

LITTERATURKRITIK & ROMANTIKSTUDIER - SKRIFTRÆKKE 17

Marie-Louise Svane

Arabesk, en romantisk grænsefigur

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i netværkets forskningsaktivitet. Manuskripter fra foredragshæften, konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i netværksgruppen og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til netværkets sekretariat. Redaktionen modtager gerne foreslag til udgivelse af nye numre inden for netværkets område. Henvendelse til de faglige koordinatører.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

"Litteraturkritik & Romantikstudier" er et 2-årigt forskningsnetværk dannet oktober 1994 under Statens Humanistiske Forskningsråd. Informationen om netværkets aktiviteter fås ved henvendelse til nedenstående:

Aarhus Universitet

Projektleader Lis Møller
Tlf.: 8942 1841
E-mail: litlm@hum.aau.dk

Sekretær Ole Bjarke Nielsen
Tlf.: 8942 1834
E-mail: litob@stud.hum.aau.dk

Aarhus Universitet
Institut for Litteraturhistorie
Willemsgade 15
8200 Århus N
Tlf.: 8942 1832
Fax: 8942 1850

Københavns Universitet

Medkoordinator Marie-Louise Svane
Institut for Litteraturvidenskab
Njalsgade 80
2300 København S
Tlf.: 3532 8811
Fax: 3296 3092
E-mail: mlsvane@coco.ih.ku.dk

ARABESK, en romantisk grænsefigur

Marie-Louise Svane

Når Tieck som kunstcritiker var ude i rosende ærinde, betjente han sig gerne af venderier fra musikkens verden. Han yndede at illustre et digs eller et maleris kvaliteter med henvisning til dets 'musikalitet'. I *Franz Sternhalds Wanderungen* fremhæver han landskabsmaleriet for dets evne til at "fremkalde hin musik, der gör alle kunstværker til hemmelighedsfulde underværker".¹ Og i de æstetiske betragtninger i *Phantasien über die Kunst* har musikken en fast plads som forbillede for de andre kunstarter.

"Symfonierne", siger Tieck i et afsnit af samme navn, formår hvad digtningen mangler, "thi de afslører i et gådefuldt sprog det mest gådefulde, de skal ikke tage hensyn til sandsynlighedens love, de behøver ingen historie og ingen hovedperson, de bliver i deres rent-poetiske verden".² Selv i afsnittet "Farverne", hvor man skulle tro, han ville give malerkunsten, hvad der tilkom den, må vi igen høre om musikkens fortin. Musikken er absolut kunst, den er "det sidste åndeprust, det fineste element, hvoraf de skjulteste sjæledømmene tager deres næring som fra en usynlig bæk...[den] er finere end sproget, måske større end dets tanker..". Maleriet kan ikke hamle op med musikken, Tieck dramatiserer 'malende' dets deficit: "Det vil efterligne den levende verdens lyd og tale, det stræber efter levende bevægelse, al kraft er opbydt, men dog er det afmægtigt og råber musikken om hjælp..."³

Ludwig Tieck (1773-1853) havde selv i sine tidlige værker fra slutningen af 1790'erne foretaget eksperimenter med at nærmere sin poetiske stil til musikken. Absurd og spøgefuld som i læsedramaet *Der verkehrte Welt*, hvor han satte de indledende replikker op som et orkesterpartitur med betegnelserne andante, pizzicato, fortissimo etc. Eller som i *Sternhalds romanen* og mange af eventyrmovellerne, som han gennemstrøede med indlæg af sange og forskellige sindrige akustiske effekter. Der er ganske vist langt fra

Den forkerte verdens ironiske ordmusik til *Sternhalds* stemningsfulde valdhornidyller. Men brugen af de musikalske signaler peger nok i samme retning, det vil sige i retning af hvad Tieck så vedholdende understregede i sine æstetiske betragninger: at musikken materialiserer et rent-kunstnerisk princip'. Musikken står for en kunst, der har smøget al mimetisk eller henvisende forpligtelse af sig. Det er en kunst, der leger med sit eget formmateriale, en abstrakt kunst, kunne man også sige.

Fra sandsynligt til gådefuldt

Kunsten, eller de normer, der gjaldt i de æstetiske lærebøger på Tiecks tid, var ellers i høj grad bundet af mimetiske bånd. I oplysningslitteraturen Friedrich von Blankenburgs *Versuch über den Roman* fra 1774 kan man f.eks. læse, at en romans person og intrige må være sandsynlige i forhold til virkeligheden, og at forfatteren må udvikle begge gennem en troværdig kausal-følge af begivenheder. Den klassiske sætning 'ars imitatur naturam', at kunsten skal efterligne naturen, havde stadig gyldighed. Rationalisterne forlangte en fornuftig overensstemmelse med den kendte verden og i den klassicistiske æstetik hos f.eks. Goitsched, Winckelmann eller Karl Philipp Moritz hed det, at kunstværket er et idealt spejl af naturen. Mod århundredets slutning var denne natur ganske vist meget bredt defineret og indlemmede også dybderne og viderne af det menneskelige følelsesliv, den indre natur var kommet i spøgelyset. Men for digtere som Schiller og Goethe var det stadig underforstået, at kunsten var forpligtet på en menneskelig *virkelighed*, hvadenten den skildrede ydre begivenheder eller handlede om det kvalfulde sjæleliv.

Det er på denne baggrund, man skal forstå den romantiske avantgardes udspil i årene umiddelbart før 1800. En restriktiv regelæstetik havde hersket på bjerget det meste af århundredet, den klassicistiske doktrin påberåbte sig evig gyldighed, men der var også tegn på indre opbrud. Romantikerne havde

set språkkerne, og da de lancerede deres fremstød, rettede de angrebet med strategisk precision mod det kulturelle hovedcenter og den herskende mastercode. Mimesis-koden blev sprængt i luften, og sammen med eksplosionsbraget lød sænninger som denne: "Tankeorganerne er verdenscenter og den herskende mastercode"⁴, hvorved Novalis forkyndte et nyt verdensprincip i digterens ynglende fantasi-og tankevirksomhed, digteren var ikke længere bundet af ydre love, men via sin åndelige kraft selv en verdensskaber af titaniske dimensioner. Det samme budskab lød i poetologisk kortform: "Ja, ingen efterligning af naturen. Poesien er helt og holdent det modsatte. Højest kan efterligning af naturen, virkeligheden...bruges allegorisk. Alt må være poetisk".⁵

Schlegel-brødrene, Jean Paul og Tieck supplerede med andre detonationer af samme ladning. Det rent-poetiske blev den ny kode, og det var også her musikken blev signal for en ny æstetisk sensibilitet. Den lange hyldede horatske sætning 'ut pictura poesis' måtte ud med alt det øvrige, bindingen af digtningen til billedkunsten var blot en anden version af mimesiskravet, kravet om realistisk anskuelighed. Når Tieck, Novalis og Friedrich Schlegel nu rettede opmærksomheden mod musikken og skiftede 'ut pictura' ud med 'ut musica', var det forsåvidt mere en måde at tænke sig fri af det mimetiske, end det egentlig var et målrettet opgør med billedkunsten selv.

Hvad dette skred kom til at betyde for forholdet mellem digte-og billedkunsten hos romantikerne skal være emnet i det følgende. Men et spor til den diskussion fører ind over de nye definitioner af musikken. Hvis vi f.eks. vender tilbage til Tiecks formuleringer, som jeg indledte med at citere, er der én ting, eller måske to, der springer i øjnene. Musikken bliver af Tieck brugt som plusord for det ikke-mimetiske i kunsten, men hertil lægger han hver gang et yderligere plusord. Musikken gör kunstværker til 'hemmelighedsfulde' underværker, eller den taler et 'gådefuld' sprog, som dog synes at åbne gåder, eller også er den et 'usynligt' substrat for de 'skjulteste sjældrømme'. Det a-

mimetiske har altså hemmelige forbindelser eller er selv som sådan hemmelighedsfuldt. Samtidig bemærker vi tendensen til at lokalisere dette hemmelighedsfulde i et sprogligt grænseområde, musikken taler et gådefuld sprog, eller den er finere end sproget, måske sartere end dets tanker'. Det kunne betyde, at en kunst, der ikke længere fungerer som spejlbillede af den givne verden, må kommunikere via et kompliceret tegnsystem, som oven i købet viser sig at bestå af tegn, der ikke uden videre lader sig dechiffre. Dog synes netop tegnene låsthed at indikere en særlig betydningstrigdom.

