

## Arabeske

(engl. arabesque; frz. arabesque; ital. arabesco; span. arabesco; russ. ара́беска)

**Einleitung; I. Der Aufstieg der Arabeske zu einer alle Künste betreffenden Kategorie;** 1. Arabeskenmode um 1780; 2. Archäologische Entdeckungen und ihre Folgen; 3. Lizenzen in den Kunsttheorien; 4. Genese einer Ästhetik des ›Ungefähren‹, des Leichten und Schwebenden; 5. Der Medienwechsel der Arabeske zur Poesie; **II. Die Herausbildung der Arabeske zum ästhetischen Grundbegriff;** 1. Kants Bestimmung der ›freien Schönheit‹ und ihre Folgen für die Arabeske in bildender Kunst, Musik und Tanz; 2. Die Arabeske in der Romantik; a) Reaktualisierung der Doppelorientierung der Arabeske; b) Die poetologische Konstellation um 1800: Theoretisierung und Historisierung; c) Die romantische Arabeske als Neueinsatz von Kunst; d) Die Arabeske als Leitreferenz aller Künste; e) Die Eingrenzung der Angst vor der Arabeske; f) Die Arabeske und das Gotische; g) Die Arabeske und die Randzeichnungen; 3. Spätromantik, Spätklassizismus und das Junge Deutschland; **III. Die Arabeske im europäischen Kontext;** **IV. Wissenschaft und Arabeske;** **V. Die Arabeske im Fin de siècle; Schluß**

### Einleitung

Unter dem Begriff Arabeske wird gegenwärtig in einem engeren Sinn das geschwungene und lineare Ornament der islamischen Kunst gefaßt; in einem weiteren Sinn versteht man darunter im europäischen Kontext einen Motivkomplex aus dem Bereich des Kunsthandwerks; seit dem 18. Jh. gilt die Arabeske außerdem als kunsttheoretische Kategorie. Als solche ist die Arabeske ein Grenzphänomen der Ornamentästhetik, das mit verschiedenen ›Bildlogiken‹ (z.B. der Fläche und der Tiefe, ornamentalem Rand und plastischem Zentrum) artistisch-anmutig spielt, Asymmetrien innerhalb symmetrischer Anordnungen bevorzugt und ins Phantastische ausgreift, indem *ein* Gesetz (z.B. die Schwerkraft) ausgesetzt wird. Die Eigenschaft der Arabeske, als zierliches und anspruchsloses Spiel der freien Phantasie gesetz- und regellos zu erscheinen, gleichwohl aber nach einer verborgenen Ordnung zu funktionieren, macht sie über die bildende Kunst, die Garten- und Bühnenkunst hin-

aus für alle Künste attraktiv, bleibt allerdings auch in Kunstkritik und Ästhetik umstritten.

Der Terminus Arabeske geht zurück auf ital. ›arabesco‹, d.h. Arabisches. Die Konkurrenz zu ›arabis‹ und ›arabiscant‹ führt im französischen Sprachraum Ende des 16. Jh. dazu, daß Arabeske zum Spezialterminus der Architekten, Maler und Ornamentstecher ausdifferenziert wird. Im 18. Jh. weitet sich der Wortgebrauch auf das Phantastische der Literatur aus, zunächst vor allem der Märchen, dann des Romans; schließlich wird die Arabeske um 1800 zu einer ästhetischen Grundkategorie, die auch in der bildenden Kunst, z.B. der Landschaftsmalerei, zu neuen Gesichtspunkten führt; im 19. Jh. wird der Begriff von Thomas Carlyle in England eingeführt. Die Arabeske wird nun auf die Musik (Robert Schumann, Claude Debussy u.a.), die Musiktheorie (Eduard Hanslick), den Tanz und das Feuilleton übertragen. Mit den arabesken ›Randzeichnungen‹ entsteht eine historistisch ausgerichtete Schrift-Bild-Korrespondenz von internationaler Bedeutung.

Die Arabeske ist von der Grotteske durch Anmut und Grazie, Bewegung und Leichtigkeit, von der organisch gedachten Metamorphose durch Künstlichkeit und von der Hieroglyphe durch die ludistische Bedeutungsentlastung abzugrenzen. Von der Maureske unterscheidet sich die Arabeske dadurch, daß sie – entgegen ihrer etymologischen Implikation – nicht dem islamischen Abbildungsverbot unterliegt und sowohl körperlich-figürliche als auch tektonische Elemente hat, die sie mit der maurischen geometrisch-flächigen Ornamentstruktur verspannt.

Das gegenwärtige Interesse an der Arabeske hängt einerseits mit der postmodernen Aufmerksamkeit auf Zeichentheorie und Ornament zusammen, andererseits damit, daß die Arabeske als Grenzphänomen von Sinn thematisierbar wird, schließlich an dem erwachenden kulturwissenschaftlichen Interesse für Text-Bild-Schrift-Korrespondenzen.

## I. Der Aufstieg der Arabeske zu einer alle Künste betreffenden Kategorie

### 1. Arabeskenmode um 1780

Der im letzten Drittel des 18. Jh. rekonstruierbare Aufstieg der Arabeske von einer bislang randständigen Form der Wand-, Bühnen- und Gartendekoration zu einem alle Künste betreffenden, ästhetischen Grundbegriff um 1800 dürfte sich nicht von einer europaweit bemerkbaren Arabeskenmode trennen lassen. An ihrer Konjunktur wird augenfällig, daß die Arabeske in der Lage ist, die zentralen Begriffe der Aufklärungsästhetik wie Naturnachahmung, Wahrscheinlichkeit, Klarheit, Schicklichkeit und Simplizität in Frage zu stellen. Die Arabeske wird damit, wenn auch zunächst nur in polemischer Absicht, anschlussfähig für damalige Theorieansätze. Kulminationspunkt dieser Argumentation wird sein, daß die Arabeske sich als Inversionsfigur des »ächten Geschmacks« herausstellen wird, in der »die Mannichfaltigkeit über die Einheit« herrscht und nicht, wie klassizistisch geboten, »die Mannichfaltigkeit der Einheit untergeordnet«<sup>1</sup> ist. Zugleich wächst ihr mit dieser Theoretisierungsfähigkeit eine Subsumptionsmöglichkeit zu: Andere zeitgenössische Kunstformen und -trends wie solche »à la Chinoise, à la Grec, Grottesque und en gout baroque«<sup>2</sup> partizipieren an der zunehmenden Faszination der Arabeske.

Die Konjunktur der Arabeskenmode und die von ihr ausgelösten Kontroversen machen verständlich, warum Clemens Brentano die Arabeske zum Seismographen epochaler Kunstvorstellung avancieren läßt: »man könnte aus den Arabesken und ihrem innern Zusammenhang sehr treffende Schlüsse auf die Kunstansicht jeder Zeit ziehen.«<sup>3</sup> Damit nimmt Brentano eine Entwicklung vorweg, die tatsächlich ab Mitte des 19. Jh. zu beobachten ist.

### 2. Archäologische Entdeckungen und ihre Folgen

Die Arabeskenmode empfing wesentliche Impulse durch die archäologischen Wandmalereien, die bei den bedeutenden Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum seit 1740 zu Tage kamen.<sup>4</sup> Internationale Verbreitung finden sie durch die seit 1755

publizierten Stichwerke *Antichità di Ercolano esposte*, denen 1789 die *Arabesques antiques des bains de Livie et de la Ville adrienne* von Nicolas Ponce folgen. In Wilhelm Zahns ab 1828 erschienenem, von Goethe besprochenem Werk *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae* erreichen sie ihren zeitgenössischen reproduktionstechnischen Höhepunkt.<sup>5</sup> Solche modeauslösenden und modebegleitenden quasi-archäologischen Publikationen der Wanddekorationen wurden unmittelbar nach ihrem Erstauftreten z.B. von dem berühmten Altertumswissenschaftler Caylus despektierlich charakterisiert als »des arabesques des plus mauvais, et qu'on ne peut regarder que comme des operations chinoises«<sup>6</sup>. Die Kunstkritik z.B. von Friedrich August Krubsacius mit dem Titel *Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen, der Veränderung und des Wachstums derselben* (1759) kann auf die Renaissancekontroverse zurückgreifen.<sup>7</sup> Im Zentrum steht Vitruvs

1 KARL PHILIPP MORITZ, *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793), in: Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hg. v. H. J. Schrimpf (Tübingen 1962), 212.

2 KÖREMONT [FRANZ CHRISTOPH VON SCHEYB], *Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen zum Unterricht der Schüler und Vergnügen der Kenner*, Bd. 2 (Leipzig/Wien 1770), 465.

3 CLEMENS BRENTANO an Philipp Otto Runge (21. 1. 1810), in: Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. J. Behrens u. a., Bd. 32 (Stuttgart u. a. 1996), 203.

4 Vgl. WILLIAM HAMILTON/CHRISTOPH GOTTLIEB VON MURR, *Nachrichten von den neuesten Entdeckungen in der im J. C. 79 am 24. August durch den Ausbruch des Vesuvus verschütteten Stadt Pompeji* (Nürnberg 1780), 11.

5 Vgl. WILHELM ZAHN, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen* (1828–1856; Berlin 1928–1930).

6 ANNE CLAUDE PHILIPPE DE TUBIÈRE COMTE DE CAYLUS an Paciaudi (5. 3. 1759), in: Caylus, *Correspondence inédite*, Bd. 1 (Paris 1877), 42 f.

