Stefan Matuschek

Romantiker, die keine sind – und umgekehrt

Die Pluralität der europäischen Romantiken

Die Vielfalt und Verschiedenheit der europäischen Romantiken sind so groß, dass die Verwendung des Singulars, also die Rede von *der* europäischen Romantik nur eine vage Sammelbezeichnung ohne begriffliche Einheit ist. Die Differenzen sind mannigfach und betreffen nicht nur die Bedeutung, die das Programmwort »romantisch« bei den verschiedenen Gruppen erhält; sie betreffen vielmehr schon die Frage, ob dieses Wort überhaupt in programmatischer Absicht verwendet wird. Denn es ist in der Literaturgeschichtsschreibung schon seit langem Gewohnheit, auch diejenigen zu den Romantikern zu zählen, die sich – wie zum Beispiel die englischen Lake Poets – gar nicht als solche bezeichnen oder – wie Giacomo Leopardi – sogar mit Nachdruck gegen die programmatischen Romantiker gestellt haben. Differenzen zeigen sich auch bei der Einschätzung, wer als kanonischer Autor anzusehen sei. Die italienischen Romantiker etwa entdecken das für sie epochal Neue und Interessante gerade bei den deutschen Autoren, die weder im damaligen noch im heutigen Deutschland als Romantiker gelten: u.a. bei Klopstock, Winckelmann, Lessing, Wieland und Bürger.[1] Friedrich Schlegel, Novalis oder Tieck werden dagegen nicht zur Kenntnis genommen. Von August Wilhelm Schlegel sind immerhin die Vorlesungen präsent. Als exemplarischer romantischer Dichter aber gilt aus italienischer Sicht, wie Giovanni Berchets ›Lettera semiseria‹ belegt, Gottfried August Bürger. Er war zwar der Lehrer des älteren Schlegel, aber kein Lehrer der Romantik im programmatischen Sinne. Genau das aber wird er für Berchet, und zwar durch seine Volkstümlichkeit, die insbesondere in

1 Vgl. Elena Polledri, Leopardi und die »scrittori romantici« Italiens. Romanticismo oder Romantik?, in: Leopardi und die europäische Romantik. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.–9. November 2013, hrsg. von Edoardo Costadura, Diana Di Maria, Sebastian Neumeister, Heidelberg 2015, S. 35–64, bes. S. 36–46.

© 2017 Stefan Matuschek, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83533105-004 | CC BY-NC-SA 4.0

seiner Emotionalität und seinem Bezug zum Wunderglauben des populären Christentums liege. Diese Merkmale definieren Berchets Begriff der romantischen Poesie als »poesia popolare« und »poesia de' vivi«.[2] Bürgers ›Lenore‹ und ›Der Wilde Jäger‹ sind deren kanonische Belege.

Stofflich und motivisch kann man beide Balladen im Zusammenhang mit der Romantik sehen. Sie schaffen genau die literarische Vorstellungs- und Stimmungswelt, auf die das Adjektiv »romantisch« ursprünglich bezogen ist: abenteuerlich-phantastische Ritterlichkeit mit christlich frommem und auch abergläubischem Wunderbarem. Dass beide Gedichte in der Tradition der spanischen Romanze stehen, markiert diesen Zusammenhang gattungsterminologisch. Wenn man Bürgers Balladen deshalb »romantisch« nennen will, kann man das allerdings nur im historisch langen Sinne des Wortes tun, wie ihn die Literarhistoriker Schlegel definiert haben: als zu derjenigen Literatur gehörig, die sich mit und seit der mittelalterlich-christlichen Ritterdichtung entwickelt hat. »Romantisch« steht dann im komplementären Gegensatz zu »antik« und beide zusammen ergeben ein dichotomes Literatur- als Bewusstseinsgeschichtsmodell. Genau so sprechen die Schlegel von der »alten« und »neuen« Literatur. So verstanden, ist die Romantik keine Epoche um 1800, sondern eine Jahrhunderte alte Tradition. Bürger markiert darin nichts Neues. Schon die alten spanischen Romanzen selbst sind »romantisch«, Lope de Vega z. B., ursprünglich die Trobadors.

Doch geht es weder Berchet noch der heutigen Literaturwissenschaft um diesen historisch langen Begriff. Bei Berchet hat der Ausdruck »romantico« (trotz seiner Kenntnis von August Wilhelm Schlegel und Mme de Staël) keine historisch-epochale, sondern nur eine zeitenthoben typologische Bedeutung. Und auch wenn die Brüder Schlegel die wissenschaftliche Literaturgeschichtsschreibung begründet haben, hat sich ihr Romantik-Begriff dabei nicht durchgesetzt. Dessen zeitlich weite Ausdehnung bis zurück ins Mittelalter hat keine Schule gemacht. Unser Begriff von Romantik meint etwas, was erst am Ende des 18. Jahr-

2 Giovanni Berchet, Sul « Cacciatore feroce » e sulla « Eleonora » di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo, in: Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica, a cura di Carlo Calcaterra, nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino ²1979, S. 423–486, hier: S. 437 und 440.

hunderts beginnt. Wie aber lässt er sich angesichts der angesprochenen Vielfalt und Verschiedenheit brauchbar definieren?

