

*Sonderdruck*

BILD UND SCHRIFT IN DER ROMANTIK

HERAUSGEGEBEN VON  
GERHARD NEUMANN UND  
GÜNTER OESTERLE

IN VERBINDUNG MIT  
ALEXANDER VON BORMANN, GERHART VON GRAEVENITZ,  
WALTER HINDERER UND DAGMAR OTTMANN

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

## Inhalt

<i>Gerhard Neumann/ Günter Oesterle:</i> Einleitung .....	9
--	---

### I. Bild – Schrift

<i>Günter Oesterle:</i> Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik .....	27
---	----

<i>Helmut Pfotenbauer:</i> Bild – Schriftbild – Schrift: Jean Paul .....	59
---	----

<i>Dagmar Ottmann:</i> Achim von Arnim: <i>Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau.</i> Zur Funktion der Metonymie in romantischen Texten .....	73
---	----

### II. Medien und Wahrnehmung

<i>Gerhard Neumann:</i> Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns Novelle <i>Doge und Dogaresse</i> .....	107
--	-----

<i>Heinz Brüggemann:</i> Peter Schlemihls wundersame Geschichte der Wahrnehmung. Über Adelbert von Chamisso's literarische Analyse visueller Modernität .....	143
---	-----

<i>Harald Tausch:</i> Das Bad der Diana. Heinrich von Kleists <i>Der Schrecken im Bade</i> .....	189
--	-----

#### IV. Autorschaft – Geschlechterdifferenz



Christian Begemann

## Frauen – Bilder

### Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims *Raphael und seine Nachbarinnen*

Achim von Arnims 1824 erschienene Erzählung *Raphael und seine Nachbarinnen* setzt den männlichen Künstler bereits im Titel in Beziehung zu Frauengestalten und fügt sich damit in ein epochales Konzept von Kreativität. Mit dem Beginn der sog. Genieästhetik mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor hatte sich die Notwendigkeit ergeben, die Faktoren künstlerischer Schaffenskraft neu zu überdenken, und dieser Prozeß findet vorwiegend in der Literatur statt. Als besonders haltbar bis in unser Jahrhundert hinein erweist sich dabei ein Szenario, das in mancher Hinsicht die Akzentuierung der Rolle der ‚niedereren Seelenvermögen‘ für die Kunst seit der Aufklärung fortführend, die affektiven und erotischen Wurzeln der ästhetischen Produktivität freilegt: Der Künstler wird von der Liebe zu einer Frau, die die Position einer säkularisierten Muse einnimmt, zum Schaffen motiviert, macht also den Eros seinem Werk dienstbar.<sup>1</sup> Dieser weite Rahmen läßt zahllose Varianten und epochentypische Differenzierungen zu, etwa zwischen Goethe auf der einen und Tieck oder Hoffmann auf der anderen Seite oder zwischen den Romantikern und den Autoren des ‚Biedermeier‘. Auf der zuletzt genannten Bruchlinie ist Arnims Erzählung angesiedelt. Über die bloße Revision tradiert Sichtweisen des historischen Raffael hinaus geht es hier offensichtlich um die grundsätzlichere Problematik der künstlerischen Kreativität und ihrer Bedingungen überhaupt. Die Ausgangsfrage, die der Erzähler Baviera, Drucker, Vertrauter und Faktotum Raphaels, mit seinem Text beantworten möchte, ist die, „wie der Ernst und das innige, himmlische Wesen“ der Arbeiten Raphaels „sich mit dem Leichtsinne seiner Lebensweise vereinen lasse“, spricht: mit seiner erotischen Libertinage.<sup>2</sup> Die narrative Antwort auf diese Frage möchte, und das ist be-

<sup>1</sup> Zu Entstehung und literarischer Entwicklung dieses Schemas vgl. Christian Begemann: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: Michael Titzmann (Hrsg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier (erscheint 1999).

<sup>2</sup> Ich zitiere die Erzählung nach folgender Ausgabe: Achim von Arnim: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützel, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Hermann F. Weiss. Bd. 4: Sämtliche Erzählungen 1818-1830. Hrsg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1992, S. 259-315, hier S. 259. Zitatnachweise werden im folgenden im Text gegeben. – Der Schreibung von ‚Raphael‘ bzw. ‚Raffael‘ liegt folgende Diffe-

zeichnend, „zugleich [...] die Entstehung und Bedeutung einiger Werke Raphaels“ erklären. (260) Sie situiert Raphaels Kunstschaffen dabei im Spannungsfeld der Pole von himmlisch und irdisch, geistig und körperlich, männlich und weiblich, künstlich und natürlich, unterläuft allerdings diese Dualismen gleichzeitig in charakteristischer Weise.

Eine Vielzahl von Werken des historischen Raffael wird in diesem Zusammenhang zitiert, doch findet sich kaum etwas, das den Begriff einer Ekphrasis füllt, wie wir sie von Heinse, Goethe, Wackenroder, den Schlegels und anderen Autoren kennen. Die Zwischenüberschriften – „Zu Raphaels Psyche“, „Zu Raphaels Madonnen“, „Zu Raphaels Verklärung“ – beziehen sich zwar auf Gemälde bzw. Gemäldekomplexe, sind aber doppeldeutig und verweisen ebenso auf die Biographie des Malers, etwa wenn der Text die Interpretierbarkeit der Raffaelschen „Psyche“, die sich auf das Märchen des Apuleius bezieht, als „Seele“ zuläßt (268; Kursivierung im Original) oder das Gemälde der *Transfiguration* zugleich die „Verklärung“ seines Schöpfers ist. Raffaels Bilder treten nicht um ihrer selbst willen in den Text ein, sondern als Resultate eines Entstehungszusammenhangs, der sich in ihnen überdies ikonisch sedimentiert. Was im Text an ihnen hervorgehoben wird, bekommt seine Bedeutung in aller Regel aus diesem Horizont heraus zugewiesen, und auch das bestätigt, daß die Erzählung weniger einem kunsthistorischen als einem produktionsästhetischen Interesse folgt.

Raffael scheint für diesen Zweck geeignet wie kaum ein zweiter. Seine ungebrochene Autorität unter den Klassizisten und seine Sakralisierung in der Romantik lassen ihn zum Inbild des Künstlers schlechthin werden, und die zahlreichen beschreibenden, kunstgeschichtlichen und theoretischen Texte, die sich auf ihn beziehen, bieten Arnim hinlängliches Material, gerade auf dem Boden des Bekannten und Tradierten abweichende Kunstkonzepte zu erproben. Mit Raffaels Werken, darunter der *Sixtinischen Madonna* und der *Transfiguration*, hat Arnim 1799 und 1801 in Dresden und 1803 in Paris Bekanntschaft geschlossen, und Informationen über den Maler entnahm er neben Giorgio Vasaris *Vite de piu eccellenti pittori* auch Johann Dominicus Fiorillos *Geschichte der zeichnenden Künste* von 1798 sowie Georg Christian Brauns Raffael-Monographie von 1815.<sup>3</sup> Nahezu uferlos sind die nachweisbaren und die möglichen Bezugnahmen auf andere Raffael-Literatur. Der unlängst erschienene vorzügliche Aufsatz von Ralf Simon und Malte Stein hat mit großem Recht das Moment der Intertextualität in Arnims Erzählung zum Gegenstand seiner Analyse gemacht, dabei aber vielleicht doch den strukturbildenden Charakter der beiden zugrunde gelegten „Hypo-

renzung zugrunde: ‚Raffael‘ ist die historische Figur, ‚Raphael‘ bezeichnet den Helden von Arnims Erzählung.

