



MODELL ROMANTIK
Variation · Reichweite · Aktualität

Dirk von Petersdorff

Dinge finden – Romantik und Realität

Publikation

Erstpublikation als *Wissenschaftlicher Impuls* auf der Plattform „Gestern | Romantik | Heute“
Vorlage: Dirk von Petersdorff

URL: <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/dinge-finden-romantik-und-realitaet>

Veröffentlicht zuerst am 21. November 2019

Herausgegeben von Sandra Kerschbaumer, Romy Langeheine und Alexander Papp

DOI: 10.22032/dbt.59130

Lizenz:



Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse sowie die DOI anzugeben:

Dirk von Petersdorff: Dinge finden – Romantik und Realität. In: *Gestern | Romantik | Heute*. <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/dinge-finden-romantik-und-realitaet> (Datum Ihres letzten Besuchs). <https://doi.org/10.22032/dbt.59130>.

Dinge finden – Romantik und Realität

Dirk von Petersdorff

Andrea Albrecht und Christian Benne haben im Rahmen einer Kopenhagener Tagung (27. bis 29. Juni 2019) die Frage aufgeworfen, wie überzeugend heute ein weltabgewandtes Verständnis von Romantik ist, das diese als „Theorie einer reinen Selbstorganisation des Kunstwerks“ versteht, „das jegliche Verbindungen und Referenzen zur Welt außerhalb seiner selbst kappt oder überflüssig macht“ [1]. Albrecht und Benne regen, auch im Hinblick auf die Geisteswissenschaften insgesamt, an, „die Frage nach dem Verhältnis von Referenz und Selbstreferenz, Text und Kontext, Autonomie und Heteronomie neu zu stellen.“

Die folgenden Überlegungen beschäftigen sich mit der Frage nach dem Realitätsverhältnis romantischer Kunst. Dabei besteht womöglich Korrekturbedarf gegenüber der Forschungsentwicklung seit den 1980er-Jahren. Denn die jüngere Forschung hat die Romantik überwiegend so charakterisiert, dass hier eine entschiedene Abwendung vom Prinzip der Mimesis stattfindet.

In der Einleitung des einschlägigen Lehrbuchs von Detlef Kremer (aktualisiert von Andreas B. Kilcher) wird die Romantik charakterisiert als „Zusammenspiel einer weitgehend manieristischen Traditionen verpflichteten Poetik der Imagination“, versehen mit einer „allegorischen und selbstreflexiven Komponente“ [2]. Der Begriff des Manierismus wird hier weit gefasst und typologisch gebraucht, um eine Darstellungsweise zu bezeichnen, die Wirklichkeit ästhetisch verändert, in der sich die Subjektivität der Weltwahrnehmung entschieden äußert und Kunst in ihrem Gemacht-Sein hervortritt. Dazu passen die weiteren Attribute, die Kremer der Romantik gibt: Sie sei wesentlich Imagination, also Erfindung, ihre Bildlichkeit allegorisch, sie arbeite also mit Zeichen, die nicht der Wirklichkeit entnommen sind, und schließlich, seien romantische Werke selbstreflexiv. Sie bringen nicht die Illusion von Wirklichkeit hervor, sondern stellen ihre Inhalts- und Formentscheidungen heraus und debattieren sie im Werk selbst.

Dieses Romantik-Bild entspricht einer Forschungstendenz, die Impulse etwa von dem wichtigen Sammelband *Die Aktualität der Frühromantik* (herausgegeben von Ernst Behler und Jochen Hörisch) erhielt, der 1987 erschien und vom Poststrukturalismus inspiriert war. [3] Das Ziel dieser Forschungsrichtung bestand in einer Aufwertung der Romantik, im Nachweis ihrer „Aktualität“. Denn in ihr sah man zeitlich den Beginn der literarischen Moderne und ihre Programmatik verstand man sogar als Kern der gesamten Moderne. Das hing mit einem Verständnis von ästhetischer Moderne zusammen, die diese insgesamt als Abkehr von der Wirklichkeitsaneignung verstand, als Bewegung hin zur Abstraktion. Moderne Kunst gebe nicht Dinge wieder, sondern bringe etwas hinter oder in oder über den Dingen Liegendes zum Vorschein. In der jüngsten literaturwissenschaftlichen Debatte um den Begriff der „Moderne“ hat etwa Manfred Engel die Position vertreten, dass moderne Kunst ihre Erfüllung in der Abstraktion finde. [4]