Romantikerne var besatte af tanken om en anden verden. Den empiriske verden, de færdedes i, ofrede de en mere parentetisk interesse. Den blev set som en skærm for en anden skjult dimension, der dunkelt andes bagved, eller som trådte frem i pludselige glimt. Poesien fremfor alt skulle bane vejen til den anden dimension, den skulle åbne sluserne til dette endnu-ikke-sete, det trans-bevidste og trans-reale; det er den fantasjavlende proces, som Novalis talte om og selv digtede udfra. I denne proces var en mimetisk fremstilling unanvendelig. Det kendte verdensbillede måtte brydes om for at skaffe sprækker og åbne sluser til 'det andet', og sproget måtte løsnes fra sine sikre referencer. Det er derfor, der ofte er noget skævvredet og manieret over de romantiske tekster; billede og fortælling betyder ikke det, de viser og siger. Eller ikke umiddelbart. Romantikerne arbejder med udtryksformernes dobbeltbund, med halvtransparente tegn, med gårde og allegorier. 'Efterligning efter naturen kan højest bruges allegorisk', understregede Novalis, idet han kobledе den mimetiske automatik fra.

Både Novalis' allegoriske teknik og Tiecks musikalske gådesprog danner betydninger, der ikke kan aflæses i de vante koder, de siger noget, der undviger en mimetisk eller diskursiv forståelse. Det er sprogs, der ikke taler ud, men som peger på det, de holder tilbage. Deraf også deres magnetiske tiltrækningsskraft. De lover det uhørte til den, der bryder den skjulte kode.

Fra stavisk gengivelse til poetisk skitse

Det ville være misvisende at sige, at romantikerne vender ryggen til billedkunsten. Forholdet er i hvertfald fuldt af inkonsekvenser. Tieck er måske er den, der er skrapest, nemlig dér hvor vi i "Farverne" hørte ham behandle maleriet som en handicappet stakkel, der trygler musikken om hjælp. Men samtidig skriver han selv en flerbindsroman, *Franz Sternhalds Wanderungen*, hvis hovedperson er en håbefuld ung kunstmalet og et entusiastisk øjennemmeske. I romantikernes prominenteste debatforum, tidsskriftet *Athenaeum*, gøres der også plads til billedkunsten. Flere hundrede sider af de i alt 3 dobbeltbind, tidsskriftet ukom med, er optaget af dialogen "Malerierne" og af en artikel om John Flaxman's konturtegninger (fig.1).⁶ Begge styrker er af August Wilhelm Schlegel, det første under medvirken af Dorothea Schlegel. Friedrich Schlegel gjorde i samme periode kun spredte notater om billedkunst⁷, der ikke var beregnet på offentliggørelse. Senere i tidsskriftet *Europa* (1803-05) og i andre udgivelser gav han dog vægtige bidrag til kunstteorien, blandt andet med en række artikler om det tidlige renaissancemaleri.⁸ Men i disse arbejder var han allerede på afstand af *Athenaeum*-perioden, han var optaget af at begrunde en religiøs idé om billedkunsten, som fik betydning for den senere tyske romantiske malerskole *Nazarenerne*.

Af de to diskussioner i *Athenaeum* er den om John Flaxman langt den mest interessante. Her spiller A.W.Schlegel ud med nogle form-og genreteoretiske pointer, der viser frem mod en moderne kunstopfattelse. Dialogen om maleriene (som er et sidestykke til Friedrich Schlegels berømte *Dialog om poesien*) er derimod sværere at få noget ud af fra et moderne synspunkt. Fiktionen er her den, at læseren følger med det kunstglade trekløver, Louise, Waller og Reinhold, på deres rundgang i kunstmuseet, overhører deres kommentarer til de store mestre, og følger de deraf udspundne kunstdomme. Men replikkerne kommer aldrig rigtig længere fra

start end til en begavet impressionistisk billedbeskrivelse. Det er den tematiske komposition, den koreografiske opstilling, fortolkningen af det mytologiske stof og den religiøse følelse hos Holbein, del Sarto, Raphael, Leonardo da Vinci etc., der er hovedpunkterne. Netop maleriets sceniske og koreografiske oprindelse stor opmærksomhed, jeg har den fornemmelse, at den største inspiration bag beskrivelsen ved siden af Vassaris kunstnerbiografi, som romantikerne beundrede, er tidens scenekunst og teaterkritik. Men en diskussion af maleriets egne udviklingslinjer, virkemidler eller genreproblemer, (i stil med den æstetisk nytænkende *Dialog om poesien*) gives ikke.

Nærmest til en principiel interesse kommer en udveksling mellem de tre om maleriets forhold til poesien. Og netop dette spørgsmål er ramme om den senere artikel om den engelske kunstner John Flaxman's illustrationer til Dantes *Guddommelige komedie*, samt til andre af verdenslitteraturens udødelige værker.

Schlegel giver billedkunsten en blidere medfart end Tieck, men man spører også her en rangordning. I principippet, siger Waller i dialogen, er digt og billed jævnbyrdige, de fungerer i et genseidigt fortolkende samliv. Dog løfter digtningen maleriet op på et højere idéplan. Uden poesiens indflydelse ville maleriet blive for slavisk virkelighedsbundet og hverdagsagtigt , mens digtningen på sin side uden maleriets hjælp risikerer at blive et ulegemligt fantom.⁹ Det er denne idé om kunstarterne som hinandens supplement, Schlegel tager op til nærmere overvejelse i essayet om Flaxman og den litterære illustration. Igen her, gennem et længere stykke af overvejelerne, må vi høre om billedkunstens inferiore stilling, nu ikke ved siden af musikken som hos Tieck, men vis-a-vis digtningen. Romanen, hører vi, har egentlig ikke brug for billedkunstens assistance, det vil sige for illustrationer, billedmediet har nemlig slet ikke evnen til at bevæge sig med i digtningens forfinede registre. Schlegel taler ikke om billedets stumme nødskrig, men den nedladende mening, der Skinner igennem, er ikke langt fra Tiecks:

[Romanen] ville [...] ikke forråde særlig dybde, dersom alt deri kunne synliggøres. Netop det mest betydende kan ofte træde frem med mindst evidens. Romanens bestemmelse er gennem dragende sindbilleder at fremmiane livets sartare hemmeligheder, som aldrig kan udtales fuldstændigt. Poesien smyger sig her fortroligt om virkeligheden og indånder den en højere sjæl. Det er ej længere den blotte virkelighed, men den skal endnu foregive det. Der gives ingen bro, som kunne føre den bildende kunstner fra hans gebet over i en sådan digtningens middelpunkt.¹⁰

Det dybe, det sarte, det hemmelige er også her lukket land for den visuelle kunst, som ifølge sit mimetiske væsen stræber at lægge alt frem i det åbne. Det vil sige, forsåvidt billedkunsten faktisk stadig skal defineres som essentielt mimetisk, også som den kunst, der er bundet til fænomenernes konkrete og udvendige fremtrædelsesformer. Det er nemlig det, der er spørgsmålet i artiklen, og det er derved, den er interessant. For i Flaxman's skitser til Dante har Schlegel fundet et alternativ til den populære realistiske illustrationskunst, der fyldte tidens skønlitterære bøger, ofte med detaljerede scener af romanernes højde-og vendepunkter, kapitel for kapitel. Schlegel snører over den engelske udgave af *Den unge Werthers lidelse*, hvor Lotte endog ses skære smørrebrod til Werther, og over Hogarth, englændernes populære satiriske illustrator, om hvem han ikke har høje tanker. Han bedømmer Hogarts tegninger som uvittige, overtydeligt detailerede og uden sans for skønhed.

Flaxman er Hogarts antipode. Han går en helt anden vej og ser helt bort fra den minutøse, stykvise overensstemmelse med det litterære forlæg. Han udkaster sin særlige vision af Dantes *Guddommelige komedie*, og rammer derved en tone i værket, der viser hans egen styrke som kunstner. Her lykkes

dét, som Schlegel kalder "det sjældne men henrykkende skue af to kunsters samvirken i samdrægtighed og uden underdanighed".¹¹ Men den egentlige grund til at bringe Flaxman frem i rampen, er, at hans illustrationer har skitsens form, og netop som skitser, kan bruges til at ræsonnere billedkunsten løs af de mimetiske bånd: "Hvorfor skulle der ikke kunne findes en pittoresk ledsgælde til poesien, der er ligesom den musikalske?" spørger Schlegel optimistisk. Nej, hvorfor ikke, kunne vi svare, det handler bare om, at romantikerne ikke helt endnu har nået at opdage, at billedkunsten også har et abstrakt og non-figurativt potentiale, som kan udvikles i stil med musikken.