<sup>3</sup> Vgl. Roswitha Burwick: *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*. Berlin/New York 1989, S. 291ff., sowie den Kommentar zur hier zitierten Ausgabe von Renate Moering (Anm. 2) S. 1115ff.

texte“ – Wackenroders *Herzensergießungen* und Friedrich Schlegels *Vom Raffael* – auf Kosten anderer Strukturfaktoren überakzentuiert.<sup>4</sup>

## I.

Daß Arnim sich bewußt und entschieden von Wackenroders hagiographischem Raffael-Bild absetzt, liegt auf der Hand. Der einleitende – und damit besonders exponierte – Aufsatz der *Herzensergießungen*, *Raphaels Erscheinung* überschrieben, unternimmt die Umdeutung einer vielzitierten Stelle aus Raffaels Brief an Baldassare Castiglione von 1514 im Sinne einer religiösen Inspirationslehre. „Ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt“, übersetzt Wackenroder ziemlich frei<sup>5</sup> und bezieht das auf ein Traumgesicht von der Mutter Gottes. Arnims Raphael wird demgegenüber einer gründlichen ‚Erdung‘ unterzogen. Er schafft nicht in reiner Poesis aus der Fülle göttlicher Eingebungen, sondern vollzieht eine idealisierende Mimesis von Irdischem. Er fühle, läßt ihn Arnim sagen, „daß erst Etwas muß wirklich da gewesen sein auf der Welt, ehe es zu etwas Erdachtem, zu einem Bilde werden kann“. (288)

Das gilt insbesondere für die Frauen, die für Raphael nicht nur das Sujet vieler seiner Bilder sind, sondern gewissermaßen als Impulsgeberinnen seiner Kreativität fungieren. Arnim greift hier auf einen weiteren, von Wackenroder bezeichnenderweise übergangenen Topos der Raffael-Überlieferung zurück und liest ihn, durchaus eigenwillig, in jenes neue Produktionstheorem ein, das einen engen Zusammenhang von Kunst und Liebe behauptet. Daß er diesen Zusammenhang damit beträchtlich umakzentuiert, wird noch zu erläutern sein. Seit Vasari kursiert nicht allein das Bild von Raffael als einem unverbesserlichen Erotomanen, das im 18. Jahrhundert in mehr oder weniger unverblümter Form von Autoren wie Mengs, Herder, Heinse oder Goethe kolportiert wird; Vasari hat überdies, gefolgt von Roger de Piles und anderen, Raffaels frühen Tod aus seiner

<sup>4</sup> Ralf Simon, Malte Stein: Zur Intertextualität in Arnims Raphael-Erzählung. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 5 (1995) S. 293-317.

<sup>5</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen* eines kunstliebenden Klosterbruders. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. 2 Bde. Bd. 1. Heidelberg 1991, S. 51-145, hier S. 58. Im Original lautet die Stelle: „Io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente“. Der italienische und deutsche Text des Briefes ist abgedruckt im Anhang dieser Ausgabe, Bd. 1, S. 439f. – Zu Interpretation und Wirkungsgeschichte dieses Textes vgl. Wolfgang von Löhneysen: *Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation*. Berlin 1992, S. 45ff. – Silvio Vietta: *Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik: Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo*. In: Klaus-Detlef Müller, Gerhard Pasternack, Wulf Segebrecht, Ludwig Stockinger (Hrsg.): *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik*. Festschrift für Hans-Joachim Mähl zum 65. Geburtstag. Tübingen 1988, S.221-241, v.a. S. 228ff.

übermäßigen sexuellen Verausgabung erklären wollen.<sup>6</sup> Die peinliche Betretenheit, mit der man im anbrechenden bürgerlichen Zeitalter mit diesem biographischen Befund umgeht, erklärt sich nicht nur aus einer allgemeinen moralisierenden Perspektive, sondern nicht zuletzt daraus, daß man nun beginnt, den Vorgang der künstlerischen Arbeit als einen zölibatären Akt zu denken. Dabei lassen sich zunächst zwei Konzepte unterscheiden.<sup>7</sup>

1. Bereits in Goethes *Römischen Elegien*, besonders der XIII., wird eine intrikate Kosten-Nutzen-Rechnung des Eros im Hinblick auf die Kunst aufgemacht. Amor stellt sich dar als der Zulieferer von Stoff, ja als das Formprinzip der Kunst selbst, raubt aber andererseits „Zeit, Kraft und Besinnung zugleich“,

<sup>6</sup> Giorgio Vasari: Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Zürich 4. Aufl. 1989, S. 424: Raffael „ging unterdessen seinen heimlichen Liebschaften nach und überliess sich diesen Freuden ohne Maß. So geschah es, dass er eines Tages die Grenzen allzusehr überschritt und mit einem heftigen Fieber nach Hause kam“, das zum Tode führt. – Roger de Piles: *Abrégé de la vie des Peintres*. Paris 1699, zit. nach Helmut Pfotenbauer, Peter Sprengel (Hrsg.): *Klassik und Klassizismus*. (Bibliothek der Kunstliteratur. Hrsg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Bd. 3). Frankfurt a.M. 1995, S. 560: „La passion qu'il avoit pour les femmes le fait périr à la fleur de son âge.“ – Wolkig und zurückhaltend, den Zeitgenossen aber verständlich, äußert sich Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei [1762]. In: Helmut Pfotenbauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hrsg.): *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heine*. (Bibliothek der Kunstliteratur. Hrsg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Bd. 2). Frankfurt a.M. 1995, S. 195-249, hier S. 236: „Er fühlete mehr das Tugendsame als das Schlechte der menschlichen Natur, außer (wie man saget) in einem einzigen Laster.“ – Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* [1778]. In: Pfotenbauer u.a.: *Klassik und Klassizismus (wie o.)*, S. 11-94, hier S. 35: „Raphael war reich an lebendigen Gestalten, weil seine Neigung, sein warmes Herz ihn hinriß und alle diese, erfühlt und genossen, sein eigen waren. Er geriet auf Abwege, endete früh sein unersetzliches Leben.“ – Es ist erstaunlich, daß sich ausgerechnet Wilhelm Heine gleichfalls dieser Denkfigur anschließt: *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Max L. Baeumer. Stuttgart 1975, S. 217: „Man muß gewiß erstaunen über die große Anzahl seiner Werke bei so kurzem Leben und seinem Hange zur Wollust, besonders wenn man das meiste so gefühlt und ausempfunden sieht.“ Vgl. ferner Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. München 8. Aufl. 1974, Bd. 11, S. 529. – Auch die für Arnim nachweisbar maßgeblichen zeitgenössischen Kunsthistoriker kommen um die Auseinandersetzung mit dieser irritierenden Überlieferung nicht herum. Johann Dominik Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*. 1. Band die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule enthaltend. Göttingen 1798, S. 107: „Man erlaube mir, über die beschleunigenden Ursachen seines Todes, welche Vasari angebt, einen dichten Trauerschleyer zu werfen. Vielleicht würde sich vieles zu seiner Vertheidigung anführen, und sogar die ungerechte Verläumdung des Florentinischen Geschichtsschreibers aufdecken lassen.“ – Georg Christian Braun: *Raphael Sanzio's von Urbino Leben und Werke*. Wiesbaden 2. Aufl. 1819, S. 34: „siehe da riß ihn Uebermaß der Liebe und Empfindung plötzlich von uns weg [...]. Die Natur straft auch an ihrem edelsten Meisterwerke Vergehungen gegen sie, als schweren Undank; in den Armen der Liebe ermattet, sank Raphael [...] in ein Erschöpfungsfeieber“.

<sup>7</sup> Vgl. ausführlich dazu Begemann: *Kunst und Liebe* (Anm. 1).



sofern man sich ihm nicht nur ästhetisch, sondern lebenspraktisch hingibt.<sup>8</sup> Die Liebe des männlichen Künstlers zu einer Frau initiiert und fundiert den künstlerischen Prozeß, darf aber nicht im körperlichen Sinne erfüllt werden, weil damit genau jene „Kraft“ verausgabt würde, die allererst ein Werk konstituieren kann. Künstlerisch produktive Liebe ist „Fernliebe“ (Musil). Hinter dieser Feststellung steht ein affektökonomisches Kalkül, das Goethe mit der diätetischen Literatur des späteren 18. Jahrhunderts verbindet, vor allem mit Christoph Wilhelm Hufelands *Makrobiotik*. Hufelands im Anschluß an die Anthropologie und Biologie seiner Zeit entwickelte Theorie der „Lebenskraft“ betrachtet diese als den Motor sowohl der Sexualität als auch der geistigen Arbeit. Das jedem Individuum zugemessene Quantum an biologischer Energie könne sexuell verströmt oder in die Produktion ‚höherer‘ Kulturleistungen investiert werden. Hufeland betont, daß die „Verrichtungen“ des Denkens und der Zeugung, ersteres als „eine geistige“, letzteres als eine „physische Schöpfung“, miteinander „im umgekehrten Verhältnis stehen, und einander gegenseitig ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsre Zeugungskraft; je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtnis“.<sup>9</sup> Diese Vorstellung bereitet nicht allein die Freudsche Sublimierungstheorie vor, sondern erklärt auch, warum Wüstlingen und Onanisten im 18. Jahrhundert nur ein kurzes Leben beschieden war. An Raffael konnte man die These von der lebensverkürzenden Wirkung sexueller Verausgabung bestätigt finden, nicht freilich den anderen Teil der Theorie, der die wechselseitige Ableitung von physischer und geistiger Zeugung behauptete.

2. Die romantischen Künstlererzählungen seit Tiecks *Sternbald* reproduzieren weitgehend die Denkfigur eines gestauten und ästhetisch umgelenkten Eros, einer Ausschließung von körperlicher Liebeserfüllung und Schöpferum. Sie entfalten diese Vorstellung zu Handlungsverläufen, begründen sie jedoch neu. Paradigmatisch sei hier nur auf E.T.A. Hoffmanns vielfach variiertes Schema der Künstlerliebe verwiesen, in dem die künstlerische Potenz des Mannes an das vergeistigte Begehren nach einer Frau gebunden ist.<sup>10</sup> „Es gibt hier auf Erden wohl nichts,“ schreibt Hoffmann im *Don Juan* von 1813, „was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe“.<sup>11</sup> Liebe ist daher der Königsweg zu jenem vielberufenen „Höheren“, jener unnennbaren Gegenwelt, deren Vorschein die Kunst programmatisch sein soll. Zugänglich ist sie nur in den Ahnun-

<sup>8</sup> Goethe: Römische Elegien. In: Goethes Werke (Anm. 6) S. 157-173, hier S. 166 (XIII. Elegie, V. 28).

