

WERNER BUSCH

# DIE ARABESKE – ORNAMENT ALS BEDEUTUNGSTRÄGER

## EINE EINFÜHRUNG

### ARABESKE, GROTESKE, RANDZEICHNUNG: BEGRIFFLICHKEIT UND GATTUNGS- CHARAKTERISTIKA

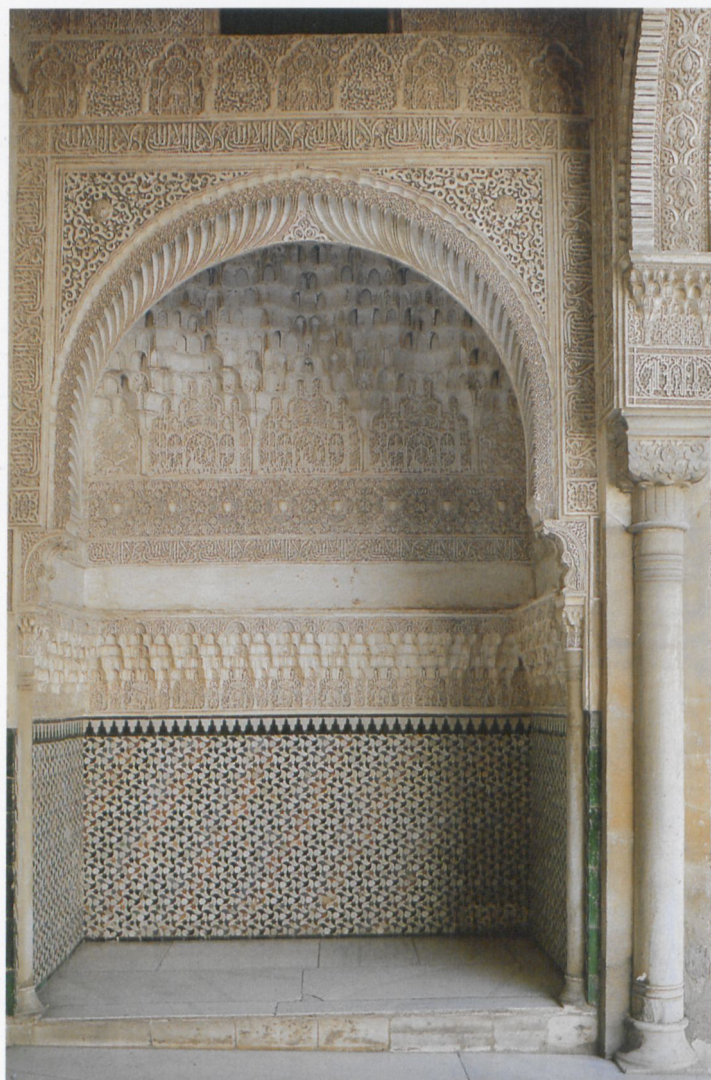
Zu Beginn mögen die folgenden begrifflichen Differenzierungen ausreichend sein. Die Arabeske entstammt, wie ihr Name andeutet, dem arabischen Raum, genauerhin der islamischen Kultur. Es handelt sich dabei um ein nicht-gegenständliches Ornament, das der Verzierung einer Fülle von Gegenständen dienen kann. Texte können in kunstvoller Weise durch die Arabeske in ihrer Bedeutsamkeit gesteigert werden, sie kann Nutzgegenständen, aber auch kultischem Gerät appliziert sein, jeweils betont sie dabei den besonderen Wert der Gegenstände (s. Kat. Nr. 30). Ihre Ungegenständlichkeit, ihre rein ornamentale Form dürfte mit dem islamischen Bilderverbot zusammenhängen. Damit würde dem scheinbar nichts bedeutenden Ornament eine indirekte Bedeutung zugesprochen. Es würde in seinem ornamentalen Fluss, auch der Komplexität seiner Erscheinung, seiner Verwickeltheit auf das Undarstellbare hinweisen. Der Betrachter würde das Undarstellbare in seiner Vorstellung imaginieren können. Insofern ist diesem Ornament, ja, eigentlich allem Ornament ein Verweischarakter inhärent. Denn so phantasievoll und frei ein Ornament sich zu entfalten scheint, ihm ist immer eine Ordnung eingeschrieben: durch Symmetrie, Gerichtetheit, durch die Wiederholung identischer und klappsymmetrischer Formen, also durch den sog. Rapport, der ein wahrnehmbares Muster erzeugt. Einer solchen abstrakten Ordnung ist leicht eine Kosmosanalogie zuzuschreiben. Das griechische Wort „Kosmos“ – die Romantiker wussten das nur zu gut – hat eine vielfache Bedeutung, es verweist nicht nur auf die „ganze Welt“, sondern es bedeutet auch Ordnung und – Schmuck. Insofern ist ein Ornament kryptische Sprache mit einer eigenen Syntax.

Nicht selten allerdings ist die Arabeske nicht gänzlich abstrakt, sondern besteht aus abstrahierten Pflanzenranken in der Tradition des assyrischen Rankenornaments. Damit, was wiederum wichtig für die Romantik wird, verweist die Arabeske auf natürliche Bildung, auf ein Aufwachsen nach der Logik der Natur. Über das Einfallstor Spanien wanderten arabische Ornamentformen nach Europa, fanden ihren berühmtesten Niederschlag in der Alhambra in Granada, wo sie die Wände und Decken in bruchlos aneinander anschließenden Feldern vollständig bedeckten in immer neuen Varianten (Abb.1). In dieser Tradition findet sich für die Arabeske auch der Begriff Maureske. Hier kommt es auch im Schmuckkörper zu einer unmittelbaren Begegnung von arabischen Schriftzeichen mit Arabeskenformen – was einmal mehr auf den bildsprachlichen Charakter der Arabeske verweist, zumal die arabischen Schriftzeichen ausgeprägt kalligraphisch sind. So wie die Koransure zu Gottes Ehren aufgerufen wird, so auch die Arabeske. Neben den genannten Strukturprinzipien der Arabeske, Symmetrieanlage und Rapport, sollte schon hier auf eine weitere Struktureigenheit des arabesken Ornaments verwiesen werden. In seiner Abstraktheit ist es sicher primär Flächenornament, und doch spielt es mit der Durchbrechung des reinen Flächenbezuges, indem es die stilisierten vegetabilischen Ranken anschaulich sich kreuzen lässt. Besonders deutlich wird dies beim arabesken Flechtwerk, wo die Fäden sich über- und unterschneiden. Dürers kunstvoll in Holz geschnittene Knoten in der Tradition der Leonardo-Schule sind in der Ausstellung die einschlägigsten frühen Beispiele (s. Kat. Nr. 32). Derartige Verschlingungen, die Ansätze von Räumlichkeit suggerieren, haben wiederum Verweisungscharakter, nun nicht auf Bedeutsamkeit, d. h. Geistiges, sondern im Gegenteil auf natürliche Körperhaftigkeit. Auf erstaunliche Weise ist also im „bloßen“ Ornament von dem alten philosophischen Problem des Verhältnisses von Geist und Materie die Rede, wenn auch nur subkutan.<sup>1</sup>

Von der Arabeske zu unterscheiden ist die Grotteske. Sie ist spätantiken Ursprungs. Ganz am Anfang des 16. Jahrhunderts stieß man bei Ausgrabungen in den Titus-Thermen auf die daruntergelegenen Reste der ernerischen Domus Aurea, die die Titus-Thermen als Substruktionen genommen hatten. Die Räume der Domus Aurea, zu denen man sich abseilen musste, waren komplett ausgemalt, an den Wänden und an den Decken (Abb. 2). Die Renaissancekünstler, vor allem Raffael, haben sie sofort aufmerksam studiert, und Raffael hat sie für seine Entwürfe zu den Dekorationssystemen der Loggien des Vatikans zum Vorbild genommen (s. Kat. Nr. 21ff.). Auf Grund ihrer unterirdischen Lage sprach man von den Räumen als Grotten, sah sie als zu den Titus-Thermen gehörig an und bezeichnete ihre Ausmalungen entsprechend als Grottesken. Im Gegensatz zu den Arabesken waren die Grottesken nicht rein ornamental, sondern höchst hybride Veranstaltungen. Auf gerahmten Wandfeldern strebten, häufig symmetrisch angeordnet, vegetabilisch umwundene Gestänge auf, in denen Getier herumturt, die Gestänge jedoch waren nicht selten durch ausgesonderte, illu-

sionistische, szenische Bildfelder unterbrochen, auch konnten frei auf den farbigen Wandflächen schwebende gerahmte Bilder das Zentrum einer Wand einnehmen, rund oder rechteckig. Diese drei Realitätsebenen: vegetabilisches Ornament, Getier und illusionistische Bilder waren nicht in den Größenverhältnissen aufeinander abgestimmt, zudem standen auf die Fläche bezogene Ornamentformen mit nur geringer räumlichen Entfaltung und den Wandbezug negierende Bildillusion einander gegenüber. Ein derartiges Arrangement besaß spielerischen Charakter, diente dem Amusement, war leichte Kost, nicht selten auch mit erotischem Einschlag. Tauchte Mythologisches auf, so war auch dies nicht von heiligem Ernst oder Tiefsinn getragen, war eher Komödie als Tragödie, eher privat als offiziell. Die Ausstattung blieb Dekoration. In der literarischen Tradition der Grotteske, spätestens seit Rabelais, führt die Vermischung von Wirklichkeitsebenen, von abstrusen Verhältnismäßigkeiten, von Groß und Klein in ein und demselben erzählerischen Kontinuum zu einer Steigerung ins Monströse, das den bildnerischen Grottesken abgeht. Die literarische Grotteske ist nicht bloßes Ornament, sondern eine Form der Wirklichkeitsverzerrung, die verwirrenden Erfahrungen Ausdruck gibt.

ABB. 1 Granada, Alhambra, Comarespalast, Myrtenhof (Alberca Hof), Wandnische auf der nördlichen Schmalseite, 14. Jh.



