

*Contextio* und *conjointure*, Gewebe und ArabeskeÜber Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer  
Literaturtheorie

Der Beitrag versucht, zum Thema der Tagung durch die Behandlung ganz weniger begriffsgeschichtlicher Splitter beizutragen, und zwar solcher Begriffe und Metaphern, die sich mehr oder minder direkt auf das schwierige Verhältnis von Philosophie und Literatur beziehen. Die Termini und Bilder sollen, so ihre zusätzliche Eingrenzung, in solchen Texten aufgesucht werden, die mit der besonderen Art ihres anschaulichen Argumentationsstils von vornherein eine vermittelnde Position zwischen ›philosophischer‹ Abstraktion und ›literarischer‹ Konkretisation einnehmen.

Einen Zusammenhang zwischen Chrétien de Troyes *conjointure* und Friedrich Schlegels ›Arabeske‹ wird man überhaupt nur unter der Voraussetzung für möglich halten, daß auch für Metaphern- und Begriffsgeschichten ein recht weitgehender Gebrauch von der Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem gemacht wird, daß man hinter ganz heterogenen Benennungen verwandte Konzepte entdecken kann, wie man umgekehrt durch gleichlautende Terminologien Auffassungen miteinander in Kontakt bringen kann, die mehr als ihren Namen nicht gemeinsam haben. Metaphern- und Begriffsgeschichten versuchen, so könnte man die methodische Faustregel umschreiben, die gelegentlich sehr heterogenen Rhythmen der Terminologie-, Bild- und Konzept-Kontinua zu einer Partitur zusammenzustellen und solche Partituren dann zu lesen als Notationen eines Paradigmas.<sup>1</sup> Das Paradigma, in dessen Rahmen *contextio*, *conjointure*, ›Gewebe‹ und ›Arabeske‹ etwas zum Verhältnis von Philosophie und Literatur sagen, könnte man ›platonisch‹ nennen. Gemeint ist die ›platonische‹ Verhältnisbestimmung von Philosophie und Literatur, die beider Beziehung über ein Drittes, die ›Wahrheit‹, geregelt und die

<sup>1</sup> Reinhart Koselleck, Einleitung zu: Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XIII-XXVII, hier S. XXIII: ›Der naive Zirkelschluß vom Wort auf den Sachverhalt und zurück wird durchbrochen. Zwischen beiden besteht eine Spannung, die bald aufgehoben wird, bald wieder aufricht, bald unlösbar erscheint. Wortbedeutungswandel und Sachwandel, Situationswechsel und Zwang zu Neubennungen korrespondieren auf je verschiedene Weise miteinander. Im Schnittpunkt solcher insgesamt geschichtlicher Vorgänge liegt ein jeweiliger Begriff. [...] Unsere Methode pendelt deshalb zwischen semasiologischen, onomasiologischen sowie sach- und geistesgeschichtlichen Fragestellungen hin und her: alle sind erforderlich, um den geschichtlichen Gehalt eines Begriffs zu erfassen.‹

unterschiedlichen Entfernungen zur Wahrheit gern in Dienstverhältnissen ausgedrückt hat: die Philosophie, später abgelöst von der Theologie, galt als Herrin, die Literatur als eine ihrer Mägde. Dieses platonische Paradigma der Philosophie-Literatur-Beziehung hat sich als äußerst widerstandsfähig erwiesen. Bis in die modernen Autonomiebewegungen der Literatur hinein sind seine Basisstrukturen erhalten geblieben und mit den Basisstrukturen auch ein bestimmtes Repertoire langlebiger Metaphern; ›Schleier‹ und ›Gewebe‹ gehören dazu. Zugleich bewahrte sich dieses Paradigma in der Fülle seiner Reformulierungen eine erstaunliche Neuerungs- und Variationskraft: terminologische Erfindungen wie *conjointure* und ›Arabeske‹ sind symptomatisch dafür. *Conjointure* und ›Arabeske‹ sind aber überhaupt nur dann relevante Begriffe oder Bilder für das Verhältnis von ›Philosophie‹ und ›Literatur‹, wenn man die Texte, in denen sie auftauchen und auf die sie sich selbstreflexiv beziehen, als spezifische Formulierungen des zwischen Philosophie und Literatur strittigen Wahrheitsproblems versteht. Gemeint sind nicht Lehrgedichte oder in direkt übersetzbare Allegorien erweiterte poetologische Metaphern. Gemeint sind Texte, die in Begriffen, Metaphern oder Allegorien das theoretische Thema anschnitten, um es im Vollzug ihrer Textstruktur erst eigentlich auszudifferenzieren und auszuagieren. Formelhaft gesagt: Propositionale Thematisierungen werden in performativem Theoretisieren eingelöst. Solche Texte finden sich im Mittelalter wie in der Romantik, aber erst in der Romantik wurde solche ›theoretische Praxis‹ der Literatur zur eigenen Textsorte erhoben, wurde die poetologische selbstreflexive Poesie in wechselnder Gestalt zur Vermittlerin zwischen Verstand und Anschauung, zwischen Philosophie und Literatur, wurde zur Utopie einer wiedererlangten Einheit aller Erkenntnisvermögen.

Eine dieser Gestalten selbstreflexiver Poesie war der Roman. Romantheorie sollte selbst, so Friedrich Schlegels Forderung, die Form des Romans annehmen. Diese Forderung hat sie seit Chrétien immer wieder erfüllt, nicht nur, weil die literaturtheoretischen Prologe zu den Romanen gehören, sondern weil auch im Kerntext der Romane poetologische Theoreme thematisiert und durchgespielt worden sind. Die für das Mittelalter maßgebliche Formulierung des ›platonischen Paradigmas‹ bei Macrobius hat Chrétien für seine Texte in Anspruch genommen, und noch der romantische Roman wird sich mit denselben Kriterien als Inbegriff von ›Poesie‹ definieren, mit deren Hilfe Chrétien in seinen poetologischen Reflexionen sein Konzept von ›Literatur‹ entworfen hat.

Um aber auf den Anfang zurückzukommen: gegenüber diesen sehr weitgespannten Vorstellungen steht die Splitterhaftigkeit der hier auszubreitenden Belege in mißlichem Kontrast. Eine Stelle bei Chrétien muß das ganze Mittelalter tragen; zuletzt wird man die vorgetragene begriffsgeschichtliche These bestenfalls präzisiert finden, denn belegen könnte sie nur eine ausgreifende

Monographie. Über die nicht überbrückten Abgründe werden die Neuger-  
manisten sich vielleicht leichter hinwegtrösten lassen als die Mediävisten, weil  
den Romantikfreunden unter den Neugermanisten wenigstens eine Kom-  
pensation in Gestalt einer zweiten, ebenso weiträumigen und ebenso spärlich  
belegten These angeboten werden kann: Chrétien und der Romantiker Teil-  
habe an der gleichen poetologischen Begriffs- und Metaphertradition und  
ihrer beider ähnliches Verfahren, in ›Prologen‹ und an strukturellen Knoten-  
punkten ihrer Romane poetologische Themen anzusprechen und zu bearbei-  
ten, solche Beziehungen öffnen den Blick für die Tatsache, daß die Romantiker  
sich mit bisher nicht genügend beachteter Genauigkeit an der mittelalterlichen  
Literatur orientiert haben. Das Mittelalter war nicht nur Materialsteinbruch  
oder poetisch entstellter Ort romantischer Träume und Utopien. Es war in  
einem ganz handwerklichen Sinne auch Modellwerkstatt romantischer Text-  
strukturen, wobei die mittelalterlichen Theorien und Modelle so differenziert  
behandelt wurden, daß man auf den Gedanken verfallen könnte, die in der  
romantischen Dichtung praktizierte ›Poetologie des Mittelalters‹ ließe sich auf-  
fassen als ernstzunehmender Seitentrieb zur romantischen ›Wissenschaft vom  
Mittelalter‹, als eine Art poetische Statthalterin literaturtheoretischer Kenntnis  
des Mittelalters, die erst sehr spät ihre wissenschaftliche Ab- und Einlösung  
gefunden habe.<sup>2</sup> Um aber diese Auffassung aus dem Stadium des Aperçus  
herauszuführen, müßte man sich über das Verhältnis von theoretisch relevanten  
Metaphern und wissenschaftlicher Begrifflichkeit verständigen, die Diskussion  
des Problems ›Philosophie und Literatur‹ würde sich verschieben auf die Pro-  
bleme der ›Metaphorologie‹ (Hans Blumenberg), und die Einleitung würde  
endgültig ablenken von dem, was sie ankündigen soll, die splitterhafte Be-  
sprechung mittelalterlicher und romantischer Metaphern, die im Romankon-  
text auf das Wahrheitsproblem von ›Philosophie und Literatur‹ bezogen sind.

## I.

Die poetologische Reflexionstechnik in Chrétien› ›Erec und Enide‹ ist auffal-  
lend genug: Der ›Prolog‹ argumentiert explizit literaturtheoretisch, greift dabei  
aber nicht auf bewährte Begriffe zurück, sondern führt eine Neuprägung ein,  
die *conjointure*. Demgegenüber zitiert der Schluß des Romans eine Autorität  
der Literaturtheorie, Macrobius und seinen Kommentar zu Scipios Traum.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Über einige Schwierigkeiten bei der Entstehung einer wissenschaftlichen Literaturtheorie des  
Mittelalters vgl. Walter Haug, Transzendenz und Utopie. Vorüberlegungen zu einer Literar-  
ästhetik des Mittelalters, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (FS Richard Brink-  
mann), hg. v. Jürgen Brummack [u. a.], Tübingen 1981, S. 1–22.

<sup>3</sup> Zur genauen Identifikation des Zitats vgl. den Abschnitt ›Kristian und Macrobius‹ in: Stefan  
Hofer, Beiträge zu Kristian, ZfrPh 48 (1928), S. 128–133, hier S. 130f.

Aber auch von den macrobischen Begriffen, längst etabliert in der mittelalterlichen Literaturtheorie, wird kein expliziter Gebrauch gemacht. Solches Aufbringen neuer Begriffe, verbunden mit dem merkwürdig vermeidenden Zitieren der Autorität, entspringt nicht notwendigerweise begrifflichem Unvermögen. Es kann auch Ausdruck eines eher experimentellen Theoretisierens sein, das der Leistungsfähigkeit etablierter Terminologien mißtraut und ihnen entweder neue Begriffe oder der Begrifflichkeit überhaupt alternative Formen der Reflexion entgegensetzt. Chrétien benutzt beide Verfahren. Er prägt einen neuen Begriff, und er ergänzt das nur undeutliche ›propositionale Wissen‹ der literaturtheoretischen Begrifflichkeit um das ›performative Wissen‹ einer selbst-reflexiven literarischen Praxis. Chrétiens Macrobius-Zitat, seine Beschreibung von Erecs Krönungsmantel, läßt sich als theoretisch relevante Selbstthematisierung und Selbstinszenierung von Literatur deuten, als narrative Entfaltung derjenigen Fragen, die in den Begriffen des ›Prologs‹ nur aufgeworfen worden sind.<sup>4</sup>

Das Macrobius-Zitat ist durch doppelte Namensnennung nachdrücklich als Zitat ausgewiesen.

Lisant trovomes an l'estoire  
La description de la robe,  
Si an trai a garant Macrobe  
Qui au descrire mist s'antante,  
Que l'an ne die que je mante.  
Macrobes m'ansaingne a descrivre  
Si con je l'ai trové le livre,  
L'uevre del drap et le portret.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Es handelt sich, so glaube ich, im Macrobius-Zitat des ›Erec‹ um einen gleichwertigen Ersatz für die von Walter Haug vermißte ›theoretische Erörterung, die der neuen Entwicklungsstufe [eines ›fiktionalen Konzepts‹] prinzipiell gerecht geworden wäre.‹ Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Eine Einführung, Darmstadt 1985, S. 104.

<sup>5</sup> Erec und Enide von Christian von Troyes, hg. v. Wendelin Foerster, Christian von Troyes. *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Halle 1890 [Nachdr. 1965], S. 240f. Verse 6736–6743. Nachweise im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Nicht alle ›neugermanistischen‹ Leser werden es verachten, wenn ich eine gewiß nicht über alle Zweifel erhabene Übersetzung beifüge:

›Wir fanden beim Lesen in der Vorlage die Beschreibung des Gewandes, und ich ziehe als Garanten Macrobius heran, der seine Aufmerksamkeit auf die Schilderung richtete und der sich darauf verstand, so daß ich nicht lüge. Macrobius lehrt mich, die Arbeit des Stoffes und die Bildarstellung zu beschreiben, wie ich sie in dem Buch gefunden habe.‹ Chrétien de Troyes, ›Erec und Enide‹, in: König Artus und die Tafelrunde. *Europäische Dichtung des Mittelalters*, in Zusammenarbeit mit Wolf-Dieter Lange neuhochdeutsch hg. v. Karl Langosch, Stuttgart 1980, S. 162–284, hier S. 281.

