

人文研究 大阪市立大学文学部紀要
第48巻 第13分冊 1996年1頁~26頁

Die bildende Kunst im Roman *Florentin* von Dorothea Schlegel

Karin Wittlinger

Der Roman *Florentin*

Dorothea Schlegel (1763-1839) ist die Tochter des berühmten Philosophen und Aufklärers Moses Mendelssohn. Sie erhält eine sorgfältige Erziehung, teils durch ihren Vater selbst, teils durch Hauslehrer. Dabei erwirbt sie Englisch- und Französischkenntnisse und interessiert sich lebhaft für Kunst, Literatur und Philosophie. Auf Wunsch ihrer Eltern heiratet Dorothea 1778 den Berliner Bankier Simon Veit. Nach 20 Jahren läßt sie sich - für damalige Verhältnisse ein sensationelles Ereignis - von ihrem Ehemann scheiden.

Sie hatte 1797 den jungen Schriftsteller und Philosophen Friedrich Schlegel kennengelernt, dem sie nach der Scheidung im Oktober 1799¹ nach Jena folgt. Friedrich und Dorothea leben hier gemeinsam mit dem Bruder Friedrichs, August Wilhelm Schlegel, und seiner Frau Caroline unter einem Dach. Beide Frauen nehmen regen Anteil an der Arbeit der Männer und werden in die Diskussionen um Kunst und Literatur mit einbezogen. Zu den regelmäßigen Gästen dieses familiären Zirkels zählen auch Novalis, Schelling und Ludwig Tieck. Dorothea fühlt sich in diesem Kreis zunächst sehr wohl und ihre neuen Lebensgefährten ermuntern sie zu literarischer Tätigkeit.

So beginnt sie schon im November 1799² mit einem Roman, den

¹ siehe dazu Carola Stern: „*Ich möchte mir Flügel wünschen*“, Das Leben der Dorothea Schlegel, Hamburg 1993, S.137

sie in nur wenigen Monaten, im Mai 1800, abschließen wird. Dieser ersten künstlerischen Arbeit folgen Aufsätze und zahlreiche Übersetzungen. Die bekannteste ist sicher die Übertragung von Germaine de Staels Italien-Roman „Corinna oder Italien“³, die unter Friedrichs Namen erscheint. Das Lob, das die Übersetzung sowohl in Frankreich als in Deutschland erhält, fällt retrospektiv auf Dorothea zurück: „Die Übersetzung von Hrn. Schlegel ist so, wie man sie von einem so gewandten kenntnisreichen Schriftsteller erwarten kann, d.h. vortrefflich.“⁴

Ähnlich positiv fällt auch das Urteil über Dorothea Schlegels Roman aus, der zunächst ebenfalls unter dem Namen Friedrichs erscheint. Nachdem jedoch bekannt wird, daß er aus Dorotheas Hand stammt, widerrufen die Kritiker ihr Lob. Am 27. Februar 1800 schreibt die Verfasserin an Clemens Brentano:

„So wird jetzt (...) in ganz Jena behauptet, den *Florentin* hätte ich, ich gemacht! Und weil man nun so davon überzeugt ist, so schimpft man eben darum ganz unbarmherzig darauf. Einige Leute, die nach der Anzeige glaubten, er müsse von Friedrich selbst sein, lobten ihn schon vorher, die jetzt ihr Lob zurücknehmen; (...)“⁵

In diesem Roman steht die Figur Florentin, ein junger Mann, der seine eigene Herkunft nicht kennt, im Mittelpunkt. Er reist durch Deutschland und ist auf dem Weg nach Amerika, um dort für die

2 Die Arbeit am *Florentin* ist nach brieflichen Zeugnissen für den Zeitraum zwischen dem 15.11.1799 und dem 15.5.1800 verbürgt. Siehe dazu Dorothea Schlegel: *Florentin*, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1993, Dokumente zur Entstehung und Rezeption, S.265 und 267. Diese Ausgabe enthält auch zusätzliche Informationen über den Roman und wird im folgenden als Schlegel, *Florentin*, S.(...) in den Fußnoten zitiert.

3 Stern, a.a.O., S.216f

4 ebd., S.217

5 Schlegel, *Florentin*, S.272

Freiheit zu kämpfen, als er unterwegs dem Grafen Schwarzenbeck zufällig das Leben rettet. Der Graf lädt Florentin auf sein mittelalterliches Schloß ein, um ihm seine Dankbarkeit zu erweisen. Dort lernt Florentin die gräfliche Familie kennen und schätzen. Länger als gedacht bleibt Florentin im Kreis der Familie und verschiebt seine Weiterreise bis zur Vermählung von Juliane, der Tochter des Grafen, und Eduard, ihrem künftigen Ehemann, der Florentin inzwischen zum Freund geworden ist. Den beiden Vertrauten erzählt Florentin auf einer gemeinsamen Reise seine Lebensgeschichte.

Als der offizielle Teil der Vermählung beginnt, verläßt Florentin unvorhergesehen das Fest. Er verabschiedet sich nur von Eleonore, der Brautmutter, die ihm einen Brief an Clementine, der Tante Julianes, gibt, mit der Bitte, ihn zu bestellen. Florentin übermittelt den Brief, ohne Clementine zunächst kennenzulernen. Dafür erfährt er viel über sie von Menschen, die mit ihr Umgang haben. Erst bei einer kirchlichen Musikaufführung sehen sich Florentin und Clementine zum ersten Mal. Clementine sinkt daraufhin in Ohnmacht.

Unglücklicherweise wird Florentin gleichzeitig in einen Streit mit dem Verlobten eines Dienstmädchens verwickelt und verschwindet spurlos, noch bevor die gräfliche Familie, die Clementine nach der Hochzeit besucht, eintrifft. Hier endet der Roman, dem eine Fortsetzung folgen sollte, die jedoch nie ausgeführt wird.

Bereits unmittelbar nach Erscheinen des Romans 1801 unterstellt man der Autorin plumpe Nachahmung und geistiges Plagiat sowohl im Hinblick auf den Inhalt als auch die Handlung. Dabei verweist man auf Goethes „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“⁶, Ludwig Tiecks „*Franz Sternbalds Wanderungen*“⁷, Jacobis „*Woldemar*“⁸ und Wackenroders „*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*“⁹, die zum Vorbild gedient haben sollen. Der Sturm der Entrüstung legt sich jedoch rasch und der Roman verschwindet aus

6 Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, erschienen 1795/96

7 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, erschienen 1798

8 Friedrich Heinrich Jacobi: *Woldemar*, letzte Fassung 1792

9 Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, erschienen 1797

dem Blickpunkt der Kritiker und des Publikums.

