

Jennifer Stevens

Apokalyptische Verdunklung der Menschheitsgeschichte in Byrons *Darkness* (1816)

Aktualität der Apokalyptik

Klima, Pandemie, Krieg – in Zeiten, in denen sich die Krisen nur so überschlagen, hat die Apokalyptik Konjunktur. Kaum eine zeitgenössische Abhandlung zur Apokalypse beginnt nicht mit diesem Bild, verweist es doch auf die frappierende Aktualität von Untergangsphantasien. Vielleicht ist es aber an der Zeit, sich von der Metapher eines Konjunkturzyklus zu verabschieden, denn es sind geschichtlich weder Abschwung noch Rezession von Endzeitdeutungen zu beobachten. Vielmehr begleiten sie uns als allzu vertrautes Hintergrundrauschen, das sich zum Tinnitus spätmoderner Gesellschaften verdichtet hat.

Einst war die Apokalypse, ihrer etymologischen Bedeutung als Enthüllung nach, noch mit der Offenbarungshoffnung verbunden, dass das Leiden mit dem Ende aller Tage verschwinde und die Menschheit ihre erlösende Ruhe in der Obhut Gottes wiederfinde. Mit der Aufklärung galt die Apokalyptik allerdings zunehmend als „falsifizierbare[r] Ausdruck eines vormodernen Weltbildes, als restaurative Gesellschaftskritik, als fromme Kompensation erlittener Enttäuschungen oder als bloßes Produkt menschlicher Träume, Wunschbilder und Fantasien.“¹ Der evangelische Theologe Friedrich Lücke (1791–1855) wandte sich Anfang des neunzehnten Jahrhunderts allerdings kritisch gegen ein derart rationalistisches Programm, entdeckte die vernachlässigten apokalyptischen Schriften wieder und wurde so zum Gründervater der Apokalyptik-Forschung.² Mit seiner Wiederentdeckung war der Theologe aber alles andere als allein. Der Schüler Friedrich Schleiermachers und enge Freund der Brüder Grimm³ reihte sich in die zunehmende Apokalypse-Begeisterung der europäischen Romantik ein. Während sich Lückes theologisches Forschungsinteresse auf die jüdisch-christlichen Überlieferungen konzentrierte, begannen in ganz Europa Romantiker:innen neue Endzeitszenarien zu entwerfen. Eva Horn bringt ein zentrales Ergebnis dieser Entwicklungen treffend

1 Michael Tilly: Kurze Geschichte der Apokalyptik. In: APuZ 62 (2012), H. 51/52, S. 17–24, hier S. 24.

2 Vgl. Alf Christophersen: Friedrich Lücke (1791–1855). Teil 1: Neutestamentliche Hermeneutik und Exegese im Zusammenhang mit seinem Leben und Werk. Berlin/New York 1999, S. 469, 361.

3 Vgl. Christophersen: Friedrich Lücke, S. 346.

auf den Punkt: „Seit der Romantik träumt die Moderne den Traum vom Ende des Menschen als ultimativen Untergang.“⁴ Demnach ist die Entstehung der „kupierten‘ Apokalypse“⁵ weitaus früher anzusetzen als ihr Wortschöpfer, Klaus Vondung, es tut.⁶ Knapp 150 Jahre vor Hiroshima und Nagasaki war die Vorstellung vom Weltuntergang als alles und jeden vernichtende Katastrophe längst in der Welt. Das wohl eindringlichste Beispiel für eine romantische Imagination vom Ende der Welt lieferte 1816 Lord Byron mit seinem Gedicht *Darkness*, das die erste bisher bekannte Apokalypse ohne Heilsperspektive düster ausmalt.⁷ Seinerzeit noch recht unbeachtet geblieben,⁸ zieht das Gedicht in jüngerer Zeit wieder größere Aufmerksamkeit auf sich und wird als modernes Beispiel, Zukunft als Katastrophe zu denken, diskutiert.⁹

Apokalypsen als literarische Problemreaktion

Katastrophen sind der Menschheitsgeschichte seit jeher bekannt, und doch können die von ihnen ausgelösten Krisen allenfalls eine Ahnung vom Ende aller Dinge geben. Trotz der Antriebskraft, die eschatologische Vorstellungen für individuelles wie kollektives Handeln haben, bleibt das Bild vom Ende aller Zeiten eine, wenn auch sehr wirkmächtige, Fiktion. Es ist uns nicht als reales, erfahrungsbasiertes Wissen, sondern als Imaginäres, als Fantasie vom Ende der Geschichte, gegeben. Die europäische Romantik kann als epochaler Ausgangspunkt verstanden werden, in dem die apokalyptische Fiktion vor allem in der Literatur neu modelliert wird. Die Endzeiterzählung, so die Grundannahme, dient den europäischen Romantiker:innen als Medium – auch als Medium der Zivilisationskritik –, um die vielfältigen Umwälzungen der modern-bürgerlichen Vergesellschaftung durch ihre apokalyptische Verdichtung zu reflektieren.

4 Eva Horn: Der Untergang als Experimentalraum. Zukunftsfiktionen vom Ende des Menschen. In: APuZ 62 (2012), H. 51/52, S. 32–38, hier S. 32.

5 Klaus Vondung: Apokalypse in Deutschland. München 1988, S. 12.

6 Vgl. Klaus Vondung: Apokalypse ohne Ende. Heidelberg 2018, S. 27.

7 Vgl. Morton D. Paley: Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry. Oxford 2003, S. 1, 198 f.

8 Vgl. Paley: Apocalypse and Millennium, S. 209.

9 Vgl. Eva Horn: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt a. M. 2014; Christian Zolles: Die symbolische Macht der Apokalypse. Eine kritisch-materialistische Kulturgeschichte politischer Endzeit. Berlin/Boston 2016, S. 119 f.

