

Arabeske als Artikulation der Idylle

Korrespondenzen von Gattung, Gender und Medium bei E. Marlitt

Christine Brunner

Nehmen die Leser*innen die illustrierte Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* in die Hand, springt ihnen als Erstes eine Arabeske ins Auge. Stilisierte Kletterpflanzen, die vier Jahreszeiten verkörpernd, umranken den geschwungenen Namen des Mediums und bilden das gewölbte Dach einer Laube. Diese arabeske Laube umrahmt eine Familie, die sich im Freien für die gemeinschaftliche Lektüre der Zeitschrift um einen runden Tisch versammelt, im Hintergrund ein Paar, das im Garten flaniert (Abb. 1). Mit der Laube trifft hier der idyllische Topos schlechthin auf die Kunstform der Arabeske.

Abbildung 1: Titelvignette 1867



Titelvignette, in: *Die Gartenlaube*, Jg. 1867, Nr. 2, online: https://mdz-nbn-resolving.de/view:bsb10498412_00335_u001

Rahmen und Gerahmtes interagieren hierbei über die zwei unterschiedlichen Bildlogiken des Ornamentalen und des Illusionistischen hinweg¹: Die arabeske Grafik schmückt die erste Seite der Zeitschrift und stellt in der Bildmitte der Vignette zugleich den Raum einer Gartenlaube her – einen Raum der Behaglichkeit, den das Massenmedium für die bildungsbürgerliche Familie vorsieht. Während die weiblichen Figuren die Idylle mit häuslichen Arbeiten aufrechterhalten, bleibt ihr exklusiver Genuss den lesenden und Pfeife rauchenden Hausvätern vorbehalten.²

Als »das Flüchten von dem Weiten in das Enge und Begrenzte«³ bestimmt Adalbert Stifter das Aufsuchen von Gartenlauben in seiner programmatischen Schrift mit der Überschrift *Die Gartenlaube* (1866). In seiner Studie *Die Gartenlaube* macht er die (gegenständliche) Gartenlaube als poetologischer Reflexionsraum lesbar und verbindet hierbei das Gattungswissen der Idylle mit der Arabeske.⁴ Die Gartenlaube steht bei Stifter metonymisch für das Prinzip

1 Vgl. Günter Oesterle: »Arabeske«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Bd. I, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 272-285, hier S. 272.

2 Eine der dargestellten Frauenfiguren kümmert sich um das Kind, eine weitere sorgt sich um die Bewässerung der Pflanzen und eine dritte Frau strickt. In einer älteren Version der Titelvignette der *Gartenlaube* (1853) bedient eine Dienstmagd die bürgerliche Familie. Dass die Familienzeitschrift den Frauen primär eine häusliche Identität anbietet, zeigt Kirsten Belgum: »Domesticating the Reader: Women and *Die Gartenlaube*«, in: *Women in German Yearbook* 9 (1993), S. 91-111.

3 Adalbert Stifter: »Die Gartenlaube. Eine Studie von Adalbert Stifter«, in: *Die Gartenlaube für Österreich* 2 (1866), S. 17-19, hier S. 17.

4 Der vorliegende Aufsatz geht vom Gattungswissen aus, d.h. von Gattungen als Aussagenweisen und Organisationsformen von Wissen, vgl. Gunhild Berg (Hg.): *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 2014, S. 1-19; vgl. Hans Adler: »Gattungswissen: Die Idylle als Gnoeotop«, in: G. Berg: *Wissenstexturen*, S. 23-42; eine wichtige Grundlage hierfür bildet die gattungstypologische Forschung, vgl. u.a. Renate Böschenstein-Schäfer: *Idylle*, Stuttgart: J.B. Metzler 1977, S. 2; Helmut J. Schneider: »Die sanfte Utopie. Zu einer bürgerlichen Tradition literarischer Glücksbilder«, in: ders. (Hg.): *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1978, S. 355-418; Klaus Garber (Hg.): *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1976. Zum Begriff des Reflexionsraums: Vgl. Barbara Thums: »Wissen vom (Un)Reinen: Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne«, in: G. Berg: *Wissenstexturen*, S. 145-164. Eine Analyse zur Gartenlaube als poetologische Reflexionsfigur bei Stifter bietet die Dissertation von Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg: Rombach Verlag 2012, S. 171-212. Über die analogen Funktionen der Gartenlaube in Stifters Programmschrift und in der Familienzeitschrift

der Reduktion, das für die Idyllen der realistischen Literatur von grundlegender Bedeutung ist. Wenn Stifter die Glückserfahrungen diverser Sozialfiguren des 19. Jahrhunderts schildert⁵, aktiviert er Gattungsparameter, die zuvor schon Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* (1813) auf den Punkt gebracht hatte: Im Idyllenparagraph definierte er die Idylle als »epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*«⁶. Mit dieser Etablierung der Gattung als »Wahrnehmungsdispositiv«⁷ und der damit einhergehenden Loslösung aus dem »arkadischen Setting« findet die Idylle den Weg in die realistische Prosaliteratur.⁸ Stifters Akzentuierung der Fluchtbewegung ist sinnbildlich für den prekären Status dieser Idyllen.⁹ Sie sind prekär, insofern mit ihrem beschränkten Glücksanspruch stets ein Krisenbewusstsein einhergeht. Das Gefühl von Sicherheit und Ruhe in der Gartenlaube stellt sich bei Stifter erst über ein bewusstes Ausschließen einer bedrohlich wahrgenommenen Außenwelt ein. So hält »die tüchtige grüne Schutzwand der Laube«¹⁰ dem gelehrt Hagestolz »den Jahnhagel draußen«¹¹ und »der Blick durch die Oeffnung der

Die Gartenlaube vgl. Claudia Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*, Göttingen: Wallstein Verlag 2018, S. 46-48.

- 5 Der Dichter fühlt z.B. »ein holdes wachsendes Glück« in der Laube; A. Stifter: *Gartenlaube*, S. 18.
- 6 Jean Paul: »Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit«, in: Florian Bambeck (Hg.): *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. V/II, Abt. 2, Berlin: De Gruyter 2015, S. 155.
- 7 Sabine Schneider: »Einleitung«, in: dies./Marie Drath (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 1-12, hier S. 3; Frei Gerlach, Franziska: »Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg«, in: JJPG 55 (2020), S. 1-33, hier S. 3-5.
- 8 Vgl. ebd.; Wolfgang Preisendanz: »Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus«, in: Horst Sund/Manfred Timmermann (Hg.): *Auf den Weg gebracht: Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz: Universitätsverlag 1979, S. 419-431. Zur Idylle im Roman vgl. auch Michail M. Bachtin: *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2014. Systematisch erforscht wird der Zusammenhang von Idylle und Realismus im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts von Sabine Schneider und Franziska Frei Gerlach, in diesem Kontext ist auch der vorliegende Aufsatz zu verorten: »Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa des Realismus« <https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/weltimwinkel.html> vom 3.6.2021.
- 9 Zur prekären Idylle vgl. S. Schneider/M. Drath: *Prekäre Idyllen*, S. 3-5 und F. Frei-Gerlach: *Idyllen-Schaukel*, S. 22; Zum prekären Stand der Laube bei Stifter vgl. auch S. Haag: *Auf wandelbarem Grund*, S. 184.
- 10 A. Stifter: *Gartenlaube*, S. 18.
- 11 Ebd.

