

GÜNTER OESTERLE

ARABESKE UND ROMAN.

Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels
"Brief über den Roman".

"Einen Satz ästhetischer Regeln
vollständig beschreiben, heißt in
Wirklichkeit die Kultur der betreffenden
Epoche beschreiben."
(Wittgenstein)

I. Historisierung und Positivierung des bislang Zweitrangigen: Roman und Arabeske (234). II. Polemik gegen die Romantheorie der Aufklärung und kritischer Rekurs auf die klassizistische Bestimmung des Arabesken (244). III. "Laputa ist nirgends oder überall". Die Fähigkeit des Grotesken, die "chaotische Beschaffenheit" der eigenen Zeit ornamental abzubilden (252). IV. "Poesie in Prosa". Herders neue Romankonzeption - eine Herausforderung für Friedrich Schlegel (256). V. Exkurs: Das Romantische, bestimmt und differenziert mit Hilfe von drei Modellen: Antik-Modern; Poesie-Prosa; Geist-Buchstabe (258). VI. Poetologische Konsequenzen und Anwendungsmöglichkeiten der Geist-Buchstaben-Hermeneutik (263). VII. Umriß, antike Theoria und Arabeske: eine Theorie des Romans, die selbst ein Roman sein soll (267). Anmerkungen (278).

I. Historisierung und Positivierung des bislang Zweitrangigen: Roman und Arabeske

Schlegels programmatische Verbindung von Roman und Arabeske war zeitgenössisch - für Klassizismus und Aufklärung - provozierend und kühn. Aus der Sicht des Klassizismus waren beide, Arabeske und Roman, Grenzgänger der Kunst. - Nur mit Not wurde ihre Kunstfähigkeit anerkannt. Aus der Sicht strenger Aufklärung war die Arabeske und Grotteske¹ verdächtig, in "zügellosester Einbildungskraft" "Monströse(s), Widrige(s), Verzerzte(s), Elende(s), Unanständige(s), Reiz- und Sinnlose(s)" zu erfinden "und untereinander in (die) willkürlichste Folge ohne Zweck und Absicht" zu bringen.² Der Roman, der mit Mühe aus seiner ursprünglichen, von Liebesaventuren und Zufällen geprägten Gattungsgeschichte der Romanze in der Aufklärung zur psychologisch und kausallogisch wohl motivierten, erzieherisch wirksamen Form des 'History-Romans' umgeschaffen wurde³, war entschieden von der Arabeske fernzuhalten.

Kaum ein Satz und kaum ein Gedanke im "Brief über den Roman", läßt sich zugespitzt sagen, der sich nicht direkt oder indirekt, polemisch oder produktiv auf die zeitgenössische Diskussion um Roman und Arabeske beziehe. Daher ist die geschichtliche Stellung von Schlegels "Brief über den Roman", die Auseinandersetzung mit der Poetik der Aufklärung einerseits, die Radikalisierung und Überschreitung klassizistischer Ästhetik andererseits, seiner Interpretation unabdingbar; in der Forschung ist sie gleichwohl fast gänzlich vernachlässigt worden.⁴

Selbst in der Form des 'Briefs' läßt sich dieser polemische Bezug nachweisen. Die Ähnlichkeit der Titel von Friedrich Schlegels "Brief über den Roman" und Friedrich von Blanckenburgs "Versuch über den Roman" ist augenfällig.⁵ Auch die Differenz der Gattungen, in denen über denselben Gegenstand gehandelt werden soll, kann die beiden gemeinsame Kommunikationsbezogenheit nicht verdecken. Der Essay Blanckenburgs ist im Sinne der Aufklärung konzipiert als "geselliges Sprechen mit Reflexion und Rasonnement".⁶ Er ist konsensgeleitetes Suchen und Finden von Problemlösungen. Schlegels 'Brief' ist literarisch lokalisiert im "Gespräch über die Poe-

sie". Aber dieses Gespräch will nichts mehr gemein haben mit einem geselligen Verkehr, der sich im Austausch der Meinungen und endlosen Rasonnements erschöpft oder allenfalls im Meinungsstreit gipfelt;⁷ solche aufgeklärte Prosa gilt ihm als profan; das romantische Gespräch verschafft sich eine seinem Gegenstand, der Poesie, gemäße Distanz zur Prosa und Nähe zur Poesie: es erklärt sich für 'heilig' (vgl. 329).⁸

Die gewählte Briefform unterliegt der gleichen Verschiebung wie die Gesprächsform. Nach aufklärerischer Bestimmung ist der Brief Fortsetzung des Gesprächs.⁹ In Schlegels "Gespräch über die Poesie" bedeutet die Abkehr von der literarischen Mündlichkeit des Gesprächs zur schriftlichen Form des Briefs, des fortgesetzten Gesprächs, eine erklärte Absage an die Unverbindlichkeit vieler Meinungen, Meinungsverschiedenheiten bis zum Meinungsstreit hin. Der Rekurs aufs Geschriebene und Verlesene erbringt gegenüber der offenen Strittigkeit der mündlichen Rede und Widerrede pluraler Positionssuche und Lösungsfindungen die Eindringlichkeit und Entschiedenheit des Fixierten. Er endet im Gegenteil geselliger Suche, in der "Belehrung". Der Brief tut damit genau das "schriftlich", was dem geselligen Gespräch untersagt ist. Statt des fortgesetzten Gesprächs, wie ihn die Aufklärung sah, wird er, dem Nimbus der Heiligkeit gemäß, "Epistel" (338), Mahn-, wenn auch nicht Strafbrief zur Umkehr, zur Besserung, Veränderung mit Zügen apostolischer Verkündigung. Dieser Stilwille steht in einer, dem Hin und Her des Rasonnements gegenläufigen Tradition innerhalb der Aufklärung. Schlegel verweist auf dieses Erbe, indem er sein Schreibideal in der Charakterisierung Lessingscher literarischer Strategien entwirft. Lessing geht nach Schlegel "überall aus von einem gegebenen lebhaften Interesse (...) was gerade der Zufall an die Tagesordnung gebracht hatte; er wußte schon überall höhere Ideen anzuknüpfen. (...) Lebhaftige Widerlegung der geltenden Vorurteile, neue Beispiele, wo von Theorie die Rede ist, spekulative Ansichten, wo man nur vom Einzelnen zu hören erwartete, erregen und erhalten überall das Leben, die Mannigfaltigkeit und das Interesse (...) fand man schon in seinen ersten Schritten Paradoxie, so tritt er weiterhin mit einer ganz andern Kühnheit, wirklich so zu nennenden auf. Überall aber, im Ganzen wie im Einzelnen dieses Ganges, zeigt sich eine ihm ganz eigentümliche Kombination der Gedanken, deren überraschende Wen-

dungen und Konfigurationen sich besser wahrnehmen als definieren lassen".¹⁰ Der "Brief über den Roman" kommt diesem Schreibduktus nahe. Ihn charakterisiert die Überkreuzung von Spekulation und überraschendem Beleg, der "Widerspruch gegen ein geltendes Vorurteil", der paradox anmutende poetologische Gegenentwurf, die provozierende Verbindung von Arabeske und Roman.

Von diesem polemischkritischen Bezug in der "Form des Ganzen" (388) ist sogar der Gebrauch der poetologischen Begriffe erfaßt. Die zeitgenössisch geläufige Semantik wird im Rekurs auf ältere Bedeutungsschichten aufgebrochen: "vergessen sie auf einen Augenblick die gewöhnliche übel berüchtigte Bedeutung", und verstehen sie "es in dem Sinne wie ich das Wort nehme, und es seinem Ursprunge und seiner Natur nach glaube nehmen zu müssen". (333) Solche Reformulierungen sind freilich meist nur Ausgangspunkt für eine Neuformulierung, den Entwurf einer eigenen ästhetischen Semantik. So wird Brief auf Epistel, Roman auf romance¹¹, sentimental auf das ursprünglich französische 'avis, opinion' oder englisch 'thought, sense'¹², Theorie des Romans auf die Theorie, "die im ursprünglichen Sinne des Wortes Theorie wäre" (337), also die antike theoria, zurückgeführt; so werden die beiden zentralen poetologischen Begriffe zur Bestimmung des Romantischen, 'Sentimental' und 'Witz', gegenüber dem Sinngehalt in der Aufklärung entschieden umgedeutet. Dem formalen Befund im begrifflichen Umfeld entspricht der gehaltliche Befund im Zentrum der Begriffsbildung; die Neufassung einer im Manierismus versuchten, lange verschütteten, kühnen Kombination von Chaos und Kosmos, um das Groteskarabeske zu bestimmen.

Vergleichbar dem Rekurs auf vorgegebene poetologische Vorstellungen über Gespräch, Brief und Roman bezieht sich Schlegel kritisch auf die Arabesken- und Groteskendiskussion seiner Zeit. Die Bedeutungssteigerung der Arabeske in Schlegels "Brief über den Roman" ist ohne Kenntnis der in der Kunstgeschichte und Ästhetik des Klassizismus geführten Kontroverse um die Arabeske in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts schwer verständlich. Die Diskussion wird von Andreas Riem, dem späteren Jakobiner, 1788/89 in Berlin begonnen und von Karl Philipp Moritz, Goethe, den beiden Kunsthistorikern Fiorillo und Stieglitz fortgesetzt.¹³ Der Streit konzentriert sich auf die Frage, ob die Arabeskenmalerei aus ernstzunehmendem Kunstbemühen auszu-

schließen sei, oder ob ihr eine begrenzte Lizenz als "subordinierte Kunst" zugestanden werden soll. Schlegel schließt sich im 'Brief' der gemäßigten klassizistischen Position an: die Arabeske ist auch für ihn keine "hohe Kunst". Er verändert aber die Maßstäbe dieser Einschätzung, indem er den Streitpunkt Arabeske in ein neues Denkfeld setzt. Der "Brief über den Roman" historisiert das aus der Sicht des Klassizismus Zweitrangige, den Roman und die Arabeske. Das Sekundäre ist das allein Mögliche in der prosaischen Gegenwart: "Grotesken, Arabesken und Bekenntnisse sind die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters" (300). Die im Klassizismus an räumlichen Vorstellungen orientierte Subordination innerhalb einer Hierarchie wird abgelöst von dem verzeitlichten Nacheinander der Sukzession. Das Untergeordnete ist zum Vorläufigen geworden.¹⁴ Keineswegs im Blick auf seine eigene Zeit hatte der mit den beiden Schlegels bekannte Göttinger Kunsthistoriker Fiorillo seine kleine Schrift "Über die Grotteske" mit einem Statement beendet, das nun bei den Romantikern aktuelle Bedeutung erlangen sollte: "Allein an denjenigen Oertern, wo man das Gefühl für Kunst noch nie an großen und vortrefflichen Gegenständen geübt hat, da mag man immerhin mit Grotesken und Karikaturen den Anfang machen, und daran sein Ergötzen finden bis auf beßre Zeiten!"¹⁵ Die Sicherheit Fiorillos, angesichts der "erhabenen Taten" jüngster preußischer Geschichte sei die "ernste Würde" der Historienmalerei nicht durch die "Tändeleien der Grotteske" verdrängbar¹⁶, war auch einstmals die Hoffnung des Klassizisten Schlegel. Eine kommende deutsche Revolution sollte, so konzipierte er es im 'Studium'-Aufsatz, eine ästhetische Revolution, die Renaissance eines klassischen Dramas eröffnen.¹⁷ Die in dieser Dramenkonzeption wirksame öffentliche erhabene Festvorstellung¹⁸ weicht nun um 1800 ernüchert einer Formvorstellung, die mit der Arabeske eher das galante Fest assoziieren läßt.¹⁹ "Fülle" und "Reichtum", "Freude, Leben und Liebe", "Fröhlichkeit und Lust", die von Goethe genannten Charakteristika der Arabeske erhalten auf diese Weise neue Bedeutung.²⁰ Das Flüchtige, Spielende der Arabeske wird modellgebend für eine temporär verstandene, vorläufige Kunst der Gegenwart. "Die Sache würde für jetzt (Hervorhebung G.Oe.) fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen", schreibt Runge 1802, um seine Vorstellungen von allegorisierten Empfindungen bei seinen neuartigen "Blumen=Compositionen" zu verdeutlichen.²¹ Prononciert vermerkt

er in einem Brief an den Buchhändler Perthes, daß seine Neigungen zu Arabesken in Form von "Zimmerverzierungen" sich nicht nur gegen die traditionellen Kunstausübungen zum Borterverwerb wie "Portraitmahlen" oder Herstellen von "Kalenderkupfern" richten, sondern zugleich gegen die heroische Gattung, das Historienbild: "Die großen Bilder und Sachen sind es also nicht - darüber wären wir einig - worauf sich zu verlassen ist, sondern das, was man so ohne viele Umstände aus dem Aermel schütteln kann; denn wer von der Anstrengung leben will, stirbt an der Erschlaffung."²²

An eine Wiederkehr des Rokoko,²³ wie es Goethe, angesichts der Blumenkompositionen und Scherenschnitte Runges zeitweilig anzunehmen schien,²⁴ ist in der Romantik nicht zu denken. Das "nicht-semantische, a-mimetische" Spiel²⁵ der Arabeske wird transformiert in das Geheimnis der Hieroglyphe. Das künstlerische Spiel mit Illusionsbrechungen, das sich in der Arabeske-groteske des Rokoko der künstlichen Spannung zwischen Ornament- und Bild-dimension²⁶ verdankt, wird vertieft durch das unbewußte, traumhafte Vermischen der Dinge nach einem ihnen einwohnenden inneren Zusammenhang.²⁷ Görres möchte daher den bloßen Formbegriff Arabeske ersetzt wissen durch den der Hieroglyphe.²⁸ E.T.A. Hoffmann behält die Nennung des Begriffs Arabeske einer Darstellung des Rokoko in seiner Novelle "Das steinerne Herz" vor und spart ihn meist aus, wo er seine eigene Vorstellung romantischer Arabeske präsentiert.²⁹ Der Rekurs auf hermetische Traditionen der Renaissance verdrängt und verändert das von der "Rationalisierung des Fantastischen"³⁰ geprägte Formspiel des Rokoko.

Die Umwandlung der Rokokoarabeske läßt sich in der Literatur am eindrucklichsten an der Entwicklung einer literarischen Gattung, dem Märchen, studieren. Es ist keineswegs erst Schlegels Leistung gewesen, den Arabeskenbegriff der bildenden Kunst auf die Literatur übertragen zu haben.³¹ Schon in der zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Diskussion wurden gelegentlich Parallelen zur Literatur gezogen.³² Begriff und Sache tauchen in poetologischen Überlegungen zum Märchen auf. Friedrich Justin Bertuch, der Herausgeber der 'Blauen Bibliothek der Nationen', einer Übersetzung französischer Feenmärchen vergleicht 1790 Graf Anton Hamiltons Feenmärchen "die vier Facardine" mit Raphaels Arabesken: "Es ist eine Komposition von halb Feerey, halb Rittergeschichte, in welcher immer die tollste und

lachendste Imagination, mit Muthwillen, Laune, und einer Menge neuen und pikanten Zügen, das bunteste und lachendste Gewebe macht. Hamilton scheint mir hierbey vollkommen mit Raphael in Parallele zu stehen, als er die berühmten Arabesken in den Logen des Vaticans mahlte."

In der Einleitung seines Unternehmens berührt Bertuch unmittelbar Schlegels Problem der kosmopolitischen Aktualisierung vergangener Literatur in Arabesken und Grottesken: "Die Blaue Bibliothek aller Nationen wird eine allgemeine und fortlaufende Sammlung aller Wundermärchen, Sagen und abentheuerlichen Erzählungen und Romane, aller Völker, so zu sagen, der Arabesken und Grottesken aller bekannten Literaturen seyn, mit Auswahl gesammelt und mit Geschmack übersetzt, bearbeitet und redigieret."³³

Signifikant für die Epochenwende um 1800 ist die offenbar zum damaligen Zeitpunkt allgemein verbreitete Einschätzung der Möglichkeiten und Grenzen der Gattung Feenmärchen. Sie erschien geschichtlich überholt, gleichwohl aber fähig für eine Neubelebung. Das gilt nicht nur für Ludwig Tieck, der ab 1796 mit seinen Märchen neuartige romantische Arabesken zu schaffen versucht, was Friedrich Schlegel zur ersten publizierten Verwendung des Begriffs "poetische(n) Arabesken" bewog (Ath. Fr. 418, S. 245); es trifft auch für Herder zu. Unabhängig von den poetologischen Überlegungen der Brüder Schlegel bedenkt er in seiner 1801 erschienenen "Adrastea" eine Umformung der inzwischen veralteten Feenmärchen zu modernen Arabesken:

"in den Feen=Erzählungen aus Ludwigs Zeiten erscheint uns freilich im Meisten eine ausgestorbene Welt; die Prinzen und Prinzeßen, die Denkart und das Vergnügen mancher damaliger Stände sind (Dank sei es der Zeit!) nicht mehr die unsern; (...) Daß nicht aber selbst in Verstand und zwecklose Erzählungen dieser Art Verstand und Zweck gebracht werden könne, wer wollte daran zweifeln? Die Blume der Arabeske steht da; laß aufsteigen aus ihr schöne Gestalten! Keine Dichtung vermag dem menschlichen Herzen so feine Dinge so fein zu sagen, als der Roman und vor allen Romanen das Feenmärchen. (...) Die Capricen und Launen dieser Welt fordern den feinsten Verstand, die unerwartetste Wendung."³⁴

Die Bemühungen Tiecks und Herders werden von Runge, Brentano, E.T.A. Hoffmann und Hauff³⁵ weitergeführt, in der Absicht die antiquierte Rokoko-arabeske in eine zeitgemäße romantische Form zu überführen.

In diese vielfältigen Anstrengungen ist Friedrich Schlegels Versuch über

die Arabeske im "Gespräch über die Poesie" einzuordnen. Eigenwillig löst er die Arabeske aus dem Zusammenhang des Feenmärchens³⁶ und verknüpft sie auf zwei klar unterscheidbare Weisen mit dem Roman.

In die Literaturgeschichte zurückblickend ordnet Schlegel die Arabeske *erstens* einem bestimmten Romantypus der Aufklärung von Diderot bis Sterne zu, um damit gleichzeitig gegen einen bestimmten andersartigen Romantypus der Aufklärung, vertreten durch Fielding und Lafontaine zu polemisieren. Arabeske und Roman sind in dieser Spielart gedacht als grotesk-satirisches Digressionsspiel mit einem als Narretei eingestuften Material der Gegenwart. In diesem Sinne entwirft Schlegel einen aus Notizen bestehenden Werkplan "Zu den Arabesken"³⁷, der satirische Werke, Figuren und Personen der Weltliteratur aufbereitet (z.B. Sancho, der hinkende Teufel, Mephistopheles, Der Froschmäusekrieg, Lazarillo, Reineke Fuchs, Eulenspiegel), um sie einer universalen Grotesksatire der Gegenwart dienstbar zu machen. Diese grotesksatirische Variante der Arabeske finden wir in den mutwilligen und launigen Satiren und Polemiken der Romantiker gegen Nicolai, Kotzebue und andere wieder. Ihre Entfaltung findet sie im Vormärz. Karl Immermann gibt seinem Roman Münchhausen den Untertitel "Eine Geschichte in Arabesken"; Heinrich Heine bezeichnet die Schreibart seiner Pariser "Berichtserstattungen" in der Lutetia als Arabesken. Friedrich Schlegel hatte in seinem Werkplan notiert: "Der Froschmäusekrieg angewandt auf die Revolution; Reineke Fuchs auf die Staatenhistorie"³⁸ - Glasbrenner, Bauernfeld und andere Vormärzschriftsteller haben solcherart Arabesken ausgeführt.

