



UWE JAPP

**Die Identität des Künstlers.**  
**Arnims Erzählung *Raphael und seine Nachbarinnen***

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation: Schriften der Internationalen Achim von Arnim-Gesellschaft, Bd. 4, Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 217-227.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael\\_japp.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael_japp.pdf)>

Eingestellt am 18.10.2005

**Autor**

Prof. Dr. Uwe Japp

Universität Karlsruhe (TH)

Institut für Literaturwissenschaft

Franz-Schnabel-Haus, Geb. 30.91

Kaiserstr. 12

76128 Karlsruhe

*Emailadresse:* <[ef10@rz.uni-karlsruhe.de](mailto:ef10@rz.uni-karlsruhe.de)>

*Homepage:*

<<http://fakultaet.geist-soz.uni-karlsruhe.de/litwiss/index.php?nodeid=48>>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Uwe Japp: Die Identität des Künstlers. Arnims Erzählung Raphael und seine Nachbarinnen (18.10.2005). In: Goethezeitportal.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael\\_japp.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/raphael_japp.pdf)>  
(Datum Ihres letzten Besuches).

UWE JAPP

**Die Identität des Künstlers.**  
***Arnims Erzählung Raphael und seine Nachbarinnen***

„Mehr erzählte Raphael mir nicht; [...].“  
Baviera

1. Einleitung

Die Identität des Künstlers besteht in der Übereinstimmung des Künstlers mit sich selbst, also in seinem durch die Kunst vermittelten Selbstsein für sich und für andere. Diese Konzeption, die Erkennbarkeit und Unverwechselbarkeit vom Werk her garantiert, hat einen zweiten Fluchtpunkt in der Biographie des Künstlers, wie sie für die Künstler der Renaissance (die *eccelenti pittori, scultori e architetti*) exemplarisch Vasari perspektiviert hat. Allerdings neigt bereits Vasari zur anekdotischen Dispersion, die durch die laudatorische Tendenz (Einheit durch Lob) korrigiert wird. Eine wiederum andere Form begegnet in der mit fiktionalen Lizenzen arbeitenden *Künstlererzählung*, da sich hier das Selbstsein des Künstlers als eine Implikation der Narration erweist. In Arnims Erzählung ist die Identität des Künstlers auf zweifache Weise gebrochen: einmal deshalb, weil er durch einen vorgeschobenen ‘Biographen’ in der Erzählung wahrgenommen und präsentiert wird, zum anderen deshalb, weil er auf eine das Phantastische tingierende Weise mit einem Doppelgänger (genau genommen sind es sogar zwei) ausgestattet wird, wodurch die Übereinstimmung des Künstlers mit sich selbst direkt thematisch wird.

Die eigentliche Originalität der Arnimschen Erzählung besteht indes darin, daß die Laufbahn des Künstlers mit der Existenz zweier ‘Nachbarinnen’ verbunden wird – und zwar so, daß das auf den ersten Blick Akzidentelle solcher Bezüge im weiteren Verlauf sogar zum identitätsstiftenden Moment ausgearbeitet wird. Oder wie soll man es sonst nennen, wenn suggeriert wird, daß die Kunst des Künstlers weder ohne die eine noch ohne die andere das gewesen wäre, was sie ist oder zu sein scheint? Bei Vasari, an den sich Arnim ansonsten deutlich anlehnt, gibt es diese Konstellation nicht. Vasari berichtet vielmehr von der einen Geliebten und den vielen Frauen, denen Raffael auf solche Weise zugetan war, daß ihre Absenz die Kunstproduktion störte.<sup>1</sup> Das deckt sich in etwa mit dem zweiten Abschnitt der Arnimschen Erzählung,<sup>2</sup> während der erste und der dritte Abschnitt

---

<sup>1</sup> Giorgio Vasari: Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, übersetzt v. T. Fein unter Heranziehung der deutschen Ausgabe von L. Schorn u. E. Förster, Zürich 1993<sup>5</sup>, S. 412.

<sup>2</sup> Achim von Arnim: Raphael und seine Nachbarinnen, in: ders., Sämtliche Erzählungen 1818-1830, hg. v. R. Moering, Frankfurt 1992, S. 259-315, hier S. 274-291 („2. Zu Raphaels Madon-

andere Optionen (und Erfindungen) zur Geltung bringen. Daß Raffaels Gemüt „sich leicht von der Liebe entflammen liess“,<sup>3</sup> wird von Vasari eher skeptisch beurteilt und auch erst vergleichsweise spät erwähnt. Die Anekdote, derzufolge Raffael mit der Ausmalung des Palazzo Chigi ins Stocken geriet, weil er seine Geliebte vermißte, steht jedenfalls in Vasaris Darstellung vereinzelt da. Sie wird zudem nicht um ihrer selbst willen vorgebracht, vielmehr gibt sie den Anlaß, die allzu große Nachsicht der Freunde Raffaels (die im soeben erwähnten Fall die Geliebte herbeizubringen mußten) zu rügen. Raffaels allgemeine Promiskuität wird dann sogar in ursächlichem Zusammenhang mit seinem frühen Tod gesehen.<sup>4</sup> Man sieht also, man muß nicht unbedingt zum Wackenroder / Tieckschen Klosterbruder vorausseilen, um ein Gegenbild zur Arnimschen Porträtkunst zu finden.<sup>5</sup> Seine zweifelsfreie Vorlage, von der er so eklatant abweicht, beinhaltet es bereits. Wenngleich natürlich zutrifft, daß der „göttliche Raphael“<sup>6</sup> des Klosterbruders von den „hypergenialen Monstrositäten“<sup>7</sup> der Arnimschen Erzählung besonders weit entfernt ist.