Frühromantische Programmatik: Die Welt „romantisieren“

Um solche Ansichten zu überprüfen und zu korrigieren, wende ich mich zunächst der Genese des romantischen Programms um 1800 zu. Seine erste Veröffentlichung, für die er sich selbst Novalis nennt, die Fragmentsammlung *Blüthenstaub*, beginnt Friedrich von Hardenberg mit dem Satz „Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge“ [5]. Das Unbe-

dinge kann man in Anlehnung an die Philosophie dieser Zeit, konkret mit Immanuel Kant, bestimmen als „das, was uns notwendig über die Grenzen der Erfahrung und aller Erscheinungen hinaus zu gehen treibt“ [6], „wohingegen in Raum und Zeit alles bedingt [...] ist“ [7]. Das Unbedingte ist, so Kant, „in der Natur, d.i. in der Sinnenwelt schlechterdings nicht anzutreffen“ [8]. Auf unser Realismus-Problem zurückgewendet, müsste sich also eine Kunst, die das Unbedingte darstellt, konsequent von der Empirie abwenden. Aber Novalis sagt ja nicht, dass wir das Unbedingte darstellen, sondern dass wir es suchen sollen und dass wir auf dieser Suche immer nur Dinge finden. Dieses „nur“ klingt womöglich nach einer Enttäuschung und einer Abwertung der Dinge, aber darin enthalten ist auch eine Begrenzung: Alles, was wir haben, sind die Dinge, und wenn wir etwas gestalten wollen, dann müssen wir uns auf sie beschränken, sie sind unser Material – eine einfache Abkehr von der uns umgebenden Wirklichkeit findet hier am Anfang der Romantik also nicht statt.

Stattdessen wird ein Zwei-Welten-Modell begründet. Es gibt die Welt der Dinge und die Welt des Unbedingten, und diese beiden sollen nicht voneinander getrennt werden. Wenn man diese Voraussetzung zweier Welten akzeptiert, einer ersten, in der wir unseren körperlichen, psychischen und sozialen Bedingungen unterliegen, in der unser Wissen und unsere Einsichten vorläufig und begrenzt sind, und einer zweiten, in der diese Begrenzungen nicht mehr gelten – wenn man diese Setzung akzeptiert, dann dreht sich im Folgenden alles um die Frage, in welchem Verhältnis diese beiden Welten stehen und wie man dieses Verhältnis darstellen kann. Eine Lösung skizziert Novalis in seiner berühmten Notiz vom Romantisieren, in der er vorschlägt, die uns umgebenden Gegenstände und damit unser alltägliches Leben so zu gestalten, dass es auf das Unbedingte hinweist, dass es Bedeutung bekommt und wertvoll wird. „Romantisieren“ nennt er den Vorgang, in dem man „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein“ gibt. Das „Gewöhnliche“ ist also das Material des Romantikers, nicht die Sondersituation oder das Seltsame, und dieses Gewöhnliche wird bearbeitet – umgekehrt verläuft der Vorgang für das „Höhere, Unbekannte, Mystische“, das auf den Boden der Tatsachen herab geholt wird, „es bekommt einen geläufigen Ausdruck“, erklärt Novalis [9]. Romantiker begehen also keine Weltflucht, sondern gestalten Welt.

Umsetzungen des Zwei-Welten-Modells in der romantischen Literatur. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*

Selbst wenn die Fragmente von Novalis in diese Richtung weisen sollten, hat er nicht, so könnte man kritisch einwenden, mit seinem literarischen Werk in eine weltnegierende Richtung gewirkt? Hat er mit dem Roman *Heinrich von Ofterdingen* nicht schon früh ein Beispiel für eine wirklichkeitsferne Dichtung geliefert, manieristisch, allegorisch und selbstreflexiv, so wie es in der Romantik-Charakterisierung Kremers hieß? Es ist tatsächlich nicht zu bestreiten, dass der *Ofterdingen*-Roman gerade im zweiten Teil den Boden der Realität zunehmend verlässt, dass Elemente des Wunderbaren Einzug halten, ein ausgedehntes allegorisches Märchen erzählt wird, wie überhaupt kaum noch gehandelt, sondern mehr geredet wird, und dass sich die Gespräche zudem zunehmend um die welterlösende Kraft der Dichtung bewegen.