Wie zeitbedingt dieses Urteil ist, zeigen die Äußerungen Julian Schmidts, einem Literaturhistoriker, und dem Dichter Theodor Storm. 1853 schreibt Schmidt in der „Geschichte der Deutschen Literatur“:

„Weit anmuthiger, weit mehr an den Ton des W. Meister erinnernd, ist ein unvollendeter Roman: *F l o r e n t i n*, den Fr. Schlegel 1801 herausgab. (...) Florentin ist das Beste, was die Romantiker im Fach der Novelle geleistet haben, das Einzige, was man, ohne sich lächerlich zu machen, neben Goethe's Romanen erwähnen darf.“¹⁰

Theodor Storm, dem Schmidt das Buch empfohlen hat, teilt dieses Lob und schreibt 1858 an Friedrich Eggers:

„Ich habe dieser Tage ein kleines Buch gelesen, (...) Florentin von Dorothee Veith, nachheriger Schlegel (...) Schmidt hat Recht, es ist das Einzige aus dem Kreise der Romantiker, was man ohne sich lächerlich zu machen, neben Wilhelm Meister erwähnen darf. Es ist ein außerordentlicher klarer Sinn für alle menschlichen Verhältnisse darin, die natürlichen wie die gesellschaftlichen, ein feiner psychologischer Instinkt und eine frische gegenständliche Darstellung.“¹¹

An die Stelle des Vorwurfs von Nachahmung und Epigonentum tritt Anerkennung und die Gleichstellung mit Goethes „Wilhelm Meister“. Doch die Aufwertung führt zu keiner Auseinandersetzung, wie sie Goethes Werk beschieden ist, sondern Dorothea Schlegels Roman verschwindet - man möchte fast hinzufügen spurlos, wie ihr Held Florentin.¹²

10 Schlegel, *Florentin*, S.278

11 ebd., S.279

Gemeinsam ist beiden Aussagen, daß sie sich erster Linie an inhaltlichen Kriterien orientieren, die zeitbedingt gewertet werden. In der folgenden Untersuchung sollen nun inhaltliche Erwägungen zurückstehen und der Frage nachgegangen werden, ob und in welchem Grad kunsttheoretische Überlegungen Dorotheas dem *Florentin* zugrunde liegen.

Die Thematisierung der bildenden Kunst im Jenaer Kreis

Der Kreis, in den Dorothea Schlegel im Herbst 1799 eintritt, beschäftigt sich nicht allein mit Literatur, Philosophie und Geschichte, sondern setzt sich auch intensiv mit der bildenden Kunst auseinander. Seit den gemeinsamen Besuchen der Dresdner Bildergalerie 1798 wird rege diskutiert und geschrieben.¹²

Zu den zentralen Texten August Wilhelm Schlegels gehören „Die Gemälde. Gespräch“ von 1799 und ein Kapitel über die Malerei aus der Kunstlehre, die Teil einer Vorlesungsreihe ist und bereits zwischen 1798 und 1808 entsteht. In beiden Texten bezieht sich August Wilhelm auf Bilder der Dresdner Gemäldegalerie. Im „Gespräch“, das bereits in seiner Form auf die Entstehungssituation im geselligen Kreis der Freunde zurückverweist, erläutert der Autor anhand der Sixtinischen Madonna das wechselseitige Verhältnis von bildender Kunst und Poesie. Der Aufbau der Vorlesung über die Malerei rekapituliert zunächst die physikalischen Voraussetzungen des Sehens und deren Bedingtheit wie Licht, Perspektive und Farbe. Erst dann wendet sich Schlegel den unterschiedlichen Sujets Stilleben, Tierstück, Landschaft, Portrait und historisches Gemälde zu.

Dabei sind zwei Gedankengänge für die Entwicklung der

12 ebd., *Florentin*, S.191 Die Romanzitate werden dieser Ausgabe entnommen und erscheinen im Aufsatz mit dem Kürzel: (F,Seite).

13 siehe dazu: *Romantische Kunstlehre*, Bibliothek der Kunstliteratur 4, Die zentralen Texte der Romantischen Kunstlehre, hg. von Gottfried Böhm und Norbert Miller, Frankfurt am Main 1992, S.952

romantischen Kunsttheorie richtungsweisend. Einmal verschränkt August Wilhelm in Bezug auf die Bildkomposition Musik und Landschaftsmalerei: „Die Einheit, welche er (der Künstler, A.d.Verf.) in sein Werk legt, kann aber keine andre sein als eine musikalische, d. h. die Angemessenheit harmonischer und kontrastierender Partien zur Hervorbringung einer Stimmung (...).“¹⁴ Die Landschaft als Abbild entsteht aus einem spezifischen Blickwinkel, der darauf abzielt, eine emotionale Wirkung hervorzurufen. Zum anderen betrachtet Schlegel das Portrait als Grundlage der historischen Gemälde, da das Portrait einen Charakter darstellen will und sich ein Charakter handelnd leichter fassen lasse als in sich ruhend. Dabei schließt - seiner Argumentation folgend - das historische Bild das symbolische mit ein, wobei Schlegel das Historische als die „Kenntnis von Tatsachen“¹⁵ definiert und das Symbolische mit dem Mythos gleichsetzt. Parallel zur Inszenierung synästhetischer Momente eröffnet Schlegel die Diskussion um die mythische Dimension des Historischen und der historischen Dimension des Mythos. Mit allgemeinen Überlegungen über Kontrast, Komposition und Kostüm schließt Schlegel seine Betrachtungen.

Ein gemeinsames Thema von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck bildet die Verbildlichung von Dichtung. In der bereits zitierten Kunstlehre weist Schlegel auf den hohen Bildgehalt dichterischer Texte hin, die z. B. im Fall Dantes bildende Künstler immer wieder zur Gestaltung anregen. In dem Aufsatz „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse“ konkretisiert er 1799 diese Gedanken. Tieck beschäftigt sich in dem Zusammenhang vor allem mit Kupferstichen, die nach Werken Shakespeares

14 ebd., August Wilhelm Schlegel: „Die Kunstlehre“, S.573: „Zu geschweigen, daß in Ansehung des Standpunktes und der Beleuchtung dem Künstler noch unendlich viel Wahl übrig bleibt, so ist die musikalische Einheit, wenn er sie in die Gegend hineingefühlt hat, sein Werk, und die wirkliche Landschaft verwandelt sich in seiner Seele wieder in Dichtung“.

15 ebd., S.581

angefertigt wurden, und veröffentlicht 1795 eine Abhandlung darüber: „Über die Kupferstiche nach der Shakespearschen Galerie in London“.

Auch Novalis und Friedrich Schlegel schalten sich in die Diskussion mit ein, doch finden wir ihre Stellungnahmen poetisch transformiert vor oder sie bezeichnen, wie im Fall Friedrichs¹⁶, einen späteren Zeitpunkt, der für Dorotheas Roman nicht mehr relevant ist.

Wesentliche Beiträge wird Schelling geliefert haben, der als gern gesehener Gast an den Gesprächen teilnahm. Seine Vorlesung über die „Konstruktion der Malerei“ entsteht bereits zwischen 1801 und 1803.

Es ist unwahrscheinlich, daß Dorothea Schlegel von den Inhalten der Gespräche nichts wußte bzw. sich nicht damit auseinandergesetzt hat. Zieht man in diesem Zusammenhang ihren Roman als Referenz heran, läßt sich beweisen, daß sie sich sehr intensiv mit dem Thema beschäftigt hat.

