

Von den Aporien politischen Dichtens im Vormärz: Robert Eduard Prutz

von

Silvia Serena Tschopp (Augsburg)

Es ist eine bekannte Thatsache, daß bei uns Deutschen Poesie und Politik als entschiedene und durchaus unveröhnbare Gegensätze betrachtet werden, und daß demgemäß politische Poesie bei uns meist für ein Ding gilt, welches entweder, als unmöglich, nicht existirt, oder, als unberechtigt, doch nicht existiren sollte.¹

Mit diesen Worten benennt Robert Eduard Prutz das Dilemma, in dem sich diejenigen Autoren des Vormärz befinden, die ihren politischen Überzeugungen in poetischer Form Ausdruck zu verleihen suchen. Die Legitimität ihres Vorhabens wird nicht nur von den konservativen Repräsentanten des Staats, die die Einmischung der Literaten in politische Angelegenheiten inkriminieren, bestritten, sondern auch von den nicht selten fortschrittlich gesinnten Vertretern einer Ästhetik, die die Politik aus dem Bereich des Schönen verbannt. Neigen erstere dazu, den Dichtern die Kompetenz für die Darstellung politischer Sachverhalte abzuerkennen,² so lehnen letztere politische Poesie aus ästhetischen Erwägungen ab:³ *Die Einen stehen festen Fußes in der Politik, die Andern schweben in der Ästhetik; die Einen läugnen die politische, die Andern die poetische Berechtigung der politischen Poesie.*⁴ Die ästhetischen Vorbehalte gegen politische Poesie hat der maßgebliche Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts, Friedrich Theodor Vischer, in einer Reihe von Schriften artikuliert, u. a. auch in seinem für das von Prutz herausgegebene *Literarhistorische Taschenbuch* verfaßten Aufsatz *Shakspeare in seinem Verhältniß zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen* (1844). Da die *ächte Poesie*⁵ ihren Ausgangspunkt immer bei

¹ R[obert] E[duard] Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen*, Leipzig 1845, S. 253.

² Vgl. ebd., S. 253f.

³ Vgl. ebd., S. 254ff.

⁴ Ebd., S. 257.

⁵ Friedrich Theodor Vischer, *Shakspeare in seinem Verhältniß zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen*, in: Ders., *Kritische Gänge. Neue Folge*, Heft 2, Stuttgart 1861, S. 1–61, hier S. 24.

etwas bereits Bestehendem zu nehmen habe, das sie in idealisierter Form zur Erscheinung bringe, sei eine politische Poesie, die sich auf das richte, was noch der Verwirklichung harre, abzulehnen. Wo Vischer in Anlehnung an Kant die Interessellosigkeit des Schönen postuliert, wird evident, weshalb politische Poesie in ästhetischer Hinsicht notwendigerweise defizitär bleiben muß. Als Kunstform, welche sich der Propagierung einer noch zu erreichenden politischen Struktur verschrieben habe, sei politische Poesie darauf angelegt zu überzeugen, den Lesern spezifische, vom Autor intendierte Denkweisen und Handlungsmuster zu vermitteln. Wenn der Künstler *frei von Interesse sein muß*, weil ihm sonst *die reine Schönheit, die ohne Interesse gefällt*, abhanden komme,⁶ kann die poetische Verkündigung eines noch zu erreichenden politischen Zustands nur *paränetisch, didaktisch, tendenziös, mithin rhetorisch* sein.⁷ Die Unvereinbarkeit einer die Autonomie des Kunstwerks absolut setzenden Ästhetik und der Rhetorik als eines auf Persuasion zielenden Instruments öffentlicher Kommunikation, die Vischer in seiner Kritik an einem utilitaristischen Dichtungsbegriff postuliert, bildet das argumentative Fundament einer Vielzahl von Äußerungen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Auseinandersetzung um die Berechtigung politischer Dichtung partizipieren. Sie dient auch Prutz als Ausgangspunkt seiner Bemühungen, die – auch ästhetische – Legitimität derjenigen künstlerischen Manifestationen zu begründen, die eine Überwindung der zeitgenössischen politischen Verhältnisse anstreben und sich dafür rhetorischer Mittel bedienen.

Wenn im folgenden Prutz' apologetisch-programmatischer Versuch, die umfassende Dignität politischen Dichtens zu evidenzieren, dargelegt wird, muß dies demnach unter Berücksichtigung jenes poetologischen Diskurses geschehen, gegen den Prutz in *Die Politische Poesie der Deutschen* anschreibt. Es gilt zunächst, mit Hilfe einer Rekonstruktion der Positionen, auf die sich die *Partei der Aesthetiker*,⁸ gegen die Prutz' Argumentation primär gerichtet ist, beruft, die seit dem 18. Jahrhundert zunehmend prekäre Relation zwischen Ästhetik und Rhetorik zu beschreiben, bevor in einem zweiten Schritt Prutz' theoretisches Konzept einer zeitgemäßen politischen Dichtung zur Darstellung gelangt. Die Restitution des Rhetorischen im Rahmen einer Wirkungsästhetik politischer Poesie, wie sie sich in Prutz' frühen theoretischen Schriften abzeichnet, soll schließlich an einigen zu Beginn der 1840er Jahre entstandenen Gedichten Prutz' verifiziert werden.

⁶ Vischer, *Shakspeare* (wie Anm. 5), S. 25.

⁷ Ebd., S. 23.

⁸ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 259.

I

Als antiquiert hat Joachim Dyck die Rede vom Verschwinden der Rhetorik im Übergang von der Aufklärung zur Klassik jüngst apostrophiert.⁹ In der Tat hat die These eines fundamentalen Bedeutungsverlusts der Rhetorik im Zuge der Herausbildung neuer ästhetischer und poetologischer Prämissen seit dem späten 18. Jahrhundert an Überzeugungskraft eingebüßt, nachdem gezeigt werden konnte, in welchem Maße antike und frühneuzeitliche Rhetorikmodelle auf die Konstitution des goethezeitlichen Kunst- und Dichtungsverständnisses eingewirkt haben.¹⁰ Die Einsicht, daß der Rhetorik auch im Kontext der idealistischen Ästhetikkonzeption eine nicht unwesentliche Rolle zufällt, sollte allerdings nicht dazu verleiten, die für die nachaufklärerische kunsttheoretische Diskussion kennzeichnenden paradigmatischen Verschiebungen im Verhältnis zwischen Rhetorik und Ästhetik zu übersehen: Wenn Georg Philipp Harsdörffer in der Vorrede zum dritten Teil seines *Poetischen Trichters* die unauflösbare Verbindung von *Poeterey und Redkunst* beschwört,¹¹ entspricht dies frühneuzeitlichem Dichtungsverständnis. Im 17. und bis weit ins 18. Jahrhundert bleibt die Dichtkunst einem Regelsystem verpflichtet, dessen Wurzeln in die antike und humanistische Rhetorik zurückreichen.¹² Die Beherrschung

⁹ Joachim Dyck, „Rede, daß ich dich sehe“. *Rhetorik im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, in: *Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit*, hg. von Gert Ueding/Thomas Vogel, Tübingen 1998, S. 70–89, hier S. 70.

¹⁰ Schon Klaus Dockhorn hatte in einem wichtigen Aufsatz aus den 1940er Jahren auf das rhetorische Fundament der modernen Ästhetik hingewiesen (vgl. Klaus Dockhorn, *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte*, in: *Rhetorik*. Bd. 2: *Wirkungsgeschichte der Rhetorik*, hg. von Joseph Kopperschmidt, Darmstadt 1991, S. 37–59. Die vollständige Fassung des 1949 erstmals erschienenen Aufsatzes findet sich in Klaus Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968 [= *Respublica literaria* 2], S. 46–95). Vgl. auch die Beiträge von Helmut Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturprogrammatische um 1800*, in: *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, hg. von Helmut Schanze, Frankfurt/M. 1974, S. 126–144; Johannes G. Pankau, *Unendliche Rede. Zur Formulierung des Rhetorischen in der deutschen Romantik*, Oldenburg 1990 (= *Oldenburger Universitätsreden* 35); Gert Ueding, *Rhetorik und Ästhetik in Schillers theoretischen Abhandlungen*, in: *Aufklärung über Rhetorik. Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1992 (= *Rhetorik-Forschungen* 4), S. 155–184; oder den bereits erwähnten Aufsatz von Joachim Dyck (wie Anm. 9).

¹¹ Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter* (Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1648–1653), Darmstadt 1969, fol. iiii recto: *Desem nach ist die Poeterey und Redkunst miteinander verbrüderet und verschwestert/ verbunden und verknüpfet/ daß keine sonder die andre gelehret/ erlernt/ getrieben und geübet werden kan.*

¹² Zur rhetorischen Dimension der 'Poeterey' im Barock vgl. Ludwig Fischer, *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen 1968 (=

der den poetologischen Diskurs leitenden normativen Setzungen ist Bedingung für erfolgreiche literarische Tätigkeit; nur ein rhetorisch gebildeter Autor kann ein guter Autor sein. Der überragende Stellenwert und die Wirkungskraft der vormodernen Rhetorik erweisen sich noch in denjenigen ästhetischen und dichtungstheoretischen Beiträgen, die im 18. Jahrhundert den Übergang zu einer veränderten Kunstbetrachtung markieren.¹³ Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* bleibt auch dort, wo er dem Dichter imaginative Freiräume eröffnet, die eine zumindest partielle Emanzipation von poetologischen Normen ermöglicht, einem fundamental rhetorischen Verständnis von Dichtung verpflichtet. Indem Gottsched die Naturnachahmung als primäres poetisches Prinzip bestimmt und dabei den mimetischen Zugriff des Dichters an die Kategorien des Möglichen und Wahrscheinlichen bindet, indem er das Programm einer gleichermaßen moralischen und vernünftigen Poesie entwirft und damit an einer instrumentalen Perception dichterischer Tätigkeit festhält, vermag er den von der Tradition vorgegebenen poetologischen Rahmen nicht wirklich zu sprengen. Die Bedeutung, die im *Versuch einer Critischen Dichtkunst* den Tropen als genuinem Ausdruck schöpferischen Vermögens zukommt,¹⁴ mag als Antizipation eines autonomeren Verständnisses poetischen Schaffens gelesen werden; sie steht allerdings nicht grundsätzlich in Widerspruch zur voraufklärerischen Poetik, sondern rekurriert im Gegenteil auf deren Konzept eines ebenso gelehrten wie durch 'ingenium' ausgezeichnet-

Studien zur deutschen Literatur 10); Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970; Volker Sinemus, *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat. Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1978 (= *Palaestra* 269); den kurzen, einführenden Beitrag von Georg Braungart, *Rhetorik, Poetik, Emblematis*, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 3: *Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus und Barock 1572-1740*, hg. von Harald Steinhausen, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 219-236; sowie Joachim Dyck, *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition*. 3. erg. Aufl., Tübingen 1991 (= *Rhetorik-Forschungen* 2).

¹³ Zum rhetorischen Charakter der poetologischen und ästhetischen Entwürfe Gottscheds, Breitingers, Meiers und Baumgartens vgl. Wolfgang Bender, *Rhetorische Tradition und Ästhetik im 18. Jahrhundert: Baumgarten, Meier und Breitinger*, in: *ZfdPh* 99(1980), S. 481-506; und v. a. Uwe Möller, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und G. Fr. Meier*, München 1983. Vgl. auch Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990 (= *Studien zur deutschen Literatur* 107), der, das Augenmerk auf den „Durchgang und Übergang zwischen einer 'rhetorischen' und einer 'hermeneutischen Kultur'“ (S. 3) richtend, auch auf Gottsched und dessen Zürcher Kontrahenten eingeht (S. 1-53).

