

LITTERATURKRITIK & ROMANTIKSTUDIEN - SKRIFTRÆKKE 22

Sigrid Nieberle

*“Die Musik ist die romantischste” -
und die weiblichste - “aller Künste”*

*Konstruktionen von Musik und Geschlecht bei
Dorothea Schlegel(Florentin, 1801) und
Bettina von Arnim(Die Gûnderode, 1840)*

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i netværkets forskningsaktivitet. Manuskripter fra foredragsrækken, konferencer, gæsteforelesninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i netværksgruppen og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til netværkets sekretariat. Redaktionen modtager gerne foreslag til udgivelse af nye numre inden for netværkets område. Henvendelse til de faglige koordinatorene.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

"Litteraturkritik & Romantikstudier" er et 2-årigt forskningsnetværk dannet oktober 1994 under Statens Humanistiske Forskningsråd. Informationer om netværkets aktiviteter fås ved henvendelse til nedenstående:

Aarhus Universitet

Projektleder Lis Møller
Tlf.: 8942 1841
E-mail: litlm@hum.aau.dk

Sekretær Ole Bjarke Nielsen
E-mail: litobn@stud.hum.aau.dk

Aarhus Universitet
Institut for Litteraturhistorie
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1832
Fax: 8942 1850

Københavns Universitet

Medkoordinator Marie-Louise Svane
Institut for Litteraturvidenskab
Njalsgade 80
2300 København S
Tlf.: 3532 8811
Fax: 3296 3092
E-mail: mlsvane@coco.ih.ku.dk

"Die Musik ist die romantischste" – und die weiblichste – "aller Künste"

Konstruktionen von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (*Florentin*, 1801) und Bettina von Arnim (*Die Günderröde*, 1840)

Sigrid Nieberle

München als letzte Station einer Reise in die deutsche Romantik ist für das musikalische Leben zu Anfang des 19. Jahrhunderts – im Vergleich zu Wien oder Paris – von eher marginaler Bedeutung. Gleiches gilt bekanntlich für den literarischen wie musikalischen Salon der Zeit mit den wichtigen Salonières – Henriette Herz oder Rahel Varnhagen – in Berlin. Vielmehr ist München vorläufige Endstation der Romantik gewesen, denkt man an die Biographien von Joseph Görres, Gotthilf Heinrich Schubert oder auch Clemens Brentano. Heinrich Heine spricht von der Stadt als dem "Hauptquartier der katholischen Propaganda" für die '*Romantische Schule*', und Ludwig Tieck wägt die finanziellen Vorteile einer Umsiedlung höchst skeptisch gegen alle Nachteile diese "abscheulichen Nester" ab.¹ München als 'Endstation Sehnsucht' der romantischen Idee, ihre Pervertierung in den rigiden Katholizismus und die Integration der Romantiker in die bürgerliche und zum Teil universitäre Lebenswelt, ist ein pessimistischer, aber notwendiger Ausgangspunkt für die folgenden Ausführungen. Denn wir müssen noch einmal aufbrechen und sowohl für Ihren letzten Aufenthaltstag als auch für ein bisher unbeachtetes Thema wie die Musikschriftstellerinnen der Romantik einen Neuanfang suchen.

¹ 1826 wurde die Universität von Landshut nach München verlegt, 1835–40 entstand nach Plänen von Friedrich von Gärtner das heutige Hauptgebäude. Görres und Schubert nahmen 1827 den Ruf auf die Lehrstühle für "Allgemeine und Literärgeschichte" und für Medizin an, Heines Professur wurde vereitelt; Brentano lebte von 1833 bis kurz vor seinen Tod 1842 in München; Tieck entschied sich überhaupt gegen die Stadt (Hans-Rüdiger Schwab (Hg.): München. Dichter sehen eine Stadt. Texte und Bilder aus vier Jahrhunderten. Stuttgart 1990, S. 51–57).

Es mag dann kein Zufall sein, daß wir auch diesen Neuanfang in München finden. Denn Bettina von Arnim hatte ihre intensivste musikalische Zeit in München verlebt, als sie sich 1808/09 für ein Jahr hier aufhielt: Hier studierte sie Gesang beim Münchener Hofkapellmeister Peter von Winter und hier reiften vermutlich ihre vagen Pläne einer Sängerkarriere.²

Um das Thema in seiner Relevanz zunächst deutlich zu machen, können wir exemplarisch an Heinrich von Kleist anknüpfen. Er liefert in seiner "Legende" *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* eine der für die romantische Musikkultur zunächst typischen Festschreibungen des Zusammenhangs von Musik und Weiblichkeit. Von der "weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst" spricht der Erzähler, wenn er die Musikpraxis der Nonnen beschreibt.³ Zusammen mit dem vielzitierten Satz E.T.A. Hoffmanns: "Die Musik ist die romantischste aller Künste" in seiner Rezension der fünften Symphonie Beethovens, ergibt sich daraus eine spielerische Montage, die *den* ästhetisch-metaphorischen Rahmen grob umreißt, in dem es Schriftstellerinnen überhaupt möglich war, von Musik zu erzählen: Musik ist die romantischste – und die weiblichste – aller Künste. Beide Festschreibungen der poetischen Musikauffassung erweisen sich jedoch bei näherem Hinsehen als brüchig: Die Symphonie Beethovens gehört längst schon zum Werkekanon der Wiener Klassik, und die angebliche Weiblichkeit der Musik ist nicht nur aus heutiger Sicht diskursanalytisch zu dekonstruieren, sondern wird bereits von Kleist selbst als aporetisches Konstrukt ausgestellt und entlarvt. Denn in seiner Legende von der heiligen Cäcilie gibt es keine singenden Nonnen, sondern ein Instrumentalensemble mit einer gespenstischen Dirigentin. Wie Barbara Naumann aufzeigen konnte, gilt bei Kleist zwar die toposartige Behandlung der Musik als die weiblichste aller Künste, jedoch führt

² Vgl. Konstanze Bäumer, Hartwig Schultz: Bettina von Arnim. Stuttgart, Weimar 1995, S. 46.

³ Heinrich von Kleist: Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende). In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. Bd. 4: Erzählungen. 7. Aufl. München 1976, S. 198.

der Text zugleich die Performativität, d.h. die wiederholende, verschiebende Zitation identitätsbildender Praxen der musizierenden weiblichen Körper vor Augen. Geschlecht, Musik, Macht, Rätselhaftigkeit, Sexualität, Wahnsinn, Tod sind die diskursiven Elemente, die den Text bestimmen. Darüber hinaus kommt deren Konstitution über die Schrift zum Ausdruck: Die Partitur eines unbekanntes 'Alten Meisters' ist Garant für das Werk, das musikalische wie das literarische.⁴

Die scheinbare Konkurrenz von weiblicher Stimme und männlichem Text, die in neueren Studien zur Musikkultur inzwischen häufig diagnostiziert wurde, gilt zunächst einmal für die Texte männlicher Autoren. Erhebt die Autorin als Repräsentantin von 'Weiblichkeit' selbst ihre Stimme, verschriftet sie diese und er-'zeugt' somit ein Werk, bricht die geschlechterdichotomische Spannung der Texttheorie zusammen. Die soeben kurz aufgezeigte Hilfskonstruktion, Werke von Schriftstellerinnen vor dem universalen männlichen Hintergrund zu betrachten, wie er sich paradigmatisch bei Kleist oder Hoffmann finden läßt, ist zunächst deshalb notwendig, weil Musikkultur (Erzählungen, Romane, aber auch Essays und didaktische Literatur) von Frauen bisher nicht beachtet wurde, weil sie weder de- noch re-figuriert wurde. Zwar setzten sich Autorinnen wie Dorothea Schlegel und Bettina von Arnim inzwischen im wissenschaftlichen Kanon – vor allem im Kanon der Frauenliteraturgeschichte – durch, eine eingehende Beschäftigung mit den musikalischen Aspekten in ihren Texten, deren Verhältnis zueinander und zum Diskurs der Zeit stand hingegen noch aus.⁵ Die zutage geförderten

⁴ Vgl. zur Diskussion dieser Erzählung vor allem Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i.Br. 1995, S. 197–224; und: Barbara Naumann: Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*. In: Corina Caduff, Sigrid Weigel (Hg.): Das Geschlecht der Künste. Köln u.a. 1996, S. 105–135.

⁵ Vgl. zu allen angeführten Aspekten in diesem Beitrag ausführlicher meine Dissertation: "Die Musik gehört der weiblichen Seele zu". Der Konnex von Musik und Geschlecht in Texten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. München (Diss.) 1997. Eine Drucklegung der Arbeit ist in Vorbereitung.

Erkenntnisse könnten dann wiederum eine Verschiebung 'universaler', auf den traditionellen Kanon bezogener Annahmen bewirken.

