

erschienen in: *Slavica* 19 (1983),
pp. 51-56. [Hier stark überarbeitete
Fassung].

Die Bestimmung der *Romantik* wird als Unterfangen immer illusorischer, da die Forschung unaufhörlich neue nationalliterarische Varianten entdeckt. Es darf angenommen werden, dass die deutsche Frühromantik im Wesentlichen mehrere ideelle und ästhetische Thesen formuliert hat, die in der Romantik der anderen Literaturen – oft in entgegengesetzter Form – später oder aber auch gleichzeitig (wie z.B. in der ersten Phase der englischen Romantik) verwirklicht worden sind. Gleichzeitig ist nicht zu leugnen, dass die Romantik in Ostmitteleuropa, in den baltischen Ländern, bei den skandinavischen Völkern, auf dem Balkan oder in Russland und Polen auch Züge aufwies, die nicht unbedingt die Thesen von Novalis und Friedrich und August Wilhelm Schlegel (oder z.B. die von Coleridge) nachahmten, weiterführten oder zur Diskussion stellten, und deren philosophische (und/oder ästhetische) Untermauerung nicht vom subjektiven Idealismus oder von dessen Varianten geliefert worden war, sondern vielmehr von Hegel (bzw. von Byron) stammte – ungeachtet des Umstands, dass die ost(mittel)europäischen »Literaturschöpfer« der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts v.a. Zeitgenossen und (noch) nicht Leser von Hegel waren. Aber es ist auch immer wieder bewiesen worden, dass die Schelling'sche oder Schlegel'sche Auffassung der Kunst (und v.a. der Literatur) als Quelle der Künstler nicht ganz gestrichen werden darf.

Die Eigengesetzlichkeit der Kunst, die Auffassung der Literatur als *progressiver Universalpoesie* und das angestrebte Gesamtkunstwerk sowie die aristotelische und/oder »klassizistische« Mimesis (*imitatio naturae* und/oder *veterum*) und das Prinzip der Vision und der Fantasie – das alles ist anwesend in der Kunst- und Literaturauffassung der Epoche und ihrer Kunstschaffenden. Die Zeit und der Raum der Literatur (und i.A. der Kunst) dehnen sich aus, werden mehrdimensional. Die Forderung einer strengen Gattungshierarchie lockert sich auf; das *rein Menschliche* weicht langsam dem Individuellen, dem Subjektiven bzw. dem Subjektivistischen, der durch die Antiquität gehemmte Emotionalismus wechselt in eine alles mit sich reißende, das Bewusstsein der Unendlichkeit tragende, die individuellen Möglichkeiten bis an ihre manchmal äußersten Grenzen auskostende Leidenschaftlichkeit. In Ostmitteleuropa wird die Bewusstwerdung der menschheits- und weltgeschichtlichen Perspektiven durch die Erkenntnis der nationalen und sprachlichen Zusammengehörigkeit ergänzt. Und da – aus bekannten Gründen – in dieser Zone gewisse Kennzeichen der Romantik in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts, in anderen Literaturen in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts bzw. noch später auftauchen, erscheinen die im Geiste der Romantik geborenen literarischen Werke ebenfalls nach den 20er Jahren. So erklärt sich, dass man auf diesem Gebiet nicht von dem Übergewicht der einen oder anderen Richtung der doppelgesichtigen Romantik sprechen kann; es handelt sich also nicht um die Opposition einer Romantik, die von einer »rückwärtsgewandten Utopie« träumt und einen fiktiven Patriarchalismus als Ideal verkündet (cf. das folgende Zitat von Friedrich Schlegel: »Es gab eine Zeit, es gab ein Volk, wo das himmlische Feuer der Kunst, wie die sanfte Gluth des Lebens beeseelte Leiber durchdringt, das All der regen Menschheit durchströmte«), die Zeichen der Entfremdung erkennt, utopische Lösungen empfiehlt, und auf der anderen Seite einer die unendlichen Möglichkeiten des Menschen preisenden und ihre Sehnsucht in den sich öffnenden Kosmos projizierenden »romantischen« Gesinnung anstelle der evolutionistischen, an die Metamorphose glaubenden Thesen, eine explosionsartige Umwälzung bietet. Eine distinktive Eigenart der ost(mittel)europäischen Romantik ist es, dass diese beiden Wesensarten der Romantik manchmal im Lebenswerk eines einzigen Künstlers als zwei »extreme« Möglichkeiten erscheinen; mehr als einmal findet man in ein und demselben Werk die eben erörterten zwei Arten der Romantik als Charakteristika der zwei Typen von schöpferischem geistigem Verhalten, welche ihre Gültigkeit gegenseitig stärken.

