

DISSERTATION ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL

Intermediale Arabesken

Zur Ästhetik der romantischen Buchillustration

vorgelegt von

Viktoria Haß

Kiel 2019

Diese Arbeit wurde von der Gerda Henkel Stiftung durch ein
Promotionsstipendium gefördert.

Erstgutachter: Prof. Dr. Christoph Jobst

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Marianne Wünsch

Tag der mündlichen Prüfung: 14.06.2019

Durch den Prodekan Prof. Dr. Ulrich Müller zum Druck genehmigt am: 04.03.2020

EINFÜHRUNG

1. Thema und Zielsetzung	9
2. Die intermediale romantische Arabeske.....	12
2.1 Der Begriff »Intermedialität«.....	12
2.2 Arabeske, Umriss und Hieroglyphe als Bedeutungsträger in der romantischen Kunst	13
2.3 Exkurs: Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.....	17
2.4 »Künstlich geordnete Verwirrung« durch Transposition: Friedrich Schlegels Arabesken-Theorie.....	19
2.5 Das triadische Geschichtsmodell der Romantik als Strukturierungsprinzip der Arabeske	21
3. Werkkorpus	22
3.1 Auswahlkriterien.....	22
3.2 Vorstellung Werkkorpus	25
3.3 Von der Fragestellung ausgeschlossene Werke.....	27
4. Allgemeiner Forschungsüberblick.....	28
5. Methodik	33
5.1 (Bild)Semiotik: Einführung, Überblick und Disposition.....	35
5.2 Exkurs: Semiotische Bildanalysen in der kunsthistorischen Praxis.....	38
5.3 Nähere Erläuterung des methodischen Vorgehens.....	41
5.3.1 Semiotische Typologie der Text/Bild-Beziehung	41
5.3.2 Die Syntaktik von Text und Bild nach Roland Barthes.....	42
5.3.3 Barthes' Affinität zu Panofskys »Ikonographie und Ikonologie«	45
5.3.4 Die Kunstästhetik-Debatte um 1800.....	47

TEIL I

DIE ILLUSTRATION DER AUFKLÄRUNG AM BEISPIEL CHODOWIECKIS

6. Die pädagogisch und ökonomisch funktionalisierte Illustration des 18. Jahrhunderts.....	49
7. »...nach der Natur gezeichnet«. Die Illustrationen Daniel Chodowieckis und die Ästhetik der Aufklärung	50
7.1 Chodowiecki als Illustrator von Gellerts Fabeln	53
7.1.1 Gellerts Fabeltheorie.....	54
7.1.2 Chodowieckis Illustrationen für den <i>Genealogischen Calender für West-Preußen</i> (1776)	56
7.1.2.1 Chodowieckis emblematische Illustration zu <i>Selinde</i>	56
7.1.2.2 Die Bestandteile der Illustration: <i>pictura</i> , <i>inscriptio</i> und <i>subscriptio</i>	58
7.1.3 Ergebnisse	61

TEIL II.I

POSITIONEN DER INTERMEDIALEN KUNSTÄSTHETIK UM 1800

8. Überblick.....	63
8.1 Vorgeschichte: Winckelmanns Antike-Studien.....	64
8.2 Die Trennung der Künste in Lessings <i>Laokoon</i>	68
8.3 Christliche Toleranz in den <i>Herzensergießungen</i> von Wackenroder und Tieck	71
8.4 Die romantische Umriss-Illustration: A. W. Schlegels <i>Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse</i>	72
8.5 Die klassische Perspektive: Goethes Kommentare zu Intermedialität, Umriss und Arabeske.....	77
9. Zusammenfassung: Umriss und Arabeske als Paradigmen der romantischen Illustration.....	81

TEIL II.II

ROMANTISCHE TEXT/BILD-ARABESKEN

10. Einführung: Teamwork in der Romantik.....	83
10.1 Der Lukasbund und die romantische Gemeinschaftsidee.....	84
10.2 Die Zusammenarbeit von Künstler und Dichter.....	86
A. Ludwig Tieck/P.O. Runge: <i>Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter</i> (1803)	
11. Forschungsstand	88
12. Eine »neue Kunst«.....	96
12.1 Die Zusammenarbeit von Tieck und Runge	96
12.2 Exkurs: Das »Gesamtkunstwerk« bei Runge.....	101
13. Runges Illustrationen zu Tiecks <i>Minneliedern</i>	103
13.1 Zur Entstehung des Werkes.....	103
13.2 Überblick über Position und Abfolge der Bilder	104
13.2.1 Titelbild <i>Sich küssendes Paar im Rosenkranz</i>	106
13.2.2 <i>Kinder mit Uroboros</i>	106
13.2.3 <i>Trauernder Knabe</i>	108
13.2.4 <i>Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel</i>	108
13.2.5 <i>Sich umarmende Kinder in Rosenblüten</i>	109
14. Zur Text/Bild-Beziehung.....	110
14.1 Tiecks übersetzte Minnelieder und die Illustrationen	110
14.2 Das <i>Minnelieder</i> -Projekt als trimediale Arabeske	110
14.2.1 Tiecks »Vorrede« als ästhetische Stellungnahme.....	111
14.2.2 »Vorrede« vs. Illustrationen: Allgemeine Beobachtungen	115

14.2.3	Der Illustrationszyklus und das triadische Geschichtsmodell	116
14.2.4	Das Bildzeichen ›Kind‹ zwischen Arabeske und Hieroglyphe.....	118
14.2.4.1	Kult des Primitiven: Kindheit als romantisches Ideal und neuer Mythos	118
14.2.4.2	Kinder als Jakob Böhm's Adam, Eva und Sophia	122
14.2.4.3	Kinder als Musikklänge	127
14.2.4.4	Kinder als Poesie und Leben.....	128
14.2.4.5	Schlussgedicht vs. Illustrationen	128
14.2.4.5.1	Kinder als ›Liebende‹ und ›Liebe‹ als göttlicher Zustand.....	128
14.2.4.5.2	Kinder als ›Liebesgedanken‹.....	131
14.3	Neue Gedanken zu Position und Abfolge der Bilder	132
14.4	Kunstästhetische Einordnung des Werkes	133
15.	Zusammenfassung: Die intermediale Arabeske als (Neue) Mythologie	134
16.	Ausblick: Rezeption der <i>Minnelieder</i> in Literatur und Illustrationskunst	135
B. Robert Reinick: <i>Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde</i> (1837)		
17.	Forschungsstand	137
18.	Die Düsseldorfer Malerschule in der Ära Schadow (1826-1869)	144
19.	Wilhelm Schadows Kunstphilosophie	145
20.	Reinicks <i>Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde</i> und die Illustrationen	148
20.1	Zur Entstehung.....	148
20.2	Formale Konzeption, beteiligte Künstler und verwendete Ausgaben.....	150
21.	Zur Text/Bild-Beziehung.....	153
21.1	Überblick.....	153
21.2	Reinicks <i>Lieder eines Malers</i> als mystisches Erlebnis.....	154
21.3	Titelbild und Prolog: Kunst als Traumwelt der Fantasie.....	155
21.3.1	Robert Reinick: Titelbild	156
21.3.2	Das Titelbild und der Kommentar ›Zum Titelblatt‹	157
21.3.3	Das Titelbild und die ›Widmung‹.....	160
21.1	Prolog vs. Umschlagbild	164
21.2	Epilog-Texte: Gotteserfahrung und Jenseitshoffnung.....	165
21.2.1	›Rechtfertigung, 1834‹ und ›Vor Menschen ein Mann, vor Gott ein Kind‹.....	166
21.2.2	Wilhelm Schadows <i>Weihnachtsfest</i> als kunstreligiöse Arabeske	169
21.2.3	›An Franz Kugler‹ und ›Zum Schluß‹.....	171
21.3	Zusammenfassung bisheriger Ergebnisse	174
21.4	Die Lieder und Illustrationen.....	174

21.4.1	Das Kind als verwirrendes Element in Adolph Schroedters <i>Frühlingsglocken</i>	175
21.4.2	Schwarzromantische Reflektion der Traumwelt in Andreas Achenbachs <i>Dichters Genesung</i>	178
21.4.3	Das triadische Geschichtsmodell aus heilsgeschichtlicher Perspektive in Andreas Müllers <i>Mariä Flucht. Chorgesang zu einem Bilde von Dürer</i>	182
22.	Kunstästhetische Einordnung und Zusammenfassung	188

C. Clemens Brentano: *Gockel, Hinkel und Gockeleia* (1838)

23.	Forschungsstand	191
24.	Brentanos Kunstauffassung	194
24.1	Der Briefwechsel mit Runge 1809/10	194
24.2	Das triadische Modell bei Brentano	196
25.	Die Illustrationen in <i>Gockel, Hinkel und Gackeleia</i>	197
26.	Zur Text/Bild-Beziehung	199
26.1	Ästhetische Stellungnahmen und Werkstruktur	199
26.1.1	Das verlorene Paradies als Sinnzentrum in der »Herzlichen Zueignung« und dem »Tagebuch der Ahnfrau«	199
26.1.2	Das Titelbild als Visualisierung der Werkästhetik	204
26.1.3	Schuld, Sühne und Erlösung im »Tagebuch der Ahnfrau« und in der Schlussillustration	213
26.1.4	Das <i>Gockel</i> -Märchen und die »Neue Mythologie« von Runge und Tieck	218
26.2	Verwirrung als Prinzip in den Illustrationen im Märchen/Hauptteil	220
26.2.1	Präzision und Revidierung des Textes in <i>Rückkehr nach Gockelsruh</i> (Illustration 2)	220
26.2.2	Hinkels Schulterdekor als additives Element	223
27.	Kunstästhetische Einordnung und Zusammenfassung	224
28.	Schlussbetrachtung	227

ANHANG

29.	Glossar	230
30.	Literatur	232
30.1	Siglen	232
30.2	Einzelnachweise: Primärwerke und ästhetische Texte	232
30.3	Sekundärliteratur	234
31.	Abbildungen	250

1. Thema und Zielsetzung

Die Untersuchung der autorbestimmten Illustration in literarischen Buchpublikationen der Romantik zählt bis heute zu den von der Forschung kaum behandelten »komparatistischen Grenzgebieten«¹. Literaturwissenschaftliche Studien konzentrieren sich traditionell auf den Text, während sich kunstwissenschaftliche Analysen vor allem mit dem Bildmaterial beschäftigen. Mit »Blick auf die Textnähe der Bildzeichen« stellt sich jedoch grundsätzlich »die Frage, inwieweit auf Illustrationen überhaupt die für die bildenden Künste geläufigen Beurteilungskriterien angewandt werden dürfen«.²

Diese prekäre Situation hat dazu geführt, dass die Illustration in der Kunst- und Literaturwissenschaft als additiver und schmückender, aber selten als bedeutungskonstituierender Bestandteil des Werkes wahrgenommen worden ist.³ Übersehen wird dabei, dass sich in der Romantik ein neues Verständnis der Illustration etabliert, das sich deutlich von den Tendenzen der Aufklärung abhebt. Während es im 18. Jahrhundert üblich war, durch die Beigabe von Bildern namhafter Illustratoren den Absatz eines Buches deutlich zu erhöhen, weshalb häufig nur der Herausgeber, nicht jedoch der Autor in das Illustrationsverfahren involviert war, so wird dieses Vorgehen zur Jahrhundertwende – erstmals zu beobachten 1803 bei Ludwig Tieck und Philipp Otto Runge – durch eine enge Zusammenarbeit von Autor und Illustrator ersetzt: Gemeinschaftlich produzieren sie ästhetisch kohärente Werke aus Text und Bild. In der romantischen Kunst wird die Illustration dadurch vom Beiwerk zum integralen Bestandteil der werkimmanenten Poetik und Ästhetik aufgewertet. Im Motiv lassen diese Illustrationen die vorherrschenden Gestaltungskonventionen hinter sich. Während die literarische Illustration der Aufklärung dem Prinzip der *mimesis* verpflichtet war, daher ausschließlich eine realitätskompatible Visualisierung der Textvorlage lieferte und insofern entbehrliche Beigabe blieb (repräsentativ für dieses Bebilderungsverfahren sind die Arbeiten Nikolaus Daniel Chodowieckis), kann die romantische Illustration auf die bloße Visualisierung des Erzählten verzichten, um umso mehr eine eigenständige Rolle zu spielen. Dabei verliert die aufklärerische Bindung an das horazische Dichtungsideal von *prodesse* und *delectare* an Bedeutung, das heißt die bisherige Ausrichtung auf didaktische Zwecke (zum Beispiel durch das Hervorheben von Tugendidealen) wird ersetzt durch ein freies ästhetisches Spiel

1 Diese Bezeichnung geht auf die Titel der Handbücher Steven P. Schers und Ulrich Weissteins zurück (vgl. Scher 1984 und Weisstein 1992).

2 Hildebrand-Schat 2004, S. 378.

3 Bisher wird das Zusammenwirken verschiedener Künste in der Literatur vor allem in der Restaurationszeit betont, nicht jedoch in der Romantik (vgl. Keppler-Tasaki/Schmidt 2015 und Schmidt 2010).

zwischen den Medien Bild und Text. Für die wissenschaftliche Annäherung an romantische Text/Bild-Werke bedeutet dies, dass kein Medium zugunsten des jeweils anderen vernachlässigt werden darf – die Illustration und der dazugehörige Text müssen als intermediales Phänomen begriffen werden.

Die zentrale Erkenntnisabsicht dieser Arbeit ist es, die Bedeutung der Illustrationen für das jeweilige Werk herauszuarbeiten und aufzuzeigen, wie sich eine Ästhetik der »intermedialen Arabeske« konstituiert, bei der die enge semantische Verzahnung von Bild und Text das zentrale Gestaltungsmerkmal ausmacht. Rekuriert wird dabei auf das ursprünglich im Orient entwickelte, stark stilisierte und flächige Rankenornament, das aufgrund seiner geographischen Herkunft als »Arabeske« (von ital. »arabesco«, dt. »arabisch«) bezeichnet wird. Friedrich Schlegel hat um 1800 die Arabeske, die er als »älteste Form der menschlichen Fantasie« und »reizende Symmetrie von Widersprüchen« versteht, zum zentralen Strukturprinzip der romantischen Dichtung erklärt.⁴ In vielen Text/Bild-Werken der Romantik ist zu beobachten, dass die Text- und Bildzeichen das Strukturprinzip einer Arabeske aufgreifen, indem die Zeichen(bedeutungen) zu einem kohärenten Ganzen fusionieren, das sich formal mit einem abstrakten Ornament vergleichen lässt. Die Signifikate der Text- und Bildzeichen verflechten sich zu zahlreichen Schnörkeln und konzipieren ein stilisiertes Muster, in das eine scheinbar unendliche Vielfalt an Bedeutungen eingewebt ist. Diese Polysemie und die daraus resultierende Verwirrung durch die (semantischen) Verzweigungen der Zeichen folgen einer inhärenten Logik und ordnen sich um ein Sinnzentrum an. Durch das Einstreuen von romantischen »Hieroglyphen«, das heißt von semantisch nicht eindeutig dechiffrierbaren Zeichen, kann die Verrätselung des Werkes noch erhöht werden. Dieses ästhetische Konzept der intermedialen Arabeske ist von zentraler Bedeutung, wenn man bimediale Werke der Romantik verstehen möchte. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf drei Werken, in denen ein genuin göttliches Sinnzentrum der Arabeske zu erkennen ist. Der Verweis auf einen höheren Zusammenhang alles Seienden ist traditionell typisch für die Arabeske und hat in der romantischen Kunst zur Etablierung dieser besonderen Form der Buchillustration geführt, bei der das Gedankengut der christlichen Theologie mit romantischen Theorien zusammengeführt wird.

Die erste Buchpublikation der Romantik, die bewusst bimedial gestaltet wurde, sind Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803) mit Illustrationen von Philipp Otto Runge.

4 Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 318f.

Initiiert durch die Gemeinschaftsarbeit dieser beiden Künstler entstehen weitere Kollektivarbeiten, von denen die *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1838) besonders hervorstechen. Robert Reinick illustrierte gemeinsam mit seinen Kollegen der Düsseldorfer Malerschule seine eigenen Lieder und schuf ein Werk, das sich ästhetisch und formal eng an dem Konzept der intermedialen, religiös ausgerichteten Arabeske bei Tieck/Runge orientiert und gleichzeitig deutlich darüber hinausgeht.

Den Abschluss der Analyse bildet Clemens Brentanos Prosawerk *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1837). Die von Brentano in Auftrag gegebenen Illustrationen spielen in dem Werk eine besondere Rolle und bilden mit dem Text ein zusammenhängendes Syntagma. Für dieses Werk konnte ich bereits in meiner Masterarbeit nachweisen, dass die Illustrationen als essenzieller Bestandteil der Werkstruktur verstanden werden müssen.⁵ Gemeinsam mit dem Prolog, Epilog und dem Märchenteil bilden die Bilder eine Arabeske mit dem christlichen Paradies als Sinnzentrum. Die hier folgende Untersuchung des *Gockel*-Märchens geht über diese Ergebnisse hinaus, indem Brentanos Werk in einen größeren Kontext gesetzt und als Reaktion auf die *Minnelieder* verstanden und auch dahingehend analysiert wird.

Da Dichter und Bildkünstler bei den Text/Bild-Werken der Romantik disziplinübergreifend zusammengearbeitet haben, ist eine wichtige Prämisse dieser Arbeit, dass ein komparativer Ansatz von zentraler Bedeutung für das Verständnis dieser Werke ist. Die vorliegende Untersuchung wird damit entscheidend über die Ergebnisse der bisherigen, vorwiegend monomedial ausgerichteten Forschungsansätze hinausgehen und zeigen, dass eine adäquate Analyse von romantischen Illustrationen und dem dazugehörigen Text vor allem mit einer semiotischen Herangehensweise geleistet werden kann. Das bedeutet, dass beide Medien in ihrem Zeichencharakter erfasst werden und kein Medium zugunsten des anderen abgewertet wird. Die stringente und systematische Vorgehensweise der Semiotik, bei der ausgehend von einzelnen Zeichen komplexe Codes und darauf basierend eine Werkstruktur abgeleitet werden, ermöglichen es, das diffus-verwirrende Chaos zu bändigen, das die romantische Arabeske stiftet. Gerade weil die Bedeutungsvielfalt der einzelnen Elemente bei der romantischen Arabeske im Mittelpunkt steht, ist es wichtig, dieses komplexe und unsystematisch scheinende Phänomen in seine einzelnen Bestandteile (das heißt seine Zeichen) zu zerlegen und damit die der Arabeske immanente Ordnung und Struktur sichtbar zu machen. Der

5 Vgl. Haß 2015.

Illustrationsforschung soll durch diese innovative Herangehensweise an das Bildmaterial ein neuer Impuls gegeben werden.

Die Beziehung von Text und Bild wird konkret unter den Gesichtspunkten der Diskrepanz, Kontradiktion, Komplementarität und Mehrdeutigkeit untersucht. Dabei wird angenommen, dass die Bedeutung der Bildzeichen primär durch den beigefügten Text, aber auch durch den kulturellen Kontext beeinflusst wird. Mit diesem methodischen Vorgehen lässt sich zeigen, dass sich die intermediale Arabeske mit göttlichem Sinnzentrum als sekundäres ästhetisches Zeichensystem in Text/Bild-Werken der Romantik etabliert.

2. Die intermediale romantische Arabeske

2.1 Der Begriff »Intermedialität«

Beschäftigt man sich mit dem romantischen Konzept der Arabeske und dem Zusammenwirken verschiedener Medien, dann muss zwingend auch auf den Begriff »Intermedialität« eingegangen werden, unter dem sich die Erforschung der Relationen von Medien einschließlich ästhetischer Verknüpfungen subsummieren.

Unter »Intermedialität«⁶ ist nach Werner Wolf »das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien« zu verstehen, »wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann«.⁷ Wolf, der als erster das weite Feld der intermedialen Phänomene systematisch strukturiert hat, schließt somit auch die »Ekphrasis« beziehungsweise die »Descriptio«, also die verbale Beschreibung von Bildern oder die bildhafte Beschreibung von Handlungsmomenten und Figuren,⁸ als Spielarten der Text/Bild-Intermedialität ein. In der vorliegenden Arbeit wird die Bezeichnung »Intermedialität« jedoch ausschließlich für das simultane Zusammenwirken zweier verschiedener Zeichensysteme – in diesem Fall Text und Illustration – in einer Buchpublikation verwendet. Bei Wolf wird

6 Der in der Forschung geradezu inflationär gebrauchte Begriff »Intermedialität« (eingeführt von Aage Hansen-Löwe) wird immer noch synonym zu Julia Kristevas Terminus »Intertextualität« verwendet, obwohl zwischen den beiden Begriffen durchaus Unterschiede bestehen: Als »intermedial« wird traditionell die Beziehung zwischen einem Text und mindestens einem weiteren Medium bezeichnet, »intertextuelle« Relationen sind – bei einer engen Auslegung des Begriffs – monomedial und können ausschließlich zwischen Texten bestehen.

7 Auch Wolf Gerhard Schmidt und Irina Rajewsky legen ihren Arbeiten Wolfs Systematisierung zugrunde (vgl. Wolf 2002, S. 167; Rajewsky 2002; Schmidt 2010).

8 Vgl. hierzu weiterführend Simon 2011 (Schwerpunkt der Arbeit bildet die Bildkritik).

diese Kombination terminologisch als »werkinterne plurimediale Medienkombination« spezifiziert.⁹

2.2 Arabeske, Umriss und Hieroglyphe als Bedeutungsträger in der romantischen Kunst

»Arabeske« und »Hieroglyphe« stellen zwei essenzielle Konzepte der romantischen Bildkunst wie auch der Dichtung dar. Beide Begriffe werden in dieser Arbeit zur Beschreibung von Zeichenstrukturen herangezogen, weshalb eine konkretere Definition notwendig ist. Da es sich um historisch entwickelte Gestaltungsparadigmen handelt, die im Lauf der Jahrhunderte immer wieder modifiziert worden sind, soll die historische Genese der beiden Konzepte bis zur Romantik dargelegt werden, um die romantische Interpretation der Arabeske und Hieroglyphe verständlich zu machen.

Bereits mit der Renaissance-Hieroglyphik, der frühneuzeitlichen Emblematik und dem Aufkommen der römisch-antiken Grotteske im 16. Jahrhundert beginnt die Aufweichung der traditionellen Ikonographie, die in der Romantik fast vollständig ihre Bedeutung verliert. Stark stilisierte Sinnbilder wie die Arabeske und Hieroglyphe lösen die tradierten Bildmotive ab und schaffen eine neue, auf Abstraktion beruhende Kunstform ohne feste Semantik.¹⁰ Bedingt durch den Ursprung von Arabeske und Hieroglyphe enthält die romantische Sinnbildkunst jedoch für gewöhnlich immer eine latente religiös-göttliche Bedeutungsdimension.¹¹ Während die Hieroglyphe als altägyptische Kommunikationsform per se immer Bild und Sprache in sich vereint, ist die orientalische Arabeske als reiner Bildschmuck aus dem Abbildungsverbot des Propheten Mohammeds hervorgegangen: Auf der Suche nach einem nicht-gegenständlichen Sujet entwickelte sich in der islamischen Sakralkunst die Arabeske als flächiges, scheinbar unendlich verzweigtes und stark abstraktes, aber immer sehr organisch anmutendes Rankenwerk, das als schmückendes Ornament zum Platzhalter für das Göttliche, Nicht-Darstellbare wurde.¹²

Ernst Kühnel nennt das Vorhandensein eines Ursprungs, die Kontinuität respektive Gabelung des Rankenwerks, die Dichotomie von Ordnung und Belebung durch Kelch- und Palmettformen, die flächenfüllende Anordnung, die Stilisierung des Dargestellten, der

9 Vgl. Wolf 2002, S. 172f.

10 Vgl. Busch 1985, S. 13.

11 Vgl. Scholl 2007, S. 40ff.

12 Vgl. Busch 2013, S. 13.

Rhythmus der Linien und die rein schmückende Absicht der Arabeske als essenzielle Merkmale des Ornaments her.¹³ Dieser Kriterienkatalog basiert auf Studien der orientalischen Arabeske, ist jedoch auch durchaus auf romantische Bildarabesken anwendbar.

Als verspieltes Sinnbild mit vieldeutigem und wandelbarem Verweisungscharakter kann die romantische Arabeske semantisch das Unendliche und Göttliche fixieren.¹⁴ Die Rekurrenz auf das Ornamentale der Arabeske zeigt sich unter anderem in Symmetrie, Regelmäßigkeit und Vegetabilität.¹⁵ Die Rätselhaftigkeit des Dargestellten und der Zeichensinn, der vom Rezipienten entschlüsselt werden muss, überlagern die ursprünglich rein schmückende Dekor-Funktion der Arabeske.

Formal übernimmt die romantische Arabeske die Struktur der islamischen Arabeske. Allerdings weist die romantische Arabeske eine größere Naturnähe im Sinne herkömmlicher Gegenständlichkeit auf. Diese Gegenständlichkeit wird vor allem dadurch erreicht, dass in das Rankenwerk Versatzstücke eingefügt werden, die dem römisch-antiken Grottesken-Ornament entnommen sind. Die Grotteske verdankt ihren Namen den Ausmalungen der »Domus Aurea« (ca. 64 n. Chr.) in Rom, die man im späten 15. Jahrhundert entdeckte. Aufgrund der topographischen Lage (man nahm an, dass die verschütteten Räume unterirdisch angelegt waren), bezeichnete man den Stil der Wandmalereien als *grottesco* (von ital. »grotta«, dt. »Höhle«). Charakteristisch für die Grotteske ist ein (in der Antike sehr luftig konstruiertes) flächig-symmetrisches Rankenwerk mit gitterartiger Struktur, in das figurative Versatzstücke wie Früchte, Mischwesen, Vasen und architektonische Elemente eingearbeitet werden.¹⁶ Die romantische Arabeske – erstmals angewendet von Philipp Otto Runge – kann folglich als polyvalent semantisierte Mischform aus orientalischer Arabeske und römisch-antiker Grotteske beschrieben werden.¹⁷

Neben der Arabeske wird in der Bildkunst um 1800 auch der Umriss populär. Bei der an antike Vasenmalerei angelehnten Bildform wird das Bildmotiv auf die Umrisslinien reduziert

13 Vgl. Kühnel 1977, S. 6f.

14 Vgl. Busch 1985, S. 45; Polheim 1966, S. 65f.

15 Vgl. Busch 2013, S. 13ff.

16 Der kunsthistorische Terminus »Grotteske« ist dem häufig synonym verwendeten Begriff »Groteske« vorzuziehen. Unter »grotesk« versteht man ein Schreib- oder Gestaltungsverfahren, bei dem das Fantastisch-Skurrile dominiert, das auch teilweise in den neuzeitlichen Nachahmungen der Grotteske zu erkennen ist. Die kunsthistorische Vokabel »grottesk« meint jedoch ausschließlich das antike Ornament oder daran eng orientierte Ornamentformen. Siehe hierzu Scholl 2004; zu Klassifizierungsmöglichkeiten in der Ornamentik grundsätzlich Irmscher 2005.

17 Siehe weiterführend Oesterle 2013; Bertsch/Beyer 2013.

und nur das Nötigste dargestellt. Diese Technik ist typisch für Bilder des englischen Künstlers John Flaxman (Abb. 3), der vor allem antike Dichtung mit seinen Umrissen illustrierte. Ausgehend von seinem Werk entwickelt sich Anfang des 19. Jahrhunderts die Umriss-Zeichnung als populäre Bildgattung, die zusammen mit der Arabeske die Illustrationskunst dieser Zeit dominiert. Für August Wilhelm Schlegel kann der Umriss aufgrund seiner Reduziertheit die Fantasie des Rezipienten besonders stimulieren und vielfältige Bedeutungen des Dargestellten assoziieren lassen. Der Umriss kann somit – zumindest in der romantischen Bildkunst – ein technisches Instrument der Arabeske sein.¹⁸

Eng verwandt mit dem romantischen Konzept der Arabeske ist die »Hieroglyphex«. Als man die Horapollon zugeschriebene Schrift *Hieroglyphica* Anfang des 15. Jahrhunderts entdeckte und nach Italien brachte, entwickelte sich die Hieroglyphik als eigenständige Form der europäischen Sinnbildkunst. Dabei wurden keineswegs authentische kulturelle Quellen der altägyptischen Hieroglyphenschrift rezipiert, sondern pseudo-altägyptische Werke, in denen kabbalistische Mystik, antike Mythologie und besonders die mittelalterliche Allogerese mit altägyptischen Hieroglyphen-Elementen vermischt wurden.¹⁹ Bis zur korrekten Übersetzung der Hieroglyphenschrift durch Jean-François Champollion 1822 wurden Horapollons Erläuterungen nicht hinterfragt und als Entzifferungsvorlage allgemein anerkannt.²⁰ Die Hieroglyphik wurde folglich bis ins 19. Jahrhundert hinein als eine rein ideographische Bilderschrift verstanden. Die Annahme, es handele sich um okkulte Relikte göttlicher Herkunft, in denen Geheimnisse höchster Weisheit und Göttlichkeit verborgen seien,²¹ wurde vor allem von Athanasius Kircher in seinem Werk *Oedipus Aegyptiacus* (1652) forciert und wirkte die ganze Romantik hindurch nach. Die Hieroglyphik wird somit seit der Renaissance als hermetisch-rätselhafte Bildsprache verstanden, deren heilige Bedeutung durch Unkenntnis der Hieroglyphensprache oft unverstanden bleiben muss – eine Vielfalt der Bedeutungen, wie sie für die Arabeske typisch ist, ist bei der Hieroglyphe nicht vorgesehen. Während die eine Bedeutung der Hieroglyphe also durch philologische Unwissenheit unverständlich bleiben kann, wird die Arabeske durch die unendliche semantische Fülle (die Friedrich Schlegel mit dem Göttlichen identifiziert)²² unverständlich.

18 Siehe hierzu weiterführend Kapitel 8.4 und 9 dieser Arbeit.

19 Vgl. Schöne 1964, S. 34.

20 Vgl. Assmann/Assmann 2003, S. 9.

21 Vgl. Volkmann 1923, S. 5ff.

22 Zur Arabeske in der romantischen Philosophie bei Friedrich Schlegel siehe grundsätzlich Polheim 1966.

Das Misstrauen in die Kommunikation der ängstlichen Bildmotive der Hieroglyphe hat in der westlichen Kultur während der frühen Neuzeit zur Hinzufügung eines erklärenden Textes geführt, der den Bedeutungsspielraum des Bildes verengt: es entstand das Emblem.²³ Die Verbindung von Text und Bild zu einem semantischen Syntagma ist somit kein Phänomen, das erst in der Romantik aufkommt. Obwohl das verbindende Element zwischen Hieroglyphe und Emblem das codierte Bild darstellt, geht die Autonomie des Bildes in der Emblematik verloren, wie auch Moshe Barasch konstatiert: »The presence of texts in the emblem undermines the autonomy of the image that is a core principle of the hieroglyphe«.²⁴ Die Reduktion des Rätselhaften ermöglicht es der Emblematik zudem, relativ eindeutige (etwa moralische) Botschaften zu vermitteln, was schließlich zu einer Instrumentalisierung der Embleme für didaktisch-pädagogische Zwecke führte.²⁵

Sowohl Emblem als auch Hieroglyphe wirken in der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts weiter. Anders als das logisch und rational erschließbare Emblem kann jedoch nur die geheimnisvolle Hieroglyphe als »semiotisches Paradoxon«²⁶ den romantischen Anspruch nach Universalität und Auflösung aller Grenzen erfüllen, indem sie dem Menschen den Zusammenhang alles Seienden verdeutlicht.²⁷ In dem romantischen Manifest *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) von Wackenroder/Tieck heißt es entsprechend:

Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen.²⁸

Anders als die Arabeske, die als kunsthistorische Ornament-Kategorie auch durchaus primär zur Beschreibung der äußeren Form eines Werkes genutzt werden kann, fokussiert die Hieroglyphe als vermeintlich »natürliches« (nicht arbiträres) Zeichen nahezu ausschließlich das Signifikat und die Verschleierung eines göttlichen Wissens.²⁹ Beide Prinzipien nähern sich in der Romantik einander an und werden in den Bildern von Philipp Otto Runge zusammengeführt: »[S]o hat Runge doch zuerst gezeigt, daß die Arabeske eine Hieroglyphe ist, und ihre Verknüpfung eine ebenso tiefsinnige Bildersprache der stummen, mahlenden Poesie, als das Werk der Poesie selbst eine gesprochene seyn soll.«³⁰ Dieser Nachruf Clemens Brentanos auf

23 Vgl. Kiefer 2003, S. 196. Siehe grundsätzlich Volkmann 1923.

24 Barasch 2003, S. 183.

25 Vgl. Warncke 2005, S. 186.

26 Assmann 2003, S. 265.

27 Siehe weiterführend Volkmann 1926.

28 Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen*, S. 55.

29 Vgl. Assmann/Assmann 2003, S. 15ff.; Büttner 2013, S. 102ff.

30 Brentanos Nachruf auf Runge vom 19.12.1810, zitiert nach Volkmann 1926, S. 172.

Runge drückt mit dem »ut pictura poesis«-Gedanken ein weiteres Merkmal der romantischen Arabeske und Hieroglyphe aus, nämlich die Annäherung von Text und Bild beziehungsweise das intermediale Potential beider Medien. Dieser Aspekt spielt in der Kunstphilosophie um 1800 eine große Rolle und wird in Teil I dieser Arbeit näher beleuchtet.

Festgehalten werden soll an dieser Stelle, dass die Rätselhaftigkeit (in unterschiedlicher Ausprägung) auch in den literarischen Illustrationen der Romantik ein zentrales Element darstellt. August Wilhelm Schlegels Feststellung »alle Kunst soll sinnbildlich sein, d. h. sie soll bedeutsame Bilder aufstellen«, ³¹ drückt dabei die These dieser Arbeit in nuce aus: Die Illustration ist nicht Schmuck, sondern bedeutungskonstituierender Bestandteil einer intermedialen Arabeske, in der Text und Bild als gleichwertige Medien zusammengeführt werden.

2.3 Exkurs: Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.

Die romantische Arabeske ist stark von Albrecht Dürers einflussreichen, aber semantisch und ästhetisch weniger komplexen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians geprägt worden. 1808 wurden seine Randzeichnungen von Johann Nepomuk Strixner neu aufgelegt und ohne Text als *Albrecht Dürers Christlich-Mythologische Handzeichnungen* in einer Ausgabe mit schwarzen und einer Ausgabe mit farbigen Drucken herausgegeben. In der romantischen Kunst haben diese Zeichnungen große Resonanz erfahren und – so der Forschungskonsens – insbesondere das künstlerische Werk von Franz Pforr, Ludwig Emil Grimm und Eugen Napoleon Neureuther stark beeinflusst. ³² Clemens Brentano hat sich an Philipp Otto Runge mit dem expliziten Wunsch gewandt, ihm Illustrationen im Stil von Albrecht Dürers Zeichnungen anzufertigen (siehe Kapitel 24.1) und in Robert Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* ist dem Künstler Dürer ein eigenes Lied gewidmet (siehe Kapitel 21.4.3). Es ist auffällig, dass in der kunstphilosophischen und stilistischen Auseinandersetzung der Romantiker mit der Illustrationskunst immer wieder die Randzeichnungen Dürers erwähnt werden. Da auch in dieser Arbeit regelmäßig auf Dürers graphisches Werk für das Gebetbuch verwiesen wird, wird das Gebetbuch im Folgenden kurz vorgestellt.

³¹ A.W. Schlegel: Winckelmanns Werke, S. 346.

³² Vgl. Reinisch 2013c, S. 73.

Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I.³³ gehört zu den berühmtesten Werken der altdeutschen Kunst.³⁴ Insgesamt wurden zehn Exemplare der auf Latein abgefassten Sammlung von Psalmen, Hymnen, Evangelien in Handschriften-Manier 1513 in Augsburg vom kaiserlichen Hofdrucker Johann Schönsperger d. Ä. auf Pergament im Folio-Format gedruckt.³⁵ Acht Exemplare sind erhalten, eines davon wurde von Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair d. Ä.,³⁶ Jörg Breu d. Ä., Albrecht Altdorfer, Lukas Cranach und Albrecht Dürer mit farbigen Feder-Randzeichnungen ausgemalt.³⁷ Als Auftraggeber gilt Kaiser Maximilian I.; man geht davon aus, dass er das illustrierte Exemplar für sich und die übrigen für die Mitglieder des Sankt-Georgs-Ritterordens sowie Angehörige der Sankt-Georgs-Bruderschaft herstellen ließ.³⁸ Hans Christoph von Tavel (1966) hat nachgewiesen, dass die Blätter des Gebetbuchs mit den Randzeichnungen von Dürer und Cranach von Maximilian erworben und eingebunden wurden.³⁹ Im 16. Jahrhundert wurde das Werk in zwei Teile getrennt: Der Teil mit den Zeichnungen Dürers und Cranachs befindet sich heute in der Bayerischen Staatsbibliothek, während der andere Teil in der Bibliothèque Municipale in Besançon liegt.⁴⁰

Hinrich Sieveking (1987) hat zudem gezeigt, dass Dürer als erstes mit der Illustrierung begann und seine Zeichnungen als Orientierung für Cranach, Altdorfer und die übrigen Illustratoren dienten.⁴¹ Von einem zwischen den Künstlern abgestimmten Bildprogramm ist daher nicht auszugehen. Außerdem sei es wahrscheinlich, dass die Zeichnungen nur eine Vorlage für geplante Holzschnitte gewesen seien. Die illustrierte Ausgabe des Gebetbuchs ist somit nie vollständig vollendet worden.⁴²

Nach Tavel war den Illustratoren des Gebetbuchs nur die Technik, nicht jedoch das Bildprogramm vorgegeben.⁴³ Kennzeichnend für Dürers Zeichnungen sei »ein origineller, einzigartiger Stil mit zahlreichen Wiederholungen aus dem früheren Werk innerhalb einer der Tradition verpflichteten Dekorationsweise«.⁴⁴ Tavel ordnet die Ornamentstiche Martin

33 Zur Bedeutung Kaiser Maximilian I. für die Kunst seiner Zeit siehe den Katalog *Maximilian I. (1459-1519)* von 2017.

34 Vgl. Pfändtner 2016.

35 Vgl. Tavel 1966, S. 55 und Pfändtner 2016.

36 Zu Burgkmairs Arbeiten für Maximilian I. siehe Teget-Welz 2017.

37 Vgl. Tavel 1966, S. 55.

38 Vgl. Sieveking 1987, S. VIII.

39 Vgl. Tavel 1966, S. 56.

40 Vgl. Sieveking 1987, S. Xf.

41 Vgl. Sieveking 1987, S. XI f.

42 Vgl. Sieveking 1987, S. XI.

43 Vgl. Tavel 1966, S. 55f.

44 Tavel 1966, S. 56.

Schongauers und den Buchschmuck Jakob Elsners als Vorläufer von Dürers Randzeichnungen ein. Darüber hinaus zeige Dürers Rückgriff auf Grottesken-Elemente wie Kandelaber, Vasen, architektonische Versatzstücke und Tiere in den organisch und symmetrisch wachsenden Ranken (vgl. Abb. 1) die »Synthese von Motiven der italienischen Renaissance mit dem spätgotischen Buchschmuck des Nordens«.⁴⁵ Dürers Zeichnungen würden durch ihre reduzierte Räumlichkeit und der Betonung der Linie Übereinstimmungen mit dem Umriss aufweisen. Die verzweigenden Schnörkel und vielen Ornamente sind (ebenso wie die symmetrische Komposition und das organische Emporwachsen der Bildmotive) Kennzeichen der Arabeske (vgl. Kapitel 2.2).⁴⁶ Alle Motive bei Dürer kann Tavel mithilfe der christlichen Ikonographie entschlüsseln. Teilweise gehen die Tierdarstellungen auch auf Horapollons *Hieroglyphica* (Anfang 15. Jahrhundert) zurück, lediglich einer Kamel-Darstellung kann kein Vorläufer zugeordnet werden.⁴⁷

Anders als bei den anderen Illustratoren des Gebetbuchs sind Dürers Randzeichnungen grundsätzlich immer am Textanfang platziert. Seine Zeichnungen schwanken zwischen vollständiger Übereinstimmung mit dem Text und texterweiternden Motiven sowie einer Tendenz zu manieristischem Humor, der als einzigartig für Dürers Werk eingeordnet wird.⁴⁸ Auch ein starker Bezug zu Maximilian I. und dem Zeitgeschehen wurde in den Motiven aufgezeigt.⁴⁹ Dürers Randzeichnungen sind somit in ihrer Komplexität und Polysemie nicht vergleichbar mit den romantischen Arabesken, haben jedoch einen prägenden (formalen) Einfluss auf die romantische Arabeskenkunst ausgeübt.

2.4 »Künstlich geordnete Verwirrung« durch Transposition: Friedrich Schlegels Arabesken-Theorie

Friedrich Schlegel, der wichtigste Arabesken-Theoretiker der Romantik,⁵⁰ hat im *Gespräch über die Poesie* (1800) die Arabeske als das romantische Dichtungsprinzip schlechthin propagiert (»Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen«)⁵¹ und die Technik der Bildkunst

45 Tavel 1966, S. 57.

46 Eine Analyse der Strukturen und Muster (insbesondere der Wiederaufnahme von Schnörkelmustern als Kompositinslinien bei figurativen Darstellungen innerhalb einer Randzeichnung) liefert Bach 1996, S. 165-302.

47 Vgl. Tavel 1966, S. 65ff.

48 Vgl. Tavel 1966, S. 67f.

49 Vgl. Lanckorońska 1985, S. 76 und 113.

50 Vgl. Busch 2013, S. 20.

51 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 320.

auf die Literatur übertragen.⁵² Diese Transposition geschieht in mehrfacher Hinsicht. Auffällig ist dabei, dass die Arabeske die gegenwärtig fehlende Mythologie kompensieren soll, die Gegenstand der antiken Dichtung war. Dementsprechend führt Friedrich Schlegel die Arabeske in der *Rede über die Mythologie* auch als wichtigen Bestandteil der »Neuen Mythologie« ein. Er fordert die Erschaffung neuer Mythen, die sich – gleich einer Arabeske – gegenseitig bedingen und beeinflussen: »alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr innres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf«.⁵³ Als abstraktes übergeordnetes Konzept der »Neuen Mythologie« beschreibt die Arabeske vor allem die Ebene der *histoire*. Darüber hinaus versteht Friedrich Schlegel die Arabeske aber auch als genuines Gestaltungsverfahren von Einzeltex-ten auf der Ebene des *discours*. Das von ihm geforderte arabeske Schreibverfahren charakterisiert sich durch Eigengesetzlichkeit und Fantasie, weshalb Schlegel die Text-Ara-beske auch als »moderne« Gattung und »das künstlichste aller Kunstwerke« versteht.⁵⁴

Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe, und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprünglichste Form der menschlichsten Fantasie.⁵⁵

Wie die Bild-Arabeske fixiert auch die Text-Arabeske durch ineinander verwobene und sym-metrisch angeordnete (Text-)Ornamente keinen bestimmten Punkt und verweist durch ihre organische Form auf die Natur als Ursprungsort:

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft auf-zuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprünglichste Chaos der menschlichen Natur zu versetzen [...].⁵⁶

Damit ist die Arabeske für Schlegel das Kunstprinzip, das sich am dichtesten an die Natur und an Gott annähert. Sie kann scheinbare Widersprüche (»Chaos« und »Ordnung«) in sich vereinigen, da sie als Ausdruck der freien Fantasie in ihrer Gestaltung immer eine innere Logik aufweise.⁵⁷ Zugleich ist der ironisch-selbstreflexive Charakter der Arabeske essenziell:

Die Phantasie strebt aus allen Kräften, sich zu äußern, aber das Göttliche kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt äußern. Daher bleibt von dem, was ursprünglich Phantasie war, in der Welt der Erscheinungen nur das zurück, was wir Witz nennen.⁵⁸

Obwohl Schlegel im *Gespräch über die Poesie* nicht explizit auf die literarische Illustration ein-geht, vollzieht er durch den Import der Arabeske in die Literatur zugleich doch deren mediale

52 Zur Arabeske in Schlegels Poetik siehe grundsätzlich Polheim 1966, bes. S. 46ff.

53 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 318.

54 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 312.

55 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 318f.

56 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 319.

57 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 313, 318f. und 334.

58 Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, S. 334.

Öffnung, da er die Arabeske als multimediales Phänomen einordnet. Die Arabeske aus Text und Bild ist damit die logische Konsequenz seiner Arabesken-Theorie und seiner Forderung nach der Synthese der Künste im 116. Athenäums-Fragment:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und die Gesellschaft poetisch machen [...].⁵⁹

2.5 Das triadische Geschichtsmodell der Romantik als Strukturierungsprinzip der Arabeske

Das sogenannte triadische Geschichtsmodell fungiert in den zu untersuchenden intermedialen Text/Bild-Werken von Tieck/Runge, Brentano und Reinick als strukturierendes Prinzip auf der Makroebene und ordnet damit das scheinbare Chaos der Arabeske. Dies setzt voraus, dass die Arabeske als ein Zeichenkonstrukt verstanden wird, dessen komplexe Struktur transparent gemacht werden kann. Grundlegend ist hierbei die Auffassung, dass Text und Bild aus Zeichen bestehen, die sich zu verschiedenen Codes formieren. Die zahlreichen Codes in dem Werk scheinen auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang zu stehen und können dadurch den Fixpunkt der Arabeske – das Sinnzentrum – verdecken. Die Analyse der romantischen Text/Bild-Werke wird zeigen, dass das triadische Geschichtsmodell konstitutiv für die Struktur der intermedialen Arabeske ist: Alle Codes lassen sich in ein zeitliches Drei-Phasen-Modell einordnen. Die Auffassung einer dreistufigen Entwicklung der Menschheit wird von von Tieck, Reinick und Brentano in ihren Prologen und Epilogen ästhetisch reflektiert. Jeder Dichter interpretiert die drei Phasen anders, wenngleich auch Affinitäten zu erkennen sind.

Kennzeichnend für das triadische Geschichtsmodell der Romantik ist die Annahme, dass sich die Menschheitsgeschichte in drei Phasen gliedern lässt: die Vergangenheit (erste Phase), die Gegenwart (zweite Phase) und Zukunft (dritte Phase). Die erste Phase wird grundsätzlich als paradiesischer Urzustand verstanden, der von Einheit geprägt war (etwa zwischen Mensch und Natur, Mensch und Gott usw.). Diese Einheit ist in der Gegenwart verloren gegangen. Zentral für die zweite Phase ist eine Spaltung: Der Mensch hat die Verbindung zum Ursprung (zu der Natur und zu Gott) und damit seine Ganzheitlichkeit verloren. Die

⁵⁹ Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente], S. 182.

Gegenwart stellt damit einen defizitären Zustand dar, der überwunden werden muss. Charakteristisch ist die Hoffnung auf eine neue Einheit, die für die Zukunft erwartet wird. Die dritte Phase – die Zukunft – stellt somit eine Utopie dar, in der ein neuer idealer Zustand erreicht werden soll.⁶⁰ Wie die Vision einer neuen Zukunft der Menschheit in Harmonie und Einklang aussehen kann, bildet einen zentralen Kern der romantischen Kunst- und Naturphilosophie und wird auch in der Literatur der Romantik häufig aufgegriffen.⁶¹

Die romantische Vorstellung eines triadischen Geschichtsmodells ist grundsätzlich stark geprägt von Jean-Jacques Rousseaus Zivilisationskritik, die er in seiner Abhandlung *Discours sur les sciences et les arts* (1750) äußert. Rousseau stellt die These auf, dass die Menschheit durch den gegenwärtigen Fortschritt in den Wissenschaften und im Handwerk zwar ein Höchstmaß an technischen Fähigkeiten ausgebildet, sich zugunsten der Ausbildung einer hoch entwickelten Zivilisation jedoch von der Natur und damit vom Ursprung entfremdet hätte.⁶² Diese dreistufige Geschichtskonzeption bildet den Ausgangspunkt für die proaktiven Zukunftsvisionen, die in der Romantik und auch bei Tieck, Reinick und Brentano formuliert werden.

3. Werkkorpus

3.1 Auswahlkriterien

Der innovative Charakter der romantischen Illustration ist nur durch eine historische Kontextualisierung zu belegen. Aus diesem Grund wird zunächst die Kunstästhetik der Aufklärung am Beispiel der Illustrationskunst Daniel Chodowieckis zu Gellerts Fabeln Gegenstand der Untersuchung sein, um exemplarisch die untergeordnete Rolle des Bildes respektive die Dichotomie der Medien im 18. Jahrhundert aufzuzeigen. In Teil II folgt die Analyse ausgewählter Text/Bild-Werke der Romantik. Der zu untersuchende Korpus setzt sich aus Werken zusammen, die nach fünf aufeinander aufbauenden Kriterien ausgewählt wurden. Ziel ist es, mit den ersten vier Kriterien Werke der Romantik herauszufiltern, die vom Dichter gemeinsam mit dem Illustrator bewusst intermedial als Arabeske aus Text und Bild konzipiert wurden. Das fünfte Kriterium bezieht sich auf die genauere Strukturierung

60 Einen Überblick zum triadischen Geschichtsmodell in der Romantik liefert Boettcher 1998, S. 132-144.

61 Vgl. Kremer 2007, S. 59ff.

62 Vgl. Rousseau 1964.

der Arabeske und entstand im Laufe der Werksichtung. Im Folgenden werden die Auswahlkriterien und die ausgewählten Werke genauer erläutert:

1) Ein notwendiges, aber nicht hinreichendes Kriterium für eine stringente Ästhetik von Text und Bild betrifft das Bildmotiv, das über die reine Visualisierung einer Szene beziehungsweise Figur des Textes hinausgehen und per se mehrdeutig sein muss. Eine weitere unverzichtbare Bedingung ist 2) die Beteiligung des Dichters an der Konzeption des Bildmaterials für die Erstauflage eines Textes. Das bedeutet, dass neben der Eigenständigkeit des Bildmotivs eine nachweisbare Zusammenarbeit zwischen Dichter und Illustrator vorliegen muss. Diese disziplinübergreifende Produktion eines gemeinsamen Kunstwerks ist von zentraler Bedeutung für das romantische Kunstschaffen und unterscheidet sich deutlich vom konventionellen Vorgehen des 18. Jahrhunderts, bei dem Bilder meist nachträglich und/oder unabhängig vom Autor durch den Verleger in ein Werk eingefügt wurden.

Zudem müssen 3) die Bilder als wesentlicher Bestandteil der Werkstruktur erkennbar sein, das heißt die Illustrierung darf sich nicht ausschließlich auf das um 1800 immer noch nahezu obligatorische Titelkupfer, Frontispiz oder die Buchdeckel-Illustration beschränken. Dieses dritte Kriterium gewährleistet zusammen mit dem zweiten Kriterium, dass eine Interdependenz bei den Illustrationen und dem Text wahrscheinlich wird, das heißt beide Medien strukturieren das Werk gemeinsam. Um weiterhin nachweisen zu können, dass ein Werk als intermediale Arabeske konzipiert ist, muss erkennbar sein, dass sich 4) die verschiedenen Bild- und Textzeichen im Zusammenspiel wie ein Ornament formieren, das heißt die Zeichen(bedeutungen) überlappen sich, bilden Schnörkel und erschaffen in ihrer Summe eine scheinbar unendliche Vielfalt an Bedeutungen. Wendet man diese Selektionsmechanismen an, dann stechen vier romantische Buchpublikationen hervor, die alle aufgestellten Kriterien erfüllen und mehrere, nicht text-redundante Bilder zu einem literarischen Text enthalten: Ludwig Tieck/Philipp Otto Runge: *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803), E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla* (1820), Robert Reinick: *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837) und Clemens Brentano: *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838). Auffällig ist dabei, dass die meisten dieser Werke als religiöse Arabeske mit einem christlichen Sinnzentrum konzipiert sind. Diese stark religiöse Tendenz lässt sich bereits im ersten, konsequent intermedial konzipierten Text/Bild-Werk der Romantik nachweisen: Tiecks lyrischer Anthologie *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* mit drei Kupferstich-Vignetten und zwei ganzseitigen Illustrationen von Runge. Vergleicht man die anderen erwähnten Werke mit dem Initiationswerk, dann erkennt man, dass die *Minnelieder* einen auffällig großen Einfluss

auf die Konzeption der nachfolgenden Text/Bild-Werke hatten (die einzige Ausnahme bildet E.T.A. Hoffmann). Neben der Übernahme des religiösen Sinnzentrums der Arabeske zeigt sich deutlich, dass Tieck mit Runge ein (heils-)geschichtlich geprägtes Strukturierungsmodell für die Text- und Bildzeichen entwickelt (basierend auf dem sogenannten »triadischen Geschichtsmodell«), das bei den anderen Text/Bild-Werken großen Anklang findet: Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* und Brentanos Märchen *Gockel, Hinkel und Gockeleia* stehen grundsätzlich in direkter Tradition der intermedialen Ästhetik von Tieck und Runge und übernehmen auch das triadische Geschichtsmodell als Strukturierungsprinzip für die Text- und Bildzeichen (siehe Kapitel 2.5). Die aufgestellten Kriterien und besonders die enge Beziehung, die zwischen den drei Werken hergestellt werden kann, machen die Werke von Tieck/Runge, Reinick und Brentano zu einem besonders interessanten Untersuchungsgegenstand. Durch den Vergleich dieser drei Werke kann die Rezeption der von Tieck/Runge etablierten Text/Bild-Arabeske aufgearbeitet und zudem gezeigt werden, dass die religiös motivierte, intermediale Arabeske ein zentrales ästhetisches Konzept der Romantik und eine besondere Form der Illustration darstellt. Aus diesem Grund wird ein weiteres Auswahlkriterium berücksichtigt, nämlich dass sich 5) alle Zeichen um ein göttliches Sinnzentrum anordnen müssen, welches traditionell den Fixpunkt der Arabeske bildet und durch Polysemie stark verschleiert sein kann.

Diese Selektion bedeutet, dass der doppelbegabte Dichter E.T.A. Hoffmann, der zahlreiche seiner eigenen oder von ihm herausgegebenen Werke eigenhändig bebildert hat, im Rahmen der Forschungsfrage nicht berücksichtigt werden kann. Dieser Ausschluss mag seltsam erscheinen, da Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1820) definitiv als Arabeske verstanden werden muss und zudem einige Illustrationen enthält, bei denen Hoffmann auf bereits existierende Radierungen von Jacques Callot aus den *Balli di Sfessania* (1622) zurückgriff, die er leicht abgeändert hat. Hoffmanns Verständnis von der Arabeske unterscheidet sich jedoch stark von den romantischen Text/Bild-Arabesken bei Tieck/Runge, Reinick und Brentano. Weder das triadische Geschichtsmodell (siehe Kapitel 2.5), noch das für die Arabeske typische göttliche Sinnzentrum lassen sich bei Hoffmann erkennen, so dass seine Interpretation der Arabeske nicht auf Runge/Tieck zurückgeführt werden kann.⁶³ In *Prinzessin Brambilla* steht vielmehr der Entstehungsprozess des Werkes aus dem Bild heraus und das Konzept der Spiegelung

⁶³ Siehe hierzu Ahrend 2012, S. 55-62. Auch Ahrend kommt in seiner Kurzanalyse der *Prinzessin Brambilla* zu dem Ergebnis, dass Hoffmanns Arabeske kein exaktes Sinnzentrum aufweist und daher nicht in der Tradition von Runge's Arabeskenverständnis steht.

eine wichtige Rolle. Die vollständige Verweigerung von Ordnung und totale Verwirrung des Lesers weisen Hoffmanns Arabeske als ein Werk aus, bei dem der Selbstzweck der Kunst im Vordergrund steht. Die Illustrationen stützen diesen Eindruck, sind jedoch nicht zwingend notwendig, um die arabeske Struktur des Textes zu verstehen.

3.2 Vorstellung Werkkorpus

Im Folgenden werden die drei Werke, die Gegenstand dieser Arbeit sind, genauer vorgestellt. In den *Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803) von Ludwig Tieck und Philipp Otto Runge visualisieren die fünf Kupferstiche keinen Moment der *histoire*, sondern sind ein zentraler Bestandteil der Werkkonstruktion und gestalten die Werkästhetik entscheidend mit. Von großer Bedeutung ist hierbei Tiecks ›Vorrede‹, in der zentrale Hinweise für die Bild/Text-Struktur geliefert werden. Tieck erklärt gleich zu Beginn, dass er mit der Auswahl seiner Lieder ein tieferes Verständnis für die »alte Poesie« bewirken will, da die Literatur der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein »unzertrennliches Ganze«⁶⁴ bilde. Zudem weist er darauf hin, dass das Leben untrennbar mit der Kunst verbunden sei: »Je mehr der Mensch von seinem Gemüthe weiß, je mehr weiß er von der Poesie.«⁶⁵ Die Überzeitlichkeit der Kunst stellt einen Kernaspekt des Editionsprojektes wie auch der Illustrationen dar. Dementsprechend zeigen alle Bilder entindividualisierte, kindhafte Figuren, die bei zwei Illustrationen in der Stratosphäre auf einer angeschnittenen (Erd-)Halbkugel lokalisiert und damit in einer buchstäblich überweltlichen, zeitlich enthobenen Topographie angesiedelt sind. Tieck und Runge realisieren in ihrem Werk eine Ästhetik der hieroglyphischen und arabesken Buchillustration, die stark auf die romantische Literatur und die Illustrationskunst gewirkt hat. Obwohl oft die Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08) als bedeutendstes Nachfolgewerk der *Minnelieder* gesehen wird, besteht zu den *Liedern eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837) von Robert Reinick eine weit größere Affinität bezüglich Kunstphilosophie und Intermedialitätskonzeption. Bisher ist jedoch keine Beziehung zwischen diesen beiden Werken hergestellt worden.

Robert Reinick hat in *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* seine eigenen Lieder mit 32 Radierungen im Eigenverlag per Subskription herausgegeben. Das Titelbild hat der doppelbegabte Reinick selbst produziert, die 29 Randzeichnungen zu ausgewählten Liedern wurden von 27 Künstlern der Düsseldorfer Akademie als Originalgraphiken beige-steuert.

⁶⁴ Tieck: *Minnelieder*, S. II.

⁶⁵ Tieck: *Minnelieder*, S. II.

Hinzu kommen ein Umschlagbild, ein Titelbild und eine Initiale mit Miniatur auf der letzten Textseite. Das breite Spektrum an beteiligten Künstlern sorgt für eine Vielfalt an Illustrationsstilen. Neben einigen wenigen, realitätskompatiblen Abbildungen mit einer einzigen Bildszene überwiegen romantische Arabesken (zum Teil in Umrissstechnik), die an den Textseiten emporwachsen und auf vielen Blättern narrative Bildfolgen konstruieren. Reinick gibt im Prolog das Buch als Gemeinschaftswerk aus und geht explizit auf das Titelbild und die Schlussinitiale ein; er erklärt die Bilder und ordnet sie in den Werkkontext ein. Auch wenn die anderen Illustrationen nachträglich zum Text konzipiert wurden und die Künstler freie Hand bei der Umsetzung des Liedtextes hatten, müssen die Illustrationen mit den (ästhetischen) Texten Reinicks immer als Einheit verstanden werden. Wie bei Tieck und Runge steht auch bei Reinick und seinem Illustratoren-Kollektiv die gemeinschaftliche Kunstproduktion im Vordergrund.

Analog zu Tiecks und Reinicks lyrischen Werken führt Clemens Brentano in der erzählenden Dichtung neue Darstellungsweisen ein. Das Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) liegt in zwei Fassungen vor. Die Urfassung ist Bestandteil der Märchensammlung *Italienische Märchen*, die zwischen 1805 und 1811 entstanden ist, aber nie von Brentano publiziert wurde und erst posthum erschien. Die Zweitfassung liefert eine stark überarbeitete Version dar und ist um einen umfangreichen Prolog und Epilog sowie 15 Lithographien ergänzt. Da die Erstfassung von Brentano selbst nie veröffentlicht wurde, handelt es sich bei der Zweitfassung um die Erstauflage des Werkes, so dass das zweite Auswahlkriterium für das Werkkorpus (siehe Kapitel 3.1) erfüllt ist. Die Illustrationen in Brentanos Zweitfassung des *Gockel*-Märchens wurden nach genauen Vorgaben des Dichters ausgeführt. Brentano konzipiert eine Form der narrativen Illustration, die sichtbar an das mimetische Illustrationsverfahren des 18. Jahrhunderts anknüpft, gleichzeitig aber durch subtile Eingriffe deutlich darüber hinausgeht. Die detailreichen Lithographien zu dem Märchentext greifen einzelne Momente der Handlung auf und wirken daher auf den ersten Blick konventionell. Trotz der großen Textnähe der Illustrationen wird der Rezipient jedoch permanent durch scheinbar willkürliche Revidierungen und Erweiterungen gezielt verwirrt. Darin unterscheidet sich Brentanos Werk deutlich von Runges hermetischen *Minnelieder*-Illustrationen, deren Bezug zu den Liedern sich keinesfalls sofort erschließt. Während bei Brentano und Reinick das Bildmotiv vordergründig immer eng an der Text-*histoire* orientiert ist, werden bei Tieck/Runge ausschließlich ästhetisch übergeordnete Inhalte aufgegriffen und visualisiert, so dass die Illustrationen zum Teil vollkommen hermetisch wirken. Auch bei Reinick und Brentano stellen die Pro- und

Epiloge hochkomplexe Texte dar, in denen die Polysemie der vermeintlich nur textredundant scheinenden Bildzeichen deutlich wird.

3.3 Von der Fragestellung ausgeschlossene Werke

Im Rahmen der Fragestellung dieser Arbeit können neben dem Oeuvre von E.T.A. Hoffmann zahlreiche weitere, bekannte und illustrierte Werke des frühen 19. Jahrhunderts und renommierte Künstler nicht bearbeitet werden. Als ein Selektionsmechanismus gilt die nachträgliche Bebilderung der Folgeauflage eines Werkes (zusätzlich zu einem vorhandenen Frontispiz). Dies ist zum Beispiel der Fall bei Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* von 1814 (u. a. illustriert von George Cruikshank 1827 und Adolf Schroedter 1836) und den *Kinder- und Hausmärchen* (1812) der Brüder Grimm (illustriert von Ludwig Emil Grimm ab 1819).

Weiterhin ist die Zusammenarbeit zwischen Illustrator und Dichter häufig nicht gegeben. Eugen Napoleon Neureuther, der mit seinen arabesken Randzeichnungen zu *Goethes Balladen und Romanzen* (1829/30) zu einem der berühmtesten Illustratoren der Romantik avancierte, hat seine Illustrationen nicht gemeinsam mit Goethe oder in dessen Auftrag angefertigt, sondern im Alleingang entworfen und ausgeführt.⁶⁶ Auch wenn Goethe ausgesprochen angetan von Neureuthers Randzeichnungen war und dafür sorgte, dass dessen »anmutige Randglossen«⁶⁷ gedruckt wurden, hat er die Illustrationen doch nie als eigenständige Kunstform angesehen, sondern als heiteren und nachträglichen Dekor zu seinem Text.

Die freie Interpretation eines literarischen Textes ist auch für andere Randzeichnungen Neureuthers charakteristisch. Mit den entsprechenden Dichtern, deren Texte er illustrierte, hat der Schüler von Peter Cornelius nie zusammengearbeitet. Dies gilt auch für die *Randzeichnungen um Dichtungen deutscher Classiker* (1832), die Neureuther auf eigene Kosten selbst veröffentlichte, nachdem die Dichtungen bereits ohne Bilder erschienen waren.⁶⁸ Neureuther fertigte somit viele kunsthistorisch bedeutende Illustrationen an, hat aber nie eine Erstauflage oder in Zusammenarbeit mit einem Dichter ein Werk illustriert. Dieses Vorgehen ist nicht ungewöhnlich. Auch das Illustratoren-Kollektiv der Anthologie *Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler* (1843) arbeitete unabhängig von den Autoren an den Illustrationen und kann daher in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

⁶⁶ Vgl. Reinisch 2013a, S. 271.

⁶⁷ Goethe an Zelter, Brief vom 30. Oktober 1828 (zitiert nach Reinisch 2013a, S. 274).

⁶⁸ Vgl. Fricke 2013, S. 279.

Bei anderen Werken ist eine Illustrierung der Erstauflage durchaus gegeben – das bedeutet allerdings nicht, dass die beiden Medien zwingend in einer intermedialen Arabeske fusionieren. Viele bekannte Werke der Romantik verfügen nur über ein Titelbild wie etwa Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797, Titelvignette), Clemens Brentanos zweibändiger Roman *Godwi* (1801/02, mit Titelvignetten und Frontispizen von Johann Heinrich Ramberg), die vierbändige Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08) von Clemens Brentano und Achim von Arnim (die Titelbilder wurden jeweils illustriert von Arnim, Brentano, Wilhelm und Ludwig Emil Grimm) und die zweibändigen *Deutschen Sagen* (1816/18) der Brüder Grimm (mit Titelbild von Wilhelm von Kaulbach). Bei diesen letztgenannten Werken ist das Bildmaterial nicht ausreichend, um die Illustration als essenziellen Bestandteil der Werkästhetik anzusehen.

4. Allgemeiner Forschungsüberblick

Die Untersuchung der Intermedialität von Text und Bild stellt in der deutschen Romantikforschung immer noch eine Randdisziplin dar. Anders als im englischsprachigen Raum, für den Paul Goldman die Bezeichnung »Illustration Studies« eingeführt hat,⁶⁹ existiert in der deutschen Sprache bisher kein vergleichbarer Terminus für die Analyse von Text/Bild-Beziehungen.

Die existierende Forschungsliteratur lässt sich in drei grobe Bereiche gliedern: 1) Allgemeine Überblickswerke zur Geschichte der Buchillustration, in denen die Romantik mehr oder weniger stark berücksichtigt wird; 2) monographische Arbeiten oder Aufsätze, die sich kunsthistorisch oder literaturwissenschaftlich mit der romantischen Illustration beschäftigen; 3) intermediale Studien zur romantischen Illustration, die Text und Bild gleichermaßen berücksichtigen. In letztgenanntem Bereich werden auch allgemeinere Arbeiten aufgeführt, in denen das Wechselverhältnis von Arabeske und Umriss um 1800 ästhetisch reflektiert wird. Darüber hinaus existieren allgemeine kunsthistorische und literaturwissenschaftliche Studien zur romantischen Arabeske, die ebenfalls erwähnt werden.

Zu 1): Der Versuch, die Buchillustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts zu katalogisieren, ist mehrfach unternommen worden, allerdings bleiben die Arbeiten bis heute unvollständig und sehr unübersichtlich, da eine Systematisierung nach sehr unterschiedlichen Kriterien

⁶⁹ Vgl. Goldman 2012, S. 13-32.

vorgenommen wird. Auch die Werke von Tieck, Reinick und Brentano werden dabei nur sporadisch berücksichtigt.⁷⁰ Erwähnenswert ist die zweibändige Überblicksdarstellung *Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850*, herausgegeben von Hauswedell/Voigt (1977). Darin stellt Wolf Stubbe alle wichtigen Illustratoren und Illustrationen um 1800 vor. Sowohl das *Minnelieder*-Projekt, Reinicks *Lieder eines Malers* als auch die autorbestimmten Illustrationen in Clemens Brentanos *Gockel*-Märchen werden behandelt.⁷¹ Stubbe erkennt die innovative Bedeutung der einzelnen Werke durchaus – allerdings weniger in der ästhetischen Konzeption von Text und Bild, als vielmehr in der neuartigen stilistischen Gestaltung der Illustrationen.

Zu 2): Bei den vorliegenden Arbeiten zu Text und Illustration der Romantik oder auch dem Schaffen einzelner Illustratoren der Goethezeit (vor allem Daniel Chodowiecki⁷² und Johann Heinrich Ramberg⁷³) werden die Konzeptionen von Intermedialität nur ansatzweise und sehr einseitig aufgearbeitet, da entweder ein kunsthistorischer Ansatz⁷⁴ oder ein literaturwissenschaftlicher Blickwinkel⁷⁵ im Mittelpunkt steht. Eine Ausnahme bildet Viola Hildebrand-Schats Monographie, in der sie sich mit den Illustrationen Moritz Retschs zu Goethes Texten beschäftigt und Bild und Text als zwei gleichermaßen relevante Medien versteht.⁷⁶ Der Fokus liegt auf Retschs Erneuerungen der Illustrationskunst wie etwa Umriss, Arabeske und Capriccio, nicht jedoch auf Gemeinschaftsarbeiten mit Dichtern oder Werken, die bewusst bimedial geplant waren.

70 Überblickswerke und Kataloge nur zur Geschichte der deutschen Illustration: Wendland 1987 (zum 19. Jahrhundert: S. 141-152; auf Runges *Minnelieder*-Illustrationen wird hingewiesen, deren Bedeutung jedoch nicht erkannt); Kat. Die Kunst der Illustration 1986 (darin besonders der Aufsatz von Ruhmer 1986); Geck 1982; Weinreich 1978; Göres 1977; Lanckorońska/Oehler, 1932-1934; Rümmer 1926 und 1927 (Verzeichnis erschienener Illustrationen). Internationale Überblickswerke zur Buchillustration: Bland 1958 (zur deutschen Illustration im 19. Jahrhundert: S. 308-318); Harthan 1981 (zur deutschen Romantik: S. 188-189). Auf die Problematik einer adäquaten Bibliographie zur Buchillustration geht Frank Büttner genauer ein (vgl. Büttner 1985).

71 Vgl. Stubbe 1977, S. 93-97 (zu den *Minneliedern*; darin inhaltlich viel übernommen aus Stubbe 1973), S. 104f. (zu Reinicks *Lieder eines Malers*) und S. 107-112 (zu Brentanos *Gockel*-Märchen).

72 Vgl. u. a. Colloquium Buchillustration im 18. Jahrhundert 1980. Zu Chodowiecki erscheinen auch regelmäßig Monographien (z. B. Bernt 2013).

73 Vgl. Košenina 2013.

74 Vgl. die kunsthistorisch ausgerichteten Beiträge im Kat. Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren 2012 und in den Sammelbänden von Košenina 2013; Reinisch 2013b; Neumann/Oesterle 1999; Timm 1988 und den Beitrag von Ruhmer 1986.

75 Vgl. u. a. Gramatzki 2015; Rößler 2013; Honold/Simon 2010; Wenzel 2007 (behandelt nur Text/Bild-Relationen im Mittelalter); Simon 2009; Schmidt 2003, S. 34-84; Eckel 2001; Heinritz, 1999a; Heinritz 1999b; Brand 1993 (behandelt primär den Text und diesen als Paratext); Weisstein 1992a. Weiterführend siehe auch die Arbeiten zur Diskussion des deutschen Literaturbetriebes im 18. Jahrhundert, in denen die zeitgenössische Beurteilung von Illustrationen u. a. von Verlegern im Vordergrund steht: Schumacher 2000 und Kruse 1990.

76 Vgl. Hildebrand-Schat 2004.

Grundsätzlich ist zu beobachten, dass die Werke von Tieck, Reinick und Brentano in der Forschungsliteratur meist gar nicht oder nur am Rande erwähnt werden. Dies gilt auch für Sammelbände, die sich explizit mit der Intermedialität von Text und Bild in der Romantik beschäftigen.⁷⁷ Besonders erwähnenswert aus dem Bereich der monomedialen Studien ist Anita Fischers Dissertation *Die Buchillustration der deutschen Romantik* (1933).⁷⁸ Fischer kategorisiert drei Formen der Illustration: die symbolische bei Runge, die volkstümliche bei Brentano/Grimm und die groteske bei E.T.A. Hoffmann. Sie ist die erste, die die Bedeutung Runges für die Illustrationskunst anerkennt: »Runges Vignetten zu Tiecks *Minneliedern* sind die ersten romantischen Buchillustrationen und wohl das schönste, zarteste und romantischste, was an Buchkunst von der Romantik geschaffen wurde.«⁷⁹ Leider setzt sie in ihrer Arbeit einen kunstwissenschaftlichen Schwerpunkt und berücksichtigt bei keiner Illustration die literarischen Texte, obwohl die Bilder ihrer Meinung nach eine dem Text untergeordnete Funktion einnehmen.⁸⁰ Fischers Untersuchung bleibt daher einseitig und liefert mehr eine Übersicht zur romantischen Illustration denn eine kritische Analyse.

Zu 3): Nach Cary-Madeleine Fontaine (1985),⁸¹ die vor allem theoretische Stellungnahmen von Dichtern und Künstlern in deren Briefkorrespondenz miteinander verglichen hat, haben sich nur Wolfgang Bunzel (2012a) und Günter Oesterle (1996) ausführlicher mit romantischer Text/Bild-Intermedialität beschäftigt.⁸² Bunzel und Oesterle sehen das Form-Prinzip der Arabeske als konstitutiv für die romantische Illustration (und auch die romantische Dichtung), allerdings sind sich beide einig, dass sich die Arabeske in einem Medium immer unabhängig vom anderen Medium realisiere, so dass die Herangehensweise grundsätzlich konventionell bleibt: Der Text wird literaturwissenschaftlich, das Bild kunsthistorisch analysiert. Bunzel erläutert zudem die Dichotomie von Bejahung (Brentano, Hoffmann) und anfänglicher Verneinung (Novalis, Brüder Grimm) der romantischen Illustration, die auf einem entgegengesetzten Verständnis von Dichtung beruhe: Brentano und Hoffmann als Vertreter einer autonomen Kunstpoesie sähen Märchen-Stoffe als »frei gestaltbares Material«⁸³ und Bilder als Bereicherung des Textes an. Die Grimms verstünden Märchen hingegen

77 Vgl. Neumann/Oesterle 1999; Timm 1988; Kat. Die Kunst der Illustration 1986, S. 74-78 (»Die zeitgenössische Romantiker-Illustration«); Rasch 1970.

78 Vgl. Fischer 1933.

79 Fischer 1933, S. 22.

80 Vgl. Fischer 1933, S. 8.

81 Vgl. Fontaine 1985.

82 Vgl. Bunzel 2012a; Oesterle 1996.

83 Bunzel 2012a, S. 21.

als historisch überlieferte Volksdichtung, mit der sich neu hinzugefügte Bilder nur schwer vereinbaren ließen.

Zum Wechselverhältnis von Umriss und Arabeske liegen bisher nur die Aufsätze von Günter Oesterle (1999, 2002)⁸⁴ und Werner Busch (1988)⁸⁵ vor. Weil die Arabeske – anders als der Umriss – in der Romantik sowohl ein Phänomen der Bildkunst als auch der Dichtung darstellt, ist sie prädestiniert für intermediale Beziehungen. Bei Oesterle ist jedoch vorrangig die literarische und bei Busch die bildliche Arabeske Untersuchungsgegenstand.

Diese Trennung ist auch im aktuellen und sehr umfangreichen Werk zur Arabeske um 1800 zu beobachten, dem Katalog *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* (2013).⁸⁶ Das Zusammenwirken beider Medien in der Arabeske wird leider nicht angesprochen, wenngleich in zahlreichen Aufsätzen zu arabischen Werken in allen Künsten ein fundiertes Bild der romantischen Arabeske geliefert wird, das durch einen umfangreichen Bildkatalog ergänzt wird.

Ein literaturwissenschaftlich wichtiges Werk zur Arabeske stammt vom Karl Konrad Polheim (*Die Arabeske*, 1966).⁸⁷ Polheim analysiert die Genese und die verschiedenen Annäherungen Friedrich Schlegels an die romantische Arabeske. In Bezug auf Bildkunst und Dichtung weist Polheim nach, dass Schlegel die Arabeske durchaus als ein intermediales Phänomen begreift, das in beiden Medien gleichermaßen zu finden sei, und über eine bloße Dichotomie hinaus, auch zu »wechselseitiger Erhellung« zwischen Bild und Text beitragen könne.⁸⁸ Zudem konstatiert Polheim, dass sich in Schlegels Poetik die Arabeske als »Form oder Ausdruck jener Ahnung« deuten lässt, »die sich auf die unendliche Fülle richtet, jene Füller wiederum, die der spätere Friedrich Schlegel mit dem Göttlichen identifiziert.«⁸⁹ Diese Auffassung der Arabeske ist in der romantischen Kunst weit verbreitet und – so wird die Analyse dieser Arbeit zeigen – auch zentral für die arabeske Strukturierung der Text/Bild-Werke von Tieck/Runge, Reinick und Brentano.

Auch Hinrich Ahrend (2012) beschäftigt sich mit der romantischen Arabeske.⁹⁰ Sein Schwerpunkt liegt zwar auf dem erzählerischen Werk Ludwig Tiecks, doch Ahrend liefert darüber hinaus einen allgemeinen und umfangreichen Überblick über die Bedeutung der Arabeske

84 Vgl. Oesterle 2002b, S. 57-70 und Oesterle 1999.

85 Vgl. Busch 1988.

86 Vgl. Kat. *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* 2013 (darin besonders Oesterle 2013 und Busch 2013).

87 Vgl. Polheim 1966. Zur literarischen Arabeske siehe auch Oesterle 1984.

88 Vgl. Polheim 1966, S. 46ff.

89 Polheim 1966, S. 65f.

90 Ahrend 2012.

bei verschiedenen Kunstphilosophen und Literaten der Romantik. Dabei bezieht Ahrend auch die Bildarabeske bei Runge am Beispiel der *Zeiten* und der *Lehrstunde der Nachtigall* in seine Überlegungen ein und weist Affinitäten zum Arabeskenverständnis Ludwig Tiecks nach. Auch wenn das intermediale Potential der Arabeske bei Tieck und Runge nicht Gegenstand seiner Arbeit ist, liefert Ahrend doch einen der wenigen disziplinübergreifenden Überblicke zur Arabeske um 1800.

Im Bereich der Kunstgeschichte ist Ernst Kühnells Werk *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments* (1949)⁹¹ wichtig. Kühnel widmet sich vor allem dem Arabeskenornament im Orient und beleuchtet den Transformationsprozess in die abendländische Kunst der frühen Neuzeit. Den Ursprung der Arabeske sieht Kühnel im spätantiken Blattrankenornament und in der Akanthusranke.⁹² Kühnel legt erstmals eine umfassende Systematik der Arabeske vor (siehe Kapitel 2). Obwohl die romantische Interpretation der Arabeske bei Kühnel nicht thematisiert wird, kann sein Kriterienkatalog zu großen Teilen auch für die romantische Arabeske fruchtbar gemacht werden und die formale Identifizierung einer Bildarabeske ermöglichen.

Bezüglich der romantischen Arabeske sind die Arbeiten von Werner Busch zur kunsthistorischen Standardliteratur geworden. Insbesondere seine Habilitationsschrift *Die notwendige Arabeske* (1985)⁹³ erläutert den »Verlust der Verweiskraft des Zeichens«⁹⁴ in der Bildkunst mit dem Aufkommen der Arabeske. An Werken von Runge, Neureuther, Kaulbach, Menzel und Schwind zeigt Busch, dass in der Romantik ein Prozess der Abstraktion und Stilisierung der Linie beginnt, der das Ende der Ikonographie einläutet.⁹⁵ Das bedeutet, dass die Arabeske in der romantischen Kunst über ihren ursprünglichen Ornamentcharakter weit hinausgeht und zur Allegorie,⁹⁶ das heißt zu einer »Form der Verweisung auf das Höchste, Unendliche«, wird.⁹⁷ Diese Erkenntnis, die Busch aus seinen ikonographischen Studien am Bildmaterial ableitet, trifft auch auf die romantischen Text/Bild-Arabesken zu.

91 Vgl. Kühnel 1977.

92 Vgl. Kühnel 1977, S. 13.

93 Vgl. Busch 1985.

94 Busch 1985, S. 30.

95 Vgl. Busch 1985, S. 13f.

96 Vgl. Busch 1985, S. 13.

97 Busch 1985, S. 45.

5. Methodik

Diese Arbeit steht vor der Herausforderung, Bild und Text in ihrer Beziehung zueinander zu analysieren ohne dass dabei ein Medium dem anderen untergeordnet wird. Der Ansatz unterscheidet sich vom ikonographischen und genuin kunsthistorischen Vorgehen Werner Buschs wie auch von anderen vorangegangenen Analysen zur romantischen Arabeske oder der romantischen Illustration: Literaturwissenschaftliche Methoden haben per se nur einen Text zum Gegenstand und sind nicht dafür gemacht, ein Bild adäquat zu analysieren. Das Zusammenwirken zweier unterschiedlicher Medien sollte daher mit einer disziplin- und medienübergreifenden Methode untersucht werden, die für Bild und Text ein einheitliches Vokabular bereithält. Die zeichentheoretisch operierende Semiotik kann diesen medienübergreifenden Untersuchungsansatz leisten. Das Bild und der dazugehörige literarische Text werden demnach als geordnete Zeichensysteme verstanden, die ihrer spezifischen Medialität wegen unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten und -grenzen unterliegen. Bild und Text kommunizieren zwar auf divergierende Weise, können jedoch in ihrem jeweiligen Zeichencharakter erfasst werden. In der Praxis hat die kunsthistorische Forschung bereits gezeigt, dass semiotische Bildanalysen interessante und innovative Erkenntnisse hervorbringen können. Der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch zählt zu den größten Verfechtern einer semiotisch orientierten Kunstgeschichte. Sein Frühwerk *Théorie du / nuage/*. *Pour une histoire de la peinture* von 1972 (dt. *Theorie der Wolke*, 2013) in dem er nachweist, dass die Malerei durch piktorales Denken geprägt ist, »gilt als Meilenstein jener Bemühungen, der Kunstgeschichte ihre systematische und materialistische Dimension zurückzugeben«.⁹⁸

Vor allem die stringente Methodik der Semiotik kann die komplexe Struktur der intermediären Arabeske transparent machen, da ein semiotischer Ansatz auf der Mikroebene eines Werkes ansetzt und dessen Struktur ausgehend von den einzelnen Zeichen über die Zusammenschlüsse konkreter Zeichen zu Codes, die in ihrer Summe die Werkstruktur bilden, beschreibt. Dieser Aspekt ist wichtig, weil die konfuse und auf Verwirrung ausgerichtete Arabeske der Romantik eine Struktur aufweist, die mit etablierten kunsthistorischen Methoden nicht ohne Weiteres erfasst und systematisiert werden kann.

Betrachtet man die Arabeske jedoch als ein Konstrukt aus Zeichen, dann kann man dieses komplexe und unsystematisch scheinende Phänomen in seine einzelnen Bestandteile (Zeichen, Codes) gliedern und schließlich das Sinnzentrum freilegen. Gerade wenn man zwei

⁹⁸ Damisch 2013 (Buchcovertext des Verlags Diaphanes).

verschiedene Medien untersuchen möchte, die gemeinsam eine Arabeske formieren, ist die Semiotik ein äußerst hilfreiches Instrument, um die immanente Ordnung der Arabeske nachzuvollziehen.

Da der Fokus auf den Illustrationen als Analysegegenstand liegt, sind besonders die bildsemiotischen Ansätze interessant. Ein Standardwerk, in dem erstmals semiotische Zeichentheorie auf ein nichtsprachliches Zeichensystem übertragen wird, stellt Roland Barthes *Rhétorique de l'image* (1964) dar. Charakteristisch für Barthes' Ansatz ist die semantische Offenheit von Bildern, die durch einen Text (und kulturspezifisches Wissen) limitiert werden kann. Die stringente Zusammenführung zweier simultaner und aufeinander bezogener Medien (Text und Bild) ist bei keinem anderen Bildsemiotiker (etwa Umberto Eco) in dieser Form zu finden: In der Regel wird ausschließlich das Bild semiotisch untersucht, aber nicht der Zusammenhang von Text und Bild wie bei Barthes.⁹⁹ Sein Aufsatz stellt keine etablierte Methode der Kunstgeschichte dar. Dennoch kann sein bildsemiotischer Ansatz, der auf der Analyse eines Werbeplakats basiert, als Inspiration für die methodische Herangehensweise dieser Arbeit verstanden werden: Auch Illustrationen stehen in enger Verbindung zu einem Text und werden in ihrer Semantik durch diesen Text geprägt. Zudem kann die These dieser Arbeit, dass die zu untersuchenden Werke der Romantik eine »intermediale Arabeske« als sekundäres Zeichensystem konstruieren, durch Berücksichtigung des kunstphilosophischen Hintergrunds der romantischen Arabeske bei der Zuweisung von Bedeutungen helfen.

Auch wenn Barthes die Sprache grundsätzlich als semiotisches Leitsystem versteht, mit dessen Vokabular ein Bild präzise aufgeschlüsselt werden kann, erkennt er 1969 in *Ist die Malerei eine Sprache?* durchaus die Eigenständigkeit der Bildkunst an: »Es geht nicht darum, die Linguistik auf das Bild anzuwenden oder der Kunstgeschichte eine Prise Semiologie zu verabreichen; es geht darum, die Distanz (die Zensur) aufzuheben, die institutionell das Bild und den Text trennt.«¹⁰⁰ Diese Äußerung greift einen zentralen Gedanken dieser Arbeit auf: Text und Bild sollen als gleichwertige Künste verstanden und in ihrer Kombination beschrieben und analysiert werden.

99 Vgl. Nöth 2009, S. 246.

100 Barthes 1990a, S. 159.

5.1 (Bild)Semiotik: Einführung, Überblick und Disposition

Die Wissenschaft von den Zeichen (griech. »semeion«) respektive den Zeichensystemen und Zeichenprozessen konstituiert sich bereits im griechischen Altertum und entwickelt sich schließlich mit Ferdinand de Saussures' *Cours de linguistique générale* (1916) zur eigenständigen wissenschaftlichen Disziplin in Europa.¹⁰¹ Seiner Arbeit liegt die Annahme zugrunde, dass jede Form der menschlichen Kommunikation durch Zeichen und ihre Systeme strukturiert wird. Ein Zeichen wird dabei durch seine Stellvertreter-Funktion definiert: Es macht dem Benutzer und dem Adressaten etwas präsent, ohne selbst dieses etwas zu sein (»aliquid stat pro aliquo«). Dieses essenzielle Merkmal dient der Semiotik-Forschung als Grundlage für weitere Differenzierungen. So ist etwa Saussures bilaterales Zeichenkonzept, bei dem ein sprachliches Zeichen aus einem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck (Signifikant), und einer inhaltlichen Bedeutung (Signifikat) besteht, für die Semiotik und die Sprachwissenschaft grundlegend geworden. Die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant definiert Saussure als willkürlich (Arbitrarität) und erlernt (soziale Konventionalität). Die Strukturierung von Zeichen innerhalb eines Systems stellt ein weiteres zentrales Merkmal von Saussures Theorie dar. Ein Zeichen operiere ausschließlich innerhalb seines Systems, so dass ein Signifikat nicht automatisch auf ein außersprachliches Referenzobjekt verweise.¹⁰² Für die Semantik ist vielmehr die Systemhaftigkeit eines Zeichens ausschlaggebend, denn erst durch die Beziehung zu anderen Zeichen im System kann ein Zeichen Bedeutung erhalten. Da sprachliche Zeichen sich immer linear verketteten, um größere Einheiten (Syntagmen) zu bilden, erschließt sich die Semantik eines Signifikats wie in einem Koordinatenkreuz sowohl vertikal durch paradigmatische Selektion als auch horizontal durch syntagmatische Kombination:

Einerseits gehen die Worte infolge ihrer Verkettung beim Ablauf irgendwelcher Aussagen Beziehungen unter sich ein, die auf dem linearen Charakter der Sprache beruhen, der es unmöglich macht, zwei Elemente zu gleicher Zeit auszusprechen [...]. Sie reihen sich eins nach dem andern in der Kette des Sprechens an, und diese Kombinationen, deren Grundlage die Ausdehnung ist, können Anreihungen oder *Syntagmen* genannt werden. Die Anreihung besteht also immer aus zwei oder mehr aufeinanderfolgenden Einheiten (z. B. *ab-reißen*; *für uns*; *ein langes Leben*; *Gott ist gut*; *wenn das Wetter schön ist*, *wollen wir ausgehen* usw.). In eine Anreihung hineingestellt, erhält ein Glied seinen Wert nur, weil es dem vorausgehenden oder dem folgenden oder beiden gegenübersteht.¹⁰³

Die paradigmatische Ebene der Sprachzeichen definiert Saussure folgendermaßen:

Andererseits aber assoziieren sich außerhalb des gesprochenen Satzes die Wörter, die irgend etwas unter sich gemein haben, im Gedächtnis, und so bilden sich Gruppen, innerhalb deren sehr verschiedene Beziehungen herrschen. So läßt das Wort *Belehrung* unbewußt vor dem Geist eine Menge anderer Wörter

101 Vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann ⁵2004, S. 14f.; Nöth 2000, S. 1ff.

102 Vgl. Saussure ²1967, S. 76-82.

103 Saussure ²1967, S. 147.

auftauchen (*lehren, belehren* usw., oder auch *Bekehrung, Begleitung, Erschaffung* usw., oder ferner *Unterricht, Ausbildung, Erziehung* usw.). Auf der einen oder anderen Seite haben alle diese Wörter irgend etwas unter sich gemein.

Man sieht, daß diese Zusammenordnungen von ganz anderer Art sind als die ersteren; sie sind nicht von der Zeiterstreckung getragen; ihr Sitz ist im Gehirn; sie sind Teile jenes inneren Schatzes, der bei jedem Individuum die Sprache bildet. Wir wollen sie *assoziative Beziehungen* nennen.¹⁰⁴

Die Untersuchung dieser Relationen von Zeichen innerhalb eines Systems und das Erkennen der dadurch strukturierten Systeme bildet für Saussure einen zentralen Untersuchungsgegenstand der Semiotik. Obwohl nach Saussure »nichts so sehr wie die Sprache geeignet ist, die Natur des semiologischen Systems verständlich zu machen«, ¹⁰⁵ ist die Semiotik (von Saussure auch »Semiologie« genannt) ¹⁰⁶ nicht grundsätzlich auf die Sprache beschränkt, so dass auch die bildenden Künste, Musik und Literatur als Zeichensysteme klassifiziert werden können. Da das bevorzugte System der Semiotik allerdings immer die Sprache geblieben ist, konnten viele zeichentheoretische Ansätze durch die Affinität des Zeichenmaterials vor allem auf literarische Texte problemlos übertragen werden und in der Literatur- und Kulturwissenschaft elaborierte Zeichentheorien mit eigenem Vokabular hervorbringen: In diesen Disziplinen entstanden in den 1960er bis 1980er Jahren mit dem Strukturalismus und der poststrukturalistischen Dekonstruktion bedeutende zeichentheoretisch ausgerichtete Großströmungen. Besonders der Strukturalismus versteht sich als Realisierung der Ideen Saussures und transformiert dessen Theorie auf literarische Texte, die einzeln oder als Gruppen ein eigenes semiotisches System konstruieren. Die Zeichenphänomene in einem literarischen Werk werden mit linguistischem Vokabular beschrieben, da für Saussure die Sprache »das Ausdruckssystem von größter Komplexität und weitester Verbreitung, das charakteristischste System von allen« ist. Folglich könne »die Linguistik zum allgemeinen Modell [patron général] der ganzen Semiologie werden, obwohl die Sprache nur ein System unter anderen ist«. ¹⁰⁷

104 Saussure 1967, S. 147f.

105 Zitiert nach Nöths Übersetzung, der als Quelle auf die französische Ausgabe des *Cours de linguistique général* von Bally und Sechehaye von 1987 verweist (dort S. 33-34). Vgl. Nöth 2000, S. 73.

106 Der Begriff »Semiologie« benennt bei Saussure alle nichtsprachlichen Zeichensysteme, während »Semiotik« bei ihm ausschließlich das sprachliche Zeichensystem meint. In der Forschung hat sich jedoch der Terminus »Semiotik« als Sammelbegriff für die Wissenschaft von Zeichensystemen durchgesetzt. Siehe hierzu weiterführend Nöth 2000, S. 3.

107 Zitiert nach Nöths Übersetzung, der als Quelle auf die französische Ausgabe des *Cours de linguistique général* von Bally und Sechehaye von 1987 verweist (dort S. 101). Vgl. Nöth 2000, S. 73.

Auch auf die Bildkunst ist Saussures Zeichentheorie übertragen worden. Roland Barthes gilt als Begründer und neben Umberto Eco als wichtigster Vertreter der Bildsemiotik.¹⁰⁸ In seinem Frühwerk vertritt Barthes – anders als Eco, der sich auf Charles Sanders Peirces triadisches Zeichenkonzept mit neun Subzeichenklassen stützt – einen eng an Saussure orientierten Zeichenbegriff. Die Analogie von Sprache und Bild erachtet er als sinnvoll, da der zweidimensionalen Bildkunst ein präzises Beschreibungsvokabular (im Sinne einer Grammatik) fehle. Eine semiotische Bildtheorie könne dieses Defizit beheben, da sie Zugang zur Terminologie des Systems ›Sprache‹ habe.¹⁰⁹ Einen besonderen Fokus legt Barthes in seinen Studien auf die Systemhaftigkeit (der Signifikate) eines Bildzeichens. Diese würden neben der denotativen Hauptbedeutung (oft auf ein außersprachliches Referenzobjekt bezogen) zusätzlich sekundäre Bedeutungen aufweisen. Diese zusätzlichen Bedeutungen, so äußert er 1957 in *Mythen des Alltags*, setzen sich zu Codes zusammen, die wiederum komplexe Systeme strukturieren – die von Barthes sogenannten ›Mythologien‹ oder auch ›Ideologien‹.¹¹⁰

Da Bilder ein sehr spezielles und semantisch viel offeneres Zeichensystem als die Sprache bilden, kommt Barthes in einer erweiterten Vorrede zu *Éléments de sémiologie* (1964/1965) zu dem Schluss, dass die vielfältigen Bedeutungen eines Bildzeichens durch die Sprache selektiert werden:

Es ist wahr, dass Gegenstände, Bilder und Verhaltensmuster Bedeutung haben können, und dies haben sie sogar in großem Maße, aber nie auf autonome Weise. Jedes semiologische System hat seine linguistische Beigabe. Wenn es sich z.B. um visuelle Substanz handelt, wird die Bedeutung bestätigt, indem sie durch eine sprachliche verdoppelt wird (dies ist der Fall im Kino, in der Werbung, bei den Comics, der Pressephotographie etc.), so daß zumindest ein Teil der ikonischen Botschaft, was ihre strukturalen Bezeichnungen angeht, entweder redundant ist oder vom sprachlichen System wieder aufgegriffen wird.¹¹¹

108 Bereits in den 1960er Jahren hat Nelson Goodman in seinem Werk *Languages of Art* (1968) eine interdisziplinäre Zeichentheorie für alle Künste formuliert, die sich jedoch nicht durchsetzen konnte. Für die Bildsemiotik seien in Auswahl einige Arbeiten kurz erwähnt, auf die im Rahmen dieser Untersuchung nicht weiter eingegangen werden kann: Boris A. Uspenskij, ein Vertreter der der Tartuer Schule des russischen Strukturalismus, hat in *Poetik der Komposition* (1970, deutsch 1975) die Übereinstimmung formaler Kompositionsverfahren in Literatur und bildender Kunst nachgewiesen. Sein Schwerpunkt liegt auf dem Standpunkt bzw. der Perspektive. Weitere Studien zur Bildsemiotik stammen von der belgischen Forschergruppe ›Groupe µ‹ aus den 1970er bis 1990er Jahren, in denen die Rhetorik und die verschiedenen Zustände eines Bildes im Mittelpunkt stehen (u. a. Groupe µ: *Traité du signe visuel*, 1992). In Frankreich haben Felix Thürlemann und Jean-Marie Floch die Textsemiotik von Algirdas Julien Greimas auf Bilder transformiert (Thürlemann: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, 1990; Floch: *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique*, 1985). Fernande Saint-Martin hat die Theorie von Louis Hjelmslevs in *Semiotics of Visual Language* (1990) für die Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht. Kritische Auseinandersetzungen mit bildsemiotischen Methoden liefern (in Auswahl): James Elkins: *Pictures and the Words that fail* (1998), Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes* (1997), Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder* (1994), S. 22 und auch die Äußerungen von Hansen-Löve in: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne* (1983/2000) und Rippl: *Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie* (2004), S. 47.

109 Vgl. hierzu grundsätzlich Barthes 1990b.

110 Vgl. Barthes 2010, S. 253-288.

111 Barthes: Erweiterte Vorrede in *Elemente der Semiotik* von 1988; zitiert nach Nöth 2000, S. 110.

Diese enge Beziehung zwischen Bild und Sprache beziehungsweise die Determinierung der Bild- durch die Sprachzeichen ist interessant für die Analyse von Illustrationen. Barthes versteht die Sprache zwar als semiotisch übergeordnetes System, dennoch stellt er das Bild in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Darüber hinaus berücksichtigt der französische Semiotiker für die Konstitution der vielfältig codierten Bildzeichen das kulturelle Wissen des Rezipienten. Das bedeutet, dass auch die Anordnung der Signifikanten (die ›Komposition‹) eine zentrale Rolle spielt, da diese auf ein »ästhetisches Signifikat« verweisen können (z. B. Stilleben),¹¹² woraus wiederum die übergeordneten Systeme, die ›Mythologien‹/›Ideologien‹, zusammengesetzt werden. Für die konkrete Werkanalyse heißt das, dass neben dem Text als primären Bezugspunkt auch die kunstphilosophische Debatte zur Entstehungszeit des Werkes sowie das davon geprägte technisch-künstlerische Darstellungsverfahren für die Bildsemantik und die Bildstruktur von Bedeutung sind.

Weiterhin wird die Bildsemantik zwar immer primär durch den Text bestimmt – aber das Bild kann trotz des Primats der Sprache auch auf die Textzeichen zurückwirken. Auf diese Form der Text/Bild-Beziehung (von Barthes als ›Relais-Funktion‹ bezeichnet), wird auch von dem Semiotiker und Kunstwissenschaftler Felix Thürlemann hingewiesen:

Daß dem einzelnen Bildtext häufig ein inhaltlich vergleichbarer Sprachtext vorangeht, daß ein Bildtext einen Sprachtext ›illustriert‹, ist kein Argument gegen die diskursive Autonomie des Bildtextes. Denn selbst wenn die Kenntnis des Sprachtextes für das Bildverständnis vorausgesetzt werden muß, ist nicht ausgeschlossen, daß der Sinn des Sprachtextes vom ›illustrierenden‹ Bildtext kommentierend präzisiert oder korrigiert wird.¹¹³

Mithilfe der Bildsemiotik kann somit aufgezeigt werden, wie Text und Bild sich in ihrer Semantik so determinieren, dass die Ästhetik des Werkes nur unter Berücksichtigung beider Medien zu erfassen ist.

5.2 Exkurs: Semiotische Bildanalysen in der kunsthistorischen Praxis

In der Praxis hat die kunsthistorische Forschung gezeigt, dass semiotische Bildanalysen interessante und innovative Erkenntnisse hervorbringen können. Dabei haben sich verschiedene Schwerpunkte und Herangehensweisen etabliert. Die wichtigsten Vertreter der semiotischen Bildanalyse – Hubert Damisch, Meyer Schapiro, Louis Marin und Felix Thürlemann – werden im Folgenden mit ihren Ansätzen und Arbeiten vorgestellt.

¹¹² Vgl. Barthes 1990b, S. 30.

¹¹³ Thürlemann 1990, S. 11.

Der französische Kunsthistoriker Hubert Damisch zählt zu den größten Verfechtern einer semiotisch orientierten Kunstgeschichte. Sein Frühwerk *Théorie du / nuage/ . Pour une histoire de la peinture* von 1972 (dt. *Theorie der Wolke*, 2013) in dem er nachweist, dass die Malerei durch pikturales Denken geprägt ist, »gilt als Meilenstein jener Bemühungen, der Kunstgeschichte ihre systematische und materialistische Dimension zurückzugeben«.¹¹⁴ Am Beispiel des Wolkenmotivs in der italienischen Malerei zeigt Damisch auf, wie sich die Semantik dieses unbestimmten und speziellen Sujets mit den Jahrhunderten verändert und zunehmend ausdifferenziert hat: »Die Wolke sollte zu den verschiedensten Zwecken dienen, von den rein signalethischen oder deskriptiven bis zu konstruktiven, ja auflösenden«.¹¹⁵ Seine bildsemiotischer Ansatz greift nicht auf Saussure oder Barthes zurück, sondern auf das triadische Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce, bei dem ein Zeichen als Symbol, Ikon oder Index klassifiziert wird. Bei Damisch ist die Wolke sowohl Symbol, Ikon als auch Index zugleich:

Diese triadische Relation konditioniert jeden Diskurs über die Kunst, und darum schreibt sie sich ins Prinzip der vorliegenden Arbeit ein. Der als /Wolke/ markierte Graph funktioniert in seine Eigenschaft als Zeichen in mehreren Registern zugleich.¹¹⁶

Mithilfe dieser Herangehensweise weist Damisch nach, dass die Wolke im Quattrocento ein wichtiges Theaterrequisit war, mit dem auf der Bühne der Übergang von der weltlichen zur göttlichen Zone dargestellt wurde und in der gleichen Funktion auch in der Malerei Mantegnas und Correggios zu finden ist:

Das pikturale Zeichen reproduziert (repräsentiert) ein Zeichen spektakulärer Natur (und die gemalte »Wolke« eine Theater-»Wolke«), so wie das Bild ein Spektakel reproduziert (repräsentiert), das selbst im Modus der Re-Präsentation, der »Wiederholung« einer ursprünglichen Szene gegeben ist.¹¹⁷

Die Wolke wird im Quattrocento somit als transzendentes und göttlich konnotiertes Element verstanden. Im Cinquecento wird die Wolke hingegen »auf marginale und signalethische Funktionen beschränkt«,¹¹⁸ während sie im 16. und 17. Jahrhundert »umfassendere illusionistische und pikturale Funktionen übernehmen«¹¹⁹ und »zur Verdeutlichung des Raumes selbst«¹²⁰ dienen kann.

Mit der Beziehung von Text und Illustration hat sich Meyer Schapiro in *Words and Pictures* (1973) am Beispiel der alttestamentlichen Exegese und deren Visualisierungen in der Bildkunst auseinandergesetzt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Text und Bild sich immer

¹¹⁴ Damisch 2013, Coverttext der deutschen Übersetzung des Verlags Diaphanes 2013.

¹¹⁵ Damisch 2013, S. 249.

¹¹⁶ Damisch 2013, S. 192.

¹¹⁷ Damisch 2013, S. 112.

¹¹⁸ Damisch 2013, S. 198.

¹¹⁹ Damisch 2013, S. 114.

¹²⁰ Damisch 2013, S. 198.

gegenseitig beeinflussen: »If some illustrations of a text are extreme reductions of a complex narrative – a mere emblem of the story – others enlarge the text, adding details, figures, and a setting not given in the written source.«¹²¹

Auch Louis Marin, dessen Werke sich kritisch mit der Semiotik auseinandersetzen, beschäftigt sich in *Le Portrait du roi* (1981, dt.: *Das Portrait des Königs*, 2005) mit der Intermedialität von Text und Bild am Beispiel der Medaillen von Louis XIV.¹²² Auf der Vorderseite zeigen die Medaillen ein Portrait des Herrschers, auf der Rückseite sind dessen Taten verschriftlicht. Für Marin sind diese Medaillen nicht nur ein Zeichen für Macht, sie werden selbst zu einem Ausdruck von Macht. Das Bild ist somit nicht nur ein Zeichen im semiotischen Sinne, sondern eine autonome Form des Seins. Dieses Fazit zieht Marin auch in seinem posthum erschienenen Werk *Des pouvoirs de l'image ouvrage* (1993, dt.: *Von den Mächten des Bildes* 2007).¹²³ Felix Thürlemann propagiert hingegen in seiner Aufsatzsammlung *Vom Bild zum Raum* (1990) eine semiotische Kunstwissenschaft, die sich vor allem an den Ansätzen von Algirdas Julien Greimas (insbesondere dessen generativem *Parcours*) orientiert. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel 5.1 erwähnt, ist für Thürlemann besonders die inhaltliche Autonomie des Bildtextes wichtig:

Spricht man jedoch dem Bild des Status eines Textes zu, so können innerhalb dieser Norm auch Werke gestaltet werden, die die sprachlich festgelegte Doxa neu interpretieren oder sogar in Frage stellen. Daß dem einzelnen Bildtext häufig ein inhaltlich vergleichbarer Sprachtext vorangeht, daß ein Bildtext einen Sprachtext illustriert, ist kein Argument gegen die diskursive Autonomie des Bildtextes. Denn selbst wenn die Kenntnis des Sprachtextes für das Bildverständnis vorausgesetzt werden muß, ist nicht ausgeschlossen, daß der Sinn des Sprachtextes vom »illustrierenden« Bildtext kommentierend präzisiert oder korrigiert wird.¹²⁴

Diese Autonomie des Bildtextes sieht Thürlemann besonders in Jacopo Bellinis *Kreuztragung* realisiert. Die neuen Gestaltungselemente (zusätzliche Nebenszenen), die Bellini in seinem Werk dem überlieferten Stoff hinzufügt, haben laut Thürlemann »eine für die Bedeutungskonstitution entscheidende Funktion«.¹²⁵ Mit Panofskys dreistufigem Deutungsmodell – der vorikonographischen Beschreibung, Ikonographie und Ikonologie (siehe Kapitel 5.3.3) – könnte diese Form der Bedeutungskonstituierung bei Bellini nicht gezeigt werden, da Panofskys Modell von bereits konstituierten Inhalten bei Bildzeichen ausgehe. Weiterhin zeigt Thürlemann an Bellinis *Kreuztragung*, dass auch syntagmatische Strukturen bei der Bedeutungskonstituierung wichtig sind, während diese Strukturen bei der Ikonographie irrelevant

121 Schapiro 1973, S. 11.

122 Vgl. Marin 2005.

123 Vgl. Marin 2007.

124 Thürlemann 1990, S. 11.

125 Thürlemann 1990, S. 43.

sein.¹²⁶ Thürlemann hält weiterhin fest, dass mit einer semiotischen Bildwissenschaft grundsätzlich das traditionelle Schisma zwischen der auf Form fokussierten Stilgeschichte und der auf Inhalt konzentrierten Ikonographie aufgelöst werden könne, da Form und Inhalt in der Semiotik miteinander verbunden seien und gemeinsam die »semantische Struktur« und »visuelle Substanz« eines Kunstwerks bilden würden.¹²⁷

Als letzten Vorteil der semiotischen Werkanalyse nennt Thürlemann die Aufwertung der Geschichtlichkeit:

Als selbstständiger Bedeutungsträger ist das Kunstwerk mehr als ein Dokument für eine aus sprachlichen Texten erschließbare »Weltanschauung«. Es kann im historischen Prozeß eine aktive Rolle spielen, indem es beiträgt, gesellschaftliche Werte zu fundieren oder zu untergraben. Eine entwickelte semiotische Theorie, die sich als Mittel zur *Bedeutungsanalyse* versteht, braucht den Vorwurf der Geschichtsfeindlichkeit nicht zu fürchten.¹²⁸

Die hier aufgeführten Beiträge zeigen, dass bildsemiotische Herangehensweisen durchaus Erkenntnisse liefern können, die nur durch ihre semiotische Methodik möglich sind. Dass eine auf Saussure basierende und von Barthes weiterentwickelte (Bild)Semiotik als Anknüpfungspunkt für die intermediale Analyse von Illustrationen fungieren kann, soll mit der vorliegenden Arbeit gezeigt werden.

5.3 Nähere Erläuterung des methodischen Vorgehens

5.3.1 Semiotische Typologie der Text/Bild-Beziehung

Der Medienwissenschaftler Klaus Sachs-Hombach definiert Bilder »als artifiziell herausgestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände«, die »in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen«.¹²⁹ Diese Beschreibung ist besonders für die Illustration charakteristisch, da sie meistens ein konkretes Textgeschehen visualisiert. Bei den zu untersuchenden Werken, für die das Zusammenwirken von Text und Bild in einer Arabeske konstitutiv ist, ist der Text von zentraler Bedeutung für das Bildverständnis. Allerdings darf die Illustration – besonders wenn sie Bestandteil einer intermedialen Arabeske ist – nicht als ein heteronomes und damit redundantes Gebilde aufgefasst werden. Der »Beitrag des einen für das andere Medium im Rahmen einer Gesamtbotschaft« setzt für den Sprachwissenschaftler Winfried

126 Vgl. Thürlemann 1990, S. 44.

127 Vgl. Thürlemann 1990, S. 12.

128 Thürlemann 1990, S. 14.

129 Sachs-Hombach 2003, S. 74.

Nöth voraus, dass neben »Redundanz« weitere »semantische Hauptklassen der Text-Bild-Beziehungen«¹³⁰ bei einer Analyse berücksichtigt werden: »Diskrepanz«, »Kontradiktion«, »Komplementarität« und »Mehrdeutigkeit«.¹³¹ Während »Redundanz« verstärkt in aufklärerischen Illustrationen zu finden ist, wird das scheinbar zusammenhanglose Nebeneinander von Text und Bild (»Diskrepanz«) oder ein möglicher Widerspruch zwischen Text- und Bildinhalt (»Kontradiktion«) besonders für die romantische Illustration essenziell. Einzeln oder kombiniert können die beiden letztgenannten Phänomene eine Arabeske konstruieren, indem der Bezug zwischen Text und Bild stark verschleiert wird. Dies geschieht vor allem durch eine »Mehrdeutigkeit« der Bildsignifikate, die vollständig oder teilweise semantisch offengehalten werden. Die Polysemie des Bildes kann jedoch durch den Text limitiert werden. Beide Zeichensysteme bilden folglich ein Syntagma, bei dem Text und Illustration gemeinsam die Bedeutung des Werkes generieren (»Komplementarität«). Das Vorgehen der Analyse orientiert sich an dieser Typologie. Wie eine Komplementarität von Text und Bild aussehen kann, hat Roland Barthes in einem kurzen Aufsatz dargelegt. Sein Vorgehen dient als Orientierung und konstruktiver Ausgangspunkt für die spätere Analyse dieser Arbeit, wird jedoch an keiner Stelle stringent abgearbeitet. Stattdessen spielt das kulturelle Wissen (Ikonographie, Kunstästhetik) in dieser Arbeit eine bedeutende Rolle bei der semantischen Erschließung der Zeichen.

