

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

ANNALISA FISCHER, *Das Nachleben der Muse. Balzac – Henry James – Fontane*, Paderborn (Wilhelm Fink) 2020, 286 S.

Das große Musen-Motiv der Antike – sei es mehr auf Hesiod oder auf Platon begründet – wird in der Prosa-Maschine des 19. Jahrhunderts so nachhaltig zerkleinert,¹⁾ dass es nur noch mit sehr viel gutem Willen und Fantasie möglich scheint, irgendwelche Spuren ihrer ursprünglichen DNA zu entdecken und mit neuen, jeweils aktuellen literarischen wie kulturellen Federn zu schmücken: Es waren freilich allesamt fremde Federn, verglichen mit der Ausgangsfigur weitgehend heterogene Kostüme, in die sich die antiken Musen zu kleiden hatten: einmal als ›La Muse du Département‹ (1837) bei Honoré de Balzac, einmal als ›The Tragic Muse‹ (1890) im gleichnamigen Roman von Henry James und zuletzt als irisierende Melusinen-Figur, die bei Fontane ›Vor dem Sturm‹ (1878) durch die preußischen Randzonen geistert.

In all diesen Fällen haben wir es mit Übersetzungen einer weit zurückliegenden Urformel zu tun, der die Musen-Bilder im Laufe der Jahrhunderte auf sehr widersprüchliche Weise nacheifern und zuletzt immer mehr nachhinken. Allesamt figurieren sie als Museumswärterinnen ihrer selbst: hoch ironisch und ironisiert – am schlimmsten die Provinzmuse Balzacs, am perfektesten Henry James' Mimen und am glücklichsten Fontanes Melusinen und Nixenfiguren, die freilich nur das Nymphenhafte²⁾ mit den antiken Musen teilen und damit eine Seitenlinie ihrer

¹⁾ Ernst Robert Curtius sieht die Musen primär unter der Perspektive ihrer historischen Entwertung, ihre Bedeutung sei selbst für die Griechen „vage“ gewesen. (ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1958, S. 233ff.). Einen melancholischen Abgesang auf „Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtungen über Dichtung und Kunst unserer Zeit“ (Stuttgart 1958) im Geiste einer Modernekritik liefert WLADIMIR WEIDLE in seiner gleichnamigen Schrift, die freilich geprägt ist vom Untergangsgestalt der russischen Emigrationsszene im Paris der Zwischenkriegszeit; vgl. auch HARALD BLOOM, *Anxiety of Influence*, Oxford 1973, dt. Übers.: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel und Frankfurt/M., S. 54. Zu den Musen als „verblässenden Metaphern“ vgl. ELISABETH BRONFEN, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1996, S. 52f.

²⁾ EIKE BARMAYER, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München 1968, S. 39, S. 57, S. 189 (zur Verwandtschaft der Musen mit den Nymphen).

Wassernatur verkörpern, verschatten, verfremden. In diesem Sinne sind es Musen, die untergetaucht sind im Strom der Kultur und unterirdisch das kollektive Gedächtnis speisen – wie in Fontanes Roman ›Der Stechlin‹ mit seinen unterirdischen Aufwallungen, die freilich in der Gegenwart nicht mehr ankommen.

Im Grunde haben die Musen zwar viele Namen (neun) und verzweigte Zuständigkeiten, verfügen aber selbst über keine ausgeprägten Eigenschaften, ja sind eigentlich auf irritierende Weise inhaltsleer und schicksalslos. Sie erfüllen, inspirieren, animieren (in jedem Wortsinn) – haben aber keine eigene Botschaft oder gar eine Geschichte. Für sie gilt eher die MacLuhansche Formel: *The medium is the message* – sie vermitteln wie die Zwischenfigur des Eros in Platons „Symposion“³⁾ –, aber das Was und Wie ihrer Botschaft bleibt eben jenem enthusiastisierenden, musischen Sänger und schöpferischen Menschen vorbehalten, der seinerseits zum Instrument einer göttlichen Botschaft wird, die im Medium der Musen auf schemenhafte Weise verkörpert wie vergeistigt erscheint.⁴⁾

Die Autorin beschäftigt sich in einem einleitenden Kapitel überblicksmäßig mit dem antiken, zumal griechischen Musen-Motiv, wobei sie vor allem die Differenz zwischen dem Musenbild bei Hesiod und jenem bei Platon herausarbeitet.

Fischer lässt keinen Zweifel daran, welche der beiden Ausgangsfiguren⁵⁾ sie bevorzugt: Es ist eindeutig jene bei Hesiod – in Abgrenzung von Platons Konzept der Muse und des Musisch-Künstlerischen und seiner eifersüchtigen Kritik, die in der Verbannung der Dichtung insgesamt aus dem Gefüge des Philosophenstaates gipfelt. Es ist hier nicht der Platz, um die philologische oder philosophische Be-

³⁾ Vgl. die schöne Zusammenfassung dazu bei HUGO PERLS, *Lexikon der Platonischen Begriffe*, Bern und München 1973, S. 65; zum Eros bei Platon ebenda, S. 95–102; zur musischen Inspiration vgl. UTE SCHMIDT-BERGER, „Nachwort“ zu: Platon, *Das Trinkgelage*, München 1985, S. 123–187, hier: S. 141f.

⁴⁾ Ausführlich zu Herkunft und Metamorphotik der Musen vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, *Schwangere Musen – Rebellenische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*, Paderborn 2019. Zum Inspirationstopos der Musen von ihren Ursprüngen zu Petrarca, Baudelaire und Wagner vgl. die klassische Darstellung bei ÉTIENNE GILSON, *L'école des muses*, Paris 1951.

⁵⁾ AXEL GELLHAUS, *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, München 1995, S. 11f., S. 42ff.) Die Vorstellung des spontan tönenden entrückten Sängers, gleichsam das Modell der poetischen ‚Urszene‘, kann schon in der antiken Literatur nur als metaphorische Vereinfachung eines langen Prozesses von Textfixierung verstanden werden (S. 33, S. 36). Der Dichter dient als Sprachrohr der Muse, aber nicht als von ihr Besessener, er ist vielmehr Dolmetscher der Götter und somit nicht „der wahre Autor seiner Werke“ (S. 41). Ausführlich zur Inspiration durch Musen vgl. GERHARD NEUMANN, *L'inspiration qui se retire. Musenanruf, Erinnern und Vergessen in der Poetologie der Moderne*, in: ANSELM HAVERKAMP und RENATE LACHMANN (Hrsgg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 433–455. – Zur Abwertung der antiken Musen in der Gegenwart und ihr Fortleben als Mythos der „weißen Göttin“ vgl. die ebenso anregende wie spekulative Darstellung bei ROBERT VON RANKE-GRAVES, *Die Weiße Göttin. Sprache des Mythos*, Reinbek/H. 1985, S. 15ff., S. 26ff. Zur Musenanrufung und Musendichtung CHRISTIAN SENKEL, *Gott und die Muse. Setzkasten für eine Poetik der Begnadung*, in: KLAAS HUIZING, CHRISTIAN BENDRATH, MARKUS BUNTFUSS, MATTHIAS MORGENROTH (Hrsgg.), *Kleine Transzendenzen*, Münster, Hamburg, London 2003, S. 246–273, hier: S. 247ff.

gründung einer solchen doch sehr weitreichenden Differenzierung zu liefern – wesentlich für die Argumentationslinien des Buches ist jedenfalls die sehr ausgeprägte Favorisierung der ‚Hesiod-Musen‘ als geradezu magisch-mythische Instanzen der Inspiration und als Medien in der Vermittlung eines göttlichen Wissens (S. 5), das nur durch sie an den musischen Dichter-Sänger – sozusagen den „singer-song-writer“ jener Epoche – vermittelt werden kann. Dabei wird Hesiod ausdrücklich die literarisch-poetische Medialität der Musen zugeschrieben – und zwar ganz wörtlich in der weitreichenden und auch gewagten Annahme, Hesiod wäre als einer der ersten Dichter bereit gewesen, die konkret literarische, ja schriftliche Verfasstheit der Musen-Werke dominant zu setzen.⁶⁾ Die Botschaft der Musen wird aus einer solchen Sicht vom Dichter aus der Sphäre der Oralität in jene der Skriptualität übersetzt, also eine Art Medienwechsel inszeniert, der unter der Ägide der Hesiodischen Musen erfolgt und nur so erfolgreich vonstatten gehen kann. Eben diese Favorisierung der écriture gegenüber der Mündlichkeit erinnert freilich stark an die postmoderne, von Jacques Derrida geprägte radikale Bevorzugung der Schrift(lichkeit) gegenüber dem Phonozentrismus, der kurzerhand mit Platons logozentrischer Philosophie identifiziert wird.

Bei Fischer wird die Mündlichkeit des poeta vates und seiner Musen, die ja von Plato so sehr betont wird, durch die Annahme der Schriftlichkeit des Literarischen ersetzt und damit implizit kritisiert: E. A. Havelocks titelgebende Formel ‚The Muse Learns to Write‘ (S. 7; S. 44f.)⁷⁾ wird also schon vorwegnehmend als eine Vorentscheidung für die Literarisierung der Musen in der Neuzeit, zumal im Roman des 19. Jahrhunderts, gedeutet: „Hesiod überträgt die Musen als Göttinnen der Mündlichkeit in den schriftlichen Text“ (S. 8).⁸⁾

Wenn die Geschichte der Musen wie die gesamte Mythologik mehr sein soll als ihre Einmottung ins Sagenhafte à la Gustav Schwab, dann sollte sie auch nicht von einer wuchernden Rezeptionsgeschichte (S. 21) völlig verschluckt werden. Das

⁶⁾ Freilich war die Schriftlichkeit in der Antike eher marginal (GELLHAUS, *Enthusiasmos und Kalkül* (zit. Anm. 5), S. 13f., S. 67 mit Blick auf Derridas Favorisierung der Schrift). Zum Bedeutungsverlust der Musen durch die Schriftlichkeit vgl. NATALIA STAGL, *Muse und Antimuse. Die Poetik Vladimir Nabokovs*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 9. Zum Gesang der Musen vgl. BARMAYER, *Die Musen* (zit. Anm. 2), S. 60: Der „Sänger“ (*aoidos*) empfängt seine Inspiration direkt von den Musen – sein Werk ist immer eine „gesungene Dichtung“ (S. 69). Da die Schriftlichkeit das Werk allen möglichen Interpretationen ausliefert, wurde sie auch von Platon radikal abgelehnt (S. 89). Vgl. dazu HANSEN-LÖVE, *Schwangere Musen* (zit. Anm. 4), S. 22–27.

⁷⁾ ERIC A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven 1986 (Als die Muse schreiben lernte: Eine Medientheorie zur Oralität und Literalität, Berlin 2007). Zur Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit vgl. JURIJ MURAŠOV, *Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Anlysen zur Literatur, Film und Kunst in Russland*, Paderborn 2016. In diesen intermedialen Zusammenhang gehört auch GEORG WITTE (Hrsg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, Wien, Köln, Weimar 2012.