Theoretische Überlegungen Dorotheas zum *Florentin*

Die Verfasserin hat sich im Nachwort, in Briefen und in Tagebüchern zu ihrem Roman geäußert. Dabei handelt es sich nicht um systematische, theoretische Darlegungen ihres Vorhabens, sondern um einzelne Reflexionen, mit der sie die Struktur und die Darstellung ihres Romans erklärt.

In der „Zueignung an den Herausgeber“, in diesem Fall Friedrich Schlegel, schildert Dorothea die Entstehung¹⁷ des Romans und rechtfertigt den offenen Schluß. Ihre Argumentation erfolgt mit und in Bildern.

16 siehe dazu *Romantische Kunstlehre*: Friedrich Schlegel: „Vom Raphael“, 1803 und ders.: „Über die deutsche Kunstaussstellung in Rom“, im Jahre 1819

a) Das Bild oder das unteilbare Ganze

Nachdem die Verfasserin die Ausführung und die Verantwortung für den Roman an Friedrich abtritt, spricht sie über das Dilemma der Versprachlichung:

„Für mich (...) war es (das Blättchen, d.h. der Roman, A.d. Verf.) vollendeter, als ich es noch insgeheim mit mir herumtrug und still bald so, bald anders ausbildete (...), als jetzt, da mir von allem dem so wenig gelungen ist, was ich eigentlich wohl meinte, und mir meine Bilderchen selber ganz unbekannt vorkommen. (...) Immer glaubte ich, genau das hinzuschreiben, was ich eben dachte, aber es war Täuschung: vorwärts, vor der Feder schwebte mir das rechte Wort; rückwärts, hinter ihr standen dann ganz andre Worte, die ich nicht wieder erkannte, wie einer, der eine Quecksilberkugel mit den Fingern greifen will - wenn er sie dann eben zu haschen glaubt, so hat er immer nur kleine Kügelchen davon abgelöst, während ihm die eigentlich grosse Kugel immer wieder ent schlüpft, bis sie zu lauter Theilen geworden und er das Ganze nicht wiederfindet.“¹⁸

Dorothea Schlegel versteht ihren Roman nicht primär als eine handlungsorientierte Geschichte, sondern als eine Anzahl von einzelnen

17 Dorothea Schlegel vergleicht die Entstehung des Romans mit der damals gängigen Metapher pflanzlichen Wachstums: „Sie (die kleinen Geschichten, A. d. Verf.) lagen schlummernd in meiner Seele wie Veilchen während des Winters; ein neuer Frühling, die rückkehrende Sonne hatte sie alle geweckt.“ (Schlegel, *Florentin*, S.193). Interessant erscheinen mir hier folgende Aspekte. Erstens rekapituliert die Verfasserin mit Schlaf/Winter und Erwachen/Frühling ihre historische Situation, die Scheidung von ihrem Ehemann, und zweitens verbindet sie das Erwachen, den Akt der Selbstbewußtwerdung mit dem zur Sprache kommen. Verknüpft man die Metapher des Pflanzenwachstums mit dem Romantitel *Florentin* - „florus“ heißt der Blühende bzw. Flora die Pflanzenwelt - kann man darin einen logischen Zusammenhang sehen.

18 Schlegel, *Florentin*, S.193f

Bildern. Diese Bilder erscheinen ihr aus der Perspektive des Betrachters „unbekannt“, da sie aus Wörtern zusammengefügt sind, die sie nicht „wiedererkennt“. Dichterische Imagination und sprachliche Realisation decken sich nicht. Das Mißverhältnis veranschaulicht die Verfasserin im bildhaften Vergleich mit der „Quecksilberkugel“. Der Dichter greift nach dem passenden Wort, um seiner Imagination Ausdruck zu verleihen, aber das Wort deckt nur einen Teil dessen ab, was er meint. So verliert sich die dichterische Imagination im Wort selbst. An die Stelle unangemessener Wörter setzt die Verfasserin Bilder, sowohl sprachliche Bilder, d. h. Metaphern, aber auch Bildbeschreibungen. Das Bild gewährleistet auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen Formen Ganzheit:

„Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahnung. - Ich hatte meine Augen aufgehoben, und sieh da, die Sonne war untergegangen; mir gegenüber lagen die schönen Berge im herbstlichen bläulichen Duft; die höchste Spitze schimmerte und flammte in der Glut des scheidenden Strahls, während das Uebrige im tiefen Schatten versank; und als ich noch erfreut und bewegt hinsah und die weissen Streifen am Himmel zu wunderbaren, leichten, durchsichtigen Gestalten sich formen und wieder zerstören sah, und ich überirdische Erscheinung oder willkürliche Geburt einer übermüthigen Phantasie darin erkennen wollte, da blickte plötzlich jenseits über das Gebirg herüber der Silberschimmer des Mondes, als ob er von der scheidenden Sonne gesandt wäre, uns für ihre Trennung zu trösten. Denk Dir das ganze Bild! es war Ruhe, Bewegung und Verkündigung - Verheissung der ewigen Gegenwart, des neuen Daseins bei anscheinender Beendigung.“¹⁹

19 ebd., S.195

Die Verfasserin entwirft ein Landschaftsbild, das an die Gemälde Caspar David Friedrichs erinnert. In den letzten Zeilen faßt sie zusammen, worin die spezifische Ganzheit des Bildes besteht. Es beinhaltet einander ausschließende Elemente, wie z. B. „Ruhe und Bewegung“. Gleichzeitig fließen in ihm Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit zusammen. Der lineare Lauf der Zeit, das dialektische Entweder-Oder scheint im Bild aufgehoben zu sein. Wie im letzten Beispiel arbeitet die Verfasserin wieder mit einem Bild, um ihren theoretischen Ansatz zu verifizieren.

Der wahrnehmende Betrachter sieht jedoch nicht nur, sondern interpretiert. Sein Blick auf den Gegenstand kann zu völlig unterschiedlichen Ergebnissen führen. Das Gesehene, „die Streifen am Himmel“ werden als „Gestalten“ gesehen, die als irdische oder überirdische Wesen oder als Phantasiegestalten erkannt werden können. Das Auge übernimmt eine gestaltende Aufgabe. Auch Novalis betrachtet „(...) das Sehen von vornherein als eine gestaltende Tätigkeit, in der physiologische und geistige Prozesse wechselseitig miteinander verflochten sind (...)“.²⁰ Die subjektgebundene offene Struktur bildlicher Wahrnehmung rechnet Dorothea Schlegel mit zum Begriff Ganzheit. Das „ganze Bild“ ist in sich geschlossen und doch offen. In diesem Kontext rechtfertigt sie auch das offene Romanende des *Florentin*. Es hängt vom Betrachter, d. h. dem Leser ab, was er im letzten Bild des Romans sehen will. Bilder ermöglichen diese Lesart und rufen den Rezipienten zur Interaktion auf. Inge Stephan²¹ bemerkt dazu ergänzend: „Alle diese *Bilder* sind Chiffren eines Sinnzusammenhangs, der unaufgelöst bleibt.“ Die offene Form ist jedoch nicht Zufall, sondern Programm, Teil eines Schreibexperiments.

