

Ralf Simon und Malte Stein

## Zur Intertextualität in Arnims Raphael-Erzählung

### I.

In einer Schlüsselszene dieser „Lieblingsarbeit“<sup>1</sup> Arnims liegt Raphael<sup>2</sup> nachts auf dem Bett seiner „irdischen Hausgenossin“ (IV, 260) Ghita und kommandiert der Affengestalt Bäbe im Schlaf sprechend Details eines Bildes, das dieser automatenhaft an die Wand des Schlafgemachs malt. Es wurde bislang nicht danach gefragt, um welches Bild es sich dabei handelt. Arnim reagiert spezifisch auf die Bilder Raphaels, indem er sie von der Ebene der Bildbeschreibungen in die der Narration umsetzt. Sie zitierend gewinnt er neben dem Diskursmuster der Raffaeldarstellungen von Winckelmann über Heinse bis hin zu Tieck, Wackenroder und Friedrich Schlegel<sup>3</sup> andere Zugangsweisen und folglich auch die Möglichkeit, die Diskursmuster seiner Vorgänger zu verschieben und anders zu situieren.

„Am rechten Beine, rief er, mehr Weiß; mehr Rot in den Schatten!“ (IV, 306). Es ist das rechte Bein der Galatea aus Raphaels

<sup>1</sup> So Arnim in einem Brief an die Brüder Grimm vom 29.1.1824. – Wir zitieren die Studienausgabe des Deutschen Klassiker Verlages: Achim von Arnim, Werke in sechs Bänden, Hg.: Roswitha Burwick u.a., Ffm 1989 ff., hier vor allen Band IV, Sämtliche Erzählungen 1818-1830, Hg.: Renate Moering, Ffm 1992. Das Zitat findet sich im Kommentarteil: IV, 1114.

<sup>2</sup> In der Schreibung des Namens „Raphael“ folgen wir dem Text Achim von Arnims und machen uns dabei die orthographische Differenzierungsmöglichkeit zunutze: wenn „Raphael“ geschrieben wird, ist die fiktive Figur in Arnims Text gemeint, bei „Raffael“ aber die textexterne historische Referenz. Ausnahmen bilden die Zitate, in denen der Name immer so wiedergegeben wird, wie er im zitierten Text steht.

<sup>3</sup> Im Überblick informiert über die Vorgeschichte der Raffael-Rezeption in Deutschland neben den Kommentaren in den Studienausgaben (Renate Moering: IV, III5 ff. und Walther Migge (Hg.), Achim von Arnim, Sämtliche Romane und Erzählungen, München 1962–1965, Bd. 3, S. 707 ff.) das Nachwort von Gertrud Meyer-Hepner zu ihrer Edition der Erzählung (Berlin 1957).

Fresko *Der Triumph der Galatea* in der Villa Farnesina zu Rom, das Bäbe zu vollenden angewiesen ist. Eine zweite Markierung bestätigt diese Referenz. Unmittelbar bevor Bäbe im Schlafzimmer der Ghita erstmals zu malen beginnt, halten Raphael und seine Freunde ein Gartenfest ab, das „sich in einem wilden Bacchuszuge schloß, in welchem Ghita als Centaur umhergeführt wurde, und Julio, auf welchem sie ritt, das Pferd spielte“ (IV, 288). Im rechten Hintergrund der *Galatea* findet sich dieses Paar als ein Centauer mit einer auf ihm reitenden Meerjungfrau wieder.

Für die Erdgeschoß-Loggia der Villa Farnesina hat Raffael ein weiteres Deckenfresko angefertigt. Es handelt sich um die Darstellung der *Amor-und-Psyche*-Geschichte, die als mythopoetisches Muster für die Erzählung Arnims strukturbildende Funktion hat. Als Raphael sich „eines Morgens [. . .] zu ungewohnter Frühzeit“ der Malarbeit der Affengestalt bewußt wird, beschreibt er die Gemälde in Anspielung auf zurückliegende, aus der Erinnerung an seine einstige Jugendliebe entstandene *Amor-und-Psyche*-Entwürfe mit folgenden Worten: „[. . .] es sind sehr tragische Bilder und beinahe eine Fortsetzung meiner Psyche zu nennen, nachdem sie mit Amor, der flüchtigen Erscheinung, für immer verbunden ist“ (IV, 289). Zwanglos läßt sich in Bäbes „Fortsetzung“ (IV, 289) der „unschicklichen Bilder aus der Göttergeschichte“ (IV, 304)<sup>4</sup> eine Referenz auf das Deckenfresko *Die Hochzeit von Amor und Psyche* erkennen.

Die Hinweise ergeben mit ausreichender Deutlichkeit: Arnim hat sich in der schlafzimmerlichen Malgemeinschaft von Raphael und Bäbe auf diejenigen Arbeiten Raffaels bezogen, die in der römischen Villa Farnesina zu finden sind, nämlich auf *Amor und Psyche* und auf *Der Triumph der Galatea*.<sup>5</sup> Markiert ist damit, daß Arnim sich nicht in die Kontinuität des deutschen Raffaeldiskurses einschreibt. Daß die versteckten Anspielungen gerade auf Raf-

<sup>4</sup> Die Formulierung Arnims erinnert an eine aus dem Kreis um Michelangelo überlieferte harsche Kritik an den Fresken: als „schändliches Ding“ (*chosa vituperosa*) werden sie bezeichnet. Vgl. James H. Beck, Raffael, Köln, 1981, S. 148.

<sup>5</sup> Aus der räumlichen Nachbarschaft der Arbeiten ergibt sich, daß sie in den deutschsprachigen Kunstbeschreibungen zuweilen zusammen abgehandelt werden und vielleicht auch deshalb für Arnim in einem Zusammenhang stehen. Sowohl Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (in: Werke in vier Bänden, Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane, Hg.: Marianne Thalmann, München 1963, S. 840 f.) als auch Wilhelm Heineses *Ardinghello* (Stuttgart 1978, S. 218 f.) ermöglichen im Nebeneinander der Bilder das Bedeutungsmuster, das Arnim aus ihrer Identifizierung konstruieren wird.

faels sinnlich-mythologische Arbeiten abzielen, weist aus, daß die Sakralisierung des Malers, die wirkmächtig spätestens durch Wackenroder vorgenommen wurde, bei Arnim problematisiert wird. Wenn Arnims Raphael formuliert, „wer aber das große Geheimnis der Welt darstellen will, kann sich der Welt nicht verschließen“ (IV, 300), dann steht die Formel vom Geheimnis der Welt in Spannung zur Idee der heiligen Kunst Raffaels und die Weltlichkeit in Opposition zum reinen und christlichen Leben. Arnim arbeitet noch mit der Dichotomie irdisch versus christlich<sup>6</sup>, aber nur indem er sie verschiebt und damit außer Kraft setzt. Sie ist nach wie vor das Thema auch dieses Raffaeldiskurses, aber was die Narration Arnims dazu zu sagen hat (Rhema), läuft auf ihre Dekonstruktion hinaus. Um diese Verschiebung in *Raphael und seine Nachbarinnen* aufzuzeigen, ist ein Blick auf die Arbeit der Umkodierung nötig, die Arnim an den Texten seiner Vorläufer unternimmt.

## II.

Neben dem Bezug auf die Bilder Raffaels, dessen Semantik noch zu erörtern sein wird, referiert Arnim in einer expliziten Intertextualität<sup>7</sup> auf Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstlie-*

<sup>6</sup> Irdisch vs. himmlisch, Venus (Galatea) vs. Maria (Madonna), antike Kunst vs. christliche Wahrheit, weltliches Leben vs. Klosterheilige, Sinnlichkeit vs. Idealität, Körper vs. Seele: Dichotomien dieser Art strukturieren den Text, aber nicht in einfacher Zweistelligkeit. Stets findet ein komplexitätssteigernder Re-entry der Dichotomie in die Dichotomie statt. Idealität ist ohne Sinnlichkeit nicht darstellbar; in der Idealität findet sich ihr Oppositum wieder als sie ermöglichend. Umgekehrt ist Sinnlichkeit ohne Idealität keine Möglichkeit der Kunst. Die Dichotomie wendet sich gleichsam auf sich selbst an; was zunächst der strenge Widerpart eines Relats zu sein scheint, taucht immer auch auf der jeweils „falschen“ Seite auf. Auf dieser Ebene der Formalisierung ließe sich die Einkopierung der Dichotomie in die Dichotomie als Strategie des Unterlaufens ihrer einfachen Zweistelligkeit mit dem Begriff der Dekonstruktion zusammenbringen. Vgl. zu der Terminologie des Re-entry Niklas Luhmanns einleitende Bemerkungen zu seinem Aufsatz „Frauen, Männer und George Spencer Brown“, in: Zeitschrift für Soziologie, 17/1 (1988), S. 47 ff.

<sup>7</sup> Gérard Genette (Palimpseste, Ffm 1993, S. 14 ff. u.ö.) schlägt in seinen komplexen definitorischen Versuchen u.a. das Kategorienpaar Hypotext und Hypertext vor, um ein bestimmtes Verhältnis von Texten zueinander (deren Gesamtbezeichnung wir nach wie vor Intertextualität nennen wollen) zu charakterisieren. Der Terminologievorschlag hat seine Vorteile: man signalisiert, wenn man den zugrundegelegten Text Hypotext nennt, daß man von Bezügen zwischen Texten auf der Basis von Hypothesen handelt. Wenn stimmt, daß alle Intertextualität

*benden Klosterbruders* (1797) und Friedrich Schlegels Aufsatz *Vom Raphael* (1803), die er als Hypotexte zitiert und strukturell umformuliert in das Muster seines Textes verwebt.