Schlegel entwirft im 'Brief' *zweitens* das Projekt eines Romans in Arabesken, der sich, wie Novalis es formulierte, "die Vermischung des Romantischen aller Zeiten" vornahm.³⁹ Bezweckte die eine Spielart die "groteske" "Erfindung und Umbildung"⁴⁰ der Gegenwart, so die andere die produktive Anverwandlung vergangener romantischer Kunst. Beiden Varianten eines Romans in Arabesken sind drei Bestimmungsmerkmale gemeinsam. Erstens das interesselose, vom wirklichen Leben abgehobene Spiel (vgl. LN 1876); zweitens ein Gegensatz zum Naiven⁴¹, d.h. Voraussetzung ist jeweilig die Umformung von vorgegebenem Material und drittens die unendliche Fortsetzungsmöglichkeit.⁴² Unterschieden sind die beiden Arabeskentypen, abgesehen vom Gegen-

standsbezug, durch die unterschiedliche Mobilisierung von Verstand, Vernunft und Phantasie. Während in der ersten Spielart, der Witz, die kalkulatorische Kombinationskraft maßgebend ist, wird in der zweiten Arabeskenart die Kontemplation Voraussetzung für das fantastische Verwandeln vergangener romantischer Poesie. Augenfällig wird dies durch Schlegels Rückgriff auf antike 'theoria'. Vorbildlich ist auch bei dieser Arabeskenvariante nicht die Gattung Feenmärchen, sondern Goethes Versuch einer Verbindung von Urformen der Novelle und des Märchens in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". Anders als Tieck, der vom Schauerroman und der Autobiographie ausgehend das Feenmärchen und die Rokokoarabeske umwandelt, anders als Herder, der das alte Feenmärchen im Sinne eines neuen, dem modernen Roman eigentümlichen, intimen Gehalts umformen will, greift der ehemals doktrinäre Klassizist Schlegel zur Arabeske. Seine poetologische Ambition gilt der mit der Arabeske verbundenen Freisetzung der produktiven Einbildungskraft aus den Fesseln des Verstandes, einer neuartigen Synthese von Phantasie und Vernunft. Der Romantiker Schlegel löst im "Brief über den Roman" einen im Klassizismus vorläufig stillgestellten Widerspruch der Arabeske. In einem früheren Aufsatz über die Ornamentästhetik des Klassizismus versuchte ich deren Dilemma so zu formulieren. "Die Arabeske, (...) wird aufgrund ihrer traditionellen Disposition zu einem der bedeutendsten Grenzgänger innerhalb der klassizistischen Ästhetik. Sie ist hervorragend geeignet zum autonomen Spiel. Daher avanciert sie auf der einen Seite zum Favorit klassizistischer Ornamentästhetik, gefährdet aber auf der anderen Seite durch die ihr eigene, unbändige Einbildungskraft beständig den Ordnungsgedanken des Klassizismus".⁴³ Indem in der Arabeske, wie Karl Philipp Moritz sie bestimmt, "die Mannigfaltigkeit das Herrschende und die Einheit (...) untergeordnet ist"⁴⁴, widerspricht sie dem Grundprinzip klassizistischer Ästhetik, in der die Einheit über die Fülle und den Reichtum der Gegenstände zu herrschen hat. Eine Lösungsmöglichkeit bot sich an, wenn man die Arabeske im Sinne eines reinen abstrakt-formalen Ornamentspiels entsemantisierte. Im vermutlichen Anschluß an Kants Überlegungen zum Ornament kontrastiert der Ästhetiker Friedrich Ast 1805 Stilleben und Arabeske "als isolierte Kunstdarstellungen (...), in denen wahre Schönheit, da diese auf der Eintracht der Vielheit und Einheit beruht, nicht erreichbar ist". "Vielheit und Einheit aber erzeugen in ihrer entschiedenen

Entgegensetzung jene das Stilleben, wo sich Vielheit ohne Einheit, Stoff ohne Form, also ohne ein inneres, ideales Prinzip, darstellt, diese die Arabeske, in welcher die Einheit, aller Wesenheit entblößt, als reine Form sich darstellt."⁴⁵ Diese zeitlich nach dem 'Brief' Schlegels niedergeschriebenen Überlegungen übertragen einen klassizistischen Grundgedanken, das "Unbezeichnete" auf die Arabeske, indem sie deren negative Eigenschaft, ihre dominante Fülle zur "reinen Form" umdeuten. Diese Arabeskenvorstellung vom "inhaltsleeren Spiel" ist Schlegel nicht fremd, ja die Voraussetzung seines Neuansatzes. So lautet etwa eine Notiz von ihm: während "Sage, Märchen, Novelle (...) auf das wirkliche Leben gehen" ist die "Arabeske (...) nur poetische Poesie" (LN 1867). Diese Tendenz der Arabeske zum Nicht-semantischen erlaubt aber Schlegel, sie erneut - frei von den Zwangsgesetzen der Realität - aufs wirkliche Leben zu beziehen, sei es auf Bekenntnisse, auf sich zur Grotesksatire anbietendes zeitgenössisches Gedankenmaterial, sei es in der Rückbindung an die fantastische Aktualisierung vergangener romantischer Kunst.

Das arabeske Spiel reiner Form mit "bizarr" aufgemachtem "wirklichen Leben" soll - so Schlegels Gedankengang - den modernen Künstler befähigen, wenigstens poetische Naturprodukte in der Gegenwart herstellen zu können. Während der Künstler für die satirische Spielart der Arabeske seinen "Sinn für das Groteske" (332) nur zu bilden braucht, bedarf er, um vergangene romantische Kunstwerke fantastisch zu vergegenwärtigen, allerdings einer Bestimmung des Romantischen. Daher entwirft Schlegel diese im Kernteil des 'Briefs'. Dem Crescendo des 'Briefs' folgend, hat man die erste Spielart "als realistisch verwirklichte Form der (niedereren) Naturpoesie"⁴⁶, der zweiten Formart der Arabeske als der "geforderte(n) Idealform der Poesie" gegenübergestellt.⁴⁷ Schlegel hat dieser Deutung sprachlich entschieden entgegengewirkt. In ausdrücklichem Querverweis zur eingangs thematisierten Spielart der Arabeske, etwa eines Jean Paul, die prononciert als nicht zur "hohe(n) Dichtung" (331) gehörend charakterisiert wurde, und in Verklammerung zu den Bekenntnissen, der Materialbasis für zukünftige Arabeskenproduktion hat Schlegel auch die in Arabesken verwandelte vergangene romantische Poesie "als die einzigen romantischen Naturprodukte unseres (unromantischen) Zeitalters" (337 vgl. 330) eingestuft. Weil es nun einmal wörtlich eindeutig dasteht, bedurfte es einiger Akrobatik, das

Gegenteil zu behaupten, z.B. die Unterstellung "verschwimmende(r) Doppeldeutigkeit"⁴⁸, "mangelnder Klarheit", ja sogar gezielter Irritierung des Lesers durch Schlegel. Anders als seine Interpreten hatte freilich Schlegel guten Grund gehabt, unter den gegenwärtig ungünstigen Bedingungen zeitdiagnostisch, nüchtern, romantischer Kunstproduktion vorläufig nur innovatorische Möglichkeiten einzuräumen.

Weil die Arabeskenproduktion eingestandenermaßen unideal ist, weil sie unter den vorgegebenen Denk- und Lebensverhältnissen den Kunstanspruch lockern muß und, im Bezugsrahmen traditioneller Poetik gesprochen, die *inventio*, die Einbildungskraft und den Witz unbelastet von Verstandeskontrollen freisetzt, wird sie für die Moderne bedeutsam. Arabesken sind der Beweis, daß trotz unabsehbar gewordener wissenschaftlicher Kenntnisse und trotz der durch das historische Bewußtsein bereitgestellten Unzahl vergangener Poesie, also trotz theoretischem und historischem Druck, Kunstproduktion überhaupt noch möglich ist. Die Faszination moderner Kunstproduktion für Arabesken rührt von deren Fähigkeit her, das geschichtlich höchst Vermittelte reflexiv ins Unmittelbare zurückzuübersetzen, die künstlichsten Gedanken in Naturtrieb zu verwandeln und die historisch gewordenen romantischen Kunstformen in Ornamenten zu vergegenwärtigen. Die figurale Sprachgebärde der Arabeske ermöglicht es, erstens Wirkliches aufzugreifen und in Absetzung zu wirklichen Lebenszusammenhängen zu autonomisieren; zweitens vergangene Poesie aus ihren historischen, veralteten Kontexten zu lösen, sie ihres Zitatcharakters zu entheben. Der Kunsthistoriker Werner Busch hat diese Abkehr vom traditionellen Formzitat im Erhaschen der subkutan in der Kunstgeschichte aufspürbaren Geste an Goya und Hogarth verdeutlicht: "wie bei Hogarth, so hat diese Art der Traditionsaneignung auch bei Goya nichts zu tun mit der akademischen Praxis des Formzitats aus den klassischen Vorbildern. Es handelt sich bei beiden nicht um den Einstieg in eine Normentradition, sondern um die Anknüpfung an den in der Kulturtradition aufgehobenen Vorrat an sozialen Zeichen oder Gebärden, ganz in Warburgs Sinn. Diese Zeichen finden im Werke ihren individuell verdichteten, nichtsdestotrotz historisch adäquaten Niederschlag."⁴⁹ Was die Arabeske als durch Abstraktion gewonnene soziale Figur seit der Romantik zu leisten vermag, ist mir spontan beim Studium einer Geschichte der

Mannequins klargeworden. Nicole Parrot schreibt dort: "Diese Zusammenstellung von Luxus und wiederentdeckter Lebensfreude gibt den stilisierten Mannequin entscheidende Impulse, es erreicht eine seltene Perfektion. (...) Heute genügt es nicht mehr, einzig eine Geste zu stilisieren. Manchmal bringen wir die Form zum Ausdruck, indem wir sie von den Entwürfen befreien, eine Methode, die sich insbesondere bei männlichen Modellen anwenden läßt. Manchmal zeichnen wir auch eine Geste wie eine Arabeske, was wiederum eher dem weiblichen Typ entspricht."⁵⁰

Was die Verwandlung des Formzitats in ein Ornament, ein soziales Zeichen für die Literaturproduktion bedeutet hat, läßt sich beispielhaft an der romantischen Metamorphose der traditionellen Allegorie zeigen. Dazu ist hier nicht der Ort. Ausgespart bleibt auch die für die Entwicklung der Arabeske zu elementaren sozialen Zeichen so bedeutsamen Einflüsse der zeitgenössischen Naturphilosophie, die Entdeckung der Klangfiguren und der 'Metamorphose der Pflanzen'.^{50a} Aus keinem anderen Grunde heißen die Arabesken im 'Brief über den Roman' "Naturprodukte". (337)

II. Polemik gegen die Romantheorie der Aufklärung und kritischer Rekurs auf die klassizistische Bestimmung des Arabesken.

Der "Brief über den Roman" stellt sich die Frage, ob unter den gegenwärtig ungünstigen Bedingungen für Kunst gleichwohl unverwüstliche, "unaustilgbare" Ressourcen der Kunst, allerdings jenseits hohen Kunstanspruchs, ausfindig gemacht werden können. Schlegel findet sie in der Arabeske. Eine Notiz bezeichnet seine Hoffnungen, für Kunstproduktion einen Neuansatz zu finden: "In der neuen Geschichte wiederholt sich der Ursprung der P(oesie) sehr oft. Das Cha(os) aus dem Sh(akespeare) entsprang, sehr interessant" (LN 1203).

Arabeske, Produkt traumatischer, anarchischer Einbildungskraft ist als Naturprodukt im Gegensatz zu ausgebildeter Kunstpoesie fähig, neue Kunstproduktion zu initiieren. Ihren Status zu verkennen, heißt die eigene Zeit und deren ästhetische Möglichkeiten mißachten. Die Krise gegenwärtiger Kunst ist auch die Chance für einen erneuten Anfang der Kunst. Der Rekurs

auf Ursprünge der Poesie erlaubt Kurskorrekturen gegenwärtig problematischer, ja falscher Kunstproduktionen. Die Arabeske ist unvereinbar mit dem hohen Kunstpostulat des Klassizismus und der von diesem vertretenen Alternative schön-häßlich; sie ist immun gegen die wirkungspoetischen Intentionen einer die Aufklärung ethisch und ästhetisch affirmierenden Poetik. Die Stoßrichtung der Kritik an diesen beiden Kunstrichtungen ist im 'Brief' freilich nicht gleichwertig. Schlegel greift mit der Arabeske auf ein gerade noch lizenziertes Grenzphänomen klassizistischer Kunst zurück, um die Maßstäbe der Romantheorie der Aufklärung auszuhebeln.

In einer mühevollen, Jahrzehnte währenden poetologischen Diskussion wird seit Ende des 17. Jahrhunderts die literarische Gattung *Roman* aus dem ihr als Prosagattung zugewiesenen Gebiet der Rhetorik befreit und als Poesie in prosaischer Form legitimiert. Den Aufstieg in die Poetik verdankt der Roman nicht unwesentlich Aristoteles' 'offener' Bestimmung, die nicht das Versmaß zum Wesen des Heldengedichts macht, sondern die Mimesis. Welch' weiten Weg auch der Roman "als eine Art des Heldengedichts in ungebundener Rede" (Morhof, *Dacier Curtius*)⁵¹ zu Blanckenburgs qualitativer Neubestimmung gegenüber dem Epos zurückgelegt hat, bleibt doch der epische und mimetische Charakter des Romans unbestritten.

Blanckenburg hat - ausgehend von den Resultaten der "Querelle des Ancien et des Modernes" - historisierend den Prosaroman als modernen legitimen Nachfolger des heroisch antiken Epos theoretisch zu behaupten versucht. Dies gelingt nicht nur durch Ausklammerung des komischen Romans, sondern vornehmlich durch Kritik am Wunderbaren und Abenteuerlichen des "Romance-Roman". Blanckenburg propagiert dagegen den "History-Roman". In Anlehnung an die Prinzipien pragmatischer Geschichtsschreibung⁵² und in Orientierung an einer teleologischen Perfektibilitätsidee fordert er eine psychologisch motivierte Entwicklung aus menschlichen Triebfedern, die Darstellung eines Handlungsgeschehens, das die Ursache zu den Wirkungen transparent werden läßt und gesteuert wird von Vorstellungen der Finalität. Mit dieser Konzeption eines "History-Romans" vermag er die methodische Voraussetzung des Antik-Modern-Modells, die "organische Kontinuität im Gegensatz",⁵³ zu bewahren. Trotz aller gesellschaftlich und geschichtlich bedingten Unterschiede von Epos und Roman, von Antik und Modern, die sich in den binären

Oppositionen "bürgerliche Innerlichkeit gegen Reges et Duces", "moralische Empfindsamkeit" statt "Wichtigkeit", "Privatethik" contra "politische Öffentlichkeit" zusammenfassen lassen⁵⁴, bleibt die Kontinuität zwischen Antik und Modern durch das episch-mimetische Darstellungsprinzip gewährleistet. Der im "Brief über den Roman" behauptete amimetische Charakter des Romantischen (336) bricht mit diesem Mimesisgebot für den Roman, setzt damit den methodischen Bezugsrahmen Blanckenburgs außer Kraft und revidiert den dort verfolgten Prozeß vom "Romance-Roman" zum "History-Roman". Möglich wird dies durch eine neuartige Interpretation der von Blanckenburg beschriebenen Verinnerlichung im Prozeß der Zivilisation. Die Differenzqualität zwischen Antik und Modern wird nicht mehr, wie von Blanckenburg, *inhaltlich* als Prozeß von der Darstellung heroisch öffentlicher Taten zu empfindungsvollen Gedanken des "Jedermannmenschen" gefaßt, sondern *formal* als Ausbildung der Subjektivität und damit verbunden als Emanzipation vom Gegenständlichen, als Prozeß vom Mimetischen zum Amimetischen begriffen.

In der Poetik des Aristoteles wird das Epos mit dem Mimesisprinzip verbunden und entsprechend Homer "gelobt, daß er die Aufgabe des Dichters richtig verstanden habe: nämlich möglichst wenig in eigener Person zu sprechen. Das Sprechen in eigener Person war amimetisch"⁵⁵ und folgerichtig von Blanckenburg auch im Roman untersagt. In Schlegels 'Brief' dagegen wird der romantische Roman in Absetzung vom Epos durch die Reflexivität und Gegenstandsunabhängigkeit des Subjekts bestimmt: "Es ist dem epischen Stil nichts entgegengesetzter als wenn die Einflüsse der eignen Stimmung im geringsten sichtbar werden; geschweige denn, daß er sich seinem Humor so überlassen, so mit ihm spielen dürfte, wie es in den vortrefflichsten Romanen geschieht" (330). Damit ist eine Disposition des Romans geschaffen, die eine Verbindung zu den amimetischen Produkten par excellence den "witzigen Spielgemälde(n)", "die man Arabesken nennt" (331) mit ihrer "geistreichen Form" (330) nahegelegt hat.

Ein Vorgang, der sich in der literarischen Praxis des Feenmärchens schon vollzogen hat, wird nun, theoretisch ambitionierter, in der Romantik auf der Ebene des Romans nachgeholt. Das Wunderbare des Feenmärchens bezieht

in der Aufklärung zunächst einzig seine Lizenz aus der allegorisch transparenten Reduktion auf einen moralischen Lehrsatz. Die Eigendynamik der Gattung verkehrt im Laufe des 18. Jahrhunderts diese Restriktion in ihr Gegenteil. Die "Arabesken", wie Bertuch sie bei Hamilton vorfindet, überdecken das moralische Grundthema. Ein das Gemüt affizierendes Wunderbares siegt über die verstandesmäßig organisierte Allegorie.

Die Verbindung von Roman und Arabeske in der Frühromantik ist der polemische Versuch, den durch "kausalgenetische Methode" und teleologische Perfektibilität ausgezeichneten Romantypus der Aufklärung zu destruieren und zu ersetzen.⁵⁶

Die Argumentation des 'Briefs' beginnt mit einer zeitgenössischen Kontroverse. Blanckenburg hat den sentimentalischen Roman kritisiert. Der 'Brief' ergreift Partei zugunsten des letzteren, freilich nur um die falsche Richtung dieser Kritik abzuwehren und freizumachen für die eigene produktive Kritik am Sentimentalen.

Unser Gespräch, so heißt es, fing damit an, "daß Sie behaupteten, Friedrich Richters Romane seien keine Romane, sondern ein buntes Allerlei von kränklichem Witz. Die wenige Geschichte sei zu schlecht dargestellt um für Geschichte zu gelten, man müsse sie nur erraten. Wenn man aber auch alle zusammennehmen und sie rein erzählen wolle, würde das doch höchstens Bekenntnisse geben. Die Individualität des Menschen sei viel zu sichtbar, und noch dazu ein solche!" (329) In dem Vorwurf des "mangelnden Abstands zwischen Autor und Werk"⁵⁷, dem zu "flüchtigen" nicht lückenlosen Erzählen, dem Mangel an Geschichte⁵⁸, sind die Merkmale des Blanckenburgschen Romantypus ex negativo konzentriert. "Kennzeichen des neuen vorbildlichen Romans ist seine lückenlose Kausal-motivation, die keine blinden Leerstellen der inneren und äußeren Handlung mehr aufweist."⁵⁹ Aus der Sicht der Romantik ist dies der Inbegriff einer "vernünftig denkenden Vernunft" (319). Ausgeschlossen bleibt davon das Wunderbare, das Sentimentale, das Abenteuerliche, so gut wie der "kränkliche(n) Witz." (330)

Nach Wieland hat sich der Romancier als "Geschichtsschreiber" an die Empirie, "blos an das rein Menschliche, Verständliche, Consequente ... zu

halten" und "alles Wunderbare und Unverständliche zugleich mit den Widersprüchen und handgreiflichen Ungereimtheiten auf die Seite zu legen."⁶⁰ Dazu korrespondierend hat Wielands Apologet Blanckenburg gegen alles "bloße Erdichten" polemisiert. Unstatthaft sei, daß der Dichter etwa "bloß nach seiner Willkür, von seinem Witz, oder seiner Phantasie" geleitet, produziere.⁶¹ Das Sentimentale "im pathologischen Sinne des Worts", "das sich der Konvenienz und den Sitten entgegensetzt", wird als "Abentheuerliches" und "Romantisches" denunziert. Die "Überbeschäftigung der Phantasie, der Einbildungskraft" störe "die Ordnung menschlicher Kräfte zuungunsten von Verstand und Handeln."⁶² Die Aufklärer empfinden, wie Georg Jäger nachweisen konnte, die "empfindsame Epoche" geradezu als Krankheitsperiode.⁶³ Der sentimentale Roman zerstört tatsächlich das vom "History-Roman" subtil gewebte Netz, indem er die dort zwischen Moralität und Perfektibilität eingebundene Empfindung autonom setzt.

