

Symphilosophie

Internationale Zeitschrift für philosophische Romantik

Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*, München, C. H. Beck, 2021, 400 S. ISBN 978-3-406-76693-0.

Das Interesse an der Romantik reißt nicht ab. Sieht man von der unübersehbaren Fülle an Einzeluntersuchungen ab, sind allein in Deutschland in den letzten vier Jahren vier Publikationen erschienen, die sich der Epoche widmen. Von diesen beschränkt sich allein Helmut Schanze ausschließlich auf die deutsche Romantik.¹ Auch Dirk von Petersdorff richtet sein Augenmerk in erster Linie auf die Entwicklung in Deutschland; er versucht aber darüber hinaus der „internationale[n] Geschichte der Romantik“ gerecht zu werden, indem er Beispiele aus der englischen, französischen und italienischen Romantik vergleichend heranzieht.² Für Rüdiger Görner und Stefan Matuschek hingegen kann es eine Geschichte der Romantik aus nationaler Perspektive im Grunde nicht geben.³ Die Auswirkungen der entscheidenden historischen Ereignisse, die Diskurse, die personalen Beziehungsgeflechte – sie alle machten, so das Argument, weder vor den Landes- noch den Sprachgrenzen Halt. Zu ausgeprägt seien die wechselseitigen Abhängigkeiten und Einflussnahmen, um eine ‚deutsche‘ Romantik sauber aus ihnen herauslösen zu können. Die Romantik sei ein „europäisches Ereignis“ (Görner) bzw. der – nach der Aufklärung – „zweite entscheidende Impuls der europäischen Moderne“.⁴

Die Europäisierung der Romantik ist allein deshalb ein zu begrüßendes Unternehmen, weil es aufgrund der mit ihm verbundenen Schwierigkeiten nicht allzu oft gewagt wurde.⁵ Bereits die deutsche Romantik ist ein so vielgestaltiges, in sich heterogenes Phänomen, dass es in allen seinen Ausformungen und Auswüchsen kaum zu fassen ist. Mit der Ausweitung der Perspektive vermehrt sich der einzubeziehende Stoff ins beinahe nicht mehr

¹ *Erfindung der Romantik*. Stuttgart 2018.

² *Romantik. Eine Einführung*. Frankfurt a. M. 2020, S. 10.

³ Görner: *Romantik. Ein europäisches Ereignis*. Ditzingen 2021.

⁴ Matuschek: *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. München 2021, S. 30. Im Folgenden werden Zitate mit Seitenzahlen im Text nachgewiesen.

⁵ In den letzten Jahren scheint hier allerdings eine Neuorientierung stattgefunden zu haben. Vgl. Theodore Ziolkowski: *Stages of European Romanticism. Cultural Synchronicity across the Arts, 1798-1848*. Rochester, New York 2018. Warren Breckman: *European Romanticism. A Brief History with Documents*. Indianapolis, Ind. 2015. Helmut Hühn, Joachim Schiedermaier (Hg.): *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*. Berlin 2015.

vielgestaltiges, in sich heterogenes Phänomen, dass es in allen seinen Ausformungen und Auswüchsen kaum zu fassen ist. Mit der Ausweitung der Perspektive vermehrt sich der einzubeziehende Stoff ins beinahe nicht mehr Beherrschbare. Es erfordert vielleicht ein langes Gelehrtenleben, gepaart mit einer hohen Sprachkompetenz in den verschiedenen europäischen Sprachen, um eine solche Fülle des Materials zu meistern. In diesem Sinne legt Stefan Matuschek mit *Der gedichtete Himmel* die beeindruckende Summe seines bisherigen Schaffens vor. Zugleich wirft die Ausweitung der Perspektive ein methodisches Problem auf. Die Masse an Stoff ist nicht nur zu beherrschen; sie ist auch zu organisieren, und zwar so, dass der zwangsläufig sich ergebende Verlust an Tiefenschärfe wirklich durch einen Gewinn an Übersicht kompensiert wird. Die Frage stellt sich also, auf der Grundlage welcher Kriterien das Geschichtspanorama entworfen wird, das an die Stelle der Detailkenntnis tritt und statt ihrer die großen Linien, die raumumspannenden Konstellationen und die topografische Verteilung der Ereignisse sichtbar machen soll.

