

Zwischen Goethezeit und Realismus

Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier

Herausgegeben von
Michael Titzmann

Sonderdruck aus:
Studien und Texte
zur Sozialgeschichte der Literatur
ISBN 3-484-35092-X

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2002



Inhalt

Michael Titzmann: Zur Einleitung: »Biedermeier« – ein literarhistorischer Problemfall	1
 I. VON DER GOETHEZEIT ZUM BIEDERMEIER	
Horst Thomé: Platens <i>Venedig-Sonette</i> im Hinblick auf die <i>Römischen Elegien</i> Goethes. Überlegungen zum historischen Ort des »Biedermeier- Ästhetizismus«	11
Martin Lindner: »Noch einmal«: Das tiefenpsychologische und künstlerische Konservieren der Erinnerung an den »Liebesfrühling« in Liebeslyrik- Zyklen 1820 bis 1860	39
Christian Begemann: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus.	79
Wolfgang Lukas: »Entsagung« – Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus	113
Hans Kraß: Zur Neustrukturierung bestehender Kategorien im Drama: Temporalisierung, Mediatisierung und Pathologisierung von »Wissen« am Ende der Goethezeit	151
Jutta Osinski: Katholische Restauration und »Biedermeier«: Ästhetik, Religion und Politik in späromantischen Harmoniemodellen. Sieben Thesen	183
Jürgen Link: Zum Anteil der Normalität an der Bifurkation Romantik vs »Biedermeier«	197

II. BIEDERMEIER

Udo Köster:

Marktorientierung und Wertkonservatismus 215

Ivar Sagmo:

Nach Norwegen! Zur politischen Reiseberichterstattung und
Publizistik der Biedermeierepoche 237

Dominica Volkert:

»Wenn ich von meiner Freundin schriftliche Ergüsse ihrer Liebe
erhalte.« Konstruktionsmechanismen von Briefen und ihre
Funktionalisierung für Briefftexte um 1830. 249

Marianne Wunsch:

Struktur der »dargestellten Welt« und narrativer Prozeß in
erzählenden »Metatexten« des »Biedermeier« 269

III. VOM BIEDERMEIER ZUM REALISMUS

Hartmut Laufhütte:

Annette von Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* als Werk des
Realismus 285

Hans-Peter Ecker:

Versicherungsdiskurse. Zivilisationstheoretisch motivierte
Institutionsanalysen zur Dorfliteratur des 19. Jahrhunderts. 305

Jörg Schönert:

Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* der 40er und
der 50er Jahre als Beispiel eines »literarischen Wandels«? 331

Claus-Michael Ort:

Roman des »Nebeneinander« – Roman des »Nacheinander«.
Kohärenzprobleme im Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts und ihr
Funktionswandel. 347

Volker Hoffmann:

Der Konflikt zwischen anthropologischer Extremisierung und
Harmonisierung in der Literatur vor und nach 1848 377

Thomas Anz:

Das Poetische und das Pathologische. Umwertungskriterien im
programmatischen Realismus 393

Gustav Frank:

Der »Mythos vom Matriarchat« als realistische Reaktion auf
Experimente des Biedermeier bei Bachofen, Gutzkow, Hebbel,
Wagner und anderen 409

Michael Titzmann: »Natur« vs »Kultur«: Kellers <i>Romeo und Julia auf dem Dorfe</i> im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus	441
Rainer Baasner: Der Blick auf die Väter. Literarische Traditionsbildung und Abgrenzung aus der Perspektive des realistischen Paradigmas	481
Adressen der Autor(inn)en	497
Namensregister	499

Christian Begemann

Kunst und Liebe.

Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen
Klassik und Realismus

›Welch ein Wahnsinn ergriff dich am Müsiggang, hältst du nicht inne?
Wird dieß Mädchen ein Buch? Stimme was klügeres an.‹
Goethe, Epigramme. Venedig 1790

Parallel zu den Entwürfen der Kunsttheoretiker und weithin unabhängig von ihnen findet seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Literatur selbst eine ganz anders geartete ästhetische Reflexion statt. Beginnend mit den großen Umbrüchen in Bestimmung und Funktion der Kunst, die man sich Begriffen wie Autonomie-, Genie- oder Innovationsästhetik zuzuordnen gewöhnt hat, werden der Künstler und seine Arbeit zu privilegierten Gegenständen von Erzählprosa wie Drama und Gedicht. In einer Epoche, in der Kunst nicht mehr regelgeleitete ars, nicht mehr ein wenigstens teilweise erlernbares Handwerk, nicht mehr nur Nachahmung der Natur und Einkleidung moralischer Sätze sein will, sondern autonome Schöpfung eines genialen Individuums, müssen die früher prägnant aufzählbaren Faktoren künstlerischer Schaffenskraft neu überdacht werden. Man darf wohl sagen, daß diesem Bedürfnis von seiten der Theorie kaum abgeholfen wurde. Um so nachdrücklicher beginnt dafür die Literatur von den ›Produktionsbedingungen‹ der Kunst zu *erzählen*. Seit der ›Geniezeit‹ gilt als ausgemacht, daß Kreativität nicht allein in abstrakt gefaßten Vermögen gründet, sondern in der spezifischen Organisation eines Individuums, die nicht zuletzt von der Biographie, den fördernden oder hemmenden Schlüsselerfahrungen und -konstellationen, bestimmt wird. Die Konjunktur des Ausdrucksbegriffs und des Erlebnispostulats belegen dies nicht anders als jene prosaischen, dramatischen oder lyrischen Künstler-Texte, die es mit der Entwicklung oder gar ›Erweckung‹ eines Individuums zum Künstler oder seinem biographischen Scheitern zu tun haben. Das schließt keineswegs aus, daß es hier zu neuerlichen Schematisierungen, zur Wiederkehr identischer Muster kommt. Im Gegenteil bilden sich sehr schnell Verlaufsmodelle und Künstlerstereotype heraus: der Künstler als Inspirierter, als Leidender, als Antibürger, als Wahnsinniger usw.

Ein derartiges Muster soll im folgenden nach Art einer Luftaufnahme betrachtet werden. Es handelt sich um ein Thema, an dem neuere Untersuchungen zu einer *Literaturgeschichte der Kreativität* (Neumann 1986; Blamberger 1991; Gellhaus 1995) trotz oder vielleicht auch wegen seiner fast selbstverständlichen Präsenz in den fiktiven Künstlerviten mehr oder weni-

ger vorbeigesehen haben: um den Künstler als Liebenden und die maßgebliche Rolle des Eros für den Kunstprozeß, die seit Goethe immer wieder betont wird – keineswegs nur in der deutschen Literatur, wie ein Blick beispielsweise auf Poe, Balzac, Musset oder Zola lehrt.¹ Noch Thomas Manns Gustav von Aschenbach wird trotz seiner Einsicht, Eros liebe »den Müßiggang«, darüber räsonnieren, »daß wir Dichter den Weg der Schönheit nicht gehen können, ohne daß Eros sich zugesellt und sich zum Führer aufwirft« (Mann 1976, S. 391, 414). Ein komplexes Spannungsverhältnis ist damit angesprochen, dessen poetische Analyse auf die psychischen wie somatischen Ursprünge künstlerischer Produktivität zielt und dabei in die Bereiche der Affekt- und Triebphäre vordringt. Der Hinweis auf den *Tod in Venedig* kann belegen, daß es sich hier um ein Modell mit langer Laufzeit handelt, und die Frage nach seinen epochenspezifischen Veränderungen hat das in Rechnung zu stellen. Veränderungen sollen damit nicht geleugnet werden, doch begründen sie keinen produktionsästhetischen Paradigmenwechsel, sondern bestehen eher in Teilrevisionen, Umschichtungen und Akzentverschiebungen innerhalb eines in seinen Grundelementen relativ stabilen Feldes von Theoremen oder besser vielleicht: Mythologemen. Das gilt generell für die Zeit zwischen ›Sturm und Drang‹ und ›klassischer Moderne‹, in einer ganz besonderen Weise aber für die hier nur konventionshalber ›Biedermeier‹ genannte Ära zwischen Romantik und Realismus, deren Epochenstatus problematischer noch sein dürfte als der jeder anderen literarhistorischen Einheit. Zu den Spezifika der Biedermeierzeit nämlich gehört im vorliegenden Zusammenhang gerade, daß sie sich nicht abgelöst von ihrer ›Vorgeschichte‹ untersuchen läßt, deren Elemente ›abgebaut‹, gemustert, aus- oder umsortiert werden.

1. Goethe I: Amor, Theseus und die Kunst

Goethes *Römische Elegien* entwerfen das Programm einer ›Renaissance‹ der Antike nicht aus dem Geist gelehrter Rekonstruktion, sondern aus dem sinnlichen Nachvollzug dessen, was der Kunst der Alten als lebendige Erfahrung zugrunde lag. Dabei handelt es sich nicht nur um die adäquate Rezeption der antiken Werke, sondern auch um die Schöpfung einer auf ihren Spuren wandelnden neuen Dichtung. In beiderlei Hinsicht soll die Antike zu neuem ›Leben‹ erweckt werden, und an diesem Akt ist Amor maßgeblich beteiligt. In der XIII. Elegie sagt er es selbst und wird darin von den anderen Gedichten des Zyklus bestätigt. Eine Theorie künstlerischer Produktivität nimmt Umriss an (Begemann 1999a).

¹ Ich denke etwa an Werke wie *The Oval Portrait*, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, *Le Fils du Titien* oder *L'Oeuvre*.

›Altklug lieb' ich dich nicht! Munter! Begreife mich wohl!
 War das Antike doch neu, da jene Glücklichen lebten!
 Lebe glücklich, und so lebe die Vorzeit in dir!
 Stoff zum Liede, wo nimmst du ihn her? Ich muß dir ihn geben,
 Und den höheren Stil lehret die Liebe dich nur.«
 (Goethe 1974, Bd. 1, S. 166, V. 20–24)

Amor liefert mithin nicht nur den »Stoff zum Liede«, er schafft als der eigentliche Bildhauer der antiken Statuen (V. 13) und der Stillehrer des Liebesdichters auch die Form der Werke, die er inspiriert. Amor aber »bleibt ein Schalk« (V. 1), und seine Rede ist doppelzünftig.

Nun, verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen,
 Ach! und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich [...]
 (V. 27f.)

Was Amor allererst ermöglicht, das vereitelt er zugleich. Das Plaudern der Liebenden, »gemütliche Worte, Silben köstlichen Sinns«, »verhält ohne prosodisches Maß« (V. 29ff.). Es zeugt vom Raub ästhetischer »Besinnung« und taugt als solches allenfalls zum poetischen Rohmaterial. Doch der Morgen findet den Dichter nicht am »Altar« der Musen, dem Schreibtisch, sondern an dem Amors, dem Leib der Geliebten (V. 33–36). Diesem gegenüber die ästhetische Souveränität zu retten, mißlingt gleichfalls. Der Versuch, sich dem an Winckelmann und Herder geschulten interesselosen Studium der weiblichen Körperformen und ihrer »Bildung« zu überlassen und daraus »den stillen Genuß reiner Betrachtung« zu ziehen, der Versuch, die Frau als Statue zu betrachten, um daraus schließlich Text zu machen, wie es das Gedicht selbst denn auch tut, dieser Versuch also kollidiert mit dem erotischen Impuls, der vom weiblichen Blick ausgeht. Störend und verwirrend bricht das Begehren in das sublimatorische Szenario ein, und panisch fast wehrt es der Sprecher ab.

Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen
 Wieder offen. – O nein! laßt auf der Bildung mich ruhn!
 Bleibt geschlossen! ihr macht mich verwirrt und trunken, ihr raubet
 Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.
 Diese Formen, wie groß! wie edel gewendet die Glieder!
 Schief Ariadne so schön: Theseus, du konntest entfliehn?
 Diesen Lippen ein einziger Kuß! O Theseus, nun scheidet!
 Blick' ihr ins Auge! Sie wacht! – Ewig nun hält sie dich fest.
 (V. 45–52)

Eine Aporie in den Produktionsbedingungen von Kunst scheint sich aufzutun: Liebe soll den initialen affektiven Impuls sowie das unerläßliche Erfahrungssubstrat der Kunst liefern und deren Form bestimmen, unterläuft aber zugleich die Realisierung eines Werks. Daß es das Gedicht, das von nichts anderem spricht, überhaupt geben kann, mutet daher paradox an. Es jongliert mit der Unmöglichkeit seines eigenen Daseins. Dieses verdanken wir einer textuellen Operation, die mir insgesamt typisch zu sein scheint für den besonderen Status des Erotischen in Goethes erotischer Dichtung. Im letz-

ten Augen-Blick, in dem die Geliebte dem Sprecher / Schreiber seine kostbarsten Produktionsmittel, »Zeit, Kraft und Besinnung«, zu rauben droht, nimmt dieser eine Verschiebung vor. Klammert man in den zuletzt zitierten Zeilen die bereits in der Handschrift zu findende Parenthese der Verse 46 bis 52 ein, so bezieht sich das »dich« der letzten Zeile auf das »ich« des Sprechers selbst. Das entspricht ganz der Logik der erotischen Bannung durch den Blick der Geliebten: »ich sehe die himmlischen Augen / Wieder offen. – [...] – Ewig nun hält sie dich fest.« Genau im Moment des Augenaufschlags aber tritt rettend eine Fluchtphantasie dazwischen, die Erinnerung an Theseus, dem es gelang, seine Ariadne auf Naxos zu verlassen.² Dieser Einschub macht es möglich, daß sich die 2. Person des letzten Verses auf die an Theseus gerichtete Apostrophe beziehen kann. Das Ich des Sprechers ersetzt sich durch die mythische Figur des Fliehenden, der nun bleiben muß, wo dem Sprecher die Flucht gelingt. Die Geliebte wird distanziert und die als Beraubung begriffene Erfüllung des Begehrens aufgeschoben – im Interesse der Kunst. Die künstlerisch produktive Liebe scheint nur als »Fernliebe« denkbar.³ Männliche Kunstschöpfung erweist sich als Akt eines Zölibatärs, der an die Frau fixiert bleibt, sie aber mit dem Werk betrügt. Das Begehren, das sie geweckt hat, wird an ihr vorbei- und auf bzw. in die poetische Produktion gelenkt, in der nichts anderes geschaffen werden soll als – Leben.⁴ So entsteht ein Gedicht.