Vasari setzt auf der höchsten Höhe des laudatorischen Diskurses ein, indem er sowohl den Himmel als auch die Natur für eine dermaßen seltene Konjunktion von Genie und Liebenswürdigkeit, Kunst und edler Sitte verantwortlich machen will. Während sonst die Künstler häufig auf den dunklen Pfaden der Tollheit oder des Lasters anzutreffen seien, erscheine Raffael „im Glanze der höchsten Geistesgaben“, „begleitet von so viel Anmut, Fleiss, Schönheit, Bescheidenheit und edler Sitte, dass es genügt hätte, jedes noch so scheussliche Laster und jeden noch so grossen Makel auszugleichen.“<sup>8</sup> Man versteht die Botschaft, gleichwohl bleibt es merkwürdig, daß im Zusammenhang des unbedingten Lobens überhaupt von Lastern und Makeln die Rede ist. Tatsächlich sieht es so aus, als dränge die Nachricht von Raffaels irdischen Passionen allzu frühzeitig und gleichsam *contre coeur* an die Oberfläche des Textes. Zwar liegt diese Lesart von den späteren einschlägigen Mitteilungen her nahe, Vasari will davon allerdings am Anfang seines Kapitels nichts wissen. Vielmehr läßt er an diesem frühen Ort die Evokation von Laster und Makel nur als rhetorische Maßnahme gelten: als Finte im Dienste des Lobes. Arnim ergreift diese Finte und wendet sie ins Zutreffende. Seine Exponierung der ‘unedlen’ Kehrseite des „sterbliche[n] Gotte[s]“<sup>9</sup> hat also nicht nur die Form einer Kontrafaktur, sondern zugleich die einer Applikation – im Sinne einer

---

nen“).

<sup>3</sup> Vasari: Lebensläufe, S. 412.

<sup>4</sup> Ebd., S. 424.

<sup>5</sup> Dazu: Ralf Simon / Malte Stein: Zur Intertextualität in Arnims Raphael-Erzählung, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 5. Jg., 1995, S. 292-317.

<sup>6</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. S. Vietta u. R. Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 62 u. ö.

<sup>7</sup> So der Rezensent im *Literarischen Conversations Blatt* von 1823. Siehe den Kommentar zu Arnim: *Raphael* (wie Anm. 2), S. 1125 f.

<sup>8</sup> Vasari: Lebensläufe, S. 373 f.

<sup>9</sup> So Vasari über Raffael, ebd., S. 374.

ausführenden (und vor allem auch: ausführlicheren) Anwendung.

Künstlererzählungen beantworten in der Regel Fragen nach der Entstehung des Genies (oder des Talents), nach der Art und Weise der kreativen Praxis und nach der Generalisierung des Singulären, anders gesagt nach der Genealogie, nach der Typologie und nach der Theorie. Ähnlich verhält es sich, mit einem gewissen – generisch begründeten – Vorbehalt, mit dem Künstlerroman und dem Künstlerdrama. Angewandt auf Arnims Erzählung, müßten die genannten Fragen folgendermaßen lauten: 1. Wie wird Raphael<sup>10</sup> zum Künstler? 2. Was für eine Art Künstler ist Raphael? 3. Welche allgemeinen Maximen der Kunst ergeben sich aus dem speziellen (und vielleicht zu Teilen: allzu speziellen) Fall? Im Gegensatz zu manchen Erzählungen, die sich mit der Beantwortung oder Thematisierung der einen oder anderen Frage begnügen, durchläuft Arnims Text den ganzen Kursus. Die im Zusammenhang mit literarischen Künstlerdarstellungen ebenfalls immer virulente Frage nach der historischen oder fiktionalen Konsistenz des Künstlers ist zweideutig zu beantworten, da es sich bei Raffael zweifellos um einen historischen Künstler (mit Vita und Werkverzeichnis) handelt, andererseits der Arnimsche Raphael mit evidenten Fiktionalisierungen individualisiert wurde, so daß also die Identität des Künstlers sich nicht als ein unvordenkliches Selbstsein ergibt, sondern allererst aus der Differenz zu einem jeweils anderen zu bestimmen ist. Eine letzte Frage, die hier zu stellen ist, betrifft das gute oder schlechte Ende. Tatsächlich gibt es viele Künstler in Erzählungen oder auf der Bühne, die einem spektakulären Scheitern zugeführt werden. Arnims Protagonist entzieht sich einer vorschnellen Zuordnung, da er zwar, wie alle Welt findet, zu früh stirbt, gleichwohl bis zum Schluß uneingeschränkt kreativ zu sein scheint; andererseits vermeidet die Erzählung einen regelrechten Schluß, da sie in dem Moment, in dem sie ihre genauere Fortsetzung ankündigt, abbricht. Hiermit ist man allerdings auf der für Arnims Erzählung entscheidenden Ebene der Narration angelangt. Alle zuvor genannten Fragen betreffen die Diegese, also das raum-zeitliche Universum der Erzählung. Da die Erzählung aber dazu tendiert, den Akt ihrer eigenen Hervorbringung fortwährend präsent zu halten, wird es notwendig, die Diegese im Prisma der Narration zu betrachten.<sup>11</sup>