Det er selvfølgelig en del nemmere at se her ca. 200 år efter de første opgør med den mimetiske doktrin og snart 100 år efter, at det første non-figurative maleri skabte furore i Tyskland. Men Schlegel er godt på vej. (Hertil må føjes, at det var A.W. Schlegel, der så de lange perspektiver hos Flaxman, i samtiden opfattedes han som klassicist.)¹²

Jo mere den bildende kunst bliver stående ved de første lette antydninger, desto mere analog virker den med poesien, siger Schlegel. Skitsen nærmner sig skriften, den skildrede genstand sammenfattes i hurtige streger som i et notat: "[Hos Flaxman bliver billedkunstens] tegn næsten hieroglyfer, ligesom digterens; fantasiens opfordrtes til at supplere og efter opfordringen til selvstændigt at bygge videre, i stedet for at det udførte maleri ved at gå [fantasiens] imøde og tilfredsstille den, tager den fangen."¹³ Løsningen fra det mimetiske fundament går via en eliminering af detaljen. Det, Schlegel bemærker hos Flaxman, er en reduktion i udførelsen af det tegnede motiv, skitseren er luftig, det er ikke blot de skriftagtige streger, men også det blanke papir *imellem* stregerne, ja simpelthen fraværet af materialitet, der fremlokker alle de sarte betydnninger, vi før har hørt tale om: "Ligesom digterens ord egentlig er besværgelsesformler for liv og skønhed [...], således forekommer det én et sandt trylleri, at der i et vellykket omrids kan bo så megen sjæl i så få og lette streger"¹⁴. At denne moderne

kondenserings af udtrykket og reduktion af billedfladen er på kant med billedets traditionelle repræsentationslogik og i hvert fald på kanten af, hvad et samtidigt publikum kunne kapere, kommer frem i den bemærkning, hvor Schlegel faktisk forudsætter den abstrakte billedkunsts komme: "Derfor er præferencen for [disse] rene konturtegninger ulige meget mere sjælden. For mange er endog kobberstikkenes lys-og skyggeeffekter en for stærk abstraktion: de vil have stikkene koloreret som børn, fordi de kun kan forestille sig en blå eller grøn frakke, som den ser ud for deres øjne."¹⁵ (min understregning)

Romantisk abstraktion

Den romantiske kunstvending går mod abstraktion. Forbilleder eller benævnelser for denne tendens er ofte, som vi har hørt, 'det musikalske' (Tieck, Wackenroder, Novalis, Fr.Schlegel, E.T.A.Hoffmann) eller 'den poetiske skrift', den skrift, der skriver i hieroglyffer (Tieck, Novalis, Runge og som vi netop har set hos A.W.Schlegel).

I den almindelige opfattelse af Jena romantikerne, fremstår A.W.Schlegel ikke som kredssens største banebryder, det er snarere Friedrich Schlegel sammen med Novalis og Tieck, der på anarkistisk vis bryder nye spor, mens A.W. samler op og formidler resultaterne. A.W.s Flaxman-analyse peger rigtignok frem mod det ny, men den gør det uden noget radikalt brud med klassicismen. Taget for sig er kunstnerisk abstraktion nemlig ikke mere karakteristisk for det romantiske end for det klassicistiske værk. A.W.Schlegels modpart i Flaxman-analysen var da også snarere den rationalistiske realisme, hvilket på mange måder er betegnende for de æstetiske brydninger, vi ser omkring romantikerne. Ofte tager romantikerne afsæt i det klassicistiske repertoire og rendyrker eller tilspidser maximer herfra, - som dernæst sættes ind i kampen mod rationalismen. F.eks. er det den klassicistiske forståelse af kunstværkets autonomi, romantikerne overtager

og skærper i deres absolutering af den kunstneriske proces, men det er først i polemik mod det rationalistiske krav om den sandsynlige reference til virkeligheden, at de sætter sagen på spidsen og udfører programmet for en romantisk transcendentalpoesi.

Flaxman's flygtige skitse koncentrerer formen, den fanger det væsentlige i de få hurtige stregter. Men netop en sådan essentialisme eller altså abstraktion, er også indbygget i den klassicistiske symboliseringssform. Schlegel henviser selv til den franske kunstfilosof Hemsterhuis, hvis tese om omnidset ("at udtrykke et maximum af ideer på et minimum af tid") havde indflydelse i klassicismen og, bl.a. via Schlegel også fik betydning for romantikerne. Det abstrakte drag hos Flaxman, der peger frem mod en romantisk æstetik, får Schlegel bedre pointeret, dér hvor han peger på skitsernes immaterialitet og på deres tidsmoment, dvs. deres skær af at være foreløbige udkast. I det klassicistiske værk skal idéen manifestere sig *via* den ideale sanskonkrete form, ikke som en *forflygtigelse* af materialesiden, som det sker hos Flaxman. Det er også på dette punkt, at hele skriftmetaforikken sætter ind i Schlegels argument, og skriften er, ligesom musikken, en bevægelse i tid, en udtryksproces, der 'løfter sig op' over billedrummets materiale og statik. Som skrift, notat, hieroglyf har Flaxmans tegning, i Schlegels romantiske udlægning, løftet sig ud over sit medies begrænsninger.

Her finder vi den indlysende forbindelse til *arabeskens* betydning i romantisk æstetik og til dens vigtige rolle som grænsefigur mellem flere logikker: mellem billedmediets statik og den poetiske skriftproces, mellem klassicisme og romantik, mellem kunst og kaos. A.W.Schlegel trækker ikke selv forbindelsen fra skitse til arabesk i Flaxman-essayet, men har, efter min opfattelse, i den påbegyndte diskussion af billedkunstens abstraktionsmuligheder, leveret et vigtigt brostykke. Teorien bygges ud fra den anden kant, fra digtningens side, i broderen Friedrich Schlegels *Dialog om poesien i*

det følgende nummer af *Athenaeum*. Det er her arabeskens potentiale som poetologisk begreb rulles ud. Men Friedrich Schlegel overtager termen 'arabesk' fersk fra kunsthistorien og annecterer den uden videre procedure og forklaring for sine egne formål i litteraturteorien. Han delagtiggør os ikke i nogen overvejelser over, hvad der ligger i at pøde en term fra billedkunsten over på ordkunsten. A.W.s betragtninger over billed-og ordkunstens supplerende samliv, der er set fra billedsiden, giver os i hvertfald nogle af de brikker, der mangler hos Friedrich.

Kontroversen om arabesk'en

Arabesk'en er en grænsefigur mellem klassicisme og romantik, og den er selvfølgelig endnu zeldre. Betegnelsen går tilbage til de arabiske landes dekorationskunst, hvor det stiliserede planteornament er udviklet i sammenhæng med et ældgammelt islamsk billedforbud. I antikken kom arabesk'en via Grækenland til Europa, og den blev genopdaget i den italienske renaissance. Under pave Leo den Tiende blev der i Rom foranstaltet udgravnninger af Tituspaladsets ruiner, og i en underjordisk hvalving dukkede en række vægmalerier frem med sacre sammensætninger af planter, dyr, mennesker og masker. Billederne vakte interesse. Raffael lod sig inspirere til at dekorere sojlerne i Vatikanets loggia med sine siden berømte arabesker, også kaldet grotesker (efter Tituspaladsets grotte-malerier) (fig.2). Herfra gik inspirationen videre til barokkens og særlig rokokoens raffinerede gennemprøvning af genrens muligheder. Fra først at være en pyntebort eller indramning af noget andet, væg, dør, spejl, billede etc., vokser rokokoarabesk'en til at dække hele væg-og billedflader. Dens vildtvoksende snørklér af blomster, muslinge-og bladormamente dyrker både det overdådige sanseindtryk og det optiske gædespil. Spillet mellem billede og ornament, ramme og indrammet, rum og flade, og hele den a-logiske sammensætning af

mangfoldige heterogene elementer (fig. 3 og 4).

Denne uhøjtidelige og i sig selv lidet fordinngsfulde stilfigur viste sig at besidde egenskaber, der virkede som katalysator, for ikke at sige som benzin på holdninger i 1790'ernes berlinske kulturmiljø. Omkring arabesken brød en veritabel 'querelle i brand. I 1788 publicerede oplysningsmand og senere jakobiner, Adolf Riem, et rasende angreb, hvor han gjorde arabesk og groteske til skydeskive for alt, hvad oplysningen mistænkligjorde.¹⁶ Højst sandsynligt var arabesken for Riem allermest et symbol på aristokratiets smag og livsstil, og det er klassehated, der ligger bagved hans heftige udfald. Resultatet er en overdimensioneret dæmonisering af en kunstgenre, som både var og forblev en bigeme. Han skældte arabesken ud for at være forståndsløse "intetsgende smørterier" og kriminaliserede den som "den mest tøjlesløse indbildningskrafts sande uhyer", den er moralsk nedbrydende, "et billede på den vellystige natur" og årsag til "vege følelser af trag uvirksomhed". Arabeskens utøjede fantasirigdom, dens "overflødige mangfoldighed" er en trussel både mod den borgelige forstand, almenvellet og mod det klassicistiske krav om enhed.