Begriffe haben ihre Geschichte. In den Großprojekten der philosophischen, historischen, rhetorischen und ästhetischen Begriffsgeschichte steht uns diese Einsicht monumental vor Augen. Sie darf aber nicht vergessen lassen, dass Begriffe nicht nur mögliche Gegenstände, sondern zugleich auch Instrumente unserer Erkenntnis sind. Wenn der literaturwissenschaftliche Romantik-Begriff als ein solches Instrument aktuell brauchbar und produktiv sein soll, dann muss man ihn als Teil unseres eigenen Vokabulars definieren. Die heutige Wissenschaft kann nicht so von Romantik sprechen, wie es die historischen Romantiker getan haben. Denn sie schreibt ja keine Manifeste, steht in keiner polemischen Opposition und denkt nicht in geschichtsphilosophischen oder typologischen Generaldichotomien wie »antik – romantisch«, »klassisch – romantisch«. Ihr Romantik-Begriff hat eine ganz andere Funktion als die verschiedenen historischen Begriffsverwendungen. Er bezieht sich auch nicht nur auf diskursive Phänomene, also auf neue, programmatische Verwendungen des Ausdrucks »romantisch«, sondern auch auf ästhetische. Denn nur so ist es möglich, dass wir literarische Werke romantisch nennen, auch wenn sie selbst und ihr paratextueller Kontext diesen Ausdruck vermeiden oder sogar bestreiten. Unser heutiger literaturwissenschaftlicher Romantik-Begriff bringt dann die meiste Erkenntnis, meine ich, wenn man ihn auf eine phänomenale Innovation der Literatur bezieht und damit als Eigenschaft einer neuen literarischen Darstellungsweise versteht, die Ende des 18. Jahrhunderts beginnt – und seitdem nicht verschwunden ist, kann man hinzufügen. Literatur kann im ästhetischen Sinne bis heute noch romantisch sein. Als Epochenbegriff bezeichnet Romantik dann diejenige Zeit, in der diese ästhetische Innovation einsetzt und das beherrschend Neue darstellt. Die Epoche kann man damit enden lassen, dass diese beherrschende Stellung durch weitere Innovationen ergänzt, bekämpft und zurückgedrängt, nicht jedoch vollständig abgelöst wird. Das ist bei allen Epochenmerkmalen seit der Aufklärung so. Sie verschwinden nicht mehr, seitdem sie in der Welt sind. Insofern hören Aufklärung, Romantik, Realismus und die verschiedenen Strömungen der Klassischen Moderne in sachlicher Hinsicht nicht auf. Sie akkumulieren sich zu einer zunehmend komplexen Gesamtsituation an literarischen Möglichkeiten.

Romantik als ästhetisches Phänomen: Kippfigur zwischen Ganzheits- und Partialitätsbewusstsein

Die Frage, was literarische Romantik ist, stellt sich damit nicht so, dass man nach einem durch Anfang und Ende abgrenzbaren Zeitraum fahnden müsste, in dem die literarische Produktion durch ein gemeinsames Merkmalsbündel oder wenigstens ein gemeinsames signifikantes Merkmal bestimmt wäre. Angemessener lautet sie: Was kommt hier als neue literarästhetische Qualität in die Welt? Mit dieser Fragestellung wird unser eigener Romantik-Begriff am produktivsten. Er wird so zu einem Beschreibungsinstrument literarischer Phänomene und emanzipiert sich dadurch von seiner begriffsgeschichtlichen Vieldeutigkeit. Um ihn nicht ganz davon zu entfremden und um zu verhindern, dass das eigene Vokabular zu einem Idiotikon wird, kommt es dann darauf an, den eigenen ästhetischen Romantik-Begriff mit dem historischen Romantik-Diskurs in Beziehung zu setzen und zu prüfen, wo sie übereinkommen und wo nicht. Daraus resultiert, was meine Titelformulierung andeuten will: Es gibt ästhetisch Romantisches, das nicht am Romantik-Diskurs teilnimmt, und umgekehrt Romantik-Diskurse, die nichts mit dem ästhetisch Romantischen zu tun haben. Mit dieser Unterscheidung von Romantik als literarästhetischem Phänomen und als Diskurs kann man die eingangs erwähnte Vielfalt und Verschiedenheit der europäischen Romantiken ordnen und so bewerten, dass man mehr als nur ein Buchhalter der verschiedenen Optionen ist.

Eine Antwort, worin die ästhetische Innovation hier genau besteht, brauche ich angesichts der breiten Romantikforschung nicht selbständig neu zu suchen.[3] Ich finde sie vielmehr in einem Konsens, der sich von zwei ganz unterschiedlichen Seiten aus ganz unabhängig voneinander gebildet hat. Es sind zwei verschiedene wissenschaftliche Milieus, die zu einem ganz unabgesprochenen und sich gleichwohl ganz entsprechenden Ergebnis kommen. Das eine ist die an Luhmanns Soziologie anschließende Literaturwissenschaft in Deutschland; das andere die angelsächsische Philosophie. Beide kommen darin überein, Roman-

3 Das in diesem und im folgenden Absatz Gesagte ausführlicher in: Stefan Matuschek und Sandra Kerschbaumer, Romantik als Modell, in: Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek, Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen, Paderborn 2015 (= Laboratorium Aufklärung 28), S. 141–155.

tik als sprachlich künstliche Fortschreibung der in der Aufklärung verlorenen einheitlichen, umfassenden Sinnstiftung zu bestimmen. In der Luhmannschen Perspektive hat dies mit dem um 1800 sich vollendenden Umbruch der statisch ständischen zur dynamisch funktionsdifferenzierten Gesellschaft zu tun. Mit der breiten Aufnahme, die diese soziologische Diagnose in der Literaturwissenschaft gefunden hat, setzt sich auch die These durch, dass Romantik gerade als dasjenige künstlerische Darstellungsverfahren zu verstehen sei, das gegenläufig oder kompensatorisch zu dieser Funktionsdifferenzierung eine gesamtsinnstiftende Einheitsperspektive aufrecht zu erhalten versuche. So spricht etwa Christoph Reinfandt in diesem Zusammenhang von der »kompensatorischen Fort- bzw. Umschreibung ›durchtradierter‹ Einheitssemantiken […] unter neuen Bedingungen«.[4] Christoph Bode meint dasselbe, wenn er Romantik als »Integration der nun funktional desintegrierten Teilgebiete menschlicher Existenz« definiert.[5] Das »nun« bezieht sich auch hier auf die Luhmannsche Umbruchdiagnose. Nach ihr ist die Romantik ihrerseits ein Produkt der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung, insofern sie mit der Autonomisierung, d. h. der Abgrenzung der Kunst und Literatur von allen anderen Bereichen des gesellschaftlichen Handelns einhergeht. Anstatt wie früher selbst in wissenschaftliche, politische oder religiöse Belange involviert zu sein, verselbständigen sich Kunst und Literatur zu eigengesetzlichen Bereichen, denen keine Erkenntnis-, Macht- oder Sinnstiftungs-, sondern nur noch Beobachterfunktionen zukommen. In diesem Differenzierungsprozess nun wird Romantik als diejenige Strategie verstanden, die vom künstlerisch-literarischen Teilsystem aus alle ausdifferenzierten Teile weiterhin als ein Ganzes, als Einheit vorzustellen versucht. Romantik, so könnte man noch abstrakter schlussfolgern, ist das ästhetische Universalitätspostulat zu Zeiten unhintergehbar gewordener Par-

4 Christoph Reinfandt, Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne, Heidelberg 2003 (= Anglistische Forschungen 323), S. 56 f.