Laube hinaus zeigt erst recht wie sicher und still man im Innern und wie ohnmächtig das Aueßere ist¹². Es ist gerade das arabeske Schlinggewächs der Laube, das die halbdurchlässige Schutzwand zwischen innerer und äußerer Welt bildet, indem es die innere in ein buchstäblich anderes Licht taucht und durch ihr »sanfte[s] Rauschen« die »Verweilenden« auch akustisch abschirmt¹³:

Und sind nicht Gartenlauben [...] Pompejanische Gemächer? Wie die Alten sich an die Kanten, Ecken und Simse ihrer kleinen Gemächer auserlesene Schlinggewächse malen ließen, so sind die Lauben gleich mit wirklichen bedeckt und wie die Gestalt und die Farben der gemalten Gewächse in das Fließen der Seelenzustände des Bewohners hineinspielten, so mischt sich Farbe und Gestalt der lebenden Laubenranken in das Gemüth des dort Verweilenden, es mischt sich das sachte fortrückende Lichtgesprengel ein, es mischt sich öfter das Zittern des Laubes hinzu und es geht auch ein sanftes Rauschen zuweilen durch das Ohr in das Innere, und wie oft schwebt ein zarter Duft gleich einer Ahnung in der Laube und die freie Luft berührt schmeichelnd Stirne und Wangen.¹⁴

Mit den antiken Wandmalereien in Pompeji verweist Stifter auf einen zentralen Impulsgeber für die Durchsetzung der Arabeske im europäischen Raum.¹⁵ Die »lebenden Laubenranken« erzeugen visuelle, auditive und olfaktorische Sinneserfahrungen, die auf das Gemüt der Verweilenden einwirken. Die vegetabile Arabeske bewirkt hier eine Idyllisierung der Wahrnehmung. »[D]as Zittern des Laubes«, das »sanfte[] Rauschen« und der »zarte[] Duft« sind Elemente, die den *locus amoenus* kennzeichnen.¹⁶ Kommt am Ende eine taktile Erfahrung – die Berührung durch »die freie Luft«¹⁷ – hinzu, wird die Idylle durch die Gartenlaube respektive die Arabeske in neuer Qualität erfahrbar.

12 A. Stifter: *Gartenlaube*, S. 18.

13 Inspiriert haben dürfte Stifter die Titelvignette der *Gartenlaube für Österreich*, in der sein Text erschien. Als Gegenblatt zur Leipziger *Gartenlaube* konzipiert, bediente sich diese an der Titelvignette ihrer Konkurrentin.

14 A. Stifter: *Gartenlaube*, S. 17f.

15 Vgl. G. Oesterle: »Arabeske«, S. 273.

16 Vgl. Ernst R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke Verlag 1969, S. 202ff; Klaus Garber: Der *locus amoenus* und der *locus terribilis*. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln/Wien: Böhlau Verlag 1974, S. 85-111, hier S. 89.

17 A. Stifter: *Gartenlaube*, S. 18.

Andernorts wird klar, dass die Laube als ein Ort der künstlerischen Inspiration primär für männlich kodierte Figuren wie den »Mann des tiefen Geistes«¹⁸ oder den Dichter vorgesehen ist.

Im Wissen um die Tatsache, dass die Zeitschriftenpresse ab Mitte des 19. Jahrhunderts die primäre Publikationsform realistischer Literatur darstellt und diese dadurch wesentlich prägt¹⁹, regen solch programmatische Verknüpfungen der Idylle mit der Arabeske dazu an, analoge Konstellationen in den Prosatexten der *Gartenlaube* zu suchen und nach ihrer Wirkungsweise zu fragen. Als überaus zentral erweist sich das arabesk-idyllische Paradigma bei E. Marlitt, der Hausautorin der *Gartenlaube*. Stifters Konzeption der arabesken Idylle, die ein Innen von einem Außen abschirmt, greift die patriarchale Konstruktion der Gartenlaube auf. Die Idylle und die Arabeske erhalten bei Marlitt ermächtigende Funktionen: Ihr dient die Verflechtung dieser beiden poetologischen Formationen zur Artikulation emanzipatorischer Ge genräume.

Das Aufkommen der periodischen Presse im 19. Jahrhundert begünstigt, dass sich immer mehr weibliche Autorinnen im männlich dominierten literarischen Feld behaupten können.²⁰ Marlitt publiziert fast all ihre Romane in Form von Fortsetzungen zwischen 1865 und 1888 in der *Gartenlaube* und war maßgeblich am durchdringenden Erfolg der Zeitschrift beteiligt. Nicht ohne Neid beklagt sich Theodor Fontane über die Popularität der Autorin in einem Briefwechsel mit Emilie Fontane: »Die Sachen von der Marlitt [...] Personen, die ich gar nicht als Schriftsteller gelten lasse, erleben nicht nur zahlreiche Auflagen, sondern werden auch womöglich ins Vorder- und Hinterindische

18 Ebd.

19 Zu den Interferenzen von periodischer Zeitschriftenpresse und Realismus sowie zur Arabeske als Gestaltungsprinzip in Zeitschriftentitelblättern und als poetologische Figur in der Literatur von Fontane vgl. Gerhart v. Graevenitz: »Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ›Bildungspresse‹ des 19. Jahrhunderts«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Vergessen und Erinnern, München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 283-304; Rudolf Helmstetter: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus, München: Wilhelm Fink Verlag 1998. Eine genderorientierte Perspektive auf die medialen Bedingungen realistischer Literatur bietet Manuela Günter: »Die Medien des Realismus«, in: Christian Be gemann (Hg.): Realismus. Epoche, Autoren, Werke, Darmstadt: Wissenschaftl. Buch gesellschaft 2007, S. 45-62; M. Günther: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld: transcript Verlag 2008.

20 Vgl. M. Günter: Medien des Realismus, S. 50f.

übersetzt; um mich kümmert sich keine Katze«.²¹ Marlitt kommt im Literatursystem Realismus fraglos eine herausragende Stellung zu, auch im Hinblick auf die Gleichsetzung, die ihre Person und die Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* erfahren. Eine solche Überblendung findet über das arabesk-idyllische Paradigma statt, im Rahmen dessen sich Autorin und Medium inszenieren und gegenseitig ermächtigen.²² Augenscheinliches Beispiel ist hierfür eine arabeske Darstellung der Autorin mit dem Titel »Marlitt-Blatt« (Abb. 2: MARLITT-BLATT), das zusammen mit ihrem Roman *Das Geheimnis der alten Mamsell* (1867) die Grundlage für die weitere Untersuchung bilden soll.

Marlitts zweiter erfolgreicher Roman kann exemplarisch für die zentrale Rolle des Gattungswissens der Idylle in ihrem Werk herhalten. Er erzählt die Ermächtigungsgeschichte der Hauptfigur Felicitas, die das Glück als den Leitaffekt der Idylle schon programmatisch im Namen trägt.²³ In der autarken Mansarde auf dem Dach erhält die Protagonistin eine umfassende Bildung durch die alte Mamsell, die es ihr ermöglicht, später die unterdrückende Lebenssituation zu überwinden. Die unter aufwendigen Zurichtungen hergestellte Idylle ist ein weiblicher Raum der Bildung und der Kunst. Die Gattung Idylle mit ihrem Glücksversprechen dient der Autorin dazu, um ermächtigende Räume im beschränkten Rahmen zu erproben und um Kritik an Unterdrückungen entlang kategorialer Zuschreibungen zu artikulieren. Leitthese ist hierbei, dass die Arabeske mit ihrem rahmenden, begrenzenden Verfahren einerseits die Idylle als Gegenraum zur prosaischen Welt her- und ausstellt, sie mit ihrem verschlingenden Verfahren andererseits hierbei vermittelnde und austarierende Funktionen übernimmt.