Men her igen ser vi den typiske afbøjning og alliance. Andre debattører fra klassicisternes lejr som Goethe og Moritz er også kritiske, men langt mere tolerante. Og faktisk har arabesken også spillet en kernerolle i den klassicistiske definition af 'det skønne' som interesseløst spel.¹⁷ Arabeskens sensualisme og formålsløse leg, "en skøn labyrinth, hvori øjet fortaber sig",¹⁸ akcepteres hos Goethe og Moritz, - det vil sige, så længe arabesken holder sig flinkt på plads i den ramme og periferi, den kommer fra, sålænge den påtager sig sin underordnede rolle som staffage for det værk, den indrammer. Rammen og indfatningen skal, siger Moritz, netop tjene enhdens idé, den er værdifuld, forsåvidt den isolerer det væsentlige værk fra den tilfældige omgivelse: "Jo mere noget isolerer sig, trækker sit eget omrids op om sig og har sit tyngdepunkt i sig selv, desto mindre er det tilfældigt, des mindre

overgår det i noget andet og blander sig dermed".¹⁹

Ind på denne opkridtedebane kaster Friedrich Schlegel sig år 1800 som en hund i et spil kegler. Han lovraser arabesken som "denne kunstigt ordnede forvirring, denne henrivende symmetri af modsætninger, denne vidunderlige evige veksel mellem entusiasme og ironi", han hylder den som den basale poetiske figur, som et princip, der rækker tilbage til "fantasiens skønne forvirring og den menneskelige naturs oprindelige kaos".²⁰ Det kunne lyde som ren provokation, og er det også for en stor del. I hvertfald er det umuligt at forstå, hvad der ligger i Schlegels interesse for arabesken, hvis man ser bort fra den da verserende debat og ikke bemærker, hvordan han vender op og ned på de andre debattørs definitioner. For det første transponerer han jo debatten over i litteraturens verden, hvilket jeg straks skal vende tilbage til.

For det andet tildeler han det perifere ornament intet mindre end en stjernerolle i en ny romantisk poetologi. Arabesken bliver i *Dialog om poesien* det stil-og formbegreb, hvorpå han baserer sin teori om romanen som romantiske universalgren. For det tredje er selv det, der kvalificerer arabesken som grundled i en romantisk poetik, netop alt det, der er problematisk for klassicisterne og en pestilens for rationalisterne. Det er: det kaotiske, det mangfoldige og modsætningsfulde, det der netop ikke isolerer sig omkring sit eget tyngdepunkt, men som blander sig og rækker uafgrænsset frem og tilbage i tid. Arabesken er model for Schlegels vision af en digtning, der gengriver fragmenter og skikkeller fra verdenslitteraturen, skaber berøringspunkter mellem Dante, Laura, Shakespeare, Don Quixote etc. i et ultranyt mønster og en ny uafgrænsset form.²¹ Schlegels arabesk er ikke en plat omvendning af det klassicistiske ideal, den dyrker ikke kun kaos og fantastisk fylde på bekostning af enhed og form. Dens princip er netop at sætte disse poler i bevægelse, eller den bevæger sig selv frem og tilbage over grænsen mellem kaos og form, fantasi og formuft eller mellem ubevist natur og en høj artistisk bevidsthed. Arabeskens forvirring er kunstigt ordnet, og

modsatningerne henrivende symmetriske. Man kan sige, at Schlegel bruger arabesken til at drive tidens stive tankemodsætninger fremad i en dialektisk og nyskabende dynamik. Arabeskens forbløffende dobbeltvæsener, dens ranker af forvandlingsfigurer og knopskydende mønstre indikerer en sådan skabende proces.

Kaosfortælling og ironisk nedtælling

Almindeligvis er det det litterære værks narrative struktur, der betegnes som arabesk. Den fortællende linje, der tegner sig gennem værket med digressioner, knopskydninger og labyrintiske fortabelser er analog til den grafiske arabesk's snørklede ranker og linjer og skriftagtige spindelvæv. Den arabeske fortælling opretter hele tiden skiftespor, nogle fører handlingen videre, nogle ender blindt og andre kobler tilbage i citat af teksten selv eller citat af tekstens litterære forlæg. Ligesom billedarabesken blander disparate visuelle elementer og derved op løser virkelighedsreferencen, er den litterære arabesk (efter Schlegels opskrift i "Brev om romanen") et patchwork af stilciter og genrefragmenter. Det er en tekst, der er bevidst om sine egne greb og capricer (dens kunstigt ordnede forvirring), en ironisk tekst, og den skaber hos læseren en bestandig usikkerhed om, hvor fortolkningspunktet ligger. For der er ikke et lokalisert centrum, et tyngdepunkt omkring hvilket tekstens granser kan trækkes op. Man kan sige, at den er principielt uafsluttet, eller at den er permanent foreløbig, det kommer ud på ét.

Anvendelsen af den grafiske genretærn på teksten angiver en strukturel lighed mellem billed og tekst, en analogi med hensyn til konstruktionsprincip. For begge kunstformer er dette princip en sprængning af den mimetiske norm og af værkhedheden. Også den litterære arabesk er en endeløs strøm af heterogene elementer, indholds- eller stilfragmenter. Den vittige, ironiske eller chokerende effekt af disse elementers samspil beror dels på det abstrakte og 'rent-poetiske' spil i værkets egen komposition, dels på læserens litterære

niveau, dvs. hans og hendes evne til at aflese elementernes stilje og opfatte deres citatvolumen. Tieck har skrevet nogle aldeles vilde og oprømte arabesker, som virtuost arbejder med alle disse virkemidler. F.eks. hans flerlagede gendigtning af Perraults Blåskæg-eventyr *Die sieben Weiber des Blaubart* fra 1797.

Et lille resumé kan ikke yde denne fortælling retfærdighed, men blot illustrere nogle træk ved romantikkens litterære arabesk: Hovedpersonen, Peter Blaubart, er et stykke litterært mekanik, der er skruet løs af sine hængsler, og her bruges af Tieck som spejl for fortællekonventioner og som instrument for metapoetisk refleksion. Figuren har ekkoer fra Perraults Blåskæg-eventyr og fra Tiecks egen gendigtning af eventyret udgivet tidligere samme år; 'Peter' Blaubart er en dummy, som Tieck åbenlyst leger med. Handlingen beretter om forskellige stridende auctiors forsøg på at hverve ham som figur for hver deres fortælling og morale. Medens dette går på, gennemspilles Blaubarts seks bryllupper og seks drab på de seks første koner, som Tieck tildigter eventyret, hver historie overspilles satirisk efter én af tiderne romanskabeloner, den sentimentale, den gotiske, dannelsesromanen, den pastorale etc., som Tieck dermed får lejlighed til at eksponere for kritik og latter. Og da vi endelig når til den 'rigtige' syvende og sidste Blåskæg-historie, får vi som læsere en lang næse, auctor opgiver fortsættelsen og trækker sig tilbage med henvisning til Tiecks tidlige version af eventyret. Når vi tror, vi nær til fortællingens højdepunkt, viser det sig, at historien er forbi uden nogen egentlig slutning, at den ender som permanent tilløb. - Ud over alt det begavede pjat, som vitterligt er morsommere, end det fremgår at mit referat (læsning kan anbefales, teksten er under udgivelse i bd. 4 af Deutscher Klassikerverlags udgave af Tiecks forfatterskab), og som demonstrerer arabeskens forbindelse til lyst og lysthed, kan man også kalde den sort og nihilistisk. Den krænger litterære og moralske konventioner ud på vrangen og fremviser deres latterlige småtskærehed. Den er i det hele taget a- og anti-, a-

mimetisk, måske endda anti-semantisk,²² den blander det umulige sammen og overskridet ethvert decorum. Den er med fuldt overleg 'et sandt uhyre af den mest tøjlesløse indbildningskraft' og 'et billede på en vellystig natur'. Men - mange arabesker af samme skuffe ville måske være ikke lige så lystigt.