5.3.2 Die Syntaktik von Text und Bild nach Roland Barthes

In *Rhétorique de l'image* (1964) geht Roland Barthes¹³² der Frage nach, wie Bilder als »Reihe diskontinuierlicher Zeichen«¹³³ ein kohärentes Ganzes ergeben und einen Sinn transportieren können. Als Untersuchungsgegenstand wählt er ein Werbeplakat des französischen Lebensmittelherstellers *Panzani* aus den 1960er Jahren aus. Barthes entwirft damit einen bildsemiotischen Ansatz, der genau genommen weder für Bildwerke des frühen 19. Jahrhunderts noch für Illustrationen konzipiert wurde. Die eindeutige Intentionalität, die typisch für Werbung ist, wird gerade in der romantischen Bildkunst und besonders in der intermedialen Arabeske unterlaufen. Essenziell ist jedoch, dass bei Barthes die semantische Abhängigkeit des Bildes von einem Text gegeben ist. Das bedeutet, dass primär der simultan abgedruckte Text die Bedeutung der Bildzeichen determiniert. Dieser Aspekt ist auch für die literarische

130 Vgl. Nöth 2000, S. 483.

131 Vgl. Nöth 2000, S. 482ff.; Ballstaedt/Mandl/Schnotz 1981, S. 237.

132 Zur Einführung in das Lebenswerk von Barthes siehe Ette 2011.

133 Barthes 1990b, S. 29.

Buchillustration gültig, die für gewöhnlich den Inhalt eines Textes aufgreift respektive in einer wie auch immer gearteten Beziehung zu diesem Text steht. Dennoch soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass in dieser Arbeit (anders als bei Barthes) nicht grundsätzlich ausgeschlossen wird, dass ein Bild auch auf die Bedeutung der Textzeichen wirken kann. Das heißt, das semantische Potential der Bildzeichen muss unabhängig vom Text berücksichtigt werden, wenn die Systematik der Arabeske dadurch beeinflusst wird. Zudem wurde bereits darauf hingewiesen, dass das diffuse Chaos einer zwei Medien umfassenden Arabeske ein hochgradig systematisches Vorgehen erfordert, um die Ordnung und Struktur dieses romantischen Phänomens in seiner Intermedialität greifbar machen zu können. Aus diesem Grund ist es wichtig, Barthes' Vorgehen zu kennen, und bei der Analyse der Illustrationen zielführend einzubeziehen.

Die Analysekriterien, die Barthes in *Rhétorique de l'image* aufstellt, werden nachfolgend präsentiert. Zentral für Barthes' Analyse des *Panzani*-Werbeplakats ist das Herausarbeiten dreier miteinander verknüpfte Botschaften, aus denen eine übergeordnete Bildstruktur abgeleitet werden kann. Die erste Botschaft wird für Barthes aus den sprachlichen Zeichen im Bild gebildet, die denotativ und/oder codiert sein können. Anders als ein codiertes Zeichen gehe das deskriptiv-sachbezogene Denotat nicht über die lexikalische Grundbedeutung eines Zeichens hinaus. Diese sprachwissenschaftliche Kategorisierung überträgt Barthes auf die Bildzeichen, die er in »codiert bildlich« (zweite Botschaft) und »nicht codiert bildlich« (dritte Botschaft) einteilt.¹³⁴ Bei den »codiert bildlichen« Zeichen seien Signifikant und Signifikat arbiträr und damit codiert, das heißt die Signifikate würden durch kulturelles Wissen gebildet.¹³⁵ Barthes verwendet für diesen Zeichentyp auch die Begriffe »symbolische« oder »konnotative« Botschaft, um die Differenz zur Botschaft der »nicht codiert bildlichen« Zeichen zu verdeutlichen:

[E]in System, das die Zeichen eines anderen Systems übernimmt und zu seinen Signifikanten macht, [ist] ein Konnotationssystem [...]; man wird also von vornherein sagen, daß das buchstäbliche Bild *denotiert* und das symbolische Bild *konnotiert* ist.¹³⁶

Die Zeichen eines buchstäblichen Bildes definiert Barthes als nicht arbiträr, da Signifikant und Signifikat tautologisch seien. Ein Bild-Denotat wird von ihm daher auch als »Botschaft ohne Code«¹³⁷ bezeichnet, da eine Vorstellung vom außersprachlichen Referenten nicht mehr

134 Vgl. Barthes 1990b, S. 32.

135 Vgl. Barthes 1990b, S. 30.

136 Barthes 1990b, S. 33.

137 Barthes 1990b, S. 33.

notwendig ist: »Um diese letzte (oder diese erste) Ebene des Bildes zu lesen, benötigen wir kein anderes Wissen als das mit unser Wahrnehmung verknüpfte.«¹³⁸

Die komplexe Verschränkung von symbolischer und buchstäblicher Bildebene sieht Barthes in der Zeichnung verwirklicht, die er als »codierte Denotation« versteht. Die Zeichnung reproduziert auf der buchstäblichen Ebene ein Objekt und sei somit ein Denotat. Allerdings würden nicht alle Signifikanten reproduziert, da die Reduzierung des Dargestellten ein Merkmal der Zeichnung sei. Darüber hinaus verweist Barthes darauf, dass Stil und Duktus starke Eingriffe bei der Abbildung des Objekts ermöglichen, weshalb in der »Machart« der Zeichnung eine Konnotation und damit kulturelle Codierung vorliege.

Eine Einschränkung der Bildsignifikate könne durch die zum Bild gehörenden sprachlichen Zeichen erfolgen, da dem Text durchaus eine starke Kontrollfunktion der polysemen Bildzeichen zukommen kann: Bei der »Verankerung« (*d'ancrage*) helfe die sprachliche Botschaft als Metasprache durch Selektion, die dem Rezipienten zur Auswahl stehenden Signifikate im Bild einzugrenzen, indem nur bestimmte Zeichen der bildlichen Botschaft herausgegriffen würden: »[D]er Text *führt* den Leser durch die Signifikate des Bildes hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren; über ein oft subtiles *dispatching* wird er bis zu einem im Voraus festgelegten Sinn ferngesteuert.«¹³⁹ Das bedeutet, dass die Verankerung von Text und Bild beim buchstäblichen Bild die Identifikation des Dargestellten maßgeblich steuern kann; beim codierten Bild wird stattdessen der Interpretationsspielraum stark verengt. Charakteristische Beispiele für das kontrollierende Prinzip der Verankerung sind für Barthes Pressefotografie und Werbung.¹⁴⁰

Stehen Bild und Text hingegen in einem gleichwertigen Verhältnis zueinander, so dass sie sich gegenseitig ergänzen wie zum Beispiel im Comic, liegt eine Komplementarität vor, die Barthes »Relais-Funktion« (*de relais*) nennt. Die französische Bezeichnung »relais« bedeutet »vermitteln/verbinden«. Die sprachliche Botschaft gehe bei einer Relais-Funktion über die »bloße Erhellungsfunktion«¹⁴¹ der Verankerung hinaus, denn »die Worte sind dann, genauso wie die Bilder, Fragmente eines umfassenderen Syntagmas, und die Einheit der Botschaft entsteht auf einer höheren Ebene: der der Geschichte, der Anekdote, der Diegese.«¹⁴² Dass

138 Barthes 1990b, S. 32.

139 Barthes 1990b, S. 35.

140 Vgl. Barthes 1990b, S. 36.

141 Barthes 1990b, S. 36.

142 Barthes 1990b, S. 36.

der Begriff »Relais« von Barthes nicht zufällig gewählt wurde, ist von Winfried Nöth nachgewiesen worden:

Der Begriff des Relais ist der Geschichte der Nachrichtenübertragung entlehnt. Relaisstationen waren Zwischenstationen der Post, bei denen die Post eines Senders einging, um auf anderen Transportwegen an den Empfänger weitergeleitet zu werden. An einer Relaisstation befinden sich also Informationen, die ihren Empfänger noch nicht erreicht haben. Barthes' Metapher meint offenbar die Übertragung von Informationen vom Text auf das Bild.¹⁴³

Nöths Hinweis, dass die Relais-Funktion vor allem als Metapher verstanden werden muss, zeigt, dass das semantische Ineinandergreifen von Text und Bild bei der Analyse im Vordergrund stehen sollte. Das bedeutet für die Werkanalysen dieser Arbeit, dass die Verankerung und die Relais-Funktion von Barthes nicht als elaborierte Instrumente berücksichtigt werden, sondern als hilfreiche Grundlage, mit der bestimmte intermediale Phänomene erfasst und benannt werden können.

Auf Basis seiner Überlegungen zu den drei Botschaften des Bildes und ihrer gegenseitigen Verschränkung leitet Barthes eine übergeordnete »Ideologie« der Signifikate und eine »Rhetorik« der Signifikanten ab. Der Begriff »Ideologie« soll die gesellschaftliche Dimension des kulturellen Korpus, aus dem sich die Vielfalt der Signifikate speist, verdeutlichen und zugleich die Bedeutung des Rezipienten für die Zuordnung der Codierungen bei der Lektüre hervorheben:

Die Originalität dieses Systems liegt darin, daß die Zahl der Lektüren ein und derselben Lexie (ein und desselben Bildes) für jeden einzelnen verschieden ist [...]. Die Variation der Lektüren ist allerdings nicht anarchisch, sie hängt von den unterschiedlichen, auf das Bild angewendete Wissensarten ab (einem praktischen, nationalen, kulturellen, ästhetischen Wissen) [...]. Es gibt eine Pluralität und eine Koexistenz der Lexiken innerhalb eines Menschen; die Zahl und die Identität dieser Lexiken bilden gewissermaßen den *Idiolekt* jedes einzelnen.¹⁴⁴

Dem Signifikanten kommt hingegen die Aufgabe zu, das Signifikat rhetorisch wirkungsvoll auszudrücken, so dass die Rhetorik des Bildes »die signifikante Seite der Ideologie«¹⁴⁵ darstelle.

5.3.3 Barthes' Affinität zu Panofskys »Ikonographie und Ikonologie«

Roland Barthes' dreigeteilte Analyse der semiotischen Struktur eines Bildes weist Parallelen zur klassischen Bildanalyse nach Erwin Panofsky auf, die er in *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance* (1939) darlegt.¹⁴⁶ In der kunsthistorischen Anthologie

143 Nöth 2016, S. 210.

144 Barthes 1990b, S. 41.

145 Barthes 1990b, S. 44.

146 Vgl. Panofsky 1975 (darin das Kapitel »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, S. 36-67).

The Art of Art History (1998) wird Panofskys Ansatz von Donald Preziosi »as a variant of the ancient semiological tradition in Western philosophy«¹⁴⁷ eingeordnet; das Interpretationsmodell »became a method for correlating visual imagery with other (principally textual) cultural information that would be pertinent to the proper reading of traditional imagery«.¹⁴⁸ Panofsky verfolgt in seinem dreistufigen Analysemodell eine innovative Herangehensweise, indem er sich den bis dahin vernachlässigten historischen, kulturellen und soziologischen Aspekten eines Bildes (Ikonographie) widmet, bei deren Erschließung schriftliche Quellen zu Hilfe genommen werden. Aus diesen Beobachtungen kann anschließend ein übergeordnetes Konzept (Ikonologie) abgeleitet werden.

Die primäre vorikonographische Beschreibung zählt auf, was auf dem Bild dargestellt wird und ist vergleichbar mit der »nicht codiert bildlichen Nachricht« bei Barthes:

Im Fall einer vorikonographischen Beschreibung, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, scheint die Angelegenheit recht einfach zu sein. Die Objekte und Ereignisse, deren Darstellung durch Linien, Farben und Volumen die Motivwelt bildet, lassen sich, wie wir gesehen haben, auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrung identifizieren.¹⁴⁹

Die zweite Stufe der Interpretation, die ikonographische »Beschreibung und Klassifizierung von Bildern«,¹⁵⁰ analysiert, wie das Motiv abgebildet wird und ähnelt Barthes »codiert bildlicher Nachricht«:

Die ikonographische Analyse, die sich mit Bildern, Anekdoten und Allegorien statt mit Motiven befaßt, setzt natürlich weit mehr voraus als jene Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, wie wir sie durch praktische Erfahrung erwerben. Sie setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen voraus, wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird, sei es durch zielbewußtes Lesen oder durch mündliche Tradition. In solchen Fällen müssen auch wir versuchen, uns mit dem vertraut zu machen, was die Urheber jener Darstellungen gelesen hatten oder sonstwie wußten.¹⁵¹

Die Ikonologie widmet sich hingegen der Frage, »wie unter wechselnden historischen Bedingungen die allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden«.¹⁵² Diese letzte Stufe der Interpretation befaßt sich mit der pragmatischen Dimension eines Kunstwerks und der Frage nach dem intrinsischen Sinn des Dargestellten im kulturellen Gesamtkontext:

Die Entdeckung und Interpretation dieser »symbolischen« Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) ist der Gegenstand dessen, was wir, im Gegensatz zur »Ikonographie«, »Ikonologie« nennen können.¹⁵³

147 Preziosi 1998, S. 217.

148 Preziosi 1998, S. 218.

149 Panofsky 1975, S. 43.

150 Panofsky 1975, S. 41.

151 Panofsky 1975, S. 45.

152 Panofsky 1975, S. 48.

153 Panofsky 1975, S. 41.

Die Ikonologie ist somit grundsätzlich interdisziplinär ausgerichtet und kann im weitesten Sinne mit der Zusammenführung von Text und Bild in einem Syntagma und der »Ideologie« der Signifikate bei Barthes verglichen werden.

Panofskys Modell strebt genau wie die Bildsemiotik die Analyse der semantischen und kulturellen Ebene von Kunstwerken an. Es bestehen jedoch auch große Unterschiede in der Vorgehensweise. Die Ikonographie ist oft auf ein partielles Bildelement fokussiert, isoliert dieses und stellt diachrone Vergleiche mit Vorlagen her. Eher unberücksichtigt bleiben dabei die (Neu-)Kombination des Motivs und auch die ganz spezifische Bedeutung des Elements innerhalb der Bildstruktur. Die synchron arbeitende Bildsemiotik widmet sich hingegen stärker dem einzelnen Werk, das als in sich geschlossenes System gesehen wird. Neben der Struktur des Werkes wird bei einer semiotischen Analyse primär nach dem Kontext eines Bildelements im System gefragt. Dabei ist der Einbezug weiterer Werke – kennzeichnend für die Ikonologie – nicht zwingend nötig. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Ikonographie/Ikonologie überflüssig für die Untersuchung intermedialer Text/Bild-Beziehungen ist. Vielmehr kann die Ikonographie/Ikonologie als Teil des kulturellen Wissens sehr wohl von entscheidender Bedeutung sein, wenn eine ausreichende Selektion der Bildsignifikate durch den Text nicht gegeben ist. Auch die in der Kunstwissenschaft obligatorische Beschreibung des Bildmaterials kann mit einer semiotischen Methodik nicht geleistet werden. Aus diesem Grund wird auch auf genuin kunstwissenschaftliche Beschreibungskategorien (zum Beispiel Komposition, Perspektive und Tiefenräumlichkeit) zurückgegriffen, um ein mögliches »ästhetisches Signifikat«¹⁵⁴ identifizieren zu können. Ebenso wird die Ikonographie als Bestandteil des kulturellen Wissens in die Analyse einbezogen, wenn dies für die Zuweisung der Bildsemantik notwendig ist.

5.3.4 Die Kunstästhetik-Debatte um 1800

Da der kulturelle Kontext bei der Beschreibung der sekundären ästhetischen Werkstruktur nicht vernachlässigt werden darf, werden kunstästhetische Positionen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts in die Untersuchung einbezogen.

Von besonderer Bedeutung in der Bildkunst um 1800 ist neben der »Arabeske« die antikiisierende »Umriß-Zeichnung. Während in Reinicks Liedersammlung die Bilder formal

154 Vgl. Barthes 1990b, S. 30.

überwiegend als Arabesken konstruiert sind, liegt bei Tiecks/Runges *Minnelieder*-Illustrationen eine Symbiose der Umriss-Zeichnung mit der Arabeske vor.¹⁵⁵ Da sowohl die Arabeske als auch der Umriss in der Kunstdebatte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Weiterentwicklung und Modifizierung im Sinne einer komplexen Semantisierung und Abstrahierung erfahren haben, ist der Rückgriff auf kunstästhetische Texte des 18. und frühen 19. Jahrhunderts unerlässlich, um die romantische Illustration in ihrer Innovation beleuchten zu können.

Anhand Johann Joachim Winckelmanns *Antike-Studien* (1755-1764), Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1766), Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks *Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst* (1797), August Wilhelm Schlegels Aufsatz *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss* (1799), Friedrich Schlegels *Gespräch über Poesie* (1800) sowie Goethes Kommentaren zur Illustration/Bildkunst soll aufgezeigt werden, wie sich im späten 18. Jahrhundert eine zeichentheoretisch reflektierte Illustrationsästhetik entwickelt, bei der die Umriss-Zeichnung und insbesondere die Arabeske zu Leitreferenzen der Romantik avancieren. Welche Codierungen bei den Bildzeichen möglich sind und welche Differenzen und Gemeinsamkeiten der Umriss und die Arabeske aufweisen, lässt sich aus den genannten ästhetischen Stellungnahmen ableiten. Die Ergebnisse werden für die Bild-Analyse fruchtbar gemacht und sollen mit poetologischen/kunsttheoretischen Äußerungen der beteiligten Dichter und Künstler zusammengeführt werden.

¹⁵⁵ Auf die Komplementarität von Arabeske und Umriss um 1800 gehen Werner Busch und Günter Oesterle ein. Beide berücksichtigen die Illustration nur am Rande (vgl. Busch 1988; Oesterle 1999).

TEIL I

DIE ILLUSTRATION DER AUFKLÄRUNG AM BEISPIEL CHODOWIECKIS

6. Die pädagogisch und ökonomisch funktionalisierte Illustration des 18. Jahrhunderts

Während die romantische Dichtung wie auch die Illustrationskunst die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks in den Vordergrund stellen, wird in der Literatur des 18. Jahrhunderts vernünftiges Handeln als wichtiger Schlüssel für persönlichen Fortschritt und Gemeinschaftswohl erachtet. Der charakterlichen Bildung und moralischen Belehrung des Einzelnen wird eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt.¹⁵⁶ Dementsprechend ist die Aufklärung durch eine Wirkungsästhetik geprägt, die sich dahingehend äußert, dass Texte den Leser erziehen sollen: »Literatur hat einen didaktischen Auftrag, sie ist in allen Gattungen durch und durch lehrhaft«.¹⁵⁷

Ausgelöst durch dieses Bildungsstreben setzt im 18. Jahrhundert eine extensive Lektüre ein, die für ein riesiges Angebot an Almanachen, Hofkalendern, Zeitschriften und Romanen auf dem Buchmarkt sorgt.¹⁵⁸ Der Illustration kommt die Aufgabe zu, ein Buch für den Käufer attraktiver zu machen – zum einen durch qualitative Aufwertung, zum anderen durch den leichteren Zugang zum Text, der durch die Visualisierung des Erzählten erreicht wird: »Bücher werden wegen der Illustrationen oder wegen des illustrierenden Künstlers gekauft, und erst die Illustrationen wecken das Interesse am Text«.¹⁵⁹ Bedenkt man die wirkungsästhetische Ausrichtung aufklärerischer Werke, dann erstaunt es, dass der ästhetischen Kohärenz von Text und Bild wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird.¹⁶⁰ Stattdessen wird die Illustration primär als werbewirksames Instrument eingesetzt. Da der Verkaufserfolg eines Werkes durch die Beigabe von Bildmaterial entscheidend beeinflusst werden kann, ist der Publikumsgeschmack ausschlaggebend für die Wahl des Künstlers (und damit Stil und Sujet des Bildes).

¹⁵⁶ Vgl. Baasner 2006, S. 39ff.

¹⁵⁷ Baasner 2006, S. 71.

¹⁵⁸ Vgl. Ehler 2003, S. 45; Beaujean 1997, S. 146; Schumann 1999, S. 14.

¹⁵⁹ Schumann 1999, S. 19.

¹⁶⁰ Die ästhetische Übereinstimmung von Text und Bild in der Aufklärung wird bei Andreas Köstler und Gerhard Steiner diskutiert (vgl. Köstler 2013, S. 219 und Steiner 1978).

Dies hat zur Folge, dass die Illustration oft eine überflüssige Beigabe bleibt und im schlimmsten Fall beim Rezipienten den Eindruck von Beliebigkeit und Austauschbarkeit erweckt. Tun sich Widersprüche zum Text auf, kann die Illustration sogar für »heftigen Autorunwillen« sorgen.¹⁶¹ All diese Aspekte konnten von Andreas Köstler (2013), Marion Beaujean (1997) und Gerhard Steiner (1978) für die Illustrationen von Daniel Nikolaus Chodowiecki nachgewiesen werden.¹⁶² Der Graphiker Chodowiecki gilt nicht nur als populärster Illustrator der Aufklärung, sondern des gesamten 18. Jahrhunderts. Neben literarischen, wissenschaftlichen, theoretischen und religiösen Werken (etwa von Ariost, Cervantes, Shakespeare, Pestalozzi, Rousseau, Voltaire, Richardson, Lavater, Basedow, Klopstock, Gessner, Gellert, Nicolai und Lessing) bebilderte er auch Arbeiten von Bürger, Goethe, Schiller und Jean Paul.¹⁶³ Diese Bandbreite erklärt sich dadurch, dass von Chodowiecki illustrierte Ausgaben immer zu Bestsellern avancierten: »Chodowieckis Bilder gefielen dem lesenden Publikum aller Stände wegen ihrer Natürlichkeit, wegen ihrer Lebens- und Wirklichkeitsnähe«.¹⁶⁴ Entsprechend lautet der Nachruf des Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleims auf den Illustrator: »Chodowiecki war! War! Wäre er nicht gewesen, so blieb wohl eine Schar von unsern Büchern ungelesen«.¹⁶⁵

7. »...nach der Natur gezeichnet«. Die Illustrationen Daniel Chodowieckis und die Ästhetik der Aufklärung

Daniel Nikolaus Chodowiecki schuf im Laufe seines Lebens ein umfangreiches druckgraphisches Werk, von dem 2000 Zeichnungen und 2075 Radierungen erhalten sind. Es handelt sich dabei durchgehend um Auftragsarbeiten.¹⁶⁶ Chodowiecki illustrierte nicht nur Werke der Aufklärung, sondern auch des Sturm und Drang, der Klassik und ins Deutsche übersetzte Werke der europäischen Dichtung. Inwiefern Chodowiecki als Vertreter des aufklärerischen Gedankenguts verstanden werden kann, ist daher umstritten. Paul Dehnert (1977) sieht in

¹⁶¹ Steiner 1978, S. 42.

¹⁶² Vgl. Köstler 2013, S. 219; Beaujean 1997, S. 144 und 156; Steiner 1978, S. 39ff.

¹⁶³ Eine ausführliche Aufzählung der von Chodowiecki illustrierten Werke findet sich bei Dehnert 1977, S. 12ff.

¹⁶⁴ Chodowieckis Illustrationen steigerten nachweislich die Verkaufszahlen der Werke (vgl. Dehnert 1977, S. 13).

¹⁶⁵ Gleim zitiert nach Dehnert 1977, S. 13.

¹⁶⁶ Vgl. Dehnert 1977, S. 14.

dem druckgraphischen Werk zwar eine Thematisierung der bürgerlichen Moral, ordnet den Künstler aber keiner bestimmten Kunstrichtung zu.¹⁶⁷ Wolf Stubbe (1988) kommt hingegen zu dem Schluss, dass die Bilder »ausnahmslos den Zielen der Aufklärung« gelten würden.¹⁶⁸ Auch Werner Busch (1997) ordnet Chodowiecki als belehrend-moralisierenden Aufklärer ein, erkennt gleichzeitig aber auch eine absolutistisch-konservative Haltung in den Stichen, weil diese sich »nicht primär gegen adelige Normen« richten würden. Willi Geismeyer (1993) interpretiert Chodowieckis Bekanntschaften und seine druckgraphische Tätigkeit für namhafte Größen der Aufklärung wie Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Nicolai und Johann Caspar Lavater als Indiz für die aufgeklärte Gesinnung des Künstlers.¹⁶⁹ Grundsätzlich herrscht also ein mehrheitlicher Konsens darüber, dass die Bilder moralisch funktionalisiert sind und den Rezipienten pädagogisch fordern.

Die große Aufmerksamkeit, die Chodowieckis Werk erfahren hat, liegt darin begründet, dass seine Arbeiten zum qualitativ Hochwertigsten gehören, was die Illustrationskunst des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Alle Stiche sind technisch ausgesprochen sorgfältig, fein und klar ausgeführt; die Illustrationen halten sich eng an die Textvorlage und setzen eine konkrete Passage alltagsnah und milieu-schildernd,¹⁷⁰ schlicht und harmonisch um. Charakteristisch für Chodowiecki ist eine physiognomische Ausdifferenzierung der Figuren, die sich in Kleidung, Mimik und sehr gezielt eingesetzter Gestik äußert. Dieser Stil ist eine »Art Markenzeichen«, der »sich von den Verlegern werbewirksam einsetzen ließ«.¹⁷¹ Auffällig ist, dass die Sujets weitestgehend realitätskompatibel sind. Sein mimetisches Bildverständnis verdeutlicht Chodowiecki 1780 in einem Brief an Johann Caspar Lavater: »Nur einzig und allein die Natur nachahmen, ohne an irgendeines Meisters Manier zu denken«.¹⁷² In diesem Punkt stimmt Chodowiecki vollständig mit der literarischen Aufklärung überein, die – orientiert an griechisch-antiken Dichtungstheorien – nach möglichst realistischer Wiedergabe menschlicher Verhaltensweisen strebt. So propagiert Johann Christoph Gottsched in seiner epochemachenden Abhandlung *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen* (1730) eine größtmögliche Wahrscheinlichkeit der *histoire*.¹⁷³ Auch die Synthese des Angenehmen mit

167 Vgl. Dehnert 1977, S. 69.

168 Stubbe 1988, S. IX.

169 Geismeyer 1993, S. 102-123.

170 Vgl. Schumann 1999, S. 36.

171 Kirchner 1997, S. 102.

172 Chodowiecki zitiert nach Stubbe 1982, S. X.

173 Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen*, S. 145ff.

dem Nützlichen (*prodesse* und *delectare*) erachtet Gottsched als wichtiges Merkmal eines literarischen Textes, wobei er einen besonderen Fokus auf die erzieherische Funktion von Dichtung legt:

Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt.¹⁷⁴

Auch bei Chodowiecki zieht sich die Darstellung von moralisch richtigem und falschem Verhalten wie ein roter Faden durchs Œuvre: »Beherrschung, Nüchternheit, Bescheidenheit, Triebverzicht und Affektregulierung bilden die Ideale seines Verhaltenskodexes, samt und sonders unterliegen sie dem Ökonomiegebot, insofern handelt es sich in der Tat um einen Normenkatalog«.¹⁷⁵ Dieses Urteil von Werner Busch bezieht sich auf die textentbundene Bilderserie »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens« (1778/79), die im *Goettinger Taschen-Calender* erschien. Der Zyklus, der richtiges und falsches Verhalten in jeweils zwei Bildern einander gegenüberstellt, kann durchaus repräsentativ für Chodowieckis Schaffen gelten, denn seine Bilder zielen immer darauf ab, dem Rezipienten ein Gefühl für Sittlichkeit zu vermitteln.¹⁷⁶ Da Chodowiecki seine Figuren mit ausgeprägter Mimik und Gestik als fühlende Charaktere darstellt, wirken seine Bilder nicht nur auf rationaler Ebene, sondern können dem Rezipienten auch auf emotionalem Weg eine moralische Botschaft vermitteln. Dieser Anspruch wird von Johann Georg Sulzer für die gesamte Kunst gefordert. In der Vorrede zum ersten Band seiner Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771) plädiert Sulzer für eine sensualistische Kunst, bei der Verstand und Gefühl des Rezipienten optimal ausgebildet würden:

Der Mensch besitzt zwey, wie es scheint, von einander unabhängige Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwicklung die Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hängt die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches dasselbe keinen Werth haben würde. [...] Sollen aber die Menschen diese herrlichen Früchte des Verstandes recht genießen, und in dem großen gesellschaftlichen Leben glücklich seyn, so müssen gesellschaftliche Tugenden; so muß Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzt werden.¹⁷⁷

Den Maßstab dafür, was als »schön und gut« angesehen werden kann, liefert in der Aufklärung das Altertum. Bereits Gottsched äußerte in seiner *Critischen Dichtkunst*, man hätte »zu aller Zeit gesehen, daß die Regeln und Exempel der Griechen, in allen freyen Künsten, die beste Anleitung zum guten Geschmacke gewesen sind«.¹⁷⁸ Während Gottscheds Poetik jedoch vor

174 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, S. 153.

175 Busch 1997, S. 78.

176 Martin Kirves leitet aus der Bilderserie gar eine »Bildtheorie der Aufklärung« ab (vgl. Kirves 2012).

177 Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste I (Vorrede), S. XIII.

178 Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen, S. 124.

allem die frühe, rein rational ausgerichtete Phase der Aufklärung repräsentiert, tendiert (wie bei Sulzer ersichtlich) die Dichtungstheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dazu, das didaktische Potential von Gefühlen zu berücksichtigen (Sensualismus in der Philosophie, Empfindsamkeit in der Literatur).¹⁷⁹

Die Fantasie und die frühromantische Autonomie-Ästhetik, die in der romantischen Kunst die intermediale Konstruktion einer Arabeske ermöglichen, finden in der Ästhetik der Aufklärung keine Entsprechung.

7.1 Chodowiecki als Illustrator von Gellerts Fabeln

Für den Roman des 18. Jahrhunderts haben bereits Marion Beaujean und Andreas Köstler am Beispiel von Chodowieckis Illustrationen zu Friedrich Nicolais *Leben und Ansichten des Magisters Sebaldu Nothanker* (1773-1776) die Entbehrlichkeit der Bilder aufgezeigt. Zur Illustration der Fabel – der aufklärerischen Gattung schlechthin – liegt jedoch noch keine Studie vor. Keine andere Textsorte kann didaktisch so gut funktionalisiert werden und dabei zugleich unterhaltsam und ästhetisch sein. Gerade die ästhetische und unterhaltsame Dimension der Fabel, die im Laufe des 18. Jahrhunderts immer wichtiger wird, deutet den Paradigmenwechsel an, der in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu erkennen ist.¹⁸⁰ In der Aufklärung bleibt die Fabel jedoch immer ein volkserzieherisches Instrument, das erzählerisch durch bildhafte Vergleiche und Allegorien einen moralischen Lehrsatz möglichst effektiv vermitteln soll. Die wirkungsästhetische Konzeption des Textes steht somit an erster Stelle. Da besonders Fabeln sehr gerne mit Illustrationen angeboten wurden, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen, stellt sich die Frage, inwiefern die Bilder am didaktischen Konzept des Werkes beteiligt sind. Dies soll beispielhaft an Bildern Chodowieckis zu Fabeln von Christian Fürchtegott Gellert untersucht werden, denn die »Gellertschen Fabeln waren das erfolgreichste und populärste Buch des 18. Jahrhunderts, das Leser in allen Schichten der Gesellschaft gefunden hat«.¹⁸¹ Außerdem strebt Gellert mit seinen Fabeln keine Bildung des Rezipienten auf rein rationaler Ebene an. Als ebenso wichtig für den erzieherischen Erfolg von Dichtung erachtet er die sinnliche Erkenntnis der Wahrheit.¹⁸² Es

179 Zu Chodowiecki als empfindsamen Illustrator siehe Krüger 1980.

180 Vgl. Seidler 2010, S. 83. Zu Positionen der Fabelpoetik in der Aufklärung siehe Eichhorn 2013.

181 Scheibe 1966, S. IX.

182 Der Dichter könne eine sinnliche Wirkung und Erkenntnis hervorrufen: »simul ac enim cogitationes eo dirigas, ut via sensuum ad intelligentiam pervenire possint«. Dies äußert Gellert in seiner Disputatio *De Poesie Apologorum eorumque Scriptoribus* (1744), die sich der Fabelpoetik widmet (zitiert nach Schrader 1991, S. 79). Siehe weiterführend Singh 2012.

wäre daher zu erwarten, dass Gellert Illustrationen als sinnlich wirkendes Instrument der Didaktik versteht und in diesem Sinne einsetzt.

Aufgrund des durchschlagenden Erfolgs wurden Gellerts Fabelsammlungen im 18. Jahrhundert mehrfach aufgelegt.¹⁸³ Die 12 Illustrationen von Chodowiecki entstanden für 12 ausgewählte Fabeln und Erzählungen, die im *Genealogischen Calender für West-Preußen auf das Jahr 1776 zu Berlin* abgedruckt wurden. Die Fabeln entstammen der zweibändigen Sammlung *Fabeln und Erzählungen* von 1746 und 1748, die Erzählungen den *Lebrgedichten und Erzählungen* von 1754.

Als der *Calender* gedruckt wurde, war Gellert bereits seit sieben Jahren verstorben. Eine Zusammenarbeit zwischen ihm und Chodowiecki kann somit ausgeschlossen werden. Eine kohärente Ästhetik von Text und Bild scheint für Gellert aber bereits zu Lebzeiten keine Rolle gespielt zu haben, denn die *Calender*-Fabeln sind vor seinem Tod mehrfach ediert und immer wieder mit unterschiedlichen Bildern versehen worden. So enthält die Erstauflage des ersten Bandes der *Fabeln und Erzählungen* eine allegorische Titelvignette von Johann Martin Bernigeroth und zahlreiche im Text verstreute Rocaille-Vignetten sowie ein kleines Landschaftskupfer mit Staffage. Grundsätzlich wurde eine Bebilderung – laut einer Äußerung des verantwortlichen Verlegers – vor allem »auf des Verfaßers [Gellert; V.H.] eigenes Anrathen und um seine Schriften noch beliebter zu machen« forciert. Bei der Illustrierung scheint Gellert keine konkrete Vorstellung von der Visualisierung seiner Texte kommuniziert zu haben und laut Siegfried Scheibe war der Dichter nur beim Druck der ersten Auflage nachweisbar involviert.¹⁸⁴ Insofern können die Illustrationen vorrangig als absatzfördernde Maßnahme eingeordnet werden und kaum als von Gellert didaktisch funktionalisiertes Instrument.

7.1.1 Gellerts Fabeltheorie

Die Fabel definiert Gellert als eine »kurze und auf einen gewissen Gegenstand anspielende Erdichtung, die so eingerichtet ist, daß sie zugleich ergötzet und zugleich nutzt [ut delectando prosit]«. ¹⁸⁵ Im gesamten 18. Jahrhundert und auch bei Gellert wird die Fabel als Lehrdichtung mit propädeutischer Funktion begriffen. Die Texte zeigen »omnes qui quicquid verum, rectum, iustum, pulchrum atque decorum sit facilius imaginibus quam rationibus philosophicis intelligere possunt«. ¹⁸⁶ Der Unterhaltungsfaktor und damit die Gestaltung des

183 Einen kurzen Überblick über Gellerts Werk und Theorie liefert Barthel 2010, S. 95-123.

184 Vgl. Scheibe 1966, S. XIII-XLVII.

185 Gellert: Was eine Fabel sey?, S. 252.

186 Gellert: *De Poesie Apologorum eorumque Scriptoribus* (1744), zitiert nach Schrader 1991, S. 80.

discours ist für Gellert entscheidend, um eine moralische Lehre erfolgreich zu vermitteln. Eine Fabel muss etwas »Seltnes, Neues und Wunderbares« enthalten, um beim Leser Interesse wecken und Spannung aufbauen zu können.¹⁸⁷ Gerade die Erzeugung von Spannung sei ein essenzielles Qualitätsmerkmal:

Wo endlich *der Inhalt* der Fabel *sehr kurz ist*, da sind die *kurzen und weitläufigen Beschreibungen sehr geschickt*, die Fabel zu erweitern, und den Leser auf eine *bequeme Art zurück zu halten*, und auf das *folgende begierig zu machen*. Dieses Verlangen, das uns vor Begierde gleichsam brennen läßt, den Ausgang eines Dinges zu erfahren, täuscht uns auf eine angenehme Art, weil wir uns immer nach etwas Neuem sehnen. Wer uns aber mit unsern eignen Willen durch diese Hoffnung eine Zeitlang unterhalten kann, der vermehret und verursacht dadurch unser Vergnügen.¹⁸⁸

Der Leser soll die moralische Botschaft der Fabel nicht nur mit dem Verstand erkennen und verarbeiten, sondern auch mit seinen Sinnen: »simul ac enim cogitationes eo dirigas, ut via sensuum ad intelligentiam pervenire possint«.¹⁸⁹ Der Lehrsatz der Fabel sollte daher in eine fiktive Geschichte eingebettet sein, die unterhaltsam, spannend und gleichzeitig anschaulich sei, so dass der Rezipient zur Imagination geistiger Bilder angeregt würde. Die Synthese des Angenehmen mit dem Nützlichen (*prodesse* und *delectare*) ist für Gellert besonders wichtig. Daneben bilden Klarheit, Deutlichkeit und Schlichtheit weitere wichtige Bestandteile eines gelungenen Textes: »Es verlangt aber die Verbindung der Fabel mit ihrem Endzwecke, daß in der Fabel *nicht mehr oder weniger stehe, als es ihr Endzweck erfordert*«.¹⁹⁰ Deutlich erkennbar ist in diesen Punkten der Einfluss von Johann Christoph Gottscheds rationaler Regelpoetik *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*. Die besondere Fokussierung auf die emotionale Wirkung eines Textes zeigt hingegen den Einfluss der Empfindsamkeit. Theoretisch könnten Illustrationen Gellerts Intention, den Rezipienten durch Vergnügen und die Stimulierung der Sinne zu belehren, konstruktiv unterstützen. Zu Chodowiecki, dessen Werk ebenfalls zur moralisierenden und empfindsamen Darstellung neigt, besteht also eine Konvergenz in kunsttheoretischen Fragen. Zu erwarten wäre daher, dass Chodowieckis Illustrationen keinen Widerspruch zu Gellerts Fabeln darstellen, sondern redundant zum Text sind.

187 Gellert: Was eine Fabel sey?, S. 252.

188 Gellert: Was eine Fabel sey?, S. 253f.

189 Gellert: *De Poesie Apologorum eorumque Scriptoribus* (1744), zitiert nach Schrader 1991, S. 79.

190 Gellert: Was eine Fabel sey?, S. 253.

7.1.2 Chodowieckis Illustrationen für den *Genealogischen Calender für West-Preußen* (1776)

Chodowiecki hat die sechs im *Genealogischen Calender für West-Preußen auf das Jahr 1776 zu Berlin* abgedruckten Fabeln *Das Gespenst*, *Der glücklich gewordene Ehemann*, *Selinde*, *Das Hospital*, *Der junge Prinz* und *Das junge Mädchen* von Gellert mit jeweils einer ganzseitigen Radierung im Hochformat illustriert. Visualisiert wird durchgehend die Schlusszene der Geschichte, in welcher die Auflösung der zuvor geschilderten Problematik beziehungsweise die sittlich richtige Handlungsweise erläutert wird.

In Normalsicht blickt der Rezipient auf die interagierenden Figuren und nimmt so die Rolle eines scheinbar anwesenden Beobachters ein. Die Figuren sind immer im Vordergrund lokalisiert und füllen das Bild vollständig aus. Der Bildraum ist bühnenartig gestaffelt und nur wenige Meter tief. Der Hintergrund wird fast immer architektonisch mit der Innenwand eines Raumes oder, bei draußen lokalisierten Handlungen, mit dem Blick auf eine Hausfassade abgeschlossen. Eine Ausnahme bildet das Bild *Der glücklich gewordene Ehemann*, bei dem sich die Handlung vor einer undefinierbaren Kulisse abspielt (möglicherweise Felsen oder Laubbüsche).

Bei allen Illustrationen ist das untere Drittel des Blattes mit dem Titel der Fabel und mit dem auf dem Bild dargestellten Textabschnitt (in der Regel ein oder zwei Sätze) handschriftlich versehen. Durch die Anordnung dieser drei Bestandteile des Blattes entsteht der Eindruck eines Emblems: Die Illustration bildet als *pictura* den bildlichen Teil, der Titel der Fabel die *inscriptio* und der erklärende Satz darunter die *suscriptio*. Am Beispiel der Illustrationen zum *Genealogischen Calender* soll gezeigt werden, dass der literarische Text und das Bild (beziehungsweise hier das Emblem) zwei dichotome Systeme bilden. Die Position der Bilder und der Fabel im *Calender*, von dem keine Exemplare überliefert sind, ist daher nur von geringer Bedeutung und kann vernachlässigt werden.

7.1.2.1 Chodowieckis emblematische Illustration zu *Selinde*

Im Folgenden soll Chodowieckis Illustration zu Gellerts Fabel *Selinde* (Abb. 2) von 1776 exemplarisch analysiert werden. Die Fabel thematisiert die Tugend der Demut am Beispiel einer jungen Frau, die ihre Schönheit verneint. Für ihre Bescheidenheit wird sie am Ende der Geschichte belohnt. Damit richtet sich die Fabel primär an ein weibliches Lesepublikum, das durch die Vorführung von sittlich korrektem Verhalten zur Ausbildung der eigenen Tugendhaftigkeit angeleitet werden soll.

Die Fabel setzt sich zusammen aus zehn Strophen mit jeweils zwei bis 12 Versen, die überwiegend aus Paar- und Kreuzreimen bestehen. Zu Beginn wird beschrieben, wie Selinde, das »schönste Kind zu ihren Zeiten«,¹⁹¹ von einem Maler portraitiert wird. Die Gemalte wirft dem Künstler nach Fertigstellung des Bildes Idealisierung vor und weigert sich, ihn zu bezahlen. Vor Gericht wird dem Maler Recht zugesprochen und Selinde wird angewiesen, das Portrait zu bezahlen. Ihre Uneitelkeit und Bescheidenheit werden vom Richter jedoch als Tugenden anerkannt und die Angeklagte erhält zur Belohnung ein Heiratsgut. In der vorletzten Strophe schaltet sich der Erzähler ein, indem er den Urteilsspruch des Richters und Selindes Tugendhaftigkeit preist: »Je mehr sie zweifelte, ob sie so reizend wäre, | Um desto mehr erhielt sie Ehre«. Darauf folgt der moralische Lehrsatz, mit dem die Fabel endet: »Je minder sich der Kluge selbst gefällt: | Um desto mehr schätzt ihn die Welt.«¹⁹²

Die Illustration zeigt in Nahausschnitt den Ausschnitt einer Zimmerecke mit Kachelboden und nebeneinander hängenden Portraitgemälden an den Wänden. In der Mitte des Bildes steht eine nach Rokoko-Mode gekleidete Gruppe von sieben Personen eng um einen rechteckigen Tisch versammelt. Der Tisch ist schräg positioniert, so dass die Längsseiten diagonal nach links in den hinteren Bildgrund laufen. Die dem Rezipienten zugedrehte Tischkante in der Bildmitte ragt leicht in den leeren Vordergrund hinein und öffnet den Personenkreis für den Rezipienten, der sich perspektivisch auf Augenhöhe mit den Figuren und nur wenige Meter vom Tisch entfernt befindet. Die Aufmerksamkeit der Gruppe ist auf die junge Frau neben der Tischkante an der Längsseite gerichtet. Ihr Körper ist dem am Tisch gegenüberstehenden Mann zugewendet, so dass ihr Profil zu sehen ist. Sie trägt eine am Gesäß nach oben geraffter Contouche mit Panier und hält einen Fächer in der herabhängenden Rechten. Ihr Blick ist gesenkt, während alle anderen sie anblicken.

Rechts neben der Frau und der freistehenden Tischkante steht ein Mann im Dreiviertelprofil und blickt in die Bildmitte, so dass sein Kopf mit Stutzperücke im Profil zu erkennen ist. Er trägt Strümpfe und einen um die Schultern gelegten Justaucorps, unter dem auf der linken Seite ein Degen hervorhängt. Mit beiden Händen hält er rechts von sich eine große Leinwand empor, in der Linken außerdem noch einen Dreispitz. Die Vorderseite der Leinwand zeigt nach links in die Bildmitte und ist nur für die Figurengruppe sichtbar. Hinter dem Tisch an der Längs- und hinteren Querseite stehen fünf Männer in Justaucorps mit Rüschen-Jabots und Allongeperücken. Von ihnen beugt sich der zweite von rechts mit ausgestreckter Rechter

191 Gellert: Selinde, S. 109.

192 Gellert: Selinde, S. 111.

und gespreizten Fingern über ein großes geöffnetes Buch, das auf dem mit einem Tuch bedeckten Tisch liegt. Dabei blickt er mit zusammengezogenen Augenbrauen und zusammengepressten Lippen auf die ihm zugewendete junge Frau gegenüber an der vorderen Längsseite des Tisches. Bis auf ihn lächeln alle Figuren die Frau an.

7.1.2.2 Die Bestandteile der Illustration: *pictura*, *inscriptio* und *subscriptio*

Unterhalb des Bildes befinden sich drei handschriftliche Zeilen mit dem Titel der Fabel sowie einem kurzen Textzitat: »Selinde | Kein Maler konnt euch treuer malen | Abbittend sollt ihr ihn bezahlen;«. In dieser sprachlichen Botschaft wird auf denotativer Ebene ein Urteil über die Ähnlichkeit zwischen einer Frau und ihrem Portrait formuliert. Aufgrund der naturgetreuen Abbildung der Angeklagten wird diese dazu aufgefordert, sich beim Maler des Gemäldes zu entschuldigen und ihn zu bezahlen. Die Textzeichen im Bild beziehen sich somit auf die Bildzeichen und ermöglichen die Identifikation einiger der dargestellten Figuren und der Situation durch Verankerung. Da eine größere Menge an Bild- als Textzeichen vorhanden ist, wirken die Bildsignifikate auch auf die Textzeichen zurück und ergänzen fehlende Informationen. Die formale Komposition von Text und Bild und das Zusammenwirken der beiden Medien auf Zeichenebene lässt sich auf codierter Ebene als Emblem, das heißt als codifiziertes Symbol, spezifizieren. Mit der Wahl dieses ästhetischen Signifikats wird deutlich, dass Text und Bild eine komplementäre Einheit bilden und eine Entschlüsselung der Botschaft, in diesem Falle Bescheidenheit als Tugendideal, nur intermedial möglich ist.

In der ersten Zeile steht nur das bis in die Mitte des Blattes eingerückte Substantiv »Selinde«, das als weiblicher Vorname wahrgenommen wird, weil der nachfolgende Zweizeiler mit der alten pronominalen Höflichkeitsform feminin (»euch«, »ihr«) grammatisch auf das bereits genannte definite Substantiv explizit rekurriert und es als Frau semantisiert. Da auf dem Bild nur eine einzige weibliche Figur abgebildet ist, kann diesem Bildzeichen das sprachliche Signifikat »Selinde« zugeordnet werden. Eine Affinität zwischen dem Textsignifikanten »Selinde« und dem Bildsignifikanten »Frau im Kleid« besteht jeweils in der syntagmatischen Kombination innerhalb der monomedialen Zeichenkette, wodurch die Zuordnung des Sprachsignifikaten zum Bildsignifikanten erleichtert wird: Die Figur »Selinde« wird im Bild von allen übrigen Figuren angeschaut, so dass der Blick des Rezipienten gezielt zu diesem Bildzeichen gelenkt wird. Auch der sprachliche Signifikant »Selinde« ist optisch durch die isolierte Position und die vergrößerte Schrift hervorgehoben. Der sprachliche Signifikant wird

zudem als Überschrift der nachfolgenden Textzeichenkette wahrgenommen. An dieser Stelle greift das Prinzip der Textdeixis, denn der heterodiegetische Rezipient weiß, dass er eine bimediale Konstruktion vor Augen hat. Selbst wenn er nicht mit der Lesart von Emblemen vertraut ist, weiß er, dass ein literarischer Text wie auch ein Bild immer einen Titel besitzen. Mit diesem Vorwissen wird das Substantiv ›Selinde‹ sofort als Referenzträger beziehungsweise *inscriptio* gelesen und alle simultan abgebildeten Zeichen automatisch darauf bezogen. Die Deutungsrichtung des Emblems ist für den Rezipienten damit festgelegt.

Die *subscriptio* beginnt mit dem Deklarativsatz »Kein Maler konnt euch treuer malen« und geht in der nächsten Zeile in einen Imperativsatz über: »Abbittend sollt ihr ihn bezahlen;«.¹⁹³

Durch den hohen Grad an Referenzidentität mit anaphorischen Proformen in beiden Sätzen werden diese als Text-Einheit und durch die Satzarten als direkte monologische Sprechhandlung eines Emittenten gekennzeichnet. Das Semikolon signalisiert die Unabgeschlossenheit der Sprechhandlung. Die syntaktisch-semantische Struktur weist die *subscriptio* als Rechtspruch aus; Adressat ist der Referenzträger Selinde. Mit diesem Wissen wird dem Bildsignifikanten ›Allongeperücke‹ auf kulturell codierter Bildebene das Signifikat ›gerichtliches Attribut‹ zugeordnet, da die Perücke im 18. Jahrhundert Bestandteil der Gerichtsrobe ist. Die fünf Männer am Tisch können auf codierter Ebene folglich als Vertreter eines Gerichts identifiziert werden, obwohl sie in der *subscriptio* nicht erwähnt werden; dem Buch auf dem Tisch wird im Kontext dieser Bildsignifikate automatisch das Signifikat ›Gesetzbuch‹ zugeordnet. Die dargestellte Szene wird dadurch als Gerichtsprozess wahrgenommen. Als Emittent der Sprechhandlung kommt nur die Figur in Frage, die gegenüber der angeklagten Selinde vor dem aufgeschlagenen Buch das Urteil (die *subscriptio*) verliest und damit das Signifikat ›Richter‹ zugeordnet bekommt. Diese Zuordnung wird auch durch die Gestaltung des Bildsignifikanten forciert, denn die Figur des Richters ist als einzige in Bewegung und hebt sich von den ähnlich konstruierten Bildzeichen (den Männern in Gerichtsrobe) durch die vorgebeugte Haltung, den grimmigen Blick auf Selinde sowie den verweisenden Gestus auf das Buch ab. Obwohl in diesem Fall die Relais-Funktion dominiert, lässt sich bei anderen Bildzeichen auch das Prinzip der Verankerung beobachten: Dem Signifikanten ›Mann mit Leinwand‹ kann das Textsignifikat ›Maler‹ zugeordnet werden, dem Signifikanten ›Leinwand‹ das Signifikat ›Gemälde mit Selinde‹. Dieses Wissen erleichtert ebenfalls die oben beschriebene Identifizierung des Richters.

¹⁹³ Die vollständige Textpassage der Fabel lautet: »Selinde, hub der Richter an, | Kein Maler konnt euch treuer malen. | Er hat nach seiner Pflichte getahn, | Abbittend sollt ihr in bezahlen;« (Gellert: Selinde, S. 110f.)

Die in der Fabel obligatorische moralische Verhaltensregel wird in der Illustration durch eine intermediale ästhetische Codierung erreicht. – Auffällig ist nämlich, dass Chodowiecki die Köpfe vom Maler und Selinde im Profil zeigt. Damit greift der Künstler eine Mode der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. Initiiert durch Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente* (1775-78), in denen eine systematische Aufschlüsselung des menschlichen Charakters nach äußeren Merkmalen vorgenommen wird, setzt sich in der Kunst eine typisierende Figurendarstellung durch, die ihren Höhepunkt im Schattenriss findet. Da Chodowiecki zahlreiche Illustrationen für Lavaters *Physiognomik* anfertigte, war er mit dessen Theorie eng vertraut.¹⁹⁴ Dass Chodowiecki beim Kläger und der Angeklagten in der Illustration zu Gellerts Fabel eine typisierende Darstellung wählt, gibt auf codierter Bildebene Hinweis auf die moralische Integrität der Figuren, weil der Umriss »das wahreste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann«, liefert.¹⁹⁵ Sowohl Selinde als auch der Maler verfügen über eine unauffällige, sehr harmonische Physiognomie. Selindes hohe Wangenknochen, ihre Stupsnase, das kleine Kinn und die hohe Stirn weisen nach Lavaters Definition auf eine sanfte, empfindsame und vollkommen tugendhafte Charakter-Veranlagung hin.¹⁹⁶ Diese Semantisierung wird durch die aufrechte gerade Körperhaltung, die im kulturell-ästhetischen Kontext mit »Anmut« konnotiert ist, noch verstärkt. Die signifikante Darstellung Selindes evokiert somit ein an der Antike orientiertes weibliches Schönheitsideal. Führt man diese kulturelle Codierung des Bildzeichens mit der Äußerung »Kein Maler konnt euch treuer malen | Abbittend sollt ihr ihn bezahlen;« in der *subscriptio* zusammen, kann der Rezipient schlussfolgern, dass sich Selinde aufgrund ihrer Unwissenheit respektive Bescheidenheit in Bezug auf ihre körperliche Attraktivität vor Gericht verantworten muss. Lediglich die Belohnung Selindes mit einem Heiratsgut, das sie für ihr Tugendhaftigkeit erhält, findet – abgesehen vom Semikolon in der *subscriptio*, das die Unabgeschlossenheit des Richterspruches andeutet – in der Illustration keine Äquivalenz.

Die enge Verschränkung von zwei Textteilen (*inscriptio* und *subscriptio*), die ein Bild (*pictura*) erklären, ist charakteristisch für ein Emblem. Besonders die *subscriptio* selektiert im Emblem die Signifikate der oftmals vieldeutigen Bildzeichen.¹⁹⁷ Während im 17. Jahrhundert ein Emblem vor allem als komplexes Rätsel konzipiert wurde, ist in der Aufklärung ein

194 Siehe hierzu Kirchner 1997, S. 105.

195 Lavater: *Physiognomische Fragmente*, S. 152.

196 Vgl. Lavater: *Physiognomische Fragmente*, S. 159ff.

197 Siehe hierzu weiterführend Schöne 1964, S. 18ff.

Paradigmenwechsel zu beobachten. Statt der Rätselhaftigkeit steht nun vor allem die ›Er-sichtlichkeit‹ von moraldidaktischen Lehren im Mittelpunkt. Die *pictura* wird damit zur redundanten Visualisierung des Textes und das Bild im Buch zum pädagogischen Instrument und/oder Unterhaltungsmedium degradiert.¹⁹⁸ Diese Tendenz ist auch in Chodowieckis Illustration zu beobachten, wenn man den Fabeltext als Fortführung der *subscriptio* versteht. Das Bild (inklusive der darin befindlichen sprachlichen Botschaft) stellt eine textredundante und damit entbehrliche Beigabe dar.

7.1.3 Ergebnisse

Chodowieckis Illustration zu Gellerts Fabel *Selinde* ist eine redundante Visualisierung der Textvorlage. Dabei werden Bild, Fabeltitel und zwei Sätze aus der Geschichte so zusammengefügt, dass die Illustration als dreiteiliges Emblem ein eigenständiges Text/Bild-Werk bildet, das auch losgelöst vom Fabeltext verstanden werden kann.

Die Botschaft des Emblems (weibliche Bescheidenheit als Tugendideal) kann nur intermedial erschlossen werden. Neben der Verankerung von Text- und Bildsignifikaten ist vor allem die Komplementarität von *inscriptio*, *subscriptio* und *pictura* essenziell für Selektion und Zuweisung der Signifikate. Die Codierung der Bildsignifikate geht in der Regel nicht über ein Hauptsignifikat hinaus, so dass die Zusammenführung der codierten Text- und Bildsemantik und die Entschlüsselung des Emblems problemlos möglich ist. Die moralische Lehre der Fabel wird durch die Bildsignifikate transportiert: So findet etwa auf ästhetischer Ebene durch die Anwendung von Lavaters typisierender Figurendarstellung eine Codierung des Signifikats ›Selinde‹ als ›sittlicher und schöner Mensch‹ statt.

Trotz der Redundanz zum Fabeltext stellt Chodowieckis Illustration ein in sich ästhetisch kohärentes Text/Bild-Werk dar, das ganz im Dienste der Gellertschen Fabelpoetik steht: Der Rezipient kann das Dargestellte leicht identifizieren, wodurch die Rezeption unterhaltsam wird. Gleichzeitig wird er beim Erkennen der moralischen Lehre geistig herausgefordert. Da die Illustration die Belohnung der Protagonistin für ihr tugendhaftes Verhalten nicht aufgreift, wird ein zentraler didaktischer Punkt weggelassen, der für den erzieherischen Erfolg der Fabel wichtig ist. Die Illustration ist folglich eine lehrreiche und unterhaltsame, aber optionale Ergänzung zur Fabel.

198 Vgl. Bannasch 2007, S. 267ff; siehe weiterführend auch Höpel 1987.

TEIL II.I

POSITIONEN DER INTERMEDIALEN KUNST- ÄSTHETIK UM 1800

In Kapitel 2 der EINFÜHRUNG wurde die Entwicklung der romantischen Arabeske aus dem orientalischen Arabesken-Ornament, der römischen Grotteske und der Hieroglyphe erläutert. Ebenso ist die Neuinterpretation der Arabeske in der Romantik am Beispiel von Friedrich Schlegels Kunsttheorie dargelegt worden: Im *Gespräch über die Poesie* (1800) etabliert Schlegel die Arabeske als innovatives und genuin romantisches Dichtungsverfahren, bei dem Verwirrung und Verrätselung im Vordergrund stehen. Dass dabei eine bildkünstlerische Ornament-Technik auf einen Text übertragen wird, zeigt deutlich das intermediale Potential der Arabeske, die zusammen mit dem Umriss in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in der romantischen Bildkunst zum favorisierten Motiv und Gestaltungsverfahren avanciert.

Bisher wurde jedoch kein Augenmerk darauf gerichtet, dass sich Arabeske und Umriss in der Romantik nur etablieren konnten, weil die Möglichkeiten und Grenzen des Zusammenspiels von Text und Bild sowie die Bedeutung des Umriss-Konturs bereits im 18. Jahrhundert Fokus kunstphilosophischer Debatten waren – etwa bei Winckelmann und Lessing. Die kunstphilosophischen Erkenntnisse des 18. Jahrhunderts waren wegbereitend für das innovative Verständnis von Text und Bild sowie das Ausschöpfen des intermedialen Potenzials der Arabeske in der romantischen Kunstphilosophie.

Um zu verstehen, dass die Realisierung der Arabeske – oder auch des Umrisses – in der romantischen Illustrationskunst ein Bruch mit dem konventionellen Verständnis von Text und Bild darstellt, ist es notwendig, ausgewählte Positionen der Kunstästhetik um 1800 einschließlich eines kurzen Blicks in das 18. Jahrhundert vorzustellen. Aus diesem Grund wird im Folgenden ausgehend von Winckelmann die Debatte um 1800 über das Zusammenwirken von Text und Bild dargelegt, um die Neuausrichtung der Illustrationskunst in der Romantik nachvollziehen zu können.

8. Überblick

Die Ästhetik der romantischen Buchillustration ist stark von Johann Joachim Winckelmanns Antike-Studien aus den 1750er und 1760er Jahren und Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon* (1766) geprägt. Dies liegt daran, dass Winckelmann in seinen Schriften das Postulat aufstellt, dass die griechische Kunst das absolute Ideal künstlerischen Schaffens darstelle, an dem sich die zeitgenössische Kunst ausnahmslos zu messen habe. Damit begründet er einen Griechenland-Kult in der Ästhetik, der gleichermaßen Eingang in romantische wie klassische Programmschriften gefunden hat, da beide Stilrichtungen sich über ihren Umgang mit dem antiken Ideal definieren. Warum der Umriss vor allem in der Klassik populär werden konnte und die Arabeske in der Romantik, lässt sich auf Winckelmanns epochemachende Antike-Studien zurückführen. Bei der Ausführung seiner Gedanken zu »Kontur« und »Ausdruck« in der griechischen Kunst greift Winckelmann auf viele verschiedene, antike Kunstwerke zurück, um seine Argumentation zu stützen.

Lessing wiederum, der sich (anders als Winckelmann) »der Antike nicht als Kunsthistoriker, sondern als Philologe nähert«,¹⁹⁹ greift ausschließlich auf die *Laokoon*-Gruppe zurück, um zu zeigen, dass die zwei Künste Poesie und plastische Kunst grundverschieden seien und zwingend getrennt betrachtet werden müssten.

Die römische Marmorkopie der *Laokoon*-Gruppe aus dem 1. Jh. v. Chr. ist in den Vatikanischen Museen in Rom zu sehen. Der Poseidon-Priester Laokoon ist eine Figur der griechischen Mythologie. Bei Vergil warnt er im Trojanischen Krieg die Trojaner davor, das von den scheinbar abgereisten Griechen zurückgelassene hölzerne Pferd in die Stadt zu bringen, woraufhin Laokoon zusammen mit seinen beiden Söhnen von zwei Seeschlangen getötet wird, die von Athene und Poseidon geschickt werden. Die Statuengruppe zeigt den Todeskampf von Laokoon und seinen Söhnen.²⁰⁰ Am Beispiel dieses Kunstwerks erläutern Winckelmann und Lessing ihre kunsttheoretischen Positionen und auch Goethe knüpft später direkt an diese Ausführungen zur *Laokoon*-Gruppe an, wenn er die Kunstwerte der Klassik darstellt. Die Interpretation des *Laokoons* bildet daher in den folgenden Kapiteln einen roten Faden, wenn es darum geht, die ästhetische Ausrichtung von Winckelmann, Lessing und Goethe nachvollziehbar zu machen.

199 Riedel 1996, S. 102.

200 Vgl. Grant/Hazel 2009, S. 261.

Während Winckelmanns Verherrlichung der Antike und Lessings Trennung der Künste von Goethe zum zentralen klassischen Dogma erhoben werden, stellen die Schlegel-Brüder, Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck diese Prinzipien in ihren kunsttheoretischen Schriften infrage und begründen damit die Ästhetik der Romantik. Anders als Goethe relativieren sie die Antike als ästhetisches Vorbild und streben eine Synthese der Künste an. Die für die Illustrationskunst besonders relevanten Stellungnahmen stammen von den Brüdern Schlegel. Während August Wilhelm Schlegel im *Flaxman*-Aufsatz 1799 die ideale romantische Illustration im Umriss sieht, überträgt sein Bruder Friedrich das technische Verfahren der ornamentalen Bild-Arabeske auf die Dichtung (siehe hierzu Kapitel 3 der EINFÜHRUNG). Beide Schlegel-Brüder propagieren das Auflösen der konventionellen Grenze zwischen den Künsten und begründen damit die romantische Intermedialität von Text und Bild.

8.1 Vorgeschichte: Winckelmanns Antike-Studien

Der durchschlagende Erfolg seiner Abhandlung *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) veranlasst Winckelmann dazu, die zweite Auflage um das »Sendschreiben über die Gedanken« (eine fingierte Gegenposition zu den »Gedancken«) sowie eine »Erläuterung der Gedanken und Beantwortung des Sendschreibens« zu ergänzen, die jedoch keinen komplett neuen Diskurs eröffnen und daher an dieser Stelle vernachlässigt werden. Die 1764 erschienene *Geschichte der Kunst des Altertums* ordnet Winckelmanns Erkenntnisse über die Griechen in einen größeren, nach Nationen eingeteilten kunsthistorischen Kontext ein. Da sich teilweise Widersprüche zu den *Gedancken* auftun,²⁰¹ werden aus dieser Schrift nur die für die vorliegende Fragestellung einschlägigen Äußerungen zu Malerei und Zeichnung herangezogen (dieser Bereich weist keine frappanten Differenzen zu den *Gedancken* auf).

Winckelmann entwickelt in den *Gedancken* eine Theorie der griechischen Bildhauerkunst, zu der er durch das Studium antiker Dichtung sowie das Betrachten von Kupferstichen und antiken Exponaten in Dresden gelangt ist.²⁰² Angelpunkt seiner Theorie ist die Reflexion

201 Dieser Widerspruch gilt insbesondere für das Zusammenwirken von »sinnlicher« und »idealer« Schönheit (vgl. Kreuzer 1959, S. 65).

202 Die Unterscheidung von griechischer und römischer Kunst bildet ein grundsätzliches Problem in Winckelmanns Werken, denn Winckelmann verweigert sich der konventionellen Methode, durch die Bekleidung der Statuen auf deren Herkunft zu schließen, und arbeitet in der *Geschichte der Kunst* konsequent ein systematisches Schema (Fundort, Künstler, Stil usw.) zur Bestimmung ab. Dabei erklärt Winckelmann zahlreiche römische Kopien zu griechischen Originalen (vgl. Holzer 2013, S. 25-50, bes. S. 26ff. und 36).

über Schönheit, die von Winckelmann »als der höchste Endzweck und als der Mittelpunkt der Kunst« angesehen wird.²⁰³ Eine ästhetische Vorbildfunktion wird der griechischen Kunst zugeschrieben, in der Winckelmann eine Zusammenführung von »sinnlicher« und »idealischer« Schönheit erkennt. Die »sinnliche«, nur in der Natur zu findende Schönheit habe in der Antike eine einzigartige Blüte erlebt: Das milde Klima, die locker fallende Kleidung und ein von sportlicher Betätigung, strenger Diät und kontrollierter Fortpflanzung geprägter Lebensstil habe den Körperbau stark beeinflusst und für Winckelmann ein Maximum an sinnlicher Schönheit ermöglicht, wie es zu seiner eigenen Lebzeit nicht mehr möglich sei.

Nur wenn die »sinnliche« Schönheit mit der »idealischen« Schönheit, die im Geiste des Künstlers als konstruiertes göttliches Ideal existiert, eine Symbiose eingeht, kann für Winckelmann ein vollendetes Kunstwerk entstehen.²⁰⁴ Diese Verschränkung sei ausschließlich dem Altertum (und mit Einschränkung Michelangelo, Raffael und Nicolas Poussin) gelungen, weshalb Winckelmann seine Zeitgenossen dazu anhält, sich an den Griechen zu orientieren: »Der einzige Weg für uns, groß, ja unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten«.²⁰⁵ Damit meint Winckelmann nicht ausschließlich das Kopieren antiker Kunst, sondern das Zusammenführen von »Nachahmung« und individueller göttlicher Gesinnung des Künstlers: »Alsdenn und nicht eher kan er [...] sich mehr Freyheit [...] geben«, um ein »Original« im Sinne einer *aemulatio* zu schaffen.²⁰⁶

Das griechische Kunstwerk weise neben Idealisierung und »schöner Natur« drei weitere Charakteristika auf: »Drapperie«, »Ausdruck« und »Kontur«. Im alten Griechenland habe die »Drapperie«, »die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren«,²⁰⁷ in der Bildhauerei den Eindruck dünner, nass anliegender Stoffe hervorgerufen, wodurch die darunter befindliche Nacktheit deutlich sichtbar geworden sei. Diese leichtfließenden Gewänder seien in der zeitgenössischen Kunst mittlerweile durch schwere und erdrückende Bekleidung ersetzt worden.²⁰⁸

Winckelmann glaubt, in der Mittelfigur der *Laokoon*-Gruppe eine »vollkommene Regel der Kunst«²⁰⁹ und die Philosophie der Stoa zu erkennen, da Laokoons Gesicht trotz Todeskampf

203 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 139.

204 Vgl. Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 18.

205 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 10.

206 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 21f.

207 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 26. Vgl. auch Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 188ff.

208 Vgl. Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 26ff.

209 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 11.

keine vor Schmerzen schreiende Grimasse zeige, sondern durch den leicht geöffneten Mund ein erhabenes Seufzen andeute, das eine große und edle Seele offenbare:

Das allgemein vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.²¹⁰

Das Zusammenspiel »einer Tiefen- und einer Oberflächenstruktur des Schönen«, ²¹¹ das heißt die harmonische Einheit von Mimik und Körperstellung (Oberfläche), kann für Winckelmann die ethische Gesinnung (Tiefe) sichtbar machen. Der Ausdruck geht damit über die sinnliche Schönheit der Natur hinaus und ist Teil der idealischen Schönheit.²¹²

Als wichtigster »Träger« des Ausdrucks fungiert der »Kontur«, ²¹³ weshalb Winckelmanns Statuen-Beschreibung von Korbjuhn auch als »emphatischer Nachvollzug des Konturs« beschrieben wird.²¹⁴ Der Kontur »vereinigt oder umschreibt alle Theile der schönsten Natur und der Idealischen Schönheiten«²¹⁵ und kann laut Winckelmann zu seiner Zeit nur bei den Griechen studiert werden, da kein nachfolgendes Zeitalter einen vollendeten Kontur geschaffen habe.²¹⁶ In der Umrissform einer Stau vereinigten sich somit die zentralen Charakteristika eines idealen Kunstwerks (Schönheit und Ausdruck). Durch verhüllende Kleidung kann die Wirkung des Konturs allerdings stark vermindert werden.²¹⁷

Weiterhin spricht Winckelmann davon, dass die Bildhauerei der Malerei vorausgegangen sei,²¹⁸ und wertet die griechische Malerei gegenüber der Bildhauerei deutlich ab, obwohl er seine Erkenntnisse über Schönheit, Kontur, Drapperie und Ausdruck auch auf die Malerei zu übertragen versucht.²¹⁹ Da Winckelmann allerdings davon ausgeht, dass die griechischen Maler der Antike nur mit dem Ausdruck, nicht jedoch mit Perspektive, Kolorit und Komposition arbeiteten, räumt er in den *Gedancken* der Malerei des 18. Jahrhunderts einen »höhere[n] Grad der Vollkommenheit« ein. Für Winckelmann besteht die griechische Malerei

210 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 27f.

211 Wilm 2006, S. 6.

212 Vgl. Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 28.

213 Vgl. Kreuzer 1959, S. 74.

214 Korbjuhn 2010, S. 95.

215 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 23.

216 Vgl. Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 23.

217 Vgl. Kreuzer 1959, S. 76.

218 Vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 137.

219 »Alles, was zum Preiß der Griechischen Wercke in der Bildhauer-Kunst kann gesaget werden, solte nach aller Wahrscheinlichkeit auch von der Malerey der Griechen gelten« (Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 41). Winckelmanns Äußerung bleibt im Vagen, weil ihm vor seiner Reise nach Rom das Studium von Originalen oder Reproduktionen kaum möglich war. Eine ausführliche Betrachtung findet erst in der *Geschichte der Kunst des Altertums*, also nach einigen Italien-Reisen und dem Antritt seiner Stelle als Bibliothekar in Rom statt (vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 249ff.).

damit ausschließlich aus der Zeichnung. In der Geschichte der Kunst des Alterthums erkennt er Parallelen zwischen dem plastischen Kontur und der mit Schwarz-Weiß-Kontrasten arbeitenden Zeichnung und wertet die griechische Malerei bzw. Zeichnung wieder auf:

Denn wie in der Erlernung der Musik und der Sprachen dort die Töne und hier die Silben und Worte scharf und deutlich müssen angegeben werden, um zur reinen Harmonie und zur flüssigen Aussprache zu gelangen: ebenso führt die Zeichnung nicht durch schwebende, verlorene und leicht angedeutete Züge, sondern durch männliche, obgleich etwas harte und genau begrenzte Umrisse zur Wahrheit und zur Schönheit der Form.²²⁰

Winckelmann widerspricht hier seiner Feststellung in den *Gedanken* und ist nun der Ansicht, dass die antike Zeichnung den Anspruch eines idealen Kunstwerks eher erfüllen könne als die farbige Malerei seiner Gegenwart. Damit führt Winckelmann seinen Gedankengang zum Kontur zu Ende, indem er die vorherrschende Vorstellung einer weißen Antike im 18. Jahrhundert stärker als bisher berücksichtigt – auf die fehlende Farbigkeit der Statuen und Tempel geht er erst in der *Geschichte der Kunst des Altertums* ein:

Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.²²¹

Die monochrome Umrisszeichnung wird als zweidimensionales Pendant zum Statuen-Kontur zwar ebenfalls zum Kunstideal, doch für Winckelmann bleibt die Skulptur die bedeutsamere Kunstform.²²²

Die Aufwertung der Zeichnung wird auch im Schlussabsatz in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* deutlich, indem Winckelmann seinen Blick auf die antike Kunst metaphorisch mit dem Blick einer Geliebten am Ufer auf ihren abfahrenden Liebhaber gleichsetzt:

Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größer Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.²²³

Diese Passage wird von Günter Oesterle als ein wichtiger Hinweis auf die Bedeutung des Umrisses verstanden: »Dessen Fähigkeit durch Fernwirkung zu abstrahieren und imaginativ zu verdichten, wird hier zu einer Chiffre der Unwiederbringlichkeit antiker Kunst komprimiert.«²²⁴

Auch zur Malerei/Zeichnung äußert sich Winckelmann: Ausschließlich die Allegorie sei als Sujet geeignet, denn der Maler »soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge

220 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 215f.

221 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 148.

222 Siehe hierzu Haag 2012.

223 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, S. 393.

224 Oesterle 1999, S. 28.

gezeigt« und damit dem »gedoppelten Endzweck« der Künste genügen und den Rezipienten »vergnügen und zugleich unterrichten«.²²⁵ Zugleich nimmt Winckelmann eine Kritik am reinen Ornament vor, denn mit seiner Aussage verurteilt er die ornamentale Arabeske, die anders als das allegorische Bildmotiv keinen Sinn fixiere.²²⁶ In der romantischen Theorie der Schlegel-Brüder wird dieser Gegensatz später aufgehoben.

8.2 Die Trennung der Künste in Lessings *Laokoon*

Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil* (1766) gilt als eine der »meistzitierten Abhandlungen aus der voridealistischen Periode der Ästhetik«²²⁷ und hat innerhalb kürzester Zeit den Status eines ästhetischen »Schlüsseltextes« des 18. Jahrhunderts errungen,²²⁸ obwohl Winckelmann das Werk als »Universitätswitz«²²⁹ verunglimpfte. Anders als Winckelmann sieht Lessing im stoischen Ausdruck Laokoons keine ethische Grundhaltung der Griechen:

Ich weis es, wir feinem Europäer einer klügern Nachwelt, wissen über unseren Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrey und Thränen. [...] Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchte sich; er äusserte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten.²³⁰

Als Beweis beruft sich Lessing auf antike Schriften (vor allem Homers), in denen die Helden schreien und sichtbar litten. Hinzu kommt Lessings Konzept von Mitleid,²³¹ das er in der Bewunderung hervorruhenden *Laokoon*-Statue nicht umgesetzt sieht:

Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allzeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äussert. Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen, so wird diese grosse Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Stauen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere Vorstellung, ausschliesst.²³²

Da die antike Dichtung starke Affekte zeige und dadurch ein Mitfühlen ermögliche, kann die Abmilderung des Schreiens zum Seufzen bei Laokoon für Lessing ausschließlich ästhetische Gründe haben. Wie für Winckelmann ist auch für Lessing »die Schönheit das höchste Gesetz

225 Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung*, S. 49.

226 Vgl. Busch 2013, S. 18.

227 Vollhardt 2012, S. 437.

228 Zur Bedeutung des *Laokoons* für Lessings Zeitgenossen siehe Wellbery 1984.

229 Zitiert nach Fick 2000, S. 237.

230 Lessing: *Laokoon*, S. 13.

231 Lessing formuliert in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) ein neues Katharsis-Konzept der Dramentheorie. Er übersetzt die aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos* nicht – wie Anfang des 18. Jahrhunderts üblich – mit »Jammer« und »Schauer«, sondern mit »Mitleid« und »Furcht«. Die Empathie rückt damit stärker in den Vordergrund als in bisherigen Dramentheorien, so dass Lessings Neuübersetzung die empfindsame Spätaufklärung wesentlich mitgeprägt hat (vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 411-414).

232 Lessing: *Laokoon*, S. 15.

der bildenden Künste«;²³³ starke Leidenschaften führten zu »häßlichsten Verzerrungen«, so »daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen.«²³⁴ Aus diesem Grunde schreie Laokoon auch nicht: »Nicht weil das Schreyen eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt«;²³⁵

Man lasse ihn schreyen, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Augenblick des Schmerzes Unlust erregt, ohn daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.²³⁶

Das Hässlichkeitsverbot besteht jedoch nur für die visuelle Kunst (Lessing gebraucht die Begriffe »Malerei« und »bildende Kunst« synonym). Dichtung verwende ein anderes Zeichensystem und könne daher auch das Hässliche beziehungsweise starke Affekte zeigen. Während für Winckelmann die bildende Kunst ästhetische Maßstäbe setzt und damit der Poesie eindeutig überlegen ist (deshalb auch der – mit Lessings Worten – »mißbilligende Seitenblick«²³⁷ Winckelmanns auf Vergil), sieht Lessing es umgekehrt: Dichtung könne sowohl Schönheit als auch Hässlichkeit thematisieren und sei damit den Bildkünsten überlegen.²³⁸ Mit dieser These widerlegt Lessing das *ut-pictura-poesis*-Dogma, das die enge Verwandtschaft und Ähnlichkeit der Künste hervorhebt.²³⁹

Mit dem Verweis auf den Unterschied zwischen den Medien liefert Lessing einen zeichentheoretisch geprägten Erklärungsansatz für die divergenten Darstellungen des Laokoons in Dichtung und Bildkunst und hebt die Debatte auf eine Metaebene. Lessing unterscheidet die »natürlichen« Zeichen der Bilder, deren Inhalt auf der Abbildung von Ähnlichkeit beruhe, von den »willkürlichen« Zeichen (zum Beispiel Worte), deren Bedeutung arbiträr sei.

Er geht davon aus, dass die *Laokoon*-Statue auf der literarischen Vorlage Vergils basiere, da die Abweichungen vom Text (zum Beispiel bei der Bekleidung und den Schlangen) Indikatoren der Transformation in ein anderes Zeichensystem seien. Umgekehrt könne ein Dichter

233 Lessing: Laokoon, S. 19. Siehe auch Lessings Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769), in der Lessing am Beispiel der Darstellungen des Todes in Antike und Gegenwart aufzeigt, dass nur das Altertum den Tod als schönen Jüngling präsentiert habe (vgl. Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*, S. 715-778).

234 Lessing: Laokoon, S. 20.

235 Lessing: Laokoon, S. 23.

236 Lessing: Laokoon, S. 23.

237 Lessing: Laokoon, S. 11.

238 Vgl. Lessing: Laokoon, S. 29f.

239 Die Formel geht auf eine Passage aus Horaz' *Ars poetica* zurück, in der Dichtung metaphorisch mit einem Gemälde verglichen wird. Obwohl Horaz nicht die These einer Verwandtschaft der Künste aufstellt, wurde sein Zitat »ut pictura poesis« zum Schlagwort für die Ähnlichkeit und enge Verwandtschaft von Poesie und bildender Kunst (vgl. Horaz: *Ars Poetica*, S. 26/27 (v. 361)).

bei der ›Nachahmung‹ eines visuellen Werks nichts weglassen.²⁴⁰ Diese Feststellung geht auf die Erkenntnis zurück, »daß die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit«.²⁴¹ Dichtung wird somit als System definiert, dessen Zeichen linear als Text angeordnet werden und dadurch Handlungen schildern, Entwicklungen aufzeigen und einen vielschichten Figurencharakter entwerfen könnten. Aufgrund der Darstellung von Zeitlichkeit könne Laokoon bei Vergil schreien, denn »wir beziehen sein Schreyen nicht auf seinen Charakter, sondern auf sein unerträgliches Leiden«.²⁴² Zudem könnten schriftlich fixierte Affekte eine Figur nicht entstellen, da Poesie nicht ›sichtbar‹ sei, sondern nur als abstraktes Gebilde in der Fantasie des Rezipienten visualisiert würde. Willkürliche Zeichen seien schlichtweg zu abstrakt, um eine unmittelbare sinnliche Wirkung zu erzielen.²⁴³ Die bildende Kunst definiere sich dagegen durch ihre Räumlichkeit und ›coexistierenden Compositionen‹ respektive die Gleichzeitigkeit körperlicher Zeichen.²⁴⁴ Die Bildkunst müsse punktuell einen ›fruchtbaren‹/›prägnanten‹ Augenblick der Handlung auswählen, der dem Betrachter ermögliche, das vorangegangene und nachfolgende Geschehen anhand des dargestellten Moments mittels ›Einbildungskraft‹ zu ergänzen:

Dasjenige aber nur ist allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. [...] Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören.²⁴⁵

›Transitorische‹, das heißt sehr momenthafte und kurz andauernde Affekte wie Schreien oder Lachen entstellen für Lessing die Darstellung, weil sie zum zeitlich andauernden Kunstwerk im Widerspruch stehen. Die Hässlichkeit dieser Emotionen gründet ausschließlich in der Spezifität der Bildzeichen, welche Zeitlichkeit nicht abbilden könnten. Kurzlebige Mimik sei in einem stabilen Medium nicht authentisch:

[...] alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder grauet.²⁴⁶

Winckelmanns rein ethische Begründung der antiken Schönheit wird somit von Lessing durch eine zeichentheoretisch basierte Erklärung ersetzt, die das Spezifikum der Bildkunst

240 »Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemähld des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. [...] ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung« (Lessing: Laokoon, S. 56 und 62).

241 Lessing: Laokoon, S. 115.

242 Lessing: Laokoon, S. 30.

243 Vgl. Wellbery 1984, S. 191-203, bes. S. 202.

244 Vgl. Lessing: Laokoon, S. 116.

245 Lessing: Laokoon, S. 26.

246 Lessing: Laokoon, S. 26.

durch die Opposition zur Dichtung benennt. Lessings *Laokoon* ist damit eine der frühesten theoretischen Stellungnahmen zum Verhältnis von Text und Bild und begründet die bis in die Klassik andauernde Trennung der Künste. Von Wackenroder/Tieck wird der dogmatische und durch antike Idealität geprägte Blick auf die Kunst Ende des 18. Jahrhunderts aufgehoben: die frühromantische Neuausrichtung der Kunst beginnt.

8.3 Christliche Toleranz in den *Herzensergießungen* von Wackenroder und Tieck

Die Abhandlung ›Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst‹ ist Bestandteil der Aufsatzsammlung *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), eines Gemeinschaftswerks der Freunde Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck. Die *Herzensergießungen* gelten als Manifest der Frühromantik, weil die darin vorgenommene Fokussierung auf das Mittelalter die programmatische Vorbildfunktion der griechischen Antike ablöst. Gleichzeitig rücken die altdeutsche Malerei und die Farbe als sinnlicher Bildträger in den Fokus.²⁴⁷

Der Toleranzansatz, der für die romantische Ästhetik paradigmatisch ist, wird besonders in ›Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst‹ formuliert. Der Aufsatz vollzieht damit einen deutlichen Wendepunkt innerhalb der Kunstdebatte, da die bisherige Diskussion an sich hinterfragt wird. Dieser gedankliche Umschwung wird von Wackenroder/Tieck religiös begründet: Alles Weltliche sei göttliche Schöpfung, so dass jeder Mensch und jedes Kunstwerk trotz unterschiedlicher Erscheinungsformen gleichwertig seien. Der Mensch dürfe sich nicht anmaßen, über das Werk Gottes zu urteilen, indem er willkürlich universale Ideale formuliert:

Blöden Menschen ist es nicht begreiflich, daß es auf unserer Erdkugel Antipoden gebe und daß sie selber Antipoden sind. [...] Und ebenso betrachten sie ihr Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst und sprechen, wie vom Richterstuhle, über alles das entscheidende Urteil ab, ohne zu bedenken, daß sie niemand zu Richtern gesetzt hat und daß diejenigen, die von ihnen verurteilt sind, sich ebensowohl dazu aufwerfen könnten.²⁴⁸

Dabei wird ganz konkret das vorherrschende Antike-Ideal angegriffen: »Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?«²⁴⁹ Die Abwertung mittelalterlicher Kunst beruht für Wackenroder/Tieck auf einer einseitigen verstandesorientierten Rezeption. Um die Entstehung von dogmatischen Kunstidealen

²⁴⁷ Siehe hierzu Lippuner 1965.

²⁴⁸ Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen*, S. 45.

²⁴⁹ Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen*, S. 45.

(Systemen) zu verhindern, dürfe ein Kunstwerk niemals mit Vernunft betrachtet werden, sondern müsse »gefühl« werden. Damit findet eine Aufwertung der sinnlichen Kunsterfahrung statt, da nur Emotionen verhindern könnten, ein Kunstwerk zu beurteilen. Weiterhin wird die Kategorie »Schönheit« zugunsten einer Vielfalt und Einzigartigkeit in der Kunst infrage gestellt:

Schönheit: ein wunderseltsames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst! In jedem spielt eine andere Farbe, und für ein jedes sind andre Nerven in dem Gebäude des Menschen geschaffen.²⁵⁰

Zeitgleich mit Wackenroder/Tieck setzt sich Friedrich Schlegel in *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) mit der Bedeutung der Antike für die Dichtung der Romantik auseinander. Schlegel erkennt das Altertum anders als Wackenroder/Tieck weiterhin als künstlerisches Ideal an, er konstatiert aber auch die Unerreichbarkeit dieses Vorbilds. Für die romantische Dichtung fordert er die Realisierung eines neuen Ideals, für das die Symbiose der antiken Merkmale (Natürlichkeit, Objektivität und Schönheit) mit den Charakteristika eines zeitgenössischen Werks (Künstlichkeit, Subjektivität und Interessantheit) essenziell ist.²⁵¹

Die tolerante Grundhaltung Wackenroders/Tiecks ist kennzeichnend für die frühromantische Ästhetik und führt dazu, dass Lessings Trennung der Künste infrage gestellt und ein Paradigmenwechsel eingeleitet wird. So erklärt Friedrich Schlegel die Arabeske zum universellen romantischen Prinzip (siehe Kapitel 2.4), in dem alle Künste fusionieren, und A. W. Schlegel postuliert Text und Bild als künstlerische Gestaltungsformen, die problemlos ineinandergreifen können.

8.4 Die romantische Umriss-Illustration: A. W. Schlegels *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse*

In der Romantiker-Zeitschrift *Athenäum* hat August Wilhelm Schlegel 1799 einen Aufsatz über die Beziehung von Text und Bild veröffentlicht, der thematisch direkt an Winckelmann und Lessing anknüpft und als »überzeugendes Dokument für die Gattung der Illustration«²⁵² und zugleich als »Manifest romantischer Intermedialität«²⁵³ gilt. A. W. Schlegels Verdienst ist das Zusammenführen von Bildkunst und Poesie, die er als zwei gleichwertige Kunstformen versteht. Mit dieser Position steht der ältere Schlegelbruder Ende des 18. Jahrhunderts nicht

250 Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen*, S. 46.

251 Vgl. Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, S. 217-367.

252 Becker 1998, S. 138.

253 Schmidt 2003, S. 77.

alleine da; vielmehr kann die Vereinigung der Künste durch Fokussierung der Gemeinsamkeiten als einer der Leitgedanken der romantischen Ästhetik gelten, den Friedrich Schlegel im 116. Athenäums-Fragment unter dem Stichwort »progressive Universalpoesie« bereits 1798 zum romantischen Paradigma erhoben hat. Obwohl A.W. Schlegel wie Lessing die Differenzen der Künste aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeichensysteme betont,²⁵⁴ sieht er in der Verbindung von Text und Illustration eine Möglichkeit des »Zusammenwirkens zweyer Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit«, wodurch das sich gegenseitige erhellende Potential der Künste voll ausgeschöpft werden könne.²⁵⁵

Warum sollte es nicht eine pittoreske Begleitung der Poesie, nach Art der musikalischen, geben können? Je stätiger sie wäre, je liebevoller der Zeichner das Ganze des Gedichts umfaßte, desto kühner dürfte er auch werden, desto mehr sich mit ganzer Seele auf die Seite werfen, wo er reich und mächtig ist, und den Dichter für das Übrige sorgen lassen. [...] Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ den Dichter zu fühlen, uns dieser dollmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen.²⁵⁶

Als ideale »Begleitung eines Dichters«²⁵⁷ versteht Schlegel die monochrome Umrisszeichnung des englischen Künstlers John Flaxman, den er zugleich als Erfinder dieser antikisierenden Bildform sieht (vgl. das Bildbeispiel Abb. 3). Schlegel untersucht also ausschließlich die Bildkunst seiner Zeit und schlägt damit einen neuen Kurs in der auf antike Kunst fixierten Ästhetik-Debatte ein. Deutlich erkennbar ist dennoch die Rekurrenz auf Winckelmann, wenn Schlegel den »Verstand, Geist, und klassische[n] Schönheitssinn«²⁵⁸ der Flaxmanschen Umrisse lobt, die Winckelmanns Idealvorstellung der antiken Zeichnung erfüllen.²⁵⁹ Darüber hinaus stuft Schlegel ganz wie Winckelmann die antiken Dichtungen von Homer, Sophokles und Aischylos als exzellente literarische Quellen für Bildkünstler ein. Auch Winckelmanns Prinzip der Modifizierung, die über eine simple Nachahmung des griechischen Kunstwerks hinausgeht, ist bei Schlegels Besprechung von Flaxmans Werken zu finden:²⁶⁰ Flaxman, der sich bei seinen Zeichnungen an antiker Vasenmalerei orientiert, ergänze seine Illustrationen um bekannte Attribute aus anderen Kunstzweigen (etwa Bildhauerei), um dem Rezipienten die Entschlüsselung des Dargestellten zu erleichtern. Zudem arbeite Flaxman ausschließlich mit Konturlinien und verzichte zum Beispiel auf

254 Vgl. Becker 1998, S. 119.

255 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 203.

256 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 203.

257 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 204.

258 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 203.

259 Siehe hierzu weiterführend das Kapitel »Umriss als Dokumentation und Manier: Flaxman als Illustrator einer Weißen Antike« in: Zintzen 1998, S. 101-109.

260 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 233ff.

ausdifferenzierte Gewandverzierungen, die hingegen auf antiker Vasenmalerei zu finden seien.

Schlegel geht auch bei der Motivwahl über den Griechenland-Kult Winckelmanns und Lessings hinaus, indem er Flaxmans modernere Sujets aus Dantes Werken als ebenso adäquat wie die antiken ansieht,²⁶¹ so dass durch »die Würdigung der Umrißzeichnungen [...] nicht nur eine neue Kunstform aufgewertet, sondern zugleich eine Gleichwertigkeit antiker und christlicher Mythologie als Inhalte der Kunst hergestellt [wird]«. ²⁶² Claudia Becker hat nachgewiesen, dass die Möglichkeit einer Symbiose von Kirche und Kunst weniger in einem religiösen Katholizismus Schlegels gründet als vielmehr formale Ursachen hat. Der Rückgriff auf christliche, das heißt einem breiten Publikum bekannte Mythen, könne im Gegensatz zu unbekannten Sujets die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Bildwerk erleichtern, weshalb christliche und antike Geschichten anderen Bildmotiven vorzuziehen seien.²⁶³

Von großer Wichtigkeit ist bei Schlegel die Kommunikation zwischen Bild und Betrachter. Dieser Ansatz ist schon in Lessings *Laokoon*-Aufsatz vorhanden, wo die Fantasie des Rezipienten durch Andeutung von Vergangenheit und Zukunft im Bild, das heißt durch die Imagination von Zeitlichkeit, angeregt werden soll. Für Schlegel, der sich auf François Hemsterhuis' Wahrnehmungstheorie²⁶⁴ beruft, spielt das Sujet und die Zeitlichkeit eine untergeordnete Rolle, vielmehr sei die Maltechnik ausschlaggebend für die Einbildungskraft. Flaxmans reduzierte Kontur-Zeichnungen könnten durch Abstraktion das Dargestellte nur andeuten, wodurch der Rezipient zur geistigen Ergänzung der Leerstellen aufgefordert würde und erst die Rezeption das Werk vollende:

Der wesentliche Vorteil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt, Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbstständig zu ergänzen.²⁶⁵

261 Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 207f. Diese kunstästhetische Position klingt bereits in Schlegels Aufsatz *Die Gemälde* an, in dem ein Gespräch über das Bildstudium zwischen mehreren Figuren vor Originalen in der Dresdner Gemäldegalerie inszeniert wird (vgl. Schlegel: *Die Gemälde*, S. 7-72).

262 Becker 1998, S. 141.

263 Vgl. Becker 1998, S. 133.

264 Hemsterhuis erklärt in *Lettre sur la sculpture* (1769), dass der Umriss aufgrund seiner feinen Linienführung beim Betrachter »ein Maximum an Ideen in einem Minimum an Zeit« (Oesterle 1999, S. 36ff.) ermögliche und dadurch der Inbegriff von Schönheit und Erhabenheit sei (vgl. Hemsterhuis: *Über die Bildhauerei*, S. 1- 43).

265 Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 205.

Die Fähigkeit der Sprach- und Bildzeichen, die Einbildungskraft zu fordern, begründet Schlegel damit, dass sie codierte Zeichen seien, die entschlüsselt werden müssen.²⁶⁶ Die Analogie des Bildes zur Sprache resultiert für Schlegel aus der Vernachlässigung von Räumlichkeit: Wichtige Elemente der Bildkomposition (Bildgrund, Perspektive und Kontrast) spielten in einem literarischen Text keine Rolle und würden bei Flaxman nur angedeutet, so dass seine Zeichnungen – wie die Textvorlage – primär aus »in Handlung gesetzten Wesen« bestünden, die »nach ihrem Charakter gestaltet«²⁶⁷ seien.²⁶⁸ Damit strebten die Illustrationen Flaxmans eine Annäherung an das Zeichensystem der Dichtung an, indem Merkmale der sprachlichen Zeichen auf die Bildzeichen übertragen würden. Schlegel, der zuvor den Dichter als »Dolmetscher« des Bildes und das Bild als »Chiffer« bezeichnet hat, entwickelt damit eine Theorie der Imagination und der Annäherung der Zeichen auf Basis von Lessings Paradigma der oppositionären Zeichensysteme. Dementsprechend bezeichnet Schlegel Flaxmans Illustrationen als »Rückübersetzungen« der ins Deutsche übertragenen, ursprünglich auf Griechisch abgefassten Dichtungen.²⁶⁹ Dieser Theorie liegt ein bilaterales Zeichenmodell zugrunde, da Schlegel davon ausgeht, dass sich die Semantik der Signifikate eines Textes ändern kann:

Wir sind also in beständiger Gefahr, die Worte der griechischen Dichter, wenn wir sie grammatisch noch so genau verstehen, etwas ganz andres gelten zu lassen, als sie ihnen und ihren Hörern galten. Das einzige Mittel dagegen ist, unsre Fantasie auf den Flügeln der alten bildenden Kunst zu ihnen emporzuheben, und es ist des besten Dankes werth, wenn ein geistvoller neuerer Künstler uns hiezu hülffreie Hand bietet.²⁷⁰

Flaxmans Zeichnungen könnten also aufgrund ihrer historischen Exaktheit²⁷¹ bei gleichzeitigem Schaffen von Leerstellen die falsche Auslegung eines antiken Textes verhindern. Schlegel stellt damit das Geheimnisvolle und Rätselhafte der Zeichen in den Vordergrund:²⁷² Das korrekte Text-Signifikat könne nur mittels Einbildungskraft erkannt werden. Diese paradoxe Vorstellung gilt allerdings nur für konkrete und »organische« Signifikate. Die Darstellung von abstrakten und religiösen Inhalten unterliege in der Umrisszeichnung besonderen formalen Beschränkungen, die von anderen Bildgenres deutlich abweiche:

Das Höchste und Festlichste der himmlischen Freuden kann nur durch Licht und Farbenspiel versinnlicht werden, denn eben durch diese hängt unsre Erde mit den ätherischen Regionen zusammen, und deswegen geht das Symbolische darin ins Unendliche hinaus. [...] Wo aber keine organische Bildung ist, da muß mathematische Regelmäßigkeit eintreten, wenn die Erscheinung nicht formlos werden soll. Geometrische Figuren sind wiederum einer mystischen Beziehung fähig, weil bey ihnen die Anschauung mit dem Begriffe

266 Zur Hieroglyphe in der romantischen Theorie siehe u. a. Polheim 1970, S. 165-178.

267 Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 205.

268 Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 206.

269 Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 225.

270 Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 230.

271 Vgl. Schlegel: John Flaxman's Umriss, S. 227.

272 Siehe hierzu Cseresznyak 2005.

eins ist, und dieser jene ganz erschöpft; man hat noch kein besseres Sinnbild als das Dreieck für die Dreyeinigkeit finden können, und der Zirkel wird immer das Ewige und in sich Vollendete bedeuten.²⁷³

Nur geometrische Figuren könnten durch die Übereinstimmung von Inhalts- und Ausdrucksseite in einer Umrisszeichnung als Träger des Göttlichen eingesetzt werden und die konventionellen, sinnlich wirkenden Träger des Mystischen (Farbe und Licht) ersetzen. Das bedeutet, dass der Umriss für Schlegel eine polyseme Arabeske oder eine Hieroglyphe bilden kann.

Neben der Technik des Umrisses nennt Schlegel weitere Merkmale einer gelungenen Illustration. Besonders wichtig sei die Wahl der richtigen Szene, die »das Eigentümliche«²⁷⁴ des Werks wiedergeben könne. Abweichungen vom Text, die bei Flaxmans Aischylos-Illustrationen auf offensichtlichen »Irrtümern« und »Missverständnissen« beruhten, seien auf die Fantasie des Künstlers zurückzuführen und werden von Schlegel nicht kritisiert.²⁷⁵ Abänderungen der Textvorlage stellen nach Schlegel damit – wie auch bei Lessing – nicht automatisch einen Qualitätsmangel des Bildes dar. Schlegel beendet seinen Aufsatz mit einer Aufforderung an die deutschen Illustratoren, es Flaxman, der jedes Werk »rein in seiner Art zu erhalten weiß«,²⁷⁶ gleichzutun. Nur so könne die von Schlegel zu Beginn des Aufsatzes erwähnte Periode der »embryonischen Geburten«²⁷⁷ der deutschen Kupferillustrationskunst (gemeint ist vor allem das Werk Chodowieckis) beendet werden.

Möglicherweise ist die Präferenz der gezeichneten Illustration nicht nur den genannten technischen beziehungsweise ästhetischen Gründen geschuldet, sondern auch als eine bewusste Rückbesinnung auf die Zeichnung als ursprünglich erste Kunstform zu verstehen. Anders als Winckelmann, der den Umriss vornehmlich als Folgeerscheinung der Statue sieht, hatte der italienische Kunsttheoretiker Giorgio Vasari in seiner *Introduzione alle tre arti del disegno* (1568) wie bereits vor ihm Cennino Cennini das »disegno« als Ursprung der Künste bezeichnet:

Disegno ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in Ihren Maßen einzigartig ist. [...] Die mit den wichtigsten Umrißlinien werden Konturen-, Umriß- oder Linienzeichnungen genannt. Sie alle, gleich ob sie nun als Konturenzeichnung oder anders bezeichnet werden, dienen Architektur und Bildhauerei im gleichen Maß wie der Malerei [...].²⁷⁸

273 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 221.

274 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 200.

275 Vgl. Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 243ff.

276 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 224.

277 Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 193.

278 Vasari: Einführung in die Künste, S. 98f.

Die Umriss-Zeichnung ist nach Vasari somit Grundlage und Bestandteil aller existierenden Kunstformen, so dass der Umriss, der für A.W. Schlegel auch eine größtmögliche Annäherung an die Wortkunst leisten kann, ein in jeder Hinsicht romantisches, weil alle Künste umfassendes Phänomen darstellt. In der Illustrationskunst wird Schlegels Ansatz vor allem von Philipp Otto Runge konsequent umgesetzt. Für Ludwig Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* fertigt er mehrere Umriss-Illustrationen an, die durch die hermetische Stilisierung und Abstraktion des Sujets sowie der zahlreichen pflanzlichen Versatzstücke aber auch als bildliche Arabesken bezeichnet werden können.

Parallel zur romantischen Kunst etabliert sich eine klassische Sicht auf Kunst und Literatur, die vor allem von Goethe stark geprägt wurde. Die klassische Kunsttheorie weicht von den Vorstellungen der Romantik stark ab und zeichnet sich durch das Weiterwirken der Vorstellungen von Winckelmann und Lessing aus.

8.5 Die klassische Perspektive: Goethes Kommentare zu Intermedialität, Umriss und Arabeske

Goethe hat sich intensiv in die Ästhetik-Debatte um 1800 eingeschaltet. Seine Kunstzeitschrift *Propyläen* (1798-1800) bildet das Gegenstück zum *Athenäum* (1798-1800) der Schlegel-Brüder und stellt den Versuch dar, ein normatives Programm für die klassische Kunst zu entwerfen.²⁷⁹ Konstitutiv für Goethes Ästhetik ist die Trennung der Künste, wie der Dichter es auch in seiner Einleitung im ersten Band der *Propyläen* verkündet:²⁸⁰

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.²⁸¹

Konkret bedeutet dies, dass »Poesie und bildende Kunst, als verwandt und getrennt, zu beobachten und zu beurteilen«²⁸² sind, weshalb der Illustration in der klassischen Kunst auch

279 Zum Kunstkonzept in den *Propyläen* siehe unter anderem Kunz 2012.

280 Zu Wechselverhältnis und Konstellationen der verschiedenen Künste um 1800 (mit Schwerpunkt auf der Klassik) siehe grundsätzlich den gleichnamigen Sammelband von Meier/Valk 2015. Darin besonders der Beitrag von Wolf 2015.

281 Goethe: Einleitung <in die ›Propyläen‹>, (GBTG 18, S. 468f).

282 Goethe: Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi (GBTG 18, S. 919).

nur eine schmückend-bebildende Funktion zukommen kann (daher konnte der für die Aufklärung repräsentative Graphiker Chodowiecki auch problemlos Werke von Goethe illustrieren).²⁸³

Die Zeichnung respektive den Umriss versteht Goethe grundsätzlich als skizzenhaften Entwurf (*disegno*) und nicht wie A.W. Schlegel als ein vollendetes Kunstwerk. Ein Künstler könne durch das Zeichnen lediglich seine »Kenntnisse in der Anatomie und Perspektive« schulen:

Es ist ihm [dem Künstler; V.H.] daher wesentlich notwendig, viel nach antiken Statuen, oder guten Abgüssen derselben zu zeichnen; diese Zeichnungen sind als bloße Übungsstücke zu betrachten, man fordert nicht von denselben daß sie große Wirkung tun, oder durch glatte Ausführung dem Auge schmeicheln. Genug wenn nur der Umriss verstanden, Form und Proportion genau in Acht genommen sind.²⁸⁴

Dabei lässt »die erste Manier [...] nichts Unbestimmtes zu, alles muß verständlich und deutlich gemacht werden, da hingegen bei der letzten manches unbemerkt, zweideutig bleiben kann.«²⁸⁵ Die Fähigkeit zur semantischen Abstraktion, die Goethe dem letzten Entwurf zugesteht, weist eine Affinität zu Winckelmann und zur hieroglyphischen Charakterisierung des Umrisses bei A.W. Schlegel auf. Allerdings ist Goethes Verhältnis zu den von Schlegel besonders gelobten Umriss-Illustrationen John Flaxmans ambivalent: Auf der einen Seite verweist Goethe (wenngleich er mit Kritik nicht spart) auf Flaxmans Werk in seiner Weimarer Preisaufgabe für das Jahr 1801 und nennt dessen mythologischen Umriss als Muster und Ausgangspunkt für die Teilnehmer.²⁸⁶ Auf der anderen Seite beschimpft er Flaxman aber auch als stümperhaften »Abgott aller Dilettanten«, dessen »Nachahmungen oder Reminiscenzen« griechischer Vasen nur ein »Gefühl von Einfalt und Natürlichkeit« vermitteln könnten.²⁸⁷ »Was also Schlegel an Flaxman gefällt, das reizvoll Animierende des virtuos Angedeuteten, ist genau jenes, was bei Goethe unweigerlich den Dilettantismusvorwurf

283 Zu Illustrationen bei Goethe: Hildebrand-Schat 2004 und Schumacher 2000, S. 138-20; zum von den Klassikern bevorzugten Umriss-Verfahren siehe Oesterle 1999.

284 Goethe: Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers (GBTG 18, S. 516). Siehe diesbezüglich auch Goethes Kommentar über *Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe* (GBTG 18, S. 435-436).

285 Goethe: Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers (GW 18, S. 516).

286 »Wir hätten gewünscht, daß einer unserer Freunde geradezu erklärt hätte, er gehe von der Flaxmannischen Arbeit aus, glaube, ohne den Vorwurf des Plagiats zu fürchten, das Vorzügliche dieser Erfindung beibehalten zu dürfen, und es frage sich nur, wie weit er über sein Vorbild hinausgekommen? Hier war ein großer Weg. Flaxmanns Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Composition zu rücken und zu bessern, und, bei einer sorgfältigeren Ausführung, an Form und Charakter u.s.w. zu gewinnen gewesen!« (GW 18, S. 829). Siehe weiterführend Schuster 1979, S. 34f. und Symmons 1979, S. 179f.

287 Goethe: Über die Flaxmanischen Werke, (GW 18, S. 651).

provozieren muß und ihm verfällt«.²⁸⁸ Goethes Vorstellung von einem zweckdienlichen diseno deckt sich somit keinesfalls mit der Vorstellung einer gezeichneten »Hieroglyphe« bei A.W. Schlegel.

Auch der Arabeske weist Goethe eine untergeordnete Stellung in der Kunst zu.²⁸⁹ Im *Teutschen Merkur* publiziert er seinen Kommentar *Von Arabesken*, in dem er sich jedoch (nach heutigen kunsthistorischen Klassifizierungsstandards) ausschließlich mit dem römisch-antiken Grottesken-Ornament auseinandersetzt. Goethes besonderes Interesse gilt den Wandmalereien in pompejianischen Profanbauten, der Titus-Therme und den von Raffael mit Renaissance-Grottesken gestalteten Loggien im Vatikan.²⁹⁰ Da für Goethe dem Altertum »eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war«, ²⁹¹ ist die antike Kunst immer als ästhetischer Maßstab zu verstehen. Dementsprechend heißt es im Aufsatz: »Wir können, wo Arabesken hin gehören, am besten von den Alten lernen, welche in dem ganzen Kunstfache unsre Meister sind und bleiben«.²⁹² Dabei fällt auf, dass der Grotteske (beziehungsweise »Arabeske« bei Goethe) eine reine Dekorationsfunktion zukommt:

Stäbchen, Schnörkel, Bänder, aus denen hie und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblickt, alles ist meistens sehr leicht gehalten, und alle diese Zierrathen, scheint es, sollen nur diese einfarbige Wand freundlicher machen und, indem sich ihre leichten Züge gegen das Mittelstück bewegen, dasselbe mit dem Ganzen in Harmonie bringen²⁹³

Den Mittelpunkt der beschriebenen Wand bildet ein »richtiges«, das heißt geistig anspruchsvolles Kunstwerk mit mythologischem Sujet. Diese von Spezialisten außer Haus gefertigten Tafelbilder waren kostspielig und daher – so Goethes Schlussfolgerung – wurde der Rest der Wand mit preiswerten Grottesken dekoriert, die direkt vor Ort durch »Tüncher und subordinierte Künstler« angemalt werden konnten.²⁹⁴ Die Grotteske ist daher »nicht eine Verschwendung, sondern eine Ersparniß der Kunst«²⁹⁵ und kann durch den fehlenden geistigen Anspruch einen Ausgleich zum Mittelstück bilden:

Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck, scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen. [...] Ich würde deswegen nie gegen sie eifern, sondern nur wünschen, daß der Werth der höchsten Kunstwerke erkannt würde.²⁹⁶

288 Zitiert nach Schuster 1979, S. 33.

289 Zur Arabeske in der Klassik siehe Oesterle 1984; zur Arabeske bei Goethe Graevenitz 1994.

290 Raffaels Adaption der antiken Grotteske bei der Gestaltung der Wände der päpstlichen Loggien im Vatikan (1515-1519) machte die Ornamentform in der Renaissance-Kunst hochpopulär. Die Entwicklung der romantischen Bild-Arabeske ist durch Raffaels Interpretation der Grotteske so stark geprägt worden, dass seine Wandmalereien seitdem auch häufig als Arabesken bezeichnet werden.

291 Goethe: Einleitung <in die »Propyläen«>, (GBTG 18, S. 457).

292 Goethe: Von Arabesken, (GSW 5, S. 515).

293 Goethe: Von Arabesken, (GSW 5, S. 515).

294 Goethe: Von Arabesken, (GSW 5, S. 515).

295 Goethe: Von Arabesken, (GSW 5, S. 515).

296 Goethe: Von Arabesken, (GSW 5, S. 515).

Das bedeutet, dass Goethe die Grotteske/Arabeske als rein schmückendes Verzierungsprinzip mit lediglich denotativer Semantik begreift. Diese Annahme deckt sich mit der konventionellen Auffassung der Ornamentik, widerspricht allerdings der romantischen Vorstellung von der Arabeske als ein sich der semantischen Eindeutigkeit entziehendes Konstrukt. Die Abwertung der Arabeske, des Umrisses und schlussendlich auch der Illustration gründet in Goethes Präferenz der Bildhauerei, insbesondere der plastischen Darstellung menschlicher Körper: »Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst!«.²⁹⁷ Deutlich erkennbar ist in dieser Äußerung der Einfluss Winckelmanns.²⁹⁸ Die antike *Laokoon*-Gruppe stellt daher auch für Goethe ein ästhetisches Ideal dar. In seinem *Propyläen*-Artikel *Über Laokoon* (1798) formuliert Goethe an der Statuengruppe grundsätzliche Leitkriterien für die klassische Kunst, denn »[w]enn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden«.²⁹⁹ Goethe geht im *Laokoon* dabei wie bereits Winckelmann und Lessing vor ihm der Frage nach, warum Laokoon nicht schreit. Goethes Ergebnis ist physiologisch begründet: Laokoon könne nicht schreien, weil der schmerzhaft Biss der Schlange in den empfindlichen Unterleib zum Zusammenziehen des Bauches führe, so dass ein Schreien praktisch unmöglich würde.³⁰⁰ Viel wichtiger sei allerdings, dass die daraus resultierende Körperstellung

ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich zusammen, teils sinnlich teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen, und den Sturm der Leiden und Leidenschaften durch Anmut und Schönheit mildern.³⁰¹

Harmonie und Schönheit bilden somit die zentralen Eigenschaften eines idealen Kunstwerks. Goethes klassizistische Kunstästhetik kann damit als eine direkte Fortführung der Ideen Winckelmanns verstanden werden und steht dem romantischen Kunstverständnis diametral gegenüber.

297 Goethe: Einleitung <in die ›Propyläen‹>, (GBTG 18, S. 462).

298 Goethe widmete dem Kunsthistoriker sogar eine eigene Publikation (Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*, 1805).

299 Goethe: *Über Laokoon*, (GBTG 18, S. 489).

300 Vgl. Goethe: *Laokoon*, (GBTG 18, S. 493f.).

301 Goethe: *Laokoon*, (GBTG 18, S. 491).

9. Zusammenfassung: Umriss und Arabeske als Paradigmen der romantischen Illustration

Die Kunsttheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist durch das Weiterwirken der Antike und die Ausbildung eines semiotischen Zeichenbegriffs geprägt, mit dem die Möglichkeiten und Grenzen der Bild- und Sprachzeichen ausgelotet werden. Zudem lässt sich in der Romantik eine Aufwertung des Bildes gegenüber der Plastik und die zunehmende Versinnlichung des Kunstwerks beobachten, da der Rezipient eine immer größere Rolle bei der Vollendung des Werkes einnimmt.

