

»Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«.
 Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung,
 Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske.

I.

Mir scheint es eine produktive Idee gewesen zu sein, anlässlich des 150. Todestages von J. W. v. Goethe einige Literaturwissenschaftler und einen Wissenschaftshistoriker mit Kunsthistorikern zusammenzuführen. Denn gerade weil Goethe als Klassizist auf der Trennung der Künste bestand und ihre Vermischung bekämpfte, hat er sich nicht häuslich eingerichtet in einer scheinbaren Doppelbegabung von Schriftsteller und dilettierendem Maler. Er hat früh versucht, Entscheidungen herbeizuführen – und sei es selbst durch so obskure Mittel wie den als Orakel interpretierten Messerwurf in die Lahn¹. Sein Verzicht, ein großer Maler oder Zeichner zu werden und sich statt dessen auf die ästhetische Theorie der bildenden Kunst zu konzentrieren, kann als Kompensationsakt interpretiert werden, allein er ist weit mehr; er ist ein epochales Symptom für die Tatsache, daß ästhetische Theorie unabdingbarer Teil der Kunstproduktion der Gegenwart geworden ist. Goethe, der, wie sein distanzierteres Verhältnis zu Schiller beweist, keineswegs ein philosophieaffirmativer Künstler gewesen ist, formuliert in der Kontroverse mit Schadow unmißverständlich², daß Kunst, will sie sich gegenwärtig behaupten, eine ästhetisch bewußte Kunst sein muß. – Seit der Querele des Anciens et des Modernes fördert der Einblick in die Historizität des Schönen die ästhetische Bewußtheit klassizistischer Kunst; vorzügliches Paradigma ist die bildende Kunst.

«Die klassizistische Kunst ist eine *Rechtfertigungskunst*, weil sie ständig die Möglichkeit einer Verlebendigung und Vergegenwärtigung der Antike beweisen muß; sie ist eine *Reflexionskunst*, weil sie sich ihrer Gegenwartsdiagnose gemäß kritisch auf die Abstraktheit der Gegenwart einläßt, und sie ist drittens eine *Grenzziehungskunst*, weil sie sich als autonome Kunst gegen die Übermacht des Zufälligen, Amorphen, Ungebildeten und Geschmacklosen der zeitgenössischen Umwelt abschirmen will und muß.

Anders als die barocke Nachahmungslehre, die ihre Forderung, »den Sachen gemäß« darzustellen, durch Anpassung an Decorum und die Konvention löste³, ist die klassizistische Mimesislehre von Gottsched, Winckelmann bis Karl Philipp Moritz orientiert an einer erkenntniskritischen und metaphysisch begründeten Wesensgemäßheit. Gegen den verhüllenden, verzerrenden, barocken »Schwulst« nimmt Gottsched sogar die »niedrige«

¹ J. W. Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit⁵ (1964) 556.

² J. W. Goethe, Maximen und Reflexionen, ⁵(1963) XII 490 Nr. 882. Ich verdanke diesen Hinweis Herrn Thomas Dietzel.

³ H. P. Herrmann, Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740 (1970) 26f.

Prosa in Kauf, pflegt Winckelmann seine Sprachlakonie und propagiert Karl Philipp Moritz die Askese eines schmucklosen Stils. Enthüllungslust, um das »innere Wesen des Gebildeten allenthalben auf seiner Oberfläche durchschimmern« zu lassen⁴, erklärt bildkünstlerisch die Vorliebe des Klassizismus für das gänzlich Nackte. Man kann sich das nicht plastisch genug vorstellen. Die Natur »entzieht« unserem »neidischen Blick« durch verschiedene Hüllen – sei's »Rinde«, »Schuppen«, »Haar« oder »Federn« – das innerste Wesen der Dinge; die Kunst hat die Aufgabe, die Substanz restlos erscheinen, d. h. in der durchgebildeten Oberfläche aufgehen zu lassen. Metaphysisches Vollkommenheitsideal, wissenschaftliche Beobachtungsenergie und ästhetische Sensitivität nähren gleichermaßen diesen Gedanken einer gänzlichen Transformation des Stoffes in Form⁵.

Entschieden insistiert der Klassizismus auf der »Bestimmtheit der Form«: Ihr Imperativ erzwingt die Sonderung des je Einzelnen »aus seiner nächsten Umgebung« als Bedingung für das Zustandekommen des Gebildeten. Die klassizistische Welt teilt sich strikt in Oppositionen auf: das Gebildete und das Ungebildete, das Organisierte und »Unorganisierte«, Ordnung und Chaos, »Zufall« und Stil. »So wie sich nehmlich mit der zunehmenden Bestimmtheit (des Gegenstandes durch die Form G. O.) alles Ungebildete dem Gebildeten nähert; so nähert sich auch mit der zunehmenden Zufälligkeit, das Gebildete immer mehr dem Ungebildeten«⁶, formuliert Moritz. Dies dürfte ein Kernsatz des Klassizismus sein. Eine sichere Abgrenzung des Klassizismus von anderen Kunsttheorien, etwa der romantischen, erlaubt die jeweilige Stellung zum Zufall⁷ und zum Chaos.

Der Klassizismus erschüttert die bisherige Einschätzung des Ornaments; er widersetzt sich dem Akzidenzcharakter des Schmucks. Eine Kunst, die sich begreift durch die »vollkommenste Bestimmtheit aller Theile, wodurch alles Zufällige von der vollendetsten Bildung ausgeschlossen wird«, so daß »nur das Wesentliche auf der Oberfläche erscheint«, muß jeglichen spielerischen Schmuck verdammen. In Analogie zum erkenntnis-kritischen Verfahren, das nach »Plan und Zweck« vorgehend, die »Spiele des Zufalls« ausschließt, »unterscheidet sich auch in den Künsten der edle und männliche Geschmack dadurch von dem kleinlichen und kindischen, daß er nichts duldet, wodurch die Einbildungskraft zu unnützen Spielen verleitet, und die Aufmerksamkeit der Seele von dem

⁴ K. Ph. Moritz, Die Signatur des Schönen. In: H. J. Schrimpf (Hrsg.) K. Ph. Moritz, Schriften zur Ästhetik und Poetik (1962) 96.

⁵ Die Symbiose von wissenschaftlich empirischen Beobachtungsgeist, metaphysischem Vollkommenheitsideal und ästhetischer Sensitivität läßt sich als Spezifikum der deutschen klassizistischen Ästhetik von Winckelmann, Mengs, Hemsterhuis bis K. Ph. Moritz nachweisen. So argumentiert Hemsterhuis – dessen zentrale Bedeutung für den deutschen Klassizismus und die deutsche Romantik unbestreitbar ist – in seiner »Lettre sur la sculpture« zugleich mit Plotinscher Metaphysik und empirischer Wahrnehmungstheorie; so basiert K. Ph. Moritz seine psychologische Zeitschrift »Erfahrungsseelenkunde« auf der physiologischen Medizin von Magnus Herz und schreibt gleichzeitig über die »metaphysische Schönheitslinie«.

⁶ K. Ph. Moritz, Die Signatur . . . , 97.

⁷ Diese klassizistische Einstellung zum Zufall hat Friedrich Schiller in seiner Matthissonsrezension auf die prägnante Formel gebracht: »Nur im Wegwerfen des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil« (F. Schiller, Über Matthissons Gedichte. In: F. Sch., S. W. ⁴[1967] V, 996). Im 19. Jahrhundert wird beispielsweise die unterschiedliche Berücksichtigung des Zufalls die klassizistische Ästhetik Hegels von der nachhegelianischen Friedrich Theodor Vischers trennen.

Hauptgegenstände abgelenkt wird⁸. Im Namen der Antike und moderner Wissenschaftsmethodik versucht der Klassizismus eine »männliche«, »klare« und erhabene Denk- und Darstellungsart durchzusetzen, um die in grenzenloser Mannigfaltigkeit sich verlierende Einbildungskraft und Zierfreude zu kontrollieren und restringieren.

Und doch: trotz entschiedener Nähe zu modernen Wissenschaftsverfahren und gerade in Folge der Orientierung an der Antike, die ja verspielter, anarchischer, häßlicher und lasziver war, als der Klassizismus es je einzugestehen wagte, mußte die klassizistische Kunst ihre Eigenständigkeit durch die Betonung ihres Spielcharakters zu behaupten suchen. Eine Lösungsmöglichkeit zwischen Spielerei und ernstem Spiel zu unterscheiden, bot das Ornament: es wurde funktional⁹ eingliedert in den Prozeß der Kunstbildung. »Die Zierrath muß also nichts *Fremdartiges* enthalten, sie muß nichts enthalten, wodurch unsere Aufmerksamkeit von der Sache selbst abgezogen wird, sondern sie muß vielmehr das Wesen der Sache, woran sie befindlich ist, auf alle Weise andeuten, und bezeichnen, damit wir in der Zierrath die Sache selbst gleichsam wiedererkennen und wiederfinden. Je bedeutender daher die Zierrath ist, desto schöner ist sie¹⁰.« Das klassizistische Ornament tritt damit in engsten Funktionszusammenhang mit dem Umriß; beiden kommt arbeits- teilig die Aufgabe zu, die Dinge aus dem Ganzen zu isolieren und auszusondern, um danach »dem Isolierten ein(en) eigen(en) Schwerpunkt« zu geben, »wodurch es sich selbst wieder zu einem Ganzen bildet«¹¹. Daß das Ornament, als Zierrat bislang fast ausschließlich eine Sache des Handwerks, nun in der klassizistischen Ästhetik theoriefähig wurde, hat seinen Preis und seine Chance. Es büßt den Schmuckcharakter weitgehend ein, und d. h. auch seine überschießende Suggestionskraft, zugunsten einer Funktionsbezogenheit auf das jeweilige Kunstwerk. Dies geschieht in dreierlei Weise. Das Ornament erhält eine Funktion 1. im Zuge historisch erinnernder Anverwandlung toter Kunstvergangenheit zu lebendiger Kunstgegenwart¹², 2. innerhalb eines künstlerischen Verfahrens der Aufhe-

⁸ K. Ph. Moritz, Einfachheit und Klarheit, 149. Ruth Ghisler betont zurecht die Bedeutung des Erhabenen für den Funktionswandel der Ornamente: »Mit dem Moritzschen Wohlgefallen an der Einförmigkeit als der Eigenschaft des Großen haben die Ornamente ihre traditionelle Rolle als Bauzierde ausgespielt. Sie lösen sich aus der Verbindung mit der Architektur und gewinnen ein urtümliches Eigenleben zurück.« Ruth Ghisler: »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente« von Karl Philipp Moritz. Fragmente einer Architekturlehre aus Goethes römischem Freundeskreis. In: D. Lüders (Hrsg.) Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1970) 46.