Die Forschung hat die Vorgeschichte der Bedeutung der Arabeske im 19. Jahrhundert in der Ästhetik des Klassizismus und der Romantik ausgemacht und dabei die Funktion der Kunstauteonomie im Paradigma der Rahmung sowie der ludistischen Lizenz zur Verschlingung des Divergenten hervorgehoben.

21 Theodor Fontane: Brief an Emilie Fontane vom 15. Juni 1879, in: Hans-Heinrich Reuter (Hg.): *Fontane – Von Dreissig bis Achtzig. Sein Leben in seinen Briefen*, Leipzig: Deutscher Taschenbuchverlag 1959, 257–258.

22 Zur schriftstellerischen Inszenierungspraxis vgl. Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011.

23 Vgl. Burkhard Meyer-Sieckendiek: »Das Glück in der Idylle«, in: ders.: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2005, S. 335–373.

Abbildung 2: »Marlitt-Blatt« 1875



Die Gartenlaube, Jg. 1875, Nr. 4, S. 69, online: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_\(1875\)_b_069.jpg#/media/File:Die_Gartenlaube_\(1875\)_b_069.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_(1875)_b_069.jpg#/media/File:Die_Gartenlaube_(1875)_b_069.jpg)

ben.²⁴ Ein wiederkehrender Bezugspunkt für die Etablierung der Arabeske

24 Um 1800 lösten Ornamente als dekorative Elemente in der klassizistischen Kunsttheorie Kontroversen aus. Ins Zentrum rückten hierbei die Arabeske, die aus mehr oder weniger abstrahierten Pflanzenranken besteht, und mit ihr verbunden die Groteske, die Götter und Phantasiwesen integriert. Die Kritik am Ornament bestand u.a. darin, dass es die Gebote von Vernunft und der Wahrheit in Frage stellt. Die untergeordnete Dekorationskunst stellte so die klassizistische Kunstauffassung auf die Probe, d.h. die mimesische Kunst und mit ihr die ideale Gegenständlichkeit. Vgl. dazu: Sabine Schneider: »Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne: Karl Philipp Moritz' 'Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornament«, in: Harald Tausch (Hg.):

als ästhetische Kategorie stellt Immanuel Kants Aufwertung arabesker Dekorationen um 1790 dar:

So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasieren [...] (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen.²⁵

Das Zeichen erhält mit Blick auf die Dekorationskunst neue Funktionen: Die Arabeske ist Katalysator, um die Autonomie der Kunst zu denken. Theoriefähig werden Ornamente erst durch Karl Philipp Moritz' Schrift *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793). Bei ihm wird eine strukturelle Annäherung der Ornamente zum Kunstwerk lesbar.²⁶ Der Rahmen, der in der traditionellen Architekturtheorie in den Bereich der Ornamente fällt, gewinnt an Bedeutung, weil er die Kunst als solche hervorhebt: »Warum verschönert der Rahmen ein Gemälde, als weil er es isoliert, aus dem Zusammenhange der umgebenden Dinge sondert«²⁷. Die Funktion der Grenzziehung wird relevant und damit die abstrahierende Funktion des Umrisses. Als solcher schließt er ab und kann beliebig mit Inhalten besetzt werden.²⁸

Durch ihr ästhetisches Potenzial, mit ihrer Fähigkeit zur Abstraktion, wird die Arabeske in der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert zu einer

Historismus und Moderne, Würzburg: Ergon Verlag 1996, S. 19-40; Werner Busch: »Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung«, in: ders./P. Maisak: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2013, S. 13-27; Günter Oesterle: »Von der Peripherie ins Zentrum: Der Aufstieg der Arabeske zur prosaischen, poetischen und intermedialen Reflexionsfigur um 1800«, in: W. Busch/P. Maisak: *Verwandlung der Welt*, S. 29-36; Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1985, S. 44-49; G. Oesterle: »Arabeske«.

25 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. Karl Vorländer, Hamburg: Reclam 1963, S. 70. In dieser Passage liefert Kant einen wegweisenden Impuls für den im 19. Jahrhundert stattfindenden Medienwechsel der Arabeske in die Musik. Vgl. Michael Breitbach: »Die eigentliche Sichtbare Musik sind die Arabesken (Novalis)«, in: W. Busch/P. Maisak: *Verwandlung der Welt*, S. 239-248.

26 Vgl. S. Schneider: *Ornament als Reflexionsfigur*, S. 32ff.

27 Karl P. Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, Berlin: Matzendorff 1793, S. 6.

28 Busch leitet u.a. mit Bezug auf Hegel die Autonomie des Künstlers als Voraussetzung für die Etablierung der Arabeske her, vgl. W. Busch: *Die notwendige Arabeske*, S. 39-42.

zentralen (Selbst-)Reflexionsfigur.²⁹ Als autonome Kunstform erhält sie synkretistische Lizenzen, sie kann spielerisch-ironisch Disparatheiten verknüpfen und so auf neue Weise sinnstiftend wirken. Das macht die Arabeske angesichts der zunehmend fragmentarisch erfahrenen Welt besonders attraktiv. Bekanntlich erhält die bildkünstlerische Arabeske durch Friedrich Schlegel ihre poetologische Wendung³⁰, denn die Arabeske wird von ihm zum grundlegenden Strukturprinzip aller Dichtung erklärt: »[I]ch halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie«.³¹ All das, was das kritische Potenzial der Arabeske ausmacht, ihre abstrahierende und verschlingende Verfahrensweise³², überträgt Schlegel auf den Roman, der als »Einheitsutopie aller literarischer Gattungen«³³ bestimmt wird.

Gerhart von Graevenitz zeigt in seiner Studie *Memoria und Realismus* über die Erzählliteratur in der deutschen Bildungspresse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, wie grundsätzlich sich die realistische Literatur das romantisches Konzept des arabesken Romans aneignet: »Als Darstellung von Wirklichkeitskonstitution erscheinen in der Bildungspresse die Arabesken, sei es in Gestalt von Titelblättern, sei es in Gestalt von erzählenden Texten«.³⁴ Anstatt neue Gattungsstrukturen zu erfinden, macht die realistische Literatur etablierte Strukturrepertoires produktiv. So macht sie die Wirklichkeitskonstitution der Zeitschriften thematisch.³⁵ Die Arabeske besitzt die Fähigkeit, zwischen disparaten Bereichen zu vermitteln. Diese Funktion der Arabeske bleibt auch nach der Romantik wichtig, um auf die ausdifferenzierte Weltordnung zu reagieren. An dieser arbeiten sich die periodische Presse, die realistische Ästhetik und die Literatur gleichermaßen ab.

Die Massenmedien haben sich mit ihrem Aufklärungsanspruch programmatisch einer integrativen Nachrichten-, Wissens- und Kulturvermittlung verschrieben.³⁶ Die arabeske Titelvignette verkörpert somit gleich doppelt

29 Vgl. ebd., S. 39ff.

30 Vgl. G. Oesterle: Von der Peripherie ins Zentrum, S. 33-36.

31 Friedrich Schlegel: »Brief über den Roman«, in: Andreas Huyssen (Hg.): Kritische und theoretische Schriften, Stuttgart: Reclam 1978, S. 202-213, hier S. 204.