## 2. Genealogie

Der „ich“-sagende (und aus dieser Perspektive erzählende) Pseudo-Biograph Baviera verfügt genau genommen nur über authentische Kenntnisse aus den letzten zwölf Jahren des Malers, anderes hat ihm der Künstler selbst erzählt, womit sich, formal gesehen, die Struktur einer Erzählung in der Erzählung andeutet. Diese ist

---

<sup>10</sup> Ich folge der in der Arnim-Literatur inzwischen üblichen Usance, mit 'Raphael' den Arnimschen Protagonisten, mit 'Raffael' den historischen Künstler zu bezeichnen

<sup>11</sup> Zur Differenz zwischen Diegese und Narration siehe Gérard Genette: Die Erzählung, München 1994.

konzentriert in der sogenannten Töpferanekdote, die als eine veritable Talentprobe gelten kann, insofern sie die Entdeckung und Würdigung der kreativen Zuständigkeit erklärt, begleitet von Hinweisen auf das Folgende. Der Töpfer- oder Tellergeschichte kommt folglich formal der Status einer Einlagerung zu, während es sich aus temporaler Sicht um eine Paralepse handelt, also eine aus der Ordnung der narrativen Sukzession heraustretende Rückwendung. Die Geschichte in der Geschichte hat auch noch eine Vorgeschichte, da Raphaels Talent sich zwar erstmals siegreich auf Benedettas Tellern zeigt, die überzeugende Darbietung aber ihrerseits nicht ohne Voraussetzungen ist, von denen freilich nur andeutungsweise erzählt wird. Demzufolge erhält Raphael bereits seit längerer Zeit Unterricht von seinem Vater, der dazu als professioneller, wenngleich (wie aus den Worten des Töpfers hervorgeht) nicht sonderlich erfolgreicher Maler dazu hinreichend qualifiziert sein mag. Raphaels Vater zweifelt freilich selbst an seiner pädagogischen Eignung, indem er zu verstehen gibt, daß ihm sowohl die Vermittlung als auch die Ausübung seines Wissens schwerfalle.<sup>12</sup> Diese internen Graduierungen bewirken indes nur, daß der junge Raphael einem anderen Künstler zur Ausbildung übergeben wird, eben jenem Pietro Vanucci aus Perugia, den Raphaels Vater als „den besten Meister, der immer auf gebahnter Straße ebenmäßig fortschreitet“<sup>13</sup>, ansieht, während Baviera in dieser Sache eine auffällige Skepsis an den Tag legt,<sup>14</sup> woraus wiederum hervorgeht, daß übereinstimmende Urteile (abgesehen in bezug auf Raphaels Unübertrefflichkeit) in Arnims Erzählung eher die Ausnahme sind. Wie dem auch sei, genealogisch ist klar, daß der alle(s) überragende Künstler seine souveräne Position dem Zusammenklang einer umsichtig applizierten Ausbildung mit dem inkalkulabel sich entäußernden Talent verdankt. Beide Elemente werden in der Töpfergeschichte genannt und nuancierend ins Verhältnis gesetzt. Bedenkt man den schon lange andauernden Unterricht, sodann die technischen Auskünfte, die Raphael einholt, um dem speziellen Material gewachsen zu sein, so ist hiermit die Kondition benannt, die sich mit der Inspiration verbindet bzw. dieser den Boden bereitet. Die Inspiration selbst erscheint in der Töpferanekdote als „Seele“<sup>15</sup>, denn dies ist die Differenzqualität, die Raphael der Gestalt der Statue auf dem bemalten Teller zu verleihen vermag. Die Seele schwebt über dem Stein und dem Fleisch und verweist solchermaßen, wie auch in anderen Künstlerdarstellungen, auf einen höheren, pneumatischen Bereich, der sich einer distinkten Bezeichnung entzieht. So verfällt auch die Erzählung, die an dieser Stelle übrigens in zweifacher Indirektheit verfährt, da Baviera die von Raphael erinnerte Jugendgeschichte wiedergibt (so daß man genau genommen nicht recht weiß, wer spricht), in einen quasipneumatischen Tonfall, demzufolge Raphael „Alles“ zu-

---

<sup>12</sup> Arnim: Raphael, S. 271: „Was ich weiß, kann ich nicht lehren, kann selbst nie recht damit fertig werden, es auszuüben.“

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 265.

<sup>15</sup> Ebd., S. 268.