Im 18. Jahrhundert erlebte die bildnerische Grotteske eine europaweite Renaissance, die sich geradezu zur Manie auswuchs, und zwar durch die Entdeckung und die nachfolgenden Ausgrabungen in Herculaneum 1738 und Pompeji 1748. Mit einem Schlag hatte man Hunderte von Wandbildern im 3. pompejanischen Stil. Die Bilder wurden unter dem Titel ‚Le Antichità di Ercolano esposte‘ zwischen 1757 und 1765 in vier prächtigen Bänden publiziert (s. Kat. Nr. 8). Zugleich jedoch setzte im 18. Jahrhundert eine ausgeprägte Ornamentkritik ein, die sich selbst mit den Entwürfen des großen und verehrten Raffael schwertat. Es wird noch die Rede davon sein müssen. An diesem Punkt ist es wichtig festzuhalten, dass im 18. und 19. Jahrhundert, trotz gelegentlicher Kritik, die Grottesken begrifflich unter der Arabeske subsumiert wurden. Für Goethe etwa sind die raffaelischen Grottesken Arabesken.<sup>2</sup>

Eine dritte Gattung muss charakterisiert werden: die Randzeichnung, auch sie wird nicht selten unter Arabeske abgebucht. Der Begriff Arabeske hat sich als Sammelbegriff für im Prinzip Verschiedenes durchgesetzt. So sehr es Randzeichnungen vor allem in spätmittelalterlichen Handschriften gibt, traditionsstiftend für die Romantik sind allein Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515 gewesen (s. Kat. Nr. 33). Die Schriftkolumnen des Gebetbuchs sind zumeist allseitig verziert. Doch da die Kolumne nicht auf der Mittelachse der Seite sitzt und zudem nach oben gerückt ist, werden die vier Seiten unterschiedlich dekoriert. Der obere Rand, auch auf die seitlichen Bildstreifen übergreifend, ist zumeist von gänzlich abstrakten Schreibmeisterschnörkeln geschmückt, die in ihrem Zentrum nicht selten einen komplizierten achsensymmetrisch aufgebauten Schnörkel aufweisen, der von der linken und rechten Seite her von jeweils einer unun-



ABB. 2 Rom, Domus Aurea, Wanddekoration im Raum der Masken, 1. Jh. v. Chr.

terbrochenen Linie gebildet wird, die durch Verschlingungen hindurch zu verfolgen ist. Zu den Rändern hin laufen diese abstrakten Gebilde häufig in großen Schwüngen aus. Da die Kolumne immer zum Falz hin verrückt ist, gerät der äußere Randstreifen breiter. Er wird mit grotesken Elementen verziert. Das heißt, im aufstrebenden Rankenwerk tummeln sich Tiere, aber auch Putten und Engel, einmal taucht selbst Gottvater auf. Flächiges und Raumdeutungen sind verschränkt, doch es entsteht nicht eigentlich Szenisches. Das hingegen ist dem breiteren unteren Streifen vorbehalten, wenn auch nicht in geschlossenen Bildfeldern. Der schmale Seitenrand zum Falz hin schließlich ist entweder wie der obere Rand mit reinen Schreibmeisterschnörkeln versehen oder in einer Mischform von abstrakten, aufsteigenden Schnörkeln und grotesken Kandelaberformen, in die Fratzen eingeschrieben sind, die ihre Herkunft aus den Randverzierungen spätmittelalterlicher Handschriften nicht verleugnen können, wiedergegeben.

Man hat viel gerätselt, ob diese Federzeichnungen reiner Wildwuchs überquellender Phantasie sind oder ob sich zum einen ein direkter Bezug zum Text ausmachen lässt und zum anderen, ob die abstrakten und die gegenständlichen Dekorationsteile aufeinander Bezug nehmen.<sup>3</sup> Neuere Untersuchungen haben wahrscheinlich machen können, dass die abstrakten Schreibmeisterschnörkel der oberen Leiste in ihrer Grundfiguration auf das unten szenisch Angelegte reagieren.<sup>4</sup> Das ist insofern – auch in Hinblick auf die romantische Arabeske – besonders interessant, als das abstrakte Gebilde im oberen Teil sich unten konkretisiert. Ihre Strukturverwandtschaft fordert in der Phantasie des Künstlers eine metamorphotische Verwandlung heraus. So sehen wir, wie aus dem Gestaltlosen Gestalt, aus dem Formlosen Form, aus der Unordnung Ordnung, aus dem Strukturlosen Struktur wird. Gedanklich steht dahinter die bei Hesiod in der ‚Theogonie‘ (Vers 116), bei Platon (Timaios 30a) oder in abgeschwächter Form in der Bibel (1. Mose 1,

1–2) vertretene Auffassung von der Schöpfung aus dem Chaos. Im Griechischen ist Kosmos der Gegenbegriff zu Chaos. Alles Ungegestaltete bedarf des Schöpfers, um es aus seinem Zustand zu erlösen und um ihm Sinn zu geben. Und alles Gestaltete, ob groß, ob klein, ist Abbild des Ganzen, des Kosmos. Diese kosmologische Dimension des Gestalteten wird für die Romantiker und ihren Begriff von Arabeske zentral werden.

Der Schreibmeisterschnörkel der Randzeichnung ist von seiner Herkunft her nichts anderes als der kalligraphische Unterschwing eines Buchstabens, etwa bei der Schlussignatur eines mittelalterlichen Briefes oder einer Urkunde. Er bezeugt geradezu deren Authentizität als unverwechselbare Signatur ihres Schreibers. Dürer wusste genau darum und lässt verschiedentlich den Schnörkel aus einzelnen Buchstaben herauswachsen. Für die sinnstiftende Funktion des einzelnen Buchstabens im Wortzusammenhang ist er nicht wichtig, für seine Eindrücklichkeit umso mehr, er macht die Bedeutung bedeutsam. Die Vorstellung des Aufwachsens und des Herauswachsens des Einen aus dem Anderen in einem metamorphotischen Prozess bildet nicht nur eine Wachstumsmetapher, sondern mehr noch ein Bild für Genese, Schöpfung als solche. Wiederum korrespondiert dies ausgeprägt mit romantischem Gedankengut.

## ORNAMENTKRITIK UND ORNAMENTSTREIT

Doch das Ornament konnte auch als gefährlich angesehen werden. Man konnte befürchten, es würde das Eigentliche überwuchern und entwerten, als würde es den Ernst der Dinge in Frage stellen. Die Kritik konnte zu einem konservativen Argument greifen, der ornamentale Überschuss als Form der Entartung begriffen werden.

Klassische Kunst und Kunsttheorie hat sich zu allen Zeiten dieses Arguments bedient. In seiner Grundstruktur entstammt es dem Augusteischen Zeitalter, und zwar am ausgeprägtesten in zwei Bereichen: der Rhetoriklehre eines Cicero oder Quintilian und der Architekturtheorie des Vitruv, und beide Male geht es um die Berechtigung des Ornatus, des Schmucks. Alle Kunsttheorie, bis in die Begriffe hinein, gründet auf der antiken Rhetoriklehre, die zwischen zwei Formen der Rede unterscheidet, dem Attizismus und dem Asianismus:<sup>5</sup> der klaren, vom Verstand getragenen Rede des Attizismus, ungekünstelt, das heißt aber auch mit nur sehr zurückhaltend eingesetztem Ornatus. Dagegen steht der Asianismus, der der Phantasie ungebremst die Zügel schießen lässt, sich in gekünsteltem Redeschmuck verliert, die unkontrollierte Form über den Inhalt triumphieren lässt. Nach Quintilian ist diese Form der Rede übertrieben, aufgeblasen und exzessiv im Ausdruck. Der Attizismus, so verstand es Kaiser Augustus, ist staatstragend, der Asianismus aus dieser Sicht letztlich zersetzend. Phantasie wird diffamiert und zensiert, das athenische Vorbild wird berufen, das ferne, fremde Asien als unkontrolliert, willkürlich und regellos hingestellt.

Wichtiger noch für die Geschichte der Arabeske ist das vitruvische Verdikt des Ornaments in der Architektur, denn seine Argumente gegen das Ausschmücken wurden beständig wortwörtlich im Ornamentstreit des 18. Jahrhunderts berufen, auf den die romantische Arabeske dann antwortet. Vitruv schreibt im 5. Kapitel des 7. Buches seines wohl 31 vor Christus entstandenen zehnbändigen Architekturtraktates, unter der Überschrift ‚Über die Herstellung der Wandmalerei und ihre späteren stilistischen Abwege‘ – wobei die Überschrift deutlich macht, dass es sich um ein Dekadenzargument handeln wird: „Die Motive nun, welche ehemals die Voreltern aus dem wahren Leben entlehnten, werden von dem ge-

genwärtigen verderbten Geschmack verworfen. Denn die heutigen Leute bringen auf den Stückflächen lieber ungeheuerliche Wesen als wahrheitsgetreue Darstellungen natürlicher Gegenstände zur Schau. So pflegt man an die Stelle der Säulen Rohrstängel, als Ersatz des Dachgiebel geschweifte Dachflächen, die mit krausförmigen Blattbildungen und weichem Schnörkelwerk endigen, zu setzen; [...] ferner sieht man aus Pflanzenstängeln Blumen heraus-sproßeln, aus deren Kelchen Halbfiguren mit teils menschlichem Antlitze, teils Tierköpfe zum Vorschein kommen. – Solche Dinge gibt es aber nicht in der Natur, noch kann dies sie erzeugen, noch haben sie jemals bestanden. [...] Wenn nun wohl die heutigen Menschen diese Irrtümer selbst mit den Augen sehen, so tadeln sie doch diese ungeheuerlichen Dinge nicht, sondern erfreuen sich an ihrem Anblick, ohne sich eine Rechenschaft zu geben, ob solches in Wirklichkeit zu erstehen vermöge oder nicht.“<sup>6</sup> Dann wird Vitruv geradezu ausfallend: Der „entartete Geschmack schwachsinniger Kunstlehrer“<sup>7</sup> trage die Schuld an diesem Unheil, er sei ein Zeichen von Dekadenz und Gepränge. Vitruvs Empfehlung ist eindeutig: zurück zu den Alten, nach dem Motto: „Früher war alles besser“.

Das Argument konnte verschiedene Formen annehmen. Wenige Generationen nach Vitruv konnte Plinius im ersten Jahrhundert nach Christus im 35. Buch seiner ‚Naturgeschichte‘ sich über das Farbengepränge der Gegenwartsmalerei echauffieren. Apelles und seine Kollegen, die berühmtesten alten Maler, seien mit vier Farben ausgekommen und hätten damit alles angemessen darstellen können. Heute setze man alle möglichen neumodischen und möglichst grellen Farben hinzu, das habe die edle Malerei an ihr Ende gebracht. „Alles ist demnach damals besser gewesen, als man weniger Mittel hatte. Der Grund ist, dass man [...] um den Wert des Materials, nicht um den des Geistes besorgt ist“.<sup>8</sup> Äußerer



ABB. 3 J. G. Huquier nach J. A. Meissonnier, Livre d'Ornements (E 32), 1734. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

Prunk steht gegen innere Bedeutsamkeit, von der nicht abgelenkt werden dürfe.