In den *Herzensergießungen*<sup>8</sup> ist trotz der ablehnenden Haltung des Klosterbruders gegenüber wertenden Vergleichen<sup>9</sup> eine deutliche Hierarchie der Künstlergestalten ablesbar, die sich in verschiedenen Ästhetikkonzepten fundiert. Zu den „wahrhaft-ächtigen Künstlergeistern“ (Wa 105) zählt Wackenroder – neben Raffael und Michelangelo – Leonardo da Vinci gerade noch und Piero di Cosimo gerade nicht mehr. Die beiden letzteren haben eine außerordentliche Einbildungskraft<sup>10</sup> gemein, ahmen die Natur mit ihrem emsigen und umherschweifenden Kunstsinn und ihrer fleißigen Beobachtung<sup>11</sup> nach, wobei Cosimo mit seiner „immer gährenden Phantasie“ (Wa 101) „bey allen Mißgeburten in der physischen Natur, bey allen monströsen Thieren und Pflanzen“ (Wa 102) verweilt und deshalb, trotz einer „gewissen Übereinstimmung zwischen ihm und dem großen Leonardo da Vinci“ (Wa 105) nicht fähig ist, „die ganze Natur in sich zu empfangen, und, mit dem Geiste des Menschen beseelt, in schöner Verwandlung wiederzugebären“ (Wa 105). Wenn beide auch die äußere Natur nachahmen, so ist doch Leonardo „von den Musen und Grazien,

---

zunächst einmal der Prozeß jeden Lesens ist, nämlich Bezugnahme zu Bekanntem, so handelt jeder Leser stets mit hypothetischen Texten und konzipiert daraus den Text, den er liest, als einen Text, der über andere sich legt und damit zugleich hypertroph ist. Ausgewiesen ist in dieser Terminologiewahl der konstruktive Charakter einer behaupteten Intertextualität – was nicht ausschließt, daß man trotzdem davon überzeugt sein kann, der zugrundegelegte Text sei keine Lektürehypothese, sondern bilde tatsächlich, also produktionsästhetisch, das Fundament einer gegenwärtigen Textarbeit.

<sup>8</sup> Die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* werden zitiert nach: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Hg.: Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991. Weiterhin zitiert als „Wa“.

<sup>9</sup> Schon zu Beginn des Textes findet sich das Motiv der Ablehnung ästhetischer Wertung: „[. . .] ich konnte es nie dahin bringen, – ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen seyn, – an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten zu sondern, und sie am Ende alle in Eine Reihe zu stellen, um sie mit einem kalten, kritisirenden Blicke zu betrachten“ (Wa 53). Ähnliche Bemerkungen finden sich S. 81, 96 („Vergleichung ist ein gefährlicher Feind des Genusses“) u.ö.

<sup>10</sup> Von Leonardo wird gesagt, daß „seine Einbildung so fruchtbar und reich“ (Wa 75) sei; Cosimo wird eine „überfüllte Einbildungskraft“ (Wa 102) attestiert.

<sup>11</sup> Von Leonardos Kunstmaximen wird referiert, daß „der Kunstsinn vielmehr ämsig außer sich umherschweifen [soll]“ (Wa 76).

als ihr Liebling, in ihrer Atmosphäre schwebend getragen“ worden und berührte nie „den Boden des alltäglichen Lebens“ (Wa 74). Das Differenzkriterium für die Aufnahme Leonardos unter die Kunstgeister ist sein Inspiriertsein (Musen) und seine idealisierende Nachahmung (Grazien), also ein göttlicher (wenn auch heidnischer) Beistand, während Cosimos Nachahmung finster, unruhig, nicht-idealisierend bleibt.

Auch bei Michelangelo wird auf sein Wissen verwiesen<sup>12</sup> und somit auf empirische Bedingungen seiner Kunst. Allerdings ist nun das wesentliche Organ seiner ästhetischen Produktivität die Seele (Wa 111) als der Ort, an dem göttliche Inspiration (Wa 112) Einlaß in den Künstler findet.

Raffael schließlich wird dem „großen Buonarotti“ (Wa 109) als der „göttliche“ (Wa 62, 66, 96), der „himmlische“ (Wa 65), der „heilige“ (Wa 122) Maler entgegengestellt. In seiner Kunst ist kein empirisches, mimetisches Moment mehr; direkt aus göttlicher Inspiration („unmittelbarer göttlicher Beistand“ Wa 58) schafft (poiesis)<sup>13</sup> er die „Göttlichkeit“ (Wa 57) seiner Madonnenbilder. Wackenroder zitiert dabei den bekannten Satz Raffaels: „Ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt“ (Wa 58), verschweigt aber, neben der nur unvollständigen Zitation, daß Raffael diesen Satz gerade nicht auf die Madonnenbilder, sondern auf die *Galatea* bezogen hat.<sup>14</sup> Winckelmann zi-

<sup>12</sup> „Er ergründete das innerliche Triebwerk der Menschenmaschine bis in die verborgensten Wirkungen“ (Wa 111).

<sup>13</sup> Der Impuls einer Ästhetik der antimimetischen poiesis wäre innerhalb einer Diskussion über die Möglichkeiten christlicher Ästhetik zu führen, wie sie vor einigen Jahren im Forum des Poetik-und-Hermeneutik-Kreises ausgetragen wurde (Vgl. die einschlägigen Aufsätze in: Die nicht mehr schönen Künste, Hg.: Hans Robert Jauss, München 1968). Innerhalb der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist wohl Klopstock der erste, der vehement den Begriff der Darstellung von Innerlichkeit (und das konnotiert Inspiriertsein immer gleich mit) gegen den Begriff der Nachahmung gestellt hat. Die Diskussion des Nachahmungsbegriffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte dann stets mit dem antimimetischen Moment zu kämpfen, daß Inspiration auch christlich, durch Einhauchung des Geistes, erfolgen kann und daß das Darzustellende etwas sei, das nur unvollkommen durch den Bezug auf äußere Gegenstände, aber umso mächtiger durch die Seelensprache der Innerlichkeit und Empfindsamkeit exponierbar ist. Vgl. zu Klopstock die umfangreiche Studie von Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, Gedanken über die Natur der Poesie, Hg.: W. Menninghaus, Ffm 1989, bes. S. 332 ff.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Ladislao Mittner, *Galatea*. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und -dichtung in der deutschen Frühromantik, in: DVJS 27

tiert ihn in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*: „So bildete Raffael seine Galatea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Baldassar Castiglione: „Da die Schönheiten“, schreibt er, „unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung“.<sup>15</sup>

Daß in das Zentrum der Arnimschen Schlüsselszene gerade die bei Wackenroder bewußt verschwiegene *Galatea* rückt, markiert eine Intertextualität, die den Wackenroderschen Text an seinem blinden Punkt ergreift und systematisch umkodiert. Denn Arnim rückt seinen Raphael in markante Nähe zu Wackenroders Leonardo. Wie dieser malt Raphael nie ohne äußere Anschauung. Schon zu Beginn des Textes wird dies programmatisch formuliert: „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“ (IV, 259f.). Wie Wackenroders Leonardo betreibt der Arnimsche Raphael eine idealisierende Mimesis und eben keine reine poesis. Aufschlußreich ist dabei auch folgende Charakterisierung Bavieras: „Es war keine Art Schein oder Zerstreung in ihm; er leuchtete immerfort im Vollgenusse seiner Ewigkeit und seine Augen leuchteten, weil sie alle Strahlen in sich sogen“ (IV, 263). Scheint der Satz zunächst die Wackenroderschen Klischees vom „göttlichen Raffael“ zu zitieren, so widerspricht seine Aktivität, die Strahlen in sich einzusaugen, dem Wackenroderschen Kontemplationsideal, nach welchem Erleuchtung von Außen in den „himmlischen“ Maler Einzug hält und ihn als Medium, als Inspirierten nutzt. Spart Wackenroders Lebensbeschreibung das eigentliche Leben aus, indem sie Raffael als reinen Jüngling, entwicklungslos und fromm denkt – „sein ganzes Leben und Weben auf Erden war einfach, sanft und heiter“ (Wa 122) –, so entwickelt Arnim mit den Schritten fromme Kindheit, laszives Malerleben und Verklärung eine deutliche Entwicklung. Daß sein Raphael mit weißen Haaren (s.u.) stirbt, dementiert nachdrücklich das Klischee vom ewigen Jüngling.<sup>16</sup>

(1953). Mittner zitiert S. 555 den italienischen Wortlaut des Satzes: „Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente.“

<sup>15</sup> Johann Joachim Winckelmanns *Kleine Schriften und Briefe*, Hg.: Hermann Uhde-Bernays, Leipzig 1925, Bd. I, S. 68.

<sup>16</sup> In Wackenroders lyrischer Musenführung durch den Gemäldesaal wird mit dem Jünglingsbildnis Raffaels (Wa 120) ein Topos zitiert, der sich in Tiecks *Sternbald* („Er war und blieb sein lebelang ein Jüngling“, s. Anm. 5, S. 847), Winckelmanns

Die Zurücknahme des idealisierenden Wackenroderschen Raffaelbildes bei Achim von Arnim läßt sich sehr gut an den Christus-Anspielungen ablesen. Wackenroders Klosterbruder spricht den „kühnen Gedanken“ direkt aus, daß „der stille göttliche Geist Christi“ auf Raffael ruhe (Wa 111). Arnims Raphael folgt hingegen nicht dem Modell des erhaben-göttlichen Christus, als vielmehr dem des in Jesus menschengewordenen Gottes, der die Leiden und den Weg des Menschen auf sich nimmt. Die Identifizierung Raphaels mit Jesus erfolgt gegen Ende des Textes. In der Brunnenszene zeichnet Raphael auf die vom Mond beschienene Wasserfläche den ersten Entwurf seiner *Transfiguration*. Es ist seine eigene Verklärung, wie es die Überschrift des Kapitels insinuiert und wie es von der Tatsache nahelegt wird, daß er in der vom Mondlicht beschienenen Wasseroberfläche vermutlich sein eigenes Spiegelbild als das des verklärten Christus erblickt. „Es glückt! sagte er, nach einer Weile voll Begeisterung. Ich sehe noch die blaue Luft mit dem leichten goldigen Gewölk, wie sie einst über dem Hause der Geliebten standen; sie [die Wolken] bildeten mir den Herrn vor mit Moses und Elias, unten aber stand um uns die ganze Erdenwelt, die sich auf ihren verschiedenen Stufen der Annäherung in Zuversicht und Zweifel überhebt“ (IV, 297: unsere Unterstreichung). Raphael beschreibt die Szenerie zunächst vom Standpunkt des zum Himmel Hinaufblickenden aus, wechselt dann aber die Perspektive und nimmt exakt den Blickpunkt des Christus in der *Transfiguration* ein.