Stefan Matuschek beschränkt sich, wie der Titel seiner Darstellung bereits andeutet, auf die romantische Dichtung bzw. Literatur. Diese Entscheidung hat den Vorteil, dass sie die meisten anderen Aspekte der Romantik miteinschließt. Denn die Literatur – und nicht nur die romantische – ist gleichsam der Spiegel, der das Bild der Welt gebrochen zurückwirft. Es lässt sich über sie gar nicht sprechen, ohne dass ihre Wechselwirkung mit der Politik, den Naturwissenschaften, der Philosophie, oder den anderen Künsten mitbedacht würde. Die Beschränkung auf die Literatur erlaubt es also auf gewisse Weise, doch die ganze Romantik zu behandeln, nämlich so, wie sie in der Vermittlung durch dieses Medium erscheint.

Überdies gewinnt der Autor aus seiner Entscheidung ein Argument, dass seinen komparatistischen Ansatz stärkt. Gerade auf dem Feld der Literatur, heißt es, sei die „nationale Begrenzung“, die etwa die Universitäten mit ihrer Einteilung der Literaturwissenschaft in Germanistik, Anglistik, Romanistik usw. vornehmen würden, der Sache nach nicht zu rechtfertigen: „Die Differenzen und Gemeinsamkeiten innerhalb der europäischen Literatur liegen quer zu den Sprach- und Nationalgrenzen. Schon die Gattungen sind eine wichtigere Einheit als die Sprachen“ (274). Zu dem Bild der Welt, das die Literatur reflektiert, gehört demnach auch ihre Wechselwirkung mit anderen, transnationalen Literaturen.

Es gibt aber noch einen weiteren Grund, weshalb Stefan Matuschek der Literatur eine besondere Bedeutung beimisst. In ihr ereignet sich seiner Auffassung zufolge das „epochal Neue“ (72) der Romantik. Mit ihrer

Dichtung hätten die Romantiker eine innovatorische Leistung vollbracht, die es – allen gängigen Vorurteilen zum Trotz – gestatte, die „Romantik als Fortschritt zu begreifen“ (10). Gemeint ist ein „neues Darstellungs- und Deutungsmodell von Transzendenz“ (354), das der Autor als ‚Kippfigur‘ bezeichnet. Mit der Kippfigur glaubt er, ein Merkmal gefunden zu haben, das die Dichtung der europäischen Romantik insgesamt auszeichnet (72).⁶ Als solches gibt es, wenn schon nicht der Romantik selbst – der Autor warnt davor, die Kippfigur als „Generalschlüssel“ (85) zur Romantik misszuverstehen –, so doch der Geschichte, die von ihr erzählt wird, eine Einheit.

Was versteht Matuschek unter der Kippfigur und worin genau besteht ihre Leistung? Die Kippfigur ist dem Bereich des Visuellen entnommen: „Kippfiguren sind Abbildungen, die zugleich ganz Verschiedenes zeigen und es in der Interpretation des Betrachters hin und her springen, kippen lassen“ (67). Es handelt sich um ein Phänomen sogenannter multistabiler Wahrnehmung, d. h. ein visueller Reiz lässt mehr als eine Deutung zu. Der Begriff ‚Deutung‘ oder ‚Interpretation‘ führt hier allerdings etwas in die Irre. Das Kippen der Wahrnehmung ist willentlich nicht vermeidbar. Die Unbestimmtheit, die den Spielraum der Interpretation allererst definiert, besteht im Fall der Kippfigur lediglich in dem ‚Zugleich‘ beider Wahrnehmungsoptionen. Die Kippfigur verhindert die Priorisierung einer der beiden Wahrnehmungen. Die Doppeldeutigkeit ist unaufhebbar. Der Verstand hat sich mit dem Weder-Noch-Charakter des Phänomens zu arrangieren.