Nach dieser allgemeinen Einleitung können wir versuchen, den im Titel aufgeworfenen Gedanken zu erklären, welcher an sich schon zeigt, dass wir die Romantik als Kampf von Gegensätzen, als gegenseitige Ergänzung von einander postulierenden, entgegengesetzten Eigenschaften betrachten. Die *Historizität* braucht nicht weiter ausführlich erklärt zu werden. Wir müssen jedoch betonen, dass in der romantischen Interpretation die Historizität auf den ost(mittel)europäischen Gebieten anfangs nicht so sehr die Summe von geschichtsphilosophischen Gedanken bzw. eine aus diesen hervorgehende Auffassung war, sondern über einen viel konkreteren An-

ziehungskreis verfügte: Sie war der Sammelbegriff aller Ereignisse, chronologischer Geschehnisse, welche der Geburt der Nation, der organischen nationalen Entwicklung, dem Zustandekommen der nationalen Einheit durch ihre Argumente, Angaben, ihren prozesshaften Kern zu dienen vermochten. Daraus ergibt sich die Tatsache, dass die ihre Historizität so stark betonende Romantik in diesem Teil Europas sich weniger in der Aufdeckung einer ›treueren‹ geschichtlichen ›Wirklichkeit‹ (›wie es gewesen war‹) auszeichnet, sondern besonders anfangs vielmehr in der Propagierung von historischen Legenden, einseitigen Quellenerklärungen, tendenziösen (und nicht selten aggressiven) Konzeptionen, so dass die Grundlagen einer nationalen Charakterologie von militanter Prägung ihr zu verdanken sind. In der Vergangenheit wurde hauptsächlich – sehr zu Unrecht – die Gegenwartsbezogenheit der Aufklärung betont. Man hat den Philosophen dieser Epoche vorgeworfen, dass sie jedweden Sinnes für Geschichte entbehrten. Das Studium der Texte dieser Zeit aber zeigt uns, dass sogar die den strengsten Rationalismus vertretenden Denker und Dichter hier, in Ost(mittel)europa eifriger die sog. historische ›Wirklichkeit‹ aufzudecken suchten als die Legendenerfinder (die Geschichtsschreiber) der ersten Periode der Romantik, die aus irreführenden etymologischen Daten und Geschichten eine ›geschichtliche‹ Vergangenheit erschufen. Andererseits mildert der in den 30er Jahren auch in dieser Zone auftretende Liberalismus einigermaßen die Aggressivität dieser ersten Phase der Romantik (allerdings weniger in der Politik als in der Geschichtsschreibung).

In der Literatur verläuft dieser Prozess ein wenig anders. Die Aufklärung benutzte in der Literatur die Historizität zur Allegorisierung; wir weisen hier auf die *Henriade* von Voltaire und auf ihre ›fortune littéraire‹ hin. In der ›niedereren‹ und Gebrauchsliteratur kann höchstens von einer Pseudohistorizität gesprochen werden: In Volksbüchern, Kalendern, zweit- oder dritrangigen Romanen und Theaterstücken werden die Figuren und Ereignisse der deutschen und französischen Geschichte unter veränderten Namen vorgeführt, sogar die übersetzten Dramen von Shakespeare lassen ›einheimische‹ Helden auftreten. In den Ereignissen und Personen der Vergangenheit werden selbstverständlich die brennendsten nationalen Probleme der Gegenwart aufgeworfen.

