

1

WILLIAM HOGARTH (1697–1764)
ZERGLIEDERUNG DER SCHÖNHEIT, DIE SCHWANKENDEN BEGRIFFE VON DEM GESCHMACK FESTZUSETZEN

Aus dem Englischen [Analysis of Beauty, London 1753] übersetzt von Christlob Mylius. Verbesserter und vermehrter Abdruck. Mit einem Vorbericht zur 2. Aufl. von Gottfried Ephraim Lessing

Berlin/Potsdam: Christian Friederich Voß 1754
 Mit einer Titelvignette (1a) und 2 Kupferstich-Tafeln (1b, c) nach Hogarth; 42,0 × 51,3 cm und 43,2 × 57,3 cm (Platte)

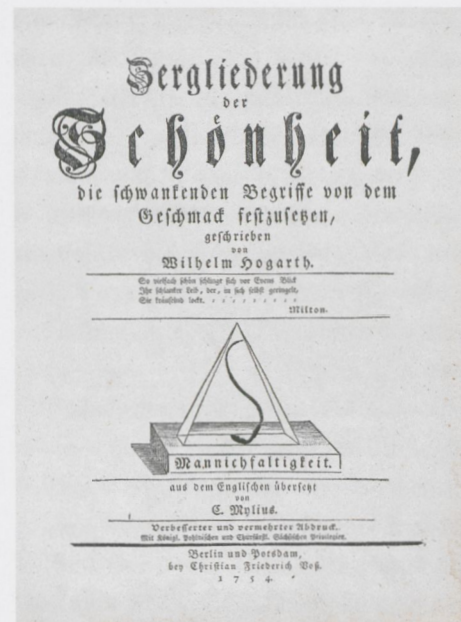
FDH-FGM, Bibl. IX K 39/E 2/0

Literatur: Hogarth 1955, Hogarth 1995; Hogarth 1997; Uglow 1997, S. 516–537; Hallet 2000, S. 235–260; Baridon 2001, S. 85–101; Ogée 2001, S. 62–75.

Hogarth's ‚Analysis of Beauty‘ ist das erste Formtraktat in der Geschichte der Kunst. Das verwundert bei einem Künstler, dessen Themen satirisch und sozialkritisch sind, der Moral zu predigen scheint, entschieden. Bis heute gibt es keine wirkliche Erklärung des Phänomens. Zwar befinden wir uns im Zeitalter entstehender Wahrnehmungs- und Wirkungs-

ästhetik, und Hogarth reflektiert in seiner Kunst, inwieweit tradierte ikonographische Schemata, die zu bestimmten Themen der klassischen Kunst entwickelt wurden, in der Gegenwart noch zur Geltung kommen können. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass die Inhalte, die sie transportieren, in der Gegenwart weitgehend überholt sind, doch erklärt dies noch nicht sein verblüffend abstraktes Formdenken.

