Günter Oesterle

Das Faszinosum der Arabeske um 1800

1. Wilhelm Heinse über Jean Paul

Im Nachlaß Wilhelm Heinses hat man jüngst zwei kritische Räsonnements zu zwei Romanen von Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundsposttage* und *Die unsichtbare Loge* gefunden.[1] Heinses kritische Stellungnahme läßt sich in folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen:

1. Jean Pauls „Manier ist Arabeske".[2] Diesen Arabesken, die von dem „possierlichste[n] Quodlibet"[3] bis „zum übertriebnen unnatürlichen Zeuge"[4] reichen, ist bislang nichts Vergleichbares an die Seite zu stellen. An die Herkunft der Arabesken aus dem Bereich der Malerei gemahnend heißt es über den Roman *Hesperus*: „Ein Saal voll Arabesken, von einem Mahler, der weder mit Raphael, noch einem andern mir bekannten Mahler Aehnlichkeit hat."[5]
2. Das Neuartige dieser arabesken Manier umschreibt Heinse als ein Paradox. Obwohl „einem" „von allen dem übertriebnen unnatürlichen Zeuge" „der Kopf [...] am Ende ganz verwirrt" sei und obgleich „am Ende [...] von Ausbeute für Wahrheit und Schönheit wenig mehr übrig" bleibe[6], müsse man doch zugestehen, daß „der Autor [...] unter dem Possierlichen, Grotesken viel Witz, Gefühl, Einbildungskraft, Verstand, besonders eine eigne metaphernreiche genialische Sprache" besitze, „die nicht selten treffend und klassisch" zu nennen sei.[7] Man hat sich in der Forschung über die im Falle Heinses nicht zu erwartenden klassizistisch anmutenden kritischen Maßstäbe gewundert.[8] Stellt man Heinses Bewertung zurück, kann man hingegen die Treffsicherheit des Urteils von Heinse, seinen Blick für das Neuartige der arabesken Manier Jean Pauls würdigen und damit den um 1795 sich abzeichnenden Aufstieg des Arabesken zu einer zentralen ästhetischen Kategorie plausibilisieren.
3. Heinse erkennt nämlich als das verblüffend und verstörend „widerlich"[9] Neuartige, daß das herkömmlich bloß unterhaltende, auf den Moment Berechnete der

[1] Ira Wilhelm: „Ein Kessel voll Suppe." Wilhelm Heinse liest Jean Paul. In: Jb. der Jean-Paul-Gesellschaft 34 (1999) S. 144-145.
[2] Ebd., S. 144.
[3] Ebd., S. 145.
[4] Ebd.
[5] Ebd.
[6] Ebd.
[7] Ebd.
[8] Ebd., S. 145-155.
[9] Ebd., S. 145.

Arabesken kurzgeschlossen wird mit der „Unsterblichkeit".[10] In der Tat ist hier der Nerv der romantischen Arabeske getroffen. Wahrnehmungstheoretisch hat das später Gogol folgendermaßen formuliert: das minutiöseste Detail wird in der Arabeske mit dem panoramatischen Weitblick verbunden.[11] Friedrich Schlegel hat diese kühne Kombination weitausgreifender als Zusammenschluß von Endlichem und Unendlichem gedeutet und deshalb die These gewagt: „Das Christentum ist ursprünglich arabesk."[12] Auch hier hat Heinse den Sachverhalt ziemlich genau im Blick, wenn er von Jean Pauls „Hauptsteckenpferd"[13] „Unsterblichkeit" schreibt: „Höchstunpassend und widerlich ist der Stoff Unsterblichkeit zur Arabeske verarbeitet. Ein Pietist im Ernst müsst es mit Greuel ansehn".[14] In der Tat kann man das Neuartige auch hier exponieren: Jean Paul spart bei der Sterbeszene des *Schulmeisterlein Wutz* alles traditionell vorgegebene der Gattung „Leichenpredigt" aus; er vollzieht die anthropologische Wende mit, indem er in fast naturalistischer Weise jedes Detail und jeden Moment des Sterbens des Schulmeister Wutz protokolliert, um es erst dann in diesem nackten Zustand sub specie aeternitatis zu beziehen.[15]

4. Trotz kritischer Abwehr spürt man also bei der Lektüre der Notizen Heinses die Faszination über das Neuartige dieser arabesken Kombination von momenthafter Evidenz und der Darstellung des Unendlichen. Schwieriger verhält es sich mit Heinses Einschätzung eines anderen neuartigen Phänomens, das für die ‚moderne' arabeske Manier nicht weniger einschlägig gewesen ist und das wir auf die Kurzformel Überbietung des Mündlichen im Schriftlichen bringen können. Heinse war mit einer Literaturrevolution groß geworden, in der die von allem geselligen und urbanen Leben getrennte gelehrte Schriftstellerei abgewertet wurde zugunsten einer am Vorbild des Mündlichen ausgerichteten dramatisch-szenischen Schreibweise. Von Lessing, Blankenburg bis Gellert wurde programmatisch psychologische Motivation und Vergegenwärtigung gefordert, damit, wie Blankenburg schreibt, „die Zuhörer die erzählten Dinge mit eigenen Augen zu sehen meinen".[16] Mußte es dann nicht als ein Rückfall erscheinen, wenn man feststellen mußte, daß bei Jean Paul „das Ganze bloß im Studier und Schreibezimmer ausgeheckt"[17] wurde und entsprechend „im Ganzen [...] kein Charakter [sich findet, G. Oe.], der sich halten kann. Die Geschichte, der Plan

[10] Ebd.

[11] Susanne Fusso: The Landscape of Arabesques. In: Susanne Fusso, Priscilla Meyer (Hrsg.): Essays on Gogol. Logos and the Russian Word. Evanston. Illinois 1992, S. 113.

[12] Friedrich Schlegel: Fragmente zur Poesie und Litteratur II. und Ideen zu Gedichten. In: F. Schlegel: Fragmente zur Poesie und Literatur. 1. Teil. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 16. Paderborn u.a. 1981, S. 301.

[13] Wilhelm (Anm. 1) S. 145.

[14] Ebd.

[15] Vgl. Werner Wilhelm Schnabel: Erzählerische Willkür oder säkularisiertes Strukturmodell? Jean Pauls ‚Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal' und die biographische Form. In: Athenäum. Jb. für Romantik 2001. Hrsg. von Ernst Behler u.a. Bd. 11. Paderborn 2002, S. 149-158.

[16] Vgl. Gisbert Ter-Nedden: Die Unlust zu Fabulieren und der Geist der Schrift. Medienhistorische Fußnoten zur Krise des Erzählens im 18. Jahrhundert. In: Jb. der Jean-Paul-Gesellschaft 32/33 (1998) S. 197.

[17] Wilhelm (Anm. 1) S. 145.

ist so toll, dass man gar nicht daran denken kann."[18] Die kritischen Reflexionen Heinses zu Jean Pauls arabesker Manier sind höchst aufschlußreich. Heinses Teilhabe an der ersten literarischen Revolution des 18. Jahrhunderts, die geprägt ist durch die Forderung urban, lebendig und am Mündlichen orientiert zu schreiben, hat den kritischen Beobachter zugleich immunisiert, das Neuartige einer das gesamte Wissen einholenden Schreibweise würdigen zu können.