¹⁴ Vgl. das Kapitel *Von den verblühten Redensarten*, wo postuliert wird, der *Witz eines Poeten* zeige sich hauptsächlich in der glücklichen Erfindung verblühter Redensarten (Johann Christoph Gottsched, *Ausgewählte Werke*, hg. von Joachim Birke/Brigitte Birke. Bd. 6/1: *Versuch einer Critischen Dichtkunst: Erster allgemeiner Theil*, Berlin/New York 1973, S. 324).

ten Dichters.¹⁵ Wenn Johann Jacob Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* mit der emphatischen Betonung des *Neuen, Ungewohnten, Seltzamen und Ausserordentlichen* Gottscheds rigidem Nachahmungspostulat eine Absage erteilt und die Zweckbestimmung von Poesie nicht mehr hauptsächlich in deren Funktion als Vermittlerin moralischer und vernünftiger Maximen erkennt, sondern den Akzent auf jenes ästhetische *Ergetzen* verlagert, das die poetische Mimesis generiert,¹⁶ vertritt er zwar eine Auffassung, die Affinitäten zum goethezeitlichen Begriff des Schönen aufweist, löst sich jedoch nicht aus einem dezidiert rhetorischen Argumentationszusammenhang. In welchem Maße schließlich Georg Friedrich Meiers *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* und Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* rhetorischer Tradition verpflichtet bleiben, ist von der germanistischen Forschung bereits früh bemerkt worden.¹⁷

Auch wer die Ubiquität der Rhetorik gerade im Übergang von einem aufklärerischen zu einem klassisch-romantischen Dichtungsverständnis postuliert, wird nicht absehen können von den nicht nur graduellen, sondern qualitativen Veränderungen, denen das poetische Normensystem im Zuge der Herausbildung neuer kunsttheoretischer Prämissen unterworfen ist. Welchen Wandel die Wahrnehmung des Schönen und damit die Bestimmung poetischer Tätigkeit seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erfährt, zeigt exemplarisch Karl Philipp Moritz' 1788 erschienene Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*.¹⁸ Den Ausgangspunkt von Moritz' Überlegungen bildet die Kritik am noch von Gottsched und – wenn auch in modifizierter Form – von Breitinger vertretenen Mimesiskonzept. Poetische Nachahmung erschöpft sich für Moritz weder im 'Nachäffen' nur äußerlicher Erscheinungsformen wirklicher Phänomene noch in der Imitation des Guten und Edlen als Reproduktion einer ethischen Norm. Im Anschluß an seine differenzierte Auseinandersetzung mit den Begriffen der 'Nachahmung' und des 'Schönen' gelangt er zu einer klaren Unterscheidung nicht nur zwischen der *Nachahmung des Schönen* und der *moralischen Nachahmung des Guten und Edlen*,¹⁹ sondern auch zwischen Schönerem und Nützlichem:

¹⁵ Zum Konzept des ingenüösen Dichters in der barocken Poetiktradition vgl. Dyck, „*Rede, daß ich dich sehe*“ (wie Anm. 9), S. 116–122.

¹⁶ Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst* [...], Zürich/Leipzig 1740 (Nachdruck, hg. von Wolfgang Bender in der Reihe *Deutsche Neudrucke*, Stuttgart 1966). Bd. 1, S. 110.

¹⁷ Zu Meier vgl. Möller, *Rhetorische Überlieferung* (wie Anm. 13), S. 83–87; zu Baumgarten vgl. Marie-Luise Linn, *A. G. Baumgartens 'Aesthetica' und die antike Rhetorik*, in: *DVjS* 41(1967), S. 424–443.

¹⁸ Die Schrift ist abgedruckt in Karl Philipp Moritz, *Werke*, hg. von Horst Günther. Bd. 2: *Reisen. Schriften zur Kunst und Mythologie*, Frankfurt/M. 1981, S. 549–578.

¹⁹ Moritz, *Werke* 2 (wie Anm. 18), S. 554.

Da nun aus der vorhergegangenen Nebeneinanderstellung klar ist, daß die Begriffe von schön und unnützlich nicht nur einander nicht ausschließen, sondern sogar sich willig ineinander fügen: so muß das Nützliche offenbar an dem Schönen als überflüssig, und wenn es sich daran befindet, doch als zufällig, und als nicht dazu gehörig betrachtet werden, weil die wahre Schönheit, eben so wie das Edle in der Handlung, durch das Nützliche dabei weder vermehrt, noch durch den Mangel desselben auf irgendeine Weise vermindert werden kann.²⁰

Die Entgegensetzung von Schönerm und Nützlichem bedeutet die Absage an das noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein dominante rhetorische Dichtungsverständnis, das poetisches Schaffen in den Dienst außerliterarischer Zwecke gestellt hatte, und stützt die Begründung einer autonomen Kunstauffassung, denn es ist, wie Moritz weiter ausführt, offenkundig, *daß eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, notwendig ein für sich bestehendes Ganze [!] sein müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist.*²¹ Dichtung befreit sich bei Moritz jedoch nicht nur aus der ihr von der Aufklärungspoetik angelegten Fessel der Moral, sondern auch aus derjenigen der Vernunft. Konstitutiv für den Begriff des Schönen, wie er in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* gefaßt wird, ist, daß das Schöne sich vernünftiger Erkenntnis entzieht. Es ist die Einbildungskraft, die im Verbund mit den Sinnen als *Empfindungswerkzeugen*²² die Perzeption des Schönen ermöglicht und reguliert. Was Moritz in seiner bedeutendsten kunsttheoretischen Schrift entfaltet, ist jedoch nicht nur ein neues Dichtungs-, sondern auch ein neues Dichterkonzept. Die Aufgabe des Künstlers besteht nicht primär darin, die Natur mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nachzuahmen; als mit Empfindungs- und Bildungskraft gesegnete schöpferische Instanz soll er sich vielmehr zum *bildenden Genie*²³ erheben, das in Analogie zur Natur ein ästhetisches Ganzes gestaltet.²⁴ Das Kunstwerk, als ein *den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber habendes Ganzes*,²⁵ als poetische Manifestation, die sich nicht an vorgegebenen poetolo-

²⁰ Moritz, *Werke 2* (wie Anm. 18), S. 557.

²¹ Ebd., S. 558.

²² Ebd., S. 559.

²³ Ebd., S. 564.

²⁴ Vgl. Moritz, *Werke 2* (wie Anm. 18), S. 572: *Was uns daher allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand; 'vorhergegangene ruhige Betrachtung der Natur und Kunst, als eines einzigen großen Ganzen', das in allen Teilen sich in sich selber spiegelnd, da den reinsten Abdruck läßt, wo alle Beziehung aufhört, in dem echten Kunstwerke, das, so wie sie, in sich selbst vollendet, den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber hat.*

²⁵ Ebd.

gischen und ästhetischen Normen orientiert, sondern als Produkt individueller Genialität eigene Maßstäbe setzt, und der Dichter als *eigenmächtige*²⁶ schöpferische Instanz bilden die Konstituenten eines Entwurfs, der mit der frühneuzeitlichen und aufklärerischen, rhetorisch fundierten Poetik bricht und neue, zukunftsweisende Legitimationsmuster für künstlerische Betätigung anbietet. Definierte sich der Wert eines dichterischen Textes seit dem 16. Jahrhundert über sein Verhältnis zu einem als allgemein verbindlich geltenden System literarischer Regeln, werden im Zeitalter des autonomen Kunstwerks die dem poetischen Text zu entnehmenden ästhetischen Prämissen entscheidend. Anders als beispielsweise in der Literatur des Barock, in der die ästhetische Qualität eines literarischen Kunstwerks wesentlich davon abhängt, inwiefern es ihm gelingt, die herrschenden poetologischen Normen zu erfüllen und zu überbieten, wird in der Literatur der Kunstperiode der Wert des poetischen Werkes in seiner Fähigkeit, die verschiedenen, den Text als Ganzes konstituierenden Elemente auf stimmige Weise zu einer Einheit zu verbinden, verortet. Poesie ist nicht mehr das Produkt eines sein Handwerk beherrschenden 'poeta doctus', sondern Emanation eines inspirierten Individuums; sie steht nicht mehr im Dienste außerästhetischer Werte wie Religion, Politik oder Moral, sondern bildet eine zweckfreie künstlerische Schöpfung. Da ein poetologisches Regelsystem, das den Produzenten und Rezipienten von Literatur gleichermaßen vertraut wäre und als Basis für die Verständigung über poetische Texte dienen könnte, nicht mehr besteht, bedarf es eines neuen Fundaments für literarische Perzeption. Grundlage für die Qualifizierung eines Kunstwerks bildet nun der *Geschmack* als jene *Empfindungsfähigkeit*, die nicht nur dem Künstler, sondern auch denjenigen Individuen eignet, deren Beschäftigung mit Kunst sich im Genuß, in der *ungestörte[n] Ruhe der stillen Betrachtung* erschöpft.²⁷ Indem Geschmack als der menschlichen Wahrnehmung inhärent, als etwas, über das der Dichter und sein Publikum gemeinsam verfügen, definiert wird, eröffnet sich die Möglichkeit einer Kommunikation über den ästhetischen Status einer künstlerischen Hervorbringung, die deren Autonomie nicht gefährdet.

Karl Philipp Moritz ist nur eine – allerdings gewichtige – Stimme im Chor derjenigen, die an der Durchsetzung eines autonomieästhetischen Konzepts von Kunst partizipieren.²⁸ Durch Gotthold Ephraim Lessing und die Exponenten des Sturm und Drang vorbereitet, vollzieht sich in den dichtungstheoretischen Erörterungen der klassischen und romantischen Autoren der

²⁶ Vgl. Moritz, *Werke* 2 (wie Anm. 18), S. 561.

²⁷ Ebd., S. 565.

²⁸ Vgl. dazu Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945*. 2 Bde., Darmstadt 1985.

Übergang von der Regelpoetik zur Autonomieästhetik als der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein dominanten Auffassung von Kunst. Daß die Bestimmung des literarischen Kunstwerks als autonome Schöpfung eines genialischen Subjekts eine derartige Signifikanz gewinnt, ist nicht nur dem poetologischen Diskurs zu verdanken, der seine Kunstreflexion ausgehend von der konkreten Auseinandersetzung mit literarischen Texten entwickelt, sondern auch der philosophischen Ästhetik, die das Postulat einer autonomen Kunst systematisch begründet. In diesem Zusammenhang ist nun von besonderem Interesse, welcher Stellenwert der Rhetorik im Kontext eines die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks stipulierenden philosophisch-ästhetischen Modells zukommt. Wirkungsgeschichtlich von eminenter Bedeutung ist Immanuel Kants Auseinandersetzung mit dem überlieferten rhetorischen Dichtungsverständnis in seiner *Kritik der Urteilskraft*, einem Werk, das Goethe Johann Peter Eckermann mit der Bemerkung empfahl, Kant habe darin die Rhetorik *vortrefflich* abgehandelt.²⁹ Ausgehend von einer Dreiteilung der ästhetischen Manifestationen in redende Kunst, bildende Kunst und Tonkunst (*Spiel der Empfindungen*³⁰), unterscheidet Kant im Bereich der redenden Kunst zwischen 'Beredsamkeit' einerseits und 'Dichtkunst' andererseits:

*Beredsamkeit ist die Kunst, ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben; Dichtkunst, ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes auszuführen.*³¹

Was der chiasmische Definitionsversuch noch verschleierte, wird aus den darauffolgenden Ausführungen Kants deutlich. Indem der Redner *zwar etwas [gibt]*, *was er nicht verspricht, nämlich ein unterhaltendes Spiel der Einbildungskraft*, jedoch auch *dem etwas ab[bricht]*, *was er verspricht und was doch sein angekündigtes Geschäft ist, nämlich den Verstand zweckmäßig zu beschäftigen*, während der Dichter wenig verspricht, *aber etwas [leistet]*, *das eines Geschäftes würdig ist, nämlich dem Verstande spielend Nahrung zu verschaffen und seinen Begriffen durch*

²⁹ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Bd. 19: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, München/Wien 1986, S. 224. Zu Kants Rhetorikkritik vgl. die Studie von Tobia Bezzola, *Die Rhetorik bei Kant, Fichte und Hegel. Ein Beitrag zur Philosophiegeschichte der Rhetorik*, Tübingen 1993 (= *Rhetorik-Forschungen* 5), S. 20–53. Zur idealistischen Ästhetik allgemein vgl. Heinz Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983.

³⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer. 7. Aufl. (Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme), Hamburg 1990 (= *Philosophische Bibliothek* 39a), S. 176.

³¹ Ebd.

Einbildungskraft Leben zu geben, also jener im Grunde weniger, dieser mehr, als er verspricht, hält,³² fällt die Beredsamkeit unter das Verdikt des Betrugs. Die Delegitimierung der Beredsamkeit zugunsten der Poesie erfolgt mit Argumenten, wie sie auch in der zeitgenössischen Kunstkritik begegnen. Als ‘ars oratoria’, als *Kunst zu überreden, d.i. durch den schönen Schein zu hintergehen*,³³ eignet ihr eine Absichtlichkeit, die ihren ästhetischen Charakter unterminiert. Die Suprematie der Dichtkunst – Kant weist ihr den *obersten Rang* im System der schönen Künste zu³⁴ – ergibt sich aus der Freiheit, die sie sowohl in produktions- als auch rezeptionsästhetischer Hinsicht auszeichnen. Ihre Voraussetzung bildet Genie, das als *musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen* definiert wird,³⁵ was sie bewirkt, beschreibt Kant als Freisetzung der Einbildungskraft: Sie stärke das Gemüt, *indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt, die Natur, als Erscheinung nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen*.³⁶ Über die Kritik an einer rhetorisch verstandenen poetischen Nachahmung, die er, wie schon Moritz in seiner Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen, als Nachäffung* denunziert,³⁷ über die Absage an ein normatives System poetischer Präskriptionen³⁸ gelangt auch Kant in seiner Ästhetik zum idealtypischen Entwurf einer individuellen Genialität zu verdankenden zweckfreien Kunstwerks.

Kants *Pathologie der Rhetorik*³⁹ ist innerhalb der philosophischen Ästhetik zwar nicht unwidersprochen geblieben – so findet sich in Johann Gottlieb Fichtes Werk eine geradezu enthusiastische Einschätzung der Rhetorik, und noch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, auf den sich die Rhetorikkritik im 19. Jahrhundert wiederholt beruft, ermöglicht, indem er die Rhetorik aus dem System der Ästhetik ausgliedert und ihr als Denk- und Argumentationsmethode einen Geltungsbereich jenseits der schönen Künste zuweist, eine Validierung rhetorischer Strategien⁴⁰ –, sie hat jedoch die kunsttheoretische

³² Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 30), S. 177.

³³ Ebd., S. 183.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 173.

³⁶ Ebd., S. 183.

³⁷ Ebd., S. 173.

³⁸ Die Überlegenheit der Dichtkunst gründet für Kant wesentlich darin, daß sie *fast gänzlich dem Genie ihren Ursprung verdankt und am wenigsten durch Vorschrift oder durch Beispiele geleitet sein will* (Kant, *Kritik der Urteilskraft* [wie Anm. 30], S. 183).

³⁹ Vgl. Bezzola, *Rhetorik bei Kant* (wie Anm. 29), S. 161.

⁴⁰ Vgl. dazu Bezzola, *Rhetorik bei Kant* (wie Anm. 29).

Diskussion auch und gerade der nachklassischen Periode entscheidend geprägt. So lassen sich nicht wenige der von den Ästhetikern des 19. Jahrhunderts vorgebrachten Argumente gegen die Rhetorik direkt auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurückführen,⁴¹ und auch der poetologische Diskurs rekurriert auf die für den deutschen Idealismus kennzeichnende antirhetorische Bestimmung des Schönen. Aus dem System der schönen Künste verdrängt, erscheint die Rhetorik zunehmend als das Andere der Poesie, dem nur außerhalb des Kunstwerks Legitimität zukommt.

Es wäre sicher verfehlt, davon auszugehen, daß das, was goethezeitliche Ästhetik und Poetik programmatisch formulieren, in der dichterischen Praxis auf konsequente Weise umgesetzt worden wäre. Daß die Rhetorik, aus Gründen, die bisher noch kaum hinreichend geklärt wurden,⁴² seit dem 18. Jahrhundert in der theoretischen Auseinandersetzung einen immer prekäreren Status zugewiesen erhält, hat die vielfältige Verwendung rhetorischer Stilmittel in lyrischer, dramatischer und erzählender Dichtung im 19. Jahrhundert nicht verhindert. Bereits im 18. Jahrhundert in zunehmendem Maße auf die 'elocutio' verengt, kommt der Rhetorik als Stillehre weiterhin große Bedeutung zu. In Abhandlungen und Lehrbüchern systematisch erörtert,⁴³ aus dem modernen Wissenschaftssystem nur scheinbar verbannt,⁴⁴ im Bereich der politischen, gerichtlichen und theologischen Oratorie von eminenter Signifikanz,⁴⁵ im Lehrbetrieb der Schulen fester Bestandteil der Ausbildung,⁴⁶ durchdringt die rhetorische Tradition den kulturellen Diskurs im 19. Jahrhundert in einem Maße, wie es die Rede vom 'Untergang der Rhetorik' nicht vermuten lassen

⁴¹ Vgl. Bezzola, *Rhetorik bei Kant* (wie Anm. 29), S. 131. Zu den rhetorikkritischen Argumenten der philosophischen Ästhetik im 19. Jahrhundert vgl. Michael Titzmann, *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800–1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*, München 1978 (= *Münchener Universitäts-Schriften* 18), S. 189.

⁴² Tobia Bezzola nennt in der Einleitung zu seiner Studie eine Reihe von Erklärungsansätzen und verweist auf die dazugehörige Literatur. Vgl. Bezzola, *Rhetorik bei Kant* (wie Anm. 29), S. 4.

⁴³ Vgl. Marie-Luise Linn, *Studien zur deutschen Rhetorik und Stilistik im 19. Jahrhundert*, Marburg 1963 (= *Marburger Beiträge zur Germanistik* 4).

⁴⁴ Wenn, wie dies Gert Ueding und Bernd Steinbrink betonen, die Rhetorik als kohärentes Bildungssystem sich aufgelöst habe in die modernen Spezialdisziplinen der Wissenschaften vom Menschen und der Gesellschaft, kommt der Rhetorik auch in einem modernen Wissenschaftszusammenhang Bedeutung zu (vgl. *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*, hg. von Gert Ueding/Bernd Steinbrink. 3. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 1994, S. 135).

⁴⁵ Vgl. Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik* (wie Anm. 44), S. 142–151; und v. a. Peter Philipp Riedl, *Öffentliche Rede in der Zeitenwende. Deutsche Literatur und Geschichte um 1800*, Tübingen 1997 (= *Studien zur deutschen Literatur* 142).

⁴⁶ Vgl. Dieter Breuer, *Schulrhetorik im 19. Jahrhundert*, in: Schanze, *Rhetorik* (wie Anm. 10), S. 145–179; sowie Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik* (wie Anm. 44), S. 151–154.

würde. So problematisch es demnach ist, die Rhetorik ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer Exilierung aus der Ästhetik und Poetik zu betrachten und den Geltungsverlust des europäischen Bildungssystems 'Rhetorik' zu konstatieren, so wenig genügt es allerdings, mit punktuellen Verweisen auf das Weiterwirken rhetorischer Prinzipien im 19. Jahrhundert deren fortdauernde Relevanz zu behaupten. Die goethezeitliche Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen eines rhetorischen Verständnisses literarischer Kommunikation erweist sich, wie Peter Philipp Riedl kürzlich überzeugend dargelegt hat,⁴⁷ als bemerkenswert differenziert, generiert einen Argumentationszusammenhang, der eine Vielzahl durchaus divergenter Positionen zur Diskussion stellt. Nichtsdestotrotz verlagert sich der Ort der Rhetorik im 19. Jahrhundert zunehmend in die Bereiche außerliterarischer Verständigung, im Kontext einer zweckfrei gedachten Kunstproduktion und -rezeption kommt ihr – zumindest theoretisch – nurmehr marginale Bedeutung zu.

II

Die Dominanz eines autonomen Kunstbegriffs innerhalb des ästhetischen und poetologischen Diskurses in einem Moment, in dem die historischen Ereignisse in Europa zu einer spürbaren Politisierung des kulturellen Lebens führen, erweist sich für all diejenigen Autoren im 19. Jahrhundert, die geschichtliche Erfahrung auf poetische Weise reflektieren wollen, als letztlich unlösbares Problem. Wenn ein Kunstwerk *bloß um sein selbst und seiner Schönheit willen*⁴⁸ existieren soll, bedeutet dies für jegliche Form interessegeleiteter Literatur die Verbannung aus dem Bereich des Ästhetischen. Die zunächst gegen das aufklärerische Postulat der primär moralischen Funktion poetischer Tätigkeit gerichtete Kritik an einem instrumentalen Verständnis von Literatur spricht auch politischer Dichtung ihre Berechtigung ab. Als auf einen erkennbaren, außerhalb des Kunstwerks liegenden Zweck gerichtete Form der 'Tendenzliteratur' löst politische Poesie die Forderung nach interesseloser Schönheit nicht ein. In ihrer Eigenschaft als heteronome Dichtung ist sie, wie Vischer in seiner *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* hervorhebt, nicht ästhetisch, sondern rhetorisch: *Die Tendenzpoesie verhüllt die unorganische Verbindung der ästhetischen Elemente [...] unter der Energie des pathetischen Hindringens auf den Zweck und nähert sich dadurch einem andern Grenzgebiete*

⁴⁷ Riedl, *Öffentliche Rede* (wie Anm. 45).

⁴⁸ Moritz, *Werke 2* (wie Anm. 18), S. 572.

der Poesie, der Rhetorik.⁴⁹ Als rhetorische Dichtung wiederum instrumentalisiert die Tendenzpoesie ästhetische Form im Hinblick auf eine spezifische Wirkung. Ihr Ziel besteht in der *Willensbestimmung*, die sie dadurch befördert, daß sie die persuasiven Strategien durch poetische ergänzt, *denn die Überzeugung soll durch Entzündung des Gefühls, Affekts und der Phantasie zum Willensakte, zum Beschlusse werden.*⁵⁰ Ganz im Sinne der idealistischen Ästhetik erscheint die Rhetorik bei Vischer als auf die Affekte zielende Dissimulationskunst, der es nicht um Wahrheit, sondern vielmehr um den Schein der Wahrheit geht.

Zwar hat auch der Liberale Vischer sich bemüht, die *schwierige Antinomie*,⁵¹ in der sich die vormärzlichen Verfasser politischer Dichtung befanden, zu entschärfen, *den Widerspruch zwischen dem Satze, der jedes Interesse, jede Absicht, die Gemüther für irgend eine bestimmte Wahrheit unmittelbar zu gewinnen, von der Kunst ausschließt, und zwischen dem andern, der einen Werthunterschied des Gehaltes behauptet, dem politischen, insbesondere dem vaterländisch-politischen Gehalte den höchsten Rang zuerkennt und die wärmste Theilnahme an diesem Gehalte vom Dichter fordert*, zu lösen.⁵² Auf die Bedeutung, die die Idee des Staates, der Nation auch für klassisch-romantische Autoren hatte, verweisend, unterscheidet er zwischen *ächter politischer Poesie*, die ihre Inspiration ausschließlich aus dem historisch bereits Verwirklichten beziehe,⁵³ und *politisch tendenziöser Dichtung*,⁵⁴ die das, was sie poetisch evoziere, behaupten müsse. Die von Vischer vorgeschlagene Differenzierung erfährt allerdings keine Konkretisierung, da hinreichend klare Kriterien für eine Grenzziehung zwischen 'ästhetischer' und 'rhetorischer' politischer Poesie nicht genannt werden.