Måske er Friedrich Schlegel også af den mening i *Athenaeum*-fragment 418, hvor han rosende omtaler Tiecks nyligt udkomne roman *Franz Sternbalds Wanderungen*(1798) og sætter den i forbindelse med eventyr-arabesk'en. Jeg citerer det sidste stykke af fragmentet:

[...]Men 'Sternbald' forener 'Lovells' alvor og swing med 'Klosterbroderens' kunstneriske religiositet og med hvad der i det hele taget er det skønneste i de poetiske arabesker, han danner ud af gamle eventyr: den fantastiske fyldé og lethed, sansen for ironi, og særlig den forsættige forskellighed og enhed i koloritten. Også her er alt klart og transparent, og den romantiske ånd synes at fantasere behagligt over sig selv.²³

Her er arabeskens mønsteragtige kvaliteter fremhævet, men netop i forening med romanens 'alvor' og 'swing', endog 'religiøsitet'. Det betydnings-negende festfyrværkeri balanceres her, ikke af en ny rationel betydning, men af en alvorstone, en emotionel dybde.

Sporøgsmålet om arabeskens overfladiskhed eller dybde er centralt, også i en moderne litteraturteoretisk diskussion om romantiske repræsentationsformer.²⁴ Er den romantiske arabesk det totale meningssammenbrud, er den et forsøg på at nulstille al betydningssammenhæng og diskursiv logik (det som Friedrich Schlegel kalder 'foruftigt tænkende fornuft')? Ja, det er den. Og forsåvært er den overfladisk. Den arbejder på udtrykssiden med en overophobning af tegn og udtrykselementer, som skaber kaos, støj, det vil sige

mangel på indholdsmæssig betydning. I den forstand arbejder den næsten diamantalt modsat af skitsen, som vi tidligere så på som det første skridt på vej mod en abstrakt visuel udtryksform. Skitsen opererer med den udtynding af udtrykssiden, der sugererer så meget desto mere indhold, endda af fineste 'sjælfulde' kaliber. Tiecks *Die sieben Weiber des Blaubart* derimod er en brillant performance på eller af overfladen, en overeksponeering af enhver litterær konvention og en nedtælling til et litterært nulpunkt, hvorfra noget 'nyt' kan forventes at bryde igennem.

Billedtransparens og fantastisk fyldé

Måske er 'det nye' det, der sker i Sternbald-romanen og i de nydigte eventymoveller.²⁵ Og måske vil en studie af arabeskens udvidelse i dybden i denne roman, som er en kunstnerroman, også nærmere kunne belyse den poetiske arabesk's forhold til billedarabesk'en.

I *Die sieben Weiber*, som Tieck selv på titelbladet kalder en arabesk, er forbindelsen til billedgenren kun at finde i de visuelle betegnelser for den narrative form som f.eks. 'labyrint', 'patchwork', 'fragment' og altså: arabesk. Tekstens egne billeder, beskrivelser etc., det vil sige de elementer, der gennem ordmediet henvender sig til den visuelle sans, er påfaldende få.

I Sternbald-romanen, og ligeledes i mange af kunsteventyrene, arbejder Tieck bevidst med ordmediets visuelle og akustiske virkemidler. Det er min opfattelse, at det er med disse midler, at Tieck skaber arabeskens romantiske dybde, og dens glidning mellem overfladens lethed og alvorens dybe lag.

Romanens handlingsfortøb er igen en arabesk komposition, dog taler vi her om en to-bindsroman på godt 400 sider, hvis planlagte trede bind aldrig udkom, dvs. en i anden forstand uafsluttet fortælling. Den groteske litterære mekanik fra *Die Sieben Weiber* er her udskiftet med et lyrisk quasi-naturalistisk middelalderunivers omkring hovedpersonen Franz, den unge kunstmaler, som vi følger på hans vandring gennem Tyskland og Italien. Der

er ingen egentlig intrige i romanen, Franz skiller fra og mødes igen med sine rejsefæller, konversationer om kunsten afløses af naturscener og improviserede sange. Én persons historie flettes sammen med en andens, forvekslinger opstår og opklares, og dette fortætter à la arabesque i én uforpligtede uendelighed. Det labyrintiske og capricieuse, og også det overfladiske er en del af idéen. For hvis man spørger: hvor fører dette hen? eller: hvad er det underliggende problem? må man skuffes. Tieck skriver stadig op mod udviklingsromanens og dannelsesromanens krav, hans Sternbald-roman har ingen problemformulering og problemløsning, den har egentlig ikke noget indhold.²⁶ Goethe, hvis *Wilhelm Meister* romantikerne beundrede, og som i øvrigt havde været en af de kritiske stemmer i arabesk-debatten, måtte også være kritisk over for Tiecks eksperiment: "Det er utroligt så tomt det nydelige kar er", skrev han om bogen i et brev til Schiller.²⁷

Det foregår på et andet plan, og planet er dobbelt. I sin bog *Die Notwendige Arabeske* gör kunsthistorikeren Werner Busch opmærksom på, at den romantiske tilegnelse af arabeskens betyder en allegorisering, og henvisningen er specielt til maleren Philipp Otto Runge's allegorisk-arabeske serie "Die Tageszeiten" (fig. 5 og 6).²⁸ Rokokoens arabesk er en formleg for øje og forstand, ikke for følelsen eller for en metafysisk sågen. Günter Oesterle følger den samme sondring, og siger i en note til sit essay om arabeskken og romanen,²⁹ at Tiecks arabesk er mere i slægt med Moritz' klassicistiske definition af rokokoorabeskens end med Schlegels. Det kan formentlig diskuteres, jeg vil her forestå det svar, at mens Tieck i *Die sieben Weiber* presser rokokoorabeskken for alt, hvad den har af kritisk vid og desperat satire, så fordyber og allegoriserer han den i *Sternbald*.

"Al kunst er allegorisk", siger den gamle eneboer og maler, som Franz besøger i dennes bjerghytte. Replikken falder i en samtale, hvor Franz forkaster den mimetiske naturengivelse i maleriet: "For hvad skal jeg med

alle disse kviste og blade? med denne nøje kopi af græsser og blomster? Jeg vil ikke skrive disse planter af, ej heller bjergene, men jeg vil [] meddele mit væsen og den stemming, der fylder mig i dette øjeblik."³⁰ Naturen er skærm og media for noget *andet*, som er for vagt og abstrakt til at meddeles i et mimetisk udtryksregister. Tieck vender år senere tilbage til omtrent samme formulering: "Ikke de grønne stauder og vækster hentykker os, men de hemmelige anelser, der ligesom stiger op af dem og hilser os."³¹ Den perciperede verden, som den umiddelbart foreliger, må udsættes for det allegoriske blik, den må brydes løs af sin normale sammenhæng og de enkelte sanseindtryk sættes frit sammen i en ny kode for at give tegn for det, der anes bagved fænomenerne. "Vi sammensætter, vi søger at give en almen betydning til det isolerede, og således opstår allegorien. Ordet betyder intet andet end sand poesi...", siger Tiecks maler-eremit.³²

I romanen spiller landskabet og naturen en vigtig rolle. Hver ny scene, hver ny slyning af handlingen åbnes med et naturbillede. Franz' arabeske vandring snor sig gennem bogens poetiske landskab, og der er således indlagt et bånd af visuelle indtryk langs handlingen, parallelt til det akustiske bånd af sange og musikalske improvisationer, der løber gennem alle bogens kapitler. Dette poetiske landskab er ikke egensbeskrivelser, der skal vise Tiecks skarpe øje for den karakteristiske detalje, han vil netop ikke skrive af, men komponere abstrakt og allegorisk med visuelle skabeloner, hentet fra den høje og lave litteratur, fra naturdigtet, eventyret, den folkelige sang etc. Et sceneskift indlædes f.eks. sådan:

| |

Endelig holdt tordenen op, og en dejlig regnbue stod på himlen, skoven var frisk og grøn, og alle blade funklede af dråber, dagens hede var forbri, en køligt pust gik gennem hele naturen, alle træer, alle blomster var glade.³³

I den næste scene vil belysning og vejlig nok være skiftet, men inventaret af sætstyrker er begrænset og benævnelsen signalagtig: skov, træ, bæk, fugle, himmel, sky, måneskin, solnedgang og solopgang. ("Zuviel Sonnenschein", skrev Goethe i margen af sit eksemplar af romanen). Disse komponenter mikses og gentages i forskellige mosaikker fra scene til scene. Der er ikke gjort noget for at individualisere naturgenstanden; hvis en særlig art nævnes, vil fuglen være en nattergal eller blomsten en rose etc. Den visuelle udførelse er minimal, adjektiverne karakteriserer ikke tinget eller stedet, måske ikke engang tilskuerens, Sternbalds eller Tiecks egen stemning. Skoven er 'frisk og grøn', lige som skyerne ved hver solnedgang har 'røde og gyldne striber' og himlen om dagen er 'klar og blå'. Beskrivelseerne klinger mere som de faste formler fra den folkelige sangskat. De er ekkoer af en tradition, og deres eget ekko kastes videre i de mange sange, der ledsager handlingen, når Sternbalds venner musicerer eller lytter til en fjern melodisk røst fra skovens dyb.