⁹ Ein Vergleich der Kritik funktionsloser Ornamentgestaltung durch den Klassizismus mit dem »Haß aufs Ornament« im Geist des Funktionalismus am Ende des 19. Jahrhunderts würde die klassizistische Ornamentkritik keineswegs bloß zur Vorgeschichte der späteren degradieren können, auch wenn wichtige Kontinuitäten (z. B. das Argument der Zweckrationalität) aufgezeigt würden. (Karl Kraus hat eine solche Kontinuität in der Kritik disfunktionaler Ornamentgestaltung von dem Aufklärer Lichtenberg bis zu Adolf Loos zu behaupten versucht. K. Kraus, Die Fackel [1909] Nr. 274, 22). Der Unterschied ist aber festzuhalten. Mit seiner Kritik einer bloßen Schmuckornamentik schafft der Klassizismus erst eine Ornamentästhetik, die sich richtet gegen die von Adolf Loos propagierte Trennung von »Gebrauchszweck« und »Kunstzweck«. Weil der Klassizismus die auseinanderstrebenden Momente, Zweckrationalität und künstlerisches Spiel »auf die Spitze eines Haares stellt«, um mit Winckelmann zu sprechen, ist er innerhalb der Geschichte der Ornamentästhetik ein bedeutender unverwechselbarer »Grenzfall«.

¹⁰ K. Ph. Moritz, Die Säule. Sind die architektonischen Zierrathen in den verschiedenen Säulenordnungen willkürlich oder wesentlich? 110.

¹¹ K. Ph. Moritz, Zufälligkeit und Bildung. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt, 116.

¹² Einer der produktivsten Gedanken des Klassizismus dürfte es gewesen sein, Umriß und Orna-

bung und Überwindung der Abstraktheit der Gegenwart¹³ und 3. innerhalb der Autonomisierung und Abgrenzung der Kunst vom kruden Leben. Damit tritt das Ornament, bislang eine »dienende Kunst«¹⁴, um eine Formulierung Hegels für Gebrauchskunst und Zierrat aufzugreifen, ins Zentrum der klassizistischen ästhetischen Theoriebildung.

Die Wandlung vom Schmuck- zum Funktionscharakter vollzieht sowohl die Kunsttheorie bildender Kunst wie die Sprach- und Stiltheorie des Klassizismus. Sie wäre vielschichtig nachzuzeichnen in der Kritik am Ornamentgebrauch des Barock und Rokoko¹⁵ und in den Korrekturschüben innerhalb des Klassizismus selbst. Neben die Kritik an dem die Funktion im Ganzen des Kunstwerks vernachlässigenden Ornamentgebrauch im Barock tritt die innerklassizistische Kritik an Winckelmanns Konzept allegorischer Gedanken-Kunst. Im Zuge der rigorosen Autonomisierung der Kunst bei K. Ph. Moritz, die sprach- und kunsttheoretisch die Identität von Zeichen und Bezeichnetem erzwingen will, verfällt die Begriff und Sache trennende Allegorie Winckelmanns einem Verdikt. Die Abstraktion der Allegorie wird allein noch im sinnlichen Spiel des Ornaments zugelassen: »Die allegorischen Vorstellungen sollen das Ganze nur umgaukeln, nur gleichsam an seinem äußersten Rande spielen.«¹⁶ An diese klassizistische Einschränkung wird die Romantik anknüpfen; sie entbindet das allegorische Ornament von seiner

ment zur Aktualisierung vergangener Kunst einzusetzen. Friedrich Schlegel wird diese Überlegung aufgreifen. Er schreibt in seinem »Brief über den Roman« der Arabeske die Fähigkeit zu, die vergangene romantische Kunst spielerisch zu vergegenwärtigen. Über die Bedeutung und Verwendung der Arabeske in F. Schlegels »Brief über den Roman« wird in Kürze ein Aufsatz von mir erscheinen.

¹³ Die Herkunft der meisten Ornamentformen (u. a. auch der griechischen), die Tatsache, daß sie sich nicht von Naturformen herleiten, sondern umgekehrt, daß sie demonstrieren »wie weit sich die begrifflich abstrakte geometrische Ordnung in den Bereich des Lebendigen hinein erstreckt«, disponiert sie in ausgezeichneter Weise, der Abstraktheit der Gegenwart ästhetisch zu begegnen. Das ließe sich an der im folgenden noch angesprochenen Transformation allegorischer Gedankenkunst bei Winckelmann zur allegorischen Ornamentkunst bei K. Ph. Moritz gut belegen. (P. Meyer, Das Ornament in der Kunstgeschichte [1944] 35).

¹⁴ F. Bassenge (Hrsg.) G. W. F. Hegel, Ästhetik, I, 18.

¹⁵ »Eine der unverblühtesten und umfassendsten Angriffe auf die Rokokomode in Frankreich (stammt) aus der Feder des Sekretärs der Akademie Charles Nicolas Cochin des Jüngeren. Seine *Bitschrift an die Goldschmiede* wurde anonym im *Mercure de France* vom Dezember 1754 veröffentlicht und fleht ironisch die Goldschmiede und andere Erfinder von Ornamenten an, die Regeln der Vernunft nicht allzu empörend zu verletzen.« E. H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, (1982) 33. Gombrich macht auf weitere Vorläufer Winckelmanns in der Rokokokritik aufmerksam u. a. auf die funktionalistischen Argumente in der 1759 veröffentlichten anonymen Flugschrift von Friedrich August Krubsacius, »Gedanken über den Ursprung, Wachsen und Verfall der Dekoration in den Schönen Künsten«: »Die Gebäude könnten also weit edler gemacht werden, wenn man sie gar nicht oder doch so wenig als möglich verzierte. Denn sie haben ihre wesentliche Schönheit, und bedürfen keiner fremden Beyhülfe . . . Sie dienen nur dem Gebrauch dieses oder jenes Gebäudes, ohne den Stand und die Würde des Besitzers dem Vorübergehenden anzuzeigen; und ihn dadurch zu reizen, die wahre Schönheit mit Aufmerksamkeit zu betrachten« (vgl. E. H. Gombrich, 36–38) In der klassizistischen Architektur ist der Verzicht auf Ornamentik dann auch teilweise befolgt worden. 1782 hebt ein Kritiker an Ch. Fr. Weinlings Entwürfen lobend hervor: »Dieser gelehrte Architekt zeigt in diesen Zeichnungen, daß ein Gebäude gefallen und schön sein kann ohne Verzierungen.« Zit. aus: B. Knauss, Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik (1925) 74.

¹⁶ K. Ph. Moritz, Über die Allegorie, 114. Vgl. H. J. Schrimpf, Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' Götterlehre. In: Festschrift für Richard Alewyn (1967) 283.

Funktionsbezogenheit auf das Ganze und spricht ihm eigene ästhetische Lizenz zu. Das Beiwerk wird zum Hauptwerk.

Daß Kant gerade am Ornament den Inbegriff des zweckfreien Formspiels entwickelt¹⁷, gehört genauso in diesen Zusammenhang wie das Widerspiel von ästhetischer Grenzverlängerung der Ornamente in die Lebensverhältnisse einerseits und Selbstbewahrung autonomer Kunst andererseits. Denn es ist kein Widerspruch zur Autonomiebewegung innerhalb des Klassizismus, daß gerade die Ornamente durch stete Grenzerweiterung das Ästhetisch-Funktionale in die Lebensverhältnisse hineintreiben, von der Tabakdose bis zum Tapetenmuster, so daß der »Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe« an ihnen von K. Ph. Moritz nachgewiesen und von Kant die »freie Schönheit« am Modell des Tapetenornaments exemplifiziert werden kann. Es ist freilich eine eigene Logik, daß der klassizistische, gegen die Neuerungssucht opponierende Rekurs auf die angeblich überzeitliche Einfachheit der Antike eben dadurch selbst Kunstpartei und Mode wird.

Aus der Themen- und Problempalette klassizistischer Ornamentästhetik wähle ich nur einen einzigen Gesichtspunkt und verzichte sogar zugunsten der klassizistischen Grenzziehungstheorie von K. Ph. Moritz auf die Darstellung eines weiteren Erklärungsmodells für das klassizistische Ornament, auf seine wahrnehmungstheoretische Begründung durch Hemsterhuis¹⁸.

¹⁷ I. Kant führt in § 16 seiner Kritik der Urteilskraft die Unterscheidung in »freie Schönheit« oder »bloß anhängende Schönheit« ein. Als Beispiele für die »Beurteilung einer freien Schönheit (der bloßen Form nach)« wählt er u. a. »die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten«. (I. Kant, Kritik der Urteilskraft [1963] § 16, 70) Für Gadamer ist diese »Lehre von der freien und anhängenden Schönheit« »eine für das Verständnis der Kunst höchst fatale Lehre«. Daß das Ornament »die eigentliche Schönheit des Geschmacksurteils« ist, die »darstellende Kunst« dagegen scheinbar degradiert wird zur »anhängenden Schönheit«, ist für einen Gehaltsästhetiker im Gefolge Schillers in der Tat unverständlich. Diese Kritik Gadamers erfolgte in Unkenntnis der Genese und Geltung des klassizistischen Ornaments und übersieht daher auch die zentrale Bedeutung des Ornaments für die *Kunst* des Klassizismus und der Romantik. (H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode [1965] 42 f.).

¹⁸ Hemsterhuis, platonischer Philosoph und von Goethe und ganz Europa geschätzter Sammler antiker Gemmen, brachte in seiner 1769 erschienenen Schrift »Lettre sur la sculpture« das Prinzip des Schönen auf die Formel: ein Maximum an Vorstellungen in einem Minimum an Zeit. Mit diesem Schönheitsideal sind mehrere Grundvorstellungen des Klassizismus verbunden. Die Abstraktion vom Materiellen, d. h. die Konzentration auf das »rein Formale der angeschauten Gegenstände« und die anthropologische Annahme, daß unsere Seele eine Aversion gegen alle Sukzession habe. Verständlicherweise wurden nach dieser Lehre diejenigen Kunstformen favorisiert, die es erlaubten, von einem Teil im Kunstwerk zum anderen ohne Hindernis und Aufenthalt geschwind zu gelangen, um das Ganze leicht zu übersehen. Hemsterhuis führt eine Reihe von Experimenten von der Kinderzeichnung bis zu Vasenbildern vor, nach denen es wahrnehmungstheoretisch »mathematisch« beweisbar schien, daß bestimmte Ornamente durch gefällige, abwechselnde Augenführung das angestrebte Ideal einer Verbindung von Sukzession und Synthesis bei angeregter Tätigkeit der Seele optimal zu leisten im Stande waren. »Ohne diesen Grund«, »dem Auge des Betrachters die Richtung zu geben«, wäre, so folgert Hemsterhuis, »jeder Zierrat ein unnützes Nebenwerk, das den Gebrauch, den gesunden Verstand und die Natur beleidigte«. (J. Hils [Hrsg.] F. Hemsterhuis, Philosophische Schriften [1912] I, 9). Dem klassizistischen Abstraktionstrieb und Synthetisierungswunsch kommt das sublimierte, dem Ganzen des Kunstwerks eingefügte, der gefälligen Augenbewegung angepaßte Ornament maximal entgegen. Neben der hier besprochenen Ornamentästhetik von K. Ph. Moritz wird die von Hemsterhuis in der Romantik ebenfalls zentrale Bedeutung gewinnen. So übernimmt beispielsweise A. W. Schlegel in seinem Aufsatz im Athenäum »Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss-

Ich will versuchen, an einem Spezialfall der Ornamentästhetik zu zeigen, wie die Arabeske, damals auch Arabeskgroteske genannt¹⁹, aufgrund ihrer traditionellen Disposition zu einem der bedeutendsten Grenzgänger innerhalb der klassizistischen Ästhetik wird: Sie ist hervorragend geeignet zum autonomen Spiel. Daher avanciert sie auf der einen Seite zum Favorit klassizistischer Ornamentästhetik, gefährdet aber auf der anderen Seite durch die ihr eigene, unbändige Einbildungskraft beständig den Ordnungsgedanken des Klassizismus. Die Arabeske als Grenze einer Grenzziehungskunst scheint mir geeignet, die Spielregeln klassizistischer Ästhetik *und* die Notwendigkeit oder wenigstens Möglichkeit des Übertritts zur Romantik plausibel zu machen.