Vitruv wird von den deutschen Ornamentkritikern des 18. Jahrhunderts ohne Unterlass als entscheidende Autorität zitiert. Die Forschung zum Ornamentstreit des 18. Jahrhunderts fußt auf der kunsthistorischen Dissertation von Mario-Andreas von Lüttichau von 1983.<sup>9</sup> Die Arbeit hat den großen Vorteil, dass sie in einem umfassenden Quellenanhang die wichtigsten Texte zur Ornamentkritik, die auch eine Rokokokritik darstellt, abdruckt. Da die Arbeit jedoch auf die deutsche Ornamentkritik beschränkt ist und im einleitenden Teil nur kurz auf die Herkunft des Arsenal der Kritik eingeht, ist der Forschung der größere Zusammenhang weitgehend entgangen. Darauf hinzuweisen ist in unserem Zusammenhang insofern wichtig, als ohne die Kenntnis dieser Traditionen die romantische Auf- und Umwertung der Arabeske nicht zu verstehen ist. Die Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts hat ihren Ursprungsort in der Architekturtheorie Frankreichs und Italiens. Während, verkürzt gesagt, die französische Kritik unmittelbar auf die zeitgenössische Innendekorationsmode reagiert, ist die italienische grundsätzlich auf das Erscheinungsbild des Baukörpers bezogen. In Frankreich geht es um Geschmacksfragen, in Italien um Architektur als Sprache. Beide Male wird die Kritik von einem rationalen, nichtsdestoweniger klassischen Standpunkt aus geführt. In Frankreich stellt Voltaires Gedicht ‚Le Temple du goût‘ von 1733 einen ersten Vorläufer dar, bald gefolgt von den einschlägigen Architekturtheoretikern: von Blondel 1737, 1747, 1752 und 1754, von Soufflot 1741, dem Abbé Leblanc 1745, dem Abbé Laugier 1753, von Boffrand 1754 und schließlich von Cochin in zwei einflussreichen Aufsätzen im ‚Mercure de France‘, 1754 und 1755.<sup>10</sup> Es ist ein Kampf gegen „bizarre Phantasie“, gegen das alles überziehende Muschelwerk, gegen die Chinamode, vor allem aber gegen die Regellosigkeit des Ornaments, sein Ausschweifen in alle Richtungen, die Aufgabe aller eingeschriebenen Ordnung wie Symmetrie oder Entsprechung, schließlich gegen sein Übergreifen auf den Architekturkörper selbst oder im Ornamentstich auf die Bildstruktur.

Das heißt, das Ornament hört tendenziell auf, den Gegenständen nur appliziert zu sein, sondern wird vom Anspruch her die Sache selbst. Damit wird auch der Naturbezug tendenziell aufgegeben, ein Zerrbild der Natur wird entworfen. Die französische Kritik reagiert damit auf die zweite Stufe des Rokoko, auf Meissonniers ‚Livre d'ornemens‘ von 1734 (Abb. 3), auf Jacques de la Jours ‚Tableaux d'ornements et rocailles‘ von um 1735/36 oder auf Cuvilliers ‚Morceaux de Caprice‘ von 1742, in denen das Rokokoornament den Richtungsbezug, die klassischen Ordnungsprinzipien aufgibt und wie ein Krake sich alles Erscheinenden bemächtigt. Interessanterweise entsteht die Kritik zur Zeit des größten Erfolges der Rokokodekoration in der Öffentlichkeit, sie bemüht klassisch-akademische Argumente, beruft sich auf Traditionen seit der Antike

und argumentiert durchaus moralisch, das vitruvische Dekadenzargument ist nicht weit. Das frivole Rokoko soll einer neuen ethischen Strenge weichen. In Italien geht die rationalistische Architekturkritik auf Padre Carlo Lodoli zurück. Sein in den 30er und 40er Jahren geschriebenes Architekturtraktat hat er nicht zum Druck freigegeben, es ist verloren, doch in den Hauptargumenten durch die Schriften seiner Schüler tradiert: zuerst in gemäßigter Form bei Francesco Algarotti 1753,<sup>11</sup> später 1781 in umfassenderer Form bei Francesco Milizia.<sup>12</sup>

Nun ist die Rezeption der französischen und italienischen Traktatliteratur auch in Deutschland selbstverständlich. Die wichtigsten Schriften werden auch übersetzt: Algarotti von R. E. Raspe 1769, der Abbé Laugier gleich viermal 1756, 1758, ferner 1768 und 1771. Dass Gottsched die Übersetzung von 1758 im darauffolgenden Jahr rezensiert hat,<sup>13</sup> ist nicht uninteressant, denn hier verbindet sich Rokokokritik mit rationalistischer Sprachkritik.

Es steht auch zu vermuten, dass die früheste deutsche Ornamentkritik durch Johann Friedrich Reiffenstein 1746 nicht ohne gottschedsche Sprachpurifizierung zu denken ist. Reiffenstein hat vor seinem langjährigen Romaufenthalt den Leipziger Gottsched persönlich kennen gelernt. Es lohnt sich, Reiffensteins Kritikpunkte zusammenzufassen.<sup>14</sup> Auch bei ihm handelt es sich um unmittelbare Gegenwartskritik: Der „Gegenstand meiner Bemerkungen betrifft nur die heutige, neue Art, Verzierungen an Gebäuden, Gefäßen und dergleichen, anzubringen, als worinnen gleichsam auf einmal ein ganz neuer und ungewöhnlicher Geschmack eingerissen ist, der durch sein fremdes Aussehen erstlich die Sinnen eingenommen, und sich dadurch allmählich die Nachsicht der Vernunft erschlichen hat. Man hat sich um neue Schönheiten außerhalb der Natur bemühet, eine willkührliche und regellose Zusammenfügung des Natürlichen versucht, ja diese Ausschweifungen sogar, zur Schande der Kunst und des itzigen so erleuchteten Weltalters, den prächtigsten Gebäuden und Denkmälern einverleibt.“<sup>15</sup> Danach kritisiert er spezifischer, dass „[...] wilde und unnatürliche Gestalten, ihre unwahrscheinlichen und öfters unmöglichen Verbindungen“ das Ornament kennzeichnen, die „außerhalb den [sic!] Grenzen der Vernunft“<sup>16</sup> angesiedelt seien. Er kennt die Regeln der Rhetorik, die allen Schwulst aus der Rede verbannen, und argumentiert auch gegen die ausufernde Schreibart. So scheint Reiffensteins Kritik sowohl von der rationalistischen Sprach- wie der Architekturtheorie geprägt. Aber ganz offensichtlich kennt er auch die vor allem über Augsburg weit verbreitete Ornamentgraphik, denn namentlich nennt er im Folgenden Cuvilliers und de la Jours, deren Entwürfe in der Tat in Augsburger Stichen erschienen sind. Er kritisiert die „schiefe Lage“<sup>17</sup> ihrer Entwürfe, womit er ganz offensichtlich die Abweichung von der Achsensymmetrie meint, ferner das Muschelunwesen, es scheint jegliche Wahrscheinlichkeit entbehrlich zu machen. In einer Anmerkung lässt er auch an den Illustrationen zu Scheuchzers Kupferbibel (s. Kat. Nr. 41) kein gutes Haar,

er spricht von den „fürchterlichen Einfassungen“<sup>18</sup> der Blätter, so schön sie gestochen seien.

Winckelmann greift in seinen ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst‘ von 1755 diese Argumente auf und empfiehlt als Heilmittel gegen diese Fehlentwicklung: „Der gute Geschmack in unsern heutigen Verzierungen, welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klagen über das Verderbnis desselben führete, [hat] sich in neueren Zeiten noch mehr verderbet“ und zwar durch die Übernahme der Grotteskenmode und „durch nichtsbedeutende Malereien“. Die Ornamente dienten nur der vollständigen Füllung der Decken-, Wand- und Türfelder, wir können ergänzen als Selbstzweck.<sup>19</sup> Damit würde gegen die Angemessenheit und Ortsspezifität von Dekoration verstößen. Helfen könne nur die Allegorie, die dem jeweiligen Ort den ihm entsprechenden bildhaften Sinn gebe. Die gegenwärtige Schnörkelmode und das unvermeidliche Muschelwerk verleugneten das Wesen der Natur durch ihre Willkürlichkeit. Nun zielt Winckelmann mit dem Verweis auf die Allegorie als Heilmittel gegen verderbten Geschmack auf die konventionellen Personifikationen in der Tradition von Cesare Ripas ‚Iconologia‘ mit ihren beigegebenen bedeutungstiftenden Zeichen. Goethe wird bald darauf deren Erschöpfung konstatieren, doch erst die Romantiker werden eine Revitalisierung der Allegorie betreiben, indem sie die Allegorisierung als ein Verfahren deklarieren, Unbenennbares, eben nicht in Zeichen definitiv Geronnenes, für die Vorstellung des Rezipienten zu evozieren. Für die Romantiker eröffnen die Allegorien einen subjektiv zu besetzenden Erfahrungsraum.

Doch die Ornamentkritik in der Architekturtheorie hat noch eine andere Konsequenz gezeitigt, die nicht einfach zu beschreiben ist. Sie ist jedoch für die Neubewertung des Ornaments am Ende des 18. Jahrhunderts zumindest indirekt von nicht zu überschätzender Bedeutung gewesen. Denn das Austreiben des Ornaments sowohl bei den italienischen „Rigoristi“ wie bei den Anhängern der französischen sogenannten Revolutionsarchitektur – die deutlich vor der Revolution entstand – legte den Architekturkörper frei, reduzierte ihn auf kubische und geometrische Grundfiguren, die – und das ist entscheidend – in ihrem Zusammenspiel die Funktion des jeweiligen Bauwerkes zur Anschauung bringen sollten. Der Architekturkörper selbst wurde zum Bild, und insofern hat man zu Recht von einer „architecture parlante“ gesprochen.<sup>20</sup> Spricht jedoch der Architekturkörper aus sich heraus, ist er sein eigenes Zeichen, dann gewinnt die Form Autonomie. Und dies gilt nichts weniger auch für das Ornament, es spricht als bloße Figur zu unseren Sinnen, erweckt in uns Gefühle und Vorstellungen, und zwar in Reinkultur. In Karl Philipp Moritz’ Abhandlung zu den ‚Vorbegriffen einer Theorie der Ornamente‘ von 1793 fallen Autonomiegedanke und ansatzweise Neubewertung des Ornaments zusammen. So wird schließlich aus dem vermeintlich verderbten Ornament der einzig verbleibende Sinnträger.

Von der breiten deutschen Ornamentkritik seien nur noch zwei Autoren erwähnt, weil sie direkt auch den Arabeskenbegriff im Munde führen und auf den Spuren Vitruvs paradoxerweise geradezu Beschreibungen von Runges Arabesken *avant la lettre* liefern. Krubsacius’ Abhandlung von 1759 kommt gleich zweimal auf die arabesken Hybridbildungen zu sprechen und lehnt sie grundsätzlich ab.<sup>21</sup> Einmal, indem er Vitruvs Bemerkungen wörtlich zitiert, wo von den „Blumen an den Stängeln“ die Rede ist, „die halbe Puppen aus sich darstellen, welche theils menschlichen, theils Thierköpfen ähnlich sehen.“<sup>22</sup> Danach geht er die Gattungen durch und lehnt „Zierrathen“ sowohl für die Architektur – sie ist immer der Ausgangspunkt – als auch für die Bildhauerei und Malerei ab. „Ist es denn also nöthig“, fragt er zusammenfassend, „eine Sache mit lauter Hirngespinsten zu verzieren, mit Dingen, die in der Welt nicht zu finden sind [Vitruv-Argument], oder die sich nicht schicken. Und da ein jeder Verständiger, der da fraget, was es denn eigentlich vorstellen soll, sich mit der Antwort begnügen muß: es sey Grottesque, Arabesque, à la Chinoise oder en goût barroque kurzum, es sey so Mode!“<sup>23</sup> Die Künstler wissen offenbar selber nicht, was es sein soll. Und geradezu zynisch macht er eine lange Aufstellung, aus welchen Absurditäten und Banalitäten ein solches Ornamentmischmasch besteht: von Schilf und Stroh über Knochen, verwelkte Blumen, zerbrochene Muscheln bis zu „Besenreisig, voller Drachen, Schlangen und anderm Ungeziefer“.<sup>24</sup>

In einem Anhang zu seinem Traktat behandelt Krubsacius die „herkulanischen Verzierungen“ und reagiert damit auf die gerade erfolgte Publikation des ersten Bandes von ‚Le Antichità di Ercolano esposte‘ von 1757 mit den herculaneischen Wandbildern (‚Le Pitture Antiche d’Ercolano‘, Neapel 1757), nur um alle Vorurteile Vitruvs bestätigt zu finden. Auf Schilfrohr, nicht auf vernünftigen Säulen, würden schwerste Dinge auflasten, die Wirklichkeitsbereiche wären vollständig durchmischt etc., etc. Die Wandbilder seien noch dazu schlecht gezeichnet und unnatürlich konstruiert, „aber doch bey weitem nicht so ungleichseitig und verzogen, wie unsere heutigen grotesquen Gebäude der Ziermaler sind“.<sup>25</sup> Damit reagiert Krubsacius in den Bahnen der französischen Kritik auf die neueste Entwicklung der Rokokodekoration, die alle harmonische, vor allem symmetrische Ordnung abstreift. So ist auch die Annahme kein Wunder, Krubsacius habe Laugiers ‚Abhandlung über die Baukunst‘ von 1753 im Jahr 1768 übersetzt,<sup>26</sup> in der das Rokokodekor der Bizarrerie bezichtigt und die Arabeske als gotischer Geschmack verworfen wird.

