

WINFRIED ECKEL

Alain Muzelle: *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'>Athenäum<*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2006. 400 S. € 24. ISBN 2-84050-404-9

Obschon auf den ersten Blick eher unscheinbar, gehört der Begriff der Arabeske bekanntlich zu den zentralen Konzepten der Friedrich Schlegelschen Poetik. Spätestens seit den Untersuchungen Karl Konrad Polheims ist deutlich geworden, welche eminente Bedeutung dem Terminus für Schlegels frühromantische Theorie des Romans und damit seine Idee romantischer Poesie überhaupt zukommt.¹ Während Polheim eine Rekonstruktion des Konzepts im wesentlichen auf der Basis allein der veröffentlichten und unveröffentlichten Texte Schlegels unternahm, hat in jüngerer Zeit Günter Oesterle in verschiedenen Aufsätzen die ästhetikgeschichtlichen Hintergründe der Schlegelschen Überlegungen im 18. Jahrhundert zu erhellen versucht.²

Die neue Studie von Alain Muzelle, Germanist an der Universität Nancy, knüpft an beide Ansätze an, indem sie sie erweitert und vertieft sowie zugleich miteinander verschränkt. Sie erweitert die ästhetikgeschichtliche Perspektive durch einen Einbezug der Diskussionen auch des italienischen Cinquecento um den Begriff der Grotteske (v. a. bei Federico Zuccaro und Paolo Lomazzo), in denen zentrale Bestimmungen von Schlegels Arabeskenbegriff bereits vorformuliert werden, ohne dass die Forschung dies bislang schon ausreichend zur Kenntnis genommen hätte. Und sie vertieft – gemäß der Schlegelschen Einsicht in die Untrennbarkeit von Literaturtheorie und -geschichte – die Rekonstruktion des Arabeskenkonzepts in der Theorie des Frühroman-

1 Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München 1966.

2 Siehe vor allem: 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 Mack-Gérard (Hg.): *Ideal und Wirklichkeit in der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 1984, S. 119-139; Ders.: »Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels Brief über den Roman«. In: Dirk Grathoff (Hg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Bern u. a. 1985, S. 233-292.

Alain Muzelle: *L'Arabesque*

210 tikers durch eine historische Illustration seiner Überlegungen anhand von Roman-Analysen zu Sterne, Diderot und Jean Paul, aber auch zu Boccaccio, Ariost und Cervantes, Analysen, die gleichsam aus dem Blickwinkel Schlegels unternommen werden und die Bedeutung dieser Autoren für den Theoretiker herauszustellen versuchen. Die mitunter äußerst verknappten Bestimmungen zum Arabeskenbegriff, wie sie insbesondere der *Brief über den Roman* oder manche publizierten und nachgelassenen Fragmente enthalten, können so z. T. mit einer überraschenden und bisher unerreichten Deutlichkeit genauer entfaltet werden. Auch wird der ästhetikgeschichtliche Ort der Schlegelschen Überlegungen, in denen sich eine moderne Aufwertung des Ornaments vom bloßen Beiwerk zum Wesentlichen verbindet mit einer auf Plotin und den Neuplatonismus zurückverweisenden Bedeutungsaufladung allegorischer Art, auf eine neue Weise deutlich.

Muzelles Studie kennzeichnet zudem ein intermediales Interesse. So sucht sie durchgängig das Bewusstsein dafür wachzuhalten, dass der Begriff der Grotteske bzw. Arabeske (beide Begriffe werden in der Goethezeit, so auch bei Schlegel, oft synonym gebraucht) seinen Ursprung in Kontexten der bildenden Kunst hat und von Schlegel, wenn auch nicht als erstem, in den Bereich der Literatur und ihrer Theorie lediglich übertragen wird. Muzelle kann deshalb die Fragestellung seines Buchs als etwas unorthodoxe Variante des alten *Ut pictura poesis*-Themas bezeichnen (S. 86), unorthodox, weil die für die traditionelle Gleichschaltung von Literatur und Malerei charakteristische Bindung an den Mimesisgedanken mit den Arabesken gerade zu überwinden versucht wird.³ Auf der anderen Seite weist der Autor, im Anschluss

