

Leseprobe

Christian Schärf

Der romantische Mann

Die Verkörperung des poetischen Lebens

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2026

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag GmbH & Co. KG 2026
Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld
E-Mail: info@aisthesis.de
Telefon: +49 521 172604

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-2126-5
E-Book (PDF) ISBN 978-3-8498-2127-2
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Prolog: Verkörperung	9
Das Romantik-Paradox	23
Prototypen des romantischen Mannes	54
Das poetische Leben	79
Der metaphysische Patient	178
Gruppenbild mit Damen	221
Poetik der Geschlechter	273
Dichter und ihre Gesellen	314
Epilog: Das gezeichnete Ich	339
Literatur	350

Man muß eine poëtische Welt um sich her bilden
und in der Poësie leben.

Novalis, 20. Januar 1799

Und wer bin ich denn? – Wer ist das Wesen, das
hier so ernsthaft die Feder hält, und nicht müde
werden kann, Worte niederzuschreiben?

Ludwig Tieck; William Lovell

Keiner von uns könnte nicht auch ein anderer sein.

Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung

Prolog: Verkörperung

Gäbe es eine Kulturpoetik der Verkörperung¹, so richtete sie ihre Aufmerksamkeit auf einen Typus, dessen Vertreter den künstlerisch-kulturellen Rahmen der letzten zweihundertfünfzig Jahre in Mitteleuropa abgesteckt haben. Auch wenn man davon ausgeht, dass die Romantik der Geschichte angehört, dürfte das für ihre Typologien ebenso wenig gelten wie für ihre stilistischen Permutationen. Allein die rege Auseinandersetzung mit der Epoche und den Protagonisten der Romantik, die in den Kulturwissenschaften wie auch in der Aufführungspraxis von Opern, Theatern und Festivals unvermindert anhält, deutet darauf hin, dass wir es hier gleichsam mit einer „kleinen Achsenzeit“² für das Entstehen der ästhetischen und soziokulturellen Moderne zu tun haben, eine Zeit des Aufbruchs auf zahlreichen politischen und gesellschaftlichen Gebieten und des Durchbruchs zu neuen Horizonten auf vielen kulturellen Feldern, Erscheinungen, die als Ausstrahlungsphänomene weiterwirken.³

1 Vgl. Philosophie der Verkörperung. – Thomas Fuchs: Verteidigung des Menschen.

2 Mit dem Begriff der *Achsenzeit* beziehe ich mich auf die Thesen von Karl Jaspers, die er in seinem Buch „Vom Ursprung und Ziel der Geschichte“ (1949) niedergelegt hat und die unter dem Gesichtspunkt einer Weltgeschichte der Philosophie bis heute weiterdiskutiert werden. (Vgl. auch Jan Assmann: Achsenzeit.)

Es versteht sich von selbst, dass der Ausdruck hier nur im Sinne einer imaginären Metapher verstanden werden kann, im Übrigen ganz so, wie ihn Jaspers für seine Vorstellung von einer Weltgeschichte des menschlichen Geistes eingeführt hat. Jaspers glaubt, dass in der Achsenzeit zwischen 800 und 200 v. Chr. die Menschheit zu einem Durchbruch gekommen sei, dass die unterschiedlichen Kulturkreise China, Indien, Persien, Israel und Griechenland auf je ganz eigene Weise erst das zum Vorschein und Ausdruck gebracht hätten, was man fortan die Menschheit nennen sollte. Die „kleine Achsenzeit“ wäre die Begriffsmarke dafür, dass um 1800 parallel verlaufende Entwicklungslinien in den Künsten und in der Philosophie zu beobachten sind, die in ihrem Zusammenspiel das Feld für die entstehende Moderne bereiten, ohne dass man sie auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführen könnte. Was daraus erfolgt, ist die Entstehung der modernen Welt.

3 Der Historiker Reinhart Kosellek hat angesichts dieses durchgreifenden Wandels in den Jahrzehnten vor und nach 1800 von der „Sattelzeit“ gesprochen

Der romantische Mann als Protagonist dieser Handlungen ist noch immer unter uns. Mit ihm steht kein natürliches Geschlecht in Rede. Vielmehr tritt uns mit ihm eine Kunstfigur entgegen, die sozial bedingte Männlichkeit in ein ästhetisches Medium transponiert. Bei der Bestimmung des Ortes des romantischen Mannes in der Gegenwart kommt das Faktum in Betracht, dass Ideen tatsächlich gelebt werden müssen, um wirksam sein zu können. Gelebt werden müssen sie von Menschen, die sich nicht nur in irgendeiner Form für sie interessieren, sich intellektuell mit ihnen befassen und ab und zu auf diese Ideen zurückkommen. Die Permanenz der Geltung einer Idee erfordert den Verknüpfungsprozess mit einer Person, den man *Verkörperung* nennen kann.

Zur Lebendigkeit der Ideen im Modus der Verkörperung gehört das Geschlecht, wenn man den Begriff in seiner dreifaltigen Komplexität als biologisch, sozial und ideell aufnimmt. Die dichtenden und denkenden Personen der Romantik sind weder spirituelle Neutren noch akademische Avatare, sondern in einem natürlichen wie in einem sozialen Sinne geschlechtliche Wesen. Sie leben eine Politik der Geschlechter aus, deren Handlungselemente sich als zeitbedingt erweisen.