Erst A.W. Schlegel beschäftigt sich konkret mit der Illustration, dessen Ideal er in der Umrisszeichnung verwirklicht sieht, da die Reduktion technischer Möglichkeiten die Imagination des Rezipienten durch Leerstellen maximal fordere. Ausgelöst wird die Beschäftigung mit dem Umriss jedoch durch Winckelmann, der den griechischen Statuen-Kontur zum Inbegriff des Kunstideals erklärt und diese Erkenntnis auf die zweidimensionale Bildkunst transformiert. Deutlich wird in diesem Übersetzungsvorgang die Annahme einer monochromen Antike, da für Winckelmann nur die Schwarzweiß-Zeichnung das griechische Ideal erfüllen kann. Die Idee einer vorbildlichen griechischen Ästhetik wird nach Winckelmann durch einen Diskurs über die Zeichenhaftigkeit von Kunst ersetzt: Für Lessing steht nicht mehr die Schönheit der antiken Kunst im Vordergrund, sondern die Tatsache, dass in Bild und Dichtung zwei gegensätzliche Zeichensysteme wirken, die sich durch Räumlichkeit und Natürlichkeit (Bild) vs. Zeitlichkeit und Arbitrarität (Text) unterscheiden. Die Antike und insbesondere die *Laokoön*-Statue dienen ihm dabei als Veranschaulichung seiner Theorie, dass ein Bild aufgrund seines Zeichencharakters nur das Schöne zeigen könne.

A.W. Schlegels Zeichenbegriff basiert auf den Ergebnissen Lessings. Allerdings nähert Schlegel die Bildkunst der Poesie wieder an, indem er die Dichotomie der Systeme am Beispiel von Flaxmans Illustrationen problematisiert. Gerade in der Vernachlässigung von Räumlichkeit im Bild sieht Schlegel die Möglichkeit einer Annäherung an das Zeichensystem der Poesie, indem das natürliche Bildzeichen zum willkürlichen würde. Die perfekte Illustration ist für A.W. Schlegel der Umriss, da nur die Reduzierung der Signifikanten bewusst Leerstellen schaffen und die Fantasie des Rezipienten fordern könne. Trotz der Präferenz einer antikisierenden Technik spielt die Vorbildfunktion der griechischen Kunst für August Wilhelm keine Rolle mehr. Dies beweist auch seine Toleranz gegenüber christlichen Sujets; dennoch bleiben Farblosigkeit und Schönheit für ihn die wichtigsten Merkmale eines Bildes.

Wackenroder und Tieck vertreten eine radikalere Einstellung als Schlegel und lehnen die ästhetische Vorherrschaft der Antike wie auch die normative Schönheit grundsätzlich ab. Sie begründen dies religiös und verweisen darauf, dass die Konzeption von ästhetischen Dogmen nicht mit den Prinzipien des christlichen Glaubens vereinbar sei. Dementsprechend rückt das sinnliche Potential eines Werkes in den Vordergrund; zudem wird das Mittelalter als künstlerische Inspirationsquelle entdeckt.

Für die Illustration nach 1800 beginnt sich somit eine tolerante romantische Ästhetik zu entwickeln, bei der Fantasie und Sinnlichkeit bedeutsam werden. Der antikisierende Umriss wie auch die (Bild-)Arabeske können beides gleichermaßen realisieren und entwickeln sich unabhängig voneinander zu zentralen Stilprinzipien der romantischen Illustration. Wenn gleich beide Techniken die Linie stilisieren, ist der Umriss im Unterschied zur Arabeske doch an antiken Idealen orientiert (Kontur, Monochromie und Klarheit). Der Umriss kann jedoch ähnlich polysem wie die Arabeske strukturiert sein und als Hieroglyphe einen überindividuellen göttlichen Sinn transportieren. Allerdings bleibt der Umriss ausschließlich ein rein bildkünstlerisches Gestaltungsverfahren, während die Arabeske deutlich darüber hinausgehen und zum multimedialen ästhetischen Strukturprinzip eines Werkes werden kann – formal kann die Arabeske dabei durchaus in der Umriss-Technik dargestellt sein.

TEIL II.II

ROMANTISCHE TEXT/BILD-ARABESKEN

10. Einführung: Teamwork in der Romantik

Die Produktion von Literatur und Illustrationskunst läuft in der Aufklärung dichotom und oft zeitlich getrennt ab. Eine Absprache oder Zusammenarbeit von Dichter und Illustrator stellt eine Ausnahme dar. Dieses isoliert-individuelle Kunstschaffen der Aufklärung wird in der frühen Romantik von einem freundschaftlichen Kollektivempfinden abgelöst, das sich auch in der Kunstproduktion niederschlägt. Dies gilt für Literatur und Bildkunst gleichermaßen, wobei sich die Gemeinschaftsarbeit zuerst in der Literatur etabliert. Bereits 1798 verfassten die Dichterfreunde Ludwig Tieck und Johann Heinrich Wackenroder zusammen *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In der Bildkunst hat die Kollektivproduktion erst nach 1800 eine Rolle gespielt. Der von Wiener Kunststudenten 1809 gegründete Lukasbund (später auch »Nazarener« genannt) gilt als bekannteste Künstlergemeinschaft der Romantik. Daneben hat es aber auch kleinere Arbeitsgemeinschaften gegeben wie etwa bei den Brüdern Riepenhausen, den Brüdern Olivier oder den Geschwistern Wintergerst. Diese künstlerischen Zusammenschlüsse haben keinen ökonomisch-pragmatischen Ursprung, sondern entstanden aus einer gemeinsamen Weltanschauung heraus und waren von großer Sympathie zwischen den Mitgliedern geprägt.³⁰² Somit ist die romantische Künstlergemeinschaft immer als Freundschaft zu definieren und kann darüber hinaus zu einer »Wesensgemeinschaft höherer Potenz« und »Stiftung im religiösen Sinne«³⁰³ werden wie beim Lukasbund.

Von der Forschung kaum beachtet worden sind bisher medienübergreifende Gemeinschaften zwischen Dichter und illustrierendem Künstler. Während Clemens Brentano seine Illustrationen wahrscheinlich im Alleingang plante, liegen bei Runge und Tieck wie auch bei Reinick und seinem Illustratoren-Kollektiv Künstlerkooperationen vor, die weit über eine Zweckgemeinschaft hinausgehen. Inwiefern die zu untersuchenden Werke die romantische Gemeinschaftsidee konkret umsetzen und als eine Form der Künstlergemeinschaft klassifiziert werden können, soll in den nachfolgenden Kapiteln geklärt werden.

302 Zu Künstlergemeinschaften der Romantik siehe weiterführend Betthausen 2016 und Lankheit 1952. Allgemein zur künstlerischen Zusammenarbeit im 19. Jahrhundert siehe Morowitz/Vaughan 2000, bes. S. 9ff.

303 Lankheit 1952, S. 96, siehe auch Morowitz/Vaughan 2000, S. 16ff.

10.1 Der Lukasbund und die romantische Gemeinschafts- idee

Peter Betthausen hat sich ausführlich mit den Künstlergemeinschaften der Romantik befasst und gezeigt, dass die frühe Romantik von einem starken Streben nach Vereinigung aller Menschen gekennzeichnet ist.³⁰⁴ Bereits im Mittelalter schufen verschiedene Künstler mit ihren Werkstätten in jahrelanger gemeinsamer Arbeit monumentale Sakralbauten.³⁰⁵ Diese Form der Kunstproduktion dient den Romantikern als Vorbild. Als Gemeinschaft stiftendes Element sehen sie die in jedem Menschen vorhandene Emotionalität an, die sich ihrer Meinung nach besonders in der christlichen Religion ausleben lasse. In *Die Christenheit oder Europa* (1799/1826) zeigt Novalis auf, wie die ursprünglich im Katholizismus geeinte Menschheit mit dem Papst als Oberhaupt durch die Reformation und die rationale Philosophie der Aufklärung gespalten wurde. Für die Zukunft prophezeit Novalis die Utopie einer neuen Menschengemeinschaft, geeint durch ihre Religion.³⁰⁶ Auch im frühromantischen Manifest *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1798) von Wackenroder/Tieck wird die Kunst in den Dienst der Religion gestellt und eine sinnliche Rezeption von Kunstwerken gefordert. Vor diesem kunstphilosophischen Hintergrund formiert sich die bedeutendste Künstlervereinigung der Romantik, der Lukasbund. Enttäuscht von der repressiven Unterrichtspraxis ihrer Kunstakademie, die als »Zwangsinstrument absolutistischer Herrschaft« den Fokus auf die technische Ausbildung lege, infolgedessen eine rationale Kunstrezeptionslehre und kein Interesse an der freien künstlerischen Entfaltung ihrer Schüler zeige, gründen die Studenten Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Wintergerst, Ludwig Vogel, Johann Konrad Hottinger und Joseph Suttner 1809 in Wien eine künstlerische Vereinigung mit eigener Weltanschauung.³⁰⁷ 1810 verlassen sie Wien und gehen nach Rom, wo sie weitere Mitglieder aufnehmen und zeitweilig eine große Wohn- und Arbeitsgemeinschaft in einem verlassenen Kloster bilden. Die sogenannten »Lukasbrüder« entwickeln eine christlich ausgerichtete Kunstströmung, die sich an der italienischen Renaissance und der altdeutschen Malerei orientiert. Statt antiken Sujets präferieren sie biblische Themen und entdecken die Fresko-Malerei für sich. Besonders charakteristisch für den Lukasbund ist seine innovative demokratische Arbeitsweise, die sich vor allem bei der gemeinschaftlichen Gestaltung der

304 Vgl. Betthausen 2016, S. 28.

305 Vgl. Betthausen 2016, S. 15ff.

306 Vgl. Novalis: *Die Christenheit oder Europa*, S. 732-750.

307 Betthausen 2016, S. 25f. und 66ff. Zur Gemeinschaft des Lukasbundes siehe auch Frank 2000, S. 48ff.

Fresken der Casa Bartholdy zeigt: Das Bildprogramm konzipierten alle Mitglieder zusammen, bei der Ausführung erhielt dann jeder Künstler seinen eigenen Bereich, für dessen Fertigstellung er alleine verantwortlich war.³⁰⁸ Das zu diesem Zeitpunkt an den Kunstakademien noch übliche Lehrer-Schüler-Verhältnis lehnen die Lukasbrüder vehement ab.³⁰⁹ Ihr gleichberechtigter Gemeinschaftsgedanke ist für die frühromantische Kunsttheorie essenziell und wird auch von Friedrich Schlegel im *Athenäum* propagiert:

Kein Künstler soll allein und einzig Künstler der Künstler, Zentral-Künstler, Direktor aller übrigen sein; sondern alle sollen es gleich sehr sein, jeder aus seinem Standpunkt. Keiner soll bloß Repräsentant seiner Gattung sein, sondern er soll sich und seine Gattung auf das Ganze beziehen, diese dadurch bestimmen und also beherrschen.³¹⁰

Mit dem beginnenden Zerfall des Lukasbundes 1817 und der dadurch bedingten Rückkehr fast aller Mitglieder nach Deutschland leitet Betthausen die spätrromantische Phase der romantischen Künstlergemeinschaften ein, die mit einem renommierten Meister respektive ›Zentralkünstler‹ an der Spitze stärker hierarchisch strukturiert ist. Die Mitglieder des Lukasbundes bilden eigene Werkstätten (Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Schadow) und/oder nehmen leitende Aufgaben an deutschen Kunstakademien wahr (Peter Cornelius, Philip Veit, Wilhelm Schadow).³¹¹ Sowohl Peter Cornelius als auch sein Nachfolger Wilhelm Schadow verhelfen der Düsseldorfer Malerakademie zu internationalem Ansehen. Bei der Unterweisung ihrer Studenten weichen sie mehr (Cornelius) oder weniger (Schadow) von den ursprünglichen Idealen des Lukasbundes ab.³¹² Robert Reinicks *Lieder*, die entstanden sind, als Schadow Leiter der Akademie war, zeigen deutlich die Spuren der gemeinschaftlichen Arbeitsweise des Lukasbundes, da jeder Künstler das ihm zugeteilte Lied nach eigener Vorstellung umsetzen konnte.

Die frühromantische Gemeinschaftsidee der kollektiven künstlerischen Produktion konnte sich allerdings nicht dauerhaft durchsetzen. Stattdessen entstehen im Laufe des 19. Jahrhunderts mit den Präraffaeliten, der Schule von Barbizon oder den Nabis größere Künstlervereinigungen, die stärker das autonome Kunstwerk des einzelnen Künstlers fokussieren. Diese Künstlergruppen sind in der Regel auch deutlich weniger familiär organisiert als der Lukasbund und lösen sich überwiegend von der Philosophie des romantischen Kunstschaffens.

308 Zur Bedeutung der Freskomalerei für den Lukasbund und zum Konzept der Casa Bartholdy und des Casino Massimo siehe Vignau-Wilberg 2011.

309 Vgl. Betthausen 2016, S. 89ff.

310 Schlegel: Ideen [Athenäums-Fragmente], S. 267.

311 Vgl. Betthausen 2016, S. 105f. und 109.

312 Siehe weiterführend Betthausen 2016, S. 109-141.

10.2 Die Zusammenarbeit von Künstler und Dichter

Freundschaften zwischen Künstlern und Dichtern hat es bereits vor der Romantik gegeben, etwa zwischen dem Maler Johann Heinrich Füssli und dem Philologen Johann Jakob Bodmer oder zwischen Goethe und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein.³¹³ Diese Freundschaften konnten durchaus produktiv sein wie im Falle Goethes: Auf mehrmalige Bitten von Tischbein verfasste Goethe für dessen *Idyllen*-Zyklus einen lyrischen Kommentar. Auch kam es vor, dass Dichter im 18. Jahrhundert ihre Werke selbst illustrierten wie der Dichter Salomon Gessner oder Friedrich (Maler) Müller. Eine kohärente Ästhetik von Text und Bild forcieren diese Arbeiten jedoch nicht zwingend.

Anders sieht es in der Romantik aus: Besonders Tieck, Reinick und Brentano distanzieren sich vom additiven Illustrationsprinzip und streben ein komplexes Zusammenspiel von Bild und Text an. Der Einfluss des Bildkünstlers in den Gestaltungsprozess des Werkes ist jedoch unterschiedlich. Bei Tieck und Runge liegt eine gleichberechtigte und gemeinschaftliche Kunstproduktion vor: Mit den *Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter* legen die Freunde eine der interessantesten Kollektivarbeiten der Romantik vor. Philipp Otto Runge, der neben Caspar David Friedrich als bedeutendster Vertreter der romantischen Bildkunst gilt, signierte alle seine Radierungen für Ludwig Tiecks Anthologie. Zudem zeigen Runges Briefe, dass die beiden Männer durch eine enge Freundschaft verbunden waren, die beide Seiten künstlerisch prägte. Ohne diese persönliche Bindung hätte es ein gemeinschaftlich produziertes Werk möglicherweise nie gegeben. Diese Form produktiver Künstlerfreundschaft stellt ein für die Romantik typisches Phänomen dar. So äußerte Friedrich Schlegel im *Athenäum*: »Das Höchste ist, wenn zwei Freunde zugleich ihr Heiligstes in der Seele des anderen erblicken«.³¹⁴ Da Runge und Tieck noch vor der Gründung des Lukasbundes ihr gemeinsames Werk realisiert haben, ordnet Peter Betthausen die *Minnelieder* als erstes gemeinschaftliches Kunstprojekt der Romantik ein.³¹⁵ Direkt in der Tradition des Lukasbundes und der *Minnelieder* von Runge und Tieck stehen die *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837), die der Dichter und Bildkünstler Robert Reinick gemeinsam mit einem Illustratoren-Kollektiv der Düsseldorfer Malerschule herausgegeben hat. Der Leiter der Akademie, Wilhelm Schadow, hat die enge Zusammenarbeit seiner Schüler im Stil des Lukasbundes stets

313 Vgl. Betthausen 2016, S. 42f.

314 Friedrich Schlegel zitiert nach Betthausen 2016, S. 28.

315 Vgl. Betthausen 2016, S. 30ff.

gefördert. Gemeinschaftliche Schüler-Ateliers in der Akademie waren ebenso selbstverständlich wie die kollektive Fertigstellung eines Bildes. Diese gegenseitige Unterstützung und Loyalität innerhalb der Akademie gilt als Markenzeichen der Düsseldorfer Schule während der ›Ära Schadow‹.³¹⁶ Auch die Verbindung der Künste, insbesondere von Text und Bild, etabliert sich in Düsseldorf unter Schadow, der die Poesie als wichtigste Inspirationsquelle der Bildkunst ansieht. Der Austausch mit Tieck, Chamisso, Eichendorff und A.W. Schlegel in literarischen Salon-Treffen war für die Schüler obligatorisch,³¹⁷ so dass die Werke und die Arbeitsweise der Düsseldorfer Künstler stark von der frühromantischen Kunstphilosophie geprägt wurden.

Clemens Brentanos Zusammenarbeit mit seinem Illustratoren-Kollektiv Ende der 1830er Jahre erfolgte hingegen ganz im Zeichen des ›Zentralkünstlers‹ der Spätromantik. Brentano entschied alleine, wie die Bilder für seinen Text auszusehen haben. Die von Brentano hinzugezogenen Bildkünstler treten daher auch nicht eigenständig in Erscheinung. Von einer Künstlergemeinschaft oder einer dem Werk zugrunde liegenden Gemeinschaftsidee wie bei Runge/Tieck oder Reinick kann keine Rede mehr sein. Dennoch liegt Brentanos Werk eine enge Kooperation des Dichters mit wahrscheinlich mehreren Künstlern zugrunde. Wer alles Druckvorlagen für das *Gockel*-Märchen beisteuerte, ist allerdings umstritten: Neben Maximiliane Pernelle sollen auch Kaspar Braun, Ludwig Emil Grimm und Karl Friedrich Schinkel die Ideen Brentanos zeichnerisch umgesetzt haben. Es wird jedoch nicht ausgeschlossen, dass Brentano einige Vorlagen für die Illustrationen selbst zeichnete – die Zuschreibung der Entwurfsskizzen gestaltet sich daher schwierig.³¹⁸

316 Vgl. Müller 2010, S. 71ff.

317 Vgl. Ewenz 2011, S. 263ff.

318 Vgl. Maisak 2013b, S. 195f.

A. Ludwig Tieck/P. O. Runge: *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803)

Ludwig Tiecks Anthologie *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, die als »erste Ausgabe einer romantischen Erneuerung altdeutscher Poesie«³¹⁹ gilt, enthält eine Auswahl mittelhochdeutscher Liebeslyrik aus dem Codex Manesse, den Tieck in der Ausgabe von Bodmer und Breitingen (1758/59) verwendete.³²⁰ Innovativ ist das Projekt in mehrfacher Hinsicht: Erstmals wird eine hochdeutsche Übersetzung der mittelhochdeutschen Lieder vorgenommen und der Minnesang damit einem Massenpublikum zugänglich gemacht, weshalb Tieck auch gerne als Begründer der germanistischen Philologie gesehen wird.³²¹ Zudem wird Tiecks Vorrede »zu den bedeutendsten poetologischen Texten der Frühromantik« gezählt,³²² weil darin der programmatische Umgang mit der Literaturgeschichte aus romantischer Perspektive formuliert wird. Hinzu kommen die anspruchsvollen Illustrationen von Philipp Otto Runge, die Tiecks Werkästhetik in einem anderen Medium ausdrücken und Runges Kunstphilosophie in das Werk einbringen. Die einzige Zusammenarbeit des Dichters Tieck und Bildkünstlers Runge wird als »Höhepunkt ihrer künstlerischen Kooperation«³²³ gesehen.

Das Werk enthält fünf Illustrationen (Abb. 4 bis 8), die alle in Zusammenhang mit Tiecks Vorrede stehen und daher auch vollzählig in der Analyse berücksichtigt werden.

11. Forschungsstand

Obwohl das Projekt von Tieck und Runge eine breite literarische, künstlerische und philologische Rezeption von den Zeitgenossen erfuhr – bekannt ist vor allem die Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08) von Achim von Arnim und Clemens Brentano, die als direkte Reaktion auf die *Minnelieder* entstand; oder auch der Einfluss auf die philologische Tätigkeit Jacob Grimms³²⁴ – konnte die Erstauflage der *Minnelieder* beim Publikum keinen Erfolg erzielen. Als Ursache wird immer wieder genannt, dass die überwiegende Leserschaft

319 Brinker-Gabler 1980, S. 79.

320 Gemeint ist die *Sammlung von Minnesingern* (1758/59) von Bodmer/Breitingen.

321 Vgl. Scherer 2012, S. 90.

322 Scherer 2012, S. 89.

323 Koller 1992, S. 107.

324 Zur Rezeptionsgeschichte siehe Griesbach 1986, S. 13 und Koller 1992, S. 96.

trotz Wegfall der Sprachbarriere mit Konzept und Struktur des Werkes schlichtweg überfordert war.³²⁵ Eine nicht unwesentliche Rolle spielen hierbei auch die hermetischen Illustrationen, die offenbar nur schwer mit dem Text in Zusammenhang gebracht werden konnten.³²⁶

Auch die Forschung ist von der Gemeinschaftsarbeit der befreundeten Künstler bis heute irritiert, zumal sich Tieck nach der gemeinsamen Arbeit am *Minnelieder*-Projekt zunehmend von Runge distanzierte und dessen hieroglyphische Kunst im Nachhinein als »zu willkürlich« bezeichnete.³²⁷ Dieser späteren Entfremdung sind möglicherweise die vielen monomedialen und auf einen der beiden Künstler ausgerichteten Forschungsarbeiten geschuldet. Vor allem die Literaturwissenschaft hat sich fast ausschließlich editionsphilologisch mit Tiecks *Minneliedern* beschäftigt und deren herausragende Bedeutung und Vorreiterrolle für die romantische Mittelalter-Rezeption herausgearbeitet.³²⁸ Besondere Aufmerksamkeit hat dabei Tiecks Übersetzungsverfahren erhalten. Rudolf Sokolowsky (1906) deutet an, dass Tieck bei seiner Übersetzung eine sprachklanglich unverfälschte Wiedergabe des Originals anstrebte, was paradoxerweise zu massiven semantischen Fehler geführt habe.³²⁹ Ruth Istock (1960) hat in mehreren Einzelanalysen der Lieder nachweisen können, dass die Bedeutungsverzerrungen durch das Nichtbeachten der lexikalischen Semantik ganz bewusst von Tieck in Kauf genommen wurden, um den ursprünglichen Sprachklang der Lieder zu erhalten: Tieck, der auf dieses Vorgehen in der Vorrede selbst hinweise, will keine philologisch korrekte Übersetzung liefern, sondern vielmehr eine romantisch perspektivierte Übertragung der Lieder leisten. Die Erhaltung der äußeren Form sei dabei wichtiger als der Inhalt, denn der sinnlich-emotionale Gehalt der Texte übertrage sich automatisch auf die Form. Infolgedessen bilde die mittelalterlich anmutende Musikalität ein wichtiges Merkmal des Werkes.³³⁰ Zu diesem Ergebnis kommen auch die Arbeiten von Detlef Kremer (2007) und Volker Mertens (2007).³³¹ Mertens erweitert Istocks Ergebnisse, indem er neben der Semantik erstmals auch das Metrum der *Minnelieder* vergleichend mit Tiecks Quelle, der *Sammlung von Minnesingern*

325 Vgl. Griesbach 1986, S. 11f. und Koller 1992, S. 96. Zybura widerspricht dem Konsens und sieht die *Minnelieder* als finanziellen Erfolg (vgl. Zybura 1994, S. 126ff.).

326 Vgl. Griesbach 1986, S. 14.

327 Vgl. Tieck: Eine Sommerreise (Runge HS II, S. 539).

328 So etwa Singh 2011, Brinker-Gabler (1980), Kozierek 1977, S. 12ff. und grundlegend Brüggemann 1908 und Sokolowsky 1906, S. 38-40 und 111-125.

329 Vgl. Sokolowsky 1906, S. 121.

330 Vgl. Istock 1960, S. 103ff.

331 Vgl. Kremer 2007, S. 276-278 und Mertens 2007. Scherer 2012 beschäftigt sich ebenfalls mit der Musikalität der *Minnelieder*, liefert jedoch keine neuen Ergebnisse.

(1758/59) von Bodmer/Breitinger, analysiert. Darüber hinaus legt Mertens erstmals mehrere systematische Übersichten über die bei Tieck vorhandenen Lieder und deren Anordnung vor.

Horst Preisler (1992) hat sich mit Tiecks Geschichtsphilosophie auseinandergesetzt und dabei eine triadische Literaturgeschichtsschreibung aus der ›Vorrede‹ mit dem Mittelalter als ganzheitliche, das Leben und die Poesie verbindende Phase, deren historischen Verfall und die von Tieck geforderte neue Synthese in der Zukunft abgeleitet.³³²

In der kunstwissenschaftlichen Forschung führen Runges Bilder zu den *Minneliedern* ein Schattendasein. Dies liegt daran, dass Runge seine Illustrationen »allenfalls schon als Vorahnung oder Prolog für das Publicum zu den großen Radirungen«³³³ des vier Blätter umfassenden *Zeiten*-Zyklus' (1803) erklärte (Abb. 12 bis 15). Mit dieser Äußerung forcierte er selbst die Abwertung seiner Illustrationen zugunsten der *Zeiten*, die bis heute als sein (graphisches) Hauptwerk angesehen werden. Runge selbst hat jedoch auch die *Zeiten*-Radierungen nur als eine weitere Etappe eines großen, alle Künste umfassenden Monumentalwerks angesehen: In einem eigens dafür vorgesehenem Kunsttempel wollte er seine *Zeiten* mehrere Meter hoch und farbig in Öl gemalt, begleitet von Musik und kombiniert mit Dichtung als ›Gesamtkunstwerk‹ im Sinne Richard Wagners präsentieren.³³⁴ Da dieses Großprojekt nicht über die Entwürfe hinausgekommen ist und die *Minnelieder*-Illustrationen im Kontext dieses Projekts als unwichtig erachtet wurden, hat sich die kunsthistorische Forschung vornehmlich mit den *Zeiten* sowie der künstlerischen Bedeutung Runges für die romantische Malerei auseinandergesetzt. Zentrales Dokument hierfür sind die umfangreichen und von Daniel Runge posthum herausgegebenen *Hinterlassene Schriften* (1840), die Runges Briefkorrespondenz, zahlreiche Aufsätze und Äußerungen über Kunst enthalten. Auf Basis dieser Texte sind kunstphilosophische Positionen des Künstlers abgeleitet und auf den *Zeiten*-Zyklus übertragen worden.

Als einer der ersten hat Wolfgang Roch (1909) die *Zeiten* mithilfe von Runges Schriften ausgedeutet und dessen christlich-pantheistische Auffassung der Landschaft als neue Kunstform klassifiziert. Er kommt zu dem Schluss, dass Runges Landschaftsbilder und besonders die *Zeiten* menschliche Stimmungen ausdrücken und aufgrund dieser komplexen

332 Vgl. Preisler 1992, S. 164-190; siehe hierzu auch Singh 2011.

333 Runge an seinen Bruder Daniel, Brief vom 6. April 1803 (Runge HS I, S. 236).

334 Zum Konzept des ›Gesamtkunstwerks‹ bei Runge siehe Fornoff 2004. Von Frank Büttner (2013) wird Runges multimediales Projekt gar als ›intermediale Arabeske‹ bezeichnet (vgl. Büttner 2013, S. 109).

sinnlichen Semantik Arabesken bilden.³³⁵ Zugleich weist er auf Runges Eigenaussage hin, in welcher er seinen *Zeiten*-Zyklus als Veranschaulichung des Werden und Vergehens der vier Tages- und Jahreszeiten sowie der Lebens- und Weltzeiten begreift. Auch eine übergeordnete heilsgeschichtliche Dimension sei von Runge intendiert.³³⁶ Diese fünf Codes sind bis heute ein Baustein in jeder Deutung des *Zeiten*-Zyklus'.³³⁷

Zentraler Bestandteil der *Zeiten* ist für Roch weiterhin die Liebe als allumfassendes göttliches Abstraktum, das bei Runge ein Kernpunkt aller Kunst sei. Runge vertrete folglich die Ansicht, dass Kunst im Dienst der Religion stehen sollte.³³⁸ In einem zweiten Schritt weist Roch auf Affinitäten zwischen Runges und Tiecks religiöser Kunstauffassung hin, indem er unter anderem die Blumensymbolik in Tiecks literarischem Werk mit den *Zeiten* vergleicht.

Siegfried Krebs hat 1909 ausführlich den (bis heute immer wieder besonders hervorgehobenen) prägenden Einfluss von Tieck auf Runges Kunstschaffen analysiert. Runges Begeisterung für die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* und Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* hätte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der darin enthaltenen mystischen Naturphilosophie Jakob Böhmes geführt. Folglich liefere Böhmes Signaturenlehre den zentralen Schlüssel für die Symbolik von Runges Bildern. Auch den *Minnelieder*-Illustrationen widmet sich Krebs kurz und dechiffriert diese mithilfe von Böhmes Androgynen-Lehre als eine Mystik der irdisch-erotischen Liebe zwischen Mann und Frau.³³⁹ Außerdem zeigt er, dass Runge sich formal bei Böhme orientierte und Versatzstücke wie Rose, Lilie, Erdhalbkugel, Engel und Uroboros aus Illustrationen kopierte, die in holländischen Böhme-Ausgaben zwischen 1682 und 1686 erschienen waren.³⁴⁰

Die beiden frühen Arbeiten von Roch und Krebs bilden den Ausgangspunkt für alle weiteren Runge-Studien – vielfach sind ihre Ergebnisse bestätigt und nur sporadisch durch neue Erkenntnisse ergänzt worden. Hervorzuheben ist die innovative Arbeit von Curt Grützmacher (1964), die Krebs' Ansatz bezüglich dreier Zentralmotive (Blume, Kind und Licht) ausbaut und geistig-ästhetische Parallelen zwischen Novalis und Runge herstellt. Grützmachers Fazit ist, dass Runges Bilder keinesfalls auf Böhmes Mystik reduziert werden dürften, da eine vollständige Aufschlüsselung der Bildsemantik dadurch nicht gewährleistet werden könne.

335 Vgl. Roch 1909, S. 72-79 und 106.

336 Vgl. Roch 1909, S. 82ff. Siehe hierzu grundsätzlich Runge HS II, S. 472ff.

337 Beispielsweise Heike Scheel (1993) führt diesen Ansatz weiter: Sie sieht in Runges *Zeiten* Affinitäten zu indischen Meditationsbildern (Yantras) und versteht den Zyklus als spirituelles Angebot an den Betrachter.

338 Vgl. Roch 1909, S. 9-26.

339 Vgl. Krebs 1909, S. 103-139 und 150f.

340 Vgl. Krebs 1909, S. 148f.

Vielmehr rückt Grützmaker die exorbitante Bedeutung von Farbe und Licht in den Vordergrund. Dies verdeutlicht er unter anderem an der bei Runge omnipräsenten Lilie, die nicht nur ein Symbol für die reine erlösende Liebe (nach Böhme), sondern vielmehr das göttliche Licht selbst repräsentiere und damit transzendent sei.³⁴¹

Jörg Traeger (1975) liefert die umfangreichste Auseinandersetzung mit Runges Werk: Seine Monographie mit Werkkatalog führt alle bisherigen Erkenntnisse zusammen, ordnet den Künstler kunsthistorisch ein und würdigt Runge erstmals explizit als bedeutendsten romantischen Künstler neben Caspar David Friedrich. Zu den *Minnelieder*-Illustrationen liefert er die Provenienz der einzelnen Zeichnungen und Drucke;³⁴² zudem äußert Traeger, dass der Bezug der Bilder zum Text »sehr locker« sei;³⁴³ die Illustrationen seien vielmehr Ausdruck der emotionalen Gemütsverfassung des Künstlers. Damit spielt Traeger auf Runges Schwärmerie für seine spätere Frau Pauline Bassenge an. Da der Künstler seiner Angebeteten eine Auswahl der Tieckschen Lieder zusammen mit Entwürfen der Illustrationen zusandte, sieht Traeger zurecht die von Runge persönlich durchlebte, geschlechtliche Liebe als ebenso essenziell für das Bildverständnis an wie die theoretisch fundierte, mystische Geschlechtsliebe Böhmes.³⁴⁴ Er weist auf einen verschollenen Entwurf zur Illustration *Kinder mit Uroboros* in der Korrespondenz an Pauline hin und druckt das entsprechende Blatt ab (Abb. 9).³⁴⁵ Darüber hinaus verweist Traeger auf die zentrale Bedeutung der *Zeiten*. Bereits vor den *Minnelieder*-Illustrationen seien die entsprechenden Entwürfe fertig gewesen, so dass die *Zeiten* den ikonographischen Schlüssel für die *Minnelieder*-Vignetten liefern würden.³⁴⁶ Zudem stellt er zwischen der Zeichnung *Flüchtiger Kuss* (ca. 1802/05) und den Illustrationen einen Kontext her. Traeger sieht in der Skizze aufgrund der abstrakt-überzeitlichen Darstellung von Engelsflügeln mit Mündern eine mögliche Vorstudie für das Titelbild.³⁴⁷

2011 erschien der umfangreiche Ausstellungskatalog *Kosmos Runge*, in dem Runges Illustrationen ein eigenes Kapitel gewidmet wird, ohne jedoch neue Ergebnisse zu formulieren.³⁴⁸

341 Vgl. Grützmaker 1964, S. 35f.

342 Vgl. Traeger 1975, S. 340-343.

343 Traeger 1975, S. 78.

344 Vgl. Traeger 1975, S. 77 und 340f.

345 Vgl. Traeger 1975, S. 542f.

346 Vgl. Traeger 1975, S. 78.

347 Vgl. Traeger 1975, S. 339.

348 Kat. *Kosmos Runge* 2011, S. 295-343; zu den *Minneliedern* darin Bertsch 2011, S. 296-299.

Eine interdisziplinäre Annäherung an das Werk *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, bei der sowohl die Texte Tiecks als auch die Illustrationen berücksichtigt werden, geschieht erstmals durch Wolf Stubbe (1973).³⁴⁹ Stubbe stellt fest, dass die Bilder keine Verbildlichung einzelner Gedichte sind, sondern »hieroglyphische Andeutungen«, die den »poetischen Geist« des Werkes ausdrücken.³⁵⁰ Er erkennt damit die Autonomie der Illustrationen an,³⁵¹ deren Aufgabe die Erläuterung des Textes sei. Leider geht er bei der Bildanalyse nicht auf den Textteil der *Minnelieder* ein, sondern nimmt erneut ikonographisch-ikonologisch ausgerichtete Vergleichsanalysen mit Runges *Zeiten* vor. Er kommt dabei zu dem Ergebnis, dass die polyvalent verschlüsselten Illustrationen konventionell ikonographisch (so etwa die Rose als Symbol für Liebe im Titelbild)³⁵² und mithilfe von Böhmes Mystik entziffert werden könnten (hierin schließt er sich Krebs unmittelbar an). Er konstatiert jedoch, dass Runge auch eine individuelle und willkürliche Konnotation der Symbole vorgenommen habe, so dass eine vollständige Ausdeutung nicht möglich sei.³⁵³

In dem Überblickswerk *Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850* (1977) erklärt Stubbe Runge zum Begründer der romantischen Buchillustration: Die sinnfixierende Arabeske sei von Runge bereits vor der Verbreitung von Albrecht Dürers einflussreichen, aber weniger gehaltvollen Randzeichnungen um 1808 in der Illustrationskunst etabliert worden, so dass es Runges Verdienst sei, die Arabeske im Schaffen von Eugen Napoleon Neureuther und Adolf Schroedter entscheidend mitgeprägt zu haben.³⁵⁴

Auch Dieter Griesbach (1986) erkennt in seinem Abriss zur Geschichte der Lyrik-Illustration das Potential der *Minnelieder*-Bilder und erklärt Runges Zeichnungen ebenfalls zur »ersten romantischen Buchillustration«.³⁵⁵ Griesbach beschäftigt sich intensiv mit der Text/Bild-Relation des Werkes, indem er am Beispiel des Kuss-Motivs Affinitäten zwischen Titelbild und ausgewählten Liedern aufzeigt, und so die von Krebs bereits nachgewiesene Geschlechterliebe (wenn auch etwas allgemeiner auf den Aspekt »Liebe« heruntergebrochen) als wichtigen

349 Erwähnenswert sind weiterhin folgende intermedial ausgerichtete Aufsätze, die sich mit Tieck und/oder Runge beschäftigen: Elisabeth Décultot (1995) erkennt die Musikalität/Synästhesie der Landschaft als gemeinsames Merkmal von Tiecks *Franz Sternbald* und Runges Bildern. Christian Scholl (2009) hat sich ausführlich Runges fragmentarischem Gedicht zu seinen *Zeiten* in den *Hinterlassenen Schriften* gewidmet und das Wechselverhältnis von Text und Bild beleuchtet.

350 Stubbe 1973, S. 534.

351 Vgl. Stubbe 1973, S. 532.

352 Vgl. Stubbe 1973, S. 534.

353 Vgl. Stubbe 1973, S. 529.

354 Vgl. Stubbe 1977, S. 63. In der EINFÜHRUNG dieser Arbeit wird darauf hingewiesen, dass Anita Fischer (1933) ebenfalls diese These vertritt. Allerdings liefert sie keine genauere Begründung für ihr Urteil.

355 Griesbach 1986, S. 21.

Code des Werkes bestätigt. Auch Griesbach hebt wie Traeger den biographischen Gehalt der Illustrationen hervor; er betont jedoch, dass die Renaissance-Hieroglyphik als weitere Inspirationsquelle bei den Bildmotiven in Erwägung gezogen werden muss.³⁵⁶ Wie bereits vor ihm Krebs und Stubbe vernachlässigt auch Griesbach die variable Anordnung der Bilder in den verschiedenen Versionen der Erstausgabe und legt eine Interpretation vor, bei der nur eine einzige feste Reihenfolge möglich ist. Er schließt sich Stubbe an, der die ganzseitigen umrahmten Illustrationen zwischen Titelbild und der Vignette *Trauernder Knabe* sieht (vermutlich haben beide nur eine einzige, identische Buchausgabe konsultiert).³⁵⁷ Weiterhin erkennt Griesbach in den Bildern auf ikonographischer Ebene die Attribute von Maria und verweist auf die Analogie von Minnedienst (Text) und Mariendienst (Bilder) als weiteren Code.³⁵⁸

Angelika Koller (1992) widmet sich der triadischen Geschichtsphilosophie ausführlicher als Preisler (1992), indem sie das von Tieck verfasste Schlussgedicht »Die Geliebten und die Schönen« als Analogon zur »Vorrede« sowie die Illustrationen in die Analyse einbezieht. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Tieck in seinem Werk Schlegels Paradigma einer »progressiven Universalpoesie« durch die Zusammenführung von Philologie, Literatur, Philosophie und Wissenschaft konsequent umsetze.³⁵⁹ Die »Vorrede« liefere die philologisch-wissenschaftliche Annäherung an den Minnesang, während das Schlussgedicht die Theorie der »Vorrede« sinnlich-lyrisch umsetze: »Das Gedicht übertrifft die Vorrede, indem die Form den Inhalt romantischer Theorie als Transzendentalpoesie aufgreift.«³⁶⁰ Tieck stilisiere sich darin selbst zum Minnesänger und fordere einen von Liebe geprägten Umgang mit der Poesie. Zugleich allegorisiere er am Werden und Vergehen der Jahreszeiten den soziologischen »Verfall« beziehungsweise das Vergessen des Minnesangs. Diese Thematik werde auch in den Illustrationen aufgegriffen, die Koller als zusammenhängende »Sequenz von Allegorien, in der jede Zeichnung ein Kapitel in einer wohlüberlegten Großhieroglyphe erzählt«, ³⁶¹ einordnet. Visualisiert sei im Titelbild die ursprüngliche Einheit der Poesie in Liebe (die Rose wird

356 Vgl. Griesbach 1986, S. 15 (dort Anmerkung 43). Bereits Volkmann 1926 zeigte Affinitäten zwischen der Konzeption von Runes Bild-Hieroglyphen und dem symbolischen Verweisungscharakter der Renaissance-Hieroglyphik auf. Er beruft sich auf eine Anmerkung des Herausgebers in den *Hinterlassenen Schriften*, die besagt, dass Runge zumindest Georg Philipp Harsdörffers »Erquickstunden« von 1642 gekannt habe (vgl. Volkmann 1926, S. 172f.)

357 Vgl. Griesbach 1986, S. 16.

358 Vgl. Griesbach 1986, S. 17 und 20.

359 Vgl. Koller 1992, S. 83.

360 Koller 1992, S. 87.

361 Koller 1992, S. 109.

aufgrund ihrer Erwähnung in einzelnen Liedern als Symbol für den Minnesang gedeutet), deren historischer Verfall (*Kinder mit Uroboros*), die gegenwärtige Abwesenheit der Poesie (*Trauernder Knabe*), die Verheißung einer neuen mystischen Einheit (*Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel*) sowie die realisierte Einheit von Leben und Poesie wie auch von irdischer und himmlischer Liebe (*Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*). Auch Koller impliziert nur eine einzige mögliche Chronologie der Illustrationen und vernachlässigt die anderen Buchausgaben mit weniger oder anders angeordneten Bildern. Heikel ist außerdem die vollständige Ausklammerung von Runge's Ästhetik. Da das Werk eine Gemeinschaftsarbeit bildet und kein von Tieck einseitig gesteuertes Projekt, ist eine vollständige Vernachlässigung von Runge nicht sinnvoll. Die irritierenden und auffällig häufigen Rückgriffe auf Passagen aus Tieck's *Franz Sternbald*, um einzelne Bildmotive der Illustrationen deuten zu können, widersprechen ebenfalls der ansonsten stringent werkimmanenten Vorgehensweise Kollers.³⁶²

Es kann somit festgehalten werden, dass die vorliegenden Ergebnisse³⁶³ aus Literatur- und Kunstwissenschaft aufgrund der überwiegend einseitigen Perspektivierung durchgehend unvollständig bleiben: Die einzelnen Bestandteile der *Minnelieder* (Vorrede, Lieder, Schlussgedicht und Illustrationen) werden nie vollständig in die Analyse einbezogen und teilweise fast gänzlich marginalisiert. Die Illustrationen wurden außerdem nie bezüglich ihrer Positionierung im Werk untersucht. Stattdessen werden die Reihenfolge und der semantische Zusammenhang der Bilder je nach Interpretationsansatz beliebig angepasst. Zudem greifen so gut wie alle Arbeiten auf nicht simultane Texte wie etwa *Franz Sternbalds Wanderungen* zurück, um die Illustrationen zu deuten. Dass Runge von dem Werk beeinflusst wurde, ist unbestritten – die Kupferstiche als direkte Bezugnahmen auf bestimmte Passagen oder Gedankengänge zu verstehen, anstelle einen Bezug zu den in den *Minneliedern* enthaltenen Texten herzustellen, ist jedoch nicht überzeugend.

Zu untersuchen bleibt daher weiterhin, welche Lesarten das spezifische Zusammenspiel von Text und Bild ermöglicht. Da die erste Auflage der *Minnelieder* in drei Varianten erschienen ist, die alle eine unterschiedliche Anzahl an Illustrationen aufweisen (nur die Vignetten sind in allen Ausgaben zu finden), stellt sich darüber hinaus die Frage, in welchem Verhältnis die Vignetten zum Text und zu den ganzseitigen Bildern stehen und inwiefern die Werkstruktur durch die unterschiedliche Anzahl der Bilder beeinflusst wird.

³⁶² Vgl. Koller 1992, S. 109ff.

³⁶³ Die Arbeiten von Christa Franke (1974), Hildegard Nabbe (1989), Heinz Brüggemann (2005), Stefan Nienhaus (2010) und Kristina Hasenpflug (2012) werden nicht genauer vorgestellt, da darin keinerlei neuen Erkenntnisse formuliert, sondern vorangegangene Arbeiten überwiegend kompiliert dargestellt werden.

12. Eine »neue Kunst«

12.1 Die Zusammenarbeit von Tieck und Runge

Zwischen Tieck und Runge ist nur ein spärlicher Briefwechsel überliefert. Wie eine Zusammenarbeit zustande kam und wie sich das persönliche Verhältnis zwischen den beiden charakterisieren lässt, kann mithilfe von Runges privaten Briefen rekonstruiert werden, in denen Tieck häufig erwähnt wird.³⁶⁴ Die von Philipp Ottos Bruder Daniel herausgegebenen *Hinterlassene Schriften* bilden diesbezüglich den maßgeblichen Fundus. Wie stark Daniel in die Textgestalt (etwa durch Anonymisierung, Korrektur und gezielte Änderung) eingegriffen und dadurch den Inhalt möglicherweise verfälscht hat, kann nicht mehr eindeutig festgestellt werden.³⁶⁵ Unzweifelhaft ist jedoch, dass sich Runge und Tieck im Dezember 1801 in Dresden kennenlernten und sich zu regelmäßigen Gesprächen trafen.³⁶⁶ Dass Runge vom älteren Tieck schnell eingenommen war und das gleiche auch von seinem Gegenüber dachte, geht deutlich aus einem Brief an seine Mutter im Dezember 1802 hervor:

Ich hab keinen gefunden, der mich so ganz versteht, und den ich so wieder verstehe, wie Tieck – und durch unsern Zusammenhang ist er zu meiner großen Freude weit ruhiger und entschlossener in sich geworden, keine Kunst ergründen und begreifen zu lernen, die nicht in Gott und unsrer geoffenbarten Religion kann gegründet seyn.³⁶⁷

Bereits einige Monate zuvor hatte Runge über Tieck geäußert: »Ich habe ein sehr großes Zutrauen zu ihm; mehr noch als zu seynen Meinungen in der Kunst habe ich es zu ihm selbst, denn es lebt noch die Liebe in ihm und der Glaube.«³⁶⁸ In beiden Aussagen manifestiert sich eine ideelle Gemeinsamkeit in zwei zentralen Bereichen, die sich später auch im *Minnelieder*-Projekt niederschlagen wird: Liebe respektive Emotionalität und die Hinwendung zu christlichem Gedankengut – beides wird von Runge als Basis des Kunstschaffens erachtet.³⁶⁹ Der Plan einer künstlerischen Zusammenarbeit entsteht wahrscheinlich während ihrer zahlreichen Gespräche im Winter 1801/02. Beide Männer lehnen das Kunstprogramm der Klassik ab und überlegen, wie die zeitgenössische Kunst sein sollte. Während ihrer Zusammenkünfte präsentiert Runge regelmäßig seine eigenen Arbeiten und bittet Tieck um

364 Vgl. Krebs 1909, S. 30 (dort auch eine genaue Analyse der Korrespondenz zwischen Runge und Tieck).

365 Siehe hierzu die Arbeit von Vasella-Lüber 1967.

366 Vgl. folgende Briefe (in Auswahl): Runge an seinen Bruder Daniel, Brief vom 2. Dezember 1801 (Runge HS II, S. 99); Runge an seinen Bruder Daniel, Brief vom 18. Dezember 1801 (Runge HS II, S. 102); Runge an Besser, Brief im Februar 1802 (Runge HS II, S. 116); Runge an seinen Bruder Daniel, Brief vom 16. Oktober 1802 (Runge HS II, S. 158).

367 Runge an seine Mutter, Brief vom 18. Dezember 1802 (Runge HS II, S. 182).

368 Runge an Perthes, Brief vom 12. Januar 1802 (Runge HS II, S. 109).

369 Über die Bedeutung der Empfindung bei der Wahl des Sujets siehe auch: Runge im Februar 1802 (Runge HS I, S. 6).

dessen Meinung. Als er dem Dichter im Februar 1802 eine späte Fassung seines *Triumph des Amor* (1800-1802) zeigt, sind die Weichen für ein gemeinsames Ästhetik-Konzept gestellt:

Tieck war es die vorige Woche und in der vorher auch so, er kam zu mir, und wir kamen auf die Weimarische Ausstellung zu sprechen, und so weiter auf die Kunst. Er meynte, daß es doch nicht der rechte Weg sey, was sie da wollten, wenigstens nicht was und wie sie es trieben; ich meynte das auch. Ich bat ihn um eine Erklärung, was er im Ernste von meinem (Amors-) Bilde denke? Ich mußte ihm nochmals entwickeln, was ich damit wolle. Er meynte nun: so werde es wohl selten jemand ganz verstehen; wer aber Sinn dafür hätte, würde, da doch eine innere Konsequenz darin und nichts überflüssig wäre, durch dasselbe immer einen Leitfaden zu schönen Träumen, die er sich selbst herausbrächte, daran haben, und das sey am Ende die Kunst, die jetzt entstände und entstehen müsse.³⁷⁰

Die Kreiskomposition des Grisaille-Gemäldes *Triumph des Amor* weicht von der konventionellen Ikonographie ab und zeigt einen symbolisch aufgeladenen Zyklus der Lebensalter mit Amor im Zentrum. Geschlechtliche Liebe und Kindheit als menschlicher Idealzustand³⁷¹ bilden seit dieser Arbeit einen Schwerpunkt von Runge's Kunst, die für Tieck zwar hermetisch bleibt, aber dennoch die Fantasie des Betrachters zum Träumen bringen könne. Im Laufe des Jahres 1802 konzipiert Runge unter dem Einfluss Tiecks, der ihm Jakob Böhmes pantheistische Gleichsetzung Gottes mit der Pflanzenwelt näherbringt, seine innovative Landschaftsauffassung, die Heinz Brüggemann als Zeugnis »einer auf der Höhe der Zeit operierenden bildenden Kunst«³⁷² einstuft. Runge transformiert dabei Böhmes Ideologie auf vegetabile Bildversatzstücke, die als Platzhalter für menschliche Eigenschaften und Gefühle fungieren und auf ein übergeordnetes göttliches Ganzes verweisen:

es hat noch keinen Landschaftler gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte, der Allegorien und deutliche schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte. Wer sieht nicht Geister auf den Wolken beym Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor die Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?³⁷³

Da Runge die Natur – besonders die Blumen – als ein Überbleibsel aus dem biblischen Paradies versteht, ist alles Pflanzliche prädestiniert für eine doppeldeutige Lesart: »so dringt der Mensch seine eigenen Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt Alles Bedeutung und Sprache«.³⁷⁴ Die Semantisierung der Flora erfolgt dabei nach Böhmes Vorgaben und Runge's individuellen Kriterien. Runge konstruiert durch diese polyvalente Verschlüsselung religiöse »Arabesken und Hieroglyphen«, denn »allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen«.³⁷⁵ Die Affinität zum Natur- und Kunstverständnis

370 Runge an Besser, Brief im Februar 1802 (Runge HS II, S. 116).

371 »Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen« (Runge im Februar 1802, Runge HS I, S. 7).

372 Brüggemann 2005, S. 93.

373 Runge an Daniel, Brief vom 9. März 1802 (Runge HS I, S. 7).

374 Runge an Daniel, Brief vom 7. November 1802 (Runge HS I, S. 16).

375 Runge an Tieck, Brief vom 1. Dezember 1802 (Runge HS I, S. 27).

Tiecks, das dieser in seinem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) darlegt, ist offensichtlich. Tieck lässt seinen Protagonisten äußern:

Was könnt ihr anders, als uns die Natur nur ahnden lassen, wenn uns die Natur die Ahndung der Gottheit gibt? [...] Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in tätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen [...].³⁷⁶

Tieck versteht die Natur ganz wie Runge als eine Geheimschrift, die auf das Göttliche verweise. Runge hatte bereits vor seiner Bekanntschaft zu Tieck den *Sternbald* im Sommer 1798 gelesen und war begeistert: »Mich hat noch nie etwas so im Innersten meiner Seele ergriffen, wie dies Buch«.³⁷⁷ Das Zusammentreffen der beiden wird daher zum prägenden Erlebnis für Runges Schaffen.³⁷⁸ Tieck selbst hatte sich bereits vor der Publikation seines Romans ausführlich mit Böhme befasst,³⁷⁹ so dass »[n]one of his works written between 1799 and 1801 is free of Böhme, even if the influence is only confined to image«.³⁸⁰ Mit geradezu missionarischem Eifer hat Tieck nicht nur Runge, sondern auch Novalis die Mystik des Theologen näher gebracht³⁸¹ und auch seiner eigenen Schwester Sophie die Lektüre der *Aurora* empfohlen:

lies, wenn es dich anwandelt den Jakob Böhme, da ist die Lebensfülle, da ist der ewige Frühling, wie er nirgends mehr blüht. Dieser Mann ist durchaus mit Gott angefüllt, und keiner kann so wie er, die Seele unmittelbar zu Gott führen [...] im J. Böhm ist die größte Ansicht der Sprache, ich bekehre hier alle Leute zu ihm und bin sein Prediger.³⁸²

Obwohl Runge kein kunstreligiöses Konzept wie Tieck in den *Herzensergießungen* vertritt³⁸³ – vielmehr weist der Maler darauf hin, dass alle Kunst im Dienst der Religion stehen sollte³⁸⁴ – überwiegen in den Jahren 1801 bis 1803 die Übereinstimmungen in der Kunstauffassung der beiden Männer und man kann von einem relativ einheitlichen, genuin romantischen Kunstkonzept sprechen, in welchem die hieroglyphisch-pantheistische Landschaftsauffassung im Mittelpunkt steht. Mit dieser Position bilden Runge und Tieck einen Gegenpol zum klassizistischen Ideal Goethes. Runge konstatiert: »[...] wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten

376 Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 888f.

377 Runge an Besser, Brief vom 3. Juni 1798 (Runge HS II, S. 9).

378 Vgl. Traeger 1975, S. 18.

379 Laut Edwin Lüer beginnt Tiecks erste Beschäftigung mit Böhme – anders als bisher angenommen – bereits in ganz jungen Jahren während der Gymnasialzeit (vgl. Lüer 1997, S. 34-57, bes. S. 35f.).

380 Roger Paulin 1985, S. 100.

381 Vgl. Lüer 1997, S. 39.

382 Tieck an seine Schwester Sophie, Brief von Ostern 1800 (abgedruckt in: Krebs 1909, S. 163).

383 Selbst in Tiecks Werk lässt sich keine einheitliche religiöse Tendenz um 1800 nachweisen: dem pantheistischen *Franz Sternbald* stehen die katholischen Dramen *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1800) und *Kaiser Octavianus* (1804) gegenüber (vgl. Lüer 1997, S. 37).

384 Vgl. Runge an Daniel, Brief vom 9. März 1802 (Runge HS I, S. 11); Runge an seine Schwester Maria, Brief vom 3. September 1802 (Runge HS II, S. 148ff.).

Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas mittelmäßiges zu liefern?«.³⁸⁵ Statt ästhetischer Idealität rückt für Runge und Tieck die mystische Wahrnehmung der Welt in den Fokus der Kunst. Alles Physische trage den göttlichen Funken in sich und verweise pars pro toto auf den Zusammenhang alles Seienden:

Das höchst vollendete Kunstwerk ist immer [...] das Bild von der tiefsten Ahnung Gottes in dem Manne, der es hervorgebracht. Das ist: In jedem vollendeten Kunstwerke fühlen wir durchaus unsern innigsten Zusammenhang mit dem Universum.³⁸⁶

Der ganzheitliche Pantheismus und die Landschaftsmalerei bilden für Runge somit das neue Kunstideal: »Ist denn in dieser neuen Kunst – der Landschafterey, wenn man so will, – nicht auch ein höchster Punct zu erreichen?«.³⁸⁷ Für Runge ist es Tiecks Verdienst, ihn an diesen »höchsten Punct« der (Kunst-)Philosophie herangeführt zu haben; er sieht sich als Katalysator und ausführende Instanz der Tieckschen Ideen:

In Tieck ist die Ahnung des einen Punctes, wo alles, was die Welt geboren, zusammenstößt, recht tief, aber nur Ahnung, jedoch in der großen Ausdehnung der Zeit. [...] Daß ich mit Tieck in allem am nächsten zusammenkomme, ist kein Zufall, sondern es muß so seyn; ich bin gleichsam die executive Gewalt, [...]. Ohne Tieck würde ich mich vielleicht in die Practik und die Virtuosität vertiefen und darin verlieren, wie es ja sogar Rafael zuletzt gethan; und ohne mein Aussprechen könnte Tieck sich in seinem Gemüth verlieren: darin sind wir einig. Ich kann es nicht so wieder sagen, wie es abgebrochen herauskam, ich will aber dafür sagen, was besser ist, worin wir uns einander verstanden und vereinigt haben und wie ich jetzt bestimmt die Stelle zu sehen glaube, wo ich stehe und wo er steht.³⁸⁸

Während ihrer Freundschaft erschafft Runge sein am meisten diskutiertes Werk: Die *Zeiten* (Abb. 10-13). Darin setzt er die hieroglyphische Verschlüsselung aller Bildelemente konsequent um und komponiert diese formal als symmetrische Arabesken in Umriss-Manier. Für Tieck und Runge leiten diese Bilder die »neue Kunst« ein:

Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen [Die *Zeiten*; Anm. V.H.] zeigte, war er ganz bestürzt; er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meynte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeint habe; es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriß; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik, Musik, und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe.³⁸⁹

Ein essenzielles Merkmal dieser »neuen« Kunst ist neben der Konstruktion einer hieroglyphischen Bild-Arabeske mit hohem Verwirrungspotential auch die Intermedialität. Die Künste Musik, Bild und Dichtung sollen eine Synthese eingehen. Musik besitzt dabei für Runge die Fähigkeit, alle anderen Künste zu verbinden: Dichtung sei durch die klangliche Lautebene

385 Runge im Februar 1802 (Runge HS I, S. 6).

386 Runge an Böhndel, Brief vom 7. April 1802 (Runge HS II, S. 124).

387 Runge an Daniel, Brief vom 9. März 1802 (Runge HS I, S. 7). Siehe hierzu auch Stubbe 1973, S. 524f.

388 Runge an Daniel, Brief vom 23. März 1803 (Runge HS I, S. 36).

389 Runge an Daniel, Brief vom 23. März 1803 (Runge HS I, S. 36).

immer musikalisch; Bilder könnten hingegen zum Beispiel durch die Darstellung von Instrumenten oder Vögeln Musik ausdrücken.³⁹⁰

Den Ursprung eines musikalischen Klanges sieht Runge in der Natur. Am Beispiel einer Wasserquelle erläutert er den Zusammenhang aller Künste und der Natur in der Musik:

Wenn du an einer Quelle oder an einem Bach liegst, wo es recht stille umher ist, und es rieselt und rauscht nun über den Steinen, und die Blasen zerspringen, und die muntern Töne, die aus der Tiefe des Felsens und des Bornes kommen, als wenn sie sich nun lustig in die weite Welt wagen, jeder Ton kennt seine Blume und spielt um den Kelch und wiegt sich in den Aesten der Bäume, es muß einem so vorkommen, als wenn diese Steine die Finger der Nymphe wären, und sie spielte bloß mit dem Wasser und entlockte der Harfe diese muntern Töne. Die Blasen gleiten durch ihre Finger und es hüpfen muntre Kinder heraus, wenn sie zerspringen [...].³⁹¹

Mit dieser Äußerung spielt Runge auf sein synästhetisches Bildrepertoire an. Typisch für Runges Kompositionen ist die Kombination von putzhaften Knaben mit einer botanisch eindeutig definierbaren Pflanzenart. Neben der Musikalität der Natur drückt er dadurch »bey allen Blumen-Compositionen grade die menschliche Empfindung« aus, denn es »müßten sich die Leute nach und nach daran gewöhnen, diese auch immer dabey zu denken«. Runges Ziel ist es, durch die regelmäßige Wiederholung seiner floralen »Compositionen« den Rezipienten zu befähigen, »das zu sehen, zu denken und zu empfinden«, was Runge selbst erkannt hat und »so den Weg den ich gegangen bin«, nachvollziehbar zu machen. Weitere Erklärungen, so schreibt er Tieck, hält er nicht für notwendig, denn seine Kunst könne »aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden«. Die Betrachter »müssen durch einen Weg, der ihnen practisch vor die Augen gelegt wird, dahin gebracht werden«.³⁹²

Tiecks Reaktion auf diesen Brief ist nicht bekannt, allerdings fassen die beiden Freunde auf Basis der oben vorgestellten Überlegungen den Plan, basierend auf Runges *Zeiten*-Skizzen ein intermediales Monumentalwerk zu konstruieren. Es soll »eine große Idee durch zusammengesetzte Symbole und Hieroglyphen«³⁹³ werden, »eine abstracte mahlerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Composition für alle drey Künste«.³⁹⁴ Das dichterische »Gespräch« dazu wollte laut Runge Tieck verfassen.³⁹⁵ Zu einer Ausführung dieser Pläne kam es allerdings nicht mehr. Vielmehr stellt das *Minnelieder*-Projekt, das Runge »als Vorahnung oder Prolog für das Publicum«³⁹⁶ zu dem anvisierten Großprojekt einstufte, die einzige

390 Vgl. Runge an Daniel, Brief vom 6. April 1803 (Runge HS I, S. 43).

391 Runge an Daniel, Brief vom 27. November 1802 (Runge HS I, S. 19f.).

392 Im ganzen Absatz zitiert: Runge an Tieck, Brief vom 1. Dezember 1802 (Runge HS I, S. 27f.).

393 Runge an Daniel, Brief vom 26. Juni 1803 (Runge HS I, S. 47).

394 Runge an Daniel, Brief vom 22. Februar 1803 (Runge HS II, S. 202).

395 Runge an Daniel, Brief vom 26. Juni 1803 (Runge HS I, S. 48).

396 Runge an seinen Bruder Daniel, Brief vom 6. April 1803 (Runge HS I, S. 236).

tatsächlich stattgefundene Zusammenarbeit dar. Das Werk kann daher als Fragment des geplanten Großprojekts angesehen werden. Als Ursache für die zunehmenden Differenzen zwischen Tieck und Runge kann Tiecks Distanzierung vom Böhmeschen Gedankengut genannt werden. Retrospektiv auf sein Leben blickend schreibt Tieck nämlich an Solger: »meine Liebe zu Poesie, zum Sonderbaren und Alten führte mich, anfangs fast mit frevlem Leichtsinne, zu den Mystikern, vorzüglich J. Böhme, der sich binnen kurzem aller meiner Lebenskräfte bemächtigte.«³⁹⁷ Weiterhin heißt es: »die Mystik lag wie ein herrliches und furchtbares Gebirge hinter mir, das ich zu kennen glaubte, das mir noch alles erklärte, in welchem ich aber aus poetischem Leichtsinne nicht mehr leben wollte.«³⁹⁸ Ähnlich befremdet reagiert Tieck auch nachträglich auf die Arabeske/Hieroglyphe bei Runge. Seine Erzählung *Eine Sommerreise* (1833) stellt das einzige Schriftstück dar, in dem sich der Dichter über seinen Freund Runge äußert – allerdings erst, nachdem ihre Freundschaft längst den Zenit überschritten hatte. Entsprechend negativ fällt das Urteil über Runge und die *Zeiten* aus:

Ich suchte ihn [...] darauf aufmerksam zu machen, daß er, besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgestalten umgeben, mehr wie einmal aus dem Symbol und der Allegorie in die willkürliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe gefallen sey. Der bittere Saft, der aus der Aloe trieft, die Rittersporn, die im Deutschen durch Zufall so heißen, können nicht im Bilde an sich Leiden, Reue oder Tapferkeit und Muth andeuten. So ist in diesen Blättern manches, was nur Runge allein versteht, und es ist zu fürchten, daß, bey seiner verbindenden reichen Phantasie, er noch tiefer in das Gebiet der Willkür geräth, und er die Erscheinungen selbst als solche zu sehr vernachlässigen möchte.³⁹⁹

Tieck verurteilt Runges Landschaftskonzeption, weil sie zu hieroglyphisch sei und durch die willkürliche Semantik hermetisch zu werden drohe. Damit widerspricht Tieck seiner früheren Auffassung von Runges Bildkunst, bei der die eindeutige Zuweisung von Signifikaten zugunsten einer abstrakt-sinnlichen Wirkung vernachlässigt werden durfte.⁴⁰⁰

Aus der Analyse der Briefkorrespondenz lassen sich abschließend folgende Ergebnisse ableiten: 1) Die hieroglyphische Arabeske etabliert sich für Runge und Tieck als neue künstlerische Ausdrucksform. 2) Ein ideales Kunstwerk vereint die Komponenten Musik, Bild und Text zu einem harmonischen Ganzen.

12.2 Exkurs: Das »Gesamtkunstwerk« bei Runge

Wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, waren die *Zeiten* die Basis für ein von Tieck und Runge geplantes Monumentalwerk. In einem extra dafür erbauten Kunsttempel sollten

397 Tieck an Solger, Brief vom 24. März 1817 (Tieck and Solger 1933, S. 361)

398 Tieck an Solger, Brief vom 24. März 1817 (Tieck and Solger 1933, S. 363).

399 Tieck: *Eine Sommerreise* (zitiert nach Runge HS II, S. 539).

400 Zu Tiecks später Runge-Kritik siehe weiterführend Nienhaus 2010.

die *Zeiten* als riesige, mehrere Meter hohe Ölgemälde von Musik begleitet und mit Dichtung kombiniert als alle Sinne ansprechendes Kunsterlebnis realisiert werden. Diese Form der Kunsttkonzeption, bei der die Kunstphilosophie mit der Wirklichkeit verschwimmt und sich autonome Einzelkünste zu einem größeren Ganzen – zu einem allumfassenden System mit Absolutheitsanspruch – zusammenfügen,⁴⁰¹ wird später unter dem Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ bei Richard Wagner populär.⁴⁰² Die Tendenz, dass Kunst als erkenntnisstiftendes Prinzip den »universellen Einheitszusammenhang der Welt« darlegen könne,⁴⁰³ ist bereits deutlich in Runges synästhetischer und hieroglyphischer Kunstphilosophie zu erkennen (siehe Kap. 12.1).

Die Idee des Gesamtkunstwerks hat nach Odo Marquard (1983) ihr Fundament in der System-Ästhetik des deutschen Idealismus. Zentral ist in diesem Zusammenhang vor allem das »absolute Identitätssystem« Friedrich Wilhelm Joseph Schellings, das von der Identität von Natur und Geist sowie Subjekt und Objekt ausgeht. Natur und Geist sind somit untrennbar miteinander verbunden (sog. ›Leib-Seele-Problem‹).⁴⁰⁴ Wagner selbst präsentiert seine Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ theoretisch unter anderem in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und setzte seine Theorie mit Fokus auf das Theater konsequent im Opernzyklus *Ring des Nibelungen* (1848-1874) um. Runge hat zwar keines seiner geplanten multimodalen Werke vollenden können, dennoch ist unverkennbar, dass seine grenzüberschreitende und ganzheitlich ausgerichtete Kunstphilosophie als ein Vorläufer von Richard Wagners Kunsttheorie verstanden werden muss. Lingner hat bereits 1983 auf Affinitäten und Differenzen der Kunst-Ansätze Runges und Wagner hingewiesen: Gemeinsam sei beiden Künstlern die Auffassung, dass Kunst autonom, grenzüberschreitend und absolut sein soll. Während Runge jedoch eine geistige Rezeption seiner Kunst fordert, damit der Rezipient durch Reflexion seinen kosmischen Zusammenhang mit dem Universum spüre, plädiere Wagner für eine sinnlich-emotionale Wirkung seiner Kunst, um auf diesem Wege einen Einheitszustand der Künste hervorzurufen.⁴⁰⁵

Neben dem geplanten *Zeiten*-Kunstwerk ist Runges *Nachtigallengebüsch* (1810) ein hervorragendes Bildbeispiel für die Synthese (und Synästhesie) von Musik, Malerei und Architektur. Das *Nachtigallengebüsch* (1810) ist ein Aquarellentwurf für ein Fries in einem Musikzimmer

401 Zum Gesamtkunstwerk bei Runge liefert Fornoff 2013 einen guten Überblick.

402 Vgl. Lingner 1983. Zum Konzept des Gesamtkunstwerks allgemein siehe grundsätzlich Fornoff 2004.

403 Fornoff 2013, S. 37.

404 Vgl. Marquard 1983, S. 41.

405 Vgl. Lingner 1983, S. 63ff.

(Abb. 11.2).⁴⁰⁶ Das Zentrum des Bildes und die Spiegelachse befinden sich in der Mitte: Ein symmetrisch aufgebautes, emporwachsendes Arrangement aus Winden, Efeu, Farnen und Schwertlilien, (deren Blüten als Nester für herauschauende Jungvögel dienen), wird bekrönt von zwei Nachtigallen auf den obersten Schwertlilienblättern. Eichen- und Robinienzweige wachsen symmetrisch vor schwarzem Grund in die Bildseiten. Zwischen den Eichenästen befindet sich auf beiden Seiten ein nacktes Kind, das sich zu den Vogelnestern in der Bildmitte hinstreckt. In den Robinienzweigen in den äußeren Bildseiten ist jeweils ein weiteres Kind eingefügt, das in Interaktion mit einer Nachtigall steht: Links spielt das Kind dem Vogel auf einer Querflöte vor, rechts füttert der Junge die Nachtigall. Das Einfügen gegenständlicher Elemente in ein vegetables Rankenornament zeigt deutlich den starken Einfluss der Renaissance-Grotteske auf die Komposition (siehe hierzu Kapitel 2.2). Die Semantisierung der Elemente wird nicht nur durch den räumlichen Kontext (Musikzimmer) vorgenommen, sondern laut Markus Bertsch (2013) auch durch die Verkettung der Bildzeichen: »Der durch die Knaben rhythmisierte Bewegungsfluss [...] lässt an die Übertragung einer Melodie in die bildnerische Form denken«.⁴⁰⁷ Auch Traeger (1977) konstatiert, dass die rhythmisch-geschwungene Darstellung der Äste den Eindruck erwecke, wie der Takt einer Melodie konzipiert zu sein. Die Malerei korrespondiere mit der Musik/dem Gesang im Raum und der Musik in der Natur, die Gegenstand des Bildes sei: »Das *Nachtigallengebüsch* verherrlicht den Schwebezustand, in welchem Natur ihre Verwandlung in Kunst offenbart und künstliche Stilisierung sich in den Rückweg zum natürlichen Ursprung offenhält«.⁴⁰⁸

In Runges *Nachtigallengebüsch* vereinen sich somit Malerei und Musik mit dem Raum bzw. der Architektur zu einem großen »Gesamtkunstwerk«, indem die Grenze zwischen Ästhetik und Wirklichkeit aufgehoben zu sein scheint.

13. Runges Illustrationen zu Tiecks *Minneliedern*

13.1 Zur Entstehung des Werkes

Im Herbst 1802 berichtet Runge begeistert von seiner gemeinschaftlichen Lektüre deutscher Heldengedichte mit Tieck.⁴⁰⁹ Bereits ein halbes Jahr später schreibt er am 23. März 1803 in

406 Vgl. Traeger 1977, S. 171f.

407 Bertsch 2013, S. 129. Zur Verbindung von Musik und Bildkunst bei Runge siehe auch Décultot 1995.

408 Traeger 1977, S. 171.

409 Vgl. Runge an Daniel, Brief vom 16. Oktober 1802 (Runge HS II, S. 158).

zwei Briefen an Daniel, dass Tieck seine Edition der *Minnelieder* »zum Abdruck fertig« habe und sie »ganz göttlich« geworden seien.⁴¹⁰ »Tieck gelingt nichts besser, als die alten Dichtungen und Sachen wieder treu und rein herauszubringen.«⁴¹¹ Er erzählt dem Bruder von seinem Plan, »einige Vignetten« zu den Liedern zu zeichnen und außerdem eine Auswahl von 12 Liedern »wie sie mir auf unsern beiderseitigen Zustand zu passen scheinen«⁴¹² an die von ihm umworbene Pauline Bassenge zu schicken, die wenige Wochen später im April 1803 seine Verlobte und schließlich seine Ehefrau wird. Da die Zeichnungen zu den Illustrationen nicht erhalten sind, bildet die Vorstudie (Abb. 9) zur ganzseitigen Illustration *Kinder in Rosenblüten mit Ring der Ewigkeit* (Abb. 5) in den an Pauline gesendeten Briefen die einzige bis heute erhaltene Zeichnung Runge zu den *Minneliedern*.⁴¹³ Die Entstehung der Illustrationen fällt somit in eine emotionale Umbruchphase, in der Runge auf die Annahme seines Heiratsantrages wartet und viel mit Pauline korrespondiert: »So quäle ich mich dieser Tage und mache aus Desperation verschiedene kleine Vignetten zu den Minneliedern.«⁴¹⁴ Am Ende entstehen drei Vignetten und zwei ganzseitige Zeichnungen, die von Friedrich Köpcke auf Kupfer übertragen werden. Alle Illustrationen sind von Runge im unteren rechten Bildrand signiert. Publiziert wurden die *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* allerdings ausschließlich unter Tiecks Namen. Weder in der dreißigseitigen »Vorrede« noch in den übersetzten Minneliedern werden Runge Illustrationen erwähnt. Lediglich in dem von Tieck verfassten Lied »Die Geliebten und die Schönen«, das als Epilog den Schluss bildet, lassen sich zu einzelnen Motiven der Bilder Affinitäten herstellen, die das verwirrende Potential der Illustrationen jedoch nicht vollständig auflösen können.

13.2 Überblick über Position und Abfolge der Bilder

Auffällig ist, dass die erste Auflage der *Minnelieder* in drei voneinander abweichenden Ausgaben erschienen ist, die alle eine unterschiedliche Anzahl an Illustrationen aufweisen (siehe Schema Abb. 17). Lediglich die drei Vignetten sind in allen Ausgaben abgedruckt und besitzen eine feste Position (Variante 1).⁴¹⁵ Dazu zählen neben dem obligatorischen Titelbild *Sich*

410 Runge an Daniel, Brief vom 23. März 1803 (Runge HS II, S. 204).

411 Runge an Daniel, Brief vom 23. März 1803 (Runge HS I, S. 38).

412 Runge an Daniel, Brief vom 23. März 1803 (Runge HS II, S. 204).

413 Vgl. Traeger 1975, S. 342 und Bertsch 2011, S. 298f.

414 Runge an Daniel, Brief vom 6. April 1803 (Runge HS II, S. 208). Am 15. April 1803 berichtet Runge seinen Eltern, dass sein Antrag angenommen wurde (Runge HS II, S. 211).

415 Vgl. Hasenpflug 2002, S. 331.

küssendes Paar im Rosenkranz (Abb. 4) zwei ungerahmte Vignetten, welche die Lieder (einschließlich Tiecks Schlussgedicht) umschließen: Über dem ersten Lied ist der *Trauernde Knabe* (Abb. 6) recto dargestellt, Tiecks Schlusslied wird verso mit *Sich umarmenden Kinder in Rosenblüten* (Abb. 8) beendet.

Die zweite und dritte Ausgabe verfügt zusätzlich über zwei ganzseitige, durch eine feine Linie gerahmte Illustration im Hochformat: *Kinder mit Uroboros* (Abb. 5) und *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* (Abb. 7). In der zweiten Ausgabe ist die Illustration *Kinder mit Uroboros* verso direkt neben dem *Trauernden Knaben* recto zwischen Vorrede und Liedern platziert und das Bild *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* verso hinter den Minneliedern aber vor Tiecks Schlusslied. In der dritten Variante ist das *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* recto hinter dem Titelbild eingefügt, direkt gefolgt von den *Kindern mit Uroboros* recto.

Diese Varianten lassen die Vermutung zu, dass Tieck keine exakte Vorgabe zur Platzierung der Illustrationen gegeben und Runge keine spezifischen Textstellen herausgegriffen hat, die eine feste Positionierung nötig gemacht hätten. Die einheitliche Position der Vignetten ist daher vermutlich technischen Gründen geschuldet. Direkt auf den Textseiten ober- oder unterhalb eines Liedes angebracht, ist die Verschiebung und Entfernung dieser Bilder nur mit großem Aufwand möglich. Anders ist es bei den ganzseitigen Illustrationen, die in der Druckvorlage überall nach Belieben eingefügt werden können. Diese variable Anordnung fördert das an sich schon hohe Verwirrungspotential des Bildmaterials. Durch die fehlende Verankerung können die übersetzten Lieder nicht die Semantik der Bildsignifikate reduzieren; die Illustrationen wirken dadurch kontradiktorisch, wenn nicht gar diskrepant auf den Rezipienten. Diese Annahme verstärkt sich durch die wenig realitätskompatiblen Bildmotive und die Wiederkehr einzelner Versatzstücke, die den Eindruck einer in sich geschlossenen narrativen Bildfolge hervorrufen: Alle Illustrationen zeigen entindividualisierte, kindhafte Figuren, die meistens in der Stratosphäre auf einer angeschnittenen Halbkugel lokalisiert sind (eine Ausnahme ist das Titelbild, das eine Nahaufnahme eines sich küssenden Kinderpaares zeigt und der *Trauernde Knabe*). Kein Motiv der Illustrationen ist realitätskompatibel. Die Anwendung der Bedeutungsperspektive führt zu massiven Größenunterschieden bei den einzelnen Versatzstücken, so dass insbesondere die auf allen Bildern auftauchenden Rosen- und/oder Lilienblüten meist unnatürlich groß gestaltet sind.

13.2.1 Titelbild *Sich küssendes Paar im Rosenkranz*

Das Buchtitelblatt (Abb. 4) ist in zwei Hälften geteilt. In der oberen Bildhälfte ist der Titel des Werkes »Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter neu bearbeitet und herausgegeben von Ludewig Tieck« in Fraktur mit verschnörkelten Majuskeln abgedruckt. Das Wort »Minnelieder« steht isoliert in der ersten Zeile und ist von mehreren einfachen Schnörkeln umrahmt, so dass der Begriff besonders hervorgehoben wird. In der unteren Bildhälfte befindet sich eine Vignette, unterhalb der die sprachliche Nachricht des Titelblattes fortgeführt wird: »mit Kupfern | Berlin 1803. In der Realschulbuchhandlung«.

Die Vignette ist von einem Kranz aus Rosenblüten und -blättern eingerahmt und zeigt vor schraffiertem Hintergrund in Nahansicht die Oberkörper eines eng umschlungenen, nackten Kinderpaares. Der Rezipient sieht die sich küssenden zwei Figuren im Profil. Ein Geschlecht kann den Kindern nicht zugeordnet werden, da beide Figuren exakt identisch gestaltet sind und einen kurzen Lockenhaarschnitt tragen. Beide Figuren haben die Arme erhoben und jeweils auf ihr Gegenüber gelegt. Die linke Figur greift mit den Armen unter den Schultern der anderen hindurch, die rechte Hand berührt den Nacken, während die linke Hand den Kopf des Partners greift. Die rechte Figur hat beide Arme auf den Schultern ihres Gegenübers abgelegt und kreuzt die Unterarme in dessen Nacken. Die Gesichter sind einander zugewandt und die Münder liegen zum Kuss aufeinander.

Signiert ist das Werk unterhalb des Rosenkranzes. Auf der linken Seite steht »PO Runge fec« (eine Abkürzung für lat. »fecit«, dt. »hat es angefertigt«), auf der rechten Seite findet sich ein Hinweis auf den Stecher: »Fr Köbike sc« (eine Abkürzung für lat. »sculpsit«, dt. »hat es gestochen«).

13.2.2 *Kinder mit Uroboros*

Die Illustration (Abb. 5) ist im Hochformat gestaltet und von einer feinen geraden Linie eingerahmt. Das Bild befindet sich auf einer leeren Buchseite und lässt das untere Drittel der Seite frei. Signiert ist das Bild in der rechten Ecke mit »P.O. Runge. del«, letzteres eine Abkürzung für den lateinischen Begriff »delineavit« (dt. »hat es gezeichnet«). Die Komposition der Bildversatzstücke ist symmetrisch gestaltet, so dass sich die linke und rechte Bildseite auf der Mittelachse spiegeln. Formal handelt es sich somit um eine Arabeske, da auch die vegetabilen Bildelemente organisch nach oben wachsen und die Bedeutungsperspektive angewandt wurde.

Im unteren Bilddrittel ist eine angeschnittene dunkle Kugel zu erkennen, die in das Bild hineinragt und von weißen Wolkenformationen umgeben ist. Oberhalb der Kugelwölbung schweben zwei Kinder synchron auf übergroßen geöffneten Rosenblüten, deren Stengel aus der Kugel zu wachsen scheinen. Die Figuren blicken sich an, ihr Körper sind in Dreiviertelsicht dem Rezipienten zugewendet. Beide Figuren sind nackt und sehen vollkommen gleich aus: Sie tragen kurze helle Locken und sind geschlechtslos gestaltet. Sie knien auf jeweils einer Blüte, halten sich mit der dem Rezipienten zugedrehten Armseite an einer Rosenknospe fest und greifen mit dem hinteren Arm in eine Kerzenflamme zwischen ihnen. Eine lange dünne Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt und dadurch einen Ring bildet, schwebt zwischen den beiden Figuren. Die Kerze ist in der unteren Krümmung des Schlangenkörpers platziert, die Öffnungen des für den Rezipienten konvex geformten Ringes befinden sich links und rechts, so dass die Kinder durch den Ring einander anblicken können. Diese Szenerie findet im Vordergrund statt und wird von Wolken umgeben. Der Hintergrund ist wie in der Titelvignette mit feinen horizontalen Linien schraffiert. Etwas unterhalb der Bildmitte auf Hüfthöhe der Figuren verschwinden die Wolken und der Hintergrund geht in eine monochrome weiße Fläche über. Im oberen Bilddrittel schwebt im Vordergrund eine bogenförmige Reihe von 23 mit Strichen vereinfacht dargestellten Sternen, deren Anordnung die Wölbung der Kugel im unteren Bilddrittel aufgreift. Einige Sterne überschneiden sich mit der oberen Krümmung des Schlangenrings.

Dreieck und Kreis bilden die zentrale Kompositionsschemata der Illustration. So streben in den unteren Bildecken zwei Diagonalen über die äußeren Ränder der Rosenknospen und des dazugehörigen Stiels über die nach außen gewinkelten Arme der Kinder in die obere Bildmitte, wo sich die Linien in der oberen Krümmung des Uroboros treffen. Die Schenkel des Dreiecks umschließen eine Kreisform: in der linken und rechten unteren Bildhälfte bilden die Krümmungen der Stiele der Rosenknospen eine nach oben geöffneten Halbkreis, der über die ausgestreckten Ellbogen über den Oberarm und die zur Bildmitte geneigten Köpfe der Figuren oberhalb der Kerzenflamme in der Mitte der Öffnung des Uroboros geschlossen wird.

13.2.3 *Trauernder Knabe*

Oberhalb des ersten Minnegedichts »Kayser Heinrich« ist die Vignette *Trauernder Knabe* (Abb. 6) dargestellt. Das Bild füllt die obere Seite des Blattes aus und ist in der unteren rechten Ecke mit »P O Runge« und mit einem schwer lesbaren Zusatz (wahrscheinlich »dek oder »fec«) versehen.

Ein nacktes Kind sitzt mit verschränkten Beinen, im Schoß gefalteten Händen und gesenktem Kopf auf einem Baumstamm inmitten von abgeknickten Blumen im Vordergrund des Bildes. Links neben der Figur wächst eine Rose empor, auf der rechten Seite eine weiße Lilie. Beide Pflanzen wenden ihre hängenden Blüten dem Kind zu; dahinter ragen zerknickte Stiele in die Bildmitte hinein. Auf Hüfthöhe der Figur geht der waagrecht gestrichelte Hintergrund in eine monochrome weiße Fläche über. Durch den fehlenden Rahmen ist der Übergang zwischen der Illustration und der Blattseite fließend.

13.2.4 *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel*

Die hochformatige Illustration (Abb. 7) ist in Größe und Position auf der Blattseite identisch mit den *Kindern mit Uroboros* und unterhalb des Rahmens in der rechten Ecke mit »P.O. Runge. dek« signiert.

Auf einer angeschnittenen Kugel im unteren Bilddrittel sitzt in der Mitte ein nacktes Kind in Profilansicht auf dem Stengel einer weißen Lilie, die hinter der Figur aus der Kugel wächst. Beine und Schoß werden von einem weißen Tuch bedeckt. Die Größenverhältnisse der Bildgegenstände sind nicht mimetisch, denn die Lilienpflanze überragt den Kopf des sitzenden Kindes deutlich. Der Blick des Rezipienten wird durch die Krümmung des Hauptstengels der Lilie aus der rechten unteren Bildecke in die obere linke Ecke gelenkt: Die oberste Blüte streckt ihren Kelch der Sonne in der linken Bildecke entgegen. Die Sonne ist mit dem hebräischen Tetragramm »יהוה« (JHWE) beschriftet. Eine Schar aus kindlichen Köpfen umgibt die Sonne. Diese Szenerie am Himmel beschränkt sich auf die obere linke Bildseite und wird von zahlreichen fluffigen Wolken eingerahmt, die sich auf dem ganzen Bild in Form von halbdurchsichtigen Nebelschwaden verteilen. Ein Sonnenstrahl ist besonders lang und fällt auf eine kleine menschliche Figur mit Flügeln, die aus einer Rosenblüte in der rechten Hand des Kindes steigt. Die kleine Figur wendet sich dem Kind zu und zeigt mit der Rechten auf das Kind, mit der linken hinauf in den Himmel. Das Kind blickt die Engelsfigur an und zeigt mit seiner linken Hand auf seine eigene Brust.

13.2.5 *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*

Die Vignette (Abb. 8) bildet hinter der letzten Strophe von Tiecks Schlussgedicht den Abschluss des Buches. Platziert ist die Illustration auf der unteren Blattseite unterhalb des Textes. Das Bild ist ungerahmt, so dass der Übergang zwischen Bildhintergrund und Blattseite wie beim *Trauernden Knabe* fließend ist. In der unteren rechten Bildecke ist die Vignette mit »P O Runge del« beschriftet. Die Anordnung der einzelnen Versatzstücke in der linken und rechten Bildhälfte ist vollkommen identisch, so dass sich die beiden Seiten auf der Mittelachse spiegeln, die durch eine gerade nach oben wachsende Lilie mit geöffneter Blüte und zwei symmetrisch gestalteten Knospen auf beiden Seiten vor einer Halbkugel emporwächst. Links und rechts neben der Kugel wächst jeweils eine große Rosenblüte diagonal in Richtung Bildmitte. Viele kleine Wolken fungieren in der unteren Bildhälfte als Rahmen, so dass es so aussieht, als würden die Pflanzen aus den Wolken wachsen.

Aus der Öffnung der Rosenblüten ragt jeweils ein nacktes Kind bis zur Hüfte hervor. Die zwei Figuren wenden sich seitlich einander zu, der Oberkörper ist zum Rezipienten gedreht. Die vorderen Arme der Figuren sind angewinkelt und greifen nach den Blütenstempeln der Lilie, die zwischen ihren Oberkörpern schwebt. Den hinteren Arm haben beide ihrem Gegenüber auf die Schultern gelegt, so dass eine halbe Umarmung zu erkennen ist, die in Richtung des Rezipienten jedoch geöffnet bleibt. Die ernsten, einander anblickenden Gesichter sind im Profil zu sehen und werden von zwei über den Köpfen schwebenden und ineinander verschlungene Kränze bekrönt. Dominante Kompositionslinien sind auch hier das Dreieck und der Kreis. Die Schenkel des hochkantigen Dreiecks streben aus den unteren Bildecken an den Seiten der Kugel über die zur Bildmitte geneigten Rosenstengel und Figurenkörper in das obere Bilddrittel, wo sich die Diagonalen in den verschränkten hinteren Armen der Figuren treffen. Die obere Spitze des Dreiecks wird von einem Kreis umschlossen, der von den zwei Kindern gebildet wird. Die vorderen angewinkelten Arme der Kinder, die sich im Blütenstempel der Lilie treffen, bilden einen Halbkreis, der oben von den Figurenköpfen, die die Krümmung der Unterarme spiegeln, abgeschlossen wird. Auch diese Illustration kann durch die streng symmetrische Komposition, die aufstrebenden vegetabilen Elemente und die Rätselhaftigkeit des Dargestellten als Arabeske bezeichnet werden.

14. Zur Text/Bild-Beziehung

14.1 Tiecks übersetzte Minnelieder und die Illustrationen

Bei einem konventionellen Illustrationsverfahren wäre zu erwarten, dass die Illustrationen den Inhalt einzelner Lieder visualisieren. Dies ist in Runges Bildern nicht der Fall. Vereinzelt tauchen in den Illustrationen zwar Elemente auf, die Gegenstand der Minnelieder sind, wie etwa ›Rose‹ (M 5, 169, 200),⁴¹⁶ ›Blumenkranz‹ (M 24, 200), ›Kuss‹ (M 37, 158), ›Engel und ›Fackel‹ (M 169). Die scheinbare Verankerung der Bildzeichen mit spezifischen Liedtextsignifikaten hilft jedoch nicht, die Pluralität der Bildsignifikate einzuschränken, da in den Illustrationen meist nur ein einziges Textsignifikat aufgegriffen wird, während die übrigen Bildzeichen in der Regel nicht in Zusammenhang mit den Liedern gebracht werden können – die Textsignifikate können somit kein Bildzeichen eindeutig semantisch identifizieren. Wenn das Abbilden der Liedtextsemantik nicht im Vordergrund steht, ist zu überlegen, welchen anderen Zweck die Bilder in der Buchpublikation stattdessen erfüllen.

14.2 Das *Minnelieder*-Projekt als trimediale Arabeske

Tieck fügt seinen übersetzten Minneliedern neben Runges Illustrationen auch eine ›Vorrede‹ als Prolog sowie ein von ihm verfasstes Schlussgedicht als Epilog bei. Besonders die ›Vorrede‹, die editorische Notiz und kunstphilosophische Positionierung zugleich darstellt, gibt Aufschluss über Konzeption sowie Ziel des Werkes.

Tieck verfolgt die kosmopolitische Absicht, die (von ihm angenommene) ursprüngliche Synthese von Kunst und Leben mittels einer romantischen Weltauffassung wiederherzustellen. Er orientiert sich dabei am Mittelalter, das er als geistig-kulturelles Ideal einer vergangenen Einheit versteht. Mit seiner Minnesang-Übersetzung möchte Tieck dazu beitragen, die von ihm postulierte neue Einheit und damit auch die ›neue romantische Kunst‹ (wie er und Runge sie verstehen) zu realisieren. Die drei Medien Text, Bild und Musik werden als gleichwertig angesehen und zusammengeführt. Da Klang als rein phonetisches Phänomen ein auf sich selbst verweisendes Zeichen ohne spezifische Semantik darstellt, wird in dieser Arbeit die Musik zwar als Teil der ästhetischen Konzeption des Werkes angeführt, allerdings findet die Konstruktion der Arabeske vor allem bei den Text- und Bildzeichen statt (in denen die Musik semantisch verarbeitet wird).

416 Tieck: Minnelieder – Textnachweise werden im Folgenden unter der Sigle ›M‹ geführt.

Ein grundsätzliches Charakteristikum der *Minnelieder* ist es, dass ein Zeichen häufig Bestandteil mehrerer Codes ist, so dass immer wieder Überschneidungen und Schnittpunkte zu beobachten sind. Alle Codes lassen sich in dem sogenannten ›triadischen Geschichtsmodell‹ der Romantik zusammenführen (siehe Kapitel 2.5). In der ›Vorrede‹ stellt Tieck dieses Modell genau vor und nimmt mehrfach darauf Bezug. Die Lektüre des Schlussgedichts und besonders der ›Vorrede‹ ist somit essenziell, um die Struktur des Werkes zu verstehen und die scheinbar hieroglyphischen Bilder in den Werkkontext einordnen zu können.

14.2.1 Tiecks ›Vorrede‹ als ästhetische Stellungnahme

Konstitutiv für die ›Vorrede‹ ist die geschichtsphilosophische Auseinandersetzung mit der Kunst auf Basis des triadischen Geschichtsmodells, welches die Entwicklung der Menschheitsgeschichte in drei Phasen (Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) gliedert. Für die Romantik ist die Annahme charakteristisch, dass die Vergangenheit als sogenanntes ›Goldenes Zeitalter‹ durch einen Zustand der Vollkommenheit und Einheit gekennzeichnet ist. In der Gegenwart ist diese Einheit durch die Entfremdung des Menschen von der Natur und seinem Ursprung verloren gegangen. Für die Zukunft wird eine neue Einheit angestrebt, bei der Mensch und Natur wieder im Einklang leben (zum triadischen Geschichtsmodell siehe Kapitel 2.5).⁴¹⁷

Auch Tieck gliedert die Literaturgeschichte in drei Zeitalter: Mittelalter (1), Aufklärung (2) und Romantik (3). Typisch für das Mittelalter sei die Symbiose von Poesie und Leben: »Die Poesie war ein allgemeines Bedürfniß des Lebens und von diesem ungetrennt« (M XIX); das heißt »[j]e mehr der Mensch von seinem Gemüthe weiß, je mehr weiß er von der Poesie« (M II). Ein ausgewogenes Zusammenspiel von Natur und Kunst präge die Themen der Dichtung dieser Zeit: »Der Frühling, die Schönheit, die Sehnsucht, die Fröhlichkeit, waren die Gegenstände, welche nie ermüden konnten [...]. Die Dichtkunst war kein Kampf gegen etwas, kein Beweis, kein Streit für etwas« (M Xf.). Der letzte Satz kann als Seitenhieb auf die aufklärerische Literatur der Gegenwart (zweite Phase) verstanden werden, die für Tieck keinerlei Nähe zur Natur aufweist und dadurch die ursprüngliche Einheit der ersten Phase zerstört habe.

Den historischen Idealzustand der Menschheit (und der Kunst) lokalisiert Tieck im 12. und 13. Jahrhundert: »Diese Zeit [...] ist die eigentliche Blüthezeit der Romantischen Poesie.

417 Zum triadischen Geschichtsmodell in der Romantik siehe weiterführend Boettcher 1998, S. 132-143.

Liebe, Religion, Ritterthum und Zauberei verweben sich in ein großes wunderbares Gedicht, zu welchem alle einzelne Epopoen als Theile Eines Ganzen gehören« (MVIII). Die Dichtung des Mittelalters wird demzufolge auf der Ebene der *histoire* zusammengehalten und bildet mit den genannten (Lebens-)Bereichen eine Mythologie im Sinne Friedrich Schlegels. Ähnlich der antiken Mythologie hat die literarische Fiktion im Mittelalter ihren Ursprung in der Wirklichkeit und bleibt für Tieck daher immer »natürlich«. Eine Einheit herrscht jedoch nicht nur innerhalb der Dichtung oder in der Synthese von Kunst und Leben. Die Einheit der Menschheit wird auch außerhalb der Künste im alltäglichen Leben auf religiöser, emotionaler und politisch-kultureller Ebene realisiert: »Liebe und Religion vereinigten die verschiedensten Gemüther zu einem Interesse. Der Ritterstand verband damals alle Nationen in Europa, die Ritter reiseten aus dem fernsten Norden bis nach Spanien und Italien« (M X). Eine besondere Stellung nimmt dabei der Glaube ein: »so umgab die Religion, als das Höchste, die Dichtung und die Wirklichkeit, unter der sich alle Herzen in gleicher Weise demüthigten« (M XI). Diese Symbiose beziehungsweise Synthese schafft für Tieck die optimale Basis, um vollkommene und ursprüngliche Kunstwerke hervorzubringen, die »gesund und frei« (M XIX) seien. Von besonderer Bedeutung sei der Minnesang, da diese Kunstform ein universelles und für Tieck essenzielles Thema in den Mittelpunkt stellt: die Liebe. Die Minnedichtung

setzte in schöner Unschuld den Glauben an das voraus, was sie besingen wollte, daher ihre ungesuchte, einfältige Sprache in dieser Zeit, dieses reizende Tändeln, diese ewige Lust am Frühling, seinen Blumen und seinem Glanz, das Lob der schönen Frauen und die Klagen über ihre Härte, oder die Freude über vergoltene Liebe. Kein Gedanke, kein Ausdruck ist gesucht, jedes Wort steht nur um sein selbst willen da, aus eigener Lust, und die höchste Künstlichkeit und Zier zeigt sich am liebsten als Unbefangenheit oder kindlicher Scherz mit den Thönen und Reimen. (M XI)

In dieser Textpassage deutet sich bereits die zentrale Rolle des *discours* beziehungsweise der Textform an. Grundsätzlich bilden für Tieck Dichtung und Klang eine untrennbare Einheit, wobei die musikalische Dimension von Sprache besondere Aufmerksamkeit erfährt. Die deutsche Sprache des Mittelalters sei »eine ungebundene, ganz freie, die sich alle Wendungen, Teutologien und Abkürzungen erlaubt« (M XII), und bei der »die Form und der Gegenstand gerade so und nicht anders unzertrennlich zusammengehören« (M XIII). Nur im Mittelalter und besonders im Minnesang zeige sich »die Liebe zum Ton und Klang, das Gefühl, daß die ähnlichlautenden Worte in deutliche oder geheimnisvollere Verwandtschaft stehn müssen, das Bestreben die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln« (M XIII). Immer suche der Dichter

den Wohllaut im gleichförmigen Zusammenklang der Wörter [...], damit er sich um so mehr dem Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung annähere. Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die

seinen Sinn regiert, eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden stehn, näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen, und sich gleichsam in Liebe vermählen. (M XIII f.)

Dass die Musik im frühen 19. Jahrhundert innerhalb der Künste einen besonderen Status erhält und von Tieck als »Urkunst« aufgefasst wird,⁴¹⁸ ist keine neue Erkenntnis, sondern Ergebnis der Sprach-Reflexionen des 18. Jahrhunderts. So ist der Einfluss von Johann Gottfried Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) auf Tiecks Thesen unverkennbar. Herder geht davon aus, dass alle Lebewesen Gefühle und Affekte in mechanisch-unreflektierten Tönen artikulieren: »Das war gleichsam der letzte, mütterliche Druck der bildenden Hand der Natur, daß sie allen das Gesetz auf die Welt mitgab: *»empfinde nicht für dich allein, sondern dein Gefühl töne!«*.⁴¹⁹ Der Mensch als soziales und reflektiertes Wesen hätte diese ursprüngliche Sprache laut Herder jedoch hinter sich gelassen und eine spezifisch menschliche Sprache erfunden, die kontrolliert, intendiert und weniger gefühlsbetont sei:⁴²⁰ »*In allen Sprachen des Ursprungs tönen noch die Reste dieser Naturtöne*; nur freilich sind sie nicht die Hauptfäden der menschlichen Sprache. Sie sind nicht die eigentlichen Wurzeln, aber die Säfte, die die Wurzeln der Sprache beleben.«⁴²¹ Herder geht davon aus, dass in alten Sprachen beziehungsweise vergangenen Sprachstufen noch mehr Naturtöne vorhanden seien, weil die alten Völker ihrer Emotionalität mehr Raum gegeben hätten.⁴²² An diesem sprachphilosophischen Ansatz orientiert sich Tieck, wenn er davon ausgeht, dass die Sprache des Mittelalters dichter am Ursprung der Schöpfung sei und Gefühle daher besser ausdrücken könne, als die von der Aufklärung reglementierte Sprache der Gegenwart. Der Gehalt eines Minneliedes wird für Tieck daher nicht nur über das logisch erschließbare Signifikat, sondern vor allem durch den Klang der phonetischen Lautfolge transportiert. Da Sprache für Tieck *per se* Gefühle ausdrücke, entscheide vor allem die individuelle Fähigkeit zu Emotionalität darüber, wie gut der Leser einen Zugang zum Text findet (vgl. M XIV). Diese Aufwertung der sinnlichen und klanglichen Dimension von Sprache erklärt, warum sich Tieck bei der Erschließung der mittelalterlichen Poesie ausgerechnet für die Herausgabe von Minneliedern entschieden hat: Durch die Thematisierung von Liebe und Sehnsucht zählt der Minnesang zur emotionalsten Gattung der mittelalterlichen Literatur. Bei der Übersetzung der Texte war Tieck somit besonders um die Erhaltung der – seiner Auffassung nach – »archaischen« Sprachgestalt bemüht

418 Vgl. Boetticher 1983, S. 23.

419 Herder: Über den Ursprung der Sprache, S. 698.

420 Vgl. Herder: Über den Ursprung der Sprache, S. 722.

421 Herder: Über den Ursprung der Sprache, S. 701.

422 Vgl. Herder: Über den Ursprung der Sprache, S. 701.

und nahm dafür auch semantische Fehler in Kauf.⁴²³ Mit der Nachahmung mittelalterlicher Phonetik weist Tieck der Musik nicht nur eine rein endosemantische Funktion intermusikalischer Art zu, sondern auch die Fähigkeit, einen exosemantischen Inhalt (Emotionen) basierend auf den Textzeichen zu transportieren.⁴²⁴ Tieck empfiehlt dem Leser, die Lieder »auf eine bescheidene und züchtige Weise« zu rezipieren, denn nur »ein wiederholtes und bedachtsames Lesen kann sie eindringlich und wohlgefällig machen« (M XX). Mit dieser Aufforderung zu intensiver Lektüre und sinnlicher Kunstrezeption des »archaisch Fremden« distanziert sich Tieck deutlich vom extensiven Leseverhalten der Aufklärung. Auch sonst verurteilt der Herausgeber der *Minnelieder* die Aufklärung – die zweite Phase der Geschichte – auf das Schärfste: Es sei eine Zeit, in der das freie Spiel der Musik in der Sprache und damit auch deren Emotionalität verloren gegangen seien. Stattdessen werden »Zier und Künstlichkeit [...] steife Regel« und »fast alle Gedichte sind moralischen Inhalts« (M XX). Die Poesie werde zum Handwerk (vgl. M XXI) und das Mittelalter zu einer Zeit der »Barbaren« (M V) degradiert. Aus dem Verlust der emotionalen und naturverbundenen Sprache resultiere eine »Sehnsucht nach der Natürlichkeit, nach dem Ungezwungenen« (M XXIV). Das frühe 19. Jahrhundert und die aufkeimende Romantik sieht Tieck als Chance, die defizitäre Phase der Aufklärung zu beenden und eine dritte Phase der Geschichte (orientiert am »Goldenen Zeitalter« des Mittelalters) einzuläuten:

Sehn wir auf eine unlängst verflossene Zeit zurück, die sich durch Gleichgültigkeit, Mißverständnisse oder das Nichtbeachten der Werke der Schönen Künste auszeichnet, so müssen wir über die schnelle Veränderung erstaunen, die die in einem so kurzen Zeitraum bewirkt hat, daß man sich nicht nur für die Denkmäler verflossener Zeitalter interessirt, sondern sie würdigt [...]. (M I)

Die Metamorphose der deutschen Geisteshaltung in einen neuen Zustand der Einheit von Kunst und Leben ist für Tieck bereits in vollem Gange. Er kommt zu dem Schluss, »daß wir in einem Zeitalter leben, in welchem die Liebe zum Schönen und das Verständnis desselben von neuem erwacht, und sich in mannichfaltigen verschiedenen Gestalten zeigt« (M I). Er appelliert an den Rezipienten, dass »es die Pflicht eines jeden« sei, »diesen Trieb anzuerkennen, und so viel es in seinen Kräften steht zu befördern und deutlicher zu entwickeln«. (M I) Das Streben nach hierarchieloser Harmonie und Ganzheitlichkeit sei bereits in der Poesie zu beobachten: »Erfreulich ist es zu bemerken, wie dies Gefühl des Ganzen schon jetzt in der Liebe zur Poesie wirkt. Wenigstens ist wohl noch kein Zeitalter gewesen, welches so viel

423 Ruth Istock weist darauf hin, dass Tiecks bedeutungskonstituierende Auffassung von Musik in der mittelhochdeutschen Lyrik historisch keinesfalls korrekt sei (vgl. Istock 1960, S. 100ff.).

424 Diese Charakterisierung der Musikalität greift auf Begriffe und Klassifizierungen von Bright und Coker zurück (vgl. Bright 1963, S. 29 und Coker 1972, S. 61).

Anlage gezeigt hätte alle Gattungen der Poesie zu lieben und zu erkennen« (M III). Kennzeichnend für die dritte Phase der Geschichte sei es, alle Kunstwerke und -stile »als Theile einer Poesie, Einer Kunst anzuschauen, und auf diesem Wege ein heiliges unbekanntes Land zu ahnden und endlich zu entdecken« (M I). Sichtbar wird an dieser Stelle die bereits in den *Herzensergießungen* formulierte Toleranz Tiecks gegenüber jeder Form von Kunst. Zudem knüpft Tiecks Forderung nach einer neuen Einheit von Kunst und Leben und damit auch von Philosophie und Wissenschaft eindeutig an Friedrich Schlegels *Athenäums*-Fragmente 116 und 238 an, in denen die romantische Ideen der »neuen Mythologie« und »progressiven Universalpoesie« formuliert werden: Die *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* bilden ein Puzzleteil (oder um mit Runge's Worten zu sprechen: »Prolog«) einer neuen intermedialen Mythologie, die von Tieck und Runge im geplanten *Zeiten*-Monumentalwerk aus Dichtung, Bild und Musik realisiert werden soll. Zu Schlegels Postulat der »progressiven Universalpoesie« äußert Tieck:

Denn es giebt doch nur eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken die wir besitzen, und mit den verlohrnen, die unsre Phantasie ergänzen möchte, so wie mit den künftigen, welche sie ahnden will, nur ein unzertrennliches Ganze ausmacht. (M II)

Indem die Künste der verschiedenen Zeitalter und Sprachen zusammengeführt und vereinigt werden, »erklärt und ergänzt die alte Zeit die neue, und umgekehrt« (M III). Die Überzeitlichkeit beziehungsweise Zeitlosigkeit der Kunst ist Tieck ein zentrales Anliegen, weshalb er in den Liedern alles weggelassen hat, »was sich auf die Geschichte der Zeit bezieht, und [...] den Nahmen von Städten und Ländern unterdrückt, um das Gedicht allgemeiner zu machen« (M XXIV).

14.2.2 »Vorrede« vs. Illustrationen: Allgemeine Beobachtungen

Auch wenn Tieck die Illustrationen in der Vorrede nicht erwähnt, lassen sich durchaus Affinitäten zwischen der dort formulierten Kunstästhetik und den Bildern feststellen. So steht etwa die Kombination alter Lieder mit einer neuen Kunstform, der romantisch-arabesken Illustration, ganz im Zeichen der von Tieck angestrebten Synthese der Künste der Vergangenheit und dem gerade anbrechenden Zeitalter. Auch die von Tieck postulierte Zeitlosigkeit der Kunst wird auf die Bildzeichen transformiert, indem die Figuren in einer überweltlichen, zeitlich enthobenen Topographie angesiedelt sind, die wenig realitätskonform ist: Selbst das weltlich wirkende Blumenbeet im *Trauernden Knabe* wächst vor einem monochromen Hintergrund, wodurch die Komposition trotz realistisch anmutendem Vordergrund unnatürlich

und konstruiert wirkt. Die Anordnung der Bildelemente zu organisch wachsenden und symmetrisch geformten Arabesken, vor allem in *Kinder mit Uroboros* und *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel*, unterstützt diesen Eindruck von Künstlichkeit und den Symbolcharakter des Dargestellten. Die kindhaften Gestalten, die auf allen Bildern zu sehen sind, wirken schematisch und vereinfacht. Eine individuelle Ausprägung der Physiognomie ist nicht zu erkennen, so dass in den Bildzeichen eine ähnliche Tendenz zu Anonymisierung und Vereinheitlichung zu beobachten ist, wie sie Tieck bei den Minneliedern vorgenommen hat. In der ›Vorrede‹ weist Tieck den Rezipienten zudem darauf hin, dass die Lieder aufgrund ihres Alters sowohl im Klang als auch von der Wortwahl ungewohnt und fremdartig wirken könnten. Die Bildzeichen erreichen diesen Effekt ebenfalls durch die fehlende Verankerung mit der ›Vorrede‹ und den Minneliedern.

14.2.3 Der Illustrationszyklus und das triadische Geschichtsmodell

Der Rezipient um 1800 ist durch die illustrationsbegeisterte Aufklärung mit Illustrationen vertraut und weiß, dass diese Bildform in der Regel eine spezifische Textsemantik aufgreift. Automatisch versucht er daher, zwischen Bild und literarischem Text einen Bezug herzustellen. Gelingt dies nicht, sucht der Rezipient nach einer anderen Möglichkeit, die codierten Bildsignifikate zu erschließen. Da Runge in den Illustrationen mit der hieroglyphischen Arabeske einen neuen Bildtypus realisiert, existieren für seine Motive keine ikonographischen Vorlagen, so dass die Identifizierung der codierten Signifikate auch mithilfe von kulturellem Wissen nur in Einzelfällen möglich ist. Anders als konventionelle Literatur-Illustrationen des 18. Jahrhunderts strukturieren die Zeichen bei Runge und Tieck ein komplexes System aus verschlüsselten Elementen. Genauer untersucht werden soll im Folgenden, wie sich die Bilder als System formieren und wie auf übergeordneter Ebene ein semantisches Syntagma entsteht.