32 Zum verfahrenstheoretischen Ansatz, vgl. Moritz Baßler: Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015.

33 G. v. Graevenitz: *Memoria und Realismus*, S. 300.

34 Ebd., S. 299. Vgl. hierzu auch R. Helmstetter: Geburt des Realismus.

35 Vgl. G. v. Graevenitz: *Memoria und Realismus*, S. 298ff.

36 Vgl. G. v. Graevenitz: *Memoria und Realismus*, S. 284-287.

das Einheits- und Vermittlungsbestreben des Mediums: Gleich einer Gartenlaube will die Zeitschrift als überschaubarer Raum verstanden werden, in der das gesamte Weltwissen gebündelt zur gleichsam informativen wie unterhaltenden Lektüre versammelt ist. In der realistischen Poetik von Friedrich Theodor Vischer stellt sich das Problem der Ausdifferenzierung ebenfalls, freilich auf einer anderen Ebene. In Anlehnung an Hegel bestimmt er »die moderne Zeit« als »prosaische Weltordnung«³⁷: Arbeitsteilung, Mechanisierung und Massenproduktion laufen der Einheit und den individuellen Handlungsmöglichkeiten entgegen. Die Poesie soll ihr »verlorenes Recht auf diesem Boden der Prosa«³⁸ wiederfinden. Wenn Vischer die »Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa«³⁹ als einen Weg vorschlägt, liest sich das wie »eine Narrativierung des idyllischen Paradigmas«⁴⁰. Dasselbe trifft auf seinen weiteren Vorschlag zu, wonach der Roman »die poetische Lebendigkeit« da suchen soll, »wohin sie sich bei wachsender Vertrocknung des öffentlichen geflüchtet hat: im engeren Kreise, der Familie, dem Privatleben, in der Individualität, im Innern«.⁴¹ Wie und ob nun die Idylle die Arabeske einsetzt, oder umgekehrt die Arabeske das Gattungswissen der Idylle, gilt es am konkreten Material zu zeigen.

³⁷ Friedrich T. Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Bd. 3,2,5, Stuttgart: Mäck 1857, S. 1303-1307, hier S. 1303.

³⁸ Ebd., S. 1305.

³⁹ F.T. Vischer: Ästhetik, S. 1305.

⁴⁰ S. Schneider: Prekäre Idyllen; F. Frei-Gerlach: Idyllen-Schaukel als Denkraum, S. . Vgl. ferner H.J. Schneider: »Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadische Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts«, in: S. Schneider/M. Drath, Prekäre Idyllen, S. 34-60, hier S. 18; Christian Begemann (Hg.): Realismus. Das große Lesebuch, Frankfurt a.M.: Fischer Klassik 2011, S. 439.

⁴¹ F.T. Vischer: Ästhetik, S. 1306.

Die Gartenlaube – Ein Marlitt-Blatt

Das Originalgemälde [...] schmeichelt dem Auge sich außerordentlich gefällig gleich auf den ersten Blick dadurch ein, daß der Arabeskenschmuck, welcher die fünf Gruppen und das Bildniß der Dichterin umgibt und die Ornamentalfiguren [...] den Farbenreichthum des Ganzen lieblich mildern.⁴²

So beginnt die Beschreibung des »Marlitt-Blatts« (Abb. 2), das im Kontext eines gleichlautenden Artikels über die Autorin in der *Gartenlaube* im Jahr 1875 abgedruckt wird – zu einem Zeitpunkt also, als das Medium mit einer Rekordauflage von 382.000 Exemplaren auf seinem Höhepunkt ist.

Die mildernde Wirkung der Arabeske auf die Farben ist in der vorliegenden Illustration freilich nicht mehr nachvollziehbar. Als der Illustration zugrundeliegendes Gestaltungsprinzip bleibt die Arabeske prominent: Zum einen umrahmt und verknüpft die ornamentale Arabeske die verschiedenen Bildfelder, d.h. das Porträt der Autorin und die fünf dargestellten Szenen aus ihren Romanen. Zum anderen entfaltet sie ihre Wirkung auf der Ebene der abgebildeten Romanszenen.

Zunächst gibt die arabeske Komposition Auskunft über die einmalige Zusammenarbeit der Autorin mit dem Massenmedium. Dass hier das *Familienblatt* mitverhandelt wird, signalisiert die Masse an Blättern, die vielgestaltig inszeniert werden: Die einzelnen Bildfelder mit Szenen aus Marlitts Romanen werden nach der Form eines Pflanzenblattes arrangiert. Am oberen Bildrahmen wird *Die Gartenlaube* von vier Marmorfiguren gelesen, im unteren turmen sich Hefte der Zeitschrift um den Namen der Autorin. Abgesehen von der Romanszene, die oben in der Mitte platziert ist, sind alle weiteren Romanszenen mit dicht belaubten Bäumen und Gebüschen angereichert. Mit seiner Blätterfülle fügt sich das »Marlitt-Blatt« nahtlos in das Erscheinungsbild der Familienzeitschrift mit ihrem Erkennungszeichen der Gartenlaube ein. Die doppelte Notation von »Blatt« vermittelt den dynamischen Charakter zwischen dem materialen Träger und der inhaltsliefernden Autorin⁴³: Die Autorin wird sozusagen durch diese Mehrdeutigkeit selbst zu einem Blatt der die Gartenlaube belaubenden Ranken. Zugleich findet eine Gleichsetzung von Autorin

42 [Anonymus]: »Ein Marlitt-Blatt«, in: *Die Gartenlaube* 4 (1875), S. 68-70, hier S. 68.

43 Die Homonymie von Blatt, als Schriftträger und Baumblatt, hat seit Vergil literarisch Tradition, um auf poetologische Zusammenhänge anzuspielen, vgl. Hans G. Grüning: »Art. Blatt/Laub«, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 52-53.

und Zeitschrift statt: Das *Familienblatt* ist ein »Marlitt-Blatt«. Die Arabeske macht die Überblendung darstellbar und lesbar. Die Gattung Idylle mit dem Lauben-Topos fungiert dabei als die zentrale Vermittlungsstelle.

Die vom Künstler übersetzten Romanszenen kehren hervor, auf welche Art und Weise das arabesk-idyllische Paradigma in der Prosa von Marlitt wirksam ist. Ein Abgleich der ausgewählten Romanszenen im »Marlitt-Blatt« mit ihren literarischen Vorlagen zeigt, dass im »Marlitt-Blatt« jene Szenen ins Bildmedium überführt worden sind, deren Setting eine poetologische Affinität zur bildenden Kunst aufweisen. Angesichts der Tatsache, dass *Die Gartenlaube* sich stets als *Illustriertes Familienblatt* ausweist und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beim Bildanteil in der Zeitschriftenpresse neue Maßstäbe setzte⁴⁴, kann der intermediale Bezug von Literatur und ihrem medialen Umfeld nicht hoch genug eingeschätzt werden.⁴⁵ Die abgebildete Szene aus dem Roman *Das Haideprinzeßchen* (Abb. 2: unten rechts) zeigt die Figuren im Setting eines *locus amoenus*, dass der Text wie folgt herleitet:

Das Flüßchen freilich, mit welchem diese Niederschrift beginnt, durchmißt eine der dürtigsten, menschenleersten Strecken. [...] Bei aller Sanftmuth nagt und wühlt es doch am weichen Uferboden, und einmal sogar gelingt es ihm, ein Miniaturbecken zu bilden, in welchem die langsam rinnenden Wasser scheinbar rasten. Hier weiß man nicht, wo die Luft aufhört und das Wasser beginnt, so klar abgezeichnet liegen die weißen Kiesel drunten, und so wenig bewegt schwimmt das Nixenhaar darüber hin. Das kleine Rund treibt die Erlenbüschle auseinander; eine lichtbedürftige Birke hat sich um einen Schritt hinausgeflüchtet und steht da wie ein holdes Sagenkind, dem die Sommerlüfte unaufhörlich blinkende Silberstücke aus den Locken schütteln.⁴⁶

Diese Schilderung führt vor, wie der Fluss der kargen Heidelandschaft einen idyllischen Raum abringt. Einen poetologischen Charakter erhält diese

44 Vgl. Joachim Schöberl: »Verzierende und erklärende Abbildung. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel der *Gartenlaube*«, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München: Fink Verlag 1996, S. 207-234, hier S. 210.

