

Empfindsamkeit, alles Menschliche hinter sich lassend, dem Übermenschlichen öffnet. In dem Hypnosetanz in *Gülnare* wähnt das Ich die Einheit mit der Welt einzig noch im Ausdruck des Unsagbaren, einem Tanz des »[...] emphatischen Schweigens [...]« (110), der es über den eigentlichen Verlust der Verbundenheit mit der Welt in einem sprachlosen Dialog mit sich selbst hinwegzutauschen sucht. *Danza de la muerte* zeigt die Ambivalenz einer abstrakten und ewigen Gesetzmäßigkeit von Werden und Vergehen und dessen sinnfällig werdender Gestalt in einem düsteren Totentanz vor. In *Les Pas* wird schließlich der Begriff des Tanzes zur allgemeinen autoreferentiellen Geste erweitert. Sofern die Bewegungen in ein bewußtes Verhältnis zur Zeit eintreten, entwirft sich ein Gewebe der Bewegungen, das sich selbst zu weben scheint und mithin die ideale Konkretion des absoluten Kunstwerks aus dem Geist der Inspiration darstellt (111).

Dem Autor gelingt es, eine feinsinnige Darstellung des Verhältnisses von Tanz und Dichtung in der literarischen Moderne zu geben und das besondere Interesse der Dichter am Tanz überzeugend zu begründen. Er zeigt auf, daß der Tanz als Gegenstand der Faszination nicht bloß ein Motiv unter anderen ist, sondern die Konversion der Sinnlichkeit dieser wortlosen Kunstform in der vorsichtigen Ausdeutung ihrer Performativität ein wichtiges Instrument bereitstellt, über die untersuchten Gedichte hinaus deren poetologische Bewegungen weithin erschließen sowie vor diesem Hintergrund wesentliche Anzeichen der literarischen Moderne beschreiben zu können: Der ephemere Zustand der somatischen Bewegungen des Tanzes zwischen ›nicht mehr‹ und ›noch nicht‹ korrespondiert den textuellen Bewegungen der Dichtung ebenso wie dem Übergang als Ausdruck der Moderne. Hertels beachtenswerte Untersuchung, die die textuellen Choreographien und Aufführungen der ausgewählten Gedichte auch sprachlich ausgezeichnet einfängt, darf abschließend unbedingt allen an der Dichtung der literarischen Moderne Interessierten als Lektüre empfohlen werden.

Sebastian Hartwig

Walter Hinderer (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1997. 342 Seiten.

Mit einschlägigen Aufsätzen zu Goethe, Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck, Kleist, Brentano, Arnim, Fouqué, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann bietet der Band ein breites Spektrum an Autoren, dem eine ebensolche Diversität der Fragestellungen entspricht. Der systemtheoretische Beitrag von Peter Fuchs über die spezifisch romantische Codierung von Intimität und Walter Hinderers weitgespannter Überblick zur provokativen Kraft der Liebessemantik, welcher eine Perspektive offeriert, deren historische Eckpunkte von Lohensteins *Sophonisbe* (1680) und Büchners *Dantons Tod* (1835) markiert werden, tragen zur theoretischen Grundlegung der Thematik bei, die hier nicht nochmals aufgerollt sei, da sie in der Zwischenzeit Gegenstand zahlreicher Publikationen und lebhafter Debatten gewesen ist. Es ist dem Band hoch anzurechnen, Luhmanns Theorieange-

bot zu diesem Thema in den Mainstream der Forschung integriert zu haben, ohne dabei auf durchaus abweichende Blickwinkel zu verzichten.

Alexander von Bormann geht den Variationen des Topos vom dämonischen Weib bei Fouqué, Brentano und Eichendorff nach. Er tut dies ausgehend von Goethes Konzept des Dämonischen, das er als Versuch begreift, »das Subjekt dialogisch zu fassen« (214) und als Vielheit zu denken, was ihn in Differenz zur klassizistischen Ästhetik Schillers setzt. Die Romantik läßt sich so als »radikalisierte Fortführung Goethescher Inspirationen und Denkfiguren« (217) beschreiben, die allerdings das Daimonion nicht wie Goethe als Realität nehme, sondern in reflexiver Brechung behandle. Fouqués *Undine* von 1811 liest Bormann daher im Sinne der für die Romantik so typischen Doppelung von Reflexionsleistung und entschlossener Setzung von ›Realität‹. So steht auf der einen Seite die Ästhetisierung des Dämonischen, auf der anderen seine Berechtigung als Moment, das ins »Ganze« (218) aufgehoben werden soll. Die Lorelei-Motivik bei Brentano, Eichendorff und Heine wird unter dem Aspekt der Zuschreibung des Dämonischen betrachtet. Mit Recht hebt Bormann die Flachheit und Hypokrisie der ›Männerphantasie‹ im *Godwi* heraus, während er bei Eichendorff sowohl in seinem *Waldgespräch* als auch (in steigendem Maße) in den Romanen, eine komplexere Sicht ausmacht. Die dämonischen Figuren weisen hier »auf eine Widerständigkeit im Subjekt, die sich als Anspruch auf Nicht-Erlösung begreifen läßt« (235), worin Bormann die Möglichkeit einer »moderne[n] Lektüre« (ebd.) dieser Texte gegeben sieht.