Noch entschiedener in der Ablehnung allen arabesken Dekors ist nur Andreas Riems Aufsatz mit dem Titel ‚Über die Arabeske‘ in der ‚Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin‘ von 1788.<sup>27</sup> Das Rokokoornament, die gesamte Tradition der Grotteskmalerei mit Raffaels Loggiendekorationen im Zentrum, verfallen mit Vitruvs Argumenten dem Verdikt. Es macht ihn sprachlos, dass der berühmte Raffael Derartiges

geschaffen haben soll, und so schreibt er die Erfindungen dieser Malereien lieber Raffaels Schüler Giovanni da Udine zu. Offenbar hat er Winckelmann gelesen, wenn er schreibt: „Indessen ist eine groteske Gestalt von einer allegorischen und mythologischen himmelweit unterschieden. Die erste hat keinen Grund und verschließt keinen Sinn, keine Wahrheit, keine Bedeutung und überhaupt Nichts.“<sup>28</sup> Letztere steht für gelehrte Kenntnisse des Altertums, für Verstand und Scharfsinn. Ungewollt macht er abschließend eine kluge Bemerkung, indem er das Wahrnehmungsbild des grotesk-arabesken Ornaments „buntscheckig“ nennt.<sup>29</sup> Selbst wenn er das Epitheton nur wählt, weil buntscheckig das Gewand des Narren ist und damit jeglichen Sinns entbehrt, so erinnert die Formulierung doch bereits an E. T. A. Hoffmanns ‚Vetters Eckfenster‘, wo der Protagonist aus seinem hohen Turmfenster auf das wuselige Marktgeschehen weit unten auf der Straße schaut und die arabeske Erfahrung eines bunten Flickenteppichs, eines vielfarbigem Blumenbeets macht, als Grundmodell von Welterfahrung, die es erst zu durchdringen gilt.<sup>30</sup> Der romantischen Arabeske wird die Aufgabe zu wachsen, durch ihre scheinbare Unordnung und Überfülle zur Reflexion Anlass zu geben.

## DIE NEUBEWERTUNG DES ORNAMENTS

Es scheint so zu sein, dass Goethes kleiner Aufsatz ‚Von Arabesken‘ aus dem Jahr 1789 eine unmittelbare Antwort auf Riems Apodiktik darstellt, und Goethe Riems Ablehnung des Ornamentes vorsichtig zu modifizieren sucht.<sup>31</sup> Riem hatte auch die Begriffsverwirrung moniert, wenn er schreibt: „Die Arabeske, diese Art von Mahlerey, die man eigentlich zu keiner Gattung derselben rechnen sollte, beherrscht seit einiger Zeit den Geschmack gewisser Völker Europens despotisch. [...] Arabesken, Grottesken, Moresken sind heut zu Tage Synonimen, so wenig sie es seyn sollten. Man vermischt diese Arten Mahlerey eben so in Worten, als man sie in der Ausführung selbst unter einander wirft.“<sup>32</sup> Goethe dagegen folgt dem allgemeinen Sprachgebrauch und nutzt den Terminus Arabeske als Sammelbegriff. Vor allem aber lässt er dem Ornament Raum, sofern es die Regeln der Angemessenheit einhält und nur da auftaucht, wo es sich vom Gegenstand her rechtfertigen lässt. Dekor ist für ihn Zusätzliches in dienender Funktion. Es schmückt, tritt aber nicht an die Stelle von etwas. Insofern bleibt Goethes Ornamentbegriff konventionell.

Allerdings rechtfertigt er sowohl die pompejanische Wandmalerei als auch die raffaelischen Loggienfresken – mit unterschiedlichen Argumenten. Den Bildern in Pompeji bzw. „in den Bädern des Titus“, wo er „noch Überbleibsel dieser Malerei“ im Original gesehen hat,<sup>33</sup> attestiert er eine angemessene Systematik insofern, als der unterschiedlichen Wertigkeit von zentralem illusionistischem Innenbild mit zumeist mythologischer Thematik und ihm

dienender bzw. zu ihm hinführender Randdekoration Rechnung getragen wird. Das Ornament sorgt für die richtige Einstellung bei Betrachtung des Hauptbildes. „Von den Alten“ könne man lernen, „wo Arabesken hingehören“.<sup>34</sup> In seiner vermittelnden Rolle hat es eine akzeptable, sinnvolle Funktion. Bei Raffael dagegen ist es die schiere Fülle seiner Inventionskraft, die überzeugt. Die Loggiendekorationen verkörpern Phantasieleistung an sich.

Man fragt sich, warum Goethe bei der Rechtfertigung der pompejanischen Wandmalerei auf die angemessene Funktion und die Ortsspezifität ihres Vorkommens abhebt – die Räume sind klein, privat, sie verlangen nach Spielerischem, sollen angenehme Gefühle auslösen – und im Falle Raffaels nicht. Dabei wäre der Funktionsverweis auch bei den Loggien nur naheliegend gewesen. Sie dienten der päpstlichen Rekreation, da war Zerstreung angesagt, der spielerische Charakter der Grotteske konnte anregend wirken. Mit einem entsprechenden Argument hatte Vitruv in Wandelgängen oder Lauben landschaftliche Malereien empfohlen, in naturgetreuer Wiedergabe. Auch sie sollten anregende Unterhaltung bieten, dafür galten niedere Gegenstände als geeignet. Allerdings schließt Vitruv an diese Rechtfertigung anspruchsloser Dekoration für Nebenräume unmittelbar sein Verdikt über gegenwärtige groteske Dekorationssysteme an. Und zwar weil diese den Naturbezug gekappt und damit das Wahrscheinlichkeitsgebot verletzt hätten.<sup>35</sup> Wenn Goethe an entsprechende Argumente nicht anschließt, dann offensichtlich deswegen, weil es ihm hier auf die Freilegung des Wesens des Ornaments ankommt, als Inbegriff freier Phantasieentfaltung. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Goethe damit auf Gespräche rekurriert, die er in Rom mit Karl Philipp Moritz geführt hat. Und nicht zufällig hat Goethe parallel zum Arabeskenaufsatz eine Besprechung von Moritz' Abhandlung ‚Über die bildende Nachahmung des Schönen‘ geschrieben, und ebenso war ihm Moritz' Aufsatz ‚Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten‘ von 1785 geläufig. In beiden Texten zeichnet sich der Begriff der Kunstautonomie ab.<sup>36</sup> Die Produktion von Kunst wird tendenziell unabhängig vom Gegenstand, auf den sie zur Anwendung kommt. Diese Demonstration von Kunst um ihrer selbst willen kann Goethe beim großen Raffael zulassen, zumal er am Ende seines Arabeskenbeitrags dann doch auch für Raffael das Dekorum beruft, wenn er die Arabesken des kleinen Zimmers, in dem Raffael mit seiner Geliebten gewohnt hat, als Ausdruck munterster Lebenslust preist, als ein animierendes Gaukelspiel.<sup>37</sup>

Moritz geht in seinen ‚Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente‘ – in Rom vorbereitet, erst 1793 in Berlin publiziert – einen gehörigen Schritt weiter, denn er argumentiert, so ungeordnet seine Gedanken sein mögen, primär ästhetisch und macht nur noch leichte gattungstheoretische Einwendungen gegenüber der Arabeske geltend. Er scheidet zwei Weisen des Geschmacks: „Bei den Spielarten des Geschmacks herrscht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, bei dem echten Geschmack ist die Mannigfaltigkeit der

Einheit untergeordnet. – Durchbrochene und eingelegte Arbeiten, Mosaiken, Grottesken und Arabesken, sind Spielarten des Geschmacks, wo die Mannigfaltigkeit das Herrschende und die Einheit ihr untergeordnet ist<sup>38</sup>. So sehr immer noch der klassische, echte Geschmack hochgehalten wird, die Spielarten des Geschmacks emanzipieren sich. Nicht nur, weil sich bei Raffael in den Loggien dann doch „noch alles zu einer gewissen Einheit“ fügt,<sup>39</sup> sondern vor allem, weil das Ornament an sich, als Figur, seinen Kunstsinn in sich trägt und ungefiltert zur Anschauung kommen lässt: „In so fern eine Figur sprechend ist, in so fern sie bedeutend ist, nur in so fern ist sie schön. Dies Sprechende und Bedeutende muß aber ja in dem rechten Sinne genommen werden: die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten und von nichts sprechen, was außer [ihr] ist, sondern sie soll nur von sich selber, von diesem inneren Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden.“<sup>40</sup> Hier ist die entscheidende Verschiebung vollzogen. Wenig später bringt Moritz das noch einmal auf den Punkt: „Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich selbst vollendetes Ganzes sei.“<sup>41</sup> Das in sich selbst vollendete Ganze ist eben auch von einer künstlerisch gestalteten, das heißt von einer durch eine wahrnehmbare Struktur getragenen Arabeske zu beanspruchen. Moritz impliziert dies eher, um dem bedeutenden Gegenstand des „echten Geschmacks“ die Priorität zu lassen, doch im Grunde genommen ist die Gegenstandshierarchie, die alle klassische Kunst getragen hat, verabschiedet zugunsten der autonomen Gestaltung. Damit wächst dem Ornament eine neue Macht zu. Selbst wenn Moritz den Zweck des Ornaments allein darin sieht zu vergnügen, so kann doch seine Autonomieerklärung es bei den Romantikern befähigen, auf neuartige Weise Sinn zu stiften bzw. beim Betrachter ein Sinnstiftungsverlangen auszulösen. Die Arabeske kann zum Medium werden. Damit nähert man sich dem Kern der romantischen Vorstellung.