Vischers auf autonomieästhetischen Konventionen beharrende Position ist keinesfalls singulär; sie begegnet vielmehr in einer Vielzahl programmatischer Äußerungen der Zeit. Es sind in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch und gerade jene Literaten, bei denen man aufgrund ihrer liberalen Ideen besonderes Interesse an einem poetologischen Entwurf, der die ästhetische Dignität politischer Dichtung nicht negiert, erwarten würde, die an der Durchsetzung autonomieästhetischer Postulate partizipieren. So erscheinen Ludolf Wienbargs *Ästhetische Feldzüge* durch einen klar antirhetorischen Affekt geprägt,⁵⁵ und

⁴⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, hg. von Robert Vischer. Bd. 6: *Kunstlehre. Dichtkunst*, München 1923 (Reprint Hildesheim/New York 1975), S. 377.

⁵⁰ Vischer, *Ästhetik* 6 (wie Anm. 49), S. 379.

⁵¹ Vischer, *Shakspeare* (wie Anm. 5), S. 25.

⁵² Ebd., S. 27.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 26.

⁵⁵ Vgl. dazu Gert Ueding, *Rhetorik der Tat. Ludolf Wienbargs 'Ästhetische Feldzüge'*, in: Ders. (Hg.), *Aufklärung über Rhetorik* (wie Anm. 10), S. 71–88.

noch Georg Herwegh räumt 1839 in seiner emphatischen Beschwörung der zeitgenössischen Literatur kritisch ein, daß *der Tendenz [...] oft die Schönheit geopfert worden sei*.⁵⁶ Wenn die Einsicht, daß das Festhalten an der Autonomie des Kunstwerks zur Abwertung der als 'Tendenzpoesie' denunzierten politischen Lyrik, Dramatik und Erzählprosa führen mußte, nichts daran zu ändern vermochte, daß die idealistische Ästhetik während des 19. Jahrhunderts ihre Verbindlichkeit nicht grundsätzlich einbüßte, stellt sich die Frage, mit welchen Argumenten diejenigen Autoren des Vormärz, die sich der politischen Dichtung verschrieben hatten, ihr Tun zu legitimieren suchten. Wie schwierig sich die Rechtfertigung heteronomer Dichtung angesichts der Dominanz einer autonomieästhetischen Auffassung von Literatur gestalten konnte, veranschaulichen die diesbezüglichen Bemühungen Robert Eduard Prutz.⁵⁷

Der fortschrittlich gesinnte Autor literaturgeschichtlicher und poetischer Schriften ist einer der ersten und wenigen, die die uns hier interessierende Problematik nicht nur kritisch reflektiert, sondern auch in mehreren Beiträgen einer systematischen Analyse unterzogen haben. 1842 war in den *Blättern für literarische Unterhaltung* Wilhelm Arthur Passows Beitrag *Zur Geschichte der politischen Poesie* erschienen, im selben Jahr hatte Carl Bucher seinen Aufsatz *Die politische Poesie in Deutschland* in der in Leipzig gedruckten *Deutschen Monatsschrift für Literatur und öffentliches Leben* publiziert; ein Jahr später tritt Prutz mit *Die Politische Poesie der Deutschen* an die Öffentlichkeit, um an der seit Beginn der 1840er Jahre mit zunehmender Intensität sich artikulierenden Auseinandersetzung um die Berechtigung insbesondere der beim Publikum

⁵⁶ Georg Herwegh, *Werke in einem Band*, hg. von Hans-Georg Werner. 2. Aufl., Berlin/Weimar 1975, S. 296 [*Die neue Literatur*].

⁵⁷ Zu Robert E. Prutz vgl. die Einleitung von Bernd Hüppauf in: Robert Prutz, *Schriften zur Literatur und Politik*, hg. von Bernd Hüppauf, Tübingen 1973 (= *Deutsche Texte* 27), S. VII-XXXVI; die biographische Skizze von Hartmut Kircher in: Robert Prutz, *Zwischen Vaterland und Freiheit. Eine Werkauswahl*, hg. von Hartmut Kircher, Köln 1975, S. 11-41; Reinhard Lahme, *Zur literarischen Praxis bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen: Robert Eduard Prutz. Ein Kapitel aus den Anfängen der akademischen Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert*, Erlangen 1977 (= *Erlanger Studien* 7); den einleitenden Essay von Ingrid Pepperle in: Robert Eduard Prutz, *Zu Theorie und Geschichte der Literatur*, bearbeitet und eingeleitet von Ingrid Pepperle, Berlin 1981 (= *Deutsche Bibliothek* 10), S. 9-48; sowie Roland Berbig, *Robert E. Prutz' Berufsentwicklung und Theoriebildung vor 1848*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 11(1990), S. 543-556. Immer noch erhellend ist die ältere Dissertation von Karl-Heinz Wiese, *Robert E. Prutz' Ästhetik und Literaturkritik*, Halle/S. 1934, die das philosophische Fundament von Prutz' ästhetischem Denken freilegt und dabei nicht nur die offensichtlichen Bezüge zur junghegelianischen Richtung, sondern auch den Einfluß Friedrich Wilhelm Joseph Schellings und die Affinität zu Positionen der von Prutz äußerst kritisch beurteilten romantischen und jungdeutschen Autoren nachweist.

immer beliebteren politischen Lyrik teilzuhaben.⁵⁸ Die 1845 in erweiterter Form als literarhistorische Studie publizierte Schrift, die den Beweis erbringen will, daß die deutsche Literatur *seit Jahrhunderten thatsächlich in der Entwicklung zur politischen Poesie begriffen ist, und daß* [Deutschland] *zahlreiche Anfänge und Versuche einer politischen Poesie bereits thatsächlich besitzt*,⁵⁹ markiert den Beginn von Prutz' Reflexion über die Bedingungen einer zeitgemäßen Dichtung. Prutz' Versuch, die politische Lyrik – wenn Prutz von Poesie spricht, meint er in erster Linie die metrisch gebundene Dichtung – seiner Gegenwart zu rechtfertigen, erscheint dabei nicht sonderlich originell; signifikant ist dessen Argumentation vielmehr hinsichtlich ihrer Exemplarität für die im Vormärz von liberalen Autoren vertretenen Positionen.

Gleich zu Beginn seines Aufsatzes benennt Prutz das Problem, vor das sich die Apologeten der 'Tendenzpoesie' gestellt sehen: Politische Dichtung stößt nicht nur bei Verfechtern restaurativen Gedankenguts, die das Recht breiterer Bevölkerungsschichten auf politische Partizipation negieren, auf Widerstand, sondern auch und in noch größerem Maße bei denjenigen Gelehrten, die einem autonomen Kunstverständnis huldigen. Prutz' Argumentation zielt demnach zunächst in zwei Richtungen: Den politischen Gegnern der 'Tendenzliteratur' macht er deutlich, daß die von ihnen geförderte staatstragende patriotische Dichtung nicht weniger politisch ist als die von ihnen verfolgte oppositionelle Poesie.⁶⁰ Die *Partei der Aesthetiker*,⁶¹ der sein besonderes Augenmerk gilt und deren Einwände gegen politische Dichtung es sind, gegen die er in *Die Politische*

⁵⁸ Die Abhandlung *Die Politische Poesie der Deutschen* ist erstmals 1843 in Prutz' *Literarhistorischem Taschenbuch* erschienen. Prutz hat sie seiner 1845 unter dem gleichen Titel publizierten literarhistorischen Studie, nach der nachfolgend zitiert wird, als Einleitung vorangestellt. In geringfügig modifizierter Fassung wurde Prutz' Apologie politischer Dichtung unter dem Titel *Die politische Poesie, ihre Berechtigung und Zukunft* aufgenommen in R[obert] E[duard] Prutz, *Kleine Schriften. Zur Politik und Literatur*. Bd. 2, Merseburg 1847, S. 91–135. Die im *Literarhistorischen Taschenbuch* publizierte Fassung ist abgedruckt in: *Theorie der Politischen Dichtung. Neunzehn Aufsätze*, hg. von Peter Stein, München 1973, S. 66–84; sowie in: Prutz, *Zu Theorie und Geschichte der Literatur* (wie Anm. 57), S. 60–76; *Die politische Poesie, ihre Berechtigung und Zukunft* ist abgedruckt in: Prutz, *Zwischen Vaterland und Freiheit* (wie Anm. 57), S. 157–175. Eine ausführlichere Beschäftigung mit den in *Die Politische Poesie der Deutschen* vertretenen Thesen findet sich in Jürgen Wilke, *Das „Zeitgedicht“. Seine Herkunft und frühe Ausbildung*, Meisenheim am Glan 1974 (= *Deutsche Studien* 21), S. 305–328.

⁵⁹ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 280.

⁶⁰ Vgl. Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 265: *Denn wem könnte es entgegen, daß die sogenannten patriotischen Lieder, die Nationalhymnen und Volksgesänge, mit denen wir bei festlichen Veranlassungen unsre gute Gesinnung an den Tag zu legen pflügen, eigentlich und in Wahrheit dem arg verfehmten Gebiet der politischen Dichtung angehören?*

⁶¹ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 259.

Poesie der Deutschen in erster Linie anschreibt, versucht er mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, indem er ihren Kunstbegriff als Ausgangspunkt einer Strategie wählt, die darauf zielt, die politischen Verhältnisse als legitimen Inhalt des poetischen Kunstwerks aufzuwerten. Nachdem Prutz die Vertreter eines apolitischen Kunstbegriffs als Hauptverantwortliche für den die deutschen Verhältnisse kennzeichnenden *schönen Quietismus*⁶² scharf kritisiert hat, setzt er mit seiner Befragung der Philosophie als der *göttliche[n] Mutter aller Dinge* ein.⁶³ Bestehe die Aufgabe der Dichtkunst in der Darstellung des Schönen, und zwar nicht bloß des Schönen überhaupt und abstracter Weise, sondern [...] des Schönen als wirklich und persönlich,⁶⁴ liege demnach die Voraussetzung und erste Grundlage von Kunst in der greifbaren Existenz einer 'schönen Individualität', eines 'schönen Individuums', und sei diese 'schöne Individualität', die als ästhetische Potenz Kunst generiere, erst einmal gewonnen, so ist auch [deren] *ganzer Inhalt, als der Inhalt der schönen Individualität, schön und kunstberechtigt*.⁶⁵ Wenn alles, was ein 'schönes Individuum' internalisieren und künstlerisch umsetzen kann, ästhetisch legitimiert ist, wenn ferner *die Natur des Individuums, als des persönlich gewordenen Geistes, sämtliche Formen des Geistes [...] als ein Besonderes in sich zurück- und aufzunehmen* vermag,⁶⁶ dann muß notwendigerweise auch die politische Erfahrungswelt, als dem Menschen verfügbarer Bereich des Geistes,⁶⁷ als möglicher und berechtigter Inhalt von Poesie zu gelten haben. Politische Poesie ist dann nicht etwas dem ästhetischen Empfinden Unangemessenes, sondern im Gegenteil Indiz für eine umfassende produktive Aneignung des Geistes: *Sind nun ein Mensch oder eine Nation in ihrer Entwicklung so weit gediehen, daß sie auch den Staat zu ihrem individuellen und wirklichen Inhalt machen, so wird auch der Ausdruck dieses Inhaltes im Schönen, also die künstlerische Darstellung des Staates und seiner Beziehungen, das heißt die politische Poesie, nicht ausbleiben*.⁶⁸ Politische Poesie steht, sofern sie als Aus-

⁶² Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 263.

⁶³ Ebd., S. 272.