flog „in göttlicher Lust und Behendigkeit“<sup>16</sup>. Daß Raphael alles ‘zuflog’, ist eben Indiz des unverfügbaren Talents, das ja sogleich von allen Beteiligten als solches anerkannt wird. Daß die pneumatische Anwandlung oder Anwehung sich im Modus „göttlicher Lust und Behendigkeit“ vollzieht, entbehrt hingegen nicht der Zweideutigkeit. Zwar ist das Attribut des ‘Göttlichen’ auf beinahe formelhafte Weise mit Raffael verbunden (insbesondere bei Wackenroder), aber schon die Verschmelzung mit der Lust eröffnet Ausblicke, die nicht im Numinosen beharren, vielmehr die Sinnlichkeit als einen ebenfalls in Betracht kommenden Grund der Kunst ins Spiel bringen. Erst recht schert die „Behendigkeit“, von der man nicht genau weiß, ob sie an der Aura des Göttlichen partizipieren soll, aus der formulierten Verklärung genialer Kunstproduktion aus, da hiermit vielmehr Vorzüge evoziert werden, die auf zirzensischem Gebiet bemerkenswert sind, weshalb man vielleicht schon hier an den erst später in der Erzählung auftretenden malenden Affen denken darf. Der Künstler zwischen Gott und Tier, zwischen Genialität und Sinnlichkeit, dies ist ja augenscheinlich das Thema der Arnimschen Erzählung, weshalb allenfalls verwundern könnte, daß dieser Zusammenhang schon in der Jugendgeschichte aufscheint. Es ist aber für Arnims Sicht der Dinge durchaus bezeichnend, daß die Entstehung des Künstlers nicht aus dem Offenbarwerden eines selbstbezüglichen Kunstimpulses erklärt wird, vielmehr schon aus genealogischer Sicht die Angrenzung der Kunst an den Eros Gestalt annimmt. Denn tatsächlich interessiert sich ja der junge Künstler nicht nur für die Kunst als solche, sondern mindestens ebenso für die junge Frau, der er die Produkte seines Talents zueignet, also Benedetta. Arnim entfaltet sogleich ein sinnlich-übersinnliches Ensemble: von der zarten Benedetta über die imposante Ghita zur wunderbaren – und tatsächlich Wunder wirkenden – Statue. Die Statue, die sogar, wenn es darauf ankommt, den Finger krümmen kann<sup>17</sup>, ist anscheinend antik, obwohl Raphael nicht recht weiß (oder zu wissen scheint), „ob es eine Muse, eine Psyche oder was sonst gewesen, da alle Kennzeichen ihr gefehlt hätten“.<sup>18</sup> Die Statue kommuniziert nicht nur mit Benedetta, sie dient auch dem jungen Künstler als Modell, der indes die fremde Gestalt sich erst künstlerisch anzueignen vermag, nachdem er sie zur Madonna umdeklariert und mit den Attributen der schönen Töpferin ausgestattet hat.<sup>19</sup> Dieses interpretatorisch und phantasmagorisch generierte Mischwesen ist, so Baviera, der Ursprung der Raphaelschen Kunst, insbesondere seiner Madonnen: „Aus dieser Erinnerung schöpfte er Alles, was ihr später in seinen Madonnen bewundert habt und worin ihn nur selten der Einfluß anderer Schönheit störte.“<sup>20</sup> So jedenfalls Baviera, während sich Raphael an späterer Stelle ganz

---

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Darin offenbar der Kleiderpuppe in *Melück Maria Blainville* verwandt, die sogar die Arme zu schließen vermag.

<sup>18</sup> Ebd., S. 275.

<sup>19</sup> „Benedettas Auge, Farbe und Haar“. Ebd.

<sup>20</sup> Ebd. – Schon zuvor hat Raphael selbst, diesmal in wörtlicher Rede, aber allgemeiner, die Zeit der Töpferanekdote als den Grund seiner Kunst benannt: „O, das war eine Zeit! rief er, rastlos und schlaflos. Was ich noch weiß, habe ich da empfunden und empfangen; mühsam rufe ich

ähnlich über Ghitas Einfluß auf seine Kunstproduktion äußert.<sup>21</sup> Zwar ist die gegensätzliche Konzeptualisierung der beiden Nachbarinnen nicht zu übersehen, gleichwohl deutet sich schon in der Jugendgeschichte ein gewisser Austausch der Attraktionen an, so wenn Benedetta als Versöhnungsgeschenk ausgerechnet das von Ghita zubereitete Backwerk überreichen soll. Das süße Backwerk, bzw. die Erinnerung daran, ist es denn auch, das Raphael seinen ursprünglichen Widerwillen gegen die schöne, aber eben auch etwas derbe Bäckerin<sup>22</sup> überwinden hilft, um schließlich ihren ebenso großformatigen wie großzügig verteilten Reizen gänzlich zu verfallen. So kann man insgesamt wohl sagen, daß die eigentliche Pointe der Jugendgeschichte in der sexuellen Konnotation, die der Identität des Künstlers beigegeben wird, zu sehen ist.<sup>23</sup> Darüber hinaus aber – und hierin zeigt sich die eigentlich romantische Verfahrensweise – macht schon die Töpferanekdote mit den verschiedenen Mischungsverhältnissen vertraut, die für Arnims Erzählung charakteristisch sind, denke man dabei an die Mischung (oder Überlagerung) des Künstlerischen mit dem Wunderbaren, des Heiligen mit dem Profanen oder des Antiken mit dem Modernen.

### 3. Typologie

Vasari attestiert Raffael „höchsten Ruhm“<sup>24</sup> und „Vollkommenheit“<sup>25</sup>, seine Bilder seien „wirkliches Leben“<sup>26</sup>, „vollkommen wirklich“<sup>27</sup>, es gebe „nichts Schöneres“<sup>28</sup>; lediglich nackte Körper male er nicht so gut<sup>29</sup>. Sieht man einmal von den

---

jetzt das Rechte zurück, das ich damals beim ersten Entwürfe gar nicht verfehlen konnte, und siehe her: auch diese Geschichte der Psyche, die ich eben zeichne, ist nur Erinnerung jener ersten Entwürfe auf den Tellern, und doch fehlt darin das Bild Benedettens, das mir damals als Psyche so leicht zu malen war, und das ich mir jetzt nicht mehr zurückrufen kann, obgleich ich mich deutlich aller gleichgültigen Leute aus ganz Urbino erinnere. Ob das meine Untreue verschuldet hat?“ Ebd., S. 269f. Offensichtlich mischt sich hier auch das Problem des alternden Künstlers in das von ihm selbst gezeichnete ‘Portrait of the artist as a young man’.