5 Christoph Bode, Romantik – Europäische Antwort auf die Herausforderung der Moderne? Versuch einer Rekonzeptualisierung, in: Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne, hrsg. von Anja Ernst und Paul Geyer, Göttingen 2010 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 3), S. 85–96, hier: S. 91.

tialität; es ist die tatsächlich verlorene, doch mit sprachlich-künstlerischen Mitteln weiterhin simulierte Einheits- und Ganzheitsperspektive.

Vor einem ganz anderen Theoriehintergrund kommt der kanadische Philosoph Charles Taylor zu einer ganz ähnlichen Romantik-Definition. Taylor geht es um die Veränderung und damit auch um den Fortbestand der Religiosität in den modernen westlichen Gesellschaften. In dem fortschreitenden Verbindlichkeitsverlust der Kirchen und Konfessionen sieht er die Romantik als eine »komplementäre Großleistung«, die die »verlorengegangene Einheit« der voraufklärerischen Glaubensgemeinschaft durch sprachlich-künstlerische Sinnstiftungen kompensiere. Insbesondere die romantischen Dichter haben, so Taylor, ihre Sprache zu einem Mittel entwickelt, die alten einheitsstiftenden »Sinnelemente zu erkunden, ohne sozusagen irgendwelche ontologischen Verpflichtungen einzugehen«.[6] Das entspricht der soziologisch-literaturwissenschaftlichen These. Auch hier erscheint Romantik als tatsächlich verlorene, doch mit sprachlich-künstlerischen Mitteln weiterhin simulierte Einheits- und Ganzheitsperspektive.

Durch ihre ausdrückliche Subjektivität und ihren künstlerischen Autonomieanspruch sind die romantischen Ganzheitsperspektiven kein Anachronismus, die hinter das Niveau einer arbeitsteilig und institutionell ausdifferenzierten Kultur zurückfielen. Sie zeigen sich vielmehr gerade dadurch auf der Höhe und d. h. auch auf dem Problembewusstsein ihrer Zeit, dass sie das je Individuelle und ästhetisch Artifizielle dieser Ganzheitsvorstellungen markieren und damit die Einheit jenseits aller Pluralität nicht einfach behaupten, sondern potentiell auch widerrufen. Sie werden dadurch zur Kippfigur zwischen Ganzheits- und Partialitätsbewusstsein. Es ist wie bei den bekannten Vexierbildern, in denen man mal zwei Gesichter oder eine Vase, mal eine junge Schönheit oder eine alte Hexe sieht. So ist (um nur dieses eine Beispiel zu nennen) die blaue Blume in Novalis' ›Ofterdingen‹ ein individuelles, singuläres Romanmotiv, das jedoch nach der Tradition eines biblischen Traumgesichts gestaltet ist und als solches Lebenssinn stiftenden Offenbarungsanspruch trägt. Das Muster religiöser Epiphanie wird dabei so originell und einzigartig variiert, dass es ambivalent bleibt, ob man

6 Charles Taylor, Ein säkulares Zeitalter. Aus dem Englischen von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2009, S. 590, die vorausgehenden Zitate S. 630.

darin mehr die Fortsetzung oder den Verlust einer kollektiven Glaubenstradition sieht. Für das eine spricht, dass dieses Traumgesicht als Gottesgabe an den Gläubigen und ausdrücklich als Zeichen »himmlischer Führung« benannt wird, der man sich »demüthig« zu überlassen habe;[7] für das andere spricht die Individualisierung, mit der dieses Gotteszeichen als erotisiertes Sehnsuchtsbild der Geliebten erscheint und dabei abseits aller biblischen oder anderen christlichen Motivik in seiner Mischung von Blume und Mensch eher an die Sinnlichkeit antiker Grotesken erinnert. Novalis' blaue Blume ist zum Symbol der Romantik geworden. Zu recht: In ihr zeigt sich die epochemachende ästhetische Innovation der romantischen Literatur als Kippfigur aus Fortschreibung und individualistischer Aufhebung tradierter kollektiver Glaubensmotive.

Mit diesem Kriterium sind Bürgers Gedichte zweifellos nicht zur Romantik zu zählen. Beide Balladen, die Berchet wählt, zeigen keinerlei Spannung oder Kippen zwischen traditionell kollektiven und individualisierten Glaubensvorstellungen. Sie bleiben vielmehr ganz im Horizont einer allgemeinen christlichen Morallehre. In dem einen Text, ›Lenore‹, geht es um das Leiden und die Bestrafung einer jungen Frau, die in der Trauer um den verstorbenen Bräutigam ihre Demut gegenüber der göttlichen Vorsehung verliert. In dem anderen, ›Der wilde Jäger‹, um einen gottlosen Aristokraten, dessen Jagdlust am Gut und am Leben seiner Untertanen frevelt. Die religiösen Botschaften beider Balladen formulieren sich in den hergebrachten Motiven und Vokabeln. »Sie fuhr mit Gottes Vorsehung | Vermessen fort zu hadern« (V. 91 f.),[8] heißt es über Lenores Verfehlung, über die am Ende ebenso ausdrücklich gerichtet wird: »Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht! | Mit Gott im Himmel hadre nicht! | Des Leibes bist du ledig; | Gott sei der Seele gnädig!« (V. 253–256) Im ›Wilden Jäger‹ sind Gut und Böse gemäß der tradierten Symbolik des guten und des bösen Engels durch je einen Reiter zur Rechten und zur Linken des Grafen verkörpert, »licht-

7 Vgl. Novalis, Heinrich von Ofterdingen, in: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, 3 Bde., München und Wien 1978–1987, hier: Bd. 1, S. 237–429, S. 247.