⁶⁴ Ebd., S. 273.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 273f.: *Daß nun auch der Staat eine Form und Offenbarung des Geistes ist, und daß solchergestalt zwischen dem Staat, als einer Form des Geistes, und dem Individuum, als dem persönlich gewordenen Geiste, dessen Wesen es ist, überall den Geist im Allgemeinen, als sein eigenes Ich, in sich aufzunehmen, ein unzerstörbares Band der Verwandtschaft, ein unveränderliches Recht des Eigenthums besteht, und daß damit die Betheiligung des Individuums am Staat nothwendig ausgesprochen ist, das Alles wird wohl Niemand in Zweifel ziehen.*

⁶⁸ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 274.

formung 'schöner Individualität' gelten darf, nicht außerhalb des Bereichs des Schönen, sie dokumentiert vielmehr die immer umfassendere Ästhetisierung dessen, was der Geist beinhaltet. Die von den Vertretern autonomieästhetischer Positionen hochgehaltenen Werke eines Aristophanes, eines Dante oder Shakespeare dienen Prutz als Beispiele für Dichtung, die in ihrer vollkommenen Verbindung von Ästhetik und Politik eine Epoche repräsentiert, in der das Individuum auf vielfältige Weise am politischen Leben partizipierte.⁶⁹ Nur in einem Staat, der seinen Bürgern die Teilhabe am öffentlichen Leben ermögliche, ohne die Freiheit des Subjekts zu beschneiden, sei die ästhetische Aneignung und Darstellung politischer Inhalte möglich. Politische Poesie wird so zum Indikator für das Verhältnis zwischen Individuum und staatlicher Gemeinschaft und damit zugleich für die Bedingungen einer freien Kunstausübung überhaupt.

Prutz' Festhalten an der idealistischen Kategorie der 'schönen Individualität' ist von der Forschung mit einer gewissen Irritation aufgenommen worden.⁷⁰ Der Widerspruch, der sich aus der Forderung nach einer im Sinne der Autonomieästhetik 'schönen' und zugleich politischen Dichtung ergibt, löst sich jedoch weitgehend auf, wenn man sich das geschichtsphilosophische Fundament vergegenwärtigt, auf dem Prutz' Argumentation beruht: Auf Prutz' Abhängigkeit von den Junghegelianern ist wiederholt verwiesen worden.⁷¹ Auch wenn er sich bereits früh von Arnold Ruge distanzierte, für dessen *Hallische Jahrbücher* er seit 1839 mehrere Beiträge geliefert hatte, verdankt Prutz nicht nur Hegel, sondern auch der frühen Hegelkritik entscheidende Impulse, die ihren Niederschlag in einem Geschichtskonzept gefunden haben, das es hier kurz zu skizzieren gilt.⁷² In der Nachfolge Hegels definiert Prutz 'Geschichte' als im Menschen und durch den Menschen vollzogene Mani-

⁶⁹ Vgl. Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 277f.

⁷⁰ So spricht Wilke in diesem Zusammenhang von einer „etwas epigonal aus überkommenen Ansätzen schöpfend[en]“ Argumentation Prutz' (vgl. Wilke, *Das „Zeitgedicht“* [wie Anm. 58], S. 323), und Wiese moniert, Prutz' Argumentation sei „mit ihrer Durcheinandermischung schwankender und abstrakter Begriffe sowie ihrem einigermaßen willkürlichen Hinüberwechseln aus dem Systematischen ins Historische in logischer Hinsicht recht primitiv“ (vgl. Wiese, *Prutz' Ästhetik und Literaturkritik* [wie Anm. 57], S. 15).

⁷¹ Vgl. Hüppauf, *Einleitung* (wie Anm. 57), S. XII–XV; Pepperle, *Einleitung* (wie Anm. 57), S. 23–33. Zu den ästhetischen Positionen der Junghegelianer, die in mancher Hinsicht Berührungspunkte mit Prutz' Dichtungsverständnis aufweisen, vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 208–220.

⁷² Zu Prutz' geschichtsphilosophischen Grundlagen und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik vgl. Lahme, *Robert Eduard Prutz* (wie Anm. 57), S. 65–82.

festation des in einem permanenten Prozeß seiner Vollendung zustrebenden Geistes. Derart gedachte 'Geschichte' ist gekennzeichnet durch eine ihr inwohnende dialektische Bewegung, die die Unendlichkeit des Fortschritts gewährleistet. In dem Moment, in dem das eine spezifische Phase des historischen Prozesses leitende geschichtliche Prinzip zu umfassender Verwirklichung gelangt ist, wird es durch seinen Gegensatz sukzessive überwunden, um schließlich in einem neuen, die Gegensätze integrierenden Ganzen aufzugehen, das seinerseits historischer Dialektik unterworfen bleibt. Von solchen Prämissen ausgehend, gelangt Prutz zu einer Bestimmung der Relation von Kunst und Politik, die auf eine Synthese der zunächst antithetisch aufeinander bezogenen Bereiche zielt: Historische Organismen verfügen über zwei Daseinsformen. Sie treten gleichermaßen theoretisch und praktisch, als 'Schönheit' und 'Freiheit' in Erscheinung. In engster Beziehung zueinander stehend, entwickeln 'Schönheit' und 'Freiheit' sich nun allerdings nicht parallel, sie bilden vielmehr ein chronologisches Nacheinander im Rahmen eines Geschichtsmodells, das die Entfaltung der 'Schönheit' in die Vorgeschichte der verwirklichten 'Freiheit' verweist. Die Herausbildung eines autonomen Kunstbegriffs steht für eine bereits abgelebte Epoche der Subjektivität, der Primat des Politischen, den Prutz für seine Gegenwart reklamiert, ist die konsequente Fortsetzung jener dialektischen Bewegung, die auf eine Zukunft zusteuert, in der die zunächst ungleichzeitigen Erfahrungen von 'Schönheit' und 'Freiheit' sich verbinden. Was Prutz in mehreren literarhistorischen Arbeiten, insbesondere in seiner *Geschichte des deutschen Journalismus*, darlegt, bildet den geschichtsphilosophischen Horizont auch seiner Ausführungen in *Die Politische Poesie der Deutschen*. Wenn er gegen Ende der Abhandlung die Größe und die Grenzen Goethes darin erkennt, daß dieser seine Epoche – nicht nur in ihren Möglichkeiten, sondern auch in ihren Beschränkungen – vollkommen repräsentierte, und daraufhin Schiller das Verdienst zugesteht, die *Schranke, an welcher Göthe's Genie zu Schanden ward*,⁷³ überschritten zu haben, verweist er auf jene Dialektik, die den Übergang von der Zeit Goethes als der Zeit der 'Schönheit' zu seiner Gegenwart als Zeit der sich herausbildenden 'Freiheit' charakterisiert. Mit Schiller ist die Kunst *aus der bloßen Innerlichkeit des schönen Subjects hinausgetreten in die erfüllte, bewegte Welt des historischen Subjects, welches das schöne, als seine Voraussetzung bereits in sich hat*.⁷⁴ Was im Bereich der Kunst eingeleitet wurde, soll im *Leben der Nation* seine Entsprechung finden: die Entwicklung *von dem bloß ästhetischen zum politischen Bewußtsein* und

⁷³ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 455.

⁷⁴ Ebd.

damit die Verwirklichung jener 'Freiheit', die der Liberale Prutz sich für Deutschland erhofft.

Die argumentative Strategie in *Die Politische Poesie der Deutschen* zielt demnach nicht nur auf die Integration der idealistischen Ästhetik in ein zeitgemäßes Konzept politischer Dichtung, sondern zugleich auf eine Historisierung des Kunstbegriffs. In Analogie zur Geschichtstheorie in der Formationsphase des Historismus hatte schon Georg Gottfried Gervinus in seiner *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–1842) für ein Verständnis von Literaturgeschichte plädiert, das innerhalb der historischen Bewegung verschiedene Phasen mit je spezifischen normativen Prinzipien erkennt.⁷⁵ So folgenreich Gervinus' Postulat des geschichtlichen Charakters von Dichtung für die Literaturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert war, so symptomatisch ist dessen Abhängigkeit von autonomieästhetischen Prämissen, wenn es darum geht, den künstlerischen Wert eines poetischen Werks zu bestimmen.⁷⁶ Gervinus' Einsicht in die Geschichtlichkeit von Literatur hat dessen Vorstellung eines ahistorischen Kunstideals nicht zu sprengen vermocht: Zwar stellt er in *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* die historische Bedingtheit dichterischer Produktion heraus; eine geschichtliche Relativierung ästhetischer Theoreme hingegen leistet er nicht. Von der Gervinus' Schriften kennzeichnenden „Spannung von progressiver Geschichtsauffassung und klassischer Ästhetik“⁷⁷ sind auch Prutz' in Abhängigkeit von Gervinus entstandene Schriften nicht völlig frei. Immerhin erlaubt der geschärfte Blick für die Historizität von Kunst in *Die Politische Poesie der Deutschen* nicht nur eine differenziertere Auseinandersetzung mit der goethezeitlichen Auffassung von schöner Dichtung, sondern auch eine selbstbewußtere Wahrnehmung der Gegenwartsliteratur. Ohne die ästhetische Qualität der goethezeitlichen Dichtung in Frage zu stellen, zielt Prutz' dialektisches Geschichtsmodell, das die idealistische Kunsttheorie als Ausdruck einer zwar notwendigen, jedoch historisch überwundenen Epoche deutet, auf eine Nobilitierung der zeitgenössischen Poesie. Geradezu enthusiastisch wird die politische Lyrik des Vormärz als Ausdruck einer neuen Zeit gefeiert, als *positive Poesie*, die eine neugewonnene politische Befindlichkeit literarisch artikuliere, indem sie sage:

⁷⁵ Zu Gervinus' Konzept der Literaturgeschichte vgl. Michael Ansel, *G. G. Gervinus' 'Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen'*, Frankfurt/M. [u. a.] 1990 (= *Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland* 10).

⁷⁶ Vgl. dazu Ansel, *Gervinus* (wie Anm. 75), S. 156–179.

⁷⁷ Peter Uwe Hohendahl, *Literaturkritik in der Epoche des Liberalismus (1820–1870)*, in: *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)*, hg. von Peter Uwe Hohendahl, Stuttgart 1985, S. 129–204, hier S. 175.

*das wollen wir haben, ja noch mehr [...] : das haben wir! wir haben das Recht der Theilnahme an den öffentlichen Zuständen unsers Vaterlandes, wir haben das Bewußtsein, frei, ein großes, einiges, starkes, selbstbestimmtes Volk zu werden, und haben in der Zukunft, in dem endlichen nothwendigen Siege der Freiheit und der Wahrheit, die unveräußerliche Gewißheit, zu diesem Ziele zu gelangen.*⁷⁸

Indem Prutz die Politisierung der Dichtung als Signum eines freieren Bewußtseins in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt, weist er der Poesie innerhalb des kulturellen Kommunikationssystems einen neuen Ort zu. Da das literarische Kunstwerk nicht mehr nur die *Innerlichkeit des Gemüths*⁷⁹ gestaltet und damit primär Ausdruck freier Individualität ist, sondern als Wegbereiter einer freien Nation fungiert, kommt ihm auf durchaus neuartige Weise öffentliche Relevanz zu. Politik als *persönliche Theilnahme an der Entwicklung des Staates*⁸⁰ bedingt eine intersubjektive Verständigung über die den Prozeß der Nationenbildung leitenden Prinzipien, eine Verständigung, an der Literatur zu partizipieren hat. Daß dieser Prozeß noch nicht an sein Ende gelangt ist, daß der *endliche nothwendige Sieg der Freiheit und Wahrheit* vielmehr in die Zukunft verlegt und damit als etwas noch zu Erreichendes bestimmt wird, offenbart den – im Sinne Vischers – ‘tendenziösen’ Charakter politischer Dichtung. An der öffentlich ausgetragenen Diskussion um die staatliche Organisation Deutschlands partizipiert sie mit der Vision einer freiheitlichen Nation, in der das sich im Vormärz artikulierende politische Bewußtsein seine konkrete Realisierung erfahren soll. Die Teilhabe an einem zeitspezifischen politischen Diskurs und die damit verbundene Propagierung eines vollkommeneren zukünftigen *Vaterlandes* setzt eine Berücksichtigung der die öffentliche Verständigung strukturierenden kommunikativen Muster voraus. Wenn politische Lyrik nicht nur zu einem „spezifischen [...] politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeitszusammenhang“⁸¹ in Beziehung steht, sondern darauf zielt, diesen Wirklichkeitszusammenhang zu dynamisieren, wird ihre Orientierung auf Wirkung evident. Die Qualität politischer Poesie definiert sich demnach nicht primär durch die Erfüllung eines konventionellen Formideals, sie manifestiert sich vielmehr dort, wo es ihr gelingt, ihre Adressaten zu überzeugen, ihnen neue Denk- und Handlungsmuster auf einprägsame Weise zu vermitteln. Nicht von ungefähr hält Prutz mit Blick auf die zeitgenössische englische und französische

⁷⁸ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 268f.