## DIE ROMANTISCHE ARABESKE UND DIE AUFWERTUNG DES RAHMENS GEGENÜBER DEM BILD

Wie Goethe so reflektiert auch Moritz das Verhältnis von Rahmen und Bild. Wenn Moritz bemerkt, dass der Rahmen das Bild von allem anderen isoliert, dann taucht dahinter wieder sein Autonomiegedanke auf. Bild und Rahmen bilden dann eine für sich stehende Einheit, die ihren Sinn aus der Wechselwirkung von Rahmen und Bild aus sich selbst produziert: „Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus einem und demselben Grundsatz. – Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar, der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete.“ „So wie der Rahmen am Gemälde, sind die Einfassungen überhaupt, durch die Idee des Iso-

lierens oder Heraushebens aus der Masse zu Verzierungen geworden [...]“<sup>42</sup> Zwar bleibt die Verzierung Verzierung, wenn sie auch das Innenbild steigert und unverzichtbar wird, um das Innenbild in seiner Vollendung erkennbar werden zu lassen, doch haben Rahmen und Ornament noch nicht gänzlich den Rang und die Funktion erlangt, die ihnen in der Romantik zuwachsen werden – und zwar aufgrund der Entwertung des Innenbildes, das einen Teil seiner Sprachfähigkeit einbüßt, Idealvorstellungen nicht mehr ungebrochen transportieren kann, Ganzheit nicht mehr vorzustellen vermag. Es sind die Erfahrungen der Französischen Revolution, die das Bewusstsein davon entstehen lassen, dass die Welt nur noch fragmentarisch zu erfahren ist, dass die Bruchstücke der Wirklichkeit eine ganzheitliche Wahrnehmung verunmöglichen. Das in seiner Disparität Wahrgenommene ergibt keinen übergreifenden Sinn mehr. Die ererbten Welterklärungsmodelle aus Religion und Philosophie werden fragwürdig.

Das ist der Moment, an dem die Arabeske eine gänzlich neue Rolle zugewiesen bekommt, auch der Rahmen wichtiger als das Innenbild zu werden vermag oder doch zumindest dessen Defizite auszugleichen sucht. Allerdings versuchen Arabeske und Rahmen nicht definitive Bedeutung zu setzen, sie versuchen nicht die alte, verlorene Eindeutigkeit wieder herzustellen. Vielmehr appellieren sie aufgrund ihres Formangebotes an den Betrachter, der die Mangel Erfahrung bei der Betrachtung des Innenbildes gemacht hat, das arabeske Gespinnst als Anlass zu nehmen, über den Ganzheitsverlust zu reflektieren, nach gedanklichen Möglichkeiten zu suchen, ihn zu kompensieren – und sei es nur als Vision einer zukünftig wiederzugewinnenden Einheit. Man könnte diesen Prozess eine ästhetische Sinnstiftung nennen oder genauer: ästhetische bewirkte Eröffnung eines Sinnstiftungspotentials.

Der Haupttheoretiker der romantischen Arabeske ist Friedrich Schlegel. Er erklärt die Arabeske zum zentralen Strukturprinzip aller Dichtung. Dabei bleibt die Arabeske dem Gegenstand appliziertes, bloßes Ornament, gehört weiterhin einer niederen Gattung an. Doch bildet sie den einzigen Stoff in der prosaischen Gegenwart, in der die Wirklichkeit in Fragmente zerfallen ist, aus dem Neues zu schöpfen ist. Allerdings besitzt er nur andeutenden Charakter und hieroglyphische Züge. Dass aus der Arabeske Neues entstehen kann, liegt an ihrer Ursprünglichkeit. Sie ist am Ort des Entstehens aller Dinge angesiedelt. Friedrich Schlegel umkreist diesen Gedanken ab 1797 in vielfältigen Formulierungen: „Die ursprüng[liche] Form d[er] Pict.[ur] ist Arabeske“<sup>43</sup> Für ihn ist „die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der Fantasie“<sup>44</sup> „Arabesk[en] sind die absolute F/o [absolut Fantastische] Malerei“<sup>45</sup> „Reine Pict.[ur] nichts als Arab[eske]“<sup>46</sup> Mit der Maleriemetaphorik verweist Schlegel nicht nur auf die Herkunft des Begriffs, sondern, wichtiger, auf den reinen Formcharakter der Arabeske ohne gegenständliche Bindung. Die Lokalisierung der Arabeske am Ursprungsort aller Sinnentstehung aus der bloßen Form lässt Schlegel schließlich setzen:



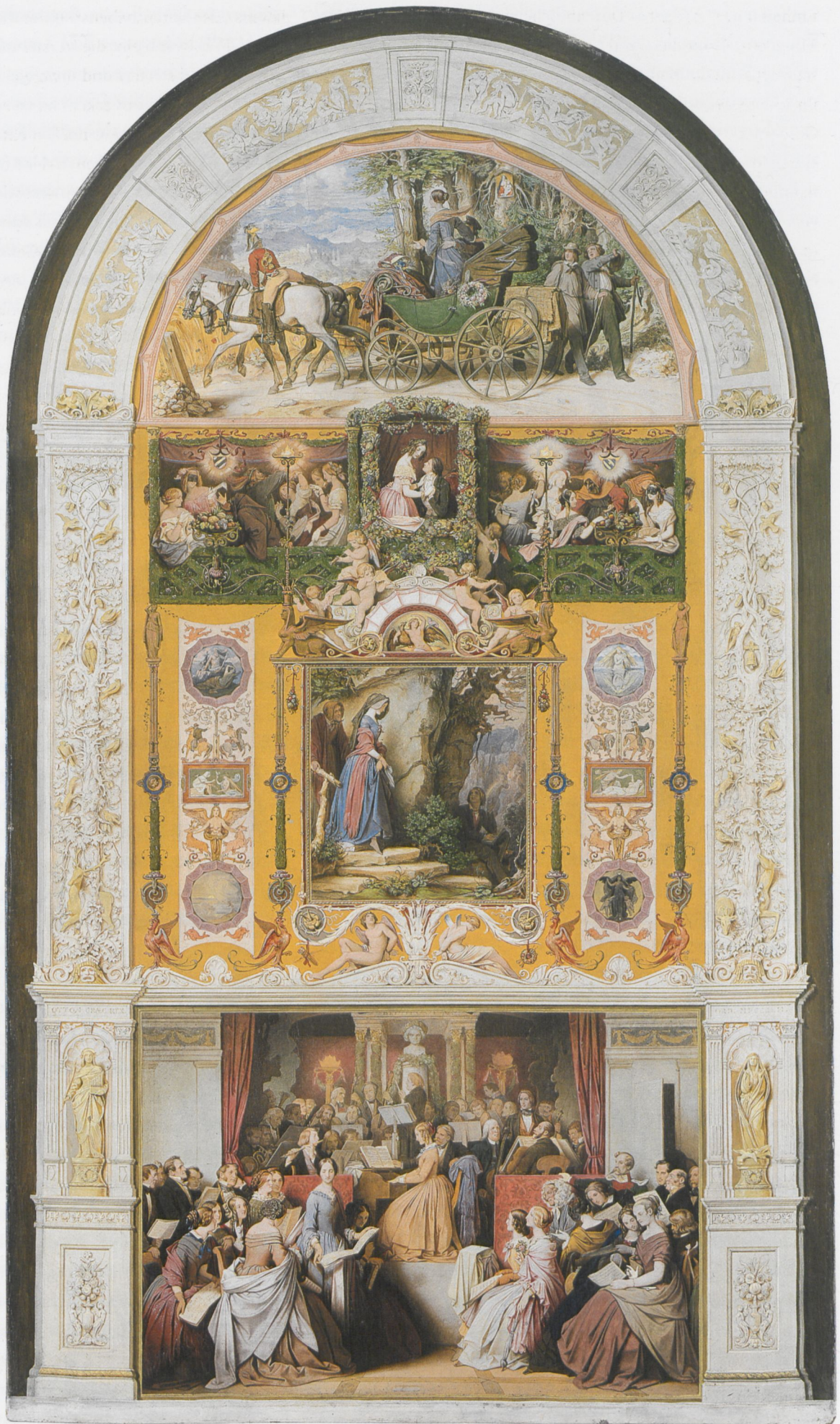


ABB. 4 M. von Schwind,  
 Die Symphonie, 1852.  
 München, Bayerische  
 Staatsgemäldesammlungen –  
 Neue Pinakothek

„ $\chi\alpha$  (Chaos) = Arab[eske]“.<sup>4</sup> Damit ist biblische Metaphorik angesprochen: Die Geburt der Welt aus dem Chaos durch Gottes gestalterische Schöpfung. Zugleich ist indirekt die Rede vom gemeinsamen Ursprungsort von Natur und Kunst. Die Arabeske verkörpert den Übergang vom Gestaltlosen zum Gestalteten, vom Formlosen zur Form. Sie kann dies nur leisten, weil ihr, so frei die Phantasie sich in ihr auslebt, eine Ordnung inhärent ist. Der Gestalttrieb, ob er will oder nicht, folgt absoluten Gesetzen.

Schlegel ist dies wohl bewusst, wenn er die Arabeske definiert als „künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen“.<sup>48</sup> Wir werden sehen, dass die antithetische Entfaltung der bildkünstlerischen Arabeske ihr zentrales Merkmal werden wird. Ferner ist die Arabeske für Schlegel „Indicazion auf unendliche Fülle“.<sup>49</sup> Der Entfaltung der Arabeske sind keine Grenzen gesetzt, wenn sie denn an einem Ordnungsraster hängt. Runge wird dafür ein klares, unverzichtbares Grundschema entwickeln. Umgekehrt kann Novalis formulieren: „[...] das Chaos muß in jeder Dichtung [die wir uns als ein arabeskes Geflecht zu denken haben] durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern“.<sup>50</sup> Hinweise darauf, wie ein das Chaos in Gestaltung überführendes Ordnungsgerüst aussehen kann, ergeben sich bereits, wenn wir Charakteristika der Arabeske aus verschiedenen Schriften der Romantiker zusammentragen. Zum einen wird auf unterschiedliche Weise die musikalische Analogie gesucht. Die Arabeske wird generell mit Musik, Gesang, musikalischer Variation und musikalischem Satzaufbau verglichen. Schlegel lässt Arabeske und Symphonie nah verwandt sein.<sup>51</sup> Die Analogie ist nur konsequent: Wie die Arabeske, so ist auch die Musik ohne eigentlichen Gegenstand und folgt dennoch bestimmten Ordnungen. Und wie die Arabeske eröffnet der Klang der Musik bestimmte Vorstellungsbereiche, Gefühle und Assoziationsräume. Es wird sich ebenfalls als konsequent erweisen, wenn der Spätromantiker Moritz von Schwind seine auf Beethovens Chorfantasie op. 80 bezogene, große gemalte Arabeske von 1852, ‚Symphonie‘ (Abb. 4) tauft (s. Kat. Nr. 111ff.). Wie grundsätzlich der Wandel in der Kunst nach 1800 war, wird in einer Bemerkung von Wilhelm von Humboldt aus dem Jahr 1828 deutlich, ohne dass er dabei die Arabeske beim Namen nennen würde: „Der Zuwachs, welchen die Kunst als solche, gegen das griechische und römische Altertum gehalten, der neueren Zeit schuldig ist, liegt [...] in der vorzüglicheren und ausschließlicheren Entwicklung dessen, was gestaltlos durch bloße Nüancierung und Gradation, gehalten von den Gesetzen des Rhythmus und der Harmonie, auf die Einbildungskraft zu wirken vermag, und also in letzter Beziehung unmittelbar die Empfindung berührt“.<sup>52</sup>