8 Die beiden Gedichte werden mit den Versangaben zitiert nach: Gottfried August Bürger, Sämtliche Werke, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München und Wien 1987, S. 178–188 (›Lenore‹) und S. 248–255 (›Der wilde Jäger‹).

hehr« (V. 21) und fromm der eine, »dunkelgelb« (V. 23) und teuflisch der andere. Die Missetaten des jagdlüsternen Grafen erscheinen so als fortgesetzte Verführung durch das Böse, dessen »schadenfroher Frevelmut« (V. 70) die Seele so lange anstachelt, bis sie selbst zur Hölle fährt, was Bürger vom »schwefelgelben Wetterschein« (V. 181) bis zu »tausend Höllenhunden« (V. 197) breit ausmalt. Von einer spannungsvollen Subjektivierung oder Individualisierung kollektiver Glaubensvorstellung kann in beiden Fällen damit keine Rede sein. Bürgers Balladen fehlt die signifikante Innovation der romantischen Literatur.

Romantik-Diskurse: in Italien anders als in Deutschland

Das für viele zeitgenössische Leser und auch für Berchet erregend Neue dieser beiden Balladen liegt darin, wie plastisch und lebendig sie die Psyche und die schaurige Bestrafung ihrer Protagonisten darzustellen vermochten. Das verdankt sich vor allem dem hohen Anteil direkter Figurenrede, die Bürger zwischen realistisch-spontaner Mündlichkeit und rhetorischer Kunst sehr wirkungsvoll ausbalanciert. Viele Wiederholungsfiguren, Anaphern und syntaktische Parallelismen intensivieren den Versrhythmus, wodurch die Texte insgesamt zu Bravourstücken der Vortragskunst werden. Dass dann noch einiges an Lautmalerei hinzu kommt (»Und hurre, hurre, hop hop hop! | Ging's fort in sausendem Galopp«, ›Lenore‹, V. 149 f.; »Rischrasch quer über'n Kreuzweg ging's | Mit Horridoh und Hussasa«, ›Der wilde Jäger‹, V. 13 f.), war manchen Gebildeten unter den zeitgenössischen Lesern schon zu viel des Guten. Für Bürger selbst aber verwirklicht sich in diesem Stil sein Ideal der populären oder, wie er in der Vorrede zu seinen Gedichten 1778 schreibt, der »volksmäßigen« Poesie.[9] In einer postum 1824 veröffentlichten kleinen Abhandlung ›Von der Popularität in der Poesie‹ formuliert er dieses Ideal so, dass es wie die Quintessenz von Berchets Auffassung der romantischen als volkstümlicher Poesie klingt: »Das gibt die echte wahre Popularität, die mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im ganzen am meisten harmoniert.«[10]

9 Bürger, Vorrede (zu der Ausgabe der ›Gedichte‹) 1778, ebd., S. 716–724, hier: S. 718.

10 Bürger, Von der Popularität der Poesie, ebd., S. 725–730, hier: S. 730.

Genau darum geht es Berchet. Sein Romantik-Begriff entspricht dem »Volksmäßigen« bei Bürger und beide stimmen auch darin überein, dass sie sich damit selbstbewusst gegen eine Elite stellen, der sie eine sterile Abgehobenheit und Entfremdung von dem aktuellen, lebendigen menschlichen Empfinden attestieren. Bei Berchet heißt diese Elite »i Parigini«,[11] womit zugleich die Klassizisten gemeint sind, die laut Berchet nicht die Natur, sondern nur eine vergangene Kunst nachahmen. Bei Bürger zeigt sich die antielitäre Haltung in seiner Reaktion auf die vernichtende Rezension seiner Gedichte in der ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹, die ihm künstlerische und zugleich moralische Schwäche vorwarf. Bürger wies dies zunächst als eine arrogante »Herren- und Meistergebärde« zurück,[12] verlor allerdings dann alles Selbstvertrauen, als er erfuhr, dass die Rezension von Schiller stammte. Von dieser Demütigung erholte er sich nicht mehr und geriet mit seinem Popularitätsideal so weit in die Defensive, dass er die von Schiller angemahnte Idealisierung in Überarbeitungen seiner Gedichte nachliefern wollte. Damit hat er sich nach dem Urteil August Wilhelm Schlegels vollends blamiert, obwohl Schlegel auch schon das Bürgersche Popularitätsideal für verfehlt hält.[13] Darin entspricht er insgesamt der Jenaer Romantik, deren akademischer Intellektualismus in keiner Weise mit Bürgers Ideal zusammen geht. Trotz der im ›Athenaeum‹-Zirkel gesuchten und zelebrierten Distanz zu Schiller harmonieren die Frühromantiker doch viel mehr mit Schillers elitärer Bürger-Kritik als mit Bürgers antielitärer Selbstverteidigung. Auch das spätere Volkspoesieideal der Heidelberger Romantik ist in seiner historisch-nationalkulturellen Dimension etwas ganz anderes als Bürgers Begriff einer »volksmäßigen« Dichtung. Kurzum: Bürgers Popularitätsideal findet weder in der Ästhetik noch im Diskurs der deutschen Romantik eine Fortsetzung. Doch genau dieses Popularitätsideal ist es, das Berchet mit seinem Romantik-Begriff meint und das er ganz im Geiste Bürgers gegen eine akademisch gestützte Elitenkultur in Stellung bringt.

11 Vgl. Berchet, Sul « Cacciatore feroce » e sulla « Eleonora » di Goffredo Augusto Bürger (Anm. 2), S. 434 f. und 440 f.

12 Bürger, Vorläufige Antikritik und Anzeige, in: ders., Sämtliche Werke (Anm. 8), S. 845–851, hier: S. 845.

13 Vgl. August Wilhelm Schlegel, Über Bürgers Werke, in: Bürger, Sämtliche Werke (Anm. 8), S. 1346–1389, hier: S. 1376 und 1352.