7 Vgl. [FRIEDRICH AUGUST KRUBSACIUS], *Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen, der Veränderung und des Wachstums derselben, bis zu ihrem itzigen Verfall; nebst einigen wohlgemeynten Vorschlägen zur Verbesserung und Richtschnur aller Zierathen*, in: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* 9 (1759), 34 ff.

»in dem fünften Kapitel seines siebenten Buches« von der *Baukunst* vorgetragene »Philippika gegen die Verkehrtheit«<sup>8</sup> und Dekadenz dieser ins Unwahrscheinliche ausgreifenden phantastischen Architekturmalerei. Die Polemik ruft zugleich Gegenstimmen auf den Plan, die sich unausgesprochen auf Giorgio Vasaris Apologie der Renaissance-Arabeske mit ihrer Ästhetik der Neuheit, Abwechslung und Überraschung stützen. Die Renaissance-Arabesken, insbesondere die berühmten »ornemens arabesques« der Loggien des Vatikan von Raffael und Giovanni Battista da Udine, waren nun ihrerseits durch verbesserte Reproduktionstechnik europaweit verbreitet.<sup>9</sup> Der Aufstieg der Arabeske zu einer ästhetischen Grundkategorie beginnt Ende der 1750er Jahre mit einer radikalisierten und nun europaweit geführten Wiederholung einer Kontroverse, die mit der Entdeckung der Titusthermen in Rom (1490) und der dadurch inspirierten Ausmalungen der Loggien des Vatikan begonnen hatte.

8 GOTTFRIED SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, Bd. 1 (1860; München 21878), 460.

9 Vgl. JOHANN JACOB VOLKMANN, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, Bd. 2 (1771; Leipzig 1777), 114.

10 ANDREAS RIEM, *Ueber die Arabeske*, in: *Monatschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, Bd. 1, 6. Stück (1788), 277.

11 Ebd., Bd. 2, 3. Stück (1788), 133.

12 KÖREMOM (s. Anm. 2), 463.

13 Vgl. »Arabesque«, in: WATELET, Bd. 1 (1792), 91.

14 Vgl. CHRISTIAN HEINRICH ROST, *Ideen zu einem kleinen Neben-Zimmer, Kabinett oder Solitude*, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1 (1786), 424 ff.; JOSEPH FRIEDRICH RACKNITZ, *Arabesker Geschmack* (1796), in: *Racknitz, Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Bezug auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst* (Leipzig 1796), 1–19; CHRISTIAN LUDWIG STIEGLITZ, *Versuch über den Geschmack in der Baukunst* (Leipzig 1788), 36.

15 Vgl. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Von Arabesken* (1789), in: *GOETHE (WA)*, Abt. 1, Bd. 47 (1896), 239.

16 Vgl. JOHANN CHRISTOPH FRISCH, *Über Arabesken und ihre Anwendung*, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, Bd. 1 (1795), H. 4, 564.

17 KURT CASSIRER, *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650–1780* (Berlin 1909), 58.

### 3. Lizenzen in den Kunsttheorien

Im letzten Drittel des 18. Jh. zeichnen sich zwei Stellungnahmen zur Arabeske ab:

– eine von den Zeitgenossen als »Krieg«<sup>10</sup> rezipierte scharfe Ablehnung der Arabeske als »nonsensicalische«<sup>11</sup> Darstellung von »Hirngespinsten, Träumen, unmöglichen Dingen«<sup>12</sup>;

– eine differenzierte Betrachtungsweise, die hinsichtlich der verpönten Arabeske unter bestimmten funktionalen Gesichtspunkten für Ausnahmen und Lizenzen plädiert. Dazu zählte man zunächst die den Arabeskenmalern eingeräumte Möglichkeit, sich aus dem tradierten poetischen, meist mythologischen kollektiven Imaginationsschatz wie Sirenen, Sphinxen, Faunen, Genien zu bedienen.<sup>13</sup> Innovativ hingegen ist die genutzte Argumentationsmöglichkeit, die der Zierleiste ursprünglich zugebilligte Lizenz für phantasiegeleitete Darstellungen nun auf die jeweils angemessene Räumlichkeit zu übertragen. Danach wird in nicht repräsentativen Räumen, in Gartenpavillons, Galerien und Solituden eine Wandverzierung zugelassen, die dem launigen Spiel der Einbildungskraft frönt.<sup>14</sup> Interessant an derartigen lizenzheischenden Überlegungen zugunsten einer durch das Nachahmungspostulat nicht gedeckten Arabeskenproduktion ist der zunehmend beobachtbare Wechsel der Perspektive von einer außerästhetischen, etwa auf Repräsentation achtenden, zu einer innerästhetischen bzw. wahrnehmungsästhetischen Argumentationsweise. Die Funktion der am Rand plazierten Arabeske wird entweder in der Blicklenkung auf die Bildmitte gesehen<sup>15</sup>, oder der Arabeskenrand wird verpflichtet, zwischen dem Kunstraum des Bildes und dem Betrachterraum und seiner alltäglichen Außenwelt zu vermitteln.<sup>16</sup> Aus solchen Überlegungen entwickelt sich eine Unterscheidungssensibilität für konzentriertes Sehen in bestimmten Räumlichkeiten mit Verweildauer, das sich von einem arabesken zerstreuten Sehen beim »Vorübergehen« (563) unterscheiden läßt. Derartige Überlegungen sind Anzeichen für eine wahrnehmungsästhetische Umorientierung: »an Stelle eines Systems, das Last und Träger vor-tauschte« treten »Rahmen und das Gerahmte«<sup>17</sup>, »an die Stelle der barocken Galli-Bibiena'schen starren Durchblicke durch Hallen und Säle treten

die zarten Einblicke, szenisch bedingt durch Lauschszenen und Versteckspiel<sup>18</sup>.

Eine weitere Lizenzmöglichkeit für die Arabeskenproduktion findet sich im Rekurs auf »accidens heureux« und Launen der lebenden und unbelebten Natur, wie sie bei der der Freude gewidmeten »célébration des jeux & des fêtes«<sup>19</sup> zeitalterüberschreitend üblich und legitim seien und wie sie generationell bei der Jugend vorzukommen pflegen. Unterstützt wird diese Lizenz für Arabesken durch die Interpretation »jenes lebensfrohen« antiken »Volkes«, dessen Art, sich mit den »heiteren Gebilden« der Arabeske auch im Alltag zu umgeben, ein Indiz für die enthierarchisierte, göttergleich »geflügelte«, von »Spielen heiterer Phantasie« getragene Welthaltung der Römer ist: »Jenen Menschen« war »alles bedeutend«, »das eine groß und kräftig, ein anderes wieder mild und lieblich. Eine Idee erzeugte bei ihnen eine neue«<sup>20</sup>. In gleicher Weise gebraucht Goethe in seinem in Wielands *Merkur* 1789 veröffentlichten Essay *Von Arabesken* das anthropologisch gestützte Argument gegen die Verächter der Arabeske: »Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen.«<sup>21</sup>

Im Schutz »subordinierter Kunst« und im Rekurs auf soziale Zeichen der Freude und des Spiels entfaltet sich eine ästhetisch legitime Arabeske als Teil einer Ästhetik der Grazie und Anmut, der Leichtigkeit und Ungezwungenheit. Ihr ist der latente Übergang von kindlicher Naivität<sup>22</sup> zu erotisch eingefärbter Inszenierung zu eigen, etwa im Umfeld einer filigranen, verschiedenartigste Durchblicke ermöglichenden Festchoreographie im Stile Watteaus. Als Beispiel wird aus der Literatur Alcine genannt, wie sie Roger zu Ehren ein Fest anordnet, mit Zelten, Pavillons, bedeckten Gängen, Balkons von Palästen oder kleinen Lustwäldern als Zierelementen.<sup>23</sup> Die sich anbahnende, bis ins 19. Jh. fortsetzende Alternative zwischen Bejahung der antiken Wandgemälde und Ablehnung der mit der »grillenhaften Kunst« und den »sinnlosen Figu-

ren« der »arabischen Bilder [...] vermengten«<sup>24</sup> Renaissance-Arabesken umgeht Goethe in meisterhafter Diplomatie. Er arbeitet zwar den Unterschied der auf »Ersparniß der Kunst« angelegten antiken Arabesken zu den auf »verschwenderischen« »Reichthum« und »Fülle«<sup>25</sup> ausgerichteten Ausmalungen der Loggien des Vatikans heraus; allein statt einer Kritik an den letzteren im Tone Riems<sup>26</sup> verweist er auf deren angemessenen Ort in der Moderne: »Am meisten im Sinne der Alten dünken mich die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raffael mit seiner Geliebten bewohnte.« Mit seinem Hinweis auf ein »geheimnißvoll allegorisches Bild, wahrscheinlich die Gewalt der Begierden vorstellend«<sup>27</sup> erinnert Goethe nicht nur an die Herkunft der antiken Arabesken aus dem Dionysoskult, sondern auch an eine in der Moderne notwendige Verfahrensweise des arabesken Verhüllens und Enthüllens, an eine Technik der Anspielung und des Versteckens hinter zufälliges und willkürliches Zierat, die bis zur Camouflage und verdeckenden Schreibweise reichen kann. Goethe dürfte sich mit dieser Interpretation unausgesprochen an eine »Entdeckung« des »Gesandten Hamiltons in Neapel« angeschlossen haben. Hamilton hatte nämlich, wie Tischbein berichtet, die antiken Arabesken, diesen »ins Unendliche verschlungenen Bildergang« nicht wie üblich mit »dem vielfach gewundenen Mäander« in Zusammenhang gebracht, sondern auf das »Labyrinth«<sup>28</sup> zurückgeführt.