Da die Illustrationen wie eine narrative Bildfolge konstruiert sind, bei der die gleichen Bildzeichen auf jedem Stich ein neues Sujet darstellen, entsteht der Eindruck einer Bildergeschichte. Die Verkettung der Bildzeichen zu einem Zyklus findet vor allem durch das auf allen Illustrationen im Mittelpunkt stehende Kind statt: Jedes Bild zeigt ein oder zwei Knabenfiguren in unterschiedlichen Positionen und Handlungen. Gesicht, Kopf und Körper dieser Figuren sehen immer gleich aus, so dass der Rezipient annimmt, es handele sich auf allen Illustrationen um dieselben zwei Figuren. Auf den Illustrationen mit nur einer Figur ist allerdings unklar, auf welche der beiden referiert wird. Selbst Variationen in der Bekleidung

(weiße Toga beim *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* oder nackt auf allen anderen Bildern) beziehungsweise die Konzeption als Mischwesen, deren menschlicher Oberkörper aus einer geöffneten Rosenblüte emporwächst, liefern keine Hinweise, da simultan abgebildete Figuren immer exakt identisch gestaltet sind. Da die Illustrationen nicht selbsterklärend sind, kann zunächst auch die Annahme, dass es sich um einen narrativen Bilderzyklus handeln könnte, keine Zuweisung von codierten Signifikaten ermöglichen. Betrachtet man die Kindfiguren jedoch als eine Hieroglyphe, dann liefert die ›Vorrede‹ durchaus Hinweise zu einer Wahrnehmungsebene, bei der zwischen den Illustrationen und dem triadischen Geschichtsmodell eine Affinität hergestellt werden kann (siehe hierzu Kapitel 2.5). Es kommt folglich zu einem semantischen Ineinandergreifen von Text und Bild. Unter dieser Prämisse können die Kinder auf den Bildern als personifizierte Entitäten des triadischen Geschichtsmodells mit verschiedenen Signifikaten verstanden werden. Die Figuren stellen auf den einzelnen Bildern in chronologischer Reihenfolge eine sogenannte ›Einheit‹, einen ›Verlust der Einheit‹ und eine ›neue Einheit‹ dar. Der Eindruck einer (sozialen) Einheit wird durch die Interaktion der Figuren hervorgerufen: Auf drei der fünf Bilder sind jeweils zwei Kind-Figuren zu sehen, entweder in küssender Umarmung (Titelbild), mit offenen Armen aufeinander zu bewegend (Schlussvignette) oder in einander zugewandter und gespiegelter Position (*Kinder mit Uroboros*), so dass die Figuren in diesen Illustrationen immer eine Zusammengehörigkeit und soziale Vertrautheit demonstrieren. Auffällig ist die Positionierung dieser Bilder am Anfang (*Küssendes Paar im Rosenkranz*) und Ende des Werkes (*Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*), während die mittig im Werk verstreuten zwei Bilder nur ein einzelnes Kind zeigen. Die Reihenfolge der Bilder im Werk (alle Varianten) entspricht damit Tiecks chronologischer Auffassung der Kulturgeschichte, die mit einer Einheit (von zwei Figuren) beginnt (*Kinder im Rosenkranz* und *Kinder mit Uroboros*), dann durch den Verlust der Einheit gekennzeichnet ist (einzelne Figur: *Trauernder Knabe* und *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel*) und schließlich eine neue Einheit hervorbringt (*Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*). Dieses dreischrittige Modell bildet die Makrostruktur der einzelnen Bildcodes, in denen dem Signifikant ›Kind‹ verschiedene Signifikate zugeteilt werden. Wichtig sind hierbei die simultanen Bildzeichen auf den Illustrationen, die sich immer um das Denotat ›Kind‹ herum anordnen und verschiedene Codes fixieren. In der folgenden Analyse sollen die verschiedenen Signifikate des Kind-Motivs herausgearbeitet werden. Da das Kind als Hieroglyphe bei Runge immer wieder auftaucht, können die Ergebnisse auch für andere Bildwerke Runges, insbesondere die *Zeiten* (Abb. 12 bis 15), interessant sein.

14.2.4 Das Bildzeichen ›Kind‹ zwischen Arabeske und Hieroglyphe

14.2.4.1 Kult des Primitiven: Kindheit als romantisches Ideal und neuer Mythos

In der Romantik manifestiert sich ein Kindheitsbild, das dem der Aufklärung widerspricht. Lag im 18. Jahrhundert der »Wert des Kindes [...] in seiner Zukünftigkeit«, ⁴²⁵ setzt sich um 1800 beeinflusst durch Jean-Jacques Rousseau und Johann Gottfried Herder ein neues Verständnis von Kindheit durch. »Emotionale Intensität, Ungeteiltheit der Seele, Empfänglichkeit und Beeindruckbarkeit, die Nähe zum Wunderbaren, schlichte Religiosität und den Sinn für Poesie« ⁴²⁶ nennt Berenike Schröder als Eigenschaften, die nach romantischem Verständnis ein Kind vom Erwachsenen unterscheiden. Kindheit wird somit nicht mehr wie in der Aufklärung lediglich als Durchgangsstadium der menschlichen Entwicklung angesehen, sondern als erstrebenswerter Idealzustand der Seele. Ein Kind gilt als unschuldigeres Wesen, das dem Ursprung des Lebens und damit der Natur sehr viel näher ist als ein Erwachsener. Bereits Herder vertrat die Ansicht, dass Kinder durch ihre fehlende Reflexionsfähigkeit eine Affinität zu den primitiven Völkern besäßen, die mit dem Älterwerden verloren gehe. ⁴²⁷ Dass Kinder auf den *Minnelieder*-Illustrationen das dominante Bildthema sind, scheint damit keineswegs Zufall zu sein. Obwohl sich Tieck, der mit seinem Werk dem Rezipienten die »alte« Literatur näherbringen möchte, nicht bewusst an ein junges Publikum richtet, dürfte für ihn das Kind die optimalen Voraussetzungen mitbringen, um das Emotional-Ursprüngliche der Lieder wahrnehmen zu können. Ein Erwachsener bräuchte hingegen zwingend eine äußere Stimulation durch Musik, um die sinnliche Wahrnehmungsebene eines Kindes einnehmen zu können und die Lieder zu »verstehen«. Bereits in den *Phantasien über die Kunst* (1799) haben Tieck und Wackenroder diese These schriftlich fixiert:

Daher ist sie [die Musik; V.H.] es auch, die uns die echte Heiterkeit der Seele einflößt, welche das schönste Kleinod ist, das der Mensch erlangen kann; – jene Heiterkeit mein ich, da alles in der Welt uns natürlich wahr und gut erscheint, da wir im wildesten Gewühle der Menschen einen schönen Zusammenhang finden, da wir mit reinem Herzen alle Wesen uns verwandt und nahe fühlen und gleich den Kindern die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken. – – ⁴²⁸

Musik wird damit zu einem bewusstseinsweiternden Instrument erklärt, das einen zeitlich limitierten, kindheitsähnlichen Geisteszustand ermöglicht. Übertragen auf die *Minnelieder* bedeutet dies, dass vor allem ein Kind einen leichten Zugang zu den Texten finden wird, weil es nicht reflektiert und dadurch der Natur beziehungsweise dem Ursprung alles Seienden

⁴²⁵ Schröder 2004, S. 200.

⁴²⁶ Schröder 2004, S. 199.

⁴²⁷ Herder: Über den Ursprung der Sprache, S. 700ff.

⁴²⁸ Wackenroder/Tieck: *Phantasien über die Kunst*, S. 68.

besonders nahe ist. Dieser Gedanke wird durch die Wahl des Kindes als zentrales Bildmotiv stark forciert. Für Tieck ist das Kind allerdings nicht nur als naturnahes Geschöpf semantisiert. In den *Phantasien über die Kunst* wird es auch zu einer göttlichen Erscheinung stilisiert:

Dieser Ätherschimmer, diese Erinnerungen der Engelswelt leben und regen sich noch hell und frisch im Kindergeiste, der dunkle Schatten der Erdgegenstände ist noch nicht verfinsternd in den Glanz hineingerückt, die irdischen Geschäfte, die hiesigen Leidenschaften und Entwürfe [...], alles liegt noch weit zurück wie eine unkenntliche Verzerrung: und darum stehn die Kindlein wie große Propheten unter uns, die in verklärter Sprache predigen.⁴²⁹

Die Fähigkeit des Kindes, mit den Engeln zu kommunizieren, findet eine bildliche Äquivalenz in der Illustration *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* (Abb. 7). Ein kleines geflügeltes Wesen sitzt auf der rechten Hand des Kindes. Aus dem geöffneten Himmel zwischen einer Schar von kindlich-schematischen Köpfen strahlt eine Sonne, die mit den hebräischen Buchstaben »JHWH« beschrieben ist und durch eine lange Strahlenwelle mit dem kleinen geflügelten Wesen verbunden ist. Ikonographisch werden nur Engel mit Flügeln dargestellt, so dass der Figur das Signifikat »Engel« und dem Denotat »Sonne« durch den Schriftzug nur das Signifikat »Gott« zugewiesen werden kann. Die um die Sonne angeordneten Kinderköpfe im Himmel bilden als Begleiter Gottes dementsprechend die göttliche »Engelschar«. Es ist keine Verankerung mit den Texten im Buch notwendig, um diese Semantik der Bildsignifikate lesen zu können. Mit dieser Komposition (die er im Blatt »Der Morgen« des *Zeiten-Zyklus* wiederaufgreift) greift Runge auf ein verbreitetes Bildmotiv zurück: Das Motiv der Mariä Himmelfahrt bzw. der Engelsköpfe. Auch wenn Runge als Protestant von seiner religiösen Erziehung her dazu zunächst keinen Zugang gehabt haben dürfte, kannte er natürlich Darstellungen der Engelsköpfe wie sie in Raffaels *Sixtinischer Madonna* zu finden sind. Vor allem in den Himmelfahrts-Darstellungen der sakralen Barockmalerei von Tizian, Alonso Lopez de Herrera und Jusepe de Ribera finden sich Übereinstimmungen zu Runge. Bei den genannten Künstlern ist zu beobachten, dass Maria immer umgeben von kindlichen Engeln (»Putten«) abgebildet wird, die zusammen mit vielen Wolken die Rahmung des göttlichen Protagonisten bilden. Auffällig ist, dass viele Putten oft körperlos sind und nur aus einem Flügelpaar mit Menschenkopf bestehen. Die Engel blicken immer zu Maria und kennzeichnen somit durch ihre Blickrichtung die wichtigste Person im Bild. Auch bei Runge sind die Körper der Engel nicht zu erkennen und alle Köpfe zur Sonne gerichtet. Als Kennzeichen ihrer Göttlichkeit trägt Maria auf vielen Bildern eine Gloriole, aus der Lichtstrahlen hervorgehen. Auch bei Runge gehen Strahlen von der Sonne mit dem Schriftzug »JHWE« aus. Es

429 Wackenroder/Tieck: *Phantasien über die Kunst*, S. 44.

ist jedoch nicht davon auszugehen, dass Runge die erwähnten Darstellungen der Mariä Himmelfahrt kannte. Runge erhielt seine Kunstausbildung in Kopenhagen und Dresden und war während seines kurzen Lebens nie im Ausland.⁴³⁰ Betrachtet man sein Gesamtwerk, dann fällt auf, dass das Motiv der Mariä Himmelfahrt dort keine Rolle spielt. Weder in Skizzen, Studien oder Entwürfen lässt sich eine Auseinandersetzung mit diesem Sujet erkennen.⁴³¹ Auch der Runge-Spezialist Traeger erwähnt an keiner Stelle in seiner Monographie dieses Motiv der Sakraltmalerei. Stattdessen ist anzunehmen, dass Runge bei seiner Darstellung der Engelsköpfe auf drei Illustrationen aus Böhmes gesammelten Werken zurückgriff: Die Illustrationen für die niederländische Gesamtausgabe der Werke des christlichen Mystikers Jakob Böhme von 1682 weisen in Komposition und Sujet starke Ähnlichkeit zu Runges Illustration auf. Runge, dessen Kunstphilosophie stark von den Theorien Böhmes geprägt wurde (siehe Kapitel 12) hat nachweislich die 1730 erschienene Böhme-Ausgabe von Tieck ausgeliehen, in der Titelkupfer der holländischen Edition von 1682 enthalten waren (zur Zuschreibung der Bilder siehe Kapitel 14.2.4.2).⁴³² In den Titelkupfern zu den Bänden *Dreij Principia*, *Dreijfaches Leben* und *Von göttlicher Offenbarung* werden im oberen Bilddrittel körperlose entindividualisierte Wesen mit einem kindlichen Kopf und Flügeln dargestellt, die dicht aneinander gedrängt um oder in einem Halbkreis angeordnet sind (vgl. zum Beispiel das Titelbild zu *Dreij Principia*, Abb. 16).

Anders als bei Böhmes extrem hermetischen Illustrationen ist der Rezipient bei Runge jedoch in der Lage, die obere Bildebene mit den Engelsfiguren durch den Schriftzug »JHWH« in der Sonne eindeutig als göttliche Erscheinung zu lesen. Da der untere Bildteil bei einem sakralen Motiv in der Regel immer weltlich-menschlich ist, wird die Verbindung zwischen Himmel und Erde durch den Lichtstrahl und den Engel in der unteren Bildebene kausallogisch als Offenbarung Gottes an den Menschen (das sitzende Kind auf der Lilie) codiert. Der Engel steigt aus seinem als göttlich konnotiertem Bildraum herab und nimmt mit der menschlichen Welt Kontakt auf. Diese Trennung des Bildes in zwei christlich semantisierte, disjunkte Räume wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen.

Die Semantisierung des Kindes als ursprünglich-naives Wesen, das noch verbunden mit der Natur und dem Göttlichen ist, repräsentiert für Tieck und die Romantiker den Idealzustand

430 Vgl. Traeger 1975, S. 28ff.

431 Vgl. den Werkkatalog bei Traeger 1975, S. 293-338 (Anfänge bis zu den *Minnelieder*-Illustrationen).

432 Vgl. Traeger 1975, S. 19.

des Menschen. Mit der Adoleszenz entfernt sich der Mensch von der Natur und gibt seine Unschuld und Gefühlsbetontheit zugunsten der Ratio und Geschlechtlichkeit auf:

Zu oft suchen wir im Kindesantlitz den künftigen Mann, aber schöner und erfreulicher ist es, im Manne die Spuren seiner Kindheit aufzusuchen, und die Glücklichen sind die zu nennen, in denen der Stempel sich am wenigsten verwischt hat. Denn sind die Menschen nicht verdorbene, ungeratene Kinder? Sie sind nicht vorwärts-, sondern zurückgegangen; das Kind ist die schöne Menschheit selbst.⁴³³

Mit seinem Plädoyer, sich den Minneliedern emotional-intuitiv anzunähern, fordert Tieck in der ›Vorrede‹ im Grunde die Ausbildung einer ›zweiten Kindheit‹ im Rezipienten.

Darüber hinaus verlangt Tieck die erneute Fusionierung von Kunst und Leben. In der ›Vorrede‹ verbindet er diese beiden Forderungen und zieht eine Parallele zwischen der menschlichen Individualentwicklung (Ontogenese), der Entwicklung des gesamten Menschengeschlechts (Phylogenese) und der Dichtung:

Je mehr der Mensch von seinem Gemüthe weiß, je mehr weiß er von der Poesie, ihre Geschichte kann keine andre sein, als die des Gemüths von den ersten Offenbarungen und dem Wunderglauben der Kindheit, der schönen Ahnungen des jugendlichen Lebens zur Reife der Phantasie, bis in alle Verirrungen, die sich wieder zur frühen kindlichen Klarheit selber zurückführen, dazwischen wechselnd mit prophetischen Träumen, mit Anschauungen, welche verloren gehen und sich wieder suchen. (M II)

Der Utopie dieses Unterfangens ist sich Tieck bewusst: »So ist die wahre Geschichte der Poesie die Geschichte eines Geistes, sie wird in diesem Sinne immer ein unerreichbares Ideal bleiben« (M II). Dieses Ideal beziehungsweise der Prozess von der Kindheit über die Adoleszenz zurück zu einem zweiten Zustand der Kindheit (triadisches Modell) wird in dem Illustrationszyklus als Code bildlich umgesetzt und mit Jakob Böhmes Vorstellung vom androgynen Adam verschränkt (dieser Code ermöglicht weitere Semantisierungen der Bildzeichen in *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* und integriert das Bild in den Zyklus). Nicht nur für Tieck, auch für Runge ist die Kindheit somit eine progressive Erlösungskraft im religiösen Sinne: »Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen«.⁴³⁴ Ihr gemeinsames Ziel, die Kunst zu erneuern, erklärt, warum das Kind auf den Illustrationen eine so große Rolle spielt und in Runges Schaffen exorbitant häufig vertreten ist: Es wird als Zeichen mit vielfältiger Bedeutung in die Kunst eingeführt und soll als neuer Mythos fungieren. In Reinicks *Liedern eines Malers* wird sowohl ästhetisch als auch bildkünstlerisch auf den Kindheitsmythos von Tieck und Runge zurückgegriffen.

433 Wackenroder/Tieck: Phantasien über die Kunst, S. 44.

434 Runge im Februar 1802 (Runge HS I, S. 7). Siehe hierzu auch Bilstein 2013 S. 69ff.

14.2.4.2 Kinder als Jakob Böhm's Adam, Eva und Sophia

Die Illustration *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* nimmt innerhalb des Bilderzyklus' eine Sonderstellung ein, weil das Bild zahlreiche Versatzstücke enthält, die keine Äquivalenz im Text haben und sich auch mithilfe der Codes in den nachfolgenden Kapiteln nicht recht erklären lassen. Anders als die anderen Bilder hat diese Illustration jedoch ikonographische Vorlagen, die Hinweise zur Codierung liefern. Dass die Ikonographie ebenfalls als wichtiger Selektionsmechanismus für die Bildsignifikate fungieren kann, lässt sich an dem Bild *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* (Abb. 7) sehr gut nachvollziehen.

Es wurde bereits gesagt, dass zwischen den Illustrationen für die niederländische Gesamtausgabe der Werke Jakob Böhm's 1682 und Runge's Illustration eine mitunter große Affinität besteht. Tieck und Runge haben sich ausgiebig mit Böhm's Texten beschäftigt und die Illustrationen waren ihnen nachweislich bekannt.

Auch bei Böhme finden sich auf mehreren Bildern Kinderköpfe mit Flügeln (siehe hierzu Kapitel 14.2.4.1). Die angeschnittene und dunkel schraffierte Kugel in der unteren Bildhälfte auf vielen Illustrationen Runge's findet sich in exakt dieser Form bei Böhme. Grundsätzlich dominieren bei Böhm's Kompositionen geometrische Figuren wie Kreis/Kugel und Dreieck. Beide Formen sind traditionell göttlich semantisiert (der Kreis als Symbol der Ewigkeit/Unendlichkeit und das Dreieck als Symbol der Trinität).⁴³⁵ Diese Kompositionslinien sind auch für Runge's Illustrationen prägend. Beide Gottessymbole tauchen allerdings nur in zwei Illustrationen gleichzeitig auf: *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* und *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*. Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, nehmen diese Bilder eine wichtige Position ein, da sie eine Erscheinung Gottes und bei den *Sich umarmenden Kindern in Rosenblüten* das himmlische Paradies abbilden.

Während sich in allen *Minnelieder*-Bildern einzelne Versatzstücke von Böhm's Illustrationen finden lassen, stellt das *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* eine fast identische Übernahme von Böhm's Titelillustration der *Aurora* (1682) dar (Abb. 10). Runge kannte die Titelpupfer der holländischen Edition von 1682, so dass die Rezeption der Böhme-Illustration bereits 1975 vom Runge-Forscher Traeger bestätigt worden ist.⁴³⁶ Gleichzeitig wies Traeger darauf hin, dass das »Kind mit Rosenblüte« von Runge in einem Entwurf zum Innenbild der *Lehrstunde der Nachtigall* vorbereitet worden sei:⁴³⁷ In dieser Vorstudie von 1802 (Datierung nach Traeger

435 Vgl. Kretschmer 2011, S. 233 und 88f.

436 Vgl. Traeger 1975, S. 19.

437 Vgl. Traeger 1975, S. 79.

1975) hält die auf einer Treppe sitzende Psyche den musizierenden Amorknaben auf ihrer rechten Handfläche und blickt ihn an (siehe Abb. 11.1). Die große formale Ähnlichkeit zu der Illustration ist in den späteren Fassungen der *Lehrstunde der Nachtigall* nicht mehr so stark ausgeprägt. Der ein Jahr vor den Illustrationen entstandene *Nachtigall*-Entwurf ist möglicherweise auch auf die Illustration bei Böhme zurückzuführen. Traeger ging bei Böhmes Illustrationen aufgrund fehlender Signaturen auf den Blättern noch von einem unbekannten Künstler aus. Auch Geissmar (1993) konnte den Illustrator von Böhmes Werk nicht eindeutig identifizieren und nannte Jan Luyken, Andreas Dyonisius Freher, Johann Georg Graber, Johann Georg Gichtel, Abraham von Franckenberg, Johannes Lamsveld und Josphe Mulder als mögliche Künstler.⁴³⁸ Lamoén wies 2007 nach, dass der bisher wenig erforschte Künstler Michael Andreae aus Riga die Illustrationen für Böhmes gesammelte Werke entworfen und gestochen habe und auch die dazugehörigen Begleittexte verfasst habe. Lamoén beruft sich dabei auf u. a. auf Textpassagen aus Phillip Wilhelm Immendorffs *Extract, aus Potthoffs Diario* (1730), in denen Andreae explizit als Urheber der Bilder genannt wird.⁴³⁹ Da Andreae in die Herausgabe der Werke Böhmes 1682 involviert war,⁴⁴⁰ ist diese Zuschreibung durchaus plausibel.

Die Illustrationen von Andreae und Runge zeigen im Vordergrund eine angeschnittene Kugel, auf der ein Mensch mit weißem Gewand im Profil sitzt. Bei der Illustration zu Böhme handelt es sich um eine erwachsene Frau mit einem geöffneten Buch auf dem Schoß. Mit der Rechten zeigt sie auf einen großen Kreis auf der rechten Buchseite; unter dem linken Oberarm ist ein Reisigbündel geklemmt. Weiße Lilien wachsen aus dem Schoß der Figur und vor ihren Füßen zum Himmel. Bei Runge sitzt ein Kind auf einem Lilienstengel, der hinter ihm aus dem Boden wächst; in der Rechten hält es eine Rose mit einer geflügelten Figur. Der Hintergrund ist auf beiden Bildern ein bewölkter Himmel. Bei Andreae scheinen Sonnenstrahlen aus der unteren linken Bildecke in die Bildmitte, bei Runge ist die Sonne hingegen im Bild in der oberen linken Ecke platziert und von einer Engelsschar umgeben. Während in Runges Illustration die Sonne mit dem Tetragramm »JHWE« beschriftet ist und dadurch als Personifizierung von »Gott« ausgewiesen wird, zeigt Andreaes Bild ein schwebendes Spruchband im oberen Bilddrittel: »De Wortel of Moeder der Philosophia Astrologia en Theologia« (dt. »Die Wurzel der Mutter von Philosophie, Astrologie und Theologie«).

438 Vgl. Geissmar 1993, S. 31-55.

439 Vgl. Lamoén 2007, S. 257ff.

440 Vgl. Lamoén 2007, S. 258.

Christoph Geissmar hat die Figur auf dem Böhme-Titelblatt als Sophia, das heißt als Licht und Weisheit Gottes gedeutet. Die erblühende Lilie symbolisiere die »reine, jungfräuliche und göttliche Erkenntnis«, der Kreis im Buch die Einheit der Welt und die Rute den Kampf gegen den Unglauben.⁴⁴¹ Frank Büttner hat die Lilie auf Böhmes Titelbild mit dem *Unterricht von den letzten Zeiten* parallelisiert. Dort heißt es:

[...] aus dem Wesen des edlen Lilien=Zweigleins, das aus dem Seelen=Feuer auswächst, welches ist das rechte Bild Gottes, dann es ist der Seelen neugeborner Geist, der Willen=Geist Gottes, des H. Geistes Brautwagen [...]: und mit diesem obgemeldten Zweiglein oder Bilde, sind wir in Christo ausser dieser Welt in der Englischen Welt, davon der alte Adam nichts weiß, und das auch nicht kennen, gleichwie der grobe Stein nicht das Gold kennet, das doch in ihm wächst.⁴⁴²

Obwohl einige Bildzeichen von Runge verändert oder ergänzt worden sind, liefert Böhmes Äußerung zum »Lilien-Zweiglein« wichtige Hinweise zum Verständnis von Runges Illustration und soll im Folgenden genauer untersucht werden. Der Kontext der Bilder (es handelt sich schließlich um eine Sammlung von Liebeslyrik und nicht um ein religiöses Manifest) und die Eingliederung des Codes in ein dynamisches Drei-Phasen-Modell limitiert die Zuordnung der Signifikate soweit, dass ein Code übrig bleibt, dem sich das *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* und auch alle anderen Illustrationen zuordnen lassen: Böhmes Lehre vom »androgynen Adam«. Böhme Theorie von der Erschaffung des Menschen hat in der Romantik viele Anhänger gefunden. Er spricht von einem »Ungrund« am Anfang des Seins und meint damit einen harmonischen Zustand der Ewigkeit, der äquivalent zum christlichen Paradies ist. Der androgyne Adam ist ein »Lichtwesen« des Ungrunds. Essenzieller Bestandteil des androgynen Adams ist Sophia, ein Symbol für das Reine, Jungfräuliche im Menschen und der »Weisheit ein Spiegel der Gottheit, darinn der Geist Gottes sich selber siehet«.⁴⁴³ Adam und Sophia sind keine getrennten Wesen, sondern bilden eine Einheit, den sogenannten androgynen Adam. Dieser besitzt durch seinen Dualismus die vollkommene Erkenntnis:

Gleichwie Gott allen Dingen kan ins Hertze sehen; also konnte das Adam auch thun [...] in ihm war kein Schlaff, und in seinem Gemüthe keine Nacht: denn in seinen Augen war die Göttliche Kraft, und er war ganz und vollkommen, er hatte den *Limbum* und auch die *Matricem* in sich: er war kein Mann und kein Weib, gleichwie wir in der Auferstehung seyn werden.⁴⁴⁴

Mit dem Sündenfall verliert Adam Sophia und die göttliche Weisheit. Er wird psychisch und physisch zu einem gespaltenen, geschlechtlichen Wesen und damit zu Mann (Adam) und Frau (Eva):

441 Geissmar 1993, S. 35.

442 Vgl. Büttner 2013, S. 102. Zitat von Böhme: Sämtliche Schriften [Der Unterricht von den letzten Zeiten: Zweiter Teil, Abschnitt 30, S. 431].

443 Böhme: Sämtliche Schriften [Von der Menschwerdung Jesu Christi: Erster Teil, Kapitel 1, Abschnitt 12, S. 8].

444 Böhme: Sämtliche Schriften [Beschreibung der Drei Principien Göttlichen Wesens: Kapitel 10, Abschnitt 17 und 18, S. 107].

zu dieser Stunde wird sein himmlischer Leib zu Fleisch und Blut, und seine starcke Kraft zu Beinen; da ging die Jungfrau in ihr *Aether* und Schatten, aber in das himmlische *Aether*, ins *Principium* der Kraft, und wartet alda auf alle Adams=Kinder, ob Sie jemand zu einer Braut will wieder annehmen durch die neue Geburt.⁴⁴⁵

Der Mensch spüre noch heute diese innere Zerrissenheit und strebe nach erneuter Vereinigung mit Sophia, die allerdings nur im Tod, das heißt im himmlischen Paradies, in Gänze möglich sei. Die irdische Liebe zwischen Mann und Frau kann für Böhme daher niemals vollkommen befriedigend sein. Dass der androgyne Adam in Runge's Vorstellung einen zentralen Platz einnimmt, zeigt eine Äußerung über seine Verlobte: »Ich bin es so gewiß, und P. auch, daß sie die Hälfte ist, die mir im Paradiese genommen worden«.⁴⁴⁶ Böhmes Theorie findet sich nicht nur in Runge's Privatleben wieder, sondern auch in den Bildzeichen der Illustrationen. Der dynamische Schöpfungsprozess vom androgynen Adam im Paradies (1) über den Sündenfall und der Erschaffung des zweigeteilten Menschen (2) bis hin zur neuen Geburt mit Sophia im himmlischen Paradies (3) bildet einen Code in den Illustrationen. Diese Lesart der Bilder ist nicht offensichtlich, weil die Reihenfolge der Illustrationen im Buch nicht an Böhmes Chronologie orientiert ist. Die Titelillustration greift mit dem Kussmotiv eine eindeutig weltliche, da geschlechtliche Liebesthematik auf und kann Böhmes zweiter Phase zugeordnet werden. Wählt der Rezipient diese Wahrnehmungsebene, dann zeigt das Bild zwei Menschen (Adam und möglicherweise Eva) nach dem Sündenfall, die sich in Begehren (erkennbar an der eng umschlungenen Umarmung und dem Kuss) begegnen. Die zweite Illustration *Kinder mit Uroboros* wird von Siegfried Krebs als Verführung des androgynen Adams durch den Teufel (ein mögliches Konnotat des Uroboros) interpretiert.⁴⁴⁷ Diese Zuweisung von Signifikaten erscheint im Kontext der anderen Illustrationen jedoch wenig überzeugend und vernachlässigt auch die anderen Zeichen im Bild. Besonders die kosmische Topographie und der Ewigkeit symbolisierende Uroboros machen eine Semantisierung der Szene als »Ungrund« wahrscheinlich. Die zwei Figuren greifen synchron in die Flamme im Uroboros und bilden bis auf wenige Abweichungen in der Körperhaltung und -drehung sich spiegelnde Hälften, die durch den Uroboros auf ewig miteinander verbunden sind. Die Spiegelung beziehungsweise der Spiegel ist bei Böhme ein Symbol der göttlichen Selbsterkenntnis und Weisheit,⁴⁴⁸ so dass die Gestaltung der Figuren-Signifikanten eine Zusammenführung mit den Signifikaten »Sophia« und »Adam« möglich macht. Der Uroboros

445 Böhme: Sämtliche Schriften [Beschreibung der Drei Principien Göttlichen Wesens: Kapitel 13, Abschnitt 2, S. 147f.].

446 Runge an J. H. Besser, Brief vom 20. April 1803 (Runge HS II, S. 212).

447 Vgl. Krebs 1909, S. 150.

448 Vgl. Solms-Rödelheim 1960, S. 26.

fungiert als einheitsstiftendes Element der beiden Zeichen, die gemeinsam den androgynen Adam bilden. Dieser verfügt über die vollkommene Erkenntnis, was durch die sich spiegelnde Darstellung der Signifikanten als Codierung der Signifikate möglich wird.

Der *Trauernde Knabe* kann im Kontext des Codes nur als geschlechtlicher Adam nach dem Sündenfall semantisiert werden. Eine eindeutige Entschlüsselung der abgeknickten Blüten und Stiele im Blumenbeet ist mithilfe von Böhmes Androgynen-Lehre jedoch nicht möglich. Die Illustration *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* ist ebenfalls der zweiten Phase zuzuordnen. Die Kindfigur zeigt Adam mit einem Engel auf der Hand, der offenbar zu ihm spricht, denn seine rechte Hand zeigt auf Adam, während die Linke zum Himmel gewendet ist. Adam wiederum scheint auf die Geste zu reagieren und zeigt mit der linken Hand ebenfalls auf sich. Diese Interaktion lässt sich als Kommunikationsakt lesen, bei dem es um eine Botschaft des Engels an Adam geht. Die Erscheinung Jahwes in Form einer Sonne am geöffneten Firmament sowie die Verbindung mit dem Engel durch einen Lichtstrahl codieren die Szene als göttliche Verheißung, da der Engel durch den göttlichen Strahl als von Gott herabgesandtes Wesen konnotiert wird. Diese Codierung erschließt sich einem christlichen Rezipienten schnell, denn die Bildzeichen konstruieren ein ästhetisches Signifikat, indem viele Versatzstücke (Engel und Engelsschar, Lichtstrahl und ein menschliches Wesen) in ihrer Komposition ikonographisch auf sakrale Verkündigungsdarstellungen rekurrieren. Diese Semantisierung wird durch die sprachliche Nachricht im Bild, welche die Sonne als Gott codiert, bestätigt. Die Lilie, der in der christlichen Ikonographie die Signifikate ›Reinheit, Unschuld und Jungfräulichkeit‹ zugewiesen werden,⁴⁴⁹ wird bei Böhme basierend auf dieser Semantik zum Symbol für die Wiedergeburt des Menschen im Heiligen Geist, das heißt der Wiedergeburt als androgyner Adam.⁴⁵⁰ Das oben erwähnte ›Lilien-Zweiglein‹, das bei Böhme das Signifikat »der Seelen neugeborner Geist« erhält, deutet den Übergang vom weltlichen zum neuen androgynen Adam an, denn mit »diesem obgemeldten Zweiglein oder Bilde, sind wir in Christo ausser dieser Welt in der Englischen Welt, davon der alte Adam nichts weiß, und das auch nicht kennet«.⁴⁵¹ Diese Semantisierung der Lilie wird auch in der Illustration durch die Gestaltung der Bildsignifikanten forciert. Die Lilie ist so groß wie die menschliche Figur, die sie auf einem Stängel trägt; der Blütenkelch ragt weit in den Himmel hinein und reckt sich der Sonne beziehungsweise ›Gott‹ entgegen. Die Staubfäden der Lilie scheinen die

449 Vgl. Kretschmer 2011, S. 263.

450 Vgl. Solms-Rödelheim 1960, S. 108.

451 Vgl. Büttner 2013, S. 102. Zitat von Böhme: Sämtliche Schriften [Der Unterricht von den letzten Zeiten: Zweiter Teil, Abschnitt 30, S. 431].

Engel im Himmel sogar zu berühren. Diese Komposition schafft eine Verbindung zwischen der als göttlich semantisierten oberen Bildhälfte (Himmel respektive »englische Welt«) und dem weltlichen unteren Bildteil (die Kugel ist mit einer Lilie bewachsen und trägt die menschliche Figur, so dass eine Codierung als »Erde« und »Mensch« beziehungsweise »gespaltener Adam« möglich wird). Diese Kompositionslinie deutet zusammen mit dem Lichtstrahl, der räumlich die himmlisch-göttliche Sphäre mit dem irdisch-menschlichen Bereich verbindet, die Wiedervereinigung Adams mit der göttlichen Sophia an, die in der Schlussvignette *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten* stattfindet. Den beiden sich umarmenden Figuren können die Signifikate »Sophia« und »Adam« zugewiesen werden, die sich wiedervereinigen.

14.2.4.3 Kinder als Musikklänge

Die musikalische Dimension von Sprache bildet für Tieck einen zentralen Bestandteil der *Minnelieder*. In der »Vorrede« vergleicht er den Prozess des Dichtens von Minneliedern mit dem Komponieren von Musik. Dabei greift er auf die Stilfigur der Synästhesie zurück und mischt die Sinnesbereiche »Hören« und »Fühlen«:

Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die seinen [des Dichters; V.H.] Sinn regiert, eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden stehn, näher zu bringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen, und sich gleichsam in Liebe vermählen. (M XIV)

Indem Tieck die Töne antropomorphisiert und das Zusammenfügen von Klängen mit einer Liebesheirat vergleicht, entsteht eine Affinität zu den Figuren auf den Illustrationen.

Es erscheint daher plausibel, dem Bildzeichen »Kind« neben den bisher genannten Signifikaten somit noch eine weitere Codierung als »Musikton« zuzuordnen.⁴⁵² Durch diese Semantisierung werden im Bildzeichen »Kind« die Bereiche »Hören« (des Textsignifikanten »Ton«, dessen Signifikat für Tieck auch mit »Gefühl/Liebe« semantisiert ist) und »Sehen« (des Bildzeichens) kombiniert. Dadurch findet eine Synthese der Sinnesbereiche Musik, Bild und Text statt – für Runge und Tieck ein wichtiges Kriterium der »neuen« Kunst. Die Codierung des Bildzeichens »Kind« als Musikklang ist auch auf die anderen Illustrationen übertragbar. Sowohl das Titelbild als auch die *Kinder mit Uroboros* und *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten* können als »sich in Liebe vermählende Töne« semantisiert werden. Während der *Trauernde Knabe* noch als unglücklicher, weil isolierter Musikton gedeutet werden kann, ist diese Semantisierung des einzelnen Kindes mit Rosenblüte auf Lilienstengel durch die anderen Zeichen auf dem Bild schwierig. Dem Kind auf diesem Bild kann nur bedingt das Signifikat »Musikklang«

⁴⁵² Die Parallele zwischen der Textpassage und der Titelillustration ist bereits Detlef Kremer aufgefallen (vgl. Kremer 2007, S. 277).

zugeordnet werden, da die anderen Bildzeichen dieser Semantisierung eigentlich widersprechen. Es besteht jedoch eine Affinität zwischen der Illustration und Tiecks Verständnis von Kindheit und Musik: In den *Phantasien über die Kunst* von Wackenroder/Tieck wird die Musik als eine »Sprache der Engel«⁴⁵³ verstanden und ihr eine göttlicher Ursprung zugewiesen: »die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion«.⁴⁵⁴ Liest man die Illustration als Hinweis auf die göttliche Herkunft der Musik, beziehungsweise den Kontakt der Musik (= das Kind) zum Göttlichen (= Engel auf der Hand, der durch einen Strahl mit der Sonne respektive Gott verbunden ist), dann trifft der Code in Modifikation auch auf dieses Bild zu.

14.2.4.4 Kinder als Poesie und Leben

Tieck betont in seiner »Vorrede« mehrfach die Einheit von Poesie und Leben im Mittelalter, deren Trennung in der Gegenwart und seinen Wunsch, die Dichtkunst und das Leben in der Zukunft wieder einander anzunähern. Die Illustrationen können als Personifizierung des Lebens respektive der Poesie gedeutet werden, wenn dem Denotat »Kind« das Signifikat »Leben« beziehungsweise »Poesie« zugeordnet wird. Auf allen Illustrationen mit zwei Figuren befinden sich Poesie (erstes Kind) und Leben (zweites Kind) in einer Einheit; bei Darstellung mit einem Kind sind Dichtung und Leben voneinander getrennt. Offen bleibt dabei, ob zum Beispiel der isolierte *Trauernde Knabe* das Leben oder die Poesie darstellen soll. Dies gilt auch für die Illustration *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel*, die Tiecks Aussage, dass die Religion einheitsstiftend wirke (vgl. M XI), visualisiert. Dem kleinen geflügelten Wesen wurde bereits das Signifikat »Engel« zugewiesen und der Sonne das Signifikat »Gott«. Im Kontext der »Vorrede« ergibt sich eine spezifische Zuordnung von Signifikaten, die die Szene als Verheißung Gottes an das personifizierte Leben respektive die Poesie semantisieren, dass eine neue Einheit in der Zukunft möglich ist (dargestellt in der nachfolgenden Illustration *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*).

14.2.4.5 Schlussgedicht vs. Illustrationen

14.2.4.5.1 Kinder als »Liebende« und »Liebe« als göttlicher Zustand

Aufschluss über weitere Codes gibt das unbetitelte Lied mit 11 Strophen zu acht Versen auf insgesamt vier Textseiten am Ende des Buches, das mit »L. Tieck.« unterzeichnet ist,

453 Wackenroder/Tieck: *Phantasien über die Kunst*, S. 67.

454 Wackenroder/Tieck: *Phantasien über die Kunst*, S. 107.

wodurch Tieck als Verfasser ausgewiesen wird. In dem Lied besingt ein lyrisches Ich das Gefühl der Liebe und der Sehnsucht. Dabei werden Metaphern aus dem Bereich der Jahreszeiten und der Pflanzenwelt mit Begriffen aus dem menschlichen Leben (unter anderem Tod und Hochzeit) verschränkt. Einige Textzeichen wie »Kränze«, »Blüthen«, »Blumen« und »Rosen« (M 281ff.) scheinen auf den ersten Blick mit den entsprechenden Bildzeichen verankert zu sein, doch die Textsignifikanten erhalten in ihrer synchronen Kombination im Lied mehrere Semantisierungen, die nicht mit den Bildzeichen und deren Zeichenkontext übereinstimmen. Der Text kann die Polysemie der Bildsignifikate in diesen Fällen nicht einschränken und die Verschlüsselung der Textzeichen auf mehreren Ebenen stiftet zusätzlich Verwirrung.

Das auf den Illustrationen omnipräsente »Kind« wird im Schlussgedicht nur in der zweiten Strophe ein einziges Mal erwähnt. Dem Signifikanten »Kind«, das »Spielend | kommt [...] in unsere Auen« (M 281) kann durch syntagmatische Kombination der Textzeichen kein Signifikat (zum Beispiel »Frühling«, »Liebe«) eindeutig zugewiesen werden; auch das Denotat »sehr junger Mensch« ergibt im Kontext des Textes wenig Sinn. Eine Beziehung zwischen dem Textsignifikanten und dem Bildzeichen kann dadurch kaum hergestellt werden.

In einigen Strophen werden jedoch Situationen beschrieben, die in den Illustrationen visualisiert werden. In diesen Fällen kann zwischen dem Bilddenotat »Kind« und einigen Textzeichen eine Verbindung hergestellt werden, obwohl der Signifikant »Kind« nicht im Text auftaucht. In der vierten Strophe ist etwa eine Affinität zwischen dem lyrischen Ich und dem *Trauernden Knaben* vorhanden. Das Lyrische Ich äußert: »Klagen | Muß ich, daß wie Wolken-schauer | Plötzlich kommt die Angst und Trauer; [...] | Muß ich fragen | Ach wie grausam, daß so balde | Ich allein gelassen von Gesang und Licht und Duft im Walde?« (M 282). Die Isolation und Traurigkeit des Sprechers finden eine Entsprechung in der Gestaltung der Bildzeichen: Ein Kind sitzt alleine mit gesenktem Blick zwischen Pflanzen. Eine vollkommene Übereinstimmung der Bild- und Textzeichen ist nicht gegeben, aber die Textsignifikate ermöglichen eine Verengung der polysemen Bildsignifikate und eine Interpretation des Kindes als Liebender mit Liebeskummer respektive als Darstellung des lyrischen Ichs.

In der sechsten Strophe findet eine Semantisierung der »Kinder« als Liebespaar statt, ohne jedoch das lyrische Ich wie in der vierten Strophe explizit einzubeziehen:

Darum pflückt die Garten-Sterne | Sinnend | Gern das liebesschwangere Herze, | Trägt sie wie die glimmende Kerze | Still behutsam nur so ferne | Daß sie brennend | Des Geliebten Hand mag fassen, | Und der lächelt in die Flamme, die am Abend muß verblassen. (M 282)

Der Neologismus ›Garten-Sterne‹ bleibt zunächst semantisch offen, wird dann jedoch mit einer ›glühenden Kerze‹ verglichen und im weiteren Verlauf der Strophe mit diesem Analogon und dessen lexikalischer Bedeutung verwendet. Die Kerzenflamme wird als Bindeglied zwischen zwei Geliebten beschrieben, so dass dem Signifikanten ›Garten-Sterne‹ das Signifikat ›Liebe‹ zugeordnet werden kann. Das in der Strophe beschriebene Bild wird in der Illustration *Kinder in Rosenblüten mit Ring der Ewigkeit* bildlich umgesetzt: Zwei Kinder knien einander gegenüber und greifen mit jeweils einer Hand in die Flamme einer Kerze, die zwischen ihren Oberkörpern platziert ist. Beide Figuren blicken in die Flamme.

Die Position des Bildes *Kinder mit Uroboros* ist in den Buchausgaben immer einheitlich, nämlich an zweiter Stelle nach dem Titelbild. Die Zuordnung der Textsignifikate zu den Bildzeichen deckt sich mit der Strukturierung des Illustrationszyklus' als triadisches Modell, indem die Illustration zusammen mit dem Titelbild die Einheit zweier Liebender (erste Phase) darstellt. Auch wenn das Titelbild nicht im Schlussgedicht thematisiert wird, ist für das Titelbild mit der Darstellung von zwei eng umschlungenen und sich küssenden Kindern nur eine Semantisierung als kindliches Liebespaar möglich. Der über der Vignette abgedruckte Titel *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* lenkt dabei die Rezeption der Bildzeichen, weil das Signifikat ›Minne‹ (= Liebe) eine Erklärung des Dargestellten liefert: die Interaktion der Kinder wird als Ausdruck der Liebe zwischen Mann und Frau gelesen und den Kindern das Signifikat ›Mann‹ beziehungsweise ›Frau‹ zugeordnet. Der Kranz aus Rosenblüten kann im Kontext der Bildzeichenkette in seiner konventionellen Bedeutung begriffen werden, nämlich als Symbol der Liebe. Seit der Antike wird dem Denotat ›Rose‹ das Signifikat ›Liebe‹ zugeordnet.⁴⁵⁵ Die Codierung der Kinder als Liebende in der Titelvignette, dem *Trauernden Knaben* und bei den *Kindern mit Uroboros* lässt sich auf den anderen Illustrationen fortführen, obwohl sich dafür keine Hinweise im Schlussgedicht finden. Wählt der Rezipient diese Wahrnehmungsebene, lässt sich der Bilderzyklus chronologisch als Einheit zweier Liebender (Darstellung von zwei Figuren), den darauffolgenden Verlust der Liebe (nur noch eine Figur) und eine neue Vereinigung der Liebenden (wieder zwei Figuren) interpretieren. Dass Liebe als ›Klebstoff‹ der Einheit fungiert, wird von Tieck auch in der ›Vorrede‹ immer wieder betont (vgl. M X), so dass die Zuordnung dieses Signifikats zum Kind-Motiv und die Verankerung der Illustrationen mit dem triadischen Modell der ›Vorrede‹ durchweg schlüssig ist. Auffällig ist zudem, dass auf allen Illustrationen, die eine Einheit

455 Vgl. Kretschmer 2011, S. 347f.

zeigen, kreisförmige Versatzstücke dargestellt sind. In der Titelvignette ist es der bildrahmende Kranz aus Rosen, bei den *Kindern mit Urobors* der Uroboros und in *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten* zwei ineinander verschlungene Blütenkränze. Dem Kreis lassen sich in der christlichen Ikonographie unter anderem die Signifikate »göttlich« und »vollkommen« zuordnen – Eigenschaften, die Tieck in seinem triadischen Modell nur den Phasen der Einheit zuschreibt.⁴⁵⁶ Der Uroboros ist ein bis ins alte Ägypten zurückgehendes Bildsymbol mit fester ikonographischer Bedeutung. Die den eigenen Schwanz verschlingende Schlange repräsentiert die immer wiederkehrende Auflösung und das Neuwerden alles Seienden und damit die Ewigkeit.⁴⁵⁷ Die zwei Kränze in der Schlussvignette schweben wie Heiligenscheine über den Köpfen der Figuren und sind ineinander verschlungen. Durch die Affinität zur Darstellung von Heiligenscheinen kann den Kränzen das Signifikat »göttlich« und durch die Gestaltung der Signifikanten als mathematisches Unendlichzeichen (∞) zudem das Signifikat »ewige Verbundenheit« zuordnet werden. Es kann somit festgehalten werden, dass die Kreis-Attribute durchweg positiv semantisiert sind und mit den sie umgebenden Zeichen ein semantisches Syntagma bilden: die Szenen, die eine Einheit der Kinder zeigen, werden als Darstellung eines göttlichen Zustandes codiert. Da für Tieck nicht nur die Liebe, sondern auch die Religion »als das Höchste« (M XI) einheitsstiftend wirkt, stimmt diese Codierung der Bildzeichen mit der »Vorrede« überein. Allerdings widerspricht dieser Code der Semantisierung der Kinder als Adam, Eva und Sophia. Einen göttlichen Zustand zeigen bei dieser Wahrnehmungsebene nur *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten*, während die Titelvignette einen von Böhme weniger positiv eingeordneten geschlechtlich-irdischen Zustand der Liebe abbildet.

14.2.4.5.2 Kinder als »Liebesgedanken«

In der zehnten Strophe wird eine weitere Codierung des »Kindes« möglich, nämlich als Personifizierung der Liebe:

Was noch zarter ist als Töne, | Scherzend | Mehr als Melodie und Düfte, | Selber nicht berührt die Lüfte,
 | lebend in der eignen Schöne | Lieblich schmerzend? – | Ach es sind die Liebesgedanken | Die in Wehmuth, Sehnsucht, Andacht, wie in Blumenkelchen schwanken. (M 283)

In den Illustrationen *Kinder mit Uroboros* und *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten* sind jeweils zwei Kinder als Mischwesen mit einer Rosenblüte als Unterkörper oder in geöffneten Rosenblüten kniend dargestellt. Im Text werden die »Liebesgedanken«, die »wie in

⁴⁵⁶ Vgl. Kretschmer 2011, S. 233.

⁴⁵⁷ Vgl. Kretschmer 2011, S. 366ff.

Blumenkelchen schwanken«, als transzendentes Abstraktum beschrieben. Wendet man die Textsignifikate auf die Bildsignifikate an, dann lassen sich die »Kinder« in diesen beiden Illustrationen nicht mehr nur als Akteure der Liebe deuten, sondern als Personifizierung dieses Gefühls. In den abgeknickten Blütenstengeln im *Trauernden Knaben* können keine Blütenkelche und damit auch keine Liebesgefühle schwanken, so dass der Zustand der Blumen in dieser Illustration eine Kontextualisierung mit der zehnten Strophe zulässt: Die Abwesenheit der Liebe wird durch die zerknickten Blumen symbolisiert. Eine Übertragung des Signifikaten »Liebesgedanke« auf das Bildzeichen »Kind« in den anderen Illustrationen sowie eine Einordnung in ein triadisches Konzept sind bei diesem Code allerdings nicht möglich.

Auffällig ist, dass im Verlauf des Schlussgedichts eine Steigerung des Signifikaten »Liebe« ins Abstrakte vorgenommen wird. Wurde in der vierten Strophe die Liebe mit »Gesang und Licht und Duft« (M 282) verglichen, ist die Liebe in der zehnten Strophe etwas, das »noch zarter ist als Töne« und »mehr als Melodie und Düfte«. Entsprechend der Transzendenz des Textsignifikats ist in den Illustrationen eine Veränderung des Hintergrunds zu beobachten. Während der *Trauernde Knabe* noch in relativ weltlicher Kulisse (Blumenbeet vor monochromen Hintergrund) dargestellt wird, sind die *Kinder mit Uroboros* und *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten* im Weltall zwischen den Wolken positioniert.

14.3 Neue Gedanken zu Position und Abfolge der Bilder

Führt man die Ergebnisse der Bildanalysen mit den vorgestellten Überlegungen zur Abfolge der Illustrationen zusammen, ergeben sich neue Erklärungsansätze für die Konzeption und Variation der Bildreihenfolge (Abb. 17). Die Illustrationen bilden einen zusammenhängenden Zyklus, weshalb die Anordnung der Bilder besonders interessant ist. Alle drei Varianten folgen dem gleichen Reihenschema und lassen alle vorgestellten Wahrnehmungsebenen und Codes zu, indem die Bild-Chronologie an das triadische Modell (siehe Kapitel 2.5) angelehnt ist. Allerdings ist zu beobachten, dass die Illustration *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* ein besonders verwirrendes Potential aufweist, da das Bild nur für die semantische Verschränkung des Illustrationszyklus' mit Böhmes Androgynen-Lehre notwendig ist und bei den anderen Codes eine untergeordnete Rolle einnimmt beziehungsweise als irritierende Hieroglyphe heraussticht. Berücksichtigt man dies, ergibt nur die Reihenfolge der zweiten Variante einen Sinn, bei der das *Kind mit Rosenblüte auf Lilienstengel* hinter dem *Trauernden Knaben* aber vor den *Sich umarmenden Kindern in Rosenblüten* platziert ist. Die dritte Variante widerspricht in der Bildreihenfolge der Androgynen-Lehre und bei der unvollständigen ersten Variante, die

nur die Vignetten enthält, fehlt eine Darstellung des ersten Einheitszustandes (androgyner Adam im Ungrund).

Die Titel- und die Schlussvignette werden immer als Einheit codiert, während der dazwischen platzierte *Trauernde Knabe* als Verlust der Einheit semantisiert ist. Die feste Position der Vignetten ist daher wahrscheinlich nicht nur technischen Gründen geschuldet, sondern als Orientierung- und Verständnishilfe für den Rezipienten eingebaut worden. Eher unwichtig für das Bildverständnis scheint die Position der Texte von Tieck zu sein: Die ›Vorrede‹ am Anfang und das Schlussgedicht am Ende des Buches sind gleichermaßen wichtig für die Selektion der Bildsignifikate. Um den Illustrationen alle Codes zuordnen zu können, ist folglich die vollständige Lektüre des Buches notwendig.

14.4 Kunstästhetische Einordnung des Werkes

Schönheit und das Einhalten normativer Vorgaben spielen im Kunstschaffen von Tieck und Runge keine Rolle mehr. Stattdessen rücken die sinnliche Rezeption und das intermediale Potential der drei Künste Bild, Dichtung und Musik in den Mittelpunkt. Die beiden Romantiker knüpfen dabei an das Intermedialitätskonzept August Wilhelm Schlegels an und konstruieren mit den *Minneliedern* ein semantisches Syntagma aus Bild und Text. Die Illustrationen ermöglichen es, »den Dichter zu fühlen, und dieser dollmetscht[] wiederum in einer hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen«.⁴⁵⁸ Die Bildzeichen sind mehrfach codiert und somit polyvalent; die reduzierte Umrisstechnik und die Arabeske als Kompositionsprinzip tragen wesentlich zum hermetischen Charakter der Illustrationen bei, so dass der Rezipient bei jedem Bild gefordert ist, die semantischen Leerstellen selbst zu füllen. So wird auch die Dynamik der einzelnen Phasen des triadischen Modell – die ›Zeitlichkeit‹ im Sinne Lessings – von Runge nicht im fruchtbaren Augenblick visualisiert: Den Erkenntnisprozess, dass es sich um einen triadisch strukturierten Bilderzyklus basierend auf Tiecks ›Vorrede‹ handelt, muss der Rezipient selbst leisten.

Innovativ ist darüber hinaus die Autonomie der Bildzeichen. Dies liegt in der Eigenständigkeit Runges begründet, der seine Bilder nachträglich für das Werk entworfen und einen eigenen Code in die Illustrationen eingebracht hat (Böhmes Androgynen-Theorie), der in Tiecks simultan abgedruckten Texten nicht thematisiert wird. Das komplementäre Zusammenspiel der Medien Text und Bild sowie die Weiterentwicklung der literarischen Illustration

⁴⁵⁸ Schlegel: John Flaxman's Umrisse, S. 203.

zur Arabeske und Hieroglyphe stellt ein Charakteristikum der *Minnelieder* und zugleich eine Zäsur in der deutschen Illustrationskunst dar.

15. Zusammenfassung: Die intermediale Arabeske als (Neue) Mythologie

Die *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* sind sowohl Liedersammlung mittelhochdeutschen Ursprungs als auch transzendentalpoetische Programmschrift der Romantik. Da die übersetzten Minnelieder für das Bildverständnis wenig hilfreich sind, entsteht der Eindruck, es handle sich um vollkommen textentbundene Illustrationen. Diese Annahme konnte widerlegt werden, denn Runge's Illustrationen bilden gemeinsam mit Tieck's »Vorrede« und »Schlussgedicht« eine intermediale Arabeske mit stark hieroglyphischem Charakter. Insbesondere die »Vorrede« fungiert als Rezeptionsanleitung, in der das ästhetische Gerüst des Werkes erläutert und gemeinsam mit dem Schlussgedicht wichtige Hinweise zur Decodierung der Illustrationen geliefert werden.

Die Mehrdeutigkeit der Bildzeichen wird allerdings nicht vollständig durch den Text limitiert. Stattdessen ergänzen die Bilder die von den Textzeichen generierten Codes um eine explizit religiöse Bedeutungsdimension. Die Illustrationen können daher als autonomes Medium verstanden werden, das zusammen mit dem Text ein semantisches Syntagma bildet. Das triadische Geschichtsmodell als strukturierendes Prinzip führt Text und Bild zusammen und verdeutlicht Tieck's (und auch Runge's) Intention für die romantische Zukunft: Die Künste, das Leben und die Philosophie sollen in einer Einheit fusionieren, wie es sie bereits im Mittelalter gegeben habe. Ebenso wichtig wie die progressive Universalpoesie ist für Tieck und Runge die Etablierung einer sinnlichen Kunst und die Erschaffung einer neuen künstlichen Mythologie. Die mehrere Künste umfassende, hieroglyphische Arabeske wird von Tieck und Runge zur genuin romantischen Kunstform erklärt.

Die Analyse der *Minnelieder*-Illustrationen hat zudem gezeigt, dass das Kind als polysemes und rätselhaftes Zeichen respektive die romantische Interpretation der Kindheit als neuer Mythos in die Kunst eingeführt wird. Die *Minnelieder* sind Fragment eines größeren, niemals vollendeten, multimedialen Projekts, mit dem Runge und Tieck ihre Vision der Romantik im Kunstbetrieb etablieren wollten.

16. Ausblick: Rezeption der *Minnelieder* in Literatur und Illustrationskunst

Die vorliegende Analyse von Text und Bild konnte zeigen, dass Runge eine neuartige Illustration konzipiert, die trotz hermetisch-hieroglyphischem Charakter semantisch mit Tiecks Texten verknüpft ist. Die intermediale Ausrichtung der *Minnelieder* ist konstitutiv für das Werk und misst den Bildern einen Stellenwert bei, der über den Sinn und Zweck der konventionellen Literatur-Illustration deutlich hinausgeht. Als direkte Reaktion auf die *Minnelieder* gilt die dreibändige Lyrik-Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08), eine Zusammenstellung »alter deutscher Lieder«, bei der jeder Band mit einem Titelkupfer versehen ist, welche die Herausgeber Clemens Brentano und Achim von Arnim selbst entwickelt haben. Wie Heinz Rölleke (1971) gezeigt hat, stellen alle Illustrationen im *Wunderhorn* Kompilationen dar:

Kunstwerke verschiedenster Epochen, vom Mittelalter über die Barockzeit bis in die unmittelbare Gegenwart, freischöpferisch umgestaltet und mit Ipsefakten ergänzt, sind zu einem volkstümlich wirkenden Werk sui generis geworden.⁴⁵⁹

Bei dem Ergänzungsband »Kinderlieder« handelt es sich bei dem Titelbild und besonders dem Frontispiz fast ausschließlich um Versatzstücke aus Runges *Zeiten*, die Brentano neu zusammengesetzt und gemeinsam mit Ludwig Emil Grimm eigenhändig gestochen hat.⁴⁶⁰ Der eklektizistische Charakter der Illustrationen ist auch in den Liedern zu beobachten, die von Arnim und Brentano stark bearbeitet worden sind,⁴⁶¹ so dass durchaus eine Affinität in der Konzeption von Text und Bild zu beobachten ist. Die Zusammenführung verschiedener ikonographischer Vorlagen und die direkte semantische Bezugnahme auf ein Gedicht – in Band 1 lässt sich eine Verbindung zwischen dem Titelbild und dem Lied »Das Wunderhorn«⁴⁶² herstellen; in dem Band »Kinderlieder« greift das Frontispiz die Thematik aus dem Lied »Wacht auf ihr schönen Vögelein...« auf – zeugen mit der »sehr allgemein gehaltenen Symbolik«⁴⁶³ aller Illustrationen jedoch von einem anderen Bildverständnis als bei Runge und Tieck. Die *Wunderhorn*-Illustrationen (formal insbesondere von Band 2 und den »Kinderliedern«) können zwar als Arabesken klassifiziert werden, allerdings verfügen die Bilder über eine weniger polyvalente Semantik als bei Runge und Tieck. Das grobe Konzept, das heißt

459 Rölleke 1971, S. 130.

460 Zu den Bildvorlagen siehe grundsätzlich Rölleke 1971.

461 Zu den unterschiedlichen Bearbeitungstendenzen von Brentano und Arnim siehe Rölleke 2013, S. 147f.

462 Misako Hori hat sich besonders mit der Semantik des Wunderhorns in der Titelillustration des ersten und zweiten Bandes auseinandergesetzt, dabei aber die Arabeske als Strukturprinzip des Werkes nicht berücksichtigt (vgl. Hori 2007).

463 Griesbach 1986, S. 28.

die freundschaftlich-gemeinschaftliche Herausgabe von Volksliedern und das kongruente Kompositionsprinzip von Text und Bild, stehen jedoch eindeutig in der Tradition der *Minnelieder*.

Andere Rezeptionen der *Minnelieder* richten sich primär auf die Illustrationen: Runges Bildmotive werden häufig aufgegriffen und begründen eine neue ikonographische Richtung in der Illustrationskunst. So erscheint beispielsweise Achim von Arnims Eheroman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) in der Erstauflage mit einem Titelblatt (Abb. 18), das in Anordnung der Schrift- und Bildelemente exakt am *Minnelieder*-Titelblatt orientiert ist. Dies kann daran liegen, dass es sich um den gleichen Verlag (Realschulbuchhandlung Berlin) handelt, der auch die *Minnelieder* publizierte. Arnims Vignette zeigt jedoch einen Rosenkranz, der in Gestaltung und Größe nahezu identisch mit Runges Kranz ist, lediglich das Innenbild zeigt kein sich küssendes Kinderpaar, sondern eine breite ringförmige Krone, an deren Außenseite ein Fries mit Figuren angebracht ist. Erhoben in der Mitte steht Christus mit Strahlengloriole umgeben von seinen Jüngern. Eine Rekurrenz auf Runge ist somit sehr wahrscheinlich, zumal bereits Arnims *Des Knaben Wunderhorn* von den *Minneliedern* geprägt wurde.

Von der Forschung bisher verkannt wurde der prägende Einfluss der *Minnelieder* auf die Lied-Anthologie *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837) von Robert Reinick. Besonders auf ästhetischer Ebene übernimmt Reinick das Strukturierungskonzept von Tieck.

B. Robert Reinick: *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Die *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* von 1837 gelten als »Muster der bebilderten Gedichtanthologie des 19. Jahrhunderts« und »als bedeutendste buchkünstlerische Leistung der rheinischen Schule«. ⁴⁶⁴ Die mit 32 Radierungen (Abb. 19 bis 50) illustrierte Publikation ist in enger Zusammenarbeit und gegenseitiger Unterstützung zahlreicher Künstler entstanden. Der Herausgeber Robert Reinick hat seine selbstverfassten Lieder und das Titelbild beigesteuert, die Randzeichnungen (Originalradierungen) zu ausgewählten Liedern stammen von 27 Künstlern der Düsseldorfer Malerschule (unter anderem dem Akademiedirektor Wilhelm Schadow, Alfred Rethel, Andreas Achenbach, Adolf Schroedter, Johann Baptist Sonderland, Carl Friedrich Lessing und Heinrich Mücke). Das heterogene Erscheinungsbild der Illustrationen (arabeske Randzeichnungen neben nazarenischen Sujets und ganzseitigen Landschaften) sowie die kollektive Zusammenarbeit von vielen Künstlern weist die *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen* als romantisches Gemeinschaftswerk par excellence aus. Der Einfluss von Tiecks Kunstphilosophie auf die Düsseldorfer Künstler lässt sich besonders in der Werkkonzeption beobachten, denn Reinick entwirft sein Werk als intermediale Arabeske, deren Struktur – wie bei Tiecks *Minneliedern* – in Prologen (»Zum Titelblatt«, »Widmung«) und Epilogen (»An Franz Kugler in Berlin«, »Zum Schluß«) erläutert wird. Anhand sechs ausgewählter Illustrationen soll gezeigt werden, dass die Bilder mit Reinicks Pro- und Epilog eine Einheit bilden und für die Werkstruktur von wichtiger Bedeutung sind.

17. Forschungsstand

Auffällig ist, dass die *Lieder eines Malers* bisher hauptsächlich als Beitrag zur druckgraphischen Kunst der Düsseldorfer Schule gewürdigt worden sind. Selten wird der Fokus auf die Kombination von Text und Bild gelegt und noch weniger wird die kunstästhetische Struktur thematisiert. Außerhalb der Forschung zur Düsseldorfer Malerschule hat dieses Werk nur wenig Beachtung gefunden.

Paul Horn hat 1928 die erste allgemeine Übersicht zur Graphik der Düsseldorfer Schule vorgelegt. Er weist darauf hin, dass eine vollständige und lückenlose Dokumentation der

⁴⁶⁴ Grunewald 2007, S. 4 und 39.

Düsseldorfer Graphik aufgrund des quantitativen Umfangs und der schlechten Überlieferungslage kaum möglich sei. Reinicks Werk und die Nachfolgebände, die unter fremder Regie und ohne Reinick herausgegeben wurden, zählen für Horn zu den »wertvollsten illustrierten Büchern des 19. Jahrhunderts in Deutschland«.⁴⁶⁵ Seine Sicht auf die Graphik ist jedoch rein kunsthistorisch, so dass er die Illustrationen in den *Liedern eines Malers* auch lediglich als »Buchs Schmuck« würdigt.

Sybille Ries-Kemper hat ihre Dissertation von 1944 Robert Reinick und der Gestaltung seiner Bücher gewidmet. Charakteristisch für Reinick sei die Zusammenführung mehrerer Künste wie etwa Musik, Text und Bild in den *Liedern eines Malers*. Anders als bei Runge und Tieck, die mit den *Minneliedern* und den Plänen für ein intermediales Monumental-Kunstwerk die Basis für ein romantisches Gesamtkunstwerk gelegt hätten, fehle Reinicks *Liedern* ein ästhetisches Konzept; das Werk sei »ohne geistig-ideenmäßige Unterbauung« und lediglich »aus dem Geiste froher Gemeinschaft heraus für die Gemeinschaft« entstanden.⁴⁶⁶ Zudem weist Ries-Kemper darauf hin, dass sich Reinick bei der Gestaltung seines Werkes – das für nachfolgende Gedichtsammlungen vorbildlich werden sollte – stark von Chamissos *Musen-almanach* inspirieren ließ, an dem er zuvor selbst lange als Autor mitgewirkt habe.⁴⁶⁷

Wolfgang Hütt legt 1964 die bis dahin umfangreichste Gesamtdarstellung der Düsseldorfer Malerschule vor. Hütt grenzt Peter Cornelius' Lehrkonzept und klassizistisch geprägten Stil von Schadows idealistisch-realistischer Malweise, stärkerer Fokussierung auf die Farbe sowie der weniger hierarchischen Unterrichtsform ab und widmet sich besonders der romantischen Kunstphilosophie Schadows.⁴⁶⁸ Die Buchgraphik sieht Hütt in der Düsseldorfer Malerschule ab 1830 als bedeutenden Bestandteil der Kunstproduktion. Als herausragende Beispiele werden Alfred Rethels Illustrationen zum *Rheinischen Sagenkreis* (1835) und die Beiträge Eduard Bendemanns, Julius Hübners, Hermann Anton Stilkes und auch Rethels zum *Nibelungenlied* von 1840 genannt.⁴⁶⁹ Obwohl Hütt Adolf Schroedter als bedeutendsten Graphiker der Schule anführt (Schroedter illustrierte unter anderem *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* und Eichendorffs *Taugenichts*), sei der druckgraphische Ruhm Düsseldorfs allein auf Reinicks *Lieder eines Malers* zurückzuführen (für die Schroedter ebenfalls eine Illustration beisteuerte).⁴⁷⁰ Das Werk sei zum Maßstab für nachfolgende Künstleralben und druckgraphische Werke

465 Horn 1928, S. 91.

466 Ries-Kemper 1944, S. 13.

467 Vgl. Ries-Kemper 1944, S. 81 und 94.

468 Vgl. Hütt 21984, S. 9ff.

469 Vgl. Hütt 21984, S. 174f.

470 Vgl. Hütt 21984, S. 175ff.

geworden und hätte in der Schule die weitere Durchführung von Gemeinschaftswerken in Serie initiiert (*Düsseldorfer Monatshefte, Düsseldorfer Künstleralbum*).⁴⁷¹

Eva Büttner schließt 1979 an die Erkenntnisse Hütts an, wenn sie darauf verweist, dass unter der Leitung Schadows das romantische Gedankengut (insbesondere Tiecks christliche Mystik und Friedrich Schlegels Theorien) in die Ausbildung der Künstler eingeflossen sei.⁴⁷²

Büttner zeigt zudem auf, dass Tieck und Runge mit Schadow persönlich bekannt waren, so dass eine direkte ästhetische Beeinflussung des Düsseldorfer Direktors stattgefunden hätte. Die Düsseldorfer Gemeinschaftswerke könnten daher als Fortführung der Ideen Tiecks und Runges angesehen werden.⁴⁷³ Anders als Ries-Kemper sieht Büttner Reinicks Werk nicht als »Ausdruck freundschaftlicher Beziehungen«, da Reinick die Herausgabe seiner Lieder alleine in die Wege geleitet hätte; allenfalls das allgemein freundschaftliche Verhältnis innerhalb der Malerschule schlage sich in dem Werk nieder.⁴⁷⁴

Die Illustrationen teilt Büttner in drei Kategorien: 1) Entweder bestehe kein oder nur ein willkürlich gesetzter Bezug zwischen Text und Bild (*An den Sonnenschein*, Abb. 23, *Dichters Genesung*, Abb. 31); 2) Text und Bild bezögen sich durch inhaltlich übereinstimmende Szenen aufeinander (*Käferlied*, Abb. 33, *Der neue Simson*, Abb. 34) oder 3) die Illustration umschließe den Text ohne optische Trennung mit einer Randzeichnung. Nur Letzteres könne eine formale Einheit von Text und Bild hervorrufen.⁴⁷⁵ Darüber hinaus kommt Büttner zu dem Ergebnis, dass der Aufbau des Buches und der illustrierten Blätter vor allem an Eugen Neureuther und weniger an Albrecht Dürers Randzeichnungen orientiert sei. Bei der Vorlage für Reinicks Titelwahl *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* ist sich Büttner hingegen weniger sicher und verweist gleichermaßen auf Strixners 1808 lithographisch reproduziertes Werk *Albrecht Dürers Randzeichnungen zu dem Gebetbuche Kaiser Maximilian I.* (siehe hierzu Kapitel 2.3) wie auf Neureuthers Verwendung des Begriffs »Randzeichnung« im Titel einer Goethe-Illustration von 1829 als Inspirationsquelle für Reinick.

Inhaltlich wie formal erkennt Büttner »keine einheitliche Grundtendenz der Arbeiten« in den *Liedern eines Malers* und sieht die humoristische Illustration (Hauptanalysegegenstand ihrer Arbeit) bei Reinick in der Minderheit und irrelevant für den Gesamteindruck des Buches.⁴⁷⁶

471 Vgl. Hütt ²1984, S. 238f.

472 Vgl. Hütt ²1984, S. 13f.

473 Vgl. Büttner 1979, S. 36 und 58.

474 Büttner 1979, S. 73f.

475 Vgl. Büttner 1979, S. 75f.

476 Vgl. Büttner 1979, S. 83ff.

1979, im gleichen Jahr wie Eva Büttners Arbeit, erscheint auch der erste umfangreiche Katalog, der sich allgemein der Düsseldorfer Malerschule widmet.⁴⁷⁷ Darin enthalten sind zwei Aufsätze, die Reinicks Werk analysieren: Gerhard Rudolph beschäftigt sich mit der Düsseldorfer Buchgraphik und kommt bei Reinick zu dem Ergebnis, dass das Prinzip der lockeren (Bild-)Reihung angewandt worden sei.⁴⁷⁸ Deutlicher als die vorangegangenen Forschungsergebnisse hebt Rudolph zudem die prägende Rolle der Arabeske für die Form des Werks hervor; eine romantisch-ästhetische Reflexion in den Illustrationen sei seiner Meinung nach jedoch nicht von den Künstlern intendiert. Die Nähe zu romantischem Gedankengut entstehe vielmehr unbeabsichtigt durch die Bildmotive: »Die Welt der Sage und Legende, des Volksliedes und die Lyrik der Spätromantik, die häufig Gegenstand der Illustrationen sind, zeigen uns vom Inhaltlichen her die Düsseldorfer Illustratoren als Erben der Romantik«.⁴⁷⁹ Jochen Hörischs Beitrag im gleichen Katalog gilt allgemein den Affinitäten zwischen der Düsseldorfer Malerschule und der romantischen Dichtung. Auch Hörisch greift Wolfgang Hütts Ergebnisse auf, wenn er darauf hinweist, dass Schadow die Auseinandersetzung mit der Literatur und besonders der romantischen Dichtung in die Künftlerausbildung integriert und regelmäßige Empfänge und Vorlesungen mit bekannten Literaten durchgeführt habe.⁴⁸⁰ Hörisch betont, dies hätte zu intensiven »Verschränkungen zwischen Themen und Motiven bildender und poetischer Kunst« geführt, was ganz im Sinne Schadows gewesen sei.⁴⁸¹ Dieses Leitbild drückt sich für Hörisch auch in Schadows Äußerung aus, dass ein Gemälde immer »Dichtung in Form und Farbe« sein sollte.⁴⁸² Reinicks Lied-Publikation sei demzufolge durch die »Idee der Synästhesie« und der »Verschränkung von pictura et poesis« eine Ideal-Umsetzung von Schadows intermedial-interdisziplinärer Kunstauffassung.⁴⁸³ Dieter Griesbach (1986) widmet sich erstmals ganz konkret der Text/Bild-Beziehung in den *Liedern eines Malers*. Die Illustrationen seien »innovativ« und die Zusammenführung von Text und Bild durchgehend einheitlich, obwohl sich auf einigen Blättern (*An den Sonnenschein*, Abb. 23, *Juchhe!*, Abb. 28) Text- und Bildebene kompositorisch überschneiden würden.⁴⁸⁴ Im Titelblatt erkennt Griesbach formal und ikonographisch Bezüge zu Neureuther und dessen

477 Kat. Die Düsseldorfer Malerschule 1979.

478 Vgl. Rudolph 1979a, S. 190. Im gleichen Jahr erscheint ein weiterer Aufsatz von Rudolph zur Düsseldorfer Graphik (Rudolph 1979b), der jedoch keine neuen Erkenntnisse aufweist.

479 Rudolph 1979a, S. 191.

480 Vgl. Hütt 1984, S. 24 und 49.

481 Hörisch 1979, S. 41f.

482 Zitiert nach Hörisch 1979, S. 43.

483 Hörisch 1979, S. 45.

484 Vgl. Griesbach 1986, S. 45ff.

Illustrationen zu Goethes *Balladen und Romanzen* in den 1830er Jahren. Die übrigen Illustrationen in den *Liedern eines Malers* systematisiert Griesbach nach drei Bildtypen: 1) Reduktion auf ein Einzelbild (zum Beispiel *Dichters Genesung*, Abb. 31), 2) eine Abfolge von Einzelszenen (zum Beispiel *Frühlingsglocken*, Abb. 21) und 3) eine Abfolge von Einzelszenen, bei denen der Illustrator einige Szenen eigenständig ergänzt (nur im *Käferlied*, Abb. 33). Die dritte Variante erfährt von Griesbach besondere Aufmerksamkeit, denn die »in dieser Weise textinterpretierende Randzeichnung ist ein Novum für die Lyrikillustration« und »erschließt [...] dem Betrachter eine neue Dimension«. ⁴⁸⁵

Ekkehard Grunewald gibt 2007 in seinem Begleitbuch zur Ausstellung *Robert Reinick. Begegnungen mit Zeitgenossen* im Westpreußischen Landesmuseum einen Einblick in das Privatleben Reinicks, indem er dessen Verhältnis zu Freunden und Zeitgenossen (wie Chamisso, Shadow, Rethel und Schumann) auf der Basis von Briefkorrespondenz auswertet, ansonsten jedoch keine neuen Erkenntnisse formuliert. ⁴⁸⁶

Aus der Sicht des Künstlermarketings hat sich Nadine Müller 2010 mit Reinicks Projekt befasst. Sie sieht die *Lieder eines Malers* als frühes Prachtwerk, da Reinick nicht nur Originalradierungen zahlreicher Künstler verwendete, sondern auch neue Lettern, hochwertiges Columbierpapier und das Format Groß Quarto. Reinicks Publikation stelle damit einen völlig neuen, sehr luxuriös ausgestatteten Buchtypus dar. Durch die Herausgabe per Subskription und die intensiv geführten Werbemaßnahmen und Vertriebstätigkeiten Shadows und Reinicks seien die *Lieder eines Malers* zu einem kommerziell hocheffolgreichen Werk geworden. Da Reinick außerdem sämtliche Schritte und Entstehungsabläufe des Werks überwacht und zugleich alle Entscheidungen mit den beteiligten Künstlern gemeinsam getroffen habe, könnten die *Lieder eines Malers* vollkommen als Produkt Reinicks und seiner Freunde, das heißt als Gemeinschaftswerk, aufgefasst werden. ⁴⁸⁷

Die Gründe, warum sich Reinick für eine Bebilderung seiner Lieder entschied, sieht Müller in der Wirtschaftlichkeit des Vorhabens. Die Bündelung des Sortiments (Liederbuch, Sammelband und Originalgraphik) sowie die besseren Vermarktungsmöglichkeiten der Texte durch die Kombination mit Bildern einer bekannten Akademie spielten ebenso eine Rolle wie Reinicks Unterstützung der Düsseldorfer Gemeinschaft: Der Erfolg einer solchen Publikation sichere jedem einzelnen beteiligten Künstler Aufmerksamkeit und steigere dessen

485 Griesbach 1986, S. 52.

486 Vgl. Grunewald 2007.

487 Vgl. Müller 2010, S. 157ff.

Bekanntheitsgrad auf dem Kunstmarkt.⁴⁸⁸ Zu dem Verhältnis von Text und Bild äußert sich Müller nur am Rande, wenn sie feststellt, dass »die Radierungen keinen untergeordneten, dienenden Platz« einnehmen; vielmehr stünden diese »gleichwertig neben dem Text und bilden einen wesentlichen Teil der von Reinick bewusst gewählten Ausstattung«.⁴⁸⁹

2011 erschien ein umfangreicher Katalog zur Düsseldorfer Malerschule, in dem vor allem die internationale Wirkung der Akademie thematisiert wird.⁴⁹⁰ Darin findet sich ein Beitrag von Gabriele Ewenz, der sich mit dem Intermedialitätskonzept Schadows auseinandersetzt. Ewenz widerspricht Sybille Ries-Kemper und erklärt die *Lieder eines Malers* als »das von Schadow angestrebte Gesamtkunstwerk, in dem sich alle Künste vereinen«.⁴⁹¹ Wie bereits Hütt 1964 weist Ewenz darauf hin, dass Schadow eine Poetisierung der Malerei in der Akademie forcierte und damit die intermediale Kunstproduktion wie auch das romantische Gemeinschaftsempfinden der Künstler stark gefördert habe.⁴⁹² Als Mitglied der Mittwochsgesellschaft hätte Schadow in regem Austausch mit Ludwig Tieck, Adelbert von Chamisso und Joseph von Eichendorff gestanden, so dass das romantische Gedankengut in der Akademie weit verbreitet gewesen sei.⁴⁹³

Zuletzt hat sich 2013 Jutta Reinisch aus kunsthistorischer Perspektive mit der stilistischen Genese der Randzeichnung im 19. Jahrhundert auseinandergesetzt. Sie erkennt drei Kompositionstypen bei Reinick. Selten sei der erste Typus, bei dem sich arabeske Ranken symmetrisch und floral um das Blatt winden. Diese Variante tauche nur in den *Frühlingsglocken* (Abb. 21) auf. Dem zweiten Typus ordnet Reinisch drei Illustrationen zu (*Liebesfischlein*, Abb. 29, *König Erich*, Abb. 45 und *Unter den dunklen Linden*, Abb. 43). Diese seien als Bild mit einer großen Szene angelegt und daher nicht mehr als Randzeichnung klassifizierbar. Bei allen anderen Illustrationen (dritter Typus) tauche das Prinzip des Stabwerks auf, womit Reinisch ein Holzgerüst aus Ästen und Stämmen meint, in das mehrere kleine Bildszenen integriert werden.⁴⁹⁴ Darüber hinaus analysiert Reinisch den Stil der einzelnen Illustrationen hinsichtlich 1) Umrissstechnik, 2) kalligraphischer Schnörkel und 3) grotesker Elemente: Bei 1) der Umrissstechnik kommt sie zu dem Ergebnis, dass die gefüllten und angereicherten

488 Vgl. Müller 2010, S. 192ff.

489 Müller 2010, S. 157.

490 Kat. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 2011.

491 Ewenz 2011, S. 268.

492 Vgl. Ewenz 2011, S. 266 und 270.

493 Vgl. Ewenz 2011, S. 264f.

494 Vgl. Reinisch 2013b, S. 377ff.

Konturen der Illustrationen eine Tendenz zum Malerischen aufzeigten und daher am romanisierten Umriss im Stil von Cornelius und Retzsch orientiert seien, nicht jedoch an Flaxman.⁴⁹⁵ 2) Kalligraphische Schnörkel, wie sie für Dürers Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und auch Neureuthers Bilder typisch seien, wären hingegen nur rudimentär vorhanden, wie etwa in den Blättern *Thörichtes Spiel* (Abb. 27) und *Aus dem Leben eines Kindes* (Abb. 25).⁴⁹⁶ Neureuthers filigran-verspielte Schreibmeisterschnörkel würden in den *Liedern eines Malers* durch Bänder und Holzstäbe ersetzt, so dass die Randzeichnungen bei Reinick deutlich massiver erscheinen.⁴⁹⁷

Auch 3) groteske Elemente seien in Reinicks Werk vorhanden. Als grotesk bezeichnet Reinisch folgende Beobachtungen: Die Grenze zwischen Ornament und Gegenstand sei vielfach aufgeweicht, indem das Ornament häufig als plastisches Rahmenteil in die Bildhandlung einbezogen werde (zum Beispiel *Jägers Heimkehr*, Abb. 30). Als groteskes Element wertet Reinisch auch die Funktion, die der Text auf dem Blatt einnehmen kann. Entweder schweben der Text plastisch vor dem Bild (*Dichters Genesung*, Abb. 31), bilde einen flächigen Fremdkörper ohne Tiefenräumlichkeit (*Giotto*, Abb. 40) oder fungiere als Abstandhalter für das Bildgeschehen (*Malers Wanderlied*, Abb. 36).⁴⁹⁸ Genuin arabeske Strukturen seien – neben den typisch Neureutherschen Baumstämmen und Blumengeistern in zahlreichen Illustrationen – die stilisierten Rankenornamente und die sogenannte »arabeske Quelle« im unteren Bildteil, die Reinisch vor allem in den Illustrationen mit einem Gewässer realisiert sieht (zum Beispiel *Die Wassernixe*, Abb. 26 und *Das kranke Mädchen*, Abb. 42).⁴⁹⁹

Auch die »Widmung« von Reinick analysiert Reinisch bezüglich Informationen zu einer arabesken Struktur des Werkes (ohne dabei jedoch das Verhältnis von Text und Bild zu berücksichtigen): Durch die Verwendung der zwei Metaphern »Garten« und »Haus« für das Medium »Buch« und der Vorstellung, die Buchseiten seien »Wände« in diesem »Garten(-Haus)«, habe Reinick die Randzeichnungen in seinem Werk mit einem Wandschmuck verglichen und dadurch auf die typische Verwendung der Arabeske als Wanddekoration angespielt.⁵⁰⁰ Daraus ergibt sich für Reinisch das Fazit: »Für den Dichter bildeten seine Gedichte das Zentrum,

495 Vgl. Reinisch 2013b, S. 382.

496 Vgl. Reinisch 2013b, S. 382ff.

497 Vgl. Reinisch 2013b, S. 384.

498 Vgl. Reinisch 2013b, S. 384ff.

499 Vgl. Reinisch 2013b, S. 388-401.

500 Vgl. Reinisch 2013b, S. 403ff.

die Randzeichnungen – ihrem Namen entsprechend – umgaben diese als zusätzlicher Schmuck.«⁵⁰¹

Der aktuelle Forschungsstand zeigt somit, dass nur vereinzelt die Beziehung zwischen Liedtext und Illustration untersucht worden ist. Die zahlreich beigelegten Texte von Reinick, die eindeutig als ästhetische Stellungnahmen aufzufassen sind, haben dabei überhaupt keine Beachtung erfahren. Lediglich Jutta Reinisch (2013) hat die ›Widmung‹ einer ersten kurzen Analyse unterzogen und folgerichtig auch ihre Rückschlüsse auf die Werkkonzeption formuliert. Die dennoch vorherrschende Annahme, es handle sich um ein kunsthistorisch bedeutsames Artefakt, aber um ein kunstphilosophisch relativ gehaltloses Künstleralbum, kann im weiteren Verlauf dieser Arbeit widerlegt werden.

18. Die Düsseldorfer Malerschule in der Ära Schadow (1826-1869)

Das weltweite Renommée, das die Düsseldorfer Malerschule unter der Leitung von Peter Cornelius (1819-1825) und insbesondere seinem langjährigen Nachfolger Friedrich Wilhelm Schadow (1826-1869) – beide ehemalige Mitglieder des Lukasbundes – erlangte, gründet auf der romantischen Kunstauffassung und innovativen Ausbildung der Schüler. Vor allem Schadow lehnte eine konservatives Lehrer-Schüler-Verhältnis ab und etablierte in Düsseldorf neben einer realistisch-idealistischen Bildauffassung ein neues Ausbildungsmodell, das (gemäß den Vorstellungen des Lukasbundes) durch hierarchielose Kollektivität und Gemeinschaft sowohl im Privatleben als auch in der Kunstproduktion gekennzeichnet war. Dieser Zeitgeist schlägt sich in den Arbeiten der Akademieschüler nieder. Man unterstützte sich gegenseitig und es war nicht unüblich, gemeinsam an einem Bild zu arbeiten, wenn dadurch die Qualität des Kunstwerks erhöht und Schwächen einzelner Maler ausgeglichen werden konnten.⁵⁰² Auch die *Lieder eines Malers* von Robert Reinick, die zum Markenzeichen des gemeinschaftlichen Schaffens der Düsseldorfer Akademie wurden und den Auftakt für zahlreiche weitere Düsseldorfer Gemeinschaftswerke wie den *Deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler* (1842), den *Düsseldorfer Monatsheften* oder dem *Düsseldorfer*

501 Reinisch 2013b, S. 404f.

502 Vgl. Müller 2010, S. 78.

Künstleralbum bildeten,⁵⁰³ wären ohne Schadows romantische Reform der Künftlerausbildung nicht entstanden.

19. Wilhelm Schadows Kunstphilosophie

»Was wären wir alle ohne Schadow!« – diese Aussage Robert Reinicks über seinen Direktor deutet die enge Verbundenheit an, die zwischen Schüler und Meister herrschte.⁵⁰⁴ Durchweg positiv wurde Schadow von seinem Schüler Reinick beurteilt.⁵⁰⁵ Der Einfluss des Direktors auf seine Lehrlinge war groß: Schadow entschied, wer in die Akademie aufgenommen wurde und wer zu seinem Meisterschüler mit einem Atelier in der Akademie aufstieg. Mit der Ernennung Schadows zum neuen Direktor revolutionierte sich ab 1826 die Ausbildung an der Kunstakademie in Düsseldorf grundlegend. Die Einführung einer egalitären Arbeitsweise, die von Schadows Zeit im Lukasbund in Italien geprägt war, trug stark dazu bei, dass sich die Schule zu einer international bekannten Kunststätte entwickelte, die von außen »als die Inkarnation des romantischen Ideals von der Einheit in der Vielfalt« wahrgenommen wurde.⁵⁰⁶

Auch die Kunst richtete Schadow neu aus. Anders als sein Vorgänger Cornelius lehnt Schadow einen einseitigen Idealismus und die Hinwendung zum klassizistischen Schönheitskult ab.⁵⁰⁷ Stattdessen forciert er eine sinnliche Kunst, die in Motiv, Stil und Farbigkeit nazarenische Ideen mit romantischer Religiosität vereint. Für Schadow bestimmt die Ahnung des Göttlichen in einem Kunstwerk dessen Wert, so dass die religiöse Malerei seine größte Wertschätzung erfuhr.⁵⁰⁸

Das Nazarenisch-Stimmungshafte und die Verschränkung von Realismus und Idealismus gelten bis heute als Schadows Markenzeichen – auch bei seiner Lehrtätigkeit: »In der Kunst ist die ideale und die naturalistische oder reale Richtung wunderbar verschmolzen und keines

503 Vgl. Rudolph 1979, S. 190f.

504 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 15. Februar 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 104).

505 In seinen Briefen beschreibt Reinick Schadow als »wohlwollend« und »freundlich« (Reinick an Franz Kugler, Brief vom 22. Oktober 1831 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 29)); er sei »ein wahrhaft verehrungswürdiger Mann« (Reinick an Franz Kugler, Brief vom 15. Februar 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 104).

506 Grewe 2011, S. 86.

507 Vgl. Grewe 2011, S. 79.

508 Vgl. Schadow: Was ist ein Kunstwerk?, S. 295f.

dieser Elemente ist in derselben entbehrlich.⁵⁰⁹ Für die Künstlerausbildung ergibt sich daraus zunächst eine intensive Auseinandersetzung mit der Antike, die dann um ein ausgeprägtes Naturstudium ergänzt wird:

Gerade das Charakteristische und Individuelle verleiht einem Kunstwerke den höchsten Reiz, und nie kann dieser erreicht werden, wenn die Production sich nur auf die Nachahmung bereits vorhandener Musterformen beschränkt. [...] Ich halte es deshalb für durchaus nothwendig, den werdenden Künstler schon früh zu der zweiten Hauptquelle aller seiner Bildung, zu der Natur, hinzuführen.⁵¹⁰

Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Ausbildung bildet für Schadow die »inventio«. Die »Originalität der ersten Vorstellung« gilt als unantastbares geistiges Eigentum des Schülers. Die Aufgabe des Lehrers sei lediglich die technische Unterstützung bei der künstlerischen Realisierung der inventio, weshalb Schadow den ersten Schwerpunkt in der Künstlerausbildung auch in der Vermittlung von Naturverständnis sieht.⁵¹¹ Das Gefühl für Stimmung und die Harmonie (Idealität) aller Teile wird erst mit fortgeschrittener Ausbildung zum Lehrgegenstand:

Phantasie, Empfindung und tiefes Verständniss der Formen und Farben müssen Hand in Hand gehen, um ein gutes Kunstwerk zu erschaffen; in dem Maasse wird es unvollkommener, als eine oder die andere jener Eigenschaften ein ungehöriges Uebergewicht erlangt.⁵¹²

Die inventio als »dichterische Idee« in der Künstlerfantasie bilde den Kern eines Kunstwerks und sei erst mit dessen Fertigstellung abgeschlossen: »so ist das Vollenden ja doch nur ein fortwährendes Schaffen aus der Phantasie.«⁵¹³ Bereits in einem Umriss, so Schadow, könne ein Künstler im Geiste das vollendete Bild erkennen. Damit folgt er dem Postulat A.W. Schlegels (ein regelmäßiger Gast im Hause Schadows),⁵¹⁴ der in seinem *Flaxman*-Aufsatz dem Kontur (mithilfe der Fantasie des Betrachters) großes semantisches Potential zuwies.

Die romantische Prägung Schadows schlägt sich auch bei der Beurteilung der Kunstgattungen nieder. Zugunsten der Fantasie und der inventio verliert die konventionelle Hierarchie der Gattungen und künstlerischen Techniken an Bedeutung:

Es kann im ästhetischen Sinne unmöglich entscheidend sein, ob etwas auf der Mauer, auf Holz, Leinwand, Kupfer etc. etc. gemalt, noch ob es in Wasser-, Oel- oder Wachsfarben oder mit Borst- oder Haarpinseln ausgeführt sei, sondern allein die Quantität und noch mehr die Qualität des darin lebenden Geistes entscheidet über den Werth der Darstellung.⁵¹⁵

509 Schadow: Was ist ein Kunstwerk?, S. 293.

510 Schadow: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung eines Malers, S. 266.

511 Vgl. Schadow: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung eines Malers, S. 267f.

512 Schadow: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung eines Malers, S. 269.

513 Schadow: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung eines Malers, S. 272.

514 Vgl. Ewenz 2011, S. 267.

515 Schadow: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung eines Malers, S. 271.

Obwohl Schadow persönlich die religiöse Malerei präferiert, nimmt er auch das als »niedere Gattung« abgewertete Genre und die Landschaft in den Lehrplan auf. Schadows Kunstphilosophie rekurriert somit auf den Toleranz-Ansatz von Wackenroder und Tieck (mit letzterem war er auch persönlich bekannt). Besonders deutlich wird diese Affinität in einer Äußerung Schadows, die auch in den *Herzensergießungen* stehen könnte:

Alle Betrachtungen, die darauf ausgehen, den einen Zweig der Kunst absolut über den andern zu stellen, entspringen meiner Meinung nach, aus einer ungründlichen Kenntniss des Wesens der Kunst, oder aus Motiven, die der Würde der letzteren wohl sehr fern liegen möchten.⁵¹⁶

Reinick bestätigt in einem Brief an seinen Freund Franz Kugler dieses Selbstverständnis Schadows: Jeder Schüler gehe »traulich und sicher seinen Weg, und Schadow leitet mit Liebe und echter Toleranz der individuellen Richtungen«.⁵¹⁷

Schadows Toleranz beschränkt sich nicht nur auf Gattungen innerhalb der Bildkunst.⁵¹⁸ Auch die anderen Künste, vor allem die Literatur als künstlerische Inspirationsquelle, sieht er als gleichwertig an und bezieht diese in die Ausbildung in Form von Literaturstunden und Leseabenden bei sich zu Hause ein.⁵¹⁹ Beeinflusst von der christlichen Mystik seines Freundes Ludwig Tieck⁵²⁰ und der romantischen Geschichtsphilosophie entwirft Schadow in *Der moderne Vasari* (1854) ein triadisches Modell (siehe Kapitel 2.5), das dem Drei-Phasen-Konzept in den *Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter* stark ähnelt. Auch bei Schadow sind die Zäsuren der einzelnen Phasen religiös begründet: Zunächst habe der Mensch im paradiesischen »Urzustande« in Einklang mit den Künsten gelebt (1).⁵²¹ Mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies wurde der Mensch von den Künsten getrennt (2). Seitdem

lebt in dem Herzen des Menschen eine unbefriedigte Sehnsucht, in diesen seligen Zustand zurückzukehren, und wenn du ein schönes Gedicht oder eine schöne Musik vernimmst, so sind alle diese Dinge Klänge aus jener ursprünglichen Heimath, welche in der begeisterten Seele des Menschen wiedertönen. Der Baum der Poesie blüht zwar immerfort im Paradiese, doch neigen sich zuweilen bei günstigem Winde einige Zweige desselben so tief zur Erde, um ihren Blüthenduft auf besonders begabte Seelen auszuhauchen.⁵²²

Der dritte Zustand (die erneute vollkommene Vereinigung mit den Künsten) bleibt Utopie. Vor diesem kunstphilosophischen Hintergrund erklärt sich Schadows Begeisterung für die

516 Schadow: Gedanken über die folgerichtige Ausbildung eines Malers, S. 271.

517 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 19. Dezember 1831 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 33).

518 Einschränkung muss darauf hingewiesen werden, dass Schadow trotz aller Toleranz bei den Gattungen durchaus eine Themenhierarchie mit Christus, Maria und den Nachfolgern Christi an der Spitze aufstellte (vgl. Tucholski 1984, S. 32ff.)

519 Friedrich von Uechtritz und Karl Immermann waren in der Akademie für die Vermittlung von Literaturkenntnis zuständig (vgl. Hütt 1984, S. 24 und 69).

520 Zu Einflüssen und Prägungen von Schadows Kunstvorstellung siehe Tucholski 1984, S. 159f.

521 Schadow: Der moderne Vasari, S. 113. Siehe hierzu auch Tucholski 1984, S. 23f.

522 Schadow: Der moderne Vasari, S. 112f.

Lieder eines Malers, einem Werk, das alle drei Künste miteinander verbindet und zugleich Schadows Werte Toleranz, Gemeinschaftsdenken und das Erkennen der Einheit in der Vielfalt (nicht nur in den verschiedenen Künsten) als Randpfeiler aufweist. Schadows triadisches Modell bildet die Basis der Werkstruktur und wird von Reinick nur geringfügig modifiziert. Schadow, der die Schlussillustration zu den *Liedern eines Malers* beisteuert und durch seine Werbung für das Projekts wesentlich zu dessen Erfolg beigetragen hat, ist somit nicht nur als Künstler und tatkräftiger Befürworter an den *Liedern* beteiligt, sondern hat durch die Vermittlung eines genuin romantischen Kunstverständnisses den Nährboden für Projekte dieser Art überhaupt erst geschaffen.

20. Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* und die Illustrationen

20.1 Zur Entstehung

Robert Reinick wurde 1831 zu Friedrich Wilhelm Schadows Schüler, nachdem er zuvor in Berlin an der Akademie unter Gottfried Schadow und Karl Begas studiert hatte.⁵²³ Seit seiner Zeit in Berlin war Reinick Mitglied in Julius Eduard Hitzigs literarischer »Mittwochsgesellschaft« und lernte dort wichtige Vertreter der Berliner Romantik kennen wie etwa Adelbert von Chamisso, E.T.A. Hoffmann oder Joseph von Eichendorff. Zu Chamisso entwickelte er ein freundschaftliches Verhältnis und ab 1833 begann Reinick regelmäßig, seine Gedichte in Chamissos *Deutschen Musenalmanach* zu veröffentlichen.⁵²⁴ Über Chamisso sagte Reinick in Bezug auf die *Lieder eines Malers* später:

Er war der, der meinen Lieder die Scheu benahm, sich vor der Welt sehen zu lassen. Sein Beifall ließ mich merken, daß die Sachen nicht nur für mich geschrieben, daß sie auch andern vielleicht Freude machen könnten. Die Veröffentlichung verdanken sie vor allem seiner Ermunterung und seiner Einführung in die Welt durch den Musenalmanach.⁵²⁵

Obwohl in den Bildkünsten ausgebildet, war Reinick besonders in der Lyrikproduktion aktiv und hat schließlich in den *Liedern eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* beide Talente zusammengeführt. In einem Brief vom 26. Dezember 1836 berichtet Reinick davon, seine Lieder in einer eigenen Publikation erscheinen zu lassen:

[D]ie Freunde [Künstlerkollegen der Akademie, V.H.] hatten mir ihre Freude daran auf sehr erfreuliche Weise bewiesen und manche sogar versprochen, dazu etwas zu radieren. – Ja! ja! – Das ließ ich mir nicht

523 Vgl. Grunewald 2007, S. 7.

524 Vgl. Grunewald 2007, S. 29.

525 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 13. Dezember 1838 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 112).

zweimal sagen, sondern machte mit Behagen mich zu solchem Werk bereit [...] sie wollten ihr Versprechen gern erfüllen, wenn ich sie dabei unterstützte. [...] ich pochte bei dem ganzen Kollegio pittoresco an, und nach Beseitigung kleiner Skrupel sagten alle, Schadow an der Spitze, mir zu, meine Liedlein mit eigenhändigen Radierungen zu schmücken.⁵²⁶

Insgesamt sagen Reinick zunächst 30 Düsseldorfer Malerkollegen zu (am Ende wurden es nur 27), eine Illustration zu einem Lied zu gestalten. Dies soll in Form einer Originalgraphik geschehen, das heißt der Künstler übernimmt neben der Stichvorlage auch die Radierung. Letzteres funktionierte nicht vollkommen reibungslos und bei zahlreichen Illustrationen mussten Adolph Schroedter und schließlich Reinick selbst die Zeichnungen auf die Kupferplatte radieren.⁵²⁷ Die Koordination all dieser Arbeiten lag bei Reinick und aus seinen Briefen geht hervor, dass er tatsächlich alle Abläufe und Entstehungsschritte der einzelnen Bilder und Drucke begleitete: »dreißig Maler zu bringen unter einen Hut, wollen sehn, wer das so leicht tut! [...] jeder hatte seine Idee, und manches Opfer mußte gebracht werden.«⁵²⁸ Gemeinsam mit den Illustratoren entscheidet sich Reinick für eine hochwertige Ausstattung mit neuen Lettern, französischem Columbierpapier (wegen des doppelten Drucks) und das Format Groß Quarto. Erst wurde der Text, dann das Bild auf das Blatt gedruckt.⁵²⁹ Den Kupferdruck übernahm die Kupferdruckerei der königlichen Akademie der Künste in Düsseldorf C. Schulgen-Bettendorf; den Buchdruck hingegen die Dumont-Schauberg'sche Buchdruckerei in Köln.⁵³⁰

Alle diese Dinge machen natürlich die Ausstattung des Werkes sehr teuer, indessen erfordert es die Stellung der Schule und die Anforderung der Zeit so, und ich will gerne von meinem Honorar etwas ablassen, um nur das Ganze der Schule würdig erscheinen zu lassen und dem Wunsch der Freunde nachzukommen. Die Radierungen haben die Freunde, wie du wohl denken kannst, mir zum Geschenk gemacht, und so sind die Platten mein völliges Eigentum.⁵³¹

Es wird deutlich, dass die *Lieder eines Malers* zwar unter der Leitung von Reinick erschienen, alle Entscheidungen aber im Kollektiv getroffen wurden. Reinicks Wunsch, mit dem Projekt dem Ruf und dem Prestige der Akademie gerecht zu werden, bestätigt seine Wahrnehmung des Werkes als Gemeinschaftsprojekt: »[E]s ist ja doch ein Theil von mir, nicht allein von mir, sondern zugleich von dem schönen Kreise tüchtiger und zugleich lebenswürdiger Künstler, in deren Mitte mich mein günstiges Geschick versetzt hat.«⁵³² Dennoch bleiben die Lieder für Reinick der Mittelpunkt des Werkes, wie aus der Wahl des Titel hervorgeht:

526 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 26. Dezember 1836 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 97).

527 Vgl. Reinick an Franz Kugler, Brief vom 26. Dezember 1836 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 98).

528 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 26. Dezember 1836 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 100f.).

529 Vgl. Reinick an Ludwig Schorn, Brief vom 9. Dezember 1837 (zitiert bei Müller 2010, S. 158).

530 Vgl. Reinick an Franz Kugler, Brief vom 26. Dezember 1836 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 100 und die Ankündigung der Veröffentlichung bei Ries-Kemper 1944, S. 80 (dort ohne Quelle zitiert).

531 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 26. Dezember 1836 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 100).

532 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 3. Dezember 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 111).

Den Titel: *Album der Düsseldorfer Künstler* könnte ich der Schule wegen nicht wählen, denn wenn ein solches erschiene, würde jeder Künstler eigene größere Stoffe, seiner Hauptrichtung würdig, gewählt haben, während er sich hier an kleine vorhandene Lieder halten mußte und oft mühsam einen Stoff aus lyrischen Elementen zu einem plastischen Bildchen zusammenkneten mußte. Schadow, Hübner und andere sind da ganz meiner Ansicht.⁵³³

Gleichzeitig ist sich Reinick aber auch bewusst, dass der Erfolg seines Werkes vor allem den vielen Illustrationen renommierter Künstler geschuldet ist:

Kuriose kommt mir dabei immer der Umstand vor, daß meine kleinen Gelbschnäbel von Liedern wie Fürsten und Prinzen, umgeben von einem glänzenden Hofstaat, schönen Mädchen und Knaben, Blumengewinden und Spaßmachern, ja selbst mit großen und kleinen Sternen geschmückt, durch die Welt spazieren und sich Paläste und Salons ihnen öffnen und vornehme Leute die kleinen Dinger höflichst hereinbitten und nötigen. Was doch ein reiches Gefolge und glänzende Kleider in der Welt nicht alles machen können!⁵³⁴

Mit 31 Radierungen (ohne Umschlagbild) und 77 Liedern ist das Projekt (Abb. 19 bis 50) künstlerisch opulenter ausgestaltet als die *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*. Die teure Produktion (»Die Kosten für 1000 Exemplare werden über 1000 Reichstaler, fast 1500 Reichstaler betragen«)⁵³⁵ wurde Reinick, der die Verhandlung mit potenziellen Verlegern persönlich führte, fast zum Verhängnis: Die J. G. Cotta'sche Verlagsbuchhandlung wollte das Werk aufgrund der hohen Produktionskosten nicht herausgeben, so dass sich Reinick auf Anraten seines Freundes Franz Kugler am Ende dafür entschied, sein Projekt auf Subskriptionsbasis als Manuskript zu veröffentlichen.⁵³⁶ Mithilfe von Schadows Werbung am Hofe und auf Gesellschaften war dieses Vorhaben sehr erfolgreich und die erste Auflage 1837 mit 1000 Exemplaren bereits in kürzester Zeit vergriffen, so dass 1838 eine Folgeauflage erschien. Zwei Nachfolgebände ohne Beteiligung von Robert Reinick wurden 1842 und 1845 mit Unterstützung externer Künstler wie Moritz von Schwind und Ludwig Richter herausgegeben.⁵³⁷

20.2 Formale Konzeption, beteiligte Künstler und verwendete Ausgaben

Zu den 27 Künstlern, deren »tüchtige Hände zum Schmuck der kleinen Sammlung sich so freundschaftlich vereinen«,⁵³⁸ gehören alle bedeutenden Vertreter der Düsseldorfer Malerschule der 1830er Jahre – Robert Reinick, der das Titelblatt gestaltete und der Düsseldorfer

533 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 15. Februar 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 103f.)

534 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 9. März 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 106).

535 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 26. Dezember 1836 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 101).

536 Vgl. Reinick an Franz Kugler, Brief vom 15. Februar 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 103).

537 Vgl. Reinick an Franz Kugler, Brief vom 15. Februar 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 104).

538 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 3. Dezember 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 111).

Architekt Rudolf Wiegmann, der das Umschlagbild des Manuskripts entwarf, sind dabei noch nicht mitgezählt.

Anders als die Erstauflage enthalten die nachfolgenden Auflagen ein zusätzliches Blatt mit dem Titel ›Lieder und Bilder‹, das dem Hauptteil mit den Liedern und Illustrationen vorangestellt wird, die Seitenzählung und die Formatierung jedoch nicht beeinflussen. Da die Erstauflage von 1837 nicht öffentlich zugänglich ist, wird im Folgenden mit zwei Ausgaben aus dem Jahr 1838 gearbeitet, die nahezu identisch mit der Erstauflage sind: einer farbigen Mappenausgabe der Universitätsbibliothek Düsseldorf, die ein farbiges Umschlagbild enthält, sowie einer weiteren Ausgabe ohne Umschlagbild der Universitätsbibliothek Frankfurt. Geringfügige Unterschiede zwischen diesen beiden Werkvarianten bestehen lediglich bei den Verlagsinformationen auf dem Titelblatt. Vorrangig wird auf die Ausgabe der Universitätsbibliothek Frankfurt zurückgegriffen (Textnachweise werden unter der Sigle ›LMR‹ geführt). Auch die Abbildungen sind dieser Ausgabe entnommen. Lediglich bei dem Umschlagbild wird mit der Mappenausgabe der Universitätsbibliothek Düsseldorf gearbeitet.

Alle Illustrationen sind vom jeweiligen Künstler signiert und zum Teil auch mit einer Datierung versehen. Im Inhaltsverzeichnis am Ende des Werkes werden alle Liedtitel in chronologischer Reihenfolge und mit Seitenangabe aufgelistet. Bei den illustrierten Liedern wird zudem der Name des Künstlers und (wenn abweichend) der Radierer genannt. Im Pro- und Epilog des Werkes werden die beteiligten Künstler nicht namentlich erwähnt.

Auf der Rückseite des Titelblattes (verso) findet sich Reinicks Kommentar ›Zum Titelblatt‹, gefolgt von einer vierseitigen ›Widmung‹. An diese Texte schließen sich Reinicks Lieder an. Recto ist immer eine die ganze Seite ausfüllende Illustration mit meist einem kompakten Liedtextblock in der Mitte dargestellt; auf der weißen Rückseite (verso) wird das Lied fortgesetzt oder weitere Lieder in zwei Spalten aufgeführt.

Auf die Lieder und Bilder folgt ein fünfseitiger Anhang mit einem Brief ›An Franz Kugler in Berlin‹, einem Kommentar ›Zum Schluss‹, der auf der zweiten Seite recto eine fast seiten-große Initiale mit dem Buchstaben ›R‹ zeigt, und ein zweiseitiges Inhaltsverzeichnis, das alle Lieder mit den dazugehörigen Illustratoren aufführt.

Adolph Schroedter, Rudolf von Normann und Julius Hübner sind die einzigen Künstler, die mehr als eine Illustration für das Werk angefertigt haben. Insgesamt enthält das Werk 32 Bilder: ein Umschlagbild von Rudolf Wiegmann (Abb. 19), ein Titelbild von Robert Reinick (Abb. 20), eine fast ganzseitige Initiale von Julius Hübner auf der letzten Textseite des Werkes (Abb. 50) und schließlich 29 Illustrationen zu den Liedern. Der große Teil der 29

lyrischen Illustrationen (insgesamt 18) sind als Randzeichnungen mit mehreren Szenen gestaltet (die Auflistung orientiert sich an der Werkchronologie):

- Adolph Schroedter: *Frühlingsglocken* (Abb. 21)
- Adolph Erhardt: *Zum Liebchen* (Abb. 22)
- Carl Sohn: *Des Mädchens Geständnis* (Abb. 24)
- Hermann Kretschmer: *Aus dem Leben eines Kindes* (Abb. 25)
- Eduard Steinbrück: *Die Wassernixe* (Abb. 26)
- Jakob Becker: *Thörichtes Spiel* (Abb. 27)
- Wilhelm Nerenz: *Des Jägers Heimkehr* (Abb. 30)
- Rudolf Jordan: *Curiose Geschichte* (Abb. 32)
- Johann Baptist Sonderland: *Käferlied* (Abb. 33)
- Adolph Schroedter: *Der neue Simson* (Abb. 34)
- Rudolph von Normann: *Malers Wanderlied* (Abb. 36)
- Carl Heinrich Hermann: *Wanderers Nachtlieder* (Abb. 38)
- Heinrich Mücke: *Giotto* (Abb. 40)
- Alfred Rethel: *Das weiße Reh* (Abb. 42)
- Hermann Anton Stilke: *Das kranke Mädchen* (Abb. 42)
- Theodor Hildebrandt: *Der Bleicherin Nachtlied* (Abb. 44)
- Julius Hübner: *Die todte Brant* (Abb. 46)
- Andreas Müller: *Mariä Flucht* (Abb. 47)

Zehn weitere Lied-Illustrationen sind als ganzseitiges Bild mit einer einzigen Szene konzipiert:

- Eduard Julius Bendemann: *An den Sonnenschein* (Abb. 22)
- Carl Dahl: *Juchhe!* (Abb. 28)
- Otto Reinhard Jacobi: *Liebesfischlein* (Abb. 29)
- Andreas Achenbach: *Dichters Genesung* (Abb. 31)
- Rudolf von Normann: *Blauer Montag* (Abb. 35)
- Jakob Dielmann: *Sonntags am Rhein* (Abb. 37)
- Hermann Plüddemann: *Ständchen* (Abb. 39)
- Carl Friedrich Lessing: *König Erich* (Abb. 45)
- Ernst Deger: *Sonntagsfrühe* (Abb. 48)
- Wilhelm Schadow: *Weihnachtsfest* (Abb. 49)

Bei drei dieser Illustrationen ist der Text nicht in einer rechteckigen Spalte in der Bildmitte angeordnet, sondern füllt das gesamte obere Bilddrittel mit zwei Textspalten aus. Dies ist der Fall bei Dielmanns *Sonntags am Rhein* und Normanns *Blauer Montag*. Bei Jacobis *Liebesfischlein* ist mittig unterhalb der zwei Spalten eine zusätzliche dritte eingefügt.