Wenn bei Arnim Raphael am Ende in die *Transfiguration* eingeschrieben wird, muß er am Anfang anders denn als Mensch in die Welt gekommen sein, um dem gegen Wackenroder gewendeten christologischen Modell zu entsprechen.<sup>17</sup> In der Tat läßt sich Raphael mit dem Sujet des inkarnierten Gottes zusammenbringen.

---

*Nachahmung* („Eine so schöne Seele, wie die seine war, in einem so schönen Körper“, s. Anm. 15, S. 84) und Heinses *Ardinghello* („der göttliche Jüngling“, s. Anm. 5, S. 218) findet. Arnim ist wohl der erste, der Raphael mit Kindern und weißen Haaren versieht und damit Attribute des Alters einführt, die freilich im Kontext der Erzählung einer noch weitergehenden Symbolinterpretation bedürfen.

<sup>17</sup> Zur Christologie bei Achim von Arnim findet sich in der Interpretation zur *Isabella von Ägypten* von Gerhart von Graevenitz (Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987, S. 220 ff.) Grundsätzliches. Von Graevenitz weist nach, in welchem Umfang Arnim aus seiner Hamann-Lektüre christologische Theologeme übernommen und in die Bildtheologie der *Isabella von Ägypten* integriert hat.

„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“ (IV, 260). Die Erde wird in diesem Eingangssatz nur als eine Durchgangsstation gedacht; Herkommen und Ziel Raphaels liegen jenseits ihrer. Raphael, als „Komet“ (IV, 262), als Lichtgestalt (IV, 267) und als „frommer Knabe“ (IV, 265) wird in einer Raumstruktur exponiert, die sein Menschwerden symbolisch inszeniert. Der Abstieg vom Zimmer oberhalb der Scheidemauer und das Hinunterklettern in den Nachbarshof stellt sich als Übergang vom Himmel zur Erde dar – ein Übergang, der von Arnim topologisch minutiös durch Kunst, nämlich durch die Herkules-Statue, an der er herabsteigt, vermittelt wird: „er schwang sich von der Mauer auf die Keule von der Keule auf die Schulter, von der Schulter auf die Hüfte, von der Hüfte auf die große Zeh des Herkules“ (IV, 268). Solcher Abstieg ist zunächst umkehrbar: Raphael kommt wieder in sein Zimmer zurück. Für eine kurze Zeit ist er nach dem Vorbild des Amor-und-Psyche-Märchens in der unentdeckten Malgemeinschaft mit Benedetta unschuldig. Das Märchen konzipiert die Liebe vor dem Verrat als unschuldige, nach ihm als schuldig gewordene. Arnims christliche Rezeption übernimmt die Dichotomie: vor dem Verrat versus nach dem Verrat wird auf unschuldig versus schuldig abgebildet, dabei jedoch das Moment des Sinnlichen getilgt. Daß Raphael „gewiß noch seliger auf den Flügeln von Benedettens Gebeten [war], als Amor in den Armen der Psyche“ (IV, 270) und daß „die Seligkeit unserer Umarmung, in der Himmel und Erde, Kunst und Liebe sich einträchtig umschlossen“ (IV, 270) eine Seligkeit der nur metaphorischen Umarmung in der Malgemeinschaft meint, denkt die Steigerung („seliger“) der Märchenkonstellation mit ihrer Entsinnlichung zusammen. Schon in der Jugendgeschichte hat Benedetta die Funktion, Raphaels idealische Kunstproduktion zu ermöglichen.

Erst als Ghita und Benedetta in Raphael einen Einbrecher vermuten und analog zur *Amor-und-Psyche-Geschichte*<sup>18</sup> mit einer

<sup>18</sup> Hier liegt der strukturelle Grund für die Dominanz des *Amor-und-Psyche*-Motivs: die nächtliche Lampenszene, hier wie bei Apuleius ein Sündenfall, verhindert die Rückkehr in das Haus, psychanalytisch die Rückkehr zur Mutter, symbolisch die in den Himmel und macht damit ein irdisches Künstlerleben notwendig. „Amor und Psyche“ ist also nicht nur der Name für die Liebesgeschichte Raphaels; es ist der Name der Signatur seiner *conditio humana*. Vgl. zur Lampenszene bei Apuleius, *Das Märchen von Amor und Psyche*, Stuttgart 1978, S. 51 ff.



Lampe dem Geheimnis um den nächtlichen Gast auf die Spur kommen wollen, wird dem herabsteigenden „Engel“ der Wiedereintritt in die oberen Gefilde von den „Amazonen“ (IV, 270) einerseits, vom Vater andererseits streitig gemacht. Nach dieser Episode muß Raphael von der vertikalen Raumstruktur auf die horizontale wechseln; fortan übernimmt die Kunst die scheiternde, daher Sehnsucht bleibende Funktion der Rückkehr, die ihm realiter verwehrt bleibt.<sup>19</sup> An die Erde gebunden wird er vornehmlich durch Ghita, deren Namen man in onomastischer Spekulation als Assonanz<sup>20</sup> zu Gaia (Erde) lesen könnte. Verstrickt an die Erde ist Ghita symbolisch dadurch, daß sie als Bäckerin die Hände im Teig walkt,<sup>21</sup> während sich die tontretende Töpferin Benedetta – die Gebenedeite<sup>22</sup> – aus dem schlammigen Element der Erde löst, indem sie der Marmorstatue den von Ghita und Raphael vergeblich begehrten Ring vom gekrümmten Finger zieht und sich damit „mächtiger als die alte heidnische Göttin“ (IV, 278) erweist. Sie „sprang aus dem schlüpfrigen Tone heraus, der in seiner Anhänglichkeit ihr nachschluchzte und sie fast zum Fallen gebracht hätte“ (IV, 278), wird also zur idealischen, von der Erde gelösten Figur – zur „gebenedeyten Kunstheiligen“ (Wa 53) – just in dem Moment, in dem der Text Raphael symbolisch als Künstler inszeniert. Bäbe, der Name des mit dem Bäckerkittel bekleideten „sogenannten Af-

<sup>19</sup> Jene „Spur der Liebe“ (IV, 286), die Raphael mit Ghita und ihrem Schleppekleid nachts durch den Garten zieht und die im Text als Kunstwerk kodiert wird – verallgemeinerbar auf das Leben Raphaels überhaupt: Kunst als Spur der Liebe im Leben Raphaels –, wird als „ein Kuß des Himmels und der Erde“ (IV, 286) bezeichnet, also als symbolische Vermittlung eines Engels, der aus seiner Inkarnation nicht mehr oder nur durch den Tod – die Verklärung (*Transfiguration*) – entkommen kann.

<sup>20</sup> Das onomastische Argument mag weit hergeholt erscheinen. Zu erinnern ist aber an Arnims poetologische Bemerkung hinsichtlich der Assonanz: „Auch hierin fand sich Cenrio heimlich wieder viel besser unterrichtet, ungeachtet ihm einige Dinge im Kopf herumgingen, die er nicht bequem reimen konnte, vielleicht weil die Natur bloß Assonanzen machen wollte“ (III, 709). Wie „bequem“ müssen sich die Gedanken „reimen“ lassen, damit sie in einer Interpretation plausibel sind, wie viel „Assonanzen“ sind erlaubt bei einem Dichter, der sich Assonanzen zum Prinzip macht?

<sup>21</sup> Sprechend ist, daß Raphael, als er später Ghita wiedertrifft und sie zur Geliebten macht, sich zum Spaß als Bäcker anstellen läßt und gemeinsam mit ihr Teig knetet (vgl. IV, 283: „und arbeitete lachend im Teige herum“): offensichtlich eine sexuelle Anspielung.

<sup>22</sup> Ital. benedire = segnen, weihen.

fen“ (IV, 306),<sup>23</sup> ist onomastisch offensichtlich die Kontamination aus *Bäcker* (oder *Bäckerin*?) und *Benedetta*. Indem er den Pinsel zu Raphaels Malanweisungen führt – als figural verselbständigter Teil Raphaels: seiner sinnlichen Lust, die sich malerisch in mythologischen Bildern artikuliert –, erscheint er als die zum Sinnlichen hin interpretierte Synthese,<sup>24</sup> die eine an die Erde gebundene, symbolisch aber die Himmelsrückkehr versuchende Künstlerschaft wie die Raphaels kennzeichnet.