Für Schlegel ist aber dies Sentimentale in der Form des "Wunderlichen" die Schwundstufe des von ihm angestrebten Wunderbaren. Je kränklicher und sentimentaler, desto besser. Dem liegt die Vorstellung zu Grunde, je mehr das ausgebildete prosaische Denken - Schlegel sieht es insbesondere im Gelehrtenstand und in den "gebildeten Leuten" (331) - forciert und ins Extrem gesteigert, zum Tanzen gebracht würde, desto eher käme man fantastischen Naturprodukten, dem Anfang der Poesie wieder nahe. In seiner Charakteristik von Lessings Nathan wird dieses Modell des Umschlags exzessiver Unnatur in freie Natur exemplarisch vorgedacht: "und jedes Verhältnis, wo die künstlende Unnatur ihren Gipfel erreicht, eben dadurch sich selbst überspringt, und den Weg zur Rückkehr nach unbedingter Naturfreiheit wieder öffnet?" (124)

Die Hoffnung auf einen dialektischen Umschlag von übertriebener Prosa in Poesie nach dem logischen Schema einer Negation der Negation hat die Aufwertung des Pathologischen, Sentimentalen, Manieristischen und Arabesken zur Folge.

Unkontrollierte Phantasie und damit verbunden das Nachlassen der Strenge des Decorums oder Stilwillens ist in der Aufklärungspoetik und im Klassizismus Anzeichen für dekadente Zeitzustände.⁶⁴ Dieses Angstsyndrom einer

Epoche wird hinfällig durch Schlegels Spekulation auf die Eigendynamik des Manirierten und Arabesken, "über das Maß hinaus" zu sein.⁶⁵ Die scheinbare Dekadenz birgt die Chance einer Selbstüberschreitung der Gegenwart. Befreit von dem hohen Kunstanspruch, dem der Klassizist Schlegel in seiner frühen Phase noch gänzlich anhängt, kann er nach Formen suchen, deren "Quellen", wie Diderot von der Manier sagt, "verborgener als die der Schönheit sind."⁶⁶ Die Arabeske hatte in der Romantik Konjunktur, weil sie, aus klassizistischem Blickwinkel als "geistreiche Form", jenseits der im 'Studium'-Aufsatz allein gültigen Alternative häßlich-schön angesiedelt ist. So betont Schlegel: "Wir dürfen nun einmal die Forderungen in diesem Stück an die Menschen der jetzigen Zeit nicht zu hoch spannen, und was in so kränklichen Verhältnissen aufgewachsen ist, kann selbst natürlicherweise nicht anders als kränklich sein. Dies halte ich aber, so lange die Arabeske kein Kunstwerk, sondern nur ein Naturprodukt ist, eher für einen Vorzug ..." (331) Schlegel korrigiert mit diesen Sätzen vorsichtig, meist mit einer geschichtlich bedingten Lizenzbitte verbunden, die Arabeskenkritik des Klassizismus⁶⁷; umso schärfer wendet er sich aber gegen die die Arabeske diffamierende Aufklärung. Die romantische Arabeske entfaltet als einstige "subordinierte Kunst" und jetziges Naturprodukt ihre ganze polemische Kraft, um den geschlossenen Regelkreis von Kausal-, Final- und Idealnexus des "History-Romans" aufzusprengen. Nicht irgendein kunstrichterliches Urteil oder Ideal wird geltend gemacht, sondern einzig immanent die Erfahrung aktiv erinnernder oder inaktiv auf Vergessen hin angelegter Rezeption. Diejenigen Romane, die bloß diktiert sind vom Stoffinteresse, "von der Spannung der Neugierde" (330) verfallen dem Vergessen, wogegen alles, was Form hat, ästhetisch erinnerungsfähig ist, weil "geistreiche Form das Spiel unserer inneren Bildung auf irgendeine Weise reizt oder nährt" (ebd.). Schlechte Bücher "von Fielding bis Lafontaine" sondern sich von den besseren der Autoren Sterne, Jean Paul, Diderot und Swift. Dieser rezeptionskritischen Einschätzung liegt die Erfahrung und Einsicht zugrunde, daß das nahtlose Zusammenspiel im "History-Roman" von psychologischer Analyse, kausalanalytischer Handlungsabfolge und telosgerichteter Perfektibilität zu ungebrochener Illusionsbildung und zu einem Identifikationszwang führt, so daß die ästhetische Gegenstandsfreiheit nicht mehr gewährleistet ist. Aus der Sicht der Romantheorie der Aufklärung ist dies zwar kein Nachteil, sondern war unumgänglich

zur Durchsetzung bürgerlich moralischer Wertmaßstäbe. Dieses außerästhetische Interesse ist freilich spätestens mit Kants "Kritik der Urteilskraft" obsolet geworden.

Schlegel bedient sich zur Sicherung der ästhetischen Autonomie des Romans gegen seine bürgerlich moralische Indienstnahme des ästhetischen Ansatzes von Kant. Was Gadamer schon Kant selbst zusprechen will, leistet erst Schlegel: er verbindet die aus der klassizistischen Poetik stammende Arabeske als "Spielgemälde" mit Kants ästhetischer Vorstellung des "interesselosen Wohlgefallens".⁶⁸ Das lag freilich nahe. Denn Kants ästhetisches Postulat, das "freie Spiel unserer Erkenntnisvermögen" ist "kein Begreifen seines gegenständlichen Inhalts und meint keinerlei Ideal eines Gegenstandes. Kant hat folgerichtig diesen Gedanken zunächst am Ornament exemplifiziert".⁶⁹

In gezielter Provokation gegen die herkömmliche Sehweise wird der Roman mit der Arabeske verbunden, um das dem affirmativ bürgerlichen Roman eingeschriebene ästhetisch gesellschaftliche Prinzip der "Spannung der Neugierde" durch "das Spiel unserer innern Bildung" (330) zu tilgen. Der "Brief über den Roman" ist mit seiner Aufnahme der Arabeske eine abgewandelte und kritische Fortsetzung der Frontstellung des Klassizismus gegen das Lob des Interessanten und Neuen in der wirkungspoetisch orientierten Poetik der Aufklärung.⁷⁰

Interesse, diese durch die Aufklärung ins Pragmatische gewendete Kategorie der Neugier, engt - und das ist die Pointe der Schlegelschen Einsicht - nicht nur die Kunst ein, sondern gleichermaßen das Leben und die Erfahrungsspielräume. Über die empiriegläubigen "History-Romane" urteilt er: "Aber wie sparsam und tropfenweise wird einem in allen diesen Büchern das wenige Reelle zugezählt". (338)

Die Annäherung des Romans an das Wahrscheinliche der Geschichtsschreibung schien die Öffnung des Gesichtsfeldes auf "weitere, vielfältige Lebens- und Geistesinteressen" zu versprechen. Sie hat jedoch, bestimmt durch "zweckgerichtete Handlung" und "ein in Zeit definiertes Telos" die Scheinkonsistenz eines "identischen Ichs" errichtet⁷¹ und damit Wirklichkeit ausgegrenzt. Die Rehabilitierung des Wunderbaren, der Phantasie, "welche

allein Realität verleiht", zielt auf die Befreiung aus dem Zwang zur Ich-Identität zugunsten einer Pluralität von Ich-Identitäten (vgl. Ath. Fr. 242). Die Wirklichkeitseinengung und Erfahrungsausdünnung steigert freilich noch eine andere 'idealistische' Komponente von Blanckenburgs 'Versuch über den Roman'. Sich auf die 'Maß-Ästhetik'⁷² beziehend wird für den Roman eine "Analogie zwischen Makrokosmos und poetischem Mikrokosmos"⁷³ hergestellt, die erlauben soll, das Ganze des Erzählens "als Zusammenhang von (Sinn-) Grund und Folge" erscheinen zu lassen.⁷⁴ So wird "über das Kausale 'Wie' hinaus, auch das teleologische 'Warum' beantwortet." "Sie zeigt nicht nur die Kette von Ursachen und Wirkungen, die bis zu einem bestimmten Zeitpunkt führt, sondern auch den Sinnzusammenhang eines ganzen Daseins und aller seiner Inhalte".⁷⁵ Kurt Wölfel hat schlüssig zu zeigen vermocht, wie die von Blanckenburg konzipierte Identität von Kausal-, Final- und Idealnexus scheitern muß und stattdessen die geforderte Darstellung der konkreten Situation des Menschen einerseits, und die postulierte "Nachahmung des großen All" andererseits, ständig in Widerspruch geraten.

Das Bündnis von Confessio und Arabeske in Schlegels "Brief über den Roman" sprengt diese Kombination von Realismus und Klassizismus, dieses Amalgam von Allgemeinmenschlichem (in Blanckenburgs Sinne vom "nackten Menschen") und je besonderer Biographie, "von historisch-einmaliger und Exemplarisch-Typische(r) Figur"⁷⁶, indem sie einen anderen Begriff von Geschichte und einen anderen Begriff von Vernunft behauptet. Unerbittlich wird von den Romantikern, angeführt von den beiden Brüdern Schlegel, ein Autodafé gehalten, wie eine die Fantasie aussperrende "vernünftig denkende Vernunft" eine empfindsam moralgetränkte Sentimentalität erzeugt, statt daß eine phantastisch geleitete Vernunft die wahre vergeistigte Sentimentalität entdeckte.

Gegenüber dieser durch Kausal-, Final- und Idealnexus des "History-Romans" beschnittenen Wirklichkeit, diesem "Joch der Beschneidung (...) der menschlichen Seele",⁷⁷ wie sich Hamann ausdrückt, bevorzugt Schlegel die Reisebeschreibung, die Briefsammlung, die Autobiographie als die authentischeren, von poetologischen Reglements weniger tangierten Formen; selbst Rousseaus Confessionen sind in seinem Sinne mehr Roman als dessen offizieller, die 'Héloïse'. Nachdem die 'gefährliche' außerästhetische, rezeptionspsycho-

logische Wirkung des "History-Romans" durch Sicherung der Autonomie der Arabeske, durch Bildung eines "Sinn(es) für das Groteske" (332) gebannt ist, kann selbst dessen Material (z.B. die eingangs polemisierten Romane Fieldings) adaptiert werden. Begreiflicherweise schließt der Brief allerdings erst mit solchen Gedanken, nachdem vorab die "Idee romantischer Form" gesichert schien.

Der Argumentationsgang⁷⁸ von Schlegels "Brief über den Roman" läßt sich also rückblickend beschreiben als eine Folge

1. der Polemik gegen den "History-Roman" (329/330)
2. von ironischer Bewunderung des sentimentalen Romans und seiner Aufhebung in die groteske Arabeske (mit einer wohl aus Rücksicht auf den "welt-historischen Maßstab" unternommenen Digression zur unsentimentalen Groteskarabeske bei Diderot) (330/333).

Er wird fortgesetzt

3. mit der kunsttheoretischen Bestimmung des Romantischen (333-336)
4. mit dem Projekt einer Theorie des Romans, als zweiter dithyrambischer Spielart moderner Arabeskenproduktion (337)
5. mit der produktiven Aneignung des modernen Erfahrungsmaterials, der Confessionen einschließlich der modernen Prosaromane, durch die theoretisch wiedergewonnene romantische Form (337-338).

III. "Laputa ist nirgends oder überall".

Die Fähigkeit des Grotesken, die "chaotische Beschaffenheit" der eigenen Zeit ornamental abzubilden.

Der Konfrontation des erhabenen Romantypus Blanckenburgscher Provenienz mit dem sentimental Roman und der Arabeske folgend, wird im "Brief über den Roman" die Differenz zwischen "Witz und Satire" der Aufklärung zum Groteskarabesken der Romantik herausgearbeitet (332-333). Was am Beispiel des romantischen Romankonzepts an Oppositionen und Strukturverschiebungen zur Poetik der Aufklärung sich aufweisen ließ, gilt in besonderer Weise auch für die romantische Uminterpretation des Groteskkomischen der Aufklärung.

Gleichermaßen wie der "History-Roman" das Wunderbare und Abenteuerliche ablehnt, kritisiert z.B. Henry Fielding das 'Burleske'. Es produziere nur "Ungeheure(s) und Unnatürliche(s)"; der komische Roman dagegen halte sich "immer streng an die Natur."⁷⁹ Blanckenburg vergleichbar argumentiert Carl Friedrich Flögel innerhalb desselben methodischen Bezugsrahmens der "Querelle des Anciens et des Modernes". In seiner "Geschichte der komischen Litteratur" versucht er, die Frage zu beantworten, ob die Alten oder die Neuern im Fach des Komischen den Vorzug verdienen. Trotz der "größern Reizbarkeit der Einbildungskraft", die bei den Alten sich bemerkbar ließe, seien die "Neuern" in der Reichhaltigkeit der "komischen Gegenstände" entschieden im Vorteil. "Unser Vorrath von Ideen ist grösser und mannigfaltiger als bei den Griechen und Römern, weil wir eine ausgebreitetere Kenntniß der Menschen und der Natur besitzen, als die ihrige war. Die Neuern sind in den meisten Theilen der Philosophie und Naturgeschichte" in der "genauere(n) Kenntniß von allen Verschiedenheiten menschlicher Sitten und Gebräuche" "den Alten überlegen". "Die Feudalverfassung", "die Religionsstreitigkeiten", "die Galanterie und romanhafte Liebe hat dem Witze der Neuern ein ungeheures Feld eröffnet, und komische Situationen entdeckt, die bei den Alten nicht statt fanden."⁸⁰

Es liegt nahe, daß der Roman als *die* literarische Gattung, deren ausgezeichnetes Charakteristikum die Universalität an zu bearbeitenden Gegenständen ist, sich mit *der* poetologischen Kategorie, dem Komischen, verbindet, die ihrerseits charakteristisch modern universal ist, und "deren endlose Zahl von Begriffen, die dem Alterthum unbekannt war, und deren Verbindungen und Vergleichen zu den unzähligen Mannigfaltigkeiten derjenigen Art von lachenerregender Assoziation Anlaß gab, die man Witz nennt."⁸¹

Die Genese des bürgerlichen Romans ist neben der Erbfolge des heroisch antiken Epos wesentlich bestimmt durch das "comic epic in prose".⁸² Setzt sich im Erhabenen des Romans, wie ihn Blanckenburg konzipierte, der Kausal-, Final- und Telosbezug durch, so hat parallel dazu sein Kehr- und Aftersbild im groteskkomischen Roman Konjunktur. Schlegel bezieht sich auf diese poetologisch vorgedachte Universalität im Komischen und das Verkehrsprinzip des grotesken Witzes.⁸³ Aber er nutzt es gegen die Affirmation des Modernen in der Aufklärung. Die in der Gegenwart künstlerisch bearbeiteten Stoffmassen bleiben unprosaisch, solange die "lebhaft(re) und reizbar(re)

Einbildungskraft", die die Alten besaßen, nicht zurückgewonnen wird. Die vielen schlechten Bücher, obenan die "gelehrten Zeitungen" (332), müssen aus ihrer scheinbaren Ernsthaftigkeit herausgelöst, sie müssen in einem "Akt unsrer Willkür und Fantasie" (332) übersetzt werden in den Zustand "witzige(r) Naturprodukte" (332). Mit dem nun arabesk gewordenen Spielmaterial aus dem Überfluß an Schlechtem läßt sich eine Ästhetik der Narrheit⁸⁴ imaginieren, die alle Radikalismen verträgt, die die Skala vom "Amüsanten" zur "Nullität", von der "Plattheit", "Stumpfheit" bis zur "nährischen Dummheit" (332) zu durchlaufen in der Lage ist. Schlegel nimmt sich Swift zum Vorbild. Dieser "soll zuletzt nur noch schlechte Bücher gelesen haben, weil in ihnen wie in einem Hohlspiegel die nährische Endlichkeit am meisten zerrissen erschien."⁸⁵ Der Literaturmarkt wird zu Swifts Laputa (332) und der Briefschreiber hält die Jenaer Allgemeine, dieses der Romantik feindliche Rezensionsorgan, "wie die Wiener das Kasperle". (332) Durch den so erworbenen "Sinn für das Grotleske" (332) ist das zentrale Problem der Romantik, die Poesieunfähigkeit der prosaischen Literaturverhältnisse umgangen. In der durch das "Absolute der Phantasie" in Gang gesetzten Arabeskenproduktion findet Schlegel die ornamentale ästhetisch autonome Form, die die Moderne in ihrem politischrevolutionären⁸⁶ und alltäglichen Ausdruck, nämlich in ihrer "chaotischen Beschaffenheit" zu gestalten vermag. Auf diese Weise kommt unser "verwickelte(s) Zeitalter, alle Dissonanzen und Anklänge desselben mit Witz und Gefühl, mit einer eignen Manier von Laune" in einer ebenso "dissonanzvollen, gemischten, buntscheckigen Schreibart zum Vorschein". (K.A. VI, 394f.) Dies gelingt durch Verbindung des kombinatorischen Witzes der Aufklärung mit der Ornamentästhetik. Die Grotleske ist nicht mehr nur Steigerungsform des Satirisch-Didaktischen wie in der Aufklärung, sondern eigenständiges Inzitant für eine ins Phantastische ausgreifende Satire.⁸⁷

War diese ästhetische Operation, das Chaos der Gegenwart in einem "chaotischen Spiel" nach "eigener Willkür neu zu gestalten", schon ein "kühnes Unternehmen", so wuchsen die ästhetischen Anforderungen mit dem Projekt, nicht nur die "modernen Elemente" neu zu gestalten⁸⁸, sondern auch die vergangene romantische Poesie. Denn jetzt galt es nicht mehr nur, in die "gemeinsten Verhältnisse" fantastische Bedeutung hineinzulegen, sondern

selbst schon poetischen Stoff, in den Unendliches eingeschrieben ist, aus seiner historischen Gestalt zu befreien. Der kombinatorische Witz, der sich auf das im reproduzierenden Vermögen des Gedächtnisses befindliche Reservoir an fertigen Kenntnissen, Ideen und Sachen bezieht, ist für die komische und groteske Bewältigung der Massenproduktion an Geschriebenem in der Gegenwart geeignet. Für die neue Aufgabe, vergangene romantische Poesie produktionsästhetisch umzuschmelzen, mußte die Ornamentästhetik mit einem andersartigen Vermögen verbunden werden. An die Stelle des *reproduzierenden* Vermögens des Gedächtnisses tritt das produktive der Erinnerung. Dadurch entstehen "unendliche, willkürliche und zufällige" märchenhafte Arabesken und Grotresken (LN 1065). Mit der durch Erinnerung hergestellten Progression ins Unendliche ist eine nur formal begründete Ornamentästhetik überwunden. Der Rekurs aufs Unbewußte oder Vergangene durch einen produktiven Akt der Erinnerung bringt eine zweite Spielart romantischer Arabeske zur Sprache. Im "Brief über den Roman" wird sie in der Verbindung einer auf die Antike zurückgreifenden 'Theoria'-Vorstellung mit der Ornamentästhetik eigenständiges Profil gewinnen. An der semantischen Umschichtung im Begriffsgebrauch der Arabeske vom Grotresken zur Hieroglyphe,⁸⁹ vom Komischen zum Dithyrambischen ist die zunehmende Bedeutung dieser zweiten Spielart der Arabeske in der Romantik leicht zu erkennen. Diese für die romantische Kunstproduktion in Dichtung und Malerei so folgenreiche Zusammenstellung von Arabeske und Hieroglyphe hat Schlegel höchstwahrscheinlich aus der manieristischen Poetik Lomazzos entlehnt. Der mit den Schlegels bekannte Kunsthistoriker Fiorillo hatte dessen Bestimmung des Grotresken in seiner Studie mit demselben Thema noch aus der Sicht der Aufklärung verwundert und distanziert zitiert: der "Endzweck" des Grotresken sei, so heißt es dort, "nicht(s) anders als Räthsel, Zifferschrift, oder aegyptische Figuren, sogenannte Hieroglyphen, um irgend einen Gedanken unter andern Figuren anzudeuten, wie wir es in Sinnbildern zu thun pflegen".⁹⁰ Mit dem Vorstoß zur manieristischen Poetik, zum Rätselcharakter der Arabeske haben wir begriffs- und ästhetikgeschichtlich den Kernpunkt erreicht, von dem aus im 'Brief' die Idee vom Romantischen entworfen werden kann.