Zwei weitere Dimensionen der romantischen Arabeske seien angeführt, die eine entstammt einer Bemerkung Friedrich Schlegels zu Ludwig Tieck, die andere wird von Clemens Brentano in einem Brief an Philipp Otto Runge eröffnet – der Austausch zwischen Runge und Brentano wird im Folgenden noch thematisiert

werden. Im ‚Athenaeumsfragment‘ 418 schreibt Schlegel über Tieck: „Was in den poetischen Arabesken, die er aus alten Märchen gebildet, im ganzen genommen, das Schönste ist: die fantastische Fülle und Leichtigkeit [...]“.<sup>53</sup> So ist nach Schlegel, um es am Beispiel zu sagen, Tiecks ‚Gestiefelter Kater‘ von 1797, den Moritz von Schwind 1850 arabesk illustriert hat (s. Kat. Nr. 120), nicht einfach ein Märchen, sondern eine Arabeske, aus dem Märchenstoff gebildet. Was nichts anderes heißt, als dass die Arabeske den Märchenstoff auf eine Reflexionsebene hebt, die den in diesem Falle satirisch behandelten Stoff transzendiert, um Überlegungen anderer Art beim Leser spielerisch auszulösen. Was kann es beim ‚Gestiefelten Kater‘ nicht alles sein! Dass der Mensch sich nur zu gerne täuschen lässt, dass Kleider Leute machen, dass das Glück nicht selten vom Zufall abhängig ist, dass das Böse nur im Märchen konsequent bestraft wird, aber auch dass der Märchenstoff, wenn er, wie hier, auf die Bühne kommt, mal so und mal so verstanden werden kann. Schließlich auch, dass das tiecksche Spiel um seiner selbst willen betrieben wird, und die Verschränkung von Wirklichkeit und Illusion für uns unauflösbar wird, weil der Dichter es ästhetisch so gewollt hat. Letztlich also haben wir eine ästhetische Reflexion vor uns.

In seinem ersten großen Bekenntnisbrief vom 21. Januar 1810, der Runge ein wenig irritiert und überfordert hat, schreibt Clemens Brentano, dem die rungeschen Arabesken der ‚Vier Zeiten‘ vertraut waren: „Ich glaube, man könnte aus den Arabesken und dem Grade ihrer innern, zur Erscheinung heraustretenden Wahrheit treffende Schlüsse auf die Kunstansicht jeder Zeit ziehen“ [...].<sup>54</sup> Allerdings muss Brentano unmittelbar anschließend einschränkend sagen, dass Runge mit seinen Arabesken „die Kunstansicht der Mitwelt“<sup>55</sup> noch überfordert. Dennoch hat der brentanosche Satz Bestand, sagt er doch nichts anderes, als dass die pompejanische, die raffaelische und die manieristische Ornamentgroteske, die barocke Wanddekoration, der Ornamentstich des Rokoko in seinen verschiedenen Facetten und Entwicklungsstufen und schließlich die romantische Arabeske eines Philipp Otto Runge – Brentano verwendet für alle Formen den Begriff der Arabeske – jeweils über das Verhältnis von Ornament und Ornamentträger, von Rahmen und Innenbild, von Spiel und Ernst oder von Abstraktion und Konkretion Auskunft gibt – für den, der zu lesen versteht. Brentano sieht in der scheinbar bloßen Verzierung der rungeschen Arabesken ein „tiefes Künstlergemüth“<sup>56</sup> aufscheinen. Er begreift, dass das pflanzliche Aufwachsen in einem fortwährenden Metamorphoseprozess begriffen ist, und er kann sich vorstellen, dass seine eigenen dichterischen Lieder und Romanzen von Runge arabesk gefasst werden könnten. Er denkt an Randzeichnungen, wie Dürer sie zum Gebetbuch Kaiser Maximilians entworfen hat. Brentano kannte sie aus Strixners Lithographien (s. Kat. Nr. 35). Er scheint tief in Runges Vorstellungen eingedrungen zu sein, wenn er einerseits schreibt: Den rungeschen Zeichnungen möchte es gefallen, seine Dichtungen

„überphantasierend“ zu umgeben, ja, Runges Randglossen sollten eher „die Hauptsache“ ausmachen.<sup>57</sup> Und andererseits: „Das Ganze selbst möchte sich einer Folge mit Arabesken da verflochtener Gemähde vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, und wo das Symbol eintritt, wo die Gestalt blüht und tönt. – Ich wünschte, daß Sie sich keinesweges an meiner Arbeit störten, sondern nur die Empfindung allegorisierten, die sie ihnen macht, ja es würde mich entzücken, wenn ihre Bilder den Träumen eines Künstlers glichen, die ich mit Gesängen zu begleiten versucht hätte!“<sup>58</sup> Die gestaltlose Gestalt der Arabeske scheint auf den Begriff gebracht, und die Umkehrung von Rahmen und Bild, hier von Randzeichnung und Binnentext, scheint vollzogen, wenigstens gedanklich. Der Text ist kontextbedürftig geworden.

## DIE STRUKTUR DER ROMANTISCHEN ARABESKE UND IHRE ELEMENTE, WIE SIE PHILIPP OTTO RUNGE AUSGEPRÄGT HAT

Warum das so ist, spricht Brentano indirekt in einer oft zitierten Passage aus. Er konstatiert, dass die Kunst ihrer Gegenstände verlustig gegangen ist, sie keinen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit des Lebens mehr besitzt, von daher müsse „der Künstler sich umsehen [...] in sich selbst, um das verlorene Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construieren“.<sup>59</sup> Der Wirklichkeit entfremdet, ist der Künstler auf sich geworfen, versucht den eigenen Urgrund zu finden, sehnt sich danach, und sei es nur für sich und den Erfahrungsmoment, die Welt in seiner Vorstellung zu heilen. Nicht ganz klar ist, worauf sich das „sein“ in „seiner Nothwendigkeit“ bezieht, auf das Paradies oder auf den Künstler. Wie dem auch sei, in der Kombination von „Nothwendigkeit“ und „construieren“ schwingt die Ordnungsstruktur der Arabeske mit, auf die Runge noch viel stärker als Brentano rekurriert.

1810 ringt Runge sehr viel konsequenter als zuvor um eine naturwissenschaftliche Fundierung seiner Kunst und zwar über eine Theorie der Farbe und reflektiert über einen geometrischen Aufbau seiner Kunst. Von seiner Farbtheorie hatte Runge Brentano schon, bevor dieser seinen Wunsch nach arabischer Begleitung seiner Romanzen geäußert hatte, brieflich Mitteilung gemacht. Insofern mag ihm Brentanos Antrag als zu unspezifisch vorgekommen sein. In seiner Antwort auf Brentanos Ansinnen hebt er allein auf einen Aspekt ab, von dem er annimmt, dass sie sich darüber verständigen könnten: „Das was Sie nun wünschen, ist auch mein Wunsch, nemlich ein Gedicht, oder eine treue Begebenheit aus den menschlichen Herzen, als Begebenheit in den bewegten Gestalten und umgekehrt zu zeigen – wird das Gedicht individuel, so wird die Arabeske symbolisch – ist es traurig, so sey diese über dasselbe fröhlich und ausgelassen, so giebt auch das Rahmenartige Gelegenheit, dasselbe, was unten geschieht, oben aus einer höhern Ansicht



KAT. NR. 50 P. O. Runge, Der Tag, 1805. FDH-FGM

zu zeigen“.<sup>60</sup> Runge propagiert also interessanterweise eine kontrapunktische oder antithetische Anlage, die nach einer dialektischen Aufhebung verlangt. Sie trägt in der Gegenüberstellung entgegengesetzter Reaktionsweisen auf ein und dieselbe Begebenheit der widersprüchlichen Gegenwartserfahrung Rechnung, überführt sie aber sogleich in den Modus der Reflexion, aus dem das rezipierende Subjekt für sich einen Lösungsversuch unternehmen kann. Interessant auch, dass Runge von der Gerichtetheit der Arabeske spricht, wie sie ihm aus seinen ‚Vier-Zeiten‘-Zyklus nur zu vertraut ist. Was unten geschieht, wir können auch sagen, im irdischen Bereich der Gegenständlichkeit, das wird oben nach der antithetischen Entfaltung auf einer höheren Ebene synthetisiert. Nicht nur aufgrund von Runges früher, zum Tode führender Krankheit sollte es nicht zu den Arabesken für Brentano kommen. Erst in der Generation nach Runge wird Neureuther in Reaktion auf Goethes ‚Balladen und Romanzen‘ einen Neuanlauf nehmen, um der Wirklichkeit eines Gedichtes in arabischer Unwirklichkeit gerecht zu werden.

Wie aber nun werden die Strukturelemente bei Philipp Otto Runge, dem ersten romantischen Arabeskenkünstler, in der Praxis

gestaltet? Es bietet sich an, dies an der Darstellung des ‚Tages‘ aus seiner Zeitenserie, die zuerst 1805 im Kupferstich, dann 1807 in einer zweiten Auflage erschienen war, zu untersuchen (s. Kat. Nr. 50, Abb. s. S. 23). Eine Fülle von Vorzeichnungen geht dem endgültigen Entwurf voraus, vor allem befinden sich dabei auch mathematische Konstruktionszeichnungen. Ganz offensichtlich war Runge im Sinne der romantischen Mathematik eines Novalis, Oken oder Schleiermacher davon überzeugt, dass reine Mathematik, das abstrakte Zahlenwesen, auf das Absolute, Kosmische, Göttliche verweise, da auf Definition bzw. Setzung, nicht auf Natur und ihre Nachahmung gegründet.<sup>61</sup> Diese abstrakte Weltordnung wollte Runge als Vorgabe in ein Verhältnis zum Konkreten der Wirklichkeit und der Natur setzen. So legt er seinen Arabesken ein abstraktes Ordnungsgerüst zugrunde und schreibt ihm menschliche Natur und Pflanzennatur ein und zwar in der Weise, dass die Konstruktion als Urgrund spürbar bleibt und damit das freie Wachsen der Arabeske letztlich bestimmt.

Die rungeschen ‚Vier Zeiten‘-Darstellungen sind achsensymmetrisch angeordnet. Die Arabeske hat einen Ursprungspunkt auf dem unteren Teil der senkrechten Symmetrieachse. Von hier wächst die Arabeske zu beiden Seiten in getrennten Pflanzengebilden auf, die jedoch dem Hauptast auf der Mittelachse zustreben. Eine besondere Eigenheit der rungeschen ‚Vier Zeiten‘ besteht in der strikten Trennung des gegenständlichen Rahmens vom Innenbild. Ganz offensichtlich ist ihm die Debatte über deren Verhältnis vertraut. Betrachtet man die Serie als Ganzes, so wird schnell deutlich, dass die Innenbilder, die die eigentlichen Tageszeiten verkörpern, naturzyklisch angelegt sind, auf die Nacht folgt ein neuer Tag, während der Rahmen, obwohl er sogar noch ausgeprägter dem gleichen arabesken Prinzip mit Ursprung, antithetischer Entfaltung und Synthese oben in der Mitte folgt, nicht naturzyklisch, sondern christlich eschatologisch ausgerichtet ist, jeweils auf das Ziel in Gott hin. Während der Naturzyklus ewig sich wiederholend ist, ist der Weg zu Gott nicht naturgegeben, sondern von Gottes Gnade abhängig, und das Ziel, ganz protestantisch gedacht, ist nur durch den Tod hindurch zu erreichen.