Diesen Charakter eines Weder-Noch entdeckt der Autor auch in den Texten der Romantik.⁷ Ob dies Eichendorffs *Mondnacht* ist, in dem vor allem die dritte Strophe Transzendenz verheiße, dabei aber offen lasse, ob diese Verheißung als „mythische Vorstellung“, „sentimentale Metapher“ oder „christliche[r] Jenseitsglaube“ (14) zu lesen sei;⁸ oder der berühmte Blaue Blume-Traum am Anfang von Novalis’ *Heinrich von Aferdingen*, in dem unentschieden bleibe, ob es sich um eine „göttliche Weisung“ oder eine

⁶ Das unterscheidet die Kippfigur von anderen innovatorischen Leistungen „bestimmter Gruppen oder Individuen“ (275). So blieb der bedeutende Beitrag der deutschen Frühromantik zur Philosophie oder Ästhetik in der Zeit seiner Entstehung weitgehend auf den deutschen Sprachraum beschränkt und auch dort eher unbeachtet.

⁷ Von Interesse wären hier einige Überlegungen zu der Frage gewesen, inwiefern sich ein Wahrnehmungsmuster aus dem Bereich des Visuellen überhaupt auf Texte übertragen lässt. Die zu unterstellende Differenz zwischen Optik und Semantik bleibt jedoch gänzlich undiskutiert. Aus diesem Grund eignet sich die Kippfigur auch nicht als Begriff, allenfalls als Metapher oder Analogie.

⁸ Dirk von Petersdorff: *Romantik*, S. 32, widmet dem Gedicht ganz ähnliche Überlegungen.

„erotische Jungenfantasie“ (71) handelt; oder Leopardis *L'infinito* (72f.), Foscolos *Dei sepolcri* (79f.), Schillers *Jungfrau von Orleans* (110-112), Wordsworths *The Prelude or, Growth of a Poet's Mind* (217-219) – überall findet Matuschek dasselbe Muster: die Romantik lässt, nach dem Durchgang der Religion durch Bibel- und Vernunftkritik, das Transzendente weiterhin zu, ohne sich damit allerdings auf eine bestimmte Position festzulegen. Der ontologische Status des Transzendenten bleibt offen. Ist es Einbildung oder Wirklichkeit? Ist es Gott, Geist oder Natur? Die Entscheidung wird dem Leser anheimgestellt.

Es ist die große Stärke der Kippfigur, dass sich in ihr strukturelle und inhaltliche Eigenschaften durchdringen.⁹ Sie ist Strukturmerkmal literarischer Texte, und zwar auch dann, wenn diese – wie im Falle Leopardis – den erklärten Absichten des Autors oder – wie im Falle Foscolos – der Form nach nicht ohne weiteres als ‚romantisch‘ klassifiziert werden können. Als ein solches Merkmal ist die Kippfigur aber zugleich eingebettet in einen nationenübergreifenden historischen Prozess, für den die Bezeichnung ‚Säkularisierung‘ gebräuchlich geworden ist. Vor dem Hintergrund dieses alle Bereiche des menschlichen Lebens allmählich transformierenden Vorgangs erhält die Kippfigur ihre Bedeutung und ihre Funktion. Sie ist, wie Matuschek schreibt, „Darstellungs- und Deutungsmodell“ in einem. Als Deutungsmodell bringt sie die fundamentale Opposition gegen das Bestreben zum Ausdruck, alles dasjenige, was sich jenseits der Grenzen der Vernunft befindet, vom Denken auszuschließen. Als Darstellungsmodell gehört die Kippfigur zu den von Matuschek so genannten „Strategien der Offenheit“ (183). Diese Strategien haben den Zweck, das Ziehen fester Grenzen zu verhindern oder zumindest zu verunsichern. Sie dienen einer Erweiterung der Möglichkeiten ins Unendliche. Möglich wird nun, das Jenseits nicht mehr nur zu denken. Das tun die Romantiker auch, und zwar auf höchst spekulative Weise. Aber sie erproben auch andere Zugänge: solche affektiver, sensorischer, psychophysischer und vor allem – ästhetischer Art. Für diese Experimente ist die Literatur das Laboratorium und die Bühne zugleich.¹⁰