3 Dass Schlegel selbst freilich gern auch von den »musikalischen Principien« der Poesie spricht, also auch mit der Formel *Ut musica poesis*, in deren Zeichen die romantische Loslösung von der Mimesis oft beschrieben wurde, in Verbindung zu bringen ist, hätte in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden können: »Jede K[unst] hat $\mu\upsilon\sigma$ [musikalische] Princ[ipien] und wird vollendet selbst Musik. Dieß gilt sogar von der $\phi\sigma$ [Philosophie] und also auch wohl von der π [Poesie], vielleicht auch vom Leben.« *KFSA* 16, S. 213 (1798). Dazu passt der folgende, offenbar durch die Experimente Chladnis angeregte Gedanke des Novalis, der gerade die Arabesken als Ausdruck der amimetisch verfahrenen Musik versteht: »Die eigentlich *sichtbare* Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente etc.« Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München/Wien 1978, S. 756 (Fragmente und Studien 1799/1800).

an Werner Busch, zumindest flüchtig auf die Bedeutung hin, die Schlegels Arabeskenkonzept, nachdem es einmal für die Literatur reklamiert worden war, umgekehrt wieder für die Malerei (Philipp Otto Runge), aber auch die Musik (Robert Schumann) gewonnen hat.⁴ Es bleibt hier gewiss bei kurzen Andeutungen, eingehendere komparatistische Untersuchungen hätten den selbstgesteckten Rahmen der Studie gesprengt.

Der Verschränkung von ästhetikgeschichtlichen, intermedialen, literaturtheoretischen und literaturhistorischen Fragestellungen entspricht der Aufbau des Buchs. Ein erster Teil (»L'arabesque en peinture«) behandelt die Arabeske in der Malerei und die theoretischen Diskussionen um sie seit der Wiederentdeckung der *domus aurea* mit ihren grotesken Wandmalereien in der italienischen Renaissance (Kap. 1), im deutschen 18. Jahrhundert (Kap. 2) sowie bei Friedrich Schlegel (Kap. 3). Im Zusammenhang mit dem antimimetischen Charakter hebt Muzelle insbesondere die Schwerelosigkeit und Hybridität grotesker Gestaltungen hervor, die mit leichter Hand das Heterogenste zusammenbringen und mit einander verschlingen, und referiert die Argumente, mit denen Theoretiker des Manierismus die Grotesken gegen den Vorwurf der Willkür, der Verspieltheit und der Sinnleere verteidigten. Dabei erkennt er sowohl in Zuccaros Rechtfertigung der Grotesken als *disegno prodottivo* oder *fantastico* als auch in Lomazzos Aufwertung dieser Gebilde zu allegorischen Zeichen nach Art der Hieroglyphen Gedanken, die auf Schlegel vorausweisen. Schlegel selbst sei unmittelbar freilich durch die Debatte des 18. Jahrhunderts inspiriert, in deren Verlauf Auffassungen artikuliert wurden, die von Riemschroffer Verurteilung der (nun sogenannten) Arabesken als frivolem Spiel ohne Sinn und Kohärenz über ausgleichende Positionen wie die von Goethe, Stieglitz oder Fiorillo, die die Arabesken als Randverzierungen begrüßen, bis hin zu Karl Philipp Moritz' Aufwertung der Arabesken zu einer, sei es auch minderen, Form autonomer Kunst reichen, die ihren Sinn in sich selber trägt.

Muzelle kann eine Fülle der in der älteren Diskussion anklingenden Motive in durchaus positiver Wertung auch in Schlegels Auffassung der Arabeske wiederfinden: die Idee der Verknüpfung des Disparaten, der Leichtigkeit und Verspieltheit, des Fantastischen, aber auch die

⁴ Vgl. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985.

212 Vorstellung einer tieferen Bedeutsamkeit. Besondere Bedeutung für das Zustandekommen der Arabeske schreibe Schlegel dabei dem »Witz« als der Fähigkeit zu, Ähnlichkeiten zwischen Entlegenem zu erkennen, und Muzelle unterzieht in diesem Zusammenhang Schlegels Definition der bildkünstlerischen Arabesken als »witzige Spiegelgemälde«⁵ im *Brief über den Roman* einer eingehenden Auslegung. Die spätestens durch die Dekorationen des Vatikanpalasts durch Raffael (eigentlich: Giovanni da Udine) nobilitierte Kunstform erhalte bei dem Romantiker durchaus paradoxe Zuschreibungen: Wie Moritz begreife Schlegel die Arabesken als autonome ästhetische Gebilde, die keinerlei externe Zwecke verfolgen, doch zugleich erkenne er im arabesken Spiel harmonisch aufeinander bezogener Gegensätze einen Verweis auf das große Ganze, das unendliche Spiel der Welt. Die These der Selbstbezüglichkeit schließe nicht aus, dass Schlegel die Arabeske als allegorische Form verstehe, zwar nicht im Sinn einer Versinnlichung bestimmter Begriffe, wohl aber einer Hindeutung auf das Unendliche. Während Moritz die Arabeske noch als mindere Form autonomer Kunst begriff, weil er in ihr die Mannigfaltigkeit über die Einheit dominieren sah, könne sie Schlegel, der in ihr die Einheit von Einheit und Gegensatz, einen Ausdruck von Totalität, erkenne, zu einer hohen Form von Kunst aufwerten. Als die »älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie«,⁶ wie sie die *Rede über die Mythologie* definiert, werde sie dem Romantiker zugleich zum Ziel seiner eigenen Bestrebungen auf dem Feld der Literatur.