Beim ‚Tag‘ sitzt im Innenbild in einer Laube die Figur der Telus, der Mutter Erde, doch, wie regelmäßig bei Runge, ist auch diese Figur mehrfach codiert. Wir können sie auch als Caritas ansprechen, jedenfalls ist sie die Nährmutter für ihre Kinder. Wenn der Tag beginnt, trennen die Kinder sich, wenden sich einer männlichen und einer weiblichen Seite zu, um der Tagesarbeit nachzugehen. Links wächst Flachs auf, er verweist auf die weibliche Tätigkeit des Spinnens, rechts erheben sich Kornähren, der Mann muss aufs Feld. Disteln weisen auf die Beschwerlichkeit der Arbeit hin. Die Vergissmeinnicht in der Mitte erinnern an die Wiedervereinigung nach getaner Arbeit. In der Mitte wächst eine große Lilie dem Licht entgegen, von einem Kornblumenkranz umgeben. Im Rahmen dagegen unten in der Mitte, hervorgehoben von einem Strahlenkranz,

taucht ein Engel mit Flammenschwert auf, er vertreibt einen männlichen und einen weiblichen Putto aus dem Paradies. Die Putti pflanzen daraufhin links und rechts Korn, aus dem Korn wächst jeweils eine Königskerze, an der die Putten hinaufzuklettern versuchen, doch die Spitzen der Königskerzen wenden sich nach unten. Eine Verbindung nach oben ist durch Gewölk verhüllt, ohne göttliches Eingreifen führt kein Weg nach oben. Dass das Heil nur im Gang durch den Tod, nur durch die Passion, zu erreichen ist, verdeutlichen die aus dem Gewölk herauswachsenden Passionsblumen. Auf deren Blüten stehen Putten, die sich, gelockt vom Duft der himmlischen Rosen, zum Trinitätszeichen oben in der Mitte als ihrem Ziel zuwenden, es ist von Strahlenglanz und einem Veröhnungsregenbogen umgeben. Das verlorene Paradies ist aus seiner Notwendigkeit rekonstruiert.

Ein Wort noch zum Ursprung aller Entfaltung auf der Mittelachse des Innenbildes, weil diese rungesche Prägung Nachfolge in vielfachen Variationen finden wird. Beim ‚Tag‘ ist der Ursprung als Fischmaul gebildet, aus ihm entspringt eine Quelle, deren Wasser sich in einem kleinen Brunnenbassin sammelt und alles Entstehende nährt. Dieser Ursprungsort ist als ein Übergang zu begreifen. Aus dem Unterirdischen treten die Dinge ans Licht des Irdischen und streben dem Überirdischen zu. Dieser dialektische Dreischritt kennzeichnet die rungeschen Arabesken. Die Trennung von Rahmen und Bild ist auch eine Trennung in zwei Kunstsprachen, die sich wechselseitig ausschließen. Die strikte Trennung von Rahmen und Innenbild weist auf die Unmöglichkeit hin, ihre Argumente auf einer Ebene zu versammeln. Ihre Synthetisierung ist an den Betrachter überantwortet. Er kann nur strebend sich bemühen, in dem Wissen, dass er keine Gewissheit über ihre Vermählung erlangen kann.

## DIE ARABESKE NACH RUNGE ODER DIE STÄRKUNG DES SPIELERISCHEN MOMENTS

Die Rungesche Komplexität, Resultat frühromantischer kosmologischer Ansprüche, schwächt sich bei seinen Nachfolgern ab. Als 1808 Strixners Lithographien nach den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians erschienen (s. Kat. Nr. 35), kommt es in der arabesken Kunst zu einer Synthese von rungeschen Arabeskeprinzipien mit der freien Entfaltung der Schreibmeisterschnörkel, das heißt, das dekorative Moment gewinnt an Bedeutung. Der bei allem kindlichen Spiel doch bei Runge vorherrschende Ernst weicht einer leichteren Auffassung, nicht selten getragen von romantischer Ironie, vor allem aber ohne religiösen Überbau in seiner protestantisch selbstquälerischen Form, die jeder Glaubensgewissheit entbehrt. Wenn Neureuther Goethes ‚Balladen und Romanzen‘ mit Arabesken umgibt (s. Kat. Nr. 132), dann

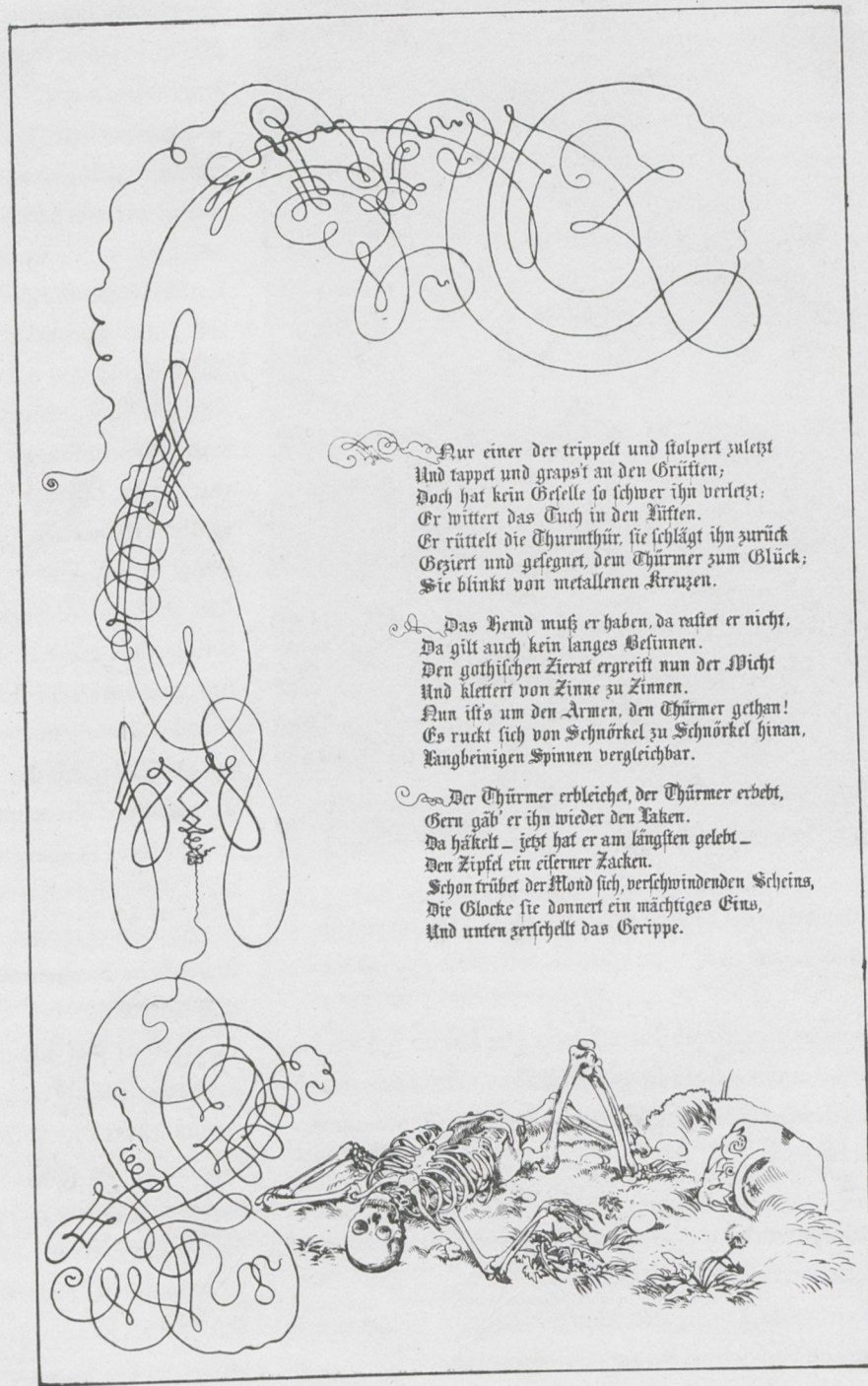


ABB. 5 E. N. Neureuther, Randzeichnungen zu Goethes ‚Balladen und Romanzen‘, 1. Heft, 1829, Blatt 11, Der Totentanz. FDH-FGM

suchen sie den leichtherzigen Ton der goetheschen Dichtungen zu treffen, spinnen ihn aus, instrumentalisieren den angeschlagenen Ton. In besonders glücklichen Fällen ist die Arabeske durch ihre abstrakte Figuration in der Lage, in ihrer Form dem Vorgang des Gedichts anschaulichen Ausdruck zu geben – ohne dies auf eigentlich illustrative, gegenständlich-nachahmende Weise zu tun. Die Krönung ist zweifellos Neureuthers die gesamte Gedichtkolumne des zweiten Teils von Goethes ‚Totentanz‘-Ballade begleitende schreibmeisterliche Paraphe (Abb. 5). Die erste Hälfte der Ballade

dagegen ist gegenständlich illustriert. Die Toten in ihren Leichentüchern haben sich aus ihren Gräbern erhoben und tanzen einen nächtlichen Tanz. Der Türmer beobachtet sie von seinem hohen Sitz. Ihn treibt die Versuchung, er stiehlt sich ein Laken der Toten und flüchtet mit ihm in die höchsten Höhen seines Turmes hinter fest verschlossene Türen. Als die Toten in ihre Gräber zurückkehren, fehlt einem von ihnen sein Tuch, er wittert es in den Lüften, klettert geschwind am gotischen Zierrat des Turms empor, ergreift das Tuch, hat fast schon den Türmer gepackt, da schlägt es ein Uhr,



KAT. NR. 170 A. Menzel, Titelblatt zum 3. Band von Athanasius Graf Raczynskis ‚Geschichte der neueren deutschen Kunst‘, 1835. Privatbesitz

und das Gerippe stürzt vom Turm herab. Der zweite Teil des Gedichts, das in wundervoll eindringlichem Sprachrhythmus das hinaufklettern des Gerippes verfolgt, ist von besagter Paraphe begleitet. Im Text heißt es:

Den gothischen Zierat ergreift nun der Wicht  
Und klettert von Zinne zu Zinnen.  
Nun ist's um den Armen, den Thürmer gethan!  
Es ruckt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,  
Langbeinigen Spinnen vergleichbar. –  
Der Thürmer erbleicht, der Thürmer erbebt,  
Gern gäb' er ihn wieder den Laken [...].<sup>62</sup>

Die Schreibmeisterarabeske beginnt in großen Bögen am Boden, das Gerippe hangelt sich, hierhin und dorthin greifend, am Tor des Turmes vorbei, kommt dann an den Fialen schneller voran, langt oben an, wendet sich dem Türmer zu, die Arabeske verwirrt sich, die Glocke schlägt, ein letzter Versuch des Gerippes, es zieht und zerrt, nun bekommt es Übergewicht, die Arabeske löst sich in großen Bögen zur Seite, und das Gerippe stürzt herab. Nun liegt es am Grunde, der Türmer ist gerettet. Sicher gibt es zuvor schon die Tradition der barocken Bildgedichte, doch mit einer

einzigem, sich im wechselnden Sinn des Gedichtes im Wortsinne entwickelnden abstrakten Figuration ist noch kein Gedicht begleitet worden. Die musikalische Analogie drängt sich auf, und wir ahnen, warum Goethe von den neureutherschen Arabesken so begeistert sein konnte.<sup>63</sup> Sie treffen den Ton der Vorlage, paraphrasieren ihn, umspielen den Text, steigern ihn, ohne ihn dominieren zu wollen, denn sie geben ihre dienende Funktion letztlich nicht auf.