Das Zitat wird sogleich ins Spiel der Fiktion mit ihren Vorlagen hineingezogen. Macrobius ist lediglich Autorität für die richtige Beschreibung von vier Figuren, die nach Auskunft einer anderen Vorlage, der *estoire*, von vier Feen gefertigt worden sind und die dank der macrobischen Anleitung erkennbar sind als Figuren der zählenden und messenden Fertigkeiten ›Geometrie‹, ›Arithmetik‹, ›Musik‹ und ›Astronomie‹; das Quadrivium ist hier Inbegriff kosmologischer Erkenntnis.<sup>6</sup> Zum Spiel mit den Vorlagen gehört der spielerische Umgang mit der direkten oder indirekten Präsenz des Zitierten. Chrétien stuft dabei genau ab und geht vom Zitat zur Anspielung, von der Anspielung zum implizit Inszenierten über. Gegenstand der Anspielung, hineingenommen

<sup>6</sup> *Quatre fees l'avoient fet / Par grant san et par grant mestrie. / L'une i portrest geometrie, / Si com ele esgarde et mesure, / Con li ciaux et la terre dure, / Si que de rien nule n'i faut, / Et puis le bas et puis le haut, / Et puis le le et puis le lonc; / Et puis esgarde par selonc, / Con la mers est lee et parfonde, / Et si mesure tot le monde. / Tel oeuvre i mist la premerainne; / Et la seconde mist sa painne / An arimetique portreire, / Si se pena mout de bien feire, / Si com ele nombre par sans / Les jorz et les ores del tans, / Et l'eve de mer gote a gote, / Et puis après l'arainne tote / Et les estoiles tire a tire, / – Bien an set la verité dire, – / Et quantes fuelles an bois a: / Onques nombres ne l'an boisa, / Ne ja n'an mantira de rien, / Quant ele i viaut antandre bien; / Teus est li sans d'arimetique. / La tierce oeuvre fu de musique / A cui toz li deduiz s'acorde, / Chanz et deschanz, et sons de corde, / De harpe, de rote et vièle. / Ceste oeuvre fu et buene et bele; / Car devant li gisoient tuit / Li estrumant et li deduit. / La quarte, qui après ovra, / A mout buene oeuvre recovra; / Car la mellor des arz i mist. / D'astronomie s'antremist, / Celi qui fet tante mervoille, / Qui as estoiles se consoille / Et a la lune et au soloil. / An autre leu ne prant consoil / De rien qui a feire li soit; / Cil li consoillent bien a droit. / De quan que ele les requiert, / Et quan que fu et quan que iert, / Li font certainement savoir / Sanz mantir et sanz decevoir. / Ceste oeuvre fu el drap portreite, / De quoi la robe Erec fu feite, / A fil d'or ovree et tissue. (v. 6744–6804, S. 241–243)*

›Vier Feen hatten das Gewand mit großem Geschick und großer Meisterschaft verfertigt. Die eine stellte darauf die Geometrie dar, wie sie betrachtet und mißt, wie weit Himmel und Erde reichen, ohne daß sie einen Fehler macht, dann das Tiefe und das Hohe, die Breite und die Länge; und sie betrachtet des weiteren, wie breit und tief das Meer ist, und mißt so die ganze Welt aus. Diese Arbeit führte die erste Fee daran aus; die zweite wandte ihre Mühe darauf, die Arithmetik nachzubilden, und strengte sich an, es sehr gut zu machen, wie sie geschickt die Tage, Stunden und Zeiten zählt, das Wasser des Meers Tropfen für Tropfen, allen Sand und die Sterne der Reihe nach; sie versteht es gut, die Wahrheit darüber zu sagen, und auch, wieviel Blätter es im Wald gibt; niemals irrte sie sich in der Zahl und wird auch in keiner Sache lügen, denn sie will genau darauf achtgeben. So war die Darstellung der Arithmetik, und die dritte war die Musik, in der alles Ergötzen zusammenklingt, Gesang und Mehrstimmigkeit, ohne Mißklang, von Harfe, Saitenspiel und Fiedel. Diese Arbeit war vortrefflich und schön, denn vor der Musik lagen alle die Instrumente und Gegenstände des Vergnügens. Die vierte Fee, die danach arbeitete, schickte sich zu einem sehr guten Werk an, da sie die beste der Künste darstellte; sie befaßte sich mit der Astronomie, die soviel Wunderbares tut und Erkenntnisse über die Sterne gewinnt sowie über den Mond und die Sonne. Nirgendwo anders sucht sie Rat über etwas, das sie zu tun hat; die Sterne beraten sie zuverlässig über alles, was sie von ihnen wünscht; und alles, was war und sein wird, muß sie mit Sicherheit ohne Lug und Trug erfahren. Diese Arbeit war in dem Stoff gefertigt, von dem das Gewand Erecs mit gewirktem und gewebtem Goldfaden gemacht war.‹ (ebd., S. 281f.) Vgl. Gottfrieds Vergleich *als golt in den borten* (Tristan, v. 12996).

in die Erzählerrede, ist die für das ›platonische Paradigma‹ auch bei Macrobius zentrale Frage nach Wahrheit oder Lüge von Dichtung. Die Autorität des Macrobius verhindert, ›daß ich lüge‹ (*que l'an ne die que je mante*, v. 6740). Mit der Hilfe dieser Autorität kann der Erzähler wie die ›Astronomie‹, eine der vier Mantelfiguren, Wahrheit enthüllen, ›ohne zu lügen und ohne zu trügen‹ (*sanz mantir et sanz decevoir*, v. 6790). Gegenstand der impliziten Inszenierung<sup>7</sup> ist das literaturtheoretische Problem der ›Zusammensetzung‹: Der Stoff mit den vier macrobischen Figuren ist noch nicht der ganze Mantel. Er hat ein Pelzfutter oder einen Pelzrand, vielleicht auch beides, die mit dem Bilderstoff ›zusammengeñäht‹ (*cosue*, v. 6794) worden sind.

Eine Wiederholung akzentuiert das Thema: die Barbiolete, das mißgestaltete Tier mit dem blonden Kopf, dem schwarzen Körper, dem roten Rücken und dem blauen Schwanz verkörpert die Zusammensetzung, eine Zusammensetzung freilich, die *contrefaites* (v. 6795) ist und gerade nicht *bele* wie die *conjointure* des ›Prologs‹. Um durchschauen zu können, wie sich die ›Zusammensetzung‹ in der Beschreibung des Krönungsmantels zum Problem der *bele conjointure* im Prolog verhält, muß man den ursprünglichen Rahmen der macrobischen Dichtungstheorie vor Augen haben und in ihm das Verhältnis der drei von Chrétien in Zitat, Anspielung und Inszenierung umrissenen Themen; sie lauten in ihrer macrobischen Reihenfolge folgendermaßen: das Ausgangsproblem der Zusammengesetztheit, das Wahrheitsproblem und das Ideal von Zahl und Maß.

Macrobius setzt ein mit dem befremdlichen Befund, daß in seinen beiden Vorlagen, sowohl in Platons wie in Ciceros ›Republik‹-Schriften, den philosophischen Erörterungen Fabeln angefügt worden sind: *operi adiecisse superfluum*.<sup>8</sup> Überflüssig sind die Anfügungen vor allem darum, weil sie als Offenbarungen von revenants oder von Träumern gegenüber dem philosophischen Haupttext einen höchst dubiosen Status besitzen. Nicht das Vorkommen von Fiktionen überhaupt ist zu erklären, sondern solches scheinbar mißgestaltete Zusammensetzen von wahrheitsorientiertem Philosophieren und phantasiegeleitetter Erfindung in einem Text. Mit seiner Typologie der *narratio fabulosa*

<sup>7</sup> *La pane qui i fu cosue / Fu d'unes contrefaites bestes, / Qui ont totes blanches les testes / Et les cos noirs com une more, / Les dos ont toz vermauz dessore, / Les vantres vers, et la coe inde. / Iteus bestes neissent an Inde, / Sie ont barbioletes non; / Ne manjuent s'especes non, / Quenele et girofle novel.* (v. 6794–6803, S. 243).

›Das hineingenähte Pelzwerk stammte von einem der mißgestalteten Tiere, die die Köpfe ganz blond, den Körper schwarz wie eine Maulbeere und den Rücken oben rot haben, den Bauch schwarz und den Schwanz blau; diese Tiere stammen aus Indien, sie heißen Barbioleten und fressen nur Fisch[?], Zimt und frische Gewürznelken‹ (ebd., S. 282).

<sup>8</sup> Macrobius Ambrosii Theodosii Commentariorum in Somnium Scipionis Libri Duo, Introduzione, testo, traduzione e note a cura di Luigi Scarpa, Biblioteca di Cultura, Padua 1981, I, 1, 3, S. 70; Nachweise im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

wird Macrobius den Befund der mißgestalteten Heterogenität funktionstheoretisch erklären als differenzierte Ganzheit von Erkenntnishaltungen. In der Erläuterung dieser Typologie spielt wieder der Begriff der Zusammensetzung, genauer der *contextio* eine Rolle. Die Fabeln des Aesop etwa richten sich zwar auf Philosophisches, auf Wahrheit und Tugend, doch ihre Handlung und ihre Struktur sind aus Erfundenem zusammengesetzt:

et argumentum ex ficto locatur et per mendacia ipse relationis ordo contextitur  
(Macrobius I,2,9, S. 78).

Sie eignen sich mit dieser Beschaffenheit nicht für philosophische Abhandlungen, noch weniger allerdings jene Greuelgeschichten über die zerrütteten Familienverhältnisse der Götter, die man gewöhnlich »Mythologie« nennt.

contextio narrationis per turpia et indigna numinibus ac monstro similia componitur  
(Macrobius I,2,11, S. 78).

Übrig bleibt zum ersprießlichen philosophischen Gebrauch jene *narratio fabulosa*, die heilige Wahrheiten anständig darstellt,

aut sacrarum rerum notio sub pio figmentorum velamine honestis et tecta rebus et vestita nominibus enuntiatur: et hoc est solum figmenti genus quod cautio de divinis rebus philosophantis admittit (Macrobius I,2,11, S. 78).

Die Zuordnung der beiden entscheidenden Begriffe der Argumentation, *contextio* und *velamen*, ist deutlich. *Contextio* ist terminus technicus für den *ordo relationis*, die Inhaltsstruktur der Erzählung. *Velamen* bezeichnet die Funktion bestimmter Arten von Erzählungen im »platonischen Paradigma«, ihre spezifische Art, Wahrheit zu repräsentieren: »Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«<sup>9</sup> lautet das Prinzip in Goethes Formulierung.

Macrobius gebraucht noch einen zweiten Begriff von *contextio*. Wenn er nach seinem fiktionstheoretischen Prolog selbst daran geht, die philosophischen Wahrheiten aus dem *velamen* von Scipios Traum herauszuwickeln, benützt er *contextio* als Umschreibung für die höchste Errungenschaft platonischer Philosophie, nämlich für die philosophische Konstruktion der Weltseele nach dem Vorbild ihrer göttlichen Erschaffung.

Hinc Plato, postquam et Pythagoricae successione doctrinae et ingenii proprii divina profunditate cognovit nullam esse posse sine his numeris iugabilem competentiam, in Timaeo suo mundi animam per istorum numerorum contextionem ineffabili providentia dei fabricatoris instituit. Cuius sensus si huic operi fuerit adpositus, plurimum nos ad verborum Ciceronis quae circa disciplinam musicae videntur obscura intellectum iuvabit (Macrobius II,2,1, S. 254).

<sup>9</sup> »Zueignung«, in: Goethes Werke, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz (Hamburger Ausgabe), München 1962ff., Bd. 1, S. 152.

Die Zahlenkombinationen in Geometrie, Astronomie oder Musik, wie Macrobius sie ausführlich beschreibt und Chrétien sie anführt, sind Varianten dieser den Schöpfergott nachahmenden *contextio* der Welt.