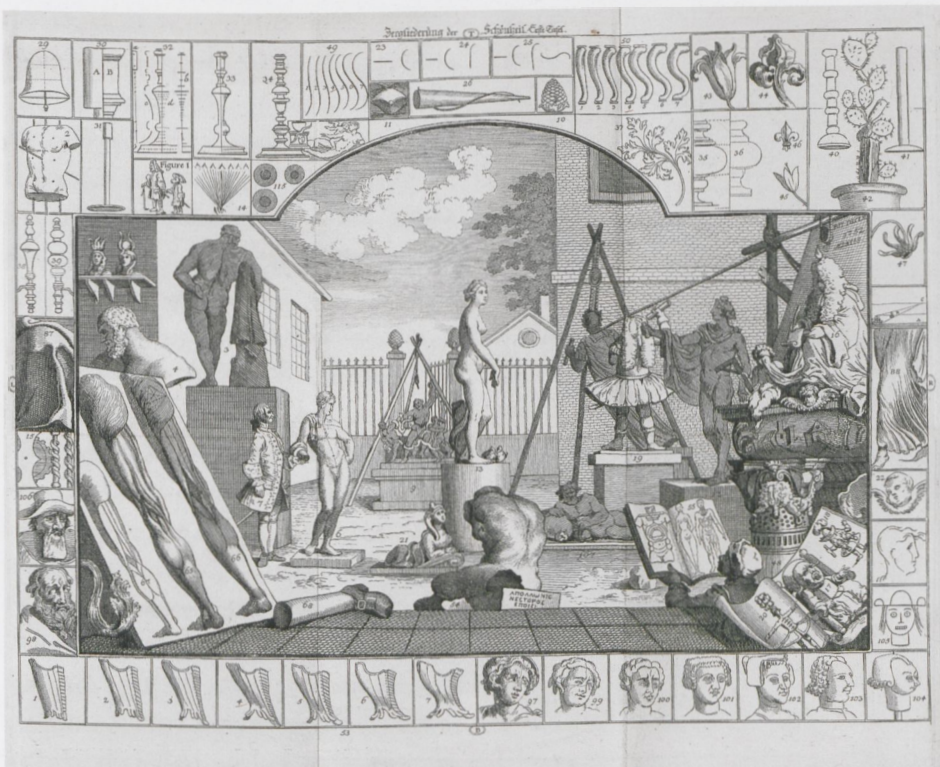
Hogarth propagiert eine „line of beauty and grace“, eine Schönheitslinie, die durch Grazie, man könnte sagen durch wohltuende Harmonie ausgezeichnet ist. Diese Linie darf nicht zu viel und auch nicht zu wenig geschwungen sein und muss sich dreidimensional im Raum entfalten. Die begleitende Tafel 1 (Kat. Nr. 1b) zu seinem Traktat versucht die Schönheitslinie an allen nur denkbaren Gegenständen aufzuweisen. Und dies, obwohl ein antiker Statuenhof nach dem Vorbild des Belvederehofes – wenn Hogarth auch direkt auf den Statuenhof des Bildhauers John Cheere an Hyde Park Corner rekurriert – im Zentrum steht und insofern die Vorbildhaftigkeit der Antike unangetastet bleibt. Da die Schönheitslinie jedoch genauso gut an gedrehten Stuhlbeinen oder Frauenmiedern nachzuweisen ist, kommt es darauf an, ein abstraktes



1a

Mittel zwischen zu viel und zu wenig zu finden. Die Antike liefert zwar schöne Beispiele der Linie, entscheidend ist jedoch, wie diese Linie – die große Verwandtschaft mit der „figura serpentinata“ aufweist, wie sie Lomazzo schon am Ende des 16. Jahrhunderts empfohlen hat – in der Gegenwart das Erscheinende, in welcher Sphäre auch immer, verschönern kann. Hogarth propagiert also eine Ästhetik einer als angenehm und wohltuend empfundenen eleganten Form. Ob dies in der Gegenwart einzulösen ist, erprobt er auf der angehängten Tafel 2 (Kat. Nr. 1c) der ‚Analysis‘.

Im Hauptbild tanzen in einem mit großen Gemälden und Statuen geschmückten Saal zu Musikbegleitung ungezählte bürgerliche Paare, sie kommen dem Schönheitsideal wahrlich nicht nahe, sie hopsen einen „country dance“, verrenken sich, stoßen sich im Raum, bilden ungleiche, absolut nicht zusammenpassende Paare und sind offensichtlich eine Demonstration für die zeitgenössische Unfähigkeit, körperliche Harmonie auszustrahlen. Mit Ausnahme des Paares im Vordergrund ganz links: Hier tanzt ein höfisches Paar Menuett. Den männlichen Part scheint der Prince of Wales übernommen zu haben, die Schärpe deutet darauf hin. In einem späteren, nach der deutschen Ausgabe erschienen Zustand der englischen Ausgabe schreibt Hogarth ihm die Physiognomie des späteren Königs Georg III. ein. Dieses Paar verfügt über