Ein letztes Beispiel, das den Ironiegedanken stark macht: Menzels Titelblatt zum dritten Band der ‚Geschichte der neueren deutschen Kunst‘ von Athanasius Graf Raczynski (Kat. Nr. 170).<sup>64</sup> Der dritte Band wurde erst 1841 publiziert, Menzels Titelblatt jedoch stammt von 1835, als Raczynskis Text noch gar nicht geschrieben war. So ist Menzels Titelblatтарabeske seine Interpretation der neueren deutschen Kunst – und sein Urteil über die Gegenwartskunst, sich durchaus von demjenigen Raczynskis unterscheidend, fällt alles andere als positiv aus (s. Kat. Nr. 170). Die Cornelius-Schule, die neuere Historienmalerei eines Kaulbach, aber auch die französische David-Schule und die Überbleibsel des französischen Rokoko, vor allem aber die Nazarener einerseits und ihr großer, auf die Klassizität der Kunst pochender Widersacher Goethe andererseits verfallen samt und sonders dem menzelschen Verdikt. Geschichte und Religion an der Quelle der Kunst (und der Arabeske) und Dürer und seine Schule als Gipfel der deutschen Kunst (und der Arabeske) mögen noch so anregend sein, herausgekommen ist aus ihrer Nachahmung in der Gegenwart nichts wirklich ernst zu Nehmendes.

Warum? Das entschlüsselt Menzel, wie es sich gehört für die Arabeske, im unteren Drittel der senkrechten Mittelachse der symmetrisch angeordneten, den Titel des Werkes von Raczynski begleitenden arabesken Bildfelder. Ganz unten als direkte Runge-Paraphrase taucht nicht ein Fischmaul, sondern das aufgerissene Maul eines Esels auf. Er trägt Scheuklappen, sieht also nichts und schreibt mit der Feder in ein Buch, das „Recension“ beschriftet ist. Der Esel als blinder Kritiker der Kunst: Das neue Rezensionswesen hat in der Kunst nach Menzels Überzeugung nur Unheil angerichtet. Das ist der kulturpolitische Aspekt des Niedergangs der Kunst. Oberhalb vom Barden und der Religio, in schreibmeisterliche Schnörkel inseriert, findet sich ein Anagramm. Ordnet man die Buchstaben, so ergibt sich „Natura“ mit Fragezeichen. Dies ist der ästhetische Grund für das gegenwärtige Versagen der Kunst: Sie folgt nicht ihrer einzigen wirklichen Lehrmeisterin, der Natur – das markiert das menzelsche Credo. Da die Arabeske aufgrund ihrer Verfasstheit in der Lage ist, die Dinge auf einer Metaebene zu reflektieren, ist sie sowohl zu einer historischen Betrachtungsweise geeignet, wie geradezu zu einer kritischen Position prädestiniert. Insofern ist es auch kein Wunder, dass für Friedrich Schlegel die Begriffe Reflexion, Ironie, Witz, Kritik, Arabeske, Fantasie oder selbst Liebe sich je nach Kontext mehr oder weniger einander

annähern können, ja, Facetten ein- und desselben Verstehenshorizontes sein können. Ihre Verwendung in Schlegels Denken bekommt selbst arabeske Züge.

Menzel dürfte einer der Letzten sein, der das Potential der Arabeske noch einmal vollständig ausgeschöpft hat. Nach ihm, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind die Ansprüche an die Arabeske nicht mehr so hoch, nimmt man vielleicht Moritz von Schwinds ‚Symphonie‘ von 1852 aus (s. Abb. 4). Die Arabeske wird zu einer Illustrationsform für Märchen, Lied und Gedicht, leicht und phantasievoll zwar, auch, besonders in Düs-

seldorfer Tradition, komisch-ironisch, doch ein tiefer greifendes Reflexionsmedium ist sie im Grunde genommen nicht mehr, wenn sie auch von vielfältigen Anspielungen lebt.

Die Arabeske ist ein deutsches Phänomen, das mag der Sonderrolle der deutschen Romantik, ihrer literartheoretischen und anspruchsvoll ästhetischen Dimension geschuldet sein, zugleich der ungelösten politischen Rolle der deutschen Kleinstaaten ohne gemeinsame Nation. So kann man den Weg der romantischen Arabeske auch als von der Utopie über die Kritik zur Selbstbe-scheidung führend begreifen.

- 1 Frühwald 1962; Polheim 1966; Busch 1985; Oesterle 2000; Busch 2011.
- 2 Zur Grotteske: Kayser 1957; Chastel 1997, zuerst Paris 1988; Haaser/Oesterle 1997; zum Pompejanischen: Werner 1970.
- 3 Zur Randzeichnung: Reinisch 2011.
- 4 Bach 1996, bes. S. 165–184; ders. 2001, S. 121–145.
- 5 Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen 1992, Stichwort „Asianismus“ und „Attizismus“; ferner Stichwort „Klassizismus“, ebd., Bd. 4, 1998, bes. Sp. 1074.
- 6 Vitruv 1957, S. 362–367, Zitat S. 363–365; s. dazu Gombrich 1982, S. 32, 38.
- 7 Ebd., S. 365.
- 8 Plinius 1997, 32 und 50 (dort das Zitat).
- 9 Wegen der Zusammenstellung der Quellen zum Ornamentstreit des 18. Jahrhunderts am wichtigsten: Lüttichau 1983; Nachfolge fand diese Arbeit vor allem bei: Pfothenhauer 1996 (a); ders. 1996 (b); Schneider 1996; Oesterle 2000.
- 10 Herrmann 1962, S. 60f.; bes. aber Anhang VII „Fight against the Rococo“ mit kommentierten Quellen: S. 221–234; Schütte 1986.
- 11 Ebd., S. 160–166; Deuter 2009, S. 161–200.
- 12 Herrmann 1962, S. 193–196; Basile/ Distaso 2002.
- 13 Algarotti 1769; Marc Antoine Laugier, Versuch über die Baukunst, Frankfurt/ Leipzig 1756; weitere Auflagen 1758, 1768, 1771; Rezension der Ausgabe von 1758: Gottsched 1759, S. 219ff.
- 14 Reiffenstein 1746, 2. Bd., 5. Stück, S. 299–416; s. dazu Gombrich 1982, S. 36.
- 15 Lüttichau 1983, S. 121.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd., S. 123.
- 18 Ebd., S. 124.
- 19 Winckelmann 1991, S. 37.
- 20 Hauser 1982, S. 127–161; Switek 2012, S. 23–45.
- 21 Friedrich August Krubsacius, Kurze Untersuchung der Verzierungen [...], in: Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, Leipzig 1759, Nr. 1, S. 28–38; Nr. 2, S. 93–104; Nr. 3, S. 175–185; Anhang zu der Abhandlung von Verzierungen. Von herkulanischen Verzierungen, S. 262–268; Text bei: Lüttichau 1983, S. 139–155; s. dazu Gombrich 1982, S. 37f.
- 22 Lüttichau 1983, S. 143.
- 23 Ebd., S. 148.
- 24 Ebd., S. 148f.
- 25 Ebd., S. 153.
- 26 Siehe Anm. 13. Ob Krubsacius wirklich der Übersetzer ist, ist umstritten. Musäus nennt D. Volckmann, siehe: Herrmann 1962, S. 258.
- 27 Riem 1788, 2. Bd., S. 22ff.; S. 119ff.; Text bei: Lüttichau 1983, S. 187–193.
- 28 Lüttichau 1983, S. 192; eine gewisse Rechtfertigung der Grotteske findet sich bei: Fiorillo 1791.
- 29 Ebd., S. 193.
- 30 Hoffmann 1967, S. 381–406.
- 31 BA 19, S. 83–87.
- 32 Lüttichau 1983, S. 187.
- 33 BA 19, S. 86.
- 34 Ebd., S. 83.
- 35 Siehe hierzu Quelle und Kommentar bei: Busch 1997, S. 43–46; vergleiche auch die entsprechende Argumentation bei Plinius, s. Busch 1997, S. 47–50.
- 36 BA 19, S. 87–91; Moritz 1981, Bd. 2, S. 549–578 und ebd., S. 543–548. Zum Zusammenhang von Autonomie und Ornament: Busch 1981; Schneider 2000; Tausch 2000.
- 37 BA 19, S. 86f.
- 38 Moritz 1995, S. 384–450, Zitat S. 389.
- 39 Ebd., S. 395.
- 40 Ebd., S. 401.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., S. 386. Zum auch im Folgenden wichtigen Verhältnis von Rahmen und Innenbild s. auch: Behnke 1993, bes. S. 104, 113.
- 43 KFSa 16, S. 319 (787).
- 44 KFSa 2, S. 319 („Rede über die Mythologie“).
- 45 KFSa 16, S. 167 (986).
- 46 Ebd., S. 326 (860).
- 47 Ebd., S. 316 (746).
- 48 KFSa 2, S. 318 („Rede über die Mythologie“).
- 49 Schlegel 1957, Nr. 407, siehe auch den Kommentar ebd., S. 241.
- 50 Novalis Schriften, Bd. 1, 2. Aufl. Stuttgart 1960, S. 286.
- 51 Polheim 1966, S. 389.
- 52 Zitiert bei: Kamphausen 1941, S. 271.
- 53 KFSa 2, S. 245.
- 54 Feilchenfeldt 1974, S. 13 (Brentano an Runge, Berlin, den 21. Januar 1810).
- 55 Ebd.
- 56 Ebd., S. 12f.
- 57 Ebd., S. 16.
- 58 Ebd., S. 18.
- 59 Ebd., S. 22.
- 60 Ebd., S. 30f. (Runge an Brentano, Hamburg, den 9. Januar [verschrieben, wohl für Februar] 1810).
- 61 Zur romantischen Mathematik: Busch 2003, S. 138–141, 165–169.
- 62 HA 1, S. 289; hier allerdings zitiert in der Schreibweise bei: Neureuther 1977, ‚Der Todtentanz‘, 1. Heft 1829, Nr. 11.
- 63 Ausführlich: Busch 2011.
- 64 Interpretation: Busch 1985, S. 75–89.