Die Schwelle vom Klassizismus zur Romantik wird jedoch keineswegs bloß kunstimmanent überschritten, gleichsam als fiele die Arabeske, indem sie die klassizistische Kunstgrenze überschreitet, in ein Niemandsland. Die Theorie des Ornaments ist im Klassizismus nicht allein ästhetisch und nicht einmal zuallererst kunstfunktional begründet, sondern der Ästhetik vorgängig, anthropologisch. Neben Wissenschaft und »hoher Kunst« ist nach K. Ph. Moritz »das Streben nach Verzierung« ein Grundtrieb »der Seele«, »wodurch der Mensch sich von dem Thiere, das nur seine Bedürfnisse befriedigt, unterscheidet«²⁰. Man hat festgestellt, die Konjunktur der Anthropologie seit 1770 verdanke sich unter anderem ihrer Opposition zur gleichzeitig aufkommenden Geschichtsphilosophie. Während die geschichtsphilosophisch belastete, klassizistische, »hohe Kunst« danach fragt, was das Gattungswesen Mensch »als freihandelndes Wesen aus sich selber macht oder machen kann und soll«²¹, lenkt die anthropologisch fundierte Ornamentlehre bescheiden den Blick auf die natürlichen Bedingungen des Menschen und die Grenzen, die ihm die Natur setzt. Indem K. Ph. Moritz, der bedeutendste deutsche Theoretiker des Klassizismus zwischen Winckelmann und Hölderlin, hypothetisch konstatiert, daß in kunstfeindlichen Zeiten, »wo die Schönheit nicht mehr stattfindet«, ersatzweise der »Trieb des Menschen nach Schönheit« »wenigstens noch die Zierde anzubringen sucht«²², präfiguriert er eine Lösungsmöglichkeit der Romantik, sich durch das arabeske Ornament aus dem ästhetischen Sollensdruck des menschheitlich überfordernden Klassizismus zu befreien.

se« wesentliche Argumente von Hemsterhuis. A. W. u. F. Schlegel, Athenaeum (1799) II 2. St. 193f.

¹⁹ Durch die 1787 vorgetragene globale Polemik A. Riems (vgl. S. 133) gegen die Arabeske und Grotteske gleichermaßen sieht sich die damalige Kunstgeschichte herausgefordert zwischen Grotteske, phantastischer Architektur und Arabeske zu differenzieren; z. B. J. D. Fiorillo, Ueber die Grotteske (1791) 7f.: »So kühn und regellos indessen diese Vorstellungen auch seyn mögen, so kann man ihnen doch nicht die Benennung von Zierrathen, Grottesken, oder Arabesken beylegen. Architektur ist die Rubrik, unter welche sie gehören. Ein geübtes Auge wird sie daher leicht von jenen, die man Grottesken nennt und weit mehr von Arabesken, oder Moresken unterscheiden. Denn diese letzten, wo sie nemlich ganz unverfälscht und rein von aller Vermischung mit einem fremden Geschmack sind, dergleichen noch einige in Spanien, zum Beyspiel zu Granada, auch in der Turkey angetroffen werden, bestehen bloß aus schwerfälligem Laubwerk und Blumen, die nicht mit der geringsten Spur von thierischen noch von menschlichen Gestalten untermischt sind.« (9).

²⁰ K. Ph. Moritz, Über Verzierungen. Bei Betrachtung der Copien des Raphael, 206.

²¹ Vgl. die Argumentation von Odo Marquard im Blick auf Kant. O. Marquard, Zur Geschichte des philosophischen Begriffs »Anthropologie« seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. In: Collegium Philosophicum (1965) 214.

²² K. Ph. Moritz, Über Verzierungen, 206.

Ich gliedere das Folgende in drei Abschnitte:

1. Klassizistische Kunst als Grenzziehungskunst ermächtigt das Ornament zum Grenzhüter autonomer Kunst und protegiert es als ihre Vorhut in der Ästhetisierung von Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens.
2. Klassizistische Kunst als Grenzziehungskunst ermächtigt indirekt Abweichungskünste.
3. Die kontroverse Diskussion um die Arabeske von 1788–1800, sowie die Genese der romantischen Formengrenzung aus dem restriktiven Geist der klassizistischen Ornamentästhetik.

II.

1. Klassizistische Kunst als Grenzziehungskunst ermächtigt das Ornament zum Grenzhüter autonomer Kunst und protegiert es als ihre Vorhut in der Ästhetisierung von Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens.

Es gibt Bewegungen in der Kunst, die explosiv deren Grenzen zur Wirklichkeit hin überschreiten, die sich an den Rändern aufreißt, sie tilgen wollen und es gibt Kunstbestrebungen, die umgekehrt die Kunst ganz sich selbst zukehren; für sie wird die Isolierung von außen, das Herausheben aus der Umwelt, der Abstand von der umgebenden Wirklichkeit essentiell.

Für den Klassizismus gilt entschieden das Letztere: er ist eine Grenzziehungskunst: Sockel, Rahmen, Kontur und Umriß sind ihm unverzichtbar. Die Bildungslehre des Klassizismus ist eine Gestaltlehre, in der das Zufällige, Amorphe und Chaotische schrittweise ausgesondert wird, damit die innere Organisation sich rein an der Oberfläche ausprägen kann. Der ästhetische Kosmos des Klassizismus organisiert sich in einer Doppelbewegung: naturgeschichtlich von der Erde zum Himmel, mythologiegeschichtlich vom Himmel zur Erde²³. Der allmählichen Befreiung vom Amorphen und Zufälligen der Stoffe über die Pflanze und das Tier bis zur vollendeten, nackten Gestalt des Menschen korrespondiert die Transformation des Ungeheuren und Gräßlichen archaischer Titanenwelt zur heiteren Sprache der Phantasie olympischer Götterwelt. Einem Kunstverständnis, für das sich menschlicher Gott und göttlicher Mensch ineinanderspiegeln, dem der Fundus für schöne Kunst die schöne Natur und die schöne Mythologie sein soll, wird eine Gegenwart um so bedrückender, deren Zivilisation nur das Entzweite²⁴, Disharmonische voraussetzt. Sie bringt, wie der Klassizismus kritisiert, zwei falsche Richtungen, die Übertreibung auf der einen, die Dürftigkeit auf der anderen Seite hervor.

²³ Vgl. H.-J. Schrimpf, Sprache der Phantasie, 288.

²⁴ Winckelmann gebraucht für die Moderne den Begriff des »Geteilten« (vgl. P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. In: Poetik und Geschichtsphilosophie I [1974] 34). Moritz kontrastiert »die Simplicität in dem öffentlichen und Privatleben der Alten« mit dem »Verwickelte(n) und ins kleine Gehende(n)« der Moderne. (K. Ph. M., Über die Würde des Studiums der Altertümer, 107). Zum Begriff der »Entzweiung« als für die klassizistische Ästhetik einschlägiger Kategorie der Moderne, vgl. J. Ritter, Art. Entzweiung, entzweien in: Hist. Wb. der Philosophie, hrsg. v. J. Ritter (1972) II, 565–572.

Rettung ist allein in *der Kunst* zu suchen, die sich an das Gebildete der antiken Kunst anschließt und sich gegen die unschöne Welt der Prosa der Reflexions- und Lebensverhältnisse abschirmt und isoliert.

Unterstellt ist damit freilich ein prinzipieller, unüberbrückbarer Gegensatz zwischen klassizistisch moderner und antiker Kunst: war damals die Kunst das Widerspiel schöner Natur und Mythologie, so entspricht der künstlich geschaffenen, ästhetisch schönen Kunst der Moderne in der Lebenswelt nichts mehr; en detail: vereinigte in Griechenland, wie Winckelmann verdeutlicht, der »edelste Kontur« »alle Teile der schönsten Natur und die idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen«²⁵, so sticht der schöne Kontur klassizistischer Kunst ab von den Karikaturen in der Wirklichkeit. Statt des Zusammenspiels von Natur und Kunst in der Antike kennzeichnet die Gegenwart ein Gegenspiel von moderner klassizistischer Kunst und Wirklichkeit. Im Unterschied zur »natürlichen Bildung« antiker Kunst – um einen Begriff F. Schlegels zu gebrauchen – muß die moderne klassizistische Kunst eine *künstliche* Autonomie herstellen. Sie muß a) die Bildung *bewußt* als ästhetische inszenieren und b) die ästhetischen Grenzkontrollen nach außen zur Wirklichkeit und nach innen im Binnenraum der Kunst verschärfen. Das eine ermächtigt die ästhetische Theorie, das andere das Ornament im Klassizismus. Durch die Schärfe der Grenzziehung wächst der Idee des Isolierens und Heraushebens aus der amorphen und ungebildeten Masse und damit – dem Umriß einerseits, dem Ornament andererseits – eine bis dahin ungeahnte Bedeutung zu. »Aus dem Grundsatz des *Isolierens*, des Heraushebens aus der Masse lassen sich die Ornamente am natürlichsten erklären«, schreibt K. Ph. Moritz und fügt als Beispiel hinzu: »Warum verschönert der Rahmen ein Gemälde, als weil man es *isolirt*, aus dem Zusammenhang der umgebenden Dinge sondert.«²⁶ Das Ornament wird zum Grenzhüter der Autonomie der Kunst nach innen und außen: Es muß den vom Kunstwerk nach außen drängenden Überschuß wieder nach innen zurücklenken; K. Ph. Moritz verdeutlicht dies am Funktionsüberschuß einer Säule, den das Ornament abfängt²⁷. Es muß das Kunstwerk nach außen gegen das Geschmacklose und Ungebildete abschirmen;²⁸ K. Ph. Moritz veranschaulicht dies am Rahmen: »Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus ein

²⁵ J. J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: J. J. W., Kleine Schriften und Briefe (1960) 40.

²⁶ K. Ph. Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Verzierungen, 209.

²⁷ K. Ph. Moritz, Die Säule, 112.