Der Arnimsche Raphael ist in einem dichten Anspielungsnetz als menschengewordener Engel<sup>25</sup> bzw. als inkarnierter Gott lesbar, freilich charakteristisch abweichend von der Christusidentifikation, die Wackenroder, jede Entwicklungsmöglichkeit und jede hybride Individualität ausschließend, konzipiert hat. Daß diese

<sup>23</sup> Ist Bäbe ein in einer Affenverkleidung versteckter Bäcker oder ein Affe im Bäckerkleid? Ist er verkrüppelt, verbrannt, schwarz, behaart und deshalb im Aussehen ein Affe, der erst durch die weiße Bäckerbekleidung zum Bäcker wird? Stets steht im Text „sogenannter Affe“; Arnim versetzt die allegorische Figur kunstvoll in eine Vieldeutigkeit, bei der damit gespielt wird, ob von Bäcker oder Affe auszugehen sei, dem dann die jeweils andere Bezeichnung als metaphorische zugeschrieben wird. – In Brentanos Gockelmärchen steht das Motiv des Affen übrigens für das äffische Prinzip der Mimesis, eine Konnotation, die in poetologischen Diskursen topisch ist (vgl. Moering IV, 1111) und hier sicher mitspielt.

<sup>24</sup> Es spricht für Arnims Komplexität, daß er nicht nur die Dichotomie sinnlich vs. himmlisch mitsamt ihren Transformationen wie oben diskutiert (s. Anm. 6) durch einen Wiedereintritt (re-entry) der Dichotomie in die Dichotomie denkt, sondern auch Raphaels Kunstproduktion. Wenn es darum geht, unter den Bedingungen des Irdischen das Himmlische symbolisch (durch Malerei) darzustellen, so läßt sich dies in zweierlei Hinsicht denken. Zum einen kann die Synthese auf sinnlicher Seite (Einkopierung der Dichotomie Erde vs. Himmel auf die Seite der Erde) durch mythologische Bilder (*Galatea, Amor und Psyche*) stattfinden, zum anderen auf himmlischer Seite (Einkopierung der Dichotomie Erde vs. Himmel auf die Seite des Himmels) durch christliche Bilder (Madonnen, *Transfiguration*). Arnim denkt in der Tat beide Möglichkeiten; freilich die eine denunzierend als Schlafzimmerkunst, zugleich aber gerechtfertigt durch Raphaels Apologie seines Verhältnisses mit Ghita.

<sup>25</sup> Christof Wingertszahn (Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim, St. Ingbert 1990, S. 355), Moering (IV, 1120) und Ulfert Riecklefs (Magie und Grenze: Arnims Päpstin-Johanna-Dichtung, Göttingen 1990, S. 24, 295 f.) verweisen auf neuplatonische Einflüsse bei Achim von Arnim. Der geschilderte raumsymbolisch inszenierte Übergang von Engel zu Mensch ließe sich psychoanalytisch, aber auch psychogenetisch im Sinne des Neuplatonismus denken. Freilich ist Wingertszahn zuzustimmen, daß dieser Übergang nur die Oberflächenstruktur eines Textes erfaßt, der das Sinnliche auch positiviert, es als Movens von Kunstproduktion denkt und somit komplexer ist als ein neuplatonischer Dualismus.

Umkodierung sich systematisch auf Wackenroders Text beziehen läßt, wird schließlich auch formal an der reziproken Erzählsituation deutlich. In den *Herzensergießungen* wendet sich ein den weltlichen Geschäften entrückter Geistlicher an junge Künstler, bei Arnim ist ein Geistlicher der Adressat, und es schreibt ein ehemaliger Kunstgehilfe. Diesen läßt Arnim gerade im Anschluß an Raphaels Ghita-Plädoyer, der Umkehrung des Wackenroderschen Diskurses, ein Zitat aussprechen, nachdem er „mit herunterhängendem Unterkiefer“ (IV, 300) dem Plädoyer folgte: „Herzensergießung“ (IV, 301).

### III.

Das Intertextualitätsmuster wird zusätzlich durch die Einarbeitung von Friedrich Schlegels Aufsatz *Vom Raphael* kompliziert. Schlegel unterscheidet darin eine ältere von einer neueren Schule der italienischen Malerei. Zur ersteren zählt er die Maler der Frührenaissance bis einschließlich Leonardo da Vinci und charakterisiert sie durch „schlichten, strengen Ernst“, „stille Gründlichkeit“ und „tiefere Religiosität“.<sup>26</sup> Als den eigentlichen Gegenstand der Malerei bestimmt er die „Sphäre der christlichen Sinnbilder“ (Sch 58). In der Darstellung der christlichen Religion<sup>27</sup> findet nach Schlegel die Malerei ihre „rechte Quelle“, zu der zurückzufinden Aufgabe der jetzigen Maler sei, was zugleich eine Zurückführung „zu der alten Schule [. . .] welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen“ (Sch 55), ist. Diese neuere Schule wird von Schlegel als „zwar kunstreich, aber nicht so tief“ (Sch 51) beschrieben, ihr Gegenstand ist „nur wie mit einem leicht vorbei eilenden Enthusiasmus aufgefaßt“ (Sch 51). Sie weist „durchaus individuelle Natur“ auf, aber „keine abstrakten Züge, kein Ideal“ (Sch 52). Die Verurteilung der neueren Malerei beruht auf den mit „der unseligsten Verwechslung der Malerei und Plastik behandelten griechischen Gegenständen bei den alten italienischen Malern“ (Sch 58). Während aber die alten Maler „im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor[zogen]“ (Sch 59) und es ihnen mit dem „leichten Zweck“ (Sch 59) der mytholo-

<sup>26</sup> Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, Hg.: Ernst Behler u.a., Bd. IV: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (Hg.: Hans Eichner), Paderborn u.a., S. 51. Weiterhin zitiert als „Sch“.

<sup>27</sup> Vgl. die Einleitung von Ernst Behler zum Bd. IV der Kritischen Ausgabe Schlegels (s. Amn. 26), S. XXIII.

gischen Bildersprache „nicht so heiliger Ernst“ (Sch 59) war, verlieren sich die neueren Maler in dieser Verwechslung von Malerei und Plastik und stellen „in einem nach allen Seiten abschweifenden Streben“ (Sch 56) die Idealität mythologischer Gegenstände dar. Schlegel zieht also den allegorischen und damit abstrakteren und formaleren Grundzug der älteren Schule gegenüber der konkreten Schönheit der neueren Schule vor, weil sich die allegorische Grundhaltung eher mit einer christlich bestimmten Kunstauffassung verträgt als ein mimetisches Schönheitsideal. Der „schlichte, strenge Ernst“ (Sch 51) der christlichen Malerei ist dem fälschlicherweise an der Plastik orientierten Ideal der Schönheit durchaus überlegen. So läßt sich in seinem sehr ambivalenten Lob der Raffaelschen Madonnen, daß sie „durchaus individuelle Natur“ (Sch 52) haben, aber „keine abstrakten Züge, kein Ideal“ (Sch 52), der versteckte Tadel gerade auch an der gelobten *Jardanière* heraushören.

Raffael nimmt in Schlegels Dichotomisierung die Position des „Übergangs“ (Sch 55) zwischen der alten und neuen Schule ein. Er hat noch die Religiosität der alten und schon die Individualität der neuen Schule und bezeichnet daher für die neueren Maler den Weg, von der modernen Individualität wieder in die verlorene Religiosität zurückzufinden. Seine „Universalität“ (Sch 55) begründet sich in diesem die grundlegende Dichotomie überbrückenden „Charakter“ (Sch 55).

In Arnims Text wird die Schlegelsche Periodisierung reproduziert. Der alten Schule entsprechen bei Arnim die „ältesten Maler“ (IV, 260): der Meister Pietro (Perugino), Fra Bartolomeo, Raphaels Vater und schließlich Benedetta, die den Stil der Alten fortsetzt. Diesen gegenübergestellt sind der junge Luigi, Raphaels „Schüler und Nachahmer“ (IV, 260), vor allem Franz Penni und Julio Romano. Während sich die älteren Maler ganz in „höhere Obhut“ (IV, 260) begeben und „Klostergeistliche“ (IV, 260) werden, pflegen die neueren ihrerseits eine antike Lebensart, veranstalten Bacchanale (IV, 279f., 288), feiern „scherzend“ den „Triumph des alten Glaubens“ (IV, 292) und sind sinnlichen „Auschweifungen sehr ergeben“ (IV, 279).

Raphael selbst wird in keine der Schulen eingeordnet. Seine Bilder – und hier verkompliziert Arnim die Schlegelsche Argumentation – werden in die von Schlegel vorgegebene Dichotomie an allen drei Orten eingetragen.

Die mythologischen Bilder, sowohl die in Malunion mit Bäbe zustande gekommenen als auch die von Julio Romano in Ghitas Haus nach Raphaels Skizzen ausgeführten Wandgemälde (IV,

285), gehören der neuen Schule an. Jene Kritik Raphaels an den *Amor-und-Psyche*-Fresken im Schlafzimmer, nach der an ihnen die tierische Natur deutlich abgelesen werden kann (IV, 289), wiederholt präzise die Schlegelschen Bewertungsmaximen.

Die christlichen Bilder Raphaels, seine Madonnen und die *Transfiguration* werden an den Schlegelschen „Übergang“ zwischen beiden Schulen plaziert, sind aber bei Arnim mehr als nur die Vermittlung zur alten Religiosität. Sie stellen den eigentlichen Höhepunkt christlicher Kunst dar: nämlich einer Kunst, die weder an ihren christlichen Gehalten noch an ihrem ästhetischen Wert Abstriche zu machen braucht, während bei Schlegel ästhetische Vollendung und Religiosität in latentem Widerspruch stehen. Schlegel kann sich das religiöse Ideal nur in abstrakter Darstellung denken. Für ihn scheint christliche Kunst einer Art gebremsten Bilderverbots zu unterliegen. Die volle Positivität der Religion ist als solche nicht darstellbar, auch nicht ästhetisch. Christlicher Kunst scheint daher ein Formalismus inhärent sein zu müssen. Raffaels Bilder, von einem Maler der alten Schule ausgeführt, würden, wie Schlegel konstruiert, „innig gefühlter und reiner sein“ (Sch 51), „vielleicht nicht so kunstreich“ (Sch 51), dafür aber erhabener „uns mit Ehrfurcht erfüllen“ (Sch 51).