Seine grundsätzliche Differenz zum deutschen Romantik-Diskurs zeigt sich auch darin, dass Berchet den Gegensatz von »classico« und »romantico« gar nicht diachron auf der Zeitachse ansiedelt, sondern ganz zeitunabhängig als den Unterschied zwischen einer rückwärtsgewandten und einer aktuell-zeitgenössischen Poesie versteht.[14] Dieser Unterschied tritt zu jeder Zeit der Literaturgeschichte auf und da er sich nur in Relation zum jeweiligen Zeitgeschmack bestimmt, haben »Klassisches« und »Romantisches« keine spezifischen Eigenschaften je für sich, sondern bezeichnen nur die Ferne und Nähe zur zeitgenössischen Publikumsmehrheit. Der Klassik-Begriff wird in dieser Perspektive pejorativ und bedeutet nichts anderes als das Veraltete. Romantik steht dagegen als das je Zeitgemäße. Stendhal wird dieser Perspektive folgen und sie auf die aphoristische Definition bringen, dass romantische Literatur diejenige sei, die den Zeitgenossen, klassische dagegen diejenige, die deren Urgroßvätern gefalle.[15] In aller Konsequenz entspricht dieses Romantikverständnis dem, was Bürger unter Popularität versteht. Denn auch Bürger sieht darin keine neue, sondern die ewige Auszeichnung guter Literatur: »Die größten, unsterblichsten Dichter aller Nationen sind *populäre* Dichter gewesen«,[16] behauptet er, und »populär« definiert er ganz in der Stoßrichtung der ›Lettera semiseria‹ als das, was »der Natur Recht, vor dem Schulrecht« beachte.[17] Wollte man eine Anthologie verwandter Literaturmanifeste aus dem ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zusammenstellen, dann gehörte Berchets Text neben Bürgers Vorrede zu seinen Gedichten und neben dessen Popularitätsabhandlung; nicht aber neben all die deutschsprachigen Texte, die von Romantik und vom Romantischen sprechen. Zwar

14 Gut festgehalten im Berchet-Kommentar von Pino Fasano: »lo spartiacque fra classico e romantico non taglia orizzontalmente la storia fra antichità ed era moderna, ma separa verticalmente in tutti i tempi la poesia che guarda al passato, rivissuto nei libri e nella storia, dalla poesia contemporanea alla sua epoca«; Pino Fasano, L'Europa romantica, Firenze 2004, S. 255.

15 »Le *romantisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leur croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères.« (Stendhal, Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme. Chronologie et introduction par Roger Fayolle, Paris 1970 [= Garnier-Flammarion 226], S. 71)

16 Bürger, Von der Popularität der Poesie (Anm. 10), S. 730.

17 Bürger, Vorrede (Anm. 9), S. 718.

übernimmt Berchet dieses Wort, doch bezieht er es auf einen ganz anderen Diskurs, als die deutschen Autoren damit begonnen haben. Und es hat bei ihm auch nichts mit dem neuen ästhetischen Phänomen zu tun, das man aus heutiger Sicht als das epochale Ereignis der literarischen Romantik bezeichnen kann.

Dieses Phänomen, das ich als Kippfigur aus Fortschreibung und individualistischer Aufhebung von Glaubenstraditionen bezeichne, zeigt sich auch unabhängig vom historischen Romantik-Diskurs und es ist auch kein Ereignis nur der deutschen Literatur und deren Wirkung. Es entsteht ebenso in der italienischen Literatur, ganz unabhängig vom Romantik-Diskurs z. B. bei Ugo Foscolo, sogar gegen ihn bei Giacomo Leopardi. Es ist heute nicht ungewöhnlich, die beiden als Romantiker zu bezeichnen oder sie immerhin in Verbindung mit der Romantik zu sehen, auch wenn sie das ihrerseits nicht tun. Mit der Unterscheidung von literarischem Phänomen und Diskurs kann man präzisieren, mit welchem Grund und in welcher Hinsicht diese Zuordnung sinnvoll ist. Offensichtlich falsch wäre es, sie an den italienischen Romantik-Diskurs anzuschließen, wie er bei Berchet begegnet. Aus dessen Position und auch aus der von Ludovico di Breme muss Foscolo aufgrund seines intensiven Bezugs zur Antike und zur antiken Mythologie als Klassizist erscheinen. Leopardi hat sich als ein solcher bekannt. Sein ausdrücklich gegen Di Breme gewandter ›Discorso di un Italiano sulla poesia romantica‹ könnte zur größeren Deutlichkeit »contro la poesia romantica« heißen. Wenn man Leopardis Position dennoch nicht als »classicismo«, sondern (wie Pino Fasano) als »controromanticismo« bezeichnet, ist das raffiniert und trifft etwas Wahres. Fasano sieht das Romantische bei Leopardi darin, dass er wie Di Breme »il sentimentale« als die wesentliche poetische Qualität anerkennt, nur dass er dies anders als Di Breme nicht musterhaft in der zeitgenössischen englischen, sondern viel besser in der antiken Dichtung verwirklicht sieht.[18] Dennoch ist der Rede vom »controromanticismo«, von einer »Gegenromantik« hier missverständlich, weil sie suggeriert, dass Leopardi ein eigenes Romantikkonzept hätte, das er gegen Di Breme ins Feld führte. Dem ist bekanntlich nicht so. Diskursiv ist Leopardi kein, auch kein verkappter Romantiker. Seine Dichtung bietet jedoch ästhetische Phänomene, die wir aus heutiger Sicht romantisch nennen.

18 Fasano, L'Europa romantica (Anm. 14), S. 278.

Romantik als ästhetisches Phänomen: Beispiele

Ich halte auch in diesem Fall die an Novalis' blauer Blume beschriebene Kippfigur für das entscheidende Kriterium. Mit ihr findet man das klarste Argument, warum man zum Beispiel Leopardis Gedicht ›Alla Primavera‹ romantisch nennen kann. Es handelt (in einer gewissen Verwandtschaft zu Schillers ›Die Götter Griechenlandes‹, doch ohne dass man hier Einfluss und Abhängigkeit nachweisen könnte[19]) von dem Verlust der menschlich-sympathetischen Naturverbundenheit, die in der antiken Mythologie zum Ausdruck komme. Der vollständige Titel ›Alla Primavera, o delle favole antiche‹ stellt diese klassizistische Perspektive aus. Wie bei Schiller entfaltet sie sich als elegischer Rückblick auf eine zum Heilszustand idealisierte Antike. Anders als Schiller bietet Leopardi dabei jedoch keinen poetologischen Trost (»Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder, | Holdes Blütenalter der Natur! | Ach nur in dem Feenland der Lieder | Lebt noch deine gold'ne Spur«[20]), sondern eine Kippfigur aus Erneuerung und Widerruf des mythischen Heils. Denn das Gedicht lässt es in der Schwebe, ob die vom realen, aktuellen Frühling geweckte Erinnerung an die antike Naturverbundenheit nur deren Verlust oder auch deren mögliche Wiedergewinnung anzeigt. Das geschieht dadurch, dass die entscheidenden Anreden an die frühlingsfrische Natur, mit denen sich die mythologische Verbundenheit zu erneuern versucht, als offene Fragen und unentschiedener Konditionalsatz formuliert werden:

> Vivi tu, vivi, o santa
> Natura? Vivi e il dissueto orecchio
> Della materna voce il suono accoglie?
> […]
> Tu le cure infelici e i fati indegni
> Tu de' mortali ascolta,

19 Dazu Edoardo Costadura, Die verschleierte/entschleierte Natur. Leopardi – Schiller – Goethe, in: Leopardi und die europäische Romantik (Anm. 1), S. 93–107, bes. S. 94–97.