18 GUSTAV ZECHMEISTER, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776* (Wien 1971), 39.

19 »Arabesque«, in: WATELET, Bd. I (1792), 92, 91.

20 JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN/HERMIE HERMES, *Die Eselsgeschichte oder der Schwachmatikus und seine vier Brüder, der Sanguinikus, Cholerikus, Melancholikus und Phlegmatikus nebst zwölf Vorstellungen vom Esel* (1812; Kiel 1987), 190.

21 GOETHE (s. Anm. 15), 238f.

22 Vgl. »Arabesque«, in: WATELET, Bd. I (1792), 94.

23 Vgl. ebd., 91.

24 TISCHBEIN, *Aus meinem Leben* (1861), hg. v. L. Brieger (Berlin 1922), 235f.

25 GOETHE (s. Anm. 15), 237, 240.

26 Vgl. RIEM (s. Anm. 10), Bd. 2, I. Stück (1788), 26f.

27 GOETHE (s. Anm. 15), 240.

28 TISCHBEIN/HERMES (s. Anm. 20), 191.

4. *Genese einer Ästhetik des ›Ungefähren‹, des Leichten und Schwebenden*

Der allmähliche Aufstieg der Arabeske von einer randständigen Dekorationsform zu einer universellen Kategorie des Ästhetischen um 1800 geht die Entdeckung einer Grazie, Anmut und Naivität zusammenfassenden Ästhetik des ›Ungefähren‹ voraus. Auch wird ihr universeller Charakter ausdrücklich betont: »Il faut qu'en les [die Arabesken – d. Verf.] voyant, on imagine qu'un hasard, un vent léger [...] ont courbé, enlissé, guirlandé les jeunes branches des arbrisseaux & les fleurs que vous employez. [...] On le voit, on le sent dans l'expression, dans le discours, dans le geste, dans l'action & dans tout ce qui est susceptible d'aisance, de naturel & de grace.«<sup>29</sup> Der Entdeckung des Ungefähren korrespondiert eine alle Künste übergreifende Wertschätzung des Schwebens.<sup>30</sup> Die Überwindung der »Schwerfälligkeit in der Behandlung des wandelnden und bewegten Lebens«<sup>31</sup> wird ein Programmpunkt der Arabeske in der Romantik werden. Strukturanalog zu den »premiers & secrets principes de l'ordre moral qui lui est si nécessaire« verwirklicht sich in der Arabeske eine verborgene »symmétrie & un balancement dans la disposition des objets qui satisfasse le regard«<sup>32</sup>.

Die Favorisierung des Leichten, Ungezwunge-

nen, Spielerischen, Flächigen und Farbigen dürfte der Grund dafür sein, daß sich im letzten Drittel des 18. Jh. trotz des gleichbleibenden Bezugs zu den Arabesken der Antike und der Renaissance eine Begriffsverschiebung von dem bislang dominanten Grotesken zum Arabesken abzeichnet. Seit der Wiederentdeckung der verschütteten spätantiken Wanddekorationen im 16. Jh. und ihrer innovatorischen Erweiterung der Renaissance wurden derartige Verzierungen unter dem Begriff Groteske subsumiert. Obgleich in allen Kunsttheorien und kontroversen Diskussionen seit 1750 die Differenz zwischen der vegetabilisch ausgerichteten, aus dem Arabischen stammenden Arabeske mit ihrer Kombinatorik von verschiedenen Bildlogiken und Raumsystemen einerseits und der sich der Darstellung ›chimärischer‹ Mischwesen aus Mensch und Tier widmenden Groteske andererseits präzise notiert wird<sup>33</sup>, hat diese Differenzierungsbemühung keinen Einfluß auf die prinzipielle begriffliche Dominanzverlagerung vom Grotesken zum Arabesken. Abgedrängt wird das körperlich und leiblich erfahrbare ›Ungestaltige‹, das raumgreifende Monströse der Groteske. Es erhält seinen separierten Aktionsraum im Bereich des Groteskkomischen.<sup>34</sup> Durch die Abspaltung der problematischen »songs de malades« wird die Akzeptanz einer angenehmen Schwärmerei als freies Spiel der Einbildungskraft erkaufte: »La raison & le goût exigent qu'ils ne soient pas des songs de malades, mais des rêveries [...]. Ces chimères pittoresques ressemblent encore à celles que se forme la jeunesse, dans les heureux moments où [...] elle ne reçoit que des idées agréables & gaies de tout ce que lui présente la Nature.«<sup>35</sup> Von hier aus ist es kein weiter Schritt mehr, als Hintergrundmodell der Arabeske den Traum mit seiner ganz eigenen imaginären Ordnung und seiner zwischen Schrecken und Ergötzen ambivalenten Wirkweise zu wählen. Der Traum »bindet sich an keine Bedingungen des Raumes, keine Einengungen der Zeit, nicht an den verständigen Gang der Geschäfte, nicht an Form und Gestalt und die Verknüpfung nach Grund und Folge; und wer ist derjenige, der aufzutreten und sagen kann: Er habe im Traume nicht vor diesen Phantasmen gezittert, nicht sich im Traum an den bunten Spielen der Einbildung ergötzt, sei nicht entzückt worden von den Arabes-

29 ›Arabesque, in: WATELET, Bd. 1 (1792), 94.

30 Vgl. ALEXANDER VON RENNENKAMP, Über Tischbeins neueste Gemälde, in: Oldenburgische Blätter (Januar-März 1821), Abschn. 16.

31 NOVALIS an F. Schlegel (18. 6. 1800), in: NOVALIS, Bd. 4 (1975), 333.

32 ›Arabesque, in: WATELET, Bd. 1 (1792), 95.

33 Vgl. [J. J. VOLKMANN], [Anmerkung des Übersetzers], in: Anton Joseph Dezallier d'Argenville, Leben der berühmtesten Maler, nebst einigen Anmerkungen über ihren Character, übers. v. J. J. Volkmann, Bd. 1 (Leipzig 1767), 384; CHRISTIAN LUDWIG STIEGLITZ, Über den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, in: Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst (Leipzig 1790), 34; STIEGLITZ, Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst, Bd. 1 (Leipzig 1792), 37; OWEN JONES, Grammatik der Ornamente (1856; Stuttgart 1987), 126.

34 Vgl. JUSTUS MÖSER, Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen (1761; Bad Homburg 1968).

35 ›Arabesque, in: WATELET, Bd. 1 (1792), 91.

ken der Phantasie?«<sup>36</sup> Konsequenz heißt es in einer zeitgenössischen Ästhetik: »Arabesken sind Darstellungen eines schönen urfreien Traumes; darin sind alle Wesen, die die Welt hegt, in bunter Reihe, frei in Raum und Zeit und Bewegung, ein Gliedbau.«<sup>37</sup>

### 5. Der Medienwechsel der Arabeske zur Poesie

Zu dem Zeitpunkt, an dem die Autonomie der schaffenden Einbildungskraft in der Arabeske ihre universelle Form findet, läßt sich der Medienwechsel der Arabeske zunächst zur Poesie, bald darauf auch zur Musik ausmachen. Eine Produktionsästhetik, die im »Wettstreit [...] mit der Natur [...] in unserer Seele nie gehabte Ideen« erweckt, erlaubt eine Analogie zwischen malerischen Arabesken und dem Märchen herzustellen: »dann nämlich erheben sich diese wunderbaren Geschöpfe der Phantasie zu einem Gegenstande des Geschmacks und treten den Feenmärchen der Dichtkunst an die Seite.«<sup>38</sup> Im Blick auf Anton Gallands 1704 erschienene Übersetzung *Les mille et une nuits* lag es nahe, den Medienwechsel von der Malerei zur Poesie bei derjenigen literarischen Gattung zu beginnen, bei der Arabisches und Phantastisches immer schon zusammengehörten. Der Weimarer Verleger Friedrich Justin Bertuch hat schon vor der Romantik 1790 im Vorwort seiner Märchensammlung mit dem Titel *Blaue Bibliothek aller Nationen* die »Sammlung aller Wundermärchen und Sagen und abenteuerlichen Erzählungen und Romane, aller Völker« als »Arabesken und Grottesken aller bekannten Literaturen«<sup>39</sup> gekennzeichnet. Im folgenden Band vergleicht er schließlich eines der Märchen mit den »berühmten Arabesken in den Logen des Vatikans«<sup>40</sup>.