2. Kunstzeugung

Goethes *Römische Elegien* etablieren das Bild einer kreativen Konstellation, das von größter Reichweite sein wird, und ziehen darin als einer der frühesten literarischen Texte die Summe eines produktionsästhetischen Umbruchs. Er soll hier zumindest skizziert werden. Bekanntlich erschüttert im 18. Jahrhundert die Genieästhetik die »drei Hauptstützen der alten Dichtungstheorie«, die Trias nämlich von »ingenium (als göttlicher Inspiration), ars (als handwerklicher Beherrschung der Kunstregeln) und doctrina (als gelehrtem Wissen)« (Blamberger 1991, S. 4). Daß dieser Epochenwechsel sich auf der Ebene der Feindbilder und der Selbststilisierungen der »Geniemänner« (Kant) weit pathetischer ausnimmt als auf der literarischen Texte selbst, ist mit Recht bemerkt worden,⁵ spielt aber in unserem Zusam-

² Und was tut er anschließend? »Auf seiner Zurückreise landete er in der Insel Delos an, woselbst er dem Apollo ein Opfer brachte, und ihm das von der Ariadne erhaltene Venusbild wiedmete« (Hederich 1770, Art. Theseus, Sp. 2350).

³ Den Begriff entnehme ich Musils *Mann ohne Eigenschaften* (Musil 1978, Bd. 3, S. 891).

⁴ Vgl. Ammer 1991, S. 237f.: »Will man Goethes Dichtung [...] Glauben schenken, so hat der Klassiker geliebt, um sich in sein Werk zu ergießen. Die Frau ist dem Dichter ein Aphrodisiakum der Schrift.«

⁵ Zur Differenzierung der Epochenproblematik vgl. etwa Anz 1989.

menhang keine entscheidende Rolle. Die programmatische Abgrenzung von der barocken und frühaufklärerischen Poetik jedenfalls geht einher mit einer ausgiebigen Selbstverständigung über die Prinzipien und Grundlagen des eigenen Schaffens, die – und bereits das ist symptomatisch – die Gestalt einer Frage nach dem »Ursprung« annimmt. Herders Aufforderung, »dem Ursprunge der Gegenstände nachzuspüren, die man etwas vollständig verstehen will«, hat eine allgemeine methodische Geltung für das wissenschaftliche und philosophische Fragen. Sie betrifft in seinem frühen *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* die geschichtliche Dimension der Kunst, kann sich aber ebenso auf das einzelne Werk beziehen. Onto- und Phylogenese der Kunst, wenn man so sagen darf, werden homolog konstruiert, und zwar nach dem Vorbild natürlichen Wachstums. Das liegt ganz im Trend der neuen bürgerlichen Begründungsstrategien, die sich gegen die gegebenen Kulturformationen in nahezu allen diskursiven Bereichen auf ›Natur‹ berufen.

[...] so wie der Baum aus der Wurzel, so muß der Fortgang und die Blüthe einer Kunst aus ihrem Ursprunge sich herleiten lassen. Er enthält in sich das ganze Wesen eines Productes, so wie in dem Samenkorn die ganze Pflanze mit allen ihren Theilen eingehüllet liegt; und ich werde unmöglich aus dem *spättern* Zustande den Grad von Erläuterung nehmen können, der meine Erklärung *genetisch* macht. (Herder 1877ff. Bd. 32, S. 86f).

Wie die Erklärung heißt auch das Prinzip, das Herder immer wieder als Ursprung identifizieren wird: »Die genetische Kraft ist die Mutter aller Bildungen auf der Erde [...]«, lautet eine Überschrift aus dem 7. Buch der *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Herder 1877ff., Bd. 13, S. 273). Diese Kraft wirkt auch im Künstler, den die Genieästhetik mit den produktiven Energien der Natur, der *Natura naturans*, gleichsetzt und dadurch in unerhörter Weise nobilitiert. Seit Shaftesburys *Characteristics of Men, Manners, Opinions* ist der Poet »a second Maker, a just Prometheus under Jove« (Schmidt 1988, Bd. 1, S. 260). Er verfügt über schöpferische Potenz wie Gott, der Schöpfer der Natur, und wie diese selbst, der er angehört. Der Vergleich des Künstlers mit Prometheus, dem Menschenbildner, wird gleichfalls von hier aus seine ästhetische Karriere antreten. Von blasphemischen Zügen nicht frei, deutet er auf die Autonomie des Schaffensprozesses, in dem eine eigene Welt, ein eigenes Leben entsteht.⁶

Natürlich ist hier eine ungeheuerliche Größenphantasie am Werk, die sich auch in den Überlegungen zum Ursprung des Künstlers selbst fort schreibt. Denn das autonom und ›original‹ schaffende Genie hat ebensowenig wie Gott selbst einen Ursprung außer sich. Es zeugt und gebiert sich selbst, wie bereits in Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* von 1759 nachzulesen ist, die gleichfalls den Prometheus-Vergleich bemü-

⁶ Zur Geschichte des Prometheusmythos vor und bei Goethe vgl. Schmidt 1988, Bd. 1, S. 254ff. Vgl. ferner die Texte in Storch / Damerau 1995.

hen: »Ein Original=Scribent, ist, wie Tacitus von Curtius Rufus sagt, aus sich selbst gebohren; er ist sein eigener Stamm=Vater«. ⁷ Wer mit den ›Vätern‹, den unmittelbaren literarischen Vorläufern, zu brechen behauptet, muß zwangsläufig versuchen, sein eigener Vater zu werden. Diese Auffassung von männlicher Produktivität ist zukunftsweisend auch in anderen Bereichen der Geistesarbeit – weit hinaus über Kants berühmte »Selbstgebärung unseres Verstandes (samt der Vernunft), ohne durch Erfahrung geschwängert zu sein«. ⁸ Man mag in solchen Ursprungsmythen einen Reflex der soziokulturellen Situation der neuen bürgerlichen Schichten sehen, deren Angehörige in der altständischen Gesellschaft sozial ortlos sind. Da das tradierte Geburtsprinzip für sie nur noch beschränkte Gültigkeit besitzt, müssen sie sich ihren Platz in der Gesellschaft im Zeichen des neuen Leistungsprinzips selbst erringen. Sie müssen also eine ›genetische Kraft‹ auf die eigene Person anwenden und sich in gewisser Hinsicht selbst hervorbringen – nicht zuletzt durch ›Bildung‹. Daß dieser Begriff gerade auch in der Naturgeschichte der Epoche eine wesentliche Rolle spielt, ist hier mehr als signifikant. ⁹ Wichtiger noch als dieser Aspekt ist ein damit in Zusammenhang stehender anderer: Das Phantasma einer männlich-genialen Autogenese gehört in die Entstehungsgeschichte jener neuen »Ordnung der Geschlechter«, die Claudia Honegger beschrieben hat (Honegger 1991). Ist Herders »genetische Kraft« immerhin noch »die Mutter aller Bildungen auf der Erde«, so geht die Tendenz insgesamt in eine radikalere Richtung: Das männliche Genie entwirft sich, seinen Ursprung und seine kreative Potenz zwar in Analogie zur biologischen Generation, zugleich aber in Konkurrenz nicht nur zur göttlichen Schöpfung, sondern auch zur biologischen Produktivität der Frau. Die Hervorbringung künstlerischer und geistiger Werke erfolgt zwar wie in der Natur, und der männliche Schöpfer adaptiert dabei ›mütterliche‹ Züge, die Frau aber soll aus diesem Prozeß ausgeschlossen sein.

Folgendes zeichnet sich ab: Haben traditionelle Muster der Erklärung, wie ein Kunstwerk zustande komme bzw. ›gemacht‹ werde, in einem neuen kulturellen Horizont ihre Plausibilität verloren, so bietet sich ein anderes Modell

⁷ Young 1760, S. 59. Zum Künstler als Prometheus vgl. ebd., S. 78. Als Ursprung des Genies kommt allenfalls die Natur selbst in Betracht. Aber noch diese moderatere Version ist hybrid: »Ein männliches Genie kömmt aus der Hand der Natur, wie die Pallas aus dem Haupte des Zevs, in völliger Größe und Reife.« Vom männlichen Genie unterschieden ist »ein kindisches; ein Genie, das gleich andern Kindern genähret und aufgezogen werden mußte, wenn es nicht ganz eingehen sollte. Die Gelehrsamkeit ist seine Amme und seine Anführerin« (ebd., S. 32). Ein weibliches Genie scheint demnach undenkbar.

⁸ Kritik der reinen Vernunft, B 793. Vgl. dazu Böhme / Böhme 1983, S. 434ff., 491 u.ö. Müller-Sievers 1993, S. 55ff.

⁹ Vgl. Johann Friedrich Blumenbachs *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* (Göttingen 1781) sowie sein *Handbuch der Naturgeschichte* (1. Aufl. 1779, 3. Aufl. 1788). Von Blumenbach gehen bekanntlich wichtige Impulse für Goethes Bildungsbegriff aus.

an, das die Anbindung an die maßgebliche neue Norm der bürgerlichen Kultur, die ›Natur‹, erlaubt und sich nicht zuletzt durch wissenschaftliche Aktualität, durch den bedeutenden Aufstieg der Anthropologie und der Biologie, empfiehlt: das der natürlichen Fortpflanzung (vgl. dazu Wellberg 1994; 1996, Kap. 5 und 7; 1997; Begemann 1999a; Begemann / Wellberg 2001). Auf allen Ebenen des künstlerischen Prozesses läßt es sich beobachten. Ist der geniale Künstler schaffende Natur, zeugt und gebiert er sich selbst, so können auch seine Werke nichts anderes sein als Natur. Die Metapher des Organismus für die Kunst und ihre Entstehung hat bereits die zitierte Herder-Passage bestimmt und ist in dieser Epoche von einer solchen Verbreitung, daß sie hier nicht eigens nachgewiesen werden muß.¹⁰ Mit der Vorstellung von der organischen Einheit und dem pflanzenähnlichen Wachstum des Kunstwerks verbindet sich die Kategorie des Lebens, die im späteren 18. Jahrhundert eine m. E. noch zu wenig beachtete ästhetische Bedeutung erlangt. »Eine Statue muß leben: ihr Fleisch muß sich beleben«, schreibt beispielsweise Herder in den Entwürfen zu seiner *Plastik* (Herder 1877ff., Bd. 8, S. 88, 60f. u.ö.). Zweifellos steht dies in der älteren wirkungsästhetischen Tradition des Postulats einer Illusion, einer Täuschung durch das Artefakt, das auf die Verwischung der Kategorien von Kunst und Natur zusteuert und seinen locus classicus bereits im berühmten Topos von den Trauben des Zeuxis findet.¹¹ Beziehungen bestehen dabei überdies zur Forderung einer Autonomie des Kunstwerks, denn nur indem es ein eigenes ›Leben‹ besitzt, stellt das Werk unter Beweis, daß es seinen Zweck in sich hat, in sich selbst vollendet, autonom eben ist. Die Bezeichnung dieser Qualitäten mit dem Begriff des Lebens und ihr Einrücken in eine ›Biologie der Kunst‹, die ich hier zu umreißen suche, wird allerdings erst möglich mit der ›Erfindung‹ des ›Lebens‹ im Kontext der »Lebenswissenschaften«, der neuen »Biologie«, deren Begriff erst um 1800 auftaucht.¹²

Leben aber wird gezeugt und geboren. Die biologisierende Imagination der Kunstproduktion scheint nach größtmöglicher Vollständigkeit zu stre-

¹⁰ Pars pro toto sei lediglich noch einmal Young zitiert: »Man kann von einem Originale sagen, daß es etwas von der Natur der Pflanzen an sich habe: es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben« (Young 1760, S. 17). Über »Deutsche Theorien zur Pflanzenanalogie des Genies« vgl. Abrams 1978, S. 255ff. Ferner Schmidt 1988, Bd. 1, S. 129ff.

¹¹ Paradigmatisch formuliert wird dieses Postulat noch im Art. *Täuschung* in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*: »Die Täuschung ist ein Irrthum, indem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemähde vergessen, daß es bloß die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. [...] In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, [...] kommt die Hauptsache auf die Täuschung an« (Sulzer 1798, Bd. 4, S. 567f.). Vgl. zu diesem Zusammenhang Bättschmann 1985, S. 196ff., dort auch verschiedentlich zum Postulat des ›Lebens‹.

¹² »Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts existiert in der Tat das Leben nicht, sondern lediglich Lebewesen« (Foucault 1978, S. 207). Zum Begriff »Biologie« vgl. Jahn 1990, S. 298, zum gesamten wissenschaftlichen Kontext ebd., S. 282ff., 302ff.

ben. Kunstwerke werden daher nicht selten als Kinder gedacht, die ein genialer Vater erzeugt und in die Welt setzt. Für Young, den Gewährsmann der Genieästhetik, verleihen die prometheusgleichen Künstler »durch ihr göttliches Feuer dem Stücke [...] das Leben« und bringen »eine Geburt« hervor, »die noch nie dagewesen«. ¹³ Daß diese Metaphorik den Schaffensprozeß zunächst nicht erklärt, sondern nur in einem anderen dunklen Grund verwurzelt, macht sie kompatibel mit den vielfältigen Überlegungen zur Unbewußtheit des Genies, das aus sich selbst, aus seiner Individualität heraus schöpft, dabei aber nicht so recht weiß wie (Schmidt 1988, Bd. 1, S. 133f.). Für Goethe erklärt sich daraus auch die Unzulänglichkeit der Selbstaussagen von Künstlern:

Was Canova bey seinem Zug durch Deutschland gesprochen, davon hab ich manches gehört und begreife es nicht recht. Die Künstler kommen mir oft vor wie Väter und Mütter, welche recht hübsche Kinder zeugen ohne zu wissen wie es zugeht. ¹⁴

Fest steht jedenfalls, daß sich in diesem metaphorischen Kontext der Arbeitsprozeß selbst erotisch auflädt. Sollte man bei der Lektüre eines Aufsatzes von Justus Möser vorübergehend vergessen haben, daß er sich mit der Frage befaßt, *Wie man zu einem guten Vortrage seiner Empfindungen gelange*, dann könnte man zu dem Schluß kommen, es gehe um etwas ganz anderes. Die Seele, so liest man,

dehnt [...] sich nach und nach weiter aus und gewinnet neue Aussichten [...] Je weiter sie eindringt und je mehr sie entdeckt, desto feuriger und leidenschaftlicher wird sie für ihren geliebten Gegenstand. Sie sieht immer schönere Verhältnisse [...], ist mit allen Teilen bekannt und vertraut, verweilet und gefällt sich in deren Betrachtung und höret nicht eher auf, als bis sie gleichsam die letzte Gunst erhalten hat [...]

auf die unausbleiblich »Erschlaffung« folgt (Möser 1970, S. 171). Zur Arbeit muß die (männliche) Seele »verliebt und erhitzt werden gegen ihren großen Gegenstand« (ebd., S. 174), sie penetriert ihn und folgt dabei der Zyklus libidinöser Schübe. Gedanken und Sprache werden so zum Gegenstand und Schauplatz des Eros. Dieses seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachtende Denkmuster wird sich durch das ganze 19. Jahrhundert hindurchziehen. ¹⁵

¹³ Young 1760, S. 78, 21. Ähnlich nimmt sich der Vorgang bei Karl Philipp Moritz aus, dem Verfechter einer Autonomie des Kunstwerks. Vgl. den Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: Moritz 1981, Bd. 2, S. 563f.