Aber im ersten Teil des Romans tritt die Welt der Dinge in Erscheinung, und dies beginnt gleich mit dem Aufbruch Heinrichs aus dem heimatlichen Thüringen nach Schwaben. Dabei wird er von Kaufleuten begleitet, die mit ihm ein Gespräch über unterschiedliche Gesellschaftsmodelle führen. Denn in Heinrichs Heimat Thüringen wird die Gesellschaft zentral gesteuert, konkret von der Geistlichkeit, die die Fürsten berät. In Schwaben dagegen, die Region, die die Kaufleute favorisieren, können sich gesellschaftliche Bereiche autonom entwickeln, hier stören keine „ungeselligen und wahrhaft unerfahrenen Männer“, eben die geistlichen Ideenträger, deren

Gedanken „nicht auf die wirklichen Vorfälle passen“ [10]. Diese intellektuelle Elite versucht Normen zu formulieren, denen die gesellschaftlichen Teilbereiche zu folgen haben, während es in Schwaben, wie die Kaufleute erklären, für jeden „Zweig menschlicher Kenntnisse“ passende „Lehrer und Ratgeber“ gibt. Als Heinrich daraufhin von der „Weisheit“ im Singular spricht, antworten die Kaufleute so, dass sie Weisheit pluralisieren, es gibt *eine* Weisheit, die zu einem moralisch einwandfreien Lebenswandel anleitet, aber es gibt *auch eine* Weltweisheit, und die Experten für Moral sind andere als die Experten für Ökonomie – in einem solchen kleinen Gespräch wie hier am Anfang des *Ofterdingen* wird viel über die Welt der Dinge gesagt, in diesem Fall über die Ausdifferenzierung der Gesellschaft an der Schwelle zur Moderne, die Friedrich von Hardenberg miterlebte.

Wenn der Roman im Fortgang diese Bodenhaftung zunehmend verliert, dann kann man darüber nachdenken, ob es dafür nicht auch einen Grund gibt, nämlich den, dass die Dinge sich nicht so ohne weiteres auf das Unbedingte beziehen lassen, wie man sich das programmatisch vorstellte, dass sich die Dinge als sperrig erweisen und die Versuche der Romantisierung auch scheitern können. Das eben zeigt sich an der Gruppe der Kaufleute, deren Verständigung mit dem Helden gleich am Anfang misslingt. Als Heinrich nach dem gesellschaftlichen Disput noch weiterredet, sind sie zwar freundlich, erklären aber auch, ihn gar nicht zu verstehen, und geben ihm den Rat, Dichter zu werden. Zu ihrer Vorstellung von Weltklugheit passt Heinrich offenbar nicht, und unter einem Dichter stellen sie sich jemanden vor, der schön klingende, aber folgenlose Einsichten von sich gibt.

Dass Romantisierung ein schwieriges Geschäft ist, weil die Welt der Dinge Eigenlogiken aufweist und sich nicht auf etwas Unbedingtes ausrichten lässt, tritt auch im berühmten Bergbaukapitel des *Heinrich von Ofterdingen* hervor. Dort beschreibt und deutet ein alter Bergmann seine Tätigkeit unter der Erde. Dieses Kapitel zeichnet sich durch eine hohe Konkretion aus, diese Welt kannte der Autor Friedrich von Hardenberg als Bergbauingenieur besonders gut. Und hier gelingt auch Romantisierung, etwa wenn der alte Bergmann erklärt, wie er während seiner Berufstätigkeit, bei der Arbeit im Gestein, die Verwandtschaft von Mensch und Natur erfährt, oder wie er aus der langen und harten Tätigkeit unter der Erde Lebensregeln ableitet, oder wie er im Berg religiöse Erfahrungen macht. Aber dieses Aufladen des Bergbaus mit einer höheren Bedeutung gelingt nur, weil die gesamte ökonomische Dimension gekappt wird. Der alte Bergmann erklärt, dass er selbst keine materiellen Bedürfnisse kenne und dass ihn die wirtschaftliche Nutzung der Ergebnisse seiner Arbeit nicht interessiere. Diese wirtschaftliche Nutzung sei überhaupt nur akzeptabel, wenn damit ein breiter verteilter Wohlstand einer ganzen Region erreicht werde, nicht aber, wenn Einzelpersonen zu Reichtum gelangen. Der romantisierte Bergbau ist also ein nicht-kapitalistischer Bergbau, und dass dieser nicht wirklich existierte, wusste der Autor nur zu gut – und er führt es auch im Roman vor, wenn wieder die Kaufleute des ersten Kapitels auftreten, der langen Rede des alten Bergmanns zwar zuhören, aber am Ende nur überlegen, ob der Alte ihnen dabei helfen könne, ihr Export-Import-Netz auszubauen. So wird also am Anfang der Romantik die Welt der Dinge nicht suspendiert, sondern in ein Verhältnis zu einer zweiten Wirklichkeit gesetzt. Fordert das Programm eine Ausrichtung der ersten auf die zweite Wirklichkeit und ein Durchlässigwerden der Grenze zwischen ihnen, so zeigt die literarische Praxis, dass hier Spannungen und Schwierigkeiten auftreten können, weil sich die Dinge als widerständig erweisen. Mit dieser Konstellation lassen sich auch spätere literarische Texte der Romantik erfassen, die sich ebenfalls nicht leichtfertig über die Wirklichkeit hinwegsetzen.