Paradoxerweise brachte die Romantik den Durchbruch anfangs nicht in der Geschichtsschreibung, sondern in der Literatur. Im Gegensatz zu den französischen historischen Romanen und Dramen, in denen die Rechte und die Leidenschaften des Individuums, die zum Tode verurteilte hierarchische Welt und ihre Sinnlosigkeit zum Ausdruck kommen (z.B. bei Victor Hugo) und die Geschichte lediglich als Rahmen dient, ist die Geschichte hier, in Ost(mittel)europa nicht nur ein Vorwand, hat nicht als Gleichnis eine Bedeutung, sondern stellt ein wesentliches Kennzeichen dar: Die Werke dienen hier zur Aufdeckung der geschichtlichen Vergangenheit, sie werden aus einer romantischen Geschichtsauffassung geboren, welche dann von der eigentlichen Tendenz des Werks verneint wird.

Damit sind wir bei der Erklärung der zweiten Aussage unseres Titels angelangt. *Universales lyrisches Mitleid*: Der Ausdruck wurde von dem ungarischen Literaturhistoriker János Horváth (1878-1961) auf das Epos *Zalán futása* (1825, dt.: *Zalán's Flucht*, 1900) von Mihály Vörösmarty (1800-1855) angewandt. Horváth hat darauf hingewiesen, dass der Dichter Vörösmarty seiner Nation ein Nationalepos, ein Heldenepos vom Typ *Ilias* oder *Aeneis* schenken wollte, um der späten Nachwelt ein Beispiel vor Augen zu führen. Als Stoff wählte er die Landnahme der Ungarn am Ende des 9. Jahrhunderts. Der Held des Werkes wäre nach der ursprünglichen Konzeption Árpád, der unbesiegbare Held, der Führer des magyarischen Volkes gewesen. Nun aber wollte Vörösmarty gleichzeitig auch der *enteilenden Zeit* treu bleiben. Wir wissen nicht, wie klar er in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts die Hauptrichtungen der Literaturentwicklung, die Ausichten der Entfaltung des romantischen Denkens in Ost(mittel)europa erkannte. Aber sei es bewusst, sei es der Logik des Werkes gehorchend, verlegte Vörösmarty den Akzent des Gedichts von der statischen Figur des Volksführers, von den blutigen Schlachtszenen auf die menschlichen Faktoren, so dass die nationale Tendenz mehr als einmal von den ›märchenhaften‹ Zügen in den Hintergrund gedrängt wird. Das hat zur Folge, dass an Stelle der Figur von Árpád der besiegte, gramvolle Feind Zalán mehr zur Geltung kommt und sein Schicksal vom Dichter mitleidig betrachtet und geschildert wird. Und nicht nur Zalán hat ein Recht auf das Mitgefühl des Dichters. Dieses lyrische Mitgefühl durchdringt das gesamte Werk, bestimmt das Verhältnis des Dichters zu seiner fiktionalen Welt. Darin liegt eben das Neue, das in dem dichterischen Verhalten der ungarischen (und auch der übrigen ostmitteleuropäischen) Dichter zu Tage tritt – bei Vörösmarty ebenso wie bei Adam Mickiewicz (1798-1855) oder bei dem Tschechen Karel