20 Friedrich Schiller, Die Götter Griechenlandes, in: ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1: Gedichte, hrsg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt am Main 1992 (= Bibliothek deutscher Klassiker 74), S. 285–291, hier: S. 290, V. 145–148.

Vaga natura, e la favilla antica
Rendi allo spirto mio; se tu pur vivi.
(V. 20–22, 88–91)[21]

Lebst du denn noch, Natur,
du heilige? Und das entwöhnte Ohr,
hört es den Klang der Mutterstimme wieder?
[…]
doch du vernimm, du liebliche Natur,
der Menschen kläglich Mühn
und schmählich Schicksal, und den alten Funken,
trag ihn mir wieder zu; wenn du nur lebst.

Explizit bleiben diese menschlichen Hinwendungen zur Natur unbeantwortet, doch kann man eine implizit vorausgeschickte Antwort darin sehen, dass das Gedicht mit der realen Wiederbelebung beginnt, die der Frühling vermittelt:

Perché i celesti danni
Ristori il sole, e perché l'aure inferme
Zefiro avvivi, […].
(V. 1–3)

Da nun dem Sonnenscheine
die Unbill weicht am Himmel und die Feuchte
dem frischen Hauch […].[22]

Es ist fast dasselbe Wort: Die Fragen, ob die Natur lebe (»vivi tu«, »se tu pur vivi«), erscheinen durch diese belebende Wirkung von Beginn an in günstigem Licht. Und dass ihre Ursache, der laue Frühlingswind, bei seinem mythischen Namen Zephyr genannt wird, zeigt an, dass die antike sympathetische Vermenschlichung der Natur nicht vollständig

21 Giacomo Leopardi, Canti. Con introduzione e commento di Mario Fubini, edizione rifatta con la collaborazione di Emilio Bigi, II edizione nuovamente riveduta e accresciuta, Torino 1986, S. 80–86 (›Alla Primavera‹). Die nachfolgende Übersetzung von Hanno Helbling zitiert nach: Giacomo Leopardi, Gesänge, Dialoge und andere Lehrstücke, Zibaldone. Aus dem Italienischen von Hanno Helbling und Alice Vollenweidler, Düsseldorf und Zürich ²1998, S. 61–66, hier: S. 61 und 65.

22 Der zweite Halbsatz lautet wörtlich: »und da Zephyr die kranken Lüfte belebt […]«.

vergangen ist, sondern noch zum eigenen, aktuellen Sprachgebrauch gehört. Durch den dann folgenden elegischen Ton, der das mythologische Heil nur in verbalen Vergangenheitsformen evoziert, wird dieser erste günstige Eindruck jedoch getrübt. Der letzte Vers nimmt es schließlich noch weiter zurück, indem er die mögliche Mitmenschlichkeit der Natur zur Beobachterrolle distanziert (»Pietosa no, ma spettatrice almeno«, V. 95). Insgesamt bleibt es damit unentschieden, ob die mythische Heilsvorstellung im aktuellen sinnlichen Naturerlebnis erneuerbar ist: »Forse alle stanche e nel dolor sepolte | Umane menti riede | La bella età« (»kehrt denn dem müden, schmerzbeladnen Geist | der Menschen jetzt die Zeit | der holden Jugend wieder«, V. 10–12): Mit diesen Worten stellt das Gedicht seine Leitfrage zum ersten Mal. Die Antwort, die man am Ende erhält, bleibt bei diesem ersten Wort stehen: »forse«.

Man kann (mit Edoardo Costadura) ein späteres Gedicht Leopardis, ›La ginestra o il fiore del deserto‹, als ein Fortsetzung desselben Themas lesen und es als eine »Zurücknahme« der im Frühlingsgedicht als Möglichkeit eröffneten Glücksperspektive bewerten.[23] Der einsame Ginster in der Aschewüste des Vesuvs erweckt in diesem Text keinerlei Hoffnung oder Trost, sondern symbolisiert die resignierte Einsicht, dass alles Menschliche hoffnungs- und trostlos vergeht. Anders als der Frühlingshauch trägt der Wüstenstrauch kein mythisches Heilsversprechen mehr. Mit dem Modell der Kippfigur gesagt: Das spätere Gedicht hält einseitig negativ fest, was im früheren zwischen Erneuerung und Verlustanzeige ambivalent bleibt. Und mit genau dieser Ambivalenz entspricht Leopardis ›Alla primavera‹ der signifikanten phänomenalen Innovation der literarischen Romantik. Sie liegt darin, voraufklärerische traditionelle Sinnstiftungen so aufzugreifen und neu zu formulieren, dass sie zugleich als fortgesetzt und aufgehoben erscheinen.

Dasselbe Phänomen zeigt auch das kürzeste und bekannteste Leopardi-Gedicht, ›L'Infinito‹. Denn dessen letzter Vers (»E il naufragar m'è dolce in questo mare«, »Und Schiffbruch ist mir süß in diesem Meere«; V. 15[24]) lässt sich als individuell-originelle Formulierung einer traditionellen mystischen Vorstellung verstehen: derjenigen, dass sich der einzelne durch Meditation oder andere spirituelle Übungen in den

23 Costadura, Die verschleierte/entschleierte Natur (Anm. 20), S. 106.
24 Leopardi, Canti (Anm. 22), S. 116 f. (›L'Infinito‹); Übersetzung Helbling, S. 93.