¹⁴ Brief an S. und M. Boisserée vom 29. 1. 1816. In: Goethe 1887ff., IV. Abt., Bd. 26, S. 237.

¹⁵ Ich beschränke mich auf ein prägnantes Beispiel aus Theodor Mundts *Madelon oder die Romaniker in Paris* von 1832: »Sehr schwer ist es wohl, in dem harten und eisigen Stein die Gluth des Lebens, die Wärme eines schönen Körpers nachzuweißen [...] und doch muß der Künstler alles Feuer seiner Empfindung in den kalten Marmor versenken und ihn damit befruchten, um aus dem spröden Stein die schwellende, warme Gestalt hervorzulocken« (Mundt 1832, S. 23). Für Achim

Es ist nicht weiter verwunderlich, daß erotische Züge sich auch dem Resultat des schöpferischen Prozesses einschreiben, sofern es »schön« ist. Spätestens seit Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von 1759 ist das deutlich. Deutlich aber ist auch, daß Eros hier schon längst das Register gewechselt hat. Dem Jahrhundert, das den »Viktorianismus« vorbereitet, sind Schönes und sexuell Reizendes unzweifelhaft geschieden. Bei allem erotischen Schmelz ist das Schöne nur der diskrete Abkömmling körperlicher Energien und Reize, die in ihm transzendiert, gereinigt und veredelt sind (Grimminger 1986, S. 145ff., 154ff.).

Zweifellos müßte dieser Befund in mindestens zwei Richtungen differenziert werden, doch kann beides hier nicht ausgeführt, sondern lediglich angedeutet werden. 1. Wenn Kunstschöpfung als eine Zeugung imaginiert wird, dann wäre zu fragen, wie man sich wiederum diese vorstellt. Im 18. Jahrhundert konkurrieren verschiedene genetische Theorien, die Präformationslehre etwa (Charles Bonnet, Albrecht von Haller) und die Pangenesis Buffons sowie die schließlich siegreiche Epigenesistheorie (Caspar Friedrich Wolff, Johann Friedrich Blumenbach), die sowohl den Akt der Zeugung wie den Vorgang der Entwicklung des Lebewesens in unterschiedlicher Weise darstellen (Jahn 1990, S. 265ff.; Müller-Sievers 1993, S. 30ff.). Man weiß inzwischen, daß die Durchsetzung der Epigenesistheorie von größter Relevanz ist im diskursiven Kontext mit dem Gedanken einer Entwicklung in der Natur, mit der Ausbildung der neuen »Ordnung der Geschlechter«, mit der Beurteilung der Sexualität und damit auch einer neuen Auffassung von Liebe (Laqueur 1992; Müller-Sievers 1993). Bedeutsam ist sie aber auch als Begründungsmodell in der Philosophie Kants und Fichtes sowie in der Sprachphilosophie Herders und Wilhelm von Humboldts (Müller-Sievers 1993). In unserem Zusammenhang wären die präformationistischen bzw. epigenetischen Grundlagen der Vorstellungen von Kunstzeugung zu untersuchen. Bereits das Innovationspathos der Ästhetik des 18. Jahrhunderts allerdings legt auch hier eine besondere Affinität zur Epigenesistheorie nahe. 2. müßte die besondere Evidenz des Zeugungsgedankens mit Blick auf Umbrüche in der Geschichte der Semiotik geklärt werden, insbesondere auf die Ablösung des Repräsentationsmodells vom Zeichen.¹⁶

Reicht in Möasers Aufsatz die sorgsam kultivierte Verliebtheit in den Gegenstand seiner Tätigkeit als affektive Basis des Schreibens aus, so führt die Literatur seit der Goethezeit an diesem systematischen Punkt gewöhnlich die Frau in den männlichen Schöpfungsprozeß ein. Was sich darin abzeichnet, ist ein eigentümlich verschobenes Abbild der bürgerlichen Kleinfamilie mit ihrer Trias von Mann, Frau und Kind. Der prometheische Künstler ist

von Arnim und Adelbert von Chamisso liegen eigene Studien zum Thema vor: Hoffmann 1983 und 1986.

¹⁶ Ansätze dazu bei Bosse 1994, S. 281ff., 284ff.; vgl. Foucault 1978, S. 269ff.

allerdings Erzeuger und Gebärer seines Werk-Kindes in Personalunion, und es fragt sich, welche Rolle dann der Frau noch zukommen kann. Zweierlei ist zu erwägen:

1. darf man die Frau als eine säkularisierte, in den zwischenmenschlichen Bereich integrierte Muse interpretieren. Mit der (freilich keineswegs irreversiblen) Ablehnung einer äußeren Inspiration besiegelt die Ästhetik des 18. Jahrhunderts endgültig den nur noch metaphorischen Status der Musen. Wenn die Dichtung früherer Zeiten mit der Invokation der Musen die »Fiktion eines präexistenten Idealtextes« erzeugt, »demgegenüber sie sich als ein Befolgendes, Sekundäres, versteht«, und damit ihre Angewiesenheit auf ein Anderes ihrer selbst eingesteht,¹⁷ dann ändert sich diese Funktion am Ende des 18. Jahrhunderts beträchtlich (vgl. Bronfen 1994, S. 519ff.). Die scheinbare Verkörperung der Muse in einer realen Frau verweist zwar noch darauf, daß zum Genie des Künstlers etwas hinzukommen muß, doch handelt es sich dabei vor allem um einen affektiven Impuls. Es ist, wie wir aus Goethes XIII. Elegie wissen, die Liebe, die die Kunst inspiriert, und diese Liebe muß durch ein Objekt geweckt werden. Die Musen, in der XV. Elegie noch direkt, wenngleich schon etwas schulterklopfend angesprochen (»ihr lieben Musen«),¹⁸ werden in der XX. mehr oder weniger mit Amor identisch, also der Liebe selbst, die die poetische Rede freisetzt: »Es löset scherzend die Muse, / Amor löset, der Schalk, mir den verschlossenen Mund« (ebd., S. 173, V. 5f.). Eine Hypothese über die bereits zitierte »genetische Kraft« oder »Lebenskraft«, die Herder im 7. Buch seiner *Ideen* im Anschluß an die *Theoria Generationis* des Epigenetikers Caspar Friedrich Wolff entwickelt, soll, so scheint es, auch für den Akt der künstlerischen Schöpfung gelten: Es müsse wohl, so Herder, »in der Vereinigung zweier lebendigen Wesen die Ursache liegen, die diese organische Kraft in Wirksamkeit setzt, dem todten Chaos der Materie lebendige Form zu geben« (Herder 1877ff., Bd. 13, S. 275).
2. Wenn es der Mann allein ist, der das Werk zeugt und gebiert, nachdem ihn die Frau zuvor gewissermaßen in Stimmung gebracht hat, dann gehorcht ihre Anwesenheit in dem kreativen Szenario überdies vielleicht einer besonderen Logik der Enteignung. Der schaffende Mann als Gebärer künstlerischer Werke trägt mütterliche Züge, die er erst gewinnen muß, indem er sie der Frau entwendet. Deren Anwesenheit vervollständigt eine symbolische Konstellation, in der die biologische Produktivität der Frau auf den Mann übergehen kann – in derselben phantasmatischen Weise, in der Jahrzehnte später in Poes Erzählung *The Oval Portrait* das Leben der Frau in das Gemälde von ihr hinüberfließt. Während dieses schließlich »indeed *Life itself*« wird, bleibt sein Urbild am Ende leblos am

¹⁷ Gellhaus 1995, S. 34. Vgl. ferner die Arbeiten von Otto 1955 und Barmeyer 1967.

¹⁸ Goethe 1974, Bd. 1, S. 169, V. 49.

künstlerischen Tatort zurück: »*She was dead!*« (Poe 1975, S. 292) Kommt der Frau also einerseits die Funktion einer affektiven Impulsgeberin zu, so dient sie andererseits als Vorbild des künstlerischen Schöpfungsvorgangs. Wie schon im Falle der Selbstgebärung des Genies aber wird die Frau nach erfolgter ›Beerbung‹ funktionslos, ja sie muß als eine heimliche Konkurrenz aus dem neu installierten männlichen Produktionszusammenhang ausgeschlossen werden.

3. Goethe II: Affektökonomie und Autoerotik

Für den Ausschluß der Frau gibt es noch einen weiteren Grund, den Goethes XIII. Römische Elegie klar benennt. Die Liebe ist notwendig für den poetischen Schaffensprozeß, in dem ›Leben‹ entstehen soll, ihre Erfüllung aber raubt die dafür erforderliche »Zeit, Kraft und Besinnung«. Indem der Sprecher sich unter der Maske des Theseus vor der Geliebten aus dem Staub macht, gehorcht er einem ökonomischen Kalkül, das Goethes Nähe zur zeitgenössischen Anthropologie markiert. Zentral ist dabei der Begriff der »Kraft«. Man darf ihn in Analogie sehen zu jener »genetischen« oder »Lebenskraft«, von der Herder im Anschluß an die biologische Debatte, besonders an Caspar Friedrich Wolff, spricht. Zur Zeit der *Römischen Elegien* hat der Begriff der Lebenskraft, ausgehend von den sich formierenden ›Lebenswissenschaften‹, der Physiologie, Anthropologie und Biologie, seine steile Karriere längst angetreten, um seit der Mitte des 19. Jahrhunderts der Kritik zu verfallen.¹⁹ Interessant an ihm ist, daß er das Verhältnis von Liebe, sprich Sexualität, und Kunst zu konkretisieren erlaubt. Wenn der Vorgang des Kunstschaffens in Vorstellungen von Natur, Organismus, Liebe, Zeugung, Geburt, Leben usw. imaginiert wird, dann könnte man vermuten, daß beide Bereiche nicht nur in einer metaphorischen, sondern durchaus in einer realen Beziehung zueinander stehen, daß sie also aus demselben ›Grund‹, derselben ›Kraft‹ hervorgehen: der Lebenskraft. Das jedenfalls behauptet Christoph Wilhelm Hufeland in seiner 1796, nur wenige Jahre nach Entstehung der *Römischen Elegien* erschienenen *Makrobiotik*, die Goethe gleich gelesen zu haben scheint.²⁰ Jeder Mensch, so Hufeland, verfüge über eine gewisse »Summe der Lebenskraft«, die auf die eine oder andere Weise, schneller oder langsamer verbraucht werden könne (Hufeland 1905, S. 53). Wichtig ist dabei, daß Hufeland ein und dieselbe Kraft als Motor sowohl der Sexualität wie auch der geistigen Arbeit darstellt. Ein bestimmtes Quantum an Zeit und biologischer Energie kann sexuell verausgabt oder, dem Triebziel entfremdet und umgelenkt, in die Produktion ›höherer‹ Kulturleistungen investiert werden. Die Freudsche Sublimierungstheorie ist in diesem Punkt nur

¹⁹ Vgl. dazu Sonntag 1989; Jahn 1990, S. 226, 291f.; Müller-Tamm 1995, S. 68–83.

²⁰ Vgl. den Brief an Christiane Vulpius vom 24. 8. 1797. In: Goethe 1968, Bd. 2, S. 304.

der prominenteste Ausläufer einer solchen Vorstellung. »Es scheint, daß diese beiden Organe, die Seelenorgane (Gehirn) und Zeugungsorgane, sowie die beiden Verrichtungen, des Denkens und der Zeugung (dies ist eine geistige, das andere physische Schöpfung) sehr genau miteinander verbunden sind, und beide den veredeltsten und sublimiertesten Teil der Lebenskraft verbrauchen. Wir finden daher, daß beide miteinander im umgekehrten Verhältnis stehen, und einander gegenseitig ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsre Zeugungskraft; je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtnis.«²¹

Goethe – wie auch andere Autoren der Epoche, Schelling beispielsweise (Böhme / Böhme 1983, S. 150ff.) – scheint in der XIII. Elegie ein ähnliches Konzept zu vertreten. Natürlich verfißt er in seinem Zyklus kein Programm erotischer Abstinenz. Aber ebensowenig gilt das Gegenteil, wie die Forschung mitunter angenommen hat. Die XIII. Elegie artikuliert neben der Angewiesenheit der Kunst auf die Liebe nicht minder den unausweichlichen Konflikt beider. Daß er auch zugunsten der Liebe ausgehen kann, deutet sich an, wenn der Dichter in der XI. Elegie nur »wenige Blätter« auf dem Altar der Grazien niederzulegen hat (Goethe 1974, Bd. 1, S. 164, V. 1). Aber schon die bloße Existenz der »unmöglichen« XIII. Elegie zeigt, daß sich das Blatt gewendet hat, und auch die XV. macht deutlich, daß die Stunde der Kunst in Abwesenheit der Geliebten schlägt.²² Kunstzeugung und Geschlechtsakt stehen in einer ähnlichen Konkurrenz zueinander wie Schönheit und sinnlicher Reiz in den ästhetischen Theorien der Epoche.

Angesichts der Phantasien einer Flucht vor der Geliebten, die Goethes Zyklus durchziehen, mag man sich fragen, wem denn dann eigentlich das vielbeschworene Liebesbegehren gilt. Die Antwort liegt nahe: Ausgelöst von der Frau, gilt es der Kunst selbst. Es verhält sich hier in der Konsequenz ähnlich wie bei Pygmalion, jener anderen mythologischen Gestalt, die im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts dem menschen- und lebensschaffenden Prometheus an die Seite tritt.²³ Der Bildhauer Pygmalion wendet bekanntlich seine Liebe von den realen Frauen der Außenwelt ab und der von ihm geschaffenen weiblichen Statue zu, die durch Intervention der Venus zum Leben erwacht. In der Tradition des Ovidschen Mythos, den Goethe durchaus ambivalent aufgenommen hat, steht auch ein anderes, noch in Italien entstandenes Gedicht, aus dem hervorgeht, daß Amor nicht nur dem

²¹ Hufeland 1905, S. 185. Hufeland folgt hier Argumenten der Sexualitätsdebatte des 18. Jahrhunderts, in der völlige geistige Erschöpfung zu den Folgen der sexuellen Ausschweifung wie der perhorreszierten Onanie gehört. Vgl. Begemann 1987, S. 45ff., 208ff.

²² »So, ihr lieben Musen, betrogt ihr wieder die Länge / Dieser Weile, die mich von der Geliebten getrennt« (ebd., S. 169, V. 49f.).

