Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Das Geschlecht der Künste / hrsg. von Corina Caduff und Sigrid Weigel. - Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 1996
(Literatur - Kultur - Geschlecht ; Bd. 8 : Kleine Reihe)
ISBN 3-412-07693-7
NE: Caduff, Corina [Hrsg.]; GT

Copyright © 1996 by Böhlau Verlag Gmbh & Cie, Köln
Umschlag unter Verwendung eines Bildes von Antoine Vestier,
Das Bildnis der Tochter des Malers, die ihren Vater porträtiert,
1785, Öl auf Leinwand, Buenos Aires, Privatbesitz
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Offizin Wissenbach, Würzburg
Druck: KM-Druck, Groß-Umstadt
Printed in Germany
ISBN 3-412-07693-7

Inhalt

Vorwort VII

Catherine Rigby

Die Inszenierung des Weiblichen. Mythos und Aufklärung im Drama 1

Gabriele Schwieder

Liebespaar und Reimpaar. Der Dichter und sein geliebtes Echo im *Buch Suleika* des *West-östlichen Divan* von Goethe 31

Regula Fankhauser

Das verleugnete Geschlecht der „blauen Blume". Frühromantische Aufklärungskritik und das „combabische" Geschlecht – Zu Novalis' Entwurf eines frühromantischen Dichtersubjekts 50

Christine Lubkoll

‚Ohren-Zeugen'. Weibliche Musik und männliche Künstlerschaft in Wilhelm Heinses Roman *Hildegard von Hohenthal* 70

Das verleugnete Geschlecht der „blauen Blume“

Frühromantische Aufklärungskritik und das „combabische“ Geschlecht – Zu Novalis’ Entwurf eines frühromantischen Dichtersubjekts

Regula Fankhauser

Zahlreich sind die expliziten und impliziten Hinweise im Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis), die eine genuine Verwandtschaft zwischen Weiblichkeit und Kunst entweder voraussetzen oder aber behaupten und entwickeln. Männlichen Geschlechts zu sein und sein Leben der Kunst zu widmen, scheinen bereits für den ganz jungen Novalis nicht unproblematisch gewesen zu sein. Dichterbild und männlicher Geschlechtscharakter differenzieren sich kurz vor der Wende zum 19. Jahrhundert zu zwei Polen aus, deren Vereinbarkeit von nun an zur Hauptaufgabe der Selbstdefinition eines männlichen Dichtersubjekts wird. So jedenfalls formuliert es ein Brief, den der zwanzigjährige Hardenberg an den verehrten Dichter-Vater Schiller adressiert[1]. Hier nämlich nimmt er sich vor, sich an „Kopf und Herzen combabisiren“, also entmannen zu lassen; nur so glaubt er für den von Schiller vorformulierten Kult am Altar der Schönheit qualifiziert zu sein. Die Entmannung an Kopf und Herz soll eine spezifisch männliche Denk- und Affektstruktur korrigieren, die für den Dienst an der „strengen Göttin“ ungeeignet oder ihm sogar hinderlich ist. ‚Männlichkeit‘ ist für den angehenden Dichter Friedrich von Hardenberg einer der meist gebrauchten Begriffe, um dessen Definition er sich in biographischen Texten mit Nachdruck bemüht. Das Interesse kreist dabei um die Frage, wie

[1] Novalis IV, 91; hier und im folgenden beziehen sich die Zitatnachweise auf Novalis: Schriften. 5 Bde., hg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Stuttgart 1960 ff.

‚Männlichkeit‘ begriffen werden kann, so daß sie den Kult am Altar der Schönheit nicht aus-, sondern einschließt.

Mit einer effeminierten Männlichkeit zu kokettieren ist im ausgehenden, von der ‚Empfindsamkeit‘ geprägten 18. Jahrhundert keine Seltenheit.[2] Bei Hardenberg allerdings ist dies mehr als Pose; sein individueller Lebensentwurf und seine Selbstdefinition als frühromantischer Dichter problematisieren die männliche Subjektposition und den sie stützenden Rationalitätsbegriff; der Entwurf einer Rationalität, die das Subjekt nicht beschneiden, sondern zu dessen Selbstverwirklichung beitragen würde, kann als dringlichstes Desiderat frühromantischer Aufklärungskritik gelten. Selbstverwirklichung bedeutet hierbei nicht nur Erweiterung des Subjekts um seine verdrängten Anteile, sondern vor allem auch Selbst*ausdruck*. Dichtung gewinnt deshalb auf zwei verschiedenen, von den Frühromantikern immer wieder analogisierten Ebenen an Bedeutung: als ästhetische Existenz einerseits ist sie Ziel und Inbegriff eines geglückten Lebensentwurfs; zur alternativen Erkenntnisform erklärt, markiert sie andererseits auf einer philosophiegeschichtlichen Ebene die ästhetische Umdeutung, die die frühromantische Theorie an der idealistischen Transzendentalphilosophie vornimmt.

Das Dichtersubjekt, das Selbstverwirklichung und Selbststeigerung anstrebt, wird vom Frühromantiker Hardenberg als *liebendes* begriffen: in der Liebe zu einem weiblichen Du erfährt es sein Bedürfnis nach Identität und Einheit; Weibliches wird ihm zum Bild für das einheitsstiftende Band, das seiner fragmentarisierten Einzelexistenz Zusammenhang verleihen kann und ihm damit ermöglicht, dichterisch am großen „Schöpfungsathem“ teilzunehmen[3]. Die Geschlechterdramaturgie, die die Hardenbergsche Version des Schöpfungsmythos kennzeichnet, verweist auf die Ambivalenz und die problematischen Aspekte der frühromantischen Aufklärungskritik: während einerseits die männliche Subjektposition einer scharfen Kritik unterzogen und „combabisiert“ werden

[2] Vgl. dazu Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Tübingen 1966, S. 305 ff.

[3] Vgl. Novalis IV, 188: „Spinoza und Zinzendorf haben sie erforscht, die unendliche Idee der Liebe und geahndet die Methode – sich für sie und sie für sich zu realisiren auf diesem Staubfaden. Schade, dass ich in Fichte noch nichts von dieser Aussicht sehe, nichts von diesem Schöpfungsathem fühle.“

soll, wird andererseits das Weibliche derart überhöht und idealisiert, daß der kritische Ansatz unweigerlich in einen „Resubstantialisierungsversuch“[4] umschlägt. Die Idealisierung des Weiblichen zur Allegorie der Kunst ist denn auch für den angehenden Dichter Novalis zentrales Anliegen; der jugendliche Vorsatz, sich an Kopf und Herz zu entmannen, scheint an eine wichtige Bedingung geknüpft zu sein: nämlich Weiblichkeit zur allegorischen Verkörperung von Kunst werden zu lassen, um sich liebend mit ihr identifizieren zu können.

Sophie von Kühn, die Braut Hardenbergs, ist in dessen Werk als Muse eingegangen. An der Geschichte dieses ungleichen Paares kann nachgelesen werden, wie aus einem historischen weiblichen Individuum ein geschichtsloses und entindividualisiertes Zeichen geworden ist, das für den Dichter den Inbegriff seiner „Romantisierungskunst“ verkörpern konnte.