Men hvor er den 'allegoriske dybde' i alt dette? Den litterære mekanik, de litterære konventioner og skabeloner fik vi også tydeligt demonstreret i *Die Sieben Weiber*, hvor de eftertrykkeligt blev tomt for mening. Man kan sige, at de naive sang-og billedskabeloner i *Sternbald* nok udstilles, men at de tilskrives en ny visdom, som der ikke var tale om før. Tieck forsøger rigtignok ikke at hensætte sin læser i sin grønne, friske skov, han fremviser skoven som spørgelig stilisering. Naturbeskrivelsen er på vej til at blive til ren sprogramentik, men er det dog ikke endnu, de enkelte landskabsbilleder er snarere halvtransparente tegn med en uafgjort henvisningsfunktion. Det landskab, de slår an, fortaber sig som diffuse, fjerne steder, med vag konturer; og afstanden mellem tegn og betegnet er markeret. Det er en afstand, der ikke kun markeres i det enkelte billede, men især i kraft af, at de samme udtrykkslementer danner deres egen repeterende kæde på langs af romanen: i landskabsscenerne, i sangene, i de indlagte eventyr og drømme og i

fortællingens metaforik møder vi de samme naturelementer, de samme farver, de samme klange. Tegnene flyder så at sige afsted som en artistisk udarbejdet overflade, det referentielle rum skubbes på afstand ud i receptorisk og begrebsmæssig vaghed. Og det er i dette mellemrum mellem tegnoverflade og referentiell verden, at den romantiske reference til det ukendte og det uendelige kan trænge ind.

Først når den litterære arabesk spiller sit visuelle og klanglige potentiale igennem, som Tieck her gør det i *Franz Sternbalds Wanderungen*, får den sin romantiske vægtfyldde. Her har den både den transparens og den fantastiske fulde, som Friedrich Schlegel talte om. Den appellerer ikke blot til forstanden, til den intellektuelle ironi og metapoetiske refleksion, den åbner også for fantasiens drømmesluser og billedlandskaber. Tiecks roman er arabesk og allegorisk i fuld romantisk mening, to ting Goethe ikke kunne lide. Hvis man læser *Franz Sternbalds Wanderungen* som goethesk antiromantiker, er det muligt, at man vil forarges over, at karret er tomt. Læser man den derimod med romantiske briller, ser man straks den magisk transparente billedskærm, der transmitterer fantasistrømme, visuelle og akustiske associationer og sanserindringer, der ikke fører i nogens præcis retning, men som spredes og mødes alt efter det partitur, der ligger i romanens komposition.

Det er læseren, der leverer associationerne og billedstrømmen, og i den forstand er det læseren, der udfører partituren. A.W. Schlegels bemærkning til Flaxman's skitser peger på det partiturgtige i det romantiske kunstudtryk: "[Hos Flaxman bliver billedkunstens] tegn næsten hieroglyfer, lige som digterens; fantasien opfordres til at supplere og efter opfordringen selvstændigt at bygge videre..."³⁴ Abstraktionen hos Flaxman og den formelagtige transparens hos Tieck, slutter kontakten til de skabende ubevistde forestillingslag hos læseren, som 'supplerer' det læste og sete videre i en uafgrænset proces.

Illustrationer

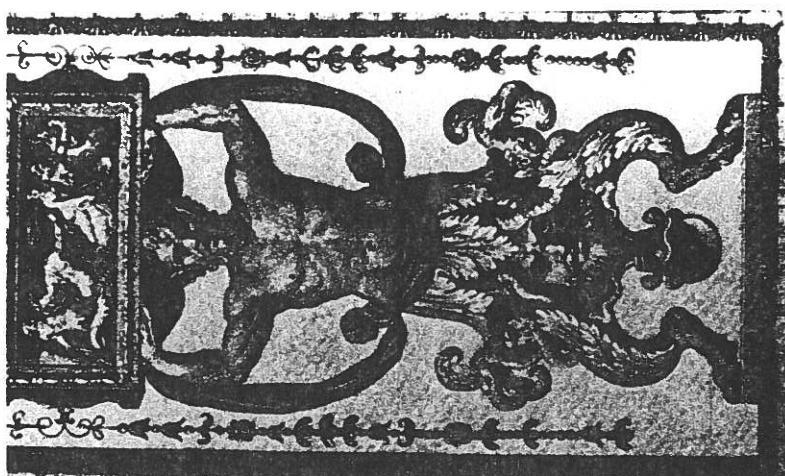
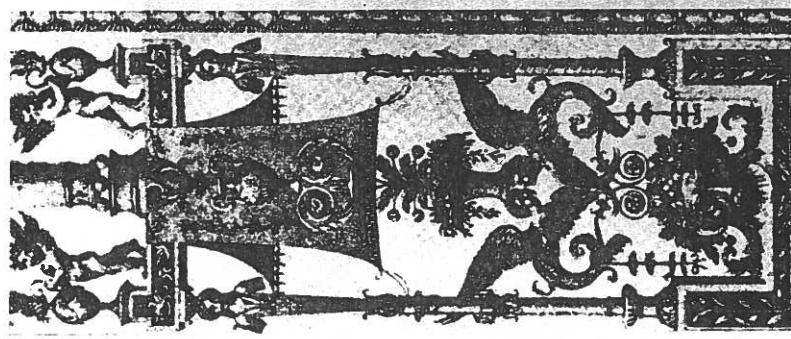
Det er vel også her alle de tilløb til en abstrakt kunst, som romantikerne var ude i, hvad enten det hedder skitse, arabesk, allegori eller hieroglyf, finder en fælles grund og et fælles tema. Deres fælles grund er forestillingen om en grænseprængende synæstetisk kunst, en blanding af billede, musik og poetisk tegn³⁵, og det fælles tema er dette gædefulde, hemmelige, som på én gang åbenbares og holdes tilbage. Den romantiske teksts hieroglyf er altid-endnu ikke tydet. Men den romantiske læser er også altid tæt på. I læsningen kortslutter tegnrefleksion og drømmesyn og udøser helt nye vidensforbindelser, der overspringer det diskursive register og dermed op løser grænsen mellem kendt og ukendt, eller mellem begribeligt og ubegribeligt. Det er denne vidensudvidelse mod uendeligt, Tieck allerede henviste til, da han i *Phantasien über die Kunst* sagde om musikken, den mest abstrakte og derfor den mest romantiske af alle kunstarterne: "[den er] det fineste element, hvoraf de skjulteste sjæledrømme tager deres næring som fra en usynlig bæk...[den] er finere end sproget, måske sartere end dets tanker.."

Billedet 1)