Vor diesem Hintergrund soll die vorwiegend diskursanalytisch geprägte Forschung zur Apokalyptik in der Romantik um eine literatursoziologische Perspektive ergänzt werden. Hierzu schließt die folgende Analyse an Leo Löwenthals methodischen Zugang an, der Literatur als Reaktion auf „realweltlich fundierte Probleme“¹⁰ begreift. Eine solche Analyse, die einem problemgeschichtlichen „Suchbefehl“¹¹ folgt, hat den „Anspruch, die Kluft zwischen der Beschreibung gesellschaftlicher Strukturen und literarischer Texte zu minimieren.“¹² Dabei ist hervorzuheben, dass Literat:innen durch ihre spezifische Auswahl von Problemen ein einmaliges Werk schaffen, das „wirklicher ist als die Wirklichkeit selbst.“¹³ So ist es an einer Literatursoziologie, die Probleme, die die Menschen durch ihre gesellschaftliche Situation miteinander teilen, zu destillieren, auf die jeweils die literarischen Schöpfungen – und dies muss gegen jeden Ableitungsverdacht betont werden – sehr verschiedene Antworten geben können. Ein solcher Ansatz verabschiedet sich von dem Vorhaben, eine einheitliche apokalyptische Antwort der Romantik aus einer spezifischen Wissensordnung ableiten zu wollen. Sie schenkt der Beobachtung die notwendige Aufmerksamkeit, dass die Apokalyptik gerade durch ihre Literarisierung in der Romantik den Facettenreichtum gewinnt, der heute als selbstverständlich gilt, wenn wir von der Apokalypse sprechen. Die literarische Apokalypse der Romantik drückt damit nicht einfach eine säkulare oder biopolitische Wissensordnung aus, vielmehr kann eine solche selbst zum Problem werden, die die Romantik auch zur Entwicklung von neuen, wie zur Rehabilitation von alten religiösen Antworten führt.¹⁴ So bedient sich Jean-Baptiste Cousin de Grainvilles *Le dernier Homme* (1805) religiöser Versöhnungsvorstellungen, die mehr als „Dekor“¹⁵ sind; seine Apokalypse gibt durchaus eine transzendierende Antwort auf die moderne Erfahrung der ‚Gottverlassenheit‘.

10 Dirk Werle: Frage und Antwort, Problem und Lösung. Zweigliedrige Rekonstruktionskonzepte literaturwissenschaftlicher Ideenhistoriographie. In: *Scientia Poetica* 13 (2009), S. 255–303, hier S. 292.

11 Sandra Kerschbaumer: ‚Perspektivendifferenz‘ als soziologische Diagnose und ‚Problem‘ in der erzählenden Literatur der Gegenwart. In: *IASL* 1 (2021), H. 46, S. 40–65, hier S. 48.

12 Kerschbaumer: ‚Perspektivendifferenz‘ als soziologische Diagnose, S. 48.

13 Leo Löwenthal: *Das Bild des Menschen in der Literatur*. Neuwied 1966, S. 11.

14 Vgl. Jennifer Stevens: *Die Romantik vom Ende der Welt zwischen Aufklärung und Verklärung der Naturgeschichte*. In: *Klimawandel und Gesellschaftskritik*. Hg. v. Robin Forstnhäusler/Jakob Hoffmann/Helena Post u. a. Berlin 2024 (im Erscheinen).

15 Eva Horn: *Die romantische Verdunklung*. In: *Abendländische Apokalyptik. Kompendium zur Genealogie der Endzeit: Kulturgeschichte der Apokalypse*. Bd. 1. Hg. v. Catherine Feik/Leopold Schlöndorff/Veronika Wieser u. a. Berlin 2013, S. 101–124, hier S. 124.

Dennoch ist zu beobachten, dass sich die meisten der romantischen Endzeitdarstellungen nicht mehr auf einen klassisch religiösen Deutungsrahmen beschränken lassen. Daher sticht Byrons *Darkness* besonders heraus, gerade weil es sich von religiösen Heilsvorstellungen verabschiedet hat. Literatursoziologisch reflektiert, lässt sich diese Besonderheit nicht nur als materialistische Einsicht in die erste Natur erklären; auch scheint die romantische Erfindung des letzten Menschen¹⁶ in Byrons Dichtung eher eine Nebensächlichkeit darzustellen. In Rückgriff auf Byrons Jungfernnrede vor dem britischen Parlament kann sie ebenso als resignative Verarbeitung der zweiten Natur der Menschen gelesen werden. *Darkness* leitet so eine moderne Form der Apokalyptik ein: Die Apokalypse wird zur resignativ-fatalistischen Zuspitzung des *bellum omnium contra omnes*. Sie offenbart kein Ende vom Leiden, gibt ihre tröstende, quietistische Funktion auf. Byrons Blick verharrt beim apokalyptischen Ausdruck der Ohnmacht, weil die nachrevolutionäre Gesellschaftsgeschichte als Naturgeschichte erscheint. Die Moderne wird zur Apokalypse ohne Ende, ein Danach ist nicht mehr.

The Enlightenment of Darkness: Die Aufklärung der Dunkelheit

The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;¹⁷ 5

Kritische Leser:innen werden zu Recht einwenden, dass *Darkness* ausdrücklich die christliche Eschatologie bespielt. Das Weltuntergangsszenario erinnert an die berühmte Johannesoffenbarung: Die Sonne ist erloschen, der Himmel verdunkelt, die Welt steht in Flammen. Catherine Redford weist auf Byrons breite Rezeption biblischer Naherwartungen von Daniel, Jeremias über Matthäus und Johannes von Patmos hin.¹⁸ Doch laufen all die christlichen Bezüge in seiner Dichtung ins Leere.¹⁹ Eine Interpretation, die in der Dichtung die Strafe Gottes für das sünd-

¹⁶ Vgl. den Beitrag von Sebastian Schönbeck im diesem Band.

¹⁷ George Gordon Byron: *Darkness*. In: *Complete Poetical Works*. Bd. 4, hg. v. Jerome J. McGann. Oxford 1986, S. 40–43. Im Folgenden entsprechend dieser Ausgabe mit Versangaben im Text zitiert.

¹⁸ Vgl. Catherine Redford: „No love was left“: The failure of Christianity in Byron's ‚Darkness‘. In: *Byron Journal* 2 (2015), H. 43, S. 131–140, hier S. 132.