Bevor die Studie nun den Möglichkeiten der Übertragung des Arabeskenbegriffs aus dem Bereich der bildenden Kunst in den der Literatur genauer nachfragt und verschiedene Formen literarischer Arabesken unterscheidet, entwickelt der zweite Teil (»Arabesque et littérature«) die Grundzüge von Schlegels Theorie des Romans (Kap. 4). Denn der Roman als die nach Schlegel romantische Gattung *par excellence* erscheint zugleich als das Medium, in dem die arabeske Form realisiert werden soll. Roman und Arabeske scheinen nach Muzelle auch insofern für einander bestimmt, als beide im herkömmlichen System der Gattungen gar keinen Platz haben. Entgegen dem, was die Überschrift signalisiert, ist in diesem zweiten Teil viel von den grund-

5 KFSÄ 2, S. 330 f.

6 KFSÄ 2, S. 319.

legenden Konzepten der Schlegelschen Literaturtheorie zur Zeit des *Athenaeums* die Rede, aber nur recht wenig von Arabesken. Erläutert werden u. a. die Idee des Romans als der für den Theoretiker im Grunde einzigen und umfassenden nachantiken Gattung, in die alle anderen Gattungen aufzuheben sind, die Vorstellung von der Poetisierung der Prosa, die Forderung nach einer neuen Mythologie, die Idee der Transzendentalpoesie, die Konzeption des Fragments und nicht zuletzt der Begriff der Ironie als grundlegendes Moment einer Poesie, die ihre eigenen Beschränkungen beim Versuch einer Darstellung des Absoluten reflektiert und so zugleich indirekt über ihre Grenzen hinausweist als eine Art »*Epideixis* der Unendlichkeit«⁷, wie Schlegel schreibt. Dies alles ist durchweg lesenswert, denn die Konzepte werden sowohl je für sich als auch in ihrem Konnex sehr klar entfaltet. Nur vermisst man hier leider einige Hinweise darauf, wie all diese Konzepte im zentralen Begriff der Arabeske zusammengedacht werden können.

Erst der dritte Teil (»Les différentes variantes de l'arabesque littéraire«) entwickelt im Ausgang vom *Brief über den Roman* genauere Bestimmungen des Schlegelschen Begriffs literarischer Arabesken. Muzelle sieht in den Ausführungen Antonios eine Unterscheidung »einfacher« von »wahren Arabesken« angedeutet, die die Studie in zwei Kapiteln mit konkretem Inhalt zu füllen versucht (Kap. 5 und 6). Freilich findet sich die Formulierung der »einfachen« Arabeske anders als die der »wahren« im *Brief* selbst nicht. Solche einfachen Arabesken sollen im humoristischen Roman des 18. Jahrhunderts vorliegen, im *Tristram Shandy* von Laurence Sterne, in *Jacques le fataliste et son maître* von Diderot oder in den Romanen Jean Pauls. Hier treffe man auf die für die Arabeske überhaupt kennzeichnende harmonische Verbindung von Gegensätzen und eine Erzählführung, die dem arabesken Ideal der »schönen Verwirrung«⁸ genüge, von der die *Rede über die Mythologie* spricht, und die sich in Digressionen, Unterbrechungen oder Störungen der natürlichen Ereignisfolge manifestiere. Mit der Entwertung der Handlung dränge zugleich der Erzähler in den Vordergrund, der die arabesken Romane im Sinne des *Briefs* ein Stück weit zu »Bekanntnissen« des Autors werden lasse.

7 *KFSA* 18, S. 128.

8 *KFSA* 2, S. 319.