Der Tod der Muse

Am 1. August 1794 – gut drei Monate vor der ersten Begegnung mit Sophie von Kühn, schreibt Hardenberg an den „Symphilosophen“ und Freund Friedrich Schlegel:

> Ich habe nur *einen Zweck* – der ist überall erreichbar, wo ich tätig sein kann – doch hab ich mir nicht, wie ein Spießbürger, allzu enge Grenzen gemacht, – Bleib ich gesund, so muß ich ein Maximum für mich erreichen… Mich interessiert jetzt zehnfach jeder übergewöhnliche Mensch – denn eh die Zeit der Gleichheit kommt, brauchen wir noch übernatürliche Kräfte… Es sind die Tage des Brautstandes – noch frei und ungebunden und doch schon bestimmt aus freier Wahl – Ich sehne mich ungeduldig nach Brautnacht, Ehe und Nachkommenschaft (…).[5]

Die Briefstelle berührt ein Thema, das bereits ein Jahr zuvor, in einem Brief an die Mutter, Gegenstand des Nachdenkens gewesen

[4] Vgl. hierzu Klinger, Cornelia: Romantik und Feminismus. Zur Geschichte und Aktualität ihrer Beziehung. In: Feministische Vernunftkritik. Ansätze und Traditionen, hg. von Ilona Ostner / Klaus Lichtblau. Frankfurt / New York 1992, S. 29–52.

[5] Novalis IV, 140.

war. Hier hatte Hardenberg versucht, den drohenden Widerspruch zwischen Beruf und Berufung in der „Süßigkeit des Berufs Stütze einer Familie zu seyn“[6] zu lösen. Beruf zur Berufung zu machen, d.h. die ökonomische Notwendigkeit sozialethisch, nämlich im Hinblick auf eine Familiengründung, umzudeuten, wird zum zentralen Anliegen Hardenbergs. Beruf und Berufung zu vereinen, meint damit nichts anderes, als Pflicht und Neigung zu harmonisieren. Die „Tage des Brautstandes“, die Hardenberg im zitierten Brief an Schlegel derart emphatisch betont, und der dringliche Wunsch nach „Brautnacht, Ehe und Nachkommenschaft“ sprechen neben der ökonomischen und sozialethischen Seite der Familiengründung noch eine weitere Dimension an – die Absicht nämlich, in der Schöpfung eines Werks Beruf und Berufung zu vereinbaren. Das Gründungswerk, das damit intendiert ist, reicht weiter und soll nachhaltiger wirken als eine einfache Familiengründung. Es läßt sich in einer „himmlischen Vaterwelt“ verorten, die Hardenberg ein erstes Mal in einem Brief an Schiller, dem Dichtervater, Freund und Mentor, erwähnt und als Ziel seiner Bestrebungen angegeben hatte.[7]

Damit verdichten sich in der Metapher des „Brautstands“ die beiden relevanten Bedeutungsfelder, an denen Hardenberg sich ausrichtet und orientiert: Familiengründung und Schöpfung eines Werks erscheinen im Brief an Schlegel zu *einem* Ziel verschweißt. Die Braut erhält also im doppelten Sinne eine Schlüsselstellung für die Realisierung des Lebensentwurfs: Sie wird als konkrete, leibliche Frau zur Voraussetzung der bevorstehenden Familiengründung und als Allegorie zur Bedingung geglückter Werkschöpfung.

Das Dichter-Ich, das mit Ungeduld auf die Verwirklichung seiner Pläne drängt, sieht sich vor der Notwendigkeit, sich ein weibliches Du zu entwerfen. Hardenbergs Aussage, daß ihn nun „zehnfach jeder übergewöhnliche Mensch“ interessiere, verleiht dieser Grunddisposition Ausdruck. Der „übergewöhnliche Mensch“ begegnet ihm drei Monate später in Gestalt Sophie von Kühns.

Sophie von Kühn, Tochter eines sächsischen Landjunkers, ist dreizehn Jahre alt, als sie Hardenberg zum ersten Mal trifft. Die Zeug-

[6] Novalis IV, 121.

[7] Novalis IV, 95.

nisse, die sie selbst hinterlassen hat, sind dürftig. In ihren Briefen erscheint sie vielmehr als Mitglied des weiblichen Personals von Grüningen – Schwestern, Halbschwestern, Gesellschafterin, – denn als Individuum. Die Frauen schreiben meistens Gemeinschaftsbriefe, in denen Sophie als Braut Hardenbergs in die Mitte gerückt wird. Sie selbst ist an den Briefen oft nur mit einigen wenigen Sätzen beteiligt. Daß die Umgangsformen in ihrem Elternhaus gelockerten Spielregeln folgen, zeigt sich in den Briefen der Frauen: Sie geben bereitwillig Auskunft über Zeitvertreib und Umgangston. Sie trinken Punsch und Wein, rauchen Tabak, gehen in die Komödie, wünschen sich möglichst viel Besuch und berichten lautstark und vorbehaltslos über familiäre Gepflogenheiten. Was aber bei aller Ungezwungenheit doch dominiert, ist die Langeweile. Briefe zu schreiben und vor allem welche zu erhalten, wird zur willkommenen Abwechslung. Deshalb liegt das Schwergewicht dieser Korrespondenz auch auf kleinen Ereignissen, die den gewöhnlichen Gang des Alltags unterbrechen und ihn doch gleichzeitig ausmachen: Klatsch und Besuche, Danksagungen für kleine Geschenke, Austausch von Grüßen und Empfehlungen und vor allem Einladungen an Hardenberg, einen Brief zu schreiben oder einen Besuch abzustatten. Man wartet darauf, daß sich etwas ereignet, und schreibt, was einem gerade einfällt: „Husten und Schnuden habe ich, aber offenes leibes bin ich doch noch auch denke ich wenn es mir einfält an Sie Sophie."[8] Nur zu oft jedoch fällt nichts vor und ihr auch nichts ein. Davon zeugt Sophies Tagebuch, eine Art Kalender mit einer Seite für jeden Tag, den sie ganz ordentlich am 1. Januar beginnt, um dann allerdings am 13. schon wieder aufzugeben; am 1. März nimmt sie noch einmal einen Anlauf und hält ganze fünfzehn Tage bis zu ihrer Verlobung durch. So ist denn dieses Tagebuch sehr kurz geraten – kurz und simpel, kennt es doch im wesentlichen drei Eintragungsmuster: Dieser war da, jener ging fort, sonst passierte nichts. In dieses Muster paßt nun auch die Beziehung zu dem um zehn Jahre älteren Verlobten. Sein Besuch und seine Briefe bringen Unterhaltung und sind deshalb angenehm und willkommen. Das Gesellschaftsspiel „verlobte junge Frau" eröffnet neue Möglichkeiten: Man tauscht Haarlocken, wird porträtiert, erhält feine Geschenke und kleine Aufmerksamkeiten