Arnim legt an dieser entscheidenden Stelle Widerspruch ein. Sein Raphael ist zur Darstellung des Himmlischen nur durch die Verkettung an das Irdische fähig, und beredt macht er deutlich, daß seine Produktivität aus dieser Spannung resultiert und bei Umgehung derselben aufhören würde: „eine Hand gab ich nur meinem Schutzheiligen, die andere reichte ich manchem Unheiligen dar. Nun ist's zu spät!“ (IV, 304). Und ein wenig später: „Ich bin zum Brote gewöhnt, antwortete er, zum Brote der Ghita; das führt mich ab vom Brote des Lebens, und ich folge ihr, wie ein Fisch an der Angel“ (IV, 304). Das Brot des Lebens, anspielend auf den biblischen Spruch („Jesus sprach zu ihnen: ich bin das Brot des Lebens“ Joh. 6, 35), ist für Raphael durch jenes Sexualität kodierende Brot und Brotkneten ersetzt worden, so daß das heilige Leben ihm notwendig ein Jenseitiges bleiben muß. Seine Kunst folgt damit der verherrlichenden Darstellung von einem ihm jenseitig Bleibenden; von Benedetta und ihrer Funktion für die Kunst sagt er: „Ich vermöchte es nicht, ihren Anblick zu ertragen; auch ich war einmal ein guter Engel; aber nur solange mich ihre Nähe bewahrte. Nur im Bilde kann ich sie jetzt ertragen“ (IV, 304). Interessant ist, daß Arnim gegen Schlegel argumentierend Schlegels Intention bekräftigt. Gegen Schlegels religiösen Formalismus

setzt er die Notwendigkeit des Künstlers, ein weltliches Leben führen zu müssen. Denn dann kann er überhaupt erst idealisieren: weil das Himmlische ihm das Oppositem ist und bleiben muß, kann er es mit der ganzen Dringlichkeit irdischer Sehnsucht zum Ausdruck bringen. Von einer notwendigen Spannung, einer Distanznahme zum frommen Leben ist bei Arnim die Rede und von der Kunst als der Darstellung des Gegenteils des Künstlerlebens. Nur so kann Arnim das Ziel erreichen, gegen Schlegel ästhetisch befriedigend eine zugleich mit Schlegel christliche Kunst zu denken. Wieder konzipiert Arnim über die Dichotomie hinaus, schreibt sie als Ganze in ihre eine Seite wieder ein, während Schlegel nur einen schwebenden Übergang als Indifferenz zur Dichotomie denkt.

Benedettas Gemälde schließlich – der dritte Ort, an dem die Bilder des Schlegelschen Raffael in Arnims Text eingetragen sind – sind in der Manier der alten Schule gemalt. Die geringere Lieblichkeit, aber größere Ernst (IV, 296), der dem Altarbild Benedettas eigen ist, erscheint vor dem Hintergrund von Schlegels Bewertungsprämissen nicht als Disqualifizierung, sondern als Lob.<sup>28</sup> Ihre nach Raphaels Tod „in der Einsamkeit des Klosters“ (IV, 315) gemalten Bilder werden abschließend vom Text „heilig“ (IV, 315) genannt. Zweierlei bleibt freilich als irdisches Moment an dieser Manier der alten Schule haften. Heilige Bilder kann Benedetta nur malen, weil „sein [Raphaels] Geist ihr [. . .] beistand“ (IV, 315), ebenso wie ihre Tellermalerei (IV, 268) und das Altarbild die Ausgestaltung einer Vorlage Raphaels sind (IV, 296). Benedetta kann im Gegensatz zu Wackenroders Raffael nicht aus reiner antimimetischer poiesis schaffen. Sie braucht Vorlagen und sie braucht sie just von Raphael, der seinerseits Benedetta als Vorbild und zugleich Ghitas lebendige Leidenschaft braucht, um diese Vorlagen entwerfen zu können. Gedacht ist mit diesen Bedingungsverhältnissen ein Zirkel, in dem die heilige Benedetta und die dirnenhafte Ghita sich durch die ästhetische Produktivität des Mannes vermitteln und auf diese Weise jeweils ihr Gegenteil sich als Konstitutionsbedingung attribuieren müssen. Auch Benedetta ist somit

<sup>28</sup> Gegen vorangegangene Interpretationen, die diese Bewertung unvermittelt als Abwertung verstanden haben, wäre festzuhalten, daß das für die Erzählung klischeebildende Schlegelsche Beschreibungsmuster gerade dieses Urteil über Benedettas Arbeiten zu einer recht vertrackten Positivierung führt. Vgl. Roswitha Burwick, *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*, Berlin, New York, 1989, S. 295 und Heinz Günther Hemstedt, *Symbolik und Geschichte bei Achim von Arnim*, Göttingen 1956, S. 83.

nicht umstandslos die Heilige im Sinne Wackenroders, sondern in diesem Text zunächst nur ein Figurationsprinzip, das es erlaubt, von der ästhetischen Produktivität des (männlichen) Künstlers zu sprechen.

Zudem kann Benedetta ihre Kunst tatsächlich nur unter den Bedingungen des Abbruchs allen Weltkontakts herstellen. Dieses Charakteristikum teilt sie mit dem Vater Raphaels, der „in seiner göttlichen Ruhe“ (IV, 304) Arbeiten von so eigener Anschauung (IV, 265) schuf, daß er dadurch der „Gewöhnlichkeit“ ermangelte, „die allein vom Haufen verstanden wird“ (IV, 265). Der „Haufen“ kann aber von Raphael durchaus erreicht werden: „[. . .] da faltete das rohe Volk die Hände und einer rief: Heiliger Raphael, bitte für uns!“ (IV, 286). Raphael scheint gerade dadurch, daß er nicht in der Abgeschlossenheit des Klosters heilige Bilder schafft und dem Schlegelschen Verfahren der Verherrlichung der Religion nicht rückhaltlos folgt, exoterische Wirkung erreichen zu können, was ihn in der ästhetischen Wertehierarchie des Textes eindeutig über Benedettas esoterische Heiligkeit stellt.

Die Verwechslung von Malerei und Plastik als Ursache des Kunstverfalls liefert schließlich, als systematische Übernahme der kunsttheoretischen Hauptthese Schlegels, in Arnims Text die zentrale Symboleinheit der Sujetbildung. Es ist die auf dem Nachbarhof stehende und mit Benedettas Kleid behängte Statue, in deren Arme der junge Raphael gerät, als er in der Bewegungschoreographie der Szene zwischen der schüchtern zurückweichenden Benedetta und der ihn bedrängenden Ghita seinen Platz finden muß. In den Armen der Kunst findet sich Raphael wieder (IV, 277: „Da rückte Raphael noch verlegener von ihr [Ghita] fort, und geriet in die Arme der schönen Statue“), aber eben derjenigen Kunst, die auf die Idealisierung der Sinnlichkeit hinweist, auf die antike Schönheit und nicht auf die christliche Transzendenz. Mit dem Rücken wird er wohl zur Statue stehen, den Blick an Ghita vorbei auf die entfernter stehende Benedetta gerichtet: allegorisches Tableau der figuralen Ordnung der Erzählung. Die Statue aber ist dadurch bestimmt, daß „alle Kennzeichen ihr gefehlt“ (IV, 275) haben,<sup>29</sup> daß sie als Psyche, Muse, Benedetta, Venus und Madon-

<sup>29</sup> Auch für Bavaria bleibt die Statue eigentümlich unbestimmt: „Ich sah ein Marmorbild mit blauem Gewande bekleidet, das mir vortrefflich schien, ohne doch einen tiefen Eindruck auf mich zu machen“ (IV, 297). Vortrefflich, aber ohne tiefen Eindruck: das formuliert zunächst einmal eine Ambivalenz, einen Verzicht auf Definition, eröffnet der Statue den Raum, Gegenstand vielfältiger Projektionen zu sein.

na, wie im Text die Vorschläge lauten (IV, 275), gedacht werden kann. Der Versuch, sie malerisch „in irgend eine Geschichte zu versetzen“ (IV, 275) ist erst erfolgreich, als Raphael sie als Madonna interpretiert. So erscheint sie, in ihrer heidnischen Kraft durch das Wunder bezwungen, mit Benedettas dunkelblauem Kleid (IV, 276, 277, 297) umhangen sowohl auf dem Hof wie auch später in der Kirche: verchristlicht, aber eben nicht genuin christlich, sondern erst durch eine stärkere Macht von der Venus zur Madonna bezwungen. Und dazu analog taucht sie in der Kunst Raphaels in beiden Bereichen seiner verschiedenen Manier zu malen und zu lieben (IV, 282) auf: ihre weiße Farbe verweist auf den Namen *Galatea*,<sup>30</sup> in ihrer verchristlichten Gestalt wird sie für Raphael zum Anstoß, die Arbeit an der *Sixtinischen Madonna* aufzunehmen (IV, 303).

#### IV.

Aus der Intertextualität beider Hypotexte in Arnims Erzählung – den *Herzensergießungen* und Schlegels *Vom Raffael* – entsteht eine komplexe Überlagerung der Aktantenrollen, die in die Figuren eine grundsätzliche Ambiguität einschreibt. Ist Raphael mit der Sujetbewegung ‚Menschwerdung des Engels‘ in Arnims Text an die Stelle von Wackenroders Leonardo da Vinci gerückt und Benedetta, vor ihrem Übertritt ins semantische Gegenfeld Himmel an die Stelle Josef Berglingers,<sup>31</sup> dann aber an die Stelle, die bei Wackenroder vom Kunstheiligen Raffael eingenommen wird, so würde nach Schlegels Strukturvorgabe Arnims Raphael in einer Übergangsposition zwischen den Schulen stehen und Benedetta an

<sup>30</sup> Vgl. Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Dreizehnter Halbband, Stuttgart 1910, S. 517: „Der Name, vom milchweißen Schaum des Meeres herzuleiten . . .“. In Herbert Hungers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Hamburg <sup>6</sup>1974, S. 340) wird der Name aus griech. *galene* = Meeresstille, wörtlich „die Glänzende“ hergeleitet.