Das dominante Geschlecht um 1800 ist das männliche. Genderpolitisch gedeutet, betreibt die Romantik die Zementierung des männlichen Dominanzprinzips im mitteleuropäischen Kulturraum und steigert seine Bedeutung bis hin zu einer Künstlermythologie, deren Kulminationen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegen und deren Varianten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zu beobachten sind. Die Grundfigur, die diesen mythischen Künstlergestalten von Goethe und Beethoven über Flaubert, Wagner oder Nietzsche bis hin zu Thomas Mann zugrunde liegt, ist der romantische Mann. Wie seine Konstituierung um die Jahrhundertwende 1800 vonstattengeht, ist eine der Fragen, die nachfolgend im Mittelpunkt stehen werden.

Verkörperung bezeichnet die Tatsache, dass das Auftreten des Menschen, gleich in welchen Kontexten, sich im Modus der vitalen Verstrickung in soziale oder ideelle Dispositionen ereignet, deren Prägungen bis in seine körperliche Erscheinung, bis hin zu epigenetischen Durchdringungen reichen. Der Modus kultureller Verkörperung ist denn auch die Erfahrungsweise der Immersion. Unter Immersion wäre die kulturelle Codierung als reales Selbsterleben des Subjekts zu verstehen.

Immersive Verkörperung ist nicht gleichzusetzen mit einem Ethos. Ein Ethos wird vertreten; es existiert eine Differenz zwischen einem Ethos

(Reinhart Kosellek: Einleitung. In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. S. XII-XXVII, hier: S. XV). Kosellek selbst hat sich später mehrfach von diesem Begriff distanziert, aus guten Gründen, erscheint er als Beschreibungsmetapher doch eher unscharf.

und dem Menschen, der es vertritt. In der immersiven Verkörperung hingegen ist diese Differenz getilgt oder weitgehend ausgeblendet. Soziale Rolle, ästhetische Sendung und persönliche Identität des romantischen Mannes werden dabei zu *einer* Erlebnisgröße. Eine zentrale Konsequenz daraus betrifft den Status des Künstlers in der Moderne. Erst im Zustand der so vollzogenen Verkörperung wird aus dem romantischen Mann der Prototyp des mythischen Artisten, dessen Wirksamkeit die Geschehnisse der ästhetischen Moderne bestimmen sollte.

Ein biologischer Körper, den man als den eigenen natürlichen Körper begreifen wollte, ist uns ohne soziale Vermittlung kaum zugänglich. Einen scheinbar natürlichen Körper meinen wir in ausgewählten Situationen wie Geburt, Krankheit und Tod zu konfrontieren, doch auch diese Kontakte mit der eigenen Leibhaftigkeit sind durch soziokulturelle Muster beeinflusst. Das heißt, Verkörperungsmerkmale sind schon vor der Erfahrung eines „natürlichen Körpers“ vorhanden und bestimmend.

Im sozialen Raum sind performende Subjekte im Idealfall auch immersiv verkörperte. Was sie auszeichnet, ist die Anpassung an vorhandene oder projektive Möglichkeiten der Selbstrepräsentation bis hin zu einer Identitätserfahrung. Dieser Umstand zeigt sich vielfach bereits in Äußerlichkeiten und gibt sich etwa in Standesrepräsentationen zu erkennen, die in Kleidung und Haltung ihren Ausdruck finden, in Repräsentationen geistlicher Berufe oder in den Repräsentationen eines intellektuellen Habitus, der sich der ganzen Person bemächtigt und deren Denken und Handeln bestimmt. Die Uniform ist die wohl ausgeprägteste Signalisation einer institutionalisierten Verkörperung. Sie behauptet, dass ihr Träger zu einhundert Prozent mit der von ihr repräsentierten Idee verschmolzen sein soll, oder dass er darin eingewilligt hat, diese Verschmelzung nach außen hin zu vertreten.

Doch Verkörperungen vollziehen sich durchaus auch dezenter und vor allem individueller als auf dem Sichtbarkeitslevel der Uniformitäten. Moden, egal auf welchem Gebiet, offenbaren sich als Ausdrucksfelder unterschiedlichster Verkörperungsfantasien. In einem nach herkömmlicher Meinung konservativ gekleideten Menschen sehen wir den Träger ganz bestimmter Ideen, wie überhaupt ein wie auch immer ausgerichteteter Dresscode jeweils eine bestimmte ideelle Lagerung seiner Subjekte mittransportieren soll. Diese Eindeutigkeit der Zuweisung wird heute vielfältig unterlaufen, was wiederum ex negativo auf ihre definitorische Kraft zurückverweist.

Würde sich heute jemand im Alltag durchgehend in den Kostümen des 18. Jahrhunderts kleiden, so würden wir seine Verkörperungsgeste als aus der Zeit gefallen bewerten und damit ihn selbst als abseitig oder zumindest merkwürdig einordnen. Das bedeutet, um zunächst aufs Äußerliche zu sehen, die Mode hat die Funktion, Zeitgemäßheit zu orchestrieren,

nicht nur im Stil, sondern vor allem in den Ideen, die in stilistischen Merkmalen zur Schau getragen werden. Haute Couture wiederum soll besondere Innovationsgrade der Verkörperung anzeigen. Hier geht es um Verkörperungsstrategien, die den eigenen Zeithorizont vorgeblich überschreiten. Durch sie werden Grenzen des Geschmacks verschoben, die gerade deshalb verstören, weil man die dem Stil zugehörige Idee entweder nicht erkennt oder sie verschmäht.