²⁸ Die umfassende Bedeutung der Grenze im Klassizismus hängt, außer mit dem Problem bürgerlicher Identitätsfindung, mit dem zunehmenden Gewicht zusammen, das dem Eigentumsbegriff in der bürgerlichen Gesellschaft zukommt. Diese ideologische Implikation der Grenzziehungstheorie des Klassizismus wird besonders greifbar in der Rückprojektion auf die sakrale Verehrung der Grenzsteine in der Antike. In einem Buch über die religiösen Bräuche, Feiern und Feste der Römer mit dem Titel »Anthusa oder Roms Altertümer. Ein Buch für die Menschheit« von 1791 behauptet K. Ph. Moritz in einem Kapitel über die »Terminalien« die innere Einheit und Harmonie von Natur, Eigentumsgesellschaft und Staat:

»Die Grenzsteine selber waren heilig, und wurden, ehe man sie aufrichtete, mit Oehl gesalbt. (...) Und was war es anders als ein Gefühl von Ehrfurcht, für das *Bestimmende* und *Ord nende* im All der Natur, welches den ersten Grenzstein heiligte, indem die Einbildungskraft der Sterblichen die Sache an das Zeichen knüpfte, und sich das Erhabene welches den Begriff übersteigt, zu einer wohlthätigen Gottheit schuf. Ueberdem war der Grenzstein auch keine bloße Hieroglyphe, worunter man sich das Erhabene dachte, sondern Zeichen und Sache traf hier in eins zusammen: denn daß der Mensch seinem Eigentum bestimmte Grenzen setzen, dieselben heilig zu halten, und sich

und demselben Grundsatz. – Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete. Er erweitert sich nach außen zu, so daß wir gleichsam stufenweise in das innere Heiligtum blicken, welches durch diese Umgrenzung schimmert. – Durch den Wert und Umfang des Gemäldes zeichnet die Grenzlinie sich von selber, wo der Rahmen ein plumpes überladenes Ansehen erhalten und das Ganze dadurch wie erdrückt scheinen würde.«²⁹ Das hat Darstellungskonsequenzen, die der Kunsthistoriker im Einzelnen in der Lage sein wird nachzuweisen. Einblick gewährt etwa der Vergleich der Skizzen von Carstens mit den ausgeführten Blättern. Der Künstler meidet es, die Gestalten »miteinander oder mit einem Ambiente« zu verschmelzen. Er drängt das »Motiv zärtlicher Berührung« zurück, zugunsten der »ganz deutlich plastisch gesehenen«, für sich isolierten, sinnenden Gestalt³⁰. Analoges läßt sich auch in der Literatur des Klassizismus nachweisen³¹.

Das klassizistische Ornament ist aber nicht nur direkt funktional bezogen auf Kunst, sondern auch indirekt. Man hat viel über die im 18. Jahrhundert entstehende Autonomie der Kunst geschrieben; fast unbeachtet blieb demgegenüber der parallel dazu inszenierte, klassizistische Versuch, sich von der »Prosa des Lebens« durch Ästhetisierung des Lebens abzuheben. Durch Stilwillen im umfassendsten Sinne, einschließlich einer Selbstinszenierung der Person und Lebensgeschichte³², sucht der Klassizismus die Prosaisierung und Profanierung der Lebensverhältnisse zu durchbrechen. Ein Modell für die Vorverlagerung des Ästhetischen ins Leben sind die religiösen Feste der Antike. Mit Unterstützung Goethes hatte Moritz 1791 ein Buch über die religiösen Gebräuche und Feste unter dem Titel »Anthusa«, d. h. die »Blühende«, veröffentlicht³³; Friedrich Schlegel schätzte es

dadurch zu einem harmonisch geselligen Ganzen, zu einer ordentlichen Verfassung oder zu einem Staate bilden kann, ist in ihm selber etwas Göttliches und Hohes, wovon jedes Merkmal an sich ehrwürdig ist, in so fern jene höhere Natur sich dadurch ausdrückt und offenbart.«

(K. Ph. Moritz, *Anthusa oder Roms Altertümer*. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer [1971] 50f.) Zu berücksichtigen ist freilich, daß der hier verwendete Eigentumsbegriff nicht den bourgeoisen »possessive individualism« meint, sondern eher dessen Korrektur im menschheitlichen Sinne. G. Lukacs ist in diesem Punkt zuzustimmen, daß der Klassizismus Affinität zum Citoyen-Ideal habe. (G. Lukacs, *Faust und Faustus* [1967] 126). Zur Frage, warum im Selbstverständnis der Aufklärer und der Klassizisten das klassische Altertum und die bürgerliche Gesellschaft Analogien zueinander aufweisen, vgl. C. B. Macpherson, *Die politische Theorie des Besitzindividualismus. Von Hobbes bis Locke* (1967) 83; R. W. Müller, *Geld und Geist. Zur Entstehungsgeschichte von Identitätsbewußtsein und Rationalität seit der Antike* (1977).

²⁹ K. Ph. Moritz, *Verzierungen*, 210.

³⁰ R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch* (1954) 136.

³¹ Ein Beispiel für die Einsamkeit der Personen wäre Goethes *Iphigenie*. Adorno verweist auf die Distanz als das »principium stilisationis« dieses Dramas. Th. W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*. In: Th. W. A., *Noten zur Literatur* (1974) IV, 20.

³² Goethes »Dichtung und Wahrheit« könnte als Beispiel für diese Selbstinszenierung der Person und Lebensgeschichte dienen. Vgl. dazu G. Niggel, *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert* (1977) 164; K.-D. Müller, *Autobiographie und Roman-Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (1976) 272 f.

³³ E. Menz, *Genuß des wirklichen Lebens. Karl Philipp Moritz' Buch über Roms Altertümer*. In: W. Arenhövel, Chr. Schreiber, *Berlin und die Antike* (1979) 258. Menz beschreibt die Gründe für die anfängliche Produktionshemmung von K. Ph. Moritz. Zwar lehnte er die herkömmliche Darstellungweise der Antike, die »Reiseimpression oder Altertümersammlung« ab, den neuen »Gesichtspunkt« vergewenwärtigender Antikendarstellung hatte er aber lange nicht gefunden.

von Moritz' Werken am meisten³⁴. Novalis hatte es neben der »Götterlehre« in seiner Bibliothek³⁵. Das religiöse antike Fest, schreibt Moritz, verbreite »um sich eine Feierzeit, die von dem unmittelbaren Gebrauch frei ist, verlangsamt(e) die gewohnte Tätigkeit und teil(e) sie in Elemente auf, die in einem nichtnützlichen Tun, zum anschauenden Genuß wiedergetan werden«; es sei eine diesseits bejahende, »sinnbildliche«, das »Unsichtbare mit dem sichtbaren« verknüpfende Segmentierung und Rhythmisierung des Lebens³⁶. Und wiederum stoßen wir auf die entscheidende Bedeutung des Heraushebens: »Einhalten, Trennen aus dem Lebenszusammenhang und Ausstellen zur genußvollen Betrachtung sind die Momente dieser Gestik«. Kein Wunder, daß das Ornament auch hier unabdingbar wird, z. B. beim Opfern: »Was aber sonst ein einziger und unreflektierter Lebenszusammenhang ist, das wird in nicht mehr brauchbare Elemente unterbrochen; dem Schlachten geht nun die Auswahl eines makellosen Opfertiers voraus, und der *Akt der Tötung ist durch Schmücken* und Weihen hinausgezögert.«³⁷ Moritz hat dem Zieren und Schmücken von Götterbildern in seiner Ornamentästhetik mit dem Titel »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente« mehrere Kapitel gewidmet³⁸. Dem Ornament kommt eine ausgezeichnete Stellung in der Antike zu, weil es aus dem Nutzzusammenhang der Lebenserhaltung herausgelöst ist, gleichwohl aber den Lebensabläufen – sie unterbrechend – spielerisch folgt. Seine Nähe und Distanz zum Leben eröffnet einen eigenen ästhetischen Spielraum, der nicht der Selbsterhaltung durch Handlung, sondern dem Selbstgefühl, ja der Selbstvergewisserung durch »anschauenden Genuß«, Kontemplation, einen Ort gibt. Die erkennende Selbstbegegnung im genußvollen Anschauen war in der Antike aufgrund intakter, einfacher und großer Lebensverhältnisse spontan möglich; in der entzweiten, »verwickelte(n) und ins kleine gehende(n) Gegenwart«³⁹ muß die ästhetische Betrachtung der Antike Institutionen überantwortet werden; sie sollen durch »Studium« herstellen und gewährleisten, was als unmittelbare Lebensäußerung unmöglich, nach unseren Begriffen unanwendbar geworden ist, aber unserer Betrachtung als schön gilt⁴⁰. Ausersehen dafür werden die Akademien der schönen Künste; sie sollen

³⁴ O. Walzel (Hrsg.), Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm (1890) 14: »Von einigem Nutzen ist mir ein neues Buch von Moritz; Anthusa (ein Beyname von Rom) oder die Feste Roms gewesen. Es gefällt mir besser als die griechische Mythologie . . . überhaupt aber, glaube ich möchte er wohl den Winckelmann in der Philosophie und in der Gelehrsamkeit machen; die Manier ist nun wohl da, der Geist aber fehlt.«

³⁵ Zu Novalis: Die Bücherliste II, 1801. In: Novalis, Schriften, IV, 477.

³⁶ E. Menz, Genuß, 262.

³⁷ ebd.

³⁸ K. Ph. Moritz, Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente (1793) 84–86, 93–96. Auch hier läßt sich das Prinzip klassizistischer Ornamentästhetik, die Transformation des Zufälligen ins Wesentliche, studieren: »Auch die Guirlanden und andere Zierrathen, womit man die Altäre schmückte, findet man auf vielen der alten Denkmäler dieser Art in den Marmor selbst ausgehauen. Es war das erste Geschäft der bildenden Kunst, die zufälligen Zierrathen an dem Gegenstände selber bleibend darzustellen, und als wesentlich damit zu verknüpfen.« (86) F. Schlegel wird diese Ornamentvorstellung in seinem »Brief über den Roman« übernehmen, um die Verbindung des Gegensätzlichen, der antiken und romantischen Kunst zu versinnbildlichen: »Dieses (Romantische G. Oe.) ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den klassizistischen Dichtungen des Altertums abgeben kann; nur diese ewig frischen Blüten der Fantasie sind würdig die alten Götterbilder zu umkränzen.« (F. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken I [1967] 335).

³⁹ K. Ph. Moritz, vgl. Anm. 24.

⁴⁰ Vgl. K. Ph. Moritz, Anthusa, 10: »Betrachten wir nun die heiligen Gebräuche der Alten, nicht sowohl wie eine eigentliche Religion, nach unseren Begriffen als vielmehr wie eine bloße Weihung

nicht einfach Regeln zum Kopieren »vorschreiben«, sondern die Aufgabe übernehmen, ästhetisch bewußt die Grenze zwischen dem »vorzüglich Geschmackvolle(n)« und dem »Geschmacklosen« zu ziehen. Ein Jahr, bevor Moritz seine Ornamentästhetik publiziert, entwirft er in einer Rede vor der Akademie der Künste zu Berlin 1792 mit Hilfe einer skizzierten Ornamenttheorie eine klassizistische Gesamtkultur: Von den Musterzeichnungen für die Seiden-Stickereien und Tapetenmanufakturen bis zu »Formen und Verzierungen an Dosen, Uhrketten, Schnallen, Knöpfen und Stockknöpfen, (von) Ausschmückungen an Fächern, Bildschnitzerarbeit an Stühlen, Kanapee's und Sopha's, die Formen und Verzierungen der Öfen, Spiegelrähme, Tischfüße, Wandleuchter, Uhrgehäuse usw.« reicht der Wille, eine klassizistische Geschmackskultur durchzusetzen⁴¹. Anders als in der Antike selbst, wo die selbstverständliche Mimesis vor ästhetizistischer Willkür schützte, müssen die Akademien nun durch »Studium der Antike« den »Launen und Abweichungen der Mode« »Grenzen« vorschreiben; anders als damals reicht heute also nicht mehr ein »Trennen aus dem Lebenszusammenhang«; jetzt, in der Gegenwart, bedarf es eines bewußten, sich vor Abweichungen ständig durch Reflexion schützenden klassizistischen Stilwillens.