⁷⁹ Ebd., S. 444.

⁸⁰ Ebd., S. 253.

⁸¹ Walter Hinderer, *Versuch über den Begriff und die Theorie politischer Lyrik*, in: *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1978, S. 9–42, hier S. 25.

Literatur lobend fest, nur was der *lebendige Herzschlag des politischen Interesses durchzuck[e]*, erlange dort *nachhaltige und eingreifende Wirkung sowie die Liebe und den Beifall der Nation*.⁸² Zeitgemäße Dichtung muß auf politische Wirkung zielen, muß sich den Herausforderungen einer Poesie stellen,

*die sich der gleichzeitigen Ereignisse des öffentlichen Lebens, die sich der politischen Zustände, Begebenheiten und Personen ihrer Zeit als ihres Inhalts zu bemeistern, ihnen zu dienen oder sie zu bekämpfen, und in Ernst oder Schimpf, in Lob oder Tadel, als eine öffentliche Macht auf die Geschichte einzuwirken strebt.*⁸³

Damit verliert die politische Lyrik bei Prutz ihren autonomen Status: Als intentionale, auf spezifische Wirkungen zielende Form literarischer Kommunikation stellt sie sich in den Dienst außerästhetischer Zwecke. Die ihr eignende Heteronomie unterwirft sie nun allerdings dem Dominat der Rhetorik als desjenigen Systems, das die Prinzipien öffentlicher Kommunikation reguliert. Die Rhetorik, im Zuge der Autonomisierung von Kunst aus dem Bereich des Ästhetischen verbannt, wird – ohne daß dies ausgesprochen würde – für die Dichtung zurückgewonnen.

III

Bereits wenige Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen von *Die Politische Poesie der Deutschen* wirft Prutz einen nüchternen Blick zurück auf jene politische Lyrik, die den Ausgangspunkt seiner theoretischen Überlegungen gebildet und zu der er nicht unwesentlich beigetragen hatte. Die *phantastische Ueberschwänglichkeit, die prächtige Rhetorik, die schwungvollen Declamationen*,⁸⁴ die er ihr attestiert, erklärt er mit der *Beschaffenheit [der] Zustände*,⁸⁵ aus denen die politische Poesie der frühen 1840er Jahre hervorgegangen war. Angesichts eines mangelhaft entwickelten Staates habe auch die Dichtung nicht zur Blüte gelangen können, oder *Mit Einem Worte: wenn unsre Dichter hohl, bombastisch, großsprecherisch waren, lag dies nicht daran, daß die Nation gleichfalls hohl, bombastisch, großsprecherisch war?*⁸⁶ Prutz' apologetische Bemühungen benennen

⁸² Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 278.

⁸³ Ebd., S. 280.

⁸⁴ Prutz, *Die politische Poesie, ihre Berechtigung und Zukunft* (wie Anm. 58), S. 132.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 133.

nicht nur die Vorbehalte so mancher Kritiker gegen die Vormärzpoesie, sie offenbaren darüber hinaus eine zunehmende Distanz auch zur eigenen lyrischen Produktion. Die germanistische Forschung hat über Prutz' politische Gedichte ein eher ungnädiges Urteil gefällt. So hebt Jürgen Wilke, dem wir die einzige ausführlichere Interpretation einiger Gedichte aus der 1843 in Zürich erschienenen Sammlung Prutzscher Lyrik verdanken, den anspruchslosen Aufbau,⁸⁷ die „metaphernarm-reflektierende“ Verfahrensweise,⁸⁸ die „Monotonie“,⁸⁹ die „biedereren Plattheiten“,⁹⁰ die „erzwungen anmutende[n] Allegorie[n]“,⁹¹ die „blaß[e] und epigonal[e] Metaphorik“,⁹² die „stilistische Anspruchslosigkeit“⁹³ hervor. In den nun folgenden Ausführungen geht es nicht darum, Wilkes Kritik zu verifizieren und gegebenenfalls Prutz' künstlerische Meriten ins richtige Licht zu rücken. Wie die meisten Vormärzlyriker vertritt Prutz eine restaurative Ästhetik,⁹⁴ verfährt in formaler Hinsicht durchaus konventionell, recurriert auf die Muster der klassisch-romantischen Dichtungstradition. Weder in der Wahl der Strophenformen oder des Metrums noch in der Bildlichkeit bieten seine Gedichte grundsätzliche Neuerungen. Da das eigentliche Ziel von Prutz' theoretischen Überlegungen zu politischer Lyrik nicht in der Entwicklung und Propagierung neuer poetologischer Normen, sondern in der Legitimation politischer Inhalte im Rahmen einer vorformulierten Ästhetik bestand, konnte die Frage der poetischen Ausgestaltung zeitgemäßer Dichtung sekundär bleiben. In *Die Politische Poesie der Deutschen* wird denn auch nicht näher auf die formale Beschaffenheit gelungener politischer Dichtung eingegangen. In Einklang mit der idealistischen Ästhetik geht Prutz davon aus, daß – die Einheit von Inhalt und Form vorausgesetzt – ein 'schöner Inhalt' notwendigerweise die 'schöne Form' hervorbringe. Wie letztere beschaffen zu sein habe, läßt sich nur vermuten.⁹⁵ *Die unlängbare poetische Wirkung,*

⁸⁷ Vgl. Wilke, *Das „Zeitgedicht“* (wie Anm. 58), S. 317.

⁸⁸ Ebd., S. 332.

⁸⁹ Ebd., S. 334.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd., S. 335.

⁹² Ebd., S. 339.

⁹³ Ebd., S. 338.

⁹⁴ Vgl. dazu Wiese, *Prutz' Ästhetik und Literaturkritik* (wie Anm. 57), S. 41–91.

⁹⁵ Schon Karl-Heinz Wiese hat Prutz als „Gehaltsästhetiker“ beschrieben, der – ohne seine „gehalts- und gestaltsästhetischen“ (S. 91) Postulate terminologisch mit der gebotenen Klarheit voneinander zu unterscheiden – in seinen theoretischen und literaturkritischen Arbeiten das Augenmerk primär auf die poetischen Inhalte gerichtet habe. In formaler Hinsicht sei Prutz Kriterien gefolgt, die in einem „idealrealistischen Schönheits- und Kunstbegriff“ (S. 128) wurzelten, der weitgehend auf eine Fortschreibung klassizistischer Formideale hinauslief. (Vgl. Wiese, *Prutz' Ästhetik und Literaturkritik* [wie Anm. 57]).

die Prutz an Herweghs *Gedichten eines Lebendigen* rühmt,⁹⁶ dürfte wesentlich mit der Nähe zu klassischen Vorbildern zusammenhängen, deren ästhetische Vollendung auch von denjenigen Vormärzautoren nicht bestritten wird, die den Repräsentanten der Klassik, insbesondere Goethe, mit einer ambivalenten Haltung begegnen.

Was Prutz in seinem Aufsatz *Die Politische Poesie der Deutschen* anstrebt, ist nicht in erster Linie die Absage an eine idealistisch fundierte Ästhetik, sondern der Entwurf eines Dichtungsmodells, in dem Kunsttheorie und Rhetorik konvergieren. Wo er auf das klassische Ideal eines 'schönen' Kunstwerks und die damit korrelierten Kategorien des 'Maßes', der 'Geschlossenheit', der 'Stimmigkeit' zurückgreift, manifestiert sich die Relevanz, die der Autonomieästhetik im 19. Jahrhundert auch bei denjenigen Autoren zukommt, die sich kritisch mit ihr auseinandersetzen,⁹⁷ wo er die politische Funktion poetischen Ausdrucks postuliert, verweist er auf die Bedeutung, die die Dichtung innerhalb des zeitgenössischen öffentlichen Diskurses gewinnen soll. Prutz' scharfsinniger Versuch, die Legitimität und Dignität politischer Poesie aus ihrer doppelten, künstlerischen und geschichtlichen Dimension heraus zu begründen, mag nicht ohne Widersprüche sein,⁹⁸ er steht jedoch theoretisch ein für den Stellenwert, den Rhetorik in der literarischen Praxis des Vormärz einnimmt.

Wenn wir *Die Politische Poesie der Deutschen* als impliziten Entwurf einer rhetorisch fundierten Wirkungsästhetik lesen, muß sich bei der Betrachtung von Prutz' lyrischem Werk der Blick auf die die intendierte öffentliche Wirkung gewährleistende rhetorische Struktur richten. Angesichts der Bedeutung, die den elokutiven Elementen der Rhetorik auch in klassisch-romantischer Dichtung zukommt, steht nicht der umfassende Nachweis rhetorischer Figuren im Mittelpunkt der Ausführungen, sondern die für Prutz' politische Lyrik konstitutive 'Restitution' der Rhetorik als eines Kommunikations-, oder präziser Persuasionsmodells. Was Prutz am *goldene[n] Faden der Theorie*⁹⁹ entwickelt

⁹⁶ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 269.

⁹⁷ Peter Uwe Hohendahl weist darauf hin, daß die liberale Literaturkritik trotz vielversprechender Ansätze kein grundsätzlich neues poetologisches Fundament schafft. Sie erschließt der kritischen Betrachtung neue Bereiche der Literatur, „bleibt [jedoch] zum guten Teil auf die klassisch-romantische Ästhetik angewiesen, auch wenn sie ihre Voraussetzungen nicht mehr teilt oder sie sogar polemisch angreift“ (Hohendahl, *Literaturkritik* [wie Anm. 77], S. 149).

⁹⁸ So bleibt der für Prutz fundamentale Begriff der 'politischen' Poesie ambivalent. Einerseits postuliert Prutz den notwendigen Zusammenhang zwischen einer bereits entwickelten freiheitlichen Nation und der Entstehung politischer Dichtung, andererseits verwendet er den Begriff 'politische Poesie' auch für die *patriotischen Lieder, die Nationalhymnen und Volksgesänge*, die den restaurativen Staat mit affirmativem Gestus besingen (Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* [wie Anm. 1], S. 265).