[8] Zit. in: Novalis IV, 376.

und wird in Briefen mit Worten umschmeichelt und umworben. Die lakonische Kürze von Sophies Briefen gibt kaum Aufschluß über ihr Gefühlsleben; außer Sätzen wie „Adie lieber Hardenberg leben Sie recht wohl und schreiben Sie mier hüpsch bald"[9] findet sich nichts, was ihre Emotionalität und die Beziehung zu Novalis ausdrücken würde. Es läßt sich daher vermuten, daß weder die Qualität der Beziehung noch ihr sprachlicher Ausdruck für Sophie von Kühn ein Thema gewesen sind. Und wo sie dies doch einmal anzusprechen versucht, greift sie verstohlen zu einer galanten Formel: „pour mons cher Friz" – so die Widmung des Briefes vom 16. 12. 1796 – ist denn auch nicht vielmehr als ein kleines Präsentchen, das man dem Verlobten schuldet, wie etwa der Brief, den sie dann auch folgendermaßen beginnt: „Sehen Sie daß ich mein Versprechen halde und an Sie schreibe, nehmlich wenn es mir möchlich ist."[10]

Überschlägt man Sophie von Kühns schriftliche Zeugnisse über ihre Beziehung zum Verlobten, so ist Konventionalität ihr auffallendstes Charakteristikum. In Sachen Verlobung und Verlobter respektiert sie die Spielregeln, ohne diese zu thematisieren oder zu reflektieren – sie selber bleibt darin unsichtbar. Verliebt, verlobt, verheiratet zu sein erscheint in ihrem Schreiben ganz und gar ohne jeden empfindsamen Hintergrund; eine Notwendigkeit vielmehr, deren bestes Moment der willkommene Zeitvertreib ist. Das Verhältnis zum Bräutigam bleibt auf den Augenblick bezogen, auf sein Kommen und Gehen, sein Schreiben und seine Geschenke – die Bedeutung, die sie ihrer „Liebe" gibt, ist außerhalb einer Idealisierung und einer damit verbundenen Selbststilisierung angesiedelt. Die Diskrepanz zwischen Pflicht und Neigung, dieses spezifisch bürgerliche Dilemma, das auch den Bräutigam umtreibt, ist ihr fremd. Die Frage nach den eigenen Wünschen und der Angemessenheit von konventionell vorgegebenen Regeln an eigene Bedürfnisse scheint für sie nicht zu existieren. Sophies Selbstzeugnisse spiegeln bestimmte gesellschaftliche Spielregeln und nicht das spezifische Erleben einer Frau. Ohne Zukunftsperspektive, nur auf das unmittelbar Bevorstehende sich beziehend, fehlen ihrem Schreiben Pläne und Erwartungen, also das, was man als Lebensentwurf bezeichnen würde.

[9] Zit. in: Novalis IV, 458.
[10] Zit. in: Novalis IV, 466.

Ganz anders nun aber erscheint die Paarbeziehung, wenn sie aus der Sicht Hardenbergs betrachtet wird: seit der Begegnung mit Sophie fühlt er sich „Einer und derselbe im Wesentlichen“[11], sieht sich vor einer „unendlichen Aussicht“, die sich ihm „auf einmal so bestimmt“ für sein Leben eröffnet[12], und erahnt immer mehr „die erhabnen Glieder eines wunderbaren Ganzen“, in das er hineinwachsen soll[13]. Die Braut verkörpert von allem Anfang an die Idee synthetischer Einheit – sie zu lieben bedeutet, die Vielfalt der Interessen und Tätigkeiten zu sammeln und zu bündeln und in einem Lebensziel zu vereinen. Sophie ist Ziel- und Fluchtpunkt von Hardenbergs Unternehmungen, in der Liebe zu ihr glaubt er den innersten Kern seines Wesens gefunden zu haben. Die Tatsache, daß Sophie ein Jahr nach dem ersten Zusammentreffen tödlich erkrankt und kurz darauf stirbt, kann dieser Sicherheit keinen Abbruch tun. Im Gegenteil: Ihre endgültige Ausgestaltung hat die ‚Idee Sophie‘ erst nach dem Tod Sophie von Kühns erfahren.

Einen Monat nach ihrem Tod nämlich beginnt Novalis ein Tagebuch zu führen, in dem er die Allegorisierung Sophies vorantreibt und vollendet. Diese findet ihren Abschluß in einer Umdeutung: in der Feststellung Hardenbergs, daß der Tod der Braut ein „himmlischer Zufall“[14] gewesen sei.

Die Methode nun, die der Trauernde anwendet, um die Gestorbene als Bild zu retten, ist die Beschäftigung mit sich selbst. Mit akribischer Gründlichkeit und nach pietistischem Vorbild legt Hardenberg von sich selbst Zeugnis ab. Registriert werden die Funktionen des Körpers, seine Veränderungen, Symptome und Bedürfnisse, hypochondrische Ängste und Stimmungsschwankungen; notiert werden aber auch persönliches Verhalten und Gewohnheiten sowie Häufigkeit und Intensität des trauernden Andenkens. Hier nun macht das Tagebuch deutlich, daß die Schrift nicht nur archiviert, sondern ebensosehr zensuriert und verschweigt: nicht der Tod Sophies nämlich wird erinnert, sondern die Liebe zu der Verstorbenen. Hartnäckig versucht das Tagebuch, den Verlust redend zu umgehen; der Tod der Geliebten ist in diesem Text – von ein, zwei Ausnahmen abgesehen, – ausgespart, um nicht zu sagen tabuisiert. Beschworen wird vielmehr der Geist der Toten; – Hardenberg bemüht sich immer wieder, sie sich in Erinnerung zu rufen: „*En Profil*, neben mir auf dem Kanapee – im grünen Halstuch – in Karakteristischen Situationen in Kleidern fällt sie mir am leichtesten ein“[15]; Sophie – dies scheint das Ziel Hardenbergs zu sein – soll zum Produkt der Imagination werden: „Sophie wird es immer besser geben.“[16]

Der Aussparung des Todes entspricht überdies ein weiteres Merkmal des Tagebuchs: Anstatt vom erlittenen Verlust spricht Hardenberg vom eigenen Sterben. Der Entschluß, Sophie nachzusterben, durchzieht leitmotivisch den autobiographischen Text. Das programmatische und provokative Insistieren auf dem eigenen Nachsterben verlagert das Interesse zunehmend von der toten Geliebten auf den Trauernden und versucht damit das Erleiden eines Verlustes in einen sich selbst abzuringenden Willensakt umzubiegen. Während der Tod als Faktum, d.h. der Tod des Liebesobjekts, ausgespart wird, wird demgegenüber der Todes*erwartung*, also dem Entschluß, Sophie nachzusterben, herausragendes Gewicht verliehen. Die Erwartung öffnet den Raum auf die Zukunft. Es ist diejenige des Dichters: „Frölich, wie ein junger Dichter, will ich sterben“[17]. Der allzu früh verstorbene junge Dichter, die Unsterblichkeit seiner Dichtung: An diesem Mythos arbeitet der trauernde Novalis in seinem Tagebuch. In der Emphase des eigenen Todes, der derjenige eines Dichters sein wird, verblaßt die Faktizität des eben erfahrenen Verlustes. Sterben oder den Tod zu erwarten, gehören zur Selbstdefinition des angehenden Dichters Hardenberg: Dichter schaffen Unsterbliches – ein früher Tod ist für den Dichtermythos und das Überleben ihrer Dichtungen unter Umständen von Vorteil.