Tatsächlich aber macht der hier adressierte Begriff der Verkörperung nicht an der Oberfläche Halt. Die eigentliche Verkörperungsform findet sich in den Ideen und in den Weisen, wie sie gelebt werden. Hinter jeder Verkörperung stehen ideelle Konzepte, von den geistlichen Konzepten der Theologie bis hin zu den strategischen Konzepten der Konsumindustrie. Was wir vor diesem Hintergrund Kultur nennen, wäre als ein Verkörperungsprozess vor aller kritischen Regulation zu verstehen. Das heißt, bevor wir überhaupt an dem, was wir sind, Kritik üben und Korrekturen vornehmen können, sind wir schon in die Bilder und Ideen verstrickt, die wir verkörpern.

Sicherlich ist der Zeitgenosse von heute darin geübt zu switchen, zwischen verschiedenen Embodiments hin und her zu gehen, diverse Bildgebungen an sich selbst zu erproben und zu realisieren und diese Vielfalt auch bei anderen zu akzeptieren. Diversität bedeutet eben auch, nicht nur eine einzige Haltung, einen einzigen Ausdruck für das Ich als gültig zu erachten. Solche Flexibilisierungen wurzeln in den Gründen des Individualismus und kulminieren im *anything goes* der postmodernen Beliebtheitslehren. Die Flexibilität des Embodiment ist allerdings selbst ein Effekt der Verstrickung in die Normen der Zeit, die darin zum Ausdruck kommen. Sie ist Zeichen eines späten, diffundierenden Individualismus, der zur prägenden Norm der Nachmoderne geworden ist und darin als Norm selbst in Frage steht, ohne seine Ansprüche je aufzugeben.

*

Der Individualismus moderner Prägung beginnt mit dem romantischen Mann. Gerade vor dem Hintergrund einer auch noch für die Gegenwart häufig beklagten Beliebigkeit kann man feststellen, dass der romantische Mann auch nach Ende der artistischen Künstlermythologie ein Basistypus geblieben ist, über den sich immer wieder andere, flüchtigere Verkörperungsmodelle geschoben haben, der sich darunter aber zu erhalten wusste und zuverlässig immer wieder zum Vorschein kommt.

Dieser Basistypus entsteht um 1800 unter den Bedingungen eines bis dahin noch unbekanntem politischen und sozialen Drucks. Der Typus signalisiert eine zu Zeiten unbekannt Haltung, denn die Verkörperung des Romantischen steuert kein festes Ich-Konzept an. Vielmehr gestaltet sich

sein Auftreten so, dass jede noch so vehement vertretene Haltung durch Ironie unterminiert werden muss. Diese Abweichung von sich selbst kennzeichnet das Neue am romantischen Mann als Typus sozialer Verkörperungen. Auslöser dieses Drucks ist die Zeitenwende der Französischen Revolution und die damit aufkommende Notwendigkeit, den Menschen neu zu entwerfen. Der romantische Mann begreift sich als Adressaten dieses Auftrags. Die Aussichten auf bis dahin nie gekannte Freiheiten suggeriert dem romantischen Mann, dass er seine Selbstbestimmung aus der Freiheit seiner Fantasie und der Unabhängigkeit seines Denkens vornehmen kann.

Die Normativitätsdisposition des romantischen Mannes liegt daher in der Skepsis gegenüber allen Normen begründet, die von dritter Seite vorgegeben werden. Gäbe es für sein eigenes Selbstverständnis eine Norm, so läge sie in der Abweichung von ihr. Mithin ist sein Ethos, das in seiner Verkörperung zum Ausdruck kommt, die Ironie. Ironie aber gibt sich als eine Haltung zu erkennen, die sich selbst als Ethos ad absurdum führt. Ironie kommt aus einer Haltung gegenüber der Welt, mit der jedes noch so seriös vertretene Ethos infrage gestellt werden kann. Wenn es stimmt, dass sich ein Zeitalter daran messen lassen muss, worüber auf gar keinen Fall gelacht werden darf, dann fungiert in der Romantik die Ironie als Maßstab für das, was schließlich überhaupt noch zu gelten hätte.

Mit der Ironie, die er selbst als *romantische Ironie* bezeichnet, präsentiert der romantische Mann ein Aktionsmerkmal, welches sämtliche bis zu seinem Erscheinen bekannten Repräsentationsformen männlicher Selbstsetzung übersteigt. Das führt zu einer wesentlichen Verschiebung seines Identitätsstatus. Der romantische Mann begreift sich nicht in erster Linie als sozialen Typus, sondern lebt seine soziale Existenz als einen ästhetischen Entwurf. Seine Bewusstseinssträger pflegen semifiktionale Anteile, von denen man weiß, dass sie nicht mit den herkömmlichen Verkörperungsweisen in der gelebten Realität übereinstimmen. Mit der Ironie als seinem immersiven Medium hebt er sich von allen sozialen Festlegungen potenziell ab.

Letztlich setzt der romantische Mann mittels Ironie die sozialen Rollen außer Kraft, um sich selbst eine fiktiv-idealistische Identitätsform zuzuweisen, die dazu ausersehen ist, mit der gelebten sozialen und politischen Realität in Konkurrenz zu treten. Der romantische Mann lebt also nicht in dem Bewusstsein, allein als Entwurf seiner konkreten Figur einen Faktor der vorhandenen Wirklichkeit zu bilden. Als Verkörperungsfigur ist er sich vielmehr selbst voraus. Das ist allenthalben vorausweisend auf eine Bewusstseinsform, die man die *moderne* nennen sollte.