Begibt man sich nun auf die Gratwanderung zwischen den *Women's and Gender Studies* und betrachtet für das gesamte 19. Jahrhundert die Musikschriftstellerinnen, oder besser: musikalisch gebildete und interessierte Frauen einerseits und mit dem obligatorischen Klavier- und Gesangsunterricht gegängelte Frauen andererseits – so zum Beispiel, um nur einige Namen zu nennen: Caroline Auguste Fischer, Fanny Lewald, Johanna Kinkel oder Elise Polko –, so wird schnell deutlich, daß sich hier weder eine literarhistorische Genealogie bilden läßt noch daß – im Sinne der französischen Poststrukturalistinnen – von einer *écriture féminine musicale* die Rede sein kann. Denn ähnlich brüchig wie die Kleistschen und Hoffmannschen Zu- und Festschreibung einer effeminierten Musik und einer musikalisierten Weiblichkeit erweisen sich die Konzepte dieser Autorinnen, die sich um eine Verschriftung des transitorischen Phänomens Musik bemühen. Auch hier ist die Musik weiblich konnotiert, sie wird im gleichem Maße instrumentalisiert und wechselseitig repräsentiert. Deutlicher formuliert: Viel eher ließen sich Linien von Dorothea Schlegel zu Heinrich von Kleist ziehen als von 'Dorothea' zu 'Bettina', gleichsam von Musikfrau zu Musikfrau. Aus den genannten Gründen möchte ich deshalb erst gar nicht versuchen, eine Vereinheitlichung der sogenannten weiblichen Stimmenvielfalt zu konstruieren bzw. zu re-konstruieren. Vielmehr stehen die beiden zur Diskussion stehenden Texte von Dorothea Schlegel und Bettina von Arnim für die kontrastreichen, diametralen Konstruktionen, die den Konnex von Musik und Weiblichkeit um Zeichen der romantischen Utopie zur Sprache bringen. In einem ersten Teil werde ich nun näher auf Dorothea Schlegel eingehen, als gegensätzliches Modell dann in einem zweiten Teil auf Bettina von Arnim, bevor einige abschließende Thesen formuliert werden können.

Das Requiem von und für die Komponistin in Dorothea Schlegels Florentin

"Können denn Menschen nicht mit einander reden, ohne danach zu fragen, ob sie Männer oder Frauen sind?"⁶ Nein – darin dürften sich Friedrich Schlegel in *Lucinde* (1799) und Dorothea Schlegel in *Florentin* (1801) einig sein. Was aber über diese grundlegende Einsicht hinausreicht, nimmt durchaus unterschiedliche Formen an⁷ – so beispielsweise auch die Synthese von Mutterschaft und Gesang, wie sie Lucinde als "ideale Gefährtin" und als ideales Frauenbild bei Friedrich Schlegel in sich vereinigt. In Dorothea Schlegels Entwurf wird dieses Idealbild konsequent in Frage gestellt: In *ihrem* Roman über die "Lehrjahre der Männlichkeit" (so ein zentrales Kapitel in *Lucinde*) singt der männliche Protagonist. Die weibliche 'musikalische Seele' ist keine Sängerin, sondern eine Komponistin – ihr Medium ist weder der Gesang noch die Sprache, sondern die Schrift –, und Mutterschaft als eines der großen

⁶ Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Ein Roman. Erster Teil [mehr nicht erschienen]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Fünfter Band: Dichtungen. Hg. von Hans Eichner. München, Paderborn u.a. 1962, S. 34.

⁷ Inge Stephan machte bereits die unterschiedliche Konzeption von *Lucinde* und *Florentin* deutlich. Das Konzept Dorothea Schlegels widerspricht dem Entwurf Friedrichs sowohl in bezug auf die Androgynität und die narzifistische Spiegelung des Subjekts als auch auf die Ideale einer Geist und Körper synthetisierenden Weiblichkeit und einer 'verständigen' Liebessprache: "Sie verweigert ihrem Helden Florentin das, was Friedrich Schlegel für seinen Julius mit so viel Enthusiasmus ausphantasiert: die ideale Gefährtin." (Inge Stephan: Weibliche und männliche Autorschaft. Zum "Florentin" von Dorothea Schlegel und zur "Lucinde" von Friedrich Schlegel. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel, Kerstin Wilhelms (Hg.): "Wen kümmert's, wer spricht." Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West. Köln, Wien 1991, S. 83–98, hier S. 85). Die Geschlechterproblematik gleichsam ignorierend und zugunsten musikalischer Strukturen appetierend, deutet Schlegels *Lucinde* Wolfgang Wittkowski: Da er jedoch auf das "musikartige" poetische Verfahren abhebt, die sich die abstrakte Dichtungs- und Musikterminologie teilen (Kontrast, Wiederholung, Symmetrie) ist dieses Deutungsmuster nicht zwingend, sondern reproduziert vielmehr die hypertrophe und oftmals verschwommene musikalische Begriffsbildung der Romantiker, die eben nicht auf konkrete Strukturen, sondern auf ästhetische Indikationen Bezug nimmt (vgl. ders.: Musikartige Strukturen in der Dichtung. Schlegels *Lucinde*. In: Gerald Chapple, Frederick Hall, Hans Schulte (Hg.): *The Romantic Tradition. German Literature and Musik in the Nineteenth Century*. Lanham, New York, London 1991, S. 181–207, hier S. 202ff.).

Themen des Romans ist als generative, 'natürliche' Bestimmung der Frau extrem problematisiert und mit Wahnsinn und Tod verknüpft. Im letzten Kapitel des Romans wird die Utopie der Musik mit der Aporie einer Repräsentation des Weiblichen konfrontiert und als Schlußapotheose in der Aufführung ihres Requiems literarisch inszeniert.

Musik spielt von Anfang an eine wichtige Rolle in diesem Roman, zuerst als kontemplatives Element mittels der Liederinlagen, am Ende jedoch als handlungstragende Offenbarung für den Titelhelden. Das Spektrum von klassen- und geschlechtsspezifischen Musikpraxen und ihrer damit verbundene Wirkungsästhetik wird im Roman gleich zu Beginn aufgefächert und erst im letzten Kapitel durch die dritte Möglichkeit, nämlich durch die von einer Frau komponierte Sakralmusik, erweitert. Im Grunde stehen damit zuerst Konvention und romantisches Ideal gegeneinander, bis diese in einem finalen Gegenentwurf aufgehen. Drei Beobachtungsbereiche, zuerst in bezug auf die Adelsfamilie Schwarzenberg, dann auf den Grenzgänger Florentin und schließlich auf die Komponistin Clementine – sind hierfür bedeutsam:

(1) Als Florentin im Schloß des Grafen Schwarzenberg ankommt, begibt sich die traditionsverhaftete Adelsfamilie Schwarzenberg⁸ nach Tisch in den Gartensaal, um gemeinsam zu musizieren. Die Mutter Eleonore und die Tochter Juliane spielen das Fortepiano, der Verlobte der Tochter, Eduard von Usingen, ist ein "Meister" auf dem Violoncello (DS, S. 23f.).⁹ Die

⁸ Dies zeigt sich vor allem auch an den Geschlechterrollen, wie sie das Oberhaupt der Familie, Graf Schwarzenberg, erläutert: "Eigentlich leben wir wie unsre deutschen Väter: den Mann beschäftigt der Krieg, und in Friedenszeiten die Jagd, der Frau gehört das Haus und die innere Ökonomie." (DS, S. 22)

⁹ Der Text wird in folgenden mit der Sigle DS nachgewiesen nach der Ausgabe: [Dorothea Schlegel:] Florentin. Ein Roman herausgegeben von Friedrich Schlegel. Erster Band [mehr nicht erschienen]. Hg. von Wolfgang Nehring. [Lübeck 1801] Stuttgart 1993. Wie bei so vielen Romanen der Frühromantik – etwa *Lucinde*, *Heinrich von Ofterdingen* u.a. – blieb es auch in diesem Fall nur beim ersten Band. Erst nach 1808 gab Dorothea Schlegel die Pläne für den zweiten Band vermutlich endgültig auf. Zur Genese und den erhaltenen Entwürfen vgl. Hans Eichner: "Camilla". Eine unbekannte Fortsetzung von Dorothea Schlegels Florentin. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1965, S. 124–368, hier S. 314, auch den Anhang in DS, S. 193–279 und die Florentin-Ausgabe von Liliane Weissberg, Frankfurt a.M., Berlin 1987, S. 155–203.

Stimmfächer sind ähnlich konventionell wie die Instrumentenpräferenz verteilt: Juliane singt Sopran, Eduard Baß. Ihr Repertoire beschränkt sich dabei auf die musikalische Mode der Zeit, dargeboten wird ein "komisches Duett mit vieler Laune und in echt italienischer Manier" (DS, S. 24). Später, am Morgen des Hochzeitstages von Juliane und Eduard spielt man eine "jubelnde Symphonie" (DS, S. 146), auch diese nach italienischem Vorbild.¹⁰ Viel mehr als unterhaltsame Zerstreung will diese Musik nicht sein.