<sup>9</sup> Christoph Wilhelm Hufeland: Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern [Text der 5. Aufl. 1823]. Hrsg. von Paul Dittmar. Leipzig 1905, S. 185.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Karl Ludwig Schneider: Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns. In: Hans Steffen (Hrsg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Stoffe. Göttingen 2. Aufl. 1970, S. 200-218. – Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen 1971.

<sup>11</sup> In: E.T.A. Hoffmann: Fantasie- und Nachtstücke. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München 1976, S. 67-78, hier S. 75.

gen der Phantasie und im Modus der Sehnsucht. Der Frau fällt dabei die scharf umrissene Funktion zu, Sehnsucht zu erwecken, die jedoch nicht eigentlich ihr als Person gilt, sondern jener idealen Sphäre, der sie nur vorläufig und stellvertretend Gestalt verleiht. Sie ist Auslöserin der Phantasieproduktion, Projektionschirm für ein nach außen getragenes Ideal und Zeichen für ein Anderes. Sobald sie körperlich ‚besessen‘ oder geehlicht wird, drängt sich ihre empirische Person an die Stelle des idealisierten Phantasiebilds, entzaubert und dementiert es.<sup>12</sup> Die Sehnsucht kollabiert und mit ihr die Schaffenskraft des Künstlers. Daß es hier, anders als in Goethes XIII. *Römischer Elegie*, nicht so sehr um einen ökonomischen Umgang mit Energiemengen geht, sondern um die Herstellungs- und Erhaltungsbedingungen der Sehnsucht und der Idealisierung, zeigt Hoffmanns *Artushof*. Dessen Held darf ohne Einbuße seiner künstlerischen Kraft das unverklärte Duplikat der angebeteten Frau seiner ästhetischen Träume heiraten. Das beweist, daß der Künstler nur in einem gewissen Sinne zölibatär sein muß: nicht prinzipiell, sondern nur in bezug auf die idealisierte Kunstgeliebte.

## II.

An diesem singulären Punkt des Hoffmannschen Variationsprogramms deutet sich zumindest vorsichtig an, was Jahre später Arnim versuchen wird, der sich als einer von wenigen Autoren der moralischen und ästhetischen Provokation eines sexuell aktiven, noch dazu promiskuitiven und gleichwohl überaus kreativen Künstlers stellt. Arnim steht schon von dieser historischen Vorgabe her in mancher Hinsicht quer zu den skizzierten Produktionstheoremen, die er doch zugleich aufnimmt. Die künstlerische Arbeit Raphaels wird im Spannungsfeld einer dualistischen Konstellation situiert. Wie zahlreiche andere romantische Helden steht der Maler zwischen zwei Frauen, der ätherischen und zunehmend ins Madonnenhafte stilisierten Töpferin Benedetta und der sinnlichen Bäckerin Ghita. Benedetta, die erst Teller verziert und später Altarbilder malt, neigt von Anfang an zur Kunst, während die Bäckerin mit ihren Broten, die verlockend sind wie ihre „schönen Arme“ (275), für die Bedürfnisse des Leibes sorgt. Beide Frauen und die unterschiedlichen Formen der Liebe zu ihnen sind von fundamentaler Bedeutung für Raphaels Künstlertum. Wenn allerdings Roswitha Burwick in ihrem Buch über *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim* diese Spannung auf eine harmonische „Verbindung des Sinnlichen mit dem Geistigen“ in Raphaels Kunst zulaufen sieht,<sup>13</sup> dann kann das allenfalls als ein Abschlußsaldo gelten, der durch die Summation ganz heterogener Einzelposten zustande kommt. Einseitig scheint mir auch der psychoanalytische Versuch in Christof Wingertzahns wegweisender Studie über *Ambiguität und Ambivalenz* bei Arnim, die idealisierende

<sup>12</sup> Vgl. etwa: Die Jesuiterkirche in G. In: Hoffmann: *Fantasie- und Nachtstücke* (Anm. 11) S. 413-438, hier v.a. S. 435f.

<sup>13</sup> Burwick: *Dichtung und Malerei* (Anm. 3) S. 299f., S. 302.

Ausrichtung von Raphaels Kunst als ein bloßes Oberflächenphänomen zu betrachten, wogegen tatsächlich „das Sinnliche als Movens“ seiner Kunstproduktion zu verstehen sei.<sup>14</sup> Mit Blick auf die Diskurslandschaft der Zeit müßte die äußerst komplizierte, schillernde Faktur von Arnims Raphael-Erzählung wohl anders beschrieben werden: als ein Interferenzphänomen. Arnim arbeitet verschiedene Produktionstheoreme durch und arbeitet sie ab, er bedient sich ihrer, überschreibt sie und streicht sie durch. Diese Bewegung soll nun im folgenden nachgezeichnet werden.

1. Raphaels künstlerische Entwicklung wird von zwei gegenläufigen ‚Urszenen‘ initiiert. Die erste Szene, die der Statuenverlobung,<sup>15</sup> verbildlicht Raphaels Wendung zur Kunst im Rahmen einer geistig-seelischen Bindung an Benedetta. Erzählt wird sie, um die Entstehung seines Amor und Psyche-Zyklus<sup>16</sup> sowie seiner Madonnenbilder zu erklären. (264, 275) Raphaels früheste Kunstübung erwächst aus der Liebe zu der Töpferin, der er nächstens heinzelmännartig die Teller bemalt. Gegenstand seiner Malerei sind antike Plastiken im Hof des Töpfers, insbesondere ein noch unbestimmtes weibliches Standbild. In dieser Hinsicht symbolisiert die Verlobung mit der Statue Raphaels topische, von den Klassizisten gerühmte Ausrichtung auf die Antike, verdeutlicht aber darüber hinaus auch die affektiv-erotische Basis seines künstlerischen Durchbruchs. Intentional bezogen auf Benedetta und zugleich zurückweichend vor der begehrtlichen Ghita, gerät Raphael „in die Arme der schönen Statue“ (277), in den Bann des *Kunstwerks*, das Raphael bereits bei der ersten Begegnung nicht Materie, nicht Stein oder Fleisch, bleibt, sondern zur „Seele“ wird. (268) Die doppelte Vergabe seines Rings an die Statue und an Benedetta zeigt Raphaels Kunstschaffen im Zeichen unerfüllter Fernliebe, und damit knüpft Arnim an die oben skizzierten Produktionstheoreme an. Das ist der strukturelle Grund, warum Raphael aus seiner Heimat, sprich: von Benedetta, fort muß, wie der Amor des Apuleius vor Psyche flieht [Abb. 1]. (265) Die für den Kunstprozeß fundamentale Entkör-

<sup>14</sup> Christof Wingertszahn: Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. St. Ingbert 1990, S. 355.

<sup>15</sup> Arnim greift hier auf einen zuerst bei William von Malmesbury nachweisbaren Stoff zurück, der seit Johann August Apels Bearbeitung eine besondere Konjunktur erlebt. Vgl. dazu Robert Mühlher: Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs. In: *Aurora* 17 (1957) S. 50-62. – Artikel „Statuenverlobung“. In: Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 8. Aufl. 1992, S. 748-751.

