

Günter Oesterle

Wie die Bilder poetisch werden und die Poesie bilderreich.

Zu Text-Bildbeziehungen romantischer Märchen

I

Ich deute das schöne Thema: »Das Märchen und die Künste« auf meine romantische Weise. Natürlich gibt es, je gesondert, das gemalte, das in Musik gesetzte und das sprachlich-literarische Märchen und selbstverständlich findet sich wechselseitig begleitendes Zusammenspiel – aber neben und vor dieser Arbeitsteilung der Märchen in verschiedene Kunstarten gibt es so etwas wie ein Gesamtkunstwerk im sprachlichen Märchen selbst. Während des Erzählens von Märchen tauchen in uns Bilder auf – Innenbilder – und wir hören im Rhythmus des Erzählers bestimmte Tonfolgen. Wenn die Märchen für uns Bühnen unseres Bewußten und Unbewußten sind, wenn die Märchen nicht nur Gedächtnisräume für unser eigenes Erleben als Kind sind, sondern Erinnerungen an die Evolution von Mensch und Natur wachrufen, dann müßte es so sein, daß wir beim Märchenerzählen nicht nur hören, sondern auch sehen, fühlen, lachen und weinen, es uns kribbelt und schauert, wir Linien, Farben und Töne nicht nur sehen und hören, sondern auch spüren können.

Die meisten Maler und Zeichner der Romantik haben von den in dem erzählten Märchen wachgerufenen Innenbildern berichtet und von ihnen bei ihrer Arbeit profitiert. Der Maler Ludwig Grimm, der jüngste der Brüder Grimm, schreibt beim Übersenden des Taschenbuches der Grimmschen Märchen seiner Freundin in bewußt kindlich-naivem Ton: Das Malchen soll dieses »Märchen Büchel« »aus folgenden Gründen« »annehmen«: »weil das Malchen gern Märchen liest (. . .) weil die Märchen Ideen zu Bildern geben (. . .) wenn man manche von diesen M(ärchen) liest, glaubt man, man träume und wenn man träumt, schläft man, u(nd) wenn man schläft ist einem wohl«¹.

Der romantische Zeichner Ludwig Richter hat noch eindrucksvoller über die in seiner Kindheit gespeicherten Erinnerungsbilder als zukünftiges Material für seine Zeichnungen gesprochen. Er berichtet, wie ein bestimmtes Stück aus Musäus „Volsmährchen der Deutschen“ ihn als Kind derart entzückte, „daß alle die Personen und Gegenden dieser Erzählung (...) lebendig vor meinen Augen (standen) und als ich zwanzig Jahre später diese Geschichte zu illustrieren hatte, war es mir, als zeichnete ich nur so hin, was ich früher einmal gesehen hatte und mir noch vollständig gegenwärtig war«².

Dieses beinahe halluzinatorische Bilderproduzieren führte in einem Falle sogar zu einer wundersamen künstlerischen Koproduktion eines vorlesenden Dichters und einer Hörerin. Als Eduard Mörike im »Oberen Museum« in Stuttgart aus seinem noch ungedruckten Hutzelmännlein las, war eine der anwesenden Hörerinnen, Luise Walther, derart begeistert von den plastischen Gestalten, die der Vortrag des Dichters in ihrer Phantasie aufsteigen ließ, daß sie ausrief: »die Leutlein stehen alle so lebendig vor mir, die muß ich aus-



(Die Scherenschnitte von Luise Breitschwert zu Mörikes Stuttgarter Hutzelmännlein. Hg. v. Otto Günter. Stuttgart 1932, Nr. 7 u. Nr. 19.)

schneiden«. Gesagt, getan. »Ich machte mich sofort ans Werk und schnitt fortan nach jeder Lesung etwa sechs Szenen aus''.³
Zum Dank sandte Mörike ihr ein Gedicht, das das Lebendigwerden des Fiktiven durch Zusammenwirken der beiden Künste preist:

O eine kleine Welt voll Leben! Kenn' ich sie?
Den schwachen Umriß jener Träume, wie?
So konntest du ihn fassen, halten, schärfen?
– Sie müssen leibhaftig sein! nun zweifel' ich selber nicht,
Da sie, bestrahlt von deinem Licht,
Entschiedne, holde Schatten werfen.⁴