45 Vgl. Daniela Gretz: »Einleitung: ›Medien des Realismus‹ – ›Medien im Realismus‹ – ›medialer Realismus‹«, in: dies. (Hg.): *Medialer Realismus*, Freiburg: Rombach Verlag 2011, S. 7-16, hier S. 10.

46 Marlitt, E.: »Das Haideprinzeßchen«, in: *Die Gartenlaube* 31-52 (1871), S. 513.

Beschreibung mit Blick auf die Vorstellung der Idylle als »kleines Bildchen«, wie sie aufgrund einer etymologischen Herleitung auch im 19. Jahrhundert verbreitet war.⁴⁷ Evident macht das die Bezeichnung des »Miniatürbeckens«, zumal der Begriff ›Miniatür‹ ebenfalls die Bedeutung des kleinen Bildes mitträgt. Auch die weitere Schilderung hat den Charakter eines Bildes: Die »Kiesel« sind »klar abgezeichnet«; das stillgelegte Wasser erscheint mit der Formulierung »[d]as kleine Rund« als abstrahierte Fläche – die sie umgebenden Erlenbüsche stellen eine Art vegetabilen Rahmen dar. Im »Marlitt-Blatt« wird die dargestellte Vegetation wiederum von einer ornamentalen Arabeske überlagert. Es ist die Arabeske, die die dramatische Szene in ein idyllisches Setting stellt.

Die arabesken Ranken interagieren im »Marlitt-Blatt« durchwegs mit der Vegetation in den einzelnen Romanbildern. Hierbei wird mit dem verschlingenden Potenzial der romantischen Arabeske gespielt. Während die stilisierten Ranken in den unteren Bildern sich von den Pflanzen der Diegese sichtlich unterscheiden, nähern sich die realistischeren Efeuranken im oberen Bild rechts den Pflanzen in der Romanszene an und laufen gar ineinander über. Umgekehrt verlagert sich im »Marlitt-Blatt« der im Roman *Reichsgräfin Gisela* als Treppenverzierung beschriebene »Edelknabe«⁴⁸ (Abb. 2) in den arabesken Rahmen. Weiter erscheinen jeweils die hellen Kleider der weiblichen Romanfiguren als Verlängerungen der ornamentalen Arabeske. Der Status des (ornamentalen) Rahmens wird an solchen Stellen herausgefordert, wenn er gleichzeitig Teil der diegetischen Ebene ist. Das rahmende Verfahren der Arabeske wiederholt sich innerhalb der Abbildungen selbst: In der Szene aus dem Roman *Goldelse* (Abb. 2: unten links) rahmt das Waldgebüsch die Figur im Hintergrund, wodurch ein Bild im Bild entsteht. Rahmensexpositionen, Verschachtelungen und Wiederholungen ranken im »Marlitt-Blatt« bis in die Romanwelten hinein – oder umgekehrt, die Romanwelt ragt ins Ornament hinein. Das »Marlitt-Blatt« verweist darauf, dass solche für die Arabeske typische Strukturprinzipien in den Romanen anzutreffen sind und für das Idyllische von zentraler Bedeutung sind.

47 Renate Böschenstein hat nachgewiesen, dass diese Etymologie nicht korrekt hergeleitet ist. Die Wirkungsmacht dieser Herleitung ist deswegen nicht geringer einzuschätzen. Vgl. R. Böschenstein: Idylle, S. 2-4.

48 Marlitt, E.: »Reichsgräfin Gisela«, in: Die Gartenlaube 1-32 (1869), S. 178.

»Das Geheimnis der alten Mamsell«

Im »Marlitt-Blatt« sehen wir in der abgebildeten Szene zum Roman *Das Geheimniß der alten Mamsell* (Abb. 2: links oben), wie die Mamsell in Richtung eines Schrankes zeigt. In einer Passage der Erzählung heißt es dazu: »Auf der Seitenwand des alten Möbels, inmitten einer geschnitzten, seltsam verschönörkelten Arabeske befand sich ein feiner, für ein uneingeweihtes Auge kaum erkennbarer Metallstift.«⁴⁹ Diese Arabeske, an einer früheren Stelle im Roman auch als »harmlos scheinende Verzierung«⁵⁰ bezeichnet, dient der Hauptfigur Felicitas als Schlüssel, um das Geheimnis der alten Mamsell nach deren Tod zu lüften. Hans Arens bemängelt, dass im Roman trotz dessen Titels das Geheimnis gar nicht im Mittelpunkt stehen würde: Es sei »nichts als ein von der alten Dame gehütetes Wissen von der unehrenhaften Handlungsweise der Hellwigs, die ihren Reichtum begründete«.⁵¹ Doch nimmt man die Erzählinstanz beim Wort und sieht die Arabesken als den Ort, wo sich die Geheimnisse verbergen, dann kann dies eine Aufforderung zur poetologischen Lektüre sein. Das Verhüllen und Enthüllen, das Anspielen und Verstecken sind schließlich charakteristische Verfahren der Arabeske.⁵² Folgt man den Spuren der Arabeske, eröffnet sich eine andere Perspektive auf das Geheimnis der alten Mamsell.

Räumlich beschränkt sich die Arabeske in der Diegese weitgehend auf die idyllische Mansarde der Mamsell. Für die Protagonistin Felicitas, die nach dem Tod ihrer Mutter ins Haus Hellwig aufgenommen wurde, stellt diese Mansarde über Jahre hinweg einen Zufluchtsort dar. Nach dem Tod des ihr wohlgesinnten Herrn Hellwig wird sie von dessen Frau und Kindern unterdrückt.⁵³ »Erziehe das Mädchen häuslich, zu dem, was einst seine Bestim-

49 Marlitt, E.: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, in: *Die Gartenlaube* 21-38 (1867), S. 530.

50 Ebd., S. 386.

51 Vgl. Hans Arens: E. Marlitt. Eine kritische Würdigung, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1994, S. 203ff.

52 Vgl. G. Oesterle: »Arabeske«, S. 275.

53 In der Rezeption wurde schon früh, unter anderem aufgrund obiger Figurenkonstellation, das Aschenputtel-Motiv herausgestrichen. Vgl. u.a. Bertha Potthast: Eugenie Marlitt (Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Frauenromans), Bielefeld: Rennebohm & Hausknecht 1926, S. 37ff; H. Arens: E. Marlitt, S. 207. Die Abkürzung Fee (für Felicitas) ist ein weiterer Verweis auf die Gattung Märchen, deren Gattungswissen mit dem der Idylle Schnittmengen generiert.

mung sein wird – zur Dienstbarkeit«⁵⁴, lautete Felicitas' Los aus dem Mund ihres Vormundes Johannes Hellwig, des älteren Sohns der Familie. Bevor sie die Mansarde findet, zeichnet sich die Situation der Protagonistin durch die größte Abwesenheit idyllischer Verhältnisse aus. Eine solche Kontrastierung installiert die Erzählinstanz, indem sie die Robinsonade als idyllische Referenz ins Spiel bringt⁵⁵:

Auf ihren Knieen lag der Robinson, [...], aber sie warf keinen Blick hinein. Der Einsame hatte es gut auf seiner Insel, da, gab es doch keine bösen Menschen, die seine Mutter leichtsinnig und liederlich schalten; da lag der funkelnde Sonnenschein auf den Palmenkronen, auf den grünen Wogen des fetten Wiesengrases – und hier brach das Gotteslicht gedämpft, als trübe Dämmerung durch die engvergitterten Fenster, und nirgends, weder draußen in der schmalen Gasse, noch hier im ganzen Hause, erquickte ein grünes Blatt das Auge. ... Ja, drin im Wohnzimmer, da stand freilich ein Asklepiastock im Fenster – die einzige Blume, die Frau Hellwig pflegte, aber Felicitas konnte diese regelmäßigen, wie aus kaltem Porcellan geformten Blüthenbüschel, die starren, harten Blätter nicht leiden, die stocksteif und ungerührt da hingen, mochte auch der Luftzug durchstreifen, so viel er wollte – was gab es denn Schöneres, als draußen die leichtbeweglichen, grünen Zungen an Büschchen und Bäumen mit ihrem unaufhörlichen Rauschen und Flüstern? Die Kleine sprang plötzlich auf. Droben auf dem Dachboden, da konnte man weit hinaus in die Gegend sehen, da war sonnige Luft – wie ein Schatten glitt sie die gewundene steinerne Haupttreppe hinauf.⁵⁶

Das Robinson-Buch, selbst wenn es die Protagonistin nicht aufgeschlagen hat, setzt bei ihr einen Reflexionsprozess in Gang und regt an, einen Ort mit Sonnenschein zu suchen. Eine Lektüre des Buches hätte ihr zwar gezeigt, dass sich selbst Robinson mit »bösen Menschen« konfrontiert sieht – das dürfte wohl der Grossteil des Lesepublikums gewusst haben. Ein solcher Irrtum wird auf der Ebene der Diegese in der Folge noch einmal inszeniert. Entgegen der Aussage, dass in der nächsten Umgebung kein »grünes Blatt« das Auge erquickte, findet die Protagonistin kurze Zeit später die begrünte Mansarde

54 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 356.

55 Im Idyllen-Paragraph reiht Jean Paul die Robinsonade in die Gattung Idylle ein: »Sogar das Leben des Robinson Crusoe [...] erquickt uns mit Idyllen Duft und Schmelz.« J. Paul: Vorschule der Ästhetik, S. 157.

56 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 358.

der Mamsell. Die beiden inszenierten Irrtümer stellen heraus, dass die Idylle und ihr Gegenpart nicht losgelöst voneinander auftreten.

Kontraste sind bei Marlitt das Prinzip schlechthin, um dem Lesepublikum bestimmte Werte und Normen zu vermitteln. Die zentrale Orientierungsfunktion kommt hierbei dem Gattungswissen der Idylle zu, dem die Gegenbildlichkeit seit Theokrit und Vergil eingeschrieben ist.⁵⁷ Wenn in der obigen Passage die Pflanzenarten einander gegenübergestellt werden – die »regelmässigen Blüthenbüschel« sowie die »kalten«, »starren, harten Blätter« des Asklepiastocks und die »leichtbeweglichen, grünen Zungen an Büschchen und Bäumen mit ihrem Rauschen und Flüstern« –, dann geht es auch um bestimmte Werte, die auf die Figuren übertragen werden. Dies ist auch im Kontext der für das 19. Jahrhundert wichtigen Chiffrensprache der Blumen zu sehen. Stilbildend für diesen Kommunikationscode war Madame Charlotte de Latour mit *Le Langage des Fleurs* (1819), ein in viele Sprachen übersetzter Bestseller.⁵⁸ Der Asklepiastock wird zum Sinnbild für den konservativen Charakter der Frau Hellwig. Dass diese Charakterbeschreibung einer Figur durchaus auch mit strukturellen Überlegungen verknüpft wird, verdeutlicht die Rede des positiv gezeichneten Rechtsanwalts:

Schlagender konnte meine freie und gewiß gesunde Ansicht über unsere sozialen Mißverhältnisse nicht motivirt werden, als durch den Umstand, daß [...] die stolzen Hellwigs den Angehörigen des verachteten Spielerskindes gegenüber Schwerschuldige waren... Da stehen die Einen und sehen hochmüthig auf die andern herab, und die blinde Welt ahnt nicht, daß es faul ist unter ihren gerühmten Institutionen und daß der frische Luftzug der Freiheit nöthig ist, um sie wegzufegen, die den Hochmuth, die Herzlosigkeit und mit ihnen eine ganze Reihe der schlimmsten Verbrechen begünstigen.⁵⁹

Der Luftzug, welcher zuvor die Pflanzen sanft in Bewegungen versetzte, verschränkt sich hier metaphorisch mit der Freiheit. Als solcher soll er eine Dynamik entwickeln, um die alten Institutionen wegzufegen. Und doch ist es nicht ein Sturm der Revolution; es ist die sanfte Bewegung der Idylle respektive der Arabeske, die die Verhältnisse verändern soll.

57 Zur Gegenbildlichkeit der Idylle, vgl. H. Schneider: *Ordnung der Kunst*, S. 16.

58 Vgl. Isabel Kranz/Eike Wittrock/Alexander Schwan (Hg.): *Floriographie – Die Sprachen der Blumen*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016, S. 26.

59 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 607.

Das »Rauschen und Flüstern« der Pflanzen im Wind ist ein topisches Element der Idylle, das auf Theokrit zurückzuführen ist. Dessen erste Idylle beginnt damit, dass das »Flüstern der Fichte« mit der Musik, d.h. konkret der Flöte, enggeführt wird.⁶⁰ Die Musik hat auch in Marlitts Idyllen einen hohen Stellenwert. Im Roman singt die Mamsell mit Felicitas und spielt Klavier – zum Missfallen der pietistischen Hellwigs vor allem »unheilige Lieder und lustige Weisen«⁶¹. Der seit Kant bekannten Engführung von Arabeske und Musik wird dann Folge geleistet, wenn im »epheuumsponnenen Raum« sich Gipsbüsten der »großen Tonmeister verschiedener Zeiten« befinden, »welche in Bild und Werken das Asyl der alten Mamsell theilten, und wie sich die Epheuranken vermittelnd und unparteiisch um alle Büsten schlängen, ebenso vorurtheilslos begeisterte sich die einsame Clavierspielerin an der alt-italienischen, wie an der deutschen Musik«⁶². Im arabesken Spiel verbindet sich die vergangene Kunst mit der momentanen oder der potentiell noch zu entstehenden, wie das die zu Landschaftsbildern (v)erklärten Fenster nahelegen:

Die Muthwilligen machten es ja mit den Fenstern nicht besser; sie hingen wie eine grüne Wolke verdunkelnd über den Vorhängen, und doch waren diese zwei Fenster zwei prächtige Landschaftsbilder, sie ließen draußen die Straßendächer weit unter sich und faßten da drüber den herbstlich bunten Wald auf dem Bergrücken und die fahlen Streifen der Stoppelfelder in ihren Rahmen.⁶³

Die alles verschlingenden Ranken entsprechen dem synkretistischen Verfahren der Arabeske, die bei Marlitt als Zeiten, Grenzen und Künste überschreitende Vermittlungsfigur mit positiven Werten behaftet wird. Poetologisch wird damit zugleich die integrative Kunst- und Wissensvermittlung der *Gartenlaube* kommentiert.⁶⁴

Innerlich wie äußerlich hebt sich die Mansarde, überwuchert mit Efeu, Reben und verschiedensten Blumen, von ihrer prosaischen Umgebung ab. Die Gesetze der Schwerkraft scheinen ausgehebelt: »Die Galerie hatte die

60 Vgl. Theokrit: *Thrysis oder Der Gesang »Süß ertönt, Ziegenhirt, das Flüstern jener Fichte dort bei den Quellen, süß auch spielst du auf der Flöte«*, in: Regina Höschele (Übers./Hg.): *Gedichte. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2016, S. 7.