(2) Dagegen steht der 'Grenzgänger' Florentin, der, wie sich seinen Lebensberichten später entnehmen läßt (Kap. 6–10), über Frankreich, England und die Schweiz aus Italien kommt und nach Amerika möchte, deshalb auch die italienische Musik kennen und vertreten könnte. Er jedoch hat eine besondere Vorliebe für den deutschen Künstlertypus,¹¹ weswegen er wohl auch deutsche Verse dichtet. Allerdings hat Florentin die Musik nicht als Kunst erlernt, sondern nur "soviel die Natur [ihn] lehrte", für ihn ist sie das kontemplative Moment in seinem ruhelosen Vagabundenleben (DS, S. 23); aus dem Stegreif singt er selbstgemachte Stanzen¹² zur neuartig-'exotischen' Gitarre, die im deutschsprachigen Raum noch nicht verbreitet war.

¹⁰ Die italienische Tradition der Ouvertüre und Konzert-Symphonie des 18. Jahrhunderts entspricht eher dem hier betonten Charakter des 'Jubels' und ihrer Funktion, den Tag der Hochzeitsfeierlichkeiten zu eröffnen. Im Gegensatz zur klassischen französischen Opern-Ouvertüre mit ihrem langsamen ersten Satz mit punktiertem Rhythmus bietet die italienische Sinfonia die Satzfolge schnell-langsam-schnell, zum Teil auch viersätzig mit einem Menuett oder auch Fanfarencharakter im letzten Satz (vgl. *Musikalischen Gattungen in Einzeldarstellungen*. Bd. 1: Symphonische Musik. Mit einem Vorwort von Peter Gülke und weiterführender Literatur von Achim Hofer. München, Kassel 1981, bes. S. 20–35 und 40–44).

¹¹ In Rom verkehrte er viel mit deutschen Künstlern ("Ich ging mit niemand um, als mit Künstlern, besonders mit den ausländischen, und unter diesen zeichnete ich besonders wieder die Deutschen aus.", DS, S. 89); von Engländern dagegen hatte er nur Enttäuschungen zu erwarten, ihre Oberflächlichkeit, "ihr Geld, ihr Hochmut" bereiteten ihm in London viel Verdruß (vgl. DS, S. 96ff.). Beide Gruppen wollen ihn für ihre Nationalität vereinnahmen und bestimmte Charakteristika an ihm festmachen, Florentin selbst kann sich aber bezüglich seiner Nationalität nicht entscheiden (vgl. DS, S. 86).

¹² Formal lehnen sich diese Verse an die klassische Strophenform der italienischen Epik an, allerdings wird der strenge Endecasillabo nicht durchgehalten (auch Neun- und Siebensilbler). In einem Brief an Friedrich Schleiermacher vom 6.1.1800 kommentiert Dorothea Schlegel ihre Ansteckung von der Jenaer 'Stanzen-Wut' durch Friedrich: "Ich lese nemlich in einer Italiänischen Reisebeschreibung, daß die Italiäner in Stanzen

Florentins Musik dient als Fluchtpunkt aus der 'gemeinen Welt', vor offen zutage tretendem Begehren und vor dem Thema Tod, ganz im Sinne des hinlänglich bekannten romantischen Programms, das Leben mit Poesie zu verquicken – vielmehr: zu verklären – und die Poesie mit Leben zu erfüllen. An drei exponierten Stellen werden diese Einlagen Florentins gesetzt, zumeist eingeleitet von einem kleinen Instrumentalstück (Tanz) oder frei phantasierten Melodien. Musik ist das Substitut für die Nicht-Repräsentierbarkeit von Tod, Begehren und (Geschlechts-)Identität in der Sprache. Der Text reflektiert dieses Phänomen von der Unzulänglichkeit der Zeichen und sublimiert dies durch die Liederinlagen, und zwar besonders deutlich während des Ausflugs von Florentin, Juliane und Eduard. Der Reihe nach geraten alle drei Beteiligten in eine Krise der Verbalisierung: Eduard mit dem Thema des Todes, Florentin mit dem Mißverstehen von Juliane, und Juliane mit dem ungezügelter Begehren der Männer, das sie ihre Identität vergessen läßt und darüber hinaus die homoerotische Affinität dieses körperlichen Begehrens offenlegt, weil diese Übergriffe nur stattfinden, wenn sie als Mann verkleidet ist.¹³ Indem sie Eduard auffordert, nun nicht mehr zu sprechen, spiegelt dies die poetische Funktion der Musik, wie sie Florentin im Roman zugeschrieben ist. Das

improvisiren, und daß Tasso und Meister Ludwig seine ottave rime im Munde alles Volks dort sind. Ich nicht faul, lasse gleich meinen Florentin in solchen niedlichen fließenden Stänzchen improvisiren, und sie gelingen mir so wohl, das sie des Meister Wilhelms ganzes Lob erlange." (Briefe von Dorothea Schlegel an Friedrich Schleiermacher. Berlin 1913; zitiert aus: DS, Dokumente zur Entstehung und Rezeption, S. 265f.) Schleiermacher erwidert, etwa ein Jahr später, allerdings kritisch auf die Unglaubwürdigkeit der Figur und auch der Autorin hinweisend: "Nur die Stanzen! diese sind meiner Meinung nach ein grosser Fehler. Bedenken Sie nur, wie unwahrscheinlich, dass ein Maler solche Stanzen improvisirt! beinahe eben so unwahrscheinlich, als dass eine Frau, die nur eben zuerst einen Roman schreibt, nebenbei solche Stanzen macht." (Schleiermacher an Dorothea Schlegel am 6.12.1800. In: Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit hg. von Dr. J. M. Raich. 2 Bde., Bd. 1, S. 65)

¹³ Das ambivalente Begehren Florentins, das sich sowohl auf das Mädchen als auch auf den Knaben bezieht, wird noch einmal deutlich, wenn er Juliane, die kurz vor der Hochzeitszeremonie und der damit verbundenen Initiation zur 'Frau' steht, fragt: "Ich suche vergebens den leichtfüßigen schalkhaften Knaben im Walde; wo ist die gedemütigte Übermütige hin, im geliehenen Wams und kurzen Rock? Wo sind die Umriss der gewohnten Gestalt vom heutigen Morgen?" (DS, S. 152f.)

geschlechts- und ständespezifische Profil der Figuren und ihr Verhaltenskodex kommen ins Wanken, weil die Sprache nicht mehr genügt, um sich selbst dieser Identität und der damit verbundenen (Geschlechter-)Verhältnisse zueinander zu vergewissern. Eine vergleichbare Situation ergibt sich noch einmal, wenn der Ausflug der drei jungen Leute mit einer durchwachten Nacht in einer Mühle endet und Juliane ihre Geschlechtermaskerade aufgeben muß. Sie erzählt eine 'Geistergeschichte', eine Episode, die von der Unfruchtbarkeit einer Frau und ihren damit verquicken Wahnvorstellungen handelt. Die wundersame Geschichte von der (Leibes-)Frucht löst Furcht aus: Bei Florentin ist es ein "leises Grauen", bei Juliane "Unruhe und Ungeduld" im Hinblick auf ihre Rückkehr auf das Schloß (DS, S. 127). Abhilfe schafft nur ein Lied – Hauptsache "etwas Neues und Kluges" (DS, S. 127) –, das jedoch die alte Begehrens- und Geschlechter-Ordnung und die bekannten Wahrnehmungs- und Sprachmuster, wie sie vor dem Ausflug herrschten, wiederherstellen soll.

(3) Während die Liederinlagen Florentins in der zeitgenössischen Literatur ihre Äquivalente haben, z.B. in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), in Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1799), aber auch bei Brentano und Eichendorff,¹⁴ ist die dritte Variante musikalischer Praxis in diesem Text besonders signifikant. Es handelt sich um die Requiemkomposition und -aufführung der Gräfin Clementine.

Dorothea Hofmann weist in bezug auf die Figur der Clementine auf ein mögliches Vorbild in Clémentine de Lannoy-Clervaux (1764–1820) hin: Diese Komponistin veröffentlichte in Berlin in den Jahren 1797 und 1798 Kla-

¹⁴ Dorothea Schlegel wies jedoch den Vorwurf, daß der Roman "aus dem 'Meister', dem 'Sternbald' und dem 'Woldemar' [von Friedrich Heinrich Jacobi] zusammen gestohlen" sei, weit von sich (vgl. ihren Brief an Clemens Brentano vom 27.2.1801. In: Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, Anm. 12, S.19f.). Vgl. zu Eichendorff auch Helga de la Motte-Haber: "Es flüstern und sprechen die Blumen ...". Zum Widerspruch zwischen Lied als romantischer Gattung und musikalischer Gattung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 9, Heft 34: Das Lied, 1979, S. 70–79.

viertrios und Romanzen, jedoch keine Kirchenmusik.¹⁵ Mit herein spielt in bezug auf das Vorbild auch Karl Friedrich Fasch, der Leiter der von ihm 1789 initiierten Berliner Singakademie, der sich besonders um das Repertoire alter Sakralwerke bemühte und auch eigene Kompositionen diesem Stilideal annäherte.¹⁶ Dorothea Schlegel, damals noch Brendel/Dorothea Veit, war von 1796 bis 1799 selbst Altistin in diesem Chor¹⁷ und spiegelt ihre Eindrücke von Aufführungen alter Sakralwerke und der Leitung von Fasch im Roman wider – eine Annahme, die sich auf eine häufig zitierte Briefstelle stützt.¹⁸ Möglicherweise ist bei einem Vorbild für die Figur der Clementine auch an Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787), Schwester Friedrichs II., zu denken:¹⁹ Sie hatte sich nämlich vom galanten Stil der höfischen Musik

¹⁵ Die bei Aaron I. Cohen angeführten Werke von Lannoy-Clervaux (International Encyclopedia of Women Composers, 2. Aufl. New 1987, S. 398), darunter auch die Sakralwerke: Messe, Ave Maria und Tantum ergo, konnten von Hofmann nicht verifiziert werden. Möglicherweise stammen sie von Heinrich Eduard Josef von Lannoy, einem Verwandten, der "vorwiegend in Österreich lebte und wirkte" (Dorothea Hofmann: »Clementine« – literarische Fiktion, Selbstimagination oder Hommage? Dorothea Schlegels Roman *Florentin* und die Komponistin Clémentine de Lannoy-Clervaux. In: Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch 5, 1996, S. 103–123, hier S. 118f. und S. 119f., dort Anm. 62).