2. Klassizistische Kunst als Grenzziehungskunst fördert indirekt Abweichungskünste

Verschärfte Grenzkontrolle setzt ein Bewußtsein der Grenze, ja auch vom Ausgegrenzten voraus. Je entschiedener die klassizistische Ästhetik eine Theorie der Grenze wird, desto klarer entwickelt sie zugleich eine ästhetische Theorie der Abweichung und Übertreibung⁴². Sie fördert sie nach zwei Seiten, direkt und indirekt, diesseits und jenseits ihrer Grenze, intern in der eigenen Theoriebildung und extern in ihr widerstreitenden Kunststrichtungen, z. B. dem Sturm und Drang⁴³.

des wirklichen Lebens in allen seinen mannigfaltigen Zweigen, und wie eine von erhöhtem irdischen Lebensgenuß«, so werden »diese Dinge, ob sie gleich nach unseren Begriffen nicht mehr anwendbar sind, dennoch in der Betrachtung oft schön« sein. Vgl. H. J. Schimpf, *Die Sprache der Phantasie*, 285.

⁴¹ K. Ph. Moritz, *Über den Einfluß des Studiums der schönen Künste auf die Manufakturen und Gewerbe*, 159.

⁴² Systemlogisch akzeptiert K. Ph. Moritz »die sonderbarsten Ausschweifungen der Einbildungskraft«, weil dadurch »uns zugleich die Grenzen des Abenteuerlichen und Abgeschmackten bezeichnet werden, welche doch irgendwo stattfinden müssen, weil man sonst gar nicht sagen könnte, daß irgend etwas geschmackvoll oder geschmacklos sey.« K. Ph. M., *Einfachheit und Klarheit*, 150f. Höderlin gibt diesem klassizistischen Problem, das Ausgegrenzte und Gegenteil des Ideals mitdenken zu müssen, im »Hyperion« prägnanten Ausdruck: »Das ist der Gewinn, den uns Erfahrung gibt, daß wir nichts trefliches uns denken, ohne sein ungestaltetes Gegenteil« (1800) 17. Dieser erzwungene Vorstoß ins Nichtideale feht den Klassizismus vor Sterilität und Akademismus. Klassizistisch daran bleibt freilich die deduktive Perspektive: »daß der Maßstab zu allen niederen Bildungen« »allein von dem Schönsten« genommen wurde: »In dem hohlen Leibe des ungestalten Satyrs fand man die Bilder der Grazien versteckt.« (K. Ph. Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793) 15.

⁴³ E. Young, *Gedanken über die Originalwerke*. In: K. Jahn (Hrsg.) *Kleine Texte für theologische Vorlesungen und Überlegungen*. Nr. 60 (1919) 13: »Alles Vortreffliche und Außerordentliche liegt außer dem betretenen Wege. Ausschweifung und Abweichung sind notwendig, wenn man dasselbe erreichen will.«

Neben die Forderung eines gründlichen Studiums der Antike tritt die Verpflichtung – wie sich Hölderlin ausdrückt –, »Um- und Abwege«, »Verirrungen« und »unreine Richtungen« der Bildung und Kunst zu studieren⁴⁴. Dies um so mehr, weil die Entzweiung von Kunst und Wirklichkeit in der modernen Lebenswelt sich in der Kunst zu wiederholen droht. Seit Winckelmann ist es ein zunehmend brisanter werdendes Problem des Klassizismus, daß es eine doppelte Abweichung vom schönen Umriß geben kann: eine zu Sterilität, Leblosigkeit und Reflexionslastigkeit und eine zu Schwulst, Übertreibung und Imaginationüberschuß. Während der griechische Künstler, angeleitet von schöner Natur und Mythologie, »seinen Kontur in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haares« zu setzen vermochte, sind die »größten neueren Meister« nach Winckelmann »über diese nicht allezeit greifliche Grenze«, diese »Linie, welche das Völlige der Natur von dem Überflüssigen derselben scheidet« »auf beiden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige, welcher einen ausgehungerten Kontur (hat) vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese (hat) vermeiden wollen, in das Magere«⁴⁵.

Die Konzentration des Klassizismus auf Grenzziehung im Widerstand gegen die unästhetische Wirklichkeit, deren positive Ausformulierung die Theorie des Umrisses ist, erzeugt Grenzkonflikte. Sie nährt indirekt Theorien der Abweichung und des Ausgrenzen.

Wie Scylla und Charybdis sind Nachahmungssucht und Originalsucht die beiden vornehmlich zu vermeidenden Gefahren. Die Forderung nach dem »Studium der Antike« in Akademien soll die bloße Kopierung der fremden antiken Welt unmöglich machen. Adäquate Vergegenwärtigung verspricht ein der Antike unterschobenes Organismusmodell. In einem kurzen Artikel mit dem Titel »Steigen und Fallen der Kunst« wird von K. Ph. Moritz unter dem Terminus Nachahmungstrieb ein organologischer Ansatz produktiver Gestaltung einer mit fertigen Kunstprodukten willkürlich und reproduktiv spielenden Kombinatorik kritisch gegenübergestellt. »Der Nachahmungstrieb hüllt allmählig, was ineinander war, auseinander, um es zu entwickeln – die Neuerungs-sucht reißt das, was durch Natur und Kunst schon entwickelt auseinander war, voneinander, und trägt es wieder zusammen – ihre Bildungen werden *sonderbar*, das heißt, einzig in ihrer Art, ohne schön zu seyn – *abentheuerlich*, das heißt, wie durch den wunderbarsten Zufall in eins zusammengeworfen – *ungeheuer*, das heißt, so einzig durch Disharmonie, wie das Schöne durch Harmonie«⁴⁶.

Auf die spätere Arabeskendiskussion vorausgreifend, sei darauf verwiesen, daß Moritz mit diesem wachstums- und entwicklungstheoretischen Argument die von Udino im Auftrag Raffaels gemalte »wunderbarste« arabeske »Mischung« in den Loggien des Vatikans rechtfertigt. Sie ist kein sonderbares, abenteuerliches oder ungeheures, sondern ein »schönes Labyrinth«, weil sie die »Stufenleiter der Wesen«, den Prozeß der Naturgeschichte noch einmal spielerisch nachvollzieht⁴⁷.

Aus der Konfrontation von produktivem »Nachahmungstrieb« und reproduktiver »Neuerungs-sucht« wird klar, das von den Akademien geforderte Studium der Antike ist als Korrektur zu den »Launen der Mode« im Gegensatz zu der industriellen Möglichkeit

⁴⁴ F. Hölderlin, Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben. In: F. H., S. W. (1962) IV, 232.

⁴⁵ Vgl. Anm. 25.

⁴⁶ K. Ph. Moritz, Steigen und Fallen der Kunst, 204.

⁴⁷ K. Ph. Moritz, Arabesken, 211.

einer historistischen Ornamentästhetik gedacht. Im Studium ist das antike Vorbild mit Hilfe des Organismusgedankens zu transformieren in ein Urbild. Beide Gefahren, »Nachahmungssucht« und »Originalsucht«, sind zu bannen zugunsten eines dritten, des »wetteifernden Nachahmungstriebes«. Voraussetzung dafür ist in der Gegenwart freilich nicht nur ein ästhetisches Bewußtsein, sondern auch ein angemessenes psychologisch und philosophisch gefestigtes Selbstbewußtsein. »Nachahmungssucht und Originalsucht, als ganz entgegengesetzte Dinge, scheinen dem ohngeachtet aus einer Quelle, aus dem Mangel an richtigem Selbstgefühl, zu entstehen⁴⁸.«

Der Stilwille des Klassizismus, scheinbar nur entstanden aus Ängsten vor ästhetischen Abweichungen ist, genau besehen, zugleich ein Identitätsproblem der Subjektivität⁴⁹. Indem der Klassizismus die Abweichungsfrage unablässig und rigoros überall stellt, ist die ästhetische Frage zugleich eine pädagogische, psychologische und existentielle. K. Ph. Moritz' Ringen um eine ästhetische Theorie des Schönen und seine gleichzeitige, autobiographisch motivierte Analyse des Scheiterns aufgrund des Mangels »an richtigem Selbstgefühl« in den psychologischen Romanen »Anton Reiser« und »Tobias Hartkopf« gibt das brisante und forcierte Problem des Klassizisten zu erkennen.

K. Ph. Moritz ist nicht nur bekannt durch seine Überlegungen zur klassizistischen Ästhetik und seine psychologischen Romane, sondern auch durch die Herausgabe der ersten deutschen psychologischen Zeitschrift mit dem Titel »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde«. Daß diesem klassizistischen Stilwillen ein Identitätsstreben entspricht, läßt sich exemplarisch an den parallelen Integrations- und Ausgrenzungsstrategien von Ästhetik und Erfahrungsseelenkunde ablesen.

Die Abweichungsvarianten der klassizistischen Ästhetik (Überfluß und Armut) entsprechen bis ins Detail dem Modell einer Ideenselektion in der rationalen Vorstellungspsychologie von Moritz. Das dort diskutierte Problem eines »Ueberfluss(es) von Ideen, welcher Unordnung und Verwirrung verursacht und die Reinigkeit und Klarheit im Denken hemmt«⁵⁰, wird im ästhetischen Bereich als Formproblem der Arabeske behandelt. Den im Zusammenhang mit der Ornamentästhetik genannten ästhetischen Verfahren des Isolierens, Erkennens der Grenzlinie, des distanzierten Betrachtens eines Ganzen, korrespondieren die Kriterien einer ethisch intendierten »Seelenheilkunde«. So wird beispielsweise der Neid, der bestimmt wird durch den »Mißbrauch der vergleichenden Kraft der Seele« bekämpft durch die Isolierung der Gegenstände, die »ganz an und für sich, und in sich vollendet, ohne Rücksicht auf irgend etwas anders, zu betrachten« sind⁵¹; der Habsucht, definiert »durch die Verwöhnung der vorstellenden Kraft (. . .) sich mit den Dingen außer sich zu oft zusammenzudenken«, wird entgegengearbeitet durch eine Übung, »die Grenzlinie zwischen (allen äußeren Gegenständen) und unserem Ich so

⁴⁸ K. Ph. Moritz, Die modernen Thürmchen auf dem Pantheon, 205.

⁴⁹ Zeitler macht darauf aufmerksam, daß Carstens, im Anschluß an Moritz, seine Figuren nicht träumen läßt, sondern nachsinnen: »Carstens Gestalten sind Menschen, die ihrer selbst als Persönlichkeiten bewußt sind. Zur Persönlichkeit gehörte gerade das Bewußtsein von einem Ich, das Gestern und Heute, Vergangenes und zukünftige Aufgaben in sich zusammenzuhalten vermag.« (R. Zeitler, Klassizismus und Utopia, 138).

⁵⁰ K. Ph. Moritz, Grundlinien zu einem ohngefahren Entwurf in Rücksicht auf die Seelenkrankheit. In: K. Ph. M., Gnothi sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde . . . (1783) I, 35. Vgl. analog dazu den Artikel in der Ästhetik: K. Ph. M., Einfachheit und Klarheit, 148.