<sup>16</sup> Der Erzähler spricht von Raphaels Vorzeichnungen auf (Kupfer-)Platten, die später von Mark Anton (Marcantonio Raimondi) gestochen werden (261, 264). Es handelt sich dabei nicht, wie Renate Moerings Kommentar (Anm. 2) S. 1128 nahelegt, um Abbildungen der Fresken in der Loggia di Psiche in der Villa Farnesina in Rom, sondern um einen zweiten Zyklus. Arnim konnte ihn bei Braun (Anm. 6) S. 209-218, ausführlich beschrieben finden. Die „Fabel von Psyche“ in 32 Blättern findet sich bereits vorher erwähnt bei Carl Heinrich Heinecken: *Nachrichten von Künstlern und Kunst=Sachen*. 2 Bde. Bd. 2. Leipzig 1768/69, S. 355ff. Abbildungen, allerdings nicht die von Marcantonio Raimondi ausgeführten, finden sich u.a. bei Charles P. Landon: *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*. *Recueil Classique*. Bd. 9. Paris 1805.

perlichung und Idealisierung der Frau kommt in einem Akt der Übermalung zum Ausdruck, in dem Raphael Statue und Töpferin amalgamiert und mit der Madonna identifiziert. Auf diese Weise wird ein lebenslanges ästhetisches Paradigma begründet: „Aus dieser Erinnerung schöpfte er Alles, was Ihr später in seinen Madonnen bewundert habt und worin ihn nur selten der Einfluß anderer Schönheit störte.“<sup>17</sup> (275)

2. Die zweite ‚Urszene‘ folgt im Text unmittelbar auf den Abschied von Urbino und zeigt Raphaels erotischen Sündenfall. Bei einem bacchantischen Maskenfest der Perugino-Schüler wird Raphael Benedetta und seinem Verlöbten mit einer Gärtnerin untreu, die auf den bezeichnenden Namen Pomona hört. (279ff.) Der bleibende Schaden ist, daß ihm von nun an der „Umgang mit Weibern [...] ein Bedürfnis“ wird (282), zunächst in einem promiskuitiven Sinn, dann in der Liebesverbindung mit der wiedergefundenen Ghita. Im Sinne der epochentypischen Konstruktionen des Verhältnisses von Kunst und Liebe könnte das fatale Folgen für seine Kreativität haben. In beachtlicher Nähe zum Goetheschen Kalkül mit „Zeit, Kraft und Besinnung“ schreibt Arnim in einer Notiz zu seiner Erzählung,

daß Künstler aller Art mehr als vil geistlosere Menschen sich dem rohen sie zerstörenden Genusse hingeben, der Eine mit Trunkenheit der andre mit Liebesabentheuern die schöne ihm verliehene Kraft, die er damit höher zu fördern meint, vergeudet.<sup>18</sup>

Mit anderer Akzentuierung begegnen wir solchen energetischen Erwägungen auch in einigen Sätzen Raphaels selbst:

Was hilft der Ruhm ohne ein Heiligtum, das unser Leben mehrt; je reichlicher der Brunnen der Kunst in die Welt strömt, je leerer werden die Quellen, und bald hört eins von beiden auf, die Kunst, oder das Leben. (264f.)

Auch den zeitlichen Konflikt zwischen Liebe und Kunst führt der Text deutlich aus, wenn er Raphael als einen eiligen Liebhaber charakterisiert, der für die „Weitläufigkeiten“ der Beziehungsanbahnung „keine Zeit übrig hatte“ und ebensowenig für die Wahl seiner Partnerinnen selbst: „Bei seiner Tätigkeit konnte er nicht lange wählen und suchen“. (282) Das aufwendige verbale Vorspiel mit

<sup>17</sup> Die Vorstellung vom zölibatären Künstler wird ausdrücklich formuliert in Arnims „Holländischen Liebhabereien“ im Rahmen seines 1826 erschienenen „Landhauslebens“ – allerdings in einem höchst ironischen Kontext. Denn wenn der verbohnte Gelehrte Hemkenriper den aufstrebenden Poeten Jan Vos ermahnt „Aber noch eins [...] du mußt auch nicht heiraten, willst du ein großer Dichter werden“, dann hat er dabei nur sein eigenes Interesse an Jans Geliebter Primula im Auge (wie Anm. 2, S. 585). – Zum Modell des zölibatären Künstlers vgl. Volker Hoffmann: Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims. In: *Aurora* 46 (1986) S. 158-167.

<sup>18</sup> Vgl. den Kommentar der hier zugrunde gelegten Ausgabe (Anm. 2) S. 1122.

Briefen und Versen überläßt Raphael denn auch gern seinem Ersatz-Amor Baviera.<sup>19</sup>

Die affektökonomischen Überlegungen werden von Arnim allerdings in eine neue Richtung gelenkt. Die Alternative zum Verhalten Raphaels, „Entsagung und Selbstbekämpfung“ nämlich, „welchen Weg die ältesten Maler einschlugen“ (260), erscheint angesichts der prinzipiellen Dimension der erotischen Urszene als wenig praktikabel. Wo der Sündenfall die Sexualität gewissermaßen als ein anthropologisch unvermeidliches „Bedürfnis“ einpflanzt, bleibt dem Künstler nur der andere Weg: einen Teil der „verliehenen Kraft“ zu „vergeuden“, um den anderen zu bewahren und zu der „Ruhe zu gelangen, die seine Arbeit fördert“. (260)

Der Teufel hatte ihn nun einmal durch seine erste Sünde dem Bedürfnis untertan gemacht, und er mußte sich durch neue immer wieder auf einige Zeit auslösen, damit er seinen himmlischen Gedanken leben konnte. (282)

Raphaels Libertinage folgt damit weniger dem Lustprinzip als einer Strategie der Triebabfuhr im Interesse der himmlischen Kunst.<sup>20</sup> Sie *inspiriert* keine Kunst, denn das bleibt weithin der idealisierenden Distanz der Körper vorbehalten; sie *ermöglicht* Kunst aber indirekt, indem sie ablenkende Wünsche stillstellt. Diese Strategie scheint also zumindest teilweise jene Gefahren abwenden zu können, die sich aus der zweiten ‚Urszene‘ für das ästhetische Produktionsmodell ergeben, das die erste etabliert. Doch dabei bleibt es nicht. Denn der Text führt

3. schließlich eine Konstruktion ein, die sich mit dem zunächst von ihm entworfenen Bild des Künstlers schlechterdings nicht mehr vereinbaren läßt. Die Ausrichtung Raphaels auf zwei Frauen und zwei Formen der Liebe kehrt in einer weiteren Triade wieder, die ihn zwischen der zur Kirchenmalerin gewordenen Benedetta und dem malenden Affenmenschen Bába zeigt. Beider Arbeit ist von

<sup>19</sup> „[I]ch wollte es Euch nur bei Gelegenheit dieser Kupferstiche anführen, weil er mich bei solchen Vorfällen, wo ich seine Rolle spielte, seinen Amor nannte und vor der Lampe Psyche’s warnte, die mir leicht die Haut verbrennen könnte. Eigentlich war er aber selbst der Amor, und dies vertraute er mir, als er die Geschichte der Psyche auf die Platten zeichnete“. (264)

<sup>20</sup> Die ganze Konstellation bestätigt sich noch einmal an der Figur des Fra Bartolomeo, der „aus zwei sehr verschiedenen Stücken zusammengesetzt war, aus einem Heiligenkopfe auf dem Körper eines Bacchus“ (292), und damit die Problematik Raphaels in mancher Hinsicht spiegelt. Nach Raphaels Ansicht lähmt Bartolomeo seine künstlerische Arbeit durch seine übertriebene geistliche Askese: „Nach einiger Zeit sagte mir Raphael vertraulich, er wisse nicht, was er von seinem Freunde Bartolomeo denken solle, der in seinen Bildern bei aller Anstrengung gar nicht fortrücke; das möge wohl von seinen vielen Büßungen, von dem Geißeln und Knien herkommen, das er so ernstlich treibe“. (293) Der vom Bacchuskörper ausgehende Trieb scheint noch den Heiligenkopf selbst für andere Gedanken zu blockieren. Daher verspricht sich Raphael nur dadurch Besserung für seinen Freund, daß er dessen Liebshaft mit Ghita gleichmütig duldet. „Das ist der Lohn so vieler Geißelschläge; er hat lange gedürstet; er mag sich einmal satt trinken; vielleicht seine erste selige Stunde, und ich habe viel Gutes genossen. Gewiß werden die Bilder nun schneller fertig werden!“ (294)

Raphael abhängig und spinnt sich aus ihm heraus. Benedettas Altarbild geht – und das dürfte signifikant sein für die zeitgenössische Vorstellung von weiblichem Künstlertum – auf Entwürfe Raphaels zurück, überbietet den Urheber aber im Sinn einer stärkeren Vergeistigung. (296f.) Bäbes Wandgemälde entstehen nach dem Diktat des somnambulen Raphael und sind das Werk der „tierischen Natur“.<sup>21</sup> (289, 306f.) Beide Figuren sind ins Extrem getriebene Abspaltungen von Raphaels Persönlichkeit, dessen Malerei sich in der Mitte zwischen ihnen bewegt und zugleich an beiden Seiten teilhat. Das belegt nicht nur, daß die sinnliche Natur selbst eine Form der Kunst hervorbringen kann,<sup>22</sup> sondern ebenso, daß sie in Raphaels eigener Malerei, also auch seinen Madonnen, immer zugleich mit am Werk ist. Bei aller christlich-moralischen Abwertung des Körpers, die in Raphaels Bewußtsein von seinem Sündenfall enthalten ist, wird Kunst hier schließlich in der tierischen Natur des Menschen als einer ihrer maßgeblichen Quellen, in seinem Körper, seiner Sinnlichkeit und Sexualität, verankert.