¹⁶ Vgl. hierzu z.B. Roderich Fuhrmann: Carl Friedrich Christian Fasch. Ein Komponist zwischen Rokoko und Historismus (1736–1800). In: Guido Bimberg, Rüdiger Pfeiffer (Hg.): Fasch und die Musik im Europa des 18. Jahrhunderts. Bericht der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz 1993 zu den III. Internationalen Fasch-Festtagen in Zerst. Weimar u.a. 1995 (Fasch-Studien, Bd. IV), S. 151–215.

¹⁷ Vgl. die Analyse der Mitgliederverzeichnisse von Hofmann: "Clementine", Anm. 15, S. 113f.

¹⁸ Allerdings verwendet Dorothea Schlegel diese Parallelisierung eher als ironisches Negativbeispiel für eine allzu biographische Lesart des Romans und zieht somit ihr Zugeständnis an etwaige historische Vorbilder wieder ein gutes Stück zurück: "Ich muß noch immer daran denken, dass man überall den Dalton [ihren Verehrer Eduard d'Alton, S.N.] im Florentin erkennen will! Und das so grob, so massiv! Eben so gut könnte man in der Clementine den alten Fasch, im närrischen Oberwachtmeister den alten Wilknitz und im Grafen den Fürsten Reuss oder Dohna erkennen wollen; denn ungefähr eben so vielen Antheil haben diese Personen an den Charakteren als Dalton an dem des Florentin, [...]." (Dorothea Veit an Friedrich Schleiermacher, [Jena] 16.4.[1801]. In: Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, Anm. 12, Bd. 1, S. 71)

¹⁹ Im folgenden vgl. Eva Weissweiler: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. Frankfurt a.M. 1981, S. 111–127; Barbara Garvey Jackson: Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: Karin Pendle (Hg.): Women & Music. A History. Bloomington, Indianapolis 1991, S. 54–93, hier S. 78f; Renate Wutte: Quellen der Bach-Tradition in der

weitgehend abgewendet, sich – wie Clementine (DS, S. 181ff.) – (noch im Berliner Schloß) eine Hausorgel einbauen lassen und sich besonders auf die Sakralmusik 'alter Meister' spezialisiert,²⁰ so wie es über Clementine heißt: "Es ist eine der liebsten Beschäftigungen der Gräfin, sich diesen Chor auszubilden, von dem sie sich nicht allein ihre eignen Kompositionen vortragen läßt, sondern auch die herrlichsten alten Sachen, die man sonst nirgends mehr hört als bei ihr." (DS, S. 162) Beide Aristokratinnen leben allein und weltlichen Vergnügen abgewandt, beide sind 'alte Damen'²¹ und beide treiben die Musik "nicht bloß zum eitlen Zeitvertreib, wie die meisten Frauen, sondern als ernstes Studium" (DS, S. 165).²²

Das Requiem der Clementine wird in *Florentin* formal folgendermaßen umrissen: Ein Choral mit Orgelbegleitung, der mit "schwebenden Nachhall" endet. Dem Posauneneinsatz folgt ein abwechselnd responsorialer und antiphonaler Chorsatz, der sich zur Fuge steigert. Als letztes erklingt das Ende eines "sanft aushauchenden Schlußchores" (DS, S. 183f.). Eine Analyse der trauermusikalischen Werke der Anna Amalie von Preußen (*Der Tod Jesu* auf einen Text von Karl Wilhelm Ramler) und von Karl Friedrich Fasch (*Requiem*) belegt, daß sich der Entwurf dieses Requiems nicht mit einer musikhistorischen Vorlage vergleichen läßt. Eine dreisätzige Vertonung der eigentlich neunteiligen Anlage einer *Missa pro defunctis*, wie sie der Roman

Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Tutzing 1989, bes. S. 37–46 und S. 47–54.

²⁰ Vgl. insbes. Wutte: Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek, Anm. 19, S. 38f.

²¹ Clementine lebt "immer allein, obgleich fast stets von Menschen umgeben" (DS, S. 177) und schafft sich mit ihrer Hauskapelle eine klosterähnliche, oder mit ihren Außenanlagen wenigstens eine stiftsähnliche Umgebung. Anna Amalia hatte nach ihrer enttäuschenden Beziehung mit dem Freiherrn Friedrich von Trenck nicht geheiratet und wurde 1756 zur Fürstäbtissin von Quedlinburg ernannt. Auch spielt der Roman spätestens 1783, als Anna Amalia 60 Jahre alt ist.

²² Zu erinnern ist dabei an andere zeitgenössische aristokratische Komponistinnen wie die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die sächsische Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis oder Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach; vgl. hierzu auch Weissweiler: Komponistinnen aus 500 Jahren, Anm. 19, S. 111f.: Sie

anbietet, wäre ohnehin mehr als ungewöhnlich, auch wenn die bei Schlegel erwähnte Posaune (etwa im "Tuba mirum" der Sequenz die Schrecken des Jüngsten Gerichts unterstreichend) oder die Chorfüge (am Ende des Offertoriums bei "Quam olim Abrahae promisti") durchaus den Vertonungstraditionen entsprechen.²³

Keinesfalls wird es sich also in *Florentin* um eine musikanalytisch motivierte Beschreibung eines Requiems handeln, was sich am Desinteresse Florentins zeigt, der den "Schluß [...] nicht vernommen hatte" (DS, S. 184). Die Irrelevanz eines formal-analytischen Hörens korreliert mit der irrelevanten formalen Anlage des Werks, wenn Florentin nach der Aufführung die gefühlsästhetische Qualität einer Komposition betont und er demnach eigentlich mehr mit den Augen als mit den Ohren hört, wie seinen bildlichen Assoziationen zu entnehmen ist:

"Fragen Sie mich um keine einzelne Stelle, [...] deren entsinne ich mich keiner einzigen; aber mein Gemüt war gelöst von allem Kummer dieses Lebens. Wie auf Engelschwingen fühlt' ich mich durch die allmächtigen Töne der Erde entnommen und sah eine neue Welt sich vor meinem Augen auftun." (DS, S. 186)

Dorothea Schlegel hat für das Requiem an kein bestimmtes Werk gedacht, nimmt man den Romantext ernst, denn es erfüllt keine liturgischen Kriterien einer Totenmesse der Zeit. Dafür spricht auch die Doppelung der Messe an diesem Tag, denn bevor das Requiem beginnt, hört Florentin noch das Ende

spricht in bezug auf die Werke dieser Frauen von "galante[m] Tändeln in gefälligen Arien und putzigen Schäferliedchen".

²³ Vgl. hierzu u.a.: Requiem. Wolfgang Amadeus Mozart, 1791/1991. Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 17.5.–5.12.1991. Katalog. Bearbeitet von Günter Brosche, Josef Gmeiner und Thomas Leibnitz. Graz 1991, bes. S. 11ff. und 293ff. Für die Entwicklung ab Mozart vgl. Ursula Adamski-Störmer: Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung. Frankfurt a.M., Bern u.a. 1991, bes. S. 186–239.

des Gottesdienstes (DS, S. 181f.).²⁴ Das hier geschilderte Requiem antizipiert eigentlich den Konzertcharakter (mit der damit verbundenen Ablösung vom liturgischen Ritual), den diese Gattung im 19. Jahrhundert verstärkt annehmen sollte.²⁵ Im Grunde ist es nur wichtig, auf die Unstimmigkeiten im Text aufmerksam zu machen, denn diese Komposition ist 'die Musik' schlechthin und wird als "die Musik" schon lange vor ihrer Aufführung von verschiedenen Figuren dem Protagonisten immer wieder angekündigt (vgl. DS, S. 159, 161, 180). Obwohl hier von einem Chor die Rede ist, spricht dessen Textlosigkeit jedoch für seine rein instrumentale Funktion, so daß vor dem Hintergrund des schwärmerischen Katholizismus der Romantik und der antikisierenden Gesten, die in diese Apotheose der Musik mit hineinspielen,²⁶ auch bei Dorothea Schlegel die literarisch propagierte "Idee der absoluten Musik", der 'Musik an sich', deutlich wird.²⁷ Mit der literarischen Inszenierung der katholischen Vokalmusik und der Idee von der absoluten (Instrumental-)Musik in italienischer Tradition knüpft die Autorin – bis hin zu wörtlichen Übereinstimmungen – an die musikalische Wirkungsästhetik an, wie sie Wilhelm Heinrich Wackenroder (zeitweilig auch ein Schüler von Fasch) in den *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und Ludwig Tieck in *Franz Sternbalds Wanderungen* entwerfen.²⁸

²⁴ Daß hier das ohnehin im Kirchenjahr obligatorische Requiem am 2. November (Allerseelen) gemeint sein könnte, ist unmöglich, denn Florentin trifft nur wenige Tage vor der Hochzeit von Eduard und Juliane "an einem der ersten schönen Frühlingmorgen" (DS, S. 11) bei den Schwarzenbergs ein; das Requiem findet einige Tage nach dieser Hochzeit statt, die im Garten gefeiert wurde (vgl. DS, S. 146ff.).