Hynek Mácha (1810-1836) und dem Slowenen France Preseren (1800-1849). Wir könnten es eine ›poetische‹ Erschaffung einer Welt nennen: Der Dichter, der sich in den Widersprüchen einer ständig wachsenden und gleichzeitig entfremdeten Welt, in den Widersprüchen der größeren und gleichzeitig engeren Möglichkeiten der Nation und des Individuums auskennen möchte, der die Zauberkraft, die ›Magie‹, das beinahe Geheimnisvolle (›Romantische‹ – im ursprünglichen Sinne des Wortes), ja sogar die Stimme exemplifiziert, erkennt seine Kraft und auch sein Ausgeliefertsein. Es war also nicht ausschließlich der Einfluss der deutschen (Früh-)Romantik, sondern die logische Konsequenz eines Gedankengangs, dass die ost(mittel)europäischen Dichter der Romantik zu einer neuen Interpretation der Rolle der souveränen Dichterpersonlichkeit innerhalb der Nation und der Gesellschaft, zu einer breiteren perspektivischen Sicht der städtischen Lebensweise, der sich wandelnden Natur und zur Abrechnung mit dem hierarchiebedingten ästhetischen Standpunkt der *doctrine classique* gelangten. Sie erwägen nunmehr die an tragischen Auseinandersetzungen reichen Möglichkeiten und Beziehungen der Nation, der Geschichte, des Volkes, des Individuums, des Dichters und der Dichtkunst aus dieser Perspektive und versuchen, sich in diesem System von Beziehungen zurecht zu finden, ihren Platz einzunehmen oder sich gegen das System aufzulehnen. Sie können nicht mehr auf die Mäzene, auf das Wohlwollen von Königen und Aristokraten rechnen (was einesteils eine Erleichterung bereiten, anderenteils aber auch zum Verlust des Sicherheitsgefühls führen kann), sie selbst müssen sich einen Platz, eine Existenz, eine Lebensform (das dichterische ›Wohnen‹) erkämpfen. Das Bezugssystem ist zumal komplizierter und schwieriger zu überblicken als je zuvor; die Verneinung des Veralteten und Bestehenden und die mitunter utopischen Vorstellungen von »Menschheit« melden sich gleichzeitig bei diesen Dichtern. Der Dichter fühlt sich von der Welt und der Natur nicht mehr abgetrennt; die Nation ist nicht mehr ein v.a. philosophischer/metaphysischer Begriff, keine Staffage, kein Argument für eine These, sondern ein anthropomorphisierter, Perspektiven und Geheimnisse versprechender, in das menschliche Schicksal ›aktiv‹ eingreifender Faktor. Gerade das ermöglicht, dass die Lyrik, die die »Natur« zum Stoff wählt, selbstständig wird (unabhängig von dem *Pictura*-Gedicht des schulmäßigen Klassizismus), eine eigene Prägung erhält und sich in das Gattungssystem einfügt. Auch die Philosophie, der Gedanke, die Argumentation und die poetische Absicht, menschliche Schicksale zu verbildlichen, kommen meistens in den Naturschilderungen zum Ausdruck. Die in der Natur kämpfenden Kräfte veranschaulichen menschliche Schicksale, nationale Existenzen; was sie kennzeichnet, ist nicht Metamorphose, sondern unaufhörlicher Wechsel, nicht das Streben nach Licht, sondern das Geheimnisvolle, ein Streben nach Universalismus, der seine Argumente und Maßstäbe, die an die Dichter gestellten Forderungen nicht mehr der Antike entlehnt.

Die Romantik ist doch nicht die Kunst der ›Unordnung‹, der ›Krankheit‹, sondern sie organisiert durch die Umstellung der im Klassizismus entwickelten Hierarchie der Gattungen und des Tons ihr eigenes System, welches gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass es die Grenzen der Gattungen zu verwischen scheint. Wie in der Weltanschauung, so baut es auch in der Verwirklichung der neuen Gattungstypologie auf die Komplexität. Das Ergebnis dieses Strebens ist das sog. *poème d'humanité*, das Menschheitsgedicht, das nicht in traditioneller epischer Form geschrieben ist. Als Beispiel erwähnen wir hier die *Dziady* (1823-1832, dt.: *Todtenfeier*, 1887) von Mickiewicz, *Csongor és Tünde* (1831, dt.: *Csongor und Tünde*, 1953) von Vörösmarty und *Gorski vijenac* (1847, dt.: *Der Bergkranz*, 1963) von Petar Petrović Njegoš (1812-1851). Die drei Werke stellen eine großartige Synthese von Volksdichtung, Nationalliteratur und Romantik dar, welche die polnische, ungarische und serbische (montenegrinische) Romantik nicht nur von der ›westlichen‹ unterscheidet, sondern ihr in der europäischen Literatur einen bedeutenden Platz sichert.