1b

höfische „sprezzatura“, wie sie in Baldassare Castigliones 1528 veröffentlichtem ‚Buch vom Hofmann‘, definiert ist: eine durchaus erlernte, aber scheinbar natürliche Eleganz und Nonchalance, die in einen Habitus mündet, der in Fleisch und Blut übergegangen ist, über den mit Leichtigkeit verfügt wird und der Distinktion zu allen anderen sozialen Klassen zulässt. Im Text erklärt Hogarth, warum dies dem Adel möglich ist: auf Grund seines permanenten Müßiggangs. Wie soll ein beständig arbeitender Lastenträger sich noch schönheitlich bewegen können? Und so destilliert Hogarth abstrakte, und das heißt übergesellschaftliche Schönheitslinien heraus und empfiehlt sie allen Schichten. Die Kunst, demonstriert Hogarth, weiß um dieses Problem. Und so lässt er das königliche Paar im Rahmen der Tafel 2 unter der Nr. 74 von einer Figur nach Annibale Carracci begleitet sein, die sich genauso elegant wie der Prince of Wales bewegt. Und rechts der hopsenden unschönen Bürger fügt er eine Figur des Sancho Pansa nach einem Gemälde Charles Coypels unter der Nr. 75 ein. Das erschreckte Erstaunen Sanchos – über ein zusammenbrechendes Puppentheater – äußert sich in unschöner Steifheit. Die Figur ist leicht nach hinten gebeugt und ohne jede Souveränität. Oben im

Rahmen jedoch in einzelnen kleinen nummerierten Feldern findet so etwas wie die Entdeckung der abstrakten Kunst statt, besonders in den die Mitte rahmenden Feldern 89 und 91. In gänzlich ungegenständlichen Darstellungen werden tonale Differenzen demonstriert, einmal in schönlinigem Schwung, einmal in eckigen aufeinander stoßenden Feldern. Das eine löst Wohlgefallen aus, das andere stört. Im Text schreibt Hogarth diesen Feldern noch räumliche Qualitäten zu, entfalten sie sich leicht oder schwer. Es geht um Luftperspektive, abstrakt demonstriert, um Licht und Schatten und ihre Wirkung, und wie uns aus dieser Instrumentalisierung Form-erfahrungen entstehen.

So scheint die hogarthische Lösung zu sein, ohne dass er dies bereits formulieren könnte – was die Probleme der Forschung mit seiner ‚Analysis‘ erklären mag: Form und Inhalt müssen strikt getrennt werden. Da sozial gesehen höfische Eleganz gegen bürgerliches körperliches Unvermögen steht, was auf Grund der unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedingungen zu erklären ist, ist eine soziale Gerechtigkeit in der Kunst, neben ausgeprägter Sozialkritik im Thematischen, nur über eine reine Ästhetisierung der Form zu erreichen. Das übergesellschaftliche Abstrakt

der Form kann, wahrgenommen und realisiert, gesellschaftlichen Wandel bewirken. Es handelt sich um eine Demokratisierung der Kunst durch die Entdeckung ihrer theoretisch jedem zugänglichen abstrakten Schönheit. Direkt hat dies nichts mit der Arabeske zu tun, indirekt umso mehr, als mit Hogarth der Ursprung der Erkenntnis der Bedeutsamkeit und damit sozialen Dimension des bloß Ornamentalen erkannt ist. W. B.

2 JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749–1832) VON ARABESKEN

In: Der Teutsche Merkur vom Jahre 1789.
Erstes Vierteljahr, Weimar 1789, S. 120–126
FDH-FGM, Bibl. XII A/136
Literatur: Oesterle 2000.

Goethes kurzer Aufsatz ‚Von Arabesken‘ scheint nur verständlich, wenn drei Voraussetzungen in Rechnung gestellt werden: Goethes Kenntnissnahme des Ornamentstreits des 18. Jahrhunderts, Goethes Erfahrungen mit den Dekorationen in Herculaneum, Pompeji und Portici, die er im März 1787 besichtigt hatte, und seine Auseinandersetzung bzw. seine Rezeption der Gedanken Karl Philipp Moritz‘. Goethe stand mit Moritz in Rom seit 1786 in engem Austausch, muss dessen Bemerkungen zu den Verzierungen mit ihm diskutiert haben und hatte über Moritz‘ 1788 erschienene Abhandlung ‚Über die bildende Nachahmung des Schönen‘ parallel zum Arabesken-Aufsatz geschrieben. In ‚Dichtung und Wahrheit‘ bemerkt er zumal, dass das Gespräch über diese Abhandlung den Kern ihres Umgangs in Rom ausgemacht habe (BA, Bd. 13, S. 866).