Die Auseinandersetzung mit dem romantischen Mann erfordert die Rekonstruktion bestimmter Bildgebungsprozesse und ihrer Explikationen, also die Darstellung einer Imagologie. Der Ausdruck Imagologie bezeichnet in dem hier angewandten Gebrauch eine Pragmatik der Bilder. Sie stellt die Frage, was ein Bild im Interaktionsfeld seines Erscheinens bewirkt.

Worauf es in diesem Sektor der Bildtheorie ankommt, ist die Maßgeblichkeit der Bilder. Bilder geben das Maß dessen vor, was überhaupt als abbildbar gelten kann. Die Abbildbarkeit bestimmt den Radius des Realen, das heißt, sie formt den Glauben an das, was für wirklich zu halten ist. Heute leben wir in einem Zeitalter der multiplen Bildmanipulationen. Unter diesen Bedingungen geht der Sinn für das Reale sukzessive verloren, er löst sich in lauter Trugbilder auf, von denen man weiß, dass es Trugbilder sind. Gegen diese jegliche Gewissheit zerstörende Situation waren die Schattenspiele in Platons Höhle akademische Zirkusnummern.

Die hier anzusetzende Spielart der Imagologie untersucht die Interaktionsfelder des dichterischen Erlebens und des erlebenden Denkens. Wegweisend ist dabei eine historische Besonderheit: Die semifiktionale Entwurfsexistenz des romantischen Mannes beruht auf den Fähigkeiten und Möglichkeiten dichterischer Fantasie. Auch das ist um 1800 neu: dichterische Fantasie erzeugt nicht nur Gestalten der Fiktion. Vielmehr wirken die fiktiven Gestalten auf die Bildgebungen ihrer Urheber zurück. Der romantische Mann ist ein Kulturtypus, dessen Ursprünge in seiner dichterischen Fantasie liegen.

Unter diesen Bedingungen erscheint der romantische Dichter selbst als ein romantischer Held. Beispiele dafür liegen auf der Hand, man denke an Novalis oder Lord Byron als besonders eindruckliche Exemplare aus der Zeit der Romantik selbst. Diese Koinzidenz von Schöpfer und Geschöpf hat es zuvor in der europäischen Kulturgeschichte noch nie gegeben.

So kommt es zur Mythisierung des schöpferischen Typus auf der Ebene eines halbfiktionalen Heldentums. Auf dem Humus dieses Untergrunds wächst die Gestalt des modernen Künstlers, der selbst zu einem Helden wird und mit seinem Leben eine ganz eigene Bildpolitik betreibt. Daher erscheint der romantische Mann immer als eine Doppelgestalt. Er ist eine semifiktionale Tatsache, das heißt, er bewohnt zwei Sinnfelder gleichzeitig – jenes der dichterischen Fiktion und das der Faktizität biographischer Wirklichkeiten.

Die beiden die Entstehung des romantischen Mannes prägenden Begriffe, dichterisches Erleben und erlebendes Denken, könnten zunächst den Anschein erwecken, als hätten sie sich als Wiedergänger in die neuen Diskurse der Literaturwissenschaft geschlichen. Es mag so aussehen, als seien sie längst entkräftet, ja man könnte sie sogar für vollkommen

überholt halten. Bei ihrer Nennung denkt man an eine Literaturwissenschaft, die den Text aus dem Erleben des Autors heraus verstehen, die das Erleben und die Schrift weitgehend gleichsetzten und den Autor als intentionale Zentralinstanz von Text und Bedeutung behaupten will.

Besonders nachdrücklich hat diese Autor-Werk-Teleologie⁴ Wilhelm Dilthey am Ende des 19. Jahrhunderts vertreten und zur Darstellung gebracht. Im Radius seiner Schriften hat Dilthey eine Hermeneutik begründet, die ein integrales Autor-Werk-Modell zugrunde legt, das lange Zeit in zahlreichen Variationen Anwendung auf den unterschiedlichsten Feldern der Textwissenschaften gefunden hat.⁵

Der Begriff des Erlebens meint hier allerdings etwas anderes als noch bei Dilthey und seinen Nachfolgern. Er steht nicht mehr für das dichterische Erleben, das sich unmittelbar in den Texten niederschlagen soll. Er steht nun für das Erleben des Dichterischen, das zur Verkörperung drängt und das nach Subjekten sucht, die diese Verkörperung an sich selbst verwirklichen. Wollte man den Fokus der damit skizzierten Fragestellung erweitern, so ließe sich sagen, Kultur wird von ihren Mitgliedern nicht intellektuell erfasst und analysiert, sondern sie wird gelebt und erlebt. Kultur ist nichts den Menschen Äußerliches, auf das sie sich gelegentlich einlassen. Sie sind in ihre jeweilige Kultur vielmehr verstrickt und arbeiten an eben dieser Verstrickung.

*

Der in den letzten sechzig Jahren entwickelte und ausdifferenzierte Umgang mit der Literaturgeschichte reduziert das Erlebnispotenzial des Subjekts auf seine Begriffe und versucht schließlich, diese Begriffe zu dekonstruieren.