⁸⁾ Ausführlich zum Musischen und zur Mousiké bei Platon vgl. PERLS, *Lexikon der Platonschen Begriffe* (zit. Anm. 3), S. 41ff.

führt schließlich zu paradoxalen Schlussfolgerungen wie der folgenden: „Eben weil sie ‚immer schon in Rezeption übergegangen‘ sind, kann für die Musen als solche keine Rezeptionsgeschichte geschrieben werden. Es ist kein Ursprung vorstellbar, der im engeren Sinne rezipiert werden könnte. Die Musen sind insofern paradoxerweise Figuren, die durch ihre eigene Ursprungslosigkeit zu Figuren des Ursprungs werden. Sie führen ihrer Konzeption nach immer schon ein Nachleben“ (S. 21). Dass es sich hier um einen absolut unauflösbaren Zirkel handelt, kann man schwer übersehen – fragt sich, was sich aus dieser Denkfigur einer rekursiven Inversion machen lässt.⁹⁾

Kernthema Fischers ist die Übersetzung des antiken Musen-Motivs in die Sprache und Kultur der Moderne, genauer des Romanrealismus des 19. Jahrhunderts: „Es ist eine der Grundthesen dieses Buches, dass die traditionell mit dem epischen Hexameter assoziierten Göttinnen sich mitsamt ihrem Gesang nicht in die Poesie zurückziehen, wie man meinen könnte, sondern lernen, in Prosa zu sprechen. So bleiben die Musen, [...] nicht nur bis ins 19. Jahrhundert hinein auf der literarischen Bildfläche präsent, sondern finden sich bemerkenswerterweise gerade in dem Genre wieder, das am wenigsten auf sie vorbereitet scheint: dem realistischen Roman“ (S. 15).

Ganz deutlich wird schon an diesen einleitenden Thesen, dass die Begriffe ‚Poesie‘ und ‚Prosa‘ nicht sosehr poetologisch oder narratologisch eingesetzt werden, sondern in ihrer vielfach Alltagssprachlichen Metaphorik: Dabei steht das Poetische für die Aura des Künstlerischen und der Phantasie, des Naturhaften wie des Magisch-Mythischen etc. und der Begriff Prosa – im mehrfach betonten Rückgriff auf dessen Bestimmung bei Hegel¹⁰⁾ – als das nüchterne Alltägliche und Vernünftige der aufgeklärten, rationalen Empirie des positivistischen 19. Jahrhunderts.

Schon in dieser frühen Phase der Darstellung wird deutlich, wie weit sich im Rahmen dieser weitgehend amüsischen Sphäre des Roman-Realismus des 19. Jahrhunderts das Musenbild von antiken oder sonstigen mythopoetischen Vorgaben

⁹⁾ Das Paradoxale einer solchen Inversion des Traditions- und Zeitvektors besteht eben darin, dass die Wirkungsgeschichte nicht den Originalen nachfolgt, sondern diese durch jene überhaupt erst geschaffen werden: „Durch die unablässige Bezugnahme auf ihre literarische Tradition versichern sich die Texte ihres Status und schreiben sich auf diese Weise ihre eigene Vergangenheit herbei. Die Erzähler und Figuren der hier behandelten Romane erschaffen sich ihre Gegenspieler in der Konfrontation mit ihrer eigenen Herkunft, die ihnen eingeschrieben ist und von der sie sich zugleich abgrenzen. Die Musenfigur greift durch ihr Auftauchen die Integrität des Erzählers als dezidiert nicht-mythischer Instanz an und hinterfragt seine Vorherrschaft über den Text“ (S. 24).

¹⁰⁾ Fischer bezieht sich hier (S. 174f.) explizit auf die Prosa-Deutung Hegels (in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik*, Werke, Bd. 15, S. 239); vgl. auch: INKA MÜLDER-BACH, „Verjähmung ist [...] etwas Prosaisches“. *Effi Briest* und das Gespenst der Geschichte, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83.4 (2009), S. 619–634, hier: S. 620. Der entsprechende Abschnitt bei Hegel unter dem Titel „Die poetische und prosaische Auffassung“ wird in diesem Zusammenhang zum Leitbild erhoben, während die narratologischen Aspekte des Erzählmediums eher in den Hintergrund treten. Zu „Fiktion und Mimesis“ vgl. WOLF SCHMID, *Elemente der Narratologie*, Berlin und Boston 2014.

entfernt hat: „Im Roman des 19. Jahrhunderts wird dieses klare Verhältnis zum Text aufgeweicht, insofern die Musen hier endlich zum Gegenstand des Erzählten werden. Indem die Musen in die moderne Literatur eingehen, kommt es folglich zu mehreren Transformationen: *erstens* wird aus der ehemaligen Göttin eine moderne Romanfigur, *zweitens* verwandelt sie sich von der Erschafferin des Textes zu einer in den Text eingelassenen Figur und verliert dabei *drittens* ihre metamythische Position. Diese Anverwandlung kann als narrative Inbesitznahme der Möglichkeitsbedingung von antikem Erzählen beschrieben werden“ (S. 18).

Nicht nur der Begriff ‚Prosa‘ wird hier in einer durchwegs übertragenen Bedeutung verstanden und verwendet, sondern auch der ‚Realismus‘ selbst, in dem „die Muse prosaisiert“ (S. 25) erscheint und nur noch als eine herbeizitierte Rechtfertigung für die poetischen, wenn nicht künstlerischen Ansprüche des realistischen Schreibens erhalten muss – „jenseits der Prosa der Wirklichkeit“ (ebenda).

1. Balzacs Provinz-Muse

In der Moderne wird die Muse privatisiert, individualisiert und profaniert. Indem sie selbst auktoriale Gestalt und gestaltende Auktorialität annimmt, erreicht die Inversion des musischen Prinzips als Initiatorin des von ihr unterschiedenen und untergeordneten poeta vates den paradoxalen Höhepunkt: in der schreibenden Muse. Ihr ist – freilich in einer hoch-ironischen, ja karikaturhaften Form – Honoré de Balzacs Roman ›La Muse du Département‹ (1843/44) geweiht,¹¹⁾ dem der erste große Abschnitt von Fischers Musen-Buch gewidmet ist.

Eigentlich ist die selbst-schreibende Muse eine kaum noch zu unterbietende Schwundstufe des musischen Urbildes, das in der Darstellung Fischers zugleich ab- wie aufgewertet, auf jeden Fall aber massiv umgewertet erscheint, sodass vom ursprünglichen Musenmotiv (wenn es das als ‚Original‘ denn überhaupt gibt) kaum noch etwas übrig scheint – es sei denn ein stereotyper Auslöser von Hohn und Spott oder einer vernichtenden Kritik des Musischen unter den Bedingungen des aufsteigenden Bürgerlichen Realismus. Jedenfalls begegnet der Begriff ‚Muse‘ in Balzacs Roman so gut wie ausschließlich in einer ironischen, wenn nicht gar sarkastischen Färbung.¹²⁾

¹¹⁾ Vgl. die deutsche Ausgabe: HONORÉ DE BALZAC, Die Muse des Départements, in: Die Menschliche Komödie, Bd. 4, Gesamtausgabe in 12 Bänden, München 1971/72, S. 851–1040.

¹²⁾ Sehr deutlich wird das in der Verwandlung der Heldin aus einer Provinzmuse in eine Pariser Publizistin, die ihrem Geliebten Lousteau die Arbeit nicht nur abnimmt, sondern ihn weit übertrifft: „Diese Frau ist dazu geboren, ‚Manuskript zu machen‘“, heißt es bewundernd von ihr (S. 974). Sie ist auf wundersame Weise im Haushalt mit ihrem ungetreuen und unbegabten Geliebten Lousteau Muse (die „Zehnte Muse“!) und Hausfrau in einer Person. (Ebenda, S. 975; S. 986) Ob dies freilich irgend etwas mit literarischem Talent oder Emanzipation zu tun hat, kann man bezweifeln. Schließlich und endlich „war denn die Muse von Sancerre ganz einfach zur Familie und in die Ehe zurückgekehrt“ (ebenda, S. 1039), womit endgültig ihre mögliche Emanzipationskarriere als Dichterin wie als Frau erlischt und sich ihr gesamtes Musentum in einer banalen Posse auflöst.

Fischer versucht in ihrer sehr subtilen Darstellung Restbestände des Musenbildes gleichermaßen zu retten wie in seiner Destruktion vorzuführen. Für eine regelrechte ‚Dekonstruktion‘ fehlt es freilich an den entsprechenden postmodernen Potentialen von Balzac selbst, der in jeder Hinsicht strikt rekonstruktiv, ja – vor allem im sehr ausführlichen Anfangsteil des Romans – historiographisch vorgeht. Einerseits „bringt Balzac die Muse zum schreiben“ (S. 40), was die Romanheldin als Autorin aufzuwerten scheint;¹³⁾ andererseits sind ihre Produkte – zu Recht – Gegenstand vernichtender Kritik, sodass vom Musentum Dinah de La Baudrayes kaum etwas anderes übrig bleibt als eine bittere Karikatur von weiblicher Autorschaft. Sie wird zu einer unfreiwilligen Zeugin des schlechten Literaturgeschmacks ihrer Zeit, ja deren ‚falschem Bewusstsein‘ in Fragen der Dichtung (es gibt hier ja auch abschreckende Beispiele lyrischer Genres) ebenso wie in solchen der Prosa.

Jedenfalls ist die Bereitschaft von Fischer zur Rehabilitierung von Musenhaftigkeit wie Autorschaft der Heldin sehr weitgehend, ja sie verkehrt Balzacs mehr als deutlich herabmindernde Qualifizierung „Provinzmuse“ in etwas Hochwertiges und Kreatives, wovon im Roman eigentlich auch bei größtem Wohlwollen nicht die Rede sein kann: „Balzac bringt die Muse zum Schreiben [...] Die Figur wird im Laufe des Textes aber nicht nur selbst kreativ und transzendiert damit die ihr in der Diegese und durch den Text gesetzten Grenzen, sie inspiriert andere Figuren des Romans zum Entwurf eigener Erzählungen und wird so ihrem Beinamen als Muse gerecht. In einem weiteren Schritt legt die Untersuchung offen, wie die auf diesem Wege neu hervorgebrachten Erzähler sich ermächtigen und ihrerseits Versuche unternehmen, die Wirkmacht ‚ihrer‘ Muse einzugrenzen“ (S. 40).

Eigentlich bringt Balzac die Muse nicht zum Schreiben, sondern zum Schweigen, mündet doch die literarische Karriere Dinahs – von den lyrisch-epischen Höhen ihres Erstlingswerkes bis zum Alltagsjournalismus (als Substitut ihres Geliebten) – in einer beschämenden, ja zynischen Rückkehr in den Hafen ihrer Ehe mit einem impotenten Geldsack – eine Entwicklung, die man schwerlich als heroisch, geschweige denn musisch bezeichnen kann. Es gibt keinen Funken Hoffnung, in der „Kreativität“ der Heldin auch nur Ansätze von Begabung, geschweige denn musischer Begnadung zu finden. Und ihre feministische Sendung als weibliche „Selbstbestimmung“ wird durch den Zynismus und Opportunismus ihres Verhaltens erst gar nicht spruchreif.