Vorab bedarf es nur noch eines Seitenblicks auf Herders 1796 vorgetragenes Romankonzept, weil es Schlegel geradezu provozieren mußte, seine Vorstel-

lung eines theoretischen Romans, der sich der vergangenen Poesie bemächtigt, auszuformulieren. Bezog die erste Spielart romantischer Arabeske sich kritisch auf den Blanckenburgschen Typus des erhabenen Romans, so die zweite Spielart auf Herders Überlegungen zu einem philosophisch-ästhetischen Roman.

IV. "Poesie in Prosa".

Herders neue Romankonzeption - eine Herausforderung für Friedrich Schlegel.

Seit Blanckenburg gilt als wichtigstes Gattungsmerkmal des Romans die Fähigkeit, Gegenstände aller Art sich als Stoff vorgeben zu lassen. Diesem Mannigfaltigkeitsgebot des Romans gibt Herder 1796 eine neue Wendung. Er erweitert die Universalität der Stoffe durch die der Poesieformen und Kunsttheorien. Ein moderner Roman soll in der Lage sein, "nicht etwa nur Geschichte und Geographie, Philosophie und Theorie fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten - in Prosa" zu bearbeiten.⁹¹ Damit war eine Disposition geschaffen, den bislang als "Halbbruder der Poesie" beargwöhnten Roman zur Reflexionsform der Kunst avancieren zu lassen. Bisherige Eingrenzungen des dem "History"-Ideal verpflichteten Romantyps der Aufklärung, etwa aufs Wahrscheinliche fallen auf diese Weise von selbst weg: "Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz interessiret, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegend, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, *ja das Unmögliche selbst* (Hervorhebung G. Oe.) kann und darf in einen Roman gebracht werden, sobald es unsern Verstand oder unser Herz interessiret."⁹² Damit ist die Möglichkeit einer Metareflexion der Poesie durch Prosa im Roman eingeleitet. Dieser Durchbruch zum modernen reflexiven Roman setzt voraus, daß das traditionelle theoretische Bezugssystem der Antiqui - Moderni ersetzt wurde durch ein nicht weniger dichotomisches, nicht weniger ästhetisch und geschichtsphilosophisch relevantes Modell: das von Poesie und Prosa.

Prosa und Poesie sind nicht mehr wie in den Poetiken von Quintilian bis zur Frühaufklärung bloß ein literarisch-stilistischer Gegensatz; sie sind, wie bei Vico schon in Ansätzen greifbar, eine Sprach- bzw. Mitteilungsform

und eine Denk- bzw. Lebensform.⁹³ Bei Bodmer - Breitinger fungiert Poesie als Metapher für eine Lebens- und Formwelt, in der die Imagination noch vorherrscht; Prosa dagegen steht als Metapher für eine Lebenswelt der Gegenwart (für "prosaische Zustände") und für eine dieser korrespondierende literarische und vorliterarische Ausdrucksweise, die an wissenschaftlicher Begriffsbildung orientiert ist.⁹⁴ Mit der allseitigen Durchsetzung der modernen bürgerlichen Gesellschaft wird die Einheit der Moderne selbst fragwürdig. Das Bedürfnis wuchs, die Moderne in eine poetische, vom Mittelalter bis zur Renaissance reichende und eine prosaische Moderne der Gegenwart aufzuspalten. Diese Binnendifferenzierung der Moderne ist derart attraktiv, daß es die 'klassische' Erklärung für einen Epochenwandel, den Dualismus Antik - Modern verdrängt oder zumindest ergänzt.

Poetologisches Modell für prosaische Poesie oder poetische Prosa wird der Roman. In ihm verschränken sich für Herder ästhetische mit erkenntnistheoretischen und politökonomischen Argumenten der Gegenwart. Friedrich Schlegel ist von dieser neuartigen Romandeutung beeindruckt. Bis in einzelne Vorstellungen, z.B. daß "das Drama (,) so gründlich und historisch wie es Shakespeare z.B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans" sei (336),⁹⁵ ließen sich Affinitäten nachweisen. Der springende Punkt aber ist Herders These, die Universalität der modernen Prosa wäre in der Lage, die Universalität der Poesie und Kunsttheorie zu bearbeiten: "Die größten Disparaten läßt diese Dichtungsart zu: denn sie ist Poesie in Prosa".⁹⁶ Das ist für Friedrich Schlegel eine methodische und poetologische Herausforderung. Ohne die Gegenwartsdiagnose vom universalen prosaischen Weltbewußtsein zu leugnen oder zu verdrängen, sind die Verhältnisse durch ästhetische Operationen umzukehren. Sie sollen einen Umschlag der Universalität der Prosa in die Universalität der Poesie möglich machen; es gilt, einen *poetischen* Roman in Prosa zu entwerfen, indem die vergangene Poesie nicht bloß zum Material für moderne Prosa degradiert wird, sondern selbst die Prosa poetisiert: "Alle Poesie soll Prosa, und alle Prosa soll Poesie sein. Alle Prosa soll romantisch sein" (LN 1027). Voraussetzung ist eine geschichts- und gegenwartsdiagnostische Einschätzung der Möglichkeit für Poesie unter prosaischen Verhältnissen. Schlegel findet sie, seiner gattungszyklischen Romanbestimmung entsprechend, in der Konzeption einer Naturpoesie der Moderne, der Arabeske. Unabdingbar dafür ist eine

Kunsttheorie des Romantischen, um, was Herder vermissen läßt, theorieangeleitet auch unter ungünstigen Bedingungen für Kunstproduktion ein Minimum an Poesie zu garantieren.

V. Exkurs: das Romantische, bestimmt und differenziert mit Hilfe von drei Modellen:

Antik-Modern; Poesie-Prosa; Geist-Buchstabe.

Sind Blanckenburg und Herders Romantheorien die Bezugsgrößen für den "Brief über den Roman" und seine beiden Arabeskenformen, so impliziert die Polemik und Kritik an ihnen auch die Infragestellung ihres methodischen Bezugsrahmens. Beide haben zur Theoriebestimmung des Romans die damals kurrentesten und bedeutsamsten Erklärungsmodelle für einen Epochenwandel und die Innovation neuer Gattungen bemüht: Blanckenburg das Antik-Modern-Schema, Herder das Poesie-Prosa-Verhältnis. Durch Verbindung beider hebt der 'Brief' deren dualistische Struktur auf und gelangt zu einem komplexen triadischen Geschichtsbild, das durch die Spaltung der Moderne in Poesie und Prosa insbesondere die Qualitätsdifferenz der Epochenumbrüche von der Antike zur Altromantik und von dieser zur gegenwärtigen Prosa der Verhältnisse präziser zu beschreiben in der Lage ist.

Zunächst: das Romantische ist nicht identisch mit dem Modernen (335). Es erinnert an die Polemik A.W. Schlegels gegen die Konjunktur der Kupferstiche eines Hogarth und Chodowiecki, wenn es heißt: "Ich denke ("das Romantische und das Moderne") ist etwa ebenso verschieden, wie die Gemälde des Raffael und Corregio von den Kupferstichen (,) die jetzt Mode sind." (335)⁹⁷ Das Romantische bezieht sich "auf die ältern Modernen" und deren Poesie, die im "Gegensatz zu den klassischen Dichtungen des Altertums" und im Widerspruch zur Prosa der Moderne steht. -

Eine bedeutsame produktionsästhetische Differenz zwischen Antike und Moderne und zugleich der Keim für die Spaltung der Moderne in Poesie und Prosa ist das je unterschiedliche Verhältnis von Poesie und Geschichte in der Antike und Moderne. Die "romantische Erfindung" (335) hat ihre Quelle nicht in der Mythologie so wie die antike Poesie, sondern in der Geschich-

te. Spiel und Ernst, Schein und Sein treten in ein anderes Verhältnis zueinander; ist der Mythos das Vorfeld der Poesie, so die Geschichte das der Prosa. Die Ermächtigung der Prosa ist im Romantischen selbst angelegt, Blanckenburgs und Herders poetologische Konsequenzen des Prosaromans vorgezeichnet.

Die spezifischen Bestimmungen des Romantischen sind dagegen gewonnen in expliziter oder impliziter Abgrenzung sowohl von der antiken Poesie wie von der modernen Prosa. Katalysator ist die geschichtlich unterschiedliche Liebesauffassung und -darstellung. Dies setzt das Bewußtsein von einem Zivilisationsprozeß voraus, der von der Sublimierung antiker Sinnlichkeit, die dort "meist als Geschlechtstrieb" (IW, 66) vorgestellt wird, zur phantastischen Liebe der Romantik, die mit dem Christentum einsetzt und bis zu den "galanten Passionen" (334) und "familiären Edelmutsgefühlen" bürgerlicher Empfindsamkeit reicht. Die Kenntnis des Zivilisationsprozesses als Vorgang der Sublimierung von Sinnlichkeit erlaubt den Rückgriff auf eine Stufe der Spiritualität, die im Unterschied zur bloß körperlichen Lust der Antike und den, wie es Schlegel sieht, charakterlosen Pendants der Moderne, Rührseligkeit und Frivolität, den ganzen Menschen in seinem Wesen erfaßt. (vgl. LN 575) "Die galanten Passionen", denen man "in den Dichtungen der Modernen (...) nirgends entgehen kann, (...) sind nicht einmal der äußere Buchstabe jenes Geistes (...). Nein, es ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. Er läßt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er läßt sich freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen" (334). Zur präzisen poetologischen Bestimmung des spirituellen Status des Romantischen eignet sich hervorragend eine in der Tradition von Origines und Augustin stehende heilsökonomisch auslegbare Geist - Buchstabenhermeneutik. Schon die ursprünglich paulinische Antithese von Gesetz und Geist, altem und neuem Bund gab anders als die Modelle Antiqui-Moderni, Poesie-Prosa dem Epochenwandel eine eschatologische Färbung. Vollends hat die platonisierende Paulusdeutung durch Origines, in der, statt der Gesetze, die Schrift (das Wort) und statt Erfüllung, "die Unzulänglichkeit des Wortes und die Befreiung des Geistes aus dem Buchstaben, die Transzendierung der Buchstaben" das eigentliche Problem wurde, die Übertragung auf das Gebiet der Kunsttheorie nahelegt. Die Verschränkung von heilsökonomischer und hermeneu-

tischer Fragestellung macht es möglich, den Geist als das den Menschen "umwandelnde Geschehen und Vernehmen der göttlichen Selbstmitteilung" sprachtheoretisch zu deuten. "Die Erhebung zum geistigen, allegorischen Sinn ist - nach Origines zugleich - Existenzwandel." Für Augustin ist entsprechend "der scopus der Schrift nicht das Geistige schlechthin, sondern Glaube und Liebe."⁹⁸

Die hermeneutische und heilsökonomisch bestimmbare Dominanz des Geistes über den Buchstaben nutzt Schlegel zu einem anticlassischen nachantiken und anticlassizistischen nachmodernen romantischen kunsttheoretischen Konzept. Er revolutioniert die klassizistische Poetik. In der Antike und in der klassizistischen Poetik bilden nach Schlegels Ansicht Geist und Buchstabe, Tendenz und Stil eine Einheit (LN. 471); in der Romantik und Moderne stehen sie in Diskrepanz; der Geist sprengt die Gesetze des Buchstabens. Unter Zuhilfenahme der Notizen läßt sich diese Herrschaft des Geistes poetologisch differenziert als Dominanz von Tendenz, Ton und Manier über den klassizistischen Formwillen und die Kategorien des Buchstabens: Form, Stoff und Stil beschreiben. (LN 563) Konkreter wird dieses Kategoriennetz, wenn man es in Beziehung bringt zu dem rhetorischen Dreierschema Erfindung, Anordnung und Ausdruck: (LN 570)⁹⁹

Dies bedeutet dann

1. die Dominanz des (musikalischen) Tons über den Stoff in der Erfindung, d.h. die Abwertung der Intrige, des "Interesses" "an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und den individuellen Neigungen" (334)
2. die Dominanz der Tendenz über die Form in der Anordnung, d.h. die Favorisierung des Rätsels, der Hieroglyphe, der nicht rhetorischen Allegorese denn, die "Fantasie strebt (zwar) aus allen Kräften sich zu äußern, aber das Göttliche kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mitteilen und äußern" (334) (LN 472)
3. die Dominanz der Manier über den Stil im Ausdruck, d.h. die Entbindung "arabischer" ursprünglicher Einbildungskraft und ihr Sieg über die "Kunstdiktion".

Zusammenfassend heißt das: es ist der Sieg der Progressivität über die Klassizität, der Sprache über die Gegenstandsdarstellung. (LN 405) Die hermeneutische, sprachtheoretisch und soteriologisch ausgerichtete Überwin-

dung klassizistischen Formgesetzes zugunsten des romantischen Geistes erlaubt nun auch eine im Zuge der "historischen Wende" vom Klassizismus zur Romantik notwendige Dominanzverlagerung von der Einheit zur Mannigfaltigkeit präziser zu bestimmen. Die klassizistische Einheit des Buchstabens, die Harmonie von Form, Stoff und Stil ist eine absichtlich geformte, poetische; die Einheit des romantischen Geistes hingegen hat mit Rücksicht auf die Freisetzung unendlicher Fülle eine andere Qualität: "Die romantische Einheit ist nicht poetisch, sondern mystisch; der Roman ist ein mystisches Kunstwerk" (LN 580). Entsprechend heißt es im 'Brief': "Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegenteil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk, wenn er es nicht durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt wird" (336).

Schlegels Ansicht in die durch das Christentum einsetzende Entwicklung von Subjektivität, die Voraussetzung für das allegoretische Verfahren des Geist-Buchstaben-Modells ist, erlaubt dem Romantischen, einen eigenen Status an Objektivität zu sichern. Die hermeneutische und soteriologische Ambivalenz des Geist-Buchstaben-Modells ermöglicht die Vermittlung "absoluter Individualität" mit Objektivität in anderer Weise als es die klassizistische Vorstellung einer Einheit des Mikro- und Makrokosmos war. Die vor- und unbewußte, subjektive Phantasietätigkeit ist anders als das poetische Formgesetz als "Offenbarungsstruktur" lesbar, die sich "mit der allegorischen Struktur der Wirklichkeit und des Verstehens überhaupt deckt".¹⁰⁰ Auf diese Weise wird verstehbar, wieso Schlegel behaupten kann, das Wesen jedes einzelnen Menschen sei so gut ein Roman wie das Ensemble aller Kunst; warum er Confessio und Arabeske zusammenstellen kann.

Die komplexe Verklammerung verschiedenartiger Epochenmodelle Antik-Modern, Poesie-Prosa, Geist-Buchstabe wurde, vergleichbar einer russischen Puppe, veranstaltet, um immer präziser das Verhältnis der romantischen Idee zur Gegenwart geschichtstheoretisch und ästhetisch bestimmen zu können. Die Verwendung des Antik-Modern-Modells erklärt die spezifische Qualität moderner Kunst, die der Antike unbekannt Affinität von Philosophie und Kunst, Kunst und Geschichte; das Poesie-Prosa-Modell klärt die spezifische Diffe-

renzqualität innerhalb der Moderne, insbesondere die Bedeutung prosaischer Lebensverhältnisse und prosaischer Denkweise in der Gegenwart; das Geist-Buchstaben-Modell schließlich hilft den spezifischen spirituellen Status des Romantischen zu begreifen in Abgrenzung zur antiken Poesie einerseits, der klassizistischen Poetik andererseits.

Die ambivalente Gegenwartsdiagnose Schlegels, einerseits ihr prosaisch kränklicher Zustand, andererseits aber auch der Eindruck, "daß alles Vorzüglichste der modernen Poesie dem Geist und selbst der Art nach" zum Romantischen "dahinneigt", fordert geradezu von der Kunsttheorie, diese Neigung nicht nur zu bestätigen, sondern auch zugleich zu beschleunigen. Konsequenterweise mündet die Argumentation in ein Projekt, eine "Theorie des Romans", die selbst ein Roman sein müßte (337). Es kam alles darauf an, die Neigung der vorzüglichsten modernen Dichtung zum Romantischen richtig zu erfassen und den adäquaten Weg von der Idee des Romantischen zur Prosa der Gegenwart zu finden.

Schlegels zyklische Poesiegeschichtsdeutung, seine These, daß "unsere Dichtkunst mit dem Roman" angefangen habe und sich darin wieder auflösen werde (335), legt die Hoffnung nahe, daß die Endzeit der modernen Poesie geradezu prädestiniert ist für einen Roman, der das gesamte erreichte ästhetische Material "unserer" vergangenen Poesie, wenn auch nur in Form von 'Naturpoesie' umzubilden in der Lage ist. Nicht wenig selbstbezogen notiert sich Schlegel in sein Notizbuch: "Es hat noch kein Dichter hinlänglich Studium gehabt und die Kenntnisse und den Verstand, alles was schon da war, zu nutzen. Jeder schafft die Kunst von neuem; dann bleibt sie ewig in der Kindheit" (LN 425). Und kurz darauf liest man: "Die alte Kunstgeschichte wäre Stoff für ein Sentimentales Romanzo, die künftige Poesie für ein fantastisches Romanzo" (LN 448).

Im 'Brief' wird dieses sentimentale Romanzo in der Theorie des Romans skizziert, mit der 'Lucinde' wird es literaturpraktisch versucht. Die romantische Kunstgeschichte wird sentimentaler, d.h. elegisch und idyllisch, regressiv und progressiv ausgerichteter Stoff für die fantastische arabeske Form eines Romans in einem unromantischen Zeitalter.