Auch Goethe spricht in seiner Farbenlehre von der Totalität des

20 *Romantische Kunstlehre*, a.a.O., S.717

21 Inge Stephan: „Weibliche und männliche Autorschaft. Zum *Florentin* von Dorothea Schlegel und zur *Lucinde* von Friedrich Schlegel“, S.96, in: Inge Stephan/Siegrid Weigel (Hg.): „*Wen kümmert's, wer spricht.*“, Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus West und Ost, Köln/Wien 1991, S.83-98

Sehens. Innenwelt und Außenwelt, Subjekt und Objekt werden über das Auge vermittelt:

„Das Auge ist das letzte, höchste Resultat des Lichtes auf den organischen Körper. Das Auge als ein Geschöpf des Lichtes leistet alles, was das Licht selbst leisten kann. Das Licht überliefert das Sichtbare dem Auge; das Auge überliefert's dem ganzen Menschen. Das Ohr ist stumm, der Mund ist taub: aber das Auge vernimmt und spricht. In ihm spiegelt sich von außen die Welt, von innen der Mensch. Die Totalität des Innern und Äußern wird durchs Auge vollendet“.²²

Im Bild sieht Dorothea die Möglichkeit, die Unzulänglichkeit des Wortes zu überwinden und jene Ganzheit²³, die ein Grundthema der Romantiker bildet, zum Sprechen zu bringen. Es liegt daher nahe, *Florentin* als einen mit Worten gemalten Bilderroman zu verstehen. Zunächst wird jedoch noch ein Aspekt des Diskurses um das Bild herausgegriffen, da er Aufschluß darüber gibt, wie die Autorin den Charakter des Bildes definiert.

b) Das Verhältnis von Bild und Spiegel

„In der Einleitung des zweiten Bandes“²⁴ greift die Verfasserin noch einmal den Begriff des Bildes in Abgrenzung zum Spiegel auf. Bild und Spiegel haben unterschiedliche Funktionen, die man mit den Stichworten Selbst- und Fremdwahrnehmung umschreiben könnte. Der Roman übernimmt ihrer Darstellung nach häufig die Rolle eines Spiegels, d. h. der Leser identifiziert sich mit der Hauptfigur oder dem Geschehen. Das bedeutet, der Leser bezieht das Gelesene auf sich

²² *Romantische Kunstlehre*, a. a. O., S. 953f

²³ Einschlägige Analysen zu diesem Thema finden sich in Manfred Franks Publikationen zur Romantik.

²⁴ Schlegel, *Florentin*, S. 197f

selbst, kommt zur „wohlgefälligen“, autorgelenkten Selbsterkenntnis. Davon²⁵ distanziert sich Dorothea:

„Diese zarte innige Sympathie zu erregen kann dieses Buch keinen Anspruch machen, schon glücklich genug wird man, alles Leid und wirkliche Noth vergessend, sich einige Augenblicke an den bunten Bildern dieser fremden Welt ergötzen, und es sich gern gefallen lassen nicht in einen Spiegelsaal in den man sich mitten unter den oft wiederhohlten Gestalten a l l e i n befindet, sondern in einer Bildergalerie zu lustwandeln wo die verschiedenen Porträte und Figuren uns bald mit theuern bald mit verhaßten jetzt mit wehmütigen, und jetzt mit lächerlichen Erinnerungen umgeben.“²⁶

Die Aussagen belegen nicht nur erneut, daß Dorothea ihren Roman als aus Bildern - im Sinne von Gemälden - zusammengesetzt versteht, sondern sie weisen noch einmal auf die Interaktion hin, die zwischen dem Autor und dem Leser entsteht. Die nahezu didaktische Pose, die sich im Roman wiederholt findet, läßt an die Aufklärung²⁷ denken. Der Leser als Betrachter der Bilder wird nicht nur dazu aufgefordert, das einzelne Bild zu entschlüsseln, sondern bekommt auch die Aufgabe, einen Sinnzusammenhang zwischen dem einzelnen Bild und eigenen Erinnerungen herzustellen. Stephan dagegen sieht im Fehlen der erzählerischen Instanz das Eingeständnis der Verfasserin, den Roman nicht zu Ende bringen zu können.²⁸

25 Auch Stephan kommt in ihrer Untersuchung zu dem Ergebnis, daß Dorothea Schlegels Schreibkonzept nicht nach dem „Prinzip des Spiegels“ funktioniert. Siehe dazu a.a.O., S. 96

26 Schlegel, *Florentin*, S.198

27 siehe dazu: Heike Frank: „...die Disharmonie, die mit mir geboren ward, und mich nie verlassen wird...“, Das Leben der Brendel/Dorothea Mendelssohn-Veit-Schlegel (1764-1839), Frankfurt am Main 1988, vor allem Kapitel V über *Florentin*

28 Stephan, a.a.O., S.96f

Abgesehen davon grenzt sich die Verfasserin massiv gegen diese Form der Selbstwahrnehmung ab. Es ist dabei wichtig daran zu denken, in welchem persönlichen Umfeld die Autorin steht. Das Modell der Selbstwahrnehmung, das hier anitiert wird, ist eine Schöpfung von Friedrich Schlegel und Novalis. Sie betrachten das Du, das Gegenüber, als Spiegel, in dem sich das eigene Ich wiederfindet. Das Du trägt zur Selbstfindung und Selbsterweiterung bei. Sie führen einen allumfassenden Dialog, da die ganze Objektwelt als Du definiert wird, aber der Dialog fällt stets auf das eigene Ich zurück, das „allein“ bleibt. An dieser Stelle konstatiert Dorothea die Gefahr realer Erfahrungsverluste. Existentielle Erfahrungen werden nicht mehr gemacht, sondern imaginiert. Etwa zur gleichen Zeit, als sie am *Florentin* schreibt, notiert sie allgemeine Überlegungen zum Roman in ihrem Tagebuch. Sie vergleicht die alten Romane mit den zeitgenössischen und kommt zu dem Ergebnis:

„In den beliebten Romanen unserer Zeit sind die Begebenheiten einfach (...). (...); ihre Verwirrungen entstehen durch den Wechsel in ihrem Innern (...). Jene waren Dichtungen einer starken Phantasie, diese sind nur Raisonnements, spitze Ausbildung ihres Gefühls und des Grundsatzes, sich und andre unaufhörlich zu beobachten und jede Handlung bis in ihrem Innersten so lange zu verfolgen, bis die Motive derselben ausgespähet worden. (...)