Anders als Wilhelm Heinse haben die romantischen Schriftsteller das Zukunftsweisende von Jean Pauls arabesker Schreibmanier zu schätzen und zu analysieren gewußt. Friedrich Schlegel hat in seinem *Brief über den Roman* die ans krankhafte grenzende Arabeske Jean Pauls seiner Poetik einzuverleiben versucht: das digressive, psychologisch motivierte, Handlungsführungen destruierende Schreibverfahren wird als eine die Möglichkeiten des Oralen überschreitende Artistik gepriesen.[19] War noch zur „Sattelzeit" unter dem Verdikt der Verlebendigung und Vergegenwärtigung die unbefangene Art, umfassende Wissensbestände erzählend und poetisierend einzuholen, als antiquiert abgelehnt worden, so wird nun von Achim von Arnim und Clemens Brentano goutiert, daß „Jean Paul Fr. Richter mit manchen der frühesten deutschen Erzählern" sich berühre, weil er wie diese in einer unentschiedenen Weise entweder mit „große[r] Unbefangenheit oder große[r] Bildung" begabt, „bald wunderbar, bald listig politisch" „alle Wissenschaften, Künste, Geschichten und Sprachen" seiner universellen Satire dienstbar mache.[20]

Bliebe noch zu erörtern, warum Jean Paul diese kühne Bezugnahme von miniutiösen Details zum Unendlichen und diese Einfärbung allen gelehrten Wissens durch empfindsame Darstellung nicht der Arabeske, sondern dem Humor zugeschrieben hat. Es dürfte nur in geringem Maße einem Abgrenzungsbedürfnis zu dem theoretischen Kopf der Romantiker, Friedrich Schlegel, geschuldet sein. Anders als Schlegel, der sich bei seiner Poetik der Arabeske auch auf antike Traditionen der Theoria und des Dionysischen versteckt berufen hatte, schien für das Wechselreiten vom empirisch Einzelnen zum Unendlichen die englische, dem Christentum verpflichtete Tradition der den Humor konstituierende Verbindung von Naivität und Laune[21] besser geeignet zu sein als die an das antikisch Dionysische angrenzenden Arabeske. Überraschenderweise hat der Klassizist Goethe in seiner kleinen Schrift *Von Arabesken* diese Herkunft aus dem Dionysischen nicht ganz vergessen.

[18] Ebd., S.144f.

[19] Günter Oesterle: Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels ‚Brief über den Roman'. In: Dirk Grathoff (Hrsg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Frankfurt a.M. 1985, S. 233-292.

[20] Anmerkung zu: Geschichte und Ursprung des ersten Bärenhäuters. In: Zeitung für Einsiedler. In Gemeinschaft mit Clemens Brentano herausgegeben von Ludwig Achim von Arnim. Nr. 22 (15. Juni 1808). Heidelberg 1808 (Nachdruck Darmstadt 1962), S. 168.

[21] Wolfgang Preisendanz: „Närrisch Zeug in Versen und Prosa". Matthias Claudius' Ort in der Evolution des literarischen Humors. In: Friedhelm Debus (Hrsg.): Matthias Claudius 250 Jahre. Werk und Wirkung. Göttingen 1991, S. 105-119.

2. Johann Wolfgang Goethe: *Von Arabesken*

Blickt man von der sich um 1795 abzeichnenden, alle Künste umfassenden Konjunktur einer arabesken Manier zurück auf Goethes 1789 in Wielands *Teutschem Merkur* publizierten Aufsatz *Von Arabesk*en, so kann man zunächst schwerlich die Schlichtheit und Beschränktheit der Argumentation übersehen. Goethe spricht ausschließlich über die Arabesken als Ausdrucksformen der Wandmalerei und trägt auf diese Weise nach, was Winckelmann in *seinen Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* bzw. *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen* weitgehend ausgespart hatte.[22] Eine genaue Lektüre dieser kleinen Schrift macht freilich deutlich, wie diplomatisch sie abgefaßt ist und wie oft nur winzige Hinweise auf bedeutsame Zusammenhänge verweisen. Zunächst gilt es den zeitgenössischen Kontext dieser Schrift freizulegen. Diese Schrift verfolgt nämlich eine Abwehrstrategie gegen klassizistische Eiferer[23], die die Arabeskenproduktion prinzipiell und radikal untersagen wollen. In Übereinstimmung mit dem ästhetischen Konzept von Karl Philipp Moritz wird der Arabeske eine untergeordnete Position in der Kunst zugestanden. Wahrnehmungstheoretisch wird ihre Funktion derart beschrieben, dass die in die Randleisten verwiesene Arabeske den Blick ins Zentrum des Bildes, auf einen „schönen" im Mittelpunkt des Bildes befindlichen „Vereinigungspunkt" zu lenken habe, um auf diese Weise „die ausschweifende Phantasie wieder zu einem Hauptgegenstand" zurückzuführen.[24] Das ist die eine Seite der klassizistischen Argumentation. Mindestens genauso wichtig ist freilich die prinzipielle Anerkennung der Arabeske als hedonistisches Prinzip mitten im Leben: „Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen", so Goethe, „die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben".[25] Diese hedonistische Perspektive erlaubt die Arabeske nicht bloß wie eingangs im Artikel als Produkt unvermögender Hausbesitzer einzustufen.[26] Anders als in Pompeji konnten im Bereich repräsentativer Kunst der Antike, z.B. *In den*

[22] Vgl. Christine Tauber: Im Land des Vulkans sind alle Ausländer Hochverräter. Winckelmann störte die Siesta der Ausgräber: Die Herculanischen Schriften machten ihn nicht zum Nationalhelden des Königreichs Neapel. In: FAZ (6. Okt. 1998) Nr. 231, S. 252. Vgl. Marcel Baumgartner: Goethes Metamorphose der Pflanzen und die Arabeske bei Tischbein, Runge und Goethe. In: Arnd Friedrich, Fritz Heinrich, Christiane Holm (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur. Petersberg 2001, S. 211-220.

[23] Z.B. Andreas Riem: Über die Arabeske. In: Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Bd. 1, 1788, S. 120f.

[24] Karl Philipp Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. (Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1793) Nördlingen 1986, S. 83. Vgl. Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente". Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Herbert Beck u.a. (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 119-140.

[25] Johann Wolfgang von Goethe: Von Arabesken. In: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abtheilung Bd. 47, Weimar 1896, S. 239.

[26] Ebd., S. 236.

Bädern des Titus, die Arabesken dazu dienen, mit der ihnen zukommenden „leichte[n] Zierde“ und dem „gefällige[n] Schmuck“[27] als Kontrast zu „den großen, einfachen, architektonischen Massen“[28] zu wirken. Die Arabesken waren also in der Lage, die architektonische Monumentalität durch pikturale Verzierungen aufzuhellen und zu beleben, „ein Gewölbe zur Laube und einen dunklen Saal zur bunten Welt“ zu machen.[29] Erst im Schlußabschnitt dieser kleinen Schrift findet sich dann versteckt eine Überraschung, die die scheinbare Biederkeit der bisherigen Argumentation weit hinter sich läßt. Zunächst fällt auf, daß Goethe die Argumentationsperspektive ändert: hatte er bislang den Blick ausschließlich auf die Verwendung der Arabesken in der Antike gewandt, mit der Begründung, daß wir „am besten von den Alten lernen [...] können, wo Arabesken hingehören“[30], so scheint er, gleichsam in einer Nachbemerkung, auf die Moderne, „die berühmten Arabesken“ zu kommen, „womit Raphael einen Theil der Logen des Vaticans ausgeziert habe.“[31] Hier nun, so konzidiert er in Anspielung auf die diesbezüglichen Äußerungen Vasaris, herrscht „nicht mehr jene weise Sparsamkeit der Alten“[32], sondern dem päpstlichen Auftraggeber angemessen, ein Innovationsprinzip. An den Arabesken wollte Raphael zeigen können, zu welchen künstlerischen Innovationen er und seine Mitarbeiter in der Lage waren. So weit folgt Goethe insgeheim Vasaris Argumentation.[33] Nun aber, nach dieser kurzen Differenzierung in die unterschiedlichen Darstellungsprinzipien der Antiken und der Modernen, schlägt der Artikelschreiber Goethe überraschend eine arabeske Volte aus der Moderne zurück in das Antikische, in dem er plötzlich die bislang verschwiegene priapische Seite der antiken Arabeskenproduktion zur Sprache bringt: „Am meisten im Sinne der Alten dünken mich die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raphael mit seiner Geliebten bewohnte.“[34] „An den Seiten der gewölbten Decke“ finden sich ein Historienbild, „die Hochzeit Alexanders und Roxanens“, sowie „ein ander geheimnißvoll allegorisches Bild, wahrscheinlich die Gewalt der Begierden vorstellend.“[35] Die „halb leichtsinnigen, halb soliden Zierrathen dieses Zimmerchens“ scheinen keineswegs subordiniert auf das Zentrum dieser Historienbilder zu verweisen.[36] Sie sind nicht mehr bloß dienender Rand, sondern scheinen die gesamte Atmosphäre zu erzeugen: sie „athmen Freude, Leben und Liebe“, indem sie orgiastisch und dionysisch beweg-