»Die Sprache der Liebe« im Werk Heinrich von Kleists untersucht der Beitrag von Gerhard Neumann, ausgehend von der Beobachtung »es geht in Kleists Text [*Familie Schroffenstein*] um das Personalpronomen ›ich‹, um die Liebesformel ›ich liebe dich‹ und um den Wert des Eigennamens als Erkennungszeichen der Liebe« (172). »Wenn ›ich‹ und ›du‹ im linguistischen System jene beiden Ausnahmen bilden, die gleichsam zu Schaltstellen des Regelkreises Sprache werden, so gibt es einen Satz, der sie auf beispielhafte Weise verbindet, also die syntagmatische Vermittlung beider ›Personen‹ beansprucht: Es ist der Satz ›ich liebe dich‹.« (173) Wer darauf verzichtet, ihn auszusprechen, so Neumann im Gefolge Roland Barthes', erzeugt, quasi auf einem Umweg, Literatur. Dieser Prämisse folgend untersucht er die verschiedenen Experimente, die Kleist in Form seiner Texte anstellt, um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Sprache der Liebe zu ergründen. Die *Familie Schroffenstein* erscheint dabei als Versuch, einen neuen Subjektbegriff (der Autor weist hier auf die Parallele zu dem Subjektbegriff von Hegels *Phänomenologie* hin) aus der »liebende[n] Erfahrung des Selbst im Du« (180) zu entwickeln, der jedoch erwartbar scheitert. Auch im *Amphitryon*, der die Problematik auf die Identitätsfrage verlagert, zeigt sich diese Verschiebung, indem die Frage nach der Identität nicht mehr Cartesianisch als Selbstvergewisserung gestellt werden kann, sondern aus einer Beziehungskonstellation heraus entwickelt wird. Die potentielle Problematik dieser Konstruktion wird von Kleist im Sinne einer Zerreißprobe ausgereizt. Das Ich erscheint als Instanz, die von jedem Körper usurpiert werden kann, so daß die Physis genau so wenig Einheit zu garantieren vermag wie der Name.

Das Motiv der Liebestäuschung steht im Zentrum von Hartmut Steineckes Artikel über *Die Liebe des Künstlers* bei E.T.A. Hoffmann. Steinecke entwirrt dabei zunächst Werk, Biographie und populäre biographische Legende, die vom Bild der Liebe des romantischen Künstlers zehrt, das kurzschlüssig aus der literarischen Konstruktion auf das Leben in Gestalt des Autors übertragen wurde. Steinecke weist darauf hin, daß die verbreitete Vorstellung, der zufolge Hoffmanns Produktivität durch ein Liebeserlebnis katalysiert worden sei, weder haltbar noch fruchtbar ist. Auch die Stellung der Liebe im Werk ist eine weniger emphatische, als gemeinhin angenommen werde. Im *Goldenen Topf* ist »die Entscheidung Veronika-Serpentina [...] keine Alternative: bürgerliches Liebesglück vs. Kunst, sondern: Bürgerlichkeit vs. Kunst« (297). Dementsprechend hat »der Künstler, der uns das Märchen vom *Goldenen Topf* mitteilt, [...] Erzählprobleme, keine Liebesprobleme« (ebd.). Den Zusammenhang von Kunst- und Liebesproblemen exponiert der *Kater Murr*, dessen allzu eloquent präsentierten Liebesgefühle keine auf den tierischen Sprecher übertragene Affirmation eines Liebesideals, sondern als angelesene bereits dessen Parodie darstellen. Die gesamte Thematik wird mit ironischen Akzenten versehen, eine Brechung, aus der »ein neuer Modus, Liebe darzustellen« (307) entstanden ist.

Ulrike Landfester exploriert die Spielräume der Frau in Männerkleidung in der Kunstperiode, ein Motiv, das im wesentlichen die Epoche hindurch »Chiffre eines mehr oder minder fatalen Verstoßes gegen den für beide Geschlechter verbindlichen Sozialvertrag« (110) bleibt, wobei Goethes Ausschlußverdict gegen die Hosenrolle sich von besonderer Wirksamkeit erweist.

Von den weiteren Beiträgen widmen sich einer dem jungen Goethe, zwei der Frühromantik und je einer Achim von Arnim bzw. Brentano.