Insgesamt wirkten die Rehabilitierungsversuche der „Provinzmuse“ – was ihre literarischen Kompetenzen anlangt ebenso wie ihre emanzipatorischen Qualitäten – kaum überzeugend, ja sind von einem sympathischen Wunschdenken geprägt, das von der Romanfigur beim besten Willen nicht bestätigt wird: „Es stehen hier also“, wie Fischer betont, „zwei Interpretationsmöglichkeiten nebeneinander,

¹³⁾ Die wechselseitige Ausschließung von Muse und Frau wird in einer Bemerkung besonders markant: „Schreiben Sie nichts mehr“, sage der Abbé Duret zu ihr, „Sie wären keine Frau mehr, Sie würden ein Dichter [sic!] werden“ (ebenda, S. 888).

wobei eine deutlich interessanter ist als die andere: die erste, nach der Dinah eine Möchtegegnautorin der Provinz ist, die Ehebruch begeht, und die zweite, nach der sie sich im Kern als musenhaft erweist, Erzählungen zum Entstehen bringt und damit poet(olog)isch wirksam wird“ (S. 51).

Letztlich argumentiert Frischer gegen die klaren Aussagen von Balzac selbst, wenn sie ihm seine eigenen Intentionen zum Vorwurf macht bzw. Autor und Erzähler gegeneinander ausspielt: „Dass eine durchschnittlich begabte Frau wie Dinah plötzlich zu schreiben beginnt, verstößt gegen die Regeln des Erzählers. [...] Die plakativ und insistent vorgebrachte, äußerst konservative Haltung des Erzählers anlässlich der literarischen Veröffentlichungen der Protagonistin lesen sich ihrerseits als ironischer Kommentar Balzacs, ob des großen Aufhebens, das um weibliche Schriftsteller gemacht wird“ (S. 56). Dinah wird jedenfalls nicht von der Gesellschaft daran gehindert, „sich künstlerisch auszudrücken“ (S. 59), sondern durch ihre vom Autor so und nicht anders vorgeschriebene Geschmack- und Talentlosigkeit, die auch auf der existenziellen Ebene in ihrer krass oberflächlichen und opportunistischen Lebensführung keine wie auch immer geartete moralische oder emanzipatorische Qualität erkennen lässt.

Sicherlich der Höhepunkt des Romans ist die Entblößung der Literatur als Verpackungsmaterial, dessen zufällig bedruckte Papierfetzen – es handelt sich um Makulatur- bzw. Korrekturbögen eines Romans – genüsslich (übrigens explizit mündlich) vorgetragen und damit in höchster Peinlichkeit bloßgestellt werden:¹⁴⁾ Hier wird das im Roman-Realismus dominierende Prinzip der Metonymie, also der Charakterisierung von Inhalten durch Äußerlichkeiten ihrer Einkleidung (sei sie textil oder diskursiv der Fall), auf die Spitze getrieben. In einem nicht sehr weit übertragenen Sinn repräsentiert die schreibende Romanheldin jenen sekundären Verpackungscharakter von Einwickelpapier, dessen palimpsestische Textoberfläche – also das Kontingente, Sekundäre – dominant und in Szene gesetzt wird, während der eigentliche Inhalt des Pakets völlig nebensächlich bleibt.

So sind hier denn auch alle Romanfiguren nichts anderes als Verpackungsmaterial eines nicht vorhandenen Inhalts, was auch die geschmacklose wie unbegabte (also eigentlich amüsische) Autorschaft der Heldin ab absurdum führt. Der Kaiser

¹⁴⁾ Ebenda, S. 937–953, hier v. a. S. 943 zu den Makulaturbögen. Die gesamte sehr ausführliche Passage erinnert stark an ein Text-Spiel im Geiste von Laurence Sterne oder Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Ein solchermaßen sich selbst exponierender Text, der seine Texturhaftigkeit inszeniert und aus der ironischen Perspektive in eine „realistische“ umschreibt, ein solches Spiel mit den Signifikanten, die sich selbst zum Autor machen, kann auf eine Muse vollends verzichten, ja löscht eine solche geradezu aus; es sei denn, man geht so weit in der Überzeichnung dieser Mythenfigur, dass die dann als der Text selbst personifiziert erscheint, als Genre, als Literatur: Dinah steht „erstmalig wie die antike Muse außerhalb des Textes, den sie als Autorin hervorbringt“, während sie gleichzeitig „in der Diegese die Funktion der Muse [übernimmt], indem sie als Auslöserin des Erzählens im Roman fungiert“ (S. 71). Diese auslösende, ja zungenlösende Macht Dinahs markiert ein Musentum in seinen letzten Zügen: „Als Provinzmuse bringt sie alle Figuren zum Erzählen, aber niemanden außer sich selbst zum Schreiben“ (S. 71), wobei sie als „die Muse des schlechten Dichters“ auftritt (S. 72f.).

ist nackt, er hat keine Kleider – diese Aufklärungsformel des 19. Jahrhunderts aus dem berühmten Andersenmärchen – wird umgekehrt zu der Formel: Es gibt keinen Kaiser – nur seine Kleider: „Kleider machen Leute“, so wird es bei Gottfried Keller nicht viel später heißen, womit gleichfalls das Metonymische an die Stelle des Essentiellen zu treten hat.

Freilich der ärgste Schlag ins Gesicht einer emanzipierten Muse – sei sie eine von Paris oder der Provinz – ist ihre Rückkehr zum (ebenso impotenten wie ökonomieträchtigen) Ehemann in den Schoß eines wohlgepolsterten Adelssitzes. Und eben diese „konservative Erzählung“ wird als „eine nicht sehr interessante Seite“ des Romans beiseite geschoben (S. 85), weil ihr offenbar eine viel wünschenswertere progressive Erzählung, Dinahs „Geschichte ihrer weiblichen Selbstbehauptung“ (ebenda), widerspricht: aber genau diese hat Balzac hier nicht geschrieben. Und selbst wenn: Was haben Musen überhaupt mit Figuren weiblicher Emanzipation zu tun, so wünschens- oder lesenswert die auch sein mögen.

So mündet denn dieses spannungsreiche Bazac-Kapitel in einer zusammenfassenden Formel, die zugleich Kompromiss und Parteinahme für eine Lektüre ist, mit der nicht einmal Dinah in ihren kühnsten Träumen zu rechnen wagte: „Als eine mögliche Figur des Ursprungs künstlerischer Schöpfung ist die Muse eine der poetologisch einflussreichsten Frauenfiguren, die die Geschichte der Literatur hervorgebracht hat. Wenn Balzac seine Schriftstellerin eine Muse nennt, dann verleiht er ihr eben jene Macht über das Geschriebene. Gewissermaßen kriecht er in seinem Text nachträglich [sic!] die Muse, auf deren Eingebung er zu Beginn so vergeblich wartete. Die Texte, die die Muse schreibt und hervorbringt, sind nicht nur intradiegetische oder referenzierte Erzählungen, sondern bilden in ihrer Gesamtheit den vorliegenden Roman selbst“ (S. 85f.).

In dieser Charakteristik stimmt jeweils das Gegenteil: angefangen von der Überschätzung der Provinzmuse als „einflussreichster Frauenfigur in der Literaturgeschichte“ bis zu ihrem Kampf um „Selbstbestimmung“, der in einem sehr unrühmlichen Verhältnis mit ihrem journalistischen Liebhaber in Paris ebenso gipfelt, wie in einer mehr als fragwürdigen, ja beschämenden Rückkehr zu ihrem Ehemann, den sie zugleich betrogen und in seiner patriarchalen Impotenz affirmiert hat. Und eines ist sie ganz sicher auch nicht: Die Autorin jenes Romans, in dem sie als ihre eigene Heldin figuriert. Der Autor ist Balzac und sein Roman ist der über eine gescheiterte Provinzmuse, mehr noch: über das drohende Scheitern der Literatur jener Epoche selbst.

*2. Die Muse der Repräsentation: Henry James' *The Tragic Muse* (1890)*

Ebenso wie Balzacs Musen-Roman gilt auch jener von Henry James sicherlich nicht als sein Meisterwerk, ja er wurde gerne und lange vernachlässigt, sodass nicht einmal eine deutsche Übersetzung existiert, was bei James schon etwas zu bedeuten hat. Freilich zeigt die Lektüre des englischen Originals ganz sicher viel überzeugender die große Eindringlichkeit dieses ebenso atypischen wie eleganten

James-Romans:¹⁵⁾ Die Entwicklung der Handlung ist durchaus linear, die Konfiguration der Protagonisten einigermaßen schematisch und ihre Entwicklung – ganz nach dem Vorbild Lev Tolstoj's, den James so hochschätzte – zeitlupenförmig, ja im Schneckentempo, was es dem Leser durchaus erleichtert, den Fortgang der gelegten Spuren zu erraten – falls dies überhaupt gewünscht wird.

Während bei Fischer im Balzac-Kapitel die Muse zu einer Emanzipationsfigur umgedeutet wird, geht es im James-Kapitel um die Mimesis mit Blick auf die Muse als Schauspielerin (Miriam Rooth) und „Repräsentantin“ einer artifiziellen Theaterwirklichkeit, die ihrerseits als intermedialer Eckpfeiler der Bildkunst (zumal der Porträtmalerei) gegenübersteht bzw. mit dieser feinsinnig verflochten erscheint. Gleichzeitig wird die Literatur bzw. konkret die Romankunst¹⁶⁾ als dritter Pfeiler dieser intermedialen Trias thematisch eher abgedunkelt und figuriert zugleich selbst als Medium, das die beiden anderen umschließt und sich selbst dabei offen lässt. Der Triumph der Theaterkunst ist hier womöglich um nichts weniger fragwürdig als die Authentizität der (Porträt-)Malerei, die ihrerseits von den Charakterbildern der Romanprosa überstrahlt wird und der unvergleichlichen Meisterschaft von James' Romandialogen die eigentliche Roman-Textur liefern.

Das gesteigerte Interesse des Autors am Verhältnis der Kunstformen¹⁷⁾ zueinander wird in diesem Roman in ausgiebigen Konversationspassagen abgehandelt

¹⁵⁾ Diese Sonderstellung wird auch in Henry James' ›Preface to ‚The Tragic Muse‘ mit Blick auf die komplizierte Entstehungsgeschichte angedeutet (Henry James, *The Art of the Novel*, New York und London 1937, S. 79–97). Zu den *Prefaces* von Henry James vgl. INKA MÜLDER-BACH, Genealogie und Stil. Henry James' Prefaces, in: *Poetica* 20 (1988), S. 104–130.

¹⁶⁾ Freilich gibt es immer wieder mehr oder weniger versteckte Hinweise auf das Gattungsproblem des Romans im Vergleich mit dem Theater und mit Blick auf die Bedingungen der Moderne (*The Tragic Muse*, London 1891, S. 41 – Hinweis auf Balzac). Interessant sind in diesem Zusammenhang die Bemerkungen von James zum Fehlen eines „structural centre“ in diesem Roman (Preface to ‚The Tragic Muse‘, S. 85). Insgesamt kommt die Kunst dieses Romans „near that of the drama“ (S. 86). Miriam selbst repräsentiert hier das Zentrum der medialen Problematik ebenso wie des Romans selbst (S. 89). Zur Repräsentation in seinem Roman vgl. ebenda, S. 94.