II

Hat man diese Selbstaussagen romantischer Künstler über die beim Märchenhören stattfindende halluzinatorische Bildproduktion im Ohr, dann liegt der Schluß nahe, in der Romantik gleite Erzählen und Malen, Dichten und Zeichnen übergangslos – gleichsam automatisch – ineinander über, folglich würden sich die romantischen Künste

problemlos vermischen und verbinden. Ein größerer Kurz- und Fehlschluß ist kaum möglich. Wohl kann kein romantischer Künstler bei seiner Produktion auf das in seiner Kindheit aufgespeicherte Bildreservoir verzichten, aber er darf bei Strafe der Trivialisierung seiner Kunst diese nicht unreflektiert verarbeiten. Die romantischen Künstler erspüren nämlich sehr früh und gleichsam als erste an der Schwelle der industriellen Revolution seismographisch, hellichtig und vorausschauend, daß die beim Märchenhören sich einstellenden produktiven (kollektiven) Innenbilder von den technischen Reproduktionsmedien aufgegriffen, eingefroren und petrifiziert werden.

Den Siegeszug der Reproduktionstechniken im 19. Jahrhundert können wir Video- und Fernsehgewohnten uns in seiner Tragweite kaum mehr vorstellen. Die Erfindung von Lithographie und Daguerotypie, von Lichtdruck und Autotypie geben dem Bedürfnis nach Optischem Nahrung und Durchschlagskraft, so daß binnen weniger Jahrzehnte die gesamte Weltliteratur (vom Nibelungenlied bis zur Bibel) visualisiert und in Bildern präsentiert wurde. Dieses exzessive Bebilderungsprogramm reicht von der Illustrierung der großen Enzyklopädien und Konversationslexika, die natürlich vorrangig Naturwissenschaften, Technologie und Kriegswesen visualisieren bis zur Völkerkunde und Geschichte⁶, es setzt sich fort mit den »Bildersälen« der großen deutschen Dichtung und Geschichte, um schließlich in jedem Volkskalender anschaulich zu werden, ja in neuen Publikationstypen, der »Illustrierte(n) Zeitung« (seit 1843 in Leipzig) oder satirischen Zeitschriften wie »Die Fliegenden Blätter« (1845 ff) oder »Kladderadatsch«.

Wir können uns den damaligen Schock der auf exzessives und intensives Schreiben und Lesen ausgerichteten Gebildeten über diese allseitige Bebilderung und Visualisierung gar nicht radikal genug vorstellen. Eine Flut an Klagen über diesen sogenannten Rückfall des »Bilderdienstes« ins Mittelalter war die Folge.⁷ Hören Sie die Empörung von Ferdinand Kürnberger: »Wenn ein Goethe mit der höchsten dichterischen Bildkraft ein Gretchen hervorbringt, welcher Radierer, Schaber und Kritzler darf sich zwischen mich und Goethe stellen mit der Prätension: Du sollst Dir das Gretchen vorstellen, nicht wie es Goethe will, sondern wie ich es will? Das wäre schlechthin erlaubt? Was ist denn alle Geisteswollust der Poesie als der Anstoß, welchen die Phantasie des Dichters der Phantasie des Lesers

mitteilt?«⁸ – Gottfried Keller lehnt den Vorschlag zu einer illustrierten Prachtausgabe von ‚Romeo und Julie‘ kategorisch mit den Worten ab: »... wie ich denn überhaupt für die Zeitrichtung, die Literatur immer mehr an das Schlepptau der Illustration zu hängen, nicht gerade begeistert bin. Ich fürchte, das große Lesepublikum werde zuletzt das selbständige innere Anschauen poetischer Gestaltung ganz verlernen und nichts mehr zu sehen imstande sein, wenn nicht ein Holzschnitt daneben gedruckt ist«.⁹ Am Ende des Jahrhunderts resümiert Meyers Großes Konversationslexikon: die »ungeheure Ausdehnung« des »Illustrationswesens« habe die Ablösung von Literatur und Lektüre durch »müßige Schaulust«¹⁰ zustandegebracht.