<sup>21</sup> „Er behauptete in dieser Zeit, was er an weiblichen Figuren zeichnete, Alles sei der Ghita ähnlich.“ Ebd., S. 285.

<sup>22</sup> Siehe die despektierliche Bemerkung Bavieras bei Gelegenheit seiner ersten Bekanntschaft mit der nachmals so berühmten Fornarina (ebd., S. 283, Z.1f.). Dazu, aus psychoanalytischer Sicht: Christof Wingertzahn: Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Arnims von Arnim. Mit einem Anhang unbekannter Texte aus Arnims Nachlaß, St. Ingbert 1990, S. 356.

<sup>23</sup> Hierin liegt übrigens auch die tiefere Begründung dafür, daß Bavieras die alternative Künstleranekdote, derzufolge Raphaels Talent den Zeitgenossen in einem auf eine Wand gemalten „schönen Madonnenbild[ ]“ offenbar wurde (Arnim: Raphael, S. 278), ablehnt. Es fehlt die sexuelle Konnotation, die sich aus der Töpfer(innen)anekdote im ganzen ergibt, nicht aber aus der Wand- bzw. Hofmauerlegende, wenn wir so sagen dürfen. – Eine ähnliche Legende bringt Oehlenschläger in seinem *Correggio*-Drama zur Geltung (siehe Adam Oehlenschläger: *Correggio*. Ein Trauerspiel, Stuttgart / Tübingen 1816). Zur Sache allgemein: Ernst Kris / Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler*. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt/M. 1980.

<sup>24</sup> Vasari: *Lebensläufe*, S. 393.

<sup>25</sup> Ebd., S. 394.

<sup>26</sup> Ebd., S. 400.

<sup>27</sup> Ebd., S. 402.

<sup>28</sup> Ebd., S. 409.

laudatorischen Übertreibungen und der gegenläufigen Einschränkung ab, so bleibt als typologischer Kern eine Art Suprarealismus: Wirklichkeit im Zustand der Vollkommenheit. Arnims Erzählung perspektiviert ganz ähnlich, wie schon aus der Töpferanekdote erhellt, derzufolge der junge Raphael es vermag, der gemalten Statue eine „Seele“ zu verleihen. Noch deutlicher in dieser Sache sprechen dann die theoretischen Maximen. Raphael rangiert in Arnims Erzählung, wie auch in Vasaris biographischer Darstellung, in solchen Höhen, daß von handwerklichen Fragen nur selten die Rede ist. In der Erzählung gibt der Besuch des Malerkollegen Bartolomeo Anlaß zu der Bemerkung, Raphael habe von jenem manches in der Farbenbehandlung, Bartolomeo von Raphael manches in der Perspektive lernen können.<sup>30</sup> Ansonsten bleibt die Technik im Hintergrund, während die unverfügbaren Wirkungen der Inspiration („Es glückt!“<sup>31</sup>) das Interesse der Darstellung auf sich ziehen. Typologische Erwägungen, denen wir in der Erzählung begegnen, betreffen deshalb nicht (oder weniger) den Maler als Maler, sondern den Maler in seinem Verhältnis zur „Erde“, wie der naive Baviera dies nennt. Einleitend wird zwischen den prinzipiellen Möglichkeiten der Entsagung und der Nutzung („jeder Gewährung, welche die Welt darbietet“) unterschieden.<sup>32</sup> Raphael habe, beeinflusst von seinen Zeitgenossen, den zweiten Weg gewählt. Die Suggestion, Raphael hätte, wäre er bei den Seinen geblieben, den ersten Weg gewählt, ist wenig überzeugend, da die „Hauptstörerin seiner Ruhe“<sup>33</sup> ja schon in Urbino gegenwärtig war, also vielmehr verwunderlich ist, daß er sie *in Rom* wiedergetroffen hat. Von dem malenden Personal der Arnimschen Erzählung ist nur Benedetta dem Entsagungstypus zuzuordnen, während wir mehreren Vertretern des Nutzungs- oder Gewährungsprinzips begegnen. Allerdings unterliegt auch Benedettas Entsagung einer spezifischen Einschränkung, da sie ja deshalb den Schleier *nicht* nimmt, weil sie sich für Raphael, falls dieser sich von einer Unwürdigen trennen könnte, bewahren will. Von der Partei der Nicht-Entsagenden, der auf je verschiedene Weise der junge Luigi, Bartolomeo und – ins Groteske verzerrt – Bäbe angehören, erscheint Raphael als der vornehmste. Zumindest legen dies die Worte nahe, mit denen Baviera den Sachverhalt beschreibt: „Raphael schloß sich der Erde an, ohne ihr anzugehören, seine Kunst war wie ein Abschied eines Engels von der Erde, der sich im Morgentau entfernt und sich aufwärts zu den ewigen Gestirnen erhebt.“<sup>34</sup> Auch diese Auskunft des Kupferstichhändlers erscheint wenig glaubhaft, da der erste Satz eine Paradoxie formuliert, während im folgenden die theoretische Maßnahme ergriffen wird, vom Künstler, der hier ja das Hauptproblem abgibt, unversehens zur Kunst umzulenken. Raphael selbst sagt es deutlicher, wenn er bekennt: „Ich bin zum Brote gewöhnt [...], zum Brote der Ghita

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 421.