²³ Vgl. dazu Dörrie 1974; Dinter 1979; Fink 1983; Blühm 1988. Nachdrücklich sei hier verwiesen auf Bättschmann 1985.

auf antiken Spuren wandelnden Liebesdichter die Lamp' schüret,²⁴ sondern sich auch als Landschaftsmaler betätigt. Darin beweist er seine Zuständigkeit für *alle* Sparten und Themenbereiche der Kunst. *Amor als Landschaftsmaler* zeigt wiederum, daß es die Liebe selbst ist, die in der Kunst ein Leben ›zeugt‹, das das eigentliche Objekt des Begehrens ist. Der Liebesgott evoziert hier ein Bild, in das er zum Schluß »das allerliebste Mädchen« einträgt, so vollkommen, daß es schließlich zum Leben erwacht (ebd., S. 236f.). Der galante Schluß, der dem Sprecher-Ich alle erotischen Optionen offenhält, belegt soviel, daß die amoureuse Energie, die das Werk geschaffen hat, sich danach nicht einfach wieder auf eine reale Frau richtet, sondern nur auf die Frau als das eigene Werk. Sie ist gewissermaßen zirkulär und narzißtisch strukturiert und bleibt im Kunstwerk gespeichert. Damit findet die Verbindung von Kunst und Liebe nicht nur den Anschluß an eine zum Stereotyp erstarrende Konstellation in der neuen Ordnung der Geschlechter: Das prekäre Mängelwesen Weib bedarf der ›Bildung‹ durch den Mann, um von diesem geliebt werden zu können.²⁵ Sie findet Anschluß auch an die Größenphantasie einer Autogenese des Künstlers und belegt damit die durchgängig narzißtische Struktur des ›Kunst-Liebe-Syndroms‹. Der Menschenbildner, der sich auf dem Wege der Selbstzeugung hervorbringt, richtet sein Begehren autoerotisch auf sein eigenes Werk, also sich selbst.

Weniger offenkundig als in *Amor als Landschaftsmaler*, aber deutlich genug, ist dies auch in den *Römischen Elegien*.

Dir, Hexameter, dir, Pentameter, sei es vertraut,
 Wie sie des Tags mich erfreut, wie sie des Nachts mich beglückt.
 [...]
 Und ihr, wachset und blüht, geliebte Lieder, und wieget
 Euch im leisesten Hauch lauer und liebender Luft,
 Und entdeckt den Quiriten, wie jene Rohre geschwätzig,
 Eines glücklichen Paares schönes Geheimnis zuletzt.
 (Goethe 1974, Bd. 1, S. 173, V. 21ff.)

Die den Zyklus abschließende letzte Apostrophe des Sprechers wendet sich an den eigenen Text, der vom »schönen Geheimnis« der Liebe redet. Doch

²⁴ V. Römische Elegie. In: Goethe 1974, Bd. 1, S. 160, V. 19.

²⁵ Exemplarisch zeigt sich das in Kleists Briefen an Wilhelmine von Zenge. Seine künftige Frau wünscht sich Kleist »auszubilden nach meinem Sinn. Denn das ist nun einmal mein Bedürfnis; und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie fertig, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden«. Und mit unverkennbarem Bezug auf die hier skizzierten Theoreme: »Wenn Du es ahnden könntest, wie der Gedanke, aus Dir einst ein vollkommenes Wesen zu bilden, jede Lebenskraft in mir erwärmt, jede Fähigkeit in mir bewegt, jede Kraft in mir in Leben und Tätigkeit setzt!« (Kleist 1985, Bd. 2, S. 549, 576f.) – In diesem Sinn wird im 19. Jahrhundert mitunter auch die Gestalt des Pygmalion transformiert. Spätestens seit Karl Immermanns Erzählung *Der neue Pygmalion* von 1825 kann der ›Bildner‹ den Raum der Kunst verlassen und die Rolle eines Erziehers seiner Frau übernehmen – mit Auswirkungen bis zu Kellers *Regine*.

diese Liebe wurde, Theseus sei Dank, nicht verschwenderisch an die Geliebte verausgabt, sondern in die poetische Arbeit investiert. Sie hat sich auf den Text verschoben und bleibt in den »geliebten Liedern« bewahrt, den neuen und wahren Objekten des Begehrens. Das schöne Geheimnis der Liebe, von dem hier gesprochen wird, ist damit immer auch das der Poesie und ihres Zustandekommens – einer Poesie, die nicht nur elegisch von einem »glücklichen Paar« redet, sondern selbst elegisch aus nicht minder glücklichen Paaren besteht: Distichen, Hexametern und Pentametern. Darin scheint auf, daß Amor, der Schalk, die Wahrheit spricht, wenn er sich nicht nur als den Spender von Stoff, sondern auch von poetischer Form darstellt. Liebe wird zum Antrieb, zum Stoff und zur Struktur des Textes. Sie kann dies aber, laut Bekunden ihres eigenes Produkts, nur, indem sie den Bezug auf ihr Objekt preisgibt und sich autoerotisch auf sich selber wendet.

4. Das Kalkül mit der Sehnsucht

In der Folgezeit avanciert die Liebe, und zwar zumeist in Form einer sexuell unerfüllten Distanzliebe, zu einem maßgeblichen Faktor der ästhetischen Produktion.²⁶ Das gilt für nahezu alle fiktiven Künstlerviten der Literatur, wobei der Zusammenhang von Kunst und Liebe paradoxerweise noch dort seine bestimmende Kraft für die Darstellung behält, wo er geleugnet werden soll. Es gilt aber auch für die biographischen Stilisierungen der Autoren selbst, denen sich die Literaturwissenschaft vielleicht allzu bereitwillig angeschlossen hat. Novalis und Sophie von Kühn, Hoffmann und Julia Marc, Mörike und Maria Meyer, Stifter und Fanny Greipl – die Reihe der unerfüllt liebenden, dafür aber produktiven Autoren und ihrer Musen ließe sich noch lange fortsetzen. Der viel diskutierte Fall der Charlotte Stieglitz, die sich 1834 das Leben nimmt, um ihrem depressiven Dichtergatten die Produktivität zurückzugeben, belegt die Wirkungsmacht dieses Denkmusters, das durch das literarische Medium hindurch seinen Weg in die realen Biographien (zurück) findet (Ledanff 1986; Bronfen 1994, S. 516ff.).

Die Literatur der Romantik folgt dem Doppelargument der XIII. Römischen Elegie und entfaltet es zu Handlungsverläufen. Die mechanistisch anmutende Affektökonomie Hufelands, die freilich noch lange Zeit mehr oder weniger untergründig fortleben wird, transformiert sich dabei in ein ökonomisches Kalkül mit der Sehnsucht, in dem die Notwendigkeit körperlicher Distanz zwischen dem liebenden Künstler und dem Objekt seines Begehrens neu begründet wird. Mit Tiecks Figur des Franz Sternbald beginnt 1798 die Reihe der romantischen Künstlerhelden, die vom Anblick einer berückenden Frau umgetrieben werden, die sie aber nicht gewinnen können. Dieser

²⁶ Aus einer anderen Perspektive konstatiert Kittler 1980 den Zusammenhang von *Autorschaft und Liebe*.

permanente Entzug macht die Geliebte zum inneren Traumbild, und allein in dieser Eigenschaft wird sie zum Movens der Kunst.

Auf eine magische Weise, (zauberisch oder himmlich [...]) ist meine Phantasie mit dem Engelsbilde angefüllt [...] Und, sonderbarer Gedanke, kann ich vielleicht nur dichtend malen, bis ich sie wiederfinde? und dann sollte wohl in ihrer Gegenwart mein Talent erlöschen, weil mein Geist sie nicht mehr zu suchen brauchte? (Tieck 1980, Bd. 1, S. 836ff.)

Genau jenen »sonderbaren Gedanken« und seine Implikationen wird E. T. A. Hoffmann in einer Reihe von Erzählungen variieren und in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von 1820/21 zu einer Theorie der »Liebe des Künstlers« verdichten.²⁷

»Es gibt hier auf Erden wohl nichts,« schreibt Hoffmann im *Don Juan* von 1813, »was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe« (Hoffmann 1976a, S. 75). In seiner vergeistigten Form kann dieses höchst ambivalente Gefühl daher zum Antrieb und zur Chiffre jenes »Höheren« werden, jener unnennbaren Gegenwelt, die nur in den Ahnungen der Phantasie zugänglich ist und deren Vorschein die Kunst programmatisch sein soll. Auch mit dieser Auffassung der »wahren« Liebe steht Hoffmann in der romantischen Tradition. Sie findet sich ähnlich bei Novalis, der, wie Opferdingens Traum verrät (Novalis 1977, S. 196f.), zugleich durchaus von einem sexuellen oder potentiell sexuellen Untergrund des Kunstschaffens auszugehen scheint. In sein Tagebuch schreibt er:

Süße Wehmuth ist der eigentliche Character der ächten Liebe – das Element der Sehnsucht und Vereinigung. / Es giebt so manche Blumen auf dieser Welt, die überirridischen Ursprungs sind, die in diesem Klima nicht gedeihen und eigentlich Herolde, rufende Boten eines bessern Daseyns sind. Unter diese Blumen gehört vorzüglich Religion und Liebe.²⁸

Der Frau fällt daher bei Hoffmann die Aufgabe zu, jene Sehnsucht zu erwecken, die jedoch nicht eigentlich ihr als Person gilt, sondern einer idealen Sphäre, der sie nur vorläufig und stellvertretend Gestalt verleiht. Sie ist Auslöserin der Phantasieproduktion, Projektionsschirm für ein nach außen getragenes Ideal und Zeichen für ein Anderes. Der Künstler hat das zu erkennen, oder er muß scheitern.

Der Maler Traugott im *Artushof* (1817) darf schließlich begreifen, daß er mit der sehnsüchtig Geliebten nur die »schaffende Kunst, die in mir lebt«, selbst gemeint habe (Hoffmann 1976b, S. 169). Die wirkliche Frau wird damit irrelevant, ja sie muß ab einem bestimmten Punkt als ein bloßer Störfak-

²⁷ Hoffmann 1977, S. 430ff. Zur Rekonstruktion des Verhältnisses von Kunst und Liebe bei Hoffmann ist nach wie vor unverzichtbar von Matt 1971. Vgl. dazu auch Schneider 1970.

²⁸ Novalis 1975, S. 53. Zum Verhältnis von Kunst und Liebe bei Novalis im Zusammenhang mit dessen Version vom Eurydikemythos vgl. die prägnanten Bemerkungen von Hilmes 1990, S. 18f.

tor erscheinen, reizt sie doch in ihrer Körperlichkeit zu folgenreichen Mißverständnissen. Wie *Don Juan* oder das *Nachtstück* von der *Jesuitenkirche* in G. (1816) komplementär zum *Artushof* zeigen, mündet der eheliche oder sonst körperliche ›Besitz‹ der idealisierten Frau zwangsläufig in die Katastrophe. Notwendig muß die Sexualität in Hoffmanns Metaphysik der Liebe deren eigentliches Wesen verfehlen und vernichten. In seinem Irrglauben, durch den »Genuß des Weibes« erfüllen zu können, »was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt«, wird Don Juan von den irdischen Objekten seines sublimen Begehrens dauernd enttäuscht, bis er sich schließlich zerstörerisch gegen sie wendet und blasphemisch seine »höheren Wünsche« destruiert (Hoffmann 1976a, S. 75f.). Ähnlich verhält es sich in der *Jesuitenkirche*. Wenn der Maler Berthold das »himmlisch-schöne Weib, das Ideal seiner wonnigsten Künstlerträume«, ehelicht, dann drängt sich die empirische Person der Frau an die Stelle ihres idealisierten inneren Phantasiebilds, entzaubert und dementiert es (ebd., S. 435). Die Sehnsucht kommt derart zum Stillstand, und damit ist es um die künstlerische Potenz des Malers geschehen. Nur indem er sich seines Weibes »entledigt«, glaubt Berthold seine Schaffenskraft wiederherstellen zu können (ebd., S. 436). So wird hier gerade der Sublimierungsimpuls tödlich.

Der Unterschied zu Goethe liegt auf der Hand. Die Liebe muß unerfüllt bleiben nicht im Sinne eines haushälterischen Umgangs mit »Zeit, Kraft und Besinnung«, die für die künstlerische Arbeit gespart werden müssen, es handelt sich vielmehr darum, den Liebesaffekt im Interesse der Produktion von Sehnsucht zu stauen. Daß die körperliche Begegnung mit der Idealgeliebten unterbleiben soll, hat die Funktion, jede Entzauberung des imaginativen Bildes von ihr zu vermeiden, die Autarkie also einer Imagination zu bewahren, die zwar von außen stimuliert und mit Bildmaterial beliefert werden muß, dann aber ausschließlich in sich selbst kreist, um jenen Vorschein des Höheren zu produzieren. Unverkennbar handelt es sich bei der »Liebe des Künstlers« um eine, mit den treffenden Worten Adam Müllers zu sprechen, »monologische Liebe«. ²⁹ »Dichter sind«, wir wissen es auch von August Wilhelm Schlegel, »doch immer Narzisse« (Schlegel 1983, Bd. 1, S. 211), die nur ihr eigenes Werk lieben, die »schaffende Kunst« selbst.

²⁹ Vgl. den Abschnitt *Von der monologischen Liebe* in Müllers *Fragmenten über die dramatische Poesie und Kunst*, die erstmals 1808 im *Phöbus* erschienen. In: Müller 1967, Bd. 1, S. 148: »Was aber diesen monologischen Liebhaber mehr als alles andre charakterisiert, ist der seltsame Umstand, daß [...] zu seiner Liebe der Besitz seines Gegenstandes gar nicht eben notwendig ist. Er begnügt sich mit Anbetung aus der Ferne, und oft hat er es mit einer Komposition idealisierter Züge zu tun, die der ganzen Welt ähnlich sehen mag, nur dem Einen nicht, dem zu Ehren er die ganze Welt vergißt und vernichtet. / Erfolgt die Gegenliebe nicht, so steht es schlimm – erfolgt sie, so steht es auch nicht besser, denn nun wird alles einzelne, dem Gegenstande Angedichtete gesucht und nicht nur *nicht*, sondern *ganz anders* gefunden: ein Zug des voreilig abgefaßten Ideals nach dem andern muß ausgelöscht werden, weil nun einmal die Wirklichkeit eine Widersprecherin ist«.

Wie bei Goethe geht es auch bei Hoffmann keineswegs um absoluten Triebverzicht im nahezu sakralen Dienste der Kunst. Von der bei Hoffmann geltenden Regel, daß die Sexualität und die Ehe als ihre philiströs-legalisierte Form nur Gegenstand von Abscheu und Hohn sind, gibt es aufschlußreiche Ausnahmen. Der Maler Traugott kann schließlich Dorina heiraten, die körperlich ähnliche, aber unverklärte Version der angebeteten Felizitas. Eine Art erotischer Arbeitsteilung macht es möglich, daß beide sich nicht in die Quere kommen.³⁰ Felizitas kann nicht entzaubert werden, denn sie wird nicht mehr körperlich begehrt, während Dorina auch durch die Ehe nicht verlieren kann, weil sie niemals zum Ideal stilisiert worden ist. Zölibatär ist der Künstler gewissermaßen nicht in einem prinzipiellen Sinne, sondern nur in bezug auf die Kunstgeliebte.