²⁵ Vgl. Adamski-Störmer: Requiem aeternam, Anm. 23, S. 67–88. Die Singakademie mit ihrer konservativen, popularisierenden und säkularisierenden Repertoirepflege repräsentiert diese Tendenz bereits in vieler Hinsicht.

²⁶ Eindeutig katholischer Tradition stehen das Bild der heiligen Cäcilia und der Weihrauch in diesem "Dom" der Gräfin, antikisierend sind die Bezeichnung dieses "hohe[n] Dom[s]" als "Tempel" und der heiligen Cäcilia als "göttliche Muse" sowie die "Horen" als Halbreiefs (DS, S. 181f.).

²⁷ Vgl. Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. 3. Aufl. Kassel u.a. 1994, S. 91–104.

²⁸ Auf diese Bezüge weist auch Dorothea Hofmann hin (vgl. dies.: "Clementine", Anm. 15, S. 116): Bei Wackenroder "wälzte [die Musik] sich in immer größeren Wogen fort", bei Schlegel "wälzte [sie] sich an der hohen Kuppel hinauf"; das eine Mal "zogen [die Töne] meine Seele ganz aus ihrem Körper heraus"

Der Entwurf der Komponistin Gräfin Clementine hat zunächst ein emanzipatorisches Moment: Ihre musikalischen Fähigkeiten antizipieren das 'wahre Wissen' um die Musik der 'alten Meister'; ihr philanthropinisches Engagement reicht weit über das 'normale' Maß des weiblichen Geschlechtscharakters hinaus, weil es ihr – im Gegensatz etwa zur lebenslustigen Eleonore – gelingt, die eigene Melancholie in Karitativität zu wandeln (vgl. DS, S. 170). Ihr Vorwurf durchkreuzt und vereinigt geschlechtsspezifische Zuordnungskategorien gleichermaßen. In vieler Hinsicht stellt sie eine Ausnahme dar, wofür auch der narrative Spannungsbogen spricht, der von ihrer ersten Erwähnung bis hin zu ihrem auf den Schluß des Romans verschobenen Auftreten reicht. Zieht man jedoch in einem nächsten Schritt Metaphorik und Symbolik als Analysekatoren heran, wird im Subtext das Konstrukt der vermeintlich un-beschreiblichen Weiblichkeit brüchig. Der Anlaß zur Aufführung der Totenmesse (die keine sein kann) ist ebenso verrätselt wie die Figur Clementine selbst und ihre Beziehung zum Protagonisten Florentin. Zeichen dafür sind nicht zuletzt "zwei Sphinxen" auf einer Erhöhung vor dem Haus der Clementine.²⁹ Die Rätselhaftigkeit dieser Figur ist in mehreren Ausprägungen zu beobachten, in ihrem Nicht-Verstehen der eigenen Komposition, in ihrer Affinität zum Mythos 'Frau', in ihrem

(Wackenroder), das andere Mal "zog [sie] die Andacht des tiefsten Herzens wie in einer Weihrauchsäule mit sich zum Himmel auf". (DS, S. 183; und Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. [Berlin 1797] Stuttgart 1994: *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, S. 80–86, hier S. 84f.) Die Schilderung Wackenroders geht vermutlich auf seinen Besuch im Bamberger Dom 1793 zurück. Tieck lehnt sich in *Franz Sternbalds Wanderungen* noch einmal an Wackenroders Beschreibungsinstrumentarium an: "Franz war in Andacht verloren, der Gesang zog wie mit Wogen durch die Kirche, die ernsten Töne der Orgel schwellen majestätisch herauf und sprachen wie ein melodischer Sturmwind auf die Hörer herab; [...]" (Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 1979, S. 71; zu Wackenroder vgl. ebd., Dokumente, S. 488f., dort Anm. 2)

²⁹ Bei Tieck hingegen werden "die Sphinxen" nicht verlagert, sondern in ihrer ägyptischen Topographie belassen; sie stellen für Franz nur ein fernes Reiseziel dar (vgl. Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, Anm. 28, S. 310f.).

Status als Ikone und in ihrer Morbidez. Hierzu noch einige erläuternde Ausführungen:

Die Deckungsgleichheit von Musik und Weiblichkeit – eine Seele, "die ganz Musik ist" (DS, S. 162) – wird nicht nur unter dem Aspekt der Komposition, sondern auch der geschlechtsspezifischen Rezeption fortgeschrieben, denn Clementine ist diejenige Figur, auf die (eine von ihr selbst komponierte) Musik starke emotionale Wirkung hat. "Entzückung" und "Tränen" sind die Affekte der weiblich konnotierten Selbstrezeption (DS, S. 183f.), während es Florentin gelingt, durch den Anblick des Cäcilien-Porträts die Musik rational aufzufassen: "Nichts was an Menschen und Menschenwerk erinnert, war seiner Seele dabei so gegenwärtig, nie hatte er die Göttlichkeit der Musik so *verstanden*, als vor diesem Angesicht." (DS, S. 181; Hervorhebung S.N.) Im Zuge dieser übergreifenden emotiven Parallelisierung von Musik und Weiblichkeit werden zwei Traditionsstränge verwoben, zum einen Clementine als Personifikation des heiligen Cäcilia und zum anderen der Strang der Sirenen, musikalisch verführer Wasserfrauen, weil Clementine ohne das Element Wasser nicht gut überleben könnte: die "Badeanstalt [...] für arme Kranke" [...] ist ihr Werk und entstand wie von selbst, [...] sie braucht dieses Bad zu ihrer Erhaltung seit mehrern Jahren" (DS, S. 167). Die Figur der Clementine hat keine eigene Stimme (weder für die Sprache noch für den Gesang), ist damit aus dem System der Oralität ausgeschlossen und erstarrt zur Ikone: "jede Bewegung und auch das Sprechen [ist ihr] untersagt" (DS, S. 185). Die Leser und Leserinnen lernen sie – gemeinsam mit Florentin – in schrittweisen Annäherungen kennen, und zwar in den Briefen an sie und in den intervallisch dargebotenen Erzählungen ihr nahestehender Figuren über sie. Sie selbst konzentriert sich auf ihre schriftlich fixierte Komposition, eine an die

Thora erinnernde Schriftrolle (DS, S. 182f.).³⁰ Zur Kommunikation und als (musikalisches) Ausdrucksmedium dienen ihr das eigene Werk und eine signifikante Körpersprache: Wie eine Sphinx "schien [sie] nur etwas zu fragen", während ihr Körper aus Stein sich artikuliert: "eine schnelle Röte überflog den Marmor ihre Gesichts, dann erblaßte sie wieder, ihre Augen schlossen sich, und sie sank ohnmächtig zurück" (DS, S. 184). Erst wenn der 'Spuk' des Requiems vorbei ist und sie ihren symbolischen Tod schon gestorben ist, findet sie zu einer Stimme, aber sie hat – um eine Differenzierung von Hélène Cixous aufzugreifen – nichts 'zu sagen', sondern bleibt vielmehr auf die Formeln wohlmeinender Fürsorge und einige Fragen beschränkt.³¹ Die Identität der Clementine wird darüber hinaus chiffriert als Objekt auf zwei Gemälden, die dem voyeuristischen Blick des Protagonisten ausgesetzt sind. Da es sich bei ihrem Porträt als heilige Anna um eine Kopie des Porträts als heilige Cäcilia handelt (DS, S. 32f.), ist die Richtung für die Weiterführung der Blickordnung vorgegeben, so daß Clementine – als phantasmatische Wahrnehmung Florentins – nur als Kopie ihrer selbst gelten kann. Eine authentische Identität und einen 'wahren' Ort gibt es für diese Figur nicht, zumal ihr erstes Erscheinen und Vor-Augen-treten verlagert ist auf die theatrale Ebene der musikalischen Inszenierung des Requiems, die keinen Anspruch auf narrative 'Realität' in diesen Text erheben kann. Changierend zwischen Morbosität und Morbidezza tritt Clementina als Bild einer 'weiblichen Leiche' steht für die Inbesitznahme des weiblichen Körpers mit seinen ungelösten Rätseln durch den männlichen Blick, der das Unfaßbare – auch ablesbar am flüchtigen Aufscheinen der wechselnden Röte und Blässe des

³⁰ Dorothea Schlegel als Tochter des jüdischen Aufklärers Moses Mendelssohn vollzog die Synthese der Religionen in ihrer eigenen Biographie nach, indem sie zuerst zum Protestantentum und später zum Katholizismus konvertierte.