Wir sehen uns demnach einer für den Neuplatoniker Macrobius wenig problematischen Begriffshierarchie gegenüber. *Contextio* bezeichnet auf der unteren Stufe der Begriffsverwendung die Erscheinungsweise der Fabeln. Isoliert betrachtet vermittelt sie ein wenig günstiges Bild, sie ist *contextio* aus Erfundenem, Lügenhaftem oder gar Anstößigem. Diese »niedere« *contextio* des *ordo relationis* kann aber die Funktion des *velamen* übernehmen. Ist das der Fall, dann wird sich in der *contextio* der Fabelstruktur ein Analogon der »wahren« *contextio* enthüllen, der in den zählenden und messenden Künsten ebenso wie in Platons Philosophie rekonstruierten Schöpfertätigkeit. *Contextio* des *ordo relationis* und *contextio* der Wahrheit und Welt sind unter der Voraussetzung analog, daß der Funktionsbegriff des *velamen* vermittelnd eintritt.

Macrobius selbst hat den inneren Zusammenhang der drei Begriffsebenen nicht expliziert. Zwar zeigt die strukturelle Genauigkeit, mit der Macrobius die Erörterungen zur *contextio* des *ordo narrationis* und zur ontologischen *contextio* an symmetrischen Stellen seiner Schrift placiert hat,<sup>10</sup> daß die Korrespondenz der Begriffe Regulativ seiner Argumentation war. Dennoch gab sein Kommentar zu Scipios Traum nicht mehr als eine Begriffskonstellation, die für recht verschiedene Lesarten offen blieb. Die *involucrum*-Lehre hat die dreigliedrige Konstellation von *contextio* und *velamen* ignoriert, den doppelten Strukturbegriff von narrativer und ontologischer *contextio* gestrichen und nur den Vermittlungsbegriff des *velamen* übrig behalten.

Das *velamen* wurde verkürzt zur Metapher für die Grenze zwischen zwei Bedeutungssphären, die durch Allegorese zu beseitigen war. Ein Detail der Begriffsgeschichte kann diesen Reduktionsvorgang gut illustrieren. Wilhelm von Conches zitiert in seinem Kommentar zum Kommentar des Macrobius die Stelle mit dem Begriff der *contextio relationis*. Aber er versteht nicht, daß Macrobius an dieser Stelle das mythologische Greuelkompositum gerade tabuisiert hat für die philosophische Deutung, daß für Macrobius nicht jede *contextio relationis* Repräsentantin der wahren *contextio* sein kann. Für Wilhelm von Conches gibt es zwischen *ordo relationis* und *velamen* keinen relevanten Unterschied mehr, und so kann er auch an die Anstößigkeiten der Mythologie die Frage richten, *cuius fabule hec est veritas*<sup>11</sup> und kann ihr als Wahrheit Details der kosmischen *contextio* entlocken.

<sup>10</sup> Jeweils im zweiten Kapitel des ersten und des zweiten Buchs.

<sup>11</sup> Excursus: Selections from William of Conches's commentary on Macrobius, in: Peter Dronke, *Fabula. Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden/Köln 1974 (Mittelalterliche Studien und Texte 9), S. 68–78, hier S. 71.



Gegen solchen Reduktionismus der *integumentum*-Lehre bewahrt oder restituiert Chrétien kompliziertes Macrobius-Zitat die ursprüngliche Komplexität, die in der macrobischen Begriffskonstellation angelegt war. Die Beschreibung von Erecs Krönungsmantel kehrt die Richtung der macrobischen Begriffshierarchie um, aus dem *ascensus* von niederer zu wahrer *contextio* über den Funktionsbegriff des *velamen* wird eine Art *descensus*. Die Beschreibung des Mantels zeigt, wie die philosophische in die dichterische *contextio* verwandelt wird. Mit den Details des Texts gesprochen: die Beschreibung der vier macrobischen Künste des Zählens und Messens zitiert die ontologische *contextio*. Doch erst zusammengenäht mit dem Pelzwerk wird aus dem »philosophischen« Stoff ein Mantel, der den König einkleiden kann. Erst zusammen mit der »niederer« *contextio* der *contrefaites bestes* wird das philosophische Gewebe zum *velamen*. Nun zeigt sich auch die Logik der drei verschiedenen Vermittlungsarten des Macrobius-Bezugs, die Abstufung von direktem Zitat, Anspielung und impliziter Inszenierung. Man sieht buchstäblich, wie die direkt zitierte ontologische *contextio* der zählenden und messenden Künste hinabwandert in die nur noch erzählerisch inszenierte Darstellung der »niederer«, eben der narrativen *contextio*.

Chrétien korrigiert den Reduktionismus der *integumentum*-Lehre und ordnet die Funktion des *velamen* wieder ein als Vermittlungsinstanz zwischen den doppelten Strukturbegriff der *contextio*. Wo in der *integumentum*-Lehre das *velamen* nur die Grenze zweier Bedeutungssphären bezeichnet, die durch Allegorese überwunden werden kann, da denkt Chrétien das Erzählen selbst als die Funktion, die den *ordo relationis*, die *contextio* der narrativen Inhaltsstruktur, und die Ordnung des Sinns, die ontologische *contextio*, verknüpft. Chrétien's Erzählen erzeugt den Zusammenhang von *conte d'avanture* und *bele conjointure*, führt den *ordo relationis* an die höhere, an die »schöne« *contextio* heran, wobei *bele* die genauere platonische<sup>12</sup> Bedeutung hätte, daß »schön« nur sein kann, was zugleich im philosophisch-ontologischen Sinne »wahr« ist. Eine solche hierarchische Einheit zweier Strukturbegriffe in einem Text besitzt ihr Äquivalent in der Praxis des Romans, in der zwei Strukturebenen zugleich unterschieden und aufeinander bezogen sind. Die eine Strukturebene verwirklicht sich in der bekannten *avanture*-Fügung des Romans, dem »doppelten Kursus« mit der verdichtenden Schlußepisode. Diese zweifellos hochkomplexe Struktur der Episodenfügung ist aber nicht restlos verrechenbar mit der anderen Strukturebene, dem Konstruktivismus der Parallelismen. Gerade die Kleider-, Ausrüstungs-

<sup>12</sup> Im »Lancelot«-Prolog »hinterfüttert«, um in der Mantelmetaphorik zu bleiben, Chrétien das Begriffspaar *matiere – san* mit einer Huldigung an die Gönnerin. Wenn darin, wie Walter Haug ausführt, eine »Wende in der Auffassung der poetischen Inspiration« steckt und »die Erfahrung der Liebe [...] zur Quelle des Dichtertums wird«, dann ist diese »Wende« eine platonische, die in der Konsequenz des macrobischen Platonismus im »Erec« liegt. Vgl. Haug (Anm. 4), S. 110f.

und Kleinodienbeschreibungen, unter denen der Krönungsmantel nur das exponierteste Beispiel ist, erzeugen einen Überschuß an Korrespondenzen, den die Logik der Episodenstruktur nicht mehr einholt. Die Episodenstruktur der ›histoire‹ und die Poetizitätsstrukturen des ›discours‹ können auseinandertreten, bleiben bei aller Unterscheidbarkeit in Chrétien's Text aber eng miteinander verschränkt. Der Krönungsmantel selbst ist Musterbeispiel einer solchen Verschränkung: als Handlungsobjekt für die Krönung hilft er die im arturischen Fest kulminierende Episodenstruktur abschließen, als Beschreibungsobjekt steht er im System der symmetrischen Korrespondenzen. Chrétien macht den Krönungsmantel aber nicht nur zum Element dieser Strukturverschränkung, er macht ihn zugleich zu ihrem poetologischen Bild. Der Mantel ist vollständig erst beschrieben mit der Schilderung seiner Schließe.<sup>13</sup> Sie ist symmetrisch geformt und mit je zwei Steinen besetzt. Sie greift das Symmetriethema auf, das unmittelbar vor der Mantelbeschreibung in der Darstellung eines gleichen Zwillingspaars von Thronstühlen durchgespielt worden war und in der Beschreibung der beiden Kronen fortgesetzt werden wird. Der Mantel, der die *velamen*-Funktion des Erzählens zwischen zwei Strukturbegriffen von *contextio* illustriert, ist selbst wieder strukturelles Mittelstück zwischen einer symmetrischen Anordnung von symmetrischen Doppelungen.

Chrétien's Erzählen leistet ein Doppeltes. Als Funktion ermöglicht es die prozessuale Entfaltung von Inhalts- und Poetizitätsstruktur, deren dreigliedrigen Zusammenhang der Macrobius-Mantel metaphorisch bezeichnet. Zugleich inszeniert sich dieses Erzählen als Bedingung poetologischer Erkenntnis: wo das berühmte Begriffspaar des Prologs *conte d'avanture* und *bele conjointure* den Strukturzusammenhang nur skizzenhaft und undeutlich benennt, da kann am

<sup>13</sup> *Que vos diroie del mantel? / Mout fu riches et buens et biaux: / Quatre pierres ot es tassiaus, / D'une part ot deus crisolites, / Et de l'autre deus ametistes, / Qui furent assises an or.* (v. 6804–6890, S. 243).

›Was sollte ich euch von dem Mantel sagen? Er war sehr kostbar, vorzüglich und ansehnlich; vier Steine hatte er an den Schließen: auf der einen Seite zwei Chrysolithe und auf der anderen zwei Amethyste, die in Gold gefaßt waren.‹ (Langosch [Anm. 5], S. 282).

Die Strukturanalyse der Chrétien'schen Romane und des ›arturischen Modells‹ scheint mir gelegentlich zu einseitig auf die Strukturebene der Episodenfügung gerichtet. Deren Teleologie ist aber die ›geometrische‹ Ebene der Korrespondenzen zur Seite zu stellen. Wenn, um nur ganz auffällige Beispiele zu nennen, Erecs Beleidiger mit einem frechen Zwerg und einer Jungfrau durchs Land zieht, Erec mit einem starken Zwerg Givret und mit Enide nach Hause zieht oder wenn Erec mit dem hochmütigen Beleidiger um den ›Sperber auf der Stange‹, mit dem ›sehr großen Ritter‹ der Joie-de-la-Curt-Episode um das Schicksal des ›Kopfes auf der Stange‹ kämpft, dann scheint mir dieser strukturelle Konstruktivismus nur unvollständig aufzugehen in der Logik der Episodenteleologie. Das Subordinationsverhältnis beider Strukturebenen scheint mir nicht von vornherein festzustehen. In der romantischen Nachgeschichte des Chrétien'schen Romans kann die Schwächung der Episodentektonik kompensiert werden durch Stärkung der textuellen Korrespondenzstruktur. Es gibt dann nicht ein ›Weniger‹ an Struktur, sondern eine Umschichtung der Strukturebenen.

Schluß des Romans und als Ergebnis des Erzählens die Erkenntnis der strukturellen Zusammenhänge ins präzise poetologische Bild gesetzt werden. Prolog und Schluß des Romans geben zwei Lesarten desselben poetologischen Problems, wobei die eigentliche Pointe darin liegt, daß der Erkenntnisfortschritt zwischen der Begriffsfassung im Prolog und der Bildfassung am Schluß allein vom Erzählen selbst vollzogen werden kann. Erst vom narrativen Schluß her, nicht schon im Text des Prologs, kann man verstehen, daß *bele conjointure* nicht allein Gegenbegriff zur *conte d'avanture*, sondern selbst wieder doppelte Struktur ist, die Zusammenfügung zweier Ebenen der *contextio*.

## II.

Ich fasse **zusammen**: Aus der Begriffskonstellation des Macrobius hat die *involutum*-Lehre das *velamen* herausgelöst als Bild für die hermeneutisch zu überwindende Bedeutungsgrenze. Chrétien hat den Funktionszusammenhang der macrobischen Begriffe wiederhergestellt, hat aber den auch bei Macrobius auf Inhalte gerichteten *velamen*-Begriff ersetzt durch einen Strukturbegriff. Erzählen entfaltet den Begriff der *bele conjointure* zu einem nur noch bildlich vermittelten Strukturbegriff von *ordo relationis* und ontologischer *contextio*, als Zusammenhang von Inhaltsstruktur und einer auf den ontologischen *ordo* verweisenden Poetizitätsstruktur. Nach den Belegen zur Begriffsgeschichte zu urteilen, scheint der Strukturbegriff der *conjointure* mit ihrem vereinzelter Partner der *junctura*<sup>14</sup> von eher episodischer Relevanz gegenüber der reichen Begriffsüberlieferung im Umfeld der *involutum*-Lehre zu sein. Peter Dronke zählt für die letztere auf: »enigma, fabula, figura, imago, integumentum, involutum, mysterium, similitudo, symbolum, translatio«.<sup>15</sup> Liest man allerdings Chrétiens *conjointure* in Zusammenhang mit der Stoffmetaphorik von Erecs Krönungsmantel, dann verliert sie den Charakter des Vereinzelter. *Conjointure* gehört dann in das Umfeld eines spezifizierten Gebrauchs der Gewebe-Metapher, spezifiziert im platonisch-macrobischen Paradigma als Oppositions- oder Komplementär-Begriff zur Schleier-Metapher und spezifiziert gegenüber einem allgemeinen und weitgehend neutralen Gebrauch von *contextio*, *intextio* oder *textura* in rhetorischen oder poetologischen Zusammenhängen.<sup>16</sup> In Be-

<sup>14</sup> Vgl. Haug (Anm. 4), S. 102 mit Anm. 17.