III

Gegen diese am Beginn des 19. Jahrhunderts sich abzeichnende Tendenz der Ersetzung der Texte durch Bilder wehren sich die romantischen Künstler und Künstlerinnen, trickreich und paradox, weil nicht nur auf dem Felde der Literatur, wo sie energisch die Verführbarkeit durch Bilder demonstrieren, nein, sie wehren sich auch auf dem Gebiet der Bilder. Gefordert werden nämlich Bilder, die die Texte, die sie visualisieren, nicht aufsaugen und verbrauchen, sondern die Grenzen des bislang Unsagbaren bildlich erweitern. Das heißt soviel wie – Bilder sollen zwischen den Zeilen lesen können. Gesucht sind bestimmte Formen von Bildern, die dem Beschauer nicht ein lustwandelndes Konsumieren erlauben, die die Phantasie nicht durch einen »völlig dekorierten Schauplatz« eingrenzen¹¹, sondern erweitern und beflügeln. Erwünscht sind Formen und Bilder, die so vertrackt und in »künstlich geordneter Verwirrung« sich darbieten¹², daß sie den Beschauer dazu zwingen, das Bild nicht als Wegwerfware zu benutzen, sondern immer wieder zu betrachten und immer wieder etwas Neues zu entdecken. Gefragt sind Bilder mit der »Indikation auf unendliche Fülle«¹³ und universelle Korrespondenzen. Die bildende Kunst darf niemals bloß in dienende Funktion gegenüber der Poesie treten, sie darf nie bloß dekorativ werden, sie muß sich selbständig entfalten und die Dichtung nur als Anstoß für eigene Kunstmöglichkeiten zulassen; sie darf nicht abbilden, sondern nur »überphantasierend«¹⁴ wirken. Sie muß sich auf ihre eigenen Möglichkeiten konzentrieren, damit ein Wechselreiten von Text und Bild entstehe – eine gegenseitige Freisetzung, nicht Begrenzung von Phantasie: dann werden auf legitime Weise die Bilder poetisch und die Poesie bilderreich.

Ein derartiges Beispiel wechselseitiger Steigerung von Dichtung und Zeichnung durch Einsicht in ihre jeweiligen Grenzen läßt sich an der Zusammenarbeit des Dichters Eduard Mörike mit dem Maler und Zeichner Moritz von Schwind verdeutlichen. Ich wähle ein Beispiel aus dem komischen Fach, an dem wir eine schabernakartige Grenzüberschreitung der Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Kunst beobachten können. Expressives Lachen wie Weinen ist seit Lessings »Laokoon« in der bildenden Kunst verpönt, weil sie anders

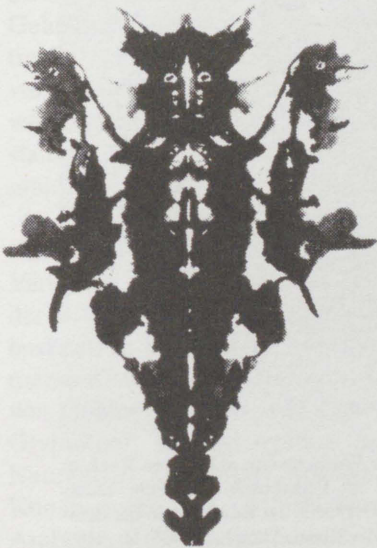


als die Dichtung eine Situation nicht im Phantasiefluß relationiert, sondern momenthaft festhält, ja festbannt. Wie war aber dann Mörikes ergänzliche Geschichte von der schönen Lau angemessen in Umrißzeichnungen zu begleiten? Die Lau muß fünfmal von Herzen lachen, um von ihrer Melancholie zu genesen und endlich lebende Kinder bekommen zu können. Eines Nachts träumt nun die schöne Lau im Blautopf liegend, daß die beleibte Schaffnerin des Klosters vom Abt zum Vergnügen des sie betrachtenden Gottvaters mit einem so lauten Kuß überrascht wird, daß alle Klosterwände widerhallen. Dies stellte eine seltene Herausforderung für den Zeichner dieser Szene dar. Er mußte durchweg Tabus dieser Zeit brechen: einen humoristischen Gottvater, eine wohlbeleibte nackte Wirtin, einen nicht gerade asketischen, sondern handgreiflich frivolen Abt. Aber wie sollte man den eigentlichen Clou, das Widerhallen des Kusses darstellen? Die wiederholten Luftspiegelungen der Kußszene ergötzen Mörike. Sie waren aber seinem Verleger Cotta viel zu verfänglich, um einem dezenten Publikum dargeboten zu werden – also blieb diese reizvoll gezeichnete Szenerie zu Lebzeiten Schwinds ungedruckt.¹⁵