Der Entschluß, Sophie nachzusterben, ist ein Bekenntnis zum Beruf, der eine Berufung realisiert: diejenige zum Dichter. Durch den Tod Sophies nämlich hat Gott nach Hardenbergs eigenen Wor-

[11] Novalis IV, 188.
[12] Novalis IV, 148.
[13] Novalis IV, 188.
[14] Novalis IV, 220.
[15] Novalis IV, 33.
[16] Novalis IV, 30.
[17] Novalis IV, 45.

ten ihm seinen „Beruf zur Ewigkeit", welcher ein „Beruf zur unsichtbaren Welt"[18] ist, kund getan. Die Vorstellung, ihr nachzusterben, bekommt deshalb eine paradoxale Bedeutung: Sie hat den Charakter eines *Lebens*entwurfs und stimmt mit der Aufgabe, zu der sich Hardenberg berufen fühlt, überein. Das Resultat der Trauerarbeit erweist sich so als umgedeuteter und verwandelter „Brautstand": „Ist nicht Ihr Tod und mein Nachsterben eine Verlobung im höhern Sinn?" fragt der Schreibende und deutet damit die Verewigung des Verlobungsstatus an.

Der Tod Sophies und die Verlobung „im höhern Sinn" retten das, was in einem Eheschluß verlustig gegangen wäre: Sophies Jungfräulichkeit und Geheimnis. Ein toter Mensch ist nach Hardenbergs Worten ein „in absoluten Geheimnisstand erhobener Mensch"[19], und die Jungfrau gilt ihm als „treffendste(s) Ebenbild der Zukunft", als „Ahndung einer künftigen Welt, die in ihr schlummert (...)"[20]. Die tote Sophie verkörpert nunmehr die Kategorien, die für den frühromantischen Dichter relevant sind, nämlich Geheimnis und Zukunftsversprechen; sie als Bild zu verinnerlichen und als „besseres Selbst"[21] zu verklären und in sich aufzubewahren, heißt sie als Allegorisierung programmatischer Kategorien sich einzuverleiben. Damit rettet er sich, was in der prosaischen Wirklichkeit unauffindbar ist. Als Teil von ihm selbst wird es zur Quelle poetischer Inspiration. Die Möglichkeiten, die sich dadurch eröffnen, sind vielversprechend: „(...) – es kann noch etwas aus mir werden. Soviel versichre ich Dir heilig – daß es mir ganz klar schon ist, welcher himmlischer Zufall ihr Tod gewesen ist – ein Schlüssel zu allem – Ein wunderbarschicklicher Schritt. Nur so konnte so manches rein gelösst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen."[22] Die „mächtige Kraft", der sich Hardenberg über die Allegorisierung und Verinnerlichung Sophies versichert hat und die er Schlegel gegenüber erwähnt, ist die dichterische Schöpfungskraft.

[18] Novalis IV, 211 ff.
[19] Novalis III, 290.
[20] Novalis II, 618.
[21] Novalis IV, 211.
[22] Novalis IV, 220.

Durch die Wahl Sophies zum Liebesobjekt entwirft sich Hardenberg seine Zukunft als Romantiker, durch ihren Tod wird er es.

Das Geschlecht der Poesie im „Heinrich von Ofterdingen"

Die Bedingung der Einverleibung allerdings ist der Tod dessen, was einverleibt wird. Daß die Entindividualisierung Sophie von Kühns und ihre Umdeutung zum reinen Zeichen „Sophie" durch ihren Tod favorisiert und ermöglicht wird, entspricht dem Wesen der Allegorisierung.[23] Hardenbergs Roman *Heinrich von Ofterdingen* zeigt, in welchem systematischen Zusammenhang weibliche Allegorie und Entkörperung stehen.

Am Anfang des Romans *Heinrich von Ofterdingen* steht der Traum von der blauen Blume, der nicht nur für Hardenbergs Helden Heinrich und dessen Lebensreise, sondern ebenso nachhaltig für die Novalis-Rezeption zum Inbegriff frühromantischer Dichtung geworden ist. Der berühmt gewordene Traum von der blauen Blume, der im Romangeschehen unübersehbar präsent ist und das Romansubjekt zu den verschiedensten Identifizierungen veranlaßt, hängt mit der Geschichte Heinrichs, d.h. mit der Geschichte eines werdenden Dichtersubjekts aufs Innerste zusammen. Der Traum konzentriert sich in einem Gesicht:

> Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand, und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der köstlichste Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte. Sein süßes Staunen wuchs mit der sonderbaren Verwandlung (...).[24]

[23] Zum Zusammenhang von Entkörperung und Verkörperung in der Allegorie vgl. Weigel, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 167 ff.
[24] Novalis I, 197.

Was sich hier herausbildet und Heinrich gefangen nimmt, ist das Bild einer Ganzheit, die alles andere über den Bildrand hinausdrängt.[25] Ein wachsender Stengel, der von Blättern umarmt wird, ein Blütenkelch, dessen Gesicht sich dem Schauenden in seliger Selbstvergessenheit zuwendet – die blaue Blume bietet ein Bild erotischer Selbstumarmung und trägt in ihrer Vollendung alle Merkmale einer „phallischen Mutter“[26]: Diese wächst mit dem Wachsen des Stengels, breitet sich aus und verhindert dadurch, daß der Staunende sich ihr nähern könnte. Gebannt bleibt er in ihren Anblick versunken; daß sein Staunen mit ihrem Wachsen gleichzeitig wächst, verdeutlicht, daß das Gesicht Resultat einer Spiegelung ist. Süß ist es ihm deshalb, weil sich die Blume ihm ganz zuwendet und sein Schauen in ihrem Gesicht aufgeht. Die blaue Blume ist sein eigenes Spiegelbild, in dessen lustvollen Anblick er vertieft ist, ohne daß er die Trennung zu ihr/sich überwinden könnte. Die Kluft zwischen Heinrich und seinem Spiegelbild ist offensichtlich, auch wenn der Text gleichzeitig deren Einheit und Bildfülle – nur ein Schauender und sein Gesicht, das sich ihm zuwendet – hervorhebt. Die geschaute Blume nämlich entzieht sich ihm gerade dadurch, daß sie ihre Vollständigkeit zeigt und vor ihm ausbreitet, und dies gerade in dem Moment, als er sich ihr nähern möchte. Trennung zwischen Heinrich und dem Bild und erschöpfende Ganzheit des Bildes sind gleichursprünglich.