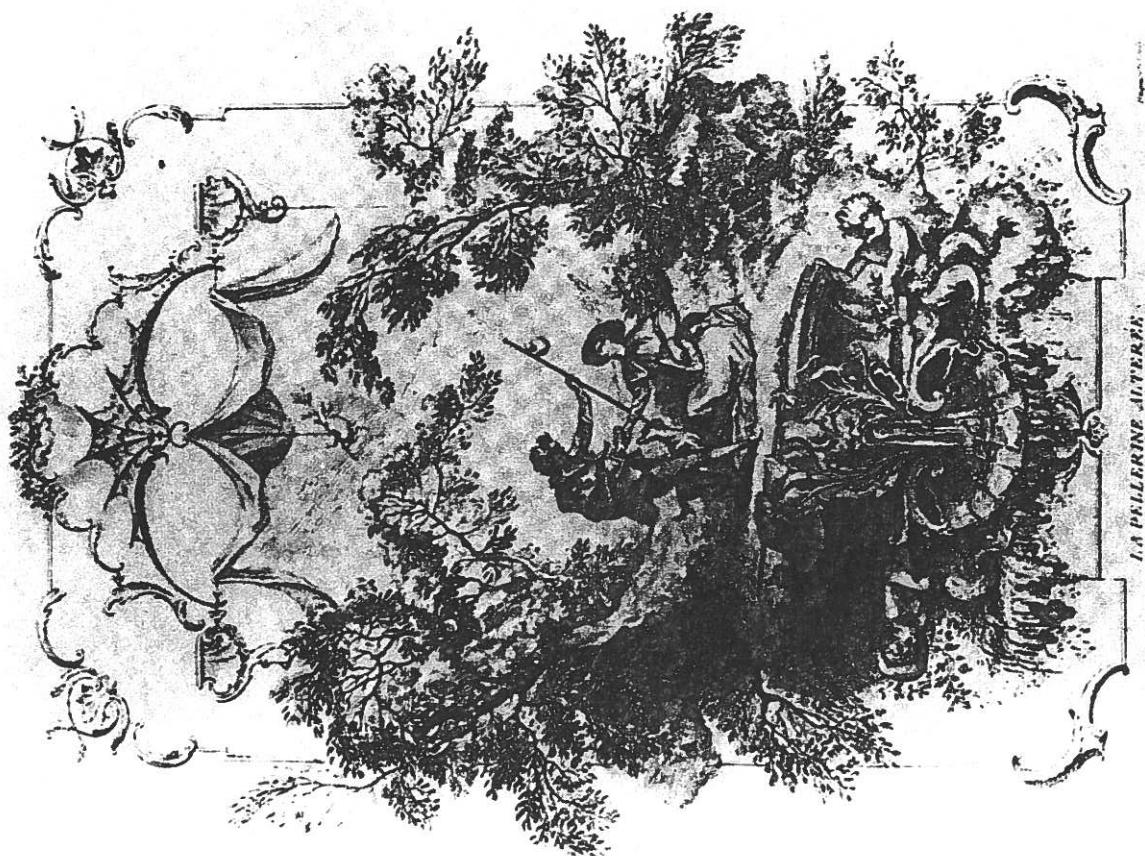
24

Billedet 2)



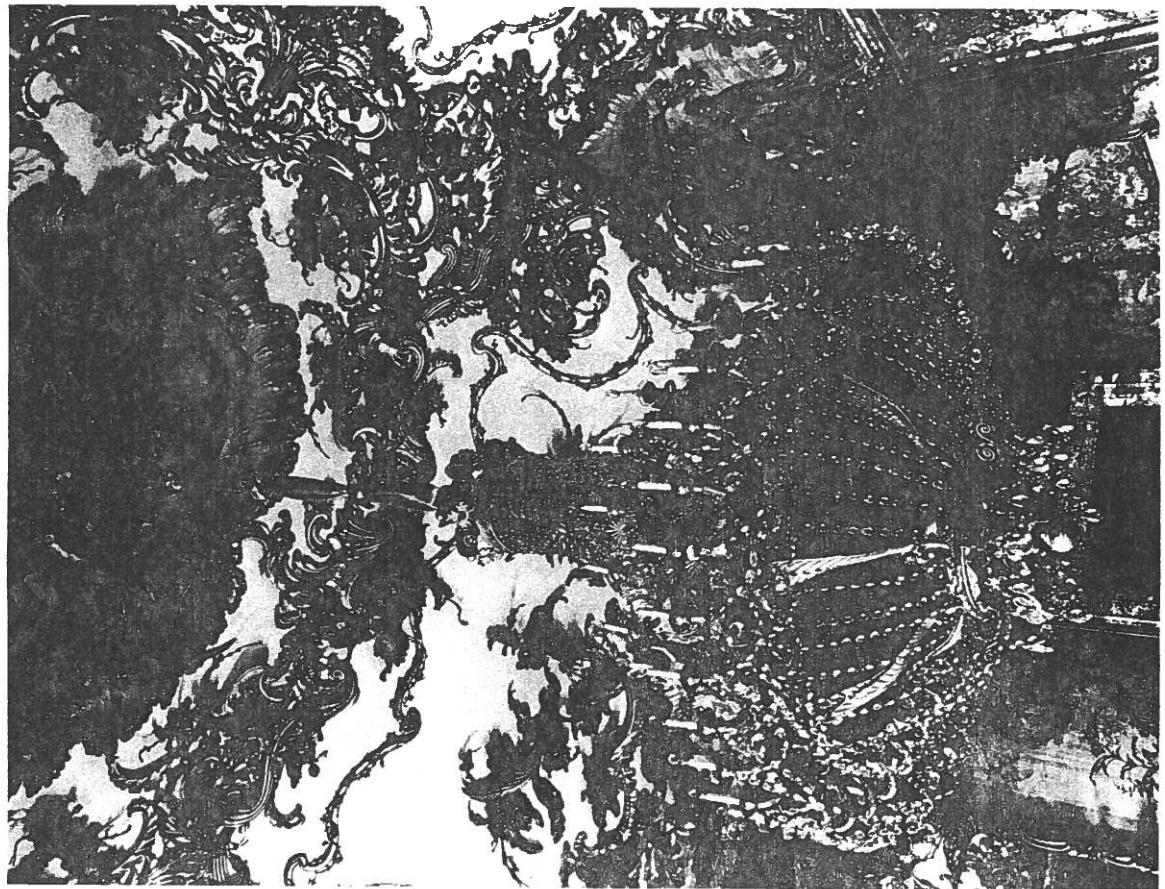
25

Billedet 3)



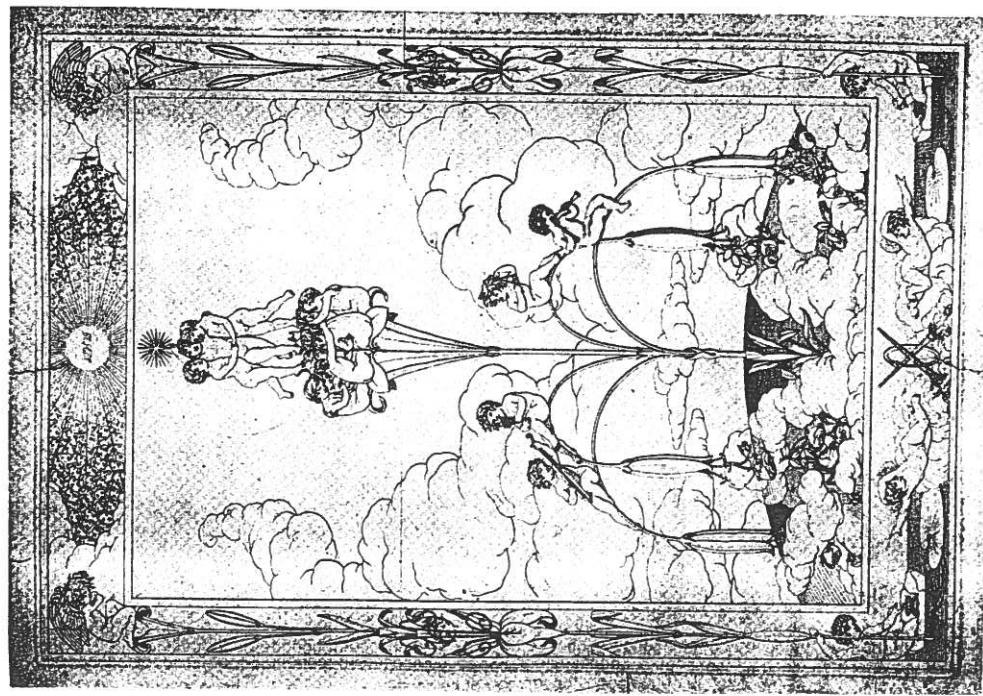
26

Billedet 4)

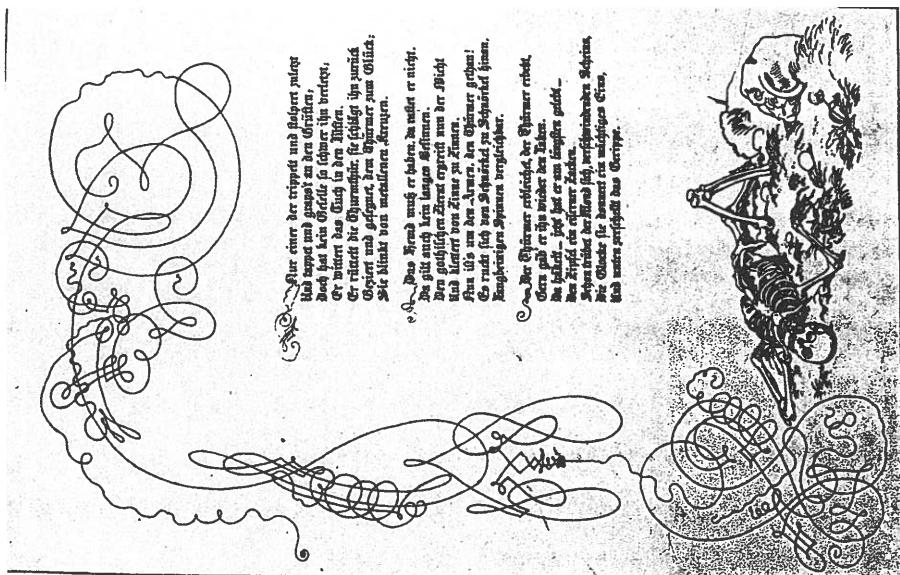


27

Billedet 5)