Die Wertschätzung des formalen Spiels der Einbildungskraft gibt das Naturnachahmungspostulat auf allen Ebenen der hohen und niederen Künste preis. So heißt es im *Journal des Luxus und der Moden* im Blick auf die Vorbilder von Raffael und Giovanni Battista da Udine bis Watteau: »Sie sind und bleiben immer angenehme Spiele der Phantasie mit Kunst gepaart, die sich bey ihrer bald muthwilligen, bald tändelnden, bald komischen, bald fratzenhaften Composition, an keine

Natur und kein Gesetz bindet, und im eigentlichsten Verstande nichts als geschmackvoll spielen will. Regeln laßen sich also dazu gar nicht geben.«<sup>41</sup>

## II. Die Herausbildung der Arabeske zum ästhetischen Grundbegriff

### 1. Kants Bestimmung der »freien Schönheit« und ihre Folgen für die Arabeske in bildender Kunst, Musik und Tanz

Mit der Beschreibung arabischer »phantasierreicher Compositionen« unter der Rubrik »Zimmer-Tapezierungen«<sup>42</sup> in dem *Journal des Luxus und der Moden* ist der Kontext angegeben, auf den sich 1790 Kant in der *Kritik der Urteilskraft* bezieht, um die »freie Schönheit«, die »für sich« gefällt, in Absetzung von der »bloß anhängenden Schönheit« zu charakterisieren: »So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque*, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch, das was man in der Musik Phantasieren (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen.«<sup>43</sup> Kant benutzt bei seinen Erörterun-

36 AUGUST FERDINAND BERNHARDI, *Wissenschaft und Kunst* (Berlin 1802), 56.

37 KARL CHRISTIAN FRIEDRICH KRAUSE, *System der Ästhetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst*, hg. v. P. Hohfeld u. A. Wünsche (Leipzig 1882), 299.

38 WILHELM JOHANN GEORG CLEINOW, Über Arabesken und Grottesken, in: J.G. Meusel (Hg.), *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* (Leipzig 1795), 16f.

39 FRIEDRICH JUSTIN BERTUCH, Vorwort, in: Bertuch (Hg.), *Die Blaue Bibliothek aller Nationen*, Bd. 1 (Gotha 1790), 4.

40 BERTUCH, Vorwort, in: ebd., Bd. 2 (Gotha 1790), IX.

41 [BERTUCH/G. M. KRAUS], Ameublement. Ueber Zimmer-Tapezierungen, Arabesken-Malerey auf Gips oder Leinwand, in: *Journal des Luxus und der Moden* 2 (1787), 428.

42 Ebd., 427.

43 IMMANUEL KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. K. Vorländer (Hamburg 1963), 70.

gen zur »freien Schönheit« noch nicht den Begriff der Arabeske, wohl aber seine Rezipienten. Während Moritz im zusammenfassenden Schlußsatz seines 1793 publizierten Arabeske-Artikels noch das im Begriff der Laune vorformulierte autonome Formspiel ohne Beziehung auf Konträres herausstellt (»Es ist das Wesen der Zierde selbst, die sich an kein Gesetz bindet, weil sie keinen Zweck hat, als den, zu vergnügen«<sup>44</sup>), wird Friedrich Schiller gleichzeitig – nun allerdings mit Verwendung des Begriffs Arabeske – Kants Unterscheidung zwischen »freier Schönheit« und »anhängender Schönheit« einführen. Sein Befremden, »daß also eine Arabeske und was ihr ähnlich ist, als Schönheit betrachtet, reiner sei als die höchste Schönheit des Menschen«<sup>45</sup>, wird von Johann Joseph Görres und Friedrich Ast als Kriterium genutzt, verschiedene Gattungen der Malerei zu scheiden. Die Arabeske als »Form ohne Gegenstand«<sup>46</sup>, als »gleichsam die logische Construction, das inhaltslose Spiel des Schönen«<sup>47</sup> wird vom gehalts- und gegenstandsbezogenen Porträt und Stilleben unterschieden.

Es lag nahe, dieses autonome Linienspiel, wie schon von Kant selbst angedeutet, auf die »schönen Formen« der Musik zu übertragen. Novalis zielt mit folgender Notiz in diese Richtung: »Die eigentliche *sichtbare* Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente etc.«<sup>48</sup> Eduard Hanslick baut diesen Gedanken aus, indem er die Arabeske analog zu ihrer Verwendung in der bildenden Kunst zum

Modell erklärt, »in welcher Weise uns die Musik schöne Formen ohne den Inhalt eines bestimmten Affektes bringen kann«<sup>49</sup>.

Schumann, Nils Gade, Debussy, Max Reger und Jean Sibelius nehmen in diesem Sinne auf die Arabeske Bezug (Schumann: Arabeske in C-Dur op. 18 von 1839; Debussy: Deux Arabesques, 1888; Reger: Arabeske, in: Aus meinem Tagebuche op. 82, H. 4; Dibelius bezieht den Titel seiner Komposition auf die Dichtung von Jens Peter Jacobson).

Im Klassizismus, etwa bei Wilhelm von Humboldt, wird die Tanzkunst das Modell für die Darstellung reiner, freier, schöner Formen. Den Begriff Arabeske wird dann Theodor Hentschke für bestimmte Attitüden der Tanzkunst einführen.<sup>50</sup> Die Akzeptanz der reinen autonomen Form in speziellen Kunstbereichen wie dem Stilleben, dem Tanz und der Musik korrespondiert freilich im 19. Jh. mit der Abwertung der Arabeske als bloßes Spiel bedeutungsloser Formen. In diesen Argumenten u. a. des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer gegen die harmlosen Märchenarabesken Eduard Mörikes schwingt der seit dem Ende des 18. Jh. ausgesprochene Gegensatz von erhabenem Historienbild bzw. heroischer Tragödie einerseits und den bloßen Tändeleien der Arabeske andererseits mit. Noch am Ende idealistischer Ästhetik wird die Arabeske als Gegenmodell figurieren. Selbst im Widerruf seiner späidealistischen Ästhetik wird Vischer die Auseinandersetzung mit der formalistischen Ästhetik Herbartscher und Zimmermannscher Provenienz in Beziehung zur bloßen Form der Arabeske bringen: »Arabesken, lineare und farbige Ornamente werden nun für wirklich und wahrhaft Schönes erklärt werden und der Dekorationsmaler wird ein reinerer Künstler sein als z. B. der Historienmaler.«<sup>51</sup> Eine derartige polemische Aussage läßt sich als hellsichtige Prognose der zukünftigen Entwicklung der Arabeske im Jugendstil etwa im Blick auf Henry van de Velde lesen.<sup>52</sup>

44 MORITZ (s. Anm. 1), 211.

45 FRIEDRICH SCHILLER, Kallias oder über die Schönheit (1793), in: Schiller, Werke, hg. v. G. Fricke/H. G. Göpfert, Bd. 2 (München 1966), 353.

46 JOHANN JOSEPH GÖRRES, Aphorismen über die Kunst (1802), in: Görres, Gesammelte Schriften, hg. v. R. Stein (Köln 1932), 86.

47 AST, 87.

48 NOVALIS, Fragmente und Studien (1799), in: NOVALIS, Bd. 3 (1983), 559.

49 EDUARD HANSLICK, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst (1854; Mainz u. a. 1990), 75.

50 THEODOR HENTSCHEKE, Allgemeine Tanzkunst (1836; Leipzig 1986), 89.

51 FRIEDRICH THEODOR VISCHER, Kritik meiner Ästhetik (1866), in: Vischer, Kritische Gänge, hg. v. R. Vischer, Bd. 4 (München 1922), 263.

52 Vgl. HENRY VAN DE VELDE, Essays (Leipzig 1908).

## 2. Die Arabeske in der Romantik

## a) Reaktualisierung der Doppelorientierung der Arabeske

Die Romantik greift sowohl die seit dem Rokoko gängige Arabeskenbestimmung der »witzigen Spielgemälde«<sup>53</sup> als auch das seit Kant präsente Formmodell reiner freier Schönheit auf, um die Arabeske im Rückgriff auf den Orient von jeglicher Beziehung zu »leerem und eitlem Schmuck« oder »überflüssigem und beschwerlichem Zierrat« (320) zu befreien. Sie gibt diesen formalästhetischen Ansätzen aber eine neue Richtung, indem sie die Arabeske als Grenzphänomen des Ornaments und die damit einhergehende Doppelcodierung reaktualisiert. Die seit der Renaissance-Arabeske gepflegte Kombination und Überlagerung zweier Bildlogiken (ornamentaler flächiger Randplastisches Zentrum) überträgt sie in ihrem Kontrapost von Spiel und Bedeutung auf die Poesie. In der Romantik wird Arabeske zur Strukturmetapher für den bislang inkriminierten Gegensatzzusammenhang von »anspruchlosester Zierlichkeit« und »tief verfolgter Bedeutsamkeit«<sup>54</sup>.

Ludwig Tieck wird später denselben Gegensatzzusammenhang als Übergang von der »phantastisch spielenden Arabeske zu einem philosophischen, religiösen Kunstausdruck«<sup>55</sup> zu beschreiben versuchen. Die Arabeske tritt damit aus der verzierenen Randfunktion ins Zentrum künstlerischer Theorie und Poesie. Die Romantik verbindet um 1800 die in den 1790er Jahren gemachten ersten Versuche des Medienwechsels der Arabeske von der bildenden Kunst zur Poesie einerseits im Märchen, andererseits in der durch kunstvolle Reime konstituierten »angenehmen Conversationspoesie«, die man nach Johann Gottfried Herders Meinung »Arabeske nennen« sollte, »denn eben auch den Arabern galt der Reim für ein Siegel des vollendeten Ausdrucks«<sup>56</sup>. Was in der Gattungskonstellation zwischen Märchen und »Conversationspoesie« angelegt ist, die Verbindung von dem bis ans Archaische heranreichenden Spiel der Phantasie mit dem hochartifizialen, fast ornamental zu nennenden Reimspiel (man denke nur an die Hochschätzung Ariosts durch die Romantiker), mußte nur noch in den Horizont einer Philosophie (die von der antiken Theoria bis zur Transzendental- und Natur-

philosophie reichte) und einer Poetik der Destruktion und Konstruktion (Ironie, Parodie, Satire, Witz) gebracht werden, um in der Potenzierung der Formen und »unendlichen Fülle«<sup>57</sup> das romantische Spiel der Arabeske zu begründen.