214 Trotz aller Reflektiertheit dieser Romane, die ihre Verfahrensweisen immer wieder selber zum Thema machen, handle es sich bei ihnen nach Schlegel doch lediglich um »Naturpoesie«, die vom gleichsam naturhaften Überleben romantischer Fantasie im Zeitalter des Rationalismus künde. »Wahre Arabesken« aber seien in der Moderne nur als »Kunstpoesie« möglich. Diese setze nach Schlegel theoretische Reflektiertheit, programmatische Absicht und ein klares Bewusstsein der eigenen Künstlichkeit voraus. Wahre Arabesken seien demnach solche, die bewusst Arabesken sein wollen. Die in ihnen anzutreffende Verwirrung sei der *Rede über die Mythologie* gemäß eine »künstlich geordnete«,⁹ die eben deshalb ein Bild der Totalität sein könne. Zugleich freilich sei in den wahren Arabesken die in den humoristischen Romanen des 18. Jahrhunderts bereits anzutreffende poetische Reflexion zum Bewusstsein gesteigert, dass ein jedes literarisches Werk hinter der Aufgabe einer Repräsentation des Unendlichen notwendig zurückbleibe und nur als Fragment begriffen werden könne. Muzelle macht so deutlich, dass wahre Arabesken allein als Transzendentalpoesie möglich sind, die zugleich ein ironisches Bewusstsein ihrer eigenen Unzulänglichkeit entwickelt. Schlegel gewinne seinen Begriff der wahren Arabeske vor allem im Blick auf die arabeske Poesie der frühen romantischen Literatur eines Boccaccio, Ariost oder Cervantes, aber auch, indem er die Reflexionsstandards der zeitgenössischen Philosophie Kants und Fichtes für die Poesie verbindlich mache. Der Sinn des so gewonnenen Begriffs sei freilich ein durchaus programmatischer.

Der noch vor der Redaktion des *Briefs über den Roman* verfasste Roman *Lucinde* wird im abschließenden vierten Teil (»Friedrich Schlegel poète de l'arabesque«) als der Versuch verstanden, dem theoretischen Entwurf eine praktische Entsprechung an die Seite zu stellen, auch wenn dem Interpreten Zweifel bleiben, ob der Roman wirklich schon ganz auf der Höhe der Schlegelschen Forderungen steht. Muzelle zielt hier auf den Nachweis, dass der Roman nicht nur, wie etwa noch Behler meinte,¹⁰ mit den sechs Abschnitten zu Beginn und den sechs Abschnitten am Ende arabeske Elemente enthält, die das zentrale siebte Kapitel »Lehrjahre der Männlichkeit« umspielen, sondern dass der Roman als ganzer eine einzige Arabeske darstellt. Unter anderem

⁹ *KFSA* 2, S. 318.

¹⁰ Ernst Behler: *Frühromantik*. Berlin 1992, S. 227.

in der den Text durchziehenden Metaphorik wuchernder Pflanzen 215
werde dieser arabeske Charakter reflektiert.

Es versteht sich, dass eine Studie wie die von Alain Muzelle vorgelegte, die sich auf einem vielbearbeiteten Gebiet der Schlegelforschung situiert, nicht nur Neues enthalten kann. Gleichwohl bringt sie einen erheblichen Erkenntnisgewinn: Die Einbeziehung der Diskussion der Renaissance über den Begriff der Groteske rückt auch Schlegels Arabeskenkonzept in ein schärferes Licht, indem sie in dem Allegorismus dieses Konzepts ein womöglich auch neuplatonistisches Erbe erkennen lässt. Die fruchtbare Unterscheidung >einfacher< von >wahren< Arabesken macht deutlich, dass der Romantiker den aus der zeitgenössischen Diskussion aufgegriffenen Begriff in sein ganz auf Reflexion und Theorie gegründetes Poesiekonzept integriert und zu einem wesentlichen Element seiner Vorstellung von Transzendentalpoesie erhebt. Gut bekannte Texte Schlegels wie vor allem der *Brief über den Roman* oder die *Lucinde* erhalten durch die eindringlichen Auslegungen auf neue Weise Profil. Dabei wird überall die erstaunliche Konsistenz der Schlegelschen Überlegungen vor Augen geführt. Das Buch ist unverzichtbar für jeden, der sich künftig mit dem Thema Arabeske bei Schlegel beschäftigen wird, aber auch für alle allgemeiner an der Poetik des jungen Schlegel Interessierten unbedingt zu empfehlen. Es zeugt gleichermaßen von den Tugenden genauen Lesens und klarer, gut strukturierter Darstellung.