Ein solches Vorgehen konnte seine Berechtigung darin sehen, dass jegliche Rückführung des Textes auf biographische Tatsachen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter den Vorbehalt der Sprachkritik geraten musste. Aus dieser Sicht sind literarische Phänomene keine mimetischen Wiedergaben einer vorhandenen Wirklichkeit, sondern konstruieren eine eigene Wirklichkeit, und zwar auf die Weise, die sich aus den Zeichensystemen Sprache und Schrift ergibt und letztlich den Regeln und Strukturen unterliegt, auf denen diese Zeichensysteme beruhen.

Dieser Grundannahme soll auch hier Folge geleistet werden. Sie soll aber um einen wesentlichen Grad erweitert werden. Die Imagologie als

4 Die Autor-Werk-Teleologie besteht aus einem Wechselverhältnis zweier Komponenten: Der Autor ist dazu da, das Werk hervorzubringen. Das Werk ist dazu da, den Autor zu bezeugen.

5 Vgl. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung.

Rekonstruktion einer Bildgebung begreift den Text im Zwischenraum von Werk und Autor als Bestandteil eines größeren Zeichensystems. Es wäre ein dynamisches Zeichensystem, in dem sich Menschen selbst einen Sinn geben und im Rahmen dieser sich ständig modifizierenden Sinnfelder leben und arbeiten. Das können sie nur, wenn sie ihren Selbstverhältnissen eine interaktive Wahrnehmung zugrunde legen. Der Grundsatz, dem dabei zu folgen ist, lautet mit den Worten des Philosophen Thomas Fuchs: „Wahrnehmend steht ein Lebewesen nicht der Welt gegenüber, sondern ist [...] in sie verstrickt.“⁶

Aus der Interaktion der Wahrnehmung ergibt sich kein statisches Selbstbewusstsein, sondern eine ständig variable Ein-Bildung, das heißt: das Ich erzeugt Bilder von sich selbst, es betreibt aufgrund seines interaktiven Handelns in der Welt auf sich selbst bezogene Bildgebungsprozesse.

Zugleich konfrontiert es seine Umwelt mit diesen Bildern. Dadurch entstehen Rückkoppelungseffekte, die wiederum auf die Bildgebung einwirken und diese weiterentwickeln. Was hier der romantische Mann genannt werden soll, ist nichts anderes als ein solches interaktives Bildgebungsverfahren. Allerdings kein bloß privates, sondern eines von großer historischer Ausstrahlung und Wirkmächtigkeit.

Heute hat es den Anschein, als seien von den einst „bedeutend“ genannten Phänomenen der Literaturgeschichte nurmehr verblasste Schemen zurückgeblieben, von denen vermeintlich bewiesen wurde, dass sie uns nichts mehr zu sagen haben. Große Teile der Literaturwissenschaft haben den Sinn für Literatur als Kunst zerstört. Das philologische Lesen, das angetreten war, um die Lebendigkeit alter Texte zu rekonstruieren, hat sich zu einem permanent an sich selbst zweifelnden Textbestattungsunternehmen entwickelt.

Zudem sind an die Stelle der Hermeneutiker alten Schlags vielfach intellektualisierte Technokraten getreten, die sich dafür feiern lassen, den Geist aus den Geisteswissenschaften getrieben zu haben. Nur leider haben sie einen Geist, der wohl tatsächlich seine beste Zeit hinter sich hatte, durch nichts Adäquates ersetzt. Nun stehen nachwachsende Generationen vor einem Feld der Verwüstung, wenn sie sich dem Mainstream des literaturwissenschaftlichen Schrifttums der letzten fünfzig Jahre widmen. Sie werden sich fragen, was die Gründe für diesen kollektiven Exorzismus gewesen sind. Was Diskurskritik und Dekonstruktion geleistet haben, ist in Summe die Zerstörung des Glaubens an die Literatur, die Kappung der Kontinuitätsfäden in die Vergangenheit und die Vergiftung der Lektüren. In keiner anderen Kulturwissenschaft hat es ein vergleichbares Zerstörungswerk gegeben. Weshalb ihm ausgerechnet die Literatur zum Opfer fallen musste, wäre noch aufzuarbeiten.

⁶ Fuchs: Verteidigung des Menschen, S. 151.

Worum es hier zu tun ist, ist ein Ansatz zur Umkehr dieses Austreibungsfurors. Die Frage lautet nicht mehr, welche Sinnfelder wir trocken-gelegt haben, um zu beweisen, dass sie für uns heute keine Bedrohung mehr darstellen. Vielmehr lautet sie, bezogen auf das hier verhandelte Thema: Welchen Sinn haben sich die Romantiker in ihrer Zeit selbst gegeben? Welches Bild haben sie von sich als Figuren einer Poetik entworfen, die nicht bloß auf die Herstellung von Texten aus war, sondern eine völlig neue Lebensform erlangen wollte. Die präintentionale Poetik der Romantik zielt auf das virtuelle Phänomen des poetischen Lebens. Die Suche nach dem poetischen Leben ist die Bezeichnung für die Sinn-geschichte, die hier zu verfolgen wäre. Sie weist auf einen Kulturtypus voraus, der in der Romantik seine Begründung sieht und dessen Einflüsse bis in die heutige Zeit spürbar sind.