¹⁹ Vgl. Paley: *Apocalypse and Millennium*, S. 6.

hafte Verhalten der Menschheit und die endgültige Verweigerung des Aufstiegs in den Himmel erkennen will,²⁰ versucht einen straftheologischen Zusammenhang künstlich zu restaurieren, der in der Dichtung selbst nicht mehr angelegt ist. Dieses Bemühen verkennt die durchschlagende, neue Qualität der Apokalyptik in *Darkness*. Diese schimmerte schon zu seiner Zeit in einer Kontroverse mit Thomas Campbell durch.

Campbell, der 1823 sein Gedicht *The Last Man* veröffentlichte, wollte die eigentlich wohlwollend gemeinte Kritik, sein Gedicht sei Byrons *Darkness* entlehnt, nicht auf sich sitzen lassen. Er publizierte einen öffentlichen Brief, in dem er kundtat, der eigentliche Schöpfer der Figur eines letzten Menschen und daher auch derjenige zu sein, der Byron zur Idee der endgültigen Auslöschung der menschlichen Gattung inspiriert habe.²¹ Campbells Dichtung überzeugte die Literaturkritik allerdings nicht, was auch an dem leicht zu entlarvenden Schwindel hinsichtlich seines Erfindungsreichtums lag. Grainvilles knapp zwanzig Jahre zuvor entstandener *Le dernier Homme* war in England zu diesem Zeitpunkt längst bekannt; immerhin lag er schon ein Jahr nach seiner Veröffentlichung als englischer Raubdruck vor.²² Auf inhaltlicher Ebene ist es aber die konventionelle christlich-religiöse Gebundenheit, die Campbells Dichtung um ihren Innovationsgrad bringt.

Thou saw'st the last of Adam's race
On Earth's sepulchral clod,
The darkening universe defy
To quench his Immortality,
Or shake his trust in God!²³

Mit Morton Paley lässt sich hervorheben, dass Campbells *The Last Man* eigentlich Grainvilles *Le dernier Homme* weitaus nähersteht als Byrons *Darkness*. Denn in *Darkness* wird die Apokalypse gerade nicht in die Form einer prophetischen Zukunftsvision gegossen, wie es bei Campbell und Grainville der Fall ist.²⁴ Byrons Dichtung kommt im Vergleich zu der Grainvilles ganz ohne die Darstellung eines sortierenden Weltenrichters, eines jüngsten Gerichts und einer Offenbarung göttlicher Ewigkeit aus. Gewissermaßen kehren die biblischen Motive in *Darkness* ebenso beiläufig wie die „mass of holy things“ (59) auf dem fast verglühten Altar

²⁰ Vgl. Redford: „No love was left“, S. 132.

²¹ Vgl. Paley: *Apocalypse and Millennium*, S. 197.

²² Vgl. Paley: *Apocalypse and Millennium*, S. 197 ff.; Horn: *Die romantische Verdunklung*, S. 109.

²³ Thomas Campbell: *The Last Man*. In: *The Poetical Works of Thomas Campbell*. Hg. v. Alfred Hill. London 1875, S. 90, V. 76–80.

²⁴ Vgl. Paley: *Apocalypse and Millennium*, S. 197.

wieder, die zu ihrem unheiligen Gebrauch – „unholy usage“ (60) – zweckentfremdet werden. Ein religiöser Rest mag als antiquierte Reliquie verbleiben, doch seine Verehrung bleibt aus. Hierdurch kündigt sich ein neues Verhältnis zur Apokalypse an, das einerseits den christlichen Ursprung der Endzeitvision referenziert, sie ihm andererseits aber entreißt und so eine neue Bedeutung der Apokalypse konstituiert: die Apokalypse als ein radikal immanenter Weltuntergang.

Zu Beginn der Dichtung kündigt sich das problematisch gewordene Verhältnis von apokalyptischer Deutung und krisenhafter Realität durch die Rahmung des Gedichtes an. Die folgenden Verse sind zugleich Traum als auch Nicht-Traum eines nicht weiter bestimmten lyrischen Subjekts: „I had a dream, which was not all a dream“ (1). Damit lässt das Gedicht zwar die biblische Tradition der apokalyptischen Prophezeiung anklingen, in der Träume nicht nur subjektive, phantastische Vorstellungen sind.²⁵ Doch das, was über die Traumhaftigkeit hinausgeht, ist nicht eine transzendente, göttlich angewiesene Eingebung, sondern eine radikal empirische Krisenerfahrung. Die Verdunklung der Sonne ist für die Zeitgenoss:innen Byrons finstere Realität.

Das Jahr ohne Sommer

One night we *enjoyed* a finer storm than I had ever before beheld. The lake was lit up – the pines on Jura made visible, and all the scene illuminated for an instant, when a pitchy blackness succeeded, and the thunder came in frightful bursts over our heads amid the darkness.²⁶

So heißt es in einem Brief von Mary Godwin, die sich im Juni 1816 mit ihrer Halbschwester Claire Clairmont, ihrem späteren Mann Percy Shelley, Lord Byron und seinem Leibarzt Polidori am Genfersee aufhält.²⁷ Vergleichbare Naturphänomene sind im Jahr ohne Sommer keine Ausnahme und stellen nicht nur für die Idee zu *Frankenstein* (1818), sondern auch für Byrons *Darkness* die einzigartigen klimatischen Bedingungen bereit.²⁸

²⁵ Vgl. Redford: „No love was left“, S. 133.

²⁶ Mary W. Shelley: Letters written in Geneva. In: The Prose Works of Percy Bysshe Shelley. Bd. 1. Hg. v. Eugene Bernard Murray. Oxford 1993, S. 206–228, hier S. 210 (Herv. i. O.).

²⁷ Vgl. Mary Shelley/Percy Shelley: Flucht aus England. Reiseerinnerungen und Briefe 1814–1816. Übers. u. hg. v. Alexander Pechmann. Hamburg 2002, S. 63.

²⁸ Vgl. Wolfgang Behringer: Tambora und das Jahr ohne Sommer. Wie ein Vulkan die Welt in die Krise stürzte. München 2018, S. 259 ff.; Morton D. Paley: Apocalypse and Millennium, S. 198; Eva Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 73.