<sup>15</sup> Dronke (Anm. 11), S. 67.

<sup>16</sup> *con-texere* und *contextio* im wörtlichen Sinn von »zusammen-weben/-flechten« bzw. »Zusammenfügung/Weben/Geflecht« finden sich wiederholt, wobei allerdings *contextio* vor dem 4. Jh.n.Chr. nicht belegt ist: vgl. dazu Cic. nat. deor. II, 158; Afran. com. 180; Colum. 9,15,12 und 12,56,2; Amm. 31,2,10; Rufin. hist. 2,10,4 für *con-texere*. und Aug. in Iob. p. 879,11; Mart. Cap. 1,85; Cod. Iust. 12,39,4 für *contextio*. Eine übertragene, rhetorische oder poetologische Bedeutung nehmen *con-texere* und *contextio* u. a. an folgenden Stellen an: Amm. 26,1,1 *examinatores*

rührung mit der Schleier-Metaphorik erweitern *contextio* wie *conjointure* das hermeneutische Bedeutungskonzept um die Dimension der Struktur.

Der hier behauptete Zusammenhang von *conjointure*/*contextio*/*textura* war historisch insofern wirksam, als die Romanpoetologie die ›Gewebe‹-Metapher zur Erbin des *contextio*- und *conjointure*-Konzepts gemacht hat. Um diese Kontinuität akzeptieren zu können, muß man allerdings zwei Voraussetzungen machen. Man muß zum einen die ganze Geschichte der Nach-Chrétienschen ›Verwilderung‹ des Romans voraussetzen, um den neuzeitlichen Gebrauch der ›Gewebe‹-Metapher bei Ariost und Cervantes noch verbinden zu können mit dem Macrobisch-Chrétienschen Strukturprinzip. Man muß zum anderen hinnehmen, daß die Geschichte der Nach-Chrétienschen ›Verwilderung‹ mit ihrer an sich verdächtigen Verfallsteleologie sich zunehmend organisiert auf ihren modernen Perspektivpunkt hin, auf das romantische Strukturkonzept des Romans.

Mit Bedacht hat Karlheinz Stierle<sup>17</sup> aus dem Titel eines romantischen Romans, dem ›Godwi‹ Brentanos, den Begriff der ›Verwilderung‹ entlehnt, um sie zur ›Bedingung‹ der vor allem ›romantischen‹ Möglichkeit des Romans zu machen. Auch für die vorliegende Studie gilt, daß sich erst in dieser romantischen Perspektive die Latenzen der Begriffs- und Konzeptgeschichte zum Kontinuum ordnen.

Folgt man Karlheinz Stierles Romangeschichte der ›Verwilderung‹, dann zeigt sich schnell, daß die Ausgangsfrage der macrobischen Literaturtheorie zum Problem des Romans selbst wird. Das schlechte, erklärungsbedürftige *mixtum compositum* von Philosophie und Fiktion wird zur Kontamination von Geschichte und Fiktion im Roman, zur hybriden Verbindung von »episch-geschichtliche[r] Wahrheit der alten *Chanson de geste*« und der »märchenhafte[n] Wahrscheinlichkeit des neuen Versromans« Chrétienscher Prägung.<sup>18</sup> Muster-

*contendendi operis*; Nep. Att. 16,3 *historiam contextam eorum temporum*; Oros. hist. 7,10,4 *hanc historiam diligentissime contexuit*; Ambr. bon. mort. 1,1 *sermonem aliquem contexuimus*; Quint. inst. 9,4,19 *est igitur ante omnia oratio alia iuncta atque contexta, soluta alia*; Cic. epist. 9,21,1 *epistolas vero quotidianis verbis texere solemus*; Cic. ad Q. fr. 3,5,1 *sane texebatur opus luculenter* und Isid. orig. 2,21,4 *contexione verborum*; Aug. in evang. Ioh. 89,1 *verborum ipsa contextio*; Aug. gen. ad litt. 1,19,38 *contextio sermonis – contextio scripturae*; Aug. gen. ad litt. 5,3,6 *narrationis illa contextio*; Aug. civ. 7,2 *unius libri contexione*; Aug. mus. 3,7,15 *in rhythmo contextio pedum nullum certum habet finem* (Abkürzungen nach Thesaurus linguae latinae). Zusammenstellung der Belege: Matthias Christen. Kurt Flasch danke ich für den Hinweis auf folgende Stelle bei Anselm von Canterbury: *multorum concatenatione contextum argumentorum*. Prooemium [zum ›Prosligion‹], S. Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi Opera Omnia, ed. Franciscus Salesius Schmitt, Bd. 1, Stuttgart-Bad Cannstatt 1968, S. 93.

<sup>17</sup> Karlheinz Stierle, Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, Begleitreihe zum GRMLA, Bd. 1, Heidelberg 1980, S. 253–313. Der folgende Abschnitt lehnt sich eng an Stierles Darstellung an.

<sup>18</sup> Hans Robert Jauf, Epos und Roman – eine vergleichende Betrachtung an Texten des 12.

beispiel einer solchen Hybride aus zwei Realitätsprinzipien ist der gerade in der Romantik wieder populäre Oberon-Roman ›Huon de Bordeaux‹, »ein volkstümlich-naiver bricolage von chanson de geste und Elementen des ›modernen‹ höfischen Romans.«<sup>19</sup> Aber die macrobische Ausgangslage im Roman findet nicht die macrobische Antwort. Die in Zahl und Maß sich manifestierende ›schöne‹ Harmonie der ontologischen *contextio* ist destabilisiert zur ungeordneten Mischung der Realitätskategorien. Das ›Wirkliche‹ und das ›Ideale‹ gehen immer häufiger nur noch groteske oder komische Verbindungen ein. Die desorganisierte ontologische *contextio* kann eine ›schöne‹ Fügung des *ordo relationis* nicht mehr zusammenhalten. Die Episodenstruktur entgleist. In phantastischer Wucherung überspringt sie den Chrétienischen Klassizismus. *Entrelacement* hat die Forschung eine der speziellen Techniken ihrer nur noch äußerlichen Verknüpfung genannt.<sup>20</sup> Die Poetik formuliert die doppelte Heterogenität einer destabilisierten ontologischen *contextio* und eines heterogenen *ordo relationis* als Prinzip der *diversité*.<sup>21</sup> Ihr korrespondiert die *fantasia*, die produktive oder rezeptive Vermittlungsfunktion, die in dieser zweistöckigen Heterogenität den Zusammenhang herstellt und die die Vielfalt des Verschiedenen entdeckt als strukturiertes Gewebe.

Zwar sind die macrobischen Normen der Zahl und des Maßes in ihr Gegenteil verkehrt. Aber die Logik der macrobischen Begriffskonstellation bleibt erhalten. Im ›verwilderten‹ Roman entspricht der entgleiste *ordo relationis* der destabilisierten Ontologie; zwischen beiden Stufen der *contextio* steht nicht mehr der hermeneutische Funktionsbegriff des *velamen*, sondern der strukturelle, der kombinatorische Funktionsbegriff der *fantasia*.

*Fantasia* enthüllt nicht ›wahre‹ Bedeutungen, sie erzeugt oder entdeckt im oft bis zum Chaos vielfältigen *ordo relationis* das ›Gewebe‹ der Poetizitätsstruktur: *una tela de varios y hermosos lizos tejida*,<sup>22</sup> wie Cervantes es im ›Don Quijote‹ unter Bezug auf Ariost formuliert hat. *Fantasia* beerbt die Funktion des Chrétienischen Erzählens. Wo Chrétien Erzählen den Einheitsraum der Struktur schuf, in dem der *ordo relationis* und die ontologische *contextio*, die Episoden- und die Korrespondenzstrukturen, der *conte d'avanture* und die *bele conjointure* vermittelt sind, da erzeugt *fantasia* erst Struktur im Chaos des Vielfältigen.

Jahrhunderts (1962), in: ders., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. Gesammelte Aufsätze 1956–1976, München 1977, S. 310–326, hier S. 325. Vgl. Stierle (Anm. 17), S. 258. Kontamination von Gattungs- und damit von Wirklichkeitsmodellen ist natürlich nicht auf die Idealtypen ›Geschichte‹ – ›Märchen‹ beschränkt. Zu denken ist z. B. an die Verbindung von höfischem Roman und christlicher Legende; vgl. Walter Haug über Hartmanns ›Gregorius-Prolog, in: Haug (Anm. 4), S. 131ff.

<sup>19</sup> Stierle (Anm. 17), S. 266.

<sup>20</sup> Ebd., S. 271 mit Anm. 21.

<sup>21</sup> Ebd., S. 285ff.

<sup>22</sup> Ebd., S. 311.

Zugespitzt formuliert: erst jetzt haben *velamen* und *contextio* direkt zueinander gefunden. *Fantasia* enthüllt aus dem ›Schleier‹ der Heterogenität das ›Gewebe‹ der poetischen Struktur.

Die komplementären Begriffe ›Vielfalt‹ (*diversità*) – ›Fantasie‹ – ›Gewebe‹ heißen bei Friedrich Schlegel ›Chaos‹ – ›Fantasie‹ – ›Arabeske‹. ›Arabeske‹ bezeichnete im kunstwissenschaftlichen Gebrauch der Klassizisten Goethe oder Karl Philipp Moritz niedere Formen ungeordneter Vielfalt.<sup>23</sup> Im literaturkritischen Gebrauch kann ›Arabeske‹ als Synonym von ›Gewebe‹ die Erinnerung wachhalten an die spezifische Form der Vielfalt im Roman, die Kontamination von Gattungen und ihrer Wirklichkeitsmodelle. So schrieb Friedrich Justin Bertuch 1790 über ein Feenmärchen, das ein gewisser Anton Graf Hamilton zu verantworten hatte:

Es ist eine Komposition von halb Feerey, halb Rittergeschichte, in welcher immer die tollste und lachendste Imagination, mit Muthwillen, Laune, und einer Menge neuen und pikanten Zügen, das bunteste und lachendste Gewebe macht. Hamilton scheint mir hierbey vollkommen mit Raphael in Parallele zu stehen, als er die berühmten Arabesken in den Logen des Vaticans mahlte.<sup>24</sup>

Friedrich Schlegel selbst knüpft mit seinem ›Arabesken‹-Konzept direkt an den Ariostschen *fantasia*-Begriff an. Sein ›Brief über den Roman‹ bestimmt das Epitheton ›romantisch‹, das aus dem Roman ein ›romantisches Buch‹<sup>25</sup> macht,

<sup>23</sup> Vgl. dazu 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 u. Eva Maek-Gérard (Hgg.), *Ideal und Wirklichkeit 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*, Frankfurt a. M./Bern/New York 1985, S. 233–292. Bei den von Oesterle in Anm. 4 aufgeführten, hier nicht zu rekapitulierenden ›Klassikern‹ der ›Arabeske‹-Forschung ist gerade mit Blick auf den kunsthistorischen Aspekt (Runge, Brentano) nachzutragen der Abschnitt ›Die Arabeske als Formprinzip‹ in: Wolfgang Frühwald, *Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos ›Herzlicher Zueignung des Märchens ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹ (1838)*, *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 3* (1962), S. 113–192, hier S. 129–141. Nachzutragen ist auch der synonyme Gebrauch von ›grotesk‹ und ›arabesk‹ bei Rabelais, den Friedrich Schlegel übernimmt. Vgl. Leo Spitzer, *Besprechung von: Wolfgang Kayser, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (1958), in: Otto F. Best (Hg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980 (WdF 394), S. 50–68, hier S. 68 Anm. 8. – Siehe auch Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, bes. S. 42–55. Dort der interessante Einzelfall, daß eine ›Arabeske‹ in Rungecher Tradition aus einer Spinnwebe entwickelt wird. Ebd., S. 60 und Abb. 10 (Eugen Napoleon Neureuther, *Die Tageszeiten*, 1826). Zur ›Spinnwebe‹ siehe unten S. 258.