³¹ Sie treibt den Doktor zur Eile an, wundert sich über die unerwarteten Gäste Juliane und Eduard, ermahnt Betty zur Ruhe und segnet schließlich ihre Nichte und deren Mann (DS, S. 190ff.). Zum Unterschied

Gesichts – zu er- und begreifen versucht.³² Der Tod der Clementine als Inbegriff weiblicher Passivität, die in Florentins Mobilität ihren platten Dualismus auf der Achse des Geschlechterdualismus findet, fungiert metonymisch für die Musik. Die Musik mit ihrer spezifischen Wirkungsästhetik jedoch katalysiert die Umkehrung der Todes und seiner Vorzeichen, so daß tote Materie in einem männlichen Blick und nur auf der Ebene des Kunstwerks re-vitalisiert wird, indem das Requiem die phantasmagorische Auferstehung einer steinernen Kinderskulptur sowie des leblosen Frauenbildes hervorzurufen vermag:

"Die Brust des Knaben auf dem Sarkophag schien sich vom gewaltigen Gesange zu heben; staunend erwartete Florentin, er würde sich aufrichten und seine Stimme mit einmischen in die Stimme der ganzen Welt für die Ruhe der Seelen, um mit der heiligen Cäcilia, die ihre Lippen zu öffnen schien, beten für die Erlösung der Büßenden." (DS, S. 183)

Zuletzt noch ein Wort zur Verrätselung des Weiblichen im Zeichen des Venusbergs: Mit der Chiffre des Venusbergs wird erneut der Konnex von Musik, Weiblichkeit und Rätsel geknüpft, wodurch sich gleichsam eine 'Dreieinigkeit' von Symbolfeldern herausbildet: das Wasser (die Bäder, der See), die Landschaft (der Venusberg) und das steinerne Monument (die Sphinx). Florentin ist am Ende des ersten Bandes des Romans in der symbolischen Ordnung, wie sie im Bereich der Clementines herrscht, angekommen. Dann er ist wieder dort angelangt, von wo er ausgegangen ist: Der Zusammenhang von Venusbergmotivik und Italien – zurückreichend auf

zwischen 'Sprechen' und 'Sagen' vgl. Hélène Cixous: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Meyer und Jutta Kranz. Berlin 1977, S. 31f.

³² Vgl. hierzu Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Renate Berger, Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien 1987, S. 87–115, hier bes. S. 94 und 96.

den Sibyllenberg in Norcia – ist evident. Damit ist aber auch wieder ein Bogen zur rätselhaften keuschen 'Mutterschaft' der Clementine geschlagen: Während die Venus in den literarischen Texten – bis hin zu Eichendorff – gerade im Kontrast zu Maria deren Überlegenheit über das Archaische, Verdorbene und Bedrohliche ausdrückt,³³ ist es in *Florentin* eine Mixtur aus der Keuschheit der heiligen Cäcilia und der Mutter Gottes, die mit der Anspielung auf den Venusberg verdeutlicht werden soll. Mit dem musikbezogenen Aspekt der Cäcilie korrespondiert wiederum das Bild der Sirenen, die häufig auch in Zusammenhang mit dem Venusberg gebracht werden. Bei Dorothea Schlegel erfährt die männliche Phantasie der von Florentin gesuchten Mutter doppelte Chiffrierung, nämlich in der Venus/Sirene einerseits und Maria/Cäcilie andererseits. Florentin wurde schließlich auf einer Insel geboren und hat keine Mutter, was ihm beides ein Rätsel ist; mit der Hauskapelle erreicht er letztlich den Ort der Venus, der zugleich der Ort ist, wo die heilige Cäcilie und die heilige Maria verehrt werden.

Zusammenfassend betrachtet wird die metonymische Kette im Text, Musik-Weiblichkeit-Rätsel-Tod, über das Requiem zum Zirkelschluß (MusikTod). Die äquivalente Gleichung metaphorischer und symbolischer Strukturen des Romans geht restlos auf und rechnet auf der körperlich-materiellen Seite mit Wasser, Krankheit/Unfruchtbarkeit, Tod und Schrift, auf der ideellen Seite mit Karitativität, Pseudo-Mutterschaft, verblühter Schönheit sowie dem Status einer Heiligen und damit auch Unsterblichen. Während es Florentin mit seiner oral-improvisierten und 'natürlichen' Musik gelingt, bedrohte Ordnungssysteme wie Sprache, Begehren/Geschlecht und Moral in der narrativen 'Realität' des Textes wiederherzustellen, bleibt es Clementine

³³ Vgl. Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. In: Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen und Friedrich Schmöe (Hg.): Literatur und Psychoanalyse. Vorträge des Kolloquiums am 6. und 7. Oktober 1980. Kopenhagen, München 1981, S. 133–176, hier S. 155.

versagt, aus der performativen Gebundenheit der theatralen Inszenierung, aus ihrer 'künstlichen Idylle' und aus der phantasmagorischen Wahrnehmung der mitspielenden Figuren hervorzutreten, um eine eigene Sprache als Mittel zur Selbstvergewisserung einer möglichen Identität zu finden.³⁴ Damit steht sie für die Aporie einer Repräsentation des Weiblichen im Text ein. Insofern ist auch das Rätsel ihrer Identität, auf das sich die verschlüsselte Identität des Protagonisten verlagert hat, nicht lösbar. Das Requiem ist als selbstreflexives, metonymisches Zeichen im Text zu deuten und erklingt deshalb auch für die Figur, die es erschaffen hat. Das Requiem der Clementine ist zugleich eines für Clementine.

Der "enharmonische Schwindel" in Bettina von Arnims Briefroman Die Gänderode

Ganz im Gegensatz zur Verschiebung von Musik und Geschlecht als metonymisches Modell steht das Verfahren bei Bettina von Arnim. Sie verlagert die Irritationen bezüglich des Zusammenhangs von Musik und Weiblichkeit in den Bereich der Musiktheorie. Was in Dorothea Schlegels fiktionalem Entwurf einer Musikerin als symbolische Metonymie aufscheint, die zudem in einer inszenierten Werkaufführung mehr tot als lebendig in Erscheinung tritt, wird bei Bettina von Arnim zur Vitalität der Sängerin schlechthin und gerät zur nachträglichen Selbstinszenierung musikalischer

³⁴ Darauf, daß Florentin in der 'natürlichen Natur' situiert ist, Clementine dagegen in ihrer selbstgeschaffenen 'künstlichen Natur', wiesen bereits Liliane Weissberg (Dorothea Schlegel: Florentin. Roman, Fragmente, Varianten. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Liliane Weissberg. Frankfurt a.M., Berlin 1987, Nachwort, S. 233) und vorher schon Hibberd hin. Letzterer deutet den Roman in bezug auf auf die Idyllen-Tradition etwa bei von Gessner und Voß, denn die für die Romantik typische Brechung des Ideals (z.B. bei F. Schlegel, Tieck, besonders aber bei E.T.A. Hoffmann) bleibt im *Florentin* aus (vgl. J. Hibberd: Dorotheas "Florentin" and the precarious idyll. In: German Life and Letters 30/2, 1977, S. 198–207, hier 206f.).

performance auf den Grenzen von Natur und Kultur unter dem Motto des "enharmonischen Schwindels". Doch der Reihe nach:

Bettina von Arnims Briefroman *Die Gnderode*, dem Briefe von Caroline von Gnderode und der Autorin selbst aus den Jahren 1804 bis 06 zugrundeliegen und der erst 34 Jahre nach diesem – inzwischen historischen – Briefwechsel publiziert wird, ist die hochkomplexe Konstruktion einer von Frauen geführten Korrespondenz über Philosophie und Geschichte, über Bildungskonzepte und weibliche Lebensentwürfe, über Wahrnehmungsmechanismen der sogenannten 'Realität' und vieles andere, aber vor allem auch über die Musik. Zwei neuere Arbeiten zu diesem Text argumentieren im Hinblick auf die Geschlechterfrage auf diametral entgegengesetzte Weise: Zum einen diagnostiziert Friedrich Kittler, daß "der Geschlechtsunterschied verschwindet", weil Bettina von Arnim ihre und die Briefe anderer bearbeitet und damit ein literarisches Werk herstellt.³⁵ Zum anderen funktionalisiert Bernhard Dotzler den 'Mythos' um die unkonventionelle Bettina von Arnim in der (aus der älteren Forschung) gewohnten Weise und stellt die Autorin den bildungspolitischen und ästhetischen Entwürfen Goethes und E. T. A. Hoffmanns gegenüber, indem er sie als reale Verkörperung der musikalischen Utopie präsentiert.³⁶ Beiden Ansätzen ist entgegenzuhalten, daß sie vor der Folie einer Geschlechterpolaritt argumentieren und dabei vorspiegeln, daß sich männliche und weibliche Plus- und Minuswerte in einer imaginierten Mitte gegeneinander aufheben werden. Jedoch gilt es in diesem Fall vielmehr, die asymmetrischen Geschlechter-Verhältnisse, die sich im Text ausmachen lassen, in den Blick zu nehmen. Diese Asymmetrien sind schon an der Struktur des Textes ablesbar, denn es stehen

³⁵ Friedrich A. Kittler: In den Wind schreibend, Bettina. In: F. K.: Dichter – Mutter – Kind. München 1991, S. 219–255.