Sinn wird vor diesem Hintergrund nicht mehr als eine durchschaubare Manipulation durch Textproduktionen, sondern als Erfahrungsumme von lebendigen Menschen aufgefasst. Sinn ist nicht die Entsprechung eines Skripts, das von Dritten erstellt worden ist und welches eine Person oder eine Gruppe für sich zu realisieren hätte. Vielmehr meint Sinn das aus dem Erleben abgeleitete Modell einer Bildgebung, die zur Herstellung von gültigen Sinn-geschichten führt. Das sind die Geschichten, die ich über mich selbst und meine Zeit erzähle und die mich dazu in die Lage versetzen, mich als kulturellen Akteur zu verstehen und als solcher aktiv zu werden. Kurz, die Bildgebungen zu Sinn-geschichten sind die vielgestaltigen Aktionsfelder, auf denen kulturelle Verkörperung stattfindet.

Die damit skizzierten Ansätze weisen eine gewisse Nähe zur Existenz-philosophie des 20. Jahrhunderts auf. Sie erinnern an Perspektiven, wie sie Mitte des 20. Jahrhunderts etwa Karl Jaspers formuliert hat. Jaspers hatte bereits ein klares Verständnis für die Bildgebungen, aus denen das Bewusstsein des Einzelnen als soziales Wesen hervorgeht. „[...] das Bild des Menschen, das wir für wahr halten“, schreibt Jaspers, „wird selbst ein Faktor unseres Lebens. Es entscheidet über die Weisen unseres Umgangs mit uns selbst und mit den Mitmenschen, über Lebensstimmung und Wahl der Aufgaben.“⁷

Damit hat Jaspers nicht nur eine zentrale existentielle Disposition benannt, sondern zugleich auch das Spektrum der Imagologie des roman-tischen Mannes umrissen. Verkörperung im kulturellen Feld bedeutet, sich selbst ein Bild zu geben, das für die eigene Lebensführung bestim-mend wird. Verkörperung ohne Bildgebung ist schlechterdings unmög-lich, da es nicht bloß auf einen Körper im Raum ankommt, sondern auf sein In-Erscheinung-Treten und sein Interagieren in einem Lebensprozess.

7 Jaspers: Der philosophische Glaube, S. 50.

Dieses In-Erscheinung-Treten erfolgt als und im Bild. Das Bild ist jeweils das Primäre im Erscheinungsprozess des Menschen. Es gibt keinen Menschen vor dem Bild, das ihn zeigt und in dem er gesehen wird.

Das Subjekt, von dem hier die Rede sein wird, konstituiert sich aus der ständigen Beziehungsdynamik zwischen Körper, Bewusstsein und Gehirn, wobei diese Vorgänge in ihrem Zusammenwirken letztlich opak erscheinen. Sinn erscheint auf diesem Feld, wenn die eigene Lebendigkeit bewusst erlebt wird und das Subjekt aus ihr einen Selbstentwurf abzuleiten vermag. Bild und bildgebendes Subjekt entstehen gleichursprünglich. Personen werden erst zu Subjekten des Erlebens, wenn sie an Sinnzusammenhänge glauben, und, indem sie das tun, deren Inhalte und Essenzen verkörpern. Sie erzeugen Sinn und legen Skripte an, die als Sinngeschichten fungieren. Diese werden als solche weitergegeben. Sinn wird über Geschichten kommuniziert. Dadurch wird er intersubjektiv realisierbar und erwächst wie im Fall des romantischen Mannes schließlich zu einem eminenten kulturellen Diskurs.

*

Die deutsche Romantik scheint in besonderem Maße dazu geeignet, eine transsubjektive und transepocheale Sinngeschichte in sich abzubilden. Sie figuriert im Fokus einer Bildgestalt, die hier *der romantische Mann* genannt werden soll. Diese Bezeichnung erschöpft sich keineswegs darin, Provokation zu sein. Die These, die dem zugrunde liegt, besagt, dass das Konzept des romantischen Schreibens einem idealen oder artistisch konstruierten Geschlecht folgt, welches die Romantik selbst als ein männliches Entwurfskonzept aufgefasst hat.

Kennzeichnend für die Theorie der Sinngeschichte ist die Frage, welchen Sinn sich die Romantiker selbst gegeben haben, welche Sinngeschichten sie entworfen haben. Dabei geht es nicht primär darum, welchen Sinn *wir* aus der Romantik herauslesen. Ein zentrales Element ist in diesem Rahmen die Konstruktion eines Geschlechts, das die Entwürfe auf sich beziehen kann. Verkörperungen vollziehen sich nicht zuletzt im Medium von Geschlechtsidentitäten. Im Hinblick auf die Romantik erscheint die Lage der Geschlechter eindeutig. Das dominante Geschlecht ist, von der Intentional-lage der Zeitgenossen aus betrachtet, männlich. Man müsste es sogar als das absolute Geschlecht bezeichnen, da es in dieser Zeit das Einzige ist, auf das sich eine Identität gründen lässt.

Diese Lage entspricht der Prädominanz des Männlichen in den mitteleuropäischen Gesellschaften um 1800. Doch kommt beim romantischen Mann hinzu, dass das Geschlecht eine kulturell konstruierte Größe ist; es entsteht auf der Bedeutungsbasis des sozialen Geschlechts und ist als sekundäre Konstruktion dazu in der Lage, das soziale Geschlecht

zu beobachten, zu kommentieren und auf fiktiv-imaginäre Ebenen zu transponieren. Dabei ereignet sich eine Operation, die für das Wesen des romantischen Mannes zentral erscheint: Der romantische Mann potenziert das männliche Gender im Sinne einer Idealisierung und relativiert dabei zugleich dessen Geltung durch Ironie. Das Zusammenspiel von Idealisierung und Ironie erzeugt aus sich selbst heraus eine imaginäre Sphäre, in der die fiktiven Bildwelten der Romantik erscheinen. Das Fiktive wurzelt nicht mehr im Mythos wie noch bis weit in die Aufklärung hinein, sondern in der Dialektik von Ideal und Ironie, aus der nicht nur bestimmte Figurentypen entstehen, sondern auch genuin romantische Welten.