<sup>31</sup> Strukturell hat die Töpferin Benedetta dieselbe Ausgangsposition wie Wackenroders Tonkünstler Berglinger. Beide sind sie anfangs mit der Erde als einem schlammigen Element zusammengebracht: Benedetta als Töpferin, Berglinger in seinem Versuch, sich aus dem „Schlamm dieser Erde“ (Wa 136, 141) zu lösen und „in den offenen Himmel hinein[zu]springen“ (Wa 138). Wie Berglinger bleibt Benedetta ohne eigene Erfindungskraft und als Künstlerin wirkungslos. Im Gegensatz zu Berglinger aber schafft sie die Aufnahme in den Himmel zumindest der Kunstheiligkeit, wohl deshalb, weil der Text am Ende einen Statthalter Raphaels benötigt und weil Raphael in Benedetta ein Vorbild nicht der Schönheit, aber des Ernstes braucht.



die Stelle der alten Schule rücken. Die Aktantenmatrix der beiden Hypotexte tendiert zu einer Deckungsgleichheit, die sie jedoch nicht ganz erreicht.

Wenn nämlich Benedetta nach ihrem Idealsichwerden die Stelle einnimmt, die Wackenroder Raffael zuweist, Raffael nach Schlegel aber den „Übergang“ zwischen alter Religiosität und moderner Individualität markiert, dann wird Benedetta in ihrer Übernahme der Raphaelposition zugleich Attribute, nämlich die Schlegelschen, mit übernehmen müssen, die eigentlich antinomisch zu ihr stehen. Und umgekehrt: wenn in Arnims Reflexion über die Künstlerexistenz Raphael mit einer Benedettaposition affiziert wird, in der das Wackenrodersche Raffaelbild in seine Konstitution integriert wird, dann gerät seine Semantik, christliche Kunst zu schaffen und dies nur im säkularen Leben angemessen tun zu können, ins Wanken.

Die Überlegungen zur Aktantenmatrix, die zunächst einem rein kombinatorischen Kalkül auf der Tiefenstrukturebene entspringen, haben ihre Auswirkungen auf die Textoberfläche. Daß in Arnims Text von vornherein die Figuren in einer komplexen, stets auch ambivalenten Stellung zueinander stehen und jeweils auch immer Momente an sich haben, die ihre dominante Semantik unterlaufen, ist ein Ergebnis der intertextuellen Bastelei Arnims, durch die auf der Ebene der basalen Semantik der Übergang der *Opposita* immer schon vollzogen ist. Insbesondere die Anspielungen auf die Galatea und die *Amor-und-Psyche*-Fresken eröffnen dem Text ein Feld semantischer Anspielungen und Gegenwertungen.

Es stellt sich, nunmehr auf der Basis der zunächst nur aus der Tiefenstruktur kombinatorisch behaupteten Aktantenmatrix, die Frage nach der in diesen Bild-Zitaten enthaltenen Semantik. In Giorgio Vasaris *Lebensläufen*, die Arnims wichtigste Quelle zu Raphael darstellt, findet sich folgende Anekdote: „Raffael, dessen Gemüt sich leicht von der Liebe entflammen liess, war den Frauen sehr hold und stets geneigt, ihnen zu dienen. So gab er sich beständig den Freuden der sinnlichen Liebe hin und ward in diesem Punkte von seinen Freunden vielleicht mehr als billig unterstützt und begünstigt. Als ihn sein vertrauter Freund Agostino Chigi die Galerie seines Palastes ausmalen liess, vermochte Raffael aus Sehnsucht nach seiner Geliebten den Sinn nicht auf die Arbeit zu richten; in seiner Verzweiflung darüber brachte es Agostino durch die Vermittlung anderer und eigenes Zureden endlich mit Mühe dahin, dass das Mädchen einwilligte, in seinem Hause zu verwei-

len und sich stets dort aufzuhalten, wo Raffael arbeitete, und auf diese Weise wurde das Werk schliesslich vollendet“.<sup>32</sup> Arnims szenischer Einfall läßt sich allegorisch auf den dafür als Schlüsseltext fungierenden Vasari lesen. Indem die beiden Raffael-Fresken der Villa Farnesina auf Ghitas Schlafzimmerwände projiziert werden und die im Affen symbolisierte tierische Lust den Pinsel zu den *Galatea*- und *Amor-und-Psyche*-Bildern führt, ist zunächst eine Aussage über den einseitig sinnlichen Gehalt dieser Bilder gemacht. Weil der Text die Madonnenbilder höher wertet als die Gemälde mit den mythologischen Themen, deren „Inhalt nicht eben seiner [Raphaels] Sitte entsprach“ (IV, 288), denunziert das Zitationsmuster die mythologischen Arbeiten Raphaels als Schlafzimmerkunst. Der szenische Einfall Arnims ließe sich als Allegorese eines christlich-moralistischen Kunsturteils gegen den Raphael der mythologisierenden Bilder und im Sinne von Wackenroders Kunstfrömmigkeit für den Raphael der Madonnenbilder lesen und damit als ein Plädoyer gegen Ghita und für Benedetta und ihre Bilder, also als eine Entscheidung gegen den tierischen und für den himmlischen Teil im Kunstschaffen. Diese Lektüre ginge konform mit von Arnim zitierbaren Sätzen.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Giorgio Vasari, *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*, Zürich 1974, S. 412. Es handelt sich hier um die Villa Farnesina, die ihren jetzigen Namen erst bekam, als Agostini Chigi sie 1580 an die Familie Farnese verkaufte. Vgl. Beck (s. Anm. 4, S. 120).

<sup>33</sup> Die fragliche Dichotomie wird gleich zu Beginn des Textes vom Erzähler Baviera formuliert – wobei die Frage virulent wird, in welchem Ausmaße man dessen Wertungen übernehmen darf: „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“ (IV, 259 f.). Arnim selbst insinuiert in einem Brief an die Brüder Grimm vom 29.1.1824 die einfache, der Komplexität des eigenen Textes nicht gerecht werdende Dichotomie von tierisch versus geistig: „[...] ich glaube noch nie das thierische Element in den Künsten mit der Lebendigkeit ergriffen und dargestellt gefunden zu haben: die Erzählung heißt *Raphael und seine Nachbarinnen*. Sie hat unter den Leuten auch mehr Gnade gefunden, als ich erwarten konnte, und was ich darüber an Tadel in den öffentlichen Blättern gefunden, ist selbst nur ein Produkt jenes thierischen Princip, das mit einem geistigen Stoff immer nur eine Flächenberührung gewinnen kann“ (IV, 1114). In der Erzählung selbst charakterisiert Raphael Bäbes Malarbeiten mit ähnlichen Formulierungen: „Sieh, Alles daran ist gut, nur nicht die Hauptsache. Du kannst hier den Unterschied der thierischen Natur recht deutlich sehen; hier wird sie zum Wesen, das Geistige wird Schein und Täuschung“ (IV, 289). – Freilich darf in allen drei Zitaten die Vorsichtigkeit von Arnims Formulierungen nicht übersehen werden. Sie spielen mit der Dichotomie eher als daß sie sich ihr verschreiben.

Achim von Arnims Symbol- und Motivgewebe lassen sich aber, zumindest in seinen komplexer angelegten Erzählungen, einer schwarz/weiß-Dichotomie nicht so einfach verrechnen. Seinen Raphael läßt Arnim genau zwischen den Polen agieren, im Spannungsfeld von Idealität und Sinnlichkeit. Sprechend ist, daß an der schon zitierten Stelle Raphael, als er seinen Ring an die schüchtern abwehrende Benedetta nicht verschenken kann, ihn aber an Ghita nicht verschenken will, „in die Arme der schönen Statue geriet“ (IV, 277) und als Künstler genau zwischen der reinen Benedetta und der dirnenhaft sich anbietenden Ghita steht (s.o.). Daß Benedetta den Ring „ohne Beschwerde von dem Finger der Statue, der wieder ungekrümmt“ (IV, 278) war, ziehen kann, erfüllt Raphael mit einem „Grauen der Ehrfurcht vor ihr“ (IV, 278) und veranlaßt ihn zur Flucht. Benedetta steht im Sinne neuplatonischer Denkmuster, denen Arnims Leib/ Seele-Konflikt folgt, über Raphael; aber im Bereich der Kunst steht Raphael über Benedetta, deren Werke nur durch seine Mitwirkung entstehen können. Einfache Zurechnungen in dichotomischen Relationen nach dem Muster „künstlerisch versus christlich“ werden der Komplexität des Textes nicht gerecht. Die moralistische Lektüre der Schlafzimmerbilder ist denn auch nur ein Moment in der komplexen Struktur des Textes.

Die von Arnim eingeführte Nebenfigur Fra Bartholomeo läßt sich, gleichsam um reduzierende Lektüren von Raphael wegzulenken, als Allegorie der Lektüre lesen. Fra Bartholomeo ist „aus zwei sehr verschiedenen Stücken zusammengesetzt, aus einem Heiligenkopfe mit dem Körper eines Bacchus“ (IV, 292). Weil er zwischen Sinnlichkeit als Lust und als Sünde hin- und herschwankt und nach der Liebesnacht mit Ghita den „dummen Streich“ macht, „alles Glück dieser Nacht aus Gewissensangst dem Kardinal zu beichten“ (IV, 300), läßt er sich aus einem Dualismus denken, mit dem Raphael gerade nicht beizukommen ist. Daß Bartholomeo seine künstlerische Stagnation (IV, 293) gerade in der lebensfrohen Atmosphäre des Raphaelkreises überwinden kann und wieder mit dem Malen beginnt (IV, 291), ist fast schon eine Parodie auf die Raphaelsche Produktionssituation. Denn dieser produziert künstlerisch gegen den Widerstand einer ihm notwendigen Sinnlichkeit auf ein Idealbild hin. Erst die Inszenierung des Widerspruchs zwischen Ideal und Sinnlichkeit wird bei ihm ästhetisch sinnvoll, nicht aber die plane Reduktion auf das Sinnliche wie bei Fra Bartholomeo.