Die Menschenkenntnis ist so tief, so mannichfach und so unausweichbar in ihnen, dass es gar nicht fehlen kann: jeder gebildete oder sich bildende Mensch muss irgendwo in einer dieser Darstellungen der unendlich tiefen und feinen Psychologie sein Inneres aufgedeckt finden und kann sich allda wie in einem Spiegel vollkommen anschauen, ohne die Selbsterkenntnis mit eigener Erfahrung erkaufen zu dürfen.“²⁹

29 zitiert nach Frank, a.a.O., S.131f

So lädt die Autorin ihre Leserschaft *expressis verbis* nicht zur Identifikation ein, sondern zur Betrachtung. Sie hält an der Differenz des Blickes fest, der Vorführung einer „Bildergalerie mit verschiedenen Porträts und Figuren“, um nicht in Selbstreferentialität, veranschaulicht im Motiv des „Spiegelsaals“ mit den „wiederholten Gestalten“, zu verfallen. An die Stelle der Einsamkeit tritt die Erinnerung, die auf die historische Einbindung des Individuums in Staat und Gesellschaft zurückverweist.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit die Autorin ihre theoretischen Überlegungen im *Florentin* poetisch eingelöst hat.

Das Bild im Kontext des Romans

In der bisherigen Darstellung wurde deutlich, daß die Autorin das Wort „Bild“ sowohl im wortwörtlichen als auch übertragenem Sinn benutzt.

Im Roman wird die bildende Kunst in der Figur Florentins thematisiert. Bereits als Kind malt er gerne und studiert schließlich nach einigen Umwegen Kunst in Rom. Seine Fertigkeit reicht aus, um von der Malerei leben zu können. Das heißt, im Zentrum des Romans steht nicht die Darstellung einer romantischen Künstlerpersönlichkeit, sondern die Kunst dient dem profanen Zweck des Broterwerbs. Die Schilderung dieses Sachverhalts erfolgt eher beiläufig. Der Leser erfährt es erst im Rahmen des Lebenslaufes von Florentin. Bereits von Anfang an aber akzentuiert die Verfasserin den bildhaften Blick des Protagonisten. Sein Blick verwandelt das Gesehene in Bilder bzw. überträgt Gesehenes auf ihm bekannte Bilder.³⁰ Kongruent zu dieser Anlage verweigert der Protagonist gerne das Wort und schweigt, äußert sich nur auf Aufforderung. Es geht nicht um den romantischen Künstler als Künstler, sondern um die Inszenierung eines neuen, poetischen Diskurses, der der bildenden

30 vgl. dazu Stephan, a.a.O., S.96

Kunst entspringt.

Kurz nach der Rettung des Grafen Schwarzenbeck beschreibt Dorothea Schlegel ihre negative Einstellung zum Wort:

„Während dieser weitläufigen Erzählungen, die alle nacheinander gehört wurden, die niemanden etwas Neues lehrten, und wovon doch keiner ein Wort verlieren wollte, und die alle mit den größten Lobeserhebungen für den Fremden anfangen und endigten, war dieser still und nahm auf keine Weise Anteil daran.“ (F,16)

Die Gespräche langweilen (F,16) Florentin. Er nimmt Anstoß an dem Pathos (F,16), von dem sie begleitet werden und er wird ungeduldig (F,16). Er übersetzt die Szene in Bilder:

„Der feierliche, umständliche, höfliche Alte! der empfindsame exaltierte Knabe! Repräsentanten ihrer Zeit und ihres Standes, ... wenn ich ihre Porträte zu einer Ahnengalerie zu machen hätte, so malte ich den ersten, wie er mit großer Devotion ein von Pfeilen durchbohrtes Herz darbringt, und den andern in erhabenen und rührenden Betrachtungen vertieft über ein Bündel Vergißmeinnicht.“ (F,16)

Die Abwertung des Wortes bei gleichzeitiger Übersetzung ins Bildliche kann als Programm verstanden werden, da im Verlauf des Romans Bilder und zwar im Sinne von Gemälden dominieren. Im zitierten Beispiel reflektiert die Verfasserin in der Figur Florentins die von ihm als unangemessen empfundene Reaktion auf die Rettung des Grafen. Die emotionale Ebene, wiedergegeben mit „empfindsam“, „exaltiert“, „rührend“, „erhaben“, „feierlich“ bzw. „Devotion“, wird durch den Vergleich mit dem „von Pfeilen durchbohrten Herz“ und dem „Bündel Vergißmeinnicht“ ins Lächerliche gezogen. Bei der Versprachlichung von Bildern lassen sich nun zwei verschiedene

Methoden beobachten.

a) Die Relation zwischen Bild und Text

Die Beziehung zwischen Bild und Text besteht darin, daß die Verfasserin entweder die Beschreibung einer Figur am Ende der Beschreibung als Bild erklärt oder daß der konkrete Hinweis auf ein Bild gegeben wird, dem dann eine Beschreibung folgt.

Das Gesicht Julianes (F,20), der künftigen Frau Eduards, beschreibt Florentin ausführlich. Für die Darstellung Elenores, der Mutter Julianes, stützt sich der Protagonist bereits auf ein Bild: „Ihn dünkte (...), als sähe er ein Bild der wohltätigen Ceres (...).“ (F, 20f) An die Stelle von Details rückt Dorothea Schlegel das Bild der altitalischen Göttin des Wachstums. Die Beschreibung wird damit nicht nur abgekürzt, sondern auch in den Bereich des Mythos versetzt.

Das umgekehrte Verfahren findet sich bei der Einführung der Figur Clementines, der Tante Julianes, vor. Florentin sieht sich zusammen mit Eduard im Schloß des Grafen um:

„Ein großes Gemälde zog Florentins Aufmerksamkeit auf sich. - ‘Einen Augenblick noch, Eduard! Die heilige Anna, die das Kind Maria unterrichtet’ - ‘Wie finden Sie das Gemälde?’ - ‘Es scheinen Porträte zu sein; in dem Kinde erkenne ich Julianen wieder.’ (...) ‘Ist auch diese Anna ein Porträt?’ - ‘Es ist eine Schwester des Grafen, die er vorzüglich liebt; Gräfin Clementina; (...)’.“ (F,32)

Im Bild der heiligen Anna mit dem Kind erkennt Florentin Juliane wieder und wird mit der Figur Clementines bekannt gemacht. Es sind Porträts, die in die christliche Heilsgeschichte eingebunden werden. Die Figuren erscheinen in einem neuen, den meisten Lesern bekannten Kontext. Ihre Dimension wird durch diesen Vergleich erweitert.

Hinzu zu ihrer eigenen Geschichte tritt die bildgewordene Geschichte aus dem Christentum.