[27] Ebd., S. 239f.
[28] Ebd., S. 240.
[29] Ebd.
[30] Ebd., S. 235.
[31] Ebd., S. 240.
[32] Ebd.
[33] Vgl. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567 beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen von Ernst Förster. Bd. 5. Stuttgart u. Tübingen 1847 (CXLV. Das Leben des Malers Giovanni von Udine), S. 22-25.
[34] Goethe (Anm. 25) S. 240.
[35] Ebd.
[36] Ebd., S. 241.

te Lebenslust simulieren. Der Komparativ der Goetheschen Schreibweise verrät dieses „offenbare Geheimnis“: „An den Wänden sieht man kleine Genien und ausgewachsene männliche Gestalten, die auf Schnörkeln und Stäben gaukeln und sich heftiger und munterer [Unterstreichungen von G. Oe.] bewegen. Sie scheinen zu balancieren, nach einem Ziel zu eilen, und was alles die Lebenslust für Bewegungen einflößen mag.“[37] Der Artikel von Goethe endet freilich nicht mit dieser zweideutig-eindeutigen Vorstellung. Das Resumee im Schlußsatz berührt vielmehr ein auch von Winckelmann vielfach ins Spiel gebrachtes klassizistisches Argument: wenig sei oft mehr als zu viel. In der Ausdrucksweise von Goethe lautet dies Diktum folgendermaßen: „Er [Raphael] hat wahrscheinlicherweise nur einen Theil davon selbst gemahlt, und es ist um so reizender, weil er hier viel hätte machen können, aber weniger und eben was genug war, machen wollte.“[38] Dieser Schlußsatz wirft ein Licht auf Goethes eigene lakonisch verfahrende Ausdrucksweise. Sie zwingt den Leser den Argumentationsgang im Ganzen noch einmal nachzuvollziehen und ein eigenes Resumee zu ziehen. Eine derartige Zusammenfassung könnte die veränderte Funktion von Ersparnis in der Antike zur Aussparung in der Moderne etwa so umreißen: während in der antiken Zeit „Arabesken [...] nicht eine Verschwendung, sondern eine Ersparniß der Kunst gewesen!“[39] seien, gelte seit der Renaissance ein anderes Darstellungsprinzip, nämlich, gerade weil in der Moderne Verschwendung und Innovationsgebot fortan herrschend geworden, habe die Aussparung als ästhetisches Prinzip nun die Aufgabe, vielsagend zu sein. Goethes Artikel *Von Arabesken* erschien im *Teutschen Merkur*, den Christoph Martin Wieland herausgab. In dieser Zeitschrift hatte der Herausgeber Wieland vierzehn Jahre zuvor einen Rückzug antreten und die im Rokoko prekäre Lizenz für erotische Literatur weitgehend preisgeben müssen.[40] Hat man derartige Verschiebungen im Auge, wird deutlich, daß sich an der Diskussion um die Arabeske schon um 1789 abzeichnet, wie im ‚zivilen‘ Klassizismus das ästhetische Prinzip der Aussparung nahtlos übergehen kann in verdeckende Schreibweise und Camouflage.[41]

[37] Ebd.

[38] Ebd.

[39] Ebd., S. 237.

[40] Vgl. Christoph Martin Wieland: Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ***. In: Fritz Martini (Hrsg.): Christoph Martin Wieland: Werke. Bd. 3. München 1967, S. 295-349.

[41] Vgl. Günter Oesterle: Goethe und Diderot: Camouflage und Zynismus. Rameaus ‚Neffe‘ als deutsch-französischer Schlüsseltext. In: Alexander von Bormann (Hrsg.): Volk-Nation-Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe. Würzburg 1998, S. 117-135. (Stiftung für Romantikforschung, Bd. 4)

3. Arabeske und Intermedialität. Die Entgrenzung der Bilder in der Ekstase. Philipp Otto Runge: *Die Freuden des Weins*

Johann Wolfgang Goethe hat als Klassizist in seinem Artikel *Von Arabesken* eine wichtige, ja zentrale Struktur der Arabeske ausgespart. Mit keinem Wort erwähnt er die Wahrnehmungsirritationen, mit denen die Arabeske der Renaissance und des Rokoko zu spielen pflegen, den unmerklichen Übergang von einem Bildmodus in einen anderen, z.B. von der Fläche in die Tiefe.[42] Dieser Moduswechsel wird in der Romantik erneut Bedeutung erhalten.[43] Trotzdem ist Goethes in dem kleinen Artikel *Von Arabesken* vorgetragenes Konzept als Folie für Philipp Otto Runges Arabesken wichtig. Man könnte beispielsweise Goethes Argumentation aufgreifen und behaupten, die Basis für die spätere Arabeskenproduktion Runges sei dessen frühe Übung in einer „subordinirte[n] Kunst"[44] gewesen, nämlich seine „Lust und Fertigkeit", in Scherenschnitten, „eine plastische Kunstübung" zu verfolgen. Runge hat diese derart perfektioniert, daß er „in den zerstreuendsten Momenten, sich dabei über jedes andere unterhaltend" oder spazieren gehend „mit auffallender Laune" „Tiere, menschliche Figuren, häusliche Ereignisse", „Fabeln und Erzählungen im Wandsbecker Boten", ja ganze Szenen aus einem Drama von Iffland ausgeschnitten hat. Darüber hinaus verfertigte er scherenschneidend ganze „componirteste Landschaften" und schließlich konzentrierte er sich auf „das eigentlichste Fach für diesen Kunstzweig, die Blumen, worin er, was sich nur als möglich denken lässt, erreicht hat, häufig die feinsten und zärtesten Theile der Blüthen und Pflanzen mit dem edelsten Geschmack nachbildend", was [wie ein jungdeutscher Rezensent seiner *Hinterlassenen Schriften* notiert] er „auf Spaziergängen gleichsam botanisirend und den Gegenstand bis zur Wurzel hinab verfolgend übte."[45] Man könnte auch die Beurteilung dieser Scherenschnittkünste, die „zum Aufkleben als Tapetenborde in einem Zimmer bestimmt gewesen sind"[46] durch den Rezensenten anschließen an Goethes Beschreibung der angeblich von Raphael mit seiner Geliebten bewohnten Villa, deren Verzierungen derart gaukelnd und munter bewegt gestaltet waren, daß sie wie die Verkörperung von „Lebenslust"[47] erschien. Entsprechend heißt es bei dem Rezensenten zu Runges Scherenschnitten: „man glaubt fast die Gewächse

[42] Vgl. Günter Oesterle: Artikel „Arabeske". In: Ästhetische Grundbegriffe. Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart 2000, S. 272-286.

[43] Vgl. Günter Oesterle: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen ‚Der goldene Topf'. In: Athenäum. Jb. für Romantik 1991. Hrsg. von Ernst Behler u.a. Paderborn 1991, S. 69-107.

[44] Goethe (Anm. 25) S. 239.

[45] Ludolf Wienbargs Rezension zu Philipp Otto Runges „Hinterlassene Schriften". Hrsg. von dessen ältestem Bruder (1841). Hier zitiert aus: Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975, S. 505.

[46] Ebd.