Mein Vorschlag geht, wie gesagt, nicht dahin, diese verschiedenen Aspekte, die im Text aufeinanderfolgen, aber eben auch koexistieren, miteinander versöhnen zu wollen. Mir scheint vielmehr, ihr spannungsvolles Verhältnis wäre als eine Überlagerung, eine Interferenz zu beschreiben, in der sich der Prozeß einer Arbeit am aktuellen diskursiven Material sedimentiert.<sup>23</sup> Nur zu wahr ist vermutlich eine Äußerung Arnims gegenüber seinem kritischen Verleger Wendt: „Das Anerbieten die Philosophie zu meiner historischen Aesthetik zu liefern, könnte beschwerlicher werden, als Sie meinen“.<sup>24</sup> Eine Betrachtung der in der Erzählung genannten Bilder Raphaels kann die hier entwickelte These vielleicht noch einmal bestätigen. Anspielungen auf Gemälde Raphaels bietet Arnim in großer Zahl. Die meisten werden mehr zitiert als beschrieben, einigen wenigen aber kommt eine größere strukturelle Funktion zu, insofern sie im Text so etwas wie Knoten- und Fluchtpunkte der erzählten biographischen Konstellationen bilden. Das beginnt mit der Entstehungsgeschichte des Amor und Psyche-Zyklus, auf die ich schon kurz eingegangen bin. Wichtiger sind im gegenwärtigen Zusammenhang allerdings zwei andere Bilder-Erzählungen, in denen die verschiedenen Produktions-

<sup>21</sup> Diesen Aspekt unterstreicht auch eine Äußerung Arnims über seine Erzählung in einem Brief an die Brüder Grimm vom 29.1.1824: „Ich glaube noch nie das thierische Element in den Künsten mit der Lebendigkeit ergriffen und dargestellt gefunden zu haben“ (zit. nach dem Kommentar von Renate Moering [Anm. 2] S. 1114). Auch die Zeitgenossen haben die Gestalt des Bäbe ganz in diesem Sinne aufgefaßt (vgl. ebd., S. 1111, 1113, 1123f., 1126).

<sup>22</sup> In diesem Sinne ist es wohl zu verstehen, wenn es von Raphael heißt: „Er behauptete in dieser Zeit, was er an weiblichen Figuren zeichnete, alles sei der Ghita ähnlich“. (285)

<sup>23</sup> Die so gefaßte Textstruktur läßt sich überdies zwanglos mit den durchgehenden Ambivalenzen des Textes und seiner Figuren in Beziehung setzen, auf die die Forschung der letzten Jahre hingewiesen hat. Zu nennen sind hier die Ansätze bei Burwick (Anm. 3) S. 294, und insbesondere die Studie von Wüngerzahn: Ambiguität und Ambivalenz (Anm. 14). Simon und Stein: Intertextualität (Anm. 4), erklären die „grundsätzliche Ambiguität“ gleichfalls als „ein Ergebnis der intertextuellen Bastelei Arnims“ (S. 308f.).

<sup>24</sup> Zit. n. dem Kommentar von Moering (Anm. 2) S. 1114.

szenarien enggeführt werden. Es handelt sich um die *Verklärung Christi* und die *Sixtinische Madonna*.

### III.

Der Entwurf zur *Transfiguration* entsteht nach einem Besuch jener Kirche, in der gerade Benedettas Altarbild aufgehängt wird und daher bezeichnenderweise im Emporschweben begriffen ist. In Benedettas Triptychon erkennt Raphael seine eigenen Entwürfe, mit einem „größeren Ernst, aber weniger Lieblichkeit“ dargestellt. (296) Das entspricht dem Charakter der Malerin, die Raphael später im Traum als „göttlich-rein“ erfahren wird: „Sie war über irdische Lust erhaben; sie ragte wie ein Schneeberg über mich hinaus.“ (312) Daß Christus und Magdalena im Mittelbild, einem *Noli me tangere*, als „Blüten einer gereinigten Welt“ erscheinen, „diese der Sünde, er dem Tode entrissen“, daß diese sublimatorische Szene noch einmal mit den „Schrecken“ der „Todesgewalt“ des bethlehemitischen Kindermords kontrastiert wird [Abb. 2-4], wiederholt auf der Ebene des Bildinhalts nicht nur die Abhebung vom Irdischen und Leiblichen, sondern nimmt auch die irdisch-himmliche Doppelstruktur von Raphaels *Transfiguration* vorweg [Abb. 5].<sup>25</sup> (296) Ein weiteres kommt hinzu: Am Hauptaltar der Kirche findet Raphael die antike Statue aus dem Hof der Töpferin wieder, deren jetzt endgültig zur „Himmelskönigin“ umgeweihtes Alter ego sozusagen und seine „steinerne Braut“. (277) Er erkennt retrospektiv seine Verlobung mit der Madonna, die ihn nun zur Arbeit an seinem *Verklärungs*-Gemälde mahnt, und das bewirkt in Raphael den Entschluß, in der „Gesinnung“ der Kirchenmalerin zu arbeiten. Aus diesem in fast schon aufdringlicher Weise entkörperlichten Inspirationsszenario erwächst nach dem Verlassen der Kirche der Entwurf zur *Transfiguration*, dem die Erinnerungsspur seines affektiven Ursprungs eingezeichnet bleibt.

„Ich sehe noch die blaue Luft mit dem leichten goldigen Gewölk, wie sie einst über dem Hause der Geliebten standen; sie bildeten mir den Herrn vor mit Moses und Elias, unten aber stand um uns die ganze Erdenwelt.“ (297)

<sup>25</sup> Dem Text zufolge hat Benedetta nach Entwürfen Raphaels zu Wandteppichen gearbeitet. Heute werden die hier genannten Kartons nicht mehr Raffael zugeschrieben, sondern seiner Schule; zumindest für die Entwürfe zu „La Strage degli Innocenti/Der Bethlehemitische Kindermord“ scheint eine Urheberschaft Giulio Romanos wahrscheinlich. Vgl. den Ausstellungskatalog: Raffaello in Vaticano. Hrsg. von Giorgio Muratore. Milano 1984, S. 326ff., S. 331. Zu Arnims Zeit galt diese Reihe der Wandteppiche noch als Werk Raffaels. Entgegen der Annahme von Renate Moering (Anm. 2) S. 1133 ist es daher nicht unwahrscheinlich, daß Arnim die fraglichen Stücke 1799 zusammen mit den anderen „Tapeten“ Raffaels (bzw. deren Repliken) in Dresden gesehen hat; vgl. Burwick (Anm. 3) S. 98. Auf jeden Fall aber konnte Arnim die Beschreibung der Kartons zu „Der Bethlehemitische Kindermord“ (drei Szenen) und „Christus erscheint der Magdalena als Gärtner“ (= „Noli me tangere“) in unmittelbarer Nachbarschaft bei Braun (Anm. 6) S. 173ff. finden. Umrißzeichnungen gibt, gleichfalls in dieser Konstellation, Landon (Anm. 16) Bd. 10, Tafel 126ff., wieder.

Daß Kunst dabei auch konstitutiv auf andere Kunst zurückgeführt wird, reflektiert – wie schon im Fall von *Amor und Psyche* – in mancher Hinsicht das intertextuelle Verfahren der Erzählung selbst.

Bei alledem muß es erstaunen, daß kurz darauf Gemälde und Produktionskonstellation umkodiert werden. Raphael distanziert sich von einer ausschließlich vergeistigenden Kunst und legt den produktiven Anteil des Sinnlichen frei, indem er zum Kunstzölibat des Michelangelo auf Distanz geht:

„Michel Angelo“, sagte er, „mag sagen, daß die Kunst seine Geliebte sei, und daß er keiner andern bedürfe, – zu Sibyllen und Propheten steigt man freilich nicht ins Fenster“.

Wer aber, so betont Raphael demgegenüber, „das große Geheimnis der Welt darstellen“ wolle, dürfe sich „der Welt nicht verschließen“ und nicht „beim Ausdruck der Extreme stehen bleiben“, sondern müsse „die Harmonie zwischen Seele und Leib zu erfassen suchen“. (300) Ob damit Kritik an Benedettas Altarbild und dem eigenen *Verklärungs*-Entwurf geübt wird, ist schwer zu entscheiden; jedenfalls aber wird die Rolle Benedettas für Raphaels Kunst ausdrücklich relativiert. (300) Sie ist zwar, wieder imaginativ überblendet mit dem Marmorbild, das Vorbild für die *Sixtinische Madonna*, aber „sollte ich diesen Kopf immer malen, ich ertrüge es nicht.“ (304; Hervorhebung i. O.)

Raphaels Rede von der „Harmonie zwischen Seele und Leib“ markiert nun allerdings selbst wieder nur *einen* Ort innerhalb eines Argumentationsfeldes, das seinerseits bis in die Extreme ausgefaltet wird. Die Bedeutung des Körpers für die Kunst wird nämlich zum einen erklärt aus einer epistemologischen Notwendigkeit, denn Sinnliches und Übersinnliches sind Begriffe, die sich nur im wechselseitigen Rekurs aufeinander bestimmen und daher nicht voneinander separieren lassen. Das Himmlische ist nur auf dem dialektischen Umweg über das Irdische zugänglich.