Zustand zu versetzen vermag, in dem er die Grenzen seiner Individualität verliert und in einem allumfassenden Ganzen aufgeht. Romain Rolland hat dafür den Begriff des ›ozeanischen Gefühls‹ (»sentiment océanique«) geprägt.[25] Die heutige Religionswissenschaft verwendet ihn als Sammelbezeichnung für verschiedene religiöse oder esoterische Einheitserfahrungen.[26] Leopardi war dieser Begriff natürlich nicht geläufig, doch kannte er den Ausdruck im selben Sinne als Metapher aus der christlich-asketischen Predigerliteratur, insbesondere aus einer Fastenpredigt von Paolo Segneri. Dort wird das religiöse Einheitsgefühl in genau der Anschauung beschrieben, die sich auch in Leopardis Gedicht wiederfindet: »Resterà subito il mio spirito assorbito in quel vasto Oceano di una grandezza infinita, ed ivi non ritrovando né spiaggia dove approdare né fondo dove giungere, amerò di andare eternamente annegandomi in un giocondo naufragio di contentezza.«[27]

Das ist nah an Leopardis Worten und zugleich weit davon entfernt. Auch wenn die Verbform »naufragar« und das in dieser Kombination originelle Adverb »dolce« persönlicher und vieldeutiger formuliert sind als der »giocondo naufragio di contentezza«, kommen sich die beiden Schiffbruchmetaphern in ihrer Anschauung wie ihrer spirituell-psychologischen Bedeutung nah. Ihr Kontext macht jedoch den Unterschied: Bei Segneri, einem Jesuiten des 17. Jahrhunderts, gehört die Metapher zur Predigtrhetorik und ist durch Anlass und Gattungskonvention eindeutig auslegbar. Die Erfahrung, die sie ausdrücken will, ist auf die religiös-asketische Praxis der Fastenzeit bezogen, und die paradoxe Umwertung des eigenen Untergangs zur Freude erklärt und begründet sich durch den Glauben an den christlichen Gott. Der Selbstverlust wird Gottesgewinn. Leopardi schreibt diese paradoxe Positivierung mit seinem »dolce« fort, aber ohne deren traditionelle Erklärung und Begründung. Als autonomes Gedicht tritt sein Canto aus der Glaubenstradition der Predigt heraus und kein einziger seiner Verse ruft den alten Kontext

25 Romain Rolland, Brief an Sigmund Freud vom 5. Dezember 1927, in: Cahiers Romain Rolland 17: Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866–1944), Paris 1967, S. 264–266.

26 Vgl. z. B. Joachim Valentin, Ozeanische Gefühle. Neue Blicke auf die alte Esoterik, in: Herder-Korrespondenz 59 (2005), H. 7, S. 344–348.

27 Paolo Segneri, Quaresimale, predica XXXVI,3; zitiert nach dem Kommentar der in Anm. 22 genannten Leopardi-Ausgabe, S. 117.

auf oder spielt auch nur auf ihn an. Die alte mystische Metapher erscheint in einem neuen, individuellen Zusammenhang, wodurch sie ihre klare Auslegbarkeit und kollektive Verbindlichkeit verliert. Wie Novalis' blaue Blume ist Leopardis ›dolce naufragar‹ die individualisierte Aufhebung eines traditionell gemeinschaftlichen Glaubensmotivs.

Dass sich das so verstandene Romantische auch mit klassizistischen Motiven verbinden kann, lehrt ein Beispiel von Ugo Foscolo, das Gedicht ›Dei sepolcri‹. Es ist als Reaktion auf ein Napoleonisches Edikt entstanden, das Beerdigungen aus hygienischen Gründen nur noch außerhalb der Städte und aus politischen Gründen nur mit egalitären Grabsteinen zuließ. Foscolo antwortet darauf mit einer poetischen Inszenierung des Totengedenkens. Gegen die Verbannung aus den Städten evoziert er die intime Nähe zu den Gräbern und gegen die verordnete Gleichförmigkeit setzt er den Heldenkult, das Gedächtnis an eine Elite der wenigen Großen. Von Dante und Petrarca bis zu Galilei und Alfieri bildet Foscolo auf diese Weise einen Kanon der italienischen Kultur, der sich jedoch auf die Basis antiker historischer und mythischer Helden stützt, so wie das Gedicht sein Totengedenken insgesamt in ein idealisiertes Antikengewand kleidet. Von der Zypresse als Trauerbaum und dem römischen Totengott Dis über wiederholte Musenanrufe und viele mythologische Verweise bis hin zum abschließenden Auftritt Homers erscheint ›Dei sepolcri‹ ganz klassizistisch. Das hindert jedoch nicht, dass sich zugleich auch die signifikante romantische Kippfigur zeigt, hier zwischen Negation und subjektiver Fortschreibung des Unsterblichkeitsglaubens. Einerseits sind Foscolos Gräber Stätten des definitiven Verfalls, ohne jede Hoffnung über den Tod hinaus:

> […] Anche la Speme,
> Ultima Dea, fugge i sepolcri; e involve
> Tutte cose l'obblio nella sua notte; […].
> (V. 16–18)[28]

28 Ugo Foscolo, Dei Sepolcri, in: ders., Opere. Edizione diretta da Franco Gavazzeni con la collaborazione di Maria Maddalena Lombardi e Franco Longoni, t. 1: Poesie e tragedie, Torino 1994, S. 21–38. Die nachfolgenden Übersetzungen nach: Italienische Dichter seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Übersetzungen und Studien von Paul Heyse, Bd. 1: Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni, Berlin 1889, S. 336–345, hier: S. 337 f.

[…] auch die Hoffnung,
Zuletzt von allen Göttern, flieht die Gräber,
Und alle Dinge hüllt Vergessenheit.

Andererseits formuliert Foscolo eine Verbundenheit über den Tod hinaus, die er mit traditionellen Worten »himmlisch« und »heilig« nennt, im Übrigen jedoch ganz originell als sinnliches Erlebnis am Grab darstellt:

Non vive ei forse anche sotterra […] ⟨?⟩
[…] Celeste è questa
Corrispondenza d'amorosi sensi,
Celeste dote è negli umani; e spesso
Per lei si vive con l'amico estinto
E l'estinto con noi, se pia la terra
Che lo raccolse infante e lo nutriva,
Nel suo grembo materno ultimo asilo
Porgendo, sacre le reliquie renda
Dall'insultar de' nembi e dal profano
Piede del vulgo […].
(V. 26–38)

Lebt er denn nicht auch unterm Rasen […] ⟨?⟩
[…] Wohl himmlisch
Ist dieser Austausch liebender Gefühle,
Wohl eine Himmelsgabe! und noch oft
Lebst du durch sie mit dem geschiednen Freunde
Und er mit dir, auch wenn die fromme Erde,
Die ihn als Kind empfing und auferzog,
In ihrem Mutterschoß die letzte Zuflucht
Ihm gönnend, sein Gebein unnahbar macht
Der Wuth des Wetters und dem plumpen Fuß
Des Volks […].