[47] Goethe (Anm. 25) S. 241.

sich bewegend und mit ihren Farben zu sehen."[48] Auch das Geständnis des jungen Künstlers, er habe „die Entdeckung" gemacht, daß er „einen besonderen Hang zur Arabeske habe"[49], die sich darin ausdrücke, daß er „fast nichts Schöneres" sich denken könne, „als einmal ein ganzes Haus so auszieren zu können"[50], ließe sich noch an Goethes Argumentation anschließen. Freilich der dahinterstehende Anspruch Runges aus „solchen Kleinigkeiten"[51] die höchste Kunst zu gestalten, verkehrt Goethes Absicht ins Gegenteil. In der Tat muß man sich die fragmentarisch überlieferte Arabeskenproduktion Runges, wie sein befreundeter Maler Klinkowström im Blick auf „Rafael's Arabesken" einmal formuliert hat, als einen für einen architektonischen Raum, „wie es die Kirche ist", gedachten „inneren perspectivischen Organismus" vorstellen, der durch „das schwebende Wesen der Phantasien" imaginär zustande komme.[52] Einschränkend muß man freilich sagen, daß Goethe auch dieser imaginären Vorstellung eines architektonischen Raumes vorgearbeitet hat. Goethe hat in einem 1795 geschriebenen Artikel über die *Baukunst* betont, daß die „Baukunst als schöne Kunst" keineswegs „allein für's Auge" arbeite.[53] Es sei „der poetische Theil der Baukunst, in welchem die Fiction eigentlich wirk[e]."[54] Das haptisch empfundene Raumgefühl könne zu einer „Überbefriedigung des Sinnes"[55] führen, das „einen gebildeten Geist bis zum Erstaunen und Entzücken" erheben könne.[56] Runges Arabeskenproduktion arbeitet auf eben diese Weise an einer „Überbefriedigung des Sinnes", indem er die Grenze des Augensinnes zu überschreiten versucht. Die Attraktivität der Arabeske um 1800 hat viel zu tun mit ihrer Fähigkeit, intermediale Übergänge zwischen Poesie, bildender Kunst (ihren verschiedenen Gattungen) und Musik darstellen zu können.

Bekanntlich war Runge von der Lektüre des Tieckschen Romans *Franz Sternbalds Wanderungen* fasziniert.[57] Man hat plausibel machen können, daß zwei Motivkomplexe des Tieckschen Romans Einfluß gehabt hätten auf die beiden Arabesken Runges *Die Freuden der Jagd* und *Die Freuden des Weins*.[58] Im Falle der

[48] Wienbarg (Anm. 45) S. 505.

[49] Brief Philipp Otto Runges an Perthes, den 6. Sept. 1802. In: Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hrsg. von dessen ältestem Bruder. Theil 2. (Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840-1841) Göttingen 1965, S. 152.

[50] Ebd.

[51] Ebd., S. 187.

[52] Ebd., S. 383.

[53] Johann Wolfgang Goethe: Baukunst. (1795) In: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abtheilung. Bd. 47. Weimar 1896, S. 68.

[54] Ebd., S. 69.

[55] Ebd.

[56] Ebd.

[57] John Brownsdon Clowes Grundy: Tieck and Runge. A Study in the Relationship of Literature and Art in the Romantic Period with especial Reference to ‚Franz Sternbald'. Straßburg 1930, S. 41f.

[58] Traeger (Anm. 45) S. 70.

Projektskizze *Die Freuden des Weins* ist freilich der Akzent darauf zu legen, daß Runge die literarische ‚Vorlage' radikal umschreibt. Beide Bearbeitungen freilich verabschieden die Gestaltung des Weinmotivs zur bloßen Unterhaltung und Geselligkeit. Explizit wird in Tiecks *Sternbald* die von einem älteren Zuhörer der dargestellten Gesellschaft aufgestellte Forderung ironisch abgewertet:

> Ein gutes Weinlied muß seinen stillen Gang für sich fortgehn, damit man brav Lust bekömmt, mitzusingen, weshalb auch oft blinkt, klingt und singt darin angebracht sein muß, wie ich es auch noch allenthalben gefunden habe.[59]

Die „scherzend fröhliche[n] Poesie"[60] wird statt dessen zum Anlaß genommen, die bedeutsamste Kunstaussage formal zu bewältigen, z.B. „das Widersprechendste in ein poetisches Bild notwendig und schön zu verknüpfen".[61] Der von Tieck im Roman favorisierte Sänger wählte eine geschichtsphilosophische Abfolge mit den Stationen goldenes Zeitalter und dessen Verlust, um schließlich eine säkulare „gottlos[e]" Lösung anzustreben, Wein und Liebe als Ersatz für die Götter zu akzeptieren.[62] Runges in Briefen vorgestelltes Konzept, von dem, wie wir meinen aus notwendigen Gründen, nur die Rahmenkomposition und eine fragmentarische „rohe Federskizze" „von dem innern Bilde" zeichnerisch realisiert wurde[63], ist hingegen geradezu als kritische Antwort auf diese ironisch dargebotene säkulare Lösung zu lesen. Die Darstellung will gerade nicht bei den zwei ersten Phasen des Weingenusses, dem gemäßigten der Freude und der zur „Wut" sich steigernden „völlige[n] Trunkenheit" stehenbleiben[64], sondern zu der Menschen überfordernden Ekstase übergehen. Es ist unser Ziel zu zeigen, daß genau dieser arabeske Versuch vom menschlichen Rausch zur göttlichen Ekstase überzugehen, einen Medienwechsel erzwingt. Die Entgrenzung des bildnerischen Mediums durch einen Maler läßt sich exemplarisch an einem Bildprojekt Philipp Otto Runges mit dem Thema die „Offenbarung" des Weins[65] studieren. Runge betont ausdrücklich, daß er das arabeske Konzept eines wachsenden Rauschzustandes während einer Krankheit entworfen habe.[66] Runges Beschreibung seiner Arabeske beginnt mit der Randleiste. Sie ist von unten nach oben zu lesen. Aus einem arabesken Quellpunkt, hier selbstredend aus einem „Weinbecher", klettern Efeuranken empor, deren Blätter, vom Wein schon berauscht, sich um eine „aufgeschlossene Blume" „winden". – Diese Blume macht sich freilich ihrerseits nach oben los, um Schmetterlinge aus ihrem Kelch „Freude" „saugen" zu lassen; diese

[59] Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. In: Ludwig Tieck: Frühe Erzählungen und Romane. Hrsg. von Marianne Thalmann. Darmstadt 1973, S. 861.

[60] Ebd.

[61] Ebd., S. 854.

[62] Ebd., S. 863.

[63] Vgl. Traeger (Anm. 45) S. 336 u. 337.

[64] Runge (Anm. 49) S. 225.

[65] Ebd.

[66] Ebd., S. 224.

Freude sprießt aber nun ihrerseits „höher hinauf" als „neue zartere Blume" „auf deren Kelche zwei Kinder sich umschlingend auf den Zehen stehen."[67] Dieses fünfgliedrige emporwachsende Ensemble soll, so Runges Kommentar, den gemäßigten und, wie die Schmetterlinge und Genien zeigen, geläuterten Zustand weinseliger Freude darstellen, einen freilich nur „halben Genuss". Erst die nächste, ins Zentrum des Rahmens – also in der oberen Mitte – platzierte Gruppe gibt mit ihrer Bestückung aus Thyrsusstäben, Tigerköpfen, Satyr und Bachantin die Anspielung auf die heilige Säule des Dionysos preis.[68] Erst diese im Rahmen befindliche Mittelgruppe stellt die „vollkommene Trunkenheit" dar, die in ihrer „Wuth" als gewaltsam vereinte und wieder auseinanderstrebende Gruppe darauf verweist, daß nun hier im Unterschied zur bislang zart gestalteten Randleiste das zivilisierte Maß der Freude schon bis zum die „menschliche Überfüllung" anzeigenden Übermaß der Halbgötter überschritten worden ist.[69] Die dramatische Steigerung der Arabeske ist damit aber noch nicht ausgereizt. Denn erst im Übergang vom Rahmen ins Zentrum des Bildes wird die „völlige Trunkenheit" noch einmal überboten von einer alle menschlichen und halbgöttlichen Maße überschreitenden Ekstase. Von diesem „Centralpunkt des Bildes" aus wird das in der Mitte des Ovals befindliche Bild der Trunkenheit (in der Figurengruppe Bacchus und Ariadne) erneut zu einem bloß vorläufigen „halben Genuß" relativiert.[70] Eine derartige Übergipfelung zu einer jedes traditionelle (und d.h. auch mit klassizistischen Requisiten arbeitende) Trunkenheitsbild übersteigenden Ekstase ist freilich nur möglich durch einen Medienwechsel von einem Sehbild zu einem die Imagination anreizenden Lesebild. Denn aus dem im Zentrum des Bildes dargestellten „Silen", der den Blick „tiefsinnig in einen goldenen Pokal senkt"[71], läßt sich unmöglich die „ekstatische Offenbarung" des Weines erkennen, so wie sie Runge beschreibt – in dem der dargestellte Silen ja selbst wieder an die Grenze des für ihn Erträglichen gerät. Ich zitiere Runge:

> aber die innere Glut in dem goldenen Pocal, die Silen ertragen will, aber nicht kann, das ist das eigentliche Element, die Fülle der tiefsten Berauschung mit, das eigentliche Studium der Raserei des Weines und muß die Mitte und der Centralpunkt des Bildes seyn.[72] [Unterstreichungen, G. Oe.]

[67] Ebd.

[68] Vgl. Darstellungen der Säule des Dionysos in der Renaissance. Vgl. Bodo Hedergott: Eine Braunschweiger Zeichnung von Agostino Veneziano. Gedanken zur Physiognomik der Groteske. In: Ernst Guldan (Hrsg.): Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960. München 1960, S. 126-154, besonders S. 145.

[69] Runge (Anm. 49) S. 225.

[70] Die Darstellung auf der Randleiste und die geplante im ovalen Mittelfeld sind also keineswegs bloß Wiederholungen des „Ideenablaufs", sondern Wiederholung und Steigerung zugleich. Vgl. Otto Böttcher: Philipp Otto Runge. Sein Leben, Wirken und Schaffen. Hamburg 1937, S. 148 u. 149.

[71] Runge (Anm. 49) S. 225.

[72] Ebd.

Eine „völlige Trunkenheit" ist bildlich sinnlich darstellbar, aber das „eigentliche" „Studium" der Raserei des Weins in seiner höchsten mystischen Vereinigung von Bewußtsein und Trunkenheit ist nur durch das Überschreiten der Grenze des Sehens möglich. Die romantische Arabeske ist nur als Bild und Schrift zugleich darstellbar, denn sie muß das Abwesende im Anwesenden präsentieren, um in gleichzeitiger Ungleichzeitigkeit den Beschauer aufzufordern, nicht nur ein Bild anzuschauen, sondern zugleich ein poetisches Sinnbild zu extrapolieren.[73] Die Pointe ist, daß Runge auf allen Ebenen klassizistische Elemente aufgreift. Er verwendet klassizistische Requisiten: Satyr-Bachantin, Thyrsusstäbe, er arbeitet mit einer klassizistischen Struktur der Arabeske, so wie sie Goethe 1789 beschrieben hat, der subordinierte arabeske Rahmen lenkt das Auge auf das ihn überbietende Zentrum. Allein die in der klassizistischen Arabeske beibehaltene These von der intellektuellen und sinnlichen Erschließbarkeit einer narrativ geschlossenen Einheit sprengt die romantische Arabeske. Die romantische Arabeske fragmentiert die narrative Einheit, sie reintegriert die vom Klassizismus getilgten chaotischen, ja widersinnig und widersprüchlich scheinenden „ersten Ursprünglichkeiten", sie setzt die unbewußten und ekstatischen Möglichkeiten frei, indem sie zugleich die medialen Wahrnehmungsgrenzen überschreitet. Die romantische Arabeske setzt an Stelle von Formen zentrierter Subjektivität Formen künstlich entgrenzter Subjektivität.

[73] Diese unumgängliche Konsequenz der romantischen Arabeske, die das Undarstellbare im Darstellbaren sich zu Aufgabe macht und als Medienwechsel präsentiert, wird übersehen von einer Kritik, die Runge mangelnde Darstellungsfähigkeit unterstellt. Vgl. Böttcher (Anm. 70) S. 149: „Das Gedankliche in den Zeichnungen ist nicht zur wirklichen Klarheit für den Beschauer gestaltet, obwohl er bei vertiefter Einsicht manchen Gedankengang findet, bleibt ihm doch die durch Runge selbst angedeutete Fülle verschlossen, wenn er nicht zur völligen Erklärung den Text heranzieht."

Philipp Otto Runge: Die Freuden des Weins (1802).
Aus: Otto Böttcher: Philipp Otto Runge. Hamburg 1973, Tafel 13.

4. „Erfahrungsseelenkunde" und arabeske Experimente. Ludwig Tieck und Edgar Allan Poe

Eine der Quellen der Arabeske, so haben wir gesehen, liegt im karnevalesken „Quodlibet" und satirischen „Olla potrida". Die Arabeske überführt dieses am Mündlichen orientierte Karnevaleske ins Schriftliche. Sie überbietet mit ihren ludistischen Vexierspielen das Mimetische des Mündlichen in der Schrift. Schließlich steigert die Arabeske das Karnevaleske durch Bezug auf das Dionysische. Strategische Schlüsselstellung erlangt die Arabeske allerdings erst mit der anthropologischen Wende, mit dem Bezug auf die „Experimentalseelenlehre", wie sie Karl Philipp Moritz ursprünglich nennen wollte, um sie dann auf Anraten von

Moses Mendelssohn in „Erfahrungsseelenkunde" umzutaufen.[74] An die Stelle des poetisch Eingebildeten tritt programmatisch die Beobachtung der kleinsten Regungen, Erinnerungen, die „Aufmerksamkeit aufs Kleinscheinende"[75], ihre Archivierung und Verschriftlichung. Die Folge ist, und darauf macht Ludwig Tieck in einer seiner frühesten Schriften aufmerksam, neben der Genauigkeit der Beobachtung die „Weitläufigkeit". So schreibt Ludwig Tieck am Ende der Beschreibung von zwei der „merkwürdigsten Lebenstage aus Siegmunds Geschichte": „Ich bitte auch den Leser wegen der Weitläufigkeit um Verzeihung; diese Geschichte war für das Magazin der Erfahrungsseelenkunde bestimmt; und daher waren alle Erscheinungen der Seele wichtig und bemerkenswert."[76] Und wo findet sich die Nahtstelle, an der die Arabeske in ein derartiges erfahrungsseelenkundliches Beobachtungsfeld eintritt? Die Arabeske ist von ihrer bildkünstlerischen Struktur her bestimmt als raffinierte kaum durchschaubare Übergänglichkeit von einem Bildmodus, z.B. der Fläche, in einen anderen Bildmodus, z.B. die Tiefe oder die Plastik. Diese Struktureigenschaft macht die Arabeske nun fähig, den vom experimentierenden Seelenbeobachter geforderten Beobachterwechsel von der Innenperspektive des Erlebenden zur Außenperspektive des „kalten Beobachters"[77] leicht und unbemerkt zu vollziehen. Dieser in der Erfahrungsseelenkunde geübte Perspektivenwechsel von Innen nach Außen wird freilich erst zur arabesken Figur, wenn die prosaische Beobachterhaltung auf ein Wunderbares, Unerklärliches trifft. Um diesen Vorgang einschätzen zu können, muß man sich zwei Forderungen der Erfahrungsseelenkunde vergegenwärtigen: „die Kenntnis des menschlichen Herzens mehr aus der ersten Quelle als aus Erdichtungen zu schöpfen"[78] zugleich aber „Aberglauben und Schwärmerei" nicht moralisch vorzuverurteilen, „sondern beide als Gegenstände der ruhigen Beobachtung aufstellen, damit ihr Grund und Ungrund sich von selbst aufdecke".[79] Dabei ist nicht auszuschließen, daß just genau die geforderte Abstinenz sich nicht „in seine idealische Welt hinüber zu träumen" und statt dessen „in seine eigne wirkliche Welt immer tiefer einzudringen"[80] auf das Wunderbare und Unerklärliche führt. Dieser Übergang von einer zunächst eingeleiteten Entpoetisierung durch experimentelle Beobachtung zu einem neuartigen Poetischen wird jedenfalls nicht einmal im „Endzweck des Magazins" zur Erfahrungsseelenkunde ausge-

[74] „Vorschlag zu einem Magazin der Erfahrungs-Seelenkunde." In: „Deutsches Museum". Bd. 1, 1782, S. 485-503. Wieder abgedruckt im von Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni neu herausgegebenen Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde herausgegeben von Carl Philipp Moritz, Bd. 1, Berlin 1783, S. 19.