Das Bild entpuppt sich jedoch als Kopie eines anderen Gemäldes, wiederum dem Christentum entlehnt. Clementine wurde ursprünglich als heilige Cäcilia gemalt und von diesem Bild ließ man zwei Kopien anfertigen - das Bild, das Florentin sieht, und ein Miniaturbild, das Juliane gehört. Es ist interessant, daß die Verfasserin, die im Lebenslauf Florentins eine sehr negative Version des christlichen Glaubens schildert, Florentin im Rahmen der Kunst von Heiligenbildern schwelgen läßt. Man kann darin eine Vorwegnahme der persönlichen Entwicklung Dorotheas sehen, die schließlich zur überzeugten Katholikin wird, oder eine Analogie zu den Überlegungen der Romantiker. August Wilhelm Schlegel z. B. betrachtet den Katholizismus im Unterschied zur reformierten Kirche als die Nährmutter aller Künste.³¹

Darüberhinaus definiert er in seiner Kunstlehre den Mythos, einschließlich der christlichen Heilsgeschichte, als den eigentlichen Gegenstand der Historienmalerei. Nur der Mythos gewährleistet seiner Meinung nach, daß der Betrachter die Geschichte kennt und „Erkenntnis“ aus der Betrachtung gewinnt:

„Es kommt nur darauf an, daß die historische Notiz, welche der Maler fordert, uns dergestalt geläufig geworden sei, daß wir sie fast mit zu den durch Natur gegebenen Anschauungen und Begriffen zählen. Dies wird der Fall sein, wenn sie aus einer lebendigen und gangbaren Mythologie entlehnt ist.“³²

31 vgl. dazu August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801-1804): „Zuvor war sie (die Kirche, A.d.Verf.) die milde Mutter der Künste gewesen: in der Musik hat uns der Kirchengesang vielleicht die einzigen echten Überreste griechischer Musik bewahrt; die Malerei verdankt ihr alles: Gegenstände, Begeisterung und großen Wetteifer; die Skulptur und Architektur nicht zu erwähnen.“ in: *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, Romantik I, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Stuttgart 1974, S.41

32 vgl. dazu *Romantische Kunstlehre*, a.a.O., S.586

Indem Dorothea Schlegel ihre Figuren mit diesen Bildvorlagen verknüpft, gewinnen sie über ihre „persönliche Geschichte“ hinaus eine allgemeinverbindliche, seinsgeschichtliche Bedeutung. Inwieweit sie die Überlegungen bewußt in ihren Figuren verarbeitet hat, mag dahingestellt sein. Sie spielen jedoch in ihrem persönlichen Umfeld keine unbedeutende Rolle. Man denke nur an Schleiermachers³³ Reflexionen zum Individuellen und Allgemeinen oder Friedrich Schlegels³⁴ Auseinandersetzung mit Kunst und Religion bzw. Mythos.

Ein weiteres Bild in dieser Reihe stellt Florentin selbst dar, der als Pilgrim erscheint: „Therese hat viel mit Auffinden von entfernten Ähnlichkeiten und mit den alten Bildern zu schaffen, und behauptet er sähe dem Gemälde vom Pilgrim ähnlich, das in der Mutter Zimmer hängt.“ (F,42)

Die heilige Anna mit dem Kind, die heilige Cäcilie, der Pilgrim, die Göttin Ceres bilden bereits eine eigene Ahnengalerie bzw. einen eigenen Bilderzyklus, der, zieht man noch einmal August Wilhelm Schlegel heran, nötig ist, um eine zusammenhängende Geschichte in Bildern zu fixieren³⁵.

In einer undatierten Aufzeichnung vergleicht Dorothea den Roman *Florentin* mit anderen Kunstwerken der Musik und der bildenden Kunst: „Am allermeisten hat er doch von der Oper ‘Tarare’ von Salieri. Unter den Gemälden hat er am meisten von Paul Veroneses Hochzeit zu Cana.“³⁶ Veroneses Gemälde hängt in der Dresdner Gemäldegalerie.³⁷ Er malte es um 1570 im Auftrag der venezianischen Patrizierfamilie Cuccina. Das Wunder zu Kana, wo Christus nach der Bibel als Gast auf einer Hochzeit Wasser in Wein verwandelt, bot

33 Friedrich Schleiermacher: *Über die Religion*, erschienen 1799 und *Monologen*, erschienen 1800

34 Friedrich Schlegel: „Gespräch über die Poesie“, v.a. „Rede über die Mythologie“

35 vgl. dazu *Romantische Kunstlehre*, a.a.O., S.584

36 Schlegel, *Florentin*, S.275

37 siehe dazu: *Dresdner Gemäldegalerie*, Alte und Neue Meister, hg. von Manfred Bachmann u.a., Seemann Verlag, Leipzig 1990, Bild 28 bzw. Gal.-Nr.226

den Anlaß, reiche venezianische Bürger zwischen prachtvollen Renaissancebauten darzustellen. Die Figuren auf dem Bild sollen den Angehörigen ähnlich sehen, da sie in die Szene mit einbezogen sein wollten. Eine Episode aus der Bibel wird zeitlich aktualisiert und in den eigenen Lebensraum mit hineingenommen. Das Gemälde veranschaulicht sozusagen das Verfahren der Autorin.³⁸ Auch sie versetzt ihre Romanfiguren in einen religiösen Kontext.

Vergleicht man die im Roman dargestellte Hochzeit mit dem Gemälde Veroneses, kann man im offiziellen Brautkleid Julianes einige Übereinstimmungen finden. Die Braut trägt sowohl auf dem Bild als auch im Text eine juwelenbesetzte Krone (F,152) und Hals und Arme sind mit Perlen geschmückt (F,152). Dieses Detail mag Zufall sein. Stellt man jedoch einmal zusammen, welche Bilder August Wilhelm in der Kunstlehre bespricht und zieht einen Katalog der Dresdner Gemäldegalerie heran, wird deutlich, wie dominant diese Bilder im *Florentin* geworden sind. Als potentielle Vorlagen dienen nicht nur Porträts, wie z.B. „Die heilige Cäcilie an der Orgel“ von Carlo Dolci³⁹, sondern auch Szenen wie „Die Wildschweinjagd“ von Peter Paul Rubens⁴⁰, mit der der Roman eröffnet wird, oder die „Berglandschaft mit Wassermühle“ von Joos de Momper d. J.⁴¹, wo die Reisenden Juliane, Eduard und Florentin für eine Nacht beherbergt werden. Man darf annehmen, daß ein intensives Studium der Dresdner Gemälde weitere Belege zutage fördert.

38 August Wilhelm Schlegel bespricht das Bild Veroneses in seiner Kunstlehre. Er beurteilt das Kostüm der Figuren als verfehlt und sieht in dem Bild eine Travestie auf die eigentliche biblische Szene: „So hat Paul Veronese die Hochzeit von Kana eigentlich travestiert, weil er eine dieser Geschichte fremde glänzende Pracht, eine moderne Mannigfaltigkeit von Ständen u.s.w. dabei anbrachte; das eigentliche Wunder geht freilich in seinen Bildern ganz verloren: dagegen ergötzt er uns durch einen äußerst fröhlichen und phantastischen Anblick.“ (S.596) Viele Bilder, die Schlegel in der Kunstlehre beschreibt, finden sich im *Florentin* wieder. Man gewinnt dabei den Eindruck, als hätte sich Dorothea Schlegel intensiv mit den Überlegungen Augusts zur bildenden Kunst auseinandergesetzt.