[25] Die Szene weist damit Analogien auf zu derjenigen, die Lacan in seinem Aufsatz über das Spiegelstadium als Urszene des Imaginären beschreibt. Vgl. Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften I. Weinheim/Berlin 1986, S. 61–70.

[26] Mit dem Begriff „phallische Mutter“ oder „phallische Frau“ bezeichnet die Psychoanalyse eine Imago, die die Mutter/Frau mit einem Phallus ausstattet, ihr also geschlechtliche Vollständigkeit attribuieren möchte. Als Phantasma verkörpert sie den Wunsch, die Kastration und den Geschlechtsunterschied zu verleugnen – in ihrer unversehrten Ganzheit kann sich das Subjekt narzißtisch spiegeln und an ihrer Vollkommenheit teilnehmen, indem es sich als Phallus der Mutter, d.h. als dasjenige, was ihr eigentlich fehlt, wähnt. Freud weist überdies einen Zusammenhang zum Fetischismus nach, wenn er feststellt, daß der Fetischist das Fehlen des mütterlichen Phallus leugnet und ihn im Fetisch zu ersetzen versucht. Vgl. Laplanche, J. / J.-B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. 2 Bde. Frankfurt/M. 1972, S. 382.

Der blauen Blume mangelt in der Phantasie Heinrichs nichts; daß sie sich selbst genügt, zeigt die liebende Selbstumarmung, in die der Schauende eingehen möchte. Der Wunsch nach Verschmelzung mit ihr wächst, und bevor es zur Entdeckung kommen müßte, daß es eine Umarmung mit ihr nicht geben kann, da es sich ja um sein eigenes Bild handelt, erwacht Heinrich durch die Stimme seiner Mutter und findet sich in ihrer Umarmung wieder.

Der Einschlag ins Reich des Narzißtischen, der Bruch, der primär einer ist zwischen dem Schauenden und seinem geschauten imaginären Bild, müßte eigentlich mit dem Erwachen eintreten. Aber genau hier scheint der Widerstand von Hardenbergs Text wirksam zu werden, denn der Einschnitt oder das Trauma findet nicht statt, oder genauer: Der Einschnitt wird zwischen der Umarmung der Mutter als Fortsetzung des Traums und dem einschneidenden Sprechen des Vaters angesetzt. „‚Du Langschläfer‘, sagte der Vater (…)“[27] – und damit beginnt die Rede der diversen Väter im *Ofterdingen* auf Heinrich niederzuprasseln. Die sinnvermittelnde, Sinn aufoktroyierende Rede der verschiedenen symbolischen Väter, die Heinrich belehren, überfällt das Subjekt, ohne daß es sich im Symbolischen einrichten, sich mit seiner Hilfe organisieren und verorten könnte. Als Kompensation dieser Hilflosigkeit stehen ihm dafür immer wieder Träume zur Verfügung, die es der Mutter verdankt; die Mutter, die über den Schlaf ihres Sohnes wacht und dafür sorgt, daß er weiterhin von blauen Blumen träumen kann, wirkt somnifer. Heinrich ist an der Hand seiner Mutter, mit der er die Reise unternimmt, ganz Ohr; schlafwandlerisch treffen ihn die Reden der verschiedenen Vaterfiguren, ohne daß er ihnen etwas entgegenhalten möchte. Vor ihm steht das Wunderbild der blauen Blume, das ihm den Weg weist und das verspricht, daß irgendeinmal die Zeit kommen wird, da sich imaginärer Wunsch und symbolisches Gesetz als vereinbar erweisen und restlos zusammenfallen werden.

Eingelöst wird dieses Versprechen scheinbar im letzten Kapitel des ersten Teils des *Ofterdingen*: Heinrichs Begegnung mit Mathilde soll das Programm, das der Roman formuliert, nämlich aus Heinrich einen Dichter zu machen, erfüllen. Mathilde ist die Tochter des Dichters Klingsohr und als solche „der Geist ihres Vaters in der lieb-

[27] Novalis I, 197.

lichsten Verkleidung"[28]. Ihre „Verkleidung" aber ist eine Reminiszenz an das Traum- oder Spiegelbild, das als blaue Blume Kontur angenommen hat. Die erste Beschreibung identifiziert sie zwar noch nicht mit der blauen Blume, läßt aber an ihr nur das hervortreten, was eine Identifizierung möglich macht: die „lichthimmelblauen Augen", ein Gesicht, das metaphorisch als „Lilie" umschrieben wird, die sich „der aufgehenden Sonne zuneigt"[29] – unschwer zu erraten, daß damit der jugendliche Dichter selbst gemeint ist und Mathilde ein Reflex eines Ideal-Ichs bleibt, das sich Dichter nennt. In der Fortsetzung des Textes dann wird sie von Heinrich mit einem blauen Edelstein, dem Saphir verglichen: Die Metapher zitiert das romantische Bild des Karfunkels, der in zahlreichen literarischen Texten für die unmittelbare Selbstpräsenz des Subjekts, seine Selbststeigerung und Selbstverzauberung steht. Was den Saphir allerdings vom Karfunkel unterscheidet, ist seine blaue Farbe. In sie nun taucht der Blick Heinrichs ein, vielmehr als daß er durch sie hindurchsehen könnte. Wenn Ofterdingen seine Geliebte also mit einem Saphir vergleicht, so wird deutlich, was sich in ihr verdichtet: Transparenz, in der der Schauende sich verliert. In der Bläue des Saphirs löst sich das Subjekt mit seinen Grenzen auf. Heinrich betrachtet Mathilde nicht, sondern versenkt sein Blick ins Auge, das sie ihm anbietet: „Er drückte Mathildens Hand an sein Herz, und versank mit einem feurigen Blick in ihr mildes, empfängliches Auge."[30] Die Weiblichkeit Mathildes konzentriert sich in ihren Augen, den „lichthimmelblauen", den „großen ruhigen", aus denen „ewige Jugend" spricht, die einen nicht „vermeiden", sondern „mild und empfänglich" aufnehmen. Anstatt Mathilde spricht ihr Auge: eine Augensprache jenseits der symbolischen Ordnung, die immer über das zwischengeschaltete Mittel des Zeichens verlaufen muß. Mathildens Auge suggeriert demjenigen, der sich in ihm spiegelt, ein unmittelbares Begegnen; in ihrem Augenspiegel wähnt er sich als Einheit, unmittelbare Einheit des Sehens mit dem Gesehenen. Deshalb sind Mathildens Augen nicht schamhaft niedergeschlagen. Ihre Identität mit sich selbst ist weder rätselhaft noch verborgen, sondern soll offen, als absolute Transparenz zu Tage treten. Die Geliebte wird zum magischen Medium der künstlerischen Subjektivität und ihrer Selbstverzauberung. Sie selber aber bleibt konturlos und unscharf.