<sup>30</sup> Arnim: Raphael, S. 291.

<sup>31</sup> Ebd., S. 297.

<sup>32</sup> Ebd., S. 260.

<sup>33</sup> Ebd., S. 282. So Baviera über Ghita.

<sup>34</sup> Ebd., S. 260.



[...].<sup>35</sup>

Vasari erwähnt, Raphael habe sich an der Malweise von Perugino, Leonardo, Michelangelo, Bartolomeo und anderen orientiert, bis er „zu einer für ihn allein typischen Methode“ gefunden habe.<sup>36</sup> Die Merkwürdigkeit in Arnims Erzählung besteht darin, daß es hier gleich drei Personen gibt, die nach einer Methode malen, die für eine allein typisch sein sollte, nämlich Raphael selbst, Benedetta und Bäbe. Wie dies im einzelnen zugeht, ist schwer zu sagen, da auf der einen Seite frommer Sinn, auf der anderen Seite indes Telepathie oder sogar Zauberei im Spiel zu sein scheint. Letztlich macht die merkwürdige Vermehrung der singulären Methode wiederum typologischen Sinn, indem eine Skalierung der künstlerischen Bodenhaftung erkennbar wird: Benedetta als Heilige, Bäbe als Tier, Raphael als ‘mittlerer Mann’ (wie man mit Aristoteles sagen könnte)<sup>37</sup>. Was Arnim hier vorführt, ist die poetische Pluralisierung der Identität des Künstlers, der – auf mehr oder weniger nachvollziehbare Weise – extremen Möglichkeiten seines Selbstseins begegnet.<sup>38</sup>

Bäbe wird indes nicht nur als Tier, sondern auch als „Automat“ vorgestellt.<sup>39</sup> Vordergründig wird dadurch – auf zweifache Weise – die künstlerische Unzuständigkeit des verbackenen Bäckers beleuchtet. Andererseits bleibt der Sachverhalt bestehen, daß die entstehenden Bilder so gemalt sind, daß sie von Raphael sein könnten. Tatsächlich sind sie dies auch, allerdings nicht auf herkömmliche Weise, sondern nach Maßgabe einer somnambulen Veranstaltung, da der schlafende Künstler die Bilder träumt, während der „Automat“ die Ausführung übernimmt. Arnims vorseilende Phantasie, die von der Forschung mehrfach mit dem Surrealismus in Verbindung gebracht wurde, hat hier offenbar eine Entsprechung zur *écriture automatique*, der er gelegentlich in seinen Gedichten zuzustreben scheint, imaginiert: als *peinture automatique*, die im Bild antizipiert, was als Text ein Signum der Avantgarde werden sollte. Wenn es in Arnims Text über den Automaten heißt, „es war etwas von Raphael in seinem Pinsel“, so wird damit eine gewisse Durchlässigkeit (oder Permutabilität) der Identität des Künstlers angedeutet. Freilich bleibt der Sachverhalt, wie so oft bei Arnim, der ja in seinen Erzählungen regelmäßig das Historische mit dem Phantastischen verbindet, rätselhaft. Zwar signalisiert der verbindende Faden eine mediale Vermittlung, diese bleibt aber doch eher äußerlich. Noch rätselhafter ist der zweite Fall permuierter Identität, da Arnim hier nicht einmal einen noch so äußerlichen Faden ge-

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 304.

<sup>36</sup> Vasari: Lebensläufe, S. 421. – Zu den kunsthistorischen Hintergründen siehe David Franklin: *Painting in Renaissance Florence, 1500-1550*, New Haven u. London 2001; Konrad Oberhuber: *Raffael. Das malerische Werk*, München / London / New York 1999 (S. 209 findet sich eine Darstellung der *Fornarina*).

<sup>37</sup> Aristoteles: *Poetik*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 39 (Kap. 13).

<sup>38</sup> Vgl. auch die detaillierte Interpretation von Roswitha Burwick: *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*, Berlin / New York 1989, S. 289 ff.

<sup>39</sup> „Der Automat führte Alles genau aus, es war etwas von Raphael in seinem Pinsel.“ Arnim: *Raphael*, S. 306.

spannt hat. Daß Benedettas Bilder gleichwohl denjenigen Raphaels so erstaunlich gleichen, läßt deshalb einen anderen Transfer vermuten; insbesondere deshalb, weil Benedetta in ihrer Jugend lediglich dilettantische Figuren auf die Teller ihres Vaters zu praktizieren vermochte. Die Erzählung scheint nun andeuten zu wollen, daß als vermittelnde Instanz die Statue anzunehmen sei, da diese bereits früher den symbolischen Austausch zwischen Benedetta und Raphael gewährt hat – und offenbar seitdem in ihrer Nähe verblieben ist. Letztlich würde es nicht verwundern, wenn die Statue nicht nur einen Ring, sondern auch einen Pinsel halten könnte.