IV

Bei dem Versuch der gegenseitigen Steigerung der Künste entdecken die romantischen Künstler drei fundamentale Möglichkeiten: die Umrißzeichnung, die Klecksographie und die Arabeske. Die Umrißzeichnung wurde in einer interessanten Variante schon in Schwinds Darstellung der schönen Lau vorgestellt. Mit ihrer Einfachheit schien sie den Romantikern besonders poetisch.¹⁶ Da die Umrißzeichnung genrehafte Ausmalung von Details vermeidet, läßt sie der Phantasie einen ihr notwendigen poetischen Spielraum. Durch feinste Modellierung erzielt sie plastische Wirkung oder nebulöse landschaftliche Effekte. Durch äußerste Verknappung macht sie das Unsagbare darstellbar. Die Reduktion auf die ornamentale Federführung macht zudem auf den gemeinsamen Ursprung von Zeichnung und Schrift aufmerksam: die scriptura.

Bekanntlich rehabilitieren die romantischen Künstler nicht nur die erzählenden volkstümlichen Gattungen, die Legende, das Märchen, die Anekdote und das Volksbuch, sondern auch die volkstümlichen Formen der bildenden Kunst: die Scherenschnitte, die Silhouetten, die Schattenrisse etc. Am kühnsten in dieser Richtung galten Justinus



Dies ganze teuflische Gesicht,
(Glaubt es, oder glaubt es nicht,)
Eine Amme ist's gewesen,
Wohlgeübet auf dem Besen,
Manches Kind verhexte sie,
Daß es zappelte und schrie,
Bis man schob dem armen Tropf
Eine Bibel untern Kopf.
Oft zu Teufelstanz und Spiel
Fuhr sie auf dem Besenstiel,
Doch zum nahen Galgen nur.
Jetzt ganz teuflische Natur,
In der Hölle schwarzem Pfuhl
Wirbelt sie in feur'gen Wirbeln
Um des Höllenmeisters Stuhl.

Kerners Experimente mit der »Klecksographie«. »Dintenkleckse (schwäbische Dintensäue), die auf der Seite des Falzes (auf dessen rechter oder linker Seite, aber nie auf beiden) eines zusammengelegten Papiers gemacht werden, geben (nachdem man das Papier über dieselben legte und sie dann mit dem Ballen oder den Fingern der Hand bestreicht), kraft ihrer Doppelbildung, die sie durch ihr Zerfließen und Abdruck auf dem reinen Raume der anderen Seite der Linie erhalten, der Phantasie Spielraum lassende Gebilde der verschiedensten Art.«¹⁷

Die Entstehung dieses »Modespiels«, bei dem der Zufall und die Symmetrie ihre Hand im Spiel haben, man jedenfalls »nie das, was man gerne möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete«¹⁸, verdankt sich jugendlichem Spieltrieb: »Es wird wohl mancher bei Lesung und Betrachtung dieser Blätter vielleicht zu Sinne kommen, wie er schon in frühester Jugend durch Zerdrückung von kleinen, färbenden Beeren, ja gar Fliegen-



(Emil Ludwig Grimm: Klecksographie: Wildschwein, auf dessen Rücken: junges Mädchen, junger Mann (Helm mit Federbusch) und Eule, rechts Profilkopf o.J. Zitat aus: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990. Katalog. Haus der Kunst. München 1995, Nr. 319.)