Die mythische Glaubenswelt, die in den erwähnten Werken zum Ausdruck kommt, kennzeichnet die ›Mythologie‹ der Romantik, sie geht auf die Entdeckung der Volksdichtung zurück und fällt in jene Phase der Entwicklung des nationalen Bewusstseins, in welcher die neuen Formen, der positive Inhalt dieses Bewusstseins umschrieben worden sind. Dies geschah gleichzeitig mit der Erforschung der neuen Möglichkeiten der Poesie, mit der Umstrukturierung der Formenwelt und Motive der Volksdichtung. Das Fest der Ahnen bei Mickiewicz, das *kolo* (serbischer nationaler Rundtanz) bei Njegoš oder die Motive aus dem Leben des ungarischen Dorfes bei Vörösmarty fügen sich in eine breitere Perspektive, sie sind nicht nur Farbtöne, dekorative Motive in dem auf Komplexität ausgerichteten romantischen Werk, sondern ihr wesentlicher Bestandteil, ein Zug, der einen seinem Wesen nach neuen (gedanklichen) Charakter enthüllt. Die märchenhaften

Elemente im Rahmen des romantischen Gedichts entspiessen bei den genannten Dichtern dem Boden der dichterischen Wirklichkeit und werden einer bewussten poetischen Absicht gemäß mythisiert. Diese Mythologie ist von nationalem Charakter, ihre Elemente illustrieren zugleich die Epoche des Dichters und die poetische Geschichte der Nation. In Vörösmarty's Werk sind diese ›nationalgeschichtlichen‹ Beziehungen nur schwach angedeutet, demgegenüber erhält der in eine weltgeschichtlich-kosmologische Perspektive eingebettete philosophische Inhalt eine sehr viel größere Rolle. Das tragische Schicksal der ›großen Menschen‹, der ›Geschichte machenden Helden‹ ist beinahe in Hegels Konzeption dargestellt. Bei Njegoš wiederum ist der geschichtliche Faktor die nationale Geschichte, nämlich die Abrechnung mit jenen, die die ›türkischen‹ Sitten angenommen haben. Dieser an sich schon epische Handlung bietende Stoff wird in die Welt des Volksglaubens und des Volksmärchens (d.h. in die Formwelt der Volksdichtung) eingebettet, und der Gattungen und Stile vermischenden Ästhetik der Romantik gemäß mit den Zweifeln, der tragischen, weil gesetzmäßigen Einsamkeit und den Grübeleien des Helden in einen neuen Rahmen, und zwar in den Rahmen des in dramatischer Form abgefassten Epos (episches Gedicht) gegossen.

Auf ähnliche Weise sucht Mickiewicz in seinem Werk *Todtenfeier* als Sohn eines gewaltsam aufgeteilten, nach einer niedergeschlagenen Revolution gelähmten Landes die Möglichkeiten des Individuums und der Nation und entwirft gegenüber der Goethe'schen Metamorphose eine Metamorphose anderer Art (cf. das Problem Gustav-Konrad). Das *Stirb und werde* wiederholt sich zwar fast wörtlich in der Goethe'schen Formulierung in der berühmten Gefängniszene der *Todtenfeier*, eigentlich aber nicht im Geiste des pädagogischen Optimismus der Aufklärung, nicht nach der Goetheschen Idee der allmählichen Vervollkommnung, sondern in einer romantischen Vision.

Am Ende unserer Skizze angekommen, glauben wir, unsere These über den Zusammenhang der Historizität und des universalen lyrischen Mitleids bewiesen und mit der Anführung seiner ost(mittel)europäischen Varianten und einiger Züge dreier repräsentativer Werke die allgemeinere Gültigkeit dieser Romantiken illustriert zu haben. Man kann natürlich zahlreiche Parallelen zwischen den ost(mittel)europäischen und den westlichen Romantiken finden, aber wenn man eine gründlichere und bis in die Einzelheiten gehende Analyse in Angriff nimmt, hat man bald den unterschiedlichen individuellen Charakter der serbischen, polnischen und ungarischen Romantik aufgedeckt.