Zwei Illustrationen lassen sich nicht in diese beiden Großkategorien einordnen. Johann Wilhelm Schirmers *Unter den dunkeln Linden* (Abb. 43) bildet eine Ausnahme innerhalb der Lied-Illustrationen, denn auf dem ganzseitigen Bild ist lediglich der Liedtitel *Unter den dunkeln Linden* unterhalb des Bildes in ungefüllten Lettern abgedruckt, das dazugehörige Lied findet sich verso auf der gegenüberliegenden Seite, so dass auch hier eine simultane Darstellung von Text und Bild erreicht wird.

Den Abschluss des Werkes bildet die Initiale von Julius Hübner (Abb. 50), die unterhalb von zwei kurzen Textblöcken und neben einem ganzseitigen Textblock auf der rechten Seite umschlossen wird. Auch dieses Blatt lässt sich nicht in die bisher aufgeführten Kategorien einordnen.

Werkchronologisch betrachtet sind die Illustrationen am Anfang des Buches meist typische Arabesken und Randzeichnungen. Es dominieren abstrakt-verspielte, organisch wachsende und floral-leichte Ornamentstrukturen mit kleinen Figuren und Bilderszenen. Ebenso finden sich Panorama-Landschaften und lyrische Stimmungsbilder. Die dazugehörigen Lieder sind fröhlich-unbeschwert und häufig dem Thema Liebe gewidmet. In der zweiten Hälfte des Werkes werden die Lieder dann zunehmend ernsthafter (Mücke), zum Teil religiös (Müller, Schadow), satirisch (Sonderland) oder thematisieren den Tod (Hildebrandt). Die arabesken Bildelemente reduzieren sich ab Mitte des Buches immer mehr zugunsten geradliniger und stärker definierter Begrenzungen der Einzelbilder, so dass die Illustrationen teilweise wie comichafte Bildergeschichten wirken (Jordan, Normann, Rethel).

21. Zur Text/Bild-Beziehung

21.1 Überblick

Die *Lieder eines Malers* lassen sich in drei Teile gliedern: Prolog, Hauptteil und Epilog mit angehängtem Inhaltsverzeichnis. Im Hauptteil des Werkes, das heißt in Reinicks Liedern und den dazugehörigen Illustrationen, findet keine Verkettung zwischen den Bildzeichen der einzelnen Illustrationen oder zwischen den Textzeichen der Lieder statt, so dass der Eindruck

einer illustrierten Liedersammlung ohne übergeordnete semantische Kohärenz entsteht. Anders als bei Runge und Tieck ist die Zuordnung von Lied zu Illustration durch Redundanz und die zumindest teilweise Simultaneität der aufeinander bezogenen Zeichen gegeben, denn das Lied oder die ersten Strophen sind in das dazugehörige Bild integriert. Die starke Verankerung spezifischer Text- mit den Bildzeichen führt dazu, dass die ästhetischen Stellungnahmen im Pro- und Epilog zwingend gelesen werden müssen, um die Struktur des Werkes zu erkennen. Das semantische Verweissystem der intermedialen Arabeske ist den Liedern und Illustrationen somit »übergebaut«, das heißt die einzelnen Lieder können mit ihrer Illustration auch unabhängig vom Pro- und Epilog verstanden werden (wenngleich die Bildsignifikate dann selten über die eine, vom Lied generierte Bedeutung hinausgehen).

Das Titelbild von Reinick, die Illustration von Wilhelm Schadow und die Schlussinitiale drücken die Werkästhetik visuell aus und sind eng mit dem Pro- beziehungsweise Epilog verknüpft. Diese drei Illustrationen werden zusammen mit dem Umschlagbild und den dazugehörigen Texten in den folgenden Kapiteln Gegenstand der Untersuchung sein. Daran schließt sich eine Untersuchung von drei Randzeichnungen an (Schroedters *Frühlingsglocken*, Achenbachs *Dichters Genesung* und Müllers *Mariä Flucht*), die auf den ersten Blick nur ein Lied zu visualisieren scheinen, bei genauerer Analyse jedoch mit Reinicks ästhetischen Stellungnahmen korrespondieren.

21.2 Reinicks *Lieder eines Malers* als mystisches Erlebnis

Robert Reinick hat seinem Werk zahlreiche Texte beigelegt, die Aufschluss über die Entstehung und das sekundäre Zeichensystem der *Lieder eines Malers* geben. Jeweils zwei Texte bilden den Prolog (»Zum Titelblatt«, »Widmung«) und Epilog (»An Franz Kugler in Berlin«, »Zum Schluß«). Zwei weitere Texte am Ende des Werkes (die »Rechtfertigung« vor Schadows *Weihnachtsfest* und das letzte Lied »Vor Menschen sei ein Mann, vor Gott ein Kind« hinter Schadows Blatt) liefern ebenfalls wichtige Hinweise zur kunstphilosophischen Position Reinicks, sind formal jedoch in den Hauptteil eingegliedert.

Konstitutiv für die Struktur des Werkes ist Schadows triadisches Geschichtsmodell, das Reinick für sein Werk fruchtbar macht (siehe Kapitel 19). Die ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Kunst im Paradies (erste Phase), wird in der Gegenwart (zweite Phase) als unwiederbringlich verloren angesehen; lediglich im Kunstgenuß (und damit in der Welt der Fantasie und Träume) sei eine kurzzeitige Vereinigung mit dem Göttlichen (dem Ursprung

des Menschen und der Kunst) möglich – eine dauerhafte Einheit (dritte Phase) könne jedoch nur nach dem Tod im Jenseits realisiert werden.

Die den Liedern und Illustrationen vorangestellten Texte ›Zum Titelblatt‹ und die ›Widmung‹ dienen gemeinsam mit dem Titelbild dazu, dem Rezipienten den Verlust des Urzustandes zu verdeutlichen, um dann die Distanz zwischen dem Menschen und dem Göttlichen vorübergehend in der Traumwelt der Poesie und Bilder (= dem Hauptteil der *Lieder eines Malers*) auflösen zu lassen. Mit der ›Rechtfertigung‹ und dem letzten Lied ›Vor Menschen ein Mann, vor Gott ein Kind‹ erfolgt dann sukzessive der Bruch der Illusion und der Rezipient wird aus der Traumwelt zurück in die Wirklichkeit geholt.

Wie bereits bei Runge und Tieck sind die Illustrationen bei Reinick kein Schmuck oder eine Spielerei ohne Inhalt. Vielmehr handelt es sich bei allen illustrierten Blättern um Arabesken aus Text und Bild, deren Zentrum im Kontext der Werkstruktur das christliche Paradies bildet. Das bedeutet, dass die Illustrationen und Lieder den Rezipienten an das Unaussprechlich-Göttliche annähern und den paradiesischen Urzustand in Erinnerung rufen sollen. Diese semantische ›Ideologie‹ bildet das Gerüst des Werkes. Die einzelnen Lieder mit den entsprechenden Illustrationen im Hauptteil strukturieren daher nur scheinbar autonome Mikrosysteme.

21.3 Titelbild und Prolog: Kunst als Traumwelt der Fantasie

Die Texte ›Zum Titelblatt‹ und ›Widmung‹ wirken durch Verankerung auf die Semantik der Bildsignifikate des Titelbildes ein. Häufig genügt die feste Verankerung einiger weniger Bildsignifikate mit dem Text, um eine ganze Bildzeichenkette einem bestimmten Code zuzuordnen. Bei einigen Bildzeichen überlagern sich verschiedene Signifikate, andere Bildzeichen verfügen über kein sprachliches Äquivalent beziehungsweise sind modifiziert, so dass neben der Verankerung auch ein semantisches Syntagma aus Text und Bild entsteht. Besonders letzteres stellt auf semantischer Ebene einen Bezug zur Werkästhetik her und liefert Informationen zur Struktur des Werkes: Am Titelbild erklärt Reinick, wie Kunst in der Fantasie des Traumes entsteht (›Zum Titelblatt‹), nachdem der Künstler durch die göttlich beseelte Natur inspiriert wurde (›Widmung‹). Damit wird ein an Runge und Tieck anknüpfendes pantheistisches Weltbild vermittelt.

21.3.1 Robert Reinick: Titelbild

Das im Hochformat gestaltete Bild (Abb. 20) füllt fast das ganze Blatt aus. Das Innenbild zeigt in Nahaussicht und Linearperspektive eine Figurengruppe vor drei Bäumen. Gerahmt wird diese Darstellung von einem Fenster mit Rundbogen aus vegetabilem Stabwerk, an dem rechteckig um das Innenbild verschiedene Kletterpflanzen (Wein auf der linken Seite und eine Prunkwinde auf der rechten) emporranken. Am oberen Bildende bildet das Stabwerk nach innen einen Rundbogen mit jeweils einem Figurenpaar in den Zwickeln aus Zweigen. Im linken Zwickel sind ein Mann und eine Frau mit erhobenen Trinkpokalen dargestellt, im rechten ein in den Zweigen schaukelndes und sich anblickendes Paar. Kleine Figuren finden sich auch weiter unten in den Zweigen des Rahmens: Auf der linken Seite klettert ein Mann nach oben, auf der rechten Seite sitzt auf der gleichen Höhe eine Frau, die mit der Rechten ihr gesenktes Gesicht bedeckt. Das Größenverhältnis dieser Figuren zu den Kletterpflanzen und zum Innenbild ist nicht realitätskompatibel, da die Figuren stark verkleinert sind.

In der unteren Bildhälfte schließen ineinander verschlungene Efeustämme mit spärlichem Blattwuchs das Bild ab und rahmen ein schmales dreigeteiltes Textfeld ein. In der farbigen Mappenausgabe steht dort in ungefüllter Antiqua mit Serifen »Verlag von | Julius Buddeus in | Düsseldorf«. ⁵³⁹ Die zweite Variante (Exemplar Frankfurt) enthält nur im Mittelfeld Angaben zu Ort und Jahr: »Düsseldorf, 1838«. ⁵⁴⁰ Unterhalb des Rahmens steht bei beiden Varianten kleingedruckt in Schreibschrift: »Gedruckt in der Kupferdruckerei der Königl. Kunst-Academie zu Düsseldorf von C. Schulgen-Bettendorf.«

Das Innenbild zeigt in Nahaussicht eine eng beieinanderstehende Gruppe von drei blühenden Eichenbäumen, in deren Zweigen viele kleine Vögel sitzen. Im oberen Bilddrittel liegt ein Mann in den Ästen der Baumwipfel. Sein Blick geht schräg nach oben zur Mitte der oberen Rahmenleiste aus Stabwerk, wo in den Ästen ein Vogelnest mit drei kleinen Singvögeln angebracht ist. Ein Elternpaar kommt gerade angefliegen und schwebt über dem Nest.

In der Bildmitte umschließen die Äste des Baumes ein großes weißes Plakat, auf dem der Titel des Werkes »Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde« in ungefüllter Fraktur mit verzierten Majuskeln beim L, M und R steht. Drei kleine Vögel sitzen auf Zweigen, die in das Plakat hineinragen und blicken zu den Schriftzeichen. Unter dem Plakat geben die drei Baumstämme den Blick auf eine flache Landschaft und eine Stadt im Hintergrund

⁵³⁹ Reinick: Lieder eines Malers [farbige Mappenausgabe], Titelblatt.

⁵⁴⁰ Reinick: Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1838, [Exemplar Frankfurt], Titelblatt. Zitate und Bildverweise aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter der Sigle »LMR« geführt.

frei (möglicherweise eine Vedute von Düsseldorf). Vor den Baumstämmen im Vordergrund sind sechs Kinder mit einem aufgeklappten Malkasten mit den Initialen »R.R.« dargestellt. Vier von ihnen haben sich um den Malkasten in der Mitte des unteren Bilddrittels versammelt. Das Mädchen rechts neben dem Kasten hat sich über den aufgestellten Deckel gebeugt und die Augen zum Schlaf geschlossen. Der Junge in Rückenansicht links neben dem Malkasten bemalt das Gesicht eines Kindes mit verschränkten Armen, das hinter dem Malkasten sitzt. Hinter dieser Gruppe steht ein dem Betrachter zugewendetes Mädchen und blättert ein Buch im Groß Quarto-Format durch. Über ihrem Kopf laufen die Spitzen eines geschlossenen Schirmes von der linken und eines Speers mit eingewickelter runder Spitze von der linken Seite zusammen, die von zwei Kindern an den Seiten gehalten werden. Wie bei einem Turnier sitzt der Junge auf der linken Seite auf einem Holzgestell, an dem er sich mit der linken Hand festhält; der Junge auf der rechten Seite hält eine Malpalette mit der linken Hand wie ein Schild vor seine Brust. Sie bewegen sich aufeinander zu und ihre »Waffen« zeigen schräg nach oben in die Bildmitte auf das Plakat mit dem Titel.

Die Komposition aller Bildversatzstücke ist sehr symmetrisch gestaltet, so dass sich die linke und rechte Bildseite auf der Mittelachse bis auf kleine Unterschiede spiegeln lassen. Formal können daher das Innenbild als auch der Rahmen als arabesk klassifiziert werden.

21.3.2 Das Titelbild und der Kommentar »Zum Titelblatt«

Die sprachlichen Zeichen im Titelbild sind denotativ und übernehmen – auch in ihrer Position und Gruppierung – die Funktion eines Titelblattes, indem sie über Titel und Verlag des Werkes informieren. Der Name des Verfassers wird nicht genannt.

Für die Entschlüsselung der Bildzeichen sind die Sprachzeichen des Titels nur zum Teil selektierend. Das Bildzeichen »Mann im Baumwipfel« ist die einzige erwachsene Figur im Bild und kann durch die Verkettung mit weiteren Bildzeichen, wie den unter den Bäumen unbeaufsichtigt zurückgelassenen Malutensilien, als der im Titel genannte »Maler« semantisiert werden. Die Bildzeichen wirken jedoch auch semantisch auf die Textzeichen im Bild zurück. Kulturelles Wissen lässt den Rezipienten die zwei Buchstaben »R.R.« auf dem Malkasten als Signatur und damit als Initialen eines Eigennamens lesen, der dem Bildsignifikat und Sprachzeichen »Maler« zugeordnet wird. Zudem handelt es sich bei den Initialen um ein ästhetisches Signifikat, dem im kunsthistorischen Kontext die Codierung »Bildsignatur« zugewiesen wird und das die Bild- und Textzeichen »Maler« als Schöpfer des Titelbildes semantisiert.

Dem Substantiv »Maler« wird semantisch-syntaktisch durch den Genitiv das Sprachzeichen »Lieder« und damit die Urheberschaft an den lyrischen Texten des Werkes zugeordnet. Das als »Maler« semantisierte Bildzeichen bestätigt dies durch die Verkettung mit dem Bildsignifikanten »Singvogelnest mit Jungvögeln und anfliegender Vogel«, zu dem die Figur blickt. Dem Substantiv »Singvogel« ist konventionell das Signifikat »Musikalität/Gesang« zugeordnet, so dass dieses Bildzeichen semantisch mit der Codierung »Liedverfasser«/»Maler« korrespondiert. Auffällig ist, dass die sonst so klare Trennung zwischen Innenbild und Rahmenbild durch diese semantische und auch kompositorische Verbindung aufgehoben wird: Das Bildzeichen »Vogelnest«/»Vogel«, das nun auf codierter Ebene mit dem sprachlichen Zeichen »Lieder« kontextualisiert wird, ist Bestandteil der Bildzeichenkette des Rahmens, so dass alle Bildzeichen im Rahmen-Stabwerk mit den Liedern in Verbindung gebracht werden können. Eine genaue Aufschlüsselung der Signifikate der Bildzeichen des Titelbildes wird jedoch erst mit Kenntnis des dazugehörigen Gedichts »Zum Titelblatt« auf der Rückseite des Blattes möglich. In sechs Strophen zu jeweils vier Versen in Paarreimen wird die Entstehung des Titelbildes erklärt und fast alle Bildzeichen durch Verankerung semantisiert; die bereits zugewiesenen Signifikate aus der sprachlichen Botschaft im Bild werden durch das Gedicht bestätigt. Gleichzeitig wirken die Bildzeichen durch ergänzende Details auch auf die Sprachzeichen des Gedichts zurück.

Er [der Maler, V.H.] stellte seine Tafel fest in die Zweige hin, | Und sprach hier will ich zeigen, daß ich ein Maler bin! | Dem Bilde nachzusinnen, er sich in die Gipfel schwang, – | Ein Vöglein hub zu singen an, er horchte dem Gesang, – | So kühl lag sich's im grünen Laub, dadurch der Himmel strahlt' – | Die Zweig' im Winde wiegten sich – er lag im Schlummer bald. | Und Lied und Laub und Sonnenschein verwebt sich ihm zum Traum, | Ihm war's als sproßten Ranken auf hoch über seinem Baum, | Drin schaukelten Verliebte sich und Zecher trieben Scherz, | Drin klagt manch armes Mädchen auch in bitterm Liebesschmerz. (LMR, Titelblatt recto)

Die Äußerung »Dem Bilde nachzusinnen« bezieht sich auf das vorangegangene Titelbild, was bedeutet, dass die Illustration vor dem Text entstanden ist. Die nachfolgende Beschreibung deckt sich daher vollständig mit den Bildzeichen; die Dynamik und Zeitlichkeit im Text wird im Bild durch den »fruchtbaren Augenblick« (Lessing) angedeutet. Der Traum (Rahmung mit Stabwerk) wird kompositorisch über die poetische Wirklichkeit (Innenbild) gelegt. Verbunden werden diese Bildebenen kompositorisch durch den Blick des Malers zum Vogel mit Vogelnest im Rahmen. Diese Darstellung widerspricht im Detail der sprachlichen Botschaft des Gedichts, denn dort ist der Vogel Teil der poetischen Wirklichkeit und müsste damit im Innenbild platziert sein. Durch die Bildzeichenkomposition wird hingegen ein fruchtbarer Augenblick codiert: Die Zeichengruppe um das Bildsignifikant »Maler« zeigt die Szene, in der die Figur bereits unter sich die Tafel in die Zweige gestellt hat (Vergangenheit), nun im

Baumwipfel liegt und dem Tirilieren des Vogels zuhört (Gegenwart), und im nächsten Moment einschlafen wird (Zukunft). In der Illustration sind die Augen des Malers noch geöffnet, so dass das Einschlafen bereits zu ahnen ist. Der Rezipient wird durch die Blickrichtung des Malers zum Vogel zur nächsten Szene geführt, und zwar in die Traumebene. Im Gedicht wächst das Rankenwerk aus dem Traum – wie auch auf dem Titelbild gezeigt – an den Seiten der Bäume empor und enthält Szenen mit kleinen Figuren: »Drin schaukelten Verliebte sich und Zecher trieben Scherz, drin klagt manch armes Mädchen auch in bitterm Liebesschmerz« (LMR, Titelblatt recto). Durch die ikonische Ähnlichkeit lassen sich diese Sprachzeichen sehr leicht den entsprechenden Bildzeichen im Rahmen zuordnen. In der letzten Strophe des Gedichts wird das Substantiv ›Träume‹ synonym für ›Lieder‹ verwendet, so dass die kleinen Rahmenfiguren im Bild neben dem Signifikat ›Traumsequenz‹ auch als ›Lied‹ beziehungsweise ›Liedthema‹ semantisiert werden können. Es ergeben sich die Abstrakta ›Lebensfreude‹ als Codierung bei der Figurengruppe ›Zecher‹, ›Liebe‹ bei der Figurengruppe ›Verliebte‹ und das Thema ›Liebesschmerz‹ bei dem weinenden Mädchen. Die vom Maler zurückgelassenen Gegenstände werden in der poetischen Wirklichkeit des Gedichts von sechs Kindern entdeckt und als Spielzeug verwendet:

Oh weh, o weh, Herr Maler! Du hast dich schlecht bewährt! | Die Kinder sind gekommen, wie du dich weggekehrt, | Verdarben dein Geräthe mit Spielen mancherlei, | mit Pinsel und Palette sie hielten ein Turnei. | Oh weh, du armer Maler! dein Malen war vorbei, | Dein eigen Bild du stießest im Träume dir entzwei. (LMR, Titelblatt recto)

Die beschriebene Szene wird in den Bildzeichen exakt visualisiert, so dass den zwei Jungen links und rechts neben den Bäumen durch Verankerung konkrete Signifikate zugewiesen werden können. Nicht genauer aufgeschlüsselt werden die Signifikate der vier Bilddenotate ›Kinder‹, die nicht Teil des Turniers sind.

Dass der Traum ein Ort ist, wo Kunst entsteht, wird an der Randzeichnung des Titelbildes deutlich, die das Traumgebilde des lyrischen Ichs zeigt. In scheinbarem Widerspruch dazu stehen die nachfolgenden Verse, in denen der Maler ermahnt wird, beim Kreieren einer inventio nicht einzuschlafen: »Drum hüte dich, und sinnest du auf ein Bild hinfort, | Nicht schwing’ dich in die Bäume und scheuch’ die Vöglein fort!« (LMR, Titelblatt recto). Diese Aussage sorgt für Verwirrung beim Rezipienten, da die Differenzierung zwischen einem Traum im »Schlummer« und einem Inspirationsprozess in der Natur – der dem Schlaf vorzuziehen ist – von Reinick erst in der ›Widmung‹ und im Epilog aufgelöst wird. Dennoch deutet sich hier bereits der pantheistische Code an, der in den Signifikaten der ›Widmung‹ dominiert. Der Vogelgesang führt den Maler in die Welt der Fantasie respektive des Traumes

und inspiriert ihn zu einer inventio. Dass bedeutet, dass die Kunstproduktion durch Naturerleben stimuliert wird. Da Kunst ihrem Wesen nach göttlich ist, benötigt der Mensch folglich die göttlich beseelte Natur, um sich in der Fantasie dem Reich der Kunst wieder annähern zu können und ein Kunstwerk zu schaffen.

Dem Gedicht ›Zum Titelblatt‹ ist eine mit drei Sternchen abgetrennte zusätzliche Strophe angefügt, in der Reinick den Rezipienten explizit auf die Flüchtigkeit von Träumen hinweist und sich zum Urheber des Bildes und der nachfolgenden Lieder erklärt, ohne dabei jedoch seinen Namen zu nennen: »Ihr Brüder, Euch zur Warnung malt' ich dies Titelblatt, | Ich selber bin der Maler, der es erlebt hat; | Und daß auch meine Träume mir nicht der Wind verweht; | In diesen bunten Liedern Ihr sie bewahret seht« (LMR, Titelblatt recto). Bildkunst und Dichtung haben als Erinnerung an Geträumtes somit den gleichen Ursprung und können nur unter Abwesenheit der Ratio in der Fantasie entstehen.

Neben der Verankerung der Textzeichen mit dem Titelbild liefert der Kommentar ›Zum Titelblatt‹ dem Rezipienten Hinweise über die Konzeption des Werkes, indem gleich zu Beginn darüber informiert wird, dass mit den Liedern und Randzeichnungen eine Fantasiewelt aus Träumen betreten wird.

21.3.3 Das Titelbild und die ›Widmung‹

Die ›Widmung‹ ist eine in Pflanzen- und Garten-Metaphern gekleidete editorische Notiz, die sich an das Gedicht ›Zum Titelblatt‹ anschließt. In elf Strophen zu je acht Versen wird erklärt, wie die Lieder, die Illustrationen und schließlich das gedruckte Manuskript entstanden sind. Bereits in ›Zum Titelblatt‹ wurde die Natur (dargestellt in der Synekdoche ›Vogel‹, beziehungsweise ›Vogelgesang‹) als Inspiration und damit als Ursprungspunkt eines Kunstwerks semantisiert. Indem in der ›Widmung‹ die Lieder und das Werk fast ausschließlich durch Begriffe aus dem Bereich der Natur ersetzt werden, wird der Pantheismus als Code der Textsignifikate eingeführt. Übereinstimmend mit den Textsignifikaten und Reinicks triadischem Modell haben im Pantheismus Kunst und Pflanzen in Gott ihren gemeinsamen Ursprung. Folglich kann der Mensch das Göttliche in der Natur finden und dadurch inspiriert in der Fantasie ein Kunstwerk erschaffen beziehungsweise einen limitierten Eintritt in die göttliche Welt der Kunst erhalten. Der Verlust des Urzustandes (Einheit des Menschen in Gottes Reich und damit auch in Symbiose mit Natur und Kunst) wird in Pflanzenmetaphern verschleiert ausgedrückt.

In den ersten drei Strophen erläutert das lyrische Ich, dass die Lieder während seiner Abendspaziergänge am Rhein entstanden seien. Die inspirierende Waldvegetation und besonders die Blumen der poetischen Wirklichkeit hätten zur Produktion von Blumen in seiner Fantasie angeregt:

Wohin ich geh', wohin ich schau', | Rings keimen Blumen voller Lust | Und schmiegen sich an meine Brust. | Die Blumen bracht' ich oft nach Haus, | Sie freundlich dort zu warten, | Und baute kleine Lauben draus | Zu einem Wintergarten; [...] | Zog weiße Wände kreuz und quer | Und deckt' ein Dach darüber her. (LMR If.)

Es fällt auf, dass das Denotat ›Blumen‹ polysem verwendet wird: neben der lexikalischen Dimension, die vor allem zu Beginn des Zitats bei den vorgefundenen Waldpflanzen dominiert, wird die ›Blume‹ in der dritten Strophe auch als ›inspirierender Natureindruck‹ und schließlich als ›inventio eines Kunstwerks‹ semantisiert. Erst in der zehnten Strophe wird die ›Blume‹ als ›fertiges und verschriftlichtes Lied‹ (disegno) definiert, obwohl diese Semantisierung bereits in den vorangehenden Strophen mehrfach deutlich wurde: »Euch Blumen aber rath' ich, sich | fein zierlich zu benehmen, | Daß vor den fremden Leuten ich | Mich euer nicht darf schämen« (LMR IV). Beim Substantiv ›Blume‹ in der ›Widmung‹ handelt es sich somit um eine konsequent durchgeführte Metapher für ›Lied‹. Die semantische Parallele zwischen einem Lied und einer Blume wird bereits im Gedicht ›Zum Titelblatt‹ deutlich, wo das Lied respektive das Kunstwerk als flüchtiges und zerbrechliches Konstrukt definiert wird – diese Signifikate sind auch für das Denotat ›Blume‹ charakteristisch. Die Blumenmetapher wird um äquivalente Metaphern erweitert: So werden durch die Niederschrift (vgl. LMR II, dritte Strophe, v. 1-2) die ›Blumen‹ zu kleinen ›Lauben‹ geformt, aus denen dann ein ›Wintergarten‹ entsteht. Diese vegetabilen Denotate bezeichnen in ihrer Codierung kleinere Gedichtsammlungen (›Lauben‹), die zu einer großen (einem ›Wintergarten‹) zusammengefügt werden. Auffällig sind die Metaphern aus dem Gebäudebereich, die hin und wieder verwendet werden, um eine Konservierung und Stabilisierung der Liedersammlung auszudrücken. »Wände von Papier« und »ein Dach darüber« beschreiben das »Winterhaus«, das in diesem Zusammenhang als Metapher für das Liedmanuskript mit einem stabilisierenden Umschlag verstanden werden kann. Diese ›Wände‹ seien zwar keine »feste Stützen, | Doch werden sie mein Gärtlein mir | Genugsam wohl beschützen« (LMR II). Diese Verse korrespondieren mit der Angst vor dem Wind, die von dem Verfasser der Lieder zuvor in ›Zum Titelblatt‹ geäußert worden war.

Dieses »Gärtlein« aus Liedern zeigt das lyrische Ich in der vierten Strophe seinen »lieben Kunstgenossen« (LMR II), bei denen nur die Düsseldorfer Kollegen Reinicks gemeint sein

können, da Reinick sich bereits in ›Zum Titelblatt‹ als Maler und Verfasser der Texte genannt hat. Die Kunstgenossen beschwerten sich, »Daß alle Zäune weiß und kahl; | Drob sie beschlossen allzumal, | Ringsum mit ihrer eignen Hand | Zu schmücken meine weiße Wand« (LMR II). Das Denotat ›Zäune‹ ist eine weitere Metapher, die zur Bezeichnung der weiß gebliebenen Ränder der Liedblätter eingeführt wird. »Bilder« werden »der Wände bunter Zier« (LMR III). Das daraus entstehende Werk aus Liedern und Illustrationen wird nicht mehr nur als »Gärtlein« (LMR II), sondern auch als »Häuslein« (LMR III) semantisiert. Dem Denotat ›Wände‹ ordnet Jutta Reinisch in ihrer Analyse der ›Widmung‹ auch das Signifikat ›Arabeske‹ zu, da diese spielerische Kunstform seit Ende des 18. Jahrhundert besonders in der Druckgraphik und bei der Wanddekoration beliebt gewesen sei:

Indem Reinick in seinem Widmungsgedicht die Randzeichnungen metaphorisch als Wandverzierungen bezeichnet, stellt er sie implizit, über den Anbringungsort, in eine Reihe mit den Arabesken und bekräftigt damit – sicher unbewusst – ihre Genese aus der Arabeske.⁵⁴¹

Diese Codierung kann allerdings erst mit Kenntnis der im Werk enthaltenen Illustrationen erkannt werden, da eine solche Semantisierung zwingend einen arabesken Bildaufbau und/oder eine auf den ersten Blick verborgen bleibende Sinnenebene der Bilder voraussetzt. Tatsächlich ist beides der Fall, wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden kann.

Der Editionsprozess wird ab der siebten Strophe thematisiert. Das Verlegen und Herausgeben des Werkes wird mit einem »Fest« verglichen, zu dem sich »wieder neue Gäste« und »Jugendfreunde« einfinden (LMR III). Namentlich genannt wird in der achten Strophe nur »Franz« (LMR III), mit dem wohl Reinicks Freund Franz Kugler gemeint ist. Kugler war derjenige, der seinem Freund die Subskriptionsveröffentlichung vorgeschlagen hatte, und Reinick schrieb über ihn kurz nach Erscheinen der *Lieder eines Malers*: »das Werk ist ja vor allem dir gewidmet, der den dichterischen Funken in mir fast zuerst gemerkt und durch herzlichen, freundlichen Rath genährt hat«.⁵⁴²

Auch der Rezipient, der als Subskribent dem Verfasser ›treu‹ ist, wird als Festgast geladen und kann das ›Gärtlein‹ beziehungsweise ›Fest‹ (zwei Metaphern für das Werk) auch zu sich nach Hause kommen lassen:

Und wer sollt' es wohl anders sein, | Als Ihr daheim, Ihr Lieben, | Die, während ich am fernen Rhein, | Mir immer treu geblieben? | Ihr Brüder und Ihr Schwestern all, | kommt her in meinen Gartensaal! | Und ist der Weg zu weit für Euch, | komm' in dem Gärtlein ich zu Euch. (LMR III)

541 Reinisch 2013b, S. 404.

542 Reinick an Franz Kugler, Brief vom 13. Dezember 1837 (Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe), S. 112).

In der neunten Strophe weitet Reinick die Einladung aus, was möglicherweise eine Andeutung auf weitere Auflagen sein könnte: »wo so viel Gäste sind, | da können mehr noch kommen. [...] | Auf! wer mit mir will lustig sein, | Sei's wer es sei, herein! herein!« (LMR IV). In der zehnten Strophe gibt Reinick dem Rezipienten einen Hinweis auf den Aufbau des Buches: Auf die heiteren Lieder im ersten Teil des Werkes würden ernsthaftere Themen folgen: »Euch Blumen aber rath' ich, sich | fein zierlich zu benehmen, [...] | Ihr Lust'gen, stellt euch bunt voran, | Ihr Ernsten, reiht euch hinten an, | Daß eu'r betrübtes Angesicht | Die Freud' uns heute verleide nicht!« (LMR IV). In der Schlusstrophe greift Reinick das Titelbild und den dazugehörigen Kommentar auf: »Und ich? – Was fang' ich selber an? | Ich glaub', es ist das Beste, | ich schwing' mich in einen Baum hinan | Und schau auf meine Gäste« (LMR IV). Damit werden die Signifikate des Titelbildes erweitert, da der Rezipient nun auch von einer Verankerung der Bildzeichen mit der »Widmung« ausgehen kann. Die Identifizierung der Figur im Baumwipfel mit dem Verfasser der Lieder wird erneut bestätigt, gleichzeitig werden die spielenden Kinder als »Gäste« codiert. Das stehende Mädchen, das in einem Buch blättert, wird als Rezipientin (und möglicherweise als Identifikationsfigur für den realen Rezipienten) von Reinicks Werk verstanden; dem großen Buch in ihren Händen kann das Signifikat »Buch *Lieder eines Malers*« zugewiesen werden, da der Bildsignifikant maßstabsgerecht das Format des realen Druckformats aufgreift. Die Zuordnung dieser Signifikate wird durch die Verankerung mit den sprachlichen Zeichen »Und ist der Weg zu weit für Euch, | komm' in dem Gärtlein ich zu Euch« (LMR III) möglich, in denen mit dem transportablen »Gärtlein« auf das fertige Werk verwiesen wird. Den anderen Kindern kann durch ihre Beschäftigung mit den Malutensilien und im Kontext ihrer Codierung als »Gäste« nur das Signifikat »Künstlerkollegen des Verfassers« und damit auch »Schöpfer« der in der Widmung erwähnten Illustrationen und der im Titel genannten Randzeichnungen zugewiesen werden. Die Visualisierung der Künstler als namenlose Kinder ist äquivalent zur typographischen Codierung der sprachlichen Botschaft im Titelbild. Bereits im Titel ist nur von »Randzeichnungen seiner Freunde« die Rede, so dass die Künstler als namenloses Kollektiv im Hintergrund bleiben (erst am Ende des Buches werden im Inhaltsverzeichnis die Nachnamen der beteiligten Künstler der Düsseldorfer Malerschule aufgeführt). Die Unterschiede in der Typographie des Titels decken sich mit dieser Semantisierung: die Buchstaben »seiner Freunde« sind kleiner und schmaler als die übrigen Wörter; zudem fehlt die Verzierung an der Majuskel »F«, während alle anderen Majuskeln im Titel besonders geschmückt sind. Da auch Robert Reinick erst im Schlusswort seinen Nachnamen preisgibt, kann diese Gestaltung

der Titel-Signifikanten und die spärlichen Informationen zu den Künstlern als Code gelesen werden. Im Mittelpunkt der Rezeption soll das Werk beziehungsweise die Kunst stehen und nicht deren Produzenten.

Die Gestaltung des Rahmens in Form eines Fensters mit Rundbogenabschluss kann daher als Codierung gelesen werden, welche mit der Semantisierung des Stabwerks als Traumgebilde korrespondiert: verankert man die Bildsignifikate mit dem Kommentar ›Zum Titelblatt‹, dann blickt der Rezipient durch ein Fenster aus der Traumwelt der Kunst – die er gerade betreten hat und aus den nachfolgenden Liedern und Illustrationen besteht – hinaus in eine fiktive Wirklichkeit, in der die Genese der Lieder beschrieben wird. Diese Lesart erscheint umso wahrscheinlicher, wenn man das Umschlagbild des Werkes berücksichtigt, das ein gotisches Fenster zeigt, in dessen Öffnung die Worte »Lieder und Bilder« geschrieben sind. Beim Umschlagbild blickt der Rezipient somit durch das Fenster in das Werk ›hinein‹, während er beim nachfolgenden Titelbild das Werk bereits ›betreten‹ hat und durch das Fenster nur hinausschauen kann in eine fiktive Wirklichkeit. Das Umschlagbild visualisiert damit einen Code, der im Titelbild aufgegriffen wird und durch den Text der ›Widmung‹ decodiert wird.

Die Position der Dichter/Malerfigur im Baumwipfel, die zwei unterschiedlichen Textszenen zugeordnet werden kann, sowie die polyseme Semantik der Kindfiguren codieren das Innenbild trotz der realitätskompatiblen Darstellung als verwirrendes Kunstwerk, dessen Zeichen die Bedeutungsvielfalt der Signifikate vor Augen führen. Der Prolog bildet somit gemeinsam mit dem Titelbild eine Arabeske, deren göttliches Zentrum durch Metaphern und eine Polysemie der Bild- und Textzeichen verschleiert wird.

Nicht so recht erklären lässt sich jedoch der Signifikant ›schlafendes Kind‹: Diese Figur besitzt kein sprachliches Zeichenpendant und kann – anders als die übrigen Kinder – keinem der angeführten Codes eindeutig zugeordnet werden. Lediglich auf konnotativer Ebene wäre es möglich, dieses Zeichen als Hinweis zu verstehen, dass Kunst (die in Träumen zu finden ist), auch das Kind im Rezipienten wecken kann. Dennoch bleibt dieses Zeichen als verwirrende Hieroglyphe zurück.

21.1 Prolog vs. Umschlagbild

Bereits auf dem Umschlagbild (Abb. 19) von Rudolf Wiegmann wird deutlich, dass Dicht- und Bildkunst bei Reinick eine symbiontische Einheit bilden.

Auf dunkelgrünem Grund ist in Brauntönen ein gotisch geschmückter Fensterrahmen mit breitem Schmuckfries in Grisaille zu sehen. Das Fenster gibt den Blick frei auf die Schriftfolge »Lieder und Bilder« in Fraktur (wahrscheinlich eine Kurzform des Titels). In dem Fries befinden sich auf beiden Fensterseiten auf kleinen Sockeln zwei mittelalterlich gekleidete Figuren in Stand-/Spielbeinpose, die anhand ihrer Attribute als Barde (links, mit Mandoline) und Maler (rechts, mit Palette und Malstab) semantisiert werden können und dadurch auch mit den Substantiven »Lieder« beziehungsweise »Bilder« korrespondieren. Die zum Rezipienten gedrehten Vorderkörper sind leicht in Richtung Bildmitte geneigt; der Blick geht gen Himmel. Die Blickrichtung stellt eine Codierung dar, die mit den kunstästhetischen Stellungnahmen des Prologs und Epilogs korrespondiert und mit deren Kenntnis dechiffriert werden kann. Für die Struktur des Werkes ist kennzeichnend, dass die Kunst wie auch der Mensch göttlichen Ursprungs sind und damit in enger Beziehung zueinanderstehen: Kunst ist Bestandteil der menschlichen (göttlichen) Identität. Nach dem Sündenfall könne der Mensch jedoch nur noch in besonderen Bewusstseinszuständen in Kontakt zur Kunst treten und künstlerisch kreativ werden, indem Gott die *inventio* für ein Werk in den Geist des Künstlers pflanzt. Statt Geniekult spiegelt sich in dieser Geisteshaltung das die Spätromantik kennzeichnende Erstarken des Christentums in der Kunst wider: Kunst erhält in den *Liedern eines Malers* den Status einer Kunstreligion. Reinicks Intention ist die Teilhabe der Rezipienten am »göttlichen Funken«, der alle Lieder und Bilder des Werkes auf der Metaebene zusammenführt. Vor diesem kunstphilosophischen Hintergrund erhält die Blickrichtung des Barden und des Malers auf dem Umschlagbild eine Codierung: Der Blick nach oben (das heißt zum Himmel, der in der christlichen Ikonographie als »göttliche Sphäre« semantisiert ist) stellt kompositorisch eine räumliche Verbindung zwischen »oben« (Signifikat »göttlich«/»himmlisch«) und »unten« (Signifikat »menschlich«/»irdisch«) her. Die Blickrichtung der Figuren kann damit als »Warten auf eine künstlerische Eingebung von Gott« und/oder als Verweis auf die »göttliche Herkunft der Kunst« codiert sein.

21.2 Epilog-Texte: Gotteserfahrung und Jenseitshoffnung

Der Epilog besteht aus mehreren Einzeltexten, in denen die Diskrepanz zwischen dem irdischen Leben und dem himmlischen Paradies und damit auch die Distanz zwischen Mensch und der Kunst thematisiert wird. Der Übergang vom Hauptteil (Lieder und Illustrationen) zu den angehängten theoretischen Stellungnahmen erfolgt fließend, so dass der Rezipient in

mehreren Schritten aus der ›Traumwelt‹ und kurzzeitigen Vereinigung mit der Kunst (respektive Gott) zurückgeholt wird. Bereits die letzten Verse des Liedes *Sonntagsfrühe* greifen zentrale Gedanken des Epilogs auf und leiten Reinicks theologisch-ästhetischen Schlussdiskurs ein. Es folgt ein kunstreligiöses Plädoyer für die *Lieder eines Malers* und die Beschäftigung mit Kunst in der ›Rechtfertigung‹; die daran anschließenden letzten beiden Lieder *Weihnachtsfest* und *Vor Menschen ein Mann, vor Gott ein Kind* ergänzen diese Gedanken um eine heilsgeschichtliche Dimension, indem die neue Vereinigung des Menschen mit Gott und der Kunst im Jenseits in Aussicht gestellt wird. Reinick führt damit seine im Prolog begonnenen Überlegungen zum triadischen Geschichtsmodell weiter, indem er die dritte Phase (einen Urzustand zweiten Grades) im Jenseits verortet. Damit entlarvt Reinick Tiecks/Runges optimistische Forderung nach einer neuen Vereinigung von Kunst und Leben im Diesseits als Illusion. Das bedeutet jedoch nicht, sich vollständig aus der Welt zurückzuziehen und auf den Tod zu warten. Vielmehr plädiert Reinick dafür, die positiven und mystischen Erlebnisse im Kunstgenuss in die Wirklichkeit mitzunehmen. In dem Brief ›An Franz Kugler in Berlin‹ liefert er ein praktisches Beispiel dafür, wie man die in der Kunst erfahrenen Emotionen und die Fantasie mit der (poetischen) Wirklichkeit verknüpfen kann. In der ironischen Notiz ›Zum Schluss‹ wird der Rezipient schließlich vollkommen in die (poetische) Wirklichkeit zurückgeholt, indem Reinick sein Werk im Stil der höfischen Literatur abwertet.

21.2.1 ›Rechtfertigung. 1834‹ und ›Vor Menschen ein Mann, vor Gott ein Kind‹

In der auf 1834 datierten ›Rechtfertigung‹ verteidigt das lyrische Ich seine Kunst- und Kindheitsauffassung gegen den Angriff der Biedermeierlichkeit. Im Dialog mit einem zweiten Sprecher wird dem Verfasser der Lieder politische Feigheit, fehlender Patriotismus und Realitätsflucht vorgeworfen. Ausgangspunkt der Kommunikation ist die im Titelbild und im Prolog zweifach dargestellte Szene, bei der sich Reinick in einen Baumwipfel schwingt:

Wie, du weilest hier im Thale, | Ruhest, wie in kind'schem Traum, | Spielst mit Blumen, sprichst mit Wel-
len, | Schwingest dich von Baum zu Baum, | Während draußen, fast entkräftet, | Eine Zeit im Kampfe
ringt, | Und ein grollend dumpfes Gähren | Dies öde Welt durchdringt? (LMR 56)

Der Sprecher spielt auf den realpolitischen Hintergrund des Werkes an: die Zeit der Restauration und die darauffolgenden Unruhen im Zuge der französischen Juli-Revolution von 1830. Die damit verknüpfte Forderung des Sprechers, engagierte Literatur zu produzieren (»Denn ein Spiegel ihrer Zeiten | Sollen Dichters Worte sein« (LMR 56)) weist Reinick von

sich. Nur die Kunst könne dem Menschen in Zeiten des politischen Wandels Halt geben und zugleich ein solides kulturelles Fundament für die Zukunft legen:

Eben weil so wirr die Zeit ist | Stieg ich in dieses Thal hinab; | Eben weil dort Alles schwanket, | Such ich hier mir einen Stab; | Dieser Sproß hier wird als Eiche | Trotzen noch der Stürme Drang, | Wann die Stützen, die der Welt ihr | Unterlegtet, morsch und krank. (LMR 56)

Diese Verse stehen in Relais-Funktion zum Titelbild, das eine Gruppe dreier Eichenbäume zeigt und von einem Rahmen aus hölzernen Stämmen umgeben ist. Die Verankerung des Bildzeichens ›Baum‹ mit dem Sprachzeichen ›Eiche‹ und im weitesten Sinne auch mit ›Stab‹ und ›Sproß‹ (die beiden letzten Denotate weisen auch eine Affinität zu den Bildzeichensignifikanten des Titelbildrahmens auf) ermöglicht eine Semantisierung der Bildzeichen als Kunstprodukte, die pars pro toto die *Lieder eines Malers* als deutsches Kulturgut codieren. Eine weitere Verankerung der Textzeichen der ›Rechtfertigung‹ mit dem Prolog findet sich in der wiederholten Verwendung der Denotate ›stillen Garten‹ und ›Blüthenlauben‹ als Metaphern für die *Lieder eines Malers*.

Die Freude und das Glück, die Reinick in der Kunst findet, sei »[w]ie ein Strahl«, der »von oben blickt« (LMR 56), womit auf die im Prolog bereits verdeutlichte Herkunft der Kunst aus dem Himmel verwiesen wird. Die im Kunstgenuss empfundene irdische Freude bilde einen Vorgeschmack auf die Seligkeit im Jenseits: »Doch wenn dieser Strahl sich zeigt, | Oeffne ganz ihm Herz und Sinn, | Liegt doch Ahnung künft'ger Wonnen | In dem reinen Lichte drin! | [...] Und wer reinen Herzens jubelt, | Kann ja hier schon selig sein!« (LMR 56). Reinick stellt die Kunst damit nicht nur in den Dienst der Religion, sondern erhebt sie erneut zu einer Kunstreligion, indem Kunst als mystisches Medium verstanden wird, durch das man Gott erfahren kann. Damit knüpft Reinick an die frühromantische Ästhetik von Wackenroder/Tieck an. In den *Herzensergießungen* heißt es:

Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem *Gebet*. [...] Der aber ist ein Liebling des Himmels, welcher mit demütiger Sehnsucht auf die auserwählten Stunden harret, da der milde himmlische Strahl freiwillig zu ihm herabfährt, die Hülle irdischer Unbedeutendheit, mit welcher gemeinlich der sterbliche Geist überzogen ist, spaltet und sein edleres Innere auflöst und auseinanderlegt; dann kniet er nieder, wendet die offene Brust in stiller Entzückung gegen den Himmelsglanz und sättigt sie mit dem ätherischen Licht.⁵⁴³

Dem Vorwurf des anonymen Sprechers, Reinick sei kein ›Mann‹ und sein Glaube »kindisch«, entkräftet Reinick mit einem Bibelzitat: »Ja ich glaube an Verheißung, | Glaub' an jenes heil'ge Wort, | [...] Welches lehrt: Seid wie die Kinder, | Daß ihr erbt das Himmelsreich. | Käm' ich nur zu allen Zeiten | Einem solchen Kinde gleich!« (LMR 56). Das Denotat ›Kind‹ bekommt in diesem Zeichensyntagma die Bedeutung ›göttlich‹ und von ›Gott erwünschter

543 Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen*, S. 67f.

Seelenzustand. Bereits in den Schlussversen des vorangegangenen Liedes *Sonntagsfrühe* wurde die Natur als Katalysator für einen kindlichen Zustand verstanden und das Kind zur Chiffre für Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Gottesnähe: »Wie ein Kindlein muß ich fühlen, | Wie ein Kindlein möcht' ich spielen!« (LMR 55). Das bedeutet, dass Emotionen einem Menschen in einem kindlich-naiven Zustand leichter zugänglich sind, als einem »erwachsenen Mann«, dem semantisch im Textsyntagma der »Rechtfertigung« die Ratio zugeordnet wird. Dies verdeutlicht auch der Kommentar des anonymen Sprechers, der die kindlichen Eigenschaften als unreifes und verantwortungsloses Verhalten abwertet: »Bleibe nur, wie du gewesen, | Denn noch bist du nicht erhellet, | Mit uns Männern zu berathen | Ob dem Wohl und Weh der Welt!« (LMR 56). Der daraus resultierende Antagonismus der Codierungen von »Mensch/Mann« und »Kind« wird in dem dreistrophigen Gedicht »Vor Menschen sei ein Mann, vor Gott ein Kind« weitergeführt und als zwei Seiten der menschlichen Seele semantisiert.

Die Verse des Gedichts »Vor Menschen sei ein Mann, vor Gott ein Kind« sind im Imperativ formuliert, so dass der Rezipient das Gedicht als Handlungsanweisung liest. In der irdischen Welt soll der Mensch als rationaler Mann sein Leben bestreiten, im Kontakt mit Gott soll er hingegen als »Kind« seine Gefühle und die Liebe kultivieren. Eine Annäherung dieser beiden Zustandsformen »Mann« und »Kind« findet über die Nächstenliebe statt:

Im Denken sei ein Mann, fühl' als ein Kind! – | Dein Geist durchdringe ohne Rast das Leben, | [...] Dem Wohl der Brüder gelt' all dein Bestreben, | So kräftigst du dich zu höh'rer Liebe. | Doch diese Liebe, die du sollst erringen, | Im Kindesherzen ist ihr Keim gelegen, | Drum tödte nicht mit selbstisch eitlen Dingen | Der Paradiesblume zarten Segen. (LMR 58)

Die deutliche Zuweisung des Substantivs »Natur« zum Denotat »Kind« (»Sei ein Mann im Leben, Kind in der Natur!«) greift auf semantischer Ebene den Kern des Kindheitsmythos von Tieck/Runge und den pantheistischen Code des Prologs auf.

Die im Zitat ausgedrückte Forderung des lyrischen Ichs, das Gebot der Nächstenliebe einzuhalten, stellt auch die Quintessenz des Liedes *Weihnachtsfest* dar, das zwischen der »Rechtfertigung« und dem Gedicht »Vor Menschen sei ein Mann, vor Gott ein Kind« zusammen mit einer Illustration von Wilhelm Schadow platziert ist (Abb. 49). Dort heißt es: »Drum pflanzet grüne Aeste | Und schmücket sie aufs beste | Mit frommer Liebe Hand, | Daß sie ein Abbild werden | Der Liebe, die zu Erden | Solch großes Heil uns hat gesandt« (LMR 57). Die für Reinick charakteristischen Tropen, die als ironisches Element in allen ästhetischen Texten auftauchen, finden sich als Metaphern auch in dieser Strophe. Semantisch lässt sich zwischen den »Ästen«, die zu Ehren Gottes gepflanzt werden, eine Affinität zu dem zuvor in

der ›Rechtfertigung‹ erwähnten ›Baumspross‹ erkennen. Beide Denotate stellen Metaphern aus der gleichen Gruppe dar, die gemeinsam mit den Pflanzenmetaphern des Prologs einen zusammenhängenden Code mit verschiedenen Signifikaten bilden: Mit Kenntnis des Prologs lassen sich dem Denotat ›Äste‹ somit die Signifikate ›Kunst‹ oder auch konkret ›Lied‹ und ›Illustration‹ zuweisen. Das Denotat ›Garten‹ bildet das Hyperonym der Pflanzenmetaphern und erhält im Prolog das Signifikat ›Werk *Lieder eines Malers*‹. Eine göttliche Bedeutungsdimension wird dieser Zeichengruppe im Lied *Weihnachtsfest* zugewiesen: Das Denotat ›Äste‹ erhält im Textsyntagma des Liedes eine genuin göttliche Codierung (›Ausdruck/Sichtbarmachung der menschlichen und göttlichen Liebe‹). Damit erweitert sich die im Prolog eingeführten Bedeutungsdimensionen der Pflanzenmetaphern, in deren Gruppe sich das Textzeichen ›Äste‹ einordnet, um eine theologisch-mystische Implikation, die mit dem bereits nachgewiesenen pantheistischen Code korrespondiert. Für die Lieder und Illustrationen (die als Kunstprodukte per se mit ›Gottesnähe‹ semantisiert sind) bedeutet dies, dass die vegetabilen (naturabbildenden) Text- und Bildsignifikanten das Unsagbare und Unendlich-Göttliche in einem Zeichen fixieren können. Wie bei Runge und Tieck erfahren somit auch bei Reinick die pflanzlichen Versatzstücke als Visualisierungsversuche der Gottesnähe einen ›göttlichen‹ Code. Das Zentrum der intermediären Arabeske, um das sich alle Signifikate und Codes anordnen, bildet folglich die mystische Gotteserfahrung als Vorahnung des Jenseits. Der Rezipient wird damit ganz konkret in die Werkästhetik einbezogen, denn es liegt an ihm, das Werk zu vollenden und durch die Rezeption der *Lieder eines Malers* einen mystischen Zustand zu erlangen. Das bedeutet, dass Reinicks Werk über Tiecks Plädoyer für eine Vereinigung von Kunst und Leben hinausgeht, denn anders als Tieck liefert Reinick dem Rezipienten eine Handlungsanweisung (daher auch die Wahl des Imperativs), wie er die Kunst als Gottesmedium für sein Leben fruchtbar machen kann.

21.2.2 Wilhelm Schadows *Weihnachtsfest* als kunstreligiöse Arabeske

Wilhelm Schadows Illustration zu dem Lied *Weihnachtsfest* (Abb. 49) ist neben dem Bild *Mariä Flucht* (Abb. 47) die einzige Illustration, die ein traditionelles Motiv der christlichen Ikonographie darstellt. Auch im Text wird die Verkündigung an die Hirten ab der vierten Strophe beschrieben, so dass die Bildsignifikate mit den entsprechenden Textzeichen verankert sind und der christliche Code der Illustration auch ohne kulturelles Wissen verstanden werden kann.

Das monochrome und mit einer Linie gerahmte Textfeld in der Mitte des Blattes wird gerahmt von Figuren, die zur Darstellung der Verkündigung von Christi Geburt gehören. Mit dieser Kenntnis können die sieben Figuren im Bild identifiziert werden. Topographisch ist die Illustration in eine himmlische (oben) und eine irdische Ebene (unten) geteilt. Der obere Bildrand ist durch drei auf Wolken schwebenden Figuren, die durch ihre Flügel die Codierung »Engel« erhalten, als göttlich-himmlische Sphäre semantisiert. Im unteren Bildrand sind auf der rechten Seite des Bildes drei Männer dargestellt, die sich mit einer Gruppe schlafender Schafe auf einer Wiese befinden. Auf ikonographischer Ebene können die barfüßigen Männer in schlichten Gewändern und mit langen Stöcken ausgestattet, eindeutig als »Hirten« mit »Hirtenstöcken« und damit als menschliche Wesen semantisiert werden. Während der rechts außen stehende Hirte die Unterarme vor der Brust kreuzt und den Oberkörper mit gesenktem Kopf zur Verbeugung nach vorne neigt, blicken die beiden anderen (der linke liegend aufgerichtet und der rechte kniend mit zum Gebet verschränkten Fingern) schräg nach oben zur rechten Bildseite, wo ein Engel im liturgischen Messgewand (Kasel) auf einer Wolke stehend zu der Hirtengruppe hinabblickt. Mit der linken Handfläche weist er auf die Hirten, die Rechte ist erhoben. Dieser Gestus visualisiert ikonographisch den einseitigen Kommunikationsakt, bei dem der Engel den Hirten die Geburt Christi verkündet. Die Gestik der Hirten ist als Ehrerbietung gegenüber einem Boten Gottes codiert und Bestandteil des ästhetischen Signifikats. Auffällig ist, dass das Textfeld in der Mitte des Bildes kompositorisch den Blickkontakt der Figuren verhindert. Stattdessen blicken alle Figuren – mit Ausnahme des sich verneigenden Hirten – zum Textfeld, in dem die ersten drei Strophen des Liedes abgedruckt sind. Betrachtet man das Textfeld als Bestandteil der Illustration, dann eröffnet sich ein weiterer Code der Bildzeichen, der in den Textzeichen der »Rechtfertigung« bereits auftaucht: Die Präsenz Gottes in der Kunst. Kunst (in diesem Fall die Dichtung) wird in Schadows Bild zum Gegenstand der Anbetung und damit visuell als Kunstreligion dargestellt. Bereits in der »Rechtfertigung« hatte Reinick auf die Bibel als Legitimierung seiner pantheistischen Gottesauslegung verwiesen: »Ja, ich glaube an Verheißung, | Glaub' an jenes heil'ge Wort, | Das von Lilien auf dem Felde | Spricht und von dem Sperling dort« (LMR 56). Da Reinick die Kunst als mystisches Medium semantisiert, durch das der Mensch einen Eindruck vom göttlichen Paradies erhält, besteht die Dichtung kausallogisch aus »heiligen«, das heißt von Gott empfangenen Wörtern. Diese kunstreligiöse Codierung der Bildzeichen ist auch in der Illustration zum Lied *Sonntagsfrühe* (Abb. 48) zu erkennen, in der

die mit dem lyrischen Ich verankerte Wanderer-Figur im linken Bildvordergrund zum Textblock in der Mitte des Bildes blickt.

21.2.3 ›An Franz Kugler‹ und ›Zum Schluß‹

Die Überschrift »An Franz Kugler in Berlin. Zum 13. Januar 1832, mit Übersendung einiger Lieder« (LMR 59) liefert dem Rezipienten alle relevanten Informationen (Anrede einer Person mit Ort, Datum und Anhang), um den nachfolgenden Text eindeutig der Textsorte Brief zuordnen zu können, obwohl keine abschließende Grußformel oder Angabe zum Verfasser des Briefes vorhanden sind. Die Erwähnung von beiliegenden Liedern und das angegebene Jahr, das fünf Jahre vor Publikation der *Lieder eines Malers* liegt, können mit den Textsignifikaten des Prologs in Verbindung gebracht werden. Im Prolog spricht Reinick mehrfach von der Genese seines Werkes und seiner Lieder, so dass der Rezipient durch die explizite (und implizite) Wiederaufnahme des Substantivs ›Lieder‹ eine Referenzidentität herstellt. Daher kann nur Reinick als Schreiber des Briefes infrage kommen. Verfügt der Rezipient über Spezialwissen, dann kann er dem Signifikanten ›Franz Kugler‹ zudem einen außersprachlichen Referenten als Signifikat zuweisen, so dass der Eindruck einer realen Alltagskommunikation entsteht. Das bedeutet, dass der Brief – anders als die Lieder, Illustrationen und Teile des Prologs – durch die Textsorte und außersprachlichen Referenzpersonen eine Faktizität beansprucht, die jedoch nicht verifizierbar ist. Da der Brief sich semantisch problemlos in den Kontext der Zeichenkette des Epilogs einordnet und dadurch eine Codierung erhält, weist dieser Text in den *Liedern eines Malers* das größte Verwirrungspotential auf. Das verbindende Element ist das Thema ›Liebe‹, das in den vorangegangenen Epilog-Texten als wichtige menschliche und göttliche Emotion semantisiert worden ist und auch in den Liedern immer wieder auftaucht. In dem Brief berichtet das lyrische Ich von einer durchlebten Liebe, die sich am Ende als Fiktion entpuppt: »Denn nur im Geist erlebt’ ich dieses Glück« (LMR 60). Dieses Erlebnis transformiert der Verfasser jedoch in die fiktive Wirklichkeit und träumt von einer realen Geliebten: »Die Meine lebt, ich fühl’s in tiefster Brust: | Sie lebt und liebt mich, doch ihr geht’s wie mir: | Sie weiß nicht, wer er ist, noch wo er weilet« (LMR 60). Der Brief endet mit der Hoffnung, die Geliebte nicht erst nach dem Tod im Jenseits zu treffen, sondern bereits in diesem Leben: »Und fragst du mich mit frohem Lächeln dann: | ›Hat ich nicht Recht, die schöne Wirklichkeit | Den allerschönsten Träumen vorzuziehen?‹ | Ich glaube fast, ich werde sprechen: Ja!« (LMR 60). Die zuvor im Epilog vorgenommene Codierung der Liebe als göttliche Eigenschaft, die leichter in der Kunst respektive in einer naiv-kindlichen

Seele zu finden sei, wird in dem Brief an Franz Kugler beispielhaft in die Praxis umgesetzt. Die Erfahrung von Liebe in der Fantasie und im Traum wirkt sich auf die Liebesfähigkeit in der Wirklichkeit aus. Auffällig ist, dass die Wirklichkeit schlussendlich dem Traum vorgezogen wird, so dass der Vorwurf der Realitätsflucht in der »Rechtfertigung« erneut entkräftet wird. Anders als der Prolog, der den Rezipienten in die Traumwelt der Kunst hineinführen soll, führt der Brief den Rezipienten aus dieser Welt hinaus und zurück in seine Realität, indem die Erfahrung von Liebe gezielt für den Alltag fruchtbar gemacht wird.

An den Brief schließt sich der Text »Zum Schluß« gemeinsam mit einer Illustration von Julius Hübner an (Abb. 50). Auffällig ist in diesem Textabschnitt die mehrfache direkte Anrede des Lesers, die im Kontext der Werkästhetik ein Mittel darstellt, den Rezipient aus der Traumwelt der Kunst zurückzuholen. Thema des Textes sind mögliche Signifikate der Initiale »R« in der Illustration. Eingeleitet wird der Text durch die direkte Ansprache des Lesers bezüglich der Bildsemantik: »Und fragt Ihr, was zum Schluß wohl | Das große **R** bedeuten soll?« (LMR 60). Der Sprecher lässt sich auch in diesem Text als Reinick identifizieren, denn dieser erhielt die Illustration »zu dieses Buches Zier« (LMR 60) als Geschenk, so dass der Sprecher nur der Verfasser des Werkes sein kann.

Hübners Illustration wurde von Karl Müller radiert und ist recto auf der zweiten Seite des Textes in die untere linke Seite des Blattes zwischen drei Textkolumnen eingefügt. Die Illustration weist durch die abgebildete Miniatur und den Blumenschmuck eine ikonographische Ähnlichkeit zu den Initialen der Buchmalerei auf, allerdings hat die Initiale von Hübner keine textgliedernde Funktion und leitet keinen Satz ein. Zudem füllt die Illustration fast die Hälfte des Blattes aus und ist damit formal eher als Vollbild denn als konventionelle Initiale konzipiert. Das R ist umrandet und gefüllt mit abstrakten Blüten- und Blattornamenten, die formal als Blumenarabeske klassifiziert werden können. In dem R ist ein mit Wams, kurzer Pluderhose, Strumpfhose, Schnabelschuhen und Federhut bekleideter Mann dargestellt. In den Armen hält er eine Mandoline, auf der er spielt. Der Kopf ist schräg zur Seite gekippt, der Blick geht nach unten zu den Saiten des Instruments. Hinter dem Kopf des Musikers ragt eine Malpalette mit Pinseln hervor. In dem Text erklärt Reinick, die männliche Figur würde ihn selbst und die Blumenornamente im Hintergrund seine Lieder darstellen:

Und meint' das Bild bedeute mich, | Die Blumen in dem Hintergrund, | Das wären meine Lieder bunt, |
[...] Der schmucke Sänger aber sei | mein wohl getroffen Conterfei. | Das schmeichelt mir denn außer
Maßen, | Und hab das **R** abdrucken lassen. (LMR 60)

Mit dieser Äußerung wird die in der ›Widmung‹ eingeführte Blumenmetapher semantisch eindeutig aufgelöst. Obwohl der Begriff ›Arabeske‹ in dem Werk nie auftaucht, zeigt die Verankerung des Textsignifikats ›Lied‹ mit dem Bildzeichen ›Blumen‹, dass die Blumenarabeske im Bild kein Dekor, sondern ein semantisiertes Zeichen ist. Da Reinick im Plural spricht und folglich alle Lieder, respektive das ganze Werk *Lieder eines Malers*, meint, erläutern die Bildsignifikate der Illustration als verkleinertes und vereinfachtes Abbild die Struktur des gesamten Werkes. Reinick verweist damit explizit auf die Strukturierung seiner *Lieder eines Malers* als intermediale Arabeske.

Mit der Identifizierung der Bildfigur als Selbstportrait stilisiert sich Reinick auch zum Minnesänger. Da sich zahlreiche Lieder Reinicks der Liebe und Sehnsucht widmen und die Kleidung der Figur nicht zeitgenössisch, sondern der Mode des 16. Jahrhunderts entspricht, lässt sich die dargestellte Musikerfigur einer vergangenen Epoche zuordnen. Der ikonographische Rückgriff auf die Buchmalerei bei den Bildsignifikanten stellt zudem eine Affinität zum Codex Manesse her, den bereits Tieck als wichtiges Referenzwerk verwendete. Bei der Erstellung des Codex Manesse war es üblich, dass Autorenbilder eingefügt wurden, weshalb das Werk zahlreiche idealisierte Dichter-Miniaturen enthält. Auch Reinick gesteht, dass seine Miniatur eine optische Idealisierung sei: »Doch was beträf das Conterfei, | So sei es keineswegs getreu, | [...] Das ging mir sehr durch meinen Sinn, | Und fand doch manches Wahre drin, | Und als ich in den Spiegel sah, | Schaut' ich mich wirklich anders da«. Obwohl sich Tieck am Ende der *Minnelieder* nicht selbst in einer Miniatur abbilden lässt, fügt er seiner Minnesang-Übersetzung doch ein eigenes signiertes Minnelied an. Dies kann ebenfalls als Selbststilisierung zum Minnesänger ausgelegt werden, so dass die Initiale bei Reinick auch eine Reaktion auf Tiecks Selbstverständnis sein könnte.

Darüber hinaus liefert der Text eine weitere Wahrnehmungsebene des Bildes. Aufgrund der fehlenden Ähnlichkeit zwischen den Bildsignifikanten und dem lyrischen Ich sei der Vorwurf laut geworden, die Figur wäre kein Abbild Reinicks, sondern »ein verliebtes Dichterlein | In Blumen sich gesponnen ein | Gerad wie in das Netz die Spinne« (LMR 61). Diese Verse greifen metaphorisch erneut das Strukturprinzip der Arabeske auf: Der Vergleich der rankenden Blumen (als Metapher für Lieder) mit einem Netz (als sekundäres Zeichensystem), das sich aus einzelnen Fäden (Codes) zusammensetzt, in dessen Mitte die Spinne (als Konstrukteur der Arabeske) sitzt, kann als selbstreflexive Äußerung zur Struktur des Werkes gelesen werden.

Auf die Auseinandersetzung mit der Illustration folgt ein abschließender Kommentar zu den *Liedern eines Malers*. Im Stil der höfischen Literatur (die Stilisierung zum Minnesänger findet somit auch im Text statt) werden die Lieder zugunsten der Illustrationen abgewertet; es folgt ein allgemeiner Dank an die Illustratoren und schließlich die Bitte an den Leser, das Werk demütig aufzunehmen: »Und Euch, Ihr Leser, bitt' ich noch: | Seid günstig diesem Büchlein doch! | Und wenn vielleicht ein schönes Kind | An meinen Liedern Freude find't | Und möcht' des Malers Namen kennen: | **REINICK**, so pflegt er sich zu nennen« (LMR 61). In diesem letzten Satz erst gibt der Autor der Lieder seine Identität preis, von der bisher nur die Initialen »R.R.« im Titelbild und der Initiale am Ende des Werkes bekannt waren.

21.3 Zusammenfassung bisheriger Ergebnisse

Die zahlreichen Texte des Prologs und Epilogs zeigen, dass sich alle Bestandteile des Werkes in eine ästhetisch kongruente und komplexe Struktur einordnen. Das triadische Geschichtsmodell und eine pantheistisch-christliche Weltanschauung bilden die Basis für Reinicks sekundäres Zeichensystem. Anders als bei Tieck und Runge ist das Prinzip der Verankerung in den Illustrationen dominant. Die Verankerung der Bildsignifikate mit den Textzeichen, der Rückgriff auf ikonographische Vorlagen oder auch die semantische Kontiguität von Pflanzenmetaphern führen dazu, dass die bisher vorgestellten Illustrationen nur eine geringfügige Irritation beim Rezipienten hervorrufen. Die semantischen Bezugnahmen zwischen den ästhetischen Texten und die chronologische und etappenhafte Einführung des Rezipienten in die Werkstruktur erfordern jedoch die Rezeption des gesamten Werkes, um die Struktur zu verstehen: Während im Prolog eine Parallelwelt der Fantasie und Träume entworfen wird, auf die im Hauptteil die Lieder und Illustrationen folgen, dient der Epilog dazu, die heilsgeschichtliche und paradiesische Hoffnung, die sich für den Menschen in der Kunst manifestiert, zumindest ansatzweise in die (vermeintlich) außerliterarische Realität einzubeziehen. Liebe wird dabei zur zentralen Eigenschaft des Menschen erklärt, da sie wie Freude und Glück eine göttliche Emotion ist und die Verbindung zu Gott aufrechterhält.

21.4 Die Lieder und Illustrationen

Der Hauptteil der *Lieder eines Malers* besteht aus den Liedern Reinicks und den dazugehörigen Illustrationen der Düsseldorfer Malerschule. Durch das übergeordnete Zeichensystem, das im Pro- und Epilog dargelegt wird, ordnen sich alle Lied- und Bildzeichen als Repräsentanten

des Unendlich-Göttlichen und als mystisches Medium der Gotteserfahrung in die Werkstruktur ein. Kennzeichnend für alle Illustrationen ist darüber hinaus das Prinzip der Verankerung mit dem entsprechenden Lied, so dass eine überwiegend eindeutige Zuweisung von Signifikaten möglich ist.

Drei Illustrationen (Adolph Schroedters *Frühlingsglocken*, Abb. 21, Andreas Achenbachs *Dichters Genesung*, Abb. 31 und Andreas Müllers *Mariä Flucht*, Abb. 47) korrespondieren in Text und besonders im Bild explizit mit Reinicks ästhetischen Stellungnahmen und liefern wichtige Hinweise und Ergänzungen zur Makrostruktur des Werkes. Diese Illustrationen sollen im Folgenden genauer untersucht werden.

21.4.1 Das Kind als verwirrendes Element in Adolph Schroedters *Frühlingsglocken*

Schroedters Illustration zu dem Lied *Frühlingsglocken* (Abb. 21) bildet den Auftakt der Lieder und Bilder. Die ersten Strophen sind ungerahmt in der Mitte des Blattes abgedruckt und werden vollständig von überwiegend vegetabilen Bildzeichen umschlossen. Unterhalb des Textes wachsen aus der Mitte der unteren Blattseite zahlreiche, bunt gemischte Blumen an den Seiten des Liedes empor und bilden auf den Blattseiten die Form eines »U«. Nach oben wird das Bild durch flatternde und ineinander verschlungene Fahnenbänder abgeschlossen. Die Fahnenstangen werden von zwei kleinen Kindern gehalten, die auf der linken und rechten Bildseite auf den obersten Blütenstängeln der vegetabilen Konstruktion stehen. Auf der linken Bildseite sind überwiegend Frühlingsblüher zu erkennen wie Schachbrettblumen, Vergissmeinnicht und Tulpen. Den oberen Abschluss bilden Maiglöckchen und Nelken. Auf der rechten Seite sind Sommerblüher wie Rosen, Glockenblumen und Getreideähren zu erkennen. Auf beiden Seiten sind verschiedene Lilienarten dargestellt, die zusammen mit Glockenblumen aus der unteren Basis bestehend aus Gras, Zapfen und Zweigen wachsen. Überall versteckt zwischen den Blüten sind kleine Kinder, Vögel, Frösche und Insekten platziert. Drei Szenen mit Kindern sind in den Ranken dargestellt: In der unteren Bildmitte schlüpfen Kinder aus den Knospen verschiedener Pflanzen, während andere Kinder die blühenden Glockenblumen wie eine Glocke läuten. Dazwischen befinden sich quakende Frösche. Auf der linken Seite sitzen vereinzelt kleine Kinder, die kleine Lilienblüten als Trompete spielen oder in kleinen Beuteln Nektar aus einer großen Tulpenblüte sammeln. Direkt über dieser Szene sitzen drei Mädchen in einer geöffneten Tulpe und frisieren ein Mädchen in ihrer Mitte; über ihnen singen kleine Vögel. Direkt gegenüber auf der rechten

Seite des Bildes läuft ein mit Lendenschurz bekleideter Knabe auf einer Rosenblüte mit gesenktem Kopf und umgeben von drei trauernden Kindern in Richtung Battrand. Kleine Glühwürmchen und eine Heuschrecke mit Fackel führen ihn an. Die Größenverhältnisse der einzelnen Bildzeichen sind nicht realistisch aufeinander abgestimmt. Alle Pflanzen sind deutlich größer als die Kinder konzipiert. Formal handelt es sich um eine auf beiden Blattseiten nahezu vollkommen symmetrisch angeordnete Randzeichnung. Zudem streben alle vegetabilen Elemente organisch wachsend von unten nach oben, so dass es sich formal um eine Bildarabeske handelt.

In dem Lied wird in drei Strophen das Erwachen des Frühlings zelebriert und sein Abschied im Sommer betrauert:

Schnee-Glöckchen thut läuten: | Kling-ling-ling! | Was hat das zu bedeuten? –| Ei, gar ein lustig Ding! | Der Frühling heut geboren ward, | Ein Kind der allerschönsten Art; | Zwar liegt es noch in weißem Bett, | Doch spielt es schon so wundernetz. | Drum kommt, ihr Vögel, aus dem Süd | Und bringt neue Lieder mit! | Ihr Quellen all, | Erwacht im Thal! | Was soll das lange Zaudern? | Sollt mit dem Kinde plaudern! | | Mai-Glöckchen thut läuten: | Bim-bam-bam! | Was hat das zu bedeuten? – Frühling ist Bräutigam, | Macht Hochzeit mit der Erde heut | Mit großer Pracht und Festlichkeit. | Wohlauf denn, Nelk' und Tulipan, | Und schwenkt die bunte Hochzeitsfahn'! | Du Ros' und Lilie, schmückt euch, | Brautjungfern sollt ihr werden gleich! | Ihr Schmetterling' | Sollt bunt und flink | Den Hochzeitsreigen führen, | Die Vögel musicieren! | | Blau-Glöckchen thut läuten: | Bim-bim-bim! | Was hat das zu bedeuten? – | Ach, das ist gar zu schlimm! | Heut Nacht der Frühling scheiden muß, | Drum bringt man ihm den Abschiedsgruß: | Glühwürmchen ziehn mit Lichtern hell, | Es rauscht der Wald, es klagt der Quell, | Dazwischen singt mit süßem Schall | Aus jedem Busch die Nachtigall, | Und wird ihr Lied | So bald nicht müd, | Ist auch der Frühling schon ferne; | Sie hatten ihn alle so gerne! (LMR 1f.)

Auffällig ist, dass das Kommen und Gehen des Frühlings konsequent in Tropen ausgedrückt wird. Antropomorphistisch wird das Denotat »Frühling« als »Kind« und schließlich als »Bräutigam« semantisiert, der sich mit der Erde vermählt (LMR 1). Die Pflanzen und Tiere werden teilweise ebenfalls menschlich semantisiert, wie die Rose und Lilie als »Brautjungfern« und die Glühwürmchen als »Laternenräger« für den personifizierten Frühling (LMR 2). Blumen, deren Bild- und Sprachsignifikanten durch ein Homonym definiert sind, werden durch dieses Homonym auch semantisiert, das heißt die Signifikanten der Blumenarten »Schnee- Glöckchen«, »Mai-Glöckchen« und »Blau-Glöckchen« (LMR 1f.) werden als »läutende Glocken« codiert, deren Klang die Strophen nacheinander einläutet.

Die in dem Lied verwendeten Tropen werden auf die Bildzeichen transformiert. Die linke Bildseite wird durch die Frühjahrsblüher und die im Lied erwähnten Vögel als »Frühling« semantisiert, die rechte Bildseite durch die Sommerpflanzen und die dargestellten Glühwürmchen als »Sommer«. Die frei hinzugefügten Getreideähren verdeutlichen die Codierung dieser Bildzone als »Sommer«. Der im Text vollzogene »Abschiedsgruß« (LMR 2) bei Nacht findet auch im Bild mit Glühwürmchen statt, die das Kind (zuvor als »Frühling« semantisiert)

geleiten. Eine Heuschrecke mit Fackel führt die Glühwürmchen an. Dieses additive Bildzeichen stiftet keine Verwirrung, da die Zuweisung der übrigen Textsignifikate bei den umgebenden Bildzeichen nicht beeinträchtigt wird. Auffällig ist, dass die trauernden Kinder in dieser Bildzeichenkette nicht im Text erwähnt werden, sondern stattdessen nur ein »klagender Quell«. Bereits in der ersten Strophe des Liedes werden die Wasserquellen im Tal vom lyrischen Sprecher direkt angesprochen: »Ihr quellen all, | Erwacht im Thal! | Was soll das lange Zaudern? | Sollt mit dem Kinde plaudern« (LMR 1). Diese Textzeichen werden jedoch nicht im Bild visualisiert. Stattdessen findet sich in dem unteren Bildgrund in der sogenannten »Quelle« der Bildarabeske eine Szene schlüpfender Kinder aus Blütenknospen. Ikonographisch ist die Quelle einer vegetabilen Bildarabeske häufig ein Gewässer, so dass es möglich wäre, dass Schroedter ganz wie Reinick im Lied mit Homonymen spielt. Statt die Signifikanten einer schmelzenden (»wachenden«) Wasserquelle zu zeigen, werden aus dem Schlaf erwachende Kinder im Gras gezeigt, unter denen die nicht dargestellten Wurzeln aller Blumenstiele der Bildarabeske zusammenlaufen. Sowohl formal als auch semantisch handelt es bei diesen Bildzeichen um den Ursprung der Arabeske und damit um ihre Quelle. Da alle Bildzeichen »Kinder« durch Verankerung zudem das primäre Signifikat »Frühling« erhalten, werden diese Bildzeichen polysem. Es entsteht Verwirrung, weil den einzelnen Kindern weitere verschiedene Konnotat und Semantisierungen zugewiesen werden können. Das Läuten der Glockenblume, das Trompete spielen auf Lilienblüten sowie das Nektarsammeln und Frisieren eines Mädchens in einer Tulpe lassen eine Konnotation dieser Kinder als Blumengeister zu. Eine Verankerung dieser Bildsignifikanten mit dem Text ist jedoch nicht gegeben und weitere Konnotationen sind je nach Bildzeichensyntagma möglich.

Durch die Position der Bildzeichen und/oder die Gestaltung der Bildsignifikanten »Kinder« entsteht für den Rezipienten teilweise eine Diskrepanz und Mehrdeutigkeit, deren verwirrendes Potenzial zwar latent aber nicht auflösbar ist. Sybille Ries-Kempers sieht in dem Kind-Motiv in Schroedters Illustration hingegen nur die Dekor-Funktion: »Nur noch äußere Form der frühen Romantik werden gebraucht, der Inhalt hat nichts mehr mit der Bedeutungsfülle der großen romantischen Darstellung gemeinsam.«⁵⁴⁴ Berücksichtigt man jedoch die Makrostruktur der *Lieder eines Malers*, in der dem Kind eine zentrale Bedeutung zugewiesen wird, dann stellt sich die Frage, inwiefern das Bildzeichen »Kind« bei Schroedter möglicherweise

544 Ries-Kemper 1944, S. 86.

auch als Leerstelle für den im Epilog propagierten Idealzustand der menschlichen Seele fungieren kann. Stellt man diese kunstästhetische Affinität her, dann wird das Zeichen »Kind« zwar durch die Verankerung mit dem Lied polysem codiert, auf der Metaebene jedoch als Arabeske, wenn nicht sogar als Hieroglyphe verstanden.

Dieses Ergebnis zeigt erneut, dass die vielfach betonte kunstästhetische Banalität der *Lieder eines Malers* einer unaufmerksamen und unvollständigen Rezeption des Werkes geschuldet ist. Exemplarisch konnte an Schroedters Illustration nachvollzogen werden, dass die Darstellung kindlicher Wesen und Mischwesen (Figuren, die aus Blumen wachsen) durchaus über eine denotative Bedeutung und Verankerung mit dem Liedtext hinausgehen können.

21.4.2 Schwarzromantische Reflektion der Traumwelt in Andreas Achenbachs *Dichters Genesung*

Achenbachs Illustration (Abb. 31) gehört zu den ganzseitigen Darstellungen einer einzigen Szene. In Übersicht blickt der Rezipient in eine erhellte Felsschlucht, über die sich in der oberen Bildhälfte der Nachthimmel mit Halbmond und Sternen erstreckt. Überall zwischen den Felsen sind Wasserfälle zu sehen, die in der Schlucht im unteren Bildmittelgrund einen Gebirgssee speisen. Von allen Seiten fliegen weiße Gestalten in langen Gewändern zum See, auf dem bereits eine große Gruppe von ihnen einen Kreis gebildet hat. Sie blicken zu einer erhöht schwebenden Gestalt mit Stab in ihrer Mitte. Diese Figur hat ihren Kopf zum rechten Vordergrund geneigt und blickt zu einem Mann, der versteckt im Dunkeln das Geschehen von einem Felsen beobachtet. Er ist in Rückenansicht dargestellt, der Oberkörper und der Kopf sind zu der Figurengruppe auf dem Wasser gewendet. Mit der Rechten hält der Mann sich an einem Zweig fest, die Linke greift in Richtung der weißen Gestalten auf dem See.

Das Textfeld ist in der Mitte des Blattes positioniert und verdeckt das Geschehen nicht. Gerahmt von einer dünnen Linie hebt sich das monochrome Textfeld von dem Bild ab. Der obere Teil des Textfeldes ragt in den Nachthimmel hinein und zeigt auf der linken und rechten Seite der Rahmenlinie ein paar emporwachsende Dornenranken. Auf der oberen Rahmenlinie haben sich einige Nachtwesen niedergelassen: Zwei Eulen und Nachtfalter unterschiedlicher Größe sind zu erkennen, teilweise überdimensional groß im Verhältnis zueinander.

Im dazugehörigen Lied *Dichters Genesung* wird die im Bild dargestellte Szene exakt beschrieben. Animiert durch seine Fantasie, in der er »der Schönsten gedacht« (LMR 21) hatte, geht

das lyrische Ich hinaus in die Nacht ins Tal und trifft dort auf die Elfenkönigin mit Gefolge, die ihn zu sich holen möchte.

Alle Bildzeichen, die notwendig sind, um das Geschehen eindeutig zu identifizieren, werden im dazugehörigen Lied mit den Textsignifikaten verankert. Das im Bild und Text dargestellte Tal wird als »schaurig glänzender Geistersaak« beschrieben, in dem wie »Ein weißer Kranz | Tanzten die Elfen den Reigentanz« (LMR 21). Das Bildsignifikant »weiße Gestalten« wird damit als »Elfe« und »Geist« semantisiert. Darüber hinaus werden diese »weiße Gestalten« konkret als »Naturgeister« definiert: »Da rauschten zusammen zur Tanz-Melodei | Der Strom und die Winde mit Klingen und Zischen, | Da weht' es in flüchtigem Zuge herbei | Aus Felsen und Thalen, | Aus Wellen und Büschen« (LMR 21). Diese Textzeichen werden in der Illustration durch die aus allen Ecken herbeischwebenden Wesen visualisiert, die sich schließlich zu einem »Kranz« (LMR 21) formieren. Die Figur »mitten im Kreis« (LMR 21) spricht als einzige zu dem Mann und stellt sich als Elfenkönigin vor. Die Gestaltung der Bildsignifikanten »Mann« und »weiße Figur inmitten der Gestalten« deutet den stattfindenden Kommunikationsakt durch die Zuwendung der Gesichter bereits an, so dass die entsprechende Semantisierung der Figuren kein Problem darstellt. Die im Lied als »glänzend« semantisierten und in der Illustration als weiß gekleidete Figuren dargestellten Elfen lassen den im Dunkeln stehenden Mann im Bild als einziges menschliches Wesen übrig, so dass auch dieser eindeutig mit dem lyrischen Ich verankert wird. Durch die Rekurrenz des lyrischen Ichs auf den im Titel *Dichters Genesung* genannten »Dichter« erhält der Rezipient einen Hinweis über die menschliche Identität des lyrischen Ichs, mit dem sich der Rezipient identifiziert.

Achenbachs Illustration stellt gemeinsam mit Reinicks Lied dar, welche Gefahren dem Menschen und besonders dem kunstaffinen Dichter drohen, wenn sie sich ausschließlich ihrer Fantasien in einer Traumwelt hingeben und diesen den Vorzug vor der Wirklichkeit geben. Das Lied greift damit zentrale Codes des triadischen Geschichtsmodells aus dem Pro- und Epilog auf und reflektiert diese schwarzromantisch.

Die sogenannte »Schwarze Romantik« bildet eine Unterströmung innerhalb der romantischen Dichtung des frühen 19. Jahrhunderts, bei der die Nachtseite der menschlichen Psyche in den Mittelpunkt gerückt und das »Grauen« zur ästhetischen Kategorie erhoben wird. Das Teuflisch-Böse wird dabei als eine übernatürliche verführerische Kraft verstanden, die den Menschen wahnsinnig werden lassen kann, indem sie zum totalen Verlust von Verunft und

Kontrolle führt.⁵⁴⁵ Eine schwarzromantische Tendenz manifestiert sich deutlich in dem Lied *Dichters Genesung*: Die Traumwelt, die von Reinick als göttlicher Ort semantisiert wird, in welchem man Kontakt zu einer transzendenten Macht aufnehmen kann, wird in dem Lied zu einem Ort der Versuchung und Verführung durch Aberglaube an Naturgeister.⁵⁴⁶ Dass der vollständige Verlust der Ratio zu Wahnsinn führen kann, wird in dem Angebot der Elfenkönigin an den Menschen deutlich:

Laß ab von dem schweren irdischen Leib! | Laß ab von den thörichten irdischen Dingen | Nur im Mondenschein | Ist Leben allein! | Nur in Träumen zu schweben ein ewig Sein! | Ich bin's, die in Träumen dir oft erschien! | Ich bin's, die als Liebchen oft du besungen! | Ich bin es, die Elfenkönigin! | Du wolltest mich schauen – es ist dir gelungen! | Nun sollst du mein | Auf ewig sein. | Komm mit, komm mit in den Elfenreih'n! (LMR 21f.)

Die Elfenkönigin fordert das lyrische Ich zum dauerhaften Aufenthalt im Reich der Fantasie auf. Im Prolog werden Träume und Fantasie als positive Seins-Zustände beschrieben, da in ihnen ein Kontakt zu Gott hergestellt werden kann. Diese Annahme wird in dem Lied kritisch reflektiert, da gezeigt wird, dass Fantasie auch zu Wahnsinn führen kann. In dem Lied wird das drohende Unheil abgewendet durch das Aufgehen der Sonne: »Da wehte der Morgen, da bin ich genesen!« (LMR 22). Der Morgen und das Sonnenlicht sind seit dem 18. Jahrhundert Symbole der Aufklärung. Das Sonnenlicht wurde in dieser Zeit ikonographisch als alles sichtbarmachende Kraft und damit zum Inbegriff der Klarheit und Rationalität erklärt. Dieses kulturelle Wissen kann in dem Textzeichen »Morgen« codiert sein. Auf konnotativer Ebene bedeutet dies, dass das anbrechende Tageslicht in der poetischen Wirklichkeit (oder nur symbolisch im Geiste der Figur) zu einer Rückkehr der Ratio und Vernunft im Denken geführt hat. Die Erkenntnis, dass auch die Vernunft zentraler Bestandteil des irdischen Lebens sein muss, wird von Reinick jedoch erst im Epilog erläutert. Das Lied und die Illustration (letzteres visualisiert nicht die Genesung des Dichters, sondern nur das drohende Unheil) hinterfragen somit kritisch die Thesen des Prologs und regen den Rezipienten zum eigenen Denken an. Der »Brief an Franz Kugler« im Epilog greift das Lied *Dichters Genesung* indirekt auf, indem von einer fiktiven Geliebten in der Fantasie gesprochen wird. In dem Brief wird die scheinbar menschliche Geliebte ebenfalls nur draußen gesehen und ihr Gesang mit den Klängen eines Zauberwesens verglichen. Reale Beobachtungen (Licht in einer Kammer) scheinen die Basis für Fantasiegebilde in der Natur zu sein:

Wenn ich oft spät des Abends zu ihr wandre, | Und aus der Ferne schon das stille Licht | In ihrer Kammer sehe, währt's nicht lange, | So hör' ich bald die hellen Silbertöne, | Als säng' ein lustig Nixchen in dem

545 Vgl. Stölzel 2013, S. 31f. und 36f.; zur Schwarzen Romantik siehe grundsätzlich auch Praz 1970.

546 Zu Geistern als schwarzromantische Figuren siehe Stölzel 2013, S. 53-69.

Rhein. | Und wie ein Zauber treibt es mich dann fort, | Und wie ich hingekommen, weiß ich nicht, | Und was wir zwei dann schwatzten, noch viel wen'ger. (LMR 59)

Das lyrische Ich in dem Brief wurde bereits mit Reinick identifiziert und auch das Lied *Dichters Genesung*, dessen lyrisches Ich als »Dichter« semantisiert wird, könnte mit Reinick identisch sein. Liest man den Brief autobiographisch oder zumindest autofiktiv, dann entsteht eine Affinität zu den Ereignissen im Lied: Das Sehen von Licht, das Hören von Musik und die Kommunikation mit einem anscheinend weiblichen Wesen. An den Inhalt des Gesprächs mit diesem Wesen hat der Verfasser des Briefes keine Erinnerung mehr. Die Übereinstimmungen der beschriebenen Situation in beiden Texten lassen den Rezipienten jedoch annehmen, es handele sich bei dem Lied um eine gruselige Konkretisierung der geschilderten Ereignisse aus dem Brief. Bei dieser Wahrnehmungsebene würden die beiden Texte miteinander verankert und der Protagonist in *Dichters Genesung* mit Reinick verknüpft.

Wie in dem Brief an Kugler wird auch in dem Lied – in Bezug auf Liebe – die poetische Wirklichkeit der Fantasie vorgezogen: »Jetzt will ich ein anderes Lieb' mir erlesen; | Ohn' Trug und Schein | Und von Herzen rein | Wird wohl auch für mich eins zu finden sein!« (LMR 22). Noch deutlicher als der Brief führt das Lied vor Augen, dass Leben und Kunst/Fantasie zwei disjunkte Bereiche sind und nicht vollkommen miteinander verschmelzen können. Damit widerspricht Reinick deutlich Tiecks Plädoyer für eine neue Einheit von Kunst und Leben in der menschlichen Wirklichkeit, indem er ein Negativbeispiel liefert.

Die schwarzromantischen Figuren auf dem Textrahmen sind nicht im Text zu finden, sondern Ergänzungen des Illustrators. Anders als alle übrigen Bildzeichen sind diese Figuren in ihrer Größe nicht im richtigen Maßstabsverhältnis konzipiert: Der mittig schwebende Nachtfalter ist doppelt so groß wie die Eule links daneben. Durch diese Gestaltung der Signifikanten lässt sich auf konnotativer Ebene das Nichteinhalten von Ratio und Logik assoziieren. Diese Konnotation stimmt mit der Semantisierung des Elfentanzes als »Fantasiegebilde« überein (selbst die Elfenkönigin semantisiert sich selbst als »Traum« mit der Aufforderung an den Dichter: »Nur in Träumen zu schweben ein ewig Sein!« (LMR 21)). Auch die Codierung des anbrechenden »Morgen« als »Verstand« korrespondiert mit der vorgenommenen Konnotation der Rahmenfiguren.

21.4.3 Das triadische Geschichtsmodell aus heilsgeschichtlicher Perspektive in Andreas Müllers *Mariä Flucht. Chorgesang zu einem Bilde von Dürer*

Die Illustration von Andreas Müller (Abb. 47) ist in sechs einzelne Bildsegmente gegliedert, die durch schmale Holzstäbe voneinander abgegrenzt sind und sich um eine große geöffnete Schriftrolle mit dem Lied Reinicks in der Mitte des Blattes anordnen. Die obere Bildleiste beinhaltet fünf kleine Einzelbilder; der untere Bildrand und die Seiten zeigen ein zusammenhängendes Bild. Wie der Titel *Mariä Flucht* bereits ausdrückt, stellen die Bildzeichen mit der »Flucht aus Ägypten« ein bekanntes Sujet der christlichen Ikonographie dar. Die Figurengruppe in der linken unteren Bildecke, die von musizierenden Wesen mit Flügeln (= Engeln) angeführt und von einem Engelschor umringt wird, kann durch die Gestaltung der Signifikanten (Frau mit Heiligenschein auf einem Esel sitzend und mit Kind auf dem Arm, hinter ihr ein Mann mit Heiligenschein und Wanderstab) als heilige Familie identifiziert werden. Sie ziehen durch einen Laubwald in Richtung der Stadt im rechten Bildhintergrund. In der rechten Bildecke sitzt ein betender Mann zwischen zwei Engeln und blickt der vorbeiziehenden Prozession zu. Über dieser Szenerie schweben an beiden Seiten jeweils sieben Engel zwischen den Ästen eines Baumes, dessen Stamm zugleich als Bildrahmen fungiert. Auf der linken Seite ist es eine Palme, deren Zweige mit Granatäpfeln über der heiligen Familie hängen. Zwischen den Zweigen und Palmwedeln sind vier Engel positioniert, die zusammen mit Singvögeln hinunter zu der wandernden Gruppe blicken. Über ihnen sitzen auf einer großen geöffneten Blüte drei singende Engel, die zu einem langen Spruchband auf ihren Knien blicken.

Auf der rechten Seite des Blattes bildet ein Laubbaum den äußeren Rahmen des Bildes. Direkt über dem betenden Mann schweben zwei Engel mit Mandoline und Spruchband in den Händen, auf das sie singend beziehungsweise spielend blicken. Über ihnen wächst eine geöffnete Blüte (möglicherweise eine Distel) empor, über der ein strahlendes Kreuz mit Dornenkrone schwebt. Zu beiden Seiten der Blüte schwebt ein Engel. Während der rechte Engel die Hand trauernd vor das Gesicht hält, greift der linke zu dem Dornenkranz.

Die obere Bildleiste zeigt in der Mitte oberhalb des Titelschriftzugs eine malende Rückenfigur vor einer Staffelei stehend, deren Kleidung und Frisur stark dem betenden Mann in dem U-förmigen Bild darunter ähneln. Zu den Seiten der Rückenfigur sind jeweils zwei Engel in eigenen Bildfeldern platziert. Links hält ein schwebender Engel ein Wappenschild, auf dem ein geöffnetes Fenster oder ein geöffnetes Altarretabel dargestellt ist. Ein weiterer Engel sitzt

mit dem Rücken zum Betrachter und blickt schräg nach hinten rechts zu dem Maler. Im Bildfeld zur rechten Seite des Malers hängt ein Wappenschild mit der Signatur »AD« auf das zwei Engel zeigen, während sie mit der anderen Hand auf den Maler verweisen.

In der äußeren Bildecken sitzen gerahmt von Rundbögen zwei schreibende und mit Heiligenscheinen bekrönte Männer auf Wolken. Unter ihnen stehen in einem kleinen separierten Bildfeld die Eigennamen »Mathaeus« (links) und »Jeremias« (rechts). Zahlreiche Bildbestandteile – orientiert an einer vertikalen Spiegelachse in der Mitte des Blattes – sind symmetrisch angeordnet. Die organisch wachsende und verspielte Rahmengestaltung, die in das untere Bildgeschehen integriert ist, stilisiert das Bild zusätzlich, so dass die Illustration sich formal als Arabeske klassifizieren lässt.

Das dazugehörige Lied *Mariä Flucht* mit dem Untertitel *Chorgesang zu einem Bilde von Dürer* lautet:

Schmücke dich, du grünes Zelt, | Laß die Wipfel feiernd rauschen! | Hirsche, kommet her, zu lauschen, |
Denn es naht die Lust der Welt! | Blumen, öffnet eure feuchten | Augen, daß sie heller leuchten! | Blühet,
blühet! | Denn es ziehet | Her die Mutter mit dem Kinde! | | Vögel in dem grünen Hain, | Hebet froh die
kleinen Schwingen! | Wollet schöne Weisen singen | Mit den lieben Engelein. | Morgenlüfte, kommt ge-
schwinde, | Wehet ob den Wipfeln linde! | Weht herüber! | Denn vorüber | Zieht die Mutter mit dem
Kinde! | | Hirsche! Vögel! Bäum' und Wind! | Jubelt, jubelt auf in Chören! | Fürchtet nicht, ihr möchtet
stören | An der Mutter Brust das Kind. | Das Kind süße Schlummerweisen | Ihm, den alle Welten preisen.
| Darum singet! | Darum bringet | Preis der Mutter und dem Kinde! (LMR 53f.)

Der Liedtext Reinicks und die einzelnen Bilder der Illustration von Müller ergänzen sich gegenseitig und bilden ein vielschichtiges komplementäres Konstrukt. Anders als bei den meisten anderen Illustrationen in den *Liedern eines Malers* definiert das kulturelle Wissen in Form der christlichen Ikonographie als »ästhetisches Signifikat« die Semantik vieler Bildzeichen. Die in das Bild integrierten Eigennamen helfen bei der Zuweisung der Signifikate in der oberen Bildleiste. Reinicks Lied (vor allem der Titel) ist dadurch nur für die Erklärung der mittleren Bilder in der oberen Bildleiste hilfreich, die keine ikonographische Vorlage besitzen. Der Titel *Mariä Flucht. Chorgesang zu einem Bilde von Dürer* (LMR 53) erklärt bereits, dass die nachfolgenden Verse einen liturgischen Liedtext beinhalten. Durch die Gestaltung des Textfeldes als große geöffnete Schriftrolle entsteht eine Kongruenz zu den Bildsignifikanten »Spruchbänder«, die von vielen Engeln im unteren Bildsegment gehalten werden und auf die sie beim Singen blicken. Dadurch kann dem Bildzeichen »Spruchband« das Textsignifikat »Chorgesang« (LMR 53) zugewiesen und Reinicks Lied als Gesang der Engel im Bild semantisiert werden. Umgekehrt zeigt diese Form der Synästhesie, bei der das Trägermedium des zum Bild gehörenden Textes als bildliches Zeichen in der Illustration aufgegriffen wird und semantisch auf den Liedtext verweist, der von den Figuren im Bild gesungen wird, dass die

Text- und Bildzeichen sich gegenseitig identifizieren. Diese Verschränkung simultaner Zeichen findet auch zwischen den Bildzeichen der Illustration statt. Die einzelnen Bilder visualisieren alle Schritte, die zum Entstehen des Hauptsujets der Illustration (die untere Bildleiste mit der heiligen Familie) geführt haben. Aus der in den Bildzeichen visualisierten Abfolge von Verschriftlichung und Verbildlichung der Flucht der heiligen Familie nach Ägypten entsteht ein unendlicher Prozess und Kreislauf, der keinen Anfang und Ende besitzt. Den vermeintlichen Ausgangspunkt der Illustration und des Liedes bildet das »reale« Ereignis der Flucht nach Ägypten. Matthäus verschriftlichte als einziger der vier Evangelisten die Flucht nach Ägypten. In der oberen Bildleiste ist in dem äußersten linken Bild dieser Prozess dargestellt: Dem schreibenden Mann mit Gloriole kann durch den Bilduntertitel »Mathæus« eindeutig das Signifikat »Evangelist Matthäus« zugewiesen. Das schmale Schriftband, auf das die Figur schreibt, weist formal große Ähnlichkeit zu den Schriftbändern der Engel im unteren Bild auf, die bereits als »Reinicks Chorgesang« semantisiert werden konnten. Die Gestaltung der Signifikanten ermöglicht jedoch auch eine Identifikation als »Matthäus-Evangelium«.

Die von Matthäus verschriftlichte Flucht nach Ägypten wird 1500 Jahre später von dem Maler Albrecht Dürer in einer Tafel des Retabels *Die sieben Schmerzen der Maria* (1494/97) dargestellt. In dem Titel seines Liedes verweist Reinick explizit auf ein »Bilde von Dürer« mit dem Titel »Mariä Flucht«, das die Grundlage seines »Chorgesanges« bilde (LMR 53). Diese Thematik wird in der Illustration in der Mitte der oberen Bildleiste in drei Einzelbildern aufgegriffen. Die Rückenfigur, die malend an der Staffelei steht, kann durch ihre Tätigkeit als »Maler« semantisiert werden. Die Wappenmotive in den zwei Bildsegmenten daneben bilden mit dem Mittelbild ein Zeichensyntagma, wie auch die Blick- und Zeigerichtung der darin dargestellten Engel suggerieren. Eine weitere Codierung des »Malers«, der durch Verankerung mit dem Liedtitel konkret als »Dürer« identifiziert werden kann, wird durch die Signatur des Künstlers »AD« in dem rechten Wappen bestätigt. Ebenso bestätigen die auf den Maler zeigenden Engel diese Verankerung der Bildzeichen miteinander, so dass die Figur eindeutig das Signifikat »Albrecht Dürer« erhält. Über die Identität des Bildes an der Staffelei wird in dem Wappen auf der linken Seite informiert. Das Wappen zeigt ein geöffnetes Retabel auf einer Predella ohne Bilder. Mit dem entsprechenden Wissen über das Œuvre Dürers ist es möglich, das reale Retabel *Die sieben Schmerzen der Maria* diesem Bildzeichen als Signifikat zuzuweisen. Das Bild, das die als Dürer semantisierte Figur an der Staffelei malt, erhält

dadurch das Signifikat ›Einzeltafel des Retabels‹, und kann als ›Tafel *Mariä Flucht*‹ konkretisiert werden kann. Die Position des Liedtitels *Mariä Flucht* direkt unterhalb des Bildsegments mit dem malenden Dürer an der Staffelei kann im Kontext der umliegenden Bildzeichen als weiterer Bestandteil dieser Zeichenkette rezipiert werden und bestätigt die vorgenommene Semantisierung des Bildzeichens ›Bild an Staffelei‹.

Zu Dürers Retabel – genauer: zu einer Tafel – schreibt Reinick einen »Chorgesang«. Mit dieser Bezeichnung greift Reinick die sakrale Bedeutung und Positionierung des Bildes *Mariä Flucht* auf einem Altar in einer Kirche auf. Kein anderes Lied in den *Liedern eines Malers* wird so explizit in einen sakralen und liturgischen Kontext gestellt. Das Lied wiederum bildet die Grundlage für Andreas Müllers Illustration. Der Inhalt des Liedes selbst wird allerdings nur in einem der sechs Bildsegmente thematisiert. Müller transformiert die Textzeichen in das untere Bild und gestaltet gemäß der Textvorlage die zahlreichen Engel auf dem Bild als Sänger des Liedes: »Vögel in dem grünen Hain, | Hebet froh die kleinen Schwingen! | Wollet schöne Weisen singen | Mit den lieben Engelein« (LMR 53). Die musizierenden und singenden Engel führen die heilige Familie an und bilden den Mittelpunkt des Bildes. Anders als bei Dürer nimmt die heilige Familie dadurch eine formal untergeordnete Rolle ein.

Auch die im Bild dargestellten ›Hirsche‹, ›singenden Vögel‹ und ›erblühenden Blumen‹ sind mit den Textzeichen verankert. Sie ›schmücken das grüne Zelt‹ und ›preisen‹ die Mutter mit dem Kind (vgl. LMR 53f.). Ein großer Teil der Bildzeichen dieser Illustration ist jedoch additiv. In den Seitenszenen des unteren Bildes wird mit Verweisen auf die Passion Christi auf das spätere Leiden Jesu angespielt: Die über der heiligen Familie herabhängenden Granatäpfel werden in der christlichen Ikonographie als Symbol für die Auferstehung Christi verstanden;⁵⁴⁷ das Kreuz mit darüber schwebender Dornenkrone auf der rechten Seite greift mit den Folterinstrumenten Motive der Passion Christi auf, die auch in Dürers Retabel visualisiert werden.

Auffällig in Müllers unterem Bild ist eine männliche Figur, die angewiesen durch den Zeigegestus eines Engels zu der vorbeiziehenden heiligen Familie vor sich blickt. Die Gestaltung dieser Figur (Frisur, Kleidung) ist identisch mit dem Maler an der Staffelei in der oberen Bildleiste. Die Übereinstimmung der Signifikanten führt zu einer Semantisierung dieser Figur als Albrecht Dürer. Historisch gesehen ist diese simultane Darstellung jedoch unmöglich, so dass dieses Bildzeichen ein verwirrendes Potential besitzt. Zudem wird der außersprachliche

547 Vgl. Kretschmer 2011, S. 165.

Referent des Bildzeichens, der reale Albrecht Dürer, aufgewertet und idealisiert, da sein Bild *Mariä Flucht* als Visualisierung eines von ihm selbst beobachteten Ereignisses semantisiert wird. Es handelt sich somit um eine Glorifizierung des mittelalterlichen Künstlers, die sich bereits bei Wackenroder und Tieck in den *Herzensergießungen* andeutet, indem sie dem »kunstliebenden Klosterbruder« Dürer einen eigenen Aufsatz widmen.⁵⁴⁸ Auf konnotativer Ebene findet zudem eine Verherrlichung des Mittelalters statt, da ein Künstler des 15. Jahrhunderts offenbar eine so starke Verbindung zum christlichen Ursprung hat, das seinem Bildmotiv absolute Authentizität zugesprochen wird.

Ein irritierendes Bildsegment, das sich nicht in die bisher beschriebene Struktur der Illustration und des Liedes einordnet, befindet sich rechts außen in der oberen Bildleiste. Kompositorisch und auch in der formalen Gestaltung der Signifikanten (Rahmen, Wolkengrund, Kleidung) korrespondiert dieses Bildsegment mit dem Bild des Evangelisten Matthäus auf der linken Seite. Untertitelt ist die Darstellung eines alten Mannes mit Gloriole und Schreibfeder mit dem Eigennamen »Jeremias«, so dass sich der Figur das Signifikat »Jeremias« zugewiesen werden kann. Wie Matthäus ist auch Jeremias eine biblische Figur, so dass der Rezipient automatisch diese kulturell codierte Wahrnehmungsebene wählt und eine Verbindung zwischen dem Propheten des Alten Testaments und der Bildfigur herstellt. Die Figur hält Feder und Papier in den Händen, wodurch ein semantischer Bezug zum Buch Jeremia in der Bibel entsteht. Eine Verbindung des Buchinhalts zu den anderen Bildern der Illustration oder zum Lied kann nicht vorgenommen werden. Lediglich zu dem Bildzeichen »Matthäus« besteht eine Affinität, denn im Matthäusevangelium wird traditionell eine Verbindung zwischen dem Ackerkauf der Hohepriester mit dem Blutgeld des Judas und dem Ackerkauf Jeremias' in Anatot hergestellt.⁵⁴⁹ Die semantische Offenheit des Bildzeichens »Jeremias« wird dadurch kaum eingeschränkt, vielmehr stiftet diese Information im Kontext des Bildes und Liedes Verwirrung. Erst auf der Metaebene, das heißt in Korrespondenz mit der Makrostruktur der *Lieder eines Malers* ergibt dieses Bildzeichen und der Ackerkauf einen konkreten Sinn, indem das triadische Modell aus heilsgeschichtlicher Perspektive aufgegriffen wird.

Das Buch Jeremia (AT) und das Matthäusevangelium (NT) berichten von einer gottverneinenden Mentalität der Menschen, die bei Jeremia zur Auflösung des Bundes zwischen Gott

548 Wackenroder/Tieck: *Herzensergießungen*, S. 48.

549 Vgl. Heilige Schrift 181982, Mt. 27, 3-10

und dem Volk Israel und bei Matthäus zur Kreuzigung Christi führen.⁵⁵⁰ Unter beiden Propheten sendet Gott jedoch auch Signale der Hoffnung. Bei Jeremia verkündet Gott die Erneuerung des alten Sinaibundes und beauftragt Jeremia damit, einen Lebensraum für sein Volk zu beschaffen. Jeremia kauft in dem von babylonischen Truppen besetzten Land Anatot in Israel einen Acker für das Volk Israel und Juda, das in der Zukunft dort leben soll. Der von Gott verkündete neue Bund wird schließlich mit seiner Menschwerdung in Christus realisiert. Durch die Kreuzigung lösen die Menschen den Bund mit Gott erneut auf und warten seitdem auf einen neuen Bund. Die »Kontinuität der Passion«⁵⁵¹ ist somit das verbindende Element zwischen den beiden Bibeltexten. Es entsteht ein scheinbar unendlicher Kreislauf aus Einheit, Verlust der Einheit und neuer Einheit, der an ein triadisches Modell in Endlosschleife erinnert (siehe hierzu Kapitel 2.5). Im Alten Testament werden zahlreiche Bündnisse zwischen Gott und den Menschen geschlossen, an dieser Stelle sei nur auf den Sinaibund unter Moses hingewiesen (Zustand der Einheit), der schließlich gelöst wird (Verlust) und unter Jeremia erneuert wird, so dass Hoffnung auf eine neue Einheit besteht, die im Neuen Testament mit der Menschwerdung Gottes und dem Abendmahl besiegelt wird: Christus nimmt nach dem Mahl den Kelch und spricht: »Dieser Kelch ist der neue Bund in meinem Blute, das für euch vergossen wird.«⁵⁵² Heilsgeschichtlich gesehen ist die Zeit nach der Kreuzigung und Auferstehung Christi ein Verlust der Gemeinschaft mit Gott, das heißt die Menschheit wartet auf einen neuen Bund. Dieser unendliche Kreislauf, bei dem Gott das Zentrum und zugleich Anfang und Ende ist, entspricht in jeder Hinsicht strukturell und semantisch der Idee der romantischen Arabeske.

Durch die Darstellung des Jeremias wird dieser Code in die Illustration eingebracht und eine Verbindung zu Reinicks triadischem Modell hergestellt. Müllers Illustration stellt ein Subsystem innerhalb der Werkstruktur der *Lieder eines Malers* dar. Die zweite Phase in Reinicks triadischem Modell (Sündenfall bis Gegenwart) umfasst mehrere tausend Jahre, in denen Gott sich mehrfach dem Menschen offenbart und in denen verschiedene, nicht dauerhafte Einheiten zwischen den Menschen und Gott entstanden. Diese Thematik wird in Müllers Illustration am Beispiel des Sinaibundes und der Geburt Christi verarbeitet. Zugleich erklärt sich der pantheistische Code in den anderen Bildern und Texten als logische Konsequenz der verlorenen Einheit mit Gott.

550 Vgl. Heilige Schrift 181982, Bücher Jeremia und Matthäus.

551 Bartsch 2002, S. 93.

552 Heilige Schrift 181982, Lk. 22, 20.

22. Kunstästhetische Einordnung und Zusammenfassung

Robert Reinicks *Lieder eines Malers* stellen ein Konglomerat der verschiedenen Illustrationsstile des frühen 19. Jahrhunderts dar, wie die Analyse der formalen Konzeption des Werkes gezeigt hat. Die unterschiedlichen Stile, Kompositionen und Bildauffassungen zeigen auch, dass normative Schönheit und antike Idealität in den Illustrationen (wie auch in den Liedern) keine Rolle mehr spielen. Stattdessen wird das Werk in Manier des Lukasbundes als Gemeinschaftsprojekt durchgeführt, bei dem jeder Künstler absolute Gestaltungsfreiheit bei »seinem« Lied hatte. Eine ausgiebige Auseinandersetzung mit dem Mittelalter ist in einigen Liedern (*Giotto*) und zahlreichen Illustrationen zu erkennen (Umschlagbild, Heinrich Mücke, Hermann Stilke, Julius Hübner, Andreas Müller usw.). Besonders in der Gestaltung der Kleidung, der gotischen Elemente in Architekturversatzstücken sowie der Rahmenleisten ist eine Orientierung an mittelalterlichen Konventionen erkennbar. Sigrun Brunsiek hat nachgewiesen, dass der Rückgriff auf mittelalterliche beziehungsweise vergangene Konventionen in Kostümierung und Architektur in den Illustrationen des frühen 19. Jahrhunderts ein übergreifendes Merkmal ist.⁵⁵³ Für den »altdeutschen Gesamteindruck«⁵⁵⁴ des Bildes ist es dabei unwichtig, ob die Darstellung historisch korrekt ist (die Kombination von Stilen aus verschiedenen Epochen ist nicht ungewöhnlich), da der Stimmungswert bedeutsam sei.