Der Ornamentstreit hat eine lange, bis in die Antike zurückreichende Vorgeschichte (s. den Essay von Busch, S. 15ff.). Alle Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts bezieht sich auf Vitruvs Verdammung grotesker Wandmalereien. Vitruv beklagt den „gegenwärtigen verderbten Geschmack“. Seine Argumente bilden das Arsenal für die Kritik an den Ausschweifungen der Rokoko-Ornamentik, bis sie, in einem offenbar bewussten Akt, von den

1c



Romantikern auf den Kopf gestellt wurden. Bei Vitruv heißt es: „Denn die heutigen Leute bringen auf den Stuckflächen lieber ungeheuerliche Wesen als wahrheitsgetreue Darstellungen natürlicher Gegenstände zur Schau [...] ferner sieht man aus Pflanzenstengeln Blumen hervorsprossen, aus deren Kelchen Halbfiguren mit teils menschlichem Antlitz, teils Tierköpfe zum Vorschein kommen. Solche Dinge gibt es nicht in der Natur, noch kann diese sie erzeugen, noch haben sie jemals bestanden [...]“ (Vitruv 1957, S. 363). Zugespitzt wird man sagen können, dass die Kritik am Rokokoornament erst einsetzt als die Rokokoentwürfe vor allem mit Meissonnier und Oppenordt 1730/40 die auf der Symmetrie basierende Ordnung aufgeben, damit den Richtungsbezug zum Wandträger abstreifen und frei zu wuchern beginnen, Größenverhältnisse gänzlich negieren, sich widersprechende Wirklichkeitsbereiche vermischen.

In Deutschland setzt die Kritik mit Reiffenstein ein, führt über Krubsacius, Stieglitz oder Sulzer zu Riem, der sich selbst zu einer Verdammung von Raffaels Loggien-Dekorationen hinreißen lässt (ausführlich zum Ornamentstreit: Lüttichau 1983). Riems Text, in der Monatsschrift der Akademie der Künste 1788 in Berlin erschienen, ist ‚Über die Arabeske‘ überschrieben und dürfte Goethes unmittelbare Antwort herausgefordert haben. Riem beginnt mit dem Satz: „Die Arabeske, diese Art von Mahlerey, die man eigentlich zu keiner Gattung derselben rechnen sollte, beherrscht seit einiger Zeit den Geschmack gewisser Völker Europas despotisch [...] Arabesken, Grottesken, Moresken sind heut zu Tage Synonymen, so wenig sie es seyn sollten. Man vermischt diese Arten Mahlerey ebenso in Worten, als man sie in der Ausführung selbst unter einander wirft.“ Als natürliches Ornament mag sie hingehen, wenn sie dabei dem Dekor folgt und nur an passenden Stellen auftaucht. Im Falle Raffaels und in der Gegenwart jedoch würden alle Grenzen verletzt. Er kann es nicht fassen, dass der Schöpfer der Transfiguration „zu den Ungeheuern der Grotteske“ greift. So macht er lieber Giovanni da Udine, Raffaels Mitarbeiter, für dieses Unheil verantwortlich. Grottesken seien „völlig

nonsensicalisch“, das gelte auch für die „Herkulanischen Gemälde“ (Riem 1788, 2. Bd., S. 22ff.). In der Gegenwart seien nicht nur diese absurden Ornamente vorherrschend, sie erschienen noch dazu in grellsten Farben. Hier gesellt sich zum Vitruv-Argument ein weiterer Dekadenzvorwurf, der von Plinius stammt: Die Gegenwart versuche durch grelle Buntfarbigkeit zu brillieren, während Apelles in seiner Zeit mit wenigen Farben zur Perfektion gelangt sei (Plinius 1997, S. 47–49, 75–77). Noch die Propagandisten der „Entarteten Kunst“ werden sich dieser Argumente bedienen.