¹⁷⁾ Nicht zufällig spielt die Einleitungsszene des Romans im Rahmen einer Ausstellung im Palais de l'Industrie anlässlich des berühmten Kunst-Salons, der dort alljährlich stattfand (*The Tragic Muse*, London 1891, S. 1ff.). Für James geht es hier um das zentrale Problem des Verhältnisses der Kunstformen untereinander, wobei er einer synthetischen Sicht huldigt, für die der Grundsatz gilt: „all art is one“ (S. 8). Diese „unity of art“ wird im Roman freilich nur auf die Schauspielkunst und (Porträt)Malerei bzw. Plastik angewandt: Reflexionen über das Roman-Genre sind nur indirekt zu erschließen. Das Schreiben von Theaterstücken fällt gleichfalls aus dem Blickfeld – ebenso wie die Musik, der Tanz und so vieles andere. James malt seinen Roman gleichsam mit eingeschränkter Palette. Vgl. zur Einleitungsszene im Kunstsalon JEANNE DELBAERE-GARANT, *The Tragic Muse* (1890). Artists and Philistines, in: Henry James, *The Vision of France* [online], Liège 1970, S. 317–329. Zum System der Kunstformen bzw. allgemein zur Intermedialität siehe zusammenfassend: AAGE HANSEN-LÖVE, Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften, in: JOACHIM PAECH und JENS SCHRÖTER (Hrsgg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 155–180. Neben der Porträtmalerei

und zerlegt und eben diese „wechselseitige Erhellung der Künste“ (Oskar Walzel)¹⁸⁾ entwickelt sich von einer Frage der Intermedialität zu einer Lebensfrage für die Rolmanfiguren wie für den Autor: Klingt doch die große Frage nach der „Einheit der Künste“ und ihrer Protagonisten in einem seltsam unbestimmten Finale aus, das auch an diesem End- und Totpunkt das Romangenre weder leben noch sterben lässt. Dass sich die späteren Romane von James zweifellos schon jenseits dieser Grenze anzusiedeln hatten, macht sie insgesamt nicht weniger melancholisch. Wie so viele Meisterdenker und Meisterkünstler der Moderne um und nach 1900 war auch Henry James in seinem Geschmack wie in seinen ästhetischen und ethischen Wertsetzungen in einer fast verzweifelten Weise auf das Klassische und Apollinische fixiert, während er – vielleicht sogar nolens volens – in seinem Schreiben weit darüber hinaus oder darunter hindurch strebte. Diese unfreiwillige Unzeitgemäßheit gilt ja auch für Sigmund Freud und Thomas Mann oder Strawinski, um nur einige Namen zu nennen.

Ganz anders die erfrischende Vorwegnahme der Modernität in Denis Diderots epochemachendem Dialog ›Paradoxe sur le Comédien‹ (1770–1773)¹⁹⁾ (dazu S. 136ff.), wo die private Existenz des Schauspielers (oder Künstlers allgemein) von seiner künstlerischen strikt abgrenzt wird – ein bahnbrechendes Manifest der Kritik des ansonsten bis heute fortsiegenden Biographismus in der kausalen Verstrickung von Autor und Werk, Privatperson und Kunstprodukt. Im Grunde ist James' Miriam die perfekte Realisierung und Personifizierung von Diderots Schauspieler-Ideal, das sich nicht wie das Konzept des „empfindsamen Schauspielers“ mit der Rolle identifiziert, sondern seine Perfektion ausschließlich in der Sphäre der Performanz und des dazugehörigen Trainings auslebt.²⁰⁾ Die mimetische Leistung

von Nick Dormer ist auch seine so sympathische Schwester Bidy als bildende Künstlerin tätig – in ihrem Fall im Bereich der Plastik (The Tragic Muse, S. 282ff., bes. S. 292f.) Es fällt auf, dass die Musik, der Tanz und eine ganze Reihe anderer Kunstformen bei James durch Abwesenheit glänzen und letztlich auch die Position der Literatur bzw. des Roman-Genres im Rahmen einer Theorie der Kunstformen offenbleibt und nur durch die Evidenz des vorliegenden Romanwerks verkörpert wird.

¹⁸⁾ OSKAR WALZEL, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917. Ausführlich mit dem Problem der Interrelation der Kunstformen beschäftigt sich Henry James auch in ›Picture and Text‹ (1893), dt. ›Bild & Text‹, hrsg. von MICHAEL GLASMEIER, ALEXANDER ROOB, PIET MEYER, Bern und Wien 2016.

¹⁹⁾ DENIS DIDEROT, Paradoxe sur le comédien, in: Diderot, Œuvres, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1952, S. 1003–1058; deutsch: ›Das Paradox über den Schauspieler‹ (1770–1993), in: DENIS DIDEROT, Ästhetische Schriften, Bd. II, hrsg. von F. BASSENGE, Berlin 1984, S. 481–539.

²⁰⁾ Eben diese Frage nach den Empfindungen und Leidenschaften des Schauspielers wird im Salon der Madame Carré eingehend diskutiert. (The Tragic Muse, S. 127) Das hier gepflegte Ideal der Perfektion orientiert sich am Klassischen Kanon – zumal der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts – also an Racine und Corneille. Im Gegensatz zu diesem apollinischen Ideal der Abgeschlossenheit und Perfektion steht – etwa in der Kultur-Ästhetik bei Michail Bachtin – der Kunst- und Kulturtyp des Dionysisch-Grotesken, das bei James gleichfalls ausgeblendet wird. In diesem Sinne gehört er zu den Meistern der apollinischen Ästhetik – vgl. HANSEN-LÖVE, Schwangere Musen (zit. Anm. 4), S. 627ff.

des Schauspielers basiert für Diderot auf Beobachtung und Übung – und nicht auf der gefühligen Idee eines Nachempfindens der Rolle oder deren Übertragung auf die eigene Lebenssituation, wie dies etwa das „Stanislawski-System“ und das Ideal des Schauspieltheaters bis weit in die Hollywood-Sphären hinein propagierte. Diderots Differenzierung von biographischer und künstlerischer Persönlichkeit war schließlich die Grundvoraussetzung für die viel später aufkommende Konzeption des Regietheaters.

Nicht vergessen sei an dieser Stelle die Radikalisierung dieser Trennung in der Verfremdungsästhetik der russischen Formalisten und ihre Fortsetzung in der Verfremdungs-Dramaturgie Wsewolod Meyerholds oder Bert Brechts. So heißt es bei James mit den Worten des Ästhetizisten Gabriel Nash: „You never find the artist – you only find his work, and that’s all you needed find.“ Miriam würde ausschließlich aus „Repräsentation“ bestehen (The Tragic Muse, S. 346) und über kein authentisches bzw. künstlerisch relevantes Eigenleben verfügen. Aber eben diese Verkenntung ihrer eigentlichen Schönheit macht es auch ihrem größten Verehrer (dem Diplomaten Peter Sherringham) unmöglich, ihr gerecht zu werden und sie für sich zu gewinnen. Insofern ist er die wirklich tragische Figur in diesem Theaterroman, der in den Händen seines Autors zum großen Romantheater gerät.

Wie sehr das Romanwerk Henry James’ und seine Ästhetik zwischen den Stühlen von Realismus und Moderne festzusitzen scheint, kann hier nur angedeutet werden. Wichtig für James ist eben nicht die dionysische Deutung des Schauspiel-Paradoxons, sondern vielmehr die apollinische, distanzierte, elegante Erscheinung einer beobachtenden, studierenden, arbeitenden Mimetik, die in Miriam Rooth nicht so sehr eine Priesterin als eine ungemein zielstrebige Professionalistin gefunden hat. Wenn überhaupt, ist sie die Muse in Person einer urbanen, sehr aufgeklärten, durchwegs religions- und mythenfernen und eben sehr modernen Frau, die sich weder zu den Lügen von Balzacs Provinzmuse herablassen, noch eine Naturhaftigkeit poetisieren muss, die sie ins Reich der Mütter und Quellnympfen (Fontane) versetzt. Miriam wirkt und werkt ganz im Zeichen einer Semiosphäre, in der die Biosphäre völlig sublimiert erscheint: Hier ist James ganz Diener seines Neoklassizismus; wo Miriam aber als Gestalt der Moderne bzw. als moderne Gestalt figuriert, hat sie auch diese Vollkommenheitsansprüche durch eine Perfektion überschritten, die nichts Magisches mehr hat, sondern vielmehr professionell und ‚cool‘ wirkt. Das unterscheidet sie auch von all ihren Mitspielern, die eigentlich nie an ihr erklärtes Ziel gelangen, geschweige denn ernsthaft darauf zusteuern.

Der Verdacht, Miriam würde permanent ‚spielen‘, also ihr Leben und das ihrer Mitmenschen aufs Spiel setzen und zur (Selbst-)Inszenierung missbrauchen, wird bei James wieder und wieder überprüft und in seiner sehr subtilen und differenzierten Darstellung in Frage gestellt. Die große Kunst besteht hier eben darin, der scheinbaren Charakterlosigkeit der genialen Mimin als Romanfigur genügend Luft zum Atmen zu lassen und sie zu einer Lebensklugheit zu befähigen, die ihre Mitspieler an Lebendigkeit und sogar ethischer Reife durchaus überflügelt. Anders als die zweifelhafte Figur von Gabriel Nash als Propagator eines radikalen Ästhe-

tizismus (à la Oskar Wilde)²¹⁾ ist Miriam – ebenso wenig wie ihr Porträtist Nick Dormer – ein zynisches *L'art pour l'art*-Geschöpf, das ihr Unwesen auf Kosten der anderen treibt und ihre mehr künstliche als künstlerische Unnatur auslebt. Eigentlich kommen die Vertreter der Lebenspraxis und deren Ökonomien – sei es die clevere Politikerin Julia Dormer oder der die längste Zeit souveräne Diplomat Peter Sherrigam – nicht gerade gut weg, ja im entscheidenden Dialog zwischen diesem und der Schauspielerin geht diese ganz eindeutig als – auch moralische – Siegerin hervor (*The Tragic Muse*, S. 424–442).

Miriam besteht darauf, dass der Künstler ein Arbeitsleben zu führen hat: „the artist ought to *live*, to get on with his business, gather ideas, lights from experience“ (ebenda, S. 306). Darin wiederholt sie den Arbeitsauftrag ihrer Lehrmeisterin Madame Carré, die ja auch geradezu schmerzlich (ganz wie Diderot) dem Schauspieler eine permanente Arbeit an seinen Ausdrucksmitteln, aber auch an seiner Beobachtungsgabe („*observation*“) vorschreibt (ebenda, S. 307). In dieser schlichten Überzeugung wirkt Miriam jedenfalls wesentlich klüger und auch ihrem Kunstideal angemessener als die überhebliche Logenposition ihres Förderers (und Verehrers) Sherringham, der eindeutig als „Nicht-Künstler“ einen fruchtlosen „*amateurish way*“ verfolgt (ebenda).