⁵¹ K. Ph. Moritz, Revision der drei ersten Bände dieses Magazins, in: Magazin (1786) IV, 5. Vgl. H. J. Schrimpf, Das Magazin zur Erfahrungsseelenkunde und seine Herausgeber. In: ZfdPh (1980) 161 ff.

genau wie möglich zu ziehen«⁵². Die Schulung zur Betrachtung des »in sich Vollendeten«, zur Aktivierung aller Vorstellungen vom »Seyn« gegen das »Haben« verweist auf die Nähe von ethisch-psychologischem Disziplinierungs- und ästhetischem Stilwillen.

Je bedrohter die Identität ist, desto mehr wird Abgrenzungskunst zum Ausgrenzungszwang. Forcierte Grenzziehung steigert aber wiederum die Übertretungslust. Hans Blumenberg hat das Wechselverhältnis von Grenzziehung und Grenzüberschreitung methodisch reflektiert und für die Wissenschaftsgeschichte fruchtbar gemacht: »Das Maß, in dem die Nichtüberfragbarkeit des Systems an Selbstverständlichkeit verliert und in dem die Verdienstlichkeit des Verzichts oder die Lasterhaftigkeit der Grenzüberschreitung der Begründung bedürfen, indiziert nicht nur den Rest an ungesättigter Neugierde oder den Stau erwachenden Ungenügens, sondern wirkt auch stimulierend, akzentuierend, tendenzierend auf diesen zurück«⁵³.

Die Tendenzen der Ausgrenzung lassen sich im Klassizismus begrifflich fassen, sondern und konzentrieren in den ästhetischen Kategorien der Karikatur und der Arabeske. Beide setzen zu ihrer Konjunktur den Klassizismus voraus; seine Gesetze eröffnen erst ihren ästhetischen Spiel- und Konfliktraum; seine Vertreibung des Zufalls erlaubt beiden erst das planvolle Umgehen mit dem Zufall, sein Verfahren der Abstraktion ermöglicht erst ihre Aufhebungsversuche im Chaos des Konkreten und der Vielfalt der Formen. Karikatur und Arabeske, die beiden bedeutenden Grenzgängerkünste des Klassizismus, sind aber wiederum untereinander gegenläufig strukturiert. Während der Klassizismus die Karikatur als ästhetischen Widerpart und unästhetischen Repräsentanten der häßlichen Realität zunächst gänzlich ausgrenzt⁵⁴, führt der Grenzkrieg mitten durch die Arabeske: ihre ornamentale Leichtigkeit, ihre flüssigen und zweckfreien Formen faszinieren, ihre Tendenz, sich gänzlich vagierender Einbildungskraft zu überlassen, hingegen ängstigt. Während die Karikatur gegenbildlich orientiert bleibt an der klassizistischen Proportions- und Maßästhetik und die übertreibende Einbildungskraft an die Mimesis bindet, ist die Arabeske ausgerichtet auf »innere Form, auf das zweckfreie und interesseleose Spiel der Einbildungskraft«. Sie übertreibt die Autonomie des ästhetischen Spiels zur Spielerei. Wenn die Konkretionsnot des reflexionsgeleiteten Klassizismus zu Anlehnungs- und Integrationsversuchen beim Abweichenden und Ausgegrenzten führt, hat dies folglich im Fall von Karikatur und Arabeske differierende kunst- bzw. literaturgeschichtliche Konsequenzen. Während die vom Klassizismus initiierte Dialektisierung von Ideal und Karikatur auf unterschiedlichste Weise von Hölderlin bis zu Rosenkranz' »Ästhetik des Häßlichen« zum Idealrealismus bzw. zum poetischen Realismus führt⁵⁵, überschreitet die Arabeske den Klassizismus durch Umkehrung seiner Prinzipien zum Manierismus und zur Romantik hin. –

Die Arabeske ist ein Grenzgänger des Klassizismus. In ihr stoßen, anders als in der

⁵² a. a. O., 7.

⁵³ H. Blumenberg, Die Vorbereitung der Aufklärung als Rechtfertigung der theoretischen Neugier. In: Europäische Aufklärung (1967) 27.

⁵⁴ Vgl. G. u. I. Oesterle, »Gegenfüßler des Ideals« – Prozeßgestalt der Kunst – »Mémoire processive« der Geschichte. Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert. In: K. Herding, G. Otto (Hrsg.), Karikaturen (1980) 87 f.

⁵⁵ Vgl. G. Oesterle, Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: D. Bänsch (Hrsg.) Zur Modernität der Romantik (1978) 217 f., 267 f.

Karikatur, die zum »Gegenfüßler des Ideals« schlechthin wird, Ideal und Ausgegrenztes dicht aufeinander. Während im Laufe des 19. Jahrhunderts die Karikatur als Widerpart des Ideals durch Dialektisierung des Schönen⁵⁶ in der philosophischen Ästhetik mehr und mehr integriert und zur Stabilisierung des klassizistisch Schönen lizenziert wird, leitet die Arabeske im Übergang zur Romantik seine Desintegration ein.

3. Die kontroverse Diskussion um die Arabeske von 1788–1800 sowie die Genese der romantischen Formentgrenzung aus dem restriktiven Geist der klassizistischen Ornamentästhetik

Kurz vor Ausbruch der Französischen Revolution gerät die Arabeske ins Kreuzfeuer ästhetischer Kritik. Ein ästhetischer Prozeß beginnt, der sich in das folgende Jahrzehnt verfolgen und nachzeichnen läßt. Er fängt an mit gänzlicher Verdammung der Arabeske durch die Aufklärung, setzt sich fort mit ihrer partialen Anerkennung als »subordinierter Kunst« durch den Klassizismus und endet mit der Postivierung und Aufwertung in der Romantik. Ich möchte kurz chronologisch das Diskussionsfeld sondieren. Fünf Positionen und Konzeptionen lassen sich unterscheiden.

1787 hält der disziplinarisch verfolgte Theologe und Sekretär bei der Berliner Akademie der Künste, der spätere Jakobiner Adolf Riem⁵⁷, in einer ordentlichen Versammlung der Akademie der Künste in Berlin eine »Philippika« gegen die Arabeske. Ein Jahr später wird sie in einem Organ publiziert, das Riem bald darauf zusammen mit K. Ph. Moritz herausgeben wird⁵⁸. Wie Riem glaubhaft machen konnte – und ein Blick in das »Journal des Luxus und der Moden« bestätigt – war kurz vor der Revolution die Arabeske Mode geworden⁵⁹. Riem antwortet polemisch darauf.

Was ist der Kern seiner Diatribe gegen Arabesken und Grotresken, diese – wie er formuliert – »nichts bedeutenden Sudeleyen« und »wahren Ungeheuer der zügellosesten Einbildungskraft« (28), diese »gesellschaftlichen Ausgeburten von Mönchsdespotismus und Barbarei« (27), diese »Pest des Geschmacks« (120), die von einem aufgeklärten Zeitalter verdammt und von einem aufgeklärten Fürsten des Landes verwiesen werden müßten? (134)⁶⁰

⁵⁶ G. u. I. Oesterle, Artikel: Karikatur. In: Historisches Wb. der Philosophie (1976) IV, 699.

⁵⁷ Vgl. O. Tschierch, Geschichte der öffentlichen Meinung in Preußen vom Baseler Frieden bis zum Zusammenbruch des Staates (1795–1806) (1933) I, 127–154. Der Vortrag über die Arabeske steht ideologisch in engem Zusammenhang mit der Anfang 1788 in Berlin von Riem anonym veröffentlichten Schrift »Über Aufklärung«, »die großes Aufsehen erregte und innerhalb weniger Wochen viermal aufgelegt wurde«. Vgl. H. Stuke, Art. Aufklärung. In: O. Brunner u. a. (Hrsg.), Geschichtliche Grundbegriffe (1972) I, 274.

⁵⁸ A. Riem (Hrsg.) Monatsschrift der Akademie der Künste und Wissenschaften zu Berlin (1788) I, 276–285, II, 22–37, 119–136. Die in Klammer auf die Zitate folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf diese Publikation.

⁵⁹ Vgl. Jean-Démouthène Dugourcs »Arabesques« von 1782 (Vgl. P. Jessen, Der Ornamentstich [1920] 339: »Der Name Arabesque, wohl dem »Rabeschi« der Italiener nachgesprochen, wird jetzt modisch, obwohl nichts mehr von arabischer Art im Spiel war.«). R. Wies, Das Journal des Luxus und der Moden (1786–1827), ein Spiegel kultureller Strömungen der Goethezeit (1953) 71 f.

⁶⁰ Daß Riems Kritik an der Arabeske in der Aufklärung weitverbreitet gewesen sein muß, zeigt J. A. Kochs Begründung seiner Flucht aus der Karlsschule: »Chordenken, Arabesken und Theatergeschmier gehören nicht in das Gebiet der schönen Künste (E. Jaffé, Josef Anton Koch [1905] 14).

Riem beruft sich auf Vitruv und Mengs (282); er verbalisiert in seiner Polemik die Angst der Aufklärung vor dem »Bild der wollüstigen Natur«, die »weiche Gefühle träger Untätigkeit erzeuge« (30), die Unsinn statt Sinn, regellose Phantasiegeburten statt Natur und Wahrheit, und Schwächung der Ideen produziere. Die Arabeske wird als Störung des Erhabenen, Heroischen und Gedanklichen, als Destruktion harmonischer Ordnung abgelehnt⁶¹. Selbst die geringen Zugeständnisse, die anderweitig der Arabeske als Überlebenschance und Nische eingeräumt wurden: »die Abwechslung und Erholung des Kunstgenusses von der erhabenen Gedankenkunst« oder die Einübung von Auge und Hand in die vielfältigen Möglichkeiten der Schönheitslinien (33) werden radikal unterdrückt und ausgeschlossen. Die kleinste Nachgiebigkeit gegenüber dem Schwelgenden, »überflüssig Mannigfaltigen« (127 u. 26) scheint die Gefahr einer Eingewöhnung in die Lust zügelloser, unkontrollierter Einbildungskraft heraufzubeschwören und den Geschmacksverfall mühsam errungener, aufgeklärter Zivilisation unaufhaltsam einzuleiten (283). – Das war denn doch zuviel, vermutlich gar für K. Ph. Moritz selbst. Während eines Aufenthaltes von Moritz in Weimar⁶² verfaßte Goethe gegen diese »eifernde«⁶³, lustfeindliche Argumentation eine kleine Schrift, »Von Arabesken« betitelt, und publiziert sie im Februar des folgenden Jahres in Wielands Merkur. Er erlaubt im Blick auf »Fröhlichkeit, Leichtsinn und Lust« der arabesken Gebrauchskunst in der Antike, die Arabeske als Schmuck; sie erhält Lizenz als »subordinierte Kunst« (86), solange sie ihre Grenzen anerkennt und die hohe Kunst nicht negativ tangiert. Diese hierarchisierende Unterscheidung greifen in der Folgezeit – und das ist die dritte Variante der Arabesken-diskussion – zwei Kunsthistoriker auf: der durch seine Architekturgeschichte der Antike bekannt gewordene Christian Ludwig Stieglitz 1790⁶⁴ und der mit den beiden Brüdern Schlegel bekannte Johann Dominicus Fiorillo 1791⁶⁵. Auch sie sprechen der Arabeske partielle Berechtigung zu, so lange sie das Erhabene und Große, die edle Einfalt und das Schickliche nicht störe. Doch läßt sich bei aller Distanz zu Riems Polemik zugleich eine gewisse Nähe aufzeigen: sie heben sich von einem allzu kruden Naturalismus der Aufklärung ab, bleiben aber den rationalen Ordnungsprinzipien der Aufklärung verhaftet. Die klassizistische Kunst ist eine reflexive und asketische Kunst. Alle außerhalb der Verstandeskontrolle sich entfaltende Freizügigkeit der Einbildungskraft ist ihr verdächtig, ist ihr geschichtsdiagnostisches Indiz für den Verfall der Zivilisation, für den Ungeist von Mode und Neuerungssucht. Aufklärer und Klassizisten wie Diderot, Fiorillo, Stieglitz und Moritz sind sich in diesem Verfallstheorem einig⁶⁶. Die Arabeske ist für sie immer auch ein Indikator für Dekadenzerscheinungen. Die Klassizisten unterscheiden sich aber von den naturalistisch argumentierenden Aufklärern durch ihre Opposition gegen die Usurpation der Kunst durch Interesse und Zwecke. Sie favorisieren, schätzen und anerkennen

⁶¹ Die Abwertung der Arabeske dürfte Parallelen haben zu der von Schings beschriebenen Pejorisation des Melancholie-Begriffs in der Aufklärung. Vgl. H.-J. Schings, *Melancholie und Aufklärung* (1977) 11–40.