VI. Poetologische Konsequenzen und Anwendungsmöglichkeiten der Geist-Buchstaben-Hermeneutik.

Die Umschmelzung poetischer Formen aus der Vergangenheit in gegenwärtige ornamentale Poesie setzt die dem Romantischen eigene Dominanz des Geistes über den Buchstaben voraus. Sie sichert die Herrschaft der Gegenwart über die Vergangenheit, bewahrt aber dennoch die Substanz des Vergangenen im Ornament.¹⁰¹ Zwei ästhetische Operationen, eine rezeptionskritische und eine gattungskritische, heben die bisherigen traditionellen Reglements auf.

1. Die Dominanz des Geistes über den Buchstaben begründet die Gleichberechtigung von Produktion und Rezeption, von Kunstwerk und Kunstkritik; sie setzt eine immanente Dynamik frei: produktive Rezeption und Kritik befreien den im Buchstaben festgeschriebenen Geist aus seiner spezifisch begrenzten historischen Form. Damit ist die hermeneutisch-kritische Aneignung geschichtlich vergangener Kunst gewährleistet.
2. Die produktionsästhetische Anverwandlung vergangener Poesie erlaubt die Kritik der bisherigen Gattungsfixierung durchs Ornament.

Die literarischen Gattungen waren bislang nach der Form der Redeweise, also nach Kriterien des Buchstabens (Form, Stil, Stoff) eingeteilt worden. Diese werden nun im Namen des Geistes außer Kraft gesetzt und nach dem "Imperativ der Romantisierung" (LN 605) zur Gattungsvermischung im Roman freigegeben. Sie werden im Rekurs auf die "Urbildungslehre" auf wenige "unendlich entgegengesetzte" Formen reduziert. Diese Umschmelzung historisch entfalteter Kunstformen in "ursprüngliche Formen" (337) ist Voraussetzung für ihre Vergegenwärtigung im arabesken Roman. Es ist die produktive Möglichkeit, die historistische Reproduktion, wie sie etwa der von den Romantikern deshalb heftig kritisierte Wieland praktizierte¹⁰², zu vermeiden. Die Befreiung des Geistes aus dem Buchstaben heißt produktionsästhetisch gependet soviel wie Emanzipation aus den komplexen 'künstlichen' historischen Formen zugunsten des archaisch Ungeschiedenen oder zugunsten ursprünglich irreduzibler Gegensätze, heißt das Einholen des Archaischen in die Gegenwart durch Überspringen des geschichtlich Vermittelten. Diese Grundfigur ist überall erkennbar. So sucht die Romantik eine begründete

Nähe der Künste in einer geschichtsfernen, im Zivilisationsprozeß verloren-
 gegangenen Ursprache, an der Musik, Bild und Poesie gleichermaßen beteiligt
 sind. Die Geist-Buchstabenhermeneutik erlaubt auch hier die Zwei- bzw.
 die Vielstimmigkeit der Künste in einem Kunstwerk und damit das Überschrei-
 ten fixierter Grenzen der Künste. "In den Werken der größten Dichter atmet
 nicht selten der Geist (Hervorhebung G.Oe.) einer anderen Kunst." (233,
 Fr. 372) Entsprechend werden im 'Brief' zwei Klassiker der Romantik cha-
 rakterisiert: "Tasso ist mehr musikalisch und das Pittoreske im Ariost
 ist gewiß nicht das Schlechteste." (333) Wie ein Ornament umrahmt, inter-
 pretiert und vollendet eine Kunstart die andere. -

Geschichtsdiagnostisch noch einschneidender ist diese 'wechselseitige
 Erhellung' durch den Aufhebungsversuch der aus der Rhetorik bekannten
 Trennung in Poesie und Prosa.¹⁰³ Ein lyrisches Gedicht, bislang auf Grund
 des Metrums und seiner Diction Inbegriff der Poesie kann nun als "die
 höchste eigentliche Prosa" gelten; schmucklose Prosa dagegen wird vermöge
 ihres inneren Rhythmus poetisch genannt. Die Entdeckung des Geistes der
 Poesie in seinem Widerpart der Prosa und umgekehrt wird zum springenden
 Punkt in der erhofften Wende zur Kunst der Zukunft. Die äußere Form, der
 Buchstaben der Poesie, d.i. Metrum, Wortschmuck, Kunstdiktion können unter
 bestimmten gesellschaftlichen und ästhetisch-materialen Voraussetzungen
 dem Geist der Poesie hinderlich sein. In unserem "unromantischen Zeital-
 ter", im geschichtlichen Status des Endes oder des 'rohen' naturpoetischen
 Anfangs der Kunst war dies der Fall. "Reine ächte Naturp(oesie) muß prosa-
 isch sein. Sobald ein Kunstmetrum da ist und eine Kunstdiktion wie im
 Homer, so ists auch schon etwas Kunst und nicht ganz Naturpoesie" (LN 601)

Unter prosaischen Lebensverhältnissen und Denkweisen, wo allenfalls
 Naturpoesie in Form der Prosa sich erhalten kann, sichert einzig der Geist
 den poetischen Charakter des Romans ab. Die Poesie des Romans ist, weil
 unter prosaischen Verhältnissen und in prosaischer Form sich anbietend,
 notwendig subtil und spirituell: musikalisch und pittoresk. Daher kam
 u.a. dem "Rhythmus der Erzählung" in der Romandiskussion von A.W. Schlegel¹⁰⁴
 bis Schelling herausragende Bedeutung zu. Selbst Heinrich Heines
 Prosa ist von diesen Voraussetzungen noch abhängig. Das romantische Be-
 mühen um den Geist und die Poesie des Romans wird in Schellings Philosophie
 der Kunst zusammengefaßt: "Dem Roman also, der in beschränkterem Stoff

die Objektivität des Epos in der Form erreichen will, bleibt nichts als die Prosa in ihrer größten Vollkommenheit, wo sie von einem leisen Rhythmus und einem geordneten Periodenbau begleitet ist, der dem Ohr zwar nicht so gebietet wie das rhythmische Silbenmaß, aber doch von der andern Seite auch keine Spur der Gezwungenheit hat, und deswegen die sorgfältigste Ausbildung erfordert. Wer diesen Rhythmus der Prosa im Don Quixote und Wilhelm Meister nicht empfindet, der kann ihn freilich auch nicht gelehrt werden. Wie die epische Diktion, darf diese Prosa oder vielmehr dieser Styl des Romans verweilen, sich verbreiten und das Geringste nicht unberührt lassen an seiner Stelle, aber auch nicht sich in Schmuck verlieren, besonders nicht in bloßen Wortschmuck, weil sonst der unerträglichste Mißstand, die sogenannte poetische Prosa, unmittelbar angrenzt.¹⁰⁵ Die Befreiung von der äußeren Form, Silbenmaß, Wortschmuck ist Voraussetzung, die 'innere Form' freizusetzen.

"Wahre Arabesken" sind diese "einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters" (337) deshalb, weil sie den poetischen Geist vergangener Poesie in prosaischer Form fantastisch "in absoluter Willkür" wiedergeben, d.h. auf Kunstdiktion, Metrum, Wortschmuck zugunsten von Musikalität und Rhythmus der Erzählung verzichten.

Daß dieses figurale Deuten vor dem Antik-Modern-Gegensatz nicht Halt macht, ist zu erwarten; die Verwirrung in der Forschung über den verschiedenen Gebrauch des Romantischen ist damit methodisch klärbar: Das Romantische kann sowohl eine historische Epoche, die Altromantik, bezeichnen wie Geist und Tendenz des Romantischen, die auch in der Antike und bei den Neumodernen vorkommen kann. Entsprechend der vorausgegangenen Differenzierung der Moderne in Poesie und Prosa bleibt der Gegensatz von antiker und moderner Poesie eingegrenzt auf die Altromantik. Es gibt nur zwei Ideale der Poesie; deren Gegensatz ist Voraussetzung für ihre Vereinigung.

"Dieses (Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen) ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den klassischen Dichtungen des Altertums abgeben kann; nur diese ewig frischen Blüten der Fantasie sind würdig die alten Götterbilder zu umkränzen (Hervorhebung G.Oe.). Und gewiß ist es, daß alles Vorzüglichste der modernen Poesie dem Geist und selbst der Art

nach dahinneigt; es müßte denn eine Rückkehr zum Antiken sein sollen." (335)

"Der leise Rhythmus" dieser Sätze läßt die ehemalige klassizistische Hoffnung einer Regeneration der Kunst aus dem Geist der Antike nur noch im Konjunktiv anklingen (damit zugleich die behutsame Strukturverschiebung vom Klassizismus zur Romantik noch einmal ins Bewußtsein rufend). Er umspielt metaphorisch die zukünftige Möglichkeit einer Verbindung der entgegengesetzten Poesieideale, Antike und Romantik. Schlegel benutzt dabei als metaphorische Vorstellungswelt ein von Karl Philipp Moritz in seiner Schrift "Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente" 1793 dargestellte Art die "Altäre der Alten" zu bekränzen: "Die Altäre, die man den Göttern weihte, schmückte man jedesmal, ehe man opferte, mit Zweigen von dem Baume, welche der Gottheit, der man das Opfer brachte, vorzüglich heilig war. Wodurch man viele reizende Ideen aus der wirklichen Welt auf einmal vor die Einbildungskraft brachte."¹⁰⁶

Schlegel verbindet diese Beschreibung aus der Ornamentästhetik von Moritz mit den die Antike aktualisierenden Umrisszeichnungen Flaxmans. John Flaxman, der von A.W. Schlegel hochgelobte zeitgenössische Zeichner von Umrissen, hatte eingeständenermaßen die Vorbilder seiner Art zu zeichnen in Marmor-Flachreliefs und insbesondere in der römischen Sarkophagskulptur erblickt. Er erachtete sie "als prototypisch für seine Erfindungen zu den Klassikern (...) 'die antiken Sarkophage ... stellen eine großartige Sammlung von Kompositionen nach den großen Dichtern des Altertums dar, Homer, Hesiod, Aischylos, Euripides und Sophokles ...'"¹⁰⁷ Schlegels Hoffnung, Antike und Romantik poetisch zu vereinen, hatte Flaxman mit seinen Umrissen zeichnerisch in gewisser Weise realisiert. Denn Flaxman illustriert Homer und Dante angemessen, weil, wie Goethe kritisch bemerkt, seine "symbolisch(e) andeutende(n) Tournüre" dies beides erlaubt. Was für Goethe eher Zeichen eines Dilettantismus war, die Synthese aus Antike und christlich mittelalterlicher Kunst,¹⁰⁸ bedeutet für die Gebrüder Schlegel und die Romantik der Durchbruch zu einer neuen, Antike und Romantik synthetisierenden Kunst.

Umriss, Skizze und Ornament treten für die Brüder Schlegel ins Zentrum

ihres literaturtheoretischen Interesses, weil sie sich als kunstartübergreifende Kunstformen verstehen lassen. Bei der Frage, auf welche Weise der Dichter das Potential des bildenden Künstlers nutzen könne, ohne subaltern zu werden, entdeckt A.W. Schlegel bei seinen Erörterungen zu "John Flaxman's Umriss(e)n" die Poesiefähigkeit des Ornaments. Diese "reizende Chiffersprache der Linien und Formen" vermag der Dichter "in seine(r) hohe Mundart" zu "dolmetschen".¹⁰⁹ A.W. Schlegel hat mit dem ein Jahr vor Erscheinen des Briefes publizierten Aufsatz "Ueber Zeichnungen zu Gedichten" nicht nur im Bereich eines Spezialgebietes die kritische Argumentationsfigur des 'Briefs' präfiguriert; er hat das implizite Modell vorgegeben, wie man kunstartübergreifend Antike und Romantik durch eine Ornamentästhetik vereinigen kann.

VII. Umriß, antike Theoria und Arabeske:

eine Theorie des Romans, die selbst ein Roman sein soll.

a) Der "Brief über den Roman" im Kontext des "Gespräch(s) über Poesie".

" ... in der historischen Nachforschung komme ich auf mehre ursprüngliche Formen, die sich nicht mehr ineinander auflösen lassen. So scheinen mir im Umkreise der romantischen Poesie selbst Novellen und Märchen z.B., wenn ich so sagen darf, unendlich entgegengesetzt. Und ich wünsche nichts mehr, als daß ein Künstler jede dieser Arten verjüngen möge, indem er sie auf ihren ursprünglichen Charakter zurückführt.

Wenn solche Beispiele ans Licht träten, dann würde ich Mut bekommen zu einer Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre: eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern ganzen Gemüt, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen. Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wech-

sein; - und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quixote scherzen. Das wären wahre Arabesken und diese nebst Bekenntnissen, seien, behauptete ich im Eingang meines Briefs, die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters." (337)

Diese Textpassage zur Theorie des Romans ist als argumentativer Höhepunkt des 'Briefs' anerkannt. Darüberhinaus sehe ich darin den Brenn- und Knotenpunkt des gesamten "Gesprächs über die Poesie". Denn das dringlichste Problem des 'Gesprächs' und des 'Briefs', die produktionsästhetischen Möglichkeiten einer Neugestaltung vergangener Kunst in der Gegenwart bei Vermeidung historischer Kopie (vgl. 302, 314), wird hier zusammenfassend und zugleich in eigenster Sache vorgetragen. Alle vier Beiträge des 'Gesprächs' enden mit der Hoffnung auf eine "neue Morgenröte der neuen Poesie" (311) und jede trägt eine Perspektive zur Ermöglichung derselben bei. Gleich einem Echo sind sie in der "Theorie des Romans" vernehmbar. Trotz dieser Bedeutung fehlt bislang eine philologische und ästhetikgeschichtliche Rekonstruktion dieses Textes.

Offensichtlich ist der Zusammenhang zwischen der 'Rede über Mythologie' und der 'Theorie des Romans', ihn stiftet der Begriff der Arabeske. Die verschiedensten historischen Ausprägungen der Mythologie, als direkte 'Kunstwerke der Natur' oder 'indirekte Kunstwerke der Kunst' der Altromantik verdanken ihr Organisationsprinzip des "Anbilden(s) und Umbilden(s)", der "Beziehung und Verwandlung" (219) einem gemeinsamen Focus, der Arabeske als der "älteste(n) und ursprüngliche(n) Form der menschlichen Fantasie" (319). In der "Rede über die Mythologie" soll die Arabeske eine Verbindung von Poesie und Philosophie leisten; im "Brief über den Roman" konzentriert sie sich darauf, vergangene romantische Kunst im Ornament zu aktualisieren. Dieses Problem schlägt wiederum einen Bogen zur ersten "Vorlesung" des Gesprächs mit dem Titel: "Epochen der Dichtkunst". Dort wird hermeneutisch und historisch das "ungeheure Kapital" an vergangener Poesie aller "Zeiten und Nationen" (307) auf ihren Gegenwartswert hin gesichtet. Beide Vorträge, die "Epochen der Dichtkunst" und der "Brief über den Roman", repräsentieren das Gegen- und Zusammenspiel zweier, mit der Durchsetzung historischen Bewußtseins sich dissozzierender Verfahrensweisen, vergangene Kunst anzudeuten: eine szientifisch hermeneutisch-historische und eine ästhetisch-

literarische. Die Romantik hat beide Aneignungsweisen weiterentwickelt: auf der einen Seite hat sie die Entstehung eines Kunstwerks "in einem wirklichen Zusammenhang mit früheren Produktionen" demonstriert und dadurch historische Bildung als Kunstgeschichte formuliert¹¹⁰, auf der anderen Seite hat sie die Möglichkeit offeriert, "Zeitreihe" und "Ortsgebundenheit" des vergangenen Kunstwerkes aufzuheben, um eine "unmittelbare" Anbindung von Kunstwerken über "Zeitalter und Nationen hinweg" möglich zu machen: "Es begreift sich, daß die Kunstgeschichte sich nicht so an Örter heften und die Zeitreihe mit Stetigkeit folgen kann wie die politische. Erst nach Jahrhunderten kann vielleicht ein großer Geist den ihm verwandten ansprechen, der imstande ist, entsprechende Werke an die seinigen anzubilden, und so gehören zuweilen Genien, die durch Weltheile und Jahrtausende getrennt sind, unmittelbar zueinander."¹¹¹

Die zwei Pole des Kunstwerks, ihr irreduzibler, unaufhebbarer Zeitkern und ihre Zeitenthobenheit, falten sich arbeitsteilig auseinander in historisierende und enthistorisierende Zuwendungsmodi zur Kunst. In den "Epochen der Dichtkunst" wird die "Kunst durch die Geschichte ihrer Bildung" vorgeführt, in der "Theorie des Romans", der zugleich ein Roman und damit Arabeske sein soll, wird - wie Gadamer formuliert - die "absolute Gleichzeitigkeit" und "Gegenwärtigkeit" der Kunstwerke produktionsästhetisch genutzt.¹¹² So wird der Rekurs auf die Theorie "im ursprünglichen Sinne des Wortes" also auf die *antike Theoria* verständlich: für die griechische Philosophie gibt es Theorie, wahres Wissen nur vom Unveränderlichen, Unwandelbaren; wahrheitsfähig ist nur das Unbewegte, Zeitlose. Die Historie ist für Aristoteles unphilosophisch.¹¹³

In der brisanten Frage nach der Behauptungsmöglichkeit für Kunst in der Gegenwart treffen beide Aneignungsmodi in Schlegels Konzeption des 'Gesprächs' wieder aufeinander. Indem die "Epochen der Dichtkunst" das Bildungsgesetz der Kunst bis zur Gegenwart hermeneutisch eruieren, formulieren sie die Voraussetzungen für die Gegenwartskunst, die der 'Brief' produktionsästhetisch aufgreifen und fortführen wird. Was im 'Brief' als Bedingung für eine Theorie des Romans formuliert wird, die Verjüngung historisch gewordener literarischer Gattungen, wird denn auch fast wortgleich als Forderung schon in den "Epochen der Dichtkunst" erhoben, "die Formen der Kunst überall bis auf den Ursprung erforschen, um sie, neu beleben oder

verbinden zu können." (303) Freilich, die nur als Nuancen sichtbar werden- den Unterschiede verweisen auf die jeweils methodisch bedingte andere Perspektive. Entsprechend der historischen Sichtweise in den "Epochen der Dichtkunst" wird der Begründer oder das Vorbild für diese Reduktion der Gattungen genannt, Goethe, und das Verjüngungsverfahren für *alle* Kunst- gattungen gleichermaßen gefordert; im 'Brief' selbst wird dagegen diese Vielzahl auf zwei Gattungen begrenzt. Das Athenäumfragment 429 erhellt den Grund. Novelle, Märchen und Romanze (die Forschung hat längst bemerkt, daß Schlegel unter Roman meist Romanze versteht) sind in ihrer Gattungs- struktur orientiert an frappanten, bizarren und arabesken Formen und daher in der Lage, "mit der höchsten Bildung und Freiheit", vergangene Poesie in göttlicher "Begeisterung" sich anzuverwandeln.

Daß auch bei dieser Gattungsbegrenzung auf Novelle und Märchen, Goethe und zwar speziell die "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" insgeheim Pate standen, mag den Kenner wenig wundern, und der jüngst erfolgte Ver- such in der parallel zum 'Brief' konzipierten 'Lucinde' Strukturformen von Goethes Metamorphose der Pflanze zu entdecken¹¹⁴, würde nur ein weite- res Mal belegen, wie auch hier Goethe als Schirmherr für die Formulierung einer eigenwilligen romantischen Theorie direkt oder indirekt eingesetzt wird. Gleichwohl scheint mir auch hier der ästhetisch geschichtliche Hori- zont weiter gespannt zu sein, so weit, daß die Herkunft der in Wahrheit ja ganz unterschiedlichen Versuche Goethes und der Romantik, literarische Gattungen auf Archetypen zu reduzieren, ihre gemeinsame Herkunft verraten.

b) Der "Umriss" und die Reduktion auf "ursprüngliche Formen".