## b) Die poetologische Konstellation um 1800:

## Theoretisierung und Historisierung

Betrachtet man den Eintritt der romantischen Arabeskentheorie um 1800 aus der historiographischen Vogelperspektive, so kann man ihre Genese präzise an der Schnittstelle zwischen Theoretisierung, Ästhetisierung und Historisierung ausmachen. 1790 waren die für die Entwicklung des Begriffs der Arabeske weitreichende *Kritik der Urteilskraft* Kants sowie Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* entstanden. Gleichzeitig konzentriert sich im Umfeld der Arabeske ein Diskussionszusammenhang (Johann Dominicus Fiorillo, Stieglitz, Carl August Böttiger), der die Baukunst, Malerei, Kunstgeschichte, Archäologie, Dichtung und Ästhetik zusammenführt. Die Folge dieser interdisziplinären Verwissenschaftlichung ist zunächst die Mehrfachentkräftung der Vitruvschen Polemik gegen die Arabeske.<sup>58</sup> Der Dekadenzvorwurf gegen die Arabeske wird gleichsam umgekehrt, indem zunächst eine ägyptische, schließlich eine frühe, orientalische Herkunft der Arabeske behauptet wird. Die Einwände gegen die Statik verletzende, schwebende Arabeskverzierungen werden schließlich durch die Gattungsdifferenzierung in Architektur und Architekturmalerei entkräftet. Schließlich ist ein deutlicher Zuwachs an historischen Kenntnissen über die Geschichte der Arabeske zu verzeichnen. So werden sowohl Zu-

53 FRIEDRICH SCHLEGEL, Gespräch über die Poesie (1800), in: SCHLEGEL (KFS), Bd. 2 (1967), 330f.

54 BRENTANO (s. Anm. 3), 202.

55 LUDWIG TIECK, Eine Sommerreise (1834), in: Tieck, Schriften, Bd. 23 (Berlin 1853), 18.

56 JOHANN GOTTFRIED HERDER, Briefe zur Beförderung der Humanität (1796), in: HERDER, Bd. 18 (1883), 43.

57 F. SCHLEGEL, Fragment 407 (1798), in: Schlegel, Literary Notebooks 1797–1801, hg. v. H. Eichner (London 1957), 56.

58 Vgl. STIEGLITZ, Archaeologie der Baukunst der Griechen und Römer (Weimar 1801).



sammenhänge mit den griechischen Mysterien<sup>59</sup> als auch Verbindungen zur Hermetik und zum Hieroglypheneinsatz in der Renaissance, insbesondere bei Lomazzo und in Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), hergestellt.<sup>60</sup> Hinweise über die Arabeske in Spanien fehlen genauso wenig wie Überlegungen zur Herkunft der Arabeske aus orientalischen Stickereien.<sup>61</sup> Der Weimarer Archäologe Böttiger führt 1798 vier Entstehungsmöglichkeiten der Arabeske auf. Neben der »orientalischen Tapetenwirkerei«, den »Verzierungen der Architekten auf den Friesen und Zacken der alten Tempel« sei der Anteil der Poesie, die »üppige Phantasie der Metamorphosendichter besonders der Alexandrinischen Künstler«<sup>62</sup> nicht zu unterschätzen. Schließlich verweist Böttiger lange vor Goethes »römischen Kunstfreund«<sup>63</sup> Tischbein auf die Möglichkeit, daß die in Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* vorgestellten »durchgewachsenen Rosen und Nelken« »unsern Malern allerdings zuerst die Idee dieser Blumenarabesken an die Hand«<sup>64</sup> gegeben hätten.

#### c) Die romantische Arabeske als Neueinsatz von Kunst

Zahlreiche dieser am Ende des 18. Jh. sich an der Arabeske auskristallisierenden Denkansätze greift Friedrich Schlegel auf, um sie für eine moderne

Produktionsästhetik und eine ins Universelle gelenkte romantische Gattungstheorie zu verwenden. Schlegel bezieht sich auf die aktuellste archäologische Spekulation zur Entstehung der Arabeske, wenn er behauptet, sie sei nicht, wie Johann Georg Sulzer vermutet<sup>65</sup>, aus der ägyptischen Hieroglyphe, sondern u. a. aus den griechischen Metamorphosen herzuleiten, diesen, wie es bei Böttiger heißt, »bekanntes Sagen aus den Umwandlungen schöner Knaben und Mädchen in Pflanzen und Blumen«<sup>66</sup>.

Im Rückgriff auf eine Arabeske, verstanden als »älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie«<sup>67</sup>, entwickelt F. Schlegel eine Methode »neuer Mythologie« (312). Sie ist in der Lage, die Vielzahl zur Verfügung stehender, historisch ausgebildeter Kunstformen nicht nur durch »Beziehung und Verwandlung« oder »Anbilden und Umbilden« (318) neu zu gestalten, sondern sie vermag darüber hinaus, in ironischer Brechung die den hochkomplexen Formen zugrundeliegenden, einfachen, ursprünglichen Formen in ihrer ursprünglichen Sonderbarkeit und Einfalt »durchschimmern« (319) zu lassen. Das künstlerische »Hauptstreben«, mit Philipp Otto Runge gesprochen, »die lustigen und zierlichen Gestaltungen der lebendigen Natur an die ersten und einfachsten Verhältnisse« unseres »Gemüts«<sup>68</sup> und unserer Wahrnehmung zurückzubinden, löst die Arabeske aus ihrer bisherigen produktionsästhetischen Definition, nur »einzelne Einfälle« darzustellen. In der Romantik wird die Arabeske zu »jenem großen Witz der romantischen Poesie« und d.h. zum Energiezentrum der »Konstruktion des Ganzen«<sup>69</sup>.

Konsequenterweise werden die sich isolierenden Untergattungen der bildenden Kunst (Architektur, Plastik, Malerei, Relief, Miniatur) durch Rückbezug auf ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit, auf »ihr einfaches Fundament«<sup>70</sup> wieder aufgelöst. Der aus dem Zeitembruch diagnostizierte Neueinsatz der Kunst bindet in der Arabeske das Archaische und das Zukünftige, das Abstrakte und das Konkrete, Genese und Geltung zusammen. Die Arabeskenkunst, die von unten, d.h. von den einfachsten Formen wie z.B. Scherenschnitten kommt, ist zur höchsten Abstraktion und sogar, wie Runge meint, zum großen Stil fähig. An die Stelle des Historienbildes tritt die bislang in der

59 Vgl. CARL AUGUST BÖTTIGER, Griechische Vasengemälde, Bd. 1 (Weimar 1797).

60 Vgl. JOHANN DOMINICUS FIORILLO, Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten, Bd. 3 (Göttingen 1803), 173.

61 Vgl. FIORILLO, Über das Grotteske. Einladungsblätter zu Vorlesungen über die Geschichte und Theorie der bildenden Künste (Göttingen 1791), 9, 12.

62 BÖTTIGER (s. Anm. 59), 92 f.

63 GOETHE, Zur Morphologie, Bd. 1 (1817), in: GOETHE (WA), Abt. 2, Bd. 6 (1891), 138.

64 BÖTTIGER (s. Anm. 59), 95.

65 Vgl. »Grotteske«, in: SULZER, Bd. 2 (1792), 448; BÖTTIGER (s. Anm. 59), 98 f.

66 BÖTTIGER (s. Anm. 59), 99.

67 F. SCHLEGEL (s. Anm. 53), 319.

68 PHILIPP OTTO RUNGE an Brentano (27. 12. 1809), zit. nach Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk (München 1975), 116.

69 F. SCHLEGEL (s. Anm. 53), 318.

70 RUNGE (s. Anm. 68).

Gattungshierarchie abgewertete Landschaft. Sie kann »ganz ohne Figuren«, als »absolute fantastische Malerei«<sup>71</sup>, gedacht werden. Runge prognostiziert, daß sie »für jetzt« am ehesten aus der »Arabeske und Hieroglyphe«<sup>72</sup> hervorgehen könne.