Der Künstler bedarf einer reichen Anschauung des Sinnlichen, um das Übersinnliche darin zu unterscheiden, es aufzufassen und darzustellen; aber diese sinnliche Lust wird seine gefährlichste Feindin, wenn er ihr die ganze Seele unterwirft. (259f.)

In diesem Punkt kann der Erzähler sich gegen den weitgehenden kunstzölibatären Konsens seiner Epoche auf das Raffael-Bild Herders berufen:

Manche Trödelköpfe können es gar nicht begreifen, wie der himmlische Raphael irdische Mädchen geliebt habe? bekam er von ihnen nicht seine Umriss, seine warmen lebendigen Formen; vom Himmel und von kalten Statuen allein würde er sie nicht bekommen haben.<sup>26</sup>

Zum anderen jedoch erscheint der Einbruch des Körpers in die Kunst als Folge des Sündenfalls, der eine Rückkehr in den Status quo ante nicht mehr erlaubt. (300, 304) Aber auch die Konsequenzen dieses Befunds werden in die gegen-

<sup>26</sup> Herder: Plastik (Anm. 6) S. 35.



sätzlichsten Richtungen entfaltet. Spricht Raphael in der zitierten Stelle von der Darstellung einer Harmonie zwischen Seele und Leib, so behauptet er wenig später gleich zweierlei. In seinem Leben wolle er „den Schmerz und die Lust dulden“, in seinen „Werken“ aber solle „die Welt nichts davon ahnen; ich will ihr übergeben, was gut in mir blieb“.<sup>27</sup> Doch nach der Erkenntnis, daß er selbst der geistige Vater von Bäbes sinnlichen Bildern sei (306f.), revidiert er diese Selbsteinschätzung und stellt sie geradezu auf den Kopf. Alle seine Werke, und das schließt implizit die *Transfiguration* ein, erscheinen ihm nun als „sündlich“ und des Feuertodes würdig – bis auf eines: die *Sixtinische Madonna* [Abb. 6]. (310)

Hier aber wiederholt sich nur noch einmal der an der *Transfiguration* beobachtete Rekodierungsakt mit etwas anderer Akzentuierung, und das hat in diesem Fall fatale Folgen. Wieder wird uns die Produktionssituation vergegenwärtigt. Raphael malt die Madonna nach dem per se schon unkörperlichen, weil zeichenhaften Bild der Erinnerung an die Ferngeliebte Benedetta, wie sie gleichsam schwebend „morgens aus ihrem Hofe liebevoll in die Welt blickte.“ (303) Während des Malens aber findet die Wiederbegegnung mit dem „Vorbild meines Bildes der Himmlischen“ statt. In genauer Umkehrung der traditionellerweise zu erwartenden semiotischen Qualifizierung erscheint es „wie ein Geist neben dem Körper“ (311) und verweist damit auf die sinnliche Dimension des Gemäldes. Deren Unhintergebarkeit macht auch Raphaels Traum deutlich, der sich unmittelbar anschließt. Nach seiner früheren Verlobung mit Benedetta, der Statue und der Himmelskönigin wäre der Maler jetzt zur Einlösung seines Versprechens bereit. Doch im Traum muß Raphael erkennen, daß die Ehe mit Benedetta, die „göttlich-rein“, kalt und entrückt „wie ein Schneeberg“, über alle „irdische Lust erhaben“ ist, das Ende seiner Kunst bedeuten würde: „die Kunst schwand mit allem Reiz.“ (312) Die daraufhin bereits im Traum einsetzende „Sehnsucht nach der Sünde“, nach „Ghita's stärkendem Kusse“ ist darum nicht allein die Reaktion der enttäuschten Triebnatur, sondern stellt auch eine Art Selbstrettungsversuch des *Künstlers* dar. Raphael ist allerdings durch Benedettas Vorhaltungen inzwischen an einem Punkt angekommen, an dem er seine ästhetisch konstitutive Sinnlichkeit als bloße „Gewalt“ erfährt und nicht mehr zu integrieren vermag.

Der hier noch einmal exponierte und zugleich unterlaufene Dualismus von Körper und Geist wird in einem anderen Bildelement der *Sixtinischen Madonna* in den Konflikt von künstlerischer und biologischer Produktivität überführt. Die beiden Putten im unteren Bildteil gehen auf das Auftauchen zweier Knaben vor dem halbfertigen Gemälde zurück. Sie „riefen meine Jungfrau als Mutter an, und blickten gerade so über eine Stuhllehne. Ich kannte sie nicht, aber sie gehörten zum Bilde; ich malte sie mit einem Hauche.“ (310) Was Raphael hier so ätherisch wie nur irgend denkbar auf die Leinwand bringt, sind ausgerechnet seine eigenen, der sündigen Liaison mit Ghita entstammenden Söhne, die von Benedetta als

<sup>27</sup> S. 304. In diesem Sinne auch der Erzähler: „Raphael schloß sich der Erde an, ohne ihr anzugehören, seine Kunst war wie ein Abschied eines Engels von der Erde, der sich von ihr im Morgentau entfernt und sich aufwärts zu den ewigen Gestirnen erhebt.“ (260)

Adoptivmutter aufgezogen wurden. ‚Natürliche‘ und ‚künstliche‘ Fruchtbarkeit schließen sich nicht nur in der diskursiven Tradition weithin aus, sie konkurrieren hier auch in Gestalt von Benedetta und Ghita, in deren Spannungsfeld die *Sixtinische Madonna* gestellt wird. Ghita ist körperlich, aber nicht künstlerisch, Benedetta ist künstlerisch, aber nicht körperlich fruchtbar; wie das mit ihr assoziierte Marmorbild ist sie eine „heilige *Mutter ohne Kind*“. (296, Hervorhebung i. O.; 311) Es entspricht der Logik dieser Verteilung, daß die Inspiration zur *Sixtinischen Madonna* in Raphaels Bewußtsein nur von Benedetta ausgehen kann. (303) Daß es nun aber von seinen und Ghitas Kindern heißen kann, „*sie gehörten zum Bilde*“, stürzt dieses Szenario um. Ausgerechnet auf dem einzigen seiner Bilder, das Raphael von dem imaginierten Autodafé ausnehmen will, sind die leiblichen Früchte seines sündigen Lebens verewigt. Während der Text das Nebeneinander von biologischer und künstlerischer Zeugung stillschweigend zu tolerieren scheint – schließlich sind die Zeugung und die ersten Lebensjahre der Kinder für Raphaels malerische Tätigkeit folgenlos geblieben –, kann sein Held ihre Amalgamierung offensichtlich nicht mehr akzeptieren. Die drei genannten Aspekte – der Vergleich von geistigem Urbild und körperlichem Abbild, der Traum, der die Ehe mit der verklärten Benedetta ins Erlöschen der Kunst münden läßt, und schließlich das Ineinander von Kunst und Sexualität – bewirken in Raphael einen buchstäblich finalen Erkenntnisschock: „Mir war durch Alles, was ich vernommen, der Schleier zerrissen.“ (312) Der bisher eher latente Konflikt zwischen der Moral und den Produktionsbedingungen seiner Kunst kann nun nicht mehr ertragen werden, die Aporien in Raphaels künstlerischem Selbstverständnis streben einem Kollaps zu. Innerhalb weniger Stunden durchmißt Raphael den lebensgeschichtlichen Weg vom ‚ewigen Jüngling‘ zum alternden Mann; zerrüttet und mit „gebleicht[em]“ Haar kehrt er nach Hause zurück (310), um kurz darauf einem Fieber zu erliegen. Seine Physis, so darf man vielleicht folgern, erliegt nicht wie in der biographischen Überlieferung der sexuellen Verausgabung, sondern dem uneinlösbaren Anspruch seines geistigen Über-Ichs in Gestalt von Benedetta.

Raphaels Bilder stehen in Arnims Text im Zentrum von Szenarien ästhetischer Produktivität, werden aus diesen erklärt und bilden sie zu einem guten Teil ab. Überaus komplexe kreative Prozesse schießen in der Statik des Bildes zusammen, doch wird diese andererseits in der Narration der Bildentstehung verflüssigt. An *Bildbeschreibungen* ist Arnim nur insoweit interessiert, als sie diesem Ansatz dienstbar zu machen sind. Man würde, so scheint mir, dem Text Gewalt antun, wollte man aus ihm eine konsistente Theorie künstlerischer Kreativität abschöpfen. Er baut vielmehr ein Argumentationsfeld auf, das durch zeittypische Dualismen organisiert ist, diese aber zugleich unterläuft und durchkreuzt. Von besonderer Bedeutung ist dabei, daß diesem Argumentationsfeld noch seine eigenen Konstitutionsbedingungen eingeschrieben sind. Arnims Erzählung entwickelt nicht nur eine oder mehrere Theorien künstlerischer Produktivität, sie enthält gewissermaßen auch eine kleine Metaproduktionstheorie.