³⁶ Bernhard J. Dotzler: "Dem Geist stehen die Geister bei." Zur "Gymnastik E. T. A. Hoffmanns. In: Jürgen Fohrmann und Harro Mller: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1988 (suhrkamp tb 2091), S. 365–399.

(von insgesamt 60 Briefen) die 23 Briefe der Gnderode den 37 ungleich längeren Briefen der Bettine gegenüber, und werden zwischen den geschlechtlich konnotierten Positionen permanent verschoben und dabei auf ihre poetische Tauglichkeit hin erprobt. In Hinblick auf die Korrespondenz, die die beiden Kunstfiguren über die Musik führen, wird dieses Verfahren evident. An drei Aspekten soll dies im folgenden gezeigt werden:

(1) Die Korrespondenz ist als musikpdagogischer Lehrdialog 'von Frau zu Frau' zu lesen, vergleichbar mit den *Briefen an Natalie über den Gesang* von Nina d'Aubigny von Engelbrunner (1801) oder mit den *Acht Briefe[n] an eine Freundin über Clavier-Unterricht* von Johanna Kinkel (1852). In der Musiktheorie findet sich der von Männern geführte dialektische Lehrdialog schon früher, z.B. bei Johann Joseph Fux und Joseph Riepel.³⁷ Im siebten Brief gibt Bettine den Rahmen für ein solches platonisches Schüler-Lehrer-Verhältnis vor: "Ja, so will ich Dich nennen künftig, Platon! - und einen Schmeichelnamen will ich Dir geben, Schwan will ich Dir rufen, wie Dich der Sokrates genannt hat, und Du ruf mir Dion!" (BvA, S. 332)³⁸ Caroline wendet diesen Vorschlag im Antwortbrief jedoch sofort ins Gegenteil und schlägt vor, die Positionen zu tauschen, sie will Bettines "Jünger [...] in der Unbedeutendheit" werden (BvA, S. 362). Nicht nur die antike und christliche Tradition wird vertauscht und somit der ganze Kontext verschoben, auch die Proportionalität von Stoff und Form innerhalb des Dialogs ist asymmetrisch angelegt: Die Position der Vernunft mit ihren Ermahnungen und Bildungsstrategien ist besetzt mit der Kunstfigur der Caroline, die stoffliche Materie, der Inhalt der Lehre, ist jedoch allein in den musikalischen Explanationen der Bettine zu finden. Caroline will dieser Asymmetrie mit

³⁷ Johann Joseph Fux: *Gradus ad parnassum*. 1725; Joseph Riepel: *De Rhythmoepia oder Von der Taktordnung*. Frankfurt am Main u.a. 1752.

³⁸ Der Text wird im folgenden mit der Sigle BvA nachgewiesen: Bettina von Arnim: Clemens Brentano's Frhlingskranz. Die Gnderode. Hg. von Walter Schmitz. Frankfurt a.M. 1986 (Bettina von Arnim. Werke und Briefe in vier Bnden, Bd. 1).

einem Gleichnis entgegenhalten und spielt die Debatte über den verschmähten Geschichtsunterricht gegen die Mystik der musikalischen Abstraktion aus: "Du gemahnst mich an die Fabel vom Storch und Fuchs, nur daß ich armes Füchlein ganz unschuldig die flache Schüssel Geschichte Dir anbot; Du aber, Langschnabel, hast Dir mit Fleiß die langhalsige Flasche der Mystik im Generalbaß und Harmonielehre erwählt, wo ich denn freilich nüchtern und heißhungrig dabei stehe." (BvA, S. 404) Wenn Caroline zuerst auf der Seite des männlichen Bildungsgedankens stand, zumal sie immer wieder als Sprachrohr des Bruders Clemens funktioniert und dabei Bettine als die jeglicher Musiktheorie fernstehende musikalische Seele erscheint, so werden mit diesem Gleichnis im Hinblick auf eine Geschlechtermetaphorik die Positionen erneut gewendet und zugleich wieder bekräftigt, denn – um auf Jean Paul zurückzugreifen – es sind gerade die Männer, die sich vor den langhalsigen Flaschen des Rätselhaften abmühen. Über den weiblichen Geschlechtscharakter heißt es nämlich in Pauls Erziehungsschrift *Levana*: Die weiblichen "Seelen erraten, heißt, ihre Körper und ihre äußern Verhältnisse erraten; daher der Weltmann sie so liebt und so nennt wie jene langen dünnen Weingläser, die man *impossibles* heißt, weil man sie nicht austrinkt, so hoch man sie auch aufhebt".³⁹

(2) Bettina von Arnim greift nicht nur in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* das Modell der mittelalterlichen Minne auf und entfaltet ein weibliche Variante des Meistergesangs. Auch in der *Günderode* wendet sie dieses Modell an: Als Troubadoura vertont sie alles, was ihr an Texten der Günderode – Textnachschrub befindet sich häufig im Anhang der Günderode-Briefe – zu Ohren kommt. Auch wenn sie von Günderodes Lyrik behauptet, dies wäre schon Musik an sich – z.B. wenn sie schreibt: "da fingst du an zu reden (da hast Du's in Musik gesetzt)" (BvA, S. 411) – potenziert sie diese

³⁹ Jean Paul: *Levana oder Erziehlehre*. In: *Sämtliche Werke*. Abteilung I. Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik*. *Levana oder Erziehlehre*. Politische Schriften. Hg. von Norbert Miller. Frankfurt a.M. 1996, S. 684.

Sprachutopie durch ihre selbstgeschaffenen Melodien um den praktisch-musikalischen Faktor. Dieser Meistersingerdiskurs wird jedoch unterlaufen, indem sie sich gerade nicht eine musikalische Meisterschaft im kompositionstechnischen Sinn erarbeiten möchte, dezidiert heißt es da: "ich mag nicht Meister werden, ich will mich bemeistern lassen von diesen Musikfluten, von denen ich nicht weiß, ob sie Wert haben können für ein ander Ohr" (BvA, S. 482). Die einstimmigen Melodien des Minnesangs werden ausgespielt gegen die mehrstimmige Satzkunst der Instrumentalmusik.

(3) Die Kunstfigur Bettine ist situiert im metaphorischen Raum der Musik, operiert intensiv mit einer musikalisierten Sprache und verweigert sich sämtlichen männlich besetzten Bildungsdomänen wie Philosophie, Geschichte und Musiktheorie. Dennoch unterläuft sie das Konzept einer effeminierten Musik und musikalisierten Weiblichkeit: zum einen durch die – eben kurz angesprochenen – Verfahren innerhalb einer 'weiblichen' Schülerschaft und eines 'weiblichen' Minnemodells, zum anderen aber auch durch ihren Gesang, der gerade nicht den hohen Ton etwa der E.T.A. Hoffmannschen Sänginnenfiguren reproduziert, sondern mit einer *tiefen* Altstimme das angestrebte *tiefe* Wissen um die Musik zum Ausdruck bringt. Auch das weitere im Text genannte Instrumentarium wie Flageolett, Geige und Gitarre entsprechen nicht den zeitgenössischen Vorgaben der frauenspezifischen Instrumentenpräferenz.⁴⁰ Weder das Klavier, an dem zweifelsohne die verhaßten Generalbaßstunden abzuleisten waren, noch der Salon als Ort eines weiblichen Musizierens werden in den Briefen erwähnt. Der Gesang der Bettine wird inszeniert als *performance*, die nur in raumsemantischen Grenzsituationen zwischen Natur und Kultur stattfinden kann: auf dem Fensterbrett oder auf dem Dach einer Scheune. Musik in ihrer schriftlich fixierten Form wird ebenso negiert wie die gesamte männliche Musikwelt der

⁴⁰ Vgl. dazu generell Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt a.M., Leipzig 1991.

beiden Musiklehrer Hoffmann und Koch. An keiner Stelle im Text werden diese Namen mit den Vornamen ergänzt: Verwechslungen mit den Zeitgenossen E.T.A. Hoffmann und dem Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch werden nicht ausgeschlossen.