⁹⁹ Prutz, *Die Politische Poesie der Deutschen* (wie Anm. 1), S. 272.

hatte, nämlich das Konzept einer Literatur, deren Fokus auf Öffentlichkeit gerichtet ist, gilt es am Beispiel zeitgenössisch entstandener Gedichte zu konkretisieren und zu differenzieren. Dabei soll auf einige wenige Texte Bezug genommen werden, die Prutz im Jahre 1842 verfaßt und publiziert hat. Es handelt sich um die Gedichte *Rechtfertigung*, *Nachts*, *Was wir wollen*, sowie *Lügenmärchen*, die alle zunächst in der *Rheinischen Zeitung* erschienen, einem bevorzugten Organ junghegelianisch gesinnter Autoren. Im Feuilleton der *Rheinischen Zeitung* gelangten nicht nur zahlreiche Gedichte Georg Herweghs, sondern auch ein Großteil von Prutz' politischer Lyrik erstmals zur Veröffentlichung. In gesammelter Form sind dessen zu Beginn der 1840er Jahre entstandene Lieder 1843 im Verlag des Literarischen Comptoirs in Zürich publiziert worden, da in Deutschland – angesichts rigider Zensurbestimmungen – an eine Drucklegung nicht zu denken war.¹⁰⁰ Die hier ausgewählten Texte veranschaulichen auf exemplarische Weise, welche Strategien sich Prutz in seiner Lyrik bedient, um jene öffentlichkeitsorientierte Wirkung zu erzielen, die er als Konstituens politischer Poesie theoretisch postuliert hatte, und dokumentieren auf diese Weise den engen Zusammenhang zwischen programmatischer Reflexion und lyrischer Produktion.

In welchem Maße Prutz' frühe Zeitgedichte dem in *Die Politische Poesie der Deutschen* theoretisch entfaltenen Konzept einer auf öffentliche Wirkung zielenden Literatur verpflichtet sind, belegt die die *Gedichte* eröffnende Apologie politischer Lyrik. Der Konflikt zwischen denjenigen, die klagen, *die neue Poesie / Sei gar zu unästhetisch*, und denjenigen, die ihre Stimme zugunsten der verfemten politischen Lieder erheben, manifestiert sich in *Rechtfertigung* in einer Reihe den Text strukturierender Oppositionen. Die Gegensatzpaare 'Stille' (*die Schlummernden, alles still, schweigt, stumm*) und 'Lärm' (*mit lautem Ton, Lärm zu blasen, Trompeten, schallen, ausjauchzen, dröhnen*), 'innen' (*Klause, Hause*) und 'außen' (*Lüfte, ringsum*), 'klein' (*Hälmlchen*) und 'groß' (*Baum*), 'Dunkelheit' (*Nacht und Nebel*) und 'Licht' (*Sonne*) verweisen auf das grundlegend andere Dichtungsverständnis der Verteidiger einer 'neuen' Poesie. Ihnen bedeutet Literatur nicht ein stummes und beengtes *Idyll* jenseits historischer Erfahrung, das sich aus *grasenden Lämmern, blühenden Veilchen, flimmernden Sternlein und Hälmlchen* alimentiert, sondern ein die geschichtliche Wirklichkeit reflektierendes Medium. Eine ästhetizistische Auffassung von Kunst beschneidet, wie die Rekurrenz von Begriffen aus den semantischen Feldern 'still' und 'innen' zu evi-

¹⁰⁰ R[obert] E[duard] Prutz, *Gedichte. Neue Sammlung*. Zweite Auflage, Zürich/Winterthur 1843. Die Gedichte *Rechtfertigung* (S. 9-14), *Lügenmärchen* (S. 21-29), *Nachts* (S. 116ff.) und *Was wir wollen* (S. 134-138) wurden alle in die Sammlung aufgenommen. Sie sind abgedruckt in Prutz, *Zwischen Vaterland und Freiheit* (wie Anm. 57), S. 185ff., S. 198-202, S. 205f. bzw. S. 188f.

denzieren sucht, die Wirkungsmöglichkeiten von Dichtung. Sie vermag die Grenzen einer subjektivistischen Befindlichkeitskunst nicht zu durchbrechen und ist deshalb unfähig, an den die Gegenwart erschütternden welthistorischen Entwicklungen zu partizipieren. Dies gelingt erst einer emphatisch als 'modern' apostrophierten politischen Poesie, die den Imaginationsraum der Kunst um den Bereich der Geschichte erweitert und der Dichtung damit neue Dimensionen eröffnet.

Bedeutsamer als die wenig überraschende Beurteilung der politischen Lyrik sind die Verfahrensweisen, deren sich der Autor in *Rechtfertigung* bedient, um seiner Botschaft Wirkung zu verleihen. Konstitutiv für die Struktur des Gedichts ist der Rückgriff auf das motivische Inventar klassisch-romantischer Dichtung. Naturbilder, bacchantische (*Rausch und Reben*) und erotische (*Liebesschmerzen*) Motive werden neu semantisiert und im Hinblick auf eine politische Aussage instrumentalisiert. So wird den *Hälmchen* der *Baum der Geschichte* entgegengestellt, die Reifung des Weins wird in Analogie gesetzt zum *Gären des Geistes*, das geliebte und besungene *Du* der erotischen Dichtung erscheint als Personifikation der Freiheit. Die Versatzstücke aus Natur- und Liebeslyrik werden nicht nur mit politischer Bedeutung aufgeladen, sondern außerdem in eine rhetorische Diktion eingebunden, deren rezeptionssteuernde Funktion augenscheinlich ist. Die Strophen 5 bis 8, die die Dichotomie zwischen ästhetizistischer und politischer Metaphorik variationsreich vor Augen führen, enthalten im zweiten Teil eine jeweils mit dem Wort *doch* eingeleitete rhetorische Frage, die sich direkt an die Adressaten des Gedichts wendet (*Doch wie? wenn der Geschichte Baum / Laut rauscht mit allen Zweigen, / Das freut euch nicht? Das hört ihr kaum? / Da soll der Dichter schweigen?*). Noch deutlicher an das Publikum gerichtet sind die wiederkehrenden, durch Ausrufezeichen verstärkten Leserapostrophen, die mit affirmativem Gestus die Textintention formulieren (*So soll die Freiheit doch ringsum / Von allen Zweigen schallen!*). Die hier beschriebene Emphase kulminiert in der letzten Strophe mit ihrer wiederholten 'repetitio' (*Dich [...] dich [...] Dich; Dein [...] dein [...] Dein; Die Jugend nur, die Jugend nur, / Die Jugend soll uns hören*). Indem der einprägsame Duktus des Gedichtschlusses an die Trompete erinnert, die in der zweiten Strophe für die unüberhörbaren Manifestationen politischen Willens in Dichtung steht, wird deutlich, in welchem Maße die klangliche Metaphorik, welche *Rechtfertigung* leitmotivisch durchzieht, die transparente Appellstruktur des Textes versinnbildlicht.

Die vorgängig beschriebenen Strategien – politische Deutung konventioneller Bildlichkeit und rhetorische Intensivierung des Verkündigten – begegnen in fast allen frühen Gedichten Prutz'. So beginnt *Nachts* mit einer Beschreibung

der einbrechenden Nacht, die gleichermaßen an Matthias Claudius' *Der Mond ist aufgegangen* und Abendlieder romantischer Autoren erinnert. Der versinkende Tag, die aufgehende Nacht, die *Sternlein*, die ruhigen *Tal und Hügel*, das *Sternenzelt* verdichten sich zu einem lyrischen Eingang, der Erwartungen weckt, die der fortlaufende Text zunehmend konterkariert. Bereits in der zweiten Strophe erweist sich die *mit leisem Flügel* durch die Welt schwebende Macht als Freiheit, die ihrem Anspruch in immer deutlicherer Form Ausdruck verleiht. Flüstert sie den Schummernden in der dritten Strophe *leise Bitten* ins Ohr, so *weiht* sie in der darauffolgenden Strophe Jünglinge und Männer *mit heißem Kusse*, um schließlich *am Schwert die Schneide* zu prüfen und zum *Pulverfaß* zu treten. Die Träume, die sie herbeiführt, verbleiben denn auch nicht in der Unbestimmtheit romantischer Traumgesichte, sondern offenbaren mit ihrer heroischen Schlachtenmetaphorik (*Rosse, die sich bäumen, Taten, stolz und kühn*), vor allem jedoch mit dem Hinweis auf die (politischen) *Gefangnen hinter Eisengittern* und den *im Palast, mit Zittern* erwachenden Monarchen ihren revolutionären Gehalt. Wie auch *Rechtfertigung* erfährt *Nachts* gegen Ende des Gedichts eine spürbare Steigerung, die sich ebenso in der Wahl affektiver Termini wie in der Interpunktion manifestiert. Der ruhige Fluß der Eingangszeilen mit ihren dem Leser vertrauten Bildern einer poetisch überhöhten Natur mündet in eine Warnung an die politischen Machthaber; am Ende eines Liedes, das mit dem Erwachen der *Sternlein* begann, steht das angstvolle Erwachen desjenigen *bleichen Manns*, dem es vor der Freiheit graut.

Stärker auf rhetorische Intensivierung setzt *Was wir wollen*, ein Text, der in versifizierter Form diejenigen politischen Zielsetzungen artikuliert, die Prutz in *Die Politische Poesie der Deutschen* als genuinen Inhalt zeitgemäßer Dichtung bestimmt hatte. Als wenig inspiriertes „Lehrgedicht“ der liberalen Staats- und Gesellschaftsauffassung¹⁰¹ hat Wilke Prutz' Bekenntnis zu den Zielen der liberalen Opposition beurteilt, und in der Tat benennt der Text die wesentlichen Forderungen politisch engagierter Vormärzautoren: Einheit und Unabhängigkeit der Nation (Strophe 2), Volkssouveränität (Strophen 3 und 4), Rechtsstaatlichkeit (Strophe 5), fortschrittliche und fähige Staatsmänner (Strophe 6) sowie Freiheit der Wissenschaft (Strophe 7) und der Presse (Strophe 8). Die in *Was wir wollen* formulierten Anliegen werden nun allerdings keinesfalls derart didaktisch vermittelt, wie dies der nicht unproblematische Begriff 'Lehrgedicht' insinuiieren könnte. Prutz' Gedicht ist keine auf affektsteuernde Gestaltungselemente verzichtende „Reflexionspoesie“,¹⁰² sondern ein lyrischer Text, der

¹⁰¹ Wilke, *Das „Zeitgedicht“* (wie Anm. 58), S. 334.

¹⁰² Es ist insbesondere Peter Stein, der Prutz mit wenig überzeugenden Argumenten als Vertreter einer „politischen Reflexionspoesie“ beschreibt, die sich um direkte politische Aussagen

seinen fundamental rhetorischen Charakter nicht verbirgt. Die sieben Strophen, in denen der Autor liberale Postulate einfordert, folgen alle dem gleichen Muster: Sie benennen jeweils in der ersten Zeile das zu erstrebende Ziel, das sie nachfolgend erläutern, um schließlich in den refrainartig wiederkehrenden Satz *Das ist es, was wir wollen* zu münden. Mit *Wir wollen* beginnen auch die fünf zentralen Strophen des Gedichts, die Formel wird außerdem dreimal zu Beginn der zweiten Strophenhälfte aufgenommen (*Wir wollen Fürsten [...]* *Wir wollen Fürsten, Wir wollen Völker [...]* *Wir wollen Völker, Wir wolln Gesetze [...]* *Wir wolln Gesetze*). Die bereits den Titel konstituierende Willensbekundung bestimmt die Textgliederung und gewinnt durch systematische Repetition bemerkenswerte Prägnanz. Die Wiederholung erweist sich überhaupt als dominierendes rhetorisches Mittel, wie beispielsweise die Häufung modaler Verben (*wollen, soll*), die Geminatio *vorwärts, vorwärts* oder die Conducuplicatio *Er heißt, er heißt* belegen. Nur partiell folgen allerdings die den Kernbereich des Gedichts umrahmenden Versgruppen dem hier beschriebenen Text- und Strophenmuster: Die das poetische Vorhaben begründende erste Strophe baut auf dem Gegensatz zwischen einem *wir*, für das der Autor stellvertretend das Wort ergreift, und einem *ihr*, das die Repräsentanten der gegnerischen Position bezeichnet. An letztere wendet sich das Gedicht in mehreren Anreden (*So merkt denn auf!, habet acht!, merkt's, ihr Herrn!*) sowie in der Schlußstrophe (*ihr kennt ihn schon, ihr möchtet grollen*) in aller Direktheit. Der klare Adressatenbezug manifestiert sich noch einmal ganz am Ende, wenn die Leser aufgefordert werden, dasjenige politische Anliegen zu benennen, auf das *Was wir wollen* letztlich zielt: die Konstitution (*Wer wagt das Wort? wer nennt es hier?*). Indem die Verfassung als die vorgängig artikulierten bürgerlichen Rechte gewährleistendes Vertragswerk nicht explizit genannt wird, endet das Gedicht mit einer Pointe. Das rekurrierende Bekenntnis zu einem transparenten Modus des Sprechens scheint ausgerechnet am Kulminationspunkt des Textes aufgehoben, was in den acht ersten Strophen vorbereitet wurde, bleibt in der letzten ungesagt. Das *Was wir wollen* implizit unterlegte Summationsschema und die Reimvorgabe -on (*Tön*) erleichtern allerdings das Füllen der textuell erzeugten Leerstelle; die Offenheit der Schlußstrophe erweist sich für jeden Leser, der den zeitgenössischen politischen Diskurs kennt, als nur scheinbare.