Die Theorie des Romans wird mit einer literarischen Frage nach Sinn und Zweck einer literarischen Gattungseinteilung eingeleitet. Die bisher üb- lichen Klassifikationen werden zwar abgelehnt, gleichwohl wird aber die Begrenzung einer Gattung nach einem "durchaus bestimmten Zweck" (336) für unerläßlich gehalten. In einer der vorhergehenden Unterredungen der Gesprächspartner wird die Notwendigkeit einer "Theorie der Dichtarten" im allgemeinen mit dem klassizistischen Grundpostulat begründet: "ohne Absonderung findet keine Bildung statt, und Bildung ist das Wesen der

Kunst" (305) und im besonderen durch eine Umrißtheorie gestützt: "Das Wesentlichste sind die bestimmten Zwecke, die Absonderung, wodurch allein das Kunstwerk *Umriß* erhält und in sich selbst vollendet wird." (306) Knapper und präziser als in diesem Satz konnte man wohl kaum die klassizistische Kunsttheorie zusammenfassen.¹¹⁵

Es ist hier nicht der Ort, eine Theorie des Umrisses zu entwerfen; ihre Produktivität in der Kunstgeschichte von den Klassizisten über Runge bis zu den Nazarenern "als Ausgangspunkt einer neuen Kunst"¹¹⁶ ist unbestritten. Allein die Literaturwissenschaft hat sich diesen zentralen Ansatz klassizistischer und romantischer Ästhetik noch nicht zu eigen gemacht.¹¹⁷

Klassizisten und Romantiker fasziniert am Umriß, der "fest geschlossene(n) Umgrenzung" (306) wie Schlegel übersetzen sollte, drei Eigenschaften:

1. die Kraft, etwas aus der Masse herauszuheben
2. die Konzentration auf das "rein Formale der angeschauten Gegenstände"
3. die Möglichkeit, das Sukzessive ins Simultane zu übersetzen.¹¹⁸

Neben Karl Philipp Moritz ist es vornehmlich Hemsterhuis, dessen Umrißtheorie für die Romantik von kaum zu überschätzender Bedeutung ist.¹¹⁹ Hemsterhuis aktualisiert die Plotinsche These vom gemüthhaften Erfassen des Schönen auf den ersten Blick durch eine moderne Wahrnehmungstheorie. Umriß und Ornament geben danach dem Auge die schnellstmögliche notwendige Richtung, die "wohltuende Augenführung", um das Kunstwerk harmonisch zu vollenden. Ornament und Umriß verbinden urbildhaft Sukzession und Synthesis. In der imaginativen Tendenz des skizzenhaften Umrisses hat schon Hemsterhuis die Nähe zur Poesie erblickt. Die Romantiker fanden diese Grenzüberschreitung der Künste faszinierend: "Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden".¹²⁰ Es lag nahe, die Kerngedanken der Umrißtheorie, die ursprüngliche Idee blitzartig zu erfassen und die imaginative Ergänzungsfähigkeit als Verfahrensweisen zu nutzen und sie nicht nur auf Zeichnung und Plastik, sondern auf die Geschichte der Poesie selbst anzuwenden, um der fliehenden Zeit, das Bedeutende und zu Bewahrende, das 'beau absolu' abzurufen. Diesen Gedanken hat - eine gelegentliche Wendung Winckelmanns

fortführend¹²¹ – der Klassizist Karl Philipp Moritz formuliert: "Auf diese Weise muß das Gebildete in dem Geiste des Menschen, dessen Tage dahin eilen, wieder abgebildet sich verjüngen, und wir müssen in der Flucht der Zeit von den Bildern, die vorüberrauschen, gleichsam nur die Umrisse stehlen."¹²² Diese Möglichkeit, das Vergangene im Umriß zu verlebendigen, hat A.W. Schlegel begierig aufgegriffen und im Anschluß an Hemsterhuis an den zeichnerischen Umrissen Flaxemanns die "produktive Ursprünglichkeit" gepriesen.¹²³ Mit der Aufforderung an die Künstler der Gegenwart, die historisch gewordenen Kunstformen und Gattungen der Literatur auf "ursprüngliche Formen" zu verjüngen (337), überträgt F. Schlegel die Umrißtheorie auf literarische Gattungen. Mit Hilfe einer derartigen ästhetischen Operation des Umrisses sollte es gelingen, den zur sogenannten "Sattelzeit" einsetzenden Traditionsbruch in nicht hermeneutisch-historischer Weise zu überwinden, genauer gesagt: zu überspringen. Denn, so heißt es bei Moritz: "allenthalben, wo der Geist des Menschen in den Szenen der Vorwelt sich selber wiederfindet, da müssen die ungeheursten Zwischenräume von Zeit verschwinden."¹²⁴ Beide, Moritz wie Schlegel, ergreifen diese dargebotene Möglichkeit, das Vergangene ins Simultane zu überführen, darstellerisch nicht in Form einer Traumlogik des Märchens, wie es Tieck versucht, sondern in der klassizistischen Form der Totengespräche: K.Ph. Moritz kommt in seiner Abhandlung "Über die Würde des Studiums der Altertümer" zu folgendem Resumée: "Auf die Weise mit den Schatten der Vorwelt sich unterreden; ihre Gedanken, ihre Worte; und ihr Leben wieder vor unser Gedächtniß zurückzurufen, muß uns ein ehrwürdiges Geschäft seyn, dem wir von den Zerstreungen des Lebens nicht ohne Nutzen eine wohlgewählte Stunde widmen."¹²⁵ Schlegel setzt solche Überlegungen fort, wenn er formuliert: "da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche führen" (337). Bedingung für diese umrißhafte Vergegenwärtigung des Vergangenen sehen beide, Moritz wie Friedrich Schlegel, in Muße und Kontemplation.

c) Antike 'Theoria' und die Grotteskarabeske.

"Muße" und "Stille Stunden" sind Voraussetzungen, daß sich "unser Geist unmerklich den Begriffen des höchsten Schönen nähert, in welchem unser eignes Entstehen und Vergehen sich gründet."¹²⁶ Nicht ohne Absicht formuliert K.Ph. Moritz diese Gedanken zugleich als Vorwort zu seiner Schrift über die Feste und heiligen Gebräuche der Römer. Er verbindet damit die Hoffnung, daß das, was die Alten im Alltag vermocht hätten, durch festliche Distanz das Leben anschauend als Ganzes zu genießen, wir in der Gegenwart, wenigstens noch künstlich, ästhetisch nachvollziehen könnten.

Was K.Ph. Moritz nur essayistisch deutet, wird Schlegel philosophisch im Rekurs auf das platonisch-aristotelische Verständnis der 'Theoria' pointiert behaupten: "dann würde ich Mut bekommen zu einer Theorie des Romans, die im ursprünglichen Sinne des Wortes eine Theorie wäre: eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem heitern ganzen Gemüt, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen" (337). Antike Theoria als Feier der Götter in kontemplativer Anschauung des Ganzen¹²⁷ fungiert ästhetisch in der Moderne und gegen sie.¹²⁸ Die Theoria als Bildungslehre der Kunst löst unter produktionsästhetischem Aspekt die Kunstgeschichte aus der annalistischen Geschichte. Sie hebt Zeit und Raum auf, damit die Kunstwerke zeitabgehoben kommunizierbar werden. Sie leistet, was A.W. Schlegel an Hemsterhuis' Umrißtheorie fasziniert hat, das "Sukzessive ins Simultane" zu verwandeln; sie tritt "aus der Zeit" heraus, um "nach dem Unendlichen zu streben".¹²⁹ Ästhetisch gewendete 'Theoria' macht das Ensemble vergangener Kunst gegenwärtig. Der ästhetische Rekurs auf 'Theoria' ist Reservat für eine, die moderne Welt beherrschende Zeit-, Geschichts- und Arbeitsvorstellung meidende Kunst als Ornament. Sie ist gerichtet gegen eine bloß programmatisch verstandene Kommunikation. Ästhetisch gewendete Theoria ist Reservat von Metaphysik; selbst in der Schwundform der Ornamentkunst bleibt sie den "Ziel und Zwecksetzungen der Menschen" entzogen. "Im Feiern des göttlichen Festes liegt der Sinn ihres (der Dichter und Philosophen G.Oe.) freien Erkennens, das sie vom Markt und von der Versammlung der Vielen absondert."¹³⁰ Die zu Beginn des 'Briefs' geforderte "Heiligkeit des Ge-

sprächs" wird in der 'Theoria' des Romans eingelöst im Gegenzug zur Profanisierung der Mitteilung in der Aufklärung. Was Schlegel an anderer Stelle von der Philosophie verlangen wird, gilt gleichermaßen für die Theorie des Romans. "Mitgeteilt darf sie (die Philosophie, G.Oe.) werden und soll sie werden, nur muß eine profane Form der Mitteilung nicht gleich von vorn an ihrem Wesen widersprechen und es zerstören. Nicht auf den Märkten und in den Buden, und nicht in den Hörsälen, die diesen ähnlich sind, werde die Philosophie verbreitet, sondern auf eine würdigere, heiligere, auf eine philosophische, d.h. auf eine mystische Weise, wie bei den das Würdige würdig behandelnden Alten, wie bei den im Geheimnis verbundenen ersten Bekennern der wahren Religion" (II, 101)

Der Rückgriff auf die göttliche Festvorstellung der 'Theoria' bewahrt im Gegenzug gegen die Theorievorstellung der Aufklärung die Einheit von Mythos und Vernunft.¹³¹ Anders als die rationalistische Ästhetik, in der Einheit der Vernunft die Mannigfaltigkeit der Phantasie strenger Kontrolle unterwirft¹³², sucht Schlegel eine Philosophie, die als ihren "Urquell" die "Fantasie und das Ideal der Schönheit" (303) anerkennt und damit eine neue Produktionsästhetik denkbar macht.¹³³ Was Schelling, Hegel und Hölderlin im sogenannten "ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus" als Bedürfnis der Gegenwart formulieren: "Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst"¹³⁴, wird Schlegel seinerseits in einem Korrespondenzmodell von Mythos und Vernunft, von Chaos und Kosmos, von Arabeske und antiker 'Theoria' versuchen.¹³⁵ Schlegel konnte sich dabei auf die ästhetischen Gesetze der Grotteske in der Renaissancepoetik berufen. Im Neuplatonismus der Renaissance ist das Grotteske "Versinnbildlichung des Urchaos, das dann auf magische Weise dem Kosmos der Idealwirklichkeit weichen muß".¹³⁶ Im 'Brief' Schlegels ist die Verwandlung des Romans in Arabesken Voraussetzung für die kosmische, ornamentale Schau der Fülle an Besonderheiten und Individualitäten vergangener Poesie: "Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte." (337) Mit dem Wunsch nach einer angemessenen Wiederholung - "noch einmal" - fällt ein Stichwort, an dem die Differenz der Frühromantik zum vorausgehenden Klassizismus und nach-

träglischen Historismus sich profiliert abzeichnet. Bei dem Klassizisten Karl Philipp Moritz heißt es "Wir 'durchleben' in dem anschauenden Denken das alte Leben 'noch einmal'."¹³⁷ Das aus dem Geist des Pietismus entstandene Nacherleben wird in säkularisierter Form im Historismus des 19. Jahrhunderts Konjunktur haben. Schlegel übernimmt diese Art der Einfühlung in Vergangenes nicht unreflektiert. Die frühromantische ornamentale Potenzierung vergangener Kunstformen durch die Arabeske ist dem unmittelbarēn "Durchleben" entgegengesetzt; statt eines reproduktiven sucht sie ein produktives Verhältnis zum Vergangenen.

Am Verbindungsversuch von 'Theoria' und Roman wird die provozierende Distanz zur zeitgenössischen Romantheorie noch einmal deutlich. Denn der Roman, Prototyp der Moderne, konstituiert sich im Umfeld von Zerstreuung und Neuheiten, "ein lockrer Gesell, der unglaublich geschwind lebt, alt wird und stirbt", wie Schlegel ihn in seinem Forsteressay kritisch charakterisiert hat (80). 'Theoria' als *vita contemplativa* konzentriert sich gegenläufig auf die Erinnerung des Göttlichen. Wie ist aber dann ein Bündnis von Roman und 'Theoria' denkbar? Der Roman muß von seiner stofflichen, nach Außen orientierten Zerstreuung produktionsästhetisch nach Innen, ins Unbewußte und Vergangene umgelenkt werden. Dies leistet die Arabeske. Sie destruiert das Kalkül der Aufklärung, der "vernünftig denkende(n) Vernunft" (319); sie setzt dagegen eine neue Einheit von Phantasie und Vernunft; sie vermischt und potenziert chaotisch produktiv vergangene Poesie, um sie mit Hilfe theoretischen festlichen Schauens sich als ein Ganzes vorstellen zu können.

d) Parallelveranstaltung in der Romantik:

'Theoria' und die Natur als arabeske Landschaft -

'Theoria' und die Poesie als arabesker Roman.

Antike 'Theoria' repräsentierte einst die Anschauung des Kosmos als Ganzes; in der Moderne, so hat Joachim Ritter einleuchtend aufgewiesen, findet sie, bedingt durch die wissenschaftliche Erschließung der Natur, allein im Ästhetischen, im Naturschönen ein Reservat.¹³⁸

Die Theorie- und Contemplatio-Tradition läßt sich sowohl in der Ästhetik

von Baumgarten bis Kant und Schiller als auch in der Landschaftsmalerei C.D. Friedrichs und Runges nachweisen. Insbesondere ist es Runge, der aus "der Analyse, daß Abstraktion das Signum der Zeit sei", die Folgerung zieht, "daß die angestrebten Kunstwerke 'ohne äußeren Stoff und Geschichte' aus der 'Imagination und der Mystik unserer Seele entspringen' und daher freilich das dargestellte Ganze 'für jetzt' 'weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe' neige."¹³⁹

Neu bei Friedrich Schlegel ist, daß er die Theorietradition vom Naturschönen auf das vergangene Kunstschöne überträgt.

Die Parallelen sind offensichtlich. So wie der ästhetisch kontemplative Genuß der Natur als Landschaft die "durch neuzeitliche Wissenschaft und Praxis distanzierte, 'entzauberte' Natur" voraussetzt,¹⁴⁰ so ist die romantische literarische Arabeskenproduktion abhängig von einem historischen Bewußtsein, das aus dem Bruch mit allen unmittelbar 'naiv' geschaffenen Kunstproduktionen der Vergangenheit lebt. So wie die ästhetische Einstellung zur Landschaft einen hohen Grad der Trennung zur Natur voraussetzt, so ist hier der Bruch vergangener Poesie zur Prosa der Gegenwart Voraussetzung für die ästhetisch angeschaute vergangene Kunst, das "wissenschaftsentlastete, arbeitsentlastete" Korrelat zur wissenschaftlich erforschten Kunstgeschichte. Beide Male, in der romantischen Landschaftsmalerei wie im konzipierten romantischen Roman ist die Reflexion auf die Abstraktion der Zeit und Kunstproduktion Ursache für den Versuch, künstlich scheinbare Unmittelbarkeit in Hieroglyphen und Arabesken herzustellen. Wird antike Theoria auf die Natur übertragen, entstehen in der Romantik versatzstückartige "Kompositionslandschaften", die "aus der Macht des Innern heraus" sich zu Chiffren formieren;¹⁴¹ wird antike Theoria in produktionsästhetischer Absicht zur Neugestaltung auf das Ganze vergangener Kunst übertragen, entsteht ein ästhetischer Kosmos aus ornamental potenziertem vergangener Poesie: der arabeske Roman.

Verbindendes Glied in der Arabeskenproduktion beider Kunstarten, der romantischen Landschaftsmalerei und der romantischen Romanproduktion, dürfte der panoramatische Blick gewesen sein, denn die Theoria verwandelt sich am Ende des 18. Jahrhunderts in ein säkularisiertes ästhetisches Panorama, eine für das 19. Jahrhundert bestimmende Schweise.¹⁴² Der erste, der diese panoramatische Sicht auf die Geschichte gleich einem Blick auf die Natur

als Landschaft angewandt hat, dürfte Karl Philipp Moritz gewesen sein. 1791 stellt Moritz in seiner Beschreibung der heiligen Gebräuche der Römer unter dem Titel "Anthusa" - "Ein Buch für die Menschheit" aus Anlaß des Festes des Jupiter Stator eine Szene aus Rom dar: ein "Reisender betrachtet von einem erhöhten Punkt aus ein Panorama geschichtsträchtiger Orte in Rom und schließt: 'das Ortsverhältnis macht, daß das Zeitverhältnis in der Einbildungskraft auch wieder näher zusammenrückt, und alles wie lebend und gegenwärtig wird.'"¹⁴³ Nicht von ungefähr ist hier die 'Theoria' als panoramatische Rundschau der Geschichte und Kunstgeschichte an einen bedeutenden Ort, Rom, gebunden. Der festliche panoramatische Blick auf die Poesiegeschichte hingegen befreit auch von dieser örtlichen Fessel. Das arabeske Panorama der Universalpoesie eröffnet ungebunden vom Ort und unabhängig von der Zeit seinen autonomen Fiktionsraum.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Kayser hat darauf hingewiesen, daß in der Aufklärung bis zu Schlegels "Brief über den Roman" der Begriffsgebrauch des Arabesken und Grottesken "völlig synonym" sei. (Vgl. Wolfgang Kayser: Das Grotteske. Oldenburg 1957, S. 52f.) Gleichwohl läßt sich poetikgeschichtlich eine Binnendifferenzierung zwischen Grotteske und Arabeske auch in der Aufklärung feststellen, die bis in den 'Brief' hineinreicht. Die Grotteske wird in der Aufklärung, beispielsweise bei Wieland und Flögel, als Grenzphänomen des Komischen bestimmt; mit der Arabeske wird dagegen stärker die Irrealität "einer Kombinatorik räumlicher Logiken" samt der dabei einhergehenden Illusionsbrechung akzentuiert (Vgl. Hermann Bauer: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Berlin 1962, S. 4).
- 2 Andreas Riem: Arabesken. In: A.R. (Hrsg.): Monatsschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin, Bd. II, Berlin 1788, S. 128.
- 3 Vgl. Georg Jäger: Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Stuttgart 1969 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 11). Kurt Wölfel: Friedrich von Blanckenburgs Versuch über den Roman. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Romantheorien. Frankfurt 1968, S. 29ff. Wilhelm Vosskamp: Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg. Stuttgart 1973.
- 4 Es existieren bislang drei einläßliche Interpretationen zu Friedrich Schlegels Arabeskentheorie im "Brief über den Roman". Polheim versucht sie im Kontext von Schlegels Poetik immanent zu bestimmen (Karl Konrad Polheim: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München 1966). Polheim geht beiläufig auf die Vorgeschichte des Worts Arabeske ein (S. 17-21). Seine Kurzreferate zu Goethes und K. Ph. Moritz' Verständnis der Arabeske berücksichtigen weder zureichend die zeitgenössische Diskussion, noch den poetologischen Bezugsrahmen, in den die Arabeske gestellt wird. So entgeht ihm die für die Interpretation des 'Briefs' von Schlegel wichtige Definition der Arabeske durch Goethe, sie sei eine "subordinierte Kunst"; so übersieht er die für den Übergang vom Klassizismus zur Romantik wichtige Bestimmung der Arabeske durch Karl Philipp Moritz, in ihr sei "die Mannichfaltigkeit das Herrschende und die Einheit (...) untergeordnet." (Karl Philipp Moritz: Spielarten des Geschmacks. In: Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): K.Ph.M.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Tübingen 1962, S. 212) So wichtig die von Polheim unternommene Aufzettelung einzelner begrifflicher Filiationen innerhalb der Poetik Schlegels ist, ohne Kenntnis der historischen Poetik verfällt solche Interpretation leicht der Gefahr tautologischer Beschreibung. Erst die Verbindung der Geschichte der Romantheorie einerseits mit der Geschichte der poetologischen Begriffe Arabeske und Grotteske andererseits macht Schlegels eigenständiges, poetologisches und gattungstheoretisches Bezugsnetz transparent.
In kritischer Absetzung von Polheims Interpretation (vgl. S. 50 Anm. 16, S. 54 Anm. 30) hat Raymond Immerwahr eine detaillierte Interpretation vorgelegt. Die nuancierte Analyse des Aufbaus des 'Briefs' (44f.) vermag