E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf*

Dies gilt für E.T.A. Hoffmann und seinen *Goldenen Topf*. Denn hier werden bereits in der Anfangsszene jene zwei Welten ins Spiel gebracht: die uns bekannte, in der Dresden an der Elbe liegt und in der ein etwas deprimierter junger Mann auf einer Bank unter einem Baum sitzt – und die zweite, in der in diesem Baum Schlangen erscheinen, die seltsame Laute von sich geben. In diese zweite Welt gerät Anselmus nun immer stärker hinein, aber er fällt auch immer wieder in die erste zurück, wird von seinen Mitmenschen wegen seiner Fantasien verspottet oder für verrückt gehalten und schwankt in seinen Stimmungen zwischen Euphorie und Angst.

Man könnte einwenden, dass die zweite Welt E.T.A. Hoffmanns doch eine andere sei als diejenige, die Novalis „das Unbedingte“ nannte, weil sie weniger philosophisch und christlich konnotiert sei. Das ist richtig, aber auch bei E.T.A. Hoffmann besteht kein Zweifel daran, dass die zweite Welt dem Leben in der ersten Bedeutung gibt, und er bestimmt das Verhältnis der Welten ähnlich wie Novalis, wenn er sagt: „Ich meine, dass die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, dass jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann, immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch in sein Leben hinein und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil desselben“ [11]. Und auch E.T.A. Hoffmann löst die Spannung zwischen erster und zweiter Wirklichkeit, die für die Romantik konstitutiv ist, nicht auf, denn weder werden die Erscheinungen, die Anselmus wahrnimmt, psychologisierend erklärt, etwa so, dass sie aus Stimmungen eines besonders empfindsamen Menschen hervorgehen, noch wird das Wunderbare in seiner Existenz einfach bestätigt.

Vielmehr behalten beide Seiten ihr Recht: Die soziale Realität meldet sich immer wieder zu Wort und demütigt und verunsichert Anselmus. Er ist ein erfolgloser Einzelgänger, und selbst seine wenigen Freunde haben keine Ahnung von der Welt hinter der ersten oder können diese nur ansatzweise erfahren, wenn sie sehr viel Alkohol, konkret: Punsch, zu sich genommen haben. Aber auch Anselmus selber ist in seiner Wahrnehmung nicht stabil: Ein Garten, der ihm einmal als Zaubergarten erscheint, zeigt sich am nächsten Tag als verkommen langweiliger Vorgarten. Mitmenschen, die sich selbst für glücklich und zufrieden halten, kommen ihm wie in Flaschen eingesperrt vor. Welche Wahrnehmung ist nun die richtige? Der Erzähler löst diese fundamentale Unsicherheit nicht auf, auch seine Position ist unsicher, und was im *Goldnem Topf* noch als heitere Duplizität des Seins erscheint, wird in anderen Texten Hoffmanns in die Schizophrenie gesteigert, wenn das Unbedingte zur Bedrohung gerät und wenn das Subjekt an der Spannung zwischen der bekannten und einer unbekanntem Realität zerbricht. Auch dieses Zerbrechen ist nur erklärbar, weil die Welt des Gewöhnlichen als Widerstand wirkt und nicht einfach überwunden und zurückgelassen wird.

Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*

Dass Realität in der Romantik aber nicht nur als Macht des Faktischen zur Geltung kommt, mit der man sich wohl oder übel auseinandersetzen muss, sondern auch als normative Größe, zeigt sich an Joseph von Eichendorff. Der junge Autor wurde ab 1807 ästhetisch in Heidelberg in einem Kreis um den Grafen Loeben sozialisiert. Dort lernte er eine Fortführung der Frühromantik kennen, die deren Impulse ins Esoterische weiterentwickelt hatte. In einem abgeschlossenen Dichterkreis wurden allegorische und selbstreferentielle Sonette produziert, die nur schwer verständlich waren. Etwa ab 1809 wandte sich Eichendorff von dieser Entwicklung der Romantik ab und kritisierte sie explizit. Mit Eichendorff findet eine Korrekturbewegung innerhalb der Romantik statt, die die Welt der Dinge wieder stärkt. In einem Briefentwurf aus dem Jahr 1809 heißt es: „Nein, dieses unendliche Streben, Gott hat es

nicht bloß darum in die Brust der Dichter gesenkt, damit sich diese Wenigen daran erfreuen, es soll, wie es in lebendiger Freiheit triumphiert, die Welt umarmen und ihr die Freiheit wiedergeben“ [12]. Literatur soll referentiell sein, „die Welt umarmen“, und sie gewinnt dadurch auch eine moralische Wirkung, kann der Welt die „Freiheit wiedergeben“.

In seinem ersten Roman *Ahnung und Gegenwart* setzt Eichendorff die Auseinandersetzung mit einer aus seiner Sicht fehlgegangenen Romantik fort, indem er einen zeitgenössischen Salon beschreibt. Dieser Salon ist exemplarisch zu verstehen und steht für ein Kunstsystem, in dem ästhetische Reize erzeugt und rezipiert werden, die außerhalb der Welt der Kunst keine Bedeutung haben und nichts bewirken. Wesentlicher Gegenstand der im Salon vorgelesenen Gedichte ist die Dichtung selber, deren ungeheure Bedeutung postuliert wird, die aber gerade deshalb den Weg in die Lebenspraxis nicht mehr findet. Dieser formalen und semantischen Abschließung wird ein Appell an das Leben entgegengesetzt. Im Lied *An die Dichter*, das an späterer Stelle in den Roman eingelagert ist, wird gefordert, dass Literatur „kühn das Dunkelste benennt“ und den „frommen Ernst im reichen Leben“ darstellt [13]. Mit dem Verb „benennen“ und dem Substantiv „Leben“ wird Literatur auf Objekte, Situationen und Urteile in der sozialen Umwelt bezogen, und dieser Realismus wird von einem Formalismus abgegrenzt. Über den Dichter heißt es:

„Vor Eitelkeit soll er vor Allen
Streng hüten sein unschuldig‘ ges Herz,
Im Falschen nimmer sich gefallen,
Um eitel Witz und blanken Scherz“

Literatur darf nicht „klingeln“ und „gleißen“, wie es weiter heißt, sie hat ihren Platz und ihre Funktion in den Lebenszusammenhängen von Individuen, die sich von dieser Literatur Orientierung erhoffen. Eichendorff stellt damit das Spannungsfeld der Dinge und des Unbedingten wieder her, das Novalis entworfen hatte, um eine Entwicklung der Romantik in Richtung Abstraktion und Ästhetizismus zu korrigieren.

Ein Blick auf die Landschaftsmalerei

Die Bedeutung der Dinge für die Romantik lässt sich nicht nur mit Beispielen aus der Programmatik und der Literatur erhärten. Denn auch in anderen medialen Formen wird das ästhetische Material der Empirie entnommen und dann bearbeitet, so in der romantischen Malerei. Sieht man sich die wahrscheinlich besten Beispiele für romantische Landschaftsdarstellungen an, nämlich die Bilder Caspar David Friedrichs, dann sind diese aus sehr genauen zeichnerischen Studien von Naturgegenständen hervorgegangen. Ich folge hier der Darstellung von Werner Busch, der gezeigt hat, wie Elemente aus den Zeichenheften Friedrichs, Tannen, Wolken oder Steine am Strand, in die großen Gemälde wandern und dort arrangiert werden. Aus der Komposition des Konkreten geht das unbestimmte Allgemeine hervor, wird auf eine höhere Ordnung verwiesen. [14]