[75] Ebd., S. 10.

[76] Ludwig Tieck: Die beiden merkwürdigsten Tage aus Siegmunds Leben. In: Ludwig Tieck: Straußfedern. Hrsg. von Friedemann Berger. Weimar 1973, S. 42.

[77] Moritz: Magazin zur Erfahrungsseelenkunde (Anm. 74) S. 11.

[78] Ebd., S. 7.

[79] Karl Philipp Moritz: Ueber den Endzweck des Magazins zur Erfahrungsseelenkunde. In: Magazin (Anm. 74) Bd. 8. Stück 1, Berlin 1791, S. 4.

[80] Ebd., Bd. 1, S. 11.

schlossen: „Es soll aber auch den Blick auf die Wunder heften, welche uns so alltäglich geworden sind, daß wir nicht mehr darauf merken".[81] In einer von Ludwig Tiecks frühen Erzählungen, die nach seiner eigenen Bemerkung in dem *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* erscheinen sollte, taucht nun genau an dem Punkt der Geschichte der Begriff Arabeske auf, als der Erzähler aus seiner erlebten Demütigung in die Rolle des Beobachters wechselt, d.h. wie Karl Philipp Moritz gefordert hatte, beginnt, „alles wie ein Schauspiel zu betrachten".[82] „Gibt es in der ganzen Welt etwas Närrischeres als den sogenannten König der Welt, den Menschen? – Die seltsamste von allen Arabesken ist gerade in diesem bunten Gemälde des Lebens so angebracht, daß sie uns am meisten in die Augen fällt." Und nun wiederholt der Erzähler in einem „Monolog" seine alle Erwartungen über den Haufen werfenden Mißgeschicke:

> Ich komme hier mit der größten Zuversicht an, Rat zu werden, ich lache einen Menschen aus, von dem mein Glück abhängt, schütze mit kühnem Mut meinen Feind vor den Angriffen seiner Spötter, werde von diesem und vom Präsidenten verachtet, ich fühle meine Abhängigkeit, und doch gibt sich jetzt das Pferd und der Präsident meinetwegen die größte Mühe, er hängt von meinem Blick ab, und ein bedenkliches verächtliches Kopfschütteln hätte ihn ängstigen können.[83]

Wie in einer literarischen Versuchsanordnung läßt sich in Tiecks frühen Schriften zeigen, wie die arabeske Schreibweise an Suggestivität zunimmt, wenn der Erzähler sich aus dem „Wirbel der Dinge" nicht mehr als „ruhiger Beobachter" herausziehen kann[84], sondern für den Erzähler wie für den Leser der Eindruck entsteht, die dargestellte Situation habe sich uns déjà-vu-artig „übergestülpt".[85] In diesem Sinne steht im *William Lovell*: „Töne schlugen das Ohr mit seltsamer Bedeutung, wie Arabeskengebilde fuhr es durch meinen Sinn; [...] Die Seele vergaß sich selbst und ward ein Bild von dem, was sie umgab."[86] Walter Benjamin hat in einem Essay über „Volkskunst und Kitsch" Überlegungen angestellt, die uns erlauben, die Konjunktur des Arabesken in der Romantik nicht nur als ein Phänomen der Kunst einzuschätzen, sondern auch als ein Grenzphänomen von Kunst und Kitsch. Benjamins wertfreie Beobachtung, daß Volkskunst und Kitsch zunächst nicht auf Kunst, sondern „auf viel primitivere, zwingendere Anliegen" ausgerichtet seien, weil sie anders als die Kunst uns auffordern, sich „in

[81] Ebd., Bd. 8, S. 4.

[82] Ebd., Bd. 1, S. 11.

[83] Tieck (Anm. 76) S. 29.

[84] Karl Philipp Moritz: Die letzte Freistadt des Weisen. In: Denkwürdigkeiten. Bd. 1. 12. Stück (1786), S. 179. Vgl. Sabine M. Schneider: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg 1998, S. 229 u. S. 230. Vgl. Winfried Menninghaus: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt a.M. 1995.

[85] Walter Benjamin: Einiges zur Volkskunst. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt a.M. 1985, S. 187.

[86] Ludwig Tieck: Wilhelm Lovell. In: Thalmann (Anm. 59) S. 491.

die Situation" hineinzufinden „wie in eine gewohnte", könnte bei der Erkundung der romantischen Arabeske als einer déjà-vu-artigen Vorstellung hilfreich sein. Das würde auch die arabeske Verwebung von Interieur und Halluzination erklären helfen, wie sie Edgar Allan Poe in der ‚Arabeske' *Ligeia* gestaltet hatte. Ich führe nur einen Ausschnitt der Schilderungen des Brautgemachs an, dessen Ausstattung für den Erzähler Anlaß bot, schauerhafte Visionen zu halluzinieren:

> Aber in der Wandbekleidung des Gemachs bestand, weh' mir!, die Hauptfantasterei von allem. Die ragenden Wände, gigantischaufstrebend – ja, im grunde unproportioniert hoch – waren vom Gipfel bis zum Fuß behangen mit schweren, breitfaltigen, massiv gewirkten Tapeten – Tapeten aus einem Material, das sich gleichermaßen auf dem Fußboden als Teppich wiederholte, als Bezug der Ottomanen & der Ebenholzbettstatt, als Baldachin dieser Bettstatt, und endlich in dem prächtigen Faltengerolle der Vorhänge, die das Fenster teilweise verschatteten. Das Material bestand aus dem schwersten Goldbrokat; war allerorts, in unregelmäßigen Abständen, mit arabesken Figuren von etwa 1 Fuß Durchmesser gemustert, von tiefstem Jettschwarz & dem Stoff eingewebt. Aber besagte Figuren wirkten nur von 1 ganz bestimmten Standpunkt aus gesehen wie echte Arabesken. Durch einen heutzutage allgemein geläufig gewordenen Trick, (und der sich sogar in sehr entlegene Epochen des Altertums zurückverfolgen läßt), hatte man ihr Aussehen je nach Standpunkt veränderlich eingerichtet. Einem, der den Raum betrat, schienen sie zunächst einmal simple Mißgestalten; bei weiterem Fürderschreiten aber schwand dieser Eindruck allmählich; und Schritt auf Schritt, wie der Besucher seinen Ort im Raum veränderte, sah er sich umzingelt von einer endlosen Folge gespenstischer Bildungen, wie sie den Aberglauben des Nordmannen eigen sind, oder in den Schlummerstunden schuldiger Mönche aufsteigen. Dieser fantasmagorische Effekt wurde noch beträchtlich dadurch erhöht, daß immerfort ein starker künstlich erzeugter Windstrom hinter den Wandbehängen entlang strich – was dem Ganzen eine scheußliche & wunderliche Regsamkeit verlieh.[87]

Diese Arabeskendarstellung ist in ihrer Wirkung derart suggestiv, daß sie Wolfgang Hilbig, Poe zitierend, in eine technisch industrielle Welt umzusetzen wagt.[88]

Fassen wir die in vier Abschnitten vorgetragene Argumentation zusammen. Wilhelm Heinse ist von zweien der 1793 und 1795 erschienenen Romane Jean Pauls und der dort praktizierten kühnen Kombination von minutiösen, peripheren Details und Unendlichem fasziniert und zugleich erschreckt. Er versucht dieses neuartige Phänomen als arabeske „Manier" zu charakterisieren. Blickt man von dieser 1795 erreichten kritisch reflektierten Position zurück auf den von

[87] Edgar Allan Poe: Ligeia. In: Edgar Allan Poe: Das gesamte Werk in 10 Bänden. Hrsg. von Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller. Herrsching 1980, S. 624f.