²¹⁾ Als solcher hat er seinen Auftritt schon im II. Kapitel, wobei er eine sehr vage, aber nichts desto weniger faszinierende Ästhetik des ‚Lebenskunstwerks‘ propagiert, das seine Wirkung auf die anderen Protagonisten – zumindest anfänglich – nicht verfehlt. Wir haben hier eben jenen Ästhetizismus vor uns, der in England, aber auch in anderen Kulturen des *Fin de siècle*, eine revolutionäre Rolle spielte – vgl. zum Konzept der ‚Lebenskunst‘ und des Ästhetizismus in England: MANFRED PFISTER und BERND SCHULTE-MIDDELICH, *Die ‚Nineties‘ in England als Zeit des Umbruchs*, in: DIES. (Hrsgg.), *Die ‚Nineties‘. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München 1983, S. 9–34; MONIKA LEITNER, *Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus. Englische Wurzeln und französische Einflüsse*, ebenda, S. 53–81; SCHAMMA SCHAHADAT, *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München 2004; AAGE HANSEN-LÖVE, *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, *Diabolischer Symbolismus (= Österr. Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 544)*, Wien 1989, S. 45–88. – Die ursprünglich sehr positive Wertung Gabriel Nashs als Vordenker eines modernen Kunstlebens wird im Laufe des Romans und der Entwicklung seiner Protagonisten – zumal des verunsicherten Nick Dormer – zunehmend fragwürdiger. Tiefpunkt dieser Entwicklung ist der Versuch Nicks, den Ästhetizismus-Dandy zu porträtieren, was dessen endgültiges Verschwinden auslöst. Nashs Predigt eines Lebens als eines bloßen Selbstvollzugs verliert sich in einem richtungslosen Hedonismus, der den Politikaussteiger Nick Dormer zwar auf den Weg der Kunst – aber auch nicht weiterbringt. Das Scheitern des „*little system*“ von Gabriel Nash (*The Tragic Muse*, S. 109) sollte einem jedenfalls eine Warnung sein, Henry James’ Ästhetik mit dessen Ästhetizismus zu verwechseln. Wie Nick Dormer und Peter Sherringham gehört auch Nash zu den Verlierern im intermedialen Spiel der Genien: In seinem Fall kollabiert das diffuse Konzept einer ästhetischen Lebenskunst, die sich im tautologischen Autismus ihres Repräsentanten selbst erschöpft und neutralisiert. Selbst der Verdacht, Miriam würde permanent „*schauspielen*“ (S. 254) und daher im Grunde nicht ernst zu nehmen sein, wird schrittweise relativiert, ja auch ihr offenbar zur Simulation einladender jüdischer Charakter (S. 255) spielt eine durchaus nebensächliche Rolle, wobei überhaupt unklar bleibt, wozu sich der Autor so einen Vorurteilsballast zumutet, wenn er ihn doch kaum als Treibstoff für sein Werk nutzen will.

In den Worten des Lebenskünstlers Gabriel Nash lautet die Formel wie folgt: „The Tragic Muse is the great modern personage“ (ebenda, S. 247); die Tragische Muse verkörpert nicht sosehr die retrospektive Mimesis, sondern ist prospektiv auf ein modernes Menschen- und Frauenbild orientiert, das quasi ‚im Modell‘, also modellhaft schon präfiguriert erscheint. Der Fehler des angehenden Porträtmalers Nick besteht gerade darin, eben dieses ‚Modell‘ und die „SchauspielerIn“ („model“) selbst als „figures with a vulgar setting“ anzusehen (ebenda, S. 248), gleichzeitig aber erkennt er in ihr auch etwas höchst Natürliches, ja eine „artistic nature“ (ebenda), die über eine eigene Intelligenz, ja Lebensklugheit verfügt. Das alte Vorurteil, Schauspieler (oder Tenöre) seien von Natur aus unintelligent und im Grunde vulgär und verlogen, wird hier immer wieder vorgeführt und widerlegt, während der große Ästhetizist Gabriel Nash seinerseits zum Laufburschen und Mietling Miriams verkommt, ja seinerseits weibliche Züge annimmt (ebenda, S. 249).

Darüber, ob Henry James dem Eingeständnis Diderots folgen wollte, dass „die Idee des Schauspielers kraftvoller ist als die des Dichters“ (Diderot, S. 510), lässt sich durchaus streiten. Denn wir erfahren die Repräsentation des Mimos²²⁾ (des Schauspiels wie der Porträtmalerei) ausschließlich in Gestalt eines Romans, der aus zahl- und endlosen Diskursen der direkten und vor allem auch indirekten Rede zusammengebaut ist und damit ein narratives Schauspiel vorführt, in dem die meiste

²²⁾ Der Diplomat Peter Sherringham, eine der Schlüsselfiguren des Romans ebenso wie in der Karriere Miriams, gesteht seine Vorliebe für die „Repräsentation“, genauer der „representation of life“, die er mehr liebt als das „reale Ding“ (The Tragic Muse, S. 48). Freilich scheitert auch er genau an einer Vorstellung von Repräsentation, die sich letztlich vom Schauspiel und Miriams Welt wegbewegt und für ihn in der „großen Welt“ der Diplomatie und Politik gipfelt; für diese sollte Miriam ihre Theaterkunst opfern, um die Gemahlin Sherringhams zu werden. Genau das aber wird in der finalen Auseinandersetzung zwischen beiden „Repräsentanten“ ihrer jeweiligen Welt von der Mimin brüsk zurückgewiesen. Die Welt der Politik und des Realitätsprinzips, verkörpert durch Sherringham oder Julia (Mrs. Dallow), die ehrgeizige Partnerin Nicks, scheitert ganz eindeutig an der unverbrüchlichen Authentizität der Schauspielwelt. Deren Kunst-Mimetik der Repräsentation siegt über das *teatrum mundi* und seine Scheinhaftigkeit. Dass der Politik-Flüchtling Nick in seiner Repräsentationskunst der Porträtmalerei nicht wirklich reüssiert, verweist auf seine mangelhafte Professionalität und Hingabe an seine Kunst. Und Sherringham scheitert nicht weniger an der Tatsache, dass er zwar ein genialer Kritiker (der Schauspielkunst Miriams) ist, selbst aber eben kein Schauspieler sein kann und will. (S. 49) Zum Problem der Repräsentation vgl. weiters ebenda, S. 51 und S. 69f. mit Blick auf die Parallelen von Porträt- und Schauspielkunst. – Im Grunde scheitern auch alle anderen Protagonisten des Romans an einem falschen (ästhetischen) Bewusstsein – ja nicht einmal Miriam wird davon völlig freigesprochen, fehlen ihr doch alle religiösen oder existenziellen Merkmale eines Kunst- und Weltverständnisses, das über ihre Karriere und den Erfolg hinausweist. Am Schluss gibt es nur Verlierer und man fragt sich, ob nicht auch der Romanautor und sein Werk dazugehören. Dass James diese Möglichkeit offen lässt oder genauer: über die Grenzen des Romantextes wie des narrativen Geschehens hinaus projiziert, beweist jedenfalls einen gehörigen Mut zur Verzweiflung am Romanggenre selbst, das hier mit den konzeptuellen Prämissen einer klassischen Erhabenheits- und Überwältigungsästhetik, wie sie James immer wieder mit Blick auf das Schauspiel propagiert, strukturell kollidiert.

Zeit – eigentlich unentwegt – gesprochen wird. Diderots Vorstellung des Theaters wie der Kunst überhaupt als verabredetes Spiel der Kunst-Konventionen erscheint in diesem Rahmen als ein Spiel der Konversationen, woraus die Romanfiguren weitestgehend bestehen. Miriam bekennt sich ausdrücklich zu ihren ‚Repräsentationspflichten‘ – aber doch mit einer entscheidenden Präzisierung: „I represent, but I represent truly“ (The Tragic Muse, S. 416) – es bleibt dies auch der zentrale ethische Ansatz der Repräsentationskunst von Henry James.

Freilich – ähnlich wie im Falle Dinahs bei Balzac – ist die Theaterheldin bei James weder Muse noch tragisch. Immerhin – sie verfügt selbst über ein Leitbild, wenn auch eines in einem anderen Medium und aus einer anderen Generation: Es ist die sagenhafte Rachel auf dem gleichnamigen Ganzkörperporträt von Jean-Léon Gérôme, ‚Rachel: La Tragédie‘ (1859) im Foyer der Comédie Française (S. 110), das Miriam als Vorbild für ihre Schauspielkunst und ihrer Schauspielerpersönlichkeit gilt. Miriam *ist* also nicht eine Muse, aber sie *hat* eine, genauer: sie will die von Rachel repräsentierte Repräsentationskunst ihrerseits repräsentieren und auf der Bühne verkörpern: „Das Gemälde, das hier im Zentrum des Interesses steht, bildet auch das leere Zentrum des Romans. Leer deshalb, weil Henry James ausgerechnet das posthume Portrait einer Schauspielerin als Muse zum zentralen Referenzobjekt seines Romans gemacht hat. James’ theatraler Roman um eine Schauspielerin und einen Maler bezieht sich mithin auf ein Gemälde, das selbst auch wieder eine gemalte Schauspielerin in einer Rolle zeigt“ (S. 111f., S. 122ff.). Im Grunde können wir nicht wirklich sicher sein, ob und dass Miriam eine wirklich(e) geniale Schauspielerin ist: Wir kennen sie ja nur als Widerspiegelung im Roman oder als optische Täuschung im Spiegelkabinett der einander abbildenden Medien zwischen der Mimetik des Porträts bzw. dem Porträt einer Mimetik, die das Schau-Spiel mit dem Ernst und der ‚Prosa des Lebens‘ konfrontiert, ohne dass wir eine klare Antwort darauf erhalten, wer dabei den Sieg davonträgt.

Zweifellos hat Fischer Recht, wenn sie die Mimesis wie überhaupt die Bedingungen der Repräsentation²³⁾ als das Hauptthema von Henry James und seiner Rettungsaktion der realistischen Romankunst unter den Bedingungen des Fin de siècle herausarbeitet – es sind dies auch sicherlich mit die erhellendsten Aspekte ihrer Darstellung. Gleichzeitig kann man aber auch zu dem Schluss kommen, dass es eben jene Mimesis ist, wo der „Hund begraben liegt“: Denn die Mimesis fixiert letztlich die Kunst auf eine Repräsentation einer ihr heterogenen, externen Reali-

²³⁾ ACHIM GEISENHANSLÜCKE, Die Theorie der Repräsentation, in: Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung, Wiesbaden 1997, S. 39–56; vgl. zur Repräsentation im klassischen französischen Theater DERS., Racine: Phädra und die Grenzen der Repräsentation, ebenda, S. 95–120. Zusammenfassend zur Mimesis von Erich Auerbach bis Derrida vgl. GUNTER GEBAUER und CHRISTOPH WULF, Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek/H. 1992. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Flaubert-Analyse in: ERICH AUERBACH, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1959, S. 453ff.

tät, die zugleich aus der Biosphäre²⁴⁾ (Natur kommt bei James nur als Topfpflanze oder Gartenblick vor) wie aus der Welt der Ökonomie und ihrer Zwänge erlöst werden muss, um letztlich in einem platonischen Ideal (davon ist mehrfach die Rede im Roman) die höhere Weltordnung einer harmonikalischen Ästhetik fortzupflanzen.