Auch wenn vereinzelt hieroglyphische Zeichen in den Bildern identifiziert werden konnten, rückt die Hieroglyphe grundsätzlich in den Hintergrund. Stattdessen werden besonders in den ästhetischen Texten Tropen, vor allem Metaphern, zum zentralen Stilmittel und als leicht verwirrendes Element eingesetzt.

Reinick orientiert sich an Tiecks geschichtsphilosophischem Ansatz als strukturgebendes Prinzip und Grundlage des sekundären Zeichensystems. Anders als in den *Minneliedern* ist es jedoch möglich, ohne Kenntnis der Werkstruktur die Illustrationen mit dem dazugehörigen Lied semantisch zu verankern. Dies hat in der Forschung zu der Annahme geführt, das Werk enthalte überhaupt keine romantisch-ästhetische Reflektion. Diese vorherrschende These konnte widerlegt werden. Exemplarisch wurde vorgeführt, dass die einzelnen Illustrationen durchaus ein Syntagma mit der werkimmanenten Kunstästhetik bilden und Teil der arabischen Werkstruktur sind. Einige Illustrationen liefern ergänzende Informationen zur Struktur

553 Vgl. Brunsiek 1994, S. 73-81.

554 Brunsiek 1994, S. 75-81, hier S. 76.

des Werkes. Diese Verknüpfung der einzelnen Illustrationen und Lieder beziehungsweise einzelner Zeichen mit der Werkstruktur muss der Rezipient selber vornehmen. Tut er dies nicht, kann lediglich die vom Lied generierte Semantik eines Bildzeichens erkannt werden und das additive Bildzeichen (etwa die Jeremias-Figur bei Müller) bleibt als Hieroglyphe zurück. Zwingend notwendig für die Dechiffrierung von Reinicks sekundärem Zeichensystem ist die Rezeption zahlreicher Texte im Prolog und Epilog sowie der »Rechtfertigung«, in denen Reinick sukzessive Hinweise zur Werkstruktur liefert.

Wie in Tiecks »Vorrede« fordert auch Reinick in seinen ästhetischen Stellungnahmen vom Rezipienten eine sinnliche Wahrnehmung des Werkes: Kunst wird von Reinick als göttliches Medium und mystisches Erlebnis verstanden. Die Rezeption des Werkes (das heißt der Lieder und Illustrationen) kann zu einer kurzen Vereinigung mit Gott führen; die dauerhafte Einheit des Menschen mit der Kunst gilt allerdings als unwiederbringlich verloren und kann erst im himmlischen Paradies erreicht werden. Das Zentrum von Reinicks intermedialer Arabeske bildet somit die Gotteserfahrung in der Kunst als Vorgeschmack des christlichen Jenseits. Auffällig ist, dass Tiecks frühromanischer Optimismus, die Romantik könne die Weichen für die Verwirklichung einer neuen Einheit in der Wirklichkeit stellen, von Reinick zu einer nicht erstrebenswerten Illusion erklärt wird. Dieses kritische und stärker auf das Jenseits fokussierte Denken weist die *Lieder eines Malers* trotz der spielerisch-arabesken Struktur als spätromantisches Werk aus.

Anders als bei Runge und Tieck wird die Dynamik des triadischen Modells nicht in den Illustrationen umgesetzt, indem die Bilder dynamisch zueinander in Beziehung gesetzt werden, sondern scheinbar autonom stehen und eigene kleine Bilderfolgen ausbilden können. Das allgemeine Paradigma der Zeitlichkeit wird in den Bildern daher vielfältig dargestellt: im Sinne Lessings durch den fruchtbaren Augenblick (etwa in der Dichterfigur im Titelbild) oder aber auch durch eine Abfolge mehrerer Szenen, in denen eine Handlung simultan in mehrere Bilder aufgeteilt wird. Dieses Verfahren wird in zahlreichen Illustrationen angewandt und führt zu einer Autonomisierung des Bildes, das sich teilweise vollständig selbsterklärt (wie Alfred Rethels *Das weiße Reh*, Abb. 41 oder Rudolf Jordans *Curiose Geschichte*, Abb. 32), andererseits aber auch die Komplexität der Beziehung von Text und Bild steigern kann (Andreas Müllers *Mariä Flucht*, Abb. 47).

Das Kind-Motiv, das Runge als neuen Mythos in die romantische Kunst eingeführt hat, wird in den Illustrationen vielfach aufgegriffen. Bereits in Reinicks Titelbild konnten die Kinder

als doppelt codierte oder in einem Fall auch als hieroglyphisches Zeichen beschrieben werden. Auch Schroedters Illustration zeigt (ebenso wie die Illustrationen von Adolf Erhardt, Abb. 22 und Carl Sohn, Abb. 24) deutlich, dass Runges Bildrepertoire in der Düsseldorfer Malerschule rezipiert wurde. Wenngleich die rein hieroglyphische Landschaftsauffassung keine Rolle mehr spielt, so sind die pflanzlichen Versatzstücke in den Bildern durch den pantheistischen Code doch durchgehend göttlich semantisiert.

C. Clemens Brentano: *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)

Clemens Brentanos späte Poesie wird bis heute als katholische Erbauungsliteratur klassifiziert, deren Sinngehalt sich durch Kontextualisierung mit evident religiösen Schriften Brentanos (vor allem den sogenannten »Emmerick-Aufzeichnungen«), die Entwirrung der Intertexte und die Entschlüsselung autobiographischer Anspielungen erschließen lasse. Die Forschungslage zu den Illustration des *Gockel*-Märchens ist daher prekär: Eine Untersuchung der Beziehung von Text und Bild jenseits eines katholischen Automatismus und der Abwertung eines Mediums zugunsten des jeweils anderen steht immer noch aus.⁵⁵⁵ Dass die insgesamt 15 Bilder (Abb. 51 bis 65) in diesem Werk nicht vernachlässigt werden dürfen, lässt sich schon bereits dadurch begründen, dass die Illustrationen exakt nach Brentanos Vorstellungen umgesetzt und die Arbeit der Bildkünstler von ihm streng überwacht wurde. Aufbauend auf den Ergebnissen meiner unveröffentlichten Masterarbeit, in der die Intermedialität von Text und Bild im *Gockel*-Märchen nachgewiesen wurde,⁵⁵⁶ wird die nachfolgende Analyse des Textes sowie einer Auswahl von drei Illustrationen zeigen, dass Clemens Brentano seinem Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* ein Intermedialitätskonzept zugrunde legt, dass von Tiecks Werkstruktur der *Minnelieder* ebenso beeinflusst ist wie von Runges hieroglyphischer Kunstauffassung. Da Runges »Nacht« aus dem *Zeiten*-Zyklus die ikonographische Vorlage für Brentanos Schlussillustration bildet, wird eine Kontextualisierung des *Gockel*-Märchens mit der »Neuen Mythologie« von Tieck und Runge möglich.

23. Forschungsstand

In der literaturwissenschaftlichen Forschung stellt Brentanos Generalbeichte von 1817 einen Wendepunkt in seinem Schaffen dar,⁵⁵⁷ der das literarische Werk in eine frühe romantische und eine späte religiöse Phase teilt. Die Urfassung des Märchens *Gockel, Hinkel und Gackeleia* entstand in den Jahren 1805 bis 1811 und wurde 1838 in einer stark bearbeiteten Version erstmals veröffentlicht.⁵⁵⁸ Gegenstand der Forschung ist ausschließlich die Zweitfassung von

555 Auf diesen Missstand hat 2006 bereits Caroline Wesenberg hingewiesen (vgl. Wesenberg 2006).

556 Vgl. Haß 2015.

557 Vgl. Frühwald 1977, S. 143.

558 Die Urfassung ist Bestandteil der Märchensammlung *Italienische Märchen*, die ebenfalls zwischen 1805 und 1811 entstanden ist, aber nie von Brentano publiziert wurde und erst posthum erschien.

1838. Besonders der hinzugefügte Prolog (»Herzliche Zueignung«) und der umfangreiche Epilog (»Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau«) haben große Aufmerksamkeit erfahren. Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass sich in diesen Ergänzungen Brentanos Suche nach einem verloren gegangenen Paradies manifestiere; zudem sei das Märchen durch Brentanos Überarbeitung zur religiösen Allegorie bzw. Arabeske umgeformt worden.⁵⁵⁹ Erstaunlicherweise hat man die Illustrationen jedoch nie als Bestandteil der Arabeske in Erwägung gezogen. Stattdessen hat nur Andreas Lorenczuk (1994)⁵⁶⁰ zur Stützung seiner religionspoeologischen Annahmen in größerem Umfang auf die Bilder zurückgegriffen. Damit folgt er Bernhard Gajek (1970/71),⁵⁶¹ der in Brentanos Lyrik (und in einem Exkurs auf anscheinend beliebig ausgewählte Illustrationen) ebenfalls eine Dichotomie von Kunsttheorie und katholischer Theologie erkennen will. Diese ausgiebige Beschäftigung mit dem theologischen Gehalt des Werkes hat in weiteren (textzentrierten) Arbeiten antisemitische (Martina Vordermayer 1999)⁵⁶² und kabbalistische Tendenzen (Ralf Simon 1992)⁵⁶³ im Text zutage gefördert. Weiterhin sind es vor allem die Puppe/Kunstfigur und die sich wiederholende Phrase »O Stern und Blume, die immer wieder genauer studiert werden.«⁵⁶⁴

Die kunsthistorische Forschung hat sich relativ wenig mit dem *Gockel*-Märchen beschäftigt. Eine frühe Arbeit stammt von Anita Fischer, die der Illustrationskunst Brentanos ein Kapitel in der Buchillustration der deutschen Romantik (1933) widmet.⁵⁶⁵ Mit ihrer Ansicht, dass Brentano die Illustrationen zu *Gockel, Hinkel und Gackeleia* selbst gezeichnet habe und darin nicht mehr als erläuterndes Beiwerk zu sehen sei, prägt sie die spätere Trennung in bild- oder textzentrierte Untersuchungen des Märchens wesentlich mit. Ilse Bang (1944) geht ebenfalls davon aus, dass Brentano sein Märchen eigenhändig illustriert habe. Seine Arbeiten seien dann von Maximiliane Pernelle, Kaspar Braun und J.N. Strixner auf Stein übertragen worden.⁵⁶⁶ Christa Holst und Siegfried Sudhof äußern sich in ihrem Aufsatz über die Entstehungsgeschichte der Illustrationen von 1965 weit vorsichtiger über Brentanos zeichnerischen Anteil bei der Ausführung der Bilder, da bis auf eine unsignierte Vorzeichnung des

559 Diese Erkenntnis zieht sich konsequent durch alle folgenden Arbeiten: Brüggemann 2009; Michelmann 2009; Benzi 2002; Knauer 1995; Mazza 1992; Schmidt 1991, S. 129-160; Polsakiewicz 1986; Frühwald 1962; Rychner 1956.

560 Vgl. Lorenczuk 1994.

561 Vgl. Gajek 1970 und 1971.

562 Vgl. Vordermayer 1999.

563 Vgl. Simon 1992; siehe auch Och 1999.

564 Vgl. Seidlin 1979; Frühwald 1978; Stopp 1971. Zur Kunstfigur und zur Phrase haben sich auch alle bisher genannten Forschungsarbeiten zu *Gockel, Hinkel und Gackeleia* geäußert.

565 Vgl. Fischer 1933, S. 38-61.

566 Vgl. Bang 1944, S. 40-43.

Titelbildes keine weiteren Vorstudien existierten, die eine künstlerische Betätigung des Dichters für das *Gockel*-Märchen belegen.⁵⁶⁷ Stattdessen lasse sich in Brentanos Briefwechsel mit J. F. Böhmer nachweisen, dass Brentano die Arbeit an den Illustrationen seines Märchens genau überwacht und nicht zufriedenstellende Bilder selbst aussortiert habe. Aufgrund der unregelmäßig auftauchenden Künstler-Signaturen, der stilistischen Abweichungen in den einzelnen Illustrationen und der unterschiedlichen Werkstatt-Signaturen (Strixner und Zach) kommen Holst/Sudhof zu dem Schluss, dass mehrere Künstler am Werk gewesen sein müssen. Vier Lithographien (Illustration 2 und 7-9, siehe Abb. 52 und 5759) würden von Maximiliane Pernelle, die auch in Brentanos früher Korrespondenz mit Böhmer erwähnt wird, stammen.⁵⁶⁸ Nach ihrem Tod seien die ausstehenden Illustrationen vermutlich von Ludwig Emil Grimm und einem unbekannten Künstler (möglicherweise Kasper Braun) ausgeführt worden. Da sich jedoch keine Künstler-Signaturen auf den Arbeiten finden ließen, bleibe eine Zuschreibung im Vagen, da auch die Briefe keine Aufschlüsselung ermöglichen. Bernhard Gajek hat 1970 Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst anhand verschiedener Illustrationen zu der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*, dem Roman *Godwi*, dem Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* und den »Emmerick-Schriften« untersucht.⁵⁶⁹ Er stuft Brentanos Fähigkeiten in der Bildkunst trotz Zeichenunterricht in der Kindheit als grundsätzlich mäßig ein. Auf Basis der analysierten Bilder entwickelt Gajek eine Rückwendung zu einem verlorenen Paradies als übergeordnetes Strukturmerkmal der Illustrationen – diese Erkenntnis deckt sich mit literaturwissenschaftlichen Ergebnissen Wolfgang Frühwalds.⁵⁷⁰ Peter Klaus Schuster (1978) weist in den Illustrationen Zitate aus Werken von Hieronymus Bosch, Albrecht Dürer und Philipp Otto Runge nach. Die verwendeten, überwiegend christlich semantisierten Versatzstücke dieser Künstler würden dabei von Brentano durch Fragmentierung und Kombination in einen neuen Zusammenhang gesetzt.⁵⁷¹ Die Gockel-Familie sei zum Beispiel durch diese Zitate ikonographisch eindeutig zur Heiligen Familie stilisiert worden. Zudem weist Schuster kurz darauf hin, dass dieses eklektizistische Zitieren in den Bildern auch im Text zu beobachten sei.

Auf den stilistischen Einfluss Runges wird von Caroline Wesenberg (2006) wiederholt hingewiesen, indem sie, wie bereits Schuster, die Schlussillustration bei Brentano mit dem

⁵⁶⁷ Vgl. Holst/Sudhof 1965, S. 151.

⁵⁶⁸ Vgl. Holst/Sudhof 1965, S. 145.

⁵⁶⁹ Vgl. Gajek 1970, S. 35-57.

⁵⁷⁰ Vgl. Frühwald 1962, S. 113-192.

⁵⁷¹ Vgl. Schuster 2008 [1978], S. 51-66.

Bildaufbau von Runge's ›Der Morgen‹ und ›Der Nacht‹ aus dem *Zeiten*-Zyklus vergleicht.⁵⁷² Darüber hinaus weist Wesenberg aber auch als eine der ersten nach, dass der Märchentext mit den Illustrationen eine übergeordnete Einheit bildet, was sie auf Basis einer bild-phänomenologisch ausgerichteten Methodik an zwei Illustrationen verdeutlicht: ›Gackeleias Traum‹ ergebe mit der deskriptiven Bildbeschreibung des Textes, dem Lied und der visuellen Umsetzung im Bild ein dreigeteiltes Ganzes; die Schlusslithographie nähme als Emblem hingegen eine Abkehr von der Zeichenhaftigkeit und Repräsentationsfunktion der im Bild und im Text mehrfach wiederholten Phrase ›O Stern und Blume‹ vor.

Der Ausstellungskatalog *Hänsel und Gretel im Bildervald* (2012) widmet sich der Geschichte der Märchenillustration und berücksichtigt dabei auch Brentanos Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, das im Aufsatz von Regina Freyberger unter dem Aspekt der Bild-Arabeske diskutiert wird;⁵⁷³ zudem wird im Abbildungsteil erstmals die Vorzeichnung des Titelbildes veröffentlicht, die im dazugehörigen Artikel als Arbeit Clemens Brentanos ausgewiesen wird.⁵⁷⁴ Im Katalog *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* (2013) wird auf zwei weitere Vorzeichnungen zum Titelbild hingewiesen.⁵⁷⁵

24. Brentanos Kunstauffassung

24.1 Der Briefwechsel mit Runge 1809/10

Als zentrales Dokument für Brentanos Text/Bild-Auffassung gilt bis heute sein Briefwechsel mit Philipp Otto Runge, der im Winter 1809/1810 beginnt. Der Anlass ist ein Illustrationsgesuch Brentanos für die *Romanzen vom Rosenkranz*. In dem sogenannten ›Bekennnisbrief‹ vom 21. Januar 1810 verleiht Brentano seiner Bewunderung Runge's emphatisch Ausdruck und bittet offensiv um Illustrationen. Runge selbst hat mit Befremden auf diesen Brief reagiert;⁵⁷⁶ eine Zusammenarbeit der beiden ist, wohl auch bedingt durch Runge's Tod 1810, nicht zustande gekommen.

Im besagten Brief legt Brentano seine Vorstellung einer gelungen Text/Bild-Beziehung exakt dar. Die Bebilderung seiner Romanzen ist für ihn von außerordentlicher Wichtigkeit, denn er räumt dem Bild eine größere Bedeutung als dem Text ein:

⁵⁷² Vgl. Wesenberg 2006.

⁵⁷³ Vgl. Freyberger 2012.

⁵⁷⁴ Vgl. Bunzel 2012b.

⁵⁷⁵ Vgl. Maisak 2013b.

⁵⁷⁶ Vgl. Afifi 2013, S. 209f.

[D]enn könnte ich zeichnen, ich würde es nie erdichtet haben, es ist nicht dieses Lied selbst, das ich liebe, es ist mein verschwundenes Leben, meine Seele, mein verbranntes Herz in dessen Asche blasend, ich diese Gestalten Seele gesehen habe, aber ich konnte sie nicht zeichnen, ich mußte sie singen mit gebrochener Stimme.⁵⁷⁷

Dass in dieser Aussage nicht nur ein Erlösungsbedürfnis formuliert, sondern auch eine ästhetische Grundeinstellung Brentanos sichtbar wird, hat bereits Julia Afifi erkannt.⁵⁷⁸ Brentano versteht die Bildkunst (wie Runge) als ein religionsverherrlichendes Medium, so dass die Illustrationen für Brentano einem ganz bestimmten Zweck dienen: »[D]ie Geister, welche durch ihre Feder am Rande erscheinen werden, sollen, die meinen erlösen, und die Grillen des Zeichners mein wunderbar Lied umgeben, als sei es ein Aschenhaufen«.⁵⁷⁹ Bezüglich der künstlerischen Ausführung hat Brentano genaue Vorstellungen:

Daß sie gern jede Romanze mit einer Randzeichnung begleiteten, so wie die Dürerschen im Steindruck vorhandenen, das Münchener Gebetbuch, abbildend und in die Verzierung über fantasierend, umgeben. [...] daß ihre Randgößen die Hauptsache und mein Text ein armer commentar schienen [...].⁵⁸⁰

Albrecht Dürers Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515 (siehe Kapitel 2.3 und Abb. 1) weisen sowohl Merkmale des Umrisses (fehlende Räumlichkeit, Konturlinien) als auch der romantischen Arabeske auf (verzweigende Schnörkel und Ornamente, Symmetrie, organisch wachsende Anordnung).

Darüber hinaus – und hier zeigt sich der Einfluss von Wackenroder/Tieck – sollen die Bilder aber auch individueller Ausdruck von Runges Gefühl sein:

Ich wünschte, daß sie sich keineswegs an meiner Arbeit störten, sondern nur die Empfindung allegorisierten, die sie ihnen macht, ja es würde mich entzücken, wenn ihre Bilder den Träumen eines Künstlers glichen die ich mit Gesängen zu begleiten gesucht hätte [...].⁵⁸¹

Die Illustration ist für Brentano somit keine Verzierung, sondern ein »über fantasierendes« Zeichen im Sinne der Schlegel-Brüder. Diese Auffassung zeigt sich auch bei Brentanos Besprechung von Runges *Zeiten* (Abb. 12 bis 15), deren verborgenen Sinn er jedoch nicht erschließen kann:

Die Menschen sehn das an wie eine artige Verzierung, und gewiß nur sehr wenige verstehen daraus welches ganzes, großes, rundes Künstlerleben jenes sein muß, das in der bloßen Arabeske solche Blätter und Blumen hervorbringt, die wie wie jede Pflanzenblüte nothwendig sich aus der Art des Ganzen metamorphosirt. Ich glaube, man könnte aus den Arabesken und ihren innern Zusammenhang sehr treffende Schlüsse auf die Kunstansicht jeder Zeit ziehen; aber aus den Ihrigen kann man es leider nicht auf die Kunstansicht der Mitwelt.⁵⁸²

577 Brief an Philipp Otto Runge in Hamburg, 21. Januar 1810 (SWB 32, S. 206).

578 Vgl. Afifi 2013, S. 49.

579 Brief an Philipp Otto Runge vom 21. Januar (SWB 32, S. 205).

580 Brief an Philipp Otto Runge vom 21. Januar (SWB 32, S. 205).

581 Brief an Philipp Otto Runge vom 21. Januar (SWB 32, S. 207).

582 Brief an Philipp Otto Runge vom 21. Januar, (SWB 32, S. 203).

Die Bild-Arabeske stellt für Brentano damit eindeutig eine Kunstform dar, die analog zum romantischen Prinzip »Kritik der Poesie durch Poesie« als Bildkunstwerk über Bildkunst reflektiert, so dass aus der Arabeske immer auch eine kunsttheoretische Stellungnahme abgeleitet werden kann. Seine theoretische Position bezüglich der Illustration und der Arabeske setzt Brentano im 28 Jahre später veröffentlichten *Gockel*-Märchen praktisch um. Seine Vorstellung von Intermedialität hat sich allerdings etwas geändert, wie ein Brief Brentanos vom 15. März 1837 zeigt:

In Bezug auf das Gockelmärchen schreibt Brentano, »daß hier zugleich von einem Bilderbuch die Rede sein könne, »gehaltreicher u sinnvoller als irgend ein anderes; daß es die Verbindung eines poetischen und pittoresken Werkes ist, indem diese Lithographien nicht als untergeordnete Zugaben gelten können.«⁵⁸³

Statt der Vorrangigkeit des Bildes gehen Text und Illustration nun eine gleichberechtigte Beziehung ein. Auch hat sich Brentano nicht für Randzeichnungen im Umriss-Stil wie bei den *Romanzen* entschieden, sondern für perspektivische Einzelbilder, die, wie Schulz bereits feststellt, Teil eines »komplexe[n] arabeskenartige[n] Gebilde[s] mit hohem literarischem Anspruch« sind.⁵⁸⁴

24.2 Das triadische Modell bei Brentano

Obwohl Brentano ein großer Bewunderer von Runge war, existieren in ihrer Kunstauffassung durchaus Unterschiede, die auch in der Struktur des *Gockel*-Märchens deutlich werden. So nimmt Brentano bezüglich Runges (und Tiecks) enthusiastisch geforderter Verschränkung von Poesie und Leben in der romantischen Kunst eine andere Position ein und postuliert einen vollständigen Rückzug in die innere Fantasiewelt:

Der Weg, den Sie [Runge; V.H.] betreten haben, ist umso rühmlicher, als er wahrscheinlich ein einsamer bleiben muß; ja was ist einsamer, als die Philosophie, da sie sich selbst verlassen muß, um sich zu belauschen? Ihr Bestreben ist mir daher stets so achtungswerth und rührend erschienen, da Sie gewissermaßen die Augen schließen, um in sich hinabzusteigen und zu sehen, wie Sie zum Sehen gekommen; denn an solchem Bestreben sehe ich, daß das Leben der Kunst wahrlich verloren ist, indem der Künstler sich umsehen muß in sich selbst, um das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construieren.⁵⁸⁵

Wie auch Reinick in den *Liedern eines Malers* sieht Brentano im Rückzug in die Fantasie die Möglichkeit, Gott zu erfahren. Damit liegt auch Brentanos Denken ein triadisches Konzept zugrunde (siehe Kapitel 2.5), da er von einem »verloren gegangenen Paradies« spricht und damit eine Phase der Einheit zwischen Gott und den Menschen meint, die als Äquivalent zu Shadows und Reinicks »Urzustand« verstanden werden kann. Die Sünde und die Vertreibung

583 Unveröffentlichter Brief Brentanos an Johann Friedrich Böhmer vom 15. März 1837; zitiert nach Schmidt 1991, S. 147f.

584 Schultz 1999, S. 98.

585 Brentano an Runge, Brief vom 21. Januar 1810, S. 21f. (Feilchenfeldt 1974).

aus dem Paradies haben aus der Sicht Brentanos zu der defizitären Phase der Gegenwart geführt, in der das ursprüngliche Paradies unwiederbringlich verloren sei. Lediglich in der Fantasie könne das Paradies rekonstruiert und die verlorene Einheit wiederhergestellt werden. Bereits Feilchenfeldt hat die spezifische Semantik des Begriffs »Paradies« bei Brentano nachgewiesen: »Paradies« bedeutet für Brentano grundsätzlich »Einheit«, meint ein Gefühl der ungebrochenen Harmonie des Daseins, der ursprünglichen Totalität des Seins«. ⁵⁸⁶

Ganz anders als Tiecks und Runges proaktiver Kunstphilosophie und Reinicks durchaus lebensbejahenden Stellungnahmen spielt das Diesseits für Brentano kaum noch eine Rolle und wird in seinen ästhetischen Stellungnahmen im *Gockel*-Märchen nur in Form von Quellenverweisen eingebracht. Stattdessen bildet das restaurative »Construieren« des verlorenen Paradieses in der Kunst den Kern von *Gockel*, *Hinkel und Gackeleia*. Die Sehnsucht und Suche nach etwas Verlorenem ist das vorherrschende Thema des Werks.

25. Die Illustrationen in *Gockel, Hinkel und Gackeleia*

Der Zweitfassung des *Gockel*-Märchens sind 15 seitenfüllende Lithographien ⁵⁸⁷ beigelegt, die (mit Ausnahme des Titelbildes) in unterschiedlichen Abständen Schlüsselmomente der Handlung figurativ illustrieren (vgl. Abb. 51 bis 65). Mehrere Künstler waren nacheinander an der Entstehung der Illustrationen beteiligt. Zwei Bilder (Illustration 2 und 9, Abb. 52 und 59) in der konsultierten Erstausgabe der Universitätsbibliothek Kiel verfügen über die einheitlich Signatur »Gedr. In Zach's lith. K.(unst)Anstalt in München« und werden von Holst/Sudhof der Künstlerin Maximiliane Pernelle zugeschrieben. ⁵⁸⁸ Die übrigen Illustrationen sind – mit Ausnahme des Titelblattes, dessen technische Ausführung durch die Signatur »Strixner impr.« dem Kupferstecher Strixner zugewiesen werden kann – nicht signiert. Wer die übrigen Illustrationen angefertigt hat, ist bis heute unklar; keine vermutete Zuschreibung, etwa an Ludwig Emil Grimm, konnte verifiziert werden. ⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Feilchenfeldt 1962, S. 148.

⁵⁸⁷ Das Verfahren zum Herstellen von Lithographien wurde Ende des 18. Jahrhunderts von Alois Senefelder erfunden. Charakteristisch für diese Technik ist die direkte Übertragung von der Zeichnung auf den Stein ohne Zwischenstationen (vgl. Wilkes/Schmidt/Hanebutt-Benz 2010, S. 295-301).

⁵⁸⁸ Vgl. Holst/Sudhof 1965, S. 145.

⁵⁸⁹ Zu den Zuschreibungsproblemen der Illustrationen im *Gockel*-Märchen siehe grundsätzlich Holst/Sudhof 1965.

Entscheidend für die Fragestellung dieser Arbeit ist jedoch vor allem, dass die Bebilderung des Werkes von Brentano selbst initiiert wurde und sämtliche Illustrationen seinen Vorstellungen entsprochen haben. Er formulierte Vorgaben bezüglich des Bildthemas und wählte alle Illustrationen persönlich aus.⁵⁹⁰

Formal lassen sich die Illustrationen in zwei Rubriken teilen: Das Titelbild und die Schlussillustration (Abb. 51 und 65) sind als hochformatige Bilder mit einer stark arabischen Bildkomposition gestaltet und am Anfang und Ende des Werkes platziert, so dass sie das Märchen und die übrigen Illustrationen einrahmen. Semantisch sind diese beiden Bilder eng mit dem Prolog ›Herzliche Zueignung‹ und dem Epilog ›Tagebuch der Ahnfrau‹ verbunden und drücken die Werkästhetik visuell aus. Entsprechend der Position im Werk bezieht sich das Titelbild vor allem auf die ›Zueignung‹, während die Schlussillustration, die als einziges Bild im ›Tagebuch der Ahnfrau‹ platziert ist, auf den Epilog rekurriert. Um die Struktur des Werkes zu verstehen, sind vor allem diese beiden Illustrationen relevant. Der Fokus der Analyse liegt daher auf diesen beiden Bildern.

Bei den übrigen 13 Illustrationen (Abb. 52 bis 64) handelt es sich um konventionell gestaltete, rein szenische Darstellungen mit überwiegend realitätskompatiblen Kompositionen und einer ausgeprägten Tiefenstaffelung durch Darstellung mehrerer Bildgründe. Von diesen Bildern soll exemplarisch an der Illustration 2 gezeigt werden, dass auch diese Bilder ein subtil verwirrendes Potential aufweisen. Für das Verständnis der Werkästhetik sind diese Illustrationen jedoch weniger bedeutsam, so dass lediglich ein Bild des Märchens (respektive des Hauptteils) berücksichtigt wird.

Die Publikation der Erstausgabe der Zweitfassung erschien 1838 in einer einfachen und einer qualitativ etwas hochwertigeren Variante, bei der die Illustrationen auf dickerem Papier zwischen die Textseiten recto eingefügt wurden.⁵⁹¹ Für die nachfolgende Analyse wird die letztgenannte Version verwendet.⁵⁹²

590 Die genaue Überwachung des Produktionsprozesses der Zeichnungen und der Drucke ist Brentanos Korrespondenz zu entnehmen. Siehe hierzu Brentano: Briefe [GS 9/2] (vgl. u. a. Brief an einen Freund vom 29. November 1836, S. 349-351; Brief an einen Freund vom 15. Januar 1837, S. 352-357; Brief an denselben vom 27. Februar 1837, S. 357-360; Brief an denselben vom 9. März 1837, S. 360-361; Brief an seinen Bruder Georg vom 27. November 1838, S. 372-373; Brief an einen Freund vom 13. November 1839, S. 375-377).

591 Vgl. Holst/Sudhof 1965, S. 140.

592 Brentano Gockel, Hinkel und Gackeleia [1838]. Textnachweise werden aus einer neueren Ausgabe entnommen.

26. Zur Text/Bild-Beziehung

Der Prolog ›Herzliche Zueignung‹ und der umfangreiche Epilog ›Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau‹ bilden zusammen mit dem Märchentext eine untrennbare Einheit. Das ›Tagebuch‹ liefert die Vorgeschichte zum Märchen und die ›Zueignung‹ am Anfang des Werkes korrespondiert mit dem Schluss des ›Tagebuchs‹, so dass ein scheinbar unendlich-dynamischer Kreislauf des Erzählens suggeriert wird. Darüber hinaus werden – strukturiert in einem triadischen Geschichtsmodell – mehrere christliche Codes in das Werk eingeflochten, die alle die Suche nach der verlorenen Einheit mit Gott thematisieren. Die Kenntnis des gesamten Werkes ist notwendig, um die systematische Organisation aller Codes zu erkennen und mit dem scheinbar unendlichen Erzählprozess zu verknüpfen. Hinweise zur Struktur des Werkes liefern der Prolog und Epilog gemeinsam mit der Titelillustration und Schlussillustration. Die übrigen Illustrationen stellen vorrangig Visualisierungen des Märchenstoffes im Hauptteil dar, in denen jedoch subtil eingesetzte Elemente latent Verwirrung stiften können. Wie bei Tieck/Runge und Reinick ist damit auch bei Brentano die wortgetreue Visualisierung des Textes nicht unbedingt gegeben, auch wenn es vordergründig so wirkt. In den Illustrationen im Hauptteil präzisieren, revidieren oder erweitern die Bildzeichen die Textzeichen des Märchens. Die Verwirrung des Rezipienten durch scheinbar überflüssige, zusätzliche oder falsche Informationen in den Bildern verschleiern und überwuchern zusammen mit zahlreichen Exkursen im Text (und in den Bildern) das semantische Zentrum der Arabeske.

26.1 Ästhetische Stellungnahmen und Werkstruktur

26.1.1 Das verlorene Paradies als Sinnzentrum in der ›Herzlichen Zueignung‹ und dem ›Tagebuch der Ahnfrau‹

Mit der ›Herzlichen Zueignung‹ stellt Brentano dem eigentlichen Märchentext einen ironischen Prolog voran, in dem nach Hartwig Schulz »die Essenz der Kunstauffassungen des späten Brentano«⁵⁹³ zu finden sei. Der Autor des Märchens führt sich am Anfang der ›Zueignung‹ als ›Enkel‹ ein und widmet sein Werk einem nicht namentlich genannten »Großmütterchen«.⁵⁹⁴ Er erklärt ihr die Genese des Märchentextes, indem er auf die Herkunft der einzelnen Versatzstücke eingeht, aus denen das Märchen als Konglomerat

⁵⁹³ Schultz 1999, S. 117.

⁵⁹⁴ Brentano: Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia [1965], S. 617 – Textnachweise sind dieser Ausgabe entnommen und werden im Folgenden unter der Sigle ›GHG‹ geführt.

hervorgegangen sei:⁵⁹⁵ Die Quelle des Märchens habe der Autor »als Knabe von einem wel-
schen Chocolatemacher krähend erzählen« hören (GHG 619); die zahlreichen
Modifikationen des als tradiert ausgewiesenen Märchenstoffs werden auf Erlebnisse und
Fantasien aus der Kindheit der fiktionalen Autorfigur zurückgeführt.⁵⁹⁶ Die autobiographi-
schen Informationen, die in den Prolog eingegangen sind, erschließen sich nur einem
eingeweihten Leserkreis.⁵⁹⁷ So konnte beispielsweise die Figur der Großmutter von Wolfgang
Frühwald als Brentanos Freundin Marianne von Willemer identifiziert werden. Diese Ver-
knüpfung mit außersprachlichen Referenten ermöglicht es, die Erzählerfigur mit Brentano
selbst zu identifizieren.

Die in der »Herzlichen Zueignung« geschilderten Kindheitserfahrungen bilden für den Er-
zähler inspirierende Versatzstücke, aus denen er in der Fantasie ein Märchen konstruiert.
Grundlegend ist dabei, dass dieses Märchen für seinen Schöpfer als Substitut für die verlo-
rene Einheit mit Gott im Paradies fungiert: »Weil nun jeder Mensch wohl fühlt, daß er das
Paradies verloren hat und sich daher irgend ein Surrogat erschaffen, sich mit irgend einem
Schmuck, einer Krone u. dgl. verkleiden, verschönern möchte« (GHG 621). Für den Erzäh-
ler bildet die Dichtung diesen Ersatz, weshalb das Märchen in der Widmung auch folgerichtig
als »Paradieschen« (GHG 617) bezeichnet wird.

Sein persönliches Paradies, das der Erzähler im erfundenen Märchenort Vadutz lokalisiert
(im Prolog wird der Begriff auch als fiktionales Synonym für die Galerie der Großmutter
verwendet),⁵⁹⁸ wird dabei mit den realen Gärten der spanischen Alhambra verglichen:

Jene biegsamen, unzerbrechlichen Zaubergärten von Seidendrahtblümchen aber, welche ich höchstens ein
wenig zerbog, legte ich um mich her [...]. Ich glaubte mich in diesem Zaubergärtchen mitten in Vadutz, wo
mir das Paradies, wie Lindaraxas Gärtchen mitten in der Alhambra eingeschlossen lag. Da lebte ich eine
Märchenwelt, die über der Wirklichkeit wie ein Sternhimmel über einer Froschpfütze lag. (GHG 621)

Die Gebäude der Alhambra sind im Stil der maurischen Wandarabeske gestaltet und um-
schließen in ihrer Mitte einen großen Garten. Durch diese Parallelisierung semantisiert der
Erzähler Vadutz (beziehungsweise das Märchen) als paradiesischen Garten, der mit einer

595 Tatsächlich stellt Brentanos Märchen eine Bearbeitung des *La preta delo Gallo* (»Der Stein des Gockels«) aus
Giambattista Basiles Märchensammlung *Il Pentamerone* (1634/36) dar (vgl. Schultz 1999, S. 117). Kompiliert
wurden darüber hinaus die *Alektryomantia* (1680) von Johannes Praetorius und Teile aus Brentanos eigener
Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805/1808), die er zusammen mit Achim von Arnim heraus-
gab (vgl. Bachmaier 2007, S. 112).

596 Frühwald hat als erster darauf hingewiesen, dass Brentano mit der »Zueignung« seine Theorie des Kunst-
märchens gezielt von dem Volksmärchen-Konzept der Brüder Grimm absetzt (vgl. Frühwald 1962,
S. 144ff.). Diesen märchentheoretischen Ansatz hat Brüggemann weiter ausgeführt (vgl. Brüggemann: 2009,
S. 171-182).

597 Wolfgang Frühwald hat alle diese Verweise detailliert aufgeschlüsselt (vgl. Frühwald 1962, S. 115-128).

598 Möglich wäre, dass sich Brentano bei dem Namen »Vadutz« an der realen Grafschaft »Vaduz« (und heutigen
Hauptstadt) Liechtensteins orientiert hat.

Arabeske ummantelt wird, die auf ihren göttlichen Kern (das christliche Paradies in Form von Vadutz) verweist, um den sich die Arabeske in Text und Bild verschleiern und verwirrend herum organisiert. In die arabeske Struktur des Werkes wird das triadische Geschichtsmodell (siehe hierzu Kapitel 2.5) als Ordnung stiftendes und zugleich handlungsmotivierendes Prinzip integriert: (1) Einheit des Menschen mit Gott im Garten Eden, (2) immer noch andauernde Trennung von Gott durch den Sündenfall und die Vertreibung und (3) eine neue Einheit mit Gott im himmlischen Paradies/Jenseits.

Führt man die Märchenhandlung mit dem triadischen Modell zusammen, ergibt sich folgendes Handlungsgeflecht: In Vadutz wird die Geschichte der Gockel-Familie lokalisiert, deren Genealogie zurück bis auf Adam und Eva aufgeschlüsselt wird (vgl. GHG 805ff.), so dass am Beispiel von Gockel, Hinkel und Gackeleia stellvertretend für alle Menschen die Heilsgeschichte durchgespielt wird, die in drei Phasen gegliedert ist. Die vergangene Phase der Einheit bildet für Brentano das himmlische Paradies. In dieser Zeit lebten Adam und Eva, die Urahnen des Gockel-Geschlechts. Der von Brentano im »Tagebuch der Ahnfrau« eingeführte Edelsteinfelsen fungiert als Symbol für die Einheit zwischen Gott und Mensch:

Aus den sieben Schichten der jungfräulichen Erde ließ der Herr sich den edelsten Staub durch den Engel reichen und bildete den ersten Menschen daraus, und da er ihm eine lebendige Seele eingeblasen, ward der Rest jenes Staubes ein Fels der köstlichsten Edelsteine, worin aller Art und Kraft und alles Geheimnis jener zwölf Edelsteine vereinigt war, die in späteren Zeiten auf dem Brustschild und den Schulterspangen Aarons schimmerten. Dieser Fels ward mit Adam in das Paradies versetzt [...]. Als unsere ersten Eltern nach der Sünde aus dem Paradiese gestoßen wurden, ward auch der Edelsteinfelsen hinabgeworfen; er zertrümmerte und ward in vielen Teilen über die Erde zerstreuet. – Als die Menschen nun Kleider empfangen, sich zu bedecken, war das Kleid Evas mit Spangen von Einhorn, worin Körnlein dieses Edelsteins, auf den Schultern geschürzt. [...] Als Noah in die Arche stieg, trug sein Weib die Achselspangen Evas auf den Schultern. (GHG 894f.)

Mit der Vertreibung aus dem Paradies durch den Sündenfall setzt die zweite Phase ein, in der der Mensch von Gott getrennt wird. Der Edelsteinfelsen wird zerstört, einzelne Steine und Splitter landen auf der Erde und werden unter anderem in den Schulterspangen Evas/Rebekkas, dem Ring Salomos (Altes Testament) und dem St. Edwards Thron verarbeitet. Während dieser mehrere Jahrtausende andauernden zweiten Phase lebt auch Amey, eine Urahnin der Hinkel von Hennegau. Die heiligen Schulterspangen sind in Ameys Besitz übergegangen und bilden als Reichs-Kleinoden von Vadutz wertvolle Familienerbstücke der Linie Hinkels. Die heiligen und zu Magie fähigen Steine nimmt Amey jedoch mit ins Grab. Die dritte Phase schließlich ist bestimmt durch die neue Einheit mit Gott:

[...] denn die Trümmer des Edelsteinfelsens waren heilige Zeichen, wo sie sich fanden, und die Altväter suchten sie überall auf und brachten sie zusammen, wie sie nur konnten, weil sie eine Prophezeiung hatten: wenn der ganze, bei Adams Fall zertrümmerte und über die Erde zerstreute Edelsteinfelsen wieder beisammen sei, werde ein Tempel daraus gebaut werden du in diesem sich die Verheißung erfüllen. (GHG 895)

Die Verheißung auf diese neue Vereinigung findet zu Lebzeiten von Gockel, Hinkel und Gackeleia statt und beginnt mit dem Auffinden der echten paradiesischen Edelsteine und deren Rückkehr in den Besitz der Stammhalter von Vadutz. Im Text wird mehrfach allgemein auf den kommenden Tod hingewiesen und entsprechend verweist die letzte Illustration, die ikonographisch an Runges ›Nacht‹ orientiert ist, auf die Einheit des Menschen mit Gott im Jenseits.

In der ›Herzlichen Zueignung‹ wird diese Entwicklung der Handlung nicht erläutert, sondern erst im ›Tagebuch der Ahnfrau‹. Erst dort wird das Märchen explizit in einen größeren heilsgeschichtlichen Kontext gestellt und auch der Rezipient des Werkes als Teil des göttlichen Plans einbezogen:

Unser Zusammenhang mit dem ersten Menschenpaar ist uns so nah und gewiß als Sünde, Tod und Erlösung; wie sollen wir groß staunen, die Spangen Rebekkas, den Stein Jakobs, den Ring Salomonis mit Vadutz und Hennegau in Berührung zu sehen, habe ich doch in meiner Chronik die nahe Verwandtschaft des Volkes Gottes mit dem Lande Hennegau augenscheinlich bewiesen. Fände aber solche Verwandtschaft des Volkes Gottes nicht überall statt, wie wäre dann die Geschichte jenes Volkes eine heilige Geschichte, und was ginge sie uns an (GHG 891).

In der ›Herzlichen Zueignung‹ werden hingegen die Schulterspangen Evas/Rebekkas, durch welche die Abstammung des Gockel-Geschlechts von Isaak und Rebekka als Code möglich wird, als kindliche Fiktion dargestellt:

Da nun alle Reichskleinodien eine sehr alte Geschichte haben, und ich keine ältere Geschichte von Kleinodien wußte, als daß Abrahams Knecht der Rebekka Armringe angelegt, so ließ ich die Reichskleinodien von Vadutz die Schulterbänder Rebekka sein. (GHG 623)

Kurz darauf wird diese Aussage durch ein Wortspiel ironisch erweitert:

Endlich aber degradierte sich die Phantasie selbst; weil ich ihr den Abschied nicht geben wollte, riß sie sich die Epaulets vor der Fronte der Philister selbst von den Schultern und warf sie mir und somit mich sich vor die Füße, nahm achselzuckend all das Meine auf die leichte Achsel und kehrte mir den Rücken [...] So ist die Erfindung der Achselbänder von Vadutz entstanden. (GHG 626f.)

Die gezielte Verwirrung des Rezipienten durch Widersprüche und die mehrfache Verschlüsselung einzelner Textelemente ist im gesamten Werk stark ausgeprägt.⁵⁹⁹ Erst die Kenntnis des ganzen Werkes erklärt einige der zahlreichen Andeutungen und Anspielungen des Prologs. Hierzu zählen unter anderem die bereits erwähnten Spangen an den Schulterbändern, deren Kräfte und große Bedeutung erst im Epilog ›Tagebuch der Ahnfrau‹ erläutert werden. Die Analyse verschiedener Illustrationen zum Märchen wird zeigen, dass besonders das stilisierte Dreieck als Hieroglyphe und scheinbare Darstellung der Schulterspangen in den Illustrationen im Märchen/Hauptteil als texterweiterndes Bildelement immer wieder auftaucht.

599 Vgl. Frühwald 1962, S. 116.

Die vielfältigen Verschränkungen von Prolog, Märchen und ›Tagebuch der Ahnfrau‹ sind zudem durch eine Kreisbewegung zwischen den einzelnen Textebenen geprägt: Während der Epilog (das ›Tagebuch der Ahnfrau‹) die Vorgeschichte des Märchens darstellt, bildet die ›Herzliche Zueignung‹ einen zeitlich enthobenen Rahmen des Erzählten, in dem die Unabgeschlossenheit des Erzählvorganges verdeutlicht wird. Bereits im Prolog wird erklärt, dass die homodiegetische Autorfigur (»denn ich war auch dabei, sonst hätte ich die ganze Geschichte ja nie erfahren« (GHG 826)) zusammen mit den Protagonisten am Ende des Märchens wieder in den Zustand der Kindheit versetzt werden wird beziehungsweise bereits wurde:

erst am Schlusse dieser höchst wahrhaften Geschichte, als sie selbst zu einem Märchen und alle darin entwickelten hohen und niedern Standespersonen zu Kindern geworden, lege ich dir die ganze Bescherung märchenhaft zu Füßen, und kannst du mich mit gutem Gewissen für dein Enkelchen halten. (GHG 617)

Diese Schilderung greift tatsächlich den Schluss des Märchens auf, der auch in der vorletzten Illustration (Abb. 64) dargestellt wird: Der Hahn Alektryo erzählt die Geschichte des Märchens den zu Kindern gewordenen Figuren unter denen auch ein Junge dargestellt ist, der mit einem Lorbeerkranz bekrönt als ›Dichter‹ semantisiert werden kann. Dieser Junge hat zudem

ein großes Buch unter dem Arm, ein Schmetterling lebte und starb ihm auf dem Händchen. Es schien ein bisschen tiefsinnig, wie träumend, als sei es einmal eine sehr große breite Figur gewesen und könnte sich noch nicht in alles recht finden. (GHG 825)

In der ›Herzlichen Zueignung‹ wird der ›Schmetterling‹ als Synonym für das ›Märchen‹ verwendet: »*Keiner Puppe, sondern nur einer schönen Kunstfigur* | weihe ich | dieses Paradieschen, diese Rarität, diese Kunst, | diese verspäteten Schmetterlinge« (GHG 617). Dadurch ist es möglich, die Jungenfigur in der erwähnten Illustration auf semantischer Ebene mit dem Erzähler zu identifizieren.

Wie eine stark verschnörkelte, ornamentale Arabeske, die keinen Anfangs- und Endpunkt besitzt, sind auch die einzelnen Textteile (Prolog, Hauptteil, Epilog) bei Brentano in sich kreisend miteinander verzahnt.⁶⁰⁰ Das triadische Geschichtsmodell steht dazu nicht in Widerspruch, da die Einheit des Menschen mit Gott konstitutiv für die erste und dritte Phase ist: Gott bildet damit den Anfangs- und Endpunkt des Modells und ordnet sich in das göttlich-ewige Zentrum der Arabeske ein. Eine ähnliche Verknüpfung des triadischen Modells

600 Dass die Arabeske ein auffälliges Strukturmerkmal in Brentanos Dichtung und seinen eigenen Zeichnungen darstellt, wurde zuletzt 2013 von Feilchenfeldt, Rölleke und Maisak im Katalog *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* nachgewiesen, wobei das *Gockel*-Märchen nur am Rande behandelt wird (vgl. Feilchenfeldt 2013, S. 139-145; Rölleke 2013, S. 147-157; Maisak 2013, S. 167-176).

mit einem unendlichen Kreislauf, bei dem Gott allgegenwärtig ist, wurde bereits in der Illustration *Mariä Flucht* in Reinicks *Liedern eines Malers* (Abb. 47) nachgewiesen.

Dass Brentanos »Herzliche Zueignung« deutliche Annäherungen an Schlegels Arabesken-Verständnis aufweist, wurde bereits von Wolfgang Frühwald angesprochen, der Brentanos »Verzierungen und Schnörkel der Phantasie, welche den gradlinigen Handlungsverlauf unterbrechen und ihn teilweise auch wuchernd überdecken«⁶⁰¹ als arabesk bezeichnet. Dabei hat Frühwald allerdings – wie alle nachfolgenden Arbeiten – vernachlässigt, dass Text und Bild bei Brentano gemeinsam eine Arabeske bilden. Anstelle des Romans, der für Schlegel durch die freie Form die ideale Realisierungsmöglichkeit der Arabeske darstellt,⁶⁰² öffnet Brentano sein Märchen für eine intermediale Arabeske, denn neben dem angewandten Verfahren der Text-Arabeske spricht Brentano in doppeldeutigen Bemerkungen zur Textgestalt auch die Bild-Arabeske an, indem er das Bildmaterial im Märchen mit floralen Randzeichnungen vergleicht. Gleichzeitig werden die Bilder jedoch auch als figurative Collagen bezeichnet – beide Bildformen können als Arabeske klassifiziert werden:

Aus deinen [gemeint ist die Großmutter; V.H.] vielen getrockneten Blumensammlungen habe ich gestohlen, und von dir habe ich gelernt, mit jener Anhänglichkeit, die aus dem Herzen des Lebensbaumes quillt, diese Blumen dir zur Erheiterung um ein Märchen herum zu befestigen, wie du sie deinen Freunden mit jenem Gummi, das aus der Rinde der arabischen *Acacia vera* quillt, um artige Bilder und Reime in schöner Anordnung auf Papier zu heften pflegst. Aus deiner Galerie ausgeschnittener Bilder habe ich den größten Teil der artigen Figürchen, welche ich hier, gleich dir, in scherz- und ernsthafter Kombination zu einem Bilderbuche zusammengeklebt habe, und zwar von dir für dich. (GHG 618)

Diese Aussagen sind bisher nicht als Hinweis auf die Illustrationen gelesen worden, obwohl die Autorfigur offenkundig von dem Werk als »Bilderbuch« spricht.

Trotz der vielfältigen Verschlüsselungen stellt Brentanos »Zueignung« somit eindeutig eine Leseanweisung dar, in der die arabeske Struktur des Werkes erläutert und gleichzeitig Hinweise für deren Entschlüsselung geliefert werden. Das Titelbild, das der »Herzlichen Zueignung« vorangeht, stellt das bildliche Äquivalent zur schriftlich fixierten Theorie des Prologs dar.

26.1.2 Das Titelbild als Visualisierung der Werkästhetik

Das Titelbild (Abb. 51) ist in drei Bildgründe geteilt; die Horizontlinie ist niedrig angesetzt und beginnt unterhalb der Bildmitte.⁶⁰³ Der Rezipient blickt im Vordergrund in deutlicher Übersicht auf mehrere Kinder, Tiere und Pflanzen, die zusammen mit einem Engel und zwei

601 Frühwald 1962, S. 129, siehe auch S. 130-141.

602 Vgl. Schlegel: Gespräch über die Poesie, S. 184-192.

603 Die Zählung der Illustrationen erfolgt chronologisch: Das Titelbild wird als Illustration 1 gezählt usw.

Frauen um ein geöffnetes Ei in der Mitte angeordnet sind. Hinter dem Ei, aus dem gerade ein Kind herausklettert, ragt im Mittelgrund ein großer Korb in die Bildmitte, auf dessen Griffen auf der linken Seite ein Hahn und auf der rechten Seite eine Henne im Profil stehen und sich anblicken. Zwischen ihnen sitzt auf dem Korbdeckel ein nach hinten blickendes Küken, über dem im Hintergrund ein kleiner Stuhl mit zwei seitlichen Spruchbändern schwebt. Auf dem Stuhl steht eine kleine weibliche Figur im langen Kleid, die einen großen Ring über ihren Kopf hält. Diese Szenerie zwischen den Köpfen des Hahns und der Henne wird im Hintergrund durch die monochrom weiße Rückwand einer Architekturkulisserie abgeschlossen, die von Hahn und Henne eingerahmt wird. Oberhalb der Figur mit dem Ring wird die wandartige Kulisse von einem gotischen Wimperg mit Fialen abgeschlossen, über dem ein Spruchband flattert. Sowohl Wimperg als auch das Band sind beschriftet. An der linken und rechten Seite des Architekturelements wächst aus dem Boden jeweils eine baumartige Ranke mit Verzweigungen vor dem weißen ungestalteten Hintergrund empor. Die oberen Rankenspitzen drehen sich auf der Höhe des Wimpergs kreisförmig in Richtung Bildmitte symmetrisch ein und umschließen einen kleinen nackten Engel. Der rechte Engel trägt Schild und Schwert und verteidigt sich gegen eine Eule, die im äußersten rechten Bildrand auf der Ranke sitzt. Auf der linken Seite befindet sich an der gleichen Stelle ein Eichhörnchen; der Engel darunter blickt auf ein Vogelnest herab, das sich sowohl auf der rechten als auch der linken Ranke schräg oberhalb der Köpfe von Hahn und Henne auf gleicher Höhe auf einem Ast befindet; zwei heraufgekletterte nackte Kinder greifen auf beiden Seiten gleichzeitig nach den geschlüpften Küken.

Die Größenverhältnisse der einzelnen Bildelemente sind überwiegend, aber nicht durchgehend aufeinander abgestimmt: Hahn, Henne und Korb sind deutlich größer als die anderen Figuren gestaltet. Auch das architektonische Versatzstück im Hintergrund, das auf der symbolischen Ebene der Signifikate als Erbhühnertrage identifiziert werden kann, ist vergrößert dargestellt.

Die sprachlichen Zeichen im oberen Teil des Bildes liefern allgemeine Informationen über das Werk (Autor, Titel) und übernehmen damit die Aufgabe eines reinen Text-Titelblattes.⁶⁰⁴

Auch Reihenfolge, Gliederung und Aufbau dieses sprachlichen Syntagmas orientieren sich

604 Dem Titelbild geht ein Titelblatt vorweg, das jedoch lediglich den Titel ohne weitere Angaben zu Autor, Verlag, Ort und Jahr nennt: »Gockel, Hinkel | und | Gackeleia | ein | Märchen«. Die Angaben zu Ort, Jahr und Verlag befinden sich auf dem Titelbild unter der Illustration.

am Schema eines Buchtitelblattes. Der Titel »Gockel | Hinkel | Gackeleia«⁶⁰⁵ ist am äußersten oberen Bildrand platziert. Die drei Namen sind auf einem schwebenden und sich schlängelnden Spruchband in Fraktur über einem gotischen Wimperg angebracht, der von vier Fialen mit Krabben flankiert wird. Die Mitte des Bandes überdeckt die Kreuzblume an der Spitze des Wimpergs. Die Namen sind »sprechend«: »Gockel« und »Hinkel« sind lexikalische Varianten des männlichen beziehungsweise weiblichen Haushuhns. Dass die beiden Begriffe als Eigennamen wahrgenommen werden, ergibt sich durch die Kontextualisierung mit dem nachfolgenden onomatopoetischen Neologismus »Gackeleia«, der nur eine Semantisierung als Eigenname zulässt. Die Wahl der um 1500 entstandenen Frakturschrift kann als Konnotation verstanden werden.⁶⁰⁶ Zusammen mit dem Spruchband, das vor allem im Hoch- und Spätmittelalter zur Integrierung von Schriftzügen in Bildern verwendet wird, suggerieren ikonische und sprachliche Codierung eine Verortung des Märchenstoffes im Mittelalter, da auch der Textteil des Buches in Fraktur verfasst ist. Der Schriftzug »Mährchen, | wieder erzählt | von« in klassizistischer Antiqua mit Strichstärkenunterschieden und feinen Haarstrichen an den Lettern auf der freien weißen Fläche zwischen den Giebelschrägen des frontal gezeigten Wimpergs bildet hierzu keinen Widerspruch, vielmehr bestätigt das Denotat »wieder erzählt« die ältere Herkunft des Märchenstoffes. Dass die Sprachzeichen an dieser Stelle in einer modernen Form der Antiqua gestaltet sind, die um 1800 entstanden ist,⁶⁰⁷ weist das vorliegende Märchen darüber hinaus gezielt als zeitgenössisches und neues Werk aus, was im weitesten Sinne eine Veränderung und Bearbeitung des ursprünglichen Stoffes impliziert. Diese Annahme wird durch die nachfolgenden Sprachzeichen mit dem Namen »Clemens Brentano« unterhalb des Wimpergs in einem Fries, das von zwei Fial-Schäften gerahmt wird, bestätigt. Der Autorname ist in der gleichen Schriftart wie der Titel wiedergegeben, allerdings in Versalien. Damit wird der Name typographisch und durch die zentrale Platzierung besonders hervorgehoben. Das bedeutet, dass dem Erzählenden und seiner subjektiven Wiedergabe des Märchenstoffes sprachlich und bildlich eine zentrale Bedeutung zugewiesen wird, was sich wiederum mit der Inszenierung der Autorfigur in der »Herzlichen Zueignung« deckt.

605 Auf den Illustrationen wird durchgehend die Schreibweise »Gackeleia« verwendet, während im Text und auf dem Titelblatt die Variante »Gackeleia« zu finden ist.

606 Vgl. Boeselager 2004, S. 33-35 (Kap. 5.4. »Karolingische Minuskel«). Die Semantisierung der Typographie tritt seit dem späten 18. Jahrhundert verstärkt in der Literatur auf (vgl. Wehde 2000, S. 220ff.).

607 Vgl. den Schriftstreit um die Vorherrschaft von Antiqua bzw. Fraktur um 1800 in Wehde 2000, S. 220-245 und Hartmann 1998.

Unterhalb des Frieses rahmen zwei Spruchbänder mit der Aufschrift »Keine Puppe sondern | nur eine schöne Kunst Figur«⁶⁰⁸ die weibliche auf einem Stuhl stehende Figur zwischen Hahn und Henne ein. Diese Graphemfolge kann von der oben beschriebenen Gruppe sprachlicher Zeichen separiert werden, da es sich um keine Titelinformation im engeren Sinn handelt. Da das Schriftbild jedoch ebenfalls klassizistische Antiqua ist, wird ein typographischer Bezug zu den Sprachzeichen »Märchen, | wieder erzählt | von« hergestellt. Das suggeriert, dass sich die Signifikate dieses Satzes durch den Märchentext erklären lassen und wohl eine Hinzufügung darstellen, die nicht Bestandteil des überlieferten Märchenstoffes sind, da keine Frakturschrift gewählt wurde. Die Sprachzeichen im Text ermöglichen eine mehrfache Semantisierung des Signifikats »Kunstfigur«, denn die Phrase taucht in der »Herzlichen Zueignung« auf, wo die »Kunstfigur« mit dem Signifikat »Großmutter« zusammengeführt wird (vgl. GHG 817). Zugleich steht das Signifikat »Kunstfigur« im Märchentext für eine Puppe, die am Ende in eine menschliche Gouvernante verwandelt wird (vgl. GHG 823). Dieses sprachliche Zeichen im Bild ergibt im Werkkontext somit eine Polysemie der Signifikate. Eine selektive Funktion für das sprachliche Signifikat im Titelbild findet durch die simultanen Bildzeichen statt. Das buchstäbliche Bildzeichen »kleine Figur im Kleid« ist mit dem Signifikat »Kunstfigur« zu identifizieren und weist ikonische Ähnlichkeit zum Signifikat »Puppe« auf, so dass an dieser Stelle nur auf die puppenartige Figur im Märchen rekuriert wird. Deutlich erkennbar ist das in der »Herzlichen Zueignung« erwähnte arabeske Zusammenwirken von Text und Bild, indem mehrere Text-Ebenen (Prolog, Märchen und Text im Bild) in dem Signifikat »Kunstfigur« miteinander verwoben werden: Während die sprachlichen Signifikate »Chaos« im Sinne Friedrich Schlegels stiften, kann das Bildsignifikat im Titelbild »Ordnung« herstellen.

Die Bildzeichen des Titelbildes stellen eine zusammenhängende Zeichenkette dar, deren einzelne Versatzstücke den nachfolgenden Illustrationen entnommen sind, aus bildlichen Umsetzungen von Textzeichen bestehen oder Erweiterungen des Textes darstellen. Die zur Identifizierung notwendigen Signifikate können den Bildzeichen daher überwiegend durch Verankerung mit dem Märchentext zugeordnet werden. Eine Semantisierung der Zeichen findet auf mehreren Ebenen statt. Auffällig ist die mittelalterliche Verortung in Details wie Kleidung, Architektur und der partiellen Anwendung der Bedeutungsperspektive. Darüber

608 Die Graphemfolge »Kunst Figur« im Titelbild entspricht der Schreibung im Fließtext in der Erstausgabe von 1838. Für Textnachweise wird die Edition von 1965 mit der Schreibweise »Kunstfigur« herangezogen, so dass in dieser Arbeit grundsätzlich die Variante »Kunstfigur« verwendet wird.

hinaus weisen die Bildzeichen eine zum Teil sehr ambivalente (christliche) Codierung des Signifikats auf, so dass die Titelillustration ein komplexes Syntagma mit dem Text bildet. Die Struktur des Titelbildes wird im Folgenden an einzelnen Bildzeichen veranschaulicht.

Im Vordergrund sitzen sich Kronovus und Gackeleia gegenüber, die durch ihnen zugeordnete Attribute identifiziert werden können. Kronovus auf der linken Seite sammelt die frisch gelegten Eier des Oberhof-Osterhasen mit Halskrause auf. Obwohl die Bildzeichen in dieser Form der Verkettung nicht im Werk zu finden sind, bezieht sich das Signifikat des Bildsignifikanten ›Hase‹ jedoch direkt auf Illustration 8 und die dazugehörige Textstelle (vgl. GHG 734ff.), in welcher der Hof-Hase die Eier legt. Die Eier als einzelnes Bildzeichen sind darüber hinaus das mehrfach im Text erwähnte Insignium von Kronovus' Geschlecht und mit den Illustrationen 7 und 8 verankert.

Gackeleia auf der rechten Seite kann durch das Zeichen ›Katze‹ neben sich identifiziert werden, da sie im Märchentext die Katze Schurrimurri mit ihren Jungen zu Gallina und den Küken führt (vgl. GHG 659f.). Das Bildzeichen ›Katze‹ ist daher mit dem konkreten Textsignifikat ›Katze Schurrimurri‹ verankert. Zudem isst Gackeleia Äpfel vom Rücken eines Igels und stützt sich auf dem Rücken eines Dachs ab, so dass die im Text immer wieder erwähnte Gefräßigkeit (vgl. GHG 638ff.) und fatale Spielsucht⁶⁰⁹ von Gackeleia durch Verankerung in den Signifikaten der beiden ihr zur Seite gestellten Tierattribute dargestellt wird, die selbst im Text nicht auftauchen, die genannten abstrakten Begriffe jedoch konkret visualisieren (der Dachs steht in der christlichen Ikonographie für das ›Laster‹⁶¹⁰ und der Igel mit aufgespießten Früchten für ›Fresslust‹⁶¹¹).

Auf dem Pilz zwischen Gackeleia und Kronovus liegen vier Gebäckstücke. Die Signifikate des geteilten Bretzels und des Bubenschenkels, von denen die beiden Figuren jeweils die Hälfte als Freundschaftspfand nach ihrer Trennung behalten, sind ebenfalls mit dem Text und dem dazugehörigen Bild verankert (vgl. Illustration 8, 13 und GHG 737). Gleichzeitig verbinden diese Bildzeichen die linke und rechte Figurengruppe miteinander.

Die Verkettung und Aggregation von einzelnen Zeichenfolgen zu größeren Einheiten wie bei Kronovus und Gackeleia ist charakteristisch für das Titelbild.⁶¹² Im räumlichen Kontext

609 Vgl. die bereits erwähnte Szene mit der Katze und ihren Jungen, die Gackeleia zu Gallina führt und Gackeleias Verlangen nach einer Puppe, die sie durch den Eintauch von Gockels Zauberring vom Juden erhält (GHG 710ff.).

610 Vgl. Kretschmer 2011, S. 80.

611 Vgl. Kretschmer 2011, S. 200.

612 In Abgrenzung zu Runges kompositorischer Synthese der Bildelemente hat bereits Mazza den Begriff ›Aggregation‹ als Kompositionsschema für Brentanos Illustrationen eingeführt. Dabei berücksichtigt sie allerdings nicht die Verkettung der einzelnen Elemente auf semantischer Ebene (vgl. Mazza 1992, S. 184ff.).

ihrer Gruppierung dezimieren attributive Zeichen die Anzahl der Signifikate des Hauptzeichens und steuern die Identifikation des Dargestellten auf diese Weise. Neben der Verankerung mit dem Text sind die Bildsignifikate der Titelillustration daher auch untereinander verzahnt.

Besonders die attributiven Bildzeichen (etwa bei Gackeleia) weisen eine Pluralität der Signifikate auf. Die ikonographisch codierten Signifikate von Igel und Dachs beschreiben zwar Gackeleia; da jedoch allen attributiven Bildzeichen (vor allem den Tierfiguren) des Titelbildes ein christlich semantisches Signifikat eigen ist, ergibt sich daraus ein übergeordneter christlicher Code. Auffällig ist dabei, dass die ikonographischen Signifikate der einzelnen Zeichen teilweise sowohl göttlich als auch diabolisch codiert sein können. Damit organisieren sich die polysemen Signifikate im Titelbild in einem scheinbar chaotischen Arabesken-Geflecht. Auf der linken Bildseite befinden sich überwiegend positiv codierte Signifikate (Eichhörnchen: Sucher nach göttlicher Wahrheit; Storch: Symbol für Christus, Auferstehung und Kindesliebe; Hase: Symbol für Fruchtbarkeit und Christus).⁶¹³ Anders als auf der rechten Bildseite lassen Kontext und Ausdrucksseite der Zeichen das negative Signifikat der christlichen Bildsprache nicht zu. Auf der rechten Seite finden sich die Eule (Symbol für die Abkehr von Licht und Wahrheit, das heißt von Christus),⁶¹⁴ die von einem Engel (= Himmelsboten)⁶¹⁵ bekämpft wird, und der Pfau. Da der Pfau durch die räumliche Position das Attribut der Figur Amey bildet,⁶¹⁶ die mit ihrer Decke auf den Armen ihre fatale Schwäche für die Farbe Rot zeigt (vgl. GHG 910ff. und Illustration 15, mit der die Gestaltung des Signifikanten übereinstimmt), gibt es mehrere zutreffende Codierungen des Signifikats: Der Pfau kann auf der einen Seite die Laster Eitelkeit und Hochmut symbolisieren; gemäß Ameys Stilisierung zur Heiligen im Text kann der Pfau aber zugleich auch ein Sinnbild für Christi Auferstehung und das Paradies darstellen.⁶¹⁷ Somit erscheinen alle ikonographischen Bedeutungsdimensionen beim Pfau sinnvoll. Die Ambivalenz der Signifikate einzelner Bildzeichen wird damit besonders deutlich.

Eindeutiger ist die Bedeutungszuweisung bei einer Zeichenkette, die räumlich ebenfalls der Zeichengruppe von Amey zugehörig ist und in der christlichen Ikonographie nur positiv

613 Vgl. Kretschmer 2011, S. 94, S. 412-413 und S. 179-181.

614 Vgl. Kretschmer 2011, S. 113-114.

615 Vgl. Kretschmer 2011, S. 99.

616 Darüber hinaus findet sich der Pfau auf Illustration 10 (Abb. 60) als architektonisches Element des Gockel-Anwesens: Auf einer Türmchenspitze im Hof bildet der Pfau im Profil den oberen Abschluss. Durch diese Verankerung ist der Pfau der Gockel-Familie und damit auch ihrer Urahnin Amey zugeordnet.

617 Vgl. Kretschmer 2011, S. 318-319.

codiert ist: Eine Blume mit geöffnetem Kelch (Symbol für das Paradies und die Tugend des Glaubens; ein geöffneter Kelch symbolisiert das Empfangen der Gaben Gottes)⁶¹⁸ und ein Engel mit einem Stern (= Zeichen des Himmels),⁶¹⁹ den der Engel über die geöffnete Blüte hält. Dieses Bildzeichen weist eine Affinität zu Runges Bildsprache auf und findet sich in ähnlicher Form in der letzten Illustration als Bestandteil eines Traumes von Amey wieder (vgl. GHG 917). Im Titelbild deutet dieses Zeichen die Verheißung einer neuen Einheit des Menschen mit Gott an.

Ein weiterer kultureller Code neben dem christlichen wird durch die »Bilder der Fortpflanzung« (Nester mit Vogelkücken, Eier, ein Baby mit Mutter und mehrere Kinder) in das Bild eingebracht und hängt mit der Zeitlichkeitsdarstellung des Textes und der Genealogie der Gockel-Familie zusammen.⁶²⁰ Die Darstellung mehrerer Generationen – das ›Tagebuch der Ahnfrau‹ stellt das Leben Ameys, einer Urahnin von Gockels Familie, in den Vordergrund während sich das Märchen selbst dem Leben von Gockel, Hinkel und Gackeleia widmet – wird im Titelbild durch die genannten Fruchtbarkeits- und Lebenssymbole angedeutet. Besonders deutlich wird dies in der Zeichengruppe im linken Mittelgrund: Ein Storch mit einem Baby im Schnabel steht hinter einer sitzenden Frau, die sich nach hinten wendet und die Decke auf ihrem Schoß zusammen mit einem Kind für den Säugling aufhält. Die Figurengruppe stellt die Zeitlichkeit in einem Syntagma durch die Simultanität von Säugling, Kind und Erwachsenen dar. Die Darstellung lässt sich konkret auf das Gockel-Geschlecht beziehen,⁶²¹ denn obwohl die Zeichengruppe nicht direkt mit dem Text verankert und auch auf den anderen Bildern nicht zu finden ist, wird der Storch im Text von Gockel als »Hausfreund« bezeichnet, da der Vogel auf dem obersten Giebel von Gockelsruh sein Nest hat (GHG 640). Auch die Schulterspannen und das Krönchen im Bild sind mit dem Textzeichen ›Amey‹ (beziehungsweise ihrer Urenkelin Gackeleia, die diese Stücke nach ihrer Hochzeit erhält), verankert. Amey und Gackeleia tragen im Text eine »Amaranthenkrone« und »auf ihrem amaranthseidenen Brautkleid [...] nur zwei kleine Edelsteine auf den beiden Spangen, welche das weite Gewand auf den Schultern zusammenfassen« (GHG 805; vgl. das entsprechende Zitat zu Gackeleia ebd.). Diese »heiligen Lehns-Kleinode der Grafschaft Vadutz« (GHG 805) enthalten wundertätige Edelsteine aus der Schöpfungszeit (Edelsteinfelsen), die

618 Vgl. Kretschmer 2011, S. 61f.

619 Vgl. Kretschmer 2011, S. 408-410.

620 Gajek 1970, S. 47.

621 Gajek sieht in der Figur lediglich eine weitere Darstellung Ameys. Diese Annahme kann er aber weder durch den Text noch durch attributive Bildzeichen belegen (vgl. Gajek: 1970, S. 47).

in weiblicher Generationenfolge vererbt werden. Die Provenienz der Spangen wird im Text vollständig aufgearbeitet (vgl. GHG 894-897), so dass die Zeitlichkeit und die Genealogie durch dieses Bildzeichendetail grundsätzlich als Semantisierung der Figurengruppe möglich werden, denn im Text wird betont, dass die Gockel-Familie in direkter Linie von Adam und Eva abstammt:

Unser Zusammenhang mit dem ersten Menschenpaar ist uns so nah und gewiß als Sünde, Tod und Erlösung; wie sollen wir groß staunen, die Spangen Rebekkas, den Stein Jakobs, den Ring Salomonis mit Vadutz und Hennegau in Berührung zu sehen, habe ich doch in meiner Chronik die nahe Verwandtschaft des Volkes Gottes mit dem Lande Hennegau augenscheinlich bewiesen (GHG 891).

Der theologische Gehalt des Werkes wird jedoch durch die Anwendung der Bedeutungsperspektive gemindert. Der Hahn Alektryo und die Henne Gallina auf dem Korb – neben Gackeleia und Kronovus die einzigen Figuren, die durch Verankerung mit dem Text eindeutig identifiziert werden können – sind im Verhältnis zu den anderen Bildzeichen stark vergrößert dargestellt. Damit kommt Alektryo und Gallina eine größere Bedeutung als den anderen Figuren zu. Durch diese ästhetische Codierung wird das Märchenhafte des Werkes besonders akzentuiert, denn beide Tiere weisen übernatürliche Kräfte auf und sind damit typische Figuren der Textsorte Märchen: Gallina, die glücksbringende Stammhenne aus der Linie Hinkels, stammt von dem Hahn ab, der bei Petris Verleugnung krächte (vgl. GHG 840f.). Alektryo ist der sprechende Stammhahn der Linie Gockels und im Märchen der Hüter des göttlichen Zauberringes, der in seinem Kropf steckt (vgl. GHG 664ff.). Ohne diese vergrößerten Tier-Figuren im Titelbild würde der theologische Gehalt stärker in den Vordergrund treten und möglicherweise eine Lesart des Werkes als Legende nahelegen. Die Titelillustration hebt somit wie die »Herzliche Zueignung« den fiktionalen Charakter des *Gockel*-Märchens hervor.

Auch formal kann das Titelbild als Arabeske klassifiziert werden, da die einzelnen Bildelemente vertikal, das heißt organisch wachsend und durchgehend symmetrisch angeordnet sind. Die pflanzlichen Schnörkelelemente mit integrierten Engelchen und Vogelnestern in den Rankenformationen sind ebenfalls wichtige Bestandteile der Arabeske. Das geöffnete Ei mit Kind im Harlekin-Kostüm in der Mitte des Vordergrundes bildet kompositorisch die »Quelle« der Arabeske: Die emporgestreckten Arme des Kindes, das den Pfauenschwanz über sich hält, formt zusammen mit dem Pilz eine vertikale Kompositionslinie, die oberhalb des Pfauengefieders durch die waagerechte Ausdehnung des Korb-Flecht-musters und der statisch-horizontalen Ausrichtung der Henne Gallina und des Hahns Alektryo gemindert wird. Die Bewegung in den oberen Bildgrund wird stattdessen auf der linken und rechten Seite

fortgeführt. Rechts durch die aufstrebende Diagonale des Pfauenkörpers und links durch die diagonale Haltung des Oberkörpers der Frau (der nach hinten rechts gekippte Kopf verlängert die Linie des linken vorgestreckten Armes). Die Diagonale wird oberhalb dieser Figuren von einer dominanten vertikalen Linie der Ranken abgelöst. Der symmetrisch in die Bildmitte gewendete schnörkelhafte Abschluss der Ranken beendet die Bewegung – alle Linien laufen damit in der oberen Bildmitte in der Kunstfigur mit Ring auf dem Stuhl zusammen, so dass dieses Bildzeichen als kompositorisches Zentrum der Bild-Arabeske verstanden werden kann. Links neben dem Stuhl ist eine kompakte Figur länglicher Form abgebildet. Eine Identifikation des Zeichens ist auch bei vergrößerter Ansicht kaum möglich. Von der grauen Fläche heben sich jedoch dunklere Partien hervor, die zwei Augenpaaren und einer Schnauze ähneln, so dass ein Hund dargestellt sein könnte. Ein Hund taucht in dem Werk aber praktisch nie auf, weshalb es sich eventuell um ein text-additives Bildzeichen handelt. In der christlichen Ikonographie ist der Hund ein extrem ambivalentes Bildzeichen, weshalb diesbezüglich keine genaue Aussage getroffen werden kann. Aufgrund der Undeutlichkeit des Signifikanten kann das Bildzeichen nicht näher in die Analyse einbezogen werden und bleibt als verwirrende Hieroglyphe unaufgeschlüsselt.

Eindeutiger ist die Identifikation der anderen Zeichen des Bildzentrums. Das Bildzeichen »Ring« ist mit dem Textsignifikat »Zauberring Salomos« verankert; das Bildzeichen »Stuhl« hingegen mit dem »Kinderstühlchen« der schottischen Komtess, einem Gast auf der Hochzeit Gackeleias. Die dargestellte Szene wird im Text beschrieben:

»[J]etzt habe ich [die Komtess; V.H.] keinen Wunsch mehr, als daß ich mich wie einst auf meinem Kinderstühlchen neben St. Eduards Stuhl sitzen und meine Puppe daraufstellen könnte.« – Diese Rede gefiel der ganzen gräflichen Familie so wohl, daß Gockel ihr Kinderstühlchen auf den Tisch und die Puppe daraufstellte (GHG 819).

Der Ring, der von der Figur demonstrativ hochgehalten und durch diese Geste als besonders bedeutsam ausgewiesen wird, ist hingegen eine Ergänzung der im Text dargestellten Szene. In dem Ring befinden sich wie in den Schulterspangen Ameys und dem St. Eduards Stuhl Splitter der göttlichen Edelsteine aus dem Paradies. Sowohl Ring als auch Schulterspangen sind Erbstücke der Grafschaft Vadutz. Die Semantisierungen des Ringes (Paradies – Vadutz) stehen in direktem Zusammenhang mit der »Herzlichen Zueignung«. Sowohl Prolog als auch Titelblatt generieren damit das verlorengegangene christliche Paradies als Sinn-Zentrum der Arabeske. Darüber hinaus ist der Ring durch seine Kreisform konventionell ein Symbol für Unendlichkeit und damit auch für Gott. Im Märchen spielt der Ring Salomos eine wichtige Rolle für die Entwicklung der Handlung: Zu Beginn steckt der Ring im Kropf des Hahnen

Alektryo und verleiht ihm die Fähigkeit, zu sprechen und wundersame Dinge zu tun. Durch den Tod Alektryos gelangt Gockel in den Besitz des Ringes, verliert ihn jedoch, als Gackeleia den Ring gegen eine Puppe/Kunstfigur eintauscht. Mithilfe der Mäusekönigin Sissi kann Gackeleia den Ring zurückerlangen. Am Ende der Geschichte verschluckt Alektryo den Ring wieder, um das Märchen (erneut) erzählen zu können. Das Erzählen in Endlosschleife, das in der ›Herzlichen Zueignung‹ zum konstitutiven Merkmal der arabesken Werkstruktur erklärt wird, ist semantisch in dem Zeichen ›Ring‹ als Leitgedanke fixiert. Der Ring kann damit als handlungsmotivierendes Dingsymbol gesehen werden, dessen Bildsignifikant in der Form ebenfalls die Unendlichkeit aufgreift. Indem im Titelbild der Ring kompositorisch als Zentrum ausgewiesen wird, ist auch die Arabeske als Formprinzip mit ihrem transzendentalen Kern der Mittelpunkt des Bildes.

Titelbild und ›Herzliche Zueignung‹ bilden somit eine dem Werk übergeordnete Einheit, indem die beiden Medien die Formprinzipien der literarischen und bildlichen Arabeske thematisieren. Das ›Kreisen‹ mehrerer Signifikate um einen Signifikanten kann als äquivalent zu den Kreisbewegungen im Text gesehen werden, die in der ›Herzlichen Zueignung‹ beschrieben werden, so dass Text und Bild eindeutig als Arabeske konstruiert sind.

Brentanos Behauptung in der ›Herzlichen Zueignung‹, es handele sich bei seinen Bildzugaben um ›florale Randzeichnungen‹ und ›figurative Collagen‹, kann bestätigt werden. Die Polysemie der Signifikate ist mit den ornamental-floralen Verzweigungen einer organischen Bild-Arabeske vergleichbar; die Randzeichnung ist hingegen immer um einen Text platziert, was bei Brentanos seitenfüllender Lithographie nicht zutrifft. Figurativ sind hingegen alle Illustrationen des *Gockel*-Märchens und besonders im Titelbild ist die Kombination verschiedenster Versatzstücke aus dem gesamten Text auffällig, so dass eine collage-artige Zusammensetzung des Bildes erkennbar ist.

26.1.3 Schuld, Sühne und Erlösung im ›Tagebuch der Ahnfrau‹ und in der Schlussillustration

Die letzte Illustration im *Gockel*-Märchen ist im Hochformat gestaltet (Abb. 65). Im unteren Bilddrittel steht in der Mitte des Vordergrundes vor einem Ährenfeld bei Nacht ein massiver Holzthron auf Löwenfüßen. Die Rückenlehne ist mit Krabben verziert und an den Armlehnen wächst jeweils eine weiße Lilie nach oben, über deren geöffneten Blüte auf beiden Seiten ein Engel einen kleinen Stern in den Händen hält. Zwischen den Lilienstengeln schwebt ein kleines Mädchen im Kleid nach oben zum Himmel, das Gesicht ist zur Seite zum Rezipienten

gedreht, der Blick ist gesenkt und geht hinab zu einem schlafenden Jungen vor dem Thron. Auf einem kleinen Stühlchen sitzt er im Profil zur rechten Bildseite gedreht mit einem Ährenbündel im Arm, auf das er den Kopf abgelegt hat. Hinter seinem rechten Ohr klemmt eine Feder; mit den Beinen stützt er ein großes Buch, das zur rechten Bildseite aufgeklappt ist und die Wortbrocken »item | 12 Fr. | der | gold | Amey« erkennen lässt. Rechts daneben sitzen zwei Frauen. Die vordere jüngere mit langen schwarzen Haaren und Krönchen auf einer Kappe flechtet einen langen Blumenkranz, die hintere hält im rechten Arm einen Korb, aus dem eine Schriftrolle hervorquillt, auf der die Worte »Es hat sein Sach | (...)llbr« zu lesen sind (vgl. Abb. 67). Die Handflächen hat die Frau vor der Brust wie zum Gebet zusammengeführt. Beide Frauen haben den Kopf gesenkt und blicken zu Boden. Ihnen gegenüber auf der anderen Seite des Thrones steht hinter einem geöffneten Kindersarg mit darüber liegender Ährengarbe (beides über einer Grube platziert) ein massives Holzkreuz, auf dem ein Hahn und eine Henne sitzen. Hinter dem Kreuz ist ein Mann mit Hut und Bart im Ährenfeld zu sehen, der mit einer Sense Getreide schneidet und sich nach vorne in den Vordergrund bewegt.

Oberhalb des Ährenfeldes ist der Nachthimmel zu sehen. Das über dem Thron schwebende Kind ist bereits bis zur Körpermitte über das Feld aufgestiegen. Aus seinem Kopf entspringt der Stiel eines großen Mohnblattes, an dessen Spitze eine Frau mit weißem Gewand und Schleier schwebt. Das Blatt ist (von unten nach oben gelesen) mit den Versen »o. Stern u Blume | Geist u. Kleid | Lieb Leid | u Zeit u Ewigk.« beschrieben (vgl. Abb. 68). Oberhalb der Frau auf dem Blatt leuchtet der Vollmond. Umgeben ist die Frau auf beiden Seiten von jeweils vier nackten Kindern, die zusammen mit den Wolken-Zwickeln in den Bildecken einen Rundbogen um sie bilden. Jedes Kind sitzt auf dem obersten gekrümmten Stängel einer herabhängenden Mohnblüte, die aus den Spitzen des großen Blattes wachsen, und hat einen schwebenden Stern über dem Kopf.

Das Bild ist ausgehend von der Mittelachse sehr symmetrisch aufgebaut, lediglich im unteren Bilddrittel sind die Figuren der linken und rechten Bildseite nicht identisch. Die Komposition der Versatzstücke im Nachthimmel entspricht dem organisch-wachsenden, ornamentalen und symmetrisch-stilisiertem Aufbau einer Arabeske, deren Mittelpunkt die auf dem Blatt schwebende Frau bildet.

Die Illustration zeigt den Traum Ameys, der Urahnin Hinkels, den diese in der Nacht vor ihrer Hochzeit hat. Amey träumt zunächst von einer mühseligen 50-jährigen Wanderung mit Verena durch die Zeit, hinein in die Zukunft (vgl. GHG 914f). Sie sieht ihr Grab und die

Zerstörung der Burg Gockelsruh, bevor sie schließlich »in der Mitternacht in ein weites Erntefeld« gelangen. Dort »mitten in dem Ährenfeld auf einem kleinen freien Raum, [...] sahen wir Seltsames« (GHG 916). Es folgt eine exakte Beschreibung der Illustration einschließlich einer Erläuterung, so dass allen Bildzeichen ein Signifikat aus dem Text zugeteilt werden kann. Dem Bildzeichen »junge Frau mit Blumenkranz« auf der rechten Seite kann das Signifikat »Amey« zugewiesen werden, denn in ihrem Traum berichtet Amey davon, dass sie einen Kranz flechtet (vgl. GHG 917). Zudem ist der Bildsignifikant identisch mit dem Bildzeichen »Amey« in der Titelillustration. Hinter Amey sitzt Verena, identifizierbar an dem Zeichen »Korb«, aus dem sie im Text für den schlafenden Jungen eine Ährengarbe hervorholt, sowie dem Spruchband. Die darauf abgedruckten Vers-Fragmente stimmen mit Verenas Wortlaut in Ameys Traum überein und vervollständigen diese: »Es hat seine Sache vollbracht und ist dicht an der Grube vor Müdigkeit entschlafen«. Dies ist die Antwort auf Ameys Frage »Was macht das Büblein?« (GHG 917). Mit dem »Büblein« ist der schlafende Junge auf dem Kinderstühlchen gemeint. Er wartet auf den Tod, der in Ameys Lied als Schnitter im Ährenfeld personifiziert wird (»Es ist ein Schnitter, der heißt Tod« (GHG 919)) und in dem Bildzeichen »alter Mann mit Sense« in der linken Bildhälfte dargestellt ist. Das Büblein wartet darauf, dass »der Schnitter es weckt« (GHG 917) und ins Jenseits bringt. Die Grube auf der rechten Bildseite mit dem Sarg scheint somit für den Jungen gedacht zu sein.

Das namenlose Büblein ist eine zentrale Figur im »Tagebuch der Ahnfrau«: Weil es das Huhn Gallina (ein Ahnhuhn der Gallina von Gockel und Hinkel) verhungern ließ, indem es dessen Futter stahl und damit gegen das sechste Gebot verstoßen hat, muss das Büblein nach seinem Tod Sühne leisten:

Mir [dem Büblein, VH] aber ist das Urteil gesprochen worden, daß ich bei Kindern und Kindeskindern des Hühnleins so lange das Futter bewachen und jedes zerstreute Körnlein auf lesen und anwenden muß, bis so viel Weizenkörner zur Ehre Gottes und zum Trost der Armen durch meine Bemühung gewonnen sind, als aus dem von mir gestohlenen Weizen, wenn er gesäet worden wäre, hiezu hätten verwendet werden können. [...] damit ich meine Schuld tilge und zur Ruhe gelange. (GHG 861)

Bereits kurz vor Ameys Traum wurde das Büblein erlöst und ins Jenseits aufgenommen (vgl. GHG 862). Auf Ameys Frage, ob es sich bei dem schlafenden Jungen um eben dieses Büblein handele, antwortet Verena: »Warum dasselbe Büblein? Alle tun so und auch wir« (GHG 917). Das Büblein (im Text und im Bild) wird damit zum repräsentativen Vertreter des Menschen, der seine Sünden erst durch Sühne ausgleichen muss, bevor er von Gott erlöst wird. Auch das Büblein im Bild hat noch offene Schulden, die es mithilfe von Amey und ihrem Zauberring jedoch in Form von Weizen zahlen kann. Dieser Vorgang wird in der

Illustration nicht gezeigt, zu sehen ist nur das Ergebnis: das plötzlich hochgewachsene Getreide im Feld und das Ährenbündel auf dem offenen Sarg deuten den vorangegangenen Zauber an (vgl. GHG 919).

Ameys Traum endet, bevor der Schnitter das Büblein erreicht, so dass sein Tod nicht mehr beschrieben wird. Die arabeske Komposition des Bildes, bei der das Bildzeichen »Büblein« zusammen mit dem Thron als sogenannte »Quelle« die Basis der emporwachsenden vegetabilen Bildkonstruktion bildet, zeigt jedoch den Prozess der Erlösung am Beispiel eines kleinen Mädchens, das in einer vertikalen Linie oberhalb des Bübleins hinauf in den Nachthimmel schwebt. Die Semantisierung dieses Vorgangs als Erlösung und Auffahrt in das himmlische Paradies wird durch die am Nachthimmel dargestellte Szenerie möglich: die Frau im Nachthimmel auf dem Mohnblatt wird im Text als Personifizierung der »Nacht« und als »eine liebe mütterliche Frau« semantisiert. Umgeben wird sie von acht Sternen, personifiziert als »sinnende Knaben« auf Mohnblumen (GHG 917). Das zur »Nacht« heraufschwebende Mädchen erhält das Textsignifikat »ernstes kleines Mägdlein« (GHG 917); die Verse auf dem Mohnblatt werden im Text als Gesang der Jungen/Sterne semantisiert. Vollständig lautet die Phrase, die im *Gockel*-Märchen immer wieder auftaucht und gesungen wird: »O Stern und Blume, Geist und Kleid, | Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit« (GHG 917). Inhaltlich liefern die Verse eine Gegenüberstellung von transzendental-himmlischen und stofflich-irdischen Gegenständen und schließen mit dem Hinweis auf die Unendlichkeit ab. Bereits einige Seiten zuvor wurden dieses Lied bei einer Beerdigung gesungen (vgl. GHG 871), so dass eine Affinität der Verse zum Tod beziehungsweise zum Beerdigungsritus erkennbar ist. Auf der Metaebene leiten die Verse (im Kontext einer Beerdigung) den Übergang eines Menschen in die dritte Phase des triadischen Modells ein, in der die Einheit zwischen Mensch und Gott dauerhaft hergestellt wird. Diese Semantisierung wird durch die Komposition der Bildzeichen in der Schlussillustration möglich, die wiederum durch die Textzeichen in Ameys Traum vorgegeben sind.

Dem Bildzeichen »Thron« kann der »St. Edwards Thronstuhl«, der einen heiligen Stein aus dem zerstörten Felsen aus dem Paradies enthält, zugewiesen werden. Die »Basis« und arabeske Quelle der Himmelfahrt des Mägdleins ist der Thron, das heißt die göttliche Kraft des Edelsteins, der in ihm ist. Damit wird auf semantischer Ebene das Göttliche zur Quelle der Arabeske, die das Aufstreben der Seele des Mädchens ins Jenseits erst ermöglicht. Ikonographisch ist die personifizierte Nacht in der Illustration an dem Sujet der »Regina caeli«

orientiert: Bei diesem christlichen Bildmotiv wird Maria als Himmelskönigin in den Mittelpunkt gestellt. Dabei wird sie häufig bekrönt im Himmel auf Wolken platziert und von Engeln umgeben. Diese kulturell codierte Wahrnehmungsebene semantisiert den oberen Bildbereich der Illustration eindeutig als göttliche Ebene und die personifizierte Nacht als Jungfrau Maria, die umrahmt wird von Engeln. Die Mohnpflanze dient aus dieser Perspektive als technische Konstruktion für die Visualisierung der Erlösung/Auferstehung des Mädchens.

Auch wenn in dem Büblein und dem Mädchen die Erlösung des Menschen und damit die heilsgeschichtliche Dimension des triadischen Geschichtsmodells visualisiert wird, handelt es sich doch um einzelne, sukzessiv stattfindende Vereinigungen der Figuren mit Gott. Die Erlösung der gesamten Menschheit (beziehungsweise aller Figuren) findet nicht statt, weil sich die Prophezeiung noch nicht erfüllt hat: Um eine neue Einheit mit Gott auf Erden herbeizuführen, müssten die zwölf Edelsteine aus dem paradiesischen Felsen zusammengetragen und ein Tempel aus ihnen erbaut werden. In der Schlussillustration und in dem Märchen kommen am Ende aber nur der Ring Salomos (im Bild und im Text an Ameys Finger), die Schulterspangen (im Bild auf Ameys Gewand) und der Stein aus dem St. Edwards Thron zusammen, die restlichen Steine fehlen. Das heißt, eine Vereinigung mit Gott ist zurzeit nur im Tode möglich und es hängt von Gott und seinem Urteil ab, wann der Mensch stirbt und die dritte Phase erreichen kann.

Neben der Erlösung der Menschheit wird auch die Erlösung von Clemens Brentano selbst in der Illustration codiert. Bereits in der »Zueignung« konnte Brentano als Verfasser und Erzähler des Märchens semantisiert werden. Zu Beginn des »Tagebuchs« wird dem Erzähler zudem das Zeichen »Kinderstühlchen« zugewiesen (»[...] hatte der Verfasser auf dem Kinderstühlchen das vorhergehende Märchen aufgeschrieben« (GHG 837)), so dass dem Bildzeichen »Büblein« nicht nur das Signifikat »Stellvertreter aller Menschen«, sondern auch das Signifikat »Clemens Brentano« zugeteilt werden kann.⁶²² Die Feder, die der Bildsignifikant »Büblein« hinter dem rechten Ohr stecken hat, und in Ameys Traum nicht erwähnt wird, ergibt in diesem Kontext als »Schreibfeder« einen Sinn. Zudem ist das Büblein in der Illustration zusammen mit dem Thron der kompositorische Ursprung der Arabeske. Da das Märchen seinen Ursprung in der Fantasie des Erzählers respektive Brentanos hat, deckt sich

622 Vgl. Mazza 1992, S. 194.

die Semantisierung des Bubleins als »Erzähler« mit der Position des dazugehörigen Signifikanten am Ort der arabischen »Quelle«.

26.1.4 Das *Gockel*-Märchen und die »Neue Mythologie« von Runge und Tieck

Die Schlussillustration greift ikonographisch auf Runges Bildrepertoire aus dem *Zeiten*-Zyklus zurück (vgl. die Gegenüberstellung in Abb. 69 und 70). Die Aufteilung des Bildraumes, die arabeske Komposition der organisch nach oben wachsenden Mohnblume mit einer darauf thronenden Frauenfigur sowie die ausgeprägte Symmetrie der Bildseiten ist von Runge beeinflusst und eng an dem Innenbild seines Blattes »Die Nacht« orientiert. Auffällig ist zudem, dass Brentano seine Frauenfigur im Nachthimmel explizit als »Nacht« benennt, so dass eine eindeutige Rekurrenz auf Runges Bildtitel »Die Nacht« vorliegt.

Die größte Übereinstimmung der beiden Bilder liegt in der oberen Bildhälfte vor. Sowohl bei Brentano als auch bei Runge wächst oberhalb einer horizontalen Linie im unteren Bild Drittel (bei Brentano sind es die Ährenspitzen) ein riesiges Mohnblatt spitz nach oben und wird von einer umschleierten Frau abgeschlossen. Umgeben wird diese Figur auf beiden Seiten von vier Knaben, die auf gekrümmten Mohnblütenstengeln sitzen und einen Stern über sich schweben haben. Anders als bei Brentano ist der untere Bildteil bei Runge fast nahezu aus streng symmetrisch angeordneten Pflanzen und Blüten zusammengesetzt. In den unteren Bildecken sitzen zudem zwei nackte, kindlich gestaltete Liebespaare. Eine große Sonnenblume mit sich darüber dreiecksförmig ausbreitendem Schleierkraut bildet die Quelle der arabischen Konstruktion. Statt zwei Engeln mit Stern über Lilienblüten werden die Engel bei Runge als zu den Seiten fliegende Verlängerungen einer Blattgirlande angeordnet, aus deren Mitte die Mohnpflanze nach oben wächst. Damit teilt sich bei Runge das Bild kompositorisch in zwei übereinander gesteckte Dreiecke, deren Spitzen nach unten zeigen (unteres Dreieck: Sonnenblume, Schleierkraut und Blattgirlande mit Engeln; oberes Dreieck: Mohnpflanze mit Frau und Knaben). Bei Brentano ist hingegen nur ein Kompositionsdreieck zu erkennen, das sich über das gesamte Bild erstreckt. Der Thron mit dem Bublein bildet die untere Spitze, die Nacht mit den Knaben am Himmel den oberen horizontalen, stärker als bei Runge gekrümmten Abschluss des Dreiecks.

Aufgrund der starken formalen Ähnlichkeit der Bilder stellt sich die Frage, inwiefern auch eine semantische Querverbindung möglich ist. Runge, der seinen Bildern eine hieroglyphische Landschaftsauffassung zugrunde legt, hat jedes seiner vegetabilen Bildzeichen als

geheimnisvolle Chiffre für das Göttliche verstanden. Laut Daniel Runge enthält der *Zeiten*-Zyklus, der aus den Blättern ›Der Morgen‹, ›Der Tag‹, ›Der Abend‹ und ›Die Nacht‹ besteht (Abb. 12 bis 15), fünf Codes. Je nach Wahrnehmungsebene ließen sich die Bildzeichen als Tageszeiten, Jahreszeiten, Lebenszeiten, Weltzeiten und als Heilsgeschichte semantisieren.⁶²³ Brentanos Illustration lässt alle diese Codes problemlos zu: die Lokalisierung der Figuren in einem reifen Getreidefeld bei Nacht entspricht der Jahreszeit Herbst und der Schlusszeit des Tages. Die Auferstehung des Mägdleins und der nahende Tod des Bübleins greifen das Thema Lebenszeiten auf, indem diese Figuren das Sterben und den Tod als Abschluss des Lebens darstellen. Die Weltzeiten bei Runge stehen wiederum in engem Bezug zu der Heilsgeschichte bei Brentano: Die Schlussillustration kann im Kontext des *Gockel*-Märchens als Hinweis auf die erneute Einheit mit Gott im Jenseits verstanden werden – eine Einheit, die nur im Tod realisiert werden kann, da die Voraussetzungen für das endgültige Heil aller Menschen im Diesseits noch nicht erfüllt sind. Zudem bildet Runges ›Nacht‹ den Abschluss des *Zeiten*-Zyklus' wie auch Brentanos Illustration den Abschluss seines Werkes bildet.

Brentano ordnet somit sein Werk eindeutig in die ›Neue Mythologie‹ ein. In Kapitel A. wurde bereits dargelegt, dass die *Zeiten* wie auch die *Minnelieder* Bestandteil von Runges (und Tiecks) Konzept einer Neuen Mythologie für die romantische Kunst sind. Durch den Rückgriff auf Runges Bildersprache, wie Brentano es auch bereits in der Illustration zum Ergänzungsband in *Des Knaben Wunderhorn* getan hat, tut er genau das, was Runge und Tieck postuliert hatten: eine Neue Mythologie in der Kunst zu etablieren, indem eine neue Bildsprache mit neuen Motiven und intermedialer Ausrichtung eingeführt wird. Brentano folgt diesem Aufruf und ordnet sein Werk semantisch in die genuin christlich-religiöse Fundierung des Konzepts von Runge und Tieck ein. Anders als Tieck und Runge verneint Brentano jedoch den Gedanken, dass die Neue Mythologie eine Veränderung des Diesseits und die Einheit des Menschen mit Gott auf der Erde herbeiführen könne. Die Rekonstruktion dieser Einheit ist für Brentano nur noch in der Fantasie und im Tode möglich.

623 Vgl. Runge HS II, S. 472ff. P.O. Runge hatte selbst begonnen, einen Kommentar in Gedichtform zu den *Zeiten* zu schreiben, hat diesen bis auf wenige Strophen aber nie vollendet (siehe hierzu Scholl 2009).

26.2 Verwirrung als Prinzip in den Illustrationen im Märchen/Hauptteil

Bis auf das Titelbild und die Schlussillustration, die Bestandteile des ästhetisch reflektierten Pro- und Epilogs sind, ist zu beobachten, dass alle übrigen Bilder (Abb. 52 bis 64) Visualisierungen des Märchens im Hauptteil sind. Diese im Querformat gestalteten Bilder weisen durch Erweiterungen und Revidierungen (letzteres gekoppelt mit einer gleichzeitigen Präzisierung) des Textes ein verwirrendes Potential auf. Gleichzeitig sind diese Illustrationen aber auch durch eine enge Verankerung mit dem Text charakterisiert.

Die Transformation ausgewählter Signifikate bestimmter Textzeichen auf das Bild stellt ein übergreifendes Merkmal dar. Dabei ist zu beobachten, dass – anders als in den *Minneliedern* und den *Liedern eines Malers* – mithilfe von Lessings Methode mehrere Textseiten auf eine einzige Bilddarstellung reduziert werden, indem das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige im ›fruchtbaren Augenblick‹ zusammengefasst wird.⁶²⁴ Dies kann durch die Simultanität mehrerer zeitlich parallel stattfindender Szenen auf zwei bis drei Bildgründen erfolgen (Illustration 4, 6, 10, 12) oder subtiler anhand von Andeutungen in einer einzelnen kohärenten Darstellung in Vorder- und Mittelgrund (Illustration 2, 3, 5, 9, 11).

26.2.1 Präzision und Revidierung des Textes in *Rückkehr nach Gockelsruh* (Illustration 2)

Im Folgenden wird die Illustration 2 (Abb. 52) von Maximiliane Pernelle als repräsentatives Beispiel für Präzisierung genauer untersucht. Neben der Andeutung von Zeitlichkeit im Sinne Lessings und der engen Verankerung mit den sprachlichen Zeichen im Text weist diese Illustration auch zahlreiche Revidierungen der Textzeichen auf.

Der Horizont in der querformatigen Illustration ist niedrig im unteren Bilddrittel angesetzt. Die Bildzeichen suggerieren eine realitätsaffine Darstellung, auf die der Rezipient in Augenhöhe blickt. Das Geschehen spielt sich in einer nachansichtigen Vordergrundzone in der Bildmitte ab. Eine mittelalterlich gekleidete Figurengruppe bestehend aus einem Mann mit einem auf den Schultern befestigten Wimperg in der Mitte und einer Frau an seiner linken Seite mit einem Korb auf dem Kopf. Vor ihnen läuft ein Kind, das ihm entgegenfliegende Singvögel füttert. Die Gruppe befindet sich auf einer Waldlichtung und bewegt sich von rechts nach links auf den Torbogen eines mit Pflanzen überwucherten großen Steingebäudes

⁶²⁴ Ausgenommen sind die Illustrationen 7, 12, 14 und 15, die nur einen bestimmten Moment visualisieren ohne Zeitlichkeit im Sinne Lessings abzubilden.

zu, das sich auf der linken Bildseite befindet. Auf dem Torbogen sitzen ein Hahn und eine Henne und blicken den Kommenden entgegen. Der Mann und das Kind schauen nach links durch den Torbogen während die Frau das Gesicht dem Rezipienten zuwendet und dabei über die linke Schulter schräg nach hinten in den rechten Bildvordergrund sieht, wo sich ein steinerner Brunnen mit Wasserspeier befindet.

Durch die Verankerung mit dem Text (vgl. GHG 635-644) kann jedem Bildzeichen durch Selektion sofort das richtige Signifikat zugeordnet werden. Die Illustration zeigt die Rückkehr von Gockel, Hinkel und Gackeleia zu ihrem Familienanwesen Gockelsruh. Ebenfalls auf die Text-Verankerung ist zurückzuführen, dass die Signifikanten der Figuren im Bild – vor allem in Bezug auf Gestik und Mimik – menschlich gestaltet sind, obwohl die Textzeichen bei Gockel teilweise suggerieren, dass die Figur mit animalischen Verhaltenszügen ausgestattet sei:

Gockel von Hanau aber wurde vor Zorn und Schrecken und Unwill und Scham ganz grün und blau und rot, und kriegte ordentlich einen roten Kamm und schüttelte den Federbusch, wie ein Hahn, auf seinem bordierten Hut und scharfte mit den Füßen und hackte mit den Spornen. (GHG 634)

Grundsätzlich ist das Bild eng an die entsprechende Textstelle angelehnt; einzelne Ergänzungen in der Kulisse (Vegetation, Architekturornamentik, Frosch am Brunnen) haben nur eine denotative Funktion und verweisen lediglich auf die Unterschiede der Zeichensysteme. Bereits Lessing hat darauf hingewiesen, dass Bildzeichen räumlich und simultan seien und daher um Zeichen ergänzt werden könnten, die bei Sprachzeichen überflüssig wären.

Das zeitliche Raffén der sprachlich geschilderten Handlung geschieht im Bild durch den ›fruchtbaren Moment‹.⁶²⁵ Die zusammen mit dem Bild aufgeschlagene Textseite (verso) der Erstausgabe von 1838 beschreibt eine im Bild gerade vergangene Situation: Hinkel und Gackeleia pausieren am Brunnen während Gockel einen Weg durch das Dickicht schlägt. Gackeleia bekommt von ihrer Mutter einen Blumenkranz auf den Kopf gesetzt und aufgeweichte Brosamen zum Vogelfüttern in einem Hühnernest in die Hand (vgl. GHG 642f.). Dieses Geschehen wird im Bild durch die Darstellung des Brunnens im rechten Vordergrund angedeutet; Hinkels Blick zurück zum Brunnen ist ein deutlicher Hinweis auf die gerade vergangene Handlung. Der Rezipient kann durch die Kenntnis des Textes diese Leerstellen der Bildzeichen mit codierten Signifikaten füllen. Die Zukunft – der Einzug in das Schloss –

625 Die strukturelle Kontraktion von Arabeske und dem ›fruchtbaren Augenblick‹ wurde bisher nur von Günter Oesterle in einem Brief Achim von Arnims an Clemens Brentano von 1807 nachgewiesen. Inwiefern Brentano diese Methode auch im Text umsetzt, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, er hat dieses Verfahren jedoch eindeutig in seinen Illustrationen angewendet (vgl. Oesterle 2002, S.76f.).

wird durch die hell beleuchtete und damit besonders hervorgehobene Toröffnung auf der linken Bildseite angedeutet. Die Lichtquelle befindet sich außerhalb des Bildes im Schloss (vgl. den Schlagschatten der Figuren), so dass der Rezipientenblick entsprechend der Bewegungsrichtung der Figuren auf die Toröffnung gelenkt wird, durch welche die Figuren im nächsten Moment schreiten werden.

Der gegenwärtige Moment wird in der Mitte des Bildes von der Figurengruppe dargestellt, die sich gerade auf den Eingang des Schlosses zubewegt:

Nun nahm Gockel seine Hühnertrage, Frau Hinkel den Hühnerkorb wieder auf und Gackeleia trug das Nest voll Brosamen vor sich; so gingen sie durch den Weg, den Gockel gehauen hatte, auf das Schloßtor zu. Gackeleia nahm sich Zeit, sie pflückte links und rechts viele Brombeeren und Heidelbeeren und als der Vater sie heranzief, in das Schloß einzugehen, hatte sie die Hände und das halbe Gesicht schwarz wie ein Mohrenkind. Gockel riß mit der Hühnerstange, die er trug, eine dichte Epheudecke auseinander, welche das Gartentor zugesponnen hatte, und sie traten vor das wunderbare Raugräfliche Schloß in seinem vollen Glanz. (GHG 643)

Die Bildzeichen weichen von dieser Textbeschreibung ab. Gockel hält statt Efeu einen kleinblättrigen Laubbusch zur Seite und anstelle einer Gartenpforte ist nur das Schlosstor dargestellt, auf dem Alektryo sitzt. Die Bildzeichen sind zwar überwiegend mit dem Text verankert, ergeben als Zeichenfolge im Bildsyntagma allerdings durch das partielle Weglassen und die simultane Kombination der diachronen Textzeichen eine abweichende beziehungsweise widersprüchliche Semantik, denn die Zukunft ist mit dem gegenwärtigen Geschehen zu einer Sinneinheit im Bild zusammengezogen und verschränkt. Wie im Titelbild ist auch in dieser Illustration das Verfahren der ›figurativen Collage‹ zu beobachten, indem einzelne Textzeichen ins Bildzeichensystem übersetzt und diese Versatzstücke dann wie bei einer Collage neu zusammengefügt werden.

Eindeutige Revidierungen bei der Gestaltung der Ausdrucksseite der Bildzeichen, die nicht vorrangig durch die beschriebene Methode der Collage entstehen, liegen bei der Darstellung des Hahns Alektryo vor. Im Text wird der Hahn als schwarz beschrieben (vgl. GHG 631), der Bildsignifikant zeigt jedoch einen hellen Hahn wie im Titelbild. Auf allen anderen Illustrationen ist Alektryo hingegen korrekt in dunkler Farbe abgebildet. Die Position des Hahns auf dem Torbogen des Schlosses findet sich im Text (GHG 644), wodurch das Bildzeichen durch Verankerung nur ›Alektryo‹ als Signifikat zulässt; eine weitere Codierung ist nicht zu erkennen, da die Bildzeichen in Illustration 2 in ihrer Gesamtheit keine Polysemie an Bedeutungen suggerieren wie das Titelbild. Vielmehr löst der Bild-Signifikant ›Alektryo‹ eine kurzzeitige Irritation beim Rezipienten aus. Das gleiche gilt für Gackeleias sauberes Gesicht im Bild, das im Text als dunkelverschmiert beschrieben wird (vgl. GHG 643) und auch das

räumliche ›Zusammenziehen‹ einer längeren Wegstrecke vom Brunnen bis zur Gartenpforte des Schlosses auf eine wenige Meter breite Fläche.

Die genannten Abweichungen der Bild- von den Textzeichen sind so subtil, dass sie nur bei genauer Beobachtung auffallen, denn die starke Kontrollfunktion der Textzeichen ermöglicht praktisch immer eine eindeutige Zuweisung der Signifikate im Bild. Umgekehrt vereinfachen die Bilder durch ihre raffende Darstellung der Handlung das Lesen, indem die verwirrenden Exkurse und Nebenhandlungen des Textes nicht berücksichtigt und dem Rezipienten in den Bildern nur der wesentliche Handlungskern gezeigt wird.