Mathilde als „Geist ihres Vaters in der lieblichsten Verkleidung" allegorisiert die Dichtung; über die Funktion ihres Auges wird die Besonderheit des frühromantischen Dichtungsideals und die Radikalisierung, die der Topos von der Weiblichkeit als Kunst erfahren hat, faßbar[31]: Wenn die (früh-)bürgerliche Allegorie von der Weiblichkeit als Kunst diese als Einheit von Schönheit und Unschuld definiert hatte und Unschuld noch in den schuldhaftesten Verknüpfungen zur Darstellung brachte, so ging es ihr wesentlich darum, einen Ort zu markieren, der als unversehrter von der gesellschaftlichen Realität und ihren Widersprüchen entlasten konnte.[32] Mit den schamhaft niedergeschlagenen Augen beispielsweise einer Ehebrecherin hält der ältere Topos an der Unschuld und Einheit der weiblichen Figur fest und bezeichnet damit die Aufrechterhaltung einer Differenz, diejenige nämlich zwischen dem Ort des Betrachters/Künstlers als einem sozial eingebundenen und demjenigen des Weiblichen/Kunstwerks als Refugium und Gegenort. Blick des Betrachters und Blick der weiblichen Figur treffen sich nicht, unfaßbar und außerhalb des Nachvollzugs bleibt der Blick des Weiblichen, die Augen, die anderswohin blicken, bleiben Verheißung. Anders um 1800: Das offene Auge Mathildens zeigt, daß die Differenz entfällt, und die totale Bedeutung, die hier der Kunst/

[28] Novalis I, 271.
[29] Ebd.
[30] Novalis I, 280.

[31] Vgl. hierzu Althoff, Gabriele: Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters. Stuttgart 1991.
[32] Dies die zentrale These von Althoffs Untersuchung zu der Darstellung von Ehebrecherinnen in der italienischen Renaissance. Hier zeigt sich – so Althoffs Analyse – die Einheit im Widersprüchlichen besonders deutlich. Andeutungen von Scham und Unschuld blieben selbst in der Darstellung der Ehebrecherin erhalten und versuchten somit einen Widerspruch, der gesellschaftlich nicht aufzulösen wäre, zu glätten. Scham und unschuldige Rätselhaftigkeit der Frau, ihre Identität mit sich selbst noch in einer ausgesprochen widersprüchlichen Situation, bildeten damit die Aufhänger für die Gegenbildlichkeit, die sowohl Weibliches wie auch Kunst charakterisieren. Sie zeugten, innerhalb einer gespaltenen und widersprüchlichen geschichtlichen Situation, von der Existenz reiner Selbstpräsenz, von unentfremdetem, ungespaltenem Dasein, das zum privilegierten Gegenort der Warentauschgesellschaft wird.

dem weiblichen Auge zukommt, verweist nur auf die mächtige Kehrseite dessen, wovon sie entlasten möchte. Die gesellschaftliche Wirklichkeit, wie sie der *Ofterdingen* zur Darstellung bringt, konzentriert sich in Reden und einer lückenlosen Präsenz der symbolischen Ordnung, der das Subjekt ohnmächtig ausgeliefert ist. Die verschiedenen männlichen Figuren, die die Funktion Vater repräsentieren, konfrontieren Heinrich mit einer über den Signifikanten vermittelten Realität, die nur aus Antworten besteht: eine Positivität des Wissens, die in Beschlag nimmt, das Subjekt unterwirft und gleichzeitig dessen Narzißmus schürt, indem sie es als zukünftigen Dichter definiert. Das Abhängigkeitsverhältnis, das Heinrich keinen einzigen selbständigen Schritt tun läßt, wird dadurch verschleiert, daß nie und nirgends ein „Nein" gesprochen wird. Vielmehr wird meisterhaft pädagogisiert und Heinrich dabei suggeriert, daß das Begehren, das die symbolischen Väter leitet – nämlich aus Heinrich einen Dichter zu machen – sein eigenes sein könnte.

Mathilde fungiert hierbei als allegorisch verkleideter Geist des Vaters; in ihrer Verkleidung findet Heinrich sein Spiegelbild wieder – das Auge des Künstlers, das sich selber sieht, die Liebe Heinrichs, die sich selber liebt: Mathilde ist ein transzendentalphilosophisches Abstraktum.

Der Tod Mathildes nun, der im Roman selber ausgespart wird, ist kein grausamer Zufall, sondern Metapher für Heinrichs narzißtische Selbstbefangenheit. Mathilde erscheint von Anfang an im Kleid des Spiegelbildes und ist deshalb als Liebesobjekt nicht überlebensfähig. Indem Heinrich die im Bereich des Imaginären verankerte Erwartung mit der realen Begegnung restlos zusammenfallen läßt – Mathilde *ist* die blaue Blume, die blaue Blume aber ist Heinrichs Ideal-Ich – verschwindet sie hinter dem Subjekt und seiner narzißtischen Verstrickung. Ihr Tod – so läßt sich schließen – ist eine in der Natur dieser Beziehungsstruktur angelegte Notwendigkeit.

Der Tod der Geliebten verbindet sich überdies mit einem weiteren Moment, das geeignet ist, den Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Dichtungsideal zu präzisieren: Er fällt nämlich mit der Einverleibung des Mütterlichen, über die das in den Roman eingeschobene Märchen berichtet, strukturell zusammen. Klingsohrs Märchen, das von der Reglementierung des Begehrens so gut wie von dem großen „Erlösungswerk" erzählt, als das Geschichte hier

allegorisch verstanden werden will, situiert sich genau auf der Nahtstelle zwischen erstem und zweitem Teil des Romans, d.h. zwischen „Erwartung" und „Erfüllung". In Bezug auf das Romangeschehen füllt es die ausgesparte Schlüsselstelle, wo Heinrichs Glück durch den Tod Mathildens in grenzenloses Unglück umschlägt. Im Zentrum des Märchens wiederum steht der Tod der Mutter und ihre abendmahlähnliche Einverleibung durch die Märchenfiguren; der Höhepunkt der Eucharistie – die Identifizierung mit dem Geist der aufgenommenen Substanz – wird von Hardenberg präzise als das beschrieben, was sich der ganze Roman vornimmt darzustellen: Erfüllung einer Erwartung.[33] Die Erfüllung einer Erwartung aber verschränkt nicht nur den Tod der Geliebten mit dem Tod der Mutter, sondern versucht über die Verschränkung dem Tod der Geliebten einen Sinn zu geben: Indem es ihn als notwendigen Schritt der Vollendungsutopie ausweist. Denn das Märchen nimmt die geschichtsphilosophische Utopie des Romans – Vermittlung von Geschichte und Idee in der dichterischen Realisierung eines „vernünftigen Chaos" – vorweg. Innerhalb dieser Utopie gerinnt der Tod der Mutter und der kultische Verzehr ihrer sterblichen Überreste zum Ritual, das einen neuen Ursprung markiert: aus ihm heraus erst kann die große Vollendung realisiert werden. Mit der Asche der Mutter wird das erste und verbotene Objekt des Begehrens ein- und zurückgenommen und das Begehren selbst aufgehoben: „Ruhe der rastlosen Liebe! Verklärung des Herzens!"[34] ist denn auch die Losung, mit der die Fabel die bevorstehende „Erlösung" ankündet und einleitet. Mit der Einverleibung der Mutter nehmen die Märchenfiguren der Liebe ihren Stachel, ihr unersättliches Begehren und die Verwüstungen, die damit einhergehen. Stattdessen verschaffen sie sich das Gefühl eines „süßen Klopfens" in der Brust, die Verheißung, für immer glückliches Kind einer himmlischen Mutter bleiben zu dürfen:

> Die Erwartung war erfüllt und übertroffen. Alle merkten, was ihnen gefehlt habe, und das Zimmer war ein Aufenthalt der Seligen geworden. Sophie sagte: das große Geheimniss ist allen offenbart, und bleibt ewig unergründlich. Aus Schmerzen wird die neue Welt geboren, und in Thrä-

[33] „Die Erwartung war erfüllt und übertroffen." Novalis I, 312.
[34] Novalis I, 304.

nen wird die Asche zum Trank des ewigen Lebens aufgelöst. In jedem wohnt die himmlische Mutter, um jedes Kind ewig zu gebären. Fühlt ihr die süße Geburt im Klopfen eurer Brust?[35]

Ewig geboren werden und sich selber gebären, fallen in dieser Utopie zusammen: Ewiges Leben bedeutet hier nichts anderes als Selbstverewigung. Damit erfüllt der Höhepunkt des Märchens in poetischer Form das wichtigste Desiderat der idealistischen Selbstbewußtseinsphilosophie. Die entkörperte und internalisierte himmlische Mutter verhilft dem Selbst zu einem nie mehr abbrechenden und aus sich selbst heraus entstehenden Selbstgefühl. Die ewige Selbstgeburt meint nichts anderes als dies: reflektiertes Gefühl, das aus sich selbst heraus und selbsttätig sich weitergeneriert.

Über die Tötung des weiblichen Körpers kann der Tod zur Offenbarung werden. Zu Beginn des zweiten Teils des Romans erscheint Mathilde nun als entmaterialisiertes Bild, d.h. als reine Allegorie; in ihrer Begleitung aber befindet sich das Erlöser-Kind, Zeichen des hereingebrochenen Goldenen Zeitalters und gleichsam leibhaftig gewordene Poesie. In ihm inkarniert sich die Liebe Heinrichs zu Mathilde – Astralis ist das Produkt des sich selbst umarmenden Dichter-Subjekts und einer zur Allegorie erstarrten Weiblichkeit.

Der Tod des Weiblichen, insofern es Körperlichkeit und Geschlecht wäre, wird zur Bedingung gelungener Allegorisierung; der Ort ihres Todes und der Umwandlung des Frauenkörpers in einen Signifikanten wird zum Ort der „Ein-Innenfindung“[36], d.h. zum Ort der Selbstoffenbarung und Selbstvervollkommnung des männlichen Subjekts. Identifikatorisch erfolgt nun der Zusammenschluß von toter Geliebter und Ideal-Ich. Als visionäre Offenbarung, wie im zweiten Teil des *Ofterdingen*, erscheint die tote Geliebte als ganzer, ungeteilter und jungfräulicher Geist. Sie trägt damit alle Züge einer Großen Mutter, die das Subjekt umhüllt und seinen Wunsch nach unbedingtem Aufgehobensein befriedigt, die zu dichterischer Produktivität anregt, selber aber inexistent ist. In der jungfräulichen und körperlosen Mathilde scheint das Ganzheitsphantasma, das als Traum von der blauen Blume den Roman eingeleitet hatte, erneut

[35] Novalis I, 312.
[36] Novalis II, 150.

auf: Das Bild einer Großen Mutter steht dem Weiblichen, insofern es Geschlechtlichkeit und also ein zu begehrendes Anderes wäre, im Wege. Heinrichs Mutter schützt das Bild und das Verkennen, das sich mit ihm verbindet. Mathilde kann es als Liebesobjekt nicht geben, solange es Heinrichs Mutter gibt, die phantasmatisch das narzißtische Größen-Ich des Dichter-Sohnes befriedigt. Heinrichs Mutter, die ihn begleitet wie sein eigener Herzschlag und die das männliche Subjekt um sein fehlendes Weibliches zu vervollständigen verspricht, ist Verheißung und Bedrohung in einem. Verheißung, insofern ihr Bild, das mit dem narzißtischen Selbstbild eins ist, grenzenlose Erfüllung und Selbstvervollkommnung verspricht – Bedrohung, insofern sie gerade durch dieses imaginäre Versprechen keine Grenzen setzt, die für die Geschlechtlichkeit, die männliche sowohl wie die weibliche, notwendig wären. Klingsohrs Märchen, das auch ein Versuch mythisch-archaischer Kultur- und Gesellschaftstheorie darstellt, erzählt von den Bedingungen und Ausschlußverfahren, die erst ein familiäres und gesellschaftliches Tableau wie dasjenige um 1800 ermöglichen: Es zeigt nämlich, unter welchen Voraussetzungen die Mutter den Stellenwert erlangen kann, den sie um 1800 innehat. Sie ist Große Mutter, um den Preis ihrer Vernichtung; und sie ist einverleibtes und phantasmatisches Weibliches, das sich einem Mutter-Opfer verdankt.

Das verschwundene Geschlecht

Der hier skizzierte strukturelle Zusammenschluß von Erwartung und Erfüllung mit dem Tod der Geliebten durchzieht leitmotivisch Hardenbergs Werk und kann an verschiedensten Textbeispielen nachgewiesen werden. Ihnen allen ist ein vergleichbares Handlungsmuster eingeschrieben, das sich wie folgt schematisieren läßt: Erzählt wird von einer Suche, die als Sehnsucht nach einem Unbekannten erscheint und als magisches Bild den Weg der Suche vorzeichnet. Das Phantasma, das der Suche die Richtung gibt, prägt sich einmal als blaue Blume, ein andermal als Karfunkel oder gar als verschleierte Göttin aus. Die Suche – so das zentrale Moment – ist zwar erotischer Natur, kommt aber in der Liebe zu einer Braut oder Geliebten nicht an ihr Ziel; ein leibhaftiges Liebesobjekt kann der

Sehnsucht nach dem Unbekannten und Unbedingten keinen Einhalt tun. Das Begehren, das immer wieder über sein Objekt hinausschießt, kommt einzig an einem Ort zur Ruhe: am Ort der toten Geliebten, der gleichzeitig den Ort der „Eininnenfindung", d.h. der Selbstoffenbarung und Selbstgeburt bezeichnet. Hier nun erscheint die Geliebte visionär als das Gesuchte: Im deutenden Rückschluß können phantasmatisches Bild und tote Geliebte zusammenfallen und den Wunsch nach einem unzerrissenen und restlos erfüllten Dasein befriedigen. Was in den verschiedenen Texten Hardenbergs immer wieder als irrationaler Einbruch des Todes erscheint, wird so gesehen als wichtigstes Merkmal einer psychischen Struktur erkennbar. Die Geliebte steht als leibhaftiges Liebesobjekt dem Selbstvervollkommnungsstreben eines künstlerisch umgedeuteten Fichteschen Ich im Wege; sie ist weder blaue Blume noch Karfunkel, und gerade ihre Identifizierung mit diesen Phantasmen nimmt ihr das, was für die Überlebensfähigkeit von Liebesobjekt *und* Subjekt entscheidend wäre. Als Objekt, das hinter dem imaginären Gebilde verschwindet, löst sie sich auf und mit ihr die Grenzen, Markierungen und Bahnungen, die dem Subjekt einen Rahmen geben könnten. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Hardenberg in seinem Werk immer und immer wieder die Geliebten sterben läßt; die Wiederholung spricht hier nur für die Aggressivität des Konflikts, dem sie sich verdankt.[37]