Die Heiligkeit des Grabes, die eine Perspektive über den Tod hinaus eröffnet, ist in diesen Versen kein traditioneller Glaube, sondern eine ganz neue, poetisch geschaffene Qualität. Sie resultiert aus der Metaphorisierung des Grabes als Asyl und Mutterschoß: eine originelle, ganz irdische Heilsvorstellung, die eine immanente, zwischenmenschliche Überwindung des Todes suggeriert. Das hat nichts mit der christ-

lichen Auferstehungshoffnung zu tun und ist auch keine Wiederbelebung antiker Unterweltmythen. Es entspricht wohl eher einem modernen, persönlichen und privatisierten Umgang mit dem Tod, in dem heutige säkularisierte Christen am Grabe eine Art Ewigkeitsgefühl empfinden können, ohne dies auf einen konfessionellen Auferstehungsglauben zu stützen. Foscolo gibt dieser Einstellung literarische Gestalt, die sich zum Teil des traditionellen Vokabulars bedient (»celeste«, »sacre reliquie«), es dabei jedoch von der Tradition löst, um es individuell neu zu bestimmen. Indem dieser irdisch-zwischenmenschliche Totenkult paradox als das ›Himmlische *im* Menschen‹ bezeichnet und damit an die hergebrachte Anschauung religiöser Transzendenz angeschlossen wird, balanciert er genau auf der Schwelle zwischen deren Negation und veränderter Fortschreibung. Und genau das macht Foscolos Gedicht, so klassizistisch es ist, romantisch. So verstanden, bezeichnet der Begriff kein reines Stilphänomen, sondern einen Zusammenhang von Ästhetik und einem neuen Modus poetischer Sinnstiftung. Als reine Stilphänomene kann man Klassizismus und Romantik gegeneinander stellen: antike Formen und Motive hier, mittelalterlich- oder frühneuzeitlich christliche oder noch modernere dort. In dem spezifischeren Sinne jedoch, in dem Romantik einen Zusammenhang von Ästhetik und poetischem Sinnstiftungsmodus meint, kann das Romantische auch in klassizistischem Gewand erscheinen. Nicht nur ›Dei sepolcri‹, auch viele Hölderlin-Texte geben davon Zeugnis.

Fazit

Es geht mir nicht darum, wahre und falsche Romantiker zu unterscheiden. Meine Absicht ist es vielmehr, in die so oft benannte Vieldeutigkeit des Ausdrucks Romantik Ordnung zu bringen und einen solches Romantikverständnis zu profilieren, das literaturgeschichtliche Erkenntnis fördert. Der erste Ordnungsschritt besteht darin, zwischen Romantik als Diskurs und Romantik als literarästhetischem Phänomen zu unterscheiden. Denn bei aller diskursgeschichtlichen Vielfalt, in der seit den 1790er-Jahren von ›Romantik‹ die Rede ist, kann man doch eine signifikante ästhetische Innovation beobachten. Sie liegt in der Individualisierung tradierter, kollektiver Glaubensvorstellungen, die ambivalent zugleich als Fortschreibung und Widerruf religiöser Sinngebung

erscheint. Wie in der Zeichnung, in der man wechselweise zwei Gesichter oder eine Vase sieht, liest man in den an dieser Innovation teilhabenden Texten mal den alten Glauben und mal die nur individuelle Schriftstellerphantasie: Romantik als Kippfigur. Diskursgeschichtlich kommt dem Novalis' Bestimmung des »Romantisirens« am nächsten:

> Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck.[29]

Das Entscheidende bei dem phänomenalen Romantikverständnis ist aber nicht diese Definition von Novalis, sondern das Phänomen selbst, das man mit ihr in Verbindung bringen kann. Es besteht, wie die Beispiele von Leopardi und Foscolo zeigen, auch ganz unabhängig von Novalis und auch unabhängig davon, ob es sich zeitgenössisch mit dem Romantik-Diskurs verbindet. Novalis' Sätze sind jedoch zu ihrer Zeit eine der treffendsten Beschreibungen für dieses Phänomen, das die Literatur um 1800 in weiterem Horizont kennzeichnet, als Novalis selbst im Blick hatte. Dieses phänomenale Romantikverständnis ist meiner Ansicht nach ein brauchbares, in seiner Leistungsfähigkeit noch nicht erschöpftes Mittel, um epochale Entwicklungen und Zusammenhänge der europäischen Literatur zu erkennen. Wie die Beispiele Berchet und Stendhal zeigen, gibt es zeitgenössische Romantik-Diskurse, die an dieser phänomenalen Innovation nicht teilhaben. Das macht sie nicht zu falschen gegenüber wahren Romantikern. Es ist nur etwas je anderes, was sich hier und dort mit demselben Epochenwort verbindet. Was Berchet von Novalis, Leopardi und Foscolo unterscheidet, ist neben dieser Sache selbst auch die ganz andere Solidarität, in der sein Romantik-Manifest steht: die Solidarität zu Bürgers Popularitätsideal, das die Jenaer Romantiker ihrerseits programmatisch ablehnen. Wenn man auf diese Weise die Differenzen zwischen den Romantikern und ebenso die verschiedenen Solidaritäten aus dem Romantikerkreis hinaus kartiert,

29 Novalis, Werke (Anm. 7), Bd. 2, S. 334 (Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen, Logologische Fragmente, Nr. 105).

gelangt man zu einer aufschlussreichen Übersicht. Man wird sie wohl nicht mit einem starken Singular als *die* (eine) europäische Romantik bezeichnen, die man insgesamt einem europäischen Klassizismus oder (noch sachfremder) europäischen Klassikern gegenüberstellen könnte. Goethes bekannter Titel (›Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend‹) ist schon zu seiner Zeit eine ironische Übertreibung. Heute wissen wir, dass diese Polarisierung literaturgeschichtlich kaum etwas richtig trifft. Im Blick auf die hier behandelten Fälle hieße es richtiger: Romantiker und Romantiker in Italien, programmatisch-diskursiv die einen, literarisch-phänomenal die anderen.