Indem Schlegel die bisherige Liaison von Arabeske und Märchen erweitert und auch in der Poesie die einzelnen separierten Gattungen in dem als Arabeske konzipierten Roman (der ja ebenfalls bislang nur als »Halbbruder der Poesie« gegolten hatte) aufhebt, bestätigt er auch hier eine der bildenden Kunst vergleichbare Universalisierungstendenz.<sup>73</sup>

#### d) Die Arabeske als Leitreferenz aller Künste

Die Arabeske eignet sich zur Leitreferenz der Romantik, weil sie durch ihre herkunftsbestimmte Doppelcodierung (ursprünglich als flächiger Bildrahmen und plastisches Zentrum) nun in übertragenem Sinne die Gegensatzzusammenhänge von natürlich und künstlich, naiv und geistreich, symmetrisch und willkürlich, »zart allegorisch« bzw. »individuell«<sup>74</sup>, gemein volkstümlich und hoch artifiziell, abstrakt und konkret zu kombinieren in der Lage ist. Durch die unterstellte Strukturanalogie von Natur- und Kunstmetamorphose vermag sie zugleich die transzendental-philosophisch inspirierte Beobachtung in der Beobachtung und Verschachtelung (Bühne in der Bühne) an die elementarsten Wahrnehmungsweisen und handwerklichen Formen anzuschließen. Dabei wird an der Charakterisierung und Deutung eines der prominenten Beispiele, Runges vier *Tageszeiten* (1802/1803), der Grenzwert zwischen noch gerade verständlicher Arabeske und hermetisch dunkler Hieroglyphe zum innerromantischen Problem: Man vergleiche Brentanos und Görres These, Runge habe zuerst gezeigt, »daß die Arabeske eine Hieroglyphe«<sup>75</sup> sei, mit den Vorbehalten, die zunächst Henrich Steffens und dann der alte Schlegel vorgetragen haben. Am Beispiel eines »so glücklichen Talentes« wie Runge könne man, so meint der späte Schlegel, »sehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen malen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung, welche nun einmal für den Künstler, den festen, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachteil verlassen darf«<sup>76</sup>.

e) Die Eingrenzung der Angst vor der Arabeske  
Die kontinuierlich geäußerte Angst der Aufklärer<sup>77</sup> vor der »ungeregelten Phantasie« der »Arabesken-Schriftsteller«, die (wie Johann Heinrich Voß beispielsweise über seinen Heidelberger Kollegen Görres urteilt) derartige Leute »noch einmal ins Narrenhaus bringen«<sup>78</sup> werde, nehmen die romantischen Künstler ernst.<sup>79</sup> Die Bestürzung Tiecks, als er die zeichnerischen Arabesken Runges anschaut<sup>80</sup>, die angstvolle Reaktion des Malers Tischbein, als er von der ausschließlichen Beschäftigung Runges mit Arabesken hört<sup>81</sup>, beantwortet Runge mit dem Eingeständnis, daß »nichts leichter und nichts gefährlicher [sei], als sich in diesen Ideen und Phantasien« »ohne äußeren Stoff oder Geschichte« zu »vertiefen«, die »nie zu Ende kommen« – aber, fügt er hinzu, »gerade da sitzt das Große und Schöne davon« (34). Die Angst läßt sich nach Runge auf zweierlei Weise eindämmen: innerhalb der Arabeske finde man eine feste Stütze in der »strengen Regularität«, außerhalb nütze ein Halt in der »Christlichen Religion« (35).

#### f) Die Arabeske und das Gotische

Die unterstellte Affinität der künstlerischen Arabeske zu der mathematischen Gesetzmäßigkeit botanischer Formen legte einen Zusammenhang von

71 F. SCHLEGEL, Fragment 977 (1798), in: Schlegel (s. Anm. 57), 107.

72 RUNGE an Tieck (1. 12. 1802), in: Runge, *Hinterlassene Schriften*, Bd. I (1840; Göttingen 1965), 27.

73 Vgl. F. SCHLEGEL (s. Anm. 53), 337.

74 F. SCHLEGEL, Fragment 2066 (1800), in: Schlegel (s. Anm. 57), 204.

75 BRENTANO, *Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tief sinnigen Künstlers* (1810), in: Brentano, *Werke*, hg. v. W. Frühwald/B. Gajek/F. Kamp, Bd. 2 (München 1963), 1039.

76 F. SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (1823), in: SCHLEGEL (KFSÄ), Bd. 4 (1959), 151.

77 Vgl. RIEM (s. Anm. 10), Bd. 2, 1. Stück (1788), 27 ff.

78 JOHANN HEINRICH VOSS an Charlotte v. Schiller (28. 8. 1807), in: L. von Urlichs, *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, Bd. 3 (Stuttgart 1865), 227.

79 Vgl. CHRISTIAN BEGEMANN, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung* (Frankfurt a. M. 1987), 257.

80 Vgl. RUNGE an Daniel Runge (23. 3. 1803), in: Runge (s. Anm. 72), 36.

81 Vgl. RUNGE an Daniel Runge (13. 2. 1803), in: ebd., 33.

Arabeske und gotischem Ornament nahe. Um 1800 wurde schon darüber spekuliert, ob die sich ins Ungeregelte steigende Mode, die mit »à la greque« noch bescheiden begann und sich aktuell mit der Arabeskenmode präsentierte, mit der aus England kommenden Gotikmode ihren Höhepunkt an bizarrer Intransparenz erreichen werde.<sup>82</sup> 1805 stellt F. Schlegel den Zusammenhang zwischen Gotik und Arabeske in seiner Reisebeschreibung *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich* her.<sup>83</sup> Ernst Moritz Arndt wird in der gotischen Arabeske nicht nur den christlichen, transzendenten Charakter im Unterschied zu den antiken Formen feststellen, sondern darin auch eine Alternative zu den erotisch inspirierten Arabesken des Spätbarock und Rokoko sehen.<sup>84</sup>

#### g) Die Arabeske und die Randzeichnungen

In der pflanzenhaft organischen Deutung der Gotik als Arabeske tritt die das 19. Jh. bestimmende Doppeltendenz der Historisierung und Enthistorisierung hervor. Ähnliches gilt für die wiederentdeckten und 1808 mit der neuartigen Reproduktionstechnik der Lithographie verbreiteten *Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.* Die Randzeichnungen lösen eine zunächst deutsche, dann europäisch sich verbreitende Bild-Schrift-Korrespondenz aus, in der sich im Rückgriff auf die spätgotische Buchkunst und Re-

naissanceornamentik spätklassizistische und spätromantische Konzeptionen erproben, abgrenzen und kombinieren. Die positive und schnelle Reaktion der »Weimarer Kunstfreunde« auf die Neuerscheinungen der von Johann Nepomuk Strixner lithographierten *Randzeichnungen* versucht Goethes 1789 explizierten Ansatz einer Eingrenzung der Arabeske durch präzise Funktionszuweisung produktiv fortzuschreiben. An Dürers *Randzeichnungen* wird die Fähigkeit gepriesen, im Rahmen »einer bloßen Verzierung« bleiben zu können und zugleich eine »ganze Welt der Kunst [...] von Figuren der Gottheit bis zu den Kunstzügen des Schreibemeisters«<sup>85</sup> vor uns entstehen zu lassen. Die moderne Adaption der *Randzeichnungen* erhält die Funktion, wie sie Peter von Cornelius in der Ausmalung der Glyptothek praktiziert, zwischen heroischen Bildern eine arabeske Welt anzudeuten.

### 3. Spätromantik, Spätklassizismus und das Junge Deutschland

In der Spätromantik und im Spätklassizismus setzen sich schließlich drei Bestimmungen der Arabeske durch: Arabesken werden erstens als ein melodisch fließender, Monotonie vermeidender, nachgebildeter Schwung definiert. Im Anschluß an Goethes morphologisch gesehene »gesetzliche Umbildungen der Natur« wird zweitens der »heitere Wechsel«<sup>86</sup> der Arabeske zwar als überraschend, aber doch naturangemessen angesehen. Schließlich wird drittens das romantische arabeske Romanprojekt von den Jungdeutschen insofern fortgeschrieben, als der Roman als Integrationsmedium für alle anderen Gattungen gilt; freilich mit einer signifikanten Akzentverschiebung: Die Arabeske im Roman ist nun nicht mehr romantisches Energiezentrum des Ganzen, sondern sich auf Aktualität beziehendes Beiwerk: »Um das Ganze herum sieht man gern die Arabesken einer zeitgemäßen Beziehung hereinranken; man verlangt reflektive Basreliefs, ja wohl eine tendenziöse Idee als Postament des Ganzen.«<sup>87</sup> Als aktuelles Inzitant wie als konversationelle Möglichkeit, gleichsam ornamental über nichts zu plaudern, wirkt die Arabeske im Feuilleton weiter. Als komplexe Beziehungsstiftung ohne dialektischen oder kausalen Vermittlungsanspruch wird sie sowohl narrativ im Roman

82 Vgl. JOHANN GEORG BUSCH, *Praktische Darstellung der Bauwissenschaft*, Bd. I (Bad Homburg 1800), 554.

83 Vgl. F. SCHLEGEL, *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich* (1806), in: SCHLEGEL (KFSÄ), Bd. 4 (1959), 153–207.

84 Vgl. ERNST MORITZ ARNDT, *Fantasien zur Berichtigung der Urtheile über künftige deutsche Verfassungen* (1815), in: Arndt, *Schriften für und an seine lieben Deutschen*, Bd. 2 (Leipzig 1845), 386–390.

85 [J. H. MEYER/GOETHE], [Rez.] Nepomuk Strixner, Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen (19. 3. 1808), in: Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. F. Apel u. a., Bd. 19 (Frankfurt a. M. 1998), 379.

86 FRIEDRICH LUDWIG BÜHRLER, Was ist Schönheit?, in: *Kunstblatt* 20 (7. 11. 1839), Nr. 90, 358.

87 KARL GUTZKOW, *Säkularbilder*, Bd. 10 (Frankfurt a. M. 1846), 278.

(z.B. in Karl Leberecht Immermanns *Münchhausen* [1838/1839]) als auch in der Kulturgeschichtsschreibung gepflegt. Jacob Burckhardt schreibt, daß sich die Kunst »oft nur als Arabeske« um die »ernste Zeit« herumschlingt wie »eine Weinrebe um den Granitfeiler«<sup>88</sup>.