39 siehe dazu: *Dresdner Gemäldegalerie*, a.a.O., Bild 41 bzw. Gal.-Nr.509

40 siehe dazu: *Dresdner Gemäldegalerie*, a.a.O., Bild 61 bzw. Gal.-Nr.962

41 siehe dazu: *Dresdner Gemäldegalerie*, a.a.O., Bild 59 bzw. Gal.-Nr.869

Gerade die Darstellung der Hochzeit enthält einen direkten Verweis auf den Maler Teniers. Zu den geladenen Gästen zählen auch die Dorfbewohner, die nicht im Schloß, sondern im angrenzenden Park zusammenkommen. Der fröhliche Anblick erinnert *Florentin* an Teniers: „Mir ist', sagt Florentin, 'als sähe ich eine Szene von Teniers lebendig werden!'“ (F, 144) Das Gemälde „Große Dorfkirmes mit dem tanzenden Paar“ von David Teniers dem Jüngeren enthält zentrale Elemente, die sich im Text wiederholen. Auf dem Bild ist im Hintergrund ein altes Schloß zu sehen, in dessen Nähe Adelige zu erkennen sind. Im Vordergrund sitzt die bäuerliche Gesellschaft an weiß gedeckten Tischen, die reich mit Speisen und Getränken gedeckt sind. In der Mitte zwischen den Tischen tanzt ein Paar. Der Hinweis auf Teniers läßt sich also einlösen und die Bildvorlage sich trotz der Verschriftlichung identifizieren. Das Bild wird dabei in einzelne Sequenzen aufgelöst und in eine Geschichte eingebettet. Dorothea Schlegel vertextet Bilder und interpretiert so ihren Inhalt neu. Sie verbildlicht nicht Texte, wie es Ludwig Tieck oder August Wilhelm Schlegel in Bezug auf Dante und Shakespeare diskutieren, sondern geht poetisch den umgekehrten Weg, den August Wilhelm im Gemälde-Gespräch skizziert. Im Gespräch sagt Waller, ein Gesprächsteilnehmer:

„(...) Gut, sie (die Poesie, A.d.Verf.) soll immer Führerin der bildenden Kunst sein, die ihr wieder als Dolmetscherinnen dienen müssen. Nun sind uns aber die Gegenstände, welche der modernen Malerei in ihrem großen Zeitalter und auch nachher angewiesen wurden, so fremd geworden, daß sie selbst der Poesie zu ihrer Dolmetscherin bedarf.“⁴²

Die Gegenstände der bildenden Kunst können nicht mehr erkannt und verstanden werden, so daß es nach Schlegel eine der Aufgaben

42 *Romantische Kunstlehre*, a.a.O., S.121

der Poesie ist, die Bilder zu erklären und zu übersetzen. Es hat den Anschein, als ob Dorothea Schlegel in ihrem Roman dieses Verfahren des Dolmetschens von Bildern realisiert hätte.

b) Das Bild als Strukturelement

Bildhafte Beschreibungen von Figuren und Räumen, aber auch die Vertextung real existierender Gemälde bilden die Grundstruktur des *Florentin*. Das Verfahren wirkt sich unter anderem auch auf die Handlung und die zeitliche Dimension des Romans aus. Wolfgang Nehring bemerkt dazu: „Die Struktur des Romans ist durch zwei entgegengesetzte Bewegungen bestimmt: einerseits wird in die Zukunft erzählt, andererseits in die Vergangenheit. Die Gegenwartshandlung schreitet nur langsam fort.“⁴³ Vergegenwärtigt man sich noch einmal Dorothea Schlegels Überlegungen zur zeitlichen Dimension eines Bildes, der Aufhebung von Vergangenheit und Zukunft in einer alles umfassenden Gegenwart, findet man sie hier eingelöst.

Am deutlichsten zeigt sich dieses Vorgehen am Beispiel der Figur Clementines. Das Bild Clementines als heilige Anna bzw. Cäcilia steht am Anfang des Romans. Faßt man das Ende des Romans ins Auge, gewinnt das Bild einen völlig anderen Stellenwert. Das Bild Clementines weist auf das voraus, was erzählt wird, z.B. die künftige Begegnung im Dom. Gleichzeitig führt es zurück in die Vergangenheit *Florentins*. Als der Protagonist den Dom aufsucht, in dem die Musikaufführung stattfindet, zu der ihn Tante Clementine eingeladen hat, trifft er auf das Originalgemälde der heiligen Cäcilia, das ein Porträt der Tante darstellt: „Im Anschauen verloren, vergaß er völlig, daß es Clementines Porträt sei, von dem er schon so viel gehört hatte.“ (F, 181) Die Tante selbst nimmt unterhalb des Bildes

43 Schlegel, *Florentin*, a.a.O., S.310f; Wolfgang Nehring hat das Nachwort zu dieser Ausgabe geschrieben.

Platz. Beides vor Augen, Abbild und Original, beginnt Florentin zu erkennen: „Indem er sie aber immer schärfer ansah, dünkten ihm ihre Züge je länger je mehr bekannt. Die Szenen seiner Kindheit wurden wieder lebendig vor ihm; (...).“ (F, 183)

Ein ähnliches Verfahren läßt sich auch an anderen Textstellen beobachten. Florentin malt Juliane und Eduard auf einem Berggipfel. Ausschlaggebend für die Wahl dieses Standorts ist die Erinnerung an die Vergangenheit:

„Jene Aussicht habe ich aus einem ganz besonderen Grund zum Abzeichnen ersehen. Man sieht dort ein Haus, das mich durch seine Bauart und eine Ähnlichkeit in der Lage an eine lustige Geschichte erinnert, die ich euch noch erzählen will. Ihr mögt euch meiner dabei erinnern, wenn ich fern bin, und ihr die Zeichnung beschaut in friedlichen Tagen.(...)“ (F, 102)

Daraufhin erzählt Florentin die Geschichte. Die Gegenwart, die Ansicht des Hauses, erinnert ihn an die Vergangenheit und gleichzeitig wird die künftige Bedeutung des entstehenden Bildes als Erinnerungsobjekt in ferner Zeit festgelegt. Erneut werden Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einem Bild zusammengeführt.

Auch handlungssteuernde Varianten des Einsatzes von Bildern findet man im Roman. Florentin zeichnet das Dienstmädchen Betty (F, 174). Ihr Verlobter fordert die Zeichnung ein, die ihm Florentin versagt. Es kommt zum Streit.