Goethe, der die pompejanische Wandmalerei und in Rom „in den Bädern des Titus [...] noch Überbleibsel dieser Malerei“ gesehen hat, wägt sehr viel vorsichtiger und offensichtlich in Kenntnis der italienischen Architekturtraktate der Renaissance ab. Von den Alten könne man lernen, „wo Arabesken hingehören“. In Pompeji sei es eindeutig so, dass die illusionistischen Mittelbilder einer Wanddekoration, zumeist mit mythologischen Gegenständen, am Rand von Arabesken eingefasst seien. Sie bereiteten in leichter, spielerischer Weise auf das Mittelbild vor, brächten das ganze Dekorationssystem in Harmonie. In dienender Funktion seien Arabeskendekorationen gerade auch in Privatgemächern durchaus sinnvoll, sofern sie die bessere Kunst im Mittelfeld nicht verdrängten. Es muss bei der Subordination des Ornamentes bleiben. Dieses Verhältnis von Rahmen und Mittelbild, von für sich stehender Dekoration und sinnträchtigem Zentrum werden die Romantiker durch die Aufwertung des Rahmens in Frage stellen und schließlich in sein Gegenteil verkehren. Raffael allerdings in den Loggien gebe mehr, er demonstriere an passendem Ort die Fülle und den Reichtum seiner Inventionskraft. Seine Wandbilder bewiesen die Unerschöpflichkeit seiner Phantasie (hier zit. und paraphrasiert nach: BA 19, S. 83–87). Goethes Hauptargument bleibt die Frage nach der Angemessenheit. Das Dekor, das Schickliche, wie er es nennt, regelt die Erscheinungsmöglichkeiten freier Phantasieentfaltung. So sehr Goethe sich im Arabeskenaufsatz noch durch den klassischen Angemes-

senheitstopos abgesichert hat, gleichzeitig hat er durch Moritz' Abhandlung ‚Über die bildende Nachahmung des Schönen‘ bereits Argumente an der Hand, die Kunstproduktion als solche und für sich, tendenziell unabhängig vom Gegenstand, zu rechtfertigen (Moritz 1981, S. 551–578). Goethe schließt sich an moritzsche Formulierungen an, wenn er von der Nachahmung des Schönen schreibt, sie bilde aus sich heraus, oder wenn er vom Schönen sagt, es könne nicht erkannt, es müsse hervorgebracht werden (BA 19, S. 87–91). Moritz hatte das schon zuvor in seinem Aufsatz ‚Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten‘ von 1785 auf den Punkt gebracht (Moritz 1981, S. 543–548), eine vor-kantianische Autonomie der Kunst propagiert. Mit Notwendigkeit führt dies auch zu einer Aufwertung des Ornaments als reiner Kunstherausbringung, und Moritz wird dem in seinen ‚Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente‘ Rechnung tragen, die in Rom vorbereitet, erst 1793 in Berlin ausformuliert vorlagen. Sie bilden eine der Voraussetzungen für die romantische Aufwertung der Arabeske zum vorherrschenden Strukturprinzip aller Dichtung und Kunst. W. B.

3

KARL PHILIPP MORITZ (1756–1793) VORBEGRIFFE ZU EINER THEORIE DER ORNAMENTE

Berlin: Carl Matzdorff 1793

FDH-FGM, Bibl. IX M 130/E 17

Literatur: Oesterle 1984, S. 119–139; Moritz (1793), hier: 1995, S. 384–450, (S. 393–395 zur Arabeske); Pfothner 1996, S. 583–597; Schneider 1996, S. 19–40.

Moritz' ‚Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente‘ stellen ein Konglomerat dar. Moritz fügt Textteile aus verschiedenen Zusammenhängen zueinander, manches stammt aus seinen römischen Aufzeichnungen, besonders die hier interessierenden Bemerkungen zu den Verzierungen. Manches davon ist in Auszügen vorab, ab 1788/89 in der von Moritz reich bedachten ‚Monatsschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin‘, erschienen. Dem Text fehlt jegliche Systematik,