⁶² Vom 4. Dez. 1788 bis zum 1. Februar 1789 weilte Karl Philipp Moritz als Gast Goethes in Weimar.

⁶³ J. W. Goethe, Berliner Ausgabe. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*. *Schriften zur bildenden Kunst* (1973) IXX Bd., 85 f.

⁶⁴ Ch. L. Stieglitz, *Über den Gebrauch der Grottesken und Arabesken* (1970).

⁶⁵ J. D. Fiorillo, *Ueber die Grotteske* (1791).

⁶⁶ D. Diderot, *Über die Manier*. Aus dem »Salon von 1767.« In: D. D., *Ästhetische Schriften* (1968) II, 206; K. Ph. Moritz, *Arabesken*, 211: »Dies war für die Neuerung- und Modesucht und für den spielenden Geschmack ein erwünschter Fund«.

daher die Arabeske als autonome Form eines interesselosen, schönen, freien Spiels. Entspannung in dem Konflikt zwischen den eigenen, erhabenen, heroischen Anforderungen und ihrer gleichzeitigen Favorisierung des autonomen, schönen Formspiels⁶⁷ bringt die *Subordination*. Aber die Duldung der Arabeske als »subordinierter Kunst« kann nur prekäre, temporäre Lösung eines Formwiderspruchs im Klassizismus sein. In dem Moment, als Stieglitz beispielsweise seine vorgegebenen, rationalen Ordnungs- und Wahrscheinlichkeitspostulate auf den sinnlich schönen Schein der Arabeske bezieht, wird dieser Konflikt zwischen Faszination durch die und Angst vor der Arabeske unausweichlich. So heißt es dort: »Es ist zwar wahr, die Arabesken, so sehr sie auch den Sinnen schmeicheln, wenn sie artig zusammen gesetzt (. . .) und gut gemalt sind, so angenehm sie auch die Einbildungskraft beschäftigen, weil das Wunderbare uns überrascht, unterhält und an sich zieht: so sehr erscheinen sie doch als etwas Lächerliches, wenn man sie aufmerksamer und mit Nachdenken betrachtet«. (36) Stieglitz umstellt die Arabeske daher mit Gebots- und Verbotsregeln und resümiert: »Man gebe ihnen Mannigfaltigkeit bei einer einfachen, wahrscheinlichen und natürlichen Verbindung, bei Vermeidung solcher Dinge, die einen Widerwillen, eine Ängstlichkeit erregen können«. (47)⁶⁸ Anders als Goethe, der seine Formel »subordinierte Kunst« aus der Unterscheidung von Gebrauchskunst und hoher Kunst herleitete, lenken Fiorillo und Stieglitz, direkt oder indirekt auf Riems Polemik eingehend⁶⁹, in dessen moralisch-ästhetische Argumentationsweise zurück.

Repräsentationsbedürfnisse des absolutistischen Hofes werden mit bürgerlichen Tugend- und Schicklichkeitsvorstellungen verbunden und den aufklärerisch ästhetischen Maßstäben des Wahrscheinlichen und Natürlichen angepaßt. Diese klassizistische Durchschnittsargumentation unterscheidet hohe und »subordinierte Kunst« nach Stillage und Decorum; K. Ph. Moritz bricht mit ihr. Der Gedanke hierarchischer Abstufung vom heroischen Historienbild der Hofkunst zum arabesken Lustgemach⁷⁰ wird von der Reflexion wissenschaftlicher Ästhetik eingeholt und gerade beim Ornament, formalistischer Ästhetik zugeführt. Auch Moritz rekurriert auf Goethes Vorschlag, Arabeske sei subordinierte Kunst. Aber er verschiebt das Problem von der Gebrauchskunst zum Problem manieristischer Kunstproduktion. An Beispielen wie dem Mailänder Dom⁷¹ wird K. Ph. Moritz klar, daß in der Arabeske als einer spielerischen, sekundären, subordinierten Form die Mannigfaltigkeit über die Einheit dominiert: »Bei den Spielar-

⁶⁷ Die hier aufbrechende Kollision zwischen arabeskem Formspiel und heroischem Kunstanpruch ist ein Vorspiel zum Dualismus von Erhabenem und Schönerem, Anmut und Würde. Schiller wird bekanntermaßen diesen von Kant verfestigten Unterschied zwischen »freier« Schönheit und dem Erhabenen aufheben wollen. Schiller findet an Kants Schönheitsbestimmung problematisch, ja verfehlt, daß die freie und »arabeske« Schönheit »reiner sey als die höchste Schönheit des Menschen« (F. Schiller an G. Körner, 25. Jan. 1793) Vgl. zu dieser Problematik: D. Henrich, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Ztschr. f. Phil. Forschung (1957) XI, 545 u. G. Oesterle, Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen, 238.

⁶⁸ In der Unterscheidung von formalem Spiel und angsterregender Darstellung deutet sich bei Stieglitz eine Begriffs-differenzierung zwischen Arabeske und Grotteske an. Fiorillo wird sie durchführen.

⁶⁹ J. D. Fiorillo, 16.

⁷⁰ A. Riem, 248; J. D. Fiorillo, 16.

⁷¹ Dem Prozeß der allmählichen Aufwertung der Arabeske ließe sich die veränderte Einschätzung des Mailänder Doms parallelisieren. Hier ist es freilich zunächst Goethe, der dies Bauwerk völlig ablehnt (in: Deutscher Merkur 1788); K. Ph. Moritz wird es 1793 partial anerkennen; erst Wackenroder wird es in seinen »Phantasien über die Kunst« (1799) aufwerten.

ten des Geschmacks herrscht die Mannichfaltigkeit über die Einheit, bei dem ächten Geschmack ist die Mannichfaltigkeit der Einheit untergeordnet.

Durchbrochene und eingelegte Arbeit, Mosaiken, Grottesken, und Arabesken, sind Spielarten des Geschmacks, wo die Mannichfaltigkeit das Herrschende und die Einheit ihr untergeordnet ist.⁷²

Die Arabeske verkörpert die Umkehrung des klassizistischen Grundsatzes von der Herrschaft der Einheit über die Mannichfaltigkeit⁷³; diese Einsicht aber kommt dem Eingeständnis gleich, daß der Sieg rationalistischer Ästhetik über das Varietasideal der manieristischen Renaissance nicht vollständig war⁷⁴. Sie konnte weder die Arabeske noch die Grotteske vereinnahmen. Herrschaft des Mannichfaltigen über die Einheit in der Arabeske heißt für K. Ph. Moritz produktionsästhetisch: Emanzipation der Einbildungskraft aus der klassizistischen Kontrolle des Verstandes, heißt: Absage an die »männlich (erhabene) Denkart« der Alten, heißt: der Lust nachgeben, sich dem »Flug der Einbildungskraft« zu überlassen, heißt: »sich durch ihren Gegenstand selber, mit einer Art von Vergnügen in Labyrinth verleiten lassen«⁷⁵. Sprechend und für die Genese der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus bestimmend wird diese Dominanzverlagerung von der Einheit zur Mannichfaltigkeit erst, wenn wir das formalistische Begriffsgerüst auf bestimmte Inhalte beziehen: dann freilich wirkt es revolutionierend. Ich erläutere sie am Beispiel der Mythologieinterpretation von K. Ph. Moritz und ihrer Transparenz zu den politisch gesellschaftlichen Verhältnissen einerseits, zur Ästhetik andererseits; sie wird später in Friedrich Schlegels Begriffsgebrauch von Arabeske noch faßlicher, wenn er die Revolution als »tragische Arabeske« bezeichnet.

1793 hatte K. Ph. Moritz seine Ornamentästhetik veröffentlicht, in der er die von uns referierte, formalästhetische Bestimmung der Arabeske gab. 1791 publizierte er seine »Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten«, eine Schrift, die er in Italien

⁷² K. Ph. Moritz, *Spielarten des Geschmacks*, 212. K. K. Polheim hat die Arabeskendiskussion vor Friedrich Schlegel aus seiner Arbeit ausgeklammert. Daher ist es ihm nicht möglich, den Stellenwert des von ihm z. B. herangezogenen Goetheartikels über die Arabeske historisch und systematisch einzuschätzen. Entsprechend entgeht ihm auch die zentrale formalästhetische Umkehrung klassizistischer Gesetze in der Bestimmung der Arabeske bei K. Ph. Moritz. K. K. Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik* (1966) 19.

⁷³ Zur Entstehung der Formel »Einheit in der Mannichfaltigkeit« im Gegenzug zur »romanhafte(n) varietas« der Renaissance vgl. A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1967) 218 u. 32f. »Wahrheit und Einheit sind die großen Prinzipien der klassischen, rationalistischen Ästhetik. Auch die Heimat der Renaissance kann der die Mannichfaltigkeit und Buntheit einschränkenden Forderung der Zeit nicht widerstehen.« »Die Formel »Einheit in der Mannichfaltigkeit« repräsentiert so zwei Zeitalter; auf den cartesianischen Rationalismus geht die Forderung der Einheit, auf die Renaissance die der Mannichfaltigkeit zurück.«

⁷⁴ Daß die »romanhafte varietas« der Renaissance ein latenter Einspruch gegen die allzustrenge Einheitsforderung des Klassizismus blieb, bezeugt u. a. das von Winckelmann als polemischer Selbststeinwand konzipierte »Sendeschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«. Dort schreibt er im Kapitel über die Allegorie in der Ornamentik: »Die erste und allgemeine Regel ist also hier die Mannichfaltigkeit, ... und nach dieser wirkt die Natur, wie es scheint, ohne Beobachtung anderer Regeln. Diese Einsicht zeigte in den Verzierungen diejenige Art, welche die heutigen Künstler gewählt haben. Sie lernten erkennen, daß in der Natur nichts dem andern gleich ist; sie gingen von der ängstlichen Zwillingenform ab, und überließen den Teilen ihrer Verzierungen, sich zusammenzufügen, so wie Epikurs Atome getan. (J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften und Briefe* [1960] 75).