[88] Wolfgang Hilbig: Eine Übertragung. Frankfurt a.M. 1992, S. 328. Vgl. Ingrid und Günter Oesterle: Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Würzburg 1999, S. 219.

30

Goethe 1789 unternommenen klassizistischen Integrationsversuch der Arabeske, so ist man im ersten Moment erstaunt über die anscheinend schlichte Argumentationsführung. Goethe wehrt zwar die von manchen Radikalklassizisten vorgetragene Diskriminierung der Arabeske ab, begrenzt sie aber auf eine „subordinierende" Funktion im bildkünstlerischen Bereich. Der im Rokoko auf die Spitze getriebene, mit Wahrnehmungsirritationen spielende Bildmoduswechsel kommt nicht in den Blick. Immerhin verweist Goethe auf die dionysische Herkunft der Arabesken und thematisiert zugleich die damit unumgängliche Verdeckungsnotwendigkeit in der Moderne. In den folgenden beiden Abschnitten wird gezeigt wie die romantische Arabeske die vom Klassizismus gesetzten Schranken allmählich überschreitet, einerseits bei Runge mit den Mitteln der Intermedialität, andererseits bei Tieck im Blick auf die erfahrungsseelenkundlich erforschten „Wirbel der Dinge", das heißt die zufallsbedingten und unberechenbaren Brüche in der Biographie eines Helden. Eine derartige Entgrenzung von Subjektivität wird verfolgt bis zu dem in Poes Werk erreichten Punkt, an dem Wahrnehmungsirritationen in Halluzinationen übergehen. Im Vergleich mit diesen romantischen Überbietungsformen nehmen sich die klassizistischen Adaptionen des Arabesken scheinbar moderat aus. Gleichwohl kommt auch der klassizistischen Arabeske um 1800 eine eigenständige Dynamik zu. Die klassizistische ästhetische Theorie nutzt die in der Aufklärung sich abzeichnende Dissoziierung des Arabesken vom Grotesken (wobei letzteres ins Komische abgedrängt wird), um die Arabeske zur autonomen anmutigen Formbewegung weiterzuentwickeln.[89] Im Spiel zwischen Ornament und Arabeske eröffnet sich der klassizistischen Arabeske eine von der Romantik sich unterscheidende Provokation des Vertrauten, eine in Konkurrenz zum Erhabenen sich abzeichnende Möglichkeit, Staunen zu erwecken. Johann Wolfgang Goethe hat aus Sicht Wilhelm von Humboldts[90] in dem am Ende der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* plazierten *Märchen* eine derartige staunenerregende klassizistische Arabeske verwirklicht.

5. Kairos und Körper. Das arabeske Zusammenspiel einer haptischen Raum- mit einer suggestiv-prophetischen Zeitimagination in Goethes *Märchen*

Nicht nur Humboldt und Schlegel haben die Suggestivität und die dichte Verfugung der Bildsequenz an Goethes *Märchen* bewundert. Sie ist geschuldet einem hochartifiziellen Zusammengehen von suggestiver Zeitimagination und haptisch-poetischer Raumästhetik. Die Bedeutung des Kairos – für die Umsetzung bestimmter Bilder in Zeichen – wird explizit im Märchen thematisiert. Bestimmte Bilder und Motive, des Vogels Tod, der Freundin schwarze Hand, der Mops von

[89] Oesterle (Anm. 42) S. 277f.

[90] Wilhelm von Humboldt an Goethe. Berlin, 9. Febr. 1796. In: Goethe-Jahrbuch. Hrsg. von Ludwig Geiger. Bd. 31. Frankfurt a.M. 1910, S. 49-54.

Edelstein, verwandeln sich für die teilnehmenden Figuren entsprechend der dem Textgeschehen vorausgegangenen Vorhersage in Zeichen für eine zukünftige Erfüllung. Unter dem Verdikt „Es ist an der Zeit" gruppieren sich diese Themen und Bilder in eine zwar nicht zweifelsfreie, aber doch suggestive Zeichensukzession.[91] Dieser explizit thematisierten Temporal- und Zeichenstruktur entspricht eine implizite Entfaltung eines imaginativen poetisch-haptischen Raumes, die sich in arabesker Verwandlung vom Ornament über den Umriß, vom Tableau bis zur Architekturvision ausbaut.[92] In der das Märchen abschließenden Architekturvision holt Goethe eine Entdeckung ein, die er in einer gleichzeitig mit dem *Märchen* geschriebenen Abhandlung unter dem Titel *Baukunst* ausformuliert hat. Wie schon erwähnt, erschließt sich danach die Architektur nicht mehr vom Auge und vom Sehen her, sondern vom Körper, von der Motorik körperlicher Bewegung. Dieses haptisch körperbezogene Proportionsgefühl bezeichnet er „als den poetischen Teil der Baukunst, in welchem die Fiktion eigentlich wirkt".[93] Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die am Beginn des Märchens dominanten Figuren Schlange und Irrlichter, so wird ihre allmähliche Verwandlung von einer rein ornamentalen, horizontalen und vertikalen Linienbewegung zu einerseits reliefartigen, andererseits plastischen Formen evident. Die Schlange wird nicht nur als sehende, sondern auch als „umtastende" dargestellt und konsequent endet sie petrifiziert in Form einer Brücke, während die quirligen Irrlichter zunehmend „der ursprünglichen Bedeutung des Unterhaltens – des Entretenirs – des im Tanz die Hände zusammenhaltens" inne werden[94] und sich damit in einen haptisch-poetischen Imaginationsraum integrieren. Goethe nutzt, die Doppelstruktur der Arabeske aufgreifend, die je eigene Bedeutung der griechischen und lateinischen Begriffsverwendung von Stil und stilus, einmal als Griffel und einmal als Säule. Er benutzt den Stil als Griffel, um den topographischen Gesamtplan, die ideographische Karte des Märchens zu erstellen, um die disparaten Bilder und Figuren in eine kontinuierliche Kette einzufügen. Der schreibende Griffel entwirft von Szene zu Szene Umrisse, Konturen und Tableaux, die sich in einer philostratisch organisierten Choreographie allmählich plastifizieren, um abschließend als imaginierte Säulen sich zu einer anspielungsreichen Architekturvision zu weiten. Goethes Erneuerung des Märchens zielt auf die Erneuerung des Staunens.[95] Im Zusammenfügen des entscheidenden Augenblicks („Es ist an der

[91] Vgl. den in diesem Band abgedruckten Aufsatz von Ingrid Oesterle: „Es ist an der Zeit!" Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800.

[92] Die hier vorgelegten Ausführungen zu Goethe: „Das Märchen" sind der Abschluß eines von mir verfaßten Aufsatzes mit dem Titel: Die „schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos" sowie „an nichts und alles erinnert" zu sein. Bild- und Rätselstrukturen in Goethes ‚Das Märchen'. In: Helmut J. Schneider/Ralf Simon/Thomas Wirtz (Hrsg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2001, S. 185-209.

[93] Goethe (Anm. 53) S. 68.

[94] Oesterle (Anm. 92) S. 207.

[95] Stefan Matuschek: Über das Staunen. Tübingen 1991, S. 165.