Nicht minder charakteristisch für Prutz' politische Lyrik ist eine weitere Strategie, für die *Lügenmärchen* ein besonders gelungenes Beispiel liefert. Das

bemühe und deshalb auf poetische Stilisierung und rhetorische Intensivierung weitgehend verzichte (vgl. Peter Stein, *Politisches Bewußtsein und künstlerischer Gestaltungswille in der politischen Lyrik 1780-1848*, Hamburg 1971 [= *Geistes- und sozialwissenschaftliche Dissertationen* 12], S. 194f.).

Gedicht ist die Kontrafaktur einer schweizerischen Volksweise, die der Verfasser aus Wilhelm Wackernagels *Deutschem Lesebuch* kannte.¹⁰³ Seiner Vorlage hat Prutz nicht nur den Titel, die Eingangs- (*I gang emôl der Berg ûf*) und die Schlußzeile (*Ungerdesse nimmts mi Wunger*), sondern auch das kumulierende Liedschema entnommen. Die Strophen sind alle nach dem gleichen Muster gestaltet: Beschreibt die erste Zeile den zunehmenden Erkenntnisgewinn des sprechenden Ichs metaphorisch als kontinuierlichen Aufstieg auf einen Berg, folgt in der zweiten Zeile der jeweils wörtlich wiederholte Ausruf *Was sah ich da!* Das Wahrgenommene – eine Welt ohne *Barone*, ohne *Soldaten*, ohne staatliche Schikane, ohne *Spione*, ohne *Zensoren*, ohne religiöse Unterdrückung – wird in der siebten Zeile mit den Worten *Wunder über Wunder!* kommentiert und daraufhin in eine prägnante Frage gegossen, die in den darauffolgenden Strophen wiederholt wird. Die gegen Ende des Gedichts immer umfangreicheren Strophen enden alle mit der skeptischen Feststellung *Unterdessen nimmt mich's wunder*. Die beißende Ironie des Textes ist offenkundig. Der Titel, der auf Relativierung des jeweils Dargestellten bedachte Strophen-schluß, der offensichtliche Rückgriff auf einen volkstümlichen Liedtypus, dem traditionell der Charakter des Lügenhaften eignet, tragen zur Fiktionalisierung der Aussagen bei. Explizit heißt es in der letzten Strophe denn auch: *Das ist gelogen!* Daß *Lügenmärchen* mit einem nochmaligen *unterdessen nimmt mich's wunder* schließt, verweist allerdings auf die dem Gedicht inhärente Ambivalenz: Die darin beschriebene Utopie eines freiheitlichen Staates, der auf militärische Machtmittel, auf einen Überwachungsapparat, auf Zensur verzichten kann, dessen Bürger über das Recht auf politische und religiöse Selbstbestimmung verfügen, erscheint zwar als ironisch denunzierte Fiktion, zugleich jedoch steht sie für diejenigen politischen Forderungen, die die liberalen Vormärzautoren in nicht allzu ferner Zukunft erfüllt zu sehen hoffen.

Die – skizzenhafte – Interpretation ausgewählter Gedichte Prutz' dürfte gezeigt haben, in welchem Maße die lyrische Umsetzung politischer Anliegen hinsichtlich der ihr inhärenten Intentionalität transparent bleibt. Die Absicht, spezifische Wirkungen beim Publikum zu generieren, wird nicht verschleiert, sondern manifestiert sich im Gegenteil im fundamental rhetorischen Gestus der hier berücksichtigten Textbeispiele. Bemerkenswert ist dabei, daß – entgegen der von Peter Stein vertretenen Auffassung¹⁰⁴ – als Wirkungsfunktionen des

¹⁰³ Vgl. Wilhelm Wackernagel, *Deutsches Lesebuch*. Bd. 2: *Poesie vom XVI. bis zum XIX. Jahrhundert*. 3. Aufl., Basel 1876, S. VIII. [Vorrede]. Wackernagel nennt das betreffende Volkslied ein *Lügenmärchen* (ebd.).

¹⁰⁴ Vgl. die bereits zitierte Stelle in Stein, *Politisches Bewußtsein und künstlerischer Gestaltungswille* (wie Anm. 102), S. 194f.

lyrischen Sprechens weniger die Belehrung, das ‘docere’, als vielmehr die auf Affekterzeugung gerichteten Strategien des ‘conciliare’ und vor allem des ‘movere’ dominieren. Die Mittel, derer sich der Verfasser bedient, um den von ihm angestrebten Effekt zu gewährleisten, dokumentieren dessen Vertrautheit mit dem Instrumentarium der Rhetorik: Die Rekurrenz rhetorischer Figuren wie Anapher,¹⁰⁵ Conducipatio, Geminatio, Parallelismus,¹⁰⁶ oder Repetitio als Figuren der Wiederholung, Apostrophe, Ausruf¹⁰⁷ und Ellipse,¹⁰⁸ rhetorische Frage und Dialogismus,¹⁰⁹ Ironie, Antithese, Allusion¹¹⁰ und Onomatopöie¹¹¹ steht für das Bemühen, die der Rhetorik immanenten Wirkungsmöglichkeiten auf umfassende Weise zu nutzen.

Worauf nun zielt die rhetorisch bewerkstelligte Rezeptionssteuerung in Prutz’ politischer Poesie, wodurch ist die Aussagestruktur der hier exemplarisch behandelten Gedichte gekennzeichnet? Es ist zunächst die auf Evidenz bedachte Konfiguration des Textes, die auch einer oberflächlichen Betrachtung nicht entgehen dürfte. Durch Wiederholungen, durch antithetische Gegenüberstellungen, durch sentenzartige Verdichtung gewinnt das Mitgeteilte eine gerade für lyrische Manifestationen ungewöhnliche Prägnanz. Wie auch der Verzicht auf ästhetische Redundanz, die Beschränkung im Gebrauch von Tropen und die zum Stereotypen neigende Metaphorik belegen, geht es darum, einen ‘opaken’ Stil zu vermeiden, mithin dem – rhetorischen – Ideal der ‘perspicuitas’ Genüge zu leisten. Die Botschaft der Gedichte soll jedoch nicht nur eindeutig, sondern auch einprägsam sein. Der Rückgriff auf Gedicht- und Strophenformen der volkstümlichen Liedtradition, wiederkehrende, nicht selten in eine Refrainstruktur gebannte Wendungen und Textmuster, erhöhen nicht nur die Sangbarkeit insbesondere von *Was wir wollen* oder *Lügenmärchen* und leisten so einer kollektiven Aneignung Vorschub, sie sorgen auch dafür, daß die lyrischen Proklamationen im Gedächtnis der Leser haften bleiben. Entscheidend ist nun allerdings, daß die poetisch vermittelten politischen Inhalte beim Publikum auf Zustimmung stoßen. Der Herstellung einer konsensuellen Kommunikation dient zum einen der Rekurs auf literarisch sanktionierte Muster und zum andern das die Komplizenschaft zwischen Autor und Leser begünstigende Mittel der Ironie. Die Integration von Versatzstücken aus

¹⁰⁵ Vgl. *Daß wir [...] gewagt [...] . Daß wir gewagt [...] . Daß wir gewagt...* (*Rechtfertigung*, 1. Strophe).

¹⁰⁶ Vgl. *Das dünkt uns Recht, das dünkt uns Pflicht* (*Was wir wollen*, 8. Strophe).

¹⁰⁷ Vgl. *Was sah ich da!* (*Lügenmärchen*, passim).

¹⁰⁸ Vgl. *Wunder über Wunder!* (*Lügenmärchen*, passim).

¹⁰⁹ Vgl. die Rekurrenz von Dialogismen in *Rechtfertigung* und *Lügenmärchen*.

¹¹⁰ Vgl. *Er heißt, er heißt – ihr kennt ihn schon* (*Was wir wollen*, 9. Strophe).

¹¹¹ Vgl. *schallen, ausjauchzen, dröhnen* (*Rechtfertigung*, passim).

Naturdichtung, die Parodie bukolischer und erotischer Motive, die in politischem Sinne umgedeutet werden, verweisen auf jenen kulturellen Horizont, der den Urheber und die Adressaten der Gedichte verbindet und dem sie auf durchaus ambivalente Weise verpflichtet sind. Sie stellen einerseits die beschränkte Reichweite der klassisch-romantischen Poesie, die als rein subjektbezogene Literatur erscheint, in Frage und gewährleisten andererseits, indem sie deren Formideal erinnern, die Poetizität des Ausgesagten. Die Ironie wiederum verstärkt dort, wo bereits eine grundsätzliche Affinität zwischen den Positionen des Dichters und denjenigen seines Publikums besteht, das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Produzent und Rezipienten, die dessen ironischen Gestus durchschauen und sich ihm in einem Akt ideologischer Affirmation anschließen.

Die vorgängig beschriebenen Strategien rhetorischer Intensivierung offenbaren, worauf es dem liberalen Theoretiker und Literaten in seiner politischen Poesie vor allem ankommt. Die rhetorisch regulierte Appellstruktur dient, im Verbund mit einem im intertextuellen Bezug evozierten klassisch-romantischen Formideal, der Erzeugung und Steuerung derjenigen Affekte, die geschichtliches Handeln motivieren. Die Fülle von Apostrophen, Ausrufen, rhetorischen Fragen und Dialogismen dient einer Wirkungsabsicht, die nicht auf subjektive Kontemplation, sondern auf kollektive Aktion angelegt ist. Die syntaktisch, semantisch, aber auch orthographisch gestützte Emphase des Ausdrucks, das signifikant gesteigerte Pathos in der jeweils das Gedicht beschließenden Strophe sollen im Publikum jene emotionale Dynamik auslösen, die einen wesentlichen Stimulus revolutionären Agierens bildet. Durch die theoretische und praktische 'Restitution' der Rhetorik als unentbehrlichem Instrument einer am öffentlichen politischen Diskurs partizipierenden Dichtung veranschaulichen Prutz' frühe Beiträge zur politischen Poesie nicht nur auf eindrückliche Weise die Rhetorisierung des Sprechens, die Walter Hinderer als konstitutiv für politische Lyrik überhaupt beschrieben hat,¹¹² sie wollen darüber hinaus den Boden bereiten für geschichtsmächtiges Wirken, auf das es Prutz – und mit ihm den liberalen Autoren des Vormärz – letztlich ankommt. Im Übergang von den *Worten zu Taten, von [den] Vorsätzen und Plänen zu Ausführungen und praktischen Schöpfungen*¹¹³ erst kann jene Zukunft zur Realisierung gelangen, die in der politischen Dichtung poetisch imaginiert wird.

¹¹² Vgl. Hinderer, *Begriff und Theorie politischer Lyrik* (wie Anm. 81), S. 25–33.

¹¹³ Prutz, *Die politische Poesie, ihre Berechtigung und Zukunft* (wie Anm. 58), S. 134.