26.2.2 Hinkels Schulterdekor als additives Element

Auf allen Illustrationen sind Bildzeichen zu finden, die kein sprachliches Pendant im Text aufweisen und daher die Textvorlage erweitern. Dabei sticht ein geometrisches Bilddetail (Hinkels Schulterdekor) besonders hervor, da es wiederholt auf mehreren Illustrationen auftaucht und Irritation beim Rezipienten auslöst.⁶²⁶

Auf den Illustrationen 7, 12 und 13 wird Hinkel mit einem dreieckigen Zeichen auf der rechten Schulter dargestellt (siehe Detailabb. 71 bis 73). Die Spitze des gleichseitigen weißen Dreiecks zeigt nach oben; in der Mitte der Fläche ist ein schwarzer (Illustration 7) oder weißer Punkt mit dunkler Kontur (Illustration 12 und 13) zu erkennen. Das Dreieck ist direkt auf dem Kleidstoff angebracht (Illustration 7) oder auf eine Stoffrosette appliziert, die an das Kleid geheftet ist. Diese dreieckige Verzierung wird im Text nirgendwo erwähnt.

Auffällig ist die Platzierung der Brosche auf der Schulter einer einzigen weiblichen Figur der Gockel-Familie, denn dadurch entsteht eine Affinität zu den bereits erwähnten biblischen Schulterspannen. Im ›Tagebuch der Ahnfrau‹ wird erklärt, dass die rechte und linke Schulterspanne unterschiedliche magische Kräfte besäßen:

Immer aber bedenke, [...] daß Jakob geruhet auf der rechten Schulter Rebekkas und Esau auf der linken, und daß mit geistlicher Stärkung und Heilung und allem, was dahingehöret, gefüllt ist das rechte Schulterband, mit leiblicher Kräftigung, irdischem Gedeihen aber bis zur Gewalttat das linke Schulterband. So sei denn weise und lasse Zeitliches, Irdisches, Leibliches nicht überhandnehmen, neige dein Haupt zur Rechten um Rat und Trost, ehe du zur Linken Lust und Stärke verlangest. [...] Dann magst du auch seelenkranke Menschen mit ihrer Stirne das Kleinod der rechten Schulter berühren lassen, und, so es ihnen zum Heile, werden sie geheilet werden [...]. (GHG 874)

626 Weitere, besonders auffällige additive Bildzeichen sind in der Illustration 6 zu finden, wie etwa das nicht identifizierbare, vierbeinige Tier im Garten, die große Heckenschere im Vordergrund und die daneben stehende Leiter, die einen Weg über die Hecke in den Garten hinein zeigt.

Rein positiv ist somit nur die rechte Schulterspange konnotiert. Diese Dreiecksapplikationen sind nur auf Bildern zu finden, die Momente zeigen, in denen die Gockel-Familie keine finanzielle Not leidet und als Teil der adeligen Gesellschaft akzeptiert wird. Das Bildzeichen »Brosche« wird damit immer in ein positiv semantisierendes Bildzeichensyntagma eingebettet, was wiederum mit den Schulterspangen im Text übereinstimmt: »Solange du und deine Erben die Kleinode der Rebekka ungeteilt auf den Schultern tragen, werdet ihr Glück und Friede haben« (GHG 874). Diese Affinitäten erschließen sich dem Rezipienten allerdings erst im »Tagebuch der Ahnfrau«, weshalb dieses Bildzeichen zunächst Verwirrung auslöst, da es keine Entsprechung in der dazugehörigen Textstelle gibt. Mit Kenntnis des gesamten Werkes wird dieses Bildzeichen schließlich zum Paradoxon, da es kausallogisch unmöglich ist, dass die Schulterspangen zu diesem Zeitpunkt an Hinkels Kleid angebracht sind. Hinzu kommt, dass die Schulterspangen an Ameys Kleid in der Schlussillustration als kleine runde Steine gestaltet sind, die oberhalb der Schulter angeheftet sind. Hinkels Schulterdekor kann somit nicht zweifelsfrei als heilige Schulterspange semantisiert werden, so dass dieses Bildzeichen zu einer Arabeske, wenn nicht gar Hieroglyphe wird. Letzteres wird besonders durch die Gestaltung der Signifikanten forciert, die in der christlichen Ikonographie einen transzendentalen Gehalt vermitteln: das Dreieck als geometrische Visualisierung Gottes und der Trinität; der Kreis wiederum als Repräsentant der göttlichen Vollkommenheit und Unendlichkeit.⁶²⁷

Am Beispiel von Hinkels Schulterdekor wird somit deutlich, dass die textadditiven Bildzeichen kleine Hieroglyphen bilden können, die auf das göttliche Zentrum der Werkstruktur verweisen.

27. Kunstästhetische Einordnung und Zusammenfassung

Bereits Andreas Lorenczuk hat die Spätfassung des *Gockel*-Märchens (die letzte autorisierte Publikation Brentanos) als ein »letztes Wort« zur Kunst verstanden, als poetologische[n] oder allgemein kunsttheoretische[n] Text in der Tradition romantischer Kritik der Poesie durch Poesie.⁶²⁸ Diese Annahme ist zutreffend – allerdings konnte nachgewiesen werden, dass das

⁶²⁷ Vgl. Kretschmer 2011, S. 88-89 und S. 233.

⁶²⁸ Lorenczuk 1994, S. 13; vgl. auch Fontaine 1985, S. 37.

Bildmaterial als integraler Bestandteil der Werkkonstruktion auch für Brentanos ästhetische Positionierung unverzichtbar ist. War Brentanos Vorstellung von der Bild-Arabeske im Brief an Runge 1810 noch durch die willkürliche Assoziation der Künstlerfantasie und der Dominanz gegenüber dem Text geprägt, so wird diese Vorstellung in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* ersetzt durch die gleichberechtigte Kombination beider Medien.

Die konventionelle Bildsprache des Mittelalters, die christliche Ikonographie, stellt einen übergreifenden kulturellen Code der Bilder dar. Der Rückgriff auf mittelalterliche Gestaltungskonventionen ist deutlich sichtbar, da für einige Bildzeichen des Titelbildes die Bedeutungsperspektive gewählt wird. Die Kostümierung der Figuren und die Architektur sind an der altdeutschen Kunst orientiert. Brentano verortet das Werk somit gezielt im Mittelalter und folgt damit der Auffassung Wackenroders/Tiecks, dass das Mittelalter ebenso kunstwürdig wie die Antike sein kann. Die Inszenierung eines pseudohistorischen »altdeutschen Stils«, wie in Reinicks *Liedern eines Malers* ist damit auch bei Brentano zu finden: Die Halskrause des Hasen (Attribut von Kronovus) auf dem Titelbild entstammt zum Beispiel der Mode des 16. Jahrhunderts, während die simultan abgebildete Architekturkulisse mit Spitzformen und Maßwerk hochgotisch ist. Dieses Kombinationsverfahren ist in den anderen Illustrationen ebenfalls zu beobachten und deckt sich mit den Erkenntnissen zu den sprachlichen Zeichen im Titelbild (alte Frakturschrift als Hinweis auf eine Verortung der Handlung in der Vergangenheit).

Die Fantasie des Rezipienten wird nicht primär durch die Darstellung von Zeitlichkeit angeregt, sondern durch die Stilisierung der Zeichen im Bild. Dies geschieht durch die Aggregation einzelner Bildzeichen und die Polysemie der Signifikate. Durch die Verankerung und die Übereinstimmung einzelner Bildzeichen zwischen den Bildern können die Bildzeichen zwar häufig mit Signifikaten aus dem Werk identifiziert werden; daneben existieren aber für alle Bildzeichen weitere Codierungen, die um ein überindividuelles Sinn-Zentrum (das in der Fiktion rekonstruierte christliche Paradies) kreisen. Dem Rezipienten kommt die Aufgabe zu, in den mehrfach codierten Zeichen der Bilder und des Textes einen zusammenhängenden Sinn zu erkennen.

In den vorangegangenen Kapiteln zu Tieck/Runge und Reinick konnte bereits gezeigt werden, dass Kunst und Religion zu einer Einheit verschmelzen, beziehungsweise dass Gott den Ursprung der Kunst bildet. Auch für Brentano ist die Kunst etwas zutiefst von Gott Durchdrungenes. Das triadische Geschichtsmodell als strukturierendes Prinzip wird von Brentano heilsgeschichtlich interpretiert; Hinweise zur Dechiffrierung liefert er im Prolog und Epilog.

Der Dreh- und Angelpunkt der werkimmanenten Ästhetik ist das Erlösung bringende christliche Paradies, das Brentano in der Fiktion des Märchens zu erschaffen versucht. Gleichzeitig führt die Verschränkung der Autorfigur und des »Bübleins« mit dem Verfasser des Werkes zu einer scheinbaren Erlösung des Autors in der Fiktion seines Werkes. Das Werk als erbaulich-religiöse Dichtung zu verstehen, erkennt somit eindeutig die genuin romantische und komplexe arabeske Konzeption des *Gockel*-Märchens, das die Neue Mythologie von Tieck und Runge aus spätromantischer und jenseitsfokussierter Perspektive interpretiert.

28. Schlussbetrachtung

In der Romantik entwickelt sich die literarische Illustration zum wichtigen Bestandteil der Werkästhetik und -struktur. Dafür lassen sich verschiedene Ursachen nennen. Zum einen ist das Entstehen eines neuen Gemeinschaftsempfindens in der Kunstszene zu beobachten, was zu freundschaftlich verbundenen Teamarbeiten führt, deren Basis immer eine gemeinsame Weltsicht darstellt. Besonders die christliche Religion wird dabei als einheitsstiftendes Moment gesehen. Zum anderen etabliert sich in der Kunst mit der Neuinterpretation der Arabeske ein Gestaltungsverfahren, das sich als übergreifendes Strukturprinzip auf verschiedene Künste übertragen lässt und damit auch Medien wie Bild, Text und Musik in einem Werk zusammenbringen kann.

Konstituiv für die Dichtung und Illustrationskunst der Romantik ist die Formierung einer intermedialen Arabeske, bei der die Bild- und Textzeichen durch Polysemie mal mehr, mal weniger Verwirrung stiften und dabei ein göttliches Sinnzentrum verbergen. Dieses scheinbare Chaos wird in allen untersuchten Werken durch die Realisierung eines triadischen Geschichtsmodell geordnet, in das sich alle Codes der Bild- und Textzeichen eingliedern. Darüber hinaus lassen sich aus der Interpretation des triadischen Modells in einem Werk Informationen über die kunstphilosophische Position des Autors erkennen. Diese Hinweise zur Werkstruktur werden in Pro- und Epilogen sowie den dazugehörigen Illustrationen geliefert. Alle drei Werke realisieren die intermediale Arabeske auf völlig unterschiedliche Weise, wobei eine deutliche Rekurrenz auf das jeweils vorangegegangene Text/Bild-Werk zu beobachten ist. In dem Initiationswerk der intermedialen Text/Bild-Ästhetik, Tiecks und Runges *Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803), werden nicht nur Text und Bild, sondern auch Musik zu einem komplexen semantischen Syntagma zusammengeführt, bei dem alle Zeichen als Bestandteil einer hieroglyphischen Arabeske verstanden werden müssen. In der »Vorrede« verdeutlicht Tieck seine (und auch Runge's) Intention für die romantische Zukunft: die Künste, das Leben und die Philosophie sollen eine symbiontische Einheit bilden, wie es sie bereits im Mittelalter gegeben habe. Ebenso wichtig wie diese proaktive Forderung nach einer Verschränkung von Kunst und Leben ist für Tieck und Runge die Etablierung einer sinnlichen Kunst und die Erschaffung einer neuen künstlichen Mythologie. Das Motiv der Kinder in den Illustrationen, für das es keine ikonographische Vorlage gibt, ist nicht nur ein Beispiel für einen neuen hieroglyphischen Mythos: Die Kinder können in den *Minneliedern* auf codierter Ebene als Entitäten des triadischen Modells gelesen werden, wodurch sich die Illustrationen in die Struktur des Werkes einordnen. Darüber hinaus bringen die Bildzeichen

mit Jakob Böhm's Androgynen-Theorie einen Code in das Werk ein, der keine Äquivalenz im Text besitzt, so dass für eine vollständige Beschreibung der Werkstruktur beide Medien berücksichtigt werden müssen.

Die *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837), die der Dichter und Bildkünstler Robert Reinick gemeinsam mit Künstlern der Düsseldorfer Malerschule herausgegeben hat, bilden eine Gemeinschaftsarbeit in der Tradition des Lukasbundes und sind gleichzeitig dem Gedanken einer neuen, genuin romantischen Kunst von Tieck und Runge verpflichtet. Reinick greift in seinem Werk den Kindheitsmythos und den Pantheismus von Runge und Tieck ebenso auf wie das triadische Modell, das geprägt durch seinen Lehrer Schadow eine Modifikation erfährt. Für Reinick kann die Rezeption des Werkes (das heißt der Lieder und Illustrationen) zu einer kurzen Vereinigung mit Gott führen; die dauerhafte Einheit des Menschen mit der Kunst (als göttliches Medium) gilt allerdings als unwiederbringlich verloren und kann erst im himmlischen Paradies erreicht werden. Das Zentrum von Reinicks intermedialer Arabeske bildet somit die Gotteserfahrung in der Kunst als Vorgeschmack auf das christliche Jenseits.

Anders als von Tieck und Runge propagiert, wird die Realisation einer neuen Einheit von Kunst und Leben in der Zukunft von Reinick abgelehnt. Vielmehr könne der vorübergehende Kunstgenuss, das heißt das Erfahren einer Traumwelt voller Fantasie, den Rezipienten im Hier und Jetzt stärken und ihn emotional schulen. Ein vollständiger Rückzug in die Fantasie (und als das versteht Reinick die Einheit von Kunst und Leben) würde jedoch zu Wahnsinn führen. Auffällig ist, dass Reinick den Rezipienten stärker einbezieht als Tieck und Runge: Die ästhetisch reflektierten Texte Reinicks liefern dem Leser eine Handlungsanweisung, wie Kunst einen positiven Einfluss auf das Leben und den Charakter haben könne; zugleich wird der Rezipient durch eine starke Leserführung im Pro- und Epilog ›betreut‹, das heißt, er wird in das Werk hinein und am Ende wieder hinaus geführt.

Die Hieroglyphe hat in Reinicks Werk eine weit geringere Bedeutung als bei Runge und Tieck. Stattdessen wird die Metapher als ein Stilmittel der Arabeske verwendet, wodurch das Verwirrungspotential der Zeichen deutlich gemindert ist. Die Illustrationen der Lieder können auch ohne die kunsttheoretische Dimension des Pro- und Epilogs mit dem jeweiligen Liedtext kontextualisiert werden, wenngleich die Werkstruktur und Reinicks kunstästhetische Botschaft dann unerkant bleiben. Darin unterscheidet sich das Werk deutlich von den *Minneliedern*, in denen die Illustrationen primär mit Tiecks ästhetischen Texten eine Verbindung eingehen und nur in einem marginalen Zusammenhang mit den Liedern stehen.

Auch Brentanos Zweitfassung *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) ist stark durch das Gedankengut von Runge und Tieck geprägt. Ikonographisch rekurriert die Schlussillustration auf Runges »Nacht« aus dem *Zeiten-Zyklus*, so dass Brentano in seinem Werk eindeutig das Bildprogramm der Neuen Mythologie von Runge/Tieck fortführt. Ganz wie bei Reinick wird auch bei Brentano die proaktive Forderung nach einer Synthese von Kunst und Leben verneint – eine mystische Erfahrung beziehungsweise die Vereinigung mit Gott ist für Brentano nur noch in der Fiktion und im Jenseits möglich. Dementsprechend ist das in der Fiktion rekonstruierte christliche Paradies das Kernthema des Werkes und auch das Sinn-Zentrum der Arabeske. Anders als Tieck und stärker als Reinick bringt Brentano sich als Autorfigur in das Werk ein und erlöst sich selbst (und die Menschheit) in der Figur des Bübleins am Ende des Werkes durch den Tod. Diese konsequente Abwendung vom Leben ist nur bei Brentano zu beobachten. Weiterhin setzt Brentano das triadische Modell in eine Endlosschleife, indem er den Erzählprozess niemals enden lässt.

Führt man die Ergebnisse zu den drei Werken zusammen, dann lässt sich feststellen, dass jedes Werk ein anderes Element der Arabeske besonders fokussiert: Während Tieck und Runge eine Arabeske konzipieren, bei der besonders das Rätselhafte im Vordergrund steht, ist es bei Reinick vor allem die Vielseitigkeit und Verspieltheit des Ornaments. Bei Brentano sind hingegen neben der starken Verrätselung der Textzeichen die scheinbar unendliche Verschlungenheit der Ornamente ohne Anfang und Ende akzentuiert.

Am Beispiel dieser drei Werke konnte somit gezeigt werden, dass die göttlich semantisierte, intermediale Arabeske kein Randphänomen der Romantik, sondern eine zentrale künstlerische Kategorie des frühen 19. Jahrhunderts darstellt.

ANHANG

29. Glossar

Arabeske

Ein aus der islamischen Bildkunst stammendes, vegetabil-abstraktes und linear-flächiges Ornament. Um 1800 wird die Arabeske als Gestaltungsverfahren von Friedrich Schlegel auf die Dichtung übertragen und zum universellen kosmischen Prinzip erklärt. Charakteristisch für die Romantik ist die Auffassung, dass das scheinbare Chaos, das die Struktur der Arabeske stiftet, die inhärente Ordnung und das göttliche Zentrum der Arabeske verdeckt.

Grotteske

Ein römisch-antikes Ornament, das seinen Namen den Ausmalungen der »Domus Aurea« (ca. 64 n. Chr.) in Rom verdankt. Aufgrund der topographischen Lage (man nahm an, dass die verschütteten Räume unterirdisch angelegt waren) bezeichnete man den Stil der Wandmalereien als *grottesco* (von ital. »grotta«, dt. »Höhle«). Charakteristisch für die Grotteske ist ein luftig konstruiertes, flächig-symmetrisches Rankenwerk mit gitterartiger Struktur, in das figurative Versatzstücke wie Früchte, Mischwesen, Vasen und architektonische Elemente eingearbeitet werden.

Hieroglyphe

In der Romantik als ein rätselhaftes Zeichen verstanden, dessen göttlicher Inhalt dem Rezipienten aus Unkenntnis der Sprache Gottes nicht zugänglich ist.

Kunstreligion

Initiiert durch die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder/Tieck erhält die Kunst den Status einer Religion.

Neue Mythologie

In der romantischen Philosophie wird der Gedanke des Mythos rehabilitiert. Die »Neue Mythologie« bezeichnet das kollektive Bestreben, eine neue und universelle Stoffsammlung (nach dem Vorbild der griechischen Mythologie) in der romantischen Kunst zu etablieren.

Triadisches Geschichtsmodell

Dreistufiges Modell der romantischen Geschichtsphilosophie. Grundlegend für alle Varianten dieses Modells ist die Annahme einer ursprünglichen Einheitserfahrung des Menschen (erste Phase), dem Verlust dieser Einheit in der Gegenwart (zweite Phase) und einer neuen Einheit in der Zukunft (dritte Phase).

Umriss

Ein technisches Verfahren der Bildkunst, bei dem das Sujet stark reduziert, das heißt nur die wichtigsten Linien und Konturen, dargestellt wird. Vorbild für den Umriss ist die antike Vasenmalerei.

Signifikant/Signifikat

In der Semiotik besteht ein (sprachliches) Zeichen aus einem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck (Signifikant), und einer inhaltlichen Bedeutung (Signifikat). Die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant wird von Ferdinand de Saussure als willkürlich definiert.

Verankerung (>d'ancrage<)

Beschreibt nach Roland Barthes eine bestimmte Form des semantischen Zusammenwirkens von Text und Bild. Die Bildzeichen sind mit den Textzeichen »verankert«, so dass die Textzeichen dem Bildzeichen ein bestimmtes Signifikat zuweisen.

Relais-Funktion (>de relais<)

Beschreibt nach Roland Barthes eine bestimmte Form des semantischen Zusammenwirkens von Text und Bild. Die Textzeichen können die Polysemie der Bildzeichen nicht selektieren; stattdessen formieren die Text- mit den Bildzeichen ein semantisches Syntagma. Der Begriff »relais« bedeutet »vermitteln/verbinden« und kann als

Metapher – wohl angelehnt an die Relaisstationen der alten Postwege – für die Übertragung von Informationen eines Mediums auf ein anderes verstanden werden.

Ut pictura poesis

Die Formel geht auf eine Passage aus Horaz' *Ars poetica* zurück, in der Dichtung metaphorisch mit einem Gemälde verglichen wird. Obwohl Horaz nicht die These einer Verwandtschaft der Künste aufstellt, wurde sein Zitat »ut pictura poesis« zum Schlagwort für die Ähnlichkeit und enge Verwandtschaft von Poesie und bildender Kunst.

30. Literatur

30.1 Siglen

GBTG 18

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Herausgegeben von Friedmar Apel, Hendrik Birus und Anne Bohnenkamp u. a. I. Abteilung: Sämtliche Werke. Band 18: Ästhetische Schriften 1771-1805. Herausgegeben von Friedmar Appel. Frankfurt/Main 1998.

GSW 5

Goethe's Sämtliche Werke. Fünfter Band. Mit Bildniß und Facsimile. Paris 1836.

LMR

Reinick: Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1838 [Exemplar Frankfurt].

M

Tieck, Ludwig: Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter. Berlin 1803.

Runge HS I

Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen älterem Bruder. Erster Teil. Mit 7 Bildern. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840-1841. Göttingen 1965.

Runge HS II

Runge, Philipp Otto: Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen älterem Bruder. Zweiter Teil. Mit 1 Bild. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840-1841. Göttingen 1965.

30.2 Einzelnachweise: Primärwerke und ästhetische Texte

Aus Biedermeiertagen (Reinick Briefe)

Aus Biedermeiertagen. Briefe Robert Reinicks und seiner Freunde. Herausgegeben von Johannes Höffner. Bielefeld – Leipzig 1910.

Böhme: Sämtliche Schriften

Böhme, Jacob: Sämtliche Schriften. Faksimilie-Neudruck der Ausgabe von 1730 in elf Bänden neu herausgegeben von August Faust und Will-Erich Peuckert. Stuttgart 1942-92.

Brentano: Briefe [GS 9/2]

Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. Neunter Band: Gesammelte Briefe. Zweiter Band: Gesammelte Briefe von 1795 bis 1842. Mit vorangehender Lebensbeschreibung des Dichters. Bern 1970 [Nachdruck der Ausgabe des Verlages Sauerländer, Frankfurt/Main 1855].

Brentano: Gockel, Hinkel und Gackeleia [1965]

Brentano, Clemens: Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia; in: Brentano, Clemens: Werke. Dritter Band. Herausgegeben von Friedhelm Kemp. Mit den 15 Abbildungen der Erstausgabe von Gockel, Hinkel und Gackeleia (1838), Darmstadt 1965, S. 617-930 [Zweitfassung].

Brentano: Gockel, Hinkel und Gackeleia [1838]

Brentano, Clemens: Gockel, Hinkel und Gackeleia, ein Märchen. Frankfurt 1838 [Zweitfassung].

Brentano: Gockel und Hinkel [Erstfassung]

Brentano, Clemens: Gockel und Hinkel. Märchen. Nachwort von Helmut Bachmaier. Stuttgart 2007 [Erstfassung].

Brentano: Briefe [SWB 32]

Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Herausgegeben von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, Christoph Perels und Hartwig Schultz. Band 32: Briefe IV. Stuttgart – Berlin – Köln 1996.

Gellert: Was eine Fabel sey?

Gellert, Christian Fürchtegott: Was eine Fabel sey?; in: Theorien zu Fabel, Parabel und Gleichnis. Herausgegeben von Reinhard Dithmar. Ludwigsfelde 2000, S. 252-256.

Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert

Goethe, Johann Wolfgang: Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen 1805.

Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen

Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden, Ueberall aber gezeigt wird: Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe. Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst in deutliche Worte übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert von Johann Christoph Gottsched, Der Weltweish. und Dichtkunst öffentl. Lehrer zu Leipzig. Zweyte und verbesserte Auflage, mit allergnädigster Freyheit. Leipzig 1737.

Hemsterhuis: Über die Bildhauerei

Hemsterhuis, François: Über die Bildhauerei; in: Hemsterhuis, François: Philosophische Schriften. Herausgegeben von Julius Hiß. Erster Band. Karlsruhe – Leipzig 1912, S. 1-43.

Herder: Über den Ursprung der Sprache

Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache; in: Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Martin Bollacher, Jürgen Brumack und Ulrich Greiner (u.a.). Band I: Frühe Schriften 1764-1772. Herausgegeben von Ulrich Gaier. Frankfurt/Main 1985, S. 695-810.

Hoffmann: Prinzessin Brambilla

Hoffmann, E.T.A.: Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern. Herausgegeben von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2012.

Horaz: Ars Poetica

Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1980.

Lavater: Physiognomische Fragmente

Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl. Mit 101 Abbildungen. Herausgegeben von Christoph Siegrist. Stuttgart 2004.

Lessing: Hamburgische Dramaturgie

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Leipzig 1972.

Lessing: Laokoon

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012.

Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet

Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet; in: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen (u. a.). Band 6: Werke 1767-1769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/Main 1985, S. 715-778.

Novalis: Die Christenheit oder Europa

Novalis: Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment. (Geschrieben im Jahre 1799). In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl. München – Wien 1978, S. 732-750.

Reinick: Lieder eines Malers [farbige Mappenausgabe, Exemplar Düsseldorf]

Reinick: Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1838.

Rousseau 1964

Rousseau, Jean-Jacques: Discours sur les sciences et les arts; in: Rousseau, Jean-Jacques: Œuvres complètes III. Du Contrat Social / Écrits politiques. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec, pour ce volume, la collaboration de François Bauchardy (u. a.). [Paris] 1964, S. 1-30.

Schadow: Der moderne Vasari

Schadow, Friedrich Wilhelm: Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle. Berlin 1854.

Schadow: Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers

Schadow, Friedrich Wilhelm: Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers; in: Berliner Kunst-Blatt 1 (9/1828), S. 264-273.

Schadow: Was ist ein Kunstwerk?

Schadow, Friedrich Wilhelm: Was ist ein Kunstwerk? Manuskript im Archiv der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf; in: Tucholski, Barbara Camilla: Friedrich Wilhelm Schadow 1789-1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei. Bonn 1984, S. 293-310.

Schlegel: Die Gemälde

Schlegel, August Wilhelm: Die Gemälde; in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. II. ausgewählt und bearbeitet von Curt Grützmaker. Reinbek/Hamburg 1969, S. 7-72.

Schlegel: John Flaxman's Umriss

Schlegel, August Wilhelm: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss; in: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiter Band. Berlin 1799, S. 193-246.

Schlegel: Winckelmanns Werke

Schlegel, August Wilhelm: Winckelmanns Werke; in: August Wilhelm von Schlegels sämtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Böcking. Zwölfter Band. Leipzig 1847, S. 321-383.

Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente]

Schlegel, Friedrich: Fragmente [Athenäums-Fragmente]; in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 165-255.

Schlegel: Ideen [Athenäums-Fragmente]

Schlegel, Friedrich: Ideen [Athenäums-Fragmente]; in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 256-272.

Schlegel: Gespräch über die Poesie

Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie; in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 284-351.

Schlegel: Über das Studium der griechischen Poesie

Schlegel, Friedrich: Über das Studium der griechischen Poesie [1795-1796]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erster Band: Studien des klassischen Altertums. Eingeleitet und herausgegeben von Ernst Behler. Paderborn - München - Wien - Zürich 1979, S. 217-367.

Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste I (Vorrede)

Sulzer, Johann Georg: Vorrede; in: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt von Johann George Sulzer, Mitglied der königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin. Erster Theil, von A bis J. Leipzig 1791, S. XII-X.

Tieck and Solger

Tieck and Solger. The complete correspondance. By Percy Matenko. New York – Berlin 1933.

Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen

Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen; in: Tieck, Ludwig: Werke in vier Bänden nach dem Text der Schriften von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, herausgegeben sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Marianne Thalmann. Band I: Frühe Erzählungen und Romane. München 1987, S. 699-986.

Tieck: Minnelieder

Tieck, Ludwig: Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter. Berlin 1803.

Vasari: Einführung in die Künste

Vasari, Giorgio: Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno. Erstmals übersetzt von Victoria Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Matteo Burioni. Berlin 2006.

Wackenroder/Tieck: Herzensergießungen

Wackenroder, Wilhelm Heinrich/Tieck, Ludwig: Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst; in: Wackenroder, Wilhelm Heinrich/Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Herausgegeben von Martin Bollacher. Stuttgart 2005.

Wackenroder/Tieck: Phantasien über die Kunst

Wackenroder, Wilhelm Heinrich/Tieck, Ludwig: Phantasien über die Kunst. Herausgegeben von Wolfgang Nehring. Stuttgart 2005.

Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung

Winckelmann, Johann Joachim: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Sendschreiben. Erläuterung. Herausgegeben von Max Kunze. Stuttgart 2013.

Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Unverändert reprografischer Nachdruck der Ausgabe Wien 1934. Darmstadt 1993.

30.3 Sekundärliteratur

Afifi 2013

Afifi, Julia: Brentano/Runge – Bild/Schrift. Clemens Brentanos Romanzen vom Rosenkranz und sein Briefwechsel mit Philipp Otto Runge. Frankfurt/Main – Basel 2013.

Ahrend 2012

Ahrend, Hinrich: Verschlungene Lineaturen. Die Poetik der Arabeske in Ludwig Tiecks Erzählwerk. Würzburg 2012.

Assmann 2003

Assmann, Aleida: Alte und neue Voraussetzungen der Hieroglyphen-Faszination; in: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII. Herausgegeben von Aleida und Jan Assmann. München 2003, S. 261-280.

Assmann/Assmann 2003

Assmann, Aleida und Jan: Hieroglyphen: altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie; in: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII. Herausgegeben von Aleida und Jan Assmann. München 2003, S. 9-25.

Baasner 2006

Baasner, Rainer: Einführung in die Literatur der Aufklärung. Darmstadt 2006.

Bach 1996

Bach, Friedrich Teja: Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Düreres graphischer Kunst. Berlin 1996.

Ballstaedt/Mandl/Schnotz 1981

Ballstaedt, Steffen-Peter/Mandl, Heinz/Schnotz, Wolfgang (u. a.): Texte verstehen, Texte gestalten. München – Wien – Baltimore 1981.

Bannasch 2007

Bannasch, Bettina: Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das »bildende Bild« im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts. Göttingen 2007.

Bang 1944

Bang, Ilse: Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration. München 1944.

Barasch 2003

Barasch, Moshe: Renaissance Hieroglyphics; in: in: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII. Herausgegeben von Aleida und Jan Assmann. München 2003, S. 165-190.

Barthel 2010

Barthel, Katja: »Ich bin ein Original« – Dynamiken und Entwicklungen in der Fabeltheorie und Fabeldichtung Christian Fürchtegott Gellerts (1715-1769); in: Europäische Fabeln des 18. Jahrhunderts zwischen Pragmatik und Autonomisierung. Traditionen, Formen, Perspektiven. Herausgegeben von Dirk Rose. Jena 2010, S. 95-123.

Barthes 2010

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin 2010.

Barthes 1990a

Barthes, Roland: Ist die Malerei eine Sprache? in: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/Main 1990, S. 157-159.

Barthes 1990b

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes; in: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/Main 1990, S. 28-46.

Bartsch 2002

Bartsch, Eva: Dramaturgie der Gerechtigkeit. Tragödienerfahrung im Lichte alttestamentarischen Geschichtsdenkens. Münster – Hamburg – London 2002.

Beaujean 1997

Beaujean, Marion: Chodowiecki und die zeitgenössische Romanliteratur; in: Hinrichs, Ernst/Zernack, Klaus (Hrsgg.): Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann. Tübingen 1997, S. 143-156.

Becker 1998

Becker, Claudia: »Naturgeschichte der Kunst«. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik. München 1998.

Belting 2007

Belting, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007.

Benzi 2002

Benzi, Laura: Resakralisierung und Allegorie im Spätwerk Clemens Brentanos. Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia (1838) und Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi (1833). Bern 2002.

Bernt 2013

Bernt, Helmut: Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Vom Kaufmannslehrling zum Medienstar. Graz 2013.

Bertsch 2013

Philipp Otto Runge (1777-1810). Das Nachtigallengebüsch, 1810; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 129-130.

Bertsch 2011

Bertsch, Markus: Die Tieck-Vignetten; in: Kat. Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München herausgegeben von Markus Bertsch, Uwe Fleckner, Jenns Howoldt und Andreas Stolzenburg. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (3. Dezember 2010 bis 13. März 2011) und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (13. Mai 2011 bis 4. September 2011). München 2011, S. 296-299.

Bertsch/Beyer 2013

Bertsch, Markus/Beyer, Jonas: Von Runge zu Speckter: Die Formierung der romantischen Arabeske und ihr Ausgreifen in den Raum; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine

Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 87-99.

Bilstein 2013

Bilstein, Johannes: Ideal, Ausbeutung und Idylle: Imaginationen von Kindheit im 19. Jahrhundert; in: Kat. Kindheit. Eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von Matthias Winzen. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Technik des 19. Jahrhunderts Baden-Baden (21. September 2013 bis 9. März 2014). Oberhausen 2013, S. 69-91.

Bland 1958

Bland, David: A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book. London 1958.

Boehm 1994

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder; in: Was ist ein Bild? Herausgegeben von Gottfried Boehm. München 1994, S. 11-38.

Böschenstein 2013

Böschenstein, Bernhard: Apoll und seine Schatten. Winckelmann in der deutschen Dichtung der beiden Jahrhundertwenden; in: Böschenstein, Bernhard: Die Sprengkraft der Miniatur. Zur Kurzprosa Robert Walsers, Kafkas, Musils, mit einer antithetischen Eröffnung zu Thomas Mann. Hildesheim 2013, S. 38-60.

Boeselager 2004

Boeselager, Freifrau Elke von: Schriftkunde. Basiswissen. Hannover 2004.

Boettcher 1998

Boettcher, Magdalena: Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800. Würzburg 1998.

Boetticher 1983

Boetticher, Wolfgang: Einführung in die musikalische Romantik. Wilhelmshaven 1983.

Brand 1993

Brand, Joachim: Der Text zum Bild. Untersuchungen zu den Erscheinungsformen und paratextuellen Funktionen von sprachlichen Bestandteilen zu deutschen graphischen Folgen und Zyklen des Neunzehnten Jahrhunderts. Marburg 1993.

Bright 1963

Bright, William: Language and Music; in: Ethnomusicology 7, S. 26-32.

Brinker-Gabler 1980

Brinker-Gabler, Gisela: Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur. Göttingen 1980.

Brüggemann 2009

Brüggemann, Heinz: Sammlung und Spiel: Bild-Räume aus kulturellem Gedächtnis und Vergessen in Gockel, Hinkel, Gakeleia. Märchen, wieder erzählt von Clemens Brentano (1838); in: Brüggemann, Heinz: Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart. Aufsätze. Würzburg 2009, S. 171-239.

Brüggemann 2005

Brüggemann, Heinz: Religiöse Bild-Strategien der Romantik – Die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und Denkraum; in: Romantische Religiosität. Herausgegeben von Alexander von Bormann in Verbindung mit Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer, Gerhard Neumann, Günter Oesterle und Dagmar Ottmann. Würzburg 2005, S. 89-131.

Brüggemann 1908

Brüggemann, Joseph: Ludwig Tieck als Übersetzer mittelhochdeutscher Dichtung. Eine Kritik. Tübingen 1908.

Brunsieck 1994

Brunsieck, Sigrun: Auf dem Weg der alten Kunst. Der altdeutsche Stil in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Marburg 1994.

Büttner 2013

Büttner, Frank: Philipp Ottos Runes Zyklus ›Vier Zeiten‹; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 101-110.

Büttner 1985

Büttner, Frank: Die Illustration im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Probleme ihrer Katalogisierung und der bibliographischen Erschließung der Sekundärliteratur; in: Bibliographische Probleme im Zeichen eines erweiterten Literaturbegriffs. 2. Kolloquium zur bibliographischen Lage in der germanistischen Literaturwissenschaft, veranstaltet von der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 23. bis 25. September 1985. Im Auftrag der Ständigen Arbeitsgruppe für Germanistische Bibliographie herausgegeben in Verbindung mit Georg Jäger, Wolfgang Harms und Paul Rabe von Wolfgang Martens. Weinheim 1985, S. 159-173.

Büttner 1979

Büttner, Eva: Zur humoristischen Graphik der Düsseldorfer Malerschule. Die Veröffentlichungen von 1830-1850. Erlangen/Nürnberg 1979.

Bunzel 2012a

Bunzel, Wolfgang: »Eine pittoreske Begleitung der Poesie«. Märchenpoetik und Märchenillustration in der Romantik; in: Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren. Herausgegeben von Wolfgang Bunzel unter Mitarbeit von Anke Harms und Anja Leinweber. Katalog zur Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus/Freien Deutschen Hochstift vom 24. April bis 15. Juli 2012. [Frankfurt] 2012, S. 11-26.

Bunzel 2012b

Bunzel, Wolfgang: »Entwurf für die Titelillustration zum Märchen Gockel, Hinkel und Gackeleia«; in: Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren. Herausgegeben von Wolfgang Bunzel unter Mitarbeit von Anke Harms und Anja Leinweber. Katalog zur Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus/Freien Deutschen Hochstift vom 24. April bis 15. Juli 2012. [Frankfurt] 2012, S. 72-73.

Busch 2015

Busch, Werner: Forschungsbericht zur nicht unproblematischen kunsthistorischen Romantik-Forschung in Deutschland: Friedrich, Runge und Zeitgenossen; in: Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung. Herausgegeben von Helmut Hühn und Joachim Schiedermaier. Berlin – Boston 2015, S. 37-49.

Busch 2013

Busch, Werner: Die Arabeske – Ornament als Bedeutungsträger. Eine Einführung; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 13-27.

Busch 1988

Busch, Werner: Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts; in: Timm, Regine (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden 1988, S. 117-148.

Busch 1985

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1985.

Busch 1997

Busch, Werner: Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«; in: Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher – Illustrator – Kaufmann. Herausgegeben von Ernst Hinrichs und Klaus Zernack. Tübingen 1997, S. 77-99.

Coker 1972

Coker, Wilson: Music and Meaning. New York 1972.

Colloquium Buchillustration im 18. Jahrhundert 1980

Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal/Universität Münster. Heidelberg 1980.

Cseresznyak 2005

Cseresznyak, Monika: Der Prozess der Verkörperung und Vergeistigung um 1800 bei Goethe und Flaxman; in: Agazzi, Elena/Kocziszy, Eva (Hrsgg.): Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch. Göttingen 2005, S. 149-158.

Damisch 2013

Damisch, Hubert: Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. Zürich 2013.

Décultot 1995

Décultot, Elisabeth: Das frühromantische Thema der musikalischen Landschaft bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck; in: Athenäum 5 (1995), S. 213-234.

Dehnert 1977

Dehnert, Paul: Daniel Chodowiecki. Berlin 1977.

Eckel 2001

Eckel, Winfried: Bildersturm und Bilderflut in der Literatur der Romantik. Beobachtungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck; in: Schneider, Helmut J./Simon, Ralf/Wirtz, Thomas (Hrsgg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2001, S. 211-228.

Ehler 2003

Ehler, Melanie: Daniel Nikolaus Chodowiecki. »Le petit maître« als großer Illustrator. Berlin 2003.

Eichhorn 2013

Eichhorn, Kristin: Die Kunst des moralischen Dichtens. Positionen der aufklärerischen Fabelpoetik im 18. Jahrhundert. Würzburg 2013.

Elkins 1998

Elkins, James: On Pictures and the Words that fail them. Cambridge 1998.

Ette 2011

Ette, Ottmar: LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung. Hamburg 2011.

Ewenz 2011

Ewenz, Gabriele: »...dass der Künstler selbst ein Dichter sei«. Das Verhältnis von Poesie und Malerei in der Düsseldorfer Malerschule; in: Kat. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918. Herausgegeben von Bettina Baumgärtel. Band 1 – Essays. Petersberg 2011, S. 263-271.

Feilchenfeldt 2013

Feilchenfeldt, Konrad: Brentanos Theorie der Arabeske; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 139-145.

Feilchenfeldt 1974

Clemens Brentano. Philipp Otto Runge. Briefwechsel. Herausgegeben und kommentiert von Konrad Feilchenfeldt. Frankfurt/Main 1974.

Fick 2000

Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2000.

Fischer 1933

Fischer, Anita: Die Buchillustration der deutschen Romantik. Berlin 1933.

Floch 1985

Floch, Jean-Marie: Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: Pour une sémiotique plastique. Paris – Amsterdam 1985.

Fontaine 1985

Fontaine, Cary-Madeleine: Das romantische Märchen. Eine Synthese aus Kunst und Poesie. München 1985.

Fornoff 2004

Fornoff, Roger: Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Hildesheim – Zürich – New York 2004.

Fornoff 2013

Fornoff, Roger: Weltverwandlung. Zu Philipp Otto Runge's Idee des Gesamtkunstwerks; in: Kat. Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München herausgegeben von Markus Bertsch, Hubertus Gäßner und Jenns Howoldt. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (3. Dezember 2010 bis 13. März 2011) und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (13. Mai 2011 bis 4. September 2011). Hamburg 2013, S. 37-43.

Frank 2000

Frank, Mitchell B.: The Nazarene »Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius; in: Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century. Edited by Laura Morowitz and William Vaughan. Aldershot – Burlington 2000, S. 48-66.

Franke 1974

Franke, Christa: Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks. Marburg 1974.

Freyberger 2012

Freyberger, Regina: Märchen-Arabesken; in: Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren. Herausgegeben von Wolfgang Bunzel unter Mitarbeit von Anke Harms und Anja Leinweber. Katalog zur Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus/Freien Deutschen Hochstift vom 24. April bis 15. Juli 2012. [Frankfurt] 2012, S. 37-50.

Fricke 2013

Fricke, Anna: Eugen Napoleon Neureuthers »Randzeichnungen um Dichtungen der deutschen Classiker; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 279-305.

Frühwald 1978

Frühwald, Wolfgang: Die Spätfassung des Märchens von Gockel, Hinkel und Gackeleia 1838; in: Clemens Brentano. 1778-1842. Ausstellung. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum vom 5. September bis 31. Dezember 1978. Frankfurt/Main 1978, S. 164-168.

Frühwald 1977

Frühwald, Wolfgang: Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration. Tübingen 1977.

Frühwald 1962

Frühwald, Wolfgang: Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos »Herzlicher Zueignung« des Märchens Gockel, Hinkel und Gackeleia (1838); in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft 3 (1962), S. 113-192.

Gajek 1971

Gajek, Bernhard: Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Frankfurt/Main 1971.

Gajek 1970

Gajek, Bernhard: Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst; in: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Wolfdietrich Rasch. Frankfurt/Main 1970, S. 35-57.

Geck 1982

Geck, Elisabeth: Grundzüge der Geschichte der Buchillustration. Darmstadt 1982.

Geismeyer 1993

Geismeyer, Willi: Daniel Chodowiecki. Leipzig 1993.

Geissmar 1993

Geissmar, Christoph: Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme. Wiesbaden 1994.

Göres 1977

Göres, Jörn (Hrsg.): Lesewuth, Raubdruck und Bücherluxus. Das Buch in der Goethezeit. Katalog zur Ausstellung des Goethe Museums Düsseldorf/Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung vom 26. Mai 1977 bis 2. Oktober 1977. Düsseldorf 1977.

Goldman 2012

Goldman, Paul: Defining Illustration Studies: Towards a New Academic Discipline; in: Reading Victorian Illustration, 1855-1875. Spoils of the Lumber Room. Edited by Paul Goldman and Simon Cooke. Farnham/Surrey – Burlington 2012, S. 13-32.

Gramatzki 2015

Gramatzki, Susanne: Zu komplementären und kompensatorischen Text-Bild-Bezügen; in: Kroll, Renate/Gramatzki, Susanne/Karnatz, Sebastian (Hrsg.): Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin 2015, S. 155-161.

Grant/Hazel 2009

Grant, Michael/Hazel, John: »Laokoon 1« [Art.]; in: Grant, Michael/Hazel, John: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. Aus dem Englischen von Holger Fließbach. Berlin 2009, S. 261.

Graevenitz 1994

Graevenitz, Gerhart von: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«. Stuttgart – Weimar 1994.

Grewe 2011

Grewe, Cordula: Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule; in: Kat. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918. Herausgegeben von Bettina Baumgärtel. Band 1 – Essays. Petersberg 2011, S. 77-87.

Griesbach 1986

Griesbach, Dieter: Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Wort und Bild. Worms 1986.

Groupe Mu 1992

Groupe Mu (Edeline, Francis/Klinkenberg, Jean-Marie/Minguet, Philippe): Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image. Paris 1992.

Grützmacher 1964

Grützmacher, Curt: Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume – Das Kind – das Licht. München 1964.

Grunewald 2007

Robert Reinick. Danzig 1805 – 1852 Dresden. Begegnungen mit Zeitgenossen. Kugler – Chamisso – Schadow – Immermann – Schumann – Rethel. Begleitbuch zur Ausstellung des Westpreußischen Landesmuseums von Eckhard Grunewald. Münster 2007.

Haag 2012

Haag, Saskia: Bunte Antike in Schwarzweiß. Zur Darstellung antiker Kunst um 1830; in: Schausten, Monika: Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin 2012, S. 111-121.

Harthan 1981

Harthan, John: The History of the Illustrated Book. The Western Tradition. With 465 illustrations, 33 in colour. London 1981.

Hartmann 1998

Hartmann, Silvia: Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941. Frankfurt/Main 1998.

Hansen-Löve 1983/2000

Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne (1983); in: Mertens, Mathias: Forschungsüberblick »Intermedialität«. Kommentierungen und Bibliographie. Hannover 2000, S. 27-83.

Hasenpflug 2002

Hasenpflug, Kristina: »Denn es giebt nur Eine Poesie...«. Tiecks Minnelieder – ein romantisches Literaturprogramm; in: Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000. Herausgegeben von Bodo Plachta und Winfried Woesler. Tübingen 2002, S. 323-340.

Haß 2015

Haß, Viktoria: Text-Bild-Korrelation und Kunstästhetik in Clemens Brentanos Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838). Kiel 2015 (unveröffentlichte Masterarbeit).

Hauswedell/Voigt 1977

Hauswedell, Ernst/Voigt, Christian: Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850. 2 Bände. Hamburg 1977.

Heilige Schrift ¹⁸1982

Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Herausgegeben vom Kirchenrat des Kantons Zürich. 18. Auflage. Zürich 1982.

Heinritz 1999

Heinritz, Reinhard (Hrsg.): Buchillustration als Kunstform. Fritz Fischer zu E.T.A. Hoffmann und Jean Paul. Frankfurt/Main 1999.

Heinritz 1999a

Heinritz, Reinhard: Einführung: Buchillustration als künstlerisches Genre, in: Heinritz, Reinhard (Hrsg.): Buchillustration als Kunstform. Fritz Fischer zu E.T.A. Hoffmann und Jean Paul. Frankfurt/Main 1999, S. 11-28.

Heinritz 1999b

Heinritz, Reinhard: »Ein neues Organ den Dichter zu fühlen«? Ein Genre in der Diskussion; in: Heinritz, Reinhard (Hrsg.): Buchillustration als Kunstform. Fritz Fischer zu E.T.A. Hoffmann und Jean Paul. Frankfurt/Main 1999, S. 117-128.

Hildebrand-Schat 2004

Hildebrand-Schat, Viola: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverständnisses. Würzburg 2004.

Höpel 1987

Höpel, Ingrid: Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch. Frankfurt/Main 1987.

Hörisch 1979

Hörisch, Jochen: Ut Poesis Pictura – Korrespondenzen zwischen der Düsseldorfer Malerschule und der romantischen Dichtung; in: Die Düsseldorfer Malerschule. Herausgegeben von Wend von Kalnein. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf (13. Mai bis 8. Juli 1979) und der Mathildenhöhe Darmstadt (22. Juli bis 9. September 1979). Mainz 1979, S. 41-47.

Holst/Sudhof 1965

Holst, Christa/Sudhof, Siegfried: Die Lithographien zur ersten Ausgabe von Brentanos Märchen Gockel, Hinkel und Gackeleia (1838); in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 6 (1965), S. 140-154.

Holtzhauer 1969

Holtzhauer, Helmut: Einleitung; in: Goethe, Johann Wolfgang: Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen. Mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von Helmut Holtzhauer. Leipzig 1969, S. 9-42.

Holzer 2013

Holzer, Angela Cornelia: Rehabilitationen Roms: Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr. Heidelberg 2013, S. 25-50.

Honold/Simon 2010

Honold, Alexander/Simon, Ralf (Hrsgg.): Das erzählende und das erzählte Bild. München 2010.

Hori 2007

Hori, Misako: Das *Wunderborn*. Zur konzeptionellen Bedeutung der Titelpupfer zu Achim von Arnims und Clemens Brentanos Lieder-sammlung *Des Knaben Wunderborn*. Frankfurt/Main 2007.

Horn 1928

Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit. Düsseldorf 1928.

Hütt ²1984

Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869. 2. Auflage. Leipzig 1984.

Irmischer 2005

Irmischer, Günter: Ornament in Europa 1450-2000. Eine Einführung. Köln 2005.

Istock 1960

Istock, Ruth: Die Wiedergewinnung mittelhochdeutscher Lyrik in den Übersetzungen deutscher Romantiker. Ein Beitrag zur romantischen Poetik. Mainz 1960.

Kat. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 2011

Kat. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918. Herausgegeben von Bettina Baumgärtel. 2 Bände. Petersberg 2011.

Kat. Die Kunst der Illustration 1986

Kat. Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 12. November 1986 bis 22. März 1987. Herausgegeben von Regine Timm. Wolfenbüttel 1986.

Kat. Hänsel und Gretel im Bilderwald 2012

Hänsel und Gretel im Bilderwald. Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren. Herausgegeben von Wolfgang Bunzel unter Mitarbeit von Anke Harms und Anja Leinweber. Katalog zur Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus/Freien Deutschen Hochstift vom 24. April bis 15. Juli 2012. [Frankfurt] 2012.

Kat. John Flaxman 1979

Kat. John Flaxman. Mythologie und Industrie. Eine Ausstellung des British Council und der Hamburger Kunsthalle in der Hamburger Kunsthalle vom 20. April bis 3. Juni 1979. Herausgegeben von Werner Hofmann. München 1979.

Kat. Kosmos Runge 2011

Kat. Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München herausgegeben von Markus Bertsch, Uwe Fleckner, Jenns Howoldt und Andreas Stolzenburg. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (3. Dezember 2010 bis 13. März 2011) und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München (13. Mai 2011 bis 4. September 2011). München 2011.

Kat. Maximilian I. (1459-1519) 2017

Kat. Maximilian I. (1459-1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 15. Juni bis 15. September 2019 im Maximilianmuseum Augsburg. Herausgegeben von Heidrun Lange-Krach. Regensburg 2019.

Keppler-Tasaki/Schmidt 2015

Keppler-Tasaki, Stefan/Schmidt, Wolf Gerhard (Hrsgg.): Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848. Berlin 2015.

Kiefer 2003

Kiefer, Marcus: Ex mysticis Aegyptiorum literis. Überlegungen zum Verhältnis von Emblematik und Hieroglyphenkunst; in: Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII. Herausgegeben von Aleida und Jan Assmann. München 2003, S. 191-219.

Kirves 2012

Kirves, Martin: Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung. Berlin 2012.

Kirchner 1997

Kirchner, Thomas: Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin; in: Hinrichs, Ernst/Zernack, Klaus (Hrsgg.): Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann. Tübingen 1997, S. 101-142.

Knauer 1995

Knauer, Bettina: Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos. Tübingen 1995.

Köstler 2013

Köstler, Andreas: Wie man aus Kupfer(n) Geld macht, oder: Aufklärung als Geschäft. Daniel Chodowieckis Illustrationen zu Friedrich Nicolais Sebaldis Nothanker; in: Stockhorst, Stefanie (Hrsg.): Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung. Göttingen 2013, S. 217-233.

Koller 1992

Koller, Angelika: Minnesang-Rezeption um 1800. Falldarstellungen zu den Romantikern und ihren Zeitgenossen und Exkurse zu ausgewählten Sachfragen. Frankfurt/Main 1992.

Korbjuhn 2010

Korbjuhn, Charlotte: Konturen – Zur Geschichte einer ästhetischen Denkfigur zwischen Klassik und Moderne (Winckelmann, F. und A.W. Schlegel, Keller, Rilke); in: Happ, Julia S. (Hrsg.): Jahrhundert(w)ende(n). Ästhetische und epochale Transformationen und Kontinuitäten 1800/1900. Berlin 2010, S. 93-114.

Košénina 2013

Košénina, Alexander (Hrsg.): Literatur – Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit. Hannover 2013.

Kozielek 1977

Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik. Herausgegeben, eingeleitet und mit einer weiterführenden Bibliographie versehen von Gerhard Kozielek. Tübingen 1977.

Krebs 1909

Krebs, Siegfried: Philipp Otto Runge's Entwicklung unter dem Einflusse Ludwig Tieck's. Mit 5 ungedruckten Briefen Tieck's. Heidelberg 1909.

Kremer 2007

Kremer, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. 3., aktualisierte Auflage. Stuttgart – Weimar 2007.

Kretschmer 2011

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart 2011.

Kreuzer 1959

Kreuzer, Ingrid: Studium zu Winckelmanns Ästhetik. Normativität und historisches Bewußtsein. Berlin 1959.

Kroll/Gramatzki/Karnatz 2015

Kroll, Renate/Gramatzki, Susanne/Karnatz, Sebastian (Hrsgg.): Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin 2015.

Krüger 1980

Krüger, Renate: Daniel Chodowiecki als empfindsamer Illustrator; in: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal/Universität Münster. Heidelberg 1980, S.53-64.

Kruse 1990

Kruse, Joachim: »Eine Stimme wird man hören...«. Einige Bemerkungen zur Illustration um 1800; in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte 59 (1990), S. 51-58.

Kühnel 1977

Kühnel, Ernst: Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments. Graz 2. vermehrte Auflage 1977.

Kunz 2012

Kunz, Edith Anna: »Vorhallen« und »Heiligtum«. Text- und Kunstkonzept von Goethes Propyläen; in: »Ein unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Herausgegeben von Barbara Naumann und Margot Wyder. Bielefeld 2012, S. 35-49.

Lamoén 2007

Lamoén, Frank van: Der unbekannte Illustrator: Michael Andreae; in: Jacob Böhmes Weg in die Welt. Zur geschichte der Handschriftensammlung, Übersetzungen und Editionen von Abraham Willemsz van Beyerland. Herausgegeben von Theodor Harmsen. Amsterdam 2007, S. 257-307.

Lanckorońska 1958

Lanckorońska, Maria: Die christlich-humanistische Symbolsprache und deren Bedeutung in zwei Gebetbüchern des frühen 16. Jahrhunderts. Gebetbuch Kaiser Maximilians und Breviarum Grimani. Mit 58 Abbildungen. Baden-Baden – Strasbourg 1958.

Lanckorońska/Oehler 1932-1934

Lanckorońska, Maria/Oehler, Richard: Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. 3 Bände. Leipzig 1932-1934.

Lankheit 1952

Lankheit, Klaus: Das Freundschaftsbild der Romantik. Mit 40 Abbildungen auf 24 Tafeln. Heidelberg 1952.

Lingner 1983

Lingner, Michael: Der Ursprung des Gesamtkunstwerks aus der Unmöglichkeit »Absoluter Kunst«. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalienwerk und Richard Wagner's Totalkunstwerk; in: Kat. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Herausgegeben von Harald Szeemann. Katalog zur Ausstellung im Kunsthau Zürich (11. Februar bis 30. April 1983), der Städtischen Kunsthalle und dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf (19. Mai bis 10. Juli 1983) und dem Museum Moderner Kunst in Wien (10. September bis 13. November 1983). Aarau – Frankfurt/Main 1983, S. 52-69.

Linke/Nussbaumer/Portmann 2004

Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R.: Studienbuch Linguistik. Ergänzt um ein Kapitel <phonetik/Phonologie von Urs Willi. 5., erweiterte Auflage. Tübingen 2004.

Lippuner 1965

Lippuner, Heinz: Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung einer romantischen Ästhetik. Zürich 1965.

Lorenczuk 1994

Lorenczuk, Andreas: Die Bilder der Wahrheit und die Wahrheit der Bilder. Zum Großen Gockelmärchen (1838) und den Emmerick-Schriften von Clemens Brentano. Sigmaringen 1994.

Lüer 1997

Lüer, Edwin: Aurum und Aurora. Ludwig Tieck's »Runenberg« und Jakob Böhme. Heidelberg 1997.

Maisak 2013a

Maisak, Petra: Der Lebensbaum – ein »überphantasirendes« Reflexionsbild; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 167-176.

Maisak 2013b

Maisak, Petra: Entwurf zum Titelblatt des Gockelmärchens, 1836/37; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 195-196.

Marin 2007

Marin, Louis: Von den Mächten des Bildes. Aus dem Französischen von Till Bardoux. Zürich 2007.

Marin 2005

Marin, Louis: Das Portrait des Königs. Aus dem Französischen übersetzt von Heinz Jatho. Berlin 2005.

Marquard 1983

Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik; in: Kat. Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Herausgegeben von Harald Szeemann. Katalog zur Ausstellung im Kunsthau Zürich (11. Februar bis 30. April 1983), der Städtischen Kunsthalle und dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf (19. Mai bis 10. Juli 1983) und dem Museum Moderner Kunst in Wien (10. September bis 13. November 1983). Aarau – Frankfurt/Main 1983, S. 40-51.

Mazza 1992

Mazza, Donatella: Die umgekehrte Arabeske. Zum Begriff der Arabeske in dem Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia von Clemens Brentano und seinen »Zitaten« aus dem Werk Philipp Otto Runge; in: *Annali* Band 2 (1992/1), S. 181-196.

Meier/Valk 2015

Meier, Albert/Valk, Thorsten (Hrsgg.): *Konstellationen der Künste. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen*. Göttingen 2015.

Mertens 2007

Mertens, Volker: Minnesangs zweiter Frühling. Von Bodmer zu Tieck; in: *Wort und Weisheit – singen und sagen*. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Ingrid Bennewitz. Göttingen 2007, S. 159-180.

Michelmann 2009

Michelmann, Judith: Architektur und Arabeske: performative Baukunst in Gockel, Hinkel, Gackeleia; in: *Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos*. Herausgegeben von Ulrike Landfester und Ralf Simon. Würzburg 2009, S. 143-157.

Morowitz/Vaughan 2000

Morowitz, Laura/Vaughan, William: Introduction; in: *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. Edited by Laura Morowitz and William Vaughan. Aldershot – Burlington 2000, S. 1-31.

Müller 2010

Müller, Nadine: Kunst & Marketing. Selbstvermarktung von Künstlern der Düsseldorfer Malerschule und das Düsseldorfer Vermarktungssystem 1826-1869. Regensburg 2010.

Nabbe 1989

Nabbe, Hildegard: Die geheime Schrift der Natur: Ludwig Tiecks und Philipp Otto Runge's Auffassung der Hieroglyphe; in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 25 (1989), S. 12-36.

Neumann/Oesterle 1999

Neumann, Gerhard/Oesterle, Günter (Hrsgg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Herausgegeben in Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer und Dagmar Ottmann. Würzburg 1999.

Nienhaus 2010

Nienhaus, Stefan: Zu viel »Tiefsinn« und zu wenig »kindliche Freude«. Tiecks vergebliche Mahnung an Runge; in: Achim von Arnim und sein Kreis. Herausgegeben von Steffen Dietzsch und Ariane Ludwig. Berlin – New York 2010, S. 211-220.

Nisbet 1979

Nisbet, Hugh B.: Laocoon in Germany. The Reception of the Group since Winckelmann; in: *Oxford German Studies* 10 (1979), S. 22-63.

Nöth 2016

Nöth, Winfried: verbal-visuelle Semiotik; in: *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Herausgegeben von Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl. Berlin – Boston 2016, S. 190-216.

Nöth 2009

Nöth, Winfried: Bildsemiotik; in: *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt/Main 2009, S. 235-254.

Nöth 2000

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage mit 89 Abbildungen. Stuttgart – Weimar 2000.

Och 1999

Och, Gunnar: Gewisse Zauberbilder der jüdischen Kabbala. Zur Aneignung kabbalistischer Stoffe bei Achim von Arnim und Clemens Brentano; in: *Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope*. Herausgegeben von Eveline Goodman-Thau, Gert Matenklott und Christoph Schulte. Tübingen 1999, S. 179-195.

Oesterle 2013

Oesterle, Günter: Von der Peripherie ins Zentrum: Der Aufstieg der Arabeske zur prosaischen, poetischen und intermedialen Reflexionsfigur um 1800; in: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 29-36.

Oesterle 2002a

Oesterle, Günter: Ästhetische Figurationen im Klassizismus und in der Romantik. Der »fruchtbare Augenblick« und die Arabeske; in: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: »Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*. Herausgegeben von Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits. Band 6: Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten. Bern 2002, S. 73-78.

Oesterle 2002b

Oesterle, Günter: Das Faszinosum der Arabeske um 1800; in: *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Herausgegeben von Walter Hinderer in Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart Graevenitz, Gerhard Neumann, Günter Oesterle und Dagmar Ottmann. Würzburg 2002, S. 51-70.

Oesterle 1999

Oesterle, Günter: Die folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik; in: Bild und Schrift in der Romantik. Herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Oesterle in Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer und Dagmar Ottmann. Würzburg 1999, S. 27-58.

Oesterle 1996

Oesterle, Günter: Wie die Bilder poetisch werden und die Poesie bilderreich. Zu Text-Bildbeziehungen romantischer Märchen; in: Das Märchen und die Künste. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft herausgegeben von Ursula Heindrichs und Heinz-Albers Heindrichs. Wolfsegg 1996, S. 179-190.

Oesterle 1984

Oesterle, Günter: »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske; in: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Herausgegeben von Herbert Beck, Peter C. Bol, Eva Maek-Gérard. Berlin 1984, S. 119-139.

Panofsky 1975

Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts). Aus dem Englischen von Wilhelm Höck. Köln 1975.

Paulin 1985

Paulin, Roger: A literary biography. Oxford 1985.

Pfändtner 2016

Pfändtner, Karl-Georg: Des Kaisers neue Bilder – Dürer & Co. im Gebetbuch Maximilians I. Ankündigungstext Begleitvortrag der Ausstellung »Bildwelten« am 24.11.2016 in der Bayerischen Staatsbibliothek [<https://www.bsb-muenchen.de/veranstaltungen-und-ausstellungen/article/des-kaisers-neue-bilder-duerer-co-im-gebetbuch-maximilians-i-1657> (letzter Zugriff: 28.01.2020)].

Polheim 1966

Polheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München – Paderborn – Wien 1966.

Polheim 1970

Polheim, Karl Konrad: Zur romantischen Einheit der Künste; in: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Herausgegeben von Wolfdietrich Rasch. Frankfurt/Main 1970, S. 157-178.

Polsakiewicz 1986

Polsakiewicz, Roman: Weltgeschichte als Heilsgeschichte. Untersuchungen zur Geschichtsauffassung Clemens Brentanos. Frankfurt/Main 1986.

Praz 1970

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik. Zwei Bände. München 1970.

Preisler 1992

Preisler, Horst L.: Gesellige Kritik. Ludwig Tiecks kritische, essayistische und literaturhistorische Schriften. Stuttgart 1992.

Preziosi 1998

The Art of Art History: A Critical Anthology. New Edition. Edited by Donald Preziosi. Oxford – New York 1998.

Rajewsky 2002

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Stuttgart 2002.

Rasch 1970

Rasch, Wolfdietrich (Hrsg.): Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1970.

Reinisch 2013a

Reinisch, Jutta: »Das Kind der Erfindung«. Die Randzeichnung des 19. Jahrhunderts zwischen Arabeske und Groteske; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 271-277.

Reinisch 2013b

Reinisch, Jutta: Poesie der Poesie. Die Randzeichnung des 19. Jahrhunderts seit Runge und Neureuther zwischen arabeske und Groteske. Teil I: Textband. München 2013.

Reinisch 2013c

Reinisch, Jutta: Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und Johann Nepomuk Strixners lithographische Wiedergabe von 1808; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 72-73.

Riedel 1996

Riedel, Volker: Winckelmann und Lessing. Gemeinsamkeiten und Unterschiede im klassischen deutschen Antikebild; in: Riedel, Volker: Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge. Jena 1996.

Ries-Kemper 1944

Ries-Kemper, Sybille: Robert Reinick und die künstlerische Gestaltung seiner Bücher. Wien 1944.

Rippl 2004

Rippl, Gabriele: Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag; in: Brosch, Renate (Hrsg.): Ikono/Philo/Logie: Wechselspiel von Texten und Bildern. Berlin 2004, S. 43-60.

Rölleke 2013

Rölleke, Heinz: Clemens Brentanos arabeskes Verfahren in »Des Knaben Wunderhorn« und im »Gockelmärchen«; in: Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Herausgegeben von Werner Busch und Petra Maisak unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum (1. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014) und der Hamburger Kunsthalle (21. März 2014 bis 15. Juni 2014). Petersberg 2013, S. 147-157.

Rölleke 1971

Rölleke, Heinz: Die Titelpuffer zu »Des Knaben Wunderhorn«. Richtigstellungen und neue Funde; in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1971, S. 123-131.

Rößler 2013

Rößler, Johannes: Im visuellen Reich der Literatur. Ramberg und die Kultur der Illustration um 1800; in: Košenina, Alexander (Hrsg.): Literatur – Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit. Hannover 2013, S. 9-29.

Roch 1909

Roch, Wolfgang: Philipp Otto Runge's Kunstanschauung (dargestellt nach seinen »Hinterlassenen Schriften«) und ihr Verhältnis zur Frühromantik. Strassburg 1909.

Rümann 1927

Rümann, Arthur: Die illustrierten deutschen Bücher des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1927.

Rümann 1926

Rümann, Arthur: Die illustrierten deutschen Bücher des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1926.

Rudolph 1979a

Rudolph, Gerhard: Buchgraphik in Düsseldorf; in: Die Düsseldorfer Malerschule. Herausgegeben von Wend von Kalnein. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf (13. Mai bis 8. Juli 1979) und der Mathildenhöhe Darmstadt (22. Juli bis 9. September 1979). Mainz 1979, S. 186-196.

Rudolph 1979b

Rudolph, Gerhard: Die illustrative Graphik; in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden. Herausgegeben von Eduard von Trier und Willy Weyres. Band 3: Malerei. Düsseldorf 1979, S. 315-357.

Ruhmer 1986

Ruhmer, Eberhard: Deutsche Buchillustration im 19. Jahrhundert; in: Kat. Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 12. November 1986 bis 22. März 1987. Herausgegeben von Regine Timm. Wolfenbüttel 1986, S. 11-28.

Rychner 1956

Rychner, Claudia Monica: Der alte Brentano. Eine Interpretation der »Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau«. Winterthur 1956.

Sachs-Hombach 2003

Sachs-Hombach, Klaus: Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln 2003.

Saint-Martin 1990

Saint-Martin, Fernande: Semiotics of Visual Language. Bloomington 1990.

Saussure 1967

Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitwirkung von Albert Riedlinger. Übersetzt von Herman Lommel. 2. Auflage mit neuem Register und einem Nachwort von Peter v. Polenz. Berlin 1967.

Schapiro 1973

Schapiro, Meyer: Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. Paris 1973.

Scheel 1993

Scheel, Heike: Die erlösende Kraft des Lichts. Philipp Otto Runge's Botschaft in den vier Blättern der »Zeiten«. Bern 1993.

Scher 1984

Scher, Steven P. (Hrsg.): Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984.

Scherer 2012

Scherer, Stefan: Populäre Künstlichkeit. Tiecks Minnelieder-Anthologie im Kontext der Popularisierungsdebatte um 1800; in: Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarische Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur. Herausgegeben von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki. Berlin 2012, S. 89-111.

Schmidt 1991

Schmidt, Hans-Walter: Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens Brentanos. Wien 1991.

Schmidt 2010

Schmidt, Wolf Gerhard: In »allen Künsten« wird »das Bestreben sichtbar«, »die Grenzen zu überschreiten«. Intermedialität als Basisphänomen der deutschsprachigen Literatur zwischen 1825 und 1848; in: IASL 35 (2010/2), S. 195-243.

Schneider/Simon/Wirtz 2001

Schneider, Helmut J./Simon, Ralf/Wirtz, Thomas (Hrsgg.): Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2001.

Schöne 1964

Schöne, Albrecht: Emblematisches und Drama im Zeitalter des Barock. Mit 67 Abbildungen. München 1964.

Scholl 2009

Scholl, Christian: Anschauung oder Lektüre? Philipp Otto Runge's Kommentar-Projekt zu den »Zeiten« und die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit der Kunst der Romantik; in: Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs. Herausgegeben von Erich Kleinschmidt. Berlin 2009, S. 275-308.

Scholl 2007

Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern. München – Berlin 2007.

Scholl 2004

Scholl, Dorothea: Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004.

Schrader 1991

Schrader, Monika: Sprache und Lebenswelt. Fabeltheorien des 18. Jahrhunderts. Hildesheim – Zürich – New York 1991.

Schröder 2004

Schröder, Berenike: »Das Kind ist die schönste Menschheit selbst«. Kat. Das Kindheitsbild der Romantiker und ihre Kinderliteratur; in: Kat. Nützliches Vergnügen. Kinder- und Jugendbücher der Aufklärungszeit aus dem Bestand der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen und der Vordemann-Sammlung. Katalog zur Ausstellung in der Paulinerkirche vom 5. Dezember 2004 bis 20. Februar 2005. Herausgegeben von Elmar Mittler und Wolfgang Wangerin. Göttingen 2004, S. 199-207.

Schultz 1999

Schultz, Hartwig: Clemens Brentano. Stuttgart 1999.

Schumacher 2000

Schumacher, Doris: Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik. Köln 2000.

Schumann 1999

Schumann, Tamara: Illustrator – Auftraggeber – Sammler. Daniel Nikolaus Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts. Berlin 1999.

Schuster 2008 [1978]

Schuster, Peter-Klaus: Bildzitate bei Brentano; in: Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin in der Alten Nationalgalerie vom 9.10.2008 bis 11.01.2009. Herausgegeben von Birgit Verwiebe mit Beiträgen von Hartwig Schulz, Peter Klaus Schuster und Birgit Verwiebe. Dresden 2008, S. 51-66 (Wiederabdruck des Aufsatzes aus: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift. Tübingen 1978, S. 334-348).

Schuster 1979

Schuster, Peter-Klaus: »Flaxman der Abgott aller Dilettanten«. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und seine Folgen; in: Kat. John Flaxman. Mythologie und Industrie. Eine Ausstellung des British Council und der Hamburger Kunsthalle in der Hamburger Kunsthalle vom 20. April bis 3. Juni 1979. Herausgegeben von Werner Hofmann. München 1979, S. 32-35.

Seidler 2010,

Seidler, Andreas: Fabeltheorien des 18. Jahrhunderts. Im Spannungsfeld von Didaktik, Ästhetik und Unterhaltung; in: Europäische Fabeln des 18. Jahrhunderts zwischen Pragmatik und Autonomisierung. Traditionen, Formen, Perspektiven. Herausgegeben von Dirk Rose. Jena 2010, S. 83-94.

Seidlin 1979

Seidlin, Oskar: Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano – Schiller, Kleist, Goethe. Stuttgart 1979.

Sieveling 1987

Sieveling, Hinrich: Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ae. Rekonstruierte Wiedergabe. Einführung von Hinrich Sieveling. München 1987.

Simon 2011

Simon, Ralf: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke. München 2011.

Simon 2009

Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik. München 2009.

Simon 1992

Simon, Ralf: Automasken, Schriftcharakter und Textstruktur in Brentanos Spätfassung des Gockel-Märchens; in: Zeitschrift für deutsche Philologie 111 (1992/1), S. 201-231.

Singh 2011

Singh, Sikander: Reden an die deutsche Nation. Ludwig Tieck, Jacob Grimm und das romantische Ideal mittelhochdeutscher Dichtung; in: Bernt Kortländer und Sikander Singh (Hrsgg.): »Das Fremde im Eigensten«. Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung. Tübingen 2011, S. 149-157.

Singh 2012

Singh, Sikander: Das Glück ist eine Allegorie. Christian Fürchtegott Gellert und die europäische Aufklärung. München 2012.

Solms-Rödelheim 1960

Solms-Rödelheim, Günther Graf zu: Die Grundvorstellungen Jacob Böhmes und ihre Terminologie. München 1960.

Sokolowsky 1906

Sokolowsky, Rudolf: Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker. Dortmund 1906.

Steiner 1978

Steiner, Gerhard: Ärger mit Chodowiecki. Zur Frage des Verhältnisses von Bild und Text im Buch; in: Marginalien 70 (1978), S. 36-51.

Stölzel 2013

Stölzel, Simone: Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik. Berlin 2013.

Stopp 1971

Stopp, Elisabeth: Brentano's »O Stern und Blume: Its Poetic and Emblematic Context; in: The Modern Language Review 67 (1971/1), S. 95-117.

Stubbe 1988

Stubbe, Wolf: Kupferstiche für Bücher, die es – fast – nicht mehr gibt – Deutungen der unbekannten Inhalte der »Buchkupfer« von Daniel Chodowiecki; in: Wormsbächer, Elisabeth: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Druckgraphik. Herausgegeben von Jens-Heiner Bauer. Hannover 1988, S. IX-X.

Stubbe 1982

Stubbe, Wolf: Daniel Chodowiecki, »Buchkupfer« und Aufklärung; in: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. Ein Bildband mit 2340 Abbildungen in Ergänzung zum Werkverzeichnis von Wilhelm Engelmann. Herausgegeben von Jens Heiner Bauer. Hannover 1982, S. IX-XII.

Stubbe 1973

Stubbe, Wolf: Sinnpflanze und Paradiesgarten. Philipp Otto Runge's »Vignetten« zu Ludwig Tieck's Sammlung: Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter. 1803; in: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973. Herausgegeben von Peter Bloch Tilmann Buddensieg, Alfred Hentzen, Theodor Müller. Berlin 1973, S. 523-540.

Symmons 1979

Symmons, Sarah: Flaxman und Europa – Die Umrißillustration und ihre Wirkung; in: Kat. John Flaxman. Mythologie und Industrie. Eine Ausstellung des British Council und der Hamburger Kunsthalle in der Hamburger Kunsthalle vom 20. April bis 3. Juni 1979. Herausgegeben von Werner Hofmann. München 1979, S. 178-180.

Tavel 1966

Tavel, Hans Christoph von: Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. Sonderdruck aus dem Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1965, Band XVI. München 1966.

Teget-Welz 2017

Teget-Welz, Manuel: Hans Burgkmair, Gregor Erhart und Co. Augsburgs Künstler im Dienst Kaiser Maximilians I.; in: Kat. Maximilian I. 1459-1519. Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 15. Juni bis 15. September 2019 im Maximilianmuseum Augsburg. Herausgegeben von Heidrun Lange-Krach. Regensburg 2019, S. 109-119.

Thürlemann 1990

Thürlemann: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln 1990.

Timm 1988

Timm, Regine (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden 1988.

Traeger 1977

Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge oder die Geburt einer neuen Kunst. München 1977.

Traeger 1975

Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975.

Tucholski 1984

Tucholski, Barbara Camilla: Friedrich Wilhelm von Schadow 1789-1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei. Bonn 1984.

Uspenskij 1975

Uspenskij, Boris A.: Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Herausgegeben und nach einer revidierten Fassung des Originals bearbeitet von Karl Eimermacher. Aus dem Russischen übersetzt von Georg Mayer. Frankfurt/Main 1975.

Vasella-Lüber 1967

Vasella-Lüber, Margrit: Philipp Otto Runge's Briefe. Zürich 1967.

Vignau-Wilberg 2011

Vignau-Wilberg, Peter: Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom. Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819-1829). Berlin – München 2011.

Vollhardt 2012

Vollhardt, Friedrich: Nachwort; in: Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012, S. 437-467.

Volkman 1926

Volkman, Ludwig: Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker; in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst (1926/3), S. 157-186.

Volkman 1923

Volkman, Ludwig: Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematis in ihren Beziehungen und Fortwirkungen. Leipzig 1923.

Vordermayer 1999

Vordermayer, Martina: Antisemitismus und Judentum bei Clemens Brentano. Frankfurt/Main 1999.

Warnke 2005

Warnke, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder. Köln 2005.

Wehde 2000

Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000.

Weinreich 1978

Weinreich, Renate: Leselust und Augenweide. Illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland. Berlin 1978.

Weisstein 1992

Weisstein, Ulrich (Hrsg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparativen Grenzgebietes. Berlin 1992.

Weisstein 1992a

Weisstein, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden; in: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparativen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 11-31.

Wellbery 1984

Wellbery, David: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge – London – New York 1984.

Wendland 1987

Wendland, Henning: Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart. Aarau – Stuttgart 1987.

Wenzel 2007

Wenzel, Horst: Zur Narrativik von Bildern und zur Bildhaftigkeit der Dichtung. Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft; in: Belting, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007, S. 317-331.

Wesenberg 2006

Wesenberg, Caroline: Nacht und Morgen. Bild-Text-Transkriptionen in Clemens Brentanos Märchen Gockel, Hinkel und Gackeleia; in: Mersmann, Birgit/Schulz, Martin (Hrsg.): Kulturen des Bildes. München 2006, S. 145-162.

Wiesing 1997

Wiesing, Lambert: Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek/Hamburg 1997.

Wilkes/Schmidt/Hanebutt-Benz 2010

Wilkes, Walter/Schmidt, Frieder/Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Die Buchkultur im 19. Jahrhundert. Band 1: technische Grundlagen. Hamburg 2010.

Wilm 2006

Wilm, Marie-Christin: Laokoons Leiden. Oder über eine Grenze ästhetischer Erfahrung bei Winckelmann, Lessing und Lenz; in: Sonderforschungsbereich 262 (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin 2006 (http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsatz/wilm.pdf [letzter Zugriff: 20.10.2014]).

Wolf 2015

Wolf, Norbert Christian: Reinheit und Mischung der Künste. Goethes klassische Position und die frühromantische Poetik Friedrich Schlegels; in: Meier, Albert/Valk, Thorsten (Hrsg.): Konstellationen der Künste. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen. Göttingen 2015, S. 21-39.

Wolf 2002

Wolf, Werner: Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft; in: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hrsgg.): Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär. Wien 2002, S. 163-192.

Zintzen 1998

Zintzen, Christiane: Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert. Wien 1998.

Zybura 1994

Zybura, Marek: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer »deutschen Weltliteratur«. Heidelberg 1994.

31. Abbildungen

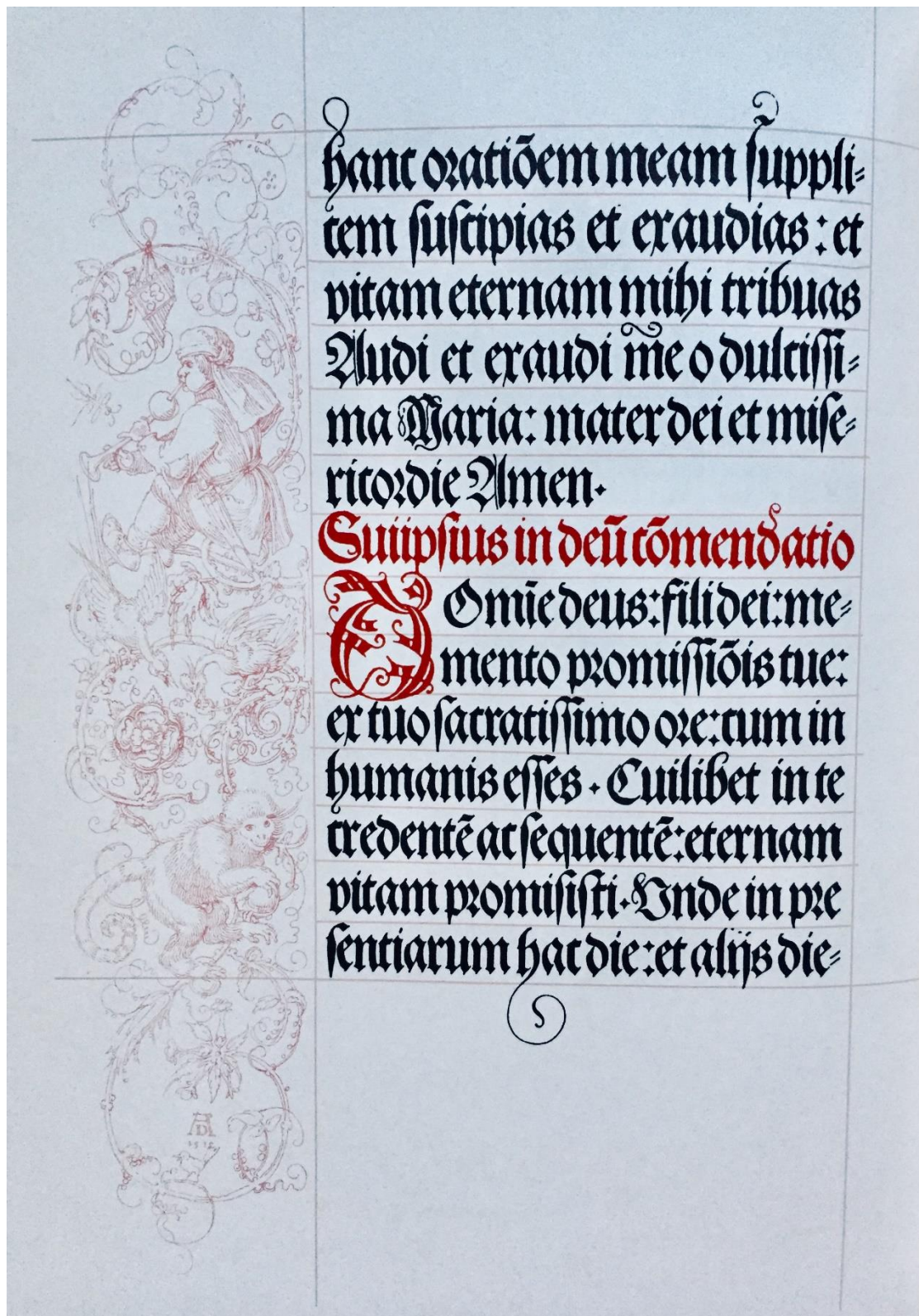


Abb. 1

Albrecht Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. mit eingedrucktem Original-Text (um 1515)

Faksimiledruck München 1876

Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)

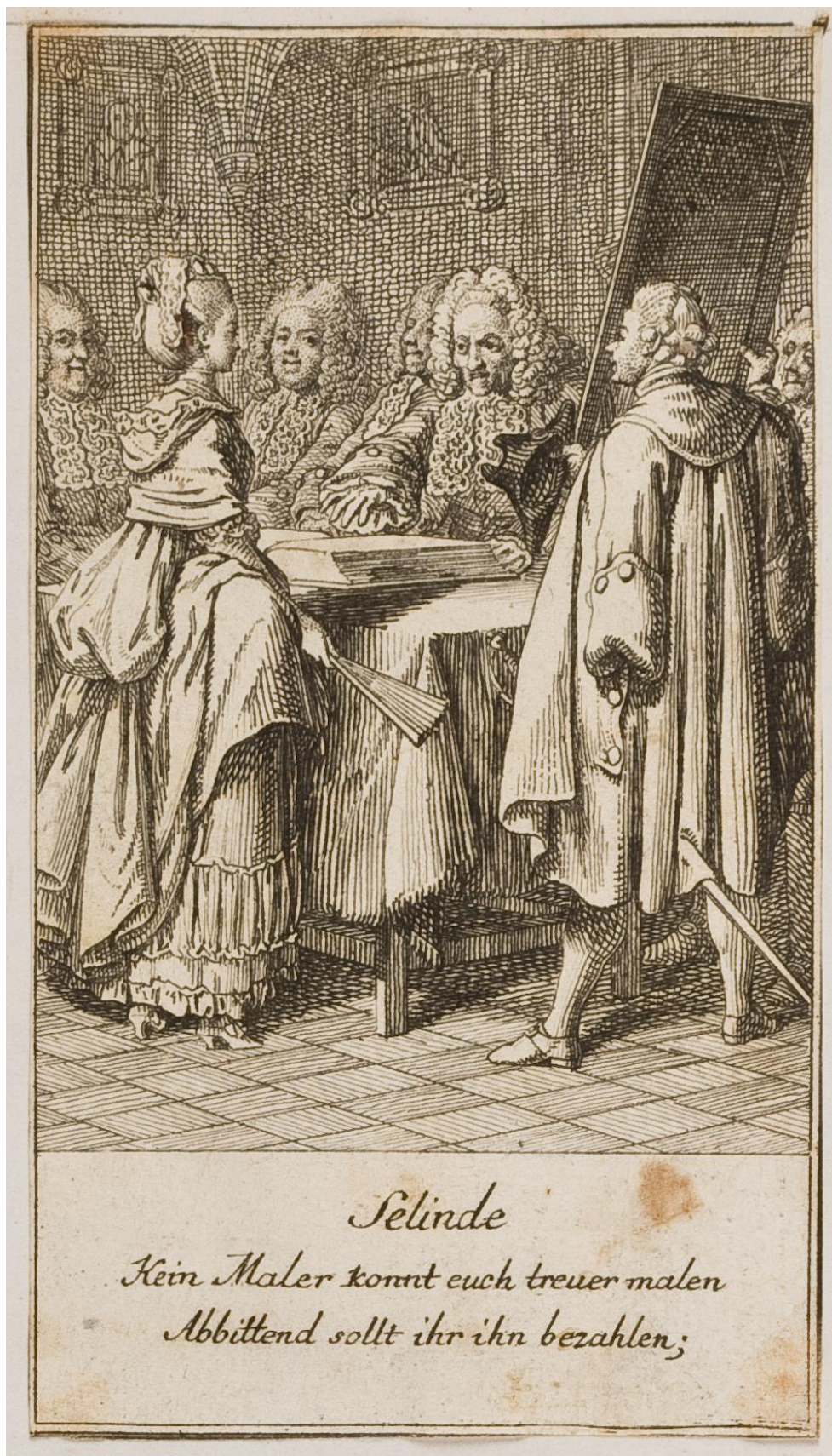


Abb. 2

Nikolaus Daniel Chodowiecki: *Selinde*, Illustration zu Gellerts Fabel *Selinde* für den *Genealogischen Kalender für West-Preußen* (1776)

Radierung, 84 x 47 mm

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur Uh 4° 47 (109)

(Copyright: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Uh 4° 47 (109))

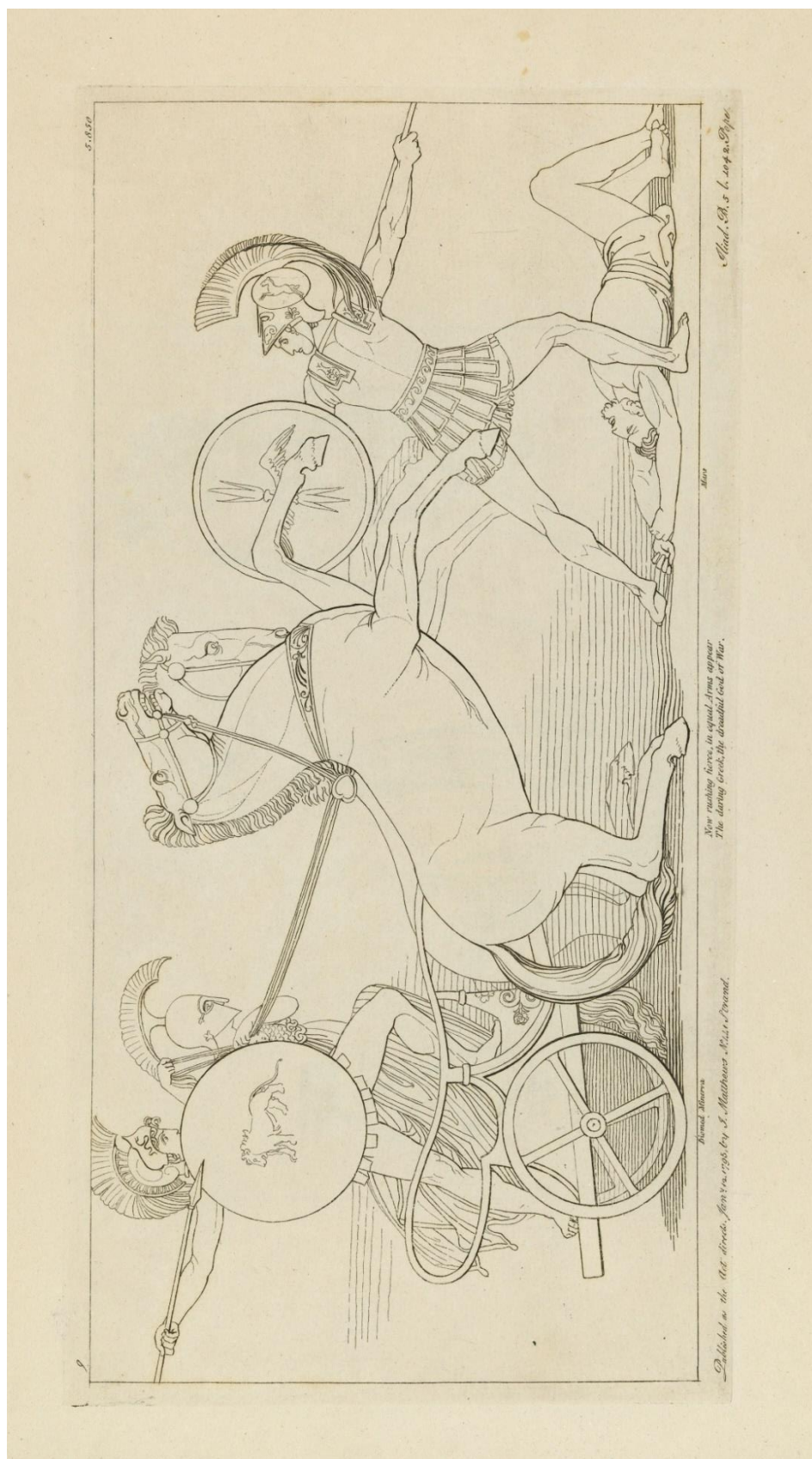


Abb. 3

Tommaso Piroli nach einer Zeichnung von John Flaxman: *Diomedes im Kampf mit Ares* (1795)

Umrisslinienstich, 183 x 662 mm

Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. kb-1978-1078k-10

(Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk, Christoph Irrgang)

Minnelieder

aus

dem Schwäbischen Zeitalter

neu bearbeitet und herausgegeben

von

Ludwig Tieck.



mit Kupfern

Berlin 1805.
In der Realschulbuchhandlung.

Abb. 4

Friedrich Köpcke nach einer Zeichnung von P. O. Runge: *Sich küssendes Paar im Rosenkranz* (Titelvignette zu Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803))

Kupferstich

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. Sem 19/547 (Copyright)

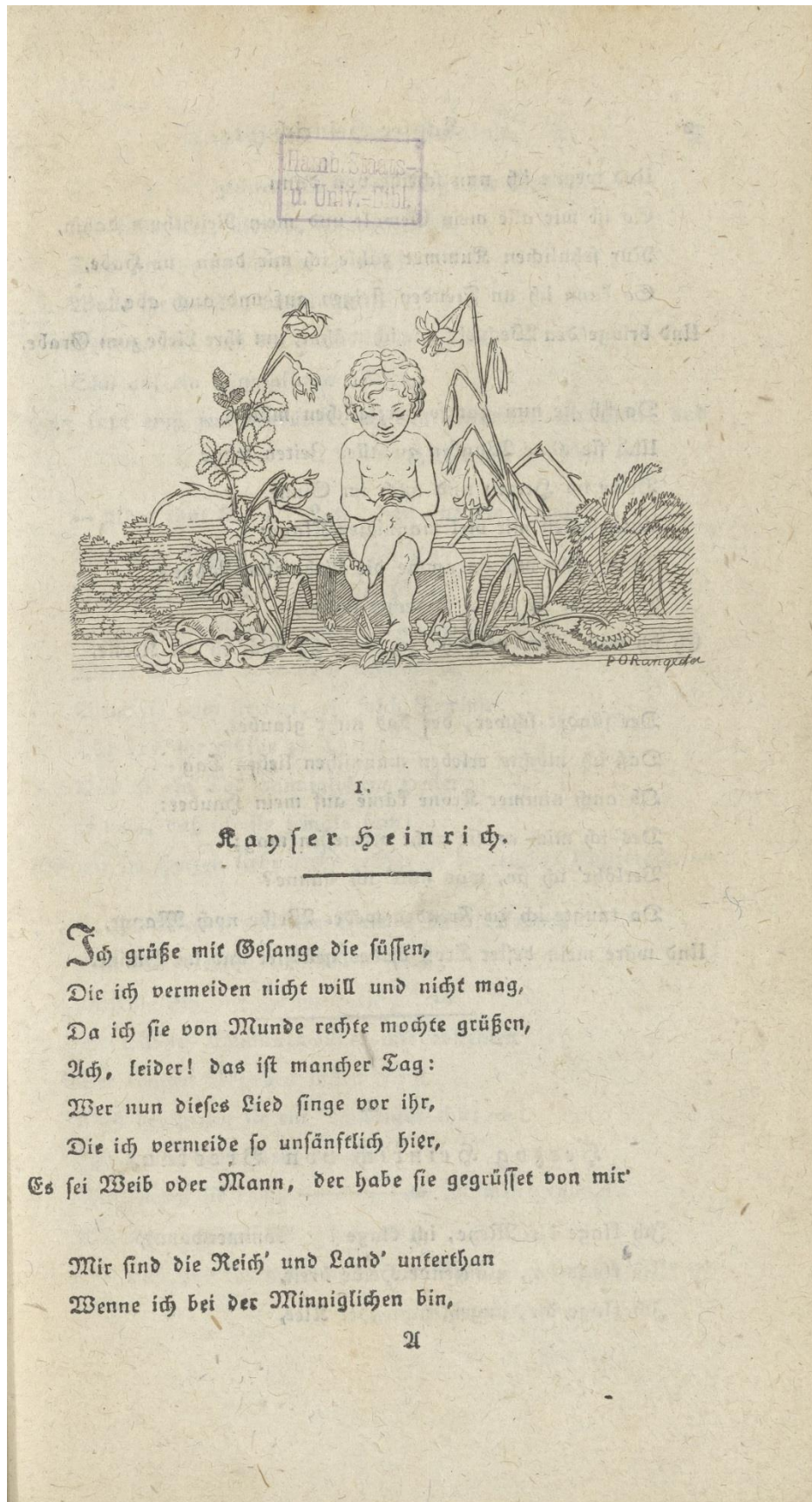


Abb. 5

Friedrich Kōpcke nach einer Zeichnung von P. O. Runge: (Illustration *Kinder mit Uroboros* zu Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803))

Kupferstich

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. Sem 19/54 (Copyright)



1.

Kaiser Heinrich.

Ich grüße mit Gesange die süßen,
Die ich vermeiden nicht will und nicht mag,
Da ich sie von Munde rechte mochte grüßen,
Ach, leider! das ist mancher Tag:
Wer nun dieses Lied singe vor ihr,
Die ich vermeide so unsänselich hier,
Es sei Weib oder Mann, der habe sie gegrüßet von mir

Mir sind die Reich' und Land' unterthan
Wenne ich bei der Minniglichen bin,

2

Abb. 6

Friedrich Köpcke nach einer Zeichnung von P. O. Runge: (Illustration *Trauernder Knabe* zu Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803))

Kupferstich

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. Sem 19/54 (Copyright)



Abb. 7

Friedrich Köpcke nach einer Zeichnung von P. O. Runge: (Illustration *Kind mit Rosenblüte auf Liliestengel* zu Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803))

Kupferstich

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. Sem 19/54 (Copyright)

Wem die Lippen sind verschlossen
 Klängen,
 Wem nicht Blumen Winter giebet
 Und er treu und sehnlich liebet
 Ganz von Ahndungen umgossen,
 In Gefängen
 Muß sein Herz heimlich zerrinnen,
 Wunsch, Andenken ewiges, sind die Blumen, die er kaum gewinnen,

L. Tieck.



Abb. 8

Friedrich Köpcke nach einer Zeichnung von P. O. Runge: (Illustration *Sich umarmende Kinder in Rosenblüten* zu Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803))

Kupferstich

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. Sem 19/54 (Copyright)

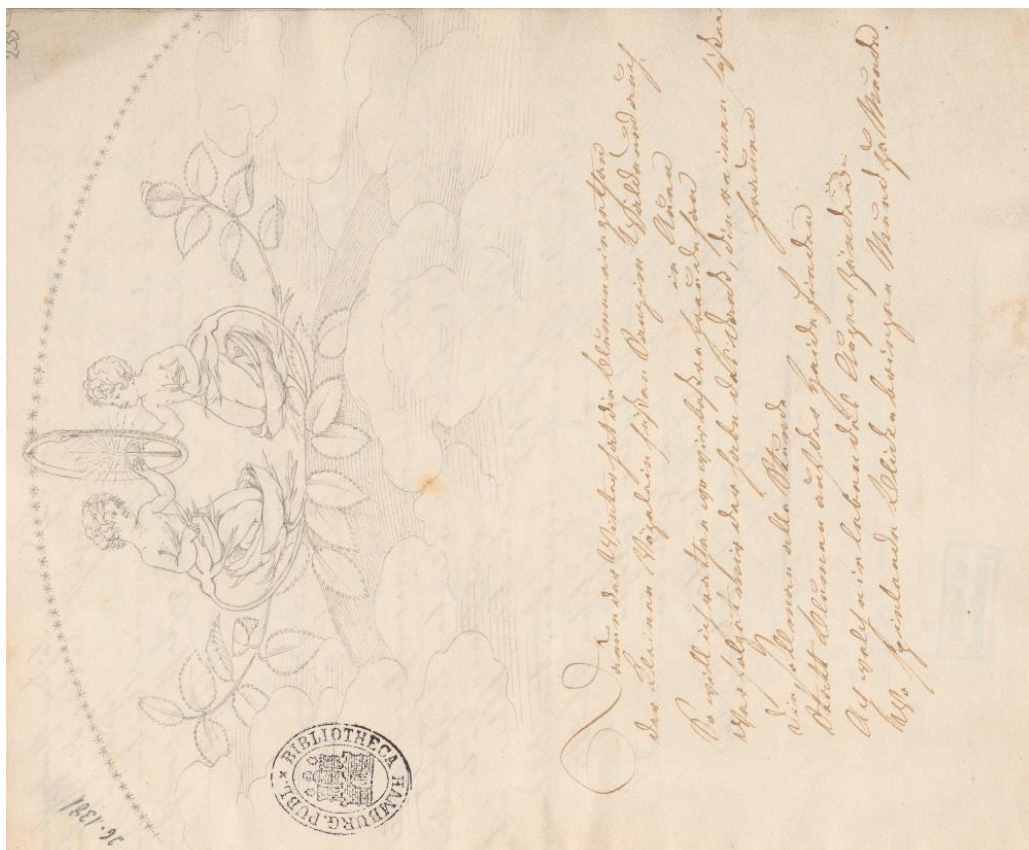


Abb. 9
P. O. Runge: Abschrift aus Tiecks *Minneliedern* (undatierter Brief mit Skizze an Pauline Bassenge)
Federzeichnung
Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inv. Nr. NPOR: 237-248 (Copyright)



Abb. 10
Titelbild zu Jakob Böhmes *De Woertel of Moeder* in *Alle de Theosoophsche of Godwijze Werken* (1686)
Copyright: Bayerische Staatsbibliothek München (4 Asc.131d, urn:nbn:de:bub:12-bsb10222793-3)



Abb. 11.1

Philipp Otto Runge: *Die Lehrstunde der Nachtigall* (1802, Vorstudie)
 Feder in Schwarz über Bleistift, Pinsel in Grau und Schwarz
 352 x 299 mm (Blatt)
 Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 34260
 (Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk
 Foto: Christoph Irrgang)



Abb. 11.2

Philipp Otto Runge: *Das Nachtigallengebüsch* (1810)
 Vorstudie für ein Musikzimmer
 Aquarell und Tusche auf Papier
 25 x 118 cm
 Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. HK-1021
 (Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk Foto:
 Elke Walford)

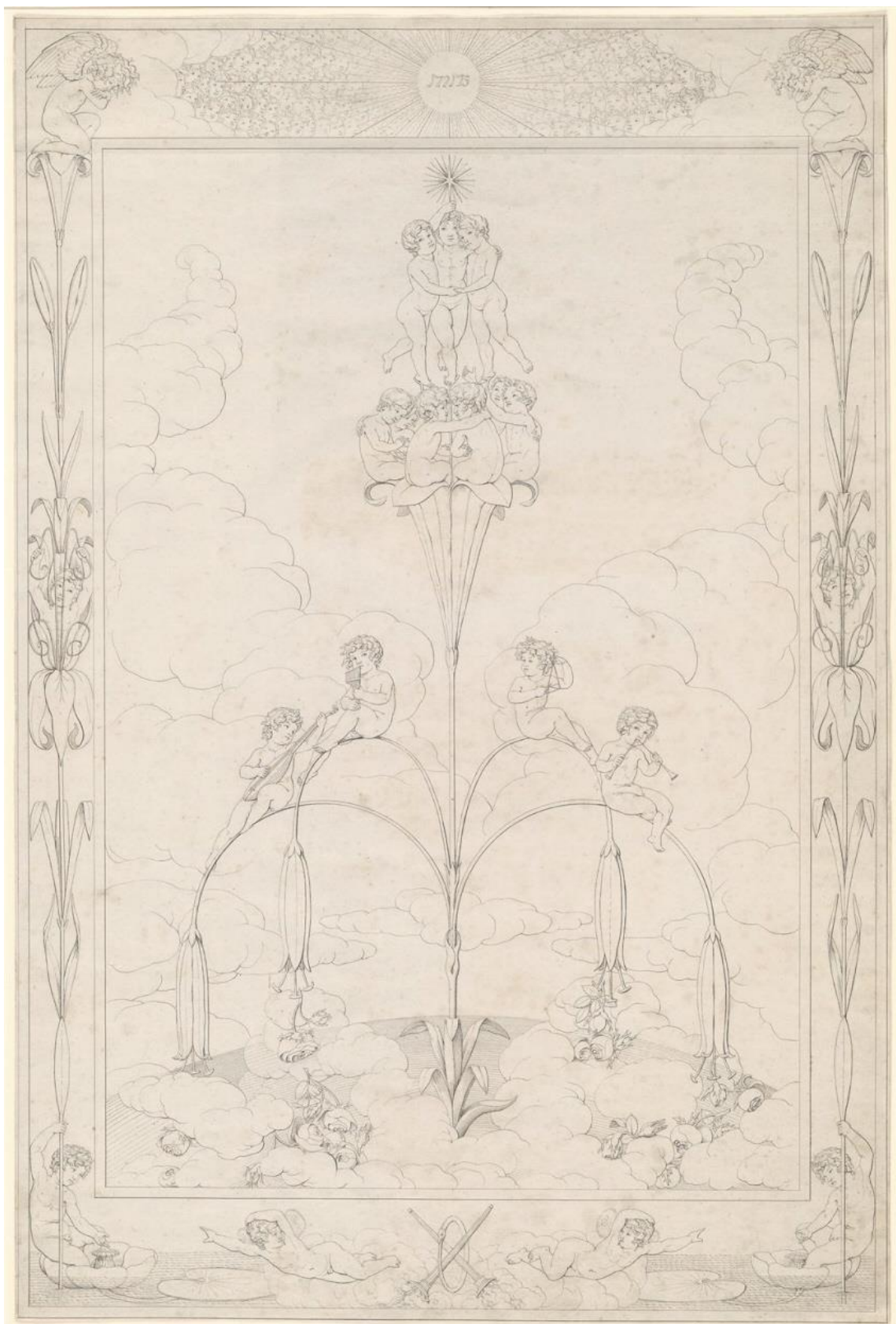


Abb. 12
P.O. Runge: *Der Morgen* (Vorlage für den Stich, 1803)
717 x 482 mm, Feder in Schwarz mit Spuren von Bleistift
Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 34174
(Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk, Christoph Irrgang)



Abb. 13

P.O. Runge: *Der Tag* (Vorlage für den Stich, Variante B, 1803)

716 x 480 mm, Feder in Schwarz mit Spuren von Bleistift

Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 34177b

(Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk, Christoph Irrgang)

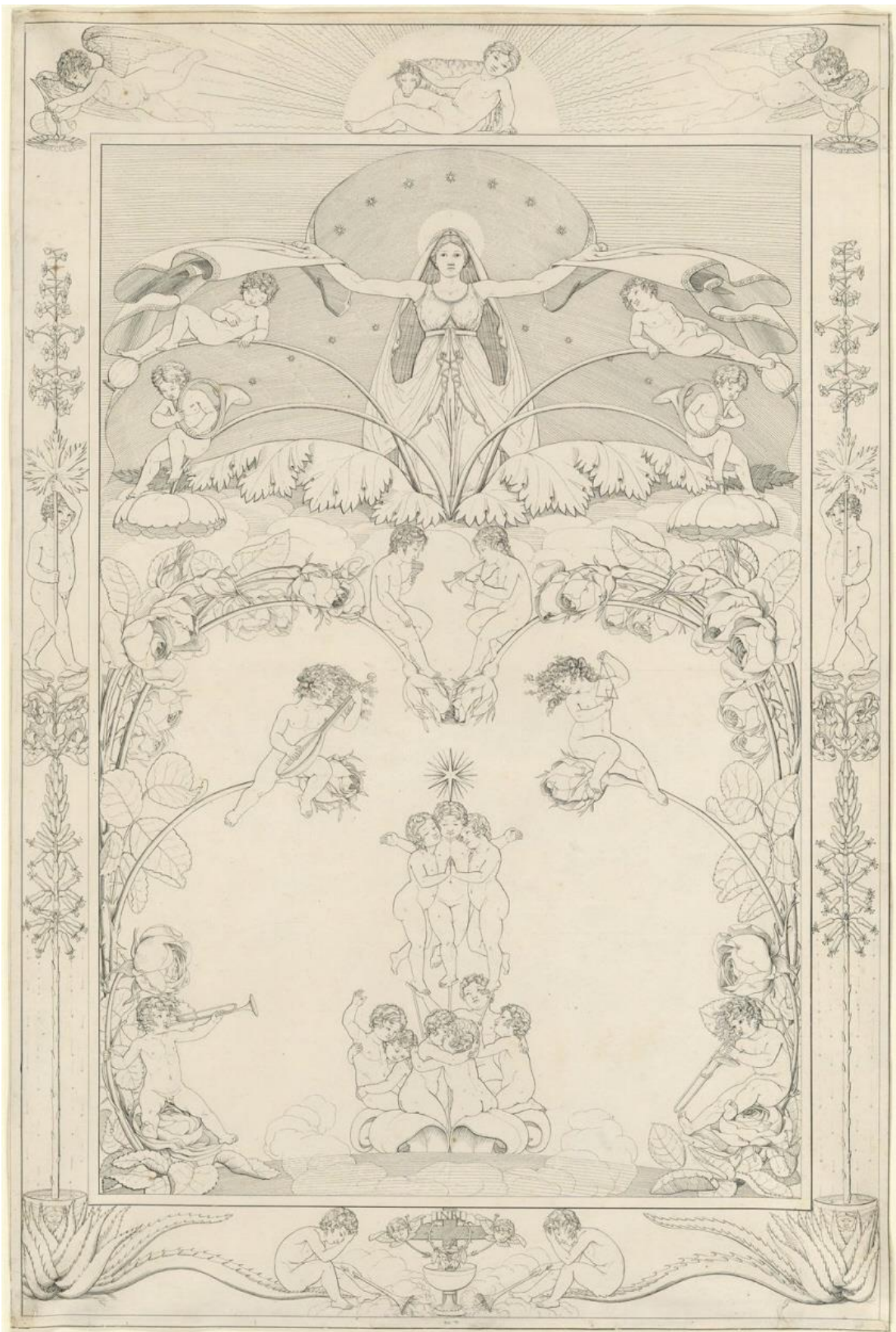


Abb. 14

P.O. Runge: *Der Abend* (Vorlage für den Stich, 1803)

719 x 483 mm, Feder in Schwarz mit Spuren von Bleistift

Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 34170

(Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk, Christoph Irrgang)



Abb. 15
P.O. Runge: *Die Nacht* (Vorlage für den Stich, 1803)
714 x 482 mm, Feder in Schwarz mit Spuren von Bleistift
Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 34182
(Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk, Christoph Irrgang)

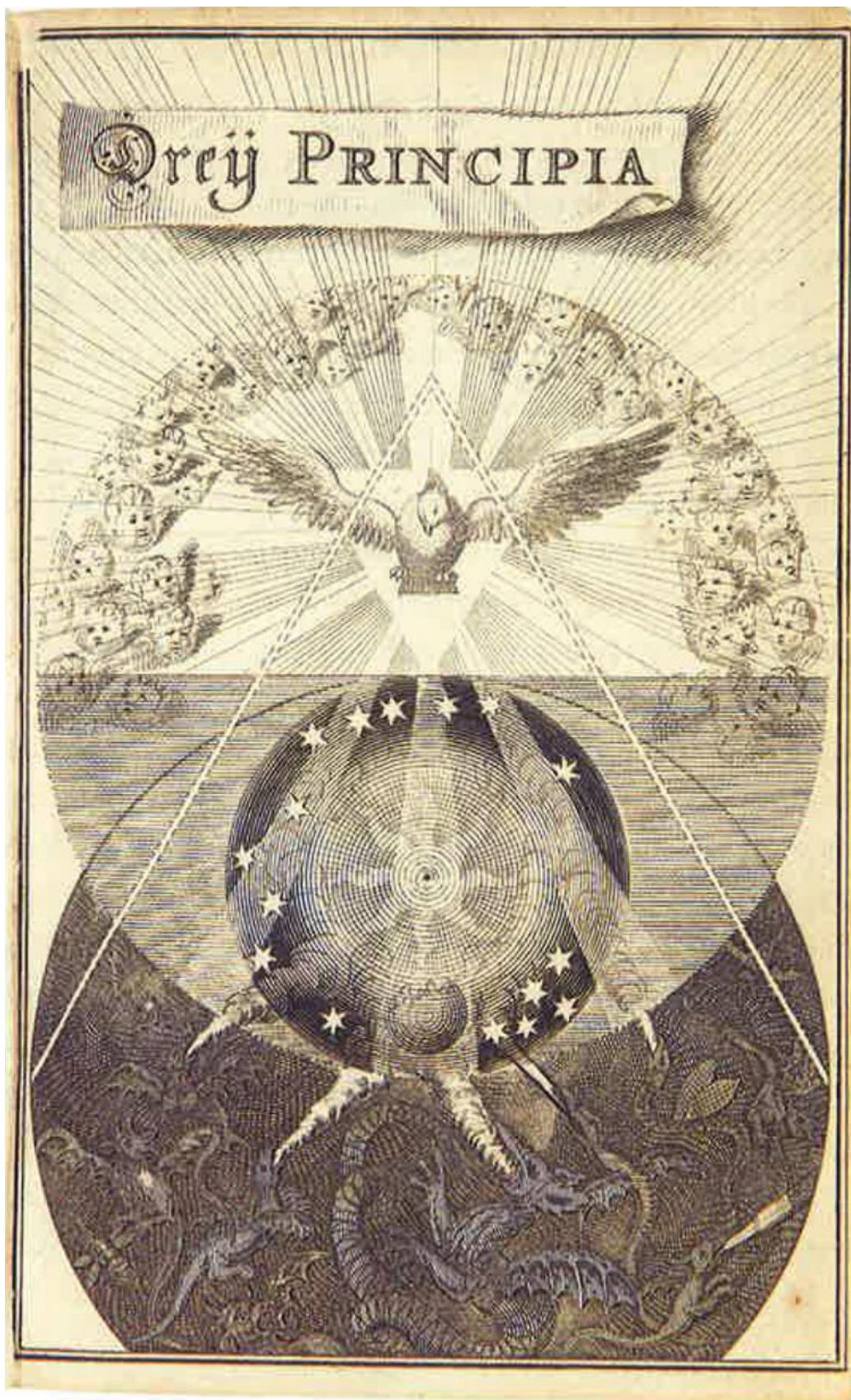


Abb. 16

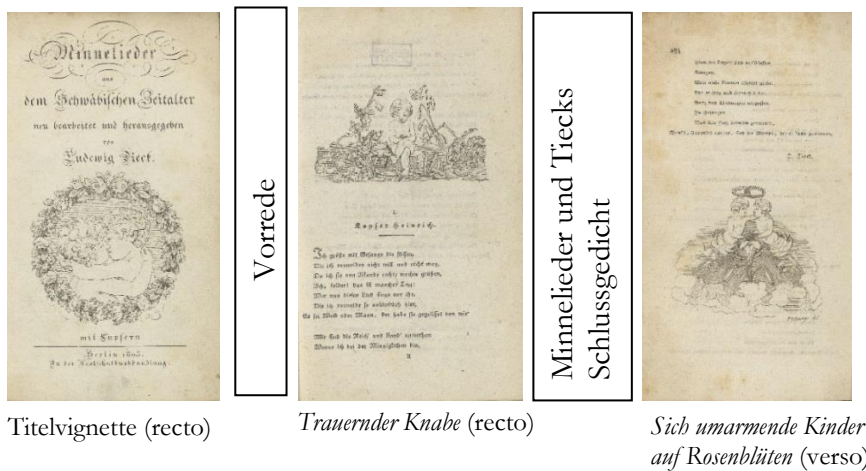
Titelbild zu Jakob Böhmes *Drey Principia* in *Alle de Theosoophsche of Godwijze Werken* (1686)

Copyright: Bayerische Staatsbibliothek München (4 Asc.131d, urn:nbn:de:bub:12-bsb10222793-3)

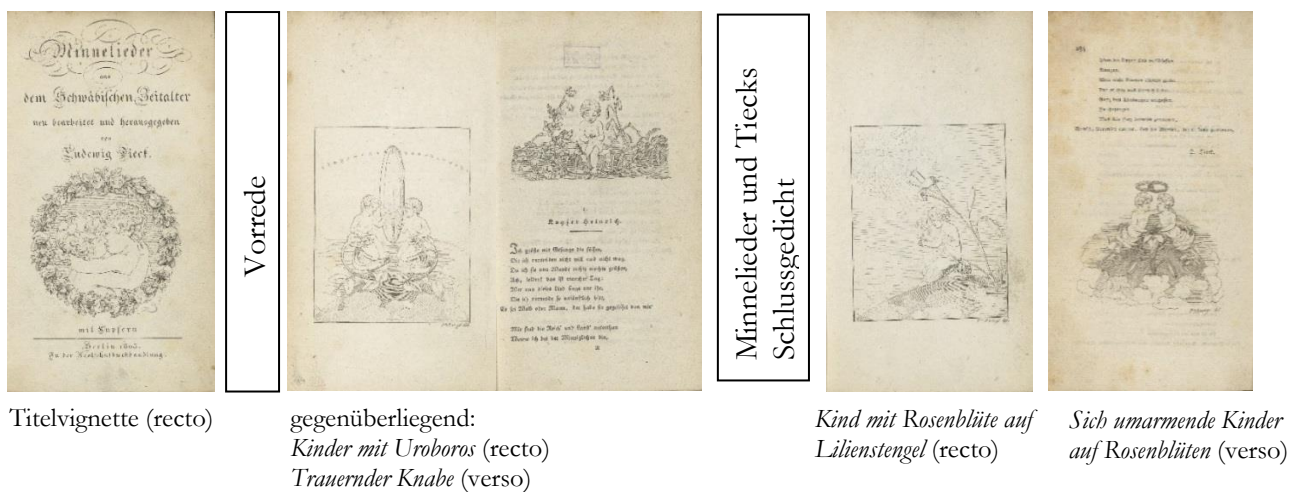
Abb. 17

Varianten der Abfolge von Bild und Text in Tiecks *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803)

Variante 1 (nur Vignetten)



Variante 2



Variante 3



Armuth Reichthum Schuld und Buße der Gräfin Dolores

Eine wahre Geschichte
zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein
aufgeschrieben
von
Ludwig Achim v. Arnim.