dessen Struktur mit seinem doppelten Rahmen selbst als arabesk zu entschlüsseln: "Beide Rahmen aber, der äußere als rein spielerische Behandlung der Kritik wie auch der innere als scherzhaft ironische Betrachtung der Problematik des Romans im unromantischen Zeitalter, sind im Schlegelschen Sinne 'Arabesken', die mutwillig mit den Elementen und Bedingungen der eigenen Thematik spielen. Da diese beiden Rahmen nun einen inneren Kern umfassen, in welchem das Thema des Romans ernsthaft behandelt wird, gleicht der ganze Brief jenen Wandgemälden der italienischen Renaissance, auf denen ein ernsthaftes Bild von einem doppelten oder mehrfachen Arabeskenrahmen umfaßt ist" (60). Mit Ausnahme eines Seitenblicks auf Goethes "Kleinen Aufsatz Von Arabesken" (50) fehlt der poetikgeschichtliche Kontext der Groteske, Arabeske und der Theorie des Romans der Zeit. Hans Eichner hat in seiner Rezension der Studie Polheims bedauert, daß dieser "bei Schlegels abstrakten Begriffen verbleib(e), statt durch eine Analyse der in dessen Schriften und Aufzeichnungen immer wieder genannten Dichtungen auch die Anschauung zu diesen Begriffen zu liefern" (Vgl. Euphorion Jg. 60, 1966, S. 416). Dies hat Immerwahr mehrfach nachgeholt. An Interpretationen von Diderots "Jacques le Fataliste" erläutert er aus der Perspektive Schlegels die arabesken Elemente dieses Romans, das willkürliche und mutwillige Spiel "mit ihren eigenen Formen" (52f.). So anschaulich und plausibel solche immanenten Interpretationen der von Schlegel genannten Romane seinen Begriffsgebrauch des Arabesken auch machen können, Schlegels poetologische Leistung, seine Übertragung des Begriffs Arabeske aus dem Bereich des Feenmärchens auf den Roman, kann erst eine begriffsgeschichtliche Rekonstruktion transparent machen. (Raymond Immerwahr: Die symbolische Form des 'Briefs über den Roman'. In: ZfdPh. 88. Bd. Berlin 1969 (Sonderheft), S. 41-60). Helmut Schanze hat in seiner Interpretation von Friedrich Schlegels Theorie des Romans nachdrücklich auf den erschwerenden "Zugang zu Schlegels Theorie" für den "modernen Liebhaber" hingewiesen: "Zunächst stößt man auf eine eigenwillige Terminologie, deren Verständnis sich nur durch sehr genauen Rückgang auf Philosophie, Rhetorik und Poetik des 18. Jahrhunderts gewinnen läßt" (102). Schanzes Interpretation zielt allerdings nicht auf ein näheres Verständnis des 'Briefs' durch begriffsgeschichtliche Rekonstruktion, sondern, die Notizen Schlegels mit einbeziehend, auf "die systematischen Bezüge" (108) in Schlegels Theorie des Romans. Einläßlich wird Schlegels Lehre der "Charakteristik" (110f.), der "Vierheit von Romanarten" (112f.) und der poetischen Prosaform des Romans, der Auflösung und Historisierung aller Arten und Gattungen" (117f.) dargestellt. Bei der Vorstellung von Schlegels "Theorie einer kritischen Biographie" verweist Schanze auf "die auffallendsten Parallelen" von Schlegels Romantheorie zu Blanckenburgs "Versuch über den Roman" von 1774. (Helmut Schanze: Friedrich Schlegels Theorie des Romans. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Romantheorien. Bd. 1, Frankfurt 1974, S. 105-124)

5 Vgl. den knappen Hinweis Helmut Schanzes auf Blanckenburgs Versuch über den Roman. Schanze: Friedrich Schlegels Theorie des Romans. (Anm. 4) S. 109

6 Kurt Wölfel (vgl. Anm. 2) S. 29.

- 7 Vgl. Claudia Schmolders (Hrsg.): Die Kunst des Gesprächs. München 1979.
- 8 Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die von Ernst Behler herausgegebene kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (Abkürzung K.A.). Soweit keine Bandzahl angegeben ist der 2. Band dieser Ausgabe, der u.a. das "Gespräch über die Poesie" enthält, gemeint.
Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801) (hrsg. von Hans Eichner) München 1967.
- 9 Die berühmte Formulierung Christian Fürchtegott Gellerts in seiner 1751 veröffentlichten Schrift "Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen" lautet: der Brief "ist eine freye Nachahmung des guten Gesprächs". Zit. nach: Reinhard M. G. Nickisch: Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts. Göttingen 1969, S. 172.
- 10 Friedrich Schlegel: Lessings Geist aus seinen Schriften. Vorreden und Nachschriften zu einer Auswahl aus Lessings Werken. In: Wolf Dietrich Rasch (Hrsg.): F. Sch. Kritische Schriften. München 1964, S. 389.
- 11 Raymond Immerwahr: Romantisch. Genese und Tradition einer Denkform. Frankfurt 1972, S. 171: Schlegel "meinte, daß Roman, ein Wort, unter dem man zu seiner Zeit meist eine längere Prosaerzählung verstand, wieder seine ursprüngliche Bedeutung erhalten sollte: eine phantasievolle, poetische Erzählung entsprechend dem italienischen Romanzo oder dem englischen romance."
- 12 Gerhard Sauder: Empfindsamkeit. Bd. 1. Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974, S. 3.
- 13 Vgl. Günter Oesterle: "Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente". Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 119-139.
- 14 Vgl. dazu eine parallele Entwicklung in der bildenden Kunst. So schreibt Philipp Otto Runge an seinen Bruder Johann Daniel über seine "Zeiten" am 30. Januar 1803: "Du siehst wohl, daß indem ich nur so leichte Decorationen machen wollte, ich wider Willen grade das größte von Composition hervorgebracht habe, was ich noch gemacht; denn alle vier Bilder gehören genau zusammen und ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie. Ich werde, da ich darin die vier Hauptideen und das Ganze habe, ohne Schwierigkeit die Verbindung durch leichte Arabesken berühren können." (Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. 1. Teil; Göttingen 1965, S. 33)
- 15 Johann Dominicus Fiorillo: Ueber die Grotteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste. Göttingen 1791, S. 23f.
- 16 ebd. S. 16

- 17 Vgl. Ingrid Oesterle: Der "glückliche Anstoß" ästhetischer Revolution und die Anstößigkeit politischer Revolution. Ein Denk- und Belegversuch zum Zusammenhang von politischer Formveränderung und kultureller Revolution im Studium-Aufsatz Friedrich Schlegels. In: Dieter Bänisch (Hrsg.): Zur Modernität der Romantik. Stuttgart 1977, S. 167f.
- 18 ebd. S. 195
- 19 Hannelore Kersting-Bleyl: Arabesken. In: Jean-Antoine Watteau. Einschiffung nach Cythera. L'Île de Cythère. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1982, S. 49ff.
- 20 Johann Wolfgang Goethe: Von Arabesken. In: J.W.G.: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst (Berliner Ausgabe) Bd. 19, Berlin 1973, S. 85f.
- 21 Runge an Tieck. Dresden den 1. Dezember 1802. In: (Anm. 14) S. 27
- 22 ebd. 2. Teil, S. 186
- 23 Bemerkenswert ist gleichwohl die Korrektur der einseitigen Wertschätzung des "Idealischen" und des "Geistes des Erhabenen" im Klassizismus durch die Romantik. So rehabilitieren Wackenroder und Tieck beispielsweise Watteau: "Oft hör' ich die Bewunderer der großen Meister von diesem Künstler mit einer gewissen Verachtung sprechen, und jedermal tut es mir weh, weil ich mich in seinen Gemälden oft so innig ergötzt habe. (...) Eine angenehme Verwirrung nimmt den Blick gefangen. (...) Wirst du auch hier nicht die große magnetische Anziehung des Idealischen gewahr, so mußst du doch diese Bilder ebenso wie das wirkliche Leben achten und dich ihrer ebenso erfreuen." ("Watteaus Gemälde". In: Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst. Herausgegeben von Ludwig Tieck. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe. Heidelberg 1967, S. 175f.)
- 24 Johann Wolfgang Goethe an Philipp Otto Runge, Weimar den 10. November 1806. In: (Anm. 14) S. 329: "Ihre Blumen sind alle wohl erhalten und es ist mir eine angenehme Empfindung, durch die Freude an diesen bedeutenden und gefälligen Productionen eine frühere Epoche an eine spätere, die durch einen ungeheuren Riß voneinander getrennt scheinen, wieder anzuknüpfen".
- 25 Vgl. Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik. In: W.P.: Heinrich Heine. München 1973, S. 38
- 26 Vgl. Bauer: Rocaille. (Anm. 1) S. 10, 21f.
- 27 A.W. Schlegel: "Alle Dinge stehen in Beziehung aufeinander, alles bedeutet daher alles ..." (A.W.Sch.: Vorlesungen über Literatur und Kunst. In: Kritische Schriften und Briefe. Hrsg. v. Edgar Lohner, 2. Bd. Stuttgart 1963, S. 251).
- 28 Vgl. Werner Stubbe: Fragen zu den Zeiten. In: Runge. Fragen und Antworten. 1979, S. 22

- 29 E.T.A. Hoffmann: Das Steinerne Herz. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Fantasie- und Nachtstücke*. Darmstadt 1979, S. 587
- 30 Bauer (Anm. 26) S. 26
- 31 Dies legt Polheim nahe. Vgl. Polheim (Anm. 4) S. 47
- 32 Christian Ludwig Stieglitz bringt, wie später Friedrich Schlegel, Ariosts Werk mit der Arabeske in Verbindung. Ch.L.St.: *Über den Gebrauch der Grotesken und Arabesken*. Leipzig 1790, S. 8
- 33 Friedrich Justin Bertuch (Hrsg.): *Die blaue Bibliothek aller Nationen*. Bd. 2, Gotha 1790, S. IX. und Bd. 1, Gotha 1790, S. 4. Vgl. auch Wilhelm Christhelf Sigmund Mylius: *Gallerie von romantischen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Calots*. 1. Abt. Berlin 1792: "Unter Arabesken versteh' ich Märchen von allen Gattungen ..."
- 34 Johann Gottfried Herder: *Adrastea*. 2. Bd. In: Bernhard Suphan (Hrsg.): *Herders Sämtliche Werke* Bd. 23, Berlin 1885, S. 285f. Polheim zieht diese für die Rezeption in der späteren Romantik bedeutsame Bestimmung der Arabeske nicht heran. Die gesamte Geschichte der Poetik der Arabeske wird eindimensional auf Schlegel zurückgeführt. So werden Ludwig Tiecks gewichtige und eigenständige Überlegungen zur Arabeske und zur Beziehung von Arabeske und Allegorie in seinen "Briefen über Shakespeare" von 1800 ungeniert und unbewiesen auf den Einfluß Schlegels zurückgeführt. (Polheim (Anm. 4) S. 49 u. 362). Stattdessen dürfte Tiecks sich von Schlegels Begriffsgebrauch klar unterscheidende Verwendung der Arabeske eine Fortführung poetologischer Überlegungen von Karl Philipp Moritz sein. Eine Geschichte des poetologischen Gebrauchs der Arabeske müßte auf die Einsträngigkeit einer Herleitung von einem Theoretiker verzichten und dagegen die Vielsträngigkeit der Möglichkeiten vom französischen Feenmärchen bis zu klassizistischen Bestimmungsversuchen bedenken.
- 35 Zu Runge und Brentano vgl. Wolfgang Frühwald: *Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentano Herzlicher Zuneigung des Märchens "Gockel, Hinkel und Gackeleia"* (1838). In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N.F. Bd. 3, Berlin 1962, S. 132 Anm. 61. Werner Hofmann (Hrsg.): *Runge in seiner Zeit*. München 1977. Wilhelm Hauff: *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*. In: W.H. sämtliche Märchen. München 1983, S. 151: "es greifen in das Schicksal der Person, von welcher das Märchen handelt, fremde Mächte, wie Feen und Zauberer, Genien und Geisterfürsten ein; die ganze Erzählung nimmt eine außergewöhnliche, wunderbare Gestalt an, und ist ungefähr anzuschauen, wie die Gewebe unserer Teppiche, oder viele Gemälde unserer besten Meister, welche die Franken Arabesken nennen. Es ist dem echten Muselman verboten, den Menschen, das Geschöpf Allahs, sündigerweise wiederzuschöpfen in Farben und Gemälden, daher sieht man auf jenen Geweben wunderbar verschlungene Bäume und Zweige mit Menschenköpfen, Menschen, die in einen Fisch oder einen Strauch ausgehen, kurz Figuren, die an das gewöhnliche Leben erinnern, und dennoch ungewöhnlich sind".
- 36 Inwieweit mit der Um- und Neubewertung der Arabeske in der Romantik

eine dichtungsgeschichtliche Tiefendimension berührt wird, die bis zur "Querelle des Anciens et des Modernes" zurückreicht, kann der Blick auf einen programmatischen klassizistischen Artikel von Karl Philipp Moritz beleuchten. In einem seiner poetologischen Artikel übergipfelt Karl Philipp Moritz die seine Ästhetik allenthalben beherrschende Opposition von "edler Einfalt" und "unnützen Spielen der Einbildungskraft" mit der in der "Querelle" ausgebildeten Opposition von Homer und den Feenmärchen: "Indem wir uns an die Alten schließen, so heben wir uns auch zu ihrer männlichen Denkart wieder empor. - Denn sie waren Künstler mit der Einbildungskraft und mit dem Verstande zugleich; diejenigen, welche von ihnen abwichen, waren bloß Künstler mit der Einbildungskraft: es war ihnen gleichsam zu lästig, den Flug der Einbildungskraft immer wieder zurückzurufen; sie ließen sich durch ihren Gegenstand selber, mit einer Art von Vergnügen in Labyrinth verleiten, statt daß sie hätten wünschen sollen, desselben immer Meister zu seyn, und ihn in ihrer Gewalt zu haben. Ihre Zusammensetzungen verhalten sich daher zu den Kunstwerken der Alten, wie ein arabisches Feenmärchen zu der Iliade des Homer." (Karl Philipp Moritz: Einfachheit und Klarheit. In: Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): Schriften zur Ästhetik und Poetik. Tübingen 1962, S. 150) Die von Moritz in der Schlußpointe genannte Opposition von Homer und den Feenmärchen erinnert an die "Querelle des Anciens et des Modernes", die Reaktion der Klassizisten auf Perraults "Contes de ma mère l'oye". "Boileau fragt (...), was man von Vergil dächte, hätte er den Aeneas mit Peau d'ane oder den Contes de ma mère l'oye regalieren lassen. (...) Die Romantiker, mit Nodier an der Spitze, ließen aus Haß gegen Boileau dem Märchen der Königin Gansfuß eine großartige Renaissance zu teil werden, und Theophile Gautier sagt 1845 sehr hyperbolisch: "Peau d'Ane c'est le chef d'oeuvre de l'esprit humain, quelque chose aussi grande dans son genre que l'Illiade et l'Eneide." (Rudolf Fürst: Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. Halle 1897, S. 42) Im Unterschied zu den französischen war eine Generation früher bei den deutschen Romantikern, insbesondere bei den Brüdern Schlegel nicht allein, ja nicht einmal wesentlich die Opposition zum Klassizismus entscheidend, sondern die Polemik an der Prosa der Aufklärung; entsprechend konnte es sich nicht um eine Renaissance des Feenmärchens und der Rokokoarabeske handeln, sondern um eine radikal Transformation. Das mag ein Grund dafür sein, daß der deutschen Version der romantischen Arabeske später in der französischen und englischen Dichtung, von Poe bis Baudelaire, eine herausragende Bedeutung zukam.

37 Vgl. Polheim (Anm. 4) S. 315

38 ebd.

39 Novalis an Friedrich Schlegel. Weißenfels, den 18. Junius (1800). In: Max Preitz (Hrsg.): Friedrich Schlegel und Novalis. Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen. Darmstadt 1957, S. 161.

40 "Wie Märchen und Idyllen sich auf Fantasie und Schönheit, so beziehen sich Arabesken und Novellen auf Erfindung und Umbildung" (LN 1950, S. 193). Polheim interpretiert, die Kopula negierend: "daß sich Arabes-

ken auf Erfindung, Novellen auf Umbildung beziehen, dementsprechend Märchen auf Fantasie und Idyllen auf Schönheit" (Polheim Anm. 4, S. 265) Da Schlegel im Manuskript Märchen und Idyllen zur Poesie der Schönheit zählt (Polheim Anm. 4, S. 276), dürfte Arabeske ebenfalls sich auf beides "Erfindung und Umbildung" beziehen.

- 41 "Der Gegensatz des Naiven (...) wäre das Grotteske oder das unendlich willkürliche und zufällige (Märchenhafte, Arabeske) (...)" Hans Eichner (Hrsg.): Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797-1801. London 1957, S. 114 (übliche Abkürzung: LN).
- 42 "Die Fantasien und Arabesken müssen ewig fortgehen" (Zit. nach Polheim, Anm. 4, S. 241).
- 43 Vgl. Oesterle (Anm. 13) S. 124
- 44 Moritz (Anm. 36) S. 212
- 45 Friedrich Ast: System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen. Leipzig 1805, S. 87. Polheim läßt die Kritik Asts an der Arabeske als einer "isolierten Kunstdarstellung" unerwähnt. Vielleicht wäre ansonsten seine Hypothese vom "unmittelbaren Einfluß F. Schlegels" auf Ast schwerer verständlich geworden, da doch Schlegel nach Polheim in der Arabeske die "geforderte Idealform der Poesie" erblicke. (vgl. Polheim, Anm. 4, S. 366 Anm. 13)
- 46 Polheim (Anm. 4) S. 42
- 47 dsgl. S. 186
- 48 dsgl. S. 188: "Freilich geht dieses Verfahren auf Kosten der Klarheit, aber wissen wir, ob F. Schlegel nicht absichtlich seine Aussagen über die Bedeutung der wahren Arabesken verwischen und unzugänglich machen wollte?" Polheim spart auch sonst nicht in seiner Studie mit dem Vorwurf der "Inkonsequenz" (236), "heillosen Verwirrung" (237) und "verschiedene(n) Widersprüche(n)" (282).
- 49 Werner Busch: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert. In: Beck (Anm. 13) S. 192
- 50 Nicole Parrot: Mannequins. Bern 1982, S. 83
- 50a Dem Zusammenhang von Natur- und Sprachphilosophie bin ich in einer Studie nachgegangen, die demnächst erscheinen wird. Hieroglyphe, Arabeske und 'figura serpentinata'. "Ur- und Naturschrift" im 'Goldenen Topf' E.T.A. Hoffmanns.
- 51 Diese Ausführungen resümieren die Darstellung des "Roman(s) zwischen Poesie und Prosa" von Georg Jäger (Anm. 2) S. 103f.