Mit Hilfe von Bildern werden Vergangenheit und Zukunft aufeinander projiziert. Damit ist die Aussagekraft des Bildes jedoch noch nicht erschöpft. Das Bild der heiligen Anna und Cäcilia dient Dorothea Schlegel auch als Charaktervorgabe. Clementine erzieht an Mutter statt Juliane. Das Erziehungsmotiv finden wir im Bild der heiligen Anna mit dem Kinde wieder:

„Die horchende Aufmerksamkeit, die Begierde nach dem Unterricht, und der Glaube in dem Kinde, wie der Hals, der Kopf, mit dem Blick zugleich, sich vorwärts und in die Höhe richtet, der halbgeöffnete Mund, als fürchtete sie etwas zu vernehmen, und als wollte sie die Lehren durch alle Sinne in sich auffassen.“ (F, 32)

Beachtenswert ist in dem Kontext das synästhetische Moment, auf das Florentin hinweist. Das Kind hört mit offenem Mund zu, als würde es die Worte nicht nur über das Ohr aufnehmen, sondern über den Mund. Einem ähnlichen Effekt begegnen wir im Bild der heiligen Cäcilia. Sie ist die Beschützerin der Tonkunst, vor allem der Kirchenmusik, und wird als solche meist an einer Orgel sitzend dargestellt. Diesen Charakterzug überträgt Dorothea Schlegel auf ihre Figur. Clementine wird nicht nur als eine Heilige in ihrem Wesen und Wirken beschrieben, sie beschäftigt sich ernsthaft mit Musik und komponiert (F, 165)⁴⁴. Eine Anregung zur Gestaltung der heiligen Cäcilia könnte das Gemälde von Carlo Dolci „Die heilige Cäcilie an der Orgel“ von 1671 oder Raphaels „Heilige Cäcilie“⁴⁵, die als Kopie im Dresdner Johanneum zu sehen war, gewesen sein. Florentin hört im Dom Orgelmusik und das Gemälde, das er dort sieht, wird räumlich in Bezug zur Orgel gesetzt⁴⁶. Dabei löst das Bild im Protagonisten ein bisher nicht gekanntes Verständnis für Musik aus: „Nichts was an Menschen und Menschenwerk erinnert, war seiner Seele dabei gegenwärtig, nie hatte er die Göttlichkeit der Musik so verstanden, als vor diesem Angesicht.“ (F, 181)

44 Das Thema des Musikers greift auch Wackenroder mit Joseph Berglinger in den „Herzensergießungen“ auf. Um 1800 schreibt Heinrich von Kleist an einer Novelle mit dem Titel *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.

45 Den Nachweis über die Präsenz des Bildes in Dresden erbringt Rosemarie Puschmann in *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literaturhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988

46 Schlegel, *Florentin*, a.a.O., S.181: „Der Orgel gegenüber befand sich ein Monument. (...) über dem Monument befand sich das Gemälde der heiligen Cäcilia, der Beschützerin der Tonkunst und Erfinderin der Orgel“.

Die Reaktion ist deshalb so interessant, weil sie auf jenen Aspekt romantischer Synästhesie zurückgreift, der bereits erwähnt wurde. Obwohl das Bild stumm ist, macht es den Betrachter hörend. Auch August Wilhelm Schlegel weist auf diesen Umstand bei der Betrachtung des Bildes der heiligen Cäcilia hin: „Nach eben dieser Bestimmung wäre auch die heilige Caecilia von Raphael zu verwerfen, weil man das himmlische Konzert nicht vernimmt, wodurch sie entzückt wird; es ist aber genug, daß es sich in ihrem Gesichte mit göttlicher Hoheit ausdrückt.“⁴⁷ Der Gesichtsausdruck bürgt für das Gehörte und den religiösen Kontext der Musik.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Bild ein zentrales strukturbildenden Element des Romans ist, das nicht nur im Hinblick auf die Handlung, sondern auch im Hinblick auf die Zeit dominiert. Außerdem gibt es auffallende Parallelen in der charakterlichen Auslegung der Figur Clementinens im Zusammenhang mit ihrer bildlichen Darstellung als heilige Cäcilia.

Rückschau und Ausblick

Vergleicht man Dorothea Schlegels theoretische Ansätze mit dem Roman, zeigt sich, daß sie versucht hat, sie zu verifizieren. Man könnte einwenden, daß sie diese Überlegungen erst nach der Fertigstellung des Romans, ihn rechtfertigend, festhält. Da der Roman, soweit rekonstruiert werden kann, aber innerhalb sehr kurzer Zeit geschrieben und zum Druck gebracht wurde, kann man ihn vernachlässigen. Selbst wenn man davon ausgeht, daß die Reflexionen retrospektiv eingebracht wurden, spricht ihre theoretische Reichweite im Kontext romantischer Kunsttheorie für sich.

Fast alle Interpreten betrachten - mit Ausnahme von Storm und Schmidt - das Romanprojekt der Verfasserin sowohl im Hinblick auf den Inhalt als auch die Struktur als gescheitert. Dabei berufen sie

47 *Romantische Kunstlehre*, a.a.O., S.591

sich auf Aussagen Dorothea Schlegels selbst, die sich später von ihrem Roman distanziert, und auf die Tatsache, daß der Roman nicht fortgesetzt wurde. Man könnte dem aber entgegensetzen - vorausgesetzt, man läßt sich auf die vorliegende Untersuchung soweit ein -, daß das Experiment aufgrund theoretischer und praktischer Mängel abgebrochen wurde. Das Experiment bestand darin, das Bild als Garant für Ganzheitlichkeit ins Poetische zu transkribieren. Das Modell zum Experiment lieferten die Lebensgefährten. Aber das Bild widersetzt sich der poetischen Einlösung. Es ist statisch, Verknüpfungen zwischen den Bildern sind schwer herzustellen, kausale Verhältnisse kaum faßbar.

Der Verfasserin ist es gleichgültig, ob ihr Roman als gelungen oder gescheitert - von der üblen Nachrede der Gesellschaft abgesehen - gewertet wird. Sie hat ihr Ziel erreicht. Sie kann schreiben, ist in der Lage, sich mit den Ideen der Romantiker produktiv auseinanderzusetzen und Stellung zu beziehen. Sie erweist sich als souveräne Partnerin. Aber ist Friedrich Schlegel ein souveräner Partner? Hätte er es ertragen, daß seine Frau erfolgreich, ja erfolgreicher ist als er?

Die Untersuchung hat gezeigt, daß die Dresdner Gemäldegalerie Dorothea Schlegel einige Vorlagen geliefert hat, die sie vertextet. Es wäre eine interessante Aufgabe, dem genauer nachzuspüren. Auch das Verhältnis zu August Wilhelm Schlegel scheint dabei keine unbedeutende Rolle gespielt zu haben und lädt ein zur Revision.

Literatur

Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Romantik I, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Stuttgart 1974

Dresdner Gemäldegalerie, Alte und Neue Meister, hg. von Manfred Bachmann u.a., Leipzig 1990

Heike Frank: „...die Disharmonie, die mit mir geboren ward, und mich nie verlassen wird...“, Das Leben der Brendel/Dorothea Mendelssohn-

Veit-Schlegel (1764-1839), Frankfurt am Main 1988

Rosemarie Puschmann: *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literaturhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988

Romantische Kunstlehre, Bibliothek der Kunstliteratur 4, Die zentralen Texte der Romantischen Kunstlehre, hg. von Gottfried Böhm und Norbert Miller, Frankfurt am Main 1992

Dorothea Schlegel: *Florentin*, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1993

Inge Stephan/Siegrid Weigel (Hg): *„Wen kümmert's, wer spricht“*, Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus West und Ost, Köln/Wien 1991

Carola Stern: *„Ich möchte mir Flügel wünschen“*, Das Leben der Dorothea Schlegel, Hamburg 1993