Die Verse „Happy were those who dwelt within the eye / Of the volcanos, and their mountain-torch“ (16 f.) mögen aus heutiger Sicht recht zynisch klingen. Denn der Ursprung der ungewöhnlichen Naturphänomene lag gerade in dem Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora. Der Byron noch unbekannte Zusammenhang sollte erst Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts durch William Jackson Humphreys entdeckt werden.²⁹ So führte der massive Vulkanausbruch nicht nur zu Glut- und Lavaströmen, Tsunamis, Ascheniederschlag und saurem Regen. Auch katapultierte er Aerosole in die Luft, was eine globale Abkühlung zur Folge hatte. In weiten Teilen Asiens führte der Höhenrauch zu einer ein bis zwei Tage anhaltenden Verdunklung der Sonne, auf die sintflutartige Starkregenfälle folgten.³⁰ Zu den günstigeren Nebeneffekten gehörten die außergewöhnlich farbenfrohen Sonnenuntergänge, die die Malerei William Turners und Caspar David Friedrichs inspirierte.³¹

Einschlägiger ist aber die weltumgreifende Erfahrung, dass die Natur dem Menschen feindlich gegenübertritt. Sie ist wild, unberechenbar geworden und damit ein geeigneter Projektionsraum für zeitgenössische Krisenerfahrungen. Der unnachgiebige Regen, die gewaltigen Gewitterstürme und die ungewöhnliche Kälte bannten die englischen Literat:innen ins Haus vor den Kamin.³² Und so entstand *Darkness* während des im Schnitt vier Grad zu kalten und außergewöhnlich verregneten Juli 1816.³³ Der englische Dichter notierte, dass ihm die Idee an einem Tag gekommen sei, an dem es am Mittag derart dunkel war, dass sich die Tiere schlafen legten und Kerzen angezündet werden mussten.³⁴ Diese Schilderung erinnert sehr an seine lyrische Beschreibung der Dunkelheit, die keinen Tag brachte: „Morn came and went – and came, and brought no day“ (6). So wird in *Darkness* eine Faszination für die Naturgewalt deutlich, die gerade in ihrer tragischen Zuspitzung zum Ausdruck kommt. Es kann vermutet werden, dass Byron die von den Naturkatastrophen angestoßenen Ängste in Europa durch die Presse bekannt waren und er auf die weitverbreiteten wissenschaftlichen Hochrechnun-

29 Vgl. Behringer: Tambora und das Jahr ohne Sommer, S. 13.

30 Vgl. Behringer: Tambora und das Jahr ohne Sommer, S. 9.

31 Vgl. Behringer: Tambora und das Jahr ohne Sommer, S. 277; Clive Oppenheimer: Climatic, environmental and human consequences of the largest known historic eruption: Tambora volcano (Indonesia) 1815. In: *Progress in Physical Geography* 2 (2003), H. 27, S. 230–259, hier S. 244.

32 Vgl. Mary Shelley: *Preference. Frankenstein or, The Modern Prometheus. The 1818 Text*. Hg. v. Nick Groom. Oxford 2018, S. 6.

33 Vgl. Christian Pfister: *Wetternachhersage. 500 Jahre Klimavariationen und Naturkatastrophen*. Bern/Stuttgart/Wien 1999, S. 153.

34 Vgl. Morton D. Paley: *Envisioning Lastness: Byron's 'Darkness', Campbell's 'The Last Man', and the Critical Aftermath*. In: *Romanticism* 1 (1995), H. 1, S. 1–14, hier S. 3.

gen stieß, die das endgültige Erlöschen der Sonne, aufgrund der sichtbaren Sonnenflecken, prognostizierten.³⁵

Die Entstehung von *Darkness* ist so mit der Klimageschichte eng verzahnt. Das ‚Jahr ohne Sommer‘ liefert sicherlich nicht nur den Anlass, sondern auch viele der ausdrucksstarken Naturbilder, die Byron in seiner Dichtung apokalyptisch übersetzt. Doch ebenso wie die Tamborakrise nicht einfach nur eine Naturkatastrophe darstellt, sondern auch eine spirituelle Krise auslöste, bedeutete sie auf ökonomischer Ebene eine umfassende, gesellschaftliche Subsistenzkrise: Die sommerlichen Schneefälle und Nachtfröste ließen die frische Saat verderben und Ernten verrotten, was Hungersnöte zur Folge hatte und Seuchen begünstigte.³⁶

Auch Byrons *Darkness* bleibt nicht bei der Inszenierung eines katastrophalen Naturereignisses stehen. Im Laufe der Dichtung rückt das Verhältnis der Menschen weniger zu- als vielmehr gegeneinander in den Mittelpunkt. Sie führt uns dazu, „die Naturkatastrophe [auch] als soziale Katastrophe“³⁷ zu betrachten. Byrons Dichtung soll dabei nicht nur als ein „Experimentalraum“³⁸, als ein „Stress-experiment für die bedrohte Menschheit“³⁹ verstanden werden, in dem sich das zeitgenössische anthropologische Wissen lediglich umsetzt.⁴⁰ *Darkness* ist nicht einfach Ausdruck „der überhitzten Phantasie eines romantischen Bürgerschrecks, der zu viel Malthus gelesen haben könnte“. ⁴¹ *Darkness* ist vielmehr ein kritischer Kommentar auf die bürgerlichen Ideologie des Malthusianismus, indem er sie zur apokalyptischen Darstellung und Zuspitzung bringt. Dies setzt voraus, *Darkness* nicht als rein diskursives Produkt, sondern als Reaktion auf die soziale Katastrophe zu begreifen, die mit dem Fortschreiten der kapitalistischen Produktionsweise im England des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts omnipräsent ist. Sie drängt Byron auf politischer Ebene zur Kritik an den sozialen Verhältnissen. Diese Tatsache rückt die Diskussion hin zum sozialgeschichtlichen Kontext seiner Endzeitdarstellung.

35 Vgl. Jeffrey Vail: The bright sun was extinguis'd. The Bologna Prophecy and Byron's *Darkness*. In: *The Wordsworth Circle* 3 (1997), H. 28, S. 183–192, hier S. 183 f.

36 Vgl. Behringer: *Tambora und das Jahr ohne Sommer*, S. 9 f., 29.

37 Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 69.