⁷⁵ K. Ph. Moritz, *Einfachheit und Klarheit*, 150.

zusammen mit Goethe entworfen hatte. Sie stellt eine klassizistische Neudeutung der Mythologie dar; nicht mehr allegorisch oder historisch werden die antiken mythologischen Figuren verstanden, sondern anthropologisch. Sie gehören der menschheitlichen Geschichte, ihrer Bewußtseins- und Phantasiegeschichte an; die Mythologiegeschichte von Uranos zu Jupiter ist die Zivilisationsgeschichte vom Chaotischen, Schrecklichen, Zerstörerischen zum Schönen und Humanen.

Die dort dargestellte Zivilisationsteologie vom Schrecklichen, Zerstörerisch-Archaischen des Uranos zum Schönen und Menschlichen des Jupiterreiches erlaubt Moritz *einen* legitimen Rückblick aufs schon Überwundene, Archaische; ich halte ihn für einen der fruchtbarsten Selbstbesinnungsmomente der klassizistischen Ästhetik. Hier beginnt eine Revision des Klassizismus in eigener Sache. Nachdem Jupiter im Götterkriege seinen Vater Saturn entmachtet hatte, verlor das Chaotische, Archaische seine zerstörerische Macht. Es konnte als Vergangenes im Vergleich zur gegenwärtigen Gewaltherrschaft Jupiters zum Inbegriff von Freiheit und Ungezwungenheit werden. Ich zitiere die Passage aus Moritz' Götterlehre von 1791 ganz, um die Anspielung auf die französische Revolution hörbar werden zu lassen.

»So wie man sich nämlich unter dem Reiche der *Titanen* und unter der Herrschaft des *Saturnus*, der seine eigenen Kinder verschlang, noch das Grenzenlose, Chaotische, Ungebildete dachte; worauf die Einbildungskraft nicht haften kann, so verknüpfte man doch wieder mit dieser Vorstellung von dem Ungebildeten, Umherschweifenden und Grenzenlosen, das keinem Zwange unterworfen ist, den Begriff von *Freiheit* und *Gleichheit*, der unter der Alleinherrschaft des Einzigen (Jupiter), der mit dem Donner bewaffnet war, nicht mehr stattfinden konnte. – Man versetzte daher das Goldene Zeitalter unter die Regierung des *Saturnus*, welcher, nachdem er in dem Götterkriege seiner zerstörenden Macht beraubt war, nach einer alten Sage . . . entfloh und sich in den mit Bergen umschlossenen Ebenen von Latium verbarg, wohin er das goldene Zeitalter brachte.«⁷⁶

Diese Rettung des gebändigt Archaischen hatte als Utopie für Hölderlin z. B. in der »Friedensfeier« oder in dem Gedicht »Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter« Schlüsselcharakter⁷⁷, aber sie hat auch den Weg vom Klassizismus zur Romantik poetologisch geebnet. Das bei dem Klassizisten K. Ph. Moritz noch in jeder Weise begrifflich Getrennte: die formalästhetische Bestimmung des Arabesken als Umkehrung des klassizistischen Grundsatzes von der Einheit in der Mannigfaltigkeit auf der einen Seite und die mythologisch anthropologische Vorstellung eines freien ungezwungenen, gleichberechtigten Zeitalters auf der anderen Seite haben einen identischen Kern: die Durchsetzung des Geordneten, Vernünftigen, Schönen und Stilvollen – hier des Klassizistisch-Schönen, dort des Jupiterreiches – ist unverzichtbare historische Bedingung, anschließend das Ungebundene, Freie, ja Archaische zu lizenzieren. Was beim Klassizisten K. Ph. Moritz noch getrennt war, formalsästhetische Bestimmung des Arabesken und mythologiegeschichtliche Vorstellung des goldenen Zeitalters, fügt der Romantiker F. Schlegel in seiner »Rede über die Mythologie« zusammen.

⁷⁶ K. Ph. Moritz, Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten (1948) 18f.

⁷⁷ W. Binder, Hölderlins »Friedensfeier«. »Jupiter waltet in »Gesetz« und »Macht« (zeitlicher Gegenstandsbezug), Saturn verkörpert »Frieden« (ewiger Seinsvollzug). Aber »aus Saturnus Frieden ist jegliche Macht erwachsen«, die Geschichte wird sich nur erfüllen, wenn sich die Macht im »Dank« auf ihren Ursprung im Frieden besinnt, wenn Jupiter Saturn wieder zu Ehren bringt.

Im Blick auf die Werke von Cervantes und Shakespeare entwickelt er folgende Überlegung zur Arabeske: »... diese reizende Symmetrie von Widersprüchen ... schein(t) mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie ... Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter«⁷⁸, also das Titanenreich. Wo die durchgängige Reflexionsbildung des modernen Lebens im Unterschied zur Antike sogar die Möglichkeit von Kunst überhaupt in Frage stellt, wie es Schlegels ästhetische Gegenwartsdiagnose besagt, wird um zukünftiger Kunst willen die Rückbesinnung auf die »älteste und ursprüngliche Form der Phantasie«, auf die Arabeske nötig. Sie geht einher mit einer Totalisierung des Spielbegriffs: »das ganze Spiel des Lebens« muß »wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt werden«. Verwirrung und Chaos haben in der Prosaik der modernen Lebens- und Reflexionsverhältnisse ihren Schrecken, nicht aber ihre Präsenz verloren: die Charakteristik der Französischen Revolution als »tragische Arabeske«, als »graues Chaos«, erinnert an sie. Die Erläuterungsmöglichkeit des politischen Revolutionsbegriffs durch die ästhetischen Begriffe Arabeske und Grotteske hat ihren Grund in einem beiden gemeinsamen Bezug zum Chaos. Schlegel denkt es als ein »bisher in der modernen Welt bewußtlos und passiv« vorhandenes, das »aktiv wiederkommen« muß, wie es problematisch in der politischen Revolution geschah und in der »progressiven Universalpoesie« ästhetisch gelingen soll. Mit anderen Worten: er erklärt es, gar nicht »Verwirrung stiftend« und sehr wohl »etwas aussagend«⁷⁹, zur in der modernen Geschichte angelegten »Tendenz«, die der »Ausführung« bedarf. Arabeske und Revolution sind – poetisch dort, politisch hier – eine aktive, willkürliche, künstlich verändernde Bezugnahme auf das historisch Erreichte.

Die Arabeske mischt, artifiziell und ästhetisch bewußt, die als Element, als erste Natur behandelte, zur zweiten Natur des Menschen gewordene Geschichte. Ihre Kombinatorik wird von einem der Naturwissenschaft entlehnten, der Chemie nahen Prozeßdenken aufgesogen⁸⁰. Indem die Arabeske »künstlich geordnete Verwirrung« stiftet »und schöne Verwirrung der Phantasie« ermöglicht, die zur Kontemplation zurücklenken, vermeidet sie jene Verzerrungen der Französischen Revolution, die sie zur »furchtbarsten Grotteske« des Zeitalters werden ließen. Schlegel greift entschieden das Anschauungsproblem klassizistischer Ästhetik auf, das diese in der historischen Reflexion des Ästhetischen, dem Urbild Antike, zu lösen versuchte. Er hält an der Konzentration auf das Wesen fest, das die klassizistische Ästhetik durch Isolation, Reduktion und Grenzziehung zu garantieren suchte, gibt aber ihre Mittel, Wege und Methoden preis. Daß »das

In der Versöhnung der Gottheiten wird es sein, »als kehrte die Zeit in ihre Wiege zurück« (Lesart).« W. B., Hölderlin-Aufsätze (1970) 306.

⁷⁸ F. Schlegel, Charakteristiken und Kritiken I (1967) 319.

⁷⁹ Polheims Exegese des Tendenzbegriffes Friedrich Schlegels ist ein klassisches Beispiel für einen Philologen, der für verwirrend erklärt, was er selbst nicht begreift. So ist für Polheim »bemerkenswert«, daß Schlegel »lange und breit über das Wort ›Tendenzen‹ redet, bis er schließlich alles, das ganze Zeitalter, als Tendenz erklärt und dergestalt auch nur Verwirrung stiftet, ohne recht eigentlich etwas auszusagen.« (K. K. Polheim, Die Arabeske, 98f.).

⁸⁰ Vgl. die Zusammenstellung der Begriffe Magie und Revolution durch Friedrich Schlegel (Vgl. K. K. Polheim, 97).

ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei«; »dieses scheint uns das Wesentlichste (...) – Wir halten uns aber nur an die Bedeutung des Ganzen (...) was den Sinn, das Herz, den Verstand, die Einbildung einzeln reizt, rührt, beschäftigt und ergötzt, scheint uns nur Zeichen, Mittel zur Anschauung des Ganzen, in dem Augenblick, wo wir uns zu diesem erheben«⁸¹.

In Schlegels Zeichenbegriff ist der Schritt von der Arabeske zur Hieroglyphe angelegt, der sich ebenso bei Runge findet. Beide Romantiker verstehen die Arabeske als temporäre, als vorläufige Kunst der Gegenwart. Für jetzt neige der Versuch, die ganze Natur in Bildern wiederzugeben, Landschaft zum Bedeutungsträger zu machen, mehr zur Arabeske und Hieroglyphe⁸², formuliert Runge. Das Gleiche behauptet Schlegel von der Literatur: für jetzt führe der moderne Versuch, das Leben in seiner Totalität darzustellen, nicht mehr zum Epos zurück, sondern zum Roman, der amimetisch nur als Arabeske ästhetisch konsequent sei. Unterschieden ist sie jedoch immer noch wie im Klassizismus, bei Schlegel ebenso wie bei Runge, von der »hohen Kunst«⁸³. Ihre an räumlichen Vorstellungen orientierte Subordination innerhalb einer Hierarchie ist abgelöst von dem verzeitlichten Nacheinander der Sukzession. Das Untergeordnete ist zum Vorläufigen geworden, die Grenze der alten Kunst zum Durchbruch einer neuen zukünftigen Kunst.

⁸¹ F. Schlegel, Gespräch über die Poesie, II, 323.

⁸² An diesem Punkt läßt sich die Begriffsgeschichte der Arabeske in nuce zusammenfassen. Trotz der differierenden Einstellungen zur Arabeske war allen Aufklärern und Klassizisten die Ablehnung der Arabeske als Hieroglyphe gemeinsam; d.h. Adolf Riem lehnt die Interpretation der Arabeske als Hieroglyphe genauso ab wie K. Ph. Moritz. In der Romantik verkehren sich nun die Kriterien. Was im Klassizismus die Arabeske akzeptabel machte, ihr freies Spiel, wird nur als ungenügend bezeichnet. So möchte Görres bei Runge nicht von Arabeske sprechen, die »in dem freyen Spiel allein Bedeutung sucht.« Wegen ihres tiefen Ernstes sollte Runges Mitteilungsweise »lieber Hieroglyphik der Kunst« genannt werden. (Vgl. W. Stubbe, Fragen zu den »Zeiten«. In: Runge. Fragen und Antworten. [1979] 22).

⁸³ F. Schlegel, Brief über den Roman, 331: »Freilich ist es keine hohe Dichtung, sondern nur eine – Arabeske. Aber eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Ansprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie.«