### III. Die Arabeske im europäischen Kontext

Die Fähigkeit der Arabeske, Artismus und Philosophie, Poesie und Publizistik, aktuelle Anspielung und die phantastische Kombinatorik verschiedener Zeiten und Räume zu verbinden, macht sie als Literaturform über den Kreis der Romantiker hinaus auch für den jungen Arthur Schopenhauer, für Friedrich Hebbel sowie für Hans Christian Andersen, Nikolaj Vasilevič Gogol und Edgar Allan Poe attraktiv. Poe hat den Begriff wahrscheinlich aus Walter Scotts Kritik an E. T. A. Hoffmann<sup>89</sup> übernommen und wählt ihn schließlich als Titel seiner 1840 erschienenen Erzählungen (*Tales of Grotesque and Arabesques*). Die Bedeutung, die Charles Baudelaire der Arabeske zuspricht, »Le dessin arabesque est le plus idéal de tous«<sup>90</sup>, bezieht sich sowohl auf die Malerei Delacroix' als auch auf die Literatur eines E. T. A. Hoffmann, Théophile Gautier und Poe. Schließlich wird Victor Hugo als Zeichner Arabesken herstellen und dabei demonstrieren, daß Dilettantismus in Avantgarde übergehen kann.<sup>91</sup>

### IV. Wissenschaft und Arabeske

Parallel zur Internationalisierung der romantischen und klassizistischen Arabeske tritt ihre wissenschaftliche Erforschung. Dabei ist einmal eine Aufwertung des Ornamentalen und der Arabeske als textiler »Urkunst« zu beobachten, verbunden mit der Würdigung der antiken Arabeske »als neue Kunstrichtung, die [...] die einzigen namhaften echt römischen Künstler hervorrief«<sup>92</sup>, zum anderen läßt sich eine zunehmende Aufmerksamkeit für die Arabeske des Orients feststellen. Als Grund wird angegeben, daß sich »an Arabischen oder Alt-

Italienischen Mustern« »die drei bildenden Künste in schönster Harmonie zu einer im Ganzen architektonischen Wirkung vereinigt«<sup>93</sup> hätten. Neben dem Versuch einer präzisen Formbeschreibung der orientalischen Arabeske als einer »ins Unendliche« ausgreifenden »bunten anmutigen Verwirrung«<sup>94</sup>, die trotz aller Verschachtelung von »Ornament auf Ornament und Ornament in Ornament« die Harmonie der »Totalwirkung zu sichern«<sup>95</sup> weiß, tritt das Bemühen, die religiösen, mentalen und sozialen Bedingungen der Entstehung der orientalischen Arabesken zu erklären. Die orientalischen Arabesken erinnern an die milieubedingte Herkunft der Araber aus der Wüste und dem Leben im Zelt<sup>96</sup>; das artifizielle Wechselspiel von Ornament und Kalligraphie wird hingegen auf die religiöse Wertschätzung der Schrift zurückgeführt, die »versteckten Rätsel« und »doppelsinnigen Äußerungen« hingegen verweisen auf die kulturelle Sozialisation der Araber, die auf die gleichzeitige »Steigerung und Verfeinerung« des »sinnlichen und intellektuellen Genusses«<sup>97</sup> ausgerichtet sei; schließlich wird sogar die Struktur der Arabeske,

88 JACOB BURCKHARDT, Vorrede zu Beginn des 2. Zyklus der »Vorträge über die Geschichte der Malerei (1844–1846), zit. nach: Irmgard Siebert, Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung (Basel 1991), 57.

89 Vgl. WALTER SCOTT, On the Supernatural in Fictitious Composition (1827), in: Scott, On Novelists and Fiction, hg. v. I. Williams (London 1968), 335.

90 CHARLES BAUDELAIRE, *Journaux intimes* (1887), in: BAUDELAIRE, Bd. I (1975), 652.

91 Vgl. THOMAS BREMER/GÜNTER OESTERLE, Arabeske und Schrift. Victor Hugos »Kritzeleien« als Vorschule des Surrealismus, in: S. Kotzinger/G. Rippl (Hg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske (Konstanz 1994), 187–219.

92 SEMPER, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (1834), in: Semper, Kleine Schriften, hg. v. M. u. H. Semper (Berlin/Stuttgart 1884), 256.

93 FRIEDRICH MAXIMILIAN HESSEMER, Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen (Berlin 1842), 2.

94 CARL SCHNAASE, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. I (Düsseldorf 1844), 429 f.

95 JAKOB FALKE, Die arabische Kunst (Berlin 1866), 98.

96 Vgl. ebd., 99; ADOLF FRIEDRICH VON SCHACK, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien, Bd. 2 (o. O. 1865), 346.

97 HESSEMER (s. Anm. 93), 11 f.

das herrschende Motiv des »Musters« und das dienende Motiv des »Grundes«<sup>98</sup>, auf das soziale Ordnungssystem der islamischen Gesellschaft bezogen. Die Karriere von Arabeske und Ornament in der zweiten Hälfte des 19. Jh. ist auf die Forschungsthese zurückzuführen, daß in den Erzeugnissen der Ornamentik das »Kunstwollen« eines Volkes am ungetrübtesten zum Ausdruck komme. Die kunsthistorische Erfassung des »Grundcharakters dieser bedeutsamen Ornamentgattung« Arabeske steht im Dienst einer Stilgeschichtsschreibung und damit des Versuchs, genetische Zusammenhänge zwischen Kulturen zu rekonstruieren. So läßt sich nach Riegl z.B. das hellenische Ornament mit seiner »naturalisierenden Tendenz« von der »entgegengesetzten Grundtendenz« der sarazenischen Arabeske mit ihrer »Schematisierung, Geometrisierung, Abstraktion« (267) deutlich unterscheiden. An diese Unterscheidung Riegls schließt Wilhelm Worringer direkt an, indem er die Arabeske als vom Geist der Abstraktion geprägte Ornamentform des mittelalterlichen Orients von der durch Figürlichkeit geprägten griechischen Ranke abhebt. Neu ins Blickfeld rückt aber die gotische Ornamentik, die Worringer unter dem Stichwort Arabeske als Sonderform höchster Abstraktion bei gleichzeitig gesteigerter Emotionalität begründet. Bekanntlich leitet die aus der Rückprojektion auf die scheinbar »innere Disharmonie« nordischer Völker gewonnene Kategorie »expressive Abstraktion«<sup>99</sup> zugleich vorwärtsweisend den Beginn expressionistischer Moderne ein. Mit dieser Öffnung zur Moderne endet freilich die kunsttheoretische Karriere des Begriffs Arabeske.

## V. Die Arabeske im Fin de siècle

Die Konjunktur der Arabeske in der Kunst des Fin de siècle bezieht ihre vielschichtigen Möglichkeiten aus der Tatsache ihrer Nähe und kritischen Distanz zum Ornament. Matisse versucht, die in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in die Dekoration zurückgekehrte Arabeske erneut als bildnerisches Strukturprinzip zu rehabilitieren. Er experimentiert in immer stärkeren zeichnerischen Reduktionen und Abstraktionen mit der Unentschiedenheit zwischen Körperlichkeit und Schriftzeitlichkeit. Für ihn ist die Arabeske »le moyen le plus synthétique pour s'exprimer sur toutes ses phases«<sup>100</sup>. »Elle a une véritable fonction. Là encore elle traduit avec un signe l'ensemble des choses, elle ne fait qu'une phrase de toutes les phrases. Et là encore c'est la proportion des choses qui fait la principale expression.«<sup>101</sup> Sie nähert sich damit freilich mehr der romantischen Vorstellung eines hieroglyphischen Schrift- bzw. Naturzeichens, da sie evokativ vom Betrachter fordert, das Zeichen (meist den weiblichen Akt) zu verkörpern. Figurale Plausibilität und flächenbezogene Linie spannungsvoll in der Schwebelage zu halten, erlaubt der Arabeske um 1900 der dreifache Bezug auf die europäische, die islamische und die japanische Arabeskenpraxis. Wie um 1800 findet sich um 1900 eine hochartistische Korrespondenz der Künste im Medium der Arabeske. Der berühmt gewordene Serpentinanz des Louis Fuller, der mit Hilfe des bewegten Stoffornaments die körperliche Nacktheit zugunsten einer suggestiven, luftigen, plastischen Raumbewegung tilgt, steht in Korrespondenz zu Stéphane Mallarmés »absoluter Arabeske«. Mallarmés Textidee versucht den Autor zu löschen, um sich ohne referentiellen Bezug um ein verborgenes, jedoch leeres, bedeutungsloses Zentrum im stetigen Werden und rhythmischer Bewegung fortzuranken.<sup>102</sup> Da sich die Arabeske auf der Grenze zwischen Kunst und Trivialität, Urbild und Plagiat, Unikat und Serie, unendlicher Fortbewegung und frech oder plump gesetztem pointiertem Ende bewegt, eignet sie sich als Grenzphänomen des Ornaments zur Kritik des Ästhetizismus durch Anwendung des Ästhetizismus bis zur Absurdität. In diesem Sinne läßt sich Paul Ernsts Behauptung lesen, das

98 ALOIS RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893; München/Mittenwald 1977), 299.

99 WILHELM WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung* (1907; München 1911), 117, 127.

100 HENRI MATISSE, *Notes d'un peintre sur son dessin* (1939), in: *Matisse, Écrits et propos sur l'art*, hg. v. D. Fourcade (Paris 1972), 142.