Dieter Borchmeyers Beitrag über *Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit* zeigt, wie schon in der Empfindsamkeit jene aporetischen Situationen auftauchen, die später als typisch für die romantische Liebe wahrgenommen werden. (Diese Diskrepanz ist freilich auch der Differenz zwischen einer spezifisch deutschen und einer westeuropäischen literaturgeschichtlichen Fassung von Romantik geschuldet.) So gesehen weist Goethe mit seiner bereits in den 1770er Jahren literarisch vorgetragenen Kritik der Empfindsamkeit einen entscheidenden Aspekt der Romantik *ante datum* zurück. Edith und Willy Michel untersuchen die Liebessemantik bei Novalis und Friedrich Schlegel, die sie von interpretativen Rückprojektionen zu befreien suchen, indem sie ihre sehr divergenten Funktionen für deren Denken herausarbeiten. Die Betonung liegt dabei auf der dieser Semantik zugeschriebenen Katalysatorfunktion für die projizierte »allseitige« Entwicklung des Individuums.

Eine andere Einsicht in den frühromantischen Liebesdiskurs eröffnet Wolfgang Rath in seiner Studie über Tiecks *Liebesgeschichte der schönen Magelone*: Er zeigt, wie Konzepte der zeitgenössischen Naturwissenschaft in die Liebesauffassung integriert werden, und macht diese, wenn auch häufig mythologisch eingekleidete Übernahme und ästhetische Recodierung szientifischer Elemente in überzeugender Weise zum entscheidenden Differenzkriterium zwischen Empfindsamkeit und Romantik in Sachen Liebe.

Eberhard Lämmert verdeutlicht die *Konfigurationen der Liebe* bei Brentano, indem er die für die Romantik topische Verschlingung von Liebes- und Todesmotivik aus der Untersuchung des Sonetts *Ueber eine Skizze. Verzweiflung an der Liebe in der Liebe* entwickelt und anhand des *Godwi* weiterführt. Das Motiv der Liebeswunde kann dabei »zur Verfolgung und womöglich zur Erklärung des ungewöhnlich dichten Netzes wechselnder Zuschreibungen von Liebesbekenntnissen und Liebesklagen an gleichzeitige Freunde, Geliebte, Geschwister und erdichtete Figuren« (207) dienen. Anregend ist auch der Hinweis auf die ganz pragmatische Funktionalisierung des Liebestodmotivs in den Freiheitskriegen, wo es als eine aktuell ästhetisierte Variante des »dulce et decorum est ...« zum Einsatz gelangte.

An einer ganzen Reihe von Texten Achim von Arnims entwickelt Ulfert Ricklefs die Eigenheiten in dessen Liebesdiskurs, der sich unmittelbar mit ökonomischen und politischen Motiven verknüpft, als dies in der Romantik gemeinhin gängig ist. Arnim gesteht dem sexuellen Bereich integrale Bedeutung zu, macht jedoch (freilich anders als Hoffmann) Täuschung und Selbsttäuschung im Liebesverhältnis zu einem zentralen Thema, das so zwar nicht mehr durch die Sexualität, dafür aber durch die Spiegelstruktur des Subjekts selbst bedrohlich wird. Ricklefs Studie beharrt mit Recht auf dem Detail und zeigt einmal mehr, zu welcher verblüffenden Komplexität die romantische Literatur in der Bearbeitung ihrer zentralen Sujets fähig ist.

Bettina Gruber

Joachim Jacob u. Pascal Nicklas (Hg.): *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*, Heidelberg (Winter) 2004 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik; Bd. 41). 240 Seiten.

Die Herausgeber haben den Band der Erinnerung an Norbert Altenhofer gewidmet. Altenhofer selbst hatte sich einen Namen als ausgewiesener Heine-Spezialist gemacht, und so nimmt es nicht wunder, dass sich immerhin vier der insgesamt 12 Beiträge mit Heine beschäftigen. Die restlichen sind zumeist im Bereich der klassischen Moderne angesiedelt und spiegeln damit die komparatistischen Interessen Altenhofers wider. Schließlich folgen noch zwei Texte, die sich mit W. G. Sebald bzw. Günter Eich auseinandersetzen.

Altenhofer hatte den Palimpsest als Metapher des Schreibens selbst charakterisiert: »Jeder Schreibende produziert Palimpseste, in die nicht nur die Texte der literarischen Tradition, sondern auch die Texte von Geschichte und Autobiographie in wechselnden Formen der Konstellation und Überlagerung [...] eingehen.« (Altenhofer, Norbert: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, Frankfurt/Main 1993, 152 f.) Dem Germanisten galt der Palimpsest als zentrales Element moderner Ästhetik. Die Figur des Palimpsests verfügt damit nicht nur über eine Stärke, indem sie tendenziell generalisiert, sondern auch über eine Schwäche, indem sie droht, unscharf zu werden. Der vorliegende Band nun führt ein-