38 Horn: *Der Untergang als Experimentalraum*, S. 32.

39 Horn: *Die romantische Verdunklung*, S. 121.

40 Vgl. Horn: *Die romantische Verdunklung*, S. 123.

41 Horn: *Zukunft als Katastrophe*, S. 73.

The Darkness of Enlightenment: Die Dunkelheit der Aufklärung

Dass die Tamborakrise zu einem „mit Leid verbundenen Erfahrungszuwachs bezüglich klimatischer Verhältnisse“⁴² führte, ist eine Untertreibung. Sie bedeutete eher eine drastische Zuspitzung des Leidens. Schon vor dem Vulkanausbruch war die Versorgungssituation weiter Teile der Bevölkerung prekär, da die 1810er Jahre von strengen und langen Wintern gekennzeichnet waren.⁴³ Hinzu trat das Ende der Kriegswirtschaft 1815, das Großbritannien zu protektionistischen Maßnahmen veranlasste und die Corn Laws einführen ließ, um Getreideimporte zurück und Getreidepreise künstlich auf hohem Niveau zu halten. Arbeiter:innen litten stark unter den hohen Lebenserhaltungskosten, die bei zunehmender Arbeitslosigkeit und weiteren Lohnkürzungen rasant stiegen. Dabei hatten Besitzlose keine parlamentarische Vertretung, worüber sich zunehmend Unmut breit machte.⁴⁴ Die gewaltsame Niederschlagung einer hieraus resultierenden Protestbewegung beim Peterloo-Massaker wird Percy Shelley in seiner *Masque of Anarchy* (1832) lyrisch verarbeiten.⁴⁵ Doch auch Byron, der als Lord der ersten Kammer des britischen Parlaments angehörte, verfolgte die Situation der Textilarbeiter:innen aufmerksam.⁴⁶ Zeugnis davon legt seine Jungfernnrede im Februar 1812 im britischen Parlament ab, die er in einem Brief an seinen Mentor Lord Holland wie folgt ankündigt: „My own motive for opposing ye. [the] bill is founded on it's palpable injustice, & it's certain inefficacy. – I have seen the state of these miserable men, & it is a disgrace to a civilized country. – Their excesses may be condemned, but cannot be subject of wonder.“⁴⁷

Mit den nicht überraschenden Ausschreitungen meint er den 1811 beginnenden Arbeiter:innenprotest, während dessen vorwiegend Maschinen (vor allem Webstühle) zertrümmert wurden, da ihre Einführung für die steigende Arbeitslosigkeit und den zunehmenden Druck auf den Lohn der verbleibenden Arbeiter:innen verantwortlich gemacht wurde. Die Bewegung, die aufgrund des Decknamens Ned Ludd als Luddismus in die Geschichte eingehen sollte, zerstörte in der Anfangsphase Produktionsmit-

42 Rüdiger Görner: *Romantik. Ein europäisches Ereignis*. Ditzingen 2021, S. 185.

43 Vgl. Behringer: *Tambora und das Jahr ohne Sommer*, S. 33 f.

44 Vgl. Behringer: *Tambora und das Jahr ohne Sommer*, S. 37 f., 242.

45 Vgl. Ian Ward: *Shelley's Mask*. In: *Pólemos* 1 (2018), H. 20, S. 21–34, hier S. 23.

46 George Gordon Byron zitiert nach Robert C. Dallas: *Recollections of The Life of Lord Byron. From the Year 1808 to the end of 1814*. London 1824, S. 199 f. Die Jungfernnrede ist nur durch das hier abgedruckte Manuskript in Deltas Byron-Biografie überliefert.

47 George Gordon Byron: *Letter to Lord Holland*. In: *Byron's Letters and Journals*. Hg. v. Richard Lansdown. Oxford 2015, S. 100–101, hier S. 100.

tel in einem Wert von schätzungsweise 100.000 Pfund.⁴⁸ Nachdem exekutive Unterdrückungsversuche seitens der britischen Regierung erfolglos geblieben waren, wurde ein Gesetzesvorhaben vorgeschlagen: Der Frame Breaking Act sollte den Maschinensturm als Kapitalverbrechen unter Todesstrafe setzen.⁴⁹ Byron zeigte sich empört über die willfähigen Parlamentarier, die sich anlässlich von Steuererleichterungen oder Emanzipationsansätzen jahrelang berieten, aber eine folgeschwere, gesetzliche Billigung der Todesstrafe unverzüglich verabschieden wollten.⁵⁰ Er hingegen „consider[s] the manufacturers as a much injured body of men sacrificed to ye. [the] views of certain individuals who have enriched themselves by those practices which have deprived the frame workers of employment.“⁵¹ In seiner Rede ergreift Byron ausdrücklich Partei für den Maschinensturm, die ihn ein Postskriptum unter den Brief an Holland setzen lässt: „P. S. – *I am a little apprehensive that your Lordship will think me too lenient towards these men, & half a framebreaker myself.*“⁵²

Die Sorge hält Byron, der 1812 der oppositionellen (und dem radikalliberalen Flügel) Whig-Partei beiträt, nicht davon ab, seine Jungfernrede vor den Lordschaften im Parlament zu halten.⁵³ Die Rede sticht aus dem üblichen Parlamentsbetrieb nicht nur durch die hervorragende Eloquenz, sondern auch durch das tiefe Mitgefühl für das Leiden der Arbeiter:innenschaft heraus, und betont, dass ihre Beharrlichkeit und Risikobereitschaft einzig und allein aus der Tragweite ihrer ökonomischen Verzweiflung heraus verstanden werden kann.⁵⁴ Byron geht noch einen Schritt weiter und polemisiert gegen die Polizei, die „however useless, were by no means idle“,⁵⁵ die Menschen des Kapitalverbrechens der Armut bezichtige, weil sie sich schuldig gemacht hätten, Kinder in die Welt zu setzen, die sie – „thanks to the times!“⁵⁶ – nicht ernähren konnten. Hieran wird deutlich, was in der bisherigen Kontextualisierung von *Darkness* weitestgehend unbeachtet geblieben ist, und erst in der jüngsten Darstellung Rüdiger Görners anklingt: „Sein [d. i. Byrons] Gedicht sieht ausgelöschte Menschen, jeglicher Hoffnung beraubt, des Lichts entwöhnt. Die ‚Nachtseite‘ der

48 Vgl. Jeff Horn: Machine-Breaking in England and France during the Age of Revolution. In: *Labour / Le Travail* 1 (2005), H. 55, S. 143–166, hier S. 147.