Im Zuge dessen kommt es in der Romantik zum ersten Mal zu einer durchgreifenden Selbstreflexion des Mannes als dem prädominanten Geschlecht, jedoch mit dem Ergebnis der Bestätigung, ja Überhöhung der ohnehin vorhandenen männlichen Prädominanz durch kulturelle Reflexion.

Diese paradoxe Lage macht die Betrachtung des romantischen Mannes besonders reizvoll: Indem der romantische Mann sich selbst als Kunstprodukt durchschaut, ironisiert und zelebriert, schwächt er keineswegs die Bedeutung des Männlichen für die Kultur des Bürgertums ab, sondern im Gegenteil: er stärkt sie fundamental. Er leitet nicht über zur emanzipatorischen Kritik des Geschlechterdiskurses, sondern zementiert seine Grundlagen. Man könnte so weit gehen, dass erst die Potenzierung der Herrschaft sozialer Männlichkeit durch den romantischen Mann die Vormacht des Männlichen in der Kultur des Westens zum kompletten Geltungsanspruch und zur vollen Sichtbarkeit verholfen hat.

In der Mythologie des romantischen Mannes von etwa 1800 an bis zum Ende des 20. Jahrhunderts und in etlichen Fällen darüber hinaus finden sich beinahe sämtliche bedeutenden Vertreter von Literatur, Musik und Bildender Kunst, um von der Philosophie nicht zu reden. Auch wenn das Romantische seit den 1830er ununterbrochen bekämpft wird, auch wenn man vorgibt, es unbedingt überwinden zu müssen, so werden all diese Kämpfe noch immer von romantischen Männern geführt. *Der romantische Mann ist der Inbegriff des modernen Kultursubjekts.*

Erst der romantische Mann war dazu in der Lage, dem explodierenden geistigen Potenzial Europas nach der Französischen Revolution eine Verkörperung zu geben, die sich zweihundert Jahre lang halten und tradieren konnte. Durch sie erfuhr die europäische Kultur eine Stabilisierung und Entfaltung, wie sie, ausgehend von Kulturschaffenden, zuvor unvorstellbar gewesen war.

Das Konzept der Verkörperung erfolgt nach 1800 und weit bis ins 20. Jahrhundert hinein über die Typologie und die Mythologie des romantischen Mannes. Das männliche Geschlecht ist hier nicht eines neben anderen, sondern das einzige, das Bedeutung beansprucht und dem überhaupt Sichtbarkeit zukommt, weshalb die Kategorie des Geschlechts lange Zeit gar keine Rolle für die kritische Intelligenz gespielt hat. Wo ein einziges prädominantes Geschlecht die Bedeutungen prägt, wird Geschlecht als Kategorie der sozialen Machtverhältnisse nicht thematisiert, ja es wird noch nicht einmal gesehen. Das Absolute in der Geltung des männlichen Prinzips tritt wohl gar erst mit Simone de Beauvoir in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die französische Philosophin resümiert in ihrem epochalen Werk „Das andere Geschlecht“ (1948) leicht sarkastisch, aber überaus treffend: „Die Menschheit ist männlich, und der Mann definiert die Frau nicht an sich, sondern in Beziehung auf sich; sie wird nicht als autonomes Wesen gesehen. [...] Jedenfalls ist sie nichts anderes, als was der Mann befindet. [...] Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: Sie ist das Andere.“⁸

*

Die Geschichte des romantischen Mannes vom späten 18. Jahrhundert bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts kann als eine Mythologie gelesen werden, in der Helden und Götter eine schier endlose Abfolge von bedeutenden Taten begehen. Es ist die Mythologie des Bürgertums. Zu ihnen gehören nach der Kernepoche der Romantik so unterschiedliche Gestalten wie Charles Baudelaire, Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Henry David Thoreau, Walt Whitman oder Thomas Mann.

Auch wenn Gustave Flaubert wie manch anderer mit dem romantischen Mann in sich kämpft, so ist auch noch sein Vorstoß in die Inpassibilité dem Fundus des romantischen Mannes geschuldet. Der hat nun allerdings die Bildebene gewechselt. Im Autor als Demiurg, als Weltenschöpfer, kann schließlich sogar, sei es in Flaubert, in Wagner oder in Proust, die fortschreitende Verfeinerung des Konzepts vom romantischen Mann gesehen werden.

Die vorliegende Abhandlung wird sich darauf beschränken, den Zusammenhang von Kultur und Verkörperung genauer zu beleuchten. Sie sieht ihre Aufgabe nicht darin, noch einmal das Tableau der Künstler-Mythologie seit der Romantik zu rekonstruieren. Vielmehr versucht sie zu zeigen, auf welchen imagologischen und konzeptuellen Voraussetzungen es aufgebaut ist, aus welchen Quellen es sich speist und welchen Kritikpunkten es von Anfang an ausgesetzt war.

8 de Beauvoir: Das andere Geschlecht, S. 10f.