⁹ Diese Stärke lässt darüber hinwegsehen, dass die Deutung einzelner Texte bzw. Textpassagen im Sinne der Kippfigur nicht immer zu überzeugen vermag.

¹⁰ Als Bühne nutzen die Romantiker die Literatur nicht zuletzt, um ihr Programm voranzutreiben. In diesem Sinne ist die Romantik zugleich Produkt und Katalysator jenes Strukturwandels der Öffentlichkeit, der durch die industrielle Buchproduktion, das Zeitungswesen, das Verblässen der Gelehrtenkultur und die gleichzeitige Ausweitung des Lesepublikums die Bedingungen ihrer Möglichkeit erst schafft. Über die von Stefan Matuschek gegebenen Hinweise hinaus ist in diesem Zusammenhang Helmut Schanzes *Erfindung der Romantik* maßgeblich.

Von hier aus gelingt es dem Autor, weitere Aspekte der Romantik und insbesondere der romantischen Literatur kurzzuschließen. So deutet er auch das romantische Interesse am Fantastischen und Schauerlichen als eine Weise des Umgangs mit dem Transzendenten, nämlich dergestalt, dass es „das Wunderbare und Übernatürliche, wie es im traditionellen Glauben oder auch Aberglauben überliefert ist, auf ganz neue Weise als Ausdrucksmittel realer menschlicher Psychologie“ (219) verwende. Aber des Fantastische bleibt eine Kippfigur: „In ihr ist die Transzendenz keine Gewissheit, sondern eine Deutungsmöglichkeit“ (218). Ähnlich wird die romantische Ironie interpretiert. Die ironische Redeweise formuliere das Absolute und widerrufe es zugleich. Das mache sie zu „eine[r] eigene[n] Variante der Kippfigur“ (198).

Die Bemühungen um eine ‚neue‘ oder zumindest ‚eigene‘ Mythologie und die damit verbundene Renationalisierung der Kultur stellen sich Matuschek ebenfalls als eine spezifische Ausprägung des romantischen Verhältnisses zum Transzendenten dar. Dieses Verhältnis allerdings kann sich nun nicht mehr in Kippfiguren äußern. Der in den Dienst des Patriotismus gestellten Literatur ist Offenheit oder Ironie genauso fremd wie dem katholischen Glaubensbekenntnis, das mit dem Fortgang des 19. Jahrhunderts immer mehr Romantiker ablegten. Die Romantik erscheint nun selbst als Kippfigur. Indem sie vergisst, dass der Himmel, den sie beschwört, nur gedichtet sein könnte, kippt sie in ihr eigenes Gegenteil. So konnte die Romantik, die Germaine de Staël in ihrem Buch *De l'Allemagne* (1813) noch als Avantgarde der Philosophie und Literatur gepriesen hatte, bereits zweiundzwanzig Jahre später von Heinrich Heine in *Die romantische Schule* als reaktionärer Katholizismus verspottet werden. Es ist nicht das geringste Verdienst von Stefan Matuschek, dass er dem heutigen – auch von Heine verschuldeten – „Klischeebild“ (43) der Romantik ein Panorama von europäischem Maßstab entgegenhält, welches ermessen lässt, was die Moderne ihr zu verdanken hat.

Alexander Knopf

Department of English, Germanic and Romance Studies
University of Copenhagen