61 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 353.

62 Ebd., S. 385.

63 Ebd., S. 370.

64 Zur Metareferentialität des Romans *Das Geheimniß der alten Mamsell* vgl. C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 259.

ganze Länge des Daches und hing so luftig und leicht da, als sei sie hingeweht«⁶⁵. Das Verhältnis der begründeten Mansarden-Idylle und ihrer Umwelt lässt sich mit Michel Foucaults Konzept der Heterotopie beschreiben. Innerhalb der Diegese ist die Mansarde ein ›wirklicher Ort‹, eine ›Gegenplatzierung‹, in das Hausgefüge der Hellwigs »hineingezeichnet«. Heterotopien sind laut Foucault »tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind«.⁶⁶ In der autarken Mansarde überlagern und verschlingen sich Natur, Kunst, Bildung und Religion in einer Form, wie sie von den Hellwigs verbannt wird. Es handelt sich bei dieser Idylle um eine Krisen- oder eine Abweichungsheterotopie.⁶⁷ Die Mamsell, die »als eine Entartete«⁶⁸ verstoßen wurde und Felicitas, die aufgrund ihrer Herkunft herabgesetzt wird, stehen von Beginn an in einem Krisenverhältnis zur Hellwig-Familie.

Der Weg zur Idylle ist die Arabeske. Bevor die Hauptfigur von der Mamsell den Schlüssel zur Mansarde erhält, ist diese lediglich über das Dach zugänglich. Der Raum, der sich auf diesem vertikalen Weg entfaltet, mutet mit der »gewunden[en] steinern[en] Haupttreppe«⁶⁹, seinen »unvorhergesehnen Hintertreppchen« und »abgelegenen scheinbar zwecklosen Ecken«⁷⁰ durch und durch arabesk an. Die Kletterbewegung verdeutlicht, dass die Figur selbst die Arabeske verkörpert. Ihre Herkunft als »Spielerkind« verweist auf die artistisch-spielerische Kunstform. Auch ihre optische Beschreibung ist den Formen einer Arabeske nicht unähnlich, ihre Haare sind »[z]iemlich kurz, aber von mächtiger Fülle, Welle an Welle bildend, sträubte es sich noch sichtbar widerwillig in dem dicken, einfach geschlungenen Knoten am Hinterkopf«⁷¹. Ihr Opponent Johannes bemerkt nach einem Wortgefecht »den Grundton in [i]hrer Natur, der sich gegen Alles auflehnt, was Gesetz

65 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 370.

66 Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Universitätsverlag 1990, S. 34-46, hier S. 39. Zur Idylle als Heterotopie, vgl. Nils Jablonski: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: J.B. Metzler 2019, insbes. S. 446-465.

67 Vgl. M. Foucault: *Andere Räume*, S. 40f.

68 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 532.

69 Ebd., S. 358.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 402.

und Regel heißt⁷² – ein Vorwurf, der die Arabeske im Klassizismus begleitete. Die Arabeske und der von ihr verkörperten Autonomie erlaubt es der Autorin, außerdem gegen ein verfestigtes Bild der Geschlechterrollen im 19. Jahrhundert anzuschreiben, wonach die Frau als rankender Efeu auf den Mann als starke Eiche angewiesen sei.⁷³ Bereits in Marlitts frühem Roman *Goldelse* verkündet die Titelfigur: »Ich habe von jeher das abgenützte Bild vom Epheu und der Eiche nicht leiden mögen.«⁷⁴ Die Bildung, die Felicitas in der Mansarde von der Mamsell erfahren hat, ermächtigt sie zu einem unabhängigen Leben von der Familie Hellwig.

Die Arabeske, die die Idylle der Marginalisierten herstellt, suggeriert latent, dass sie ihre Umgebung erfassen und auf sie gewendet werden könnte: Die »wilde Weinrebe reckte und streckte sich bis hinauf zum First; selbst auf die Nachbardächer krochen die Ranken«⁷⁵. Für die Transgression der Idylle ist Felicitas zuständig, die wie die Arabeske eine Vermittlungsfigur darstellt. Nach der Entdeckung der Mansarde führt sie »ein Doppelleben«⁷⁶. Als Spielerkind mit adliger Abstammung und bürgerlicher Einstellung, das als Mädchen »wie ein Junge«⁷⁷ klettert, und als Frau, die »accurat wie ein Mannsbild«⁷⁸ singt, vereint und überschreitet Felicitas herkömmliche kategoriale Zuschreibungen von Gender und Klasse.

Die Mansarden-Idylle soll zeitlich beschränkt bleiben. Nach dem Tod der Mamsell findet Felicitas im Schrank mit der arabesken Verzierung ein Buch, in dem das Geheimnis niedergeschrieben ist. Nebst der unmoralischen Bereicherung der Familie Hellwig hält es fest, dass das Leben der Mamsell – was wiederum das Glück der Hauptfigur bedingt – in der idyllischen Mansarde von hohen Entstehungskosten begleitet ist: Gewaltermahrungen von ihren männlichen Familienmitgliedern brachten die junge Mamsell zum Schweigen, machten sie zur Aussätzigen und ihre Liebe zum verarmten Schustersohn wurde verunmöglicht. Felicitas hingegen findet ihr Liebesglück. Sie gründet mit Johannes, ihrem ehemaligen Widersacher, eine

72 Ebd., S. 450.

73 Hierzu vgl. Karin Hausen: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht Verlag 2012, S. 101ff.

74 E. Marlitt: *Goldelse*. In: Die Gartenlaube (1866), Heft 1-19, S. 51.

75 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 370.

76 Ebd., S. 385.

77 Ebd., S. 370.

78 Ebd., S. 436.

Familie. Ein solch reaktionäres Romanende vermag angesichts des vorangegangen arabesken Spiels überraschen, insbesondere wenn der Hauptfigur Worte wie diese in den Mund gelegt werden: »Ich darf freilich nicht hoffen, Ihnen das Alles ersetzen zu können, aber was ein demüthiges Weib irgend thun und ersinnen kann, um das Leben eines edlen Mannes zu erhellen, das soll gewiß geschehen!«⁷⁹ Erzählökonomisch gesehen überwiegen die widerständigen Passagen diesen konventionellen Schluss bei Weiten. Es liegt auf der Hand, dass der Roman hier dem Programm der populären Massenpresse folgt, das erbauliche Romanenden einfordert.

Poetologisch und mediologisch lässt sich Marlitts *Das Geheimniß der alten Mamsell* auch als Inszenierung des Bildungsprogramms der Familienzeitschrift lesen. Die begrünte Mansarde ist eine Art Gartenlaube. Und so tritt die Zeitschrift in der Erzählung gleich selbst in Erscheinung: »Auf dem runden Tischchen lagen auch verschiedene Zeitungen, und auf einer derselben las das Kind im Vorüberschreiten lächelnd den Titel: ›Die Gartenlaube‹. Eine Gartenlaube, ja, die paßte freilich prächtig hierher, wo es so hell und sonnig war und wo eine so reine, frische Luft wehte!«⁸⁰ Das mise-en-abyme-Prinzip der arabesken Titelvignette, in der das Medium rezipiert und verräumlicht wird, greift die Autorin auf und verschachtelt es weiter. Solche Kommentierungen und gegenseitige Validierungen von Autorin und Wochenzeitschrift laufen über das arabesk-idyllische Paradigma, um die einzigartige Zusammenarbeit artikulierbar und darstellbar zu machen. Marlitts Roman macht evident, wie folgenreich das massenmediale Umfeld für die Modellierung des idyllischen Paradigmas in der realistischen Literatur ist. Es ermöglicht eine Konstellation von Arabeske und Idylle, deren Produktivität in der realistischen Prosa noch weiter auszuloten ist.