<sup>24</sup> Zitiert nach Oesterle, *Arabeske und Roman* (Anm. 23), S. 238f.; Hervorhebungen von mir.

<sup>25</sup> Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (KA), Bd. 2, München/Paderborn/Wien 1967, S. 335; Angaben im Text folgen dieser Ausgabe.

als »sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form« (S. 333). Er führt als Vorbilder an »den göttlichen Witz, die Fantasie eines Ariost, Cervantes, Shakespeare« (S. 331), schließlich spezieller das »mehr fantastische Romanzo des Ariost« (S. 333). Dem »Pittoreske[n]« im Ariost werden analog gesetzt die »Arabesken des Raffael« (S. 333), Muster einer fantastischen Malerei und »witzige[] Spielgemälde« (S. 330f.), die, so die »Rede über die Mythologie«, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie« (S. 319) repräsentieren. Auch der Herkunft des Ariostschen Fantasie-Begriffs aus der »Verwilderung« des mittelalterlichen Romans erinnert sich Friedrich Schlegel und läßt seine »Theorie des Romans«, die den »ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe«, »das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirr[en]« (S. 337). Und auch darin schließt Schlegel an den älteren *fantasia*-Begriff an, daß er dessen enthüllende Funktion, sein Erbe aus dem macrobischen *velamen*-Begriff, in die Definition der »Arabeske« aufnimmt. Arabeske ist fantastische Form eines sentimentalen Stoffes, der sentimentale Stoff ist Repräsentation des »Geists der Liebe«, ist in der klassischen Bedeutung des *velamen* eine »Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur« (S. 334). Eine Realisation der Arabeske ist die Mythologie: »was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Fantasie und Liebe« (S. 318). Und als »Mythologie« findet die Schlegelsche »Arabeske« zurück zu ihrer angestammten Metapher des »Gewebes«:

In ihrem [der Mythologie] Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf (S. 318).

Der Platoniker Schlegel nähert seinen Mythologie-Begriff dem macrobischen Fabel-Begriff an. Die phantastische Form der Mythologie, ihr wimmelnder, vielfältig-chaotischer, »witzig-kombinatorischer *ordo relationis* ist über den Funktionsbegriff des *velamen*, der »hieroglyphischen« Repräsentation, ins Abbildverhältnis gesetzt zur ontologischen *contextio*, zum »Höchsten« der platonischen »Liebe«. Der noch entschiedener Platoniker oder Neu-Platoniker Novalis setzt die Poesie in ihrer Ganzheit den macrobischen Künsten des Zählens und Messens analog. Poetische Sprache ist vergleichbar den »mathematischen Formeln« Repräsentation der ontologischen *contextio*:

Sie [die mathematischen Formeln] machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Novalis, Monolog, in: Novalis, Schriften, Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophische Werk I, Stuttgart 1965, S. 672.

Die Autonomie der mathematischen und poetischen Gebilde reproduziert die Autonomie des Welterschöpfers, der die Weltseele aus Zahlenverhältnissen<sup>27</sup> gewoben hat. Die »mathematischen, nur mit sich selbst spielenden« Strukturen der poetischen Sprache sind »Webstühle in Zeichen«.<sup>28</sup>

Diese arabeske Mythologie stellt nicht nur die dreigliedrige Konstellation von *contextio* und *velamen* wieder her, sie antwortet auch wie sie auf die Ausgangsfrage des Macrobius nach dem Verhältnis von Philosophie und Dichtung. Die arabeske Mythologie ist die wiedergewonnene Einheit von Philosophie und Dichtung, verwandt einem emphatischen Begriff von »Theorie«, der platonischen »Schau«. Die Literaturtheorie selbst, die bei Macrobius den Zusammenhang von Philosophie und Fiktion nur erläuterte, wird in dem »ursprünglichen Sinne des Wortes Theorie« werden:

eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heitern ganzen Gemüt, wie es sich ziemt, das bedeutende Spiel göttlicher Bilder in festlicher Freude zu schauen (Friedrich Schlegel, KA, II. S. 337).

Dichtungstheorie spricht dann nicht länger nur über den Zusammenhang von gedichteter und philosophischer *contextio*, Dichtungstheorie ist die Praxis der Vermittlung, sie ist selbstthematische, selbstreflexive, »potenzierte« Praxis der Poesie:

Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. [...] Das wären wahre Arabesken (ebd.).

Das eigentlich Neue von Schlegels »Arabesken«-Konzept ist es, die Dichtung endgültig aus ihrer doppelten babylonischen Gefangenschaft geführt zu haben. Nicht nur wird die *ancilla* der Philosophie ganz in die Autonomie entlassen. Auch die Dichtungstheorie, die dazu diente, die dienende Unterordnung der Literatur unter die Wahrheit der Philosophie zu legitimieren, wird zu ihrer eigenen Autonomie befreit. Die Erklärung des Verhältnisses von Philosophie und Literatur, das »platonische Paradigma«, entdeckt seine eigene Texttradition als die eigentliche vermittelnde Instanz, als das Textideal einer »theoretischen Praxis«, einer poetologisch selbstreflexiven Poesie, einer »poetischen Philosophie

<sup>27</sup> Macrobius I, 6,2, S. 100/102. Vgl. I,6,45, S. 114.

<sup>28</sup> Novalis, Schriften, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 3: Das philosophische Werk II, Darmstadt 1968, S. 684. Vgl. dazu Winfried Menninghaus, Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a. M. 1987, darin den Abschnitt »Reflexion als Leben, Schweben und Weben«, S. 132–142, bes. S. 139: »Leben und »seyn« [sind] für Novalis wesentlich ein »Weben« (N2, 267), ein Weben differentieller, in sich reflexiver Strukturen [...]. Die Korrelation von Schweben, Leben und Weben liefert zugleich einen Grund für das romantische Theorem einer Superiorität der Kunst über die Philosophie.«



der Poesie«. Schlegel hat in Übereinstimmung mit diesem Konzept Platons Dialoge als »poetisch« verfaßte Philosophie zum Muster seiner Theorie, dem »Gespräch über die Poesie« gemacht, und er hat seine »Lucinde« als philosophischen Roman, als Romangestalt seiner Romantheorie entworfen. Das Strukturprogramm dieses Romans folgt dabei den Grundbegriffen des romantisch anverwandelten »macrobischen Paradigmas«. Der *ordo relationis*, der Fragmentarismus der Gattungsmischung, produziert das Chaos der romanesken Vielfalt. Der »sentimentale Stoff«, die Liebesgeschichte ist »Hieroglyphe«, *velamen* der ontologischen *contextio*, des »Höchsten« einer bis ins Religiöse gesteigerten Liebe. In der ausgeklügelten Poetizitätsstruktur der Parallelismen, Korrespondenzen und Variationen legt sich über das Ganze des Texts jenes »Gewebe« der »Fantasie«, in dem die Vermittlung von *ordo relationis*, *velamen* und ontologischer *contextio* zur Einheit der »Arabeske« sich vollzieht.

### III.

Die Geschichte der »Arabeske« über Schlegel hinaus in die jüngere Romantik der Arnim und Brentano hinein zu verfolgen, lohnt sich vor allem deshalb, weil dort das Bewußtsein von den mittelalterlichen Wurzeln des Konzepts zunehmend produktiv wird und weil sich zugleich in der poetischen Praxis der jüngeren Romantik Strukturen moderner Dichtung<sup>29</sup> herausbilden. In der Regel hat für unsere Literaturgeschichtsschreibung nur das Kontinuum Romantik – Klassische Moderne Bedeutung, wobei das Mittelalter Novalisscher Prägung meist als Phantasieraum der Utopie zugelassen wird. Man muß aber doch berücksichtigen, daß sich diese romantische Moderne in den Schriften Arnims und Brentanos die mittelalterliche Literatur als Modellwerkstatt, nicht nur als Stoffreservoir erschließt. Was in Schlegels Kennzeichnung Dantes als des ersten Dichters der Moderne schon anklingt, wird für die Dichtungen Arnims und Brentanos konstitutiv: das Mittelalter, und nicht nur das späte, ist für sie, so eigenartig das klingen mag, die erste Epoche der europäischen Moderne.

Arnim hat denn auch, radikaler als Brentano, die antihistoristische Konsequenz dieser Kontinuitätsthese aufgespürt und in oft wildem Synkretismus die unaufzehrbare, an keine Vergangenheit verlierbare Gegenwartigkeit aller echten Poesie behauptet. Als wollten sie Chrétien's Praxis verknüpfen mit Schlegels Postulat, Romantheorie müsse selbst zum Roman werden, haben Arnim

<sup>29</sup> Vgl. Hugo Friedrich, Novalis über künftige Dichtung, in: ders., Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Hamburg 1956, S. 27–30. Zu Brentanos »Weberlied« als Beispiel für »moderne Poesie«, ebd. S. 50. Diesem Friedrichschen Konzept von moderner Lyrik folgt Hans Magnus Enzensbergers Dissertation, Brentanos Poetik, München 1961, <sup>2</sup>1964.

und Brentano nur in den Prologen oder in anderen strukturell exponierten Teilen ihrer Dichtungen Stellung zu poetologischen Fragen bezogen. Arnim hat dabei, auch darin scheinbar Chrétiens Vorbild folgend, an der Oberfläche alle etablierte literaturtheoretische Begrifflichkeit sorgfältig vermieden. Was als ›Arabeske‹ eingeführt gewesen wäre, erhält jetzt die exotische Bezeichnung des ›Palagonischen‹, der ›Arabeske‹ insofern verwandt, als das ›Palagonische‹<sup>30</sup> auch ein zunächst kunstkritischer Begriff des Klassizisten Goethe war, mit dem Exzesse chaotischer Heterogenität gebrandmarkt werden sollten.

Mit kaum verhülltem Entsetzen hatte Goethe in der ›Italienischen Reise‹ »alle Arten von Monstern und Schnörkeln« aus Park und Villa des sizilianischen Fürsten Palagonia geschildert:

Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt [. . .], so wird man das unangenehme Gefühl mit empfinden, das einen jeden überfallen muß, wenn er durch diese Spitzruten des Wahnsinns durchgejagt wird.<sup>31</sup>

Auch literaturkritisch fand das neue Prinzip Anwendung, »Garten und Palast des Prinzen Palagonia« wurden zum Bild für die Wirkung bestimmter Texte, »nämlich eine Art von Schwindel, wie sie den zu überfallen pflegt, dem etwas ganz incongruentes und also seiner Natur nach unmögliches doch wirklich vor Augen steht.«<sup>32</sup>

Arnim hat das Goethesche Stichwort aufgegriffen und in Romanhandlung umgesetzt. In seiner ›Gräfin Dolores‹ ist der Prinz von Palagonien handelnde Figur, und die Beschreibung seines Anwesens liefert zugleich eine Selbstcharakteristik des Arnimschen Erzählens: »abenteuerlichste Effekte«, »ordnungslos«, »Vermischung«, »Gedankenunzucht« sind die Begriffe.<sup>33</sup> Dies entfesselte Chaos

<sup>30</sup> Soweit ich sehe, ist die einschlägige Forschung auf diesen poetologischen ›Begriff‹ bisher nicht aufmerksam geworden.

<sup>31</sup> Goethes Werke (Anm. 9), Bd. 11, S. 244f.

<sup>32</sup> Goethe über: Anton Edler von Klein ›Athenors‹, Jen. Allg. Zeitung 16. Februar 1805. Goethe, Schriften zur Literatur. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 2, bearb. v. Johanna Salomon, Berlin 1971, S. 48f.

<sup>33</sup> Achim von Arnim, Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, in: Achim von Arnim, Sämtliche Romane und Erzählungen, hg. v. Walter Migge, Bd. 1, München 1974, S. 417f.