Zeit!") mit der haptisch erlebten Architekturvision, von Kairos und Körper, wird für „einen gebildeten Sinn" das „Erstaunen" als „Überaufforderung des Sinns", oder wie Goethe in der kleinen Abhandlung „über Baukunst" korrigiert, „als Überbefriedigung des Sinnes" möglich.[96] Dieses „Erstaunen und Entzücken" stellt sich als Alternative zum Erhabenen dar. Es macht nämlich nicht die Prozedur vom physisch Nichtigen zum intelligiblen Potenten, sondern es entfaltet sich aus dem naturhaften Ornamentalen und Oralen, über Umriß und Tableau zur Architektur, vom bloß Linien-Flächenmäßigen zum körpergefühlsartigen Raum. Es bleibt, wie Humboldt treffend in seiner *Theorie des Märchens* betont, bei „sinnlicher Größe", entfaltet sich nicht, wie bei Runge, bis zum die Sinne entgrenzenden Erhabenen. Die Entwicklung von der ornamentalen Linie zur Architektur ist zugleich ein Prozeß der Schlange von der Oralität zur Schrift, in der der Verkehr zwischen rechts und links des Flusses nicht mehr zeitlich und rituell reglementiert ist, sondern frei flottierend: auf der Brücke fahren Wagen und Pferde und läuft das Volk hin und her. Bernd Witte gab zu bedenken, daß Goethes *Märchen* die „Metafabel von der Entstehung des Kunstwerks sichtbar werden läßt". „Die grüne Schlange erbaut, indem sie sich selbst aufopfert [...] die schöne Brücke über den Fluß, die Kunstwerk und Kommunikationsmittel zugleich ist".[97] Schlegel hat einmal die Überlegung angestellt, die Arabeske sei „der Keim der ganzen modernen Mahlerei", sie vereinige noch vor der Ausdifferenzie-

[96] Goethe (Anm. 53) S. 69.

[97] Bernd Witte: Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten' und im ‚Märchen'. In: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hrsg.): Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart 1984, S. 467. Eine derartige poetologische Deutung ist dem arabesk ausgerichteten Anspielungscharakter des Textes angemessener als der Verweis auf historische Dokumente als Vorbilder wie sie Friedrich Ohly als Deutung des Schlusses des Märchens anbietet: „Die Fahrt des ‚Pantheon' ans andere Ufer des Tiber geschieht als Verwandlung in ‚St. Peter'." Mit einer solchen vollständigen Übertragung auf ein vorgegebenes Architekturensemble in Rom wäre das dem „Märchen" eigene ästhetische Prinzip „an nichts und an alles" zu erinnern, zerstört. Friedrich Ohly: Römisches und Biblisches in Goethes ‚Märchen'. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 21. Bd. Wiesbaden 1961/1962, S. 158. Dem arabesken Prinzip angemessener ist die von Johannes Langer entwickelte These, daß in den Gärten und Parkanlagen des späten 18. Jahrhunderts mit utopischen Architekturentwürfen experimentiert wurde. Langners These zu den Architekturentwürfen von Claude-Nicolas Ledoux und Etienne-Louis Boullée paßt zu Goethes Schlußtableau des „Märchens". Langner schreibt: „Die große Bedeutung, die inszenatorische Kunstgriffe und malerische Effekte in diesen Blättern haben, ist konform einer Ästhetik, die das Wesentliche der Architektur in den Bildern erblickt, die die Baukörper mit ihrem Spiel von Licht und Schatten erzeugen, in den Charakteren des Ausdrucks, die sich im kontrollierten Umgang mit den Wirkungsfaktoren herstellen lassen, in der Qualität des Dichterischen, an der Architektur kraft dieses Stimmungspotentials teilhat: „image", „caractère" und „poésie" sind die bei Boullée ständig wiederkehrenden, sein Verständnis von Architektur prägenden Begriffe". Johannes Langner: Bauten in Bildern. Bilder der Zukunft – utopische Architektur. In: Kurt Löcher (Hrsg.): Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten. Ausstellung der A. Dürer Gesellschaft Nürnberg in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Nürnberg. 13. Sept. - 23. Nov. 1986. Marburg 1986, S. 168.

rung der verschiedenen Kunstformen „Plafond, Miniatur und Alfresco".[98] Die Frage ist nun, ob die Schlange als Gesprächsform ihre oralen Fähigkeiten dem kulturellen Zeichensystem der Schrift opfert, um die kulturellen Leistungen des allseitigen Verkehrs im Handel, Kunst und Wissenschaft anzubieten. Der viermal im *Märchen* ertönende Ruf „Es ist an der Zeit" meint die Zeichen der Zeit richtig zu deuten und den günstigen Augenblick selbsttätig sich einfügend zu wählen. Die Zeichendeutung zielt auf den kürzlich geschehenen Zusammenfall von astronomischer und geschichtlicher Zeit. Am 22. September 1792 hatte der Konvent in Paris die Monarchie abgeschafft und die Republik errichtet – zugleich fiel am 22. September die Nacht- und Taggleiche in eins.[99] Diese Übereinstimmung war für die Kalendermacher der Revolution Anlaß, eben diesen Tag als Fixpunkt ihres neuen Kalenders zu wählen. Ein Jahr vor Abfassung von Goethes *Märchen* wurde dies beschlossen. Goethe greift den Zusammenfall von astronomischer und geschichtlicher Zeit nicht affirmativ auf. Er gibt diesem Ereignis eine andere Richtung, indem er dieses Zeitereignis mit seiner klassizistischen Vorstellung einer vollkommenen Struktur und einer neuen Monarchie verbindet. Goethes Neoklassizismus verbindet höfisches Zeremoniell mit der Struktur antiker Festspielschlüsse. Julius Bernhard von Rohr hat in *seiner Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft* „höfische Interaktion" als „schönes Zusammenspiel" „innerlich und äußerlich beruhigter, choreographisch gleichgerichteter Bewegungen" vorgeführt.[100] Bei diesen ästhetischen Figurationen war „die kooperative Leistung jedes Einzelnen" gefordert, nicht ein „Widerspiel, aus dem Gewinner und Verlierer (sprich: Begünstigte und Diskreditierte) hervorgehen."[101] Goethe war in der Ausrichtung höfischer Maskenzüge geschult genug, um diese Idealvorstellung höfischen Zeremoniells mit der antiken philostratischen Struktur der Festspielschlüsse in Verbindung zu bringen. Goethe beschreibt sie später auf folgende Weise:

> Das Haupterfordernis einer großen Composition war schon bei den Alten anerkannt, dass nämlich viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der, wirksam genug, sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen.[102]

[98] Friedrich Schlegel: Philosophische Fragmente, Zweite Epoche. I. In: Ders.: Philosophische Lehrjahre 1796-1806. Erster Teil. Hrsg. von Ernst Behler. München 1963, S. 220 (Nr. 313).

[99] Vgl. Michael Meinzer: Der französische Revolutionskalender (1792-1805). Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung. München 1992. Rolf Reichardt: Zeit-, Revolution und Revolutionserinnerung in Frankreich 1789-1805. In: H.-J. Bieber, G.C. Tholen (Hrsg.): Zeit im Wandel der Zeiten. Kassel 2002.

[100] Thomas Rahn: „Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremonialwissenschaft des 18. Jahrhunderts." In: Jörg Jochen Berns (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik im Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, S. 97.

[101] Ebd.

[102] Johann Wolfgang Goethe: „Philostrats Gemählde und Antik und Modern". In: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. I. Abtheilung. 49. Bd. Weimar 1898, S. 77f.

Diese philostratische Struktur wird am Ende des Märchens nach höfischem Zeremoniell ästhetisch vollzogen. Bei diesem zeremoniellen Vollzug wird gleichzeitig das Archaische gezähmt und diszipliniert: der Riese erstarrt zur Säule und sein bislang unter bestimmten Umständen gefährlicher Schatten wird positiv umfunktioniert zu einer Sonnenuhr; das unedel Gemischte wird als „widerwärtig[es]" „Mittelding zwischen Form und Klumpen"[103] aus der idealen Konstellation ausgeschlossen.

Die klassizistische Arabeske kann sich nur durch Ausschluß des Hässlichen vollenden.

[103] Johann Wolfgang Goethe: Das Märchen. In: Goethes Werke. Bd. 6. Hamburg 1965, S. 237.