Literaturverzeichnis

[Anonymus]: »Ein Marlitt-Blatt«, in: *Die Gartenlaube* 4 (1875), S. 68-70.
 Adler, Hans: »Gattungswissen: Die Idylle als Gnoseotop«, in: Gunhild Berg (Hg.): *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 2014, S. 23-42.

79 E. Marlitt: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, S. 606.

80 Ebd., S. 370.

Arens, Hans: E. Marlitt. Eine kritische Würdigung, Trier: Wissenschaftl. Verlag 1994.

Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Berlin: Suhrkamp 2014.

Baßler, Moritz: *Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015.

Begemann, Christian (Hg.): *Realismus. Das große Lesebuch*, Frankfurt a.M.: Fischer Klassik 2011.

Belgum, Kristen: »Domesticating the Reader: Women and Die Gartenlaube«, in: *Women in German Yearbook* 9 (1993), S. 91-111.

Berg, Gunhild (Hg.): *Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 2014.

Böschenstein-Schäfer, Renate: *Idylle*, Stuttgart: J.B. Metzler 1977.

Breitbach, Michael: »Die eigentliche Sichtbare Musik sind die Arabesken (Novalis)«, in: Werner Busch/Petra Maisak/Sabine Weisheit (Hg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2013, S. 239-248.

Busch, Werner: »Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung«, in: ders./Petra Maisak/Sabine Weisheit (Hg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2013, S. 13-27.

—: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh.*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1985.

Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke Verlag 1969.

Fontane, Theodor: »Brief an Emilie Fontane vom 15. Juni 1879«, in: Hans-Heinrich Reuter (Hg.), *Fontane – Von Dreissig bis Achtzig. Sein Leben in seinen Briefen*, Leipzig: Deutscher Taschenbuchverlag 1959.

Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Universitätsverlag 1990, S. 34-46.

Frei Gerlach, Franziska: »Idyllen-Schaukel als Denkraum. Jean Paul und Aby Warburg«, in: *JJPG* 55 (2020), S. 1-33.

Garber, Klaus (Hg.): *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1976.

—: *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln/Wien: Böhlau Verlag 1974, S. 85-111.

Graevenitz, Gerhart v.: »Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ›Bildungspresse‹ des 19. Jahrhunderts«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Vergessen und Erinnern*, München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 283-304.

Gretz, Daniela: »Einleitung: ›Medien des Realismus‹ – ›Medien im Realismus‹ – ›medialer Realismus‹«, in: dies. (Hg.), *Medialer Realismus*, Freiburg: Rombach Verlag 2011, S. 7-16.

Grüning, Hans G.: »Blatt/Laub«, in: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 52-53.

Günter, Manuela: »Die Medien des Realismus«, in: Christian Begemann (Hg.): *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 2007, S. 45-62.

—: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2008.

Haag, Saskia: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg: Rombach Verlag 2012.

Hausen, Karin: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht Verlag 2012.

Helmstetter, Rudolf: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

Jablonski, Nils: *Idylle. Eine medienästhetische Untersuchung des materialen Topos in Literatur, Film und Fernsehen*, Berlin: J.B. Metzler 2019.

Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2011.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. Karl Vorländer, Hamburg: Reclam 1963.

Kranz, Isabel/Wittrock, Eike/Schwan, Alexander (Hg.): *Floriographie – Die Sprachen der Blumen*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2016.

Marlitt, Eugenie: »Das Geheimniß der alten Mamsell«, in: *Die Gartenlaube* 21-38 (1867).

—: »Das Haideprinzeßchen«, in: *Die Gartenlaube* 31-52 (1871).

—: »Goldelse«, in: *Die Gartenlaube* 1-19 (1866).

—: »Reichsgräfin Gisela«, in: *Die Gartenlaube* 1-32 (1869).

Meyer-Sieckendiek, Burkhard: »Das Glück in der Idylle«, in: ders.: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Königshausen u. Neumann 2005, S. 335-373.

Moritz, Karl P.: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*, Berlin: Matzdorff 1793.

Oesterle, Günter: »Arabeske«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. I, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 272-285.

—: »Von der Peripherie ins Zentrum: Der Aufstieg der Arabeske zur prosaischen, poetischen und intermedialen Reflexionsfigur um 1800«, in: Werner Busch/Petra Maisak/Sabine Weisheit (Hg.): *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2013, S. 29-36.

Paul, Jean: »Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit«, in: Florian Bambeck (Hg.): *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. V/II, Abt. 2, Berlin: De Gruyter 2015.

Pothast, Bertha: *Eugenie Marlitt (Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Frauenromans)*, Bielefeld: Rennebohm & Hausknecht 1926.

Preisendanz, Wolfgang: »Spuren der Idylle im Zeitalter des Realismus«, in: Horst Sund/Manfred Timmermann (Hg.): *Auf den Weg gebracht: Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz: Universitätsverlag 1979, S. 419-431.

Schlegel, Friedrich: »Brief über den Roman«, in: Andreas Huyssen (Hg.): *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart: Reclam 1978, S. 202-213.

Schneider, Helmut J.: »Die sanfte Utopie. Zu einer bürgerlichen Tradition literarischer Glücksbilder«, in: ders. (Hg.): *Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1978, S. 355-418.

—: »Ordnung der Kunst und Ordnung der Häuslichkeit. Arkadische Topik, Idylle und das deutsche bürgerliche Epos des 19. Jahrhunderts«, in: Sabine Schneider/Marie Drath (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 34-60.

Schneider, Sabine/Drath, Marie (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017.

—: »Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne: Karl Philipp Moritz' ›Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente‹«, in: Harald Tausch (Hg.): *Historismus und Moderne*, Würzburg: Ergon Verlag 1996, S. 19-40.

—: »Einleitung«, in: dies./Marie Drath (Hg.): *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 1-12.

— und Franziska Frei Gerlach: »Welt im Winkel. Idylle als Denkraum in der Prosa des Realismus« <https://www.ds.uzh.ch/de/projekte/weltimwinkel.html> vom 3.6.2021.

Schöberl, Joachim: »Verzierende und erklärende Abbildung«. Wort und Bild in der illustrierten Familienzeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts am Beispiel der *Gartenlaube*«, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München: Fink Verlag 1996, S. 207-234.

Stifter, Adalbert: »Die *Gartenlaube*. Eine Studie von Adalbert Stifter«, in: *Die Gartenlaube für Oesterreich* 2 (1866), S. 17-19.

Stockinger, Claudia: *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt* *Die Gartenlaube*, Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

Theokrit: *Thrysis oder Der Gesang »Süß ertönt, Ziegenhirt, das Flüstern jener Fichte dort bei den Quellen, süß auch spielst du auf der Flöte«*, in: Regina Höschele (Übers./Hg.): *Gedichte. Griechisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam 2016.

Thums, Barbara: »Wissen vom (Un)Reinen: Zum diskursiven Zusammenspiel von Idylle und Moderne«, in: Gunhild Berg (Hg.): *Wissenstexturen Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 2014, S. 145-164.