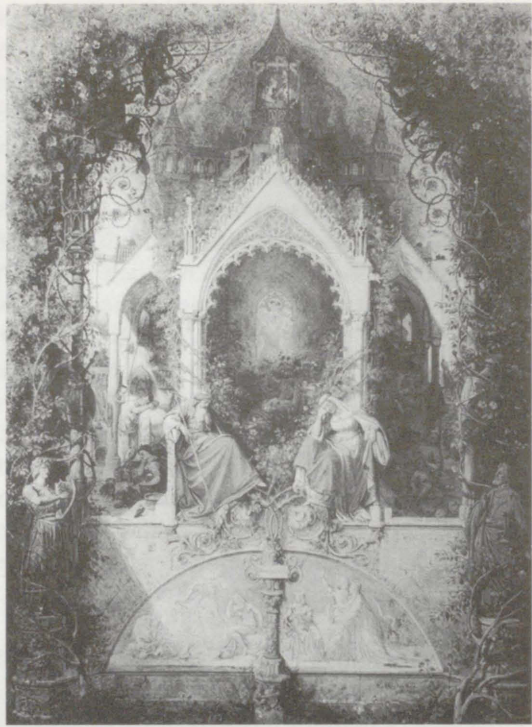
köpfen usw. auf zusammengelegtem Papier, ohne Kunst, ohne Hülfe von Bleistift und Pinsel, Zeichnungen hervorgehen sah.«¹⁹ Der ältere Kerner, Künstler, Arzt und Naturphilosoph, kennt und nutzt natürlich die alte inventio-Lehre Leonardo da Vincis, die Findekunst: wenn einem nichts mehr einfällt, dann blicke man als Inspirationsquelle auf Mauern mit Flecken, in Wolkenformationen, auf gesprenkelte Steine.²⁰ Kerner ist bei seinen Klecksographien auch Naturphilosoph – ein Entdecker des Unbewußten – ja es fehlt nicht der Blick für die Beziehung zum Archaischen. Er findet es nämlich »bemerksenswert«, daß diese künstlich hergestellten symmetrischen Kleckse »sehr oft den Typus längst vergangener Zeiten aus der Kindheit alter Völker tragen, wie zum Beispiel Götzenbilder, Urnen, Mumien usw.«²¹

So wie hier in der Klecksographie kindlich-jugendliche Experimentierfreude, künstlerische Erfindungslust und psychologische Tiefenforschung ein romantisches Bündnis eingehen – so gehen in der romantischen Arabeske hoch-artifizielle Vexierspiele der Antike, der italienischen und deutschen Renaissance, ja des Rokokos ein: gleichsam die gesamte anti-klassische Kunst.²²

Die Arabeske mit ihren spielerischen Übergängen von Traum und Wirklichkeit, von Faktizität und Fiktion, mit ihrem graziösen Spiel zwischen Tiefe und Fläche, Rand und Zentrum, Bild und Ornament, Geheimnis und Amusement, mit ihrer Fähigkeit, das Ungleichzeitige gleichzeitig darzustellen (also verschiedene Szenen simultan vorzustellen), war schon vor der Romantik mit dem Märchen verglichen worden²³. Wilhelm Hauff wird die außergewöhnliche wunderbare Gestalt der Märchen mit dem »Gewebe unserer Teppiche« oder den »Gemälden, die wir Arabesken nennen«, in Zusammenhang bringen.²⁴

Kaum ein romantisches Kunstmärchen, das nicht dieses arabeske Variationsspiel aufgegriffen hätte! Die »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm halten freilich polemisch Distanz von solch arabeskem, reflektierend-modisch-modernem Märchenspiel. Umso bemerkenswerter und überraschender ist, daß einer der berühmtesten, von Goethe gelobten, von Cornelius zur Ausmalung der Münchner Glyptothek herangezogenen Arabeskenmaler – Eugen Napoleon Neureuther – in der Spätromantik im Auftrag des Münchener Kunstvereins das Grimmsche Märchen »Dornröschen« in eine Arabeske einzufangen versucht (1836/1862).