Was in der allegorisierenden Szene der Malgemeinschaft zwischen dem Affen/ Bäbe und Raphael zunächst nach einer dichoto-

mischen Zurechnung aussah, wird problematisch nicht nur bei dem Blick auf die komplexer angelegte Figur Raphaels. Denn über einen Nebenweg findet Benedetta, und nicht, was zunächst nahe liegen würde, die den Sexus symbolisierende Ghita, in die *Galatea*-Figuration. Als entdeckt ist, daß Raphael die geschäftswirksame Bemalung der Teller heimlich besorgt hat, sucht ihn der Töpfer gemeinsam mit Benedetta auf. Um Raphael für eine Fortsetzung der einträglichen Zusammenarbeit zu gewinnen, befiehlt er der weinenden Tochter, dem „jungen Herrn“ (IV, 273) einen Kuß zu geben: „Bei diesen Worten drückte er [der Vater] Raphael an die Wange des schönen Kindes, so daß ihre Tränen seine Lippen salzten, als ob er zur Ebbezeit am Meeresufer eingeschlafen, von dem ersten Wellenschaum der wiederkehrenden Flut geweckt würde, die eine unschätzbare Perle in seinen Mund geworfen“ (IV, 273). Auf Raffaels *Galatea*-Bild fährt Galatea auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen über das Wasser. Es liegt nahe, sie, in der geöffneten Muschel stehend, als Perle zu bezeichnen. Benedetta fände über dieses ikonographische Detail Eingang in Raphaels mythologische Arbeiten,<sup>34</sup> zu denen sie zunächst in deutlicher Antithese zu stehen schien. Raphael malt sie freilich in seinen frühen Tellermalereien auch als Psyche („das Bild Benedettens, das mir damals als Psyche so leicht zu malen war“ IV, 279), kann sich aber später dieses Sujet „nicht mehr zurückrufen“ (IV, 279). Daß Benedetta zusammen mit Ghita als Amazone (IV, 270) agiert, als sie den nächtlichen Eindringling stellen will; daß sie, obwohl sie sich bald aus dem Ton löst (IV, 278, s.u.), als Töpferin doch zunächst an das semantische Feld „Erde“ gebunden ist; daß in der Identifikation mit der Statue deren Ambivalenz sich zum Teil auf sie überträgt: diese in die motivische Feinstruktur des Textes verwebten Details weisen darauf hin, daß der an Benedetta hervortretende Charakter der himmlischen Unschuld und des reinen Lebens ein Ideal bezeichnet, das nicht von vornherein vorhanden war, sondern erst im Prozeß einer Verklärung für Raphael entstanden ist. Wie die irdische Ghita untrennbar zu Raphaels Produktivität gehört und damit auch etwas zur idealisierenden Kunst-

<sup>34</sup> Da Raffaels *Galatea* ikonographisch Botticellis *Geburt der Venus* zitiert und somit die Nymphe mit der Liebesgöttin kontaminiert wird, wäre hier ein Weg eröffnet, Benedetta sogar mit ihrem Gegenteil, der heidnischen und sinnlichen Liebe in Beziehung zu bringen. Das Zitat spricht vom „Wellenschaum“ (IV, 273) und erinnert sowohl an die schaumgeborene Aphrodite wie auch an die Etymologie des Namens der Galatea.

produktion Raphaels beiträgt, so hat die himmlische Benedetta durchaus Züge irdischer Verhaftetheit. Die Dichotomie, die der Text mit den beiden Frauen aufbaut, wird zugleich auch wieder ins Fließen gebracht, indem das eine dichotomische Relat in das andere Einzug erhält.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die im Schlaf erteilten Malanweisungen als die Produktionssituation denken, in der das ins Unterbewußte verdrängte Bild Benedettas, vermittelt durch den Pinsel des Affen, wieder als Psyche darstellbar wird. So erscheint Benedetta in beiden Bereichen von Raphaels Schaffen: als Vorbild für seine Madonnen (vor allem die *Sixtinische Madonna*) und in den mythologischen Figurationen der *Psyche* und *Galatea*.

Eine weitere Anspielung positiviert die Schlafzimmerszene. In seinen einführenden Bemerkungen sagt der Erzähler Baviera von seiner Erinnerung: „Es quält mich innerlich, daß ich Euch nur so wenig aus der Fülle von Erinnerungen aufzuschreiben verstand, die alle Wände meiner Seele, wie die Namen der Pilger jenes Hauses in Loretto bedeckten. Aber diese Wände, diese geheiligten Gedächtnistafeln sind mit Raphaels Tod, wie durch ein Erdbeben zerrissen“ (IV, 260). Die Erinnerung wird als memoria-Raum<sup>35</sup> konzipiert und mit einem realen Raum, dem Haus, das nach einer christlichen Legende Maria von Nazareth bewohnt haben soll und das von Engeln an den Wallfahrtsort Loretto versetzt wurde,<sup>36</sup> identifiziert. In der Erzählung ist es das renovierte Haus der Ghita, dessen Wände bebildert sind. Während Julio Romano die von Mark Anton gestochenen Göttergeschichten „wie Jupiter die zögernde Juno zum Throne des gestürzten Saturn führt, wie Paris den Apfel als Preis der Schönheit verteilt, diese und viele andere“

<sup>35</sup> Francis A. Yates (*Gedächtnis und Erinnern*, Weinheim 1991) referiert die Tradition der Mnemonik von der Antike bis in die Renaissance und weist auf die rhetorische Technik der Erinnerung hin, durch die Einprägung realer Räume ein inneres Ordnungssystem aufzubauen, das für das Gedächtnis zur Erinnerungsstütze wird. Arnims Rede, Wände der Seele mit Gedächtnistafeln ausgestattet zu denken und als Vorbild dazu einen realen Raum zu nehmen, zitiert präzise die rhetorische Tradition der Mnemotechnik. Zu überlegen wäre, ob Arnim sogar Kenntnis der mittelalterlichen Mnemonik hatte, in der das Memorieren anhand von sakralen Räumen zum Eingedenken der Ordnungen des Himmels und der Hölle, also des mittelalterlichen Tugendsystems wurde (vgl. Yates, S. 59 ff.). Das Haus in Loretto und das Schlafzimmer könnten dann, ähnlich Dantes Himmel und Hölle, strukturanalog die Gegenbilder von Heiligkeit und Hölle symbolisieren.

<sup>36</sup> Vgl. dazu die Anmerkung von Renate Moering IV, 1127 f.

(IV, 285) Bilder ausführt, sind die Bilder im „neugetäfelten Schlafzimmer“ (IV, 288)<sup>37</sup> die in mythologische Muster übersetzten Gedächtnistafeln von Raphaels Liebe zu Benedetta. Das Isotopiefeld, das mit diesem memoria-Raum eröffnet wird, durchquert alle Instanzen des Textes und verwischt ihre Grenzen.<sup>38</sup> Das heilige Haus in Loretto, die Erinnerung Bavieras und das Schlafzimmer Raphaels werden in das Kontinuum einer Konfiguration gebracht. Von Wichtigkeit ist, daß Bavieras Erinnerung korrumpiert ist („wie durch ein Erdbeben zerrissen“). Der Text selbst, als mnemonische Leistung Bavieras, bekommt so den Charakter einer nur ungenügenden Rekonstruktion Raphaels, die gerade, was heilig an ihm gewesen sein könnte, der Darstellbarkeit prinzipiell entzieht und der Schlafzimmerszene annähert. Nicht allein eröffnet das Isotopiefeld der memoria die Abbildung des heiligen Hauses auf das Schlafzimmer, sondern zugleich auch den Diskurs der nur ungenügenden Rekonstruktion. Strukturprinzip und immanente Poetik schreiben sich in ein Bild ein; die Poetik des Erinnerens ist identisch mit der Topographie des Erinnernten.

Die komplexe, intertextuell aufgeladene Aktantenstruktur läuft in der konsequenten Aufladung der Figuren mit ambivalenter Semantik auf ihr eigenes Einsturzscenario hinaus. Arnims Text, der die zitierten Hypotexte mit den Raffael-Bildern direkt konfrontiert, der *Galatea* über das tertium comparationis des Weißen mit „Benedetta in einem weißen Gewande“ (IV, 268) zusammenbringt, der die Geliebte zur Madonna verklärt und sie als *Psyche*

<sup>37</sup> Man wird annehmen müssen, daß sich das Schlafzimmer nicht in Raphaels Haus, sondern ebenfalls in dem der Ghita befindet. Von dessen Renovierung wird IV, 285 gesprochen, die Erzählung geht dann kontinuierlich und ohne Ortswechsel zur nächtlichen Liebesszene im Garten hinter Ghitas Haus über, dann zum Bacchusfest und schließlich zur ersten Malszene im Schlafzimmer (IV, 288 f.). Folglich entstehen die mythologischen Arbeiten im „sinnlichen“ Haus der Ghita, während Raphael die *Sixtinische Madonna* beim Kardinal Bibiena, also in der Kirche zur heiligen Mutter ohne Kind malt.