Auch Eichendorff läßt nach Arnims Vorbild in ›Ahnung und Gegenwart‹ eine Verkörperung des ›Palagonischen‹ auftreten. Viktor ist der Erfinder eines »ganzen Knäuel[s] der seltsamsten und abenteuerlichsten Zerrbilder und Mißgestalten [. . .], wie sie nur eine fürchterlich reiche, dunkel in sich selber arbeitende Phantasie ersinnen konnte. [. . .] Mit einem unübertrefflich raschen und glücklichen Witze hatte er [. . .] durch eine ungewöhnliche Verbindung des Gewöhnlichsten den Phantasie reichsten Charakterzug erschaffen.« Viktors begriffliche Einordnung nimmt der Hauptheld des Romans, Friedrich, vor: »Viktor kommt mir vor wie jener Prinz in Sicilien, der in seinem Garten und Schlosse alles schief baute, so daß sein Herz das einzige Gerade in der phantastischen Verkehrung war.« – Anders als Arnim bezeichnet Eichendorff mit dem ›Pala-

des *ordo relationis* wird freilich sogleich domestiziert zur Herausforderung an ein »liebendes«, die »Zwischenglieder« einfügendes Verstehen.<sup>34</sup> Ganz in Übereinstimmung mit der zentralen Thematik des Romans leisten »Liebe und Verstehen« die Enthüllung eines »Heiligen« aus dem Chaos der Phänomene. Die Romanhandlung inszeniert diesen Zusammenhang, wenn sie am Schluß den Prinzen von Palagonien, den Fürsten des Chaos, ein allegorisches Denkmal für die Titelheldin erfinden läßt, das sie in den Kreis der »Sternbilder« versetzt, ins Reich der macrobischen Astronomie. Mag das Palagonische das phantastische »Chaos« der Schlegelschen Arabeske zur grellen »Gedankenunzucht« steigern, das poetologische Argument selbst bleibt in bewährten Bahnen und folgt ganz eng der macrobischen Konstellation von *ordo relationis*, *velamen* und ontologischer *contextio*.

Den Schritt ins »Mittelalter« tut Arnim in den »Kronenwächtern«, angefangen damit, daß er den »Prolog« wieder zum Ort literaturtheoretischer Dichtung macht. Der »Kronenwächter«-Prolog faßt die macrobische Konstellation in das Doppelbild von Pflüger und Sonne. Gemäß der Etymologie von »Strophe« ist der Furchenzug des Pflügers Metapher für poetisches Schreiben. Das Gesetz dieses Furchenzugs hat sein Analogon in der »Sonnenbahn«. Die Analogie von *contextio* der Schreiffurchen und *contextio* der Sonnenbahn macht Dichtung tauglich zum Instrument, aus dem Stoff der Geschichte die »Zeichen der Ewigkeit« zu lesen, aus dem *velamen* der Historie »Geist und Wahrheit« zu enthüllen.<sup>35</sup> »Chrétienisch« ausgedrückt: Erzählen ist die Funktion, in der *conte d'avanture* und *bele conjointure* vermittelt werden, im Roman ist Geschichte zugleich stofflich präsent und durchsichtig auf ihre »wahre« Sinnordnung. Arnim hat das *velamen* und die enthüllende Funktion des Erzählens ganz wörtlich genommen. Die »Kronenwächter« gehören zur Gattung des »Geheimnis-/Geheimbundromans«,<sup>36</sup> dessen Erzählen der einfachen Logik von Verrätselung und

---

gonischen« einen Gegentyp seines eigenen Erzählens. Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Kapitel 8, in: Joseph von Eichendorff, *Werke*, hg. v. Wolfgang Frühwald [u. a.], Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 8), S. 142, 144.

<sup>34</sup> Arnim, *Gräfin Dolores* (Anm. 33), ebd. S. 418.

<sup>35</sup> Arnim, *Die Kronenwächter*, Erster Band, Bertholds erstes und zweites Leben, Einleitung »Dichtung und Geschichte«, Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, Bd. 1, S. 517–520. Eine Umformulierung dieses Gegenübers von Ackerfurche und Sonnen- oder Gestirnebahn steht am Anfang von Gottfried Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe«. Auch dort ist der Kontext poetologisch: der Eingangsabschnitt nennt die für den Realisten relevanten Begriffe »Nachahmung«, »wirklicher Vorfall«, »Menschenlebens«, »Fabel«; der eigentliche Erzählgang inszeniert demgegenüber die alte Metaphorik der doppelten *contextio*. Vgl. Gottfried Keller, *Sämtliche Werke und Ausgewählte Briefe*, hg. v. Clemens Heselhaus, Bd. 2, München 1979, S. 61f.

<sup>36</sup> Zum »Geheimbundroman« vgl. Michael Voges, *Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1987 (Hermeas 53).

Enthüllung folgt. Arnim markiert dabei die Stufen der Enträtselung eindeutig durch strukturell exponierte Partien, die dem im romantischen Roman wieder belebten und vielfach variierten mittelalterlichen Erzählprinzip der allegorischen Klimaxepisode nach Art der Chrétien'schen ›Joie-de-la-Curt‹<sup>37</sup> folgen.

In diesen Einlagen des Romans spielt Arnim die bekannten poetologischen Metaphern des macrobischen Paradigmas durch. Die erste Enthüllungsstufe zeigt die privaten und psychologischen Dimensionen des Kronenwächtergeheimnisses in einer Folge von Teppichen,<sup>38</sup> auch »Weberei« und »Gewebe« genannt, die mit ihren »Kindern in den Blumenkelchen« ihre Vorlage zu erkennen geben: Runges ›Tageszeiten‹-Zyklus, für Arnim wie für Brentano die muster-gültige romantische Bildgestalt der ›Arabeske‹.<sup>39</sup> Enthüllt sich das Geheimnis der Eltern und der Identität des Helden in ›arabesken Geweben‹, so wird die politische Seite des ›Kronenwächter‹-Geheimnisses in Allegorien enthüllt. Ein Kasten voller »Glasfenster« ist, wie der Kasten voller Teppiche, Vorlage für das »Hausmärchen«, das der Gesandte der Kronenburg »nach Ordnung der Bilder« erzählt, »die er nach einander, wie er in der Erzählung fortschritt, gegen die Sonne stellte, daß jeder ihre Bedeutung zugleich erschaute« (Kronenwächter, S. 687). Das ist die wörtlich zu verstehende Allegorie eines neuplatonischen Allegorieverständnisses: Bilder werden »lesbar«, werden diaphan auf das Licht ihres Ursprungs hin. Arnims erzählerische Raffinesse besteht darin, daß er zum Inhalt dieses ›durchschauenden‹ und enthüllenden ›Hausmärchens‹ eine politische Utopie macht, deren durch und durch ideologischer Charakter dem Leser durch das Erzählen ihrer terroristischen Praxis fortschreitend durchschaubar wird. Dieses Fortschreiten erzählerischen Enthüllens inszeniert die dritte der ›Kronenwächter‹-Einlagen als *ascensus* mit allen Konsequenzen der topographischen Erkenntnis-Metaphorik. Das letzte Geheimnis wird enthüllt bei der Besteigung des Kronenwächterturms, und der Held muß einen Blick in die »Tiefe« seiner Identität und Psyche tun, eine wahrhaft de Sadesche Hölle aus Inzest und Gewalt.<sup>40</sup> Arnim gelingt durch konsequente Ausgestaltung der alten

<sup>37</sup> Novalis' ›Heinrich von Ofterdingen‹ setzt mit dem Klingsor-Märchen das entsprechende romantische Muster. Nicht umsonst ist König »Arcturs« Reich (Novalis, Schriften, hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Bd. 1: Das dichterische Werk, Darmstadt 1977, S. 290ff.) einer der Schauplätze dieser romantischen Klimax-Allegorie.

<sup>38</sup> Materialien zur Teppich-Metaphorik bietet die Dissertation von Hans-Günther Schwarz, Orient-Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst, München 1990, S. 82–217.

<sup>39</sup> Vgl. dazu Frühwald (Anm. 23).

<sup>40</sup> Vgl. Arnim, Kronenwächter, S. 869–873, eine Geschichte, die wie eine Kurzfassung von E.T.A. Hoffmanns »Elixieren des Teufels« anmutet. Das ›Allegorie-Signal gibt Arnim, indem er die Heldin der Enthüllungsgeschichte, die »Heilige«, vom »Stückrahmens« (Gewebe?) zum »Schachspiel« mit einer bösen Nonne wechseln läßt, wobei in verkürzender Anspielung auf die Technik mittelalterlicher Schachlegorese ein »Kampf des Guten und Bösen« gespielt wird (S. 860).

literatur- und bildtheoretischen Vorstellungen die narrative Entdeckung eines ganz und gar modernen Themas und seiner räumlichen Metapher, der ›Psyche‹ mit ihrer Geheimnisstruktur in der ›Tiefe‹. Die macrobische Konstellation von ›niederer‹ *contextio*, *velamen* und ontologischer *contextio* gestaltet Arnim konsequent zum *ascensus*. Er enthüllt aus dem ›arabesken Gewebe‹ der Identitätsgeschichte, aus der durchschaubaren Allegorie der politischen Ideologie, nicht die macrobischen Künste des Messens und Zählens, die ›Schönheit‹ der Weltseele, sondern er entdeckt auf der ›Höhe‹ der Enthüllung die ›Tiefe‹ des Entsetzens. Die buchstäblich ›niedere‹ *contextio*, der schlimme *ordo relationis* von Verbrechen und Gewalt ist die Wahrheit. *Conte d'aventure*, wie bei Chrétien Identitätsgeschichte eines Helden, hat in den ›Kronenwächtern‹ eine programmatische und extreme Gegenposition zu aller *bele conjointure* gefunden. Dieses Erzählen kennt auch seine Position im Verhältnis von Philosophie und Dichtung. In gewisser Weise zerstört es das Schlegelsche Gleichgewicht der Kräfte wieder. Die autonome Poesie entdeckt ihr Überlegenheitsgefühl gegenüber der Philosophie, denn, so die Überzeugung der jüngeren Romantik, die Philosophie hat das Ich im Himmel der Transzendentalität verflüchtigt. Erkenntnis des Ich und der Abgründe seiner in erster Linie psychischen Realität leistet allein die Dichtung.

#### IV.

Die Produktivität der poetologischen Metaphern und Konzepte bleibt ungebrochen. Brentano hat aus seinem »Märchen« ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹ einen »Arabesken-Roman«<sup>41</sup> gemacht und hat durch Anfügung eines »geistlichen Tagebuches« jenes *mixtum compositum* hergestellt, das den Roman kennzeichnet, seit er in wechselnder Konkretisation das macrobische Problem von ›Wahrheit‹ und ›Fiktion‹ sich als Strukturprinzip anverwandelt hat. Der simultanen Überlagerung von arturischem und geistlichem Modell in Chrétien und Wolframs Galsromanen oder in Hartmanns Legendenroman,<sup>42</sup> der Verschränkung von ›Geschichte‹ und ›Wunderbarem‹ im Romanzero entspricht als strukturgeschichtliche Variante Brentanos Beiordnung von Ritterparodie im ›Märchen‹, einem der romantischen Inbegriffe von ›Poesie‹, und dem geistlichen Tagebuch, einem Musterfall subjektiv vermittelter religiöser ›Wahrheit‹. Diese in der Mikrostruktur des Textes nicht anders als in seiner Makrostruktur erkennbare ›arabeske‹ oder ›fantastische‹ Zusammenfügung beschreibt der aus-

<sup>41</sup> Clemens Brentano, Werke, hg. v. Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, Bd. 3, München 1978, Kommentar S. 1122; Angaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>42</sup> Vgl. Haug (Anm. 4), S. 130ff., 151ff.

fürliche ›Prolog‹, von Brentano »Herzliche Zueignung« genannt, folgendermaßen:

Aus deiner großen Galerie ausgeschnittener Bildchen habe ich den größten Teil der artigen Figürchen, welche ich hier, gleich dir, in scherz- und ernsthafter Kombination<sup>43</sup> zu einem Bilderbuche zusammengeklebt habe (Brentano, Werke, Bd. 3, S. 618).

Wie Arnim folgt auch Brentano dem Chrétienschen Verfahren, das poetologische Prinzip von *contextio* oder *conjointure*, von Gewebe oder Arabeske im ›Prolog‹ andeutungsweise zu benennen, um es dann in strukturell exponierten und metaphorisch verdichteten Partien differenzierend zu inszenieren. Brentano hat dem zweiten Teil seines Arabesken-Romans, den »Blättern aus dem Tagebuch der Ahnfrau«, seine beiden wohl wichtigsten und am meisten zitierten poetologischen Gedichte eingefügt, zum einen das sogenannte ›Weberlied‹, das nicht zuletzt durch Hans Magnus Enzensbergers Dissertation in den Rang eines Leittextes moderner Lyrik gerückt worden ist,<sup>44</sup> zum anderen jene Verse um die Brentano-Chiffre<sup>45</sup> »O Stern und Blume, Geist und Kleid«, die die älteren Ausgaben ›Eingang‹ genannt haben, obwohl sie mit dem geistlichen Tagebuch auch den ganzen Arabesken-Roman abschließen.