Eine gotisierende Bühnenarchitektur dient dazu, die verschiedensten Episoden des Märchens zeitlich gestaffelt – von der Fläche in die Tiefe und in verschiedensten Maltechniken – vorzuführen. Unten vorn im Rundbogen erscheint als Relief links die Froschszene, rechts die Szene des Fluchs der gekränkten Fee. Vorn herausgehoben das schlafende Königspaar, das seine Füße auf ornamentale Blumenranken setzt und so zu einer anderen Erzählebene überleitet; rechts und



(Eugen Napoleon Neureuther: Dornröschen. In: Ideal und Natur. Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1780-1850). Hg. v. Helmut Friedel. München 1993, Nr. 8)

links in den gotischen Seitenhallen das schlafende Hofgesinde; im spitzen Türmchen die Fee mit der Spindel erleuchtet. (Am Sekretär mit den Büchern erkennt man ihre wahre Herkunft aus den Feenbüchern!) Im Zentrum – in der Tiefe – durch eine komplizierte Deckfarbenmischtechnik von Silberhöhung und Lasur zum Glasmalereieffekt erhöht, entdeckt der Betrachter eine Doppelszene. Hinten im Glasfenster erscheint der Prinz schemenhaft – vorn beugt er sich im Rosenhang zum Kuß über die Prinzessin . . . Am Rand verwandelt Neureuther die stilisierten Pflanzen der Arabesken in ‚wirkliche‘ Ranken und Rosen und läßt darin zahllose Münchner Kunstvereinskollegen (einen Maler, einen Musiker und einen Dichter) ganz barbarisch zappeln. Die gesamte Komposition hat ihren Ursprung und ihre Quelle in einer grotesk ornamentierten Säule mit dem Monogramm des Künstlers und der titelgebenden Inschrift: Dornröschen.

Man sieht, an die Stelle der frühromantischen Spannung von Anmut und Tiefsinn bei Runge, Schlegel, Tieck, Novalis und Brentano²⁵ treten im herannahenden Vormärz Anmut und Satire.²⁶

Und doch bleibt das ästhetische Grundprinzip der Arabeske erhalten: das Spiel zwischen symmetrischer Klarheit und dem Reichtum an Anspielung und Korrespondenz. Ein zeitgenössischer Rezensent des graziösen Blattes hat seine Erfahrung einer immer wieder erneuten Betrachtung präzise zum Ausdruck gebracht: »So reich ist die Composition, daß ich, der ich das Blatt täglich an- und durchsehe, bisher noch immer etwas Neues, irgendeinen versteckten Scherz, einen lustigen Einfall gefunden habe, und so befriedigt sie die doppelten Ansprüche an Klarheit der Darstellung und Reichtum der Ausschmückung.«²⁷

Anmerkungen

- 1 Ludwig Emil Grimm: Brief an Amalie Heereman von Zuydtwyck, Kassel, 30.9. (1827). Zitat aus: Cornelia Barth: »... weil die Märchen Ideen zu Bildern geben ...«. Die Märchenillustrationen. In: Ingrid Koszinowski u. Vera Leuschner (Hg.): Ludwig Emil Grimm 1790-1863. Maler. Zeichner. Radierer. Kassel 1985, S. 201 (20 Jahre Brüder Grimm Ausstellungskatalog, Bd.2)
- 2 Zitat nach Heinrich Pleticha (Hg.): Lese-Erlebnisse 2. Frankfurt 1978, S.55. Vgl. Rüdiger Steinlein: Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1987, S.77
- 3 Eduard Mörike. Katalog zur Gedenkausstellung zum 100. Todestag im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Stuttgart 1975, S. 368. Vgl. Meine Silhouetten zu Mörikes Hutzelmännlein. Von Luise Walther, geb. Breitschwert. In: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur. Hg. v. Ludwig Thoma, Hermann Hesse u.a., Bd.3, München 1907, S. 127ff.
- 4 Katalog Mörike (Anm. 3), S. 369
- 5 Vgl. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800. 1900. München 1985
- 6 Günter Hess: Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert. In Christoph Corneau (hg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Stuttgart 1979, S.508.
- 7 Vgl. den hervorragenden Aufsatz von Andreas Poltermann: Bilder und immer wieder Bilder. Mit dem einsamen Wort gegen den öffentlichen Bilderdienst: die ungebildete Erzählprosa des poetischen Realismus. In: Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 54) Wolfenbüttel 1986, S. 29ff.
- 8 Ferdinand Kürnberger: Bücher-Frou-Frou. In: ders.: Literarische Herzensachen. Reflexionen und Kritiken. Wien 1877, S. 30.
- 9 Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Hg. v. C. Helbing, Berlin 1950-1954, Bd. 3,2, S. 315.
- 10 Hess (Anm. 6), S.543