49 Vgl. Horn: Machine-Breaking in England, S. 148.

50 Vgl. Edward P. Thompson: Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1987, S. 641 ff.

51 Byron: *Letters and Journals*. S. 100.

52 Byron: *Letters and Journals*, S. 101 (Herv. i. O.).

53 Vgl. Malcolm Kelsall: Byron's politics. In: *The Cambridge Companion to Byron*. Hg. v. Drummond Bone. Cambridge 2004, S. 44–54, hier S. 47.

54 Vgl. Kelsall: Byron's politics, S. 47.

55 Byron zitiert nach Dallas: *Recollections*, S. 207.

56 Byron zitiert nach Dallas: *Recollections*, S. 207.

Existenz entsprach nun einer realen Erfahrung. Das Dunkle wurde zur Atmosphäre eines kümmerlichen Lebens.⁵⁷ Konkret bringt Byron das kümmerliche Leben der Notleidenden, „meagre with famine, sullen with despair, careless of a life which your lordships are perhaps about to value at something less than the price of a stocking-frame“,⁵⁸ auf den Punkt. Das Grauen einer existenziellen Not begegnet uns in *Darkness* wieder, das die Hungernden zur letzten, kannibalistischen Verzweiflungstat treibt: „Of famine fed upon all entrails – men / Died, and their bones were tombless as their flesh; / The meagre by the meagre were devour’d“ (44–46). Die verzweifelte Notlage findet ihre Allegorie in der Kälte, Blindheit und dem Hunger, deren Bekämpfungsversuche – wie auch der Maschinensturm – irrational und unzulänglich *scheinen*. Doch den Menschen bleibt nichts anderes übrig. Sie sind gezwungen, ihre Lebensgrundlage restlos zu zerstören. In *Darkness* wird alles, bis auf das letzte Holz, niedergebrannt. Die Naturkatastrophe entblößt zunehmend die menschengemachte Katastrophe.

Byron steht hier nicht einfach im Zeichen eines frühen Erklärungsmodells für das Massenelend, wie es vom Ökonomen Thomas Robert Malthus entwickelt wurde und in bis heute existierenden sozialdarwinistischen Vorstellungen des *survival of the fittest* überlebt.⁵⁹ Im Gegenteil, der Schriftsteller grenzt sich dezidiert von einer Position ab, die das soziale Verhältnis zum Naturverhältnis verklärt. Byron zieht die Parlamentarier für ihre Kriegspolitik, für das Generationen übergreifende Elend zur Verantwortung.⁶⁰ Anstatt die Aufständischen als Pöbel zu betrachten, sollten sie sich ihrer Abhängigkeit bewusst werden:

It is the mob that labour in your fields, and serve in your houses – that man your navy, and recruit your army – that have enabled you to defy all the world, – and can also defy you, when neglect and calamity have driven them to despair. You may call the people a mob, but do not forget that a mob too often speaks the sentiments of the people.⁶¹

Byrons Einsicht in die Arbeitsteilung und Klassenlage der englischen Gesellschaft, die revolutionäre Drohung, der sogenannte Pöbel könne den Herrschenden trotzen, kehrt in *Darkness* in besonderer Weise wieder. Die materielle Existenzkrise führt letztlich zur Aufhebung der sozialen Unterschiede. Wie es für die meisten Endzeitvorstellungen üblich ist, wird auch in Byrons Apokalypse der gesellschaftliche, weltliche Unterschied nivelliert, und so brennen in der unmittelbaren Not

⁵⁷ Görner: Romantik, S. 186.

⁵⁸ Byron zitiert nach Dellas: *Recollections*, S. 217.

⁵⁹ Vgl. dagegen Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 63 f.

⁶⁰ Vgl. Byron zitiert nach Dallas: *Recollections*, S. 209.

⁶¹ Byron zitiert nach Dallas: *Recollections*, S. 213 f.

Paläste ebenso wie Hütten: „The palaces of crowned kings – the huts, / The habitations of all things which dwell / Were burnt for beacons“ (11 ff.).

Seine schlichten Forderungen, das Strafmaß und die Beweggründe für den Maschinensturm zu überdenken und nach Lösungen für die Missstände, die die Revolte provozierten, zu suchen, blieben erfolglos.⁶² Die emphatische Rede konnte die Inkraftsetzung des Gesetzes und die Erhängung von über dreißig Maschinenstürmer:innen 1812 und 1813 (sowie weitere Exekutionen in den darauffolgenden Jahren) nicht verhindern.⁶³ Dieser Misserfolg und die Einsicht in die kurzsichtigen Entscheidungen der Parlamentarier mögen ein Grund sein, warum sich Byron zunehmend aus dem politischen Geschäft und von einem optimistischen Geschichtsbild verabschiedete. Ein anderer und bekannterer Grund war die Niederlage Napoleons.

Apokalypse ohne Ende

Grundsätzlich ist Byrons politische Haltung tief verwurzelt im Mythos der *Glorious Revolution*.⁶⁴ Aus ihr ging die Whig-Partei als Gegnerin der ‚Tyrannei der Stuarts‘ hervor. Im Selbstverständnis der Whigs als ‚Kräfte der Freiheit‘ richteten sie sich gegen den ‚passiven Gehorsam‘ der Tories als Anhänger der Krone.⁶⁵ Hierzu stützten sich die Whigs auf ein teleologisches Geschichtsbild (‚Whig-history‘), das die Geschichte als Geschichte des Fortschritts zur Verwirklichung der Freiheit konzipiert. Hieraus erklärt sich auch Byrons Begeisterung für die Französische Revolution, die von einem Teil, der Foxite Whigs,⁶⁶ als Wiederholung der Englischen Revolution von 1688/89 betrachtet wurde. Sie erkannten in den Bourbonen die Stuarts als monarchistisch-despotische Tyrannen wieder, von denen sich die Franzosen entledigten. Weiter galt ihnen Napoleon, wie Wilhelm III., als Befreier und dazu berufen, im Namen des Volkes zu regieren und als Hoffnungsträger für den Liberalismus.⁶⁷

Schon nach der Kapitulation der französischen Truppen bei Leipzig steht für den glühenden Napoleon-Anhänger fest, dass er seine parlamentarischen Ambitionen aufgeben und ins Exil gehen wird. Der langsame Niedergang Napoleons habe sein „system of fatalism“⁶⁸ zerstört, wie er am 23. November 1813 notiert. Er habe

⁶² Vgl. Kelsall: Byron's politics, S. 48.