#### 4. Theorie

Daß Raphael als ‘mittlerer Mann’ erscheint, betrifft seine Stellung zwischen Erde und Himmel, nicht seinen Rang als Künstler. Die Frage ist allerdings, ob eine Unterscheidung in dieser Sache problemlos gelingt. Die Erzählung verfolgt sogar eine entgegengesetzte Strategie, indem ein extensiver Weltkontakt als eine produktive und vielleicht sogar notwendige Voraussetzung für die Kunstproduktion angesehen wird. Einen vorläufigen Wink in diese Richtung gibt die Episode vom Spaziergang des Künstlers mit seiner Geliebten im ungepflegten Garten seines Hauses. Eine kunstferne Beschäftigung, sollte man meinen. Raphaels Kunstsinn ist aber derart dominant, daß er nur an solchen Stellen stehenbleibt, die den schönsten Ausblick eröffnen, so daß in der Spur des Spaziergangs ein idealer Gartenweg angelegt werden kann. Zwar ist es hier nicht so, daß die ästhetische Produktion ohne das amouröse Divertissement nicht hätte gelingen können, immerhin verhält es sich so, daß dieses jene nicht behindert, vielmehr dazu beiträgt, daß die Gestalt des Schönen gleichsam unbewußt realisiert wird. Deutlicher ist indes das anschließende Gelage, bei dem es sich im Grunde um eine reichlich skurrile Festivität handelt, das aber der Künstler für die malerische Darstellung eines Bacchusfestes brauchen kann. Der ins Allgemeine gehende Kommentar des Künstlers lautet: „Ein Maler kann überall etwas absehen, und ich fühle hier recht, daß erst Etwas muß wirklich da gewesen sein auf der Welt, ehe es zu etwas Erdachtem, zu einem Bilde werden kann. Ohne diesen Zug gesehen zu haben, hätte ich nie ein Bacchusfest erfinden können.“<sup>40</sup> Raphael fertigt denn auch sogleich eine Skizze an, um an das Ereignis zu erinnern, obwohl nichts darin sich finden soll, „wie wir es eben gesehen haben“. Die Wirklichkeit ist folglich unverzichtbar, sie darf aber nur verwandelt (transfiguriert) Gestalt annehmen, da nur so aus „Etwas“ ein „Bild“ wird. Kunsttheoretisch wird eine Art realistischer Idealismus (ähnlich dem Suprarealismus Vasarischer Provenienz) propagiert, dem allerdings jeweils das inkalkulable Talent zugrundeliegt. Anlaß dieses Kunstraisonnements ist zwar ein Gelage (mit Strauchdieben und einem Weinfuß), es ist aber nur auf sehr allgemeine Weise von der Wirklichkeit die Rede. Es fehlt folglich die Anwendung des

---

<sup>40</sup> Arnim: Raphael, S. 288.

Allgemeinen auf das Spezielle: auf die Erde bzw. das Brot der Ghita. Genau diesen Schritt vollzieht Raphael in einer zweiten kunsttheoretischen Einlassung. Vorhergegangen ist die abermalige Aufforderung des Kardinals Bibiena, er möge endlich Ghita verlassen (um die Nichte des Kardinals zu heiraten, die erstaunlicherweise mit der Tochter des Töpfers aus Urbino identisch ist), was Raphael auch zugesagt hat, allerdings nur, um sogleich das Unmögliche eines solchen Vorhabens einzusehen. Darauf heißt es: „Michel Angelo [...] mag sagen, daß die Kunst seine Geliebte sei, und daß er keiner anderen bedürfe, – zu Sibyllen und Propheten steigt man freilich nicht ins Fenster; – wer aber das große Geheimnis der Welt darstellen will, kann sich der Welt nicht verschließen, er darf nicht bei Muskeln und Adern, beim Ausdruck der Extreme stehen bleiben, er muß die Harmonie zwischen Seele und Leib zu erfassen suchen.“<sup>41</sup> Erneut wird also der realistische Idealismus vorgestellt, diesmal appliziert auf die Liebe, auch in ihrer ‘unordentlichen’ Verfaßtheit. Mit der Diskrepanz zwischen „Seele“ und „Leib“ wird noch einmal das Generalthema der Erzählung genannt, das aber gerade in seiner kunstspezifischen Zurüstung zu erfassen ist: Der Künstler beseelt die Wirklichkeit, wird aber von den Attraktionen der Leiblichkeit in dieser Richtung abgelenkt, um zu bemerken, daß die Sinne nicht nur stören, sondern geradezu eine unverzichtbare Voraussetzung der angestrebten Transfiguration bilden. So der Künstler, dessen Argumentation allerdings nur vor dem Hintergrund des realistischen Idealismus funktioniert, da Welthaltigkeit ja nicht *notwendig* eine Implikation der Kunst ist. Es ist leicht vorzustellen, daß der Kardinal hierüber anders denkt.<sup>42</sup>

## 5. Narration

Nicht nur der Künstler und der Kardinal sehen in Arnims Erzählung manches mit verschiedenen Augen an. Auch der Erzähler vertritt gelegentlich abweichende Positionen. So fällt auf, daß die anfangs proponierte – und auch favorisierte – Entsagungsthese mit der später (allerdings von Raphael) formulierten Theorie des realistischen Idealismus nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Zwar verdankt sich diese Diskrepanz dem Umstand, daß in der Erzählung verschiedene Erzählinstanzen laut werden, letztlich verantwortet aber Baviera die ganze Narration, in

---

<sup>41</sup> Ebd., S. 300.