## IV.

Zu den wenigen unumstößlichen Textbefunden scheint zunächst zu gehören, daß die Kreativität des männlichen Künstlers im Spannungsfeld zwischen zwei Frauen inszeniert wird, die einander polar entgegengeordnet sind. Bei genauerem Zusehen zeigt sich jedoch, daß diese Polarität selbst ein Wahrnehmungs- bzw. ein Diskurseffekt ist. So sehr Benedetta und Ghita in der Erzählung zu Repräsentantinnen heterogener Weiblichkeitsentwürfe stilisiert werden, die schließlich in den Gegensatz von göttlich und teuflisch münden (306ff., 312f.), so sehr legt der Text diesen Stilisierungsprozeß zugleich offen. Arnims Raphael-Erzählung fügt sich damit in eine Reihe anderer romantischer Texte – Hoffmanns *Sandmann* oder Eichendorffs *Marmorbild* wären hier zu nennen –, die zeittypische Frauenbilder nicht lediglich transportieren, sondern zugleich ihren Entstehungsprozeß vorführen. Denn die beiden Frauen sind zwar von Anfang an unterschiedlich, aber doch durchaus nicht fundamental verschieden gezeichnet, sondern vielmehr durch eine Reihe von Gemeinsamkeiten miteinander verbunden: Sie wohnen im selben Haus, arbeiten beide im Teig, sind wie ihre Väter „Feuarbeiter verschiedener Art“, jedoch „mit einander entfernt verwandt“. (265) Könnte man einen grundsätzlicheren Unterschied noch darin sehen, daß die Töpferin, die ihre Teller bemalt, zur Kunst tendiert, während die Bäckerin mit ihren ‚körperförmigen‘ Broten auf die Seite der Physis gestellt wird, so läßt sich dieses Argument auch umkehren. Denn Ghitas Brote sind „in gutem Verhältnis und schöner Rundung“, also ‚kunstfertig‘, gebildet, wogegen Benedettas Teller nicht primär Kunstgegenstände sind, sondern der Nahrungsaufnahme dienen. Raphael wird denn auch von glatten Tellern und runden Broten in einem Atemzug sprechen. (275) Erst durch medial zugerichtete Wahrnehmungsakte werden die Mädchen zu etwas *gemacht*, was sie von Anfang an keineswegs sind. Im Falle Ghitas ist es die Manipulation des Auges durch die „verdammte Brille“ eines holländischen Malers – angespielt wird hier auf die fast schon sprichwörtliche sinnliche Sättigung der niederländischen Malerei –, die aus, wie Baviera verblüfft feststellt, einem „dicke[n] Mamachen“ (282f.) eine Venusgestalt macht. Umgekehrt geht Ghitas Dämonisierung unzweifelhaft auf die Sicht des Erzählers zurück. (306ff., 312f.) Benedettas Sakralisierung wiederum ist über das antike Marmorbild sowie traditionelle Madonnendarstellungen vermittelt; reale Frau, Statue und Heiligenbild werden in Raphaels Wahrnehmung und seinen Darstellungen synthetisiert. (275) Dieser Vorgang beginnt in dem Augenblick, als Raphael das Marmorbild im nächtlichen Hof mit Benedetta verwechselt und durch seinen ‚pygmalionischen‘ Blick projektiv belebt – charakteristischweise im Sinne einer entkörperlichenden Beseelung der zunächst eher sinnlich wirkenden Gestalt, wie man sie aus der klassizistischen Statuenbeschreibung seit Winckelmann kennt: „Kurz diese Statue war die erste, die vor seinen Augen nicht Stein geblieben, nicht Fleisch geworden war, sondern *Seele*“. (268; Hervorhebung i. O.) Raphael macht damit selbst erst aus dem Gegenstand seiner Wahrnehmung, was er zu sehen glaubt. Es ist dabei höchst signifikant, daß die weibliche Statue zunächst ganz unbestimmt

ist. Durchaus unklar ist, „ob es eine Muse, eine Psyche oder was sonst gewesen, *da alle Kennzeichen ihr gefehlt hätten*“. (275; Kursivierung C.B.) Erst später wird sie zur Madonna vereinnahmt, die ihrerseits mit Zügen Benedettas ausgestattet wird:

Endlich fiel er darauf, sie als Madonna vorzustellen, gab ihr Benedettens Auge, Farbe und Haar, und erreichte einen Ausdruck, der von Allem, was er bei den Vorbildern gesehen, abwich, und doch daraus hervorgegangen schien. Aus dieser Erinnerung schöpfte er Alles, was Ihr später in seinen Madonnen bewundert habt. (275)

So wird hier eine vielfältige Deutungsarbeit erkennbar, in der Zuschreibungen und Sinngebungen hin und her fließen und Weiblichkeit organisiert wird. Die Inszenierung der Frauen bedient sich künstlerischer Vor-Bilder, diskursiver Muster, die ihrerseits das Ergebnis kultureller Definitionen sind. Wie die Produktivität des Künstlers in dieser Epoche neu gedacht wird, so werden auch allererst die Bezugspole konstituiert, von denen sie abhängig erklärt wird. Arnims Erzählung führt uns auch das noch vor. Die Produktionsästhetik, die sie in spannungsreicher Weise umreißt, wird in diesem Vorgang selbstreflexiv. Sie gewinnt Züge einer Metaästhetik.

Wenn aber der Text, bevor er den männlichen Künstler Bilder von Frauen malen läßt, zeigt, wie ‚Frauenbilder‘ durch männliche Blicke und Zuschreibungen erst entstehen, dann verliert damit noch der Gegensatz des Männlichen und des Weiblichen selbst jene anthropologische Festigkeit, die hier zunächst unterstellt scheint. Verschiedene Indizien bestätigen das. Sieht Raphael seine Nachbarinnen, bevor er sie auseinanderdefiniert, einmal als „Amazonen“, die ihn ausgerechnet mit gezogenen Schwertern bedrohen (270), so zeigt er sich selbst in der Schlüsselszene seiner „ersten Sünde“ in „Weiberkleidern“. <sup>28</sup> (279) Das wäre weniger bedeutsam, handelte es sich hier nicht gerade um seine sexuelle Initiation, um die Weckung seiner natürlichen Zeugungslust durch die Gärtnerin Pomona. Erst hier, so scheint es, wird aus einem Halbwüchsigen in Frauenkleidern, aus einem Wesen, das erotisch ähnlich unbestimmt ist wie in anderer Hinsicht anfangs das Marmorbild, ein Mann. Und diese Produktion der natürlichen männlichen Produktion geschieht nun überdies im Rahmen einer höchst artifiziellen Veranstaltung, einer theatralischen Inszenierung nämlich, in der die peruginischen Künstler sich der „Natürlichkeit der alten Götternaturen“ ergeben. (279f.) Scheint Ra-

<sup>28</sup> Eine ähnliche Verwischung der Geschlechter ist an Baviera, dem erotischen Doppelgänger, zu beobachten. Bei seiner ersten Begegnung mit Raphael arbeitet dieser an der Allegorie der Poesie in der Stanza della Segnatura. Daß Baviera ihm sofort Modell dazu stehen muß, paßt nicht übel zu seiner Funktion als Erzähler. Sein Geschlechtscharakter aber bleibt dabei auf der Strecke. „Raphael sah mich sinnig an, [...] riß mir die Lumpen ab, die mich umhingen, und rief: Bei allen Heiligen, ein besseres Modell, als ich je gehabt habe! Ohne Umstände führte er mich in sein Studienzimmer, gab mir eine Stellung und zeichnete nach mir eine Gestalt, die doch ganz anders aussah, als ich, und dabei gar eine Weibsperson war.“ (263) Wer also spricht hier – ein Mann oder eine Frau?

phaels Kunst am Ende der Erzählung zu einem guten Stück von seiner Triebnatur her bestimmt, so zeigt der Text schon früher, daß alles, was ‚Natur‘ zu sein scheint, lediglich das Resultat von Inszenierungen ist. Auf eine eher unauffällige Weise hat Arnims Raphael-Erzählung etwas Radikales. Sie geht allen Bereichen, die sie behandelt, an die Wurzeln, der Entstehung von Kunst und der Polarität von Frauenbildern nicht anders als der Differenz der Geschlechter und dem Gegensatz von Natur und Kultur, und konstatiert dabei noch die Erosion des Materials, mit dem sie selber arbeitet.

