Ralf Hertel: *Tanztexte und Texttänze. Der Tanz im Gedicht der europäischen Moderne*, Eggingen (Edition Isele) 2002. 153 Seiten.

Ralf Hertel, freier Journalist und Mitglied des Graduiertenkollegs »Körperinszenierungen« an der Freien Universität Berlin, untersucht in dem vorliegenden Buch das Verhältnis von Tanz und Lyrik in der Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts. Der Titel zeigt an, daß der Verfasser diese Beziehung als Wechselspiel der Künste versteht und über die Textualität des Tanzes im Gedicht hinaus an der Bedeutung seiner Performativität für eine ästhetische Theorie der Dichtung in der literarischen Moderne interessiert ist. In diesem Zusammenhang ist auf Gabriele Brandstetters *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (Frankfurt/Main 1995) als grundlegende Untersuchung zur Bedeutung des Tanzes in der Moderne hinzuweisen, vor deren Hintergrund sich Hertels Studie als besondere Fragestellung ausnimmt. Nach einer historisch-systematischen Einführung analysiert Hertel die Beschaffenheit des genannten Verhältnisses exemplarisch anhand von sechs Gedichten -textuellen Choreographien, die als Aufführungen poetisch-poetologischer Konzeptionen gedeutet werden. Yeats' *Byzantium*, Eliots *The Death of Saint Narcissus*, Rilkes *Tänzerin: o du Verlegung*, Hofmannsthals *Gülnare*, Lorcas *Danza de la muerte* und Valérys *Les Pas* bilden das anspruchsvolle Korpus, vermittels dessen der Autor in sorgfältigen Lektüren die Vielfalt und Vielgestaltigkeit der Adaption und Transformation des Tanzes in der Dichtung einerseits und die dichtungstheoretische Konversion des Tanzes andererseits entfaltet. Hertel zeichnet in seiner Arbeit eine Entwicklung von der Autonomie zur Abstraktion des Kunstwerks (121) nach, die in der performativ gewendeten poetisch-poetologischen Reflexion Valérys als »[...] Geburt der Dichtung aus der Bewegung [...]« (122) kulminiert. Dabei weisen die interpretierten Texte im Umgang mit dem Tanz ein Moment der räumlichen und zeitlichen Ferne sowie einer zunehmenden und umfassenden Entgrenzung auf (111 ff.), das an den Aufbruch der literarischen Moderne erinnert: »Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*« (Charles Baudelaire: *Le Voyage*. In: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris 1975, 134). Im Anspruch des absoluten Kunstwerks kongruieren beide Künste: Indem sie ihre Daseinsgesetze aus sich selbst ableiten, gelangen sie zu einer extremen Autonomie der Verwandlung (114), der Hertel im folgenden nachgeht: *Byzantium* als Maskentanz stellt sich so noch als somatisches Zeichen dar, das den Übergang in eine irreale, absolute Welt bloß bedeutet und die Grenze zur reinen Autoreferentialität markiert. Eine Überschreitung dieser Grenze findet sich im ekstatischen Rausch des Opfertanzes von *The Death of Saint Narcissus*, in dem das narzißtische selbstveräußernde Ich zur Überwindung der Beschränktheit des Individuellen gelangt und sich einer noch darüber hinausgehenden Unpersönlichkeit zuwendet. In *Tänzerin: o du Verlegung* verdinglicht der Augenblick des Tanzes die Flüchtigkeit der Vorgänge des Lebens in der Kunst, um ein *Neues Sehen* des Daseins zu ermöglichen. Der Tanz, als Synonym der absoluten Verwandlung, wird hier zur Initiation einer Dichterexistenz, die sich in gesteigerter

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 hinwegzutäuschen 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-