⁶³ Vgl. Horn: Machine-Breaking in England, S. 148.

⁶⁴ Vgl. Kelsall: Byron's politics, S. 48.

⁶⁵ Vgl. Kelsall: Byron's politics, S. 45.

⁶⁶ Benannt nach Charles James Fox, dessen bekanntester Gegenspieler Edmund Burke war.

⁶⁷ Vgl. Kelsall: Byron's politics, S. 49.

⁶⁸ Byron: Letters and Journals, S. 150.

gedacht, dass dies nicht ein einfaches Spiel der Götter gewesen sei, sondern ein Vorspiel zu größeren Veränderungen und gewaltigen Ereignissen. „But Men never advance beyond a certain point; – and here we are, retrograding to the dull, stupid old system, – balance of Europe – poisoning straws upon king’s noses, instead of wringing them off!“⁶⁹ Mit dem endgültigen Sturz Napoleons 1815 und der Restauration nach dem Wiener Kongress gehören Byrons Hoffnungen und Zukunftsvisionen der Vergangenheit an, wie Paley bereits ausführlich gezeigt hat.⁷⁰ Vor diesem Hintergrund kann *Darkness* als Ausdruck eines postrevolutionären Geschichtsbewusstseins gelesen werden, das die Apokalypse nur noch als Krise, aber nicht mehr als gewaltige Umwälzung zu etwas radikal Neuem begreift.⁷¹

„And War, which for a moment was no more, / Did glut himself again: a meal was bought / With blood“ (38 ff.). Diese Verse erscheinen vor diesem Hintergrund in neuem Licht. Weniger wird ein soziales oder gar anthropologisches Phänomen geschildert, das die Menschen im Angesicht einer Existenzkrise zusammenrücken und später über sich herfallen lässt. Sozialpolitisch reflektiert, können sie als Absage gegenüber der neuen, außenpolitischen Friedensordnung verstanden werden: Ein Frieden, der mit Blut erkauft wird und den Kriegszustand unter den Menschen, wie Byron ihn vier Jahre zuvor schon in seiner Rede angeklagt hatte, endgültig verewigt hat.

Darkness treibt den inszenierten Hobbes’schen Naturzustand des *bellum omnium contra omnes* apokalyptisch auf die Spitze, nicht um die erste, sondern gerade die zweite Natur des Menschen zur Darstellung zu bringen: „no love was left“ (41). Den Menschen als gesellschaftlichen Wesen bleibt nichts anderes übrig als sich als Feinde zu begegnen, die ihr Selbsterhaltungsbedürfnis gewaltsam gegeneinander durchsetzen: „Unknowing who he was upon whose brow / Famine had written Fiend“ (68 f.). Das aber bedeutet nicht eine kritische „Abrechnung mit der [humanistischen] Anthropologie der Aufklärung“⁷², sondern ihren trauernden, dramatischen Abschied. Nunmehr erscheint der Kampf ums Dasein naturgemäß und der Mensch dem Menschen ein Wolf zu sein. Ganz treffend liegt hierzu das Bild des Hundes konträr, der als letzte Verkörperung der Sittlichkeit auftritt. Er wacht über und trauert um den Leichnam seines Herren, verscheucht alles, was ihm zu nahe kommt: „And a quick desolate cry, licking the hand / Which answer’d not with a caress – he died.“ (53 f.) Mit dem Hund als Symbolbild einer Kultur, ein durch die menschliche Zivilisation domestizierter Wolf, stirbt auch der letzte Rest humanisti-

⁶⁹ Byron: Letters and Journals, S. 150.

⁷⁰ Vgl. Paley: Apocalypse and Millennium, S. 202.

⁷¹ Vgl. Paley: Apocalypse and Millennium, S. 202.

⁷² Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 70.

scher Moral. Was bleibt, ist die totale Vereinzelung; die Menschlichkeit verfällt zur Scheußlichkeit, an der die Menschen zu Grunde gehen.

Darkness präsentiert nicht nur ein exklusives Ende einer partikularen Zivilisationsgeschichte; es berichtet vom äußersten Ende einer menschlichen Gattungsgeschichte. Die revolutionäre Hoffnung auf einen universellen, menschlicheren Zusammenhang – was für Byron konkret „a republic, or a despotism of one, rather than the mixed government of one, two, three“⁷³ bedeutete – ist vergangen. Die Weltgeschichte scheint für Byron mit dem Untergang Napoleons zum Stillstand gekommen: „The world was void“ (69). Im Bild der stillstehenden Flüsse und des unbewegten Meeres, in deren schweigender Tiefe sich nichts mehr regt, alles verrottet, stellt Byron ein Ende der Geschichte vor, das sich verewigt hat. Damit kulminiert eine resignative, nicht tröstende Haltung in der Apokalyptik, die nichts mehr offenbart, sondern die grausame Krisenhaftigkeit der verfestigten, gesellschaftlichen Verhältnisse in endzeitlicher Ewigkeit ausschmückt. Byron bleibt selbst zunächst nur noch übrig, „to make life an amusement, and look on, while others play. After all – even the highest game of crowns and sceptres, what is it?“⁷⁴ Das Gedicht wird zum Ausdruck eines modernen gesellschaftlichen Bewusstseins ohne Hoffnung, ohne Utopia.