- 52 Vgl. Jäger (Anm. 3) S. 114f.
- 53 Vgl. Wölfel (Anm. 3) S. 40f.
- 54 Hans Hiebel: Individualität und Totalität. Zur Geschichte und Kritik des bürgerlichen Poesiebegriffs von Gottsched bis Hegel anhand der Theorien über Epos und Roman. Bonn 1974, S. 231.
- 55 Bernhard Fabian: Das Lehrgedicht als Problem der Poetik. In: Hans Robert Jauß (Hrsg.): Die Nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München 1968, S. 80.
- 56 Schlegel wird diese im 'Brief' poetologisch vorgetragene Auffassung später literaturgeschichtlich erhärten. In seiner Kölner Vorlesung von 1807 kritisiert er, daß die "Neueren im Roman auch die Bedingungen der Geschichte angenommen. Das eigentlich Wunderbare und Fabelhafte ist durchaus aus denselben verbannt."
- 57 Vgl. Jäger (Anm. 3) S. 126
- 58 ebd. S. 120
- 59 Vgl. Voßkamp (Anm. 3) S. 186.
- 60 Vgl. Voßkamp (Anm. 3) S. 193.
- 61 Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. 340.
- 62 Jäger (Anm. 3) S. 61
- 63 ebd. S. 126: "Von Blanckenburg ist der Typus eines Romans entwickelt worden, dem der Hauptvorwurf der Zeit, die Verführung zur Schwärmerei und Empfindelei durch eine wirklichkeitsfremde Scheinwelt, nicht mehr gemacht werden kann."
- 64 Ich nenne zwei Beispiele für viele. Karl Philipp Moritz führt in einem Kapitel über die Arabesken deren Konjunktur im späten Rom auf die dekadenten Zeitverhältnisse zurück: (H. Schrimpf (Hrsg.): Schriften, S. 210) Diderot wertet in seinem Artikel "Über Manier" (1767) die "freigesetzte Einbildungskraft" als Symptom für das "Raffinement" und das "Laster" der "gebildeten Gesellschaft". (Denis Diderot: Aus dem "Salon von 1767". In: D.D. Ästhetische Schriften. 2. Bd. Frankfurt 1968, S. 206)
- 65 ebd. S. 210. Dies ist Diderots Bestimmungsversuch des Romanhaften. Diese Denkfigur der Selbstüberschreitung hat der Klassizist Friedrich Schlegel in seinem "Studium"-Aufsatz dem Interessenten unterstellt. Das Interessante, das - so nahm Schlegel an - notwendig zu den Exzessen des Häßlichen fortschreitet, konnte freilich nur mit Hilfe eines ethischen Gewaltaktes aus seiner Erniedrigung gerissen werden. (Vgl. Günter Oesterle: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen.

Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: D. Bänsch (Hrsg.) (Anm. 17) S. 237

66 ebd. S. 206

67 vgl. Oesterle (Anm. 13)

68 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen ¹1965, S. 42.

69 Hans-Georg Gadamer: Kunst und Nachahmung. In: H.G.G.: Kleine Schriften II. Interpretationen. Tübingen ² 1979, S. 20.

70 G. Oesterle (Anm. 65) S. 230ff.

71 Vgl. Jäger (Anm. 3) S. 118.

72 Vgl. Wölfel (Anm. 3) S. 56.

73 ebd. S. 55.

74 ebd. S. 45.

75 ebd. S. 56

76 Voßkamp (Anm. 3) S. 194.

77 ebd. S. 100.

78 Diese Gliederung stimmt im Wesentlichen mit der von Raymond Immerwahr überein. Unsere Gliederungspunkte "Polemik gegen den 'History-Roman' (329/330)" (1) und "ironische Bewunderung des sentimental Romans und seine Aufhebung in die groteske Arabeske (330/333)" (2) faßt Immerwahr zusammen unter dem Stichwort: "erster innerer Rahmenteil: der Roman im unromantischen achtzehnten Jahrhundert". Es scheint uns allerdings geboten, das, was Immerwahr danach als "Kernteil" beschreibt, "der Roman des romantischen Zeitalters und das Romantische überhaupt" und worunter er die zweite Spielart der Arabesken subsumiert, aufzufächern in die kunsttheoretische Bestimmung des Romantischen (333-336) und in das Projekt einer Theorie des Romans, die zu einer modern romantischen Arabeske zu werden verspricht. Damit wird die von Polheim wie Immerwahr vollzogene Identifikation dieser Arabeskenvorhaben mit dem Ideal eines romantischen Romans verhindert. Der moderne Arabeskenroman ist auf die Idee des Romantischen bezogen, bedarf daher im 'Brief' einer vorgängigen Bestimmung des Romantischen, ist aber selbst unter erschwerten, der Kunst nicht günstigen Bedingungen entstehend, keineswegs gleichzusetzen mit dem Ideal des Romantischen. (Vgl. Immerwahr: Die symbolische Form (Anm. 4) S. 45).

- 79 Henry Fielding: Vorrede zu 'Die Geschichte der Abenteuer Joseph Andrews'. In: Norbert Miller (Hrsg.): Henry Fielding. Sämtliche Romane in vier Bänden. München 1965, S. 8f.
- 80 Carl Friedrich Flögel: Geschichte der komischen Literatur. 3. Bd. Liegnitz und Leipzig 1786, S. 139.
- 81 ebd.
- 82 vgl. Hiebel (Anm. 54) S. 219ff.
- 83 Henning Boetius (Hrsg.): Justus Möser: Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort. Bad Homburg 1968, S. 87.
- 84 Man fühlt sich bei dieser Konzeption des Grotesken an die frühen - aber zumeist damals ungedruckten Satiren Jean Pauls erinnert u.a. Jean Paul: "Das Lob der Dummheit". Norbert Miller (Hrsg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abteilung II, Jugendwerke I. Bd. 1. Darmstadt 1974, S. 307ff.
- 85 Joachim Ritter: Über das Lachen. In: J.R.: Subjektivität. Frankfurt 1974, S. 90.
- 86 So heißt es u.a. bei Schlegel: "Die Revolution die tragische Arabeske des Zeitalters" (K.A. XVIII, S. 380).
- 87 Vgl. Jürgen Brumack: Satirische Dichtung. Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine. München 1979, S. 29ff.
- 88 Eine Notiz Friedrich Schlegels vom Jahr 1807. Zitiert aus: Polheim (Anm. 4) S. 228.
- 89 Stubbe (Anm. 28) S. 22f.
- 90 Fiorillo (Anm. 15) S. 14.
- 91 Johann Gottfried Herder: Briefe zu Beförderung der Humanität. (1796) In: Bernhard Suphan (Hrsg.): Herders Sämtliche Werke. 18. Bd. Berlin 1883, S. 109.
- 92 ebd. S. 110
- 93 Vgl. Hans Peter Herrmann: Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740. Bad Homburg 1970, S. 176. Vgl. Werner Hofmann: Poesie und Prosa - Rangfragen in der neueren Kunst. In: W.H.: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München 1979, S. 160f.
- 94 Theodor Vetter (Hrsg.): Die Discourse der Mahlern 1721-1722. (XIX. Discours). Frauenfeld 1891, S. 91.
- 95 Herder (vgl. Anm. 72) S. 107: "In jedem seiner (Shakespeares G.Oe.) dramatischen Stücke lag also nicht nur ein Roman, sondern auch ein

in seiner Art aufs vollkommenste nicht etwa beschriebener, sondern dargestellter philosophischer Roman fertig, in dem die tiefsten Quellen des Anmuthigen, Rührenden, wie andern Theils des Lächerlichen, Ergetzlichen geöffnet und angewandt waren."

- 96 ebd. S. 110. Vgl. W.A.v. Schmidt: Berührungspunkte der Romantheorien Herders und Friedrich Schlegels. In: German Quarterly 47 (1973) S. 409-414.
- 97 August Wilhelm Schlegel: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse. In: August Wilhelm und Friedrich Schlegel (Hrsg.): Athenaeum, 2. Bd. 2. St., Berlin 1799, S. 196f.
- 98 G. Ebeling. Artikel: Geist - Buchstabe. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart Bd. 2, Tübingen 1958, Sp. 1290-1296 insbes. Sp. 1292-93.
- 99 Vgl. Helmut Schanze: Friedrich Schlegels Theorie des Romans. In: Reinhold Grimm (Hrsg.): Deutsche Romantheorien. Bd. 1, Frankfurt 1974, S. 114f.
- 100 Ebeling (vgl. Anm. 78) Sp. 1292.
- 101 Friedrich Schlegel hat offenbar mit feinem Gespür gerade die Form des Ornaments, die Arabeske herausgegriffen, die ihrer Herkunft nach das Vergangene bewahren und verflüchtigen konnte. "Auch in der arabischen Poesie ist es oft so, daß der Dichter nicht wirkliche Vergangenheit zu erwecken sucht, sondern daß er die schemenhafte Erinnerung als solche nimmt, sie mit sprudelnder Phantasie ausgestaltet und durch glänzende, aber flüchtige Schilderung das Ephemere des Vorgangs betont." Ernst Kühnel: Die Arabeske. Graz 1977, S. 8.
- 102 Vgl. Klaus Oettinger: Transzendentalpoetik: Wieland und die Romantik. In: K.O.: Phantasie und Erfahrung. Studien zur Erzählpoetik Christoph Martin Wielands. München 1970, S. 120f.
- 103 Vgl. Franz Norbert Mennemeier: Klassizität und Progressivität. Zu einigen Aspekten der Poetik des jungen Friedrich Schlegel. In: Karl Otto Conrady (Hrsg.): Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik. Stuttgart 1977, S. 283 u. 292f.
- 104 Eduard Böcking (Hrsg.): August Wilhelm Schlegel: Sämtliche Werke. Bd. 11, S. 220.
- 105 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst. Darmstadt 1966, S. 318f.
- 106 Karl Philipp Moritz: Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Berlin 1793, S. 84f.
- 107 Werner Hofmann (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie. (Katalog der Hamburger Kunsthalle) München 1979, S. 106.

- 108 Peter Klaus Schuster: 'Flaxmann der Abgott aller Dilettanten'. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen. In: Hofmann (Hrsg.) (Anm. 107) S. 32f.
- 109 A.W. Schlegel (Anm. 97) S. 203.
- 110 August Wilhelm Schlegel: Die Kunstlehre. In: Edgar Lohner (Hrsg.): A.W.Sch.: Kritische Schriften und Briefe, Bd. 2, Stuttgart 1963, S. 28.
- 111 ebd. S. 22.
- 112 Hans Georg Gadamer: Ästhetik und Hermeneutik. In: (Anm. 69) S. 1
- 113 Vgl. Manfred Riedel: Über einige Aporien in der praktischen Philosophie des Aristoteles. In: M.R. (Hrsg.): Rehabilitierung der praktischen Philosophie. Bd. 1, Freiburg 1972, S. 87ff.
- 114 Vgl. Esther Hudgins: Das Geheimnis der Lucinde-Struktur: Goethes "Die Metamorphose der Pflanzen". In: German Quarterly 49 (1976) S. 295ff.
- 115 Oesterle (vgl. Anm. 13)
- 116 Hanna Hohl: Flaxman und Deutschland. In: Hofmann (Hrsg.) (Anm. 107) S. 201.
- 117 Die kaum zu überschätzende Bedeutung der Umrißtheorie für Klassizismus und Romantik läßt sich aus zwei Gründen erklären. 1. In Hemsterhuis' Theorie des Umrisses und der Skizze schießen die klassizistische Theorie des Konturs von Winckelmann, Plotinsche Gedanken mit Thesen von Spinoza zusammen. "Seine Ausführungen scheinen beinahe wörtlich der Ethik (Spinozas G.Oe.) entnommen." (Vgl. Carl Enders: Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. Leipzig 1913, S. 239) 2. Die Bevorzugung der "erstgefaßten Idee" gegenüber dem "vollendeten Werke" verweist auf Affinitäten der bildenden Kunst zur Poesie. Das hat Hemsterhuis in seiner Bemerkung über die Skizze hervorgehoben und A.W. Schlegel aufgegriffen: "Aber zweitens, und dies ist die Hauptsache, setzen sie (die Skizzen G.Oe.) auch die dichtende und reproduzierende Fähigkeit der Seele in Bewegung, die sogleich das, was tatsächlich doch nur flüchtig hingeworfen war, vollendet. Und hierin sind sie Beredsamkeit und der Dichtkunst sehr ähnlich" (François Hemsterhuis: Über die Bildhauerei. In: Julius Hilß (Hrsg.): F.H.: Philosophische Schriften, 2. Bd. Karlsruhe 1912, S. 12)
- 118 A.W. Schlegel faßt Hemsterhuis' Lehre der Umrisse in seinen "Vorlesungen über philosophische Kunstlehre" kommentierend zusammen: "Das Fließende der Umrisse und die Leichtigkeit muß gesucht werden 1. wenn man ein Maximum von Ideen (wenn man mit leidenschaftlicher Vorstellung umgeht) sucht, 2. in einem Minimum der Zeit, wenn der Gegenstand leicht ist. Durch beides sucht der Künstler das höchste Ideal der Schönheit zu erreichen. (...) Seine Ansicht des Schönen ist wahrhaft philosophisch; er geht ganz auf das Formale bei den angeschauten Gegenständen und abstrahiert vom Materiellen. (...) Dem menschlichen Dasein liegt ein unendliches Streben zu Grunde, und die Seele sucht in jedem

Augenblicke ihrer Existenz die Schranken zu durchbrechen und das Sukzessive ins Simultane zu verwandeln, aus der Zeit herauszutreten und nach dem Unendlichen zu streben". Aug. Wünsche (Hrsg.): Aug. Wilhelm Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre mit erläuternden Bemerkungen von Karl Christian Friedrich Krause. Leipzig 1911, S. 310f.

- 119 Die Bedeutung der Umrißtheorie bei den Romantikern, insbesondere bei E.T.A. Hoffmann werde ich in einer demnächst erscheinenden Publikation erörtern.
- 120 A.W.Schlegel (Anm. 109) S. 205
- 121 Johann Jacob Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. In: J.J.W.: Werke, Bd. 2. Stuttgart 1847, S. 10.
- 122 Karl Philipp Moritz: Über die Würde des Studiums der Altertümer. In: Schrimpf (Hrsg.) (Anm. 36) S. 108.
- 123 Hohl (Anm. 116) S. 201.
- 124 Moritz (Anm. 36) S. 108.
- 125 ebd.
- 126 ebd. S. 107
- 127 Joachim Ritter: Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles. In: J.R.: Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel. Frankfurt 1969, S. 15f.: Der philosophische Begriff (theoria G.Oe.) lebt aus der Gleichsetzung von Himmel, Weltordnung und Tempel. (...) Theorie ist vorphilosophisch die Festgesandtschaft zu den heiligen Spielen." (...) Sicher ist, daß die Doxographie - in unmittelbarem Anschluß an Aristoteles - mit der philosophischen Theorie die Vorstellung vom Feiern des Gottes im Anschauen des Göttlichen verbunden hat."
- 128 Theorie des Romans als Feier und Fest des Göttlichen und Streben ins Unendliche ist Kern der romantischen Enzyklopädie-Konzeption und als solche konträr zu der Aufklärung konzipiert. Die Enzyklopädie der Aufklärung faßte die Genese der Wissenschaft als Befreiung, Emanzipation aus Glauben und Religion. Die Enzyklopädiekonzeption der Romantik dagegen, im Rückgriff auf antike 'Theoria' entworfen, sucht umgekehrt die Wissenschaft in der Religion zu fundieren, ohne daß Wissenschaft dabei begrenzt und diffamiert würde. Vgl. Helmut Schanze: Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis. Nürnberg 1976, S. 114f.
- 129 A.W. Schlegel (Anm. 118) S. 311
- 130 Ritter (Anm. 127) S. 18
- 131 ebd.: "Die Göttlichkeit des Grundes begründet die theoretische Wissenschaft. Das schließt für Aristoteles zugleich eine entscheidende Aussage über die Herkunft der Philosophie ein. Sie entdeckt, indem sie

sich der Natur, dem Grund, dem Sein und dem Ganzen zuwendet, keinen neuen Gegenstand, sondern nimmt mit ihm auf, was vor ihr die Dichter und die Mythologen als die 'ältesten und ersten Theologen' gewiesen haben: 'Es ist von den Anfänglichen und ganz Alten in der Gestalt des Mythos den Späteren überliefert worden, daß ... das Göttliche die ganze Natur umgreift.' Mythische Theologie und Philosophie haben so den gleichen Ursprung; der Freund des Mythos und der Philosoph gehören zusammen, weil beide von dem Staunenswerten der Dinge und der in ihnen gegenwärtigen göttlichen Ordnung ergriffen sind. (...) Hierin ist ihre (der Theorie G.Oe.) Unverständlichkeit begründet ...".

- 132 Vgl. Alfred Bäumler: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft. Darmstadt 1967, S. 218.
- 133 Auch hier ist Karl Philipp Moritz mit dem Versuch eine "dunkelahnende Tatkraft" ästhetisch zu beschreiben, Schlegel vorausgegangen. In seiner berühmten Abhandlung "Über die bildende Nachahmung des Schönen" beschreibt er das Hervortreten des Vergangenen in die Gegenwart durch eine aus der 'contemplatio' geborene chaotische Phantasietätigkeit: Der "in sich versunkene Mensch" "lernt allmählich das Einzelne im Ganzen und in Beziehung auf das Ganze sehen, fängt die großen Verhältnisse dunkel an zu ahnden, nach welchen unzähligen Wesen auf und ab sowenig wie möglich sich verdrängen und doch so nah wie möglich aneinanderstoßen. Dann steigt in seinen ruhigsten Momenten die Geschichte der Vorwelt, das ganze wunderbare Gewebe des Menschenlebens in allen seinen Zweigen vor ihm auf." (Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Moritz. Werke. 1. Bd. Berlin 1976, S. 278). Obgleich bis in die Metaphorik der Bewegungsfiguren, das "auf und ab unzählige(r) Wesen", arabeskes Ornament als Modell spürbar ist, hat Moritz nicht zufällig diesen Begriff in seiner Abhandlung vermieden; hatte er doch anderweitig in seiner Ornamentästhetik 1793 formalästhetisch nachgewiesen, daß die Arabeske die Umkehrung des klassizistischen Ideals der Einheit in der Mannigfaltigkeit sei. (Vgl. Oesterle Anm. 13)
- 134 Manfred Frank/Gerhard Kurz (Hrsg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Frankfurt 1975, S. 111.
- 135 Franz Norbert Mennemeier und jüngst Ernst Behler haben beiläufig auf Schlegels Rückgriff auf die antike Theoria hingewiesen; die poetologische Funktion dieser Vereinnahmung der Theorie sowie der Zusammenhang mit der Arabeske blieb bislang unerörtert (Franz Norbert Mennemeier: Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie. München 1971, S. 352; Ernst Behler: Friedrich Schlegel: Lucinde (1799). In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen. Stuttgart 1971, S. 113)
- 136 Rainer Lengeler: Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare. Köln 1964, S. 38f.

- 137 Egon Menz: Genuß des wirklichen Lebens. Karl Philipp Moritz' Buch über Roms Altertümer. In: Willmuth Arenhövel und Christa Schreiber (Hrsg.): Berlin und die Antike. Berlin 1979, S. 270.
- 138 Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: J.R.: Subjektivität. Frankfurt 1974, S. 141f.
- 139 R. Piepmeyer: Art. Landschaft. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5, Basel 1980, S. 20f.
- 140 ebd. S. 16
- 141 ebd. S. 20
- 142 Vgl. Günter Hess: Panorama und Denkmal. Erinnerung und Denkmal zwischen Vormärz und Gründerzeit. In: Alberto Martino (Hrsg.): Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Tübingen 1977, S. 130ff.
- 143 Karl Philipp Moritz: Anthesa oder Roms Altertümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer. 1791, S. 171 Zitat aus: Menz (Anm. 137) S. 261.