Ähnlich verhält es sich in diesem Punkt in Achim von Arnims Erzählung *Raphael und seine Nachbarinnen* von 1824. Das sozusagen klassisch-romantische Schema der Künstlerliebe bleibt hier intakt, insofern Raphaels unerfüllt gebliebene Jugendliebe zu seiner ätherischen Nachbarin Benedetta seine Kunst nicht nur initiiert, sondern zeit seines Lebens für sie bestimmend bleibt, wenngleich – und das ist eine maßgebliche Einschränkung – keineswegs mehr mit dem ausschließlichen Anspruch, den wir bei Hoffmann finden. Stein des Anstosses ist für den Text allerdings die Frage, »wie der Ernst und das innige himmlische Wesen« der Werke des romantischen Idols »sich mit dem Leichtsinne seiner Lebensweise vereinen lasse« (Arnim 1962ff., Bd. 3, S. 227), spricht: mit dem Charakter Raphaels als notorischem womанизierer. Zwar leidet dieser daran, daß ihm »der Umgang mit Weibern [...] ein Bedürfnis« ist (ebd., S. 246), doch vereitelt die sexuelle Verausgabung mitnichten die künstlerischen Idealisierungsvorgänge am anderen Objekt. Im Gegenteil: Eine Affektökonomie in dem strikten Sinne, daß eine potentiell sexuelle »Kraft« umgelenkt und sublimiert werden müßte, spielt nur eine geringe Rolle (S. 232), doch wird der Eros in anderer Weise einer Produktionsökonomie einverleibt und untergeordnet. Indem nämlich Raphael sich auslebt, befreit er sich vom Trieb, den er negativ bewertet. »Der Teufel hatte ihn nun einmal durch seine erste Sünde dem Bedürfnis untertan gemacht, und er mußte sich durch neue immer wieder auf einige Zeit auslösen, damit er seinen himmlischen Gedanken leben konnte« (S. 247). In Raphaels Libertinage herrscht weniger das Lustprinzip als eine Strategie der Triebabfuhr im Interesse der Kunst. Sie *inspiriert* keine Kunst, denn das bleibt weithin der Distanz und dem Verzicht vorbehalten; sie *ermöglicht* Kunst aber indi-

³⁰ »Auf wunderbare Weise konnte er sich den Besitz der entschwundenen Geliebten als Frau nicht wohl denken. Felizitas stellte sich ihm dar als ein geistig Bild, das er nie verlieren, nie gewinnen könne. Ewiges geistiges Inwohnen der Geliebten – niemals physisches Haben und Besitzen. – Aber Dorina kam ihm oft in Gedanken als sein liebes Weib, süße Schauer durchbebten ihn, eine sanfte Glut durchströmte seine Adern [...] Beim Malen dachte er niemals an Dorina, wohl aber an Felizitas, die blieb sein stetes Ideal.« (Hoffmann 1976b, S. 166f.)

rekt, indem sie ein Hindernis beseitigt. Gegenüber Goethe hat sich hier das Kalkül mit Zeit und Besinnung verschoben. Die Sexualität mag diese rauben, größer aber noch ist der Verlust beim völligen Verzicht auf ihre Praxis: Indem das Geist- und Triebwesen Künstler die Begegnung der Körper ausschließt, liefert es sich nur den vagabundierenden Wünschen nach ihr aus und unterminiert gerade dadurch sein Schaffen.³¹

5. Experimentalzeit

Hoffmann wie Arnim stehen in mancherlei Hinsicht an der Grenze der Romantik. Bei Arnim beginnt die uneingeschränkte Geltung einer ätherischen Distanzerotik für den Kunstprozeß zu zerfallen, und Hoffmann ist Romantiker ohnehin nur in bezug auf die *Kunstkonzeption*, die auf der Inhaltsebene seiner Texte entworfen wird, der diese selbst aber keineswegs überall folgen. Das Projekt der »Liebe des Künstlers« wird überdies zum Gegenstand eines all seine Entfaltungsmöglichkeiten erprobenden literarischen Experimentierens, in dessen Verlauf es zahlreiche Brechungen und Infragestellungen erfährt. Damit nimmt Hoffmann in seinem Werk vorweg, was für die Biedermeierzeit insgesamt bestimmend sein wird. Daß Friedrich Hebbel in seiner frühen Raffael-Erzählung *Der Maler* von 1832, die möglicherweise auf Arnim reagiert, das Hoffmannsche Schema noch einmal ungebrochener als sein Vorbild reanimieren kann, ist, so gesehen, nicht allein der epigonale Rückfall, der hier unzweideutig vorliegt, sondern dürfte als solcher eine Position innerhalb der literarischen Topographie des Biedermeier selbst markieren.³² Aus diesem Grund bin ich so ausführlich auf die ›Vorgeschichte‹ des Themas eingegangen, denn sie ist entschieden mehr als nur das. Die Künstlergeschichten der Biedermeierzeit siedeln sich vor der Folie des klassischen und romantischen Kunst-Liebe-Mythologems an und bleiben auf dieses bezogen, noch wo sie es leugnen. Im folgenden seien zunächst die Problemkonstellationen einiger exemplarischer Texte umrissen.³³ Ich folge dabei dem heuristi-

³¹ Noch einmal Kleist an die Braut: »Liebe Wilhelmine, ich will auch hierin ganz aufrichtig sein. Ich fühle, daß es mir notwendig ist, bald ein Weib zu haben. [...] ich muß diese unruhigen Wünsche, die mich unaufhörlich wie Schuldner mahnen, zu befriedigen suchen. Sie stören mich in meinen Beschäftigungen – auch damit ich moralisch gut bleibe, ist es nötig« (Kleist 1985, Bd. 2, S. 588).

³² »Wehe Dir«, warnt hier Pietro Perugino seinen Schüler Raphael, »wenn Du die Liebe zu einem Weibe, die immer betrügt, nicht aufzulösen vermagst, in der Liebe zu Deiner hochherrlichen Kunst!« Genau das tut Raphael. Der Schmerz um die unerreichte Geliebte sei ihm »eine läuternde, keine verzehrende Flamme gewesen [...] Kein Erdenmädchen hat ihn je wieder so gerührt; er ist verglüht in Sehnsucht nach dem Himmel, wo ihm gewiß zu Theil geworden, die er hier unten so treu geliebt, und all seine schönen Bilder, die ihm ein Engel vorgezeichnet zu haben scheint, sind Abschriften der Einzigen, die er im Herzen trug« (Hebbel 1904, Bd. 8, S. 14f.).

³³ Für Literaturhinweise möchte ich mich bei Wolfgang Lukas (Kiel) bedanken.

schen Prinzip einer zunehmenden Entfernung von den klassisch-romantischen Mustern, die jedoch nicht mit einer chronologischen Entwicklung verwechselt werden darf. Ebenso wichtig wie die Verschiebungen *zwischen* den verschiedenen Texten sind dabei die *in* ihnen. Sie zeugen von der schwindenden Evidenz der tradierten Muster.

Deren Affirmation und gleichzeitig ihre Erosion führt eine 1841 erstmals erschienene Erzählung von Johann Gabriel Seidl vor, die den programmatischen Titel *Kunst und Liebe* trägt.³⁴ Mit einer bisweilen etwas kuriosen Logik entfaltet der Text nahezu alle denkbaren Möglichkeiten des Problemfelds anhand zweier Künstlerbiographien, die kontrastiert und verschränkt werden. Vertritt der Maler Seraphin die Maxime »Was ist Kunst ohne Liebe?«, so wird sie vom Poeten Anselm umgekehrt: »Was ist Liebe ohne Kunst?« (Seidl 1843, S. 7ff.) Die überkommene Auffassung, daß Liebe für die mit überschwenglichen Erwartungen besetzte Kunst erforderlich sei, dabei aber nicht erfüllt werden dürfe, bleibt auf *einer* Ebene des Textes unangefochten. Seraphin etwa begründet die ästhetische Notwendigkeit der Liebe damit, erst diese gebe dem Künstler »Schwungkraft« und verleihe dem Werk im Sinne Pygmalions »Leben« (S. 7f.). Freilich ist Seraphin selbst ein Gegenbeweis für seine These, denn er ist ganz ohne Mithilfe Amors zum Künstler geworden. Und auch wenn sein Dichterkollege Anselm behauptet, erst die Liebe habe ihn »zum Künstler gemacht« (S. 7), ist eine entscheidende Rückung zu bemerken. Es ist nämlich nicht mehr die einzigartige affektive oder imaginative Qualität des Eros, die die Kunst erst auf den Weg bringt, es ist im Gegenteil seine Defizienz, die der veredelnden Nachhilfe der Kunst bedarf: Die »kümmerliche Einzelliebe« müsse »durch die Kunst zur Höhe des Ideals« erhoben werden (S. 6f.) und werde erst so wirkliche Liebe.

Diese Opposition der »heiligen Kunst« (S. 6) gegenüber der vorfindlichen Wirklichkeit übernimmt Seidl wie vieles andere aus der »Kunstperiode«, bleibt aber wiederum halbherzig. Denn daß beide Künstler sich zur Ehe entschließen und dabei den »Erfahrungssatz« beweisen, »daß es, wenn ein Künstler heirathet, mit seiner Kunst gewöhnlich vorüber ist« (S. 66), scheint gleichwohl völlig in Ordnung zu sein. »Kunst«, so Seraphin bei der Erzählung seiner Ehegeschichte, »ist das Ringen nach dem Ideale; ihre Flügel darnach sind unsere Darstellungen. Ich hatte mein Ideal gefunden, es war eins mit mir geworden, die Kunst löste sich auf in Liebe« (S. 100). Muß der Maler in Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.* im gleichen Falle noch seine Frau aus dem Weg räumen, so verkündet Seidls Anselm: »jedes Leben hat seine Phasen« (S. 102), und überläßt dem Leser den Schluß, daß es ja nicht immer Kunst sein muß, wenn auch die Ehe ihr Gutes hat – obwohl sie doch laut Prämisse nur »kümmerliche Einzelliebe« sein kann. So wird hier ein emphatischer

³⁴ Erstdruck 1841 im Taschenbuch *Gedenke mein!* Ich zitiere nach dem Druck in Seidls Erzählensammlung *Pentameron* von 1843, S. 1–106.

Kunstan spruch aufrechterhalten, in seiner Reichweite und Verbindlichkeit jedoch zugunsten des bürgerlichen Glücks beschnitten.

Mit dem Tod von Seraphins Frau ist dann allerdings wieder die Kunst in ihrer das Wirkliche überhöhenden Funktion gefragt. Seraphin rettet sich aus seiner Lebenskrise mit einer gemalten »Apotheose des Schmerzes, eine[r] wahre[n] Thränenverklärung der Liebe« (S. 98) und macht darin die eigentliche Neuerung im Verhältnis von Liebe und Kunst sichtbar. Die idealistisch-utopische Überhöhung der Kunst wird auf ihre Wurzeln in den privaten Verhältnissen und Bedürfnissen der Subjekte zurückgeführt. Kunst fungiert als Selbsttherapie in der Misere, als eine Art persönlicher Katastrophenschutz. »[W]ir freuen uns herzlich«, heißt es in einer erbaulichen Rezension von Seraphins Gemälde, die der Text zitiert,

daß ein Mann, den traurige Erlebnisse [...] fast an den Rand des Grabes geführt hatten, sich selbst so siegreich wieder gewonnen und in der schönen Kunst, die ihn zu ihren begabtesten Priestern zählt, solch' eine reiche Quelle des Trostes und der Erhebung gefunden hat. (S. 98)

Kunst *erwächst* nicht mehr wie bei Goethe und den Romantikern aus der Liebe, sondern *reagiert* auf diese und bewältigt sie in ihrer Defizienz oder ihrem Verlust. Es liegt auf der Hand, daß auch darin erneut eine Herabstimmung des Kunstan spruchs liegt – ebenso wie ein tiefes Mißtrauen gegen die Liebe sozusagen in ihrem Rohzustand.

Diese Kompensationsfunktion der Kunst ließe sich auch an Stifters Erstling *Der Condor* von 1840 zeigen, der mit zahlreichen Hoffmanniana das Konzept der »Liebe des Künstlers« herbeizuzitieren scheint, jedoch dieselbe Verschiebung vornimmt wie Seidl: Die Kunst geht aus der Liebe nur insofern hervor, als sie diese verarbeitet, ja wegarbeitet (vgl. Begemann 1995, S. 143ff.). Man darf darin überhaupt ein Spezifikum der Biedermeierzeit erkennen, wie sich bereits an Mörikes *Maler Noltens* (1. Fassung 1832) ablesen läßt, in dem die Sachlage freilich weit verzwickter ist, als sich hier darstellen läßt.³⁵ Weithin der Tradition folgend, die nun jedoch von haarfeinen Sprüngen durchzogen scheint, wird der Ursprung von Noltens Produktivität, seine »innigste Vermählung mit der Kunst« (Mörrike 1976, Bd. 1, 166), in einer frühen Liebesbegegnung mit der Zigeunerin Elisabeth lokalisiert.³⁶ Wenn

³⁵ Ich verweise dazu auf die anregende und weiterführende Arbeit von Bruch 1992, S. 119ff., 194ff., 238ff., 348ff. u.ö.

³⁶ »Niemand war Zeuge von dem seltsamen Bündnis, welches der Knabe in einer Art von Verzückung mit seiner angebeteten Freundin dort unter den Ruinen schloß, aber nach dem, was er Adelheiden [der Schwester] darüber zu verstehen gab, sollte man glauben, daß ein gegenseitiges Gelübde der geistigen Liebe stattgefunden, deren geheimnisvolles Band, an eine wunderbare Naturnotwendigkeit geknüpft, beide Gemüter, aller Entfernung zum Trotz, auf immer vereinigen sollte. / Doch dauerte es lang, bis Theobald die tiefe Sehnsucht nach der Entfernten überwand. Sein ganzes Wesen war in Wehmut aufgelöst, mit doppelter Inbrunst hielt er sich an jenes teure Bild; der Trieb zu bilden und zu malen ward jetzt unwiderstehlich und sein Beruf zum Künstler war entschieden« (S. 195).

der Maler nach allerlei späteren »Liebeskalamitäten« den Vorsatz faßt, der Liebe zu entsagen und sich einzig der Kunst zu widmen, dann beeilt er sich hinzuzufügen, er habe es dabei durchaus nicht auf eine »Diätetik des Enthusiasmus« abgesehen, die »den Künstler und den Menschen in zwei Stücke« schneide (S. 206). Vordergründig argumentiert Nolten noch ganz »romantisch«, wenn er behauptet, es gehe ihm um die Bewahrung der für die Kunst konstitutiven Sehnsucht.