Am Beispiel des Bildes *Der einsame Baum* von 1822: Diese Landschaft wirkt naturgetreu und kann für sich selbst stehen, ohne dass der Betrachter sofort nach einer Bedeutung fragen müsste. Gleichzeitig ist die Natur aber komponiert, denn die mächtige Eiche bildet die Mittelachse des Bildes, und die Berge auf der rechten und linken Seite wirken symmetriebildend. Diese Anordnung führt zu einer Harmonieerfahrung, zur Vorstellung, dass eine Ordnung in der Welt vorhanden ist. Aber die Natur weist auch über sich und über den Bildrahmen hinaus, nämlich in Form der pfeilartig abgebrochenen Eiche und einer dreieckigen hellen Wolkenformation darüber. Weiterhin lassen sich einige der Bildelemente symbolisch deuten, wie die Schafherde

mit dem Schäfer unter der Eiche. Sie kann auf Jesus hinweisen, der in der biblischen Bildsprache als Hirte erscheint, oder allgemein Geborgenheit und Schutz verkörpern, denn insgesamt ist der romantische Sinn kein eindeutiger, das Bild lässt sich nicht in eine Aussage übersetzen. Es löst ein Gefühl aus, das je nach Betrachter unterschiedlich gefüllt werden kann, religiös, philosophisch oder allgemein-psychologisch, und für die vorgeführte Argumentation ist es wichtig, dass dieses Gefühl des Betrachters aus einer Anordnung von Elementen der Wirklichkeit hervorgeht. [15]

Ein Blick nach England

Weitet man den Blick nun abschließend über die deutsche Romantik hinaus, dann wird der realistische Pol dieser ästhetischen Bewegung noch einmal deutlich stärker. In der Malerei ist besonders John Constable interessant. Sein Ölgemälde *Hampstead Heath, Branch Hill Pond, with a Boy Sitting on a Bank* gehört zu einer ganzen Reihe von Bildern, die den Teich, den Hügel und die umgrenzende Landschaft von Hampstead Heath nördlich von London darstellen. Dabei variieren die Figuren, ist einmal ein Gebäude im Hintergrund zu erkennen, sind Wetter und Beleuchtung verschieden, aber immer gleich ist der große Raum, den der Himmel einnimmt. Er dient dem Ausdruck von Ideen: So verkörpert die Wolkenbildung die Veränderlichkeit und das Vergehen von Zeit, steht das Helldunkel für Gegensätze des Lebens, erinnert die Weite des Himmels daran, dass Menschen in größere, sich ihnen entziehende Zusammenhänge eingebunden sind. Aber anders als bei Caspar David Friedrich wird nicht Natur nach Ideen angeordnet, und in Constables Bildern herrscht auch keine andächtige Ruhe: Der Junge auf der Bank lehnt sich entspannt zurück, unten werden Pferde getränkt, die Naturgegenstände fließen – durch die flächig-tupfende Pinselführung – ineinander. Die Dinge und das Unbedingte, bei Constable liegt beides sehr nah beieinander. [16]

Dies gilt auch für die Literatur der englischen Romantik. Hier kann ein Gedicht wie *Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802* entstehen, das einen genau datierten Moment an einem bekannten Ort beschreibt.

„Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This City now doth like a garment wear
The beauty of the morning: silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky,
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour valley, rock, or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still!“ [17]

Dass William Wordsworth die Stadt als Gegenstand wählt, ist konsequent, denn wenn man das Alltägliche und Gewöhnliche in ein neues Licht rücken möchte, dann sollten nicht nur Naturgegenstände gewählt werden. Allerdings ist die Romantisierung Londons nur in einer besonderen Situation möglich, der des frühen Morgens, bevor das geschäftige Stadtleben beginnt, solange das „mächtige Herz“ still liegt. London hatte damals schon mehr als eine Million Einwohner, war die Hauptstadt eines Weltreichs und dessen Handelszentrum und wies

erhebliche soziale Gegensätze auf. Man muss auch bedenken, dass das Gedicht-Ich auf der Westminster Bridge in direkter Nähe zum Westminster Palace und zu Big Ben steht, die Politik also vor Augen hat, sowie über der Themse mit ihrer tagsüber dichten Schifffahrt. Auch darauf wird indirekt hingewiesen: Die Schiffe liegen noch still, und der Fluss gleitet nach seinem eigenen Willen („at his own sweet will“). In der Ruhe und der klaren Sicht am frühen Morgen besteht auch noch kein Gegensatz zwischen Zivilisation und Natur, liegen „Schiffe, Türme, Kuppel, Theater und Tempel / offen zu den Feldern und zum Himmel“.