Zu Recht betont Fischer die kunsttheoretischen Anliegen des Romans, der sich an der erwähnten „wechselseitigen Erhellung“ (und manchmal auch Verdunklung) der Kunstformen als intermediales Drama entzündet: James' auf den Synthetismus des *Fin de siècle* verweisende berühmte Formel: „all art is one“ (S. 91) wird – worauf Fischer mit Recht verweist – in der ‚Tragischen Muse‘ eben nicht im Zeitgeist jener Moderne um 1900 entfaltet, sondern eher noch im Abglanz jenes mimetischen Realismus, der von Balzac bis Fontane – wir werden es noch sehen – eben dabei war, sich zu überleben: „Der Repräsentationsauftrag und die Fähigkeit zu dessen Erfüllung sind für James konstitutive Merkmale des modernen, realistischen Romans. Ein Roman, der nicht darstellt, keine kohärente Welt vor Augen führt, ist für ihn nicht denkbar. Mit ‚The Tragic Muse‘ geht James noch einen Schritt weiter, indem er diesen allgemeinen Anspruch auf inhaltlicher und formaler Ebene zur Essenz des Textes erhebt“ (S. 91f.).

Eben darin liegt auch die schmerzliche Tragik nicht sosehr der Muse Miriams, sondern jene von Henry James selbst: dass der mimetische Auftrag eines Romanrealismus angesichts einer aufkommenden radikalen Moderne nicht mehr einzulösen ist, ja es womöglich nie war. Die Moderne und dann die Avantgarden danach setzen nicht auf Re-Präsentation oder mimetische Fiktion, sondern im Gegenteil: auf Präsentation, auf antimimetische, antiillusionistische Eigengesetzlichkeit des Artefakts, die bei James in erster Linie als eine solche der Künstlerpersönlichkeit inszeniert wird. Das dazugehörige Artefakt selbst wird ja im Künstlerroman nur ‚nacherzählt‘ – wenn auch sehr kunstvoll –, es wird durch den Roman aber nicht präsent gemacht oder gar ersetzt, da er ja mit den Mitteln des retrospektiven Erzählens und in der Gestik der Nachahmens arbeiten muss und somit eine utopische Vorwegnahme einer „Kunst der Zukunft“ (Nietzsche) ausschließt. Insofern ist James' ‚Tragic Muse‘ ein auch auf diesem Feld letztlich resignativer Abgesang, der in dieser melancholischen Mimesis das Echo einer Sehnsucht reflektiert und zugleich in die Sphäre eines unstillbaren Heimwehs nach einer unwiederbringlich verlorenen Heimat verlagert. Womöglich hat es diese nie gegeben.

Genau an dieser Stelle sind die Hinweise von Fischer auf die „Mimesis der Mimesis“ entscheidend: Sie sind ja nicht Ausdruck eines Scheiterns an authentischer Darstellungs-Evidenz, sondern Adelstitel einer Romankunst, die sich selbst

²⁴⁾ Zum Problem der Mimikry zwischen Bio- und Semiosphäre, Natur und Kunst, vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, *Mimesis – Mimikry – Mnemosyne: Vladimir Nabokovs Bioästhetik*, in: *Poetica* 43/3–4, 2011, S. 355–389. Zur Mimikry als einer grundlegenden Natur-Form der Mimesis vgl. KENDALL L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge und London 1990, S. 222–224. Zu Mimesis und Anti-Mimesis bei Nabokov vgl. auch RENATE LACHMANN, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990, S. 339ff.

als Mimesis eines Schauspiels versteht: „Als Schauspielerin verkörpert Miriam die fiktiven Figuren der Dramen nicht einfach, sondern zieht noch eine zweite Ebene der Mimesis ein, indem sie Rachels Rolleninterpretation nachahmt. Durch die Imitation der Darstellung einer anderen Darstellerin agiert James' Protagonistin als Schauspielerin zweiten Grades“ (S. 92). Diese ‚Metamimetik‘ soll Miriam durchaus nicht abwerten gegenüber dem Musen-Original Rachel, das seinerseits als Porträt Teil einer Kunst-Geschichte ist, die bei James zum Roman gerinnt. Weil aber der Rückweg in die romantische ‚Metamimetik‘ verbaut ist und die Flucht nach vorne in die antimimetische und antimusische Moderne alles andere als verlockend erscheint, verharrt James in einer implodierenden Romanwelt, die ihrerseits nicht nur die Muse des Tragischen repräsentiert, sondern auch die des mimetischen Erzählens einer erzählenden Mimesis.

Jedenfalls ist es alles andere als ein Zufall, dass sich James in seinem großen Experiment mit den Kunstformen einer so speziellen wie der des Romanschreibens bedient, die im Grunde am allerwenigsten performativ realisiert werden kann und doch in seinen Händen in der Überfülle der Dialoge und Inszenierungen von Gesellschaftsszenen auf der diskursiven Ebene eine Performanzkunst simuliert – wenn auch deren mündliche Authentizität selbst wieder re-präsentiert werden muss in der Präsentation der Schriftlichkeit des Romantextes: „James unternimmt mit ‚The Tragic Muse‘ den Versuch, das paradoxe Verhältnis zwischen der Muse, die zur Kreation von Neuem anregt, und der in der außerliterarischen Welt basierten Nachahmung des realistischen Romans, wenn nicht aufzulösen, so doch beschreibbar zu machen und in eine literarisch bearbeitete Poetik des Romans münden zu lassen“ (S. 96, ebenso S. 147).

In diesem Sinne präsentiert James Miriam als perfekte „Mimikry“, als Meisterin einer „imitation of an imitation“, was bei ihr geradezu komische Züge annimmt (S. 118). Insofern ist Miriam nicht nur eine „tragic muse“, sondern auch eine Muse der Komödie – jedenfalls im Geiste der *Comédie Française*. Diese Elastizität zwischen den Polen Tragik und Komik, Arbeit und Spiel, Kunstprofession und Lebensdilettantismus steigert sich in der Gestalt Miriams zu einer Art Kunst-Zynismus („with the rare cynicism of the artist“, S. 119) als Ausdruck eines „grausamen Talents“ (S. 120). Dieses widerspricht hier freilich Madame Carrés *Credo*, wonach „the art was everything and the individual nothing“ (S. 121) und sichert Miriams autonome Persönlichkeit gegenüber allen möglichen theatralischen Kunstfiguren und Selbstinszenierungen. Dabei sieht die Schauspielerin durchaus die Gefahr, dass sie in gewisser Weise ihr Ich auf „Nichts“ reduziert oder auf alles Beliebige („I might be anything“, S. 123), das gleichwohl im „book of life“ (ebenda) steht – und damit eben auch in James' Theaterroman. Immer wieder zeigt sich Miriam als erfrischend „amüsan“ („amusing“)²⁵) und vermittelt in charmanter

²⁵) Die Rolle des „amusing“ mit Blick auf Miriam verbindet Henry James mit einer „modernen“ Auffassung des Begriffs: „amusing I mean in the best very modern sense. I never ‘go behind’ Miriam“ (JAMES, Preface to ‚The Tragic Muse‘, S. 91).

Weise die spielerische Verwandlung des Amüsischen ins Amüsante ihres Alltags-Parlando.

Am Ende des Romans verliert der Guru des Ästhetizismus, Gabriel Nash, massiv an Wertschätzung und seine Lebenskunst-Philosophie gerät ebenso in eine Sackgasse wie die seiner „fellow-mystics“ (S. 164ff.) – oder des Kunstdebutanten Nick Dormer selbst; wohin dieser nach der Entzauberung seines Meisters gerät, lässt sich zuletzt nur erahnen. Den Todesstoß erfährt Nash eben durch den Versuch Nicks, von ihm ein Porträt anzufertigen. Da er gewohnt war, nur in Ironie und der permanenten Interpretation anderer zu leben (The Tragic Muse, S. 470), ist es für ihn unmöglich, selbst zum bloßen Objekt einer solchen Interpretation zu werden. Der Porträtentwurf verblasst ebenso auf der Leinwand (ebenda, S. 471) wie das ›Bildnis des Dorian Grey‹ in Oscar Wildes Roman, der übrigens fast gleichzeitig (1890) mit Henry James' ›Tragic Muse‹ erschien.

Die Frage Nicks an Gabriel Nash, was dieser wohl als alter Mann tun würde (ebenda, S. 470), erinnert jedenfalls frappant an den Alterungsprozess von Dorian Greys Porträtgemälde bei gleichzeitigem Jungbleiben des Originals. Der Fluch der ewigen Jugend (und des ‚Jugendstils‘ selbst) fällt erbarmungslos auf Nash zurück. James geht in seinem Roman freilich nicht so weit wie Oscar Wilde in seinem ›Dorian Grey‹: Während dort der Held durch die Zerstückelung seines Porträts, das all seine abstoßenden Züge gespeichert hatte, selber zu Tode kommt, das Porträt aber wieder in alter Jugendfrische und Schönheit erstrahlt, wird im Falle von Gabriel Nash nicht einmal dieses tragische Ende in Betracht gezogen. Sein Porträt ist das zweite unvollendete Werk in diesem Roman (ebenda, S. 471) – nach dem Porträt Miriams – und es wird einem unweigerlichen Prozess des Verblässens überlassen: „the hand of time was rubbing it away little by little [...] making the surface indistinct and bare — bare of the resemblance to the model“ (ebenda).

Damit ist auch dieses Modell der Repräsentation gelöscht und auf Null gebracht und man fragt sich, ob dies nicht auch auf das gesamte Konzept der Repräsentation von Mimos und Mimesis zutrifft. Denn was bleibt von einer Re-Präsentation, wenn die Präsenz des Modells und die Ähnlichkeit von Original und Abbild nicht mehr gewährleistet ist (ebenda, S. 475)? Das Modell (Gabriel Nash) ist für immer verschwunden, während immerhin das Modell Miriam seine Gegenwärtigkeit bewahrt, weil ihre „representation“ „true“ ist. Damit dies aber evident wird, müssen wir ihrer Verkörperung in einem ganz anderen Medium vertrauen – dem eines vielseitigen Romans (ebenda, S. 488), der das *teatrum mundi* im wörtlichen wie übertragenen Sinne vorführt.