von einer eigentlichen Theorie ist nicht zu sprechen, auch taucht der Begriff des Ornaments verblüffenderweise nur im Titel auf. Im Text ist von Zierrat, Verzierung, schließlich auch in einer längeren Passage direkt von der Arabeske und ihrer Tradition die Rede, vor allem aber von „Spielarten des Geschmacks“. Es geht um ästhetische Fragen, um den Spiel- und Gestaltungstrieb, der sich in den Zierraten am reinsten zeigt, da sie nicht auf den Transport von Bedeutung verpflichtet sind. Aller Kritik zum Trotz stellt Moritz fest, die Phantasie sei nun einmal „zu spielen geneigt“. Doch diese Freiheit hat für Moritz auch ihre Grenzen, und Goethe ist ihm in der Beschränkung der Anwendungsmöglichkeiten des Ornaments gefolgt. Moritz verbindet dies mit einem höchst interessanten Argument: „Bei den Spielarten des Geschmacks herrscht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, bei dem echten Geschmack ist die Mannigfaltigkeit [dagegen] 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“. Wie Goethe in seinem Arabeskenaufsatz (s. Kat. Nr. 2) rechtfertigt Moritz das vom Innenbild getrennte Rahmenornament. Da aus einem Geiste geflossen, wird das Vollendete des Innenbilds durch den Rahmen geziert, aus dem Gewöhnlichen herausgehoben. Der Ornamentrahmen verweist in freiem Spiel auf das Zentrum und macht es besonders – im Wortsinn durch Aussonderung. Das ist zwar elegant formuliert, letztlich aber doch mit klassischen Überzeugungen vereinbar. Bei seinen Bemerkungen zur Arabeske geht Moritz einen Schritt weiter, denn er stellt sie unter das horazsche Motto „Malern und Dichtern war von jeher alles zu wagen erlaubt“ („Ars Poetica“, Z. 9–10). Es kann hier nicht der Ort sein, darüber zu handeln, inwieweit es sich bei der Adaption des horazschen Verses um ein tendenzielles und womöglich bewusstes Missverständnis handelt. Herausgelöst aus dem Zusammenhang, konnte der Vers zur Rechtfertigung freier Phantasieentfaltung wohl taugen, zumal Moritz wahrlich nicht der Einzige ist, der ihn in diesem Sinne nutzt. Moritz ist sich der Einwände Vi-

travs wohl bewusst, doch er kontert mit Hilfe von Plinius, der den antiken Maler Ludius anführt, um die Erfindung reiner Landschaftsmalerei zu rechtfertigen. Wie bei der Arabeske, so wird auch bei der Landschaft ihr spielerischer, leichter, wohltuender Charakter hervorgehoben. Dieser Ludius scheint eine Erfindung des Plinius zu sein, denn das Wort bedeutet Komödiant, womit ausdrücklich der spielerische Charakter dieser niederen Gattung hervorgehoben wird (vgl. Busch 1997, S. 47–50). Auch Moritz kennt die wiederaufgedeckten Titus-Thermen in Rom, kennt Raffaels und Giovanni da Udines Arabesken in den Loggien des Vatikans. So spielerisch sie seien, bei Raffael füge sich das Ganze dann doch zu einer Einheit. Wieder geht Moritz einen Schritt vor und einen zurück. Denn seine Feststellung von der Dominanz der Mannigfaltigkeit über die Einheit beim vielfältigen Ornament stellt eine interessante und bis in die Romantik wirkende ästhetische Theorieerweiterung dar. Der Erste, der hierfür neue ästhetische Kategorien geprägt hat, scheint William Hogarth in seiner ‚Analysis of Beauty‘ von 1753 zu sein (s. Kat. Nr. 1). Er fordert nicht nur „variety“, was der Mannigfaltigkeit entspricht, sondern „intricacy“, was man mit Knifflichkeit oder Verwicklung übersetzen kann, gemeint als ein ästhetischer Wert „sui generis“, da das Verfolgen einer komplexen Figur im Betrachter Vergnügen auslöst. In seinen Bemerkungen zur Allegorie in der ‚Ornamenttheorie‘ kann Moritz dann entsprechend noch einen Schritt weitergehen und letztlich, zumindest indirekt, die Autonomie des Ornaments, die dann Kant berufen wird, proklamieren und zwar über die Definition reiner Schönheit: „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 ihrem inneren Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden“. Nichts spricht dagegen, dies auch für das Ornament gelten zu lassen. Damit ist man auf der Schwelle zur Romantik.

W. B.