- 11 August Wilhelm Schlegel: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrissen. In: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm u. Friedrich Schlegel 2. Bd. 2. St., Berlin 1799, S. 590
- 12 Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In: ders.: Charakteristiken und Kritiken I. Hg. v. Hans Eichner. München 1967, S. 318
- 13 Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797-1801. Hg. v. Hans Eichner. London 1957, Nr. 407.
- 14 Clemens Brentano, Philipp Otto Runge: Briefwechsel. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt. Frankfurt 1974, S. 16.
- 15 Schwind an Mörike, 29. Mai 1868. In: Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz v. Schwind. Hg. v. Hanns Wolfgang Rath. Stuttgart o.J., S. 115: »... sende ich Ihnen die ganze Composition. Es ist das eine von den bedenklichen. Das Wiederhallen des Schmatzes an den Gebäuden ist etwas kühn, aber wie soll man's machen? Gott Vater in einer etwas humoristischen Auffassung wird auch nicht recht sein, und vollends die ganze unzüchtige Umarmung des dicken Guardians und der wohlbeleibten Wirtin ist gar zu unanständig. Sie dürfen überzeugt sein, daß so eine Bestie von Verleger, wenn gar nichts mehr aufzutreiben ist, sogar moralisch wird. Kümmer mich aber gar nicht.«
- 16 A.W. Schlegel (Anm: 11), S. 205
- 17 Justinus Kerner: Die Klecksographie. In: ders., Ausgewählte Werke. Hg. v. Gunter Grimm. Stuttgart 1981, S. 370.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 369.
- 20 Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270. Hg. v. Heinrich Ludwig in drei Bänden. Wien 1882, S. 125. Vgl. Günter Oesterle: Arabeske, Schrift und Poesie in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldene Topf«. In: Athenäum. Jb. für Romantik. Hg. v. Ernst Behler, Alexander von Bormann, Jochen Hörisch, Günter Oesterle. Jg 1, Paderborn 1991, S. 99.
- 21 Kerner (Anm 17), S. 370. Vgl.: die interessante Fortsetzung der Klecksographie durch Victor Hugo. Thomas Bremer, Günter Oesterle: Arabeske und Schrift. Victor Hugos »Kritzeleien« als Vorschule des Surrealismus. In: Susi Kotzinger, Gabriele Rippl: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam 1994, S. 187-218.
- 22 Günter Oesterle: »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Hg. v. Herbert Beck u.a.. Berlin 1984, S. 119-139. Ders., Arabeske und Roman. In: Dirk Grathoff (Hg.): Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Frankfurt 1985, S. 232-292.
- 23 Oesterle (Anm. 20), S. 92
- 24 Wilhelm Hauff: Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Sibylle von Steinsdorff, Bd. 2, München 1970, S. 151
- 25 Clemens Brentano schreibt über Philipp Otto Runge in seinem »Andenken eines trefflichen Deutschen Mannes und tief sinnigen Künstler«: »ja ich möchte alles, was ich von ihm gesehen, gelesen, was er mir selbst schriftlich ausgesprochen (. . .), alles dies möchte ich eine solche, deutende, in anspruchsloser Zierlichkeit tief sinnige Randzeichnung (. . .) nennen«. In: Clemens Brentano: Werke. Hg. v. Wolfgang Frühwald u. Friedrich Kemp, Bd. 2, München 1980, S. 1040.
- 26 Vgl. Günter Oesterle: Arabeske und Zeitgeist. Karl Immermanns Roman »Münchhausen«. In: Martina Lauster (Hg.): Deutschland und der europäische Zeitgeist. Kosmopolitische Dimensionen in der Literatur des Vormärz. Bielefeld 1994, S. 215-239.
- 27 Vgl. die Rezension von Ernst Förster im Kunstblatt 1837, 11. Mai (Nr. 38)