In *Darkness* wird die gesellschaftliche Unheilsgeschichte als Naturgeschichte erzählt. Während diese Erzählung dem Volksökonom Thomas Robert Malthus in seinem *Principle of Population* (1798) zur Rechtfertigung der gesellschaftlichen Verhältnisse dient, schafft Byron ein Bild für das Elend einer solchen gesellschaftlichen Bewusstlosigkeit. In seiner Apokalypse entwirft er ein einmaliges poetisches Bild für einen zur zweiten Natur erstarrten gesellschaftlichen Zusammenhang, der dem postrevolutionären Bewusstsein als unumstößlich gilt. Der Blick in die Zukunft wird blind und aussichtslos: „Darkness [...] / – She was the Universe.“ (81 f.) Die Modernisierung der Apokalypse nach Byron steht damit in einem direkten Verhältnis zur Entsagung der Utopie in der Moderne. Einst war die Apokalypse noch mit der sicheren Aussicht auf das Ende vom Leiden verschmolzen. Nun ist sich das moderne Bewusstsein nicht mehr so sicher, ob das Leiden überhaupt noch ein Ende finden kann. Adorno brachte diese Entwicklung in einem Gespräch mit Bloch treffend auf den Punkt:

Mir will es so vorkommen, als ob das, was subjektiv, dem Bewußtsein nach, dem Menschen abhanden gekommen ist, die Fähigkeit ist, ganz einfach, das Ganze sich vorzustellen, als etwas, das völlig anders sein könnte. [...] Daß die Menschen vereidigt sind auf die Welt, wie sie ist, [...] daß im Innersten alle Menschen, ob sie es sich zugestehen oder nicht, wissen: Es

73 Byron: Letters and Journals, S. 150.

74 Byron: Letters and Journals, S. 150.

wäre möglich, es könnte anders sein. Sie könnten nicht nur ohne Hunger und wahrscheinlich ohne Angst leben, sondern auch als Freie leben. Gleichzeitig hat ihnen gegenüber, und zwar auf der ganzen Erde, die gesellschaftliche Apparatur sich so verhärtet, daß das, was als greifbare Möglichkeit, als die offenbare Möglichkeit der Erfüllung ihnen vor Augen steht, ihnen sich als radikal unmöglich präsentiert.⁷⁵

Schon Anfang des neunzehnten Jahrhunderts drückt sich diese Ohnmacht gegenüber den verhärteten gesellschaftlichen Verhältnissen in einem apokalyptischen Bewusstsein aus, das uns Byron als früher Zeuge der Entstehung der modernen Gesellschaft hinterlassen hat. In *Darkness* wurde hierfür erstmals die Figur der unendlichen Endlichkeit der Menschlichkeit entworfen, einer Apokalypse ohne Ende, ohne millenaristische Aussicht. Das Ende der Geschichte bedeutet nichts weiter als die Wiederkehr des Immergleichen, in dem nichts mehr bleibt als ein harter Überlebenskampf. Es ist ein Endzeitszenario, das, kulturindustriell unzählige Male im postapokalyptischen Genre verwertet, zum gegenwärtigen apokalyptischen Hintergrundrauschen beiträgt.

Schluss

Byrons *Darkness* ist weit mehr als ein literarisches Krisenexperiment, das die Anthropologie des *homo homini lupus* mittels eschatologischer Figuren elegant durchspielt. Es kann vielmehr als Ausdruck einer neuen, modernen Form der Apokalyptik verstanden werden, die als Krisenreaktion auf klimatische, soziale und politische Probleme antwortet und hierzu die Apokalypse aus einem religiösen Deutungshorizont löst. Im Jahr 1816 ist vermutlich keine Erfahrung umfassender als die drastische Abhängigkeit der Menschen von der Natur, die ihnen als unbeherrschbar gewordene Katastrophenbringerin gegenübertritt. Das dunkle Jahr ohne Sommer gibt dem gewaltigen Naturphänomen von *Darkness* seine radikal empirische Entsprechung. Doch Byrons Dichtung lässt sich nicht nur auf die radikale Naturerfahrung beschränken; ihre besondere Qualität liegt in der Ver-Dichtung der verschiedenen Problemkomplexe, indem sie die klimatischen, sozialen und politischen Krisen apokalyptisch zuspitzt. Das Bild der verdunkelten Sonne ist damit zwar einerseits der realen Naturerfahrung Anfang des neunzehnten Jahrhunderts entlehnt, andererseits figuriert es als Metapher für die humanistische und revolutionäre Hoffnungslosigkeit. Byrons Parteinahme für den Maschinensturm verweist auf eine eindruckliche Kenntnis

⁷⁵ Ernst Bloch: Etwas fehlt ... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht. In: Ernst Bloch. Viele Kammern im Welthaus. Eine Auswahl aus dem Werk. Hg. v. Friedrich Dieckmann/Jürgen Teller. Leipzig 1994, S. 687–703, hier S. 689 f.

vom Massenelend in der englischen Arbeiter:innenschaft, das in den drastischen Bildern der Hungernden wiederkehrt. 1815, mit dem Sturz Napoleons und dem Wiener Kongress, tritt das Bewusstsein hinzu, das von der Aussichtslosigkeit einer anderen gesellschaftlichen Ordnung zeugt. In *Darkness* verallgemeinert sich der Eindruck ihrer existenziellen Not zur allumfassenden Katastrophe, die um jede Aussicht auf Besserung gebracht ist – was bleibt, ist der nackte Überlebenskampf, der Kampf aller gegen alle. Byrons Apokalypse erzählt vom endlosen Ende der Humanität: eine Apokalypse ohne Ende. Während Byron damit zum poetischen Schöpfer einer defätistischen Apokalyptik wird, ist er es selbst, der das resignative System des Fatalismus ein weiteres Mal sprengt – wovon sein *Song for the Luddites* zeugt, der knapp ein halbes Jahr nach *Darkness* entsteht.

As the Liberty lads o'er the sea
Bought their freedom, and cheaply, with blood,
So we, boys, we
Will *die* fighting, or *live* free,
And down with all kings but King Ludd!

When the web that we weave is complete,
And the shuttle exchanged for the sword,
We will fling the winding-sheet
O'er the despot at our feet,
And dye it deep in the gore he has pour'd.

Though black as his heart its hue,
Since his veins are corrupted to mud,
Yet this is the dew
Which the tree shall renew
Of Liberty, planted by Ludd!⁷⁶

76 Byron: Letters and Journals, S. 258 (Herv. i. O.).