Muß demnach Sehnsucht nun einmal das Element des Künstlers sein, warum bin ich zu tadeln, wenn ich drauf denke, mir dies Gefühl so ungetrübt und jung als möglich zu bewahren, indem ich *freiwillig* verzichte, eh ich verliere, eh ich's zum zweiten und zum dritten Male dahin kommen lasse, daß die gemeine Erfahrung mir mein blühend Ideal zerpflückt, daß ich, ersättigt und enttäuscht am Gegenstande meiner Liebe, zuletzt dastehe – arm – mit welchem Herzen? Du merkst, ich rede hier zunächst von dem gepriesenen Glück der Ehe [...]. (S. 207)

Das klingt wie die Konsequenz einer Lektüre von Hoffmanns *Don Juan*. Sehnsucht richtet sich auf ein Ideal, nicht zuletzt ein Ideal der Liebe und der Geliebten. Will sich der Künstler sein »Element« erhalten, so muß er den Zusammenprall von Ideal und Wirklichkeit, und besonders seine Wiederholung, vermeiden. Damit scheidet die Ehe als Lebensform aus, und der Künstler scheint nun doch vom Menschen abgeschnitten. Freilich hat sich hier der Bezugsrahmen gegenüber der Romantik verändert: Unverkennbar ist der Akzent von einer Emphase der Transgression auf das resignierte Kalkül mit ihrem kompensatorischen Ertrag verschoben. Notwendig werde der Künstler, so Nolten,

entbehren müssen, und ohne das – wer triebe da die Kunst? Ist sie denn was anders, als ein Versuch, das zu ersetzen, zu ergänzen, was uns die Wirklichkeit versagt, zum wenigsten dasjenige doppelt und gereinigt zu genießen, was jene in der Tat gewährt? (S. 206f.)

Geht auch in der Romantik Sehnsucht aus einem Mangel hervor, so hindert das nicht ihren transsubjektiven »utopischen« Anspruch. Bei Nolten ist er – und das belegen seine Gemälde (vgl. S. 8ff.) – weithin eingeebnet. Kunst bewältigt privates Unglück und tröstet allenfalls durch Substitute. Um das leisten zu können, muß sie sich allerdings einen Restbestand sehnsüchtiger Ideale vor dem ernüchternden Zugriff der Wirklichkeit retten.

Noch entschiedener von den romantischen Mustern entfernt hat sich der Schauspieler und Dichter Larkens, der, obgleich er selbst »Schreiben als Selbsttherapie« betreibt (Bruch 1992, S. 238ff.), Nolten gegenüber eine Verankerung der Kunst im Leben und in der erfüllten Liebe fordert. Der Künstler, der »die Welt [...] mit all ihrer tausendfachen Wonne und Pein« darstellen wolle, müsse sich auf die Freuden und Schmerzen der Leidenschaft und der Liebe einlassen (Mörke 1976, Bd. 1, S. 206). Larkens scheint die Verbindung zwischen Kunst und Idealisierung ebenso zu kappen wie die zwischen Idealisierung und Liebe, und unter dieser Prämisse ist gegen die Ehe nichts einzuwenden. Freilich ist die Liebe in dieser Form dann auch kein Impuls

mehr für die Kunst, sondern allenfalls ein Stabilisierungsfaktor für das labile Künstler-Ich. Die bürgerliche Ehe mit all ihren zeittypischen Attributen und Rollenfixierungen holt den Künstler ein.

Und was gilt es, ich bringe dich noch zurechte, wenn ich nur erst deine tollen Präntensionen herabgestimmt habe! Wer heißt dich Ideale im Kopf tragen, wo von Liebe die Rede ist? Bei allen Grazien und Musen! ein gutes natürliches Geschöpf, das dir einen Himmel voll Zärtlichkeit, voll aufopfernder Treu entgegenbringt, dir den gesunden Mut erhält, den frischen Blick in die Welt, dich freundlich losspannt von der wühlenden Begier einer geschäftigen Einbildung und dich zur rechten Zeit herauslockt in die helle Alltagssonne, die doch dem Weisen wie dem Toren gleich unentbehrlich ist – was willst du weiter? (S. 207)

Damit ist eine weitere biedermeierliche Neuerung im Verhältnis von Kunst und Liebe berührt. Im Gegensatz zu den Seidlschen Helden leugnet Larkens Plädoyer für die Ehe des Künstlers zumindest implizit den Gegensatz von erfüllter Liebe und Kunst.³⁷ Einige andere Texte tun dasselbe – allerdings: Sie ›laborieren‹ in jedem Sinn an dem Problem, das einer ›positiven‹ Lösung offenbar nicht zugeführt werden kann. Das sei an zwei Erzählungen illustriert: an Theodor Mundts umfangreicher »Novelle« *Madelon oder die Romantiker in Paris*, erschienen im selben Jahr 1832 wie der *Maler Nolten*, und an Franz von Gaudys *Das Modell* aus den *Venetianischen Novellen* von 1838. Wie die meisten seiner Vorläufer geht auch Mundt von der motivierenden Rolle der Liebe für die Kunst aus, doch handelt es sich diesmal um eine leidenschaftlich bewegte und erotisch erfüllte Liebe – die des Bildhauers Narciß zu der freizügigen Pariser Lebedame Madelon –, die in

³⁷ Ähnlich verhält es sich in Mörikes Erzählung *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855), die hier gleichfalls nicht eingehend behandelt werden kann. Mozart ist, so legt der Text nahe, trotz anderer amoureußer Engagements (Mörke 1976, Bd. 1, S. 604f.), nicht unglücklich verheiratet, doch scheint seine Ehe mit seiner Kunst nicht allzuviel zu tun zu haben. Diese wird aus einem anderen, deutlich vermittelteren erotischen Substrat »zur Welt geboren« (S. 615), wie die Szene der Inspiration am Brunnen deutlich macht. Ihr Gegenstand sind »Duett und Chor einer ländlichen Hochzeit« (S. 592) zum Text »Giovinette, che fatte all' amore, che fatte all' amore / Non lasciate, che passi l'età, che passi l'età [...]« (S. 593) aus dem *Don Giovanni*, der den Text der Erzählung zusammen mit dem *Figaro* untergründig strukturiert. Die ›erotische‹ Musik geht aus einem überaus dezent beschriebenen erotischen Szenario hervor – dem unbewußten Raub der Pomeranze, die Mozart in zwei Hälften schneidet, die er mit »angeregte[n] Sinne[n]« vereinigt, trennt und wieder vereinigt (S. 580). Metaphorisch wird diese Szene an den Sündenfall (S. 581) und biographisch an die Reminiszenz eines neapolitanischen Wasserspiels um Werbung und Entführung angeschlossen (S. 588ff.). Das »Produkt« dieses Vorgangs widmet Mozart schließlich quasi als Sühnung des Sündenfalls der verlobten Tochter des Hauses als »Brautlied« (S. 594). Die Reihe weiterer einschlägiger Aspekte ließe sich vermehren (vgl. 594ff., 597ff., 620). Statt eine Analyse dieser hochkomplexen Konstellation zu bieten, die nicht zuletzt zeigen soll, wie ein Künstler sich gerade durch »den Überfluß, den er verströmen würde«, ungewollt das Leben verkürzt (S. 612), kann ich an dieser Stelle nur auf Brandstetter / Neumann 1991 sowie Blamberger 1991, S. 130ff. verweisen.

starker Vereinseitigung des historischen Befunds mit der »romantischen Liebe« identifiziert wird (Mundt 1832, S. 10f.). Weder durch Verschwendung ›genetischer Kraft‹ noch durch Entzauberung eines idealisierten Bildes von Weiblichkeit unterläuft hier die sexuelle Erfüllung die Schöpfung von Kunst. Doch selbst ihr Nutznießer verwirft, darin ganz zeittypisch, die sinnliche Liebe, und an diesem Punkt eigentlich setzt die Arbeit der Kunst ein. Narciß bildet die Statue der Madelon, er ergießt dabei – wie schon zitiert (vgl. Anm. 15) – seine affektive Energie in den Stein (S. 23), der zu einem nachgerade unheimlichen Leben erwacht. Auch hier steht Pygmalion Pate (S. 24f.). Trotz und neben der körperlichen Beziehung mit dem Modell findet ein Sublimierungsvorgang statt. Denn im Prozeß des Schaffens erstet die Statue der Madelon »halb als Göttin, halb als Sterbliche in idealischem Gewande und Haltung« (S. 21), und das spiegelt die affektive Befindlichkeit ihres ›Erzeugers‹. Narciß nämlich ist nach Fertigstellung des Werks ›umgepolt‹: Er umwirbt nun die keusche und ätherische Rosalie, die Verkörperung der »klassischen Liebe«, in deren Zentrum die »Seele« steht und ein »stillbegrenztes, gediegenes Glück des Daseins« (S. 12). Während der Versenkung ins Werk hat eine Umlenkung und Veränderung der sexuellen Energien stattgefunden. Sie sind in Stein verwandelt und zu einer idealischen Gestalt sublimiert worden. Sein körperliches Begehren nach dem Urbild des Werks hat Narciß dabei buchstäblich abgearbeitet.³⁸ Ähnlich wie bei Seidl, Stifter oder Mörrike – und zugleich anders – ist die Kunst das Medium einer Transformation und Bewältigung defizitärer Ausgangszustände.

Ob sie auch in anderen Situationen entstehen kann, bleibt ungewiß. Narciß behauptet es, wenn er in Rosalie die prospektive »Muse [s]einer Kunst« ehelichen und dadurch dauerhaften Frieden für sich und sein Schaffen gewinnen will:

Ja, alle meine Gefühle sagten es mir untrüglich, wenn Sie mein wäre, aus deren Augen mich eine nie gesehene kindliche Unschuld und süße Heiterkeit tröstend anschaute, dann würde es auf immer fromm und heimathlich in meinem Gemüthe werden, dann würde ich die Muse meiner Kunst und den Engel der Tugend zugleich unauflöslich an mich gefesselt haben und fortan in einem kunstgeweihten Stillleben an ihrer Seite alle verführerischen Leidenschaften und verlockenden Triebe überwinden! (S. 84f.)

Wir erfahren jedoch nicht, ob Kunst tatsächlich auch aus einer in *diesem* Sinne erfüllten Liebe erwachsen kann. Denn die ästhetische Selbsterziehung des Helden mißlingt. Die klassische Liebe wird ihm unerträglich langweilig, und seine »wilde unbeständige Natur« erwacht aufs neue (S. 209): »des Künstlers Stillleben verliert seine Weihe und der Mensch lockt mich hinaus zum reizenden, freien Erdengenuß, in die wärmere Zone der Sinnlichkeit«

³⁸ Vgl. ebd., S. 82: »in meiner stillen, nur vom Schlag des Meißels durchtönten Werkstatt ist mir oft so wohl, daß ich in der friedlichen Gesellschaft meiner Bilder alle, auch die wildesten Triebe des Herzens beruhigt fühle«.

(S. 83). Kurz vor der Hochzeit mit Rosalie flieht er, bleibt dabei aber ein Zerrissener, der sich selbst verurteilt. Weder der Text noch sein Protagonist aber sind geneigt, mit neuerlichen Sublimierungsversuchen auf das Anschwellen der Triebströme zu reagieren und derart in einen Iterationsprozeß einzutreten, der von der zyklischen Wiederkehr verworfener Begierden diktiert würde. Narciß schreitet vielmehr zu einer Radikalkur: Mit Mord und Selbstmord rächt er sich schließlich für sein unstillbares Begehren an dessen Objekt, Madelon, und an seinem eigenen Körper.

Mundt bedient sich, wie man sieht, bekannter Versatzstücke, stellt aus ihnen aber eine Situation der Ausweglosigkeit zusammen – auch und gerade für die Kunst. Die Unhintergebarkeit der menschlichen Triebstruktur wird diagnostiziert, aber nicht anerkannt. Das sozusagen ›klassische‹ Modell der künstlerischen Sublimierung des Eros scheitert hier auf Dauer ebenso, wie das der romantischen Sehnsucht stillschweigend suspendiert ist, das die Liebeserfüllung bewußt aussetzt und in dieser Schwebelage die künstlerische Produktivität lokalisiert. Aus dieser Situation in den Ruinen untergegangener Positionen aber weiß der Held weder ästhetisches Kapital zu schlagen, noch kann er sie mit den Mitteln der Kunst bewältigen. Der einzige sichtbare Modus gelingender Kunst ist bedenklich und eignet sich nicht dazu, ästhetische Maximen aus ihm zu schmieden; sein subversives Potential bleibt unausgeschöpft. Solche Ausweglosigkeit charakterisiert aber auch den Text selbst. Der jungdeutsche Mundt demontiert die tradierten Vorstellungen von künstlerischer Produktivität, ohne zu alternativen Lösungen zu gelangen. Eine neue Ausrichtung der Kunst deutet sich auf der Textebene allenfalls an, wo die aktuelle politische Geschichte entschieden ins Spiel gebracht wird. Bemerkenswerterweise aber bleibt das Faktum, daß die Künstlerproblematik vor dem Hintergrund der Julirevolution situiert wird, konzeptuell völlig folgenlos. Ebenso wenig wie in seinem drei Jahre später veröffentlichten Text über den Selbstmord der Charlotte Stieglitz gelingt es Mundt, beide Bereiche zu vermitteln (Vgl. Ledanff 1986, S. 7ff.). Bei allem politischen Engagement bleibt es bei einer individualistischen, psychologisierenden und moralisierenden Sicht der ästhetischen Produktivität.

Auch Gaudys *Modell* erzählt die Geschichte eines Scheiterns. Entschiedener noch als Mundt, nämlich ausdrücklich, verabschiedet sich die Novelle vom Prinzip des Kunstzölibats der vorangegangenen Epoche, behält dabei aber gleichfalls die konstitutive Rolle der Liebe für die Kunst bei. Ein Federigo genannter deutscher Maler lernt in der römischen Campagna das Mädchen Virginia kennen, in das er sich sogleich unsterblich verliebt, obwohl sie schon einem anderen Mann versprochen ist. Ähnlich wie bei den Hoffmannschen Malerhelden wird dieses Erlebnis die eigentliche Initialzündung für seine Kunst darstellen, anders aber als dort beflügelt die Entfernung der Geliebten den Maler nicht, sondern lähmt ihn. Die mehrwöchige Trennung nach der ersten Begegnung läßt ihn in einer Schaffenskrise versacken, und das nimmt die Konstellation des Schlusses vorweg. Erst als Federigo die Ge-

liebte wiederfindet und in der Folge zu seinem dauernden Modell macht, kann sein »wahre[r] Beruf zur Malerei« zum Durchbruch kommen (Gaudy 1900, Bd. 2, S. 36f.). Wesentlich ist dabei, daß Virginia seine Liebe, freilich noch ganz keusch, erwidert und die baldige Eheschließung vereinbart wird. In doppelter Weise mithin, »negativ« durch Widerlegung und »positiv« durch Beweis des Gegenteils, wird die romantische Auffassung entkräftet, das Element der Kunst sei die absolut aufgeschobene »monologische Liebe«.