Der "enharmonische Schwindel", den Bettine betreibt, so formuliert dies Caroline in einem ihrer vernünftlerischen Briefe (BvA, S. 405), ist poetologisches Konzept in diesem Spiel um Musik, Sprache und Geschlecht. Die Enharmonik, genauer: die 'enharmonische Verwechslung' meint die Umdeutung von Kreuz- und B-Tonarten innerhalb des Quintenzirkels. Während in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Berglinger*-Novelle (und auch in seinem Aufsatz *Wunder der Tonkunst*) der Schwindel allein auf das Unvermögen des Menschen und seine Sprache bezogen und als Gegensatz zur wunderwirkenden Musik dargestellt ist, wird in der *Günderode* nun die spannungsgeladene Verbindung von Musik und Sprache dadurch problematisiert, daß der sprachbedingte Schwindel mit der Enharmonik verknüpft wird.⁴¹ Die Enharmonik, genauer: die »enharmonische Verwechslung« meint die Umdeutung von Kreuz- und B-Tonarten innerhalb des Quintenzirkels.⁴² Als kunsthandwerkliches Element einer funktionalen

⁴¹ »Der Kunstgeist ist und bleibt dem Menschen ein ewiges Geheimnis, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will; [...].« (Wilhelm Heinrich Wackenroder: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In: ders., Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. [Berlin 1797] Stuttgart 1994, S. 102–123, hier S. 123); und: »[...] ziehe mich still in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück [...], wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird.« (ders.: Anhang einiger musikalischer Aufsätze von Joseph Berglinger. II. Die Wunder der Tonkunst. In: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Hg. von Ludwig Tieck. Stuttgart 1994, S. 64–69, hier S. 65)

⁴² Die lexikalische Definition klärt die Zeitgebundenheit des Phänomens: »Im modernen Sinn bedeutet »enharmonisch« die Umschreibung desselben Tones in Hochalteration des nächst unteren und Tiefalteration des nächst höheren Tones (as-gis), was erst ermöglicht wurde für alle alterierten Töne nach Einführung der 12stufigen Temperatur, d.h. im Laufe der Zeit zwischen [Andreas, S.N.] Werckmeisters Schrift *Musicalische Temperatur*, 1691 und der erst um 1800 eingebürgerten Stimmung in dieser Temperatur.« (Hans Engel: Diatonik-Chromatik-Enharmonik. 2. [Abschnitt]: Historisch. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

Harmonielehre ist sie nur in der schriftlich fixierten Form der Musik analysierbar: Der "enharmonische Schwindel" ist mit den Ohren nicht vernehmbar. Der notierte Akkord dient vor allem in der Romantik als "Umsteigebahnhof" für Ausflüge in andere Tonarten, so daß z.B. bei Richard Wagners *Tristan*-Chromatik ein fortwährender Bedeutungswechsel der tonartigen Zugehörigkeit spürbar wird; es ist, als wenn ein innerer Kompaßanzeiger der Tonalitätsrichtungen im Hörer dauernd sich im Kreis oder mindestens auf einem erheblichen Kreissektor bewegt".⁴³ Deswegen schwindelt Bettine auch bezüglich ihres Hörvermögens, wenn sie über den Musiklehrer Hoffmann schreibt, daß er die ganze Nacht "enharmonische Läufe" gespielt hätte (BvA, S. 392), wenn sie diesen Terminus nicht sogar mit chromatischen Läufen schlicht synonym verwendet. Die Textproduktion wird demnach mit Hilfe eines rein akustischen, transitorischen Phänomens erschwindelt. Damit man den Schwindel aber erkennen und benennen kann, muß er vorher schriftlich fixiert werden. Der musiktheoretische Begriff des Enharmonik ist hier kombiniert mit dem Schwindel, der sich nicht nur auf den papierenen Betrug bezieht, sondern in seiner Doppeldeutigkeit auch auf das Kreiseln der Gedanken während eines Schwindelanfalls verweist, wenn nämlich die Umdeutungen und Verwechslungen zu weit und zu oft betrieben werden. Und natürlich ist es besonders das weibliche Geschlecht, die für dieser Art Anfall prädestiniert ist:

"Das weibliche Geschlecht ist dem Schwindel, so wie den Nervenkrankheiten überhaupt, weit häufiger ausgesetzt, als das männliche. Sein Nervensystem ist, in Vergleich mit dem männlichen, schwächer und gegen äußere Eindrücke nachgiebiger, und sein natürlicher Fortgang der

Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hg. von Friedrich Blume. 17 Bde. Kassel u.a. 1949–1986, Bd. 3, Sp. 410–426, hier Sp. 419)

⁴³ Hans Joachim Moser: Diatonik-Chromatik-Enharmonik. 1. [Abschnitt]: Systematisch. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Anm. 42, Bd. 3, Sp. 403–409, hier Sp. 408.

Ideen, sey es eine Folge der Erziehung oder anderer körperlichen Umständen, dennoch träger und langsamer. Daher kommt es, daß bei ihm [...] ein Schwindel entsteht."⁴⁴

Wenn die eine der beiden "himmlischen Kerle" (BvA, S. 410), Caroline, immer wieder diesem Schwindel Einhalt gebieten, ihn bremsen will, dann hält sie mit ihren Nachfragen und Zurechtweisungen das Rad der Reflexion überhaupt in Schwung. Der zweite Teil des Briefromans beginnt gerade mit einer Folge von kurzen Briefen, die ausschließlich die Musik behandeln und die Dynamik der Tonkunst in den schnelleren Wechsel der kunstvollen Briefe transformiert. Einen musikalischen Briefwechsel zu führen, heißt im Falle des *Günderode*-Romans von Bettina von Arnim, daß beide Figuren (vermeintlich 'weibliche' Subjekte)⁴⁵ *übereinstimmend*, d.h. *korrespondierend* an den changierenden Bedeutungsentwürfen in diesem *Briefwechsel* fortschreiben, und zwar entlang einer poetischen Kreisstruktur, welche die anfängliche Verortung an einem bestimmten Punkt des Kreises erfordert (als Schülerin, Sängerin, Frau, Dichterin, 'Kerl', Lehrer/in etc.), von dort aus aber das endlose Zirkulieren auf gleichberechtigten Positionen um ein imaginäres essentielles Zentrum herum ermöglicht, das es analog zum biologischen Geschlecht der Figuren nicht geben kann und soll.

Insofern ließe sich abschließend eine thesenhafte Gegenüberstellung von Dorothea Schlegels *Florentin* mit Bettina von Arnims *Die Günderode* versuchen, als der Konnex von Musik, Weiblichkeit und Tod bei Schlegel hinter einer Schicht metonymischer Verschiebungen organisiert ist. Dabei wird der Entwurf einer Komponistin entzifferbar, der sich im Grunde selbst

⁴⁴ Marcus Herz: Versuch über den Schwindel. Zweyte umgeänderte und vermehrte Auflage. Berlin 1791, S. 325f.

verschleiert, der nicht sein kann, weil diese Figur immer in der phantasmagorischen Wahrnehmung der anderen Akteure gefangen bleibt. Ganz im Gegensatz zu dieser schichtenartigen Modellierung dann das Zirkulieren der geschlechtlichen Positionen bei Günderode/Arnim in einem metaphorischen *perpetuum mobile*. Während bei Dorothea Schlegel, aber auch im anfangs zitierten Cäcilien-Text von Kleist, der Konnex von Musik und Weiblichkeit über das musikalische Zeichensystem, die Notenschrift, die Partitur ironisch gebrochen wird, ist bei Bettina von Arnim kein Thema mehr: Vordergründig bedient sie vollständig das Diktum von der Musik als der romantischsten und weiblichsten aller Künste, hintergründig höhlt sie den Geschlechterdualismus von männlichem Text und weiblicher Stimme aus, weil die beiden "himmlischen Kerle" auf keine Geschlechterposition festzulegen sind und sich gleichermaßen dem männlichen Erzählmodell entziehen, weil sie Briefe schreiben, die nachträglich derart interpoliert wurden, daß es sie so nie gegeben haben wird.

Sowohl Weiblichkeit als auch Musik sind transitorische Phänomene, die es im Text festzuschreiben gilt, was poetologisch unweigerlich in ein aporetisches und zugleich utopisches Unterfangen mündet. Musik und Geschlecht können nicht konstruiert und festgeschrieben werden, ohne daß sich dabei Brüche, Umschriften und Verschiebungen ergäben, die allerdings erst die 'Lust am Text' begründen.

⁴⁵ Zur Prozessualität des Subjektbegriffs in Bettina von Arnims Briefromanen vgl. Johanna Bossinade: Bettina von Arnim: Identifikationen des Ich. Entwurf einer Lesart. In: Gerhard Neumann (Hg.): Romantisches Erzählen. Würzburg 1995, S. 85–106.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Følgende numre er udkommet eller under forberedelse:

1. Andrew Bowie: *"The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory.*
2. Lillian Munk Dalgren: *Irony of Love.*
3. Thomas A. Pepper: *Fall Out: The "Strahlung" of Gold or "der unaufhaltsame Weg".*
4. Klaus P. Mortensen: *Natur og bevidsthed hos Wordsworth.*
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur.*
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemodus. Adam Müllers Zwölf reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland.*
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The concept of Nature in Kant.*
8. Werner Hamacher: *Komische Theologie im Faust II.*
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson.*
10. Uffe Hansen: *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?*
11. Jochen Hörisch: *"Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realistisch-erzählendes Erzählen.*
12. Karen Swann: *The Exquisite Corpus: Posthumous Keats.*
13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken.*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie.*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur.*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*
19. Jacob Bøggild: *"Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi."*
20. Aris Fiorestos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: *"Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Gänderode, 1840)*