<sup>38</sup> In aller Grundsätzlichkeit ist dem Urteil Wingertszahns (s. Anm. 25) zuzustimmen, daß Arnims Texte sich durch eine alle Bereiche erfassende Ambiguität und Ambivalenz auszeichnen. Motive, Konfigurationen und Symbole werden permanent umkodiert, erlangen zuweilen im Verlauf des Textes den direkten Gegensatz ihrer ursprünglichen Einführung, geraten in ein dissoziierendes Feld fließender semantischer Übergänge. Selbst wenn man dem dazu metasprachlichen Erklärungsversuch, den Wingertszahn mit seiner sehr differenzierten Literaturpsychologie ausführt, nicht folgen mag, markieren doch seine Beschreibungsterminologie und die mit ihnen gemachten Beobachtungen ein Niveau, unter das sich die Arnimforschung nicht mehr begeben sollte.

darstellt, inszeniert auf der Ebene der motivischen Details immer schon den Zusammenbruch, der schließlich das Ende der Erzählung besiegelt. Raphael, der unwissentlich seine Kinder als Engel in die *Sixtinische Madonna* einmalt (IV, 310), der in der Kirche zur „heiligen Mutter ohne Kind“ (IV, 296: Kursivierung im Text) seine Kinder findet mitsamt der sie betreuenden Benedetta, also eine *Nichtmutter mit Kindern*, den seine Geschichte einholt im symbolischen Altern,<sup>39</sup> muß dies alles erfahren als den Einsturz seiner die Produktivität wie das Leben aufrechterhaltenden Grenzen. Die „natürliche“ Produktivität, mit einer realen Mutter reale Kinder zu haben, wird in Raphaels Konzept des Künstlerlebens in eine künstlerische (künstliche) Produktivität aufgebrochen, die Mutter und Kinder voneinander trennt, Idealität und Realität der Frauenfiguren auf verschiedene Funktionskreise verteilt und so einen Zirkel in Gang setzt, der instabil bleibend zu keiner Ruhe kommt. Die permanente Unruhe der ästhetischen Produktivität, idealische Supplemente dessen anzufertigen, was realiter in „natürlichen“ familiären Ordnungen stillgestellt wäre, verdankt sich der mit einiger Anstrengung vorgenommenen Verhinderung und Verdrängung der realen Gegenwart des Ideals, nämlich Benedettas. Für Raphael scheint es essentiell zu sein, seiner Produktivität nur ideell, also als Kunst, und nicht real, in Form von Kindern begegnen zu können. Denn er praktiziert, was in der Geschichte der Raffael-Deutung ein Topos ist: er will geschichtslos und alterslos (ein „göttlicher Jüngling“) bleiben, indem er eine Ursprungs-konstellation perpetuiert und somit neue Ursprünge verhindert. Da Arnim aber eine Geschichte daraus macht, muß Raphael uno actu nachholen, was er bislang ausblendete: daher das plötzliche Weißwerden der Haare, als er seiner Geschichte und seiner Kreativität in Form seiner Kinder begegnet. Wenn das in den Himmel erhobene Ideal erscheint – „wie eine Erscheinung steht da das Vorbild meines Bildes der Himmlischen; aber wie ein Geist neben dem Körper“ (IV, 311) –, dann kann Raphael die Trennungen nicht mehr aufrecht erhalten, die als latente die Spannung seines Künstlertums (ebenso wie die der Narration) aufrechterhalten und als explizite es vernichten (ebenso die Narration).

<sup>39</sup> Die weißen Haare sind in der Motivstruktur des Textes mehrfach konnotiert. Sie weisen auf die Verklärung hin, indem sie an das Feuer erinnern, mit dem die Statuen des Nachbarn zu weißem Kalk verbrannt werden: Läuterung, Purifikation durch Feuer. Aber sie weisen auch auf das weiße Mehl, das mit der die Sexualität konnotierenden Bäckerin Ghita zusammenhängt und mit Bäbe, dessen Affenfell „ganz mit Mehl bedeckt“ (IV, 306) ist.

Das Schlußszenario bringt – so zumindest läßt es sich *auch* lesen – diese Momente in einen furiosen Wirbel. Daß Arnim hier seine eigene Erzählordnung bis zur Farce strapaziert, mag am Ende mit dem insistenten Ernst versöhnen, mit dem er der Meditation christlicher Kunst im säkularen Künstlertum nachging. Das Fegefeuer (IV, 312) wird angerufen, vom Schwinden des Kunstreizes (IV, 312) ist die Rede und von der Sehnsucht nach der Sünde (IV, 312), der Tiber mitsamt einem Wirbelwind läßt an die Sintflut denken, der Teufel erscheint in Gestalt einer Fledermaus (IV, 312f.) und ein heißer Ofen konnotiert die Hölle (IV, 312). Schließlich erscheint der Leibarzt des Papstes, um als Kurpfuscher den nahenden Tod Raphaels zu beschleunigen, während die ihn liebende Benedetta ihre tatkräftige Hilfe „mit tief sinnigen Betrachtungen über die Torheiten der Menschen [. . .], die über das Heil ihres Leibes sich vielfach beraten und dem Heil der Seele kaum einige Augenblicke schenken“ (IV, 314) kundtut. Luigi schließlich, als er dem Leibarzt die medizinische Vernunft nicht beibringen kann, tastet noch einmal Raphaels Kopf ab, „um ihn gleich zu modellieren“ (IV, 314) und „ging, von seinem treuen Hunde geleitet, fort“. Die letzten, in indirekter Rede wiedergegebenen Worte Raphaels (IV, 314) inszenieren, analog zur *Isabella von Ägypten*, schließlich eine wirre Selbsterlösung.

Der Zusammenfall der vorher in produktiver Spannung stehenden Momente realisiert sich als prosaische Farce. Man würde wohl ehlgelassen, dies als Resümee der intensiven intertextuellen Arbeit des Arnimschen Textes zu werten. Aber konsequent scheint hier zuende gedacht zu sein, daß komplizierte Muster ihren Wärmetod sterben können, indem sie aus Gründen von Komplexität in sich zusammenfallen. Nichtprosaische Wahrheiten können prosaischen Startprämissen geschuldet sein und auf sie zurückfallen: was tut ein Künstler, wenn er seiner Idealfrau begegnet?

Der Text insgesamt läßt sich vom Ende her als eine Männerphantasie<sup>40</sup> begreifen. Der produktive Mann darf den heroischen

<sup>40</sup> Klaus Theweleit (Männerphantasien, Hamburg 1980, Bd. I, S. 281 ff.) zitiert die lange Reihe der Frauenbilder, die als „Absorptionsfaktor der Produktivkraft der Männer“ (281) fungieren und gerade im Phantasma der Frauen als „Nixen, Nymphen, Najaden“ (283) die Verbindung von Frau und Wasser produzieren. „Durch Überhöhung, durch Entgrenzung und Entwirklichung“ (293) werden die Frauen zum einen namenlos, zum anderen dienen sie der männlichen Phantasie zum Medium einer Produktivkraft, die eben genau diese Überhöhung, Entgrenzung und Entwirklichung ästhetisch umsetzen will. Benedetta ist durch das Attri-



Kampf um die ästhetische Wahrheit auf sich nehmen, weil die Frauen am Ende des nun zur Farce werdenden Textes gegen dessen eigenes Komplexitätsniveau auf Hure und Heilige festgelegt werden, sich selbst nicht bewegen dürfen und ihm damit den Raum eröffnen. Als sie sich doch bewegen, scheitert er. Die narrative Ordnung unterstützt diese Männerperspektive und tut es auch darin, daß sie das Scheitern nur als Farce inszenieren kann, bei der die Frauen gleich mit abtreten: Benedetta als Heilige ins Kloster und Ghita, zunächst als Parze und dann als vom Teufel Heimgesuchte ebenfalls ins Kloster (IV, 313). Die Arnimsche Textbastellei eröffnet aus der Kombination der romantischen Raffaeldiskurse die Möglichkeit einer Profanisierung der Heiligsprechungen. In einem gewissen Sinne schreibt Arnim damit einen Mythos zuende: er bleibt noch in seiner Sprache, aber gelangt immanent an seinen äußersten Rand. Da, wo der letzte Satz der Erzählung parenthetisch verfügt: „(Hier brechen wir unsere Mitteilungen ab; da dergleichen Beurteilungen hinlänglich vorhanden sind.)“ (IV, 315), wäre ein neuer Diskurs zu beginnen, einer der die komplexen Motivmuster bis in jene Inversionen forciert, in der die aktantielles Ordnungen anders als nur in der Farce einer Schlußszene umkodiert werden und den Diskursordnungen begegnen, die auch in diesem Text schon latent sind.

---

but des Weißen (s.o.) und durch das ikonographische Detail der Perle (s.o.) ebenso mit *Galatea* zusammengebracht wie Ghita mit Hilfe der Konnotation sinnliche Liebe. Zudem gibt der Text zu verstehen, daß trotz der Benedettaanspielungen das Galatea-Bild sich an Ghita orientiert: Raphael „behauptete in dieser Zeit, was er an weiblichen Figuren zeichnete, Alles sei der Ghita ähnlich“ (IV, 285). Im Zusammenhang der Theweleitschen Überlegungen mag dies als systematischer Konnex erscheinen: die beiden so unterschiedlichen Frauen sind in der imaginierenden Produktivkraft Raphaels darin identisch, daß sie als *Galatea* aus dem Wasser emporsteigen. Die *certa idea* der Galatea-Figuration entdeckt sich auch hier als das geheime Zentrum der Erzählung. Später treten dann Substitute für das Wasser ein: die wallenden Umhänge der Madonnenbilder, die Zeichnung der *Transfiguration* auf dem Brunnenwasser, das mehliges Element Ghitas (Mehl als trockene Substanz, die die bedeckenden Eigenschaften des Wassers teilt), schließlich der Sturm in Raphaels Todesnacht.