Ferner ist die These vom romantischen Mann keine, die dazu geeignet wäre, Frauen, den Feminismus oder Konzepte queerer Lebensformen zu diskreditieren oder gar zu diskriminieren. Im Gegenteil, denn die hier zugrunde gelegte Prämisse nimmt die reale Lage der Geschlechter in der Kulturepoche der Romantik ernst und geht von der Tatsache der nahezu vollständigen Marginalisierung anderer Geschlechter als dem Mann als autonom handelnder Personen aus.

Es soll nicht geleugnet werden, dass es in der Zeit vor und nach 1800 bereits eine Vielzahl schreibender Frauen gegeben hat. Tatsächlich sieht es aber so aus, als schreiben sie sich ohne Ausnahme ins literarische Feld des romantischen Mannes ein. Das liegt daran, dass es zu ihrer Zeit kein anderes kulturpoetisches Bedeutungsfeld gibt und kein anderes vorstellbar ist. Um als Schreibende gesehen zu werden, muss man als Mann auftreten. Das aber bedeutet, sich als weibliche Schreibende aufzugeben. Das Konzept eines weiblichen Schreibens existiert dann einzig und allein im Modus der Selbstnegation.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die frühen Romantiker durchaus ein Konzept der selbständigen Weiblichkeit entwickeln. Sie tun das jedoch nicht, um zur Emanzipation der Frauen beizutragen, sondern um den intellektuellen Horizont des romantischen Mannes zu erweitern. Sie wollen in neue Dimensionen der männlichen Selbststeigerung vorstoßen und sehen in der *Theorie der Weiblichkeit* den Königsweg zum poetischen Leben. Gerade in der Auseinandersetzung mit der Weiblichkeit wird der romantische Mann als Konstruktion eines Kulturkonzepts kenntlich, das sich auf vielfältige Art und Weise dazu in die Lage versetzen konnte, das dichterische Erleben und das erlebte Denken zu intensivieren und die dabei entstehenden Elemente zu einer Vielzahl von Hervorbringungen zu verdichten.

*

Der Begriff der Verkörperung, wie er hier Anwendung findet, hat drei Seiten, die miteinander in Beziehung stehen. Zunächst geht der Blick auf das Individuum, das die Verkörperung vollzieht. In unserem Rahmen sind unter diesem Gesichtspunkt zahlreiche Figuren zu beobachten, die als Romantiker aufgetreten sind. Zu ihnen gehören etwa Novalis, Clemens Brentano, Caroline Schlegel-Schelling, Joseph von Eichendorff, Karoline von Günderrode oder Heinrich Heine. Die Frage ist, wie sie selbst diese Verkörperung betrieben haben und wie diese von der Mit- und Nachwelt bewertet worden ist.

In dieses Konzept gehören aber genauso gut fiktive Figuren, die das romantische Konzept verkörpern. Der Sprung zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion soll hier nicht geleugnet werden. Es geht auf beiden Seiten

um biographische Aspekte, jedoch immer vom Blickpunkt der selbst vollzogenen Bildgebung, die bei aller Verortung im biographischen Feld gerade darin Brisanz zeigt, dass sie hohe fiktive Anteile hat.

Entsprechend stellt sich die Frage: wie wurde aus einem Zeitgenossen wie Friedrich von Hardenberg der Romantiker Novalis? Wie wird aus Hardenbergs Figur Heinrich von Aferdingen ein Dichter? Und: wie wird aus Friedrich von Hardenberg die Legende Novalis, der bereits in der Zeit der Heidelberger Romantik einen eigenen Kult gefunden hat.

Als zweiter Aspekt wäre die Verkörperung einer Idee zu beleuchten, die zentral für die Sinngeschichte der Romantiker steht und die als die Idee vom poetischen Leben ausgemacht werden kann. Ihre wesentliche Eigenschaft ist die Protention, d. h. ihr kennzeichnendes Merkmal besteht darin, dass sie immerzu vorausliegt. Die Idee vom poetischen Leben bildet das Zielfeld, auf das hin der romantische Diskurs ausgerichtet ist. Es handelt sich um eine Poetik des Vorausentwurfs, des Wunsches und der Sehnsucht. Diese protentionale Poetik erweist sich als zentral für die Bildgebung des romantischen Mannes. Ihren Diskurs nachzuverfolgen, wird nicht geringen Raum in der folgenden Darstellung einnehmen.

Der dritte Aspekt, der im Verkörperungsgeschehen ins Spiel kommt, ist der des Zeitbewusstseins. Der romantische Mann ist der erste Typus der modernen Kultur, der sich als *zeitbewusst* erlebt. Er entfaltet und unterhält ein lebhaftes Verhältnis zur eigenen Geschichtlichkeit. Einerseits, indem er sich in eine ideale Zukunft hinein entwirft, die er mit dem poetischen Leben gleichsetzt. Andererseits, indem er erkennt oder unablässig zu erkennen versucht, was an der Zeit ist und wie sich der Ereignishorizont seiner Gegenwart gestaltet.

Diese drei Faktoren, verkörperte Individualität, Verkörperung der Idee und verkörpertes Zeitbewusstsein spielen bei den Romantikern ineinander. Aus den Aktionen, Reaktionen und Mischverhältnissen dieser drei Elemente ergibt sich die Dynamik einer kulturellen Bewegung, deren zeitliche Verdichtung, individuelle Vielfalt und künstlerische Kreativität in der europäischen Geschichte keinen Vergleich kennt.