Anmerkungen

- [1] Andrea Albrecht/Christian Benne/Kirk Wetters: „Editorial“, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 28 (2018), S. 1–6, hier S. 3.
- [2] Detlef Kremer: „Einleitung“, in: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, hg. von Detlef Kremer/Andreas B. Kilcher, Stuttgart 2015, S. 1–7, hier S. 1.
- [3] Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn [u. a.] 1987.
- [4] Manfred Engel: „Wir basteln uns eine Großepoche: Die literarische Moderne“, in: *Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken*, hg. von Matthias Buschmeier/Walter Erhart/Kai Kauffmann, Berlin [u. a.] 2014, S. 246–264, hier S. 256.
- [5] Novalis: „Blüthenstaub“ (1797/98), Nr. 1, in: *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, hg. von Hans-Joachim Mähl, München [u. a.] 1978, S. 226.
- [6] Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur Zweiten Auflage (1787)“, in: *Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 20–41, hier S. 27.
- [7] Immanuel Kant: „Der Metaphysik zweites Stadium“, in: *Immanuel Kant über die von der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin für das Jahr 1791 ausgesetzte Preisfrage: Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolf's Zeiten in Deutschland gemacht hat?*, hg. von D. Friedrich Theodor Rink, Königsberg 1804, S. 82–99, hier S. 85.
- [8] Immanuel Kant: „Der Metaphysik drittes Stadium“, in: *Immanuel Kant über die von der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin für das Jahr 1791 ausgesetzte Preisfrage: Welches sind die wirklichen Fortschritte, die die Metaphysik seit Leibnizens und Wolf's Zeiten in Deutschland gemacht hat?*, hg. von D. Friedrich Theodor Rink, Königsberg 1804, S. 100–108, hier S. 101.
- [9] Novalis: „Fragment Nr. 105“ (1798), in: *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, hg. von Hans-Joachim Mähl, München [u. a.] 1978, S. 334.
- [10] Novalis: „Heinrich von Ofterdingen“ (posth. 1802), in: *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, hg. von Richard Samuel, München [u. a.] 1978, S. 237–383, hier S. 252f.
- [11] E.T.A. Hoffmann: „Die Serapionsbrüder“ (1819-1821), in: *E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, hg. von Wulf Segebrecht/Ursula Segebrecht, Frankfurt am Main 2001, S. 720f.
- [12] Joseph von Eichendorff: „Briefentwurf an Otto Heinrich von Loeben. Lubowitz, Juni 1809“, in: *An die Dichter. Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Bd. 12, hg. von Wilhelm Kosch, Stuttgart [u. a.] 1992 (= HKA), S. 11–13, hier S. 12.

[13] Joseph von Eichendorff: „Ahnung und Gegenwart (1815)“, in: *An die Dichter. Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Bd. 3, hg. von Christiane Briegleb/Clemens Rauschenberg, Stuttgart [u. a.] 1984 (= HKA), S. 329–331, hier S. 330f.

[14] Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.

[15] Caspar David Friedrich: „Der einsame Baum“ (1822), Öl auf Leinwand (55 x 71 cm), Alte Nationalgalerie Berlin, <https://recherche.smb.museum/detail/959549/der-einsame-baum?language=de&question=Der+einsame+Baum+&limit=15&sort=relevance&controls=none&objId x=0>, abgerufen am 04.11.2019.

[16] John Constable: „Hampstead Heath, Branch Hill Pond, with a Boy Sitting on a Bank“ (um 1825), Öl auf Leinwand (333 x 502 cm), Tate Gallery London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-branch-hill-pond-hampstead-heath-with-a-boy-sitting-on-a-bank-n01813>, abgerufen am 04.11.2019.

[17] William Wordsworth: *Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802. Poems of William Wordsworth*, in: NetLibrary, Inc. Hoboken (New Jersey), S. 35, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=2008645&site=ehost-live>, abgerufen am 07.11.2019.