<sup>42</sup> Mit dem Wiedereintritt Benedettas (jetzt die Nichte des Kardinals) in die Erzählung deutet sich eine alternative Geschichte an: Raphaels Leben und Werk nicht unter dem Stern Ghitas (des Leibes), sondern dem Benedettas (der Seele). Hätte er besser und mehr gemalt? Und länger gelebt? Vielleicht. Aber vermutlich – zumindest nach der impliziten Kunstdoktrin – hätte den Madonnen das Inkarnat gefehlt, die realistische Unterfütterung der pikturalen Transzendenz. Ob hierzu die Grotteske ebenfalls erforderlich ist, erscheint fragwürdig, immerhin taugt sie zur Hervorbringung anderer Sujets. Die Bäbe-Novelle ist gleichsam der groteske Buckel auf dem Leib einer das (religiöse) Wunder ins Auge fassenden Künstlererzählung.

die so eine gewisse schwebende Inkohärenz hereinkommt.<sup>43</sup> Zudem hat Arnim einen Erzähler gewählt (oder erfunden), dessen Kenntnisse und Kompetenzen deutlichen Beschränkungen unterworfen sind. Zunächst einmal hat er Raphael nur in den letzten Jahren seines Lebens gekannt. Früheres muß er sich deshalb von ihm oder anderen erzählen lassen. Dabei mag manches durcheinander geraten sein. Hinzu kommt, daß er vieles nicht behalten, anderes auch wohl gar nicht erst bemerkt oder verstanden hat. „Es quält mich innerlich“, so Baviera, „daß ich Euch nur so wenig aus der Fülle von Erinnerungen aufzuschreiben verstand [...]“.<sup>44</sup> Der Erzähler akzentuiert zu Recht, wenn auch vermutlich nicht auf eigene Kosten, daß die Operation des Erinnerns auch eine Funktion des Verstandes ist. In dieser Hinsicht ist die Zuständigkeit des ehemaligen Straßenbettlers, nachmaligen Malerjungen und derzeitigen Kupferstichhändlers nicht zu überschätzen; bedenkt er doch selbst, daß sein inneres Haus allzu sehr mit lärmenden Druckerpressen angefüllt sei. Manches scheint über die Verhältnisse des Majordomus im Nebenberuf zu gehen, so die Reflexionen über die beiden Wege des Malers am Anfang der Erzählung; wiederum anderes dokumentiert seine insistierende Naivität, so seine Überzeugung, er habe den Teufel in Gestalt einer Fledermaus an der Tür festgenagelt und so aus der Welt verbannt. Gänzlich erschüttert wird das Vertrauen in den Erzähler durch das folgende Bekenntnis: „Nach diesen Worten oder ähnlichen, – denn ich gestehe Euch, daß ich in dergleichen Dingen nicht so genau bin, sondern mich gern der Sachen erinnere, wie sie mir am besten gefallen, – [...]“.<sup>45</sup> Kurz und gut, Arnim hat einen Erzähler installiert, der keineswegs glaubwürdig ist, der vielmehr als ein *unreliable narrator* in der Erzählung agiert, die er gerade vorträgt.<sup>46</sup> Arnim hat dadurch seiner Erzählung eine zusätzliche Ebene verliehen, eine artistische Brechung, die den Leser beständig zwingt, von der Biographie des Malers zum Akt des Erzählens hinzudenken.

Eine letzte Volte vollführt die Erzählung mit dem merkwürdigen Schlußsatz, der schon deshalb eine besondere, aus der Sukzession der Erzählung ausserende Bedeutung signalisiert, weil er, als Absatz eingerückt, in Klammern eingefasst ist. Inhaltlich kommt es zu einem eklatanten Widerspruch. Dem emphatischen Versprechen, nunmehr weitere Einzelheiten aus Raphaels Leben (bzw. seiner diskursiven Vermittlung) preiszugeben, folgt der kurze Bescheid vom Abbruch der Mitteilungen, „da dergleichen Beurteilungen hinlänglich vorhanden sind“.<sup>47</sup> Da es wenig Sinn macht, dem Erzähler eine weitere Inkohärenz zu un-

---

<sup>43</sup> Siehe dazu Christian Begemann: Frauen-Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims Raphael und seine Nachbarinnen, in: Bild und Schrift in der Romantik, hg. v. G. Neumann u. G. Oesterle, Würzburg 1999, S. 391-410, bes. S. 400, S. 404 u. ö.

<sup>44</sup> Arnim: Raphael, S. 260.

<sup>45</sup> Ebd., S. 295.

<sup>46</sup> Vgl. Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier 1998. – Auch Wingertszahn registriert die Unzuverlässigkeit Bavieras (Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim, S. 359).

<sup>47</sup> Ebd., S. 315.

terstellen, ist anzunehmen, daß an dieser (und nur an dieser) Stelle sich ein weiterer Erzähler (oder Herausgeber oder Redakteur) einschaltet, um so die den gesamten Text durchziehende Metatextualität punktuell explizit zu machen.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Dies bestätigt der allgemeine Befund Michael Andermatts: „Insgesamt haben Arnims Erzählschlüsse autoreflexiven Charakter.“ (M. Andermatt: Happy-End und Katastrophe. Die Erzählschlüsse bei L. Achim von Arnim als Form romantischer Ironie, in: ders. (Hg.): Grenzgänge. Studien zu L. Achim von Arnim, Bonn 1994, S. 11-33, hier S. 15.) Allerdings berücksichtigt Andermatt Arnims Raphael-Erzählung nicht.