Billedhenvisioner



1. John Flaxman, illustration til Dantes *La Divina Commedia*, 1793 (fra William Vaughan, *German Romanticism and English Art*, Yale University Press 1979)
2. Raffael, sjæledekorationer i Vatikanets loggia, Rom, 1517-19 (fra Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Georg Olms Verlag 1987)
3. Antoine Watteau, *La Pelleterne alterée*, Groteske, tidl. 1700-tal, (fra Hermann Bauer, *Rocaille*, Walter de Gruyter Berlin 1962)
4. Matteo Gasparini, loftdekoration i kongepaladset Madrid, efter 1760 (fra Anthony Blunt ed., *Baroque & Rococo*, Paul Elek London 1978)
5. Philipp Otto Runge, *Die vier Zeiten: der Morgen*, 1805 (fra Jens Christian Jensen, *Philipp Otto Runge, Leben und Werk*, Dumont Buchverlag Köln 1977)
6. Eugen Napoleon Neuruther, illustration til Goethes *Totentanz-Ballade*, 1829 (fra Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*, Gebr. Mann Verlag Berlin 1985)
1. Franz Sternbalds Wanderungen (1798), Reclam 1988, s.282
2. Tieck, *Phantasiën über die Kunst* (1799) in: Wackenroder, *Werke und Briefe*, 1910, s.306
3. Tieck, *Phantasiën*, s.268
4. Novalis' fragmenter, her citeret efter Wolfgang Preisendanz, "Die Abkehr vom Grundsatz der Naurnachahmung" in Hans Steffen (Hg.), *Die deutsche Romantik*, Vandenhoeck & Ruprecht 1967, s.62
5. Novalis citeret efter Preisendanz, 1967, s. 63

6. "Die Gemälde. Gespräch", Atheneum, bd.2.1 1799, s.39-151, samt "Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrissse", Atheneum, bd.2.2 1799, s.193-246
7. Se Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, udgivet af Hans Eichner, London 1957. Her findes spredte bemærkninger også om arabeskens og dens status som 'absolut materi', se LN 2082 og LN 977.
8. Friedrich Schlegel, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, udgivet af Hans Eichner, Schöningh Verlag 1959, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 4. Band. Her findes artikelne fra Europa, *Briefe auf einer reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich, og blandede artikler fra 1808-23*
9. "Die Gemälde" s.134, Atheneum, bd.2.1
10. "Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse", s.201
11. "Ueber Zeichnungen..", s.203
12. Robert Rosenblum viser i *The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction*, 1976, hvordan Flaxman's konturtegning uden modellering og atmosfæriske effekter blev epokedannende i 1790'erne.
13. "Ueber Zeichnungen..", s.205
14. ibid.
15. "Ueber Zeichnungen..", s.205;
16. Min fremstilling og diskussion om arabeskens bygger her og i det følgende primært på tre fremragende informative og perspektiviske artikler af Günter Oesterle: 1. ""Vorbergriff zu einer Theorie der ornament" Kontroversie Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske" in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Mack-Gérard, Gebr.Mann Verlag 1984, s.119-139. 2. "Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels "Brief über den Roman""; in: Dirk Grathoff (Hg.), *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunsteriode*, Peter Lang 1985, s.233-292. 3. "Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen "Der goldne Topf", Atheneum, Jahrbuch für Romantik 1, 1991. Arabeskens diskuteres også interessant i forhold til Tieck i Winfried Menninghaus, *Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart*, Suhrkamp 1995. Endvidere vedr. Fr. Schlegel kan henvises til Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München

1966. De citerede skrifter har deres fokus i den poetikteoretiske arabesk-diskussion, den kunsthistoriske dimension behandles hos Werner Busch i *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitseaneignung und Saisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Gebr.Mann Verlag 1985. Ingen af de refererede forfattere behandler imidlertid det, som her er mit hovedspørgsmål, nemlig om og hvordan arabeskens transponering fra billedkunst til digtning omkring 1800 kan stiges at indeholde nogle implikationer for romansk æstetik og for vores opfatelse af den.
17. Kant baserer i *Kritik der Urteilskraft* (1790) sin definition af 'frí skønhed' på den ikke-betydningsbærende arabeske ornamentkunst: "So bedeuen die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten u.s.w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten" (B 48-49)
- W. Menninghaus trækker sin diskussion af arabeskens op i forhold til Kants 'parergon'-begreb i *KdU, op.cit.* 1995, s.100 ff.
18. Karl Philipp Moritz, *Vorbergriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793), "Arabeske", in (Hg.) H. Schrimpf, *Karl Philipp Moritz*, Niemeyer Verlag 1962, s.210
19. Moritz, ibid. "Zufälligkeit und Bildung vom Isolieren, s.116
20. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie, "Rede über die Mythologie", Atheneum* 1800, her cit. efter F. Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente* bd. 2, Ferdinand Schöningh 1988, 204
21. *Gespräch, "Brief über den Roman"*, s.214
22. Menninghaus, *op.cit.*, analyserer *Die stehen Weiber* som en arabesk, der ikke blot er ikke-betydningsbærende (Kant), ikke-repræsentativ og a-semanticisk, men som også indeholder en diskussion om 'betydning' og 'forståelse' som hermeneutiske begreber. Spørgsmålet om den romantiske allegorisering af arabeskens bliver ikke taget op af Menninghaus
23. Atheneum-fragment 418, *Atheneum*, bd.1.2, 1798. Der henvises i fragmentet til to centrale romancer i den romantiske gennembruds litteratur, Tiecks *William Lovell*, 1795-96, og Tieck/Wackenroders *Herzenersießungen eines künstliebenden Klosterbruders*, 1796
24. Forholdet mellem klassicisternes (Moritz) og romantikernes (Schlegel) opfatelse af arabesk er mest udfoldet i Oesterle, *op.cit.* 1984 og *op.cit.* 1985. I sidstnævnte artikel skelner han s.240 ff. også Schlegels arabesk-opfatelse efter to linjer. 1. den satirisk-polemiske variant, som mobiliserer forstand og vid, og 2. den kontemplative variant, der varsler en ny forbindelse af formuft og fantasi og forbinder med de romantiske nogleord 'hieroglyf' og 'uendelighed'

Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die güttige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schloßel die Heimat aufschließen könnet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo eventyrtraditionen i eksistentiel retning, f.eks. "Der blonde Eckbert", "Liebeszauber", "Der Runenberg". Den romantiske eventyrtori er centralt forbundet med arabesk, se herom f.eks. Oesterle, *op.cit.* 1985.

26. At Tieck faktisk i *Sternbald* eksperimentør med at skrive et abstrakt kunstværk, antydes i mange af diskussionerne om kunst. F.eks. i følgende replik fra Ludoviko, som svar på Florestans spørgsmål, om hvilket indhold han skal give sin sang: "Welcher du willst!", svarede Ludoviko, "wenn es dir recht ist, gar keiner; wir sind mit allem zufrieden, wenn es dir nur gemütlich ist, warum soll eben Inhalt eines Gedichts ausmachen?" (*s.316*)

27. Goethe til Schiller, 5. september 1798

28. se Werner Busch, *op.cit.* 1985, s.49 ff. En sammenligning mellem Tiecks og Runge's opfattelse af arabesk, allegori og hieroglyf kan desværelse ikke rummes inden for denne artikels rammer. Her skal blot med et enkelt citat henvises til Runge's overvejelser over fremstilningsformen i "Die Tageszeitung": "Es ist der, der eine große Idee durch zusammen gesetzte Symbole oder Hieroglyphen ausdrücken ... will, genöthigt, die Hieroglyphen als bloße Worte, die er schon längst verstanden hat, anzusuchen und frischweg damit, wie der Musiker mit seinem Instrument ohne Bewußtsein der Griffe zu agieren"; her citter efter Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romanik*, 1963, s.223

29. Oesterle, *op.cit.* 1985, note 34, s.282

30. Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), Reclam 1979, s. 258

31. Tieck, *Kritische Schriften*, bd. I, 1848, s.82. Her citter efter Algot Sørensen, *op.cit.* s.214

32. *Sternbald* s. 258

33. *Sternbald* s.153

34. se note 11

35. se f.eks. følgende passus i *Sternbald* s.280-81, hvor Franz's digterven Rudolf mediterer ved synet af aftenskyerne: [hvis] malere kunne male billede som disse skyer] "Meine Seele sollte sich an diesen grellen