Es gibt, so läßt sich schließen, keine weiblichen Objekte, an denen sich Liebe sowohl wie Haß entzünden könnten und mit denen das Subjekt in eine Beziehung zu treten vermöchte, die über die Sprache, und d.h. ihren verbindenden so gut wie ihren trennenden Effekt verlaufen würde. Mit den weiblichen Figuren, die Ofterdingen auf seiner Bildungsreise begegnen, verbindet ihn im wortwörtlichen Sinne nichts. Reduziert auf ein Mütterliches, das sich in der Liebe zu ihrem Dichter-Kind erschöpft, hinterläßt das Weibliche keine andere Spur als diejenige seines Schwindens. Davon „leben" schließlich die weiblichen Figuren in Hardenbergs Werk, Mathilde sowohl wie die meisten ihrer literarischen Schwestern.

Hardenbergs Weiblichkeitsideal erweist sich also nur dann als überlebensfähig, wenn es vom konkreten Frauenkörper abgelöst und von einem weiblich eingekleideten Zeichenkörper getragen wird. Als blaue Blume kann es alsdann zum Inbegriff romantischer Dichtungskunst werden. Deren pflanzenhafte Geschlechtslosigkeit allerdings entpuppt sich bei genauerem Nachfragen als Resultat einer Verleugnung: Die blaue Blume, in der Hardenbergs Dichtungsideal zum phantasmatischen Bild herangewachsen ist, verdankt sich einer narzißtischen Ökonomie, die eine gefährliche Leere umkreist und positiv besetzen möchte. Die These, daß der romantische Künstlergeist ein drohendes Vakuum poetisch auszufüllen versucht[38], wäre um ein wichtiges Moment zu ergänzen: das Vakuum ist weiblich konnotiert.

[37] Demgegenüber insistiert ein Großteil der Novalis-Deutungen auf dem biographischen Hintergrund, der zur Erklärung dieser Art von Wiederholungszwang bemüht wird. Selbst Untersuchungen, die nachweisen, daß Hardenberg lange vor der Bekanntschaft mit Sophie die skizzierte Denkfigur in einer Vergil-Uebersetzung bereits durchspielt, greifen auf dieses Erklärungsschema zurück (vgl. z.B. Strack, Friedrich: Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrichs von Hardenberg. Tübingen 1982). Damit wird letztlich Hardenbergs eigenes Strukturmuster reproduziert: Eine bestimmte gedankliche Figur beruht dann auf einem zufälligen und weiter nicht ableitbaren Schicksalsschlag, d.h. sie verdankt sich einem Wirken von „höherer Hand". Der innerste Zusammenhang eines ganzen philosophischen und poetologischen Konstrukts bleibt damit im Banne einer rätselhaften individuellen Biographie befangen und unberührt von überindividuellen Gesetzmäßigkeiten.

[38] Dies die zentrale These von Dieter Arendts Untersuchung: Der ‚poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik. 2 Bde. Tübingen 1972. Nach Arendt ist die literarisch-philosophische Bewegung der Romantik Gipfel und Umschlag der idealistischen Philosophie. Und der erstmals von Jacobi an Fichte gerichtete und von Jean Paul und Brentano wiederholte Vorwurf des Nihilismus der „Wissenschaftslehre" findet seiner Meinung nach im Dichtungsideal der Romantik seine analoge Fortsetzung: Wenn Fichte seinen Kritikern zufolge das Selbstbewußtsein überdehnt, so überhöhen laut Arendt die romantischen (Dichter-)Kritiker ihrerseits das Selbstgefühl oder die dichterische Identität. Die Poesie als Schöpfung aus dem Nichts verrät die zwei fatalen Alternativen, vor denen sich das an der Transzendentalphilosophie geschulte Subjekt sieht: Mythologie oder Nihilismus.

Schließlich verspricht Lockmann, „der dankbare Künstler", seinem Fürsten aber doch auch wieder „neue Komposizionen", und mit dieser schönen Ankündigung verabschiedet sich auch der Erzähler, nicht ohne dabei nochmals auf den Anfang zurückzuverweisen und – mithilfe der sprechenden ‚Arbeitstitel' der geplanten Werke – seine Poetologie zu bekräftigen:

> Dove son? che ascoltai?
> Tornate sereni
> Begli astri d'amore! (HH VI, 168).

Zu deutsch:

> Wo sind sie, die ich hörte?
> Kehrt heiter zurück,
> Ihr schönen Sterne der Liebe!

man seine Tochter schnürte, und sie war frey, wie eine Spartanerin, Georgierin, herangewachsen." (HH VI, 168)

Inversionen

Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*

Barbara Naumann

Umstandslos, so scheint es, identifiziert Kleists Erzähler das Weibliche mit dem Musikalischen. Schon auf der zweiten Seite der *Heiligen Cäcilie* heißt es:

> In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt. (II, 217)[1]

Es ist nach dieser Textstelle geradezu Signatur der weiblichen „Geschlechtsart" der Musik – und nicht etwa Attribut einer männlichen Kunst –, daß in ihr Präzision, Verstand und Empfindung kor-

[1] Wenn nicht anders vermerkt, wird hier die 2. Fassung (Buchfassung) der *Cäcilien*-Erzählung Kleists zitiert, und zwar mit Band- und Seitenzahl nach: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner. München, 8. Auflage 1985. – Zu den Textvarianten vgl. neben den Kommentaren der Kleist-Ausgaben zum Beispiel Rosemarie Puschmann: Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Bielefeld 1988, S. 9–18. Die erste Fassung erschien 1810 in den *Berliner Abendblättern*, die deutlich umfangreichere und veränderte zweite Fassung in Kleists *Erzählungen* von 1811. – Der Kommentar der Ausgabe: H. v. Kleist: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hg. von Klaus Müller-Salget (= Sämtliche Werke in vier Bänden, Bd. 3; im folgenden abgekürzt: BDK-Ausgabe), Frankfurt/M. 1990, S. 880f., bemerkt: „Die Endfassung zeigt deutlich die Tendenz zur Amplifikation und zur Problematisierung ...". Ebd. S. 885: „Die Umarbeitung von 1811 verlegt das Gewicht vom ohnehin schon fragwürdigen Geschehen auf die Deutung des Geschehens. Das Schicksal der Brüder, die in der Erstfassung schlicht wahnsinnig werden und aus der Geschichte verschwinden, rückt jetzt ins Zentrum."