Ob die Ehe mit der Muse einen fruchtbaren Grund für die männliche Kreativität abgeben kann, erfahren wir jedoch ebensowenig wie bei Mundt. Denn bevor es soweit ist, dringt Virginias erster Verlobter Arcangiolo ins Atelier ein, wo Virginia gerade als ihre antike Namenspatronin abgebildet wird, und erdolcht die Untreue: »Mit entsetzlichem Lachen jauchzt Arcangiolo, indem er die Gemordete ihrem Verlobten zuschleudert: ›Hier, Maler, hast du das wahre Modell!‹« (S. 40) Dieser Vorgang ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Mit der Behauptung, das wahre Modell der Kunst sei die schöne Leiche, die mortifizierte, unkörperlich werdende und räumlich distanzierte Frau, referiert der Satz des Mörders auf das zölibatäre Kunstmodell. Er eröffnet zwei, einander widersprechende Argumentationsrichtungen: 1. schließt er den Bogen zu einer ganzen Reihe textueller Hinweise, die Virginia, die ja bereits durch ihren Namen auf Jungfräulichkeit bis zum Tode festgelegt scheint (S. 38), mit dem Tod und der Madonna in Beziehung setzen (S. 30f., 35f.), wobei letztere wiederum über die an prominenter Stelle erfolgende Nennung des »Klosters Santa Maria sopra Minerva« mit der Kunst korreliert wird (S. 36). Wenn derart »das Modell« im Sinne von Tod, Abwesenheit und Jungfräulichkeit, ja eine Art Heiligenstatus stilisiert wird, dann legt der Text selbst Zweifel an der Vereinbarkeit von Kunst und Ehe nahe. 2. aber ist der ohne jede Sympathie gezeichnete Mörder das stärkste Gegenargument gegen seine eigenen Worte. Wie schon bei Hoffmann tritt hier ein entschieden destruktiver Zug des Kunstzölibats zutage, der sich über den Namen des Mörders, Arcangiolo, als Moment einer pervertierten Kunstreligion erweist. Der weitere Fortgang der Geschichte gibt dieser indirekten Kritik recht: Federigos produktive Kraft erlischt mit dem Tod der Geliebten endgültig. Doch die Spuren dessen, was Gaudys Text derart widerlegt, bleiben ihm eingeschrieben. Er bildet in dieser Hinsicht eine ähnliche Struktur aus wie Seidls *Kunst und Liebe*.

Am weitesten, so scheint mir, hat sich Franz Grillparzer in seinem Trauerspiel *Sappho* vom klassisch-romantischen Grundkonsens gelöst. Daß das bereits 1818 der Fall ist, zu einer Zeit also, in der E. T. A. Hoffmann gerade erst dabei ist, seine literarischen Versuchsanordnungen zu installieren, verdeutlicht die Schwierigkeiten, die man schon mit der zeitlichen Abgrenzung der Biedermeierzeit haben muß. Der strikte Zusammenhang von Liebe und Kunst wird hier gewissermaßen auf seinem eigenen Terrain dementiert. Das Drama zeigt die Liebesdichterin auf dem Höhepunkt ihres literarischen Ruhms, den sie offenbar erreicht hat, ohne jemals Liebe erlebt zu haben. In

deutlicher Opposition etwa zu den *Römischen Elegien* scheint nicht einmal die Liebesdichtung auf eine Erfahrung von Liebe angewiesen. Die Auffassung, daß Kunst als »der reinsten Kräfte Kind« ungeschlechtlich gezeugt sei (Grillparzer 1872, Bd. 2, S. 263), wird hier gerade *gegen* ihre Herkunft aus der Liebe gewendet. Solche Ferne der Kunst vom »Leben« aber erfährt Sappho sowohl in biographischer wie in künstlerischer Hinsicht als unbefriedigend: Die götternahe Kunst bleibt kalt und unfruchtbar, und ihr Ruhm bietet keinen »Ersatz« für die »Opfer«, mit denen er erkaufte ist (S. 177). Noch Sapphos Wendung zu Leben und Liebe kann freilich deren Gegensatz zur Kunst nur noch einmal aus der umgekehrten Richtung bestätigen. Die geplante Synthese beider Sphären³⁹ bleibt im Schatten der älteren Einsicht ihres wechselseitigen Ausschlusses,⁴⁰ und diese bewahrheitet sich schließlich in tragischer Weise. In dem Moment, in dem der Affekt für den jungen Phaon die Dichterin überwältigt, ist sie mit ihrer Kunst am Ende. Ein Zurück kann es nicht mehr geben. Die unerfüllte Liebe hat keinerlei produktive, sondern allein eine destruktive Potenz, Eros erscheint als eine Gewalt, der mit den Mitteln der Kunst nicht beizukommen ist. An diesem Punkt bleibt nur noch die Autodestruktion: Ist die Liebesqual nicht künstlerisch fruchtbar zu machen, so soll der Körper als Sitz jener unsublimierbaren Gewalt vernichtet werden.

Diese doppelte Beweisführung ist ein früher Extrempunkt der literarischen Produktivitätsdebatte, von dem Grillparzer selbst sich wieder entfernt hat. Doch selbst wo er, wie dreißig Jahre später in der Erzählung vom *Armen Spielmann*, zu der These zurückfindet, unerfüllter Eros evoziere die Liebe zur Kunst, geschieht dies nur in Form ihrer depressiven Kontrafaktur. Die Musik stellt in dieser Erzählung in nachgerade fetischistischer Weise einen Ersatz für den Besitz der geliebten Frau dar und kompensiert ihn,⁴¹ doch produziert der Geiger keine Kunst, sondern nur Geräusch. Sein unerträgliches Gekratze erweist sich vielmehr als Spiegelbild schwerer psychischer Beschädigungen, die nicht zuletzt aus den familialen und sozialen Lebensverhältnissen erwachsen, die auch sein Liebesverhältnis bestimmen. Ein überschwenglicher Kunstanspruch prallt auf das völlige Fehlen jeder musikalischen Begabung, deren Charakter und Ursprung im Text dunkel bleiben.

³⁹ »Laß uns denn trachten, mein geliebter Freund, / Uns *Beider* Kränze um die Stirn zu flechten, / Das Leben aus der Künste Taumelkelch, / Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens« (S. 177).

⁴⁰ Phaon, den sich Sappho zum Geliebten auserkoren hat, ist ihren eigenen Worten zufolge »bestimmt, in seiner Gaben Fülle, / Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln / In dieses Lebens heit're Blüthenthäler / Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuziehn. / An seiner Seite werd' ich unter euch / Ein einfach stilles Hirtenleben führen« (S. 170).

⁴¹ »Geigen«, das schwingt dabei wohl mit, ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für den Geschlechtsakt, mit der auch Mörike im *Maler Nolten* spielt (vgl. Bruch 1992, S. 181).

Der sublimatorische Impuls einer unerfüllten Liebe, der die glücklicheren Kollegen des armen Spielmanns zur Kreativität getrieben hatte, ist zwar gegeben, aber deswegen entsteht noch lange keine Kunst. Das traditionelle Szenario ist statt dessen zur Produktionsstätte von Mißklang geworden, der nicht einmal mehr als solcher wahrgenommen wird. Auf eine indirekte und unterschwellige Weise wird Kunst so zum Gegenstand eines Zweifels, der die Erzählung in die Nähe der zeittypischen Phantasien vom Ende der Kunst rückt.

Diese Befunde mögen verwirrend sein. Hat die Romantik eine relativ konsistente, wenigstens in den Grundzügen autorenübergreifende Imagination der psychischen Antriebe künstlerischer Produktivität entwickelt, so scheint mir, daß sich derartiges von der Biedermeierzeit kaum sagen läßt. Die Autoren entwickeln keine durchschlagenden alternativen Konzepte, sondern bleiben – das ist gegen Sengle (1971ff., Bd. 1, S. 31ff.) festzuhalten – in bemerkenswerter Weise auf den Themen- und Motivbestand der vorangegangenen Epoche fixiert, unterziehen dieses Erbe jedoch einer eingehenden kritischen Musterung. Der *Zusammenhang* von Kunst und Liebe scheint nach wie vor plausibel, seine konkrete Beschaffenheit aber wird fraglich und kann daher in durchaus unterschiedlicher Weise konstruiert werden. Das deutet auf das Zerschneiden eines Konsenses. Neben das klassisch-romantische Muster eines wie auch immer begründeten Kunstzölibats treten Formen seiner Aushöhlung, Relativierung oder Umkehrung. Noch wo man ein Begründungsverhältnis von Liebe und Kunst überhaupt leugnet, scheint man jedoch seine diskursive Präsenz nicht einfach ignorieren zu können, sondern ist genötigt, sich an ihm abzarbeiten. So ergibt sich der Eindruck, hier werde ein diskursives Feld in allen seinen Möglichkeiten narrativ durchbuchstabiert. Das gilt nicht nur für die Epoche als Ganze, sondern schon für einzelne Texte, an denen ein Zug gleichermaßen ins Experimentelle wie ins Prinzipielle auffällt. Bei Mundt oder Seidl sind es geradezu systematische, zum Teil allegorisierende Arrangements, in denen Konstellationen durchgespielt und variiert werden. Und daß man diese beiden Autoren, den Jungdeutschen und den zeitweiligen Wiener Zensor im Dienste Metternichs, überhaupt nebeneinander stellen kann, belegt zudem, daß in dieser Hinsicht ein nennenswerter Unterschied zwischen dem Vormärz- und dem eigentlichen Biedermeierflügel der Epoche kaum auszumachen ist.

Bei aller Kombinatorik sind jedoch auch gemeinsame Grundzüge festzustellen. Der (übrigens nicht neue) Schluß liegt nahe, daß das Ende der ›Kunstperiode‹ zwar experimentelle Freiräume eröffnet, aber auch beträchtliche Unsicherheiten über den Status, die Rolle und eben auch den ›Ursprung‹ der Kunst gestiftet hat. Fest steht dabei jedoch, daß man im Zeichen ein und derselben Problemstellung und desselben Denkmusters erzählt. Immer nämlich geht es um die Frage nach der Verwurzelung der Kunst im Körper, im Affekthaushalt und in der Triebphäre und nach der Art und Weise dieser Verwurzelung. Es geht um ein Kalkül mit psychischen ›Kräften‹

und das Problem ihrer Stimulation, Steigerung, Lenkung und damit immer auch ihrer Relation zu einem Liebesobjekt als ihrem externen Bezugspunkt. Dabei aber macht sich ein Moment von Ratlosigkeit, Resignation und Ernüchterung breit, das sich nicht nur am Motiv der scheiternden und untergehenden Künstler ablesen läßt. Eigentümlich ist es ja immerhin, daß gerade in einem Genre, das sich mit Kunst und Künstlern befaßt, der romantische Kunstenthusiasmus so stark gedämpft und relativiert wird. Obwohl er in einzelnen Äußerungen der Protagonisten fortlebt, wird er auf anderen Textebenen entschieden unterhöhlt. Zum einen kann der Kunst das bürgerliche Glück gleichberechtigt an die Seite gestellt werden, zum andern erfüllt die Kunst textimmanent neue Funktionen. Der ›utopische‹ Anspruch einer Transgression des Gegebenen wird klammheimlich abgelöst durch die faktische Funktion der Kunst als einer Art ästhetischer Schadensbegrenzung und selbsttherapeutischer Lebensbewältigung. Die romantische Ökonomie der Affekte, Sehnsüchte und Imaginationen, sorgfältig inszeniert als ein Schwebezustand zwischen inspirierender Liebesbegegnung und Liebesverzicht, wird dadurch nicht nur ortlos, sie wird auch insofern unmöglich, als Liebe hier zumeist selbst zu den krisenhaften Lebensfaktoren gehört, die von der Kunst be- und verarbeitet werden müssen. Auch im Bereich der Liebe macht sich so ein resignativer Zug bemerkbar.⁴² Während sich die strikte Abwertung der sinnlichen Liebe erhält, erscheint ihr traditioneller Gegenpol, die unkörperliche, geistig-seelische Liebe, nicht anders als die Kunst des emphatischen Charakters beraubt.

6. Ausblick: Die Hochzeit mit der Muse und die Liebe zur Literatur

Bleibt der Zusammenhang von Kunst und Liebe bei allen Verschiebungen im einzelnen eine epochenübergreifende Konstante, so verliert er doch nach der Romantik seine scharfen Konturen. Das macht die Abgrenzung des Biedermeier auf diesem Gebiet schwierig. So fließend wie der Beginn ist auch das Ende der Epoche, greift doch die Verarbeitung des Kunst-Liebe-Themas im Realismus ›biedermeierliche‹ Züge auf und überspielt so auch hier denkbare Zäsuren. Allerdings gibt es Grund zu der Annahme, daß sich jetzt neuerlich eine Art epochaler Struktur herausbildet. Das jedenfalls legt der Blick auf einige prominente Texte nahe wie etwa Richard Wagners *Meistersinger von Nürnberg* (1867), Theodor Storms *Psyche* (1875) oder Gottfried Kellers *Hadlaub* aus den *Züricher Novellen* (1876); auch Adalbert Stifters Erzählung *Nachkommenschaften* (1864) gehört trotz mancher Abweichungen in diese Reihe.

Alle diese Texte operieren mit einem zweiphasigen Handlungsschema, stellen jedoch nur dessen erste Phase dar, in der ein Künstler von der Liebe

⁴² Vgl. dazu die Beiträge von Wolfgang Lukas und Martin Lindner in diesem Band.

zu einer noch unerreichten Frau zur Schöpfung seines Werks inspiriert wird. Die zweite Phase, in der der Künstler seine »Muse« ehelicht, bildet die Grenze des Erzählten. Ihr gelten allenfalls wenige abschließende Sätze. Man gewinnt den Eindruck, hier werde eine Synthese in Szene gesetzt, besser vielleicht: ein Kompromiß zwischen dem älteren Modell des Kunstzölibats auf der einen und jenen biedermeierlichen Experimenten auf der anderen Seite, die den Gegensatz von erfüllter Liebe und Kunst gezeugnet und dabei mitunter den Künstler als Ehemann imaginiert hatten – wengleich der Realisierung dieser Vorstellung in der Regel kein Erfolg beschieden ist (Mundt, Gaudy). Das Theorem einer sublimatorischen Produktion von Kunst aus einem erotischen Impuls wird erzählerisch bestätigt, soll dabei aber mit einem anderen erzählerischen Anliegen harmonisiert werden, mit der sozialen und erotischen Integration der heiklen Gestalt des Außenseiters und Junggesellen. Der geniale und darum leicht die Bodenhaftung verlierende Künstler, den die literarische Tradition mit bisweilen programmatisch antibürgerlichen Züge ausgestattet hatte, soll seine Randständigkeit verlieren und sozial eingebunden werden. Und da hier immer auch bedenklich flottierende erotische Energien im Spiel sind, scheint dafür die bürgerliche Ehe der geeignete Ort.