[Weberlied]

Wenn der lahme Weber träumt, er webe,  
Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,  
Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,  
Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,  
Träumt das blinde Huhn, es zähl die Kerne,  
Und der drei je zählte kaum, die Sterne,  
Träumt das starre Erz, gar linde tau es,  
Und das Eisenherz, ein Kind vertrau es,

<sup>43</sup> ›Kombination‹ bezeichnet das kombinatorische Verfahren der *inventio*, das für den älteren *fantasia*-Begriff gilt und das Friedrich Schlegel ›Witz‹ nennt. – Für Brentano hat das ›kombinatorische‹ Prinzip der Arabeske eine direkte kunsthistorische Wurzel. Seine Vorstellung bezieht sich auf Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und auf Runges Tageszeitenzyklus (vgl. Frühwald [Anm. 23], S. 131). Was ›Kombinatorik‹ in Dürers Randzeichnungen heißt, habe ich gezeigt in: Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe, Konstanz 1989 (Konstanzer Universitätsreden 172).

<sup>44</sup> Vgl. Anm. 29. – Zur ›Weberlied‹-Diskussion siehe auch die Beiträge von Heinrich Henel, Clemens Brentano: Zwei enigmatische Verse [1977]; Erfüllte Form. Brentanos Umgestaltung der europäischen Kunstpoesie [1978] und: Nochmals: Brentanos Weberlied. Ein Beitrag zur Frage der kontextbezogenen Interpretation [1978], alle abgedruckt in: Heinrich Henel, Goethezeit. Ausgewählte Aufsätze, Frankfurt a. M. 1980, S. 238–256, mit ›Nachtrag‹ 1979; S. 295–323, vgl. bes. S. 305–307; S. 324–339.

<sup>45</sup> Vgl. besonders Elisabeth Stopp, Brentano's ›O Stern und Blume‹: Its Poetic and Emblematic Context, *Modern Language Review* 67 (1972), S. 95–117.

Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,  
Wie der Traube Schüchternheit berausche;  
Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,  
Führt der hellen Töne Glanzgefunkel  
Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,  
Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen,  
Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien  
Der erwachten Nacht ins Herz all schreien;  
Weh, ohn Opfer gehn die süßen Wunder,  
Gehn die armen Herzen einsam unter!  
(Brentano, Werke, Bd. 3, S. 866f.)

[Eingang]

Was reif in diesen Zeilen steht,  
Was lächelnd winkt und sinnend fieht,  
Das soll kein Kind betrüben,  
Die Einfalt hat es ausgesät,  
Die Schwermut hat hindurchgeweht,  
Die Sehnsucht hats getrieben;  
Und ist das Feld einst abgemäht,  
Die Armut durch die Stoppeln geht,  
Sucht Ähren, die geblieben,  
Sucht Lieb, die für sie untergeht,  
Sucht Lieb, die mit ihr aufersteht,  
Sucht Lieb, die sie kann lieben,  
Und hat sie einsam und verschmäht  
Die Nacht durch dankend in Gebet  
Die Körner ausgerieben,  
Liest sie, als früh der Hahn gekräht,  
Was Lieb erhielt, was Leid verweht,  
Ans Feldkreuz angeschrieben:  
O Stern und Blume, Geist und Kleid,  
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!  
(S. 929f.)

Das ›Weberlied‹ zitiert eine Fülle poetologischer Metaphern und Begriffe. Zur Weber-Metaphorik<sup>46</sup> treten die poetischen Vögel Lerche und Nachtigall, ironisch unterboten vom blinden Huhn. An das Konzept der *sobria ebrietas*<sup>47</sup> erinnert die ›berauschende Nüchternheit der Traube‹. Die alte platonische ›Wahr-

<sup>46</sup> Vgl. Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*. Ein Grundriß in Interpretationen, Frankfurt a. M. 1988, Zweiter Teil, S. 385 mit Anm. 7.

<sup>47</sup> Vgl. Jochen Schmidt, *Sobria ebrietas*. Hölderlins ›Hälfte des Lebens‹, in: Wulf Segebrecht (Hg.), *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 3: *Klassik und Romantik*, Stuttgart 1984, S. 256–267; sowie: Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik*, Erster Teil, S. 281–291, bes. S. 289f.

heit« fehlt so wenig wie die romantischen Ursprungsinstanzen der Poesie, »Kind« und »Nacht«. Das Spielen mit Metaphern und Begriffen hat Methode. Ihr Prinzip heißt »Widerhall«, nüchtern gesprochen »intertextuelle Reminiszenz«, wobei gerade die Doppelverse »Nachtigall/Widerhall« dieses Echoprinzip verdoppeln. Denn die Referenztexte selbst, zwei Gedichte aus Friedrich von Spees »Trutz-Nachtigal«,<sup>48</sup> handeln vom »Widerschall«, heben, wie schon ihre Überschriften zeigen, den Spielcharakter des Echos hervor und beziehen zuletzt die dichterische Rede auf den Dialog der Seele mit Jesus.

Die Gesponß Jesu spielt im Waldt mit einer Echo oder Widerschall

Die gesponß Jesu seuffzet nach jhrem Bräutigam, und ist ein spiel der Nachtigalen mit einer Echo und widerschall.<sup>49</sup>

Das geistlich-poetische Spiel des Widerhalls bleibt auf die Inkarnation und Stimme der »Wahrheit« bezogen. In Brentanos Versen ist diese »Wahrheit« selbst wieder Echo, Echo eines in fast kontrafaktischer Direktheit zitierten Textes von Novalis.

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren  
Sind Schlüssel aller Kreaturen  
Wenn die so singen, oder küssen,  
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,  
Wenn sich die Welt in's freie heben,  
Und in die Welt wird zurück begeben,  
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten  
Zu ächter Klarheit werden gatten,  
Und man in Märchen und Gedichten  
Erkennt die ewgen Weltgeschichten,  
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort  
Das ganze verkehrte Wesen fort.<sup>50</sup>

Es ist, als wende sich Novalis direkt an Platon oder an Macrobius, die Tiefgelehrten der Zahlen und Figuren, die meinen, die Dichtung verurteilen oder retten zu müssen. Im geschichtsphilosophisch aufgeladenen Offenbarungsaugenblick (»wenn/dann«) wird die Grenze von »Wahrheit« und »Dichtung« aufgehoben, wird die »Wahrheit« im »poetischen Wort« inkarniert. Die poetische Inkarnation der Wahrheit aber enthüllt das »verkehrte Wesen« gerade der Künste des Zählens und Messens, die so lange als Norm der »lügnerischen« Dichtung entgegengehalten worden waren.<sup>51</sup> Brentanos Echo-Spiel mit Spees Je-

<sup>48</sup> Kaiser (Anm. 46), Zweiter Teil, S. 383ff.

<sup>49</sup> Friedrich Spee, Trutznachtigal[!], Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1649, hg. v. G. Richard Dimler, Washington 1981, S. 10, 18.

<sup>50</sup> Zitiert in der Fassung aus: Tiecks Bericht über die Fortsetzung des »Heinrich von Ofterdingen« in: Novalis, Schriften (Anm. 37), Bd. 1, S. 360.

<sup>51</sup> Daß Novalis einmal die Künste des Zählens und Messens positiv, ein andermal negativ besetzt,



sus-Gedichten, sein esoterischer ›Opfer«-Begriff im Gedicht,<sup>52</sup> variieren den Novalisschen Gedanken einer quasi-christologischen Inkarnation der Wahrheit im poetischen Wort. Gegenüber der Offenbarungszuversicht des Novalis fällt Brentanos Gedicht allerdings zurück in die alten Zweifel an der Wahrheitsfähigkeit der Dichtung. »Die Katastrophe des Gedichts ist die Zerstörung des Traumes durch ›die Wahrheit«.<sup>53</sup> Dichten, so zeigt das ›Weberlied« in seiner Echotechnik, ist nicht Echo, Bild oder Verhüllung der Wahrheit, sondern ist nur Wiederhall anderer Dichtungen, Verdoppelung ihres problematischen oder Entstellung ihres behaupteten Bezugs zur Wahrheit. In seiner hochkomplexen Zitatstruktur bezieht sich Brentanos ›Weberlied« auf das ›platonische Paradigma«, im Prinzip nicht anders als Chrétien's raffiniertes Zitatenspiel in der Beschreibung von Erecs Krönungsmantel.

Gleichzeitig steht aber dieser über die Referenztexte erschließbaren Botschaft des Brentanoschen Gedichts die Aktualität seiner Textstruktur gegenüber, die Bedeutung und Sinn gerade diffus macht und deren engmaschiges Korrespondenzsystem aller inhaltlichen Ausdeutbarkeit sich widersetzt. Oppositionen und Parallelismen von semantischen oder phonetischen Werten sind die Bausteine. Eine Wirkung des Verfahrens läßt sich daran ablesen, daß die klare Augenblicksstruktur der Novalisschen wenn/dann-Konstruktion durch Amplifikation zerdehnt und nahezu aufgehoben wird. Statt dessen schieben sich Symmetriestrukturen in den Vordergrund, wie die Korrespondenzklammer der Binnenreime von »Nachtigall/Widerhall«, »Schalmeien/all«. Das fast geometrische Prinzip dieser Korrespondenzstruktur verdichtet sich im mittleren Verspaar.

Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,  
Wie der Traube Schüchternheit berausche.

Die Symmetrie der Lautanordnung au/ü/au, die Signifikantenstruktur also, organisiert diese Verse, nicht die Signifikate von »Schüchternheit« und »Traube«. Die im Eingangvers aufgerufene Weber- und Gewebe-Metaphorik zitiert das traditionelle Konzept, in dem Unterscheidung und Zuordnung von Text- und Bedeutungsstruktur gedacht werden können. Dabei inszeniert das ›Weberlied« eine negative Version des *contextio-velamen*-Modells, die zugleich seine ›modernste« Version ist: die dominante Poetizitätsstruktur, die Zeichen-*contextio* des ›Textes« ›verhüllt« die ihr instrumentell untergeordnete Bedeutungsstruktur. Das Enthüllen führt die *contextio* des *ordo relationis* oder des *ordo ver-*

---

kann auf die Unterscheidung von ›naturphilosophischer« und ›mathematischer« Zahl zurückgehen, die analog zur Unterscheidung ›natürliches« und ›konventionelles« Zeichen z. B. in Giordano Brunos Kopernikus-Kritik eine große Rolle spielt.

<sup>52</sup> Vgl. Kaiser (Anm. 46), Zweiter Teil, S. 387f.

<sup>53</sup> Enzensberger (Anm. 29), S. 47.

*borum* nicht zur ›Wahrheit‹ der ontologischen *contextio*, sondern das deutende ›Enthüllen‹, der Versuch, die Elemente der Poetizitätsstruktur auf ›Sinn‹ hin zu lesen, zerstört gerade die spezifische Poesie dieses Textes. Die Suche nach der referentiellen ›Wahrheit‹ bleibt vergebens; hermeneutischer Reduktionismus würde in seiner Vergeblichkeit den Blick verstellen auf die autonome Schönheit des Textgewebes. Für Brentano behält das Negative dieses Poesiekonzepts, die Disjunktion von Bedeutungs- und Zeichenstruktur, die den Gedanken an ihre wechselseitige Auslöschung möglich macht, immer auch seine theologische Implikation. Die Wahrheitsüberfrachtung des poetischen Worts durch den Inkarnationsgedanken wird relativiert durch den komplementären Gedanken, daß angesichts der Wahrheit alle Repräsentationen nichtig sind. Die *contextio* der Wörter verdunkelt einen Sinn, der, offen gelesen, nur die unerträgliche Nichtdarstellbarkeit der Wahrheit Gottes benennen könnte.