Daran kann auch das Zugeständnis der ansonsten peinlich kunstfernen Politikerin Julia Dallow nichts ändern, sich zuguterletzt doch von dem Politik-Aussteiger und ursprünglich mit ihr halb verlobten Nick Dormer porträtieren zu lassen, womit offen bleibt, ob es schlussendlich doch zu einer Versöhnung von Kunst und Ökonomie, politischer und artifizieller Repräsentation kommen kann. Wie sehr hebt sich davon der Triumph Miriams in der lange ersehnten

Rolle der Juliet²⁶) ab – eine ganz andere Julia als Mrs. Dallow! (ebenda, S. 478.) In diesem finalen Auftritt scheiden sich die Geister: Peter Sherringham muss einsehen, dass er Miriam verloren hat: „He has come home to marry Juliet!“ (ebenda, S. 482) und versäumt doch die Schauspielerin, die ihren eher ridikülen Impressario und Kollegen dem kongenialen Diplomaten vorgezogen hat. Der Vorhang hebt sich „on the tragic climax of the play“ (ebenda, S. 486) – und er senkt sich über dem durchaus komödienhaften Ende des Romans. Miriam siegt als Mimin mit ihrer „sublimen“ Darstellung der Juliet und ihrer „perfection of representation“ (ebenda, S. 486f.) und sie verliert auch nicht mit ihrem Festhalten an der Tingel-Tangel-Welt ihres Metiers. Jene Bretter, die hier die Welt bedeuten, tragen die anderen Protagonisten vor dem Kopf – jeder auf seine Weise vernagelt. Es ist ein unvermutet „sharp sense of modernness“, den der Autor auf der letzten Romanseite verspürt (ebenda, S. 488) und der wie ein etwas beunruhigendes Versprechen, vielleicht auch eine leise Drohung wirkt.

3. Fontanes Melusinen – der Untergang der Musen im Stechlin-See

Im dritten Teil ihrer Darstellung verfolgt Fischer ihr Musen-Motiv in einer weiteren Form der ‚Verwässerung‘ des antiken Paradigmas – diesmal auch in einem wörtlichen Sinne: in den Wasser- und Nymphengestalten und konkret jenen Melusinen, deren hoch stilisierte Sagenhaftigkeit in ein mythisches Mittelalter verweist und bekanntlich noch in Goethes ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹ als „Neue Melusine“ in einem sehr verdünnten Aufguss figuriert. Bei Fontane ist das Archaisch-Dämonische dieser Gestalt nur noch in Restbeständen von Fremdbildern im Zigeuner- und Gauklerkostüm erahnbar.²⁷⁾

Auch die antiken Musen hatten ja ihren archaischen ‚Quellkode‘ verdrängt – man denke an ihre dunkle Herkunft aus dem Reich der Proserpina und den

²⁶⁾ Eine besondere Ironie des Theater-Romans soll nicht unerwähnt bleiben, weil sie schlaglichtartig sein großes Projekt beleuchtet: In der finalen Theateraufführung gibt Miriam die „Juliet“ und erfüllt sich damit den Traum ihrer Schauspielkarriere. Gleichzeitig findet sich eine andere Julia – die frühere Partnerin des Miriam-Porträtisten Nick – bereit, eben diesem gleichfalls Modell zu sitzen und damit gewissermaßen ein adäquates ‚Opfer‘ zu bringen, um ihren früheren Partner wiederzugewinnen. Ob es dazu kommt, liegt auch hier jenseits der Grenzen des Romans: „... left over for the reader as for myself“ (JAMES, Preface to ›The Tragic Muse‹, S. 96).

²⁷⁾ Eine Annäherung der Schauspielerin Miriam an Goethes Mignon findet in Henry James' ›The Tragic Muse‹ immerhin eine Erwähnung. (S. 305) Goethes ›Die neue Melusine‹ bildet eine der eingebauten Novellen in ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹, 2. Teil, 6. Kapitel, in: Gesamtausgabe, Bd. 18, S. 103–123. Hier ist die Melusine insofern „neu“, als sie durchaus nicht mehr ins mythische oder epische Sagen-Bild passt, sondern eher in eine bürgerliche Vorstellung von zigeunerhafter Exotik. Ähnlich, wenn auch etwas freundlicher gestimmt sind die Melusinen bei Fontane; vgl. MATTHIAS VOGEL, Melusine, ... das lässt aber tief blicken. Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts, Bern 1989.

Sumpfbereichen des Chthonischen. Diese wilde Natur wird in den Dichter-Musen sublimiert und die chthonische Kreativität auf die des Poetischen und seiner Inspiration übertragen. Die Vermischung beider Sphären, wie sie Fischer in den Melusinengestalten Fontanes konstatiert, birgt freilich die Gefahr, dass die Museen in ihrer spezifischen poesiestiftenden Kultur ganz in eine vage Naturhaftigkeit zurücksinken und gleichzeitig aus sagenhaften Quellen eines mythischen Mittelalters geschöpft bzw. nachgeschaffen werden, wie dies etwa in Fontanes großem Zeitroman ›Vor dem Sturm‹ (1878) der Fall ist.

Hier liegt im Grunde auch das Hauptproblem des ansonsten so reichhaltigen Fontane-Abschnitts in Fischers Musen-Buch: Die Melusinen sind eben keine Museen, ebenso wenig wie sie mit Sirenen²⁸⁾ in Verbindung stehen (S. 169) – und umgekehrt: diese lassen sich nicht so recht einpassen in nostalgische Verkörperungen einer nicht mehr lebendigen Sehnsuchtswelt von „poetischen Sagenfiguren“, die der Prosa des Alltags und seiner historischen wie geographischen Randständigkeit entgegenwirken. Hier wird das auch bisher schon sehr metaphorische Bild des Poetischen dem Prosaischen eher zu- als übergeordnet und damit die Vorstellung einer ‚Prosa des Lebens‘ in dem oben erwähnten Hegelschen Sinne an die Stelle einer narrativen Ordnung des Erzählens und Romanschreibens gesetzt. Während aber bei Balzac und James die Museen-Rezidive eindeutig der Kultur- und Kunstspäre angehören (oder jedenfalls auf diese verweisen), wirken Fontanes Melusinen-Museen mit den Mitteln einer stark literarisierten und stilisierten Naturhaftigkeit, die sich freilich selbst kaum etwas zutraut und deren erwünschter Sieg doch sehr unwahrscheinlich ist. Die klassischen Museen haben zwar eine Verwurzelung in der Natur und ihren magischen Kräften, aber in ihrer Inspirationsrolle gehören sie ganz eindeutig in die Lichtspäre der Hohen Kunst und eines dazugehörigen Enthusiasmus.

Für Fischer ersetzt bei Fontane also die Figur der Melusine die Muse, „die als Medium zwischen der Prosa der Romane und einem den jeweiligen Texten unterlegten Subtext des ‚Poetischen‘ vermittelt“ (S. 149). Bei Fontane geht es also um die Versöhnung von „Poesie“ (einer Mythen- und Sagenwelt, Folklore, von Natur und Nation) mit einer rezenten und desillusionierenden „Prosa des Lebens“, verkörpert im Preußen der Gegenwart. Das „Poetische“ figuriert hier im Anschluss an seine alltagssprachliche Verwendung als das „Unbewusste“ (des Textes) (S. 149), als das im weitesten Sinne Irrationale, Phantasievolle, Schöpferische, Sagenhafte, das nostalgisch herbeigeschrieben wird in eine Späre der „Prosa des Alltags“, die selbst wieder eigentlich immer noch im Geiste des Nostalgiemodus eines sehr späten Biedermeier²⁹⁾ halb wachgerufen und halb resignierend abgerufen wird.

²⁸⁾ Ausführlich dazu RAINER GRÜBEL, Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen, Frankfurt/M. 1995.

²⁹⁾ Im Grunde realisieren so gut wie alle Vertreter des poetischen Realismus eine Art ewiges Biedermeier, das eingeklemmt ist zwischen einer mit Jugend und Phantasie assoziierten Romantik und dem Alterszustand eines Alltagsrealismus, der sich nostalgisch zu jener

Da sich aber das Musenhafte, verdünnt auf das ‚Melusinische‘, bloß noch auf ein ganz allgemeines „Poetisches“ beschränkt, bleiben nur noch vage Restbestände in der Banalität des Lebens museal gespeichert: „Die Melusine-Figur, die für das Poetische einsteht, es in den Text einträgt und somit auf inhaltlicher und formaler Ebene wesentlich für Fontanes Romankonzeption ist, wird, so die These der Arbeit, in die Traditionslinie der Musen gerückt“ (S. 152). Im Rahmen der Moderne figurieren die Musen aber auch als abstrakte „Reflexionsfiguren des Textes“ (ebenda), was freilich für die Romane Fontanes besonders schwer zu begründen ist, da es – anders als bei Balzac oder James – hier kaum „hauptberufliche Künstlerfiguren“ gibt (S. 153). Dagegen „gehören die Melusinen in die Sphäre der Volksdichtung, des Gerüchts und des Gesprächs“ (S. 153), wo sich das kollektive Unbewusste des Volkes ebenso regt wie jene Mythopoetik der deutschen Romantik, die in Fontanes Romanwelt – häufig auch ex negativo – vor sich hinstirbt oder in peinlichen Wiederbelebungsversuchen scheitert.

Eben dieses sich Abarbeiten an Kunst- und Kulturkonzepten der Romantik spielt ja im Biedermeier und an der Schwelle zum Realismus eine zentrale Rolle – von Puškin bis Flaubert –, bei Fontane und im spezifisch deutschen Realismus wird diese Fixierung auf die Romantik eigentlich nie überwunden und wirkt auch dort fort, wo sie parodiert oder satirisch verzerrt erscheint. Gerade die Dichter-Abende in Fontanes ›Vor dem Sturm‹ manifestieren dieses Ungenügen mit uneingeschränkter Peinlichkeit. Auf welche Weise freilich die Melusinen die Aufgabe erfüllen sollen, durch ihre „poetische Irritation [...] die Modernität der Texte“ Fontanes zu garantieren“ (S. 154), wird nie ganz klar. Worin sollte diese „Modernität“ bestehen? – Außer in einer vom Autor ja immer wieder schmerzlich empfundenen Unzeitgemäßheit mit zunehmender Annäherung an das Lebens- und Schaffensende.

Das eigentliche ‚Morgen‘ – die Befreiung und Neudefinition der Nation, die soziale wie politische Revolution – all das wird „vor dem Sturm“ in seinen lokalen wie provinziellen Dispositionen vorgestellt. Was der Sturm (und Drang?) auch literarisch bringen mag, bleibt geflissentlich im Dunkeln. Und gerade für eine prophetische Vorwegnahme von etwas Kommendem eignen sich die Melusinen als Musen-Ersatz am allerwenigsten. Denn der Rückgriff ins mythisch-archaische kollektive Unbewusste verharrt in einer zaghaften und nicht sehr überzeugenden Geste; die herbeizitierte Folklore samt dem dazuphantasierten Volksgeist hat im Grunde nicht nur keine Zukunft, sondern nicht einmal eine glaubwürdige und wirkräftige Vergangenheit, auf der man eine Neue Welt (auch der Literatur) aufbauen könnte. Wenn die Melusinen – wie Fischer hofft – eine Verlängerung der

poetischen Jugendwelt zurücksehnt und sie doch nur in Kompromissformen erreichen kann. Vgl. ausführlich dazu: AAGE HANSEN-LÖVE, Nostalgie zwischen Melancholie und Depression. Besser spät als nie: Russisches Biedermeier, in: Wiener Slawistischer Almanach 82 (2018), S. 75–117; vgl. auch das Kapitel „Grausames Biedermeier: Stifter, Gončarov, in: DERS., Schwangere Musen (zit. Anm. 4), S. 371–394.

alten Musen in eine Gegenwart schaffen sollen, dann wird ihnen dazu in Fontanes Romanen kaum Gelegenheit gegeben.