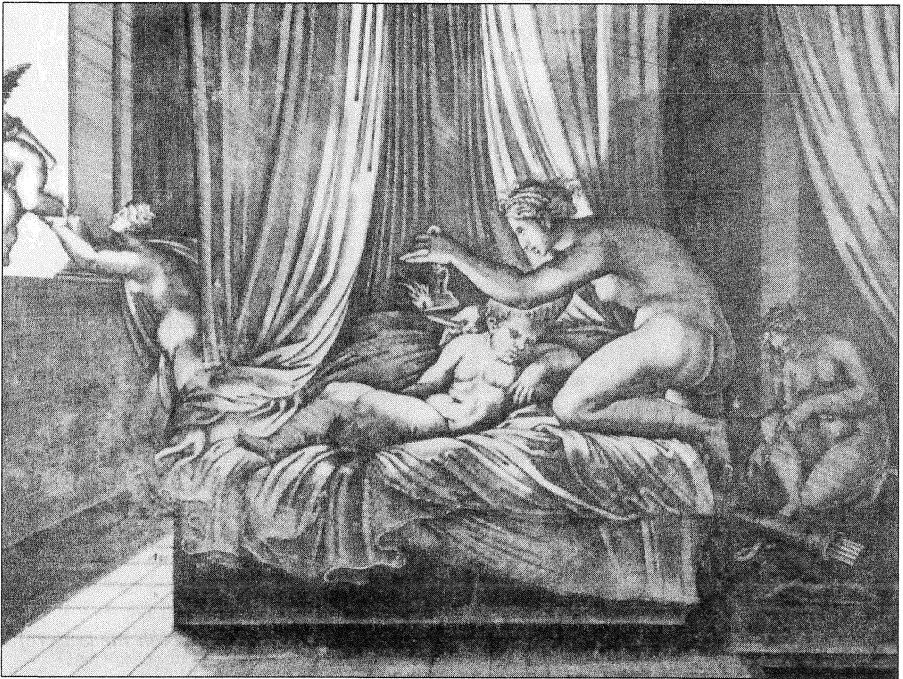


Abbildung 1: Agostino Musi (genannt Agostino Veneziano, Schule des Marcantonio Raimondi) nach Raffael, *Psyche betrachtet den Amor*, Radierung, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

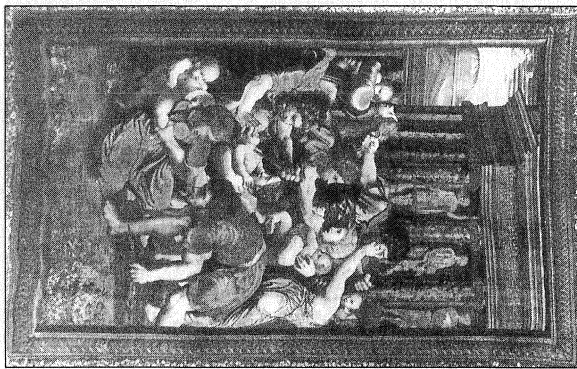
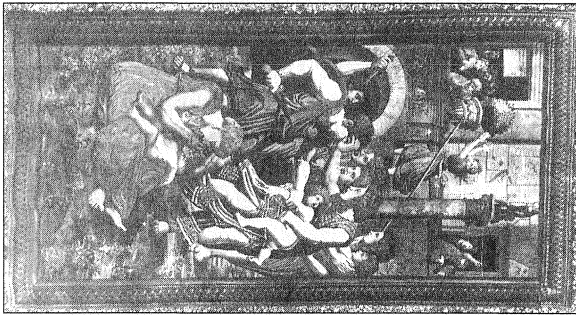


Abbildung 2: *Der Bethlehemische Kindermord (La Strage degli Innocenti)*, Wandteppich nach einer Zeichnung von Giulio Romano, flämische Manufaktur, Pieter van Aelst (Brüssel), 564 x 313 cm, Collezioni Papali Musei Vaticani, Rom.

Abbildung 3: Raffael-Schule, *Christus erscheint der Magdalena als Gärtner (Noli me tangere)*, Wandteppich, flämische Manufaktur, Musei Vaticani, Rom.

Abbildung 4: *Der Bethlehemische Kindermord (La Strage degli Innocenti)*, Wandteppich nach einer Zeichnung von Giulio Romano, flämische Manufaktur, Pieter van Aelst (Brüssel), 574 x 365 cm, Collezioni Papali Musei Vaticani, Rom.

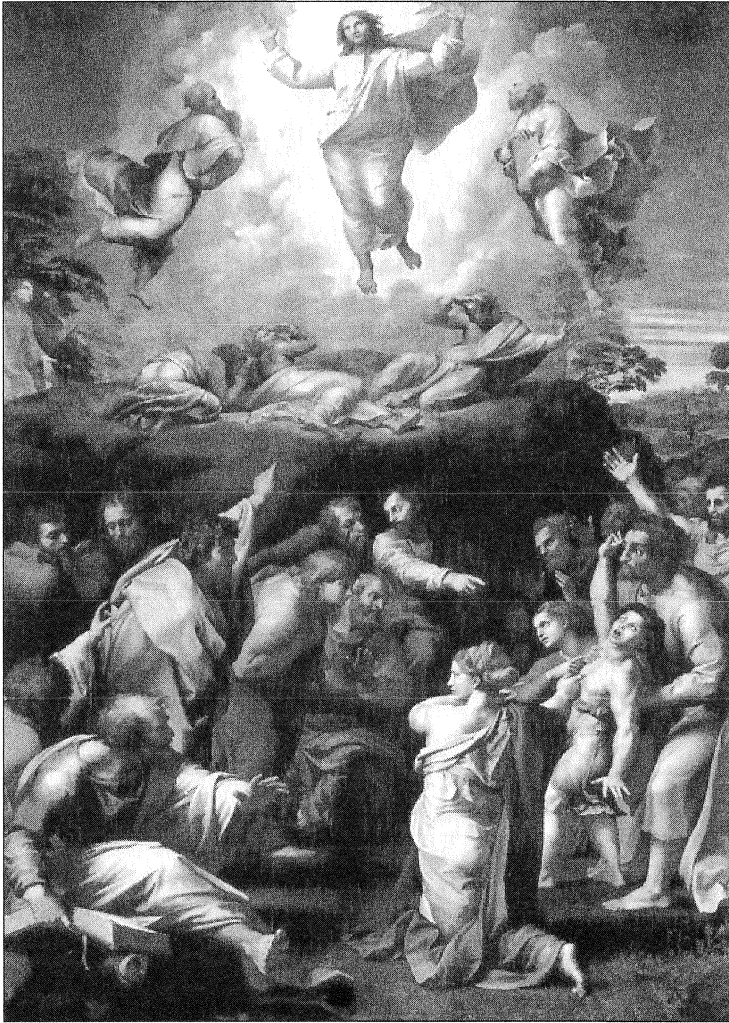


Abbildung 5: Raffael, *Die Verklärung Christi (Transfiguration)*, 1519-20, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, Pinacoteca Vaticana, Rom.



Abbildung 6: Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1513-14, Öl auf Leinwand, 265 x 196 cm, Gemäldegalerie Dresden.



<i>Walter Hinderer:</i>	
Erzählte Bilder und eingebildete Texte:	
Anmerkungen zu Tiecks Novelle <i>Die Gemälde</i> (1821) .....	217

### III. Diskurse

<i>Manfred Schneider:</i>	
Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns .....	237
<i>Ethel Matala de Mazza:</i>	
Die Kraft der Einbildung oder wie erfindet sich ein romantischer Autor?	
Zwei Lektionen in zwei Lektüren von	
Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann .....	255
<i>Claudia Öhlschläger:</i>	
Die Macht der Bilder.	
Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs	
<i>Die Zauberei im Herbst</i> .....	279
<i>Klaus Herding:</i>	
„... in jenen seligen Augenblicken, wo wir	
das glücklichste Jahrhundert träumten“.	
Wiederkehrende Wendungen in Künstlerromanen .....	301
<i>Jörn Steigerwald:</i>	
Anschauung und Darstellung von Bildern.	
E.T.A. Hoffmanns <i>Die Jesuitenkirche in G.</i> .....	329
<i>Günter Hess:</i>	
Lohengrin in Weimar oder: Die Spätzeit romantischer Bilder.....	357
<i>Silvio Vietta:</i>	
Heideggers Kritik des neuzeitlichen Weltbildes und die	
frühromantische Kunstästhetik Wilhelm Heinrich Wackenroders .....	375

### IV. Autorschaft – Geschlechterdifferenz

<i>Christian Begemann:</i>	
Frauen – Bilder.	
Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in	
Achim von Arnims <i>Raphael und seine Nachbarinnen</i> .....	391

*Christiane Holm:*

„... es werde ihm so schwer, im Zusammenhang zu schreiben,  
weil es ihn immer treibe, statt zu schreiben zu zeichnen“.

Text-Bild-Beziehungen in Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins  
und Henriette Hermes' Roman *Die Eselsgeschichte* ..... 411

*Christian Lenz:*

Max Beckmanns Illustrationen zu

*Fanferlieschen Schönefüßchen* von Clemens Brentano ..... 447

\*

Bio-bibliographische Hinweise ..... 463