Ob sie auch der Ort einer fortdauernden kreativen Potenz des Künstlers ist, bleibt fraglich. Die Texte behaupten es, bleiben jedoch den erzählerischen Beweis, daß Ehe und künstlerische Produktivität sich nicht in die Quere kommen, schuldig. Tatsächlich versucht ja der angesprochene Kompromiß, einander widersprechende Positionen zusammenzuzwingen, und kann dies konsequenterweise denn auch nur in Form ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge. Blickt man auf Kellers *Hadlaub*, wo sich der Minnesang des Titelhelden mit seiner Verheiratung erledigt zu haben scheint, dann stellt das der Kunst eine schlechte Prognose. Eine (zugegebenermaßen zynische) ›Hoffnung‹ für den Fortgang der Kunst läßt unter den Prämissen, die die Texte selbst vorgeben, allenfalls die weithin pessimistische Sicht der Ehe in der Literatur zwischen Stifter und Fontane. Ist die bürgerliche Ehe tatsächlich das Institut gesellschaftlich verordneten Unglücks und erotischer Entsaugung, als das sie im literarischen Kontext ebenso wie wenig später bei Freud beschrieben wird,⁴³ dann mögen sich in ihr die ästhetisch produktiven Energien erneut sammeln – am andern Objekt ...

Die Verbindung von Liebe und Kunst erhält in der Literatur des Realismus freilich noch eine weitere aufschlußreiche Wendung. In ihrer Darstel-

⁴³ Vgl. Freuds Schrift über *Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität* von 1908: »Es ist wirklich für den Uneingeweihten ganz unglaublich, wie selten sich normale Potenz beim Manne und wie häufig sich weibliche Frigidität bei der weiblichen Hälfte der Ehepaare finden, die unter der Herrschaft unserer kulturellen Sexualmoral stehen, mit welchen Entsaugungen, oft für beide Teile, die Ehe verbunden ist und worauf das Eheleben, das so sehnsüchtig erstrebte Glück, sich einschränkt« (Freud 1974, S. 30).

lung reflektiert die Kunst nicht mehr allein über ihren affektiven, sondern auch über ihren textuellen Ursprung. Das zeigt vor allem Kellers *Hadlaub* plastisch. Gewiß geht die Dichtung des verspäteten Minnesängers aus seiner Liebe zu Fides von schwarz Wasserstelz hervor, ebenso gewiß aber sind beide – mit Einschluß ihres Zusammenhangs – nicht zuletzt auch diskursive Effekte. Erst seine leidenschaftlich betriebene Kopistentätigkeit an der ›Mannessischen Liederhandschrift‹ macht Hadlaub zum Dichter und zum Liebenden. Dem textuellen Spiel der Minnesänger, das der Schreiber als affektiven Ernst ansieht, entnimmt er, wie Liebe Kunst hervorbringt und sich in ihr ausdrückt. Dieses Vorbild kopiert nicht allein seine eigene Dichtung, sondern auch seine Liebe selbst, die sich bis in ihre Form hinein in dem diskursiven Muster wiederfindet. Die »unschuldige kleine Anbetung« für Fides (Keller 1985ff., Bd. 5, S. 55), selbst offenbar schon das Ergebnis der »nachahmenden Anfänge der Frauenverehrung«, verwandelt sich erst in ständiger Parallele zu der Abschrift in die »angehende Leidenschaft«. Daß die Geliebte dies zu ignorieren scheint, bringt Hadlaub in eine Lage, die ihm literarisch nur allzu vertraut ist. »Aus den Gedichten, die er täglich und stündlich durchlas und abschrieb, glaubte er aber alles das zu kennen und in der Ordnung zu finden«. Kein Wunder, daß er als »Ausweg« aus seiner Misere »unversehens sein erstes Minnelied ersann« (S. 57f.).

In dem Epigonen, der ein Textkorpus ab- und weiterschreibt, spiegelt Keller das Verfahren seiner eigenen Erzählung. Er zeigt das Verhältnis von Liebe und Kunst nicht allein als einen ästhetischen Produktionszusammenhang, sondern nicht minder als das, was es ab einem bestimmten Punkt seiner diskursiven Präsenz immer auch ist: als ein »Bibliotheksphänomen«. ⁴⁴ Ebenso wie sein Held entnimmt es Keller anderen Texten und stellt diesen Vorgang selbst noch dar, ohne das Kreativitätstheorem damit liquidieren zu wollen. Doch eine Verschiebung wird unübersehbar. Denn die Affekte, die hier verhandelt werden, sind nicht zuletzt solche, die geschrieben stehen und sich aus Geschriebenem entfalten. So schließt Keller auf seine Weise an die Tradition einer unverhohlenen Texterotik an, die uns schon in den *Römischen Elegien* wie im *Artushof* begegnet ist und ihren ›dramatischen‹ Höhepunkt unbezweifelbar in Wagners *Meistersingern* erreicht. ⁴⁵ Der Text selbst

⁴⁴ Der Begriff stammt aus Foucaults Aufsatz *Un ›fantastique‹ de bibliothèque* über Flauberts *La Tentation de Saint-Antoine* (Foucault 1979, S. 160).

⁴⁵ Die *Meistersinger* wären eine eigene Untersuchung wert. Ausgiebig wird in dieser Oper, die vorführt, wie ein Text in der »Werkstatt« geschaffen wird, ›gezeugt‹ und ›geboren‹, und selten bestimmt dieses Imaginationsmuster in so konsequenter Weise wie hier die gesamte Struktur eines Werkes.

›SACHS. Das war ein ›Stollen‹; nun achtet wohl, / daß ganz ein gleicher ihm folgen soll.

WALTHER. Warum ganz gleich?

SACHS. Damit man seh' / Ihr wähltet Euch gleich ein Weib zur Eh'! – [...]

SACHS. [...] Nun stellt mir einen ›Abgesang‹.

WALTHER. Was soll nun der?

erscheint als der eigentliche Schauplatz des Eros. Die Liebe richtet sich auf ihn und spinnt sich aus ihm heraus, und Texte zeugen andere Texte. Der produktive Faktor, aus dem das Werk des Mannes hervorgeht, besteht nicht lediglich in der Liebe zur Frau, er ist die Liebe zur Literatur.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

- von Arnim, Achim, 1962ff.: Sämtliche Romane und Erzählungen. Hg. von Walther Migge. 3 Bde. München.
- von Gaudy, Franz Frhr., 1900: Ausgewählte Werke. Hg. von Alice Freiin von Gaudy. 2 Bde. Leipzig.
- Goethe, Johann Wolfgang, 1887ff.: Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. Weimar.
- Ders., 1968: Briefe. Hamburger Ausgabe. 4 Bde. 2. Aufl. Hamburg.
- Ders., 1974: Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. 14 Bde. 10. Aufl. München.
- Grillparzer, Franz, 1872: Sämtliche Werke. Hg. von Heinrich Laube. 10 Bde. Stuttgart.
- Hebbel, Friedrich, 1904: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Richard Maria Werner. 12 Bde. 2. Aufl. Berlin.
- Hederich, Benjamin, 1770: Gründliches mythologisches Lexicon. Leipzig (ND Darmstadt 1986).
- Herder, Johann Gottfried, 1877ff.: Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin.
- Hoffmann, E. T. A., 1976a: Fantasie- und Nachtstücke. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Krohn. München.
- Ders., 1976b: Die Serapions-Brüder. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München.
- Ders., 1977: Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Krohn. München.
- Hufeland, Christoph Wilhelm, 1905: Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern (Text der 5. Aufl. 1823). Hg. von Paul Dittmar. Leipzig.
- Keller, Gottfried, 1985ff.: Sämtliche Werke. Hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kauffmann und Dominik Müller. 7 Bde. Frankfurt am Main.
- von Kleist, Heinrich, 1985: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. 2 Bde. München.
- Mann, Thomas, 1976: Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main.
- Mörke, Eduard, 1976: Sämtliche Werke. Mit einem Nachwort von Benno von Wiese und Anmerkungen von Helga Unger. 2 Bde. München.
- Möser, Justus, 1970: Patriotische Phantasien. Hg. von Siegfried Sudhoff. Stuttgart.
- Moritz, Karl Philipp, 1981: Werke. Hg. von Horst Günther. 2 Bde. Frankfurt am Main.
- Müller, Adam, 1967: Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Hg. von Walter Schroeder und Werner Seibert. 2 Bde. Neuwied / Berlin.

SACHS. Ob Euch gelang, / ein rechtes Paar zu finden, / das zeigt sich an den Kinden; / den Stollen ähnlich doch nicht gleich, / an eignen Reim und Tönen reich; / daß man's recht schlank und selbstig find, / das freut die Eltern an dem Kind [...].«
(Wagner 1978, S. 465f.)

- Mundt, Theodor, 1832: *Madelon oder die Romantiker in Paris. Eine Novelle.* Leipzig.
- Musil, Robert, 1978: *Gesammelte Werke.* Hg. von Adolf Frisé. 9 Bde. Reinbek bei Hamburg.
- Novalis, 1975: *Schriften.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 4. 2. Aufl. Darmstadt.
- Novalis, 1977: *Schriften.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 1. 3. Aufl. Darmstadt.
- Poe, Edgar Allan, 1975: *Complete Tales and Poems.* New York.
- Schlegel, August Wilhelm, 1983: *Athenäum. Eine Zeitschrift.* Hg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. 3 Bde. Berlin 1798–1800. ND Darmstadt.
- Seidl, Johann Gabriel, 1843: *Pentameron.* Wien / Leipzig.
- Storch, Wolfgang / Damerau, Burghard (Hgg.), 1995: *Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char.* Leipzig.
- Sulzer, Johann Georg, 1798: *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* 4 Bde. 3. Aufl. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Tieck, Ludwig, 1980: *Frühe Erzählungen und Romane.* Hg. von Marianne Thalmann. München.
- Wagner, Richard, 1978: *Die Musikdramen.* München.
- Young, Edward, 1760: *Gedanken über die Originalwerke.* Leipzig. Hg. von Gerhard Sauder. (Deutsche Neudrucke. Hg. von Arthur Henkel). Heidelberg 1977.

2. Sekundärliteratur

- Abrams, Meyer Howard, 1978: *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik.* München.
- Ammer, Andreas, 1991: *Lust und *** und Litteratur. Zur Ökonomie und Verstümmelung von Goethes ›Erotischem Werk‹.* In: Goethe, Johann Wolfgang: *Erotische Gedichte. Gedichte, Skizzen und Fragmente.* Hg. von Andreas Ammer. Frankfurt am Main, S. 235–244.
- Anz, Thomas, 1989: *Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts.* In: Barner, Wilfried (Hg.): *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung.* München, S. 71–88.
- Bätschmann, Oskar, 1985: *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik.* Köln, S. 183–224.
- Barmeyer, Eike, 1967: *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie.* München.
- Begemann, Christian, 1987: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main.
- Ders., 1995: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren.* Stuttgart / Weimar.
- Ders., 1999a: *Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe.* In: *German Life and Letters* 52.2, 1999 (Special Number: *The Body in German Literature around 1800*), S. 211–237.
- Ders., 1999b: *Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims *Raphael und seine Nachbarinnen*.* In: Neumann, Gerhard und Oesterle, Günter (Hgg.): *Bild und Schrift in der Romantik.* Würzburg, S. 391–410.
- Ders. und Wellbery, David E. (Hgg.) 2001: *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit.* Freiburg.
- Blamberger, Günter, 1991: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne.* Stuttgart.

- Blühm, Andreas, 1988: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Frankfurt / Bern / New York / Paris.
- Böhme, Hartmut / Böhme, Gernot, 1983: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt am Main.
- Bosse, Heinrich, 1994: Der Autor als abwesender Redner. In: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England und Frankreich. Tübingen, S. 277–290.
- Brandstetter, Gabriele / Neumann, Gerhard, 1991: Biedermeier und Postmoderne. Zur Melancholie des schöpferischen Augenblicks: Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* und Shaffers *Amadeus*. In: Blumberger, Günter / Engel, Manfred / Ritzer, Monika (Hgg.): Studien zur Literatur des Frührealismus. Frankfurt am Main / Bern / New York / Paris, S. 306–337.
- Bronfen, Elisabeth, 1994: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München.
- Bruch, Herbert, 1992: Faszination und Abwehr. Historisch-psychologische Studien zu Eduard Mörikes Roman *Maler Nolten*. Stuttgart.
- Dinter, Annegret, 1979: Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel. Heidelberg.
- Dörrie, Heinrich, 1974: Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart. Opladen.
- Fink, Gonthier-Louis, 1983: Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik. In: *Aurora* 43, 1983, S. 92–123.
- Foucault, Michel, 1978: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- Foucault, Michel, 1979: Schriften zur Literatur. Frankfurt am Main / Berlin / Wien.
- Freud, Sigmund, 1974: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. (Studienausgabe Bd. 9). Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. 3. Aufl. Frankfurt am Main.
- Gellhaus, Axel, 1995: Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung. München.
- Grimminger, Rolf, 1986: Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main.
- Hilmes, Carola, 1990: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart.
- Hoffmann, Volker, 1983: Künstlerselbstzeugung durch Metamorphose. Naturpoesie aus den Ruinen der Zivilisation. Zu Adelbert von Chamisso's Gedicht *Das Schloß Boncourt*. In: Häntzschel, Günther (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 4: Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus. Stuttgart, S. 60–68.
- Ders., 1986: Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims. In: *Aurora* 46, 1986, S. 158–167.
- Honegger, Claudia, 1991: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850. Frankfurt am Main.
- Jahn, Ilse, 1990: Grundzüge der Biologiegeschichte. Jena.
- Kittler, Friedrich A., 1980: Autorschaft und Liebe. In: Ders. (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus. Paderborn / München / Wien / Zürich, S. 142–173.
- Laqueur, Thomas, 1992: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main / New York.
- Ledanff, Susanne (Hg.), 1986: Charlotte Stieglitz. Geschichte eines Denkmals. Frankfurt / Berlin.
- von Matt, Peter, 1971: Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen.

- Müller-Sievers, Helmut, 1993: *Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*. Paderborn / München / Wien / Zürich.
- Müller-Tamm, Jutta, 1995: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*. Berlin / New York.
- Neumann Eckhard, 1986: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt / New York.
- Otto, Walter F., 1955: *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf / Köln.
- Schmidt, Jochen, 1988: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. 2 Bde. 2. Aufl. Darmstadt.
- Schneider, Karl Ludwig, 1970: *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns*. In: Steffen, Hans (Hg.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. 2. Aufl. Göttingen, S. 200–218.
- Sengle, Friedrich, 1971ff.: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. 3 Bde. Stuttgart.
- Sonntag, Michael, 1989: ›Lebenskraft‹. *Die Biologie vor 1859*. In: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*. Hg. von den Wiener Festwochen. Wien, S. 543–550.
- Wellbery, David E., 1994: *Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation*. In: Hart Nibbrig, Christian L. (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt, S. 175–204.
- Ders., 1996: *The Spectacular Moment. Goethe's Early Lyrics and the Beginnings of Romanticism*. Stanford (Kap. 5 und 7).
- Ders., 1997: *Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz*. In: Marquard, Odo und von Graevenitz, Gerhart (Hgg.): *Kontingenz. (Poetik und Hermeneutik XIX)*. München, S. 317–343.