Der negativen Poetologie des ›Weberlieds‹ antwortet am Schluß des Märchen- und Arabesken-Romans der Versuch einer Wiedereinsetzung der *contextio* in ihre Wahrheitsfähigkeit. Die ›Eingang‹ genannten Schlußverse setzen an die Stelle der Gewebe-Metapher die analoge, bei Arnim schon benutzte Acker-Metaphorik.<sup>54</sup> In die strukturelle Ordnung der Acker-Zeile wird das Korn gelegt, biblische Metapher für die Entfaltung des Heils, organologische Metapher für die Grundlagen der Hermeneutik, das Verhältnis von Sprachgestalt und Sinn. Man kann ganz allegorisch lesen. In die Zeilenstruktur des Texts ist der Sinn eingestreut, der sich in natürlichem Wachstum enthüllen wird und sich dann ernten läßt. Der Sinn steht nicht in den Ackerzeilen, sondern am Feldkreuz. »Blume« und »Stern« als »Kleider« des »Geists«, »Lieb« und »Leid« als chiasmisch angeordnete Äquivalente zur Entäußerung der Ewigkeit in die Zeit zitieren die neuplatonischen oder bildtheologischen Traditionen der ontologischen *contextio*. Zugleich erscheinen die Versatzstücke dieser Tradition in nur reihender Zusammenstellung, als niedere *contextio* des *ordo verborum*. Nur weil sie am Feldkreuz steht, kann die *contextio* dieser Wörter *velamen* der Wahrheit sein, nur weil das Korn die Botschaft am Feldkreuz hervortreibt, ist aus der Ackerzeile des Gedichts ›Wahrheit‹ zu ernten. Die *contextio* des *ordo verborum* ist *velamen* der ontologischen *contextio*, weil die ontologische *contextio velamen* der göttlichen Wahrheit ist. Dieser Zusammenhang kann einer klassischen, neuplatonisch inspirierten Zeichenhierarchie folgen, er kann sich aber auch in eine Zirkularität verkehren, in der die Wahrheit von Dichtung immer nur Repräsentation einer ins Unendliche hinausschiebbaren Negativität von Repräsentation ist, ein Problem des ›Schönen Scheins‹, das auch die mehrfach variierten emblematischen Titel-Verse des ›Gockel-Märchens umschreiben: »Keine Puppe, sondern nur / Eine schöne Kunstfigur« (Brentano, Werke, Bd. 3,

<sup>54</sup> Zu anderen Aspekten der Metapher ›Ährenfeld‹ bei Brentano vgl. Stopp (Anm. 45), S. 107ff.

S. 617 et passim).<sup>55</sup> So gelesen tendieren das ›Weberlied‹ und die ›Märchenpoesie‹ mit ihrer Negativität zur »Puppe« einer nur sprachlichen Artistik und in sich selbst befangenen niederen *contextio*, während ›Eingang‹ und geistliches Tagebuch daraufhin angelegt sind, die niedere *contextio* wieder an ihre Wahrheitsfähigkeit, an eine ontologische oder gar theologische *contextio* heranzuführen, und sie so im platonischen Sinne wieder zu einer ›schönen‹ Kunstfigur zu machen. In der negierenden Formulierung dieses Verhältnisses, »keine Puppe, sondern nur / Eine schöne Kunstfigur« ist die alte macrobische Gedankenfigur präsent, das *mixtum compositum* von Philosophie und Fiktion sei so zu lesen, daß in der enthüllenden Beseitigung der *figmenta* das von der Philosophie direkt benannte Wahre und Schöne sichtbar werde. Es ist kein Zufall, daß Brentanos »schöne Kunstfigur« so direkt an Chrétiens *bele conjointure* erinnert. Die macrobische Formulierung des platonischen Paradigmas war ihrer beider gemeinsamer Argumentationsrahmen. Wo aber der spätantike Philosoph und noch eindeutiger die christlichen Theologen der *integumentum*-Lehre das Konzept einseitig auf Bedeutung und Hermeneutik festlegten, da haben die Literaten seit Chrétien immer wieder versucht, den im Deuten beseitigten ›Schleier‹ der Dichtung als Kunst des ›Gewebes‹ zu retten, kurz gesagt, sie haben versucht, die Sinnordnungen von Texten als nicht allein auf Hermeneutik reduzierbare darzustellen.

#### IV.

An die Stelle abschließender Bemerkungen mag der Hinweis auf die Tatsache treten, daß das strukturelle Denken der Romantiker, das sich bei Brentano und Arnim seiner mittelalterlichen Modelle vergewissert, eine Fortsetzung findet in ›Text‹-Begriffen der sogenannten ›Klassischen Moderne‹. Walter Benjamin, der mit seiner Dissertation über den Begriff romantischer Kunst-Kritik beginnt, europäische Moderne als Kontinuum der europäischen Romantik darzustellen,<sup>56</sup> hat in theoretischen Zusammenhängen reichen Gebrauch von der ›Gewebe-Metaphorik gemacht.<sup>57</sup> Abhängig von Benjamin und unter Berufung auf ihn hat Adorno diese zwischen philosophischer Abstraktion und literarischer Konkretisation vermittelnde romantische ›Kritik‹ zum Gattungsprinzip des modernen ›Essay‹<sup>58</sup> erklärt und seine Vorstellung von der essayistischen

<sup>55</sup> Vgl. Oskar Seidlin, Wirklich nur eine schöne Kunstfigur? Zu Brentanos Gockel-Märchen, in: Texte und Kontexte. Studien zur deutschen und vergleichenden Literaturwissenschaft (FS Norbert Furst), hg. v. Manfred Durzak [u. a.], Bern/München 1973, S. 236–248.

<sup>56</sup> Vgl. dazu Mennighaus (Anm. 28).

<sup>57</sup> Vgl. dazu die noch unveröffentlichte Konstanzer Dissertation von Bettine Menke, *passim*.

<sup>58</sup> ›Im Verhältnis zur wissenschaftlichen Prozedur und ihrer philosophischen Grundlegung als Methode zieht der Essay, der Idee nach, die volle Konsequenz aus der Kritik am System.‹

Darstellungsweise, ihrer ›theoretischen Praxis‹, wiederum in die textile Metapher gekleidet:

Das Wie des Ausdrucks soll an Präzision erretten, was der Verzicht aufs Umreißen opfert, ohne doch die gemeinte Sache an die Willkür einmal dekretierter Begriffsbedeutungen zu verraten. Darin war Benjamin der unerreichte Meister. Solche Präzision kann jedoch nicht atomistisch bleiben. Weniger nicht, sondern mehr als das definitonische Verfahren urgiert der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflochten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab. Eigentlich denkt der Denkende gar nicht, sondern macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrung, ohne sie aufzudröseln.<sup>59</sup>

Europäische Moderne beruft sich aber noch an ganz anderen Orten auf das Vorbild der Romantiker, um in der ›theoretischen Praxis‹ poetologischer Literatur einen auf ›Struktur‹ gerichteten Textbegriff vorzubereiten oder zu gewinnen. So hat im Kreise der russischen Formalisten Veniamin Kaverin<sup>60</sup> in direkter Nachahmung E.T.A. Hoffmanns eine Erzählung geschrieben, in der die Gewebe-Metaphorik auf die romantische Konzeption der ›Arabeske‹ gerichtet ist und in einem romantischen Akt der Selbstreflexion das Strukturprinzip des Textes thematisieren und zur Anschauung bringen soll: als ›Gewebe‹ ist der Text in erster Linie ›Struktur‹ aus Bedeutungselementen; als ›Arabeske‹ ist er intertextuelle Struktur aus den Elementen anderer Texte. Gaben die Formalisten in solcher poetologischen Dichtung den romantischen Hintergrund ihrer Kategorien zu erkennen, dann läßt sich gerade an der ›Gewebe-Metapher‹ diese romantische Spur bis in den vom Formalismus ausgehenden Strukturalismus verfolgen. Um nur einen Zusammenhang anzudeuten, sei auf Roman Jacobsons folgenreiche Opposition von ›Metapher‹ und ›Metonymie‹ hingewiesen, die versucht, poetische Phänomene auf Basisstrukturen der Sprache zurückzuführen. In den klassischen Beiträgen zu dieser Diskussion ist von ›Gewebe‹ die Rede, vom ›Gewebe der Metaphern‹, oder aber davon, daß beide sprachlichen Funktionen nicht zu trennen und somit Textstrukturen als ›Gewebe‹ von Metaphern und Metonymien zu beschreiben seien.<sup>61</sup> Die ›Gewebe-

(Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: ders., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M. 1969, S. 9–49, hier S. 21).

<sup>59</sup> Ebd., S. 28f.

<sup>60</sup> Erika Greber, *Ein Palimpsest über das Palimpsest: die russischen Serapionsbrüder, Veniamin Kaverin und die ›Nachahmung‹ E.T.A. Hoffmanns*, *Poetica* 21 (1989), S. 98–163, bes. S. 148ff.

<sup>61</sup> Roman Jacobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935]*, in: ders., *Poetik*, Frankfurt a. M. 1979, S. 192–211, hier S. 198; Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud [1957]*, in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983 (WdF 389), S. 175–215, hier S. 191; Maria Ruegg, *Metaphor and Metonymy: The Logic of Structuralistic Rhetoric*, *Glyph* 8 (1979), S. 141–157, hier S. 146; Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris 1982 [*croisée métonymique, chaîne métaphorique*], S. 60.

Belege aus dem Strukturalismus ließen sich häufen. Zuletzt sähe man den Zustand erreicht, daß über einem ubiquitären Gebrauch der *textum*-Metaphorik einzelne Zeugnisse, wie bei Kaverin, ihre romantische Vergangenheit in der ›Arabeske‹ oder ihre alte platonische Nachbarschaft zur ›Schleier‹-Metapher zu erkennen geben. Letzteres unternimmt Roland Barthes in seiner ›Lust am Text‹:

Text heißt Gewebe: aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge. Wenn wir Freude an Neologismen hätten, können wir die Texttheorie als eine Hypnologie definieren (hypnos ist das Gewebe und das Spinnnetz).<sup>62</sup>

Da kann man noch einmal Macrobius als Lesehilfe bemühen, denn zweifellos verbirgt sich hinter der Vertextung des Subjekts das alte ontologische Argument der macrobischen Fabeltheorie. Statt über die Stufen der Analogie die niedere *contextio* des *ordo relationis* in die ontologische *contextio* der ›Weltseele‹ hinaufzuprojizieren, wird die moderne Statthalterinstanz der Weltbeseelung, das Subjekt, zurückprojiziert auf eine ihrer Hervorbringungen, den Text. *Contextio* ist dann nicht mehr *medius terminus* in einer Analogienhierarchie, sie ist verkürzt zum Einheitsbegriff einer nur scheinbar in Subjekt und Objekt geteilten Welt: die Spinne ist das Netz, die Welt ist das Gewebe der Zahlen. Aber so fest der Griff des platonischen Paradigmas sein mag, er läßt noch immer genug Freiheit für die Erfindungslust der poetischen Poetologen: »Hypnologie« ist nicht sperriger, als *conjecture* und »Arabeske« es einmal waren.

<sup>62</sup> Roland Barthes, Die Lust am Text [1973]. Aus dem Französischen von Traugott König, Frankfurt a. M. 1984, S. 94. In ›S/Z‹ hat Roland Barthes sein Konzept eines strukturalen Textgewebes konkretisiert, die Strukturebenen als ›Partitur‹ gelesen und synonym mit ›Gewebe‹ den Begriff der ›Arabeske‹ benützt. Roland Barthes, S/Z, deutsch von Jürgen Hoch, Frankfurt a. M. 1970, S. 25, 33. – Eine jüngere Variation der ubiquitären Gewebe-Metapher gibt Günter Grass am Anfang der Blechtrommel. Der poetologisch gemeinte Zusammenhang von ›Erzählen‹ und ›Knoten‹ ist offensichtlich: »Der Gute [mein Pfleger] scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um sich erkenntlich zu geben, sein neuestes Knotengebilde. Ob er ein Künstler ist, bleibe dahingestellt [...]. Er knotet ordinäre Bindfäden, die er nach den Besuchsstunden in den Zimmern seiner Patienten sammelt und entwirrt, zu vielschichtig verknorpelten Gespenstern, taucht diese dann in Gips, läßt sie erstarren und spießt sie mit Stricknadeln, die auf Holzsockelchen befestigt sind.« Günter Grass, Die Blechtrommel (1959), Darmstadt 1974, <sup>28</sup>1989, S. 6f. Das Thema Schreiben/Knoten wird wieder aufgegriffen auf S. 516f.: der Pfleger Bruno schreibt selbst: »Um seine überanstrengten Finger schonen zu können, bat er mich heute, für ihn zu schreiben und keine Knotengeburt zu machen.«