Die Verlagerung des Prosaischen aus der Ordnung des Narrativen in jene der philosophischen Ästhetik repräsentiert überdeutlich die Begrifflichkeit in dieser Arbeit und wird wieder und wieder mit Blick auf Hegel ins Gedächtnis gerufen. (S. 174f.) „Prosa“ wie „Poesie“ dienen hier als zweit prinzipielle Weltzustände, während der viel griffigere und literaturnähere Begriff des Poetischen und seiner prosaisierenden Ironisierung der deutschen Frühromantik bei Novalis oder Friedrich Schlegel eine wesentlich differenziertere Poetologie erschließen würde. Eben diese Traditionslinie wird aber in diesem Rahmen so gut wie gar nicht berührt (S. 176), obwohl sie doch als eine Goldader – trotz aller „Prosaisierungen“ durch den grauen Alltag oder die Welt des Krieges (S. 187, S. 192) – nutzbar und denkbar gewesen wäre und in der Tat auch war.

Wo aber in ›Vor dem Sturm‹ die Muse direkt namhaft gemacht wird und ihren Auftritt hat – etwa als Motiv in der durchaus dilettantischen und lächerlichen Poetengruppe der „Kastalia“ – erscheint sie doch stark ironisiert, wenn nicht gar persifliert (S. 193f.): Alle Musenmotive in diesem literarisch so unbedarften wie präventösen Rahmen dienen weitestgehend als Staffage, als romantisches Relikt, das beim besten Willen keine neue Dichtung, nicht einmal eine „Prosa“ inspirieren könnte: „Die Muse wird aufgerufen, um zu zeigen, wie weit die Figuren davon entfernt sind, Kunst nur um der Kunst willen zu schaffen. Sie ist in dieser Hinsicht längst von den Erzählungen des Volkes abgelöst worden“ (S. 194), von Erzählungen, die freilich im Roman den Beigeschmack eines ornamentalen Folklorismus nicht verbergen können.

Gerade die spezifische Handlungsschwäche, wie sie die eher kuriosen Helden des Volksaufstandes in ›Vor dem Sturm‹ auszeichnet, ja das eigentliche Nicht-Handeln, war ja von Anfang an auch das zentrale Biedermeierthema³⁰⁾ – man denke nur an prototypische Handlungsverweigerer wie Ivan Gončarovs ›Oblomov‹, aber auch an Stifters Tiburius auf seinem „Waldsteig“, der ihn in die Normalität eines diätetischen Lebens und in die Arme eines kerngesunden Weibes leitet. Aber Musen sind ja kein Gesundbrunnen, sondern eine Quelle der Inspiration: beides fließt zwar – aber das eine von unten, das andere kommt von oben.

Die männliche Hauptfigur in ›Vor dem Sturm‹, Lewin, erinnert im Übrigen nicht nur durch seinen Namen, sondern auch charakterlich an Lev Tolstoj's Levin aus ›Anna Karenina‹,³¹⁾ der zwar keine dichterischen Ambitionen hegt (ganz im Gegenteil), wohl aber eine ebenso unbeholfene, wenn nicht gar plumpe Annäherung an die großen Weltfragen in immer neuen Anläufen probiert. Darüber hinaus liefert Fontanes ›Vor dem Sturm‹ das preußische Pendant zu Tolstoj's ›Krieg und Frieden‹ (1866/68). In beiden Romanen wird das Erwachen und Erwachen einer Nation des 19. Jahrhunderts beschworen und in beiden Fällen eine neue

³⁰⁾ HANSEN-LÖVE, *Nostalgie zwischen Melancholie und Depression* (zit. Anm. 29), S. 90ff.

³¹⁾ Einen Vergleich der drei Romane bietet JOSEF PETER STERN, *Effi Briest – Madame Bovary – Anna Karenina*, in: *Modern Language Review* 52 (1957), S. 363–375.

Sicht des kollektiven Geschichtlichen in seiner Übersetzung in die Geschichten der vielen Einzelnen im Romangenre vorgeführt. Während aber bei Tolstoj das russische Imperium durch eine Strategie der verbrannten Erde quasi einen Akt der Selbstvernichtung als Selbststrettung praktiziert,³²⁾ verzettelt sich der bei Fontane detailreich geschilderte Volksaufstand in kraftlosen, ja kuriosen Vorgeplänckeln, die allesamt weder Gutes noch Großes erwarten lassen. Es ist die kleine wendische Welt, die hier eher nicht in eine Zukunft weist, sondern auf eine Vergangenheit pocht, die sie aus einer nachhallenden „Omnipräsenz des Mündlichen“ notdürftig zusammenbastelt: in Anekdoten, Sagen, Klatsch, die allesamt Platz finden in den angelegentlich be- und geschilderten Privat- und Provinzmuseen. Es sind dies Rückzugsorte des Musischen unter den Bedingungen einer Resignation, deren Abwärtsbewegung viel eher ins erwähnte Biedermeier verweist als auf die radikalen Dekadenz-Ästhetiken des *Fin de siècle* oder die Degenerations-Protokolle der Naturalisten à la Zola.³³⁾

Zuletzt spürt die Autorin den Restbeständen des Musischen in Fontanes ›Stechlin‹ nach, wo das Projekt einer „Prosaisierung des Poetischen“ (S. 226ff.) in einer modernisierten Melusinengestalt verkörpert scheint, die nicht mehr ihre Vergangenheit kultiviert, sondern ins Morgen blickt: „Sie distanziert sich von der Vorstellung eines Nachlebens ohne eigenes Leben und ohne sich an die veränderten Gegebenheiten anzupassen. Diese Melusine will stattdessen modern sein“ (S. 237). Diese moderne Melusine hat freilich mit den vorzeitlichen Musengestalten kaum noch etwas gemein – es sei denn ein mehr als allgemeines weibliches Kreativitätspotential mit folkloristischen Anklängen.

Der Stechlin-See funktioniert dabei ebenso wenig mit seinen mantischen Aufwallungen bei historischen Großereignissen wie überhaupt die subkutanen Naturkräfte sich in Schweigen hüllen: Der Stechlin-See verharrt stumm – ebenso wie der Blick in irgendeine Zukunft blind bleibt und nichts von einer wie auch immer gearteten Modernität erahnen lässt. Auch im ›Stechlin‹ verstauben die Reliquien des Musischen im Museum, das einen eher privaten, aus der Geschichte und der Großen Zeit entrückten Charakter aufweist. Ekstase, Enthusiasmus, Inspiriertheit – all diese magischen Wirkungen des Musischen sind geschrumpft zu einer Melusinengestalt, die nichts mehr fürchtet als eben das „Poetische“ jener Aufschwünge und Ausbrüche (S. 249). Nach Fischer will Fontanes Melusine mit allen Mitteln verhindern, „dass die Prosa des Romans irreversibel in die Poesie der Romantik zurückkippt. Melusine verweigert sich der Möglichkeit einer regressiven Poetisierung“ (S. 250). Meint ‚regressiv‘ hier ganz allgemein einen Rückschritt – oder polemisch eine Regression in die Gefühlszone des ‚Poetischen‘, das einer verklärten Vergangenheit zugeschrieben wird?

³²⁾ Vgl. zur dieser Kriegstechnik als literarisches Verfahren Tolstojs AAGE HANSEN-LÖVE, Krieg der Literatur. Tolstoj und das Kameraauge, [FS Lachmann], in: Wiener Slawistischer Almanach 69, (2012), S. 347–383.

³³⁾ RICCARDO NICOLOSI, Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre, München 2018.

Der Roman-Realismus Balzacs, James' oder Fontanes bezieht einen wesentlichen Teil seiner inneren Dynamik aus der spannungsreichen Auseinandersetzung mit der Romantik – zumal mit deren zur Spitze getriebenen Ambivalenz zwischen naiver Mythopoetik und reflexiver Metapoetik. Bei Balzac wird das Romantische (ebenso wie später bei Flaubert) auf eine radikale Weise zu einem kraftlosen ‚Papiertiger‘ geschrumpft, während es bei James in einer stark verdünnten Dosis als Ästhetizismus nachwirkt und einigermaßen ratlos auf eine Ewigkeitskunst des Klassischen verweist. Bei Fontane werden die Druckwellen der Romantik ins Unterirdische verlegt und dort auch eingekellert: die Musen landen in den Museen, die Seen – zumal der Stechlin – bieten den Melusinen keine Heimat mehr und die Nixen haben das Schwimmen verlernt oder sind vollends ertrunken.

Wie aber kann dann die Melusine „die gelungene Integration des vergangenen Mythischen in den zeitgemäßen Roman“ repräsentieren (S. 250)? „Als Figur, die der Sagenwelt entstammt [...] verkörpert Melusine die Synthese des Alten mit dem Neuen und des Romantischen mit dem Realistischen; in ihr wird der alte Gegensatz von Dichter und Muse aufgelöst zu einem sich selbst aus der Literaturgeschichte fortschreibenden Text“ (ebenda). Genau das wurde noch kurz vorher mit Recht in Frage gestellt, dass nämlich die Melusine für Fontane „eine Agentin der Erneuerung“ sei (ebenda). „Die Melusine-Figur wird im ›Stechlin‹ endgültig zur Muse einer neuen Darstellungsform [...] sie kann daher nicht Ehefrau werden [...], denn sie löst sich von ihren Ursprungstexten und wird im Roman zur modernen Version ihrer selbst aktualisiert, ohne dabei das Melusinenhafte ihrer Figur einzubüßen“ (S. 252). Vielleicht mag man den Glauben an ein Happy End der Musen-Geschichte nicht teilen, dass sie in einem ‚Maskenspiel der Genien‘ als „Heroes (oder heroines) in a thousand faces“ (Campbell)³⁴ immer wiederkehren. Dennoch kann man dieses so animiert formulierte und nicht selten auch riskant argumentierende Buch von Annalisa Fischer zukünftigen Leserinnen und Lesern ans Herz legen.

Die Autorin hat uns drei Autoren und deren Romanwerk auf eine sehr sympathische und intelligente Weise nahegebracht, was immer wieder zu spannenden Einsichten in das vielfach transformierte, fragmentierte und fast schon verblasste Musen-Wesen einlädt. Selbst in ihren oft bis zur Unkenntlichkeit verkleideten Gestalten mögen diese Musen noch an ihre uralte Faszinationskraft erinnern, mit der sie den historischen Realismus von Balzacs Literaturprovinzen, Henry James' Konversationstheater oder Fontanes Heimatmuseen von innen her beleuchten – manchmal gespenstisch, zumeist aber melancholisch. Manchmal fragt man sich, ob man ihnen einen Totenschein ausstellen oder einen Scheintot attestieren soll. Aber irgendwie sind sie nicht umzubringen.

Die Musen sind tot. Es leben die Musen!

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk52_1s93

Aage Hansen-Löve (Wien)

³⁴) Vgl. den Klassiker von JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1949 (dt. *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt/M. 1953).