101 MATISSE, *Entretien avec Dorothy Dudley* (1934), in: *Matisse* (s. Anm. 100), 142.

102 Vgl. GABRIELE BRANDSTETTER/BRYGIDA MARIA OCHAIM, *Loïe Fuller. Tanz. Licht-Spiel. Art Nouveau* (Freiburg 1989), 145.

»Stilprinzip« der »relativistischen Richtung des modernen Geistes«<sup>103</sup> sei die Arabeske.

In der Zeitschrift *Aktion* findet sich 1911 ein Drogenmärchen als Persiflage des Jugendstilornaments. Die dabei ironisierten Männerphantasien werden in ihrer Brutalität in Hermann Conradis Großstadtroman *Adam Mensch* (1889) vorgeführt: Die Arabeske aktualisiert sich unter traumatisierten großstädtischen Wahrnehmungsbedingungen als Grenzphänomen des Wahnsinns.

Schließlich zelebriert Paul Scheerbart mit seinem »Varietéstil die vexierhaften Möglichkeiten der Arabeske, die Runge einst zwischen Tragik und Ironie, zwischen Komik und Ernst aufgespannt sah, noch einmal, wenn er feststellt: »Die Kaleidoskopornamentik übertrumpfte die symbolische, und die kecke Linienornamentik übertrumpfte die kaleidoskopische!«<sup>104</sup>

Die Tendenz der Arabeske zur Form an sich, aber auch ihre Fähigkeit zur Ironie der Form begründet ihre Faszination beim frühen Georg Lukács wie bei Oswald Spengler. Die Arabeske ist für Spengler »antiplastisch bis zum Äußersten, dem Bilde wie dem Körperhaften gleich feindlich, das eigentliche magische Motiv«<sup>105</sup>.

## Schluß

Die ästhetische Kategorie der Arabeske konturiert sich zunächst in der Abwehr praktischer Arabeskenkonjunktur. Im Anschluß an Vitruvs spätantike Polemik macht die klassizistische, auf Gattungstrennung ausgerichtete Kunstkritik die mit Gattungsgrenzen spielende Arabeskenmode als Intimfeind ausfindig.

Weniger schroff wird die Arabeske von Goethe als subordinierte Kunst marginalisiert oder an die »gesetzlichen Umbildungen« der Natur im Sinne seiner morphologischen Naturbetrachtung angeschlossen. Die Arabeske gewinnt seit Kants Bestimmung der freien Schönheiten Modellfunktion für die autonome, reine Form, einerseits in der Instrumentalmusik und ihrer Theorie (Hanslick), andererseits in der Literatur und Ästhetik (Ast, Vischer). Die Tendenz zur Reduzierung der Arabeske auf das Ornamentale, Dekorative wehrt

die Romantik ab. Sie reaktualisiert die phantasievolle Kombination und Überlagerung zweier Bildlogiken (ornamentaler Rand und plastisches Zentrum) und überträgt sie als Strukturmetapher auf andere Künste. Mit der Aufwertung des Ornaments in der nachidealistischen ästhetischen Theorie bei Carl Schnaase, Semper, Riegl, Worringer als Seismograph des »Kunstwollens« einer Epoche oder Kultur wächst auch das Interesse an der wissenschaftlichen Erforschung der Arabeske als Stil. Eine Archäologie, bildende Kunst, Literatur und Dichtung, Musik, Garten- sowie Bühnenkunst, Tanz und ästhetische Theorie gleichermaßen umfassende Studie fehlt bislang.

Günter Oesterle

## Literatur

BEHNKE, KERSTIN, Romantische Arabesken: Lineatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und (Text)gewebe, in: H.U. Gumbrecht/K.L. Pfeiffer (Hg.), *Schrift* (München 1993), 101–123; BUSCH, WERNER, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts (Berlin 1985); BREMER, THOMAS/OESTERLE, GÜNTER, Arabeske und Schrift. Victor Hugos »Kritzeleien« als Vorstufe des Surrealismus, in: S. Kotzinger/G. Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske* (Konstanz 1994), 187–219; ERNST, JUTTA, Edgar Allan Poe und die Poetik der Arabesken (Würzburg 1944); FRÜHWALD, WOLFGANG, Die Arabeske als Formprinzip, in: *Literaturwissenschaft. Jahrbuch, N.F. 3* (1962), 129–141; GOMBRICH, ERNST, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Oxford 1979); dt.: *Kunst und Ornament. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, übers. v. A. Joseph (Stuttgart 1982); GRAEVENITZ, GERHARD VON, *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«* (Stuttgart/Weimar 1994); KAYSER, WOLFGANG, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg/Hamburg 1957); KEDVEŠ, ALEXANDRA M., »Ich vernähte den Himmel mit dem Straßestück vor dem Haus. Die Arabeske als thematische Form bei Peter Waterhouse, in: *Text und Kritik*, Nr. 137

103 PAUL ERNST, *Zum Handwerk der Novelle* (1901), in: Ernst, *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle* (Berlin 1906), 61.

104 PAUL SCHEERBART, *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman* (Berlin 1906), 29.

105 OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918; München 1983), 279f.

(1998), 31–40; KERSTING-BLEYL, HANNELORE, Arabesken, in: Jean Watteau. Einschiffung nach Cythera. L'île de Cythère [Ausst.-Kat.] (Frankfurt a. M. 1982); KNAUER, BETTINA, Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos (Tübingen 1995); KROLL, FRANK LOTHAR, Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts (Hildesheim/Zürich/New York 1987); LÉVY, CLAIRE, Arabesque, in: Le Français moderne 18 (1960), 181–195; MENNINGHAUS, WINFRIED, Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart (Frankfurt a. M. 1995); OESTERLE, GÜNTER, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: H. Beck u. a. (Hg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert (Berlin 1984), 119–139; OESTERLE, GÜNTER, Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels »Brief über den Roman«, in: D. Grathoff (Hg.), Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode (Frankfurt a. M. 1985), 233–292; OESTERLE, GÜNTER, Arabeske und Zeitgeist. Immermanns Roman »Münchhausen«, in: B. Spies (Hg.), Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit (Würzburg 1995); PFOTENHAUER, HELMUT, Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie, in: V. von Flemming/S. Schütze (Hg.), Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 65. Geburtstag (Mainz 1996), 583–597; POLHEIM, KONRAD, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik (München 1966); SCHNEIDER, SABINE M., Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne. Karl Philipp Moritz' »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«, in: H. Tausch (Hg.), Historismus und Moderne (Würzburg 1996), 19–40.

## Architektur

(griech. ἀρχιτεκτονική τέχνη; lat. architectura; engl. architecture; frz. architecture; ital. architettura; span. arquitectura; russ. архитектура)

**Einleitung; I. Revision des akademischen Architekturbegriffs im 17. und 18. Jahrhundert;** 1. Subjektivierung und Ausdifferenzierung der Idee des Schönen; 2. Wider die Willkür architektonischer Gestaltung; **II. Absetzung vom akademischen Architekturbegriff im 19. und 20. Jahrhundert;** 1. Fitness for use, respect for materials; 2. Die Idee der Einheit von Kunst und Technik – Architektur als Körper- und Raumgestaltung; 3. Programm eines radikalen Funktionalismus; **III. Wider den der modernen Architektur impliziten Rationalismus: Der strukturalistische Ansatz;** Exkurs: Selbstbestimmung im Bauen; **IV. Nach der für gescheitert erklärten Moderne;** 1. Die typologische Architekturkonzeption; 2. Trennung der künstlerischen Gestaltung vom instrumentell Notwendigen: Der »dekorierter Schuppen«; 3. Provokative Durchkreuzung der funktionalistischen Doktrin in der Form

### Einleitung

Das Wort Architektur bezieht sich in einem allgemeinen Sinn auf das Bauen generell, also die Errichtung von Gebäuden und Bauwerken anderer Art, evtl. auch auf den Städtebau, als dessen Bausteine oder Kompositionselemente die einzelnen Gebäude angesehen werden. Seit dem 18./19. Jh. ist allerdings der Ingenieurbau ausgenommen. In einem spezielleren Sinn meint das Wort ein gestalterisch ausgezeichnetes Bauen im Gegensatz zum schlichten, unpräzisen Bauen. In diesem Sinn wurde in der Antike in Absetzung von der bloßen Kunstfertigkeit des Hausbaus (οἰκοδομική τέχνη, oikodomikē technē) der Begriff der Architektur geprägt: griech. ἀρχιτεκτονική (τέχνη) (architektonikē [technē]), lat. architectura. Das griech. Wort ist abgeleitet von griech. ἀρχιτέκτων (architektōn), das seinerseits zusammengesetzt ist aus τέκτων (tektōn; Baumeister) und ἀρχή (archē; Anfang, oberster Befehl, Prinzip) und den leitenden Baumeister meint, den, den Platon an einer Stelle beschreibt als »nicht selbst werktätig, sondern den Werkleuten gebietend« (»οὐκ αὐτὸς ἐργατικὸς