Erster Band
[1810] mit Melodien

Berlin
in der Realschul Buchhandlung.

Zugangs-Nr.:
19383

Abb. 18

Titelblatt zu Achim von Arnims *Armuth, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Eine wahre Geschichte zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein* (1810)

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Teilbibliothek Neuere deutsche Literatur
(eigene Aufnahme)

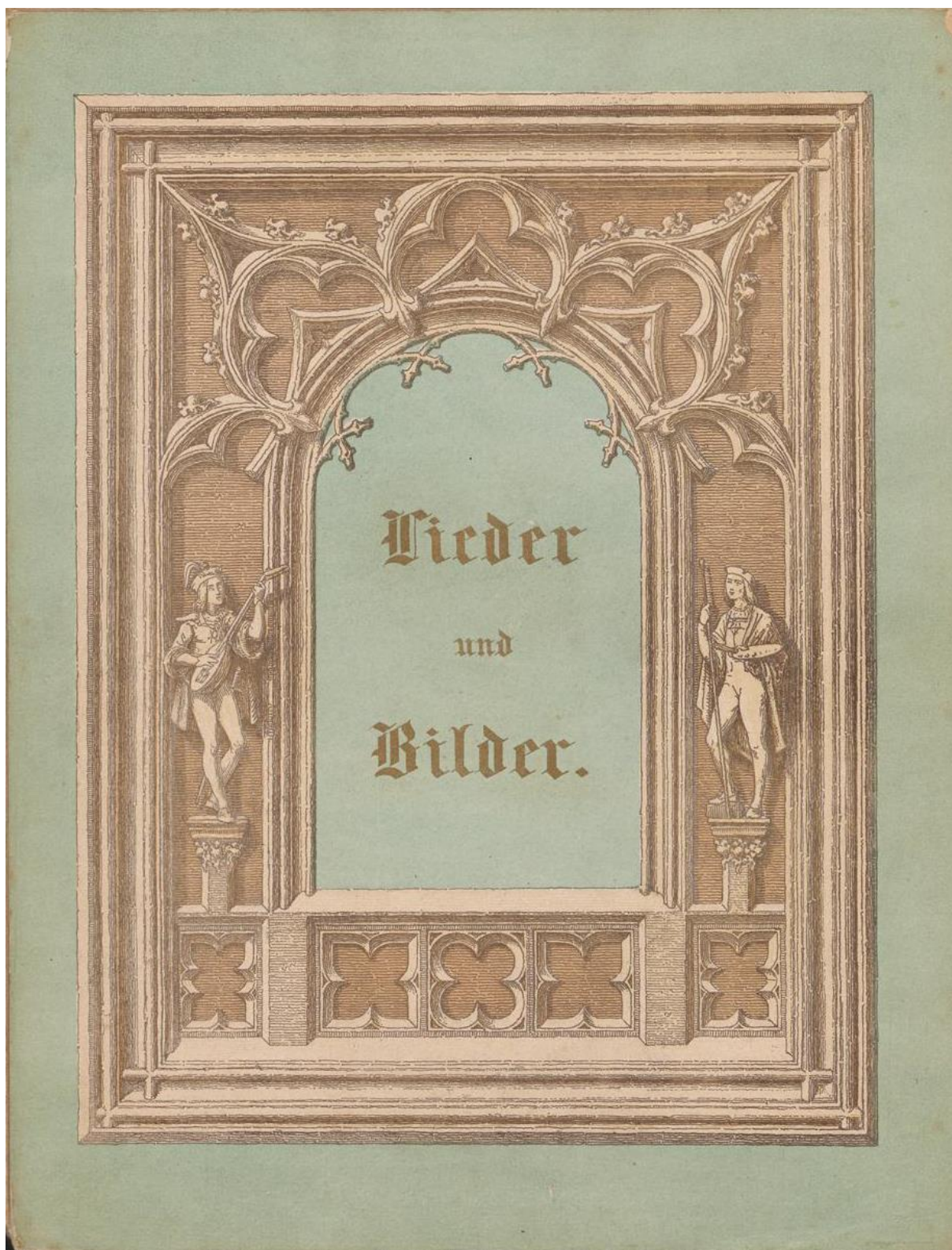


Abb. 19

Rudolf Wiegmann: Umschlagillustration zu Reinicks *Liedern eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)
Farblithographie zu einer Mappenausgabe von 1838

Copyright: Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek (urn:nbn:de:hbz:061:2-18668)



Abb. 20

Robert Reinick: Titelbild, recto, zu *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

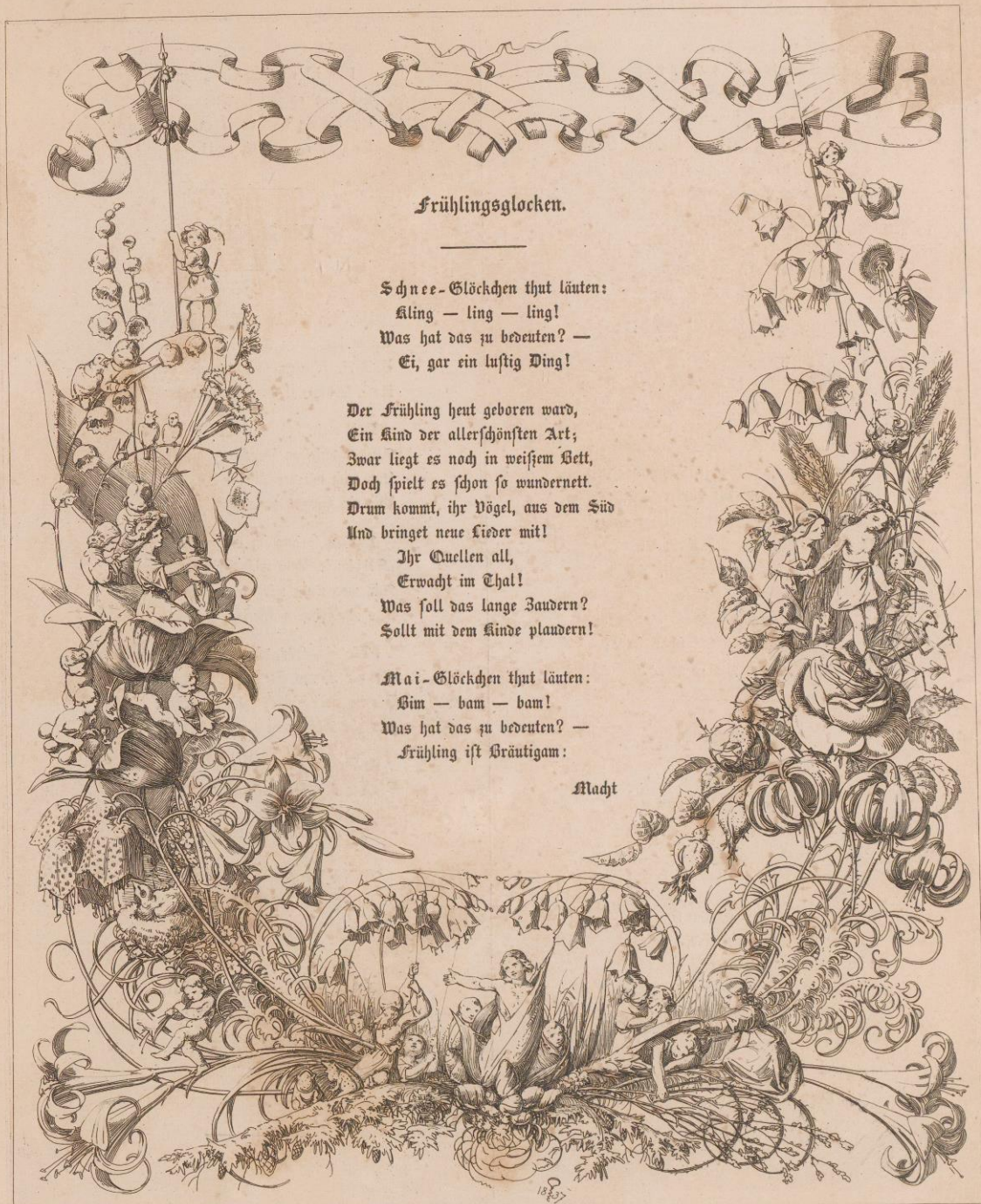


Abb. 21

Adolph Schroedter: Illustration *Frühlingsglocken*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

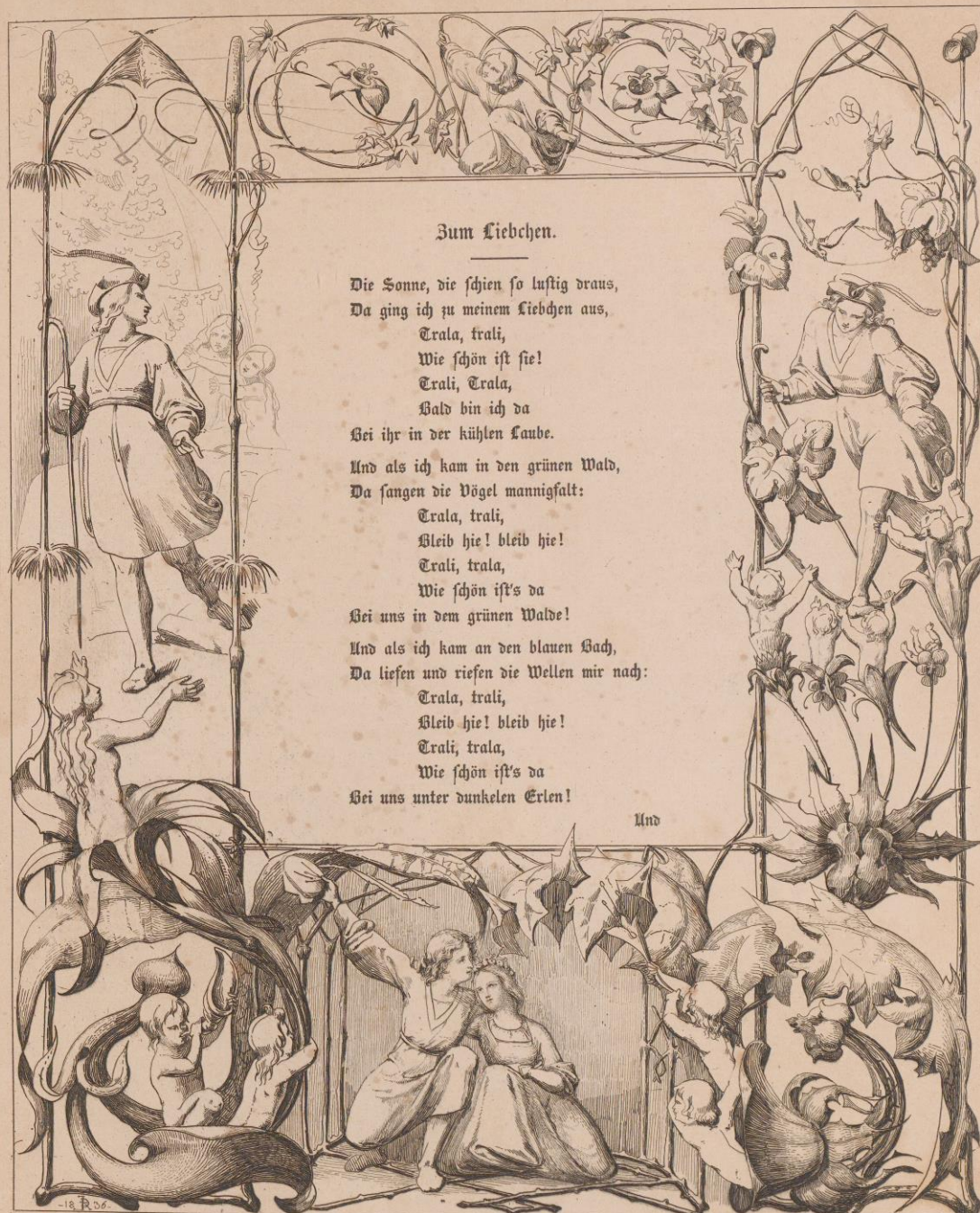


Abb. 22

Adolf Erhardt: Illustration *Zum Liebchen*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)
Radierung zu einer Ausgabe von 1838
Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

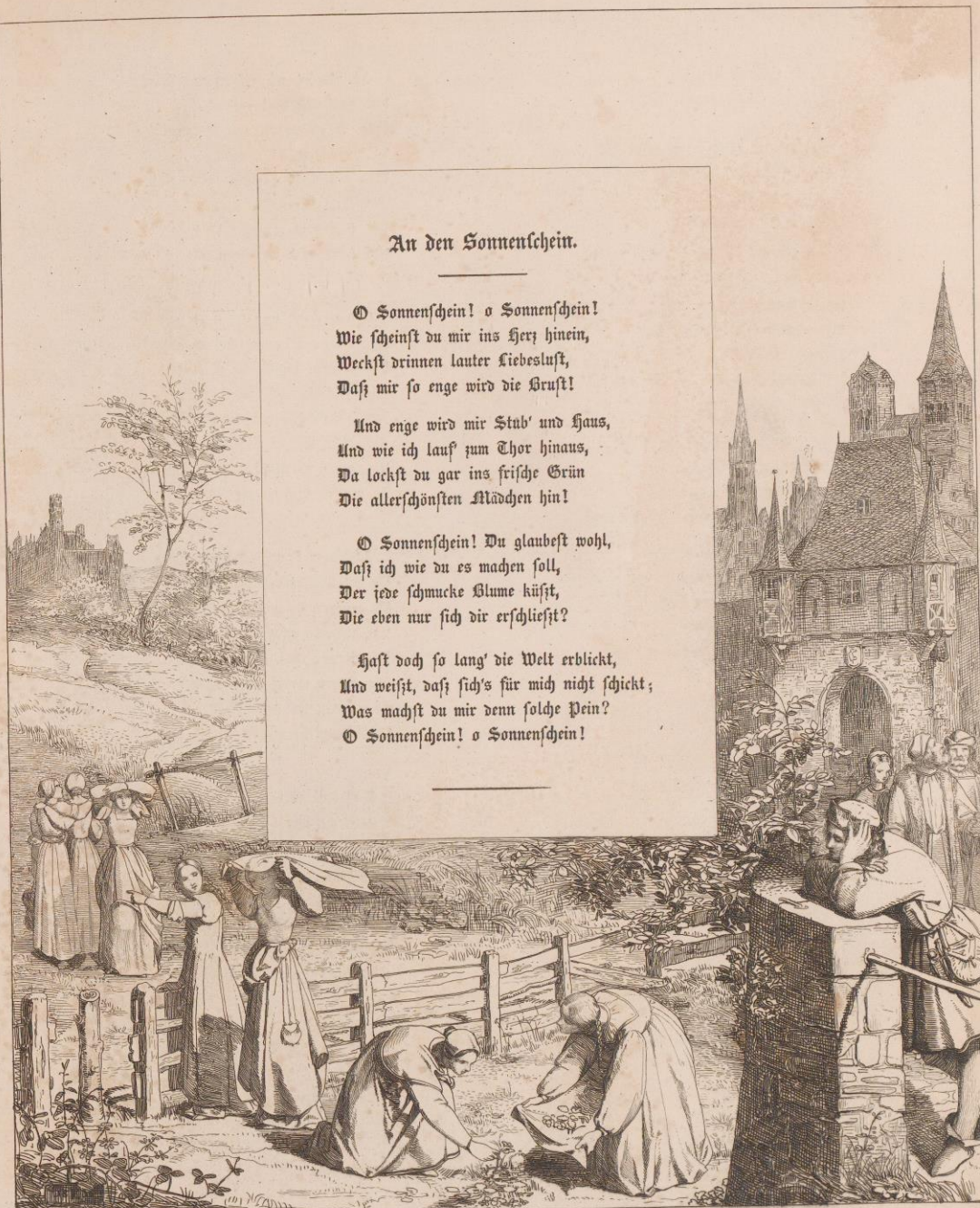


Abb. 23

Eduard Julius Bendemann: Illustration *An den Sonnenschein*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

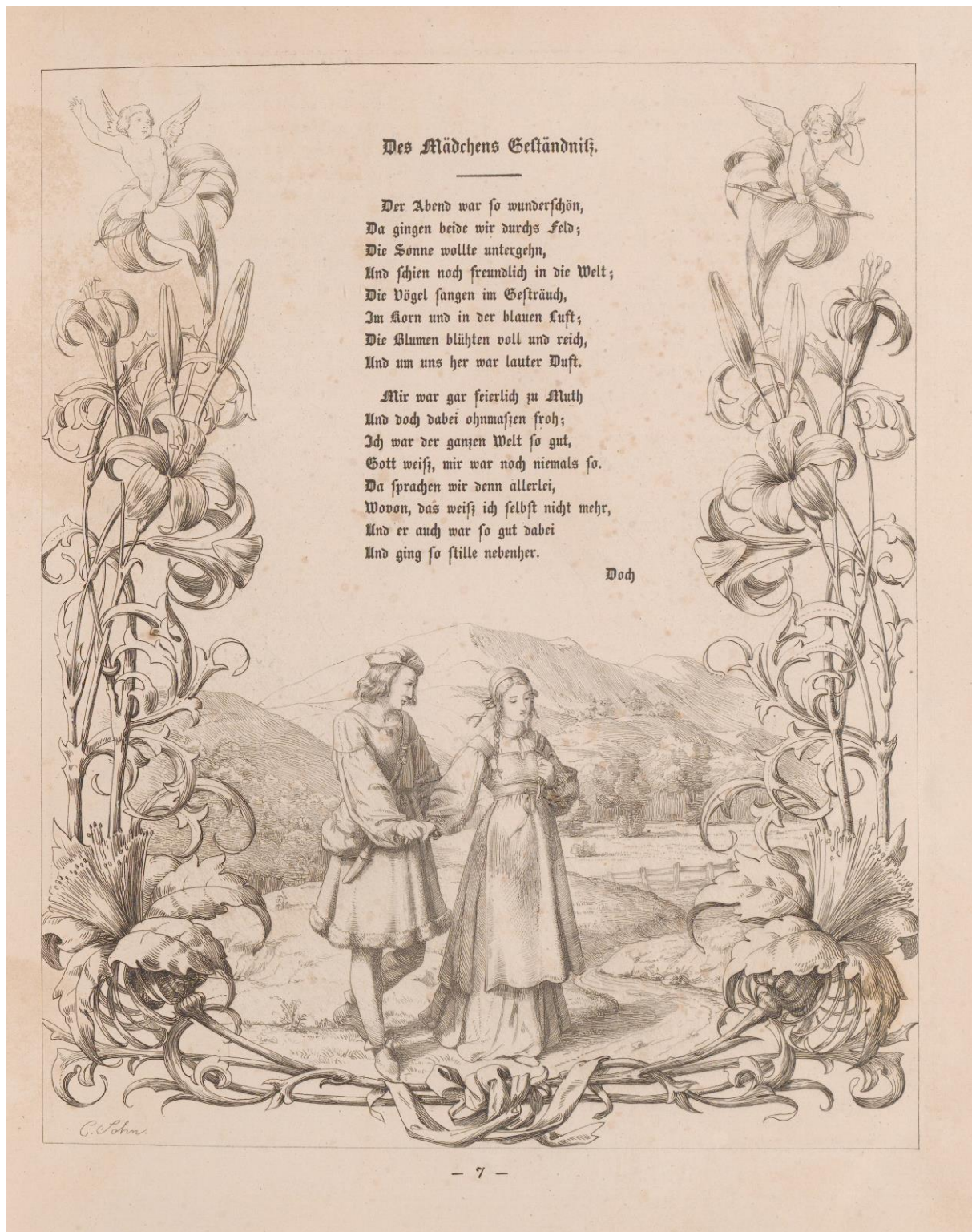


Abb. 24

Carl Sohn: Illustration *Des Mädchens Geständnis*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838)

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

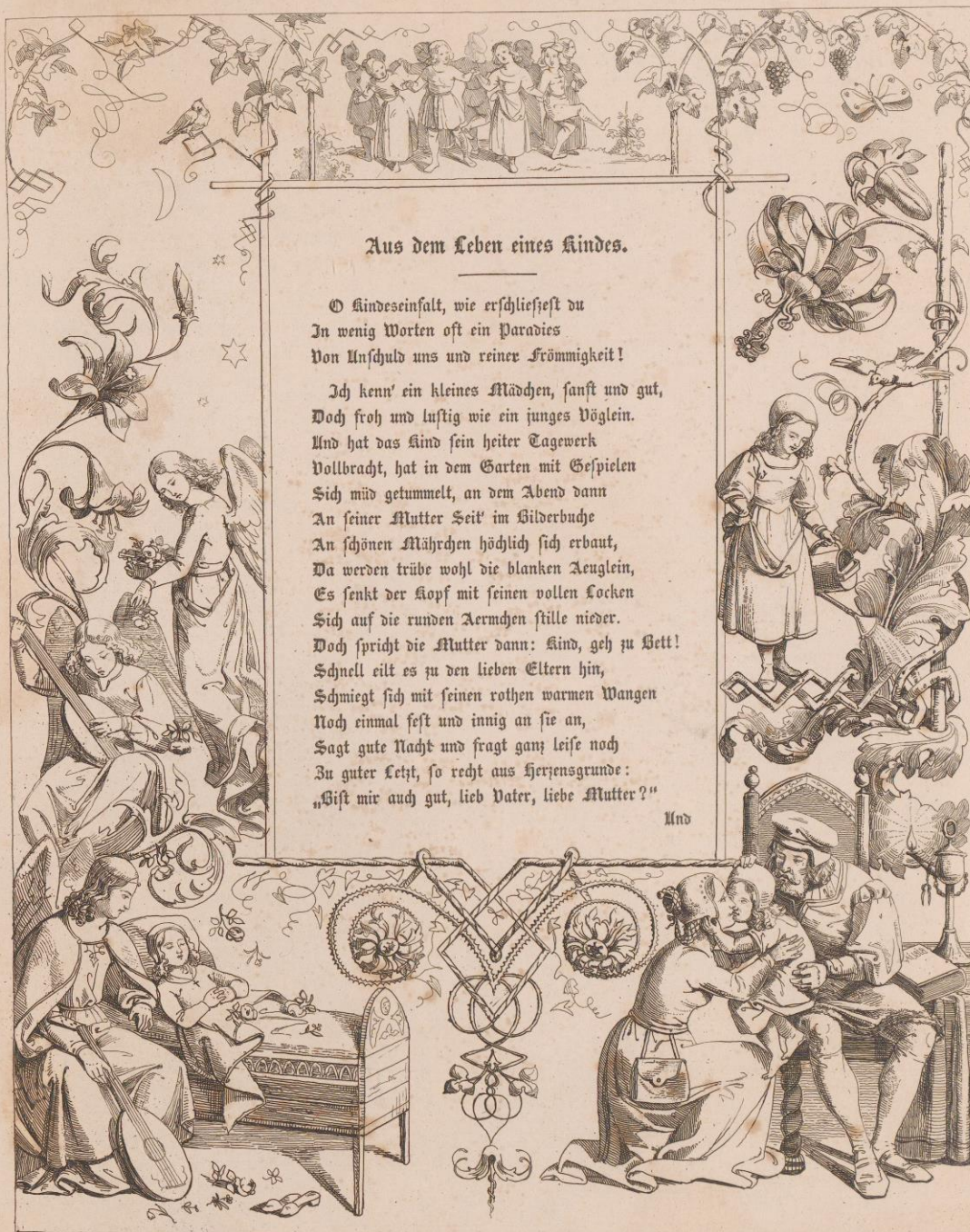


Abb. 25

Hermann Kretschmer: Illustration *Aus dem Leben eines Kindes*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

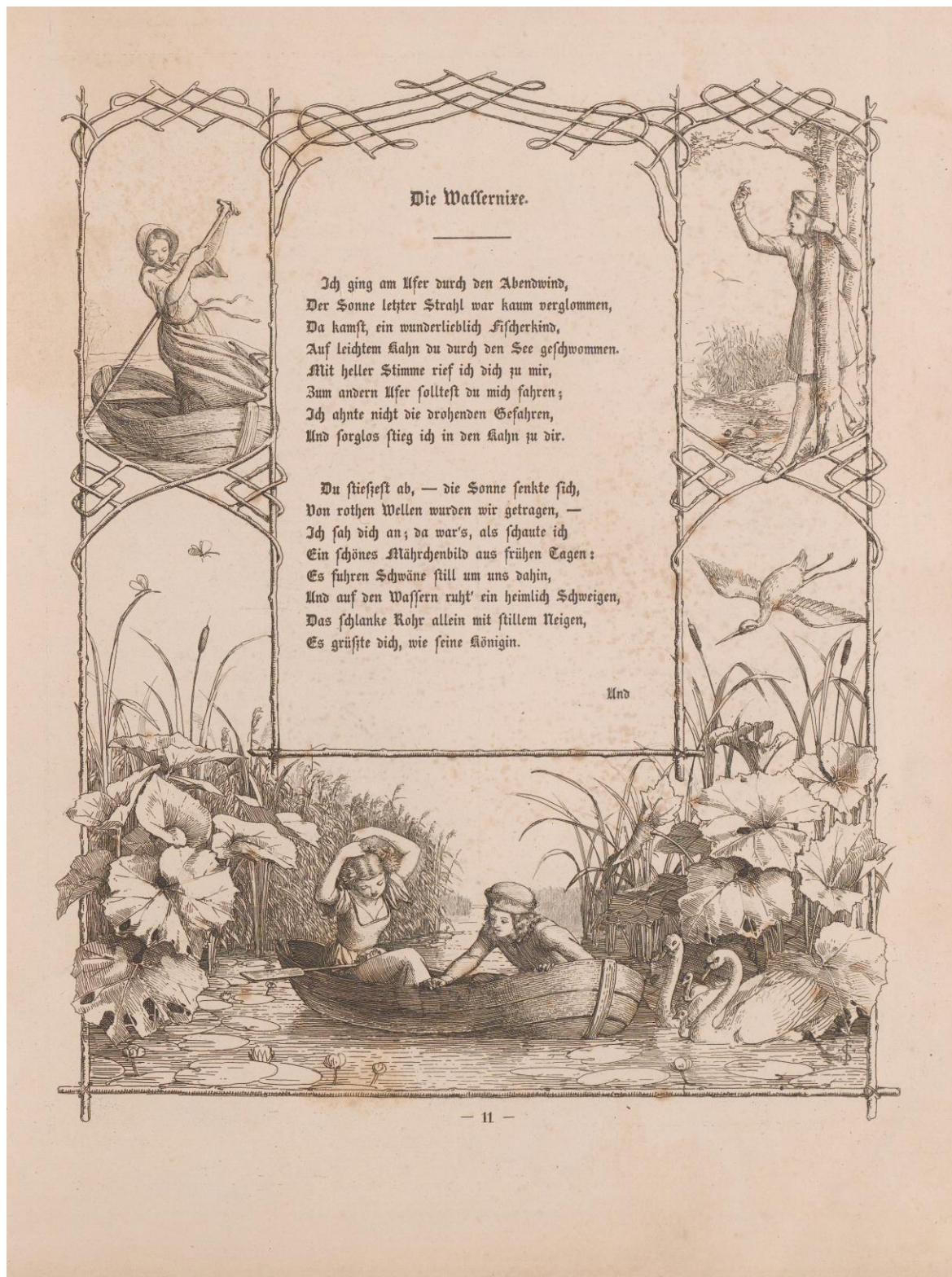


Abb. 26

Eduard Steinbrück: Illustration *Die Wassernixe*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

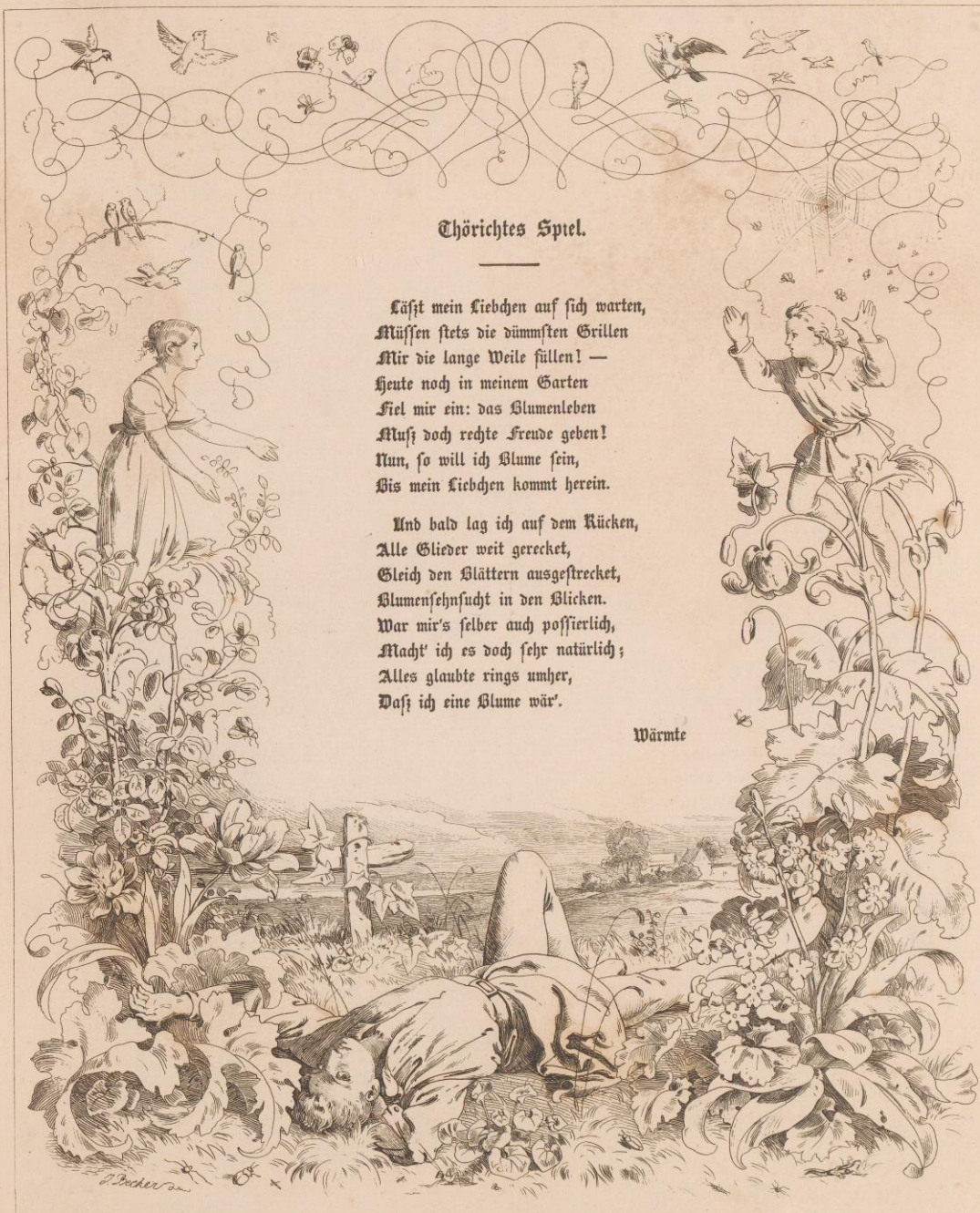


Abb. 27

Jakob Becker: Illustration *Thörichtes Spiel*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



Abb. 27

Carl Dahl: Illustration *Juchhe!*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)
Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



Abb. 29

Otto Reinhard Jacobi: Illustration *Liebesfischlein*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

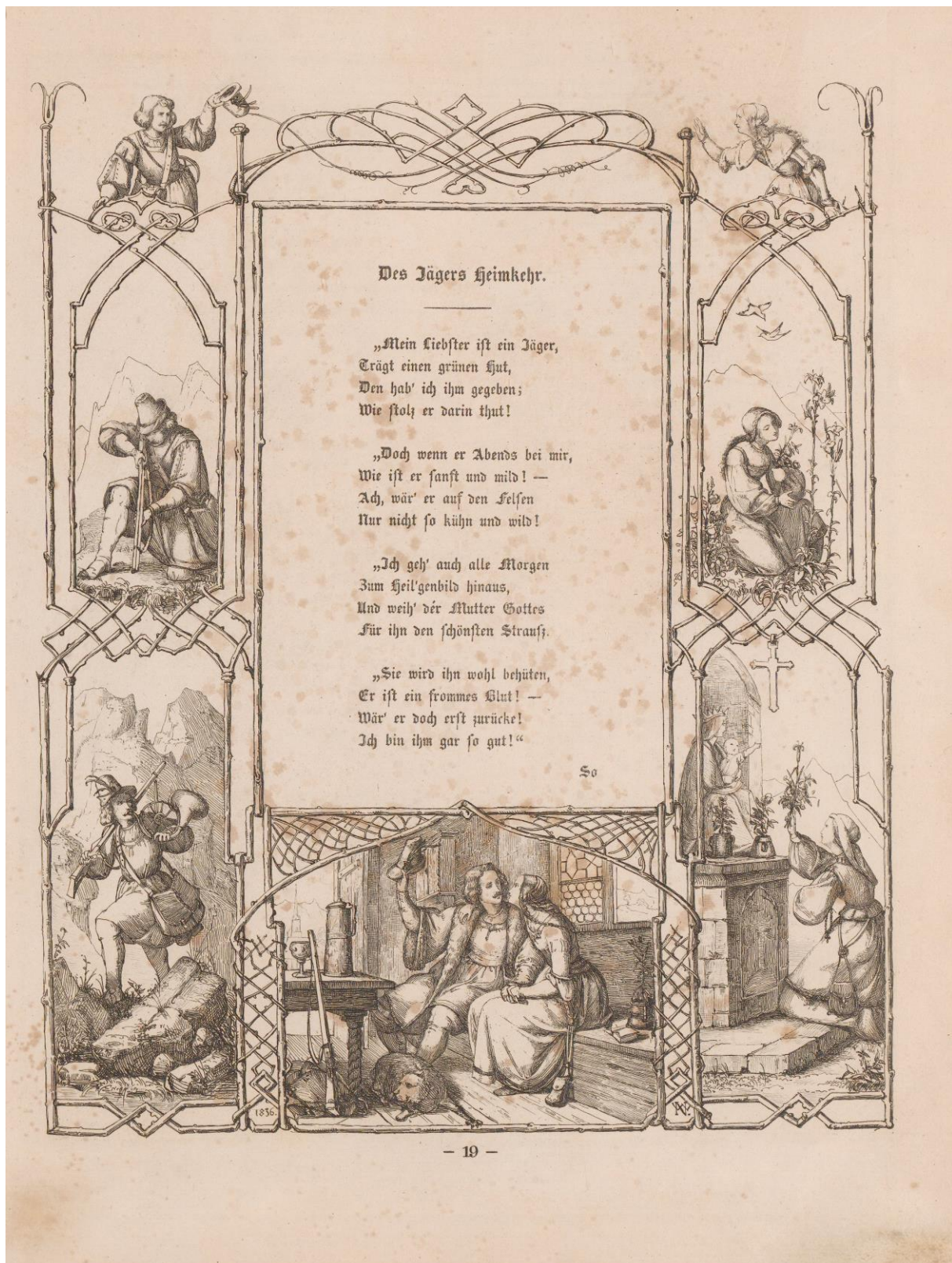


Abb. 30

Wilhelm Nerenz: Illustration *Des Jägers Heimkehr*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

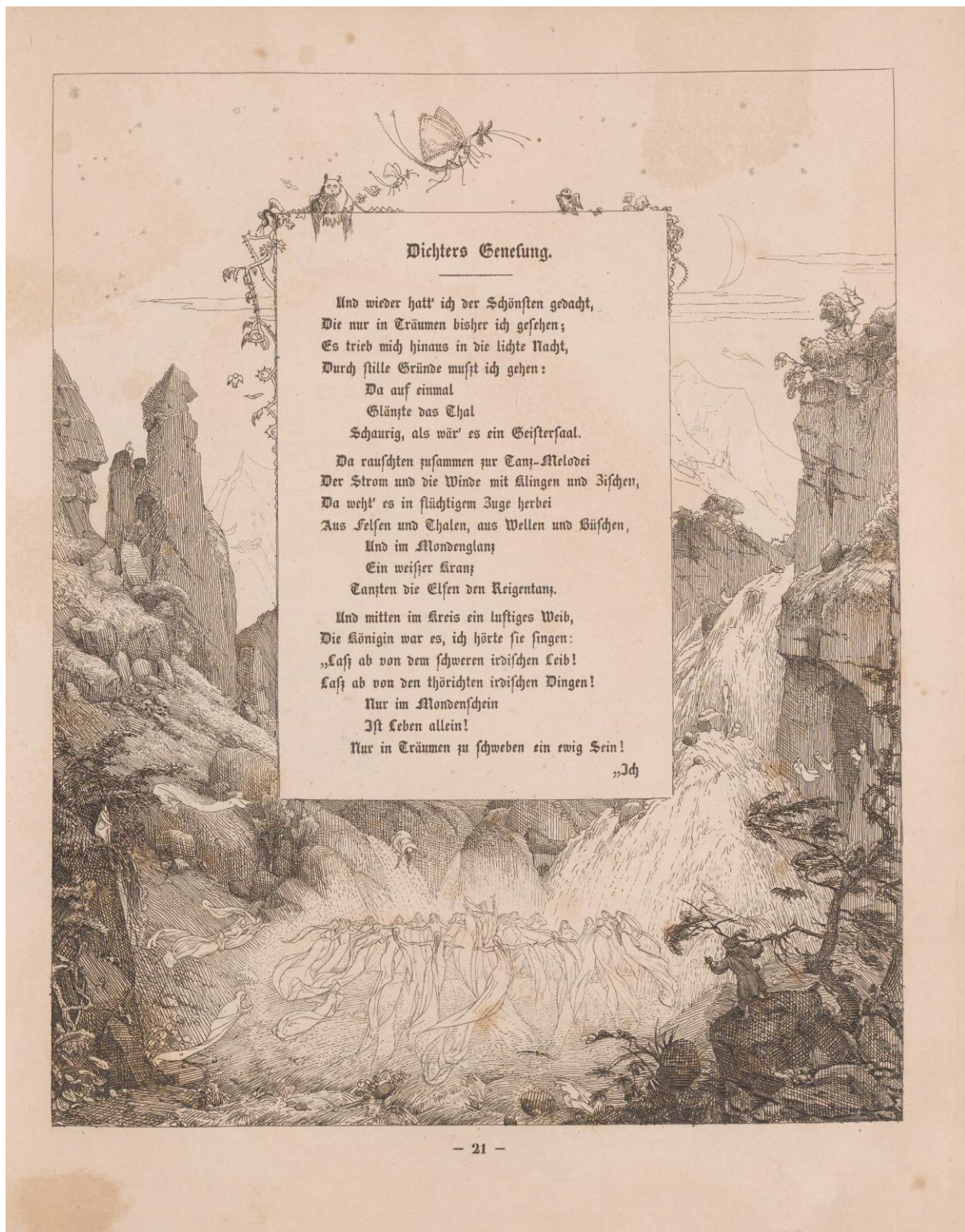


Abb. 31

Andreas Achenbach: Illustration *Dichters Genesung*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

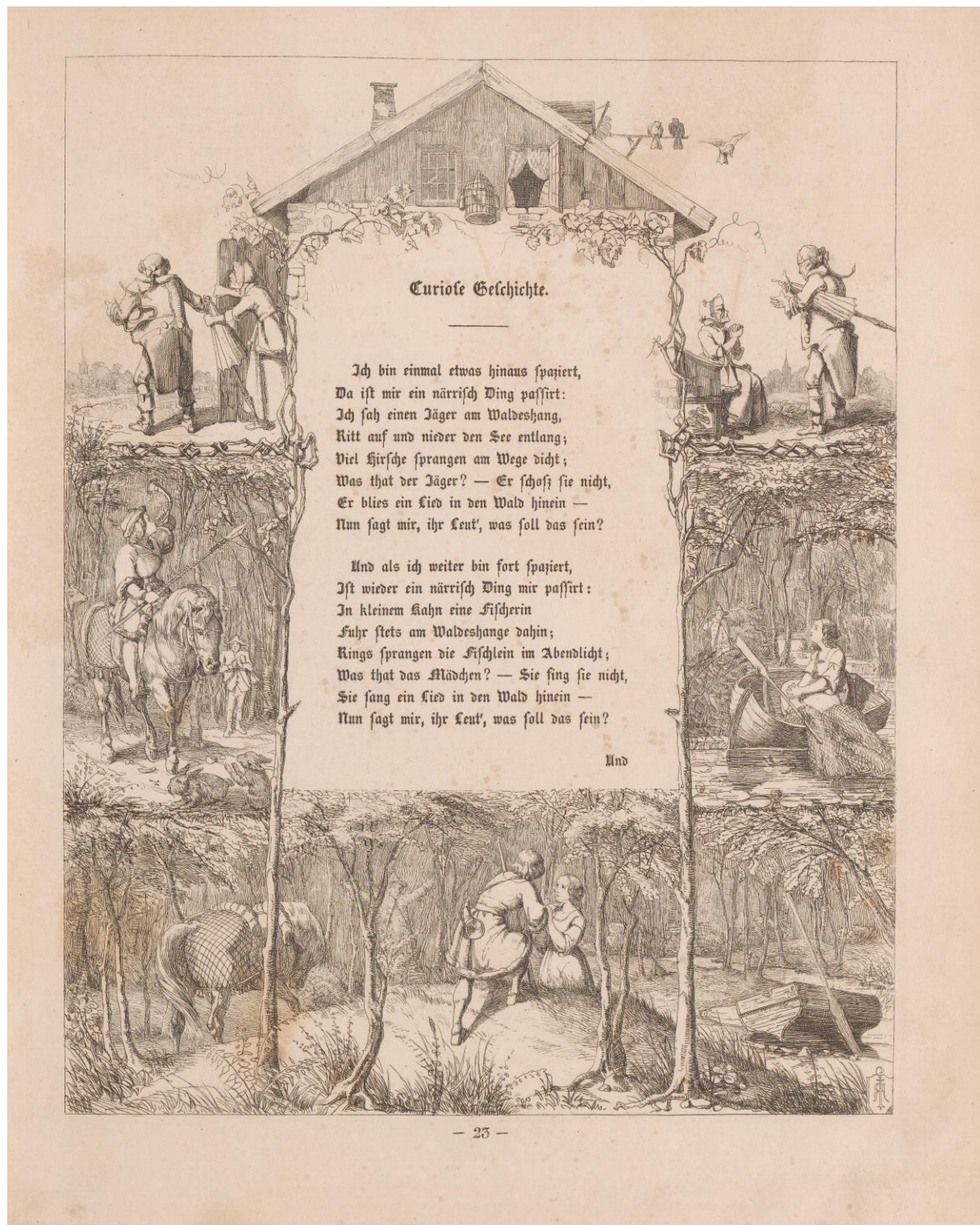


Abb. 32

Rudolf Jordan: Illustration *Curiose Geschichte*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

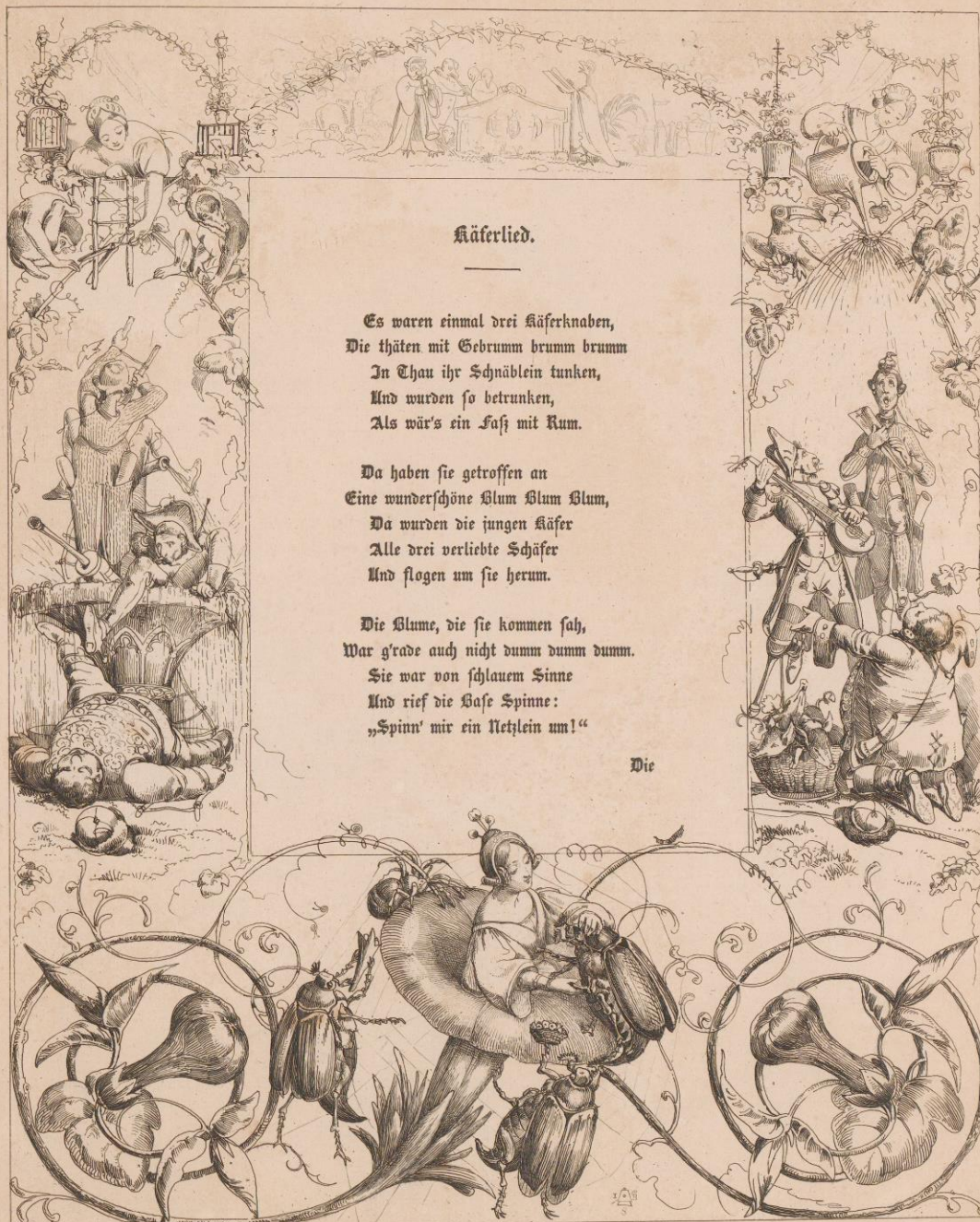


Abb. 33

Johann Baptist Sonderland: Illustration *Käferlied*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

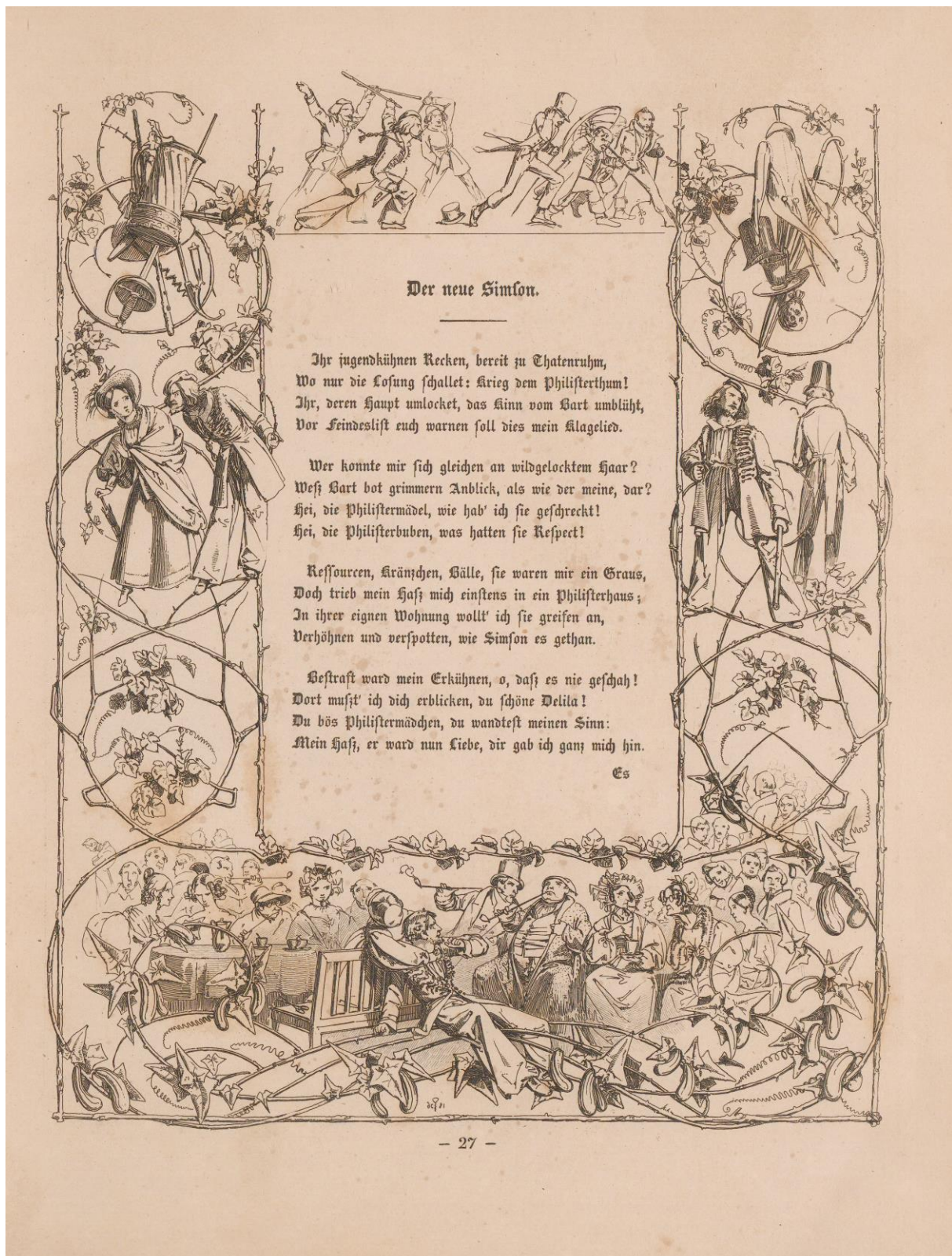


Abb. 34

Adolph Schroedter: Illustration *Der neue Simson*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

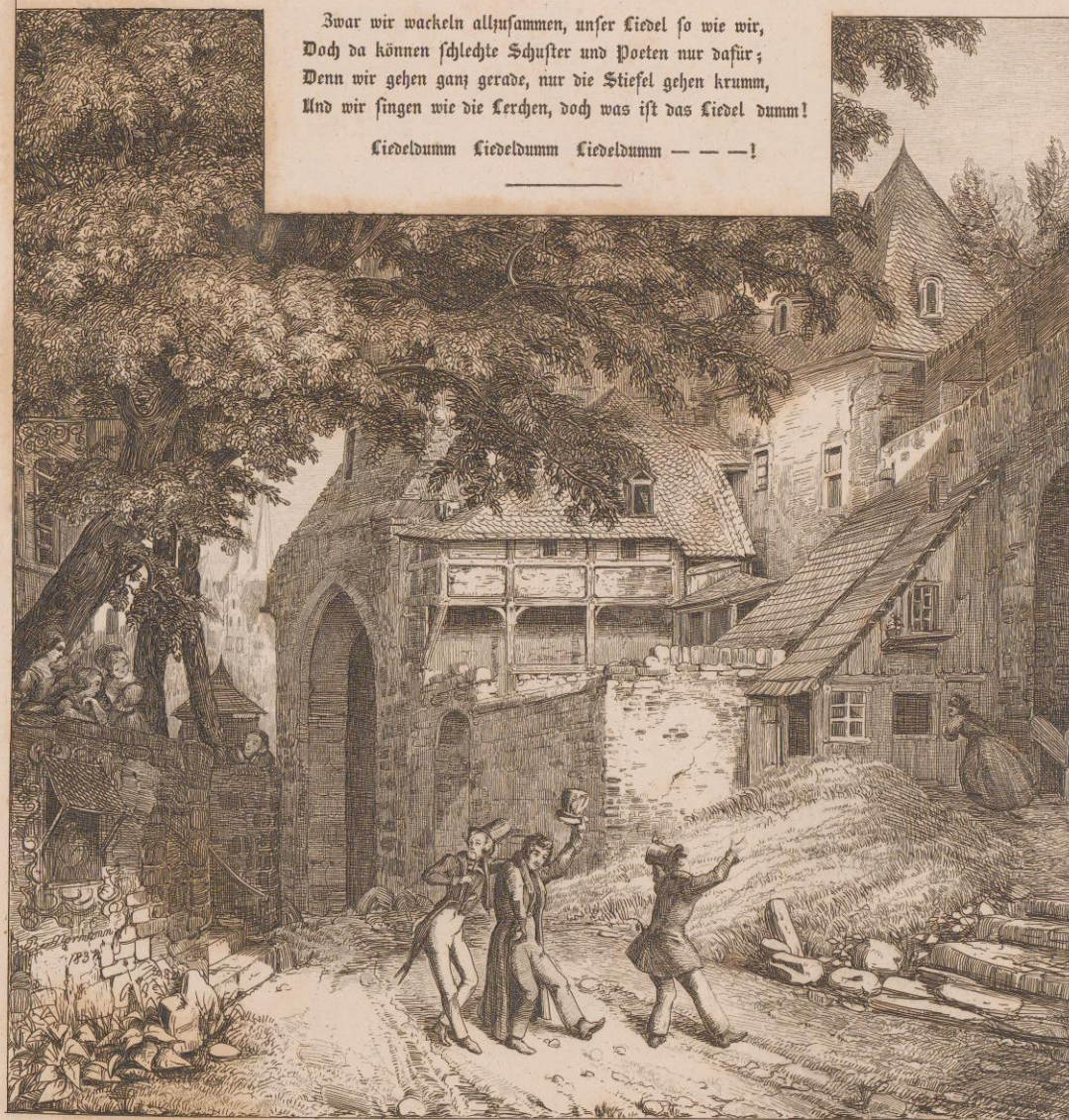
Blauer Montag.

'S ist doch närrisch, wenn wir eben nur vom Wein einmal genippt,
Dasi der Gut so wunderbarlich gleich nach einer Seiten kippt!
Doch das macht uns erst Courage; denn die Mädel, seht doch an,
Lachen, wo sie uns nur schauen, haben ihre Lust daran.

Ah, du allerschönstes Mädel mit den blauen Augen dort,
Blauer Montag ist ja heute, warum' läufst du uns denn fort?
Blauer Montag, blauer Himmel, blaue Augen — liebster Schatz!
Was nur blau und lustig, hat ja heut in unserm Herzen Platz.

Zwar wir wackeln allzusammen, unser Kiedel so wie wir,
Doch da können schlechte Schuster und Poeten nur dafür;
Denn wir gehen ganz gerade, nur die Stiefel gehen krumm,
Und wir singen wie die Lerchen, doch was ist das Kiedel dumm!

Kiedeldumm Kiedeldumm Kiedeldumm — — —!



— 29 —

Abb. 35

Rudolf von Normann: Illustration *Blauer Montag*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

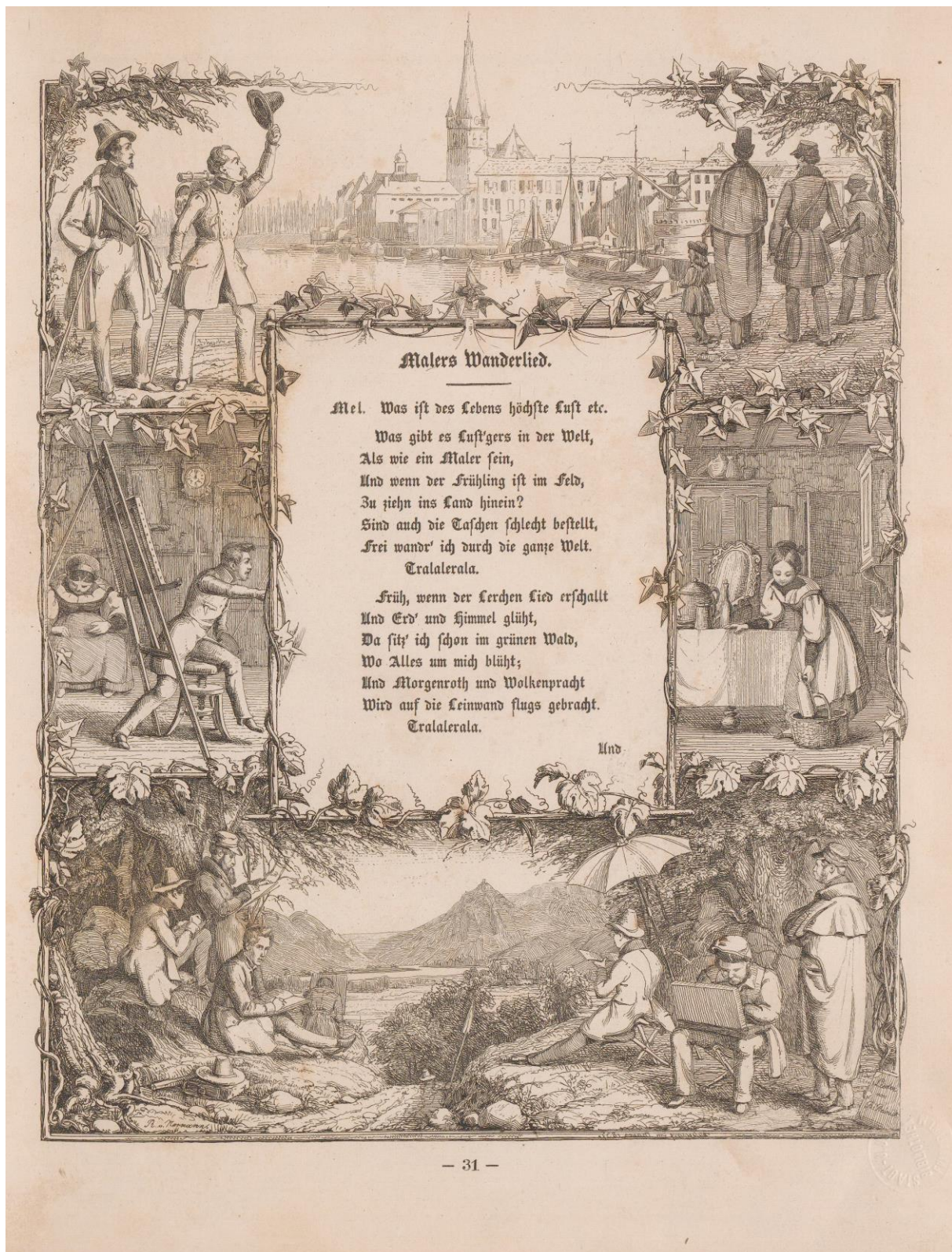
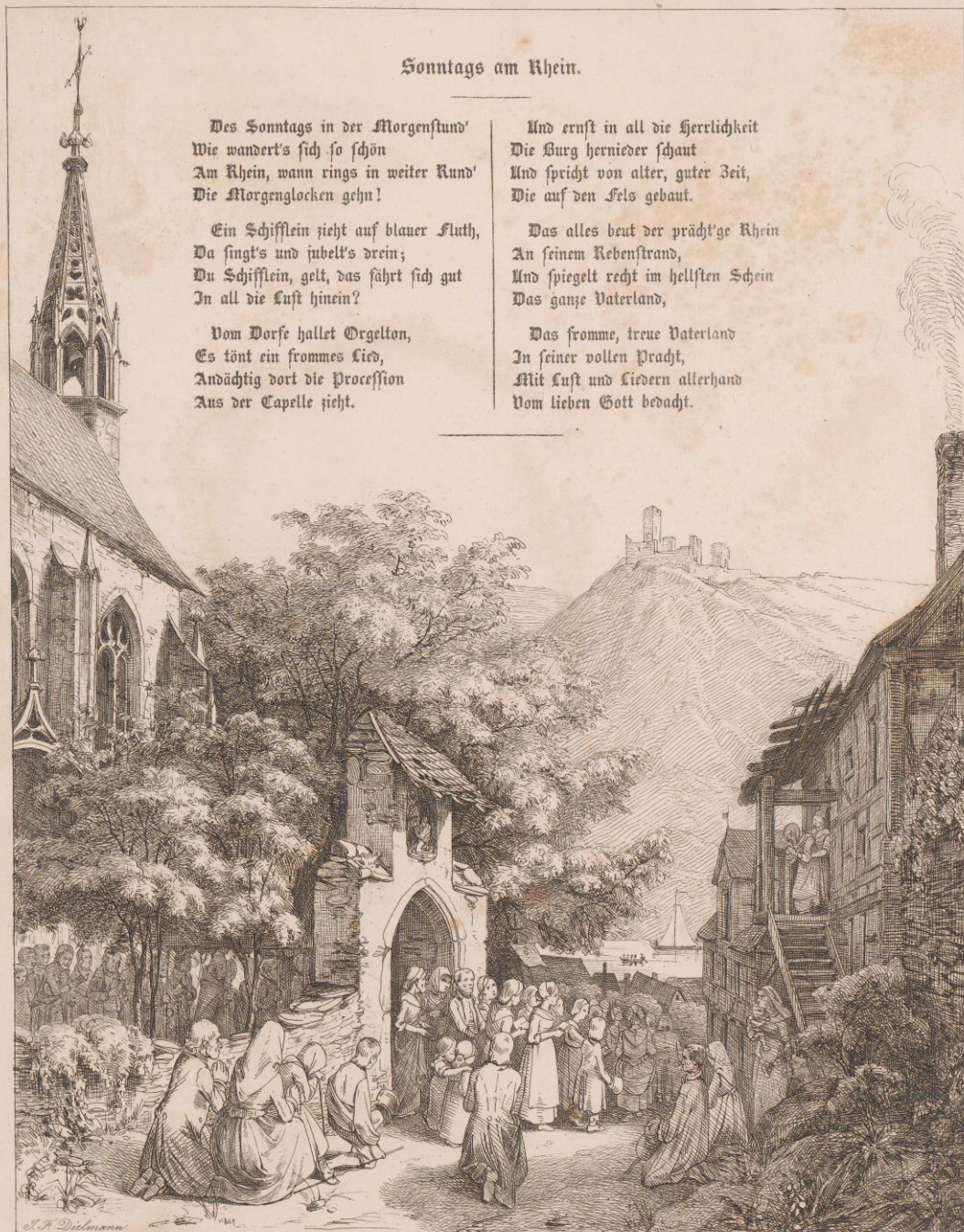


Abb. 36

Rudolf von Normann: Illustration *Malers Wanderlied*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



- 33 -

Abb. 37

Jakob Dielmann: Illustration *Sonntags am Rhein*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

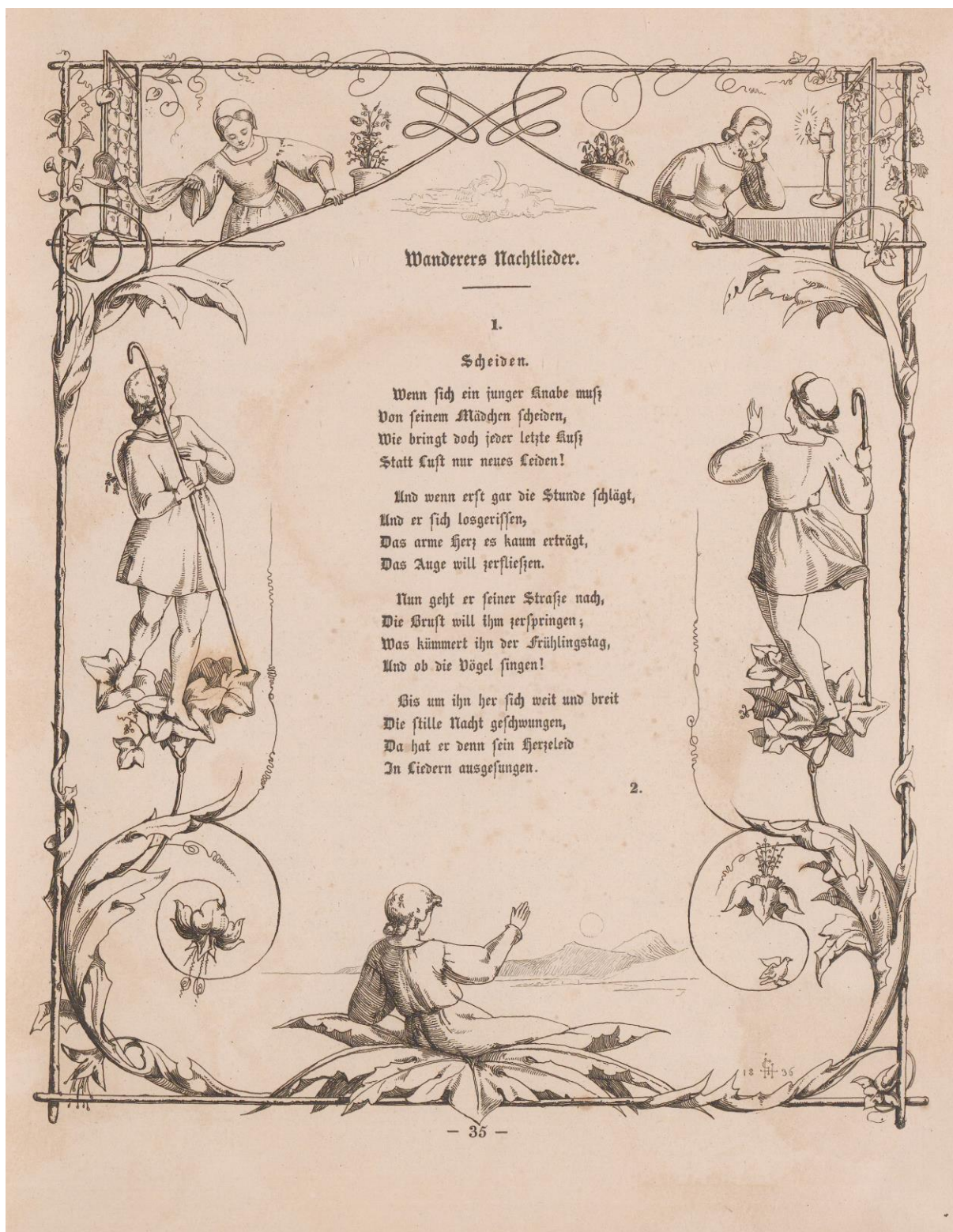
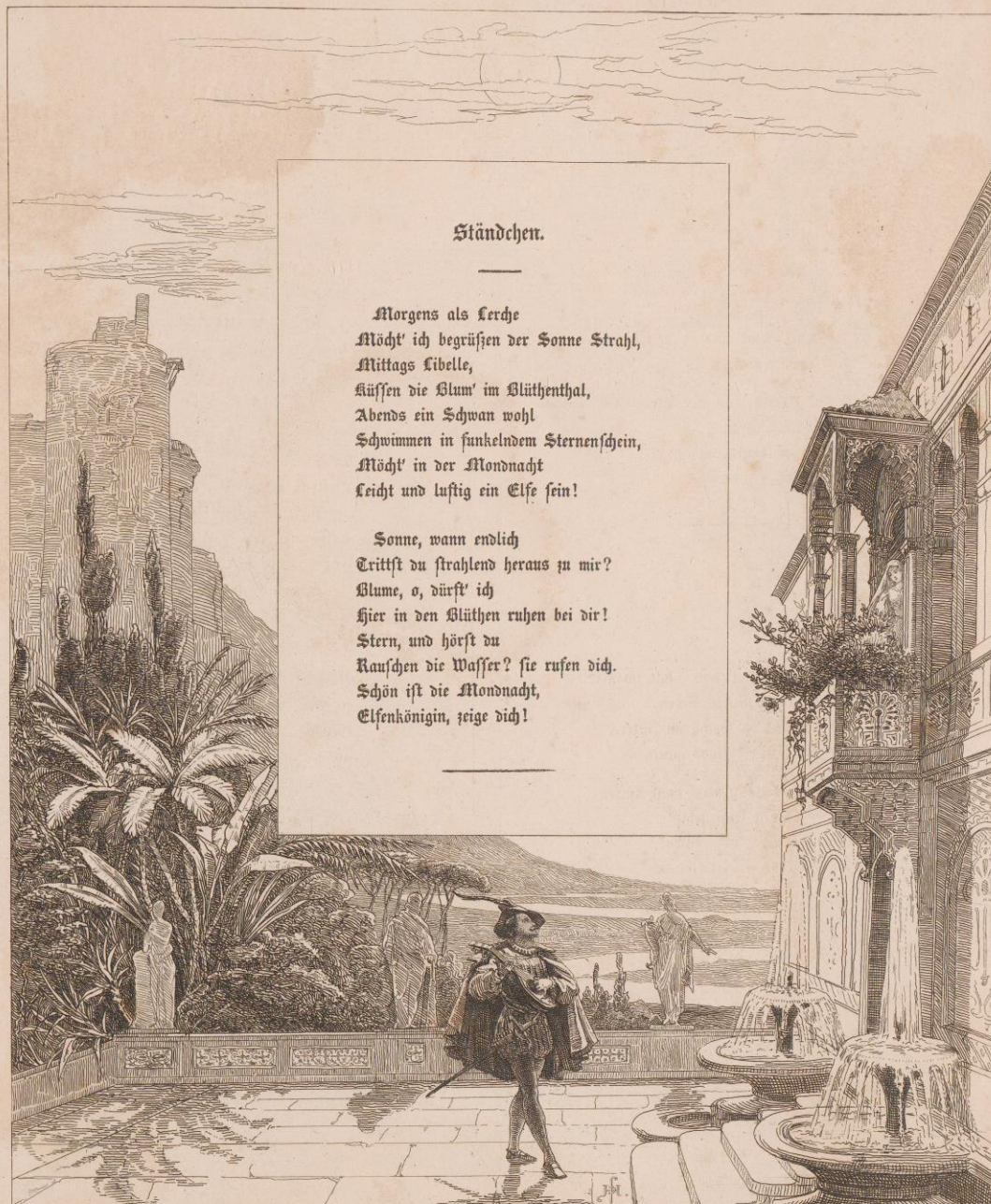


Abb. 38

Carl Heinrich Herrmann: Illustration *Wanderers Nachtlieder*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



Ständchen.

Morgens als Lerche
Möcht' ich begrüßen der Sonne Strahl,
Mittags Libelle,
Küssen die Blum' im Blüthenthal,
Abends ein Schwan wohl
Schwimmen in funkelndem Sternenschein,
Möcht' in der Mondnacht
Leicht und lustig ein Elfe sein!

Sonne, wann endlich
Etrittst du strahlend heraus zu mir?
Blume, o, dürst' ich
Hier in den Blüthen ruhen bei dir!
Stern, und hörst du
Rauschen die Wasser? sie rufen dich.
Schön ist die Mondnacht,
Elfenkönigin, zeige dich!

Abb. 39

Hermann Plüddemann: Illustration *Ständchen*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

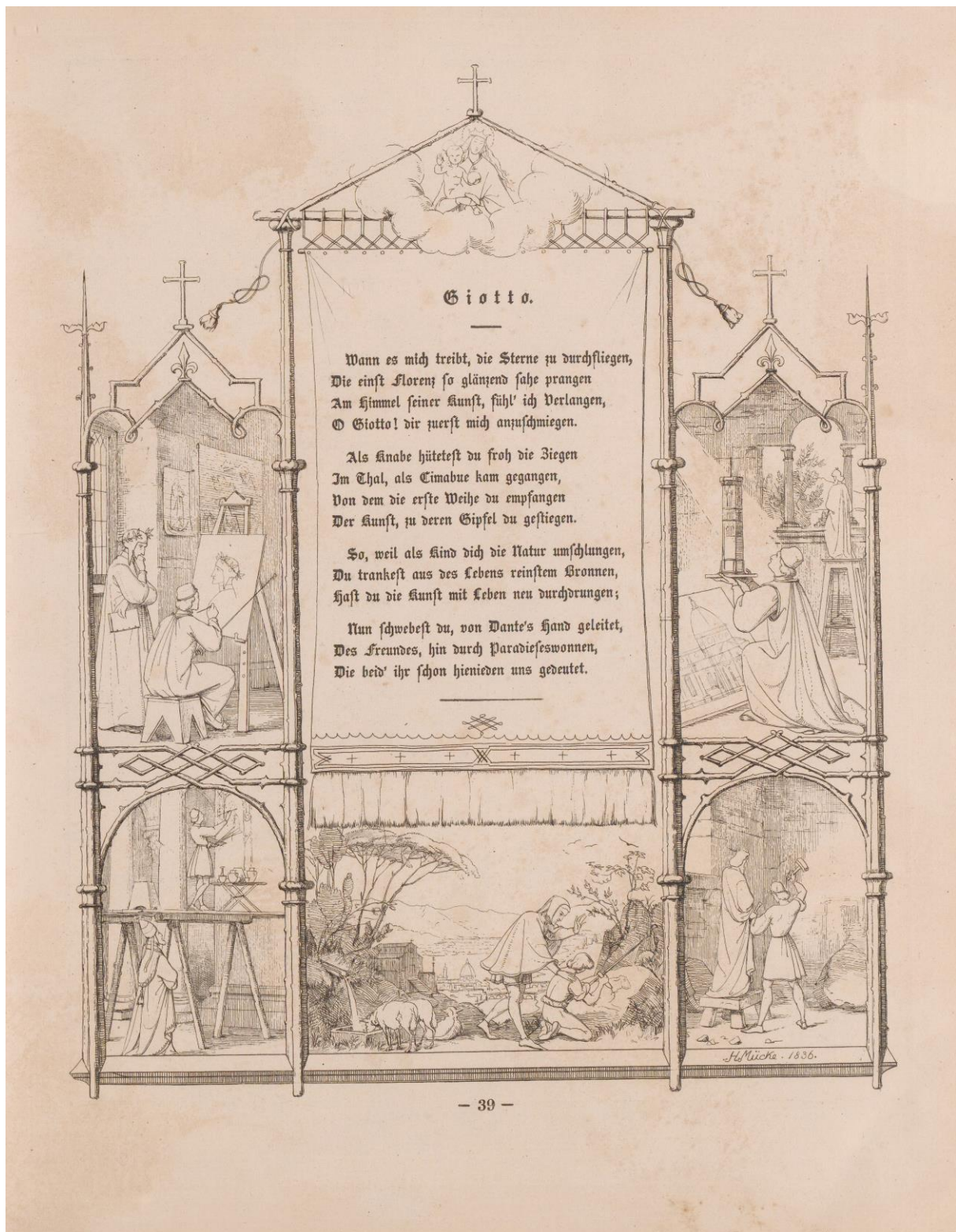


Abb. 40
 Heinrich Mücke: Illustration *Giotto*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)
 Radierung zu einer Ausgabe von 1838
 Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

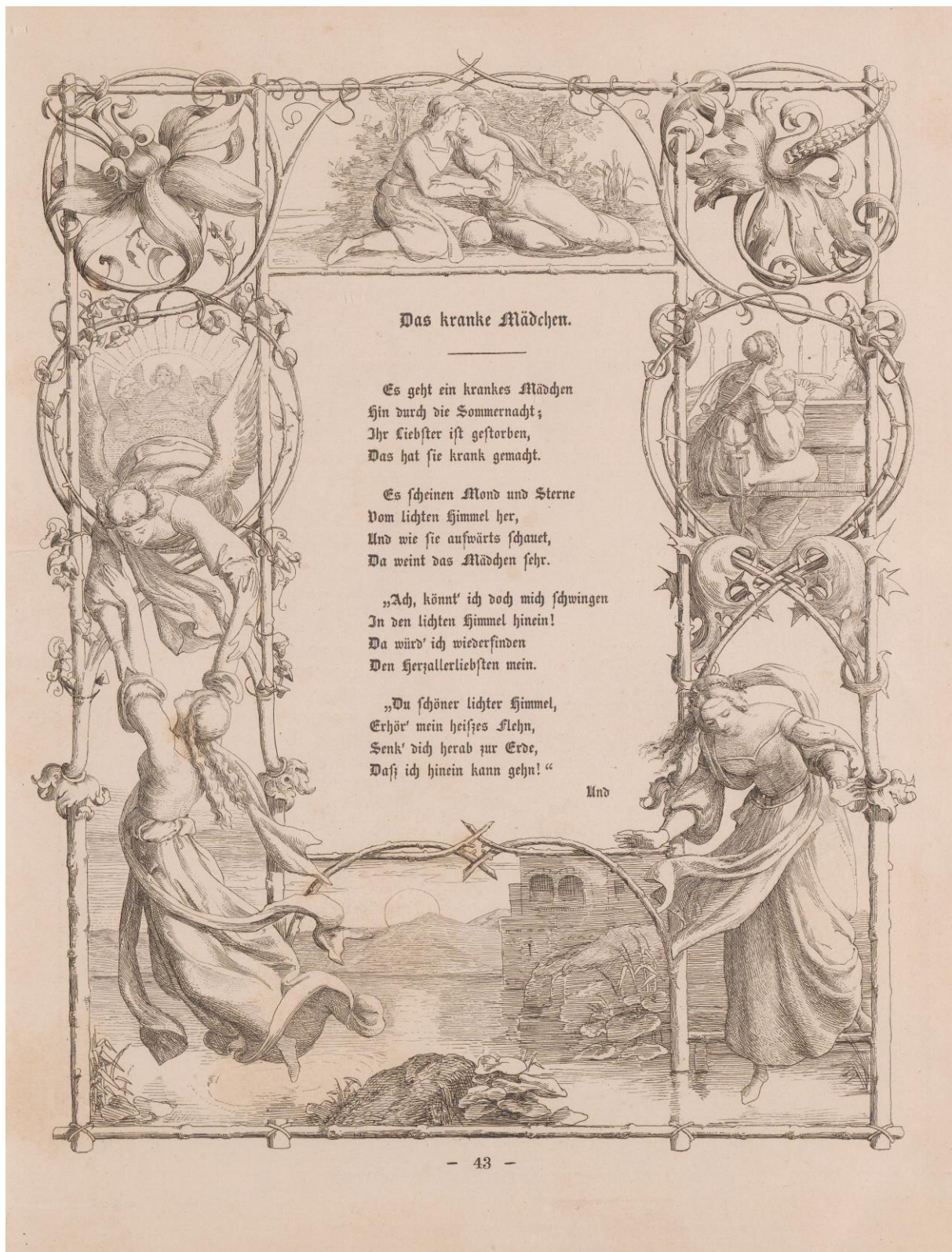


Abb. 42

Hermann Anton Stilke: Illustration *Das kranke Mädchen*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



Unter den dunkeln Linden.

— 45 —

Abb. 43

Johann Wilhelm Schirmer: Illustration *Unter den dunklen Linden*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

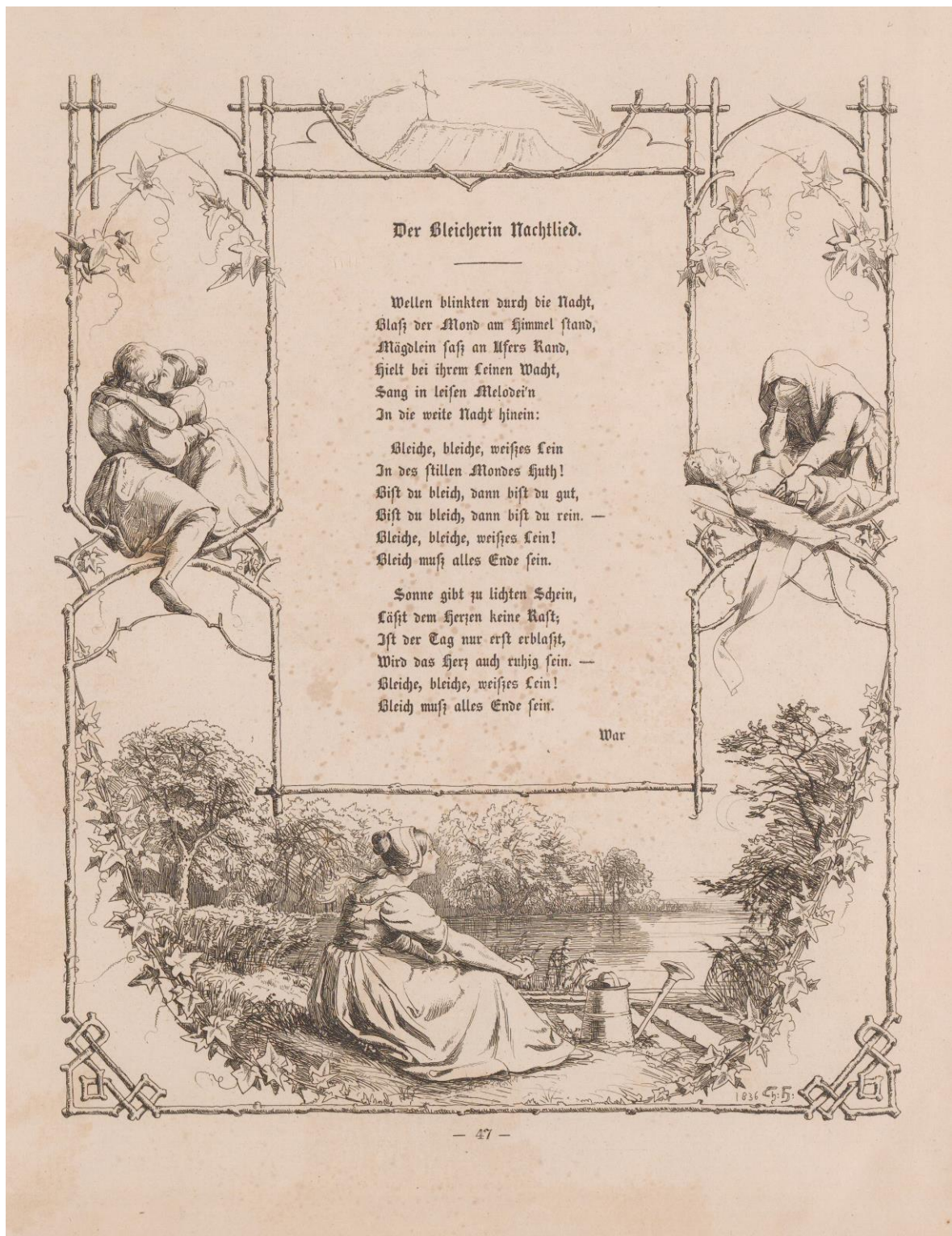


Abb. 44

Theodor Hildebrandt: Illustration *Der Bleicherin Nachtlid.*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

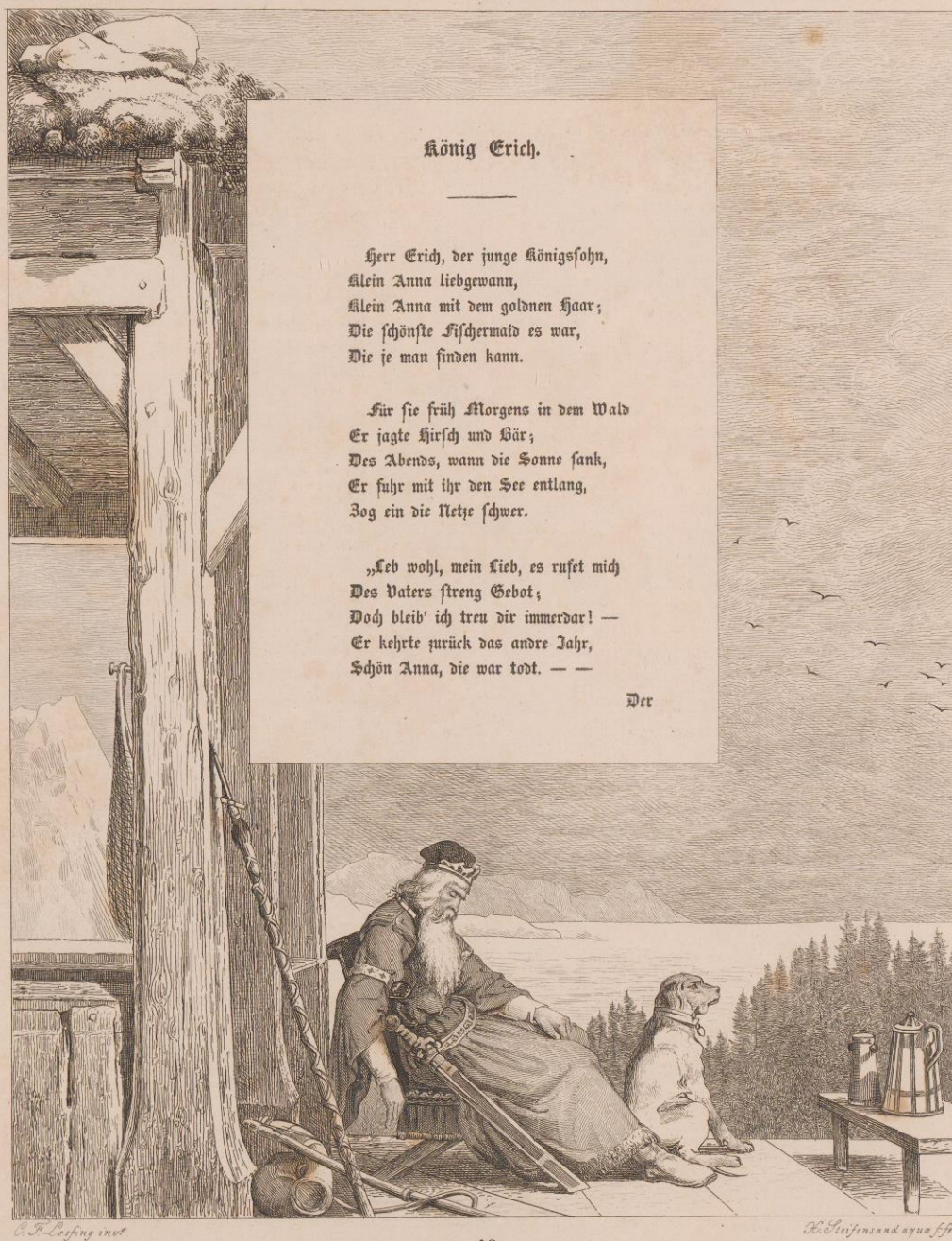


Abb. 45

Carl Friedrich Lessing: Illustration *König Erich*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

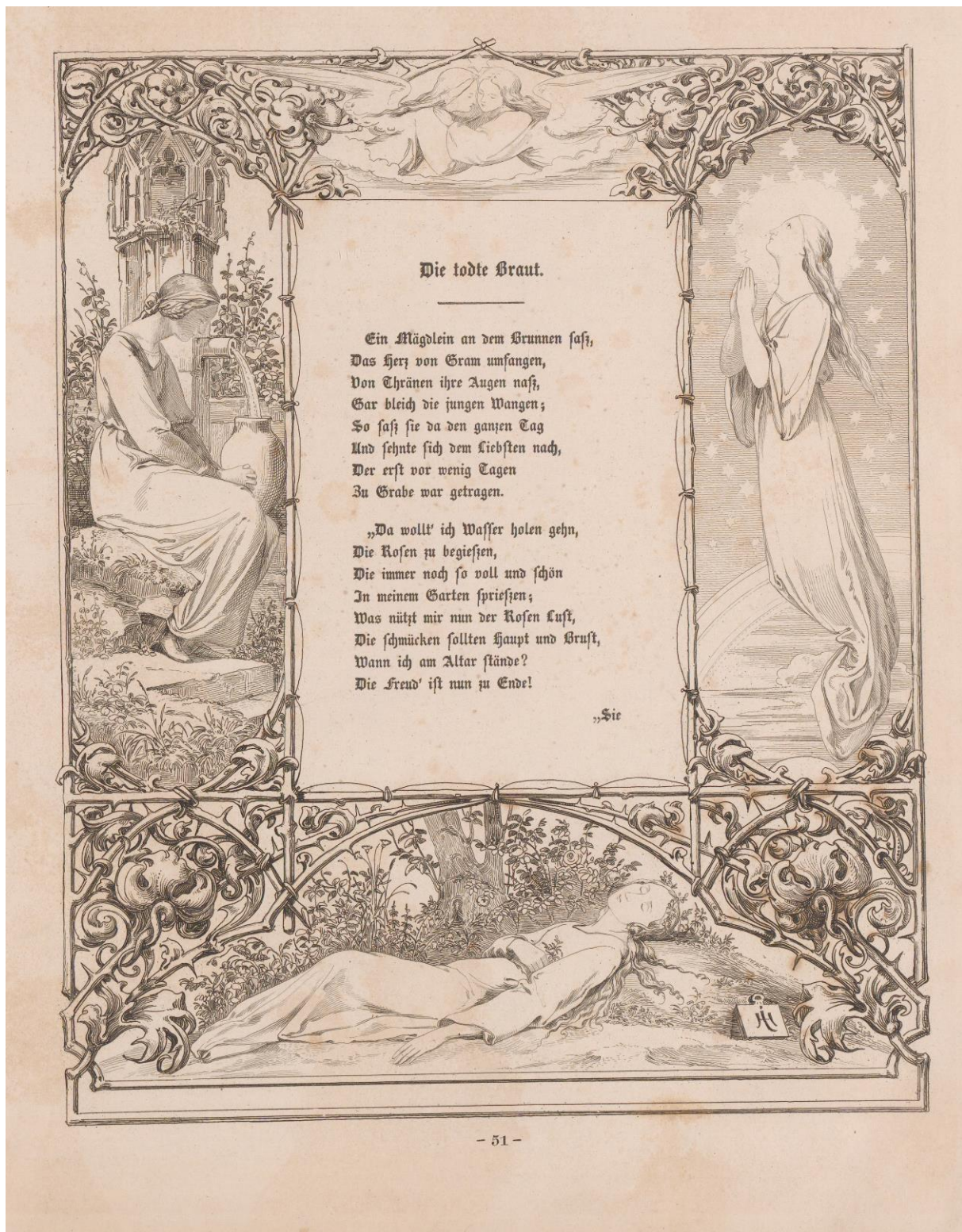


Abb. 46

Julius Hübner: Illustration *Die todte Braut*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

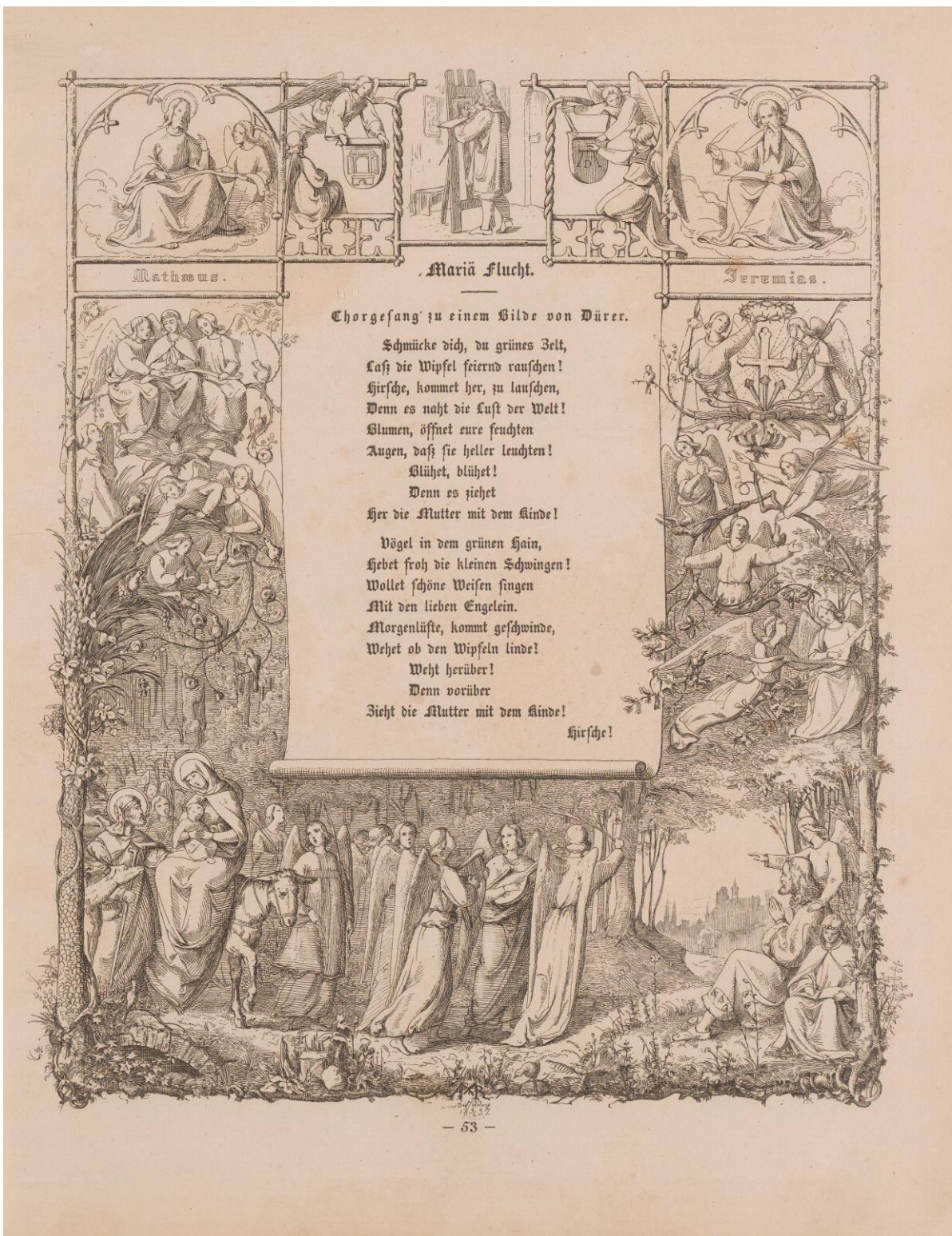
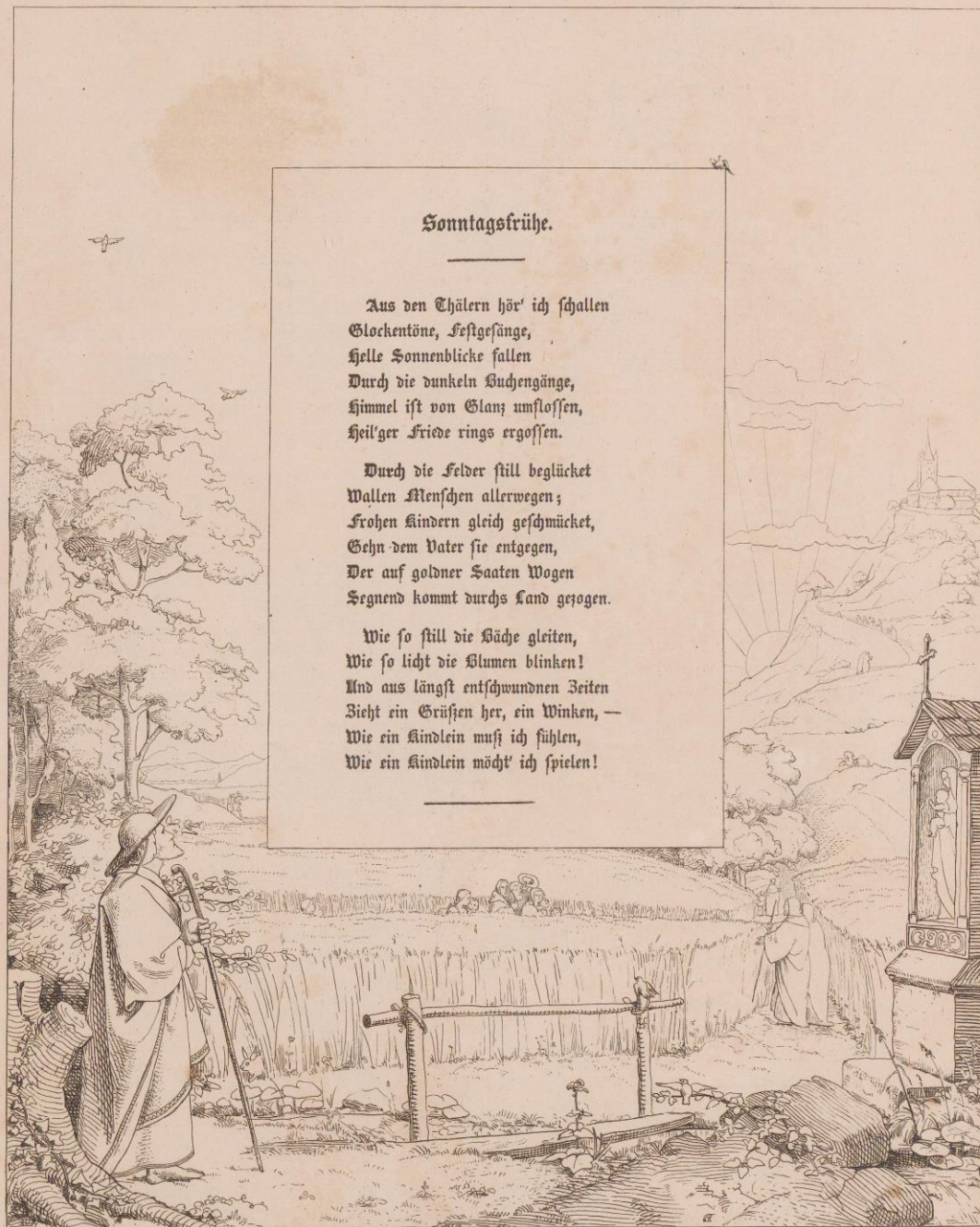


Abb. 47

Andreas Müller: Illustration *Mariä Flucht*. *Chorgesang zu einem Bilde von Dürer*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



Sonntagsfrühe.

Aus den Thälern hör' ich schallen
Glockentöne, Festgefänge,
Helle Sonnenblicke fallen
Durch die dunkeln Buchengänge,
Himmel ist von Glanz umflossen,
Heil'ger Friede rings ergossen.

Durch die Felder still beglückt
Wallen Menschen allerwegen;
Frohen Kindern gleich geschmückt,
Sehn dem Vater sie entgegen,
Der auf goldner Saaten Wogen
Segnend kommt durchs Land gezogen.

Wie so still die Bäche gleiten,
Wie so licht die Blumen blinken!
Und aus längst entschwundenen Zeiten
Sieht ein Grüßen her, ein Winken, —
Wie ein Kindlein muß ich fühlen,
Wie ein Kindlein möcht' ich spielen!

Abb. 48

Ernst Deger: Illustration *Sonntagsfrühe*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

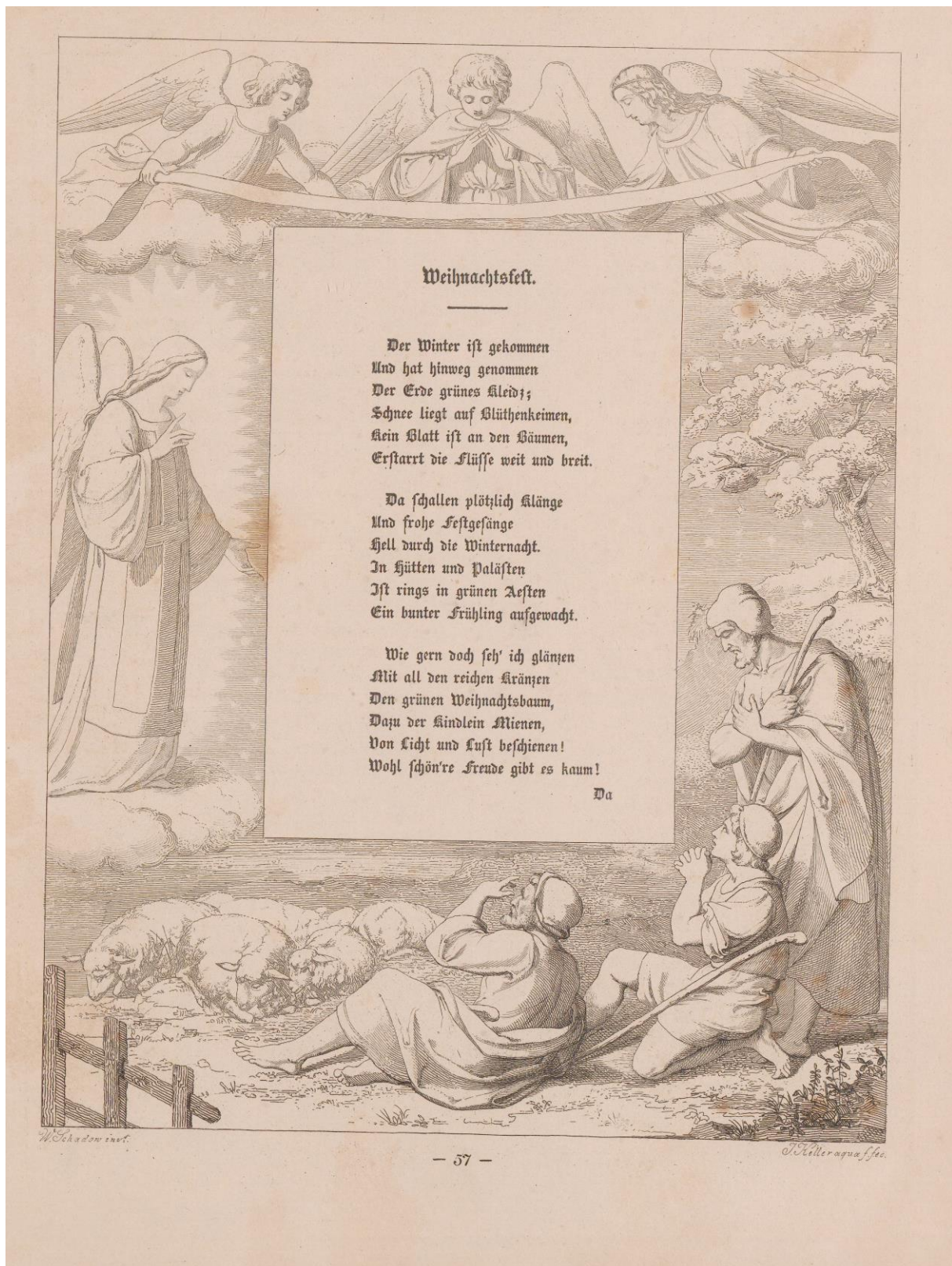


Abb. 49

J. Keller nach einer Zeichnung von Wilhelm Schadow: Illustration *Weihnachtsfest*, recto, zu Reinicks *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)

Nun aber manche Leute kamen,
Die ihren Aerger daran nahmen
Und sagten: dieses R sei witzig,
Der mir's gemallet aber spitzig;
In jenem kleinen Blumenfeld
Sei nämlich schalkhaft vorgestellt,
Wie ein verliebtes Dichterlein
In Blumen sich gesponnen ein —

Gerad wie in das Netz die Spinne —
Und fäße so in sich darinne,
In seinem eignen engen R,
Dafz es nicht könnte drüber her;
Auch woll' sein Spiel nicht viel bedeuten,
Es stimme eben nur die Saiten.
Doch was beträff das Conterfei,
So sei es keineswegs getreu,

Vielmehr der Maler alte Art:
Dafz sie die Dichter meistens zart,
In schöner Tracht aus alter Zeit,
Die Cithar spielend, conterfeit;
Wenn in Natur sie noch so häßlich,
Im Bilde sei das unerläßlich. —

Das ging mir sehr durch meinen Sinn,
Und fand doch manches Wahre drin,
Und als ich in den Spiegel sah,
Schaut' ich mich wirklich anders da;
Von glatten Wangen, langem Haar
Ward wenig ich an mir gewahr,
Und von den zierlichen Manieren
War leider auch nicht viel zu spüren.

Da dacht' ich: Sei's denn immerhin!
Liegt Schalkheit oder Ernst darin,
Wer suchen will, ei nun, der thut es!
Das Bild bleibt darum doch was Gutes.
Und der's mir malte, hat als Freund
Es ganz gewißlich gut gemeint,
Hat mit den andern Kunstgenossen
Dies kleine Büchlein unverdrossen
Geschnückt mit solcher Bilderlust,
Dafz meine Lieder, wohl bewußt
Der eignen Schwäche, fast sich schämen,
In solchem Schmuck sich zu benehmen. —
Drum, werthe Freund' und liebe Brüder,
Vergönnt, dafz ich und meine Lieder
Für Euer trefflich Ausstaffiren,
Eu'r Zeichnen, Aetzen und Radiren
Vor allen Lesern hier sogleich
Aus frohem Herzen danken Euch;
Weiß wohl, die stimmen ein mit mir
Im Dank für diese reiche Bier.

Und Euch, Ihr Leser, bitt' ich noch:
Seid gütlich diesem Büchlein doch!
Und wenn vielleicht ein schönes Kind
An meinen Liedern Freude findt
Und möcht' des Malers Namen kennen:
REINICK, so pflegt er sich zu nennen.



Abb. 50

Carl Müller nach einer Zeichnung von Julius Hübner: *Initiale, recto, zu Reinicks Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* (1837)

Radierung zu einer Ausgabe von 1838

Copyright: Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:3-275275)



Abb. 51

Titelbild (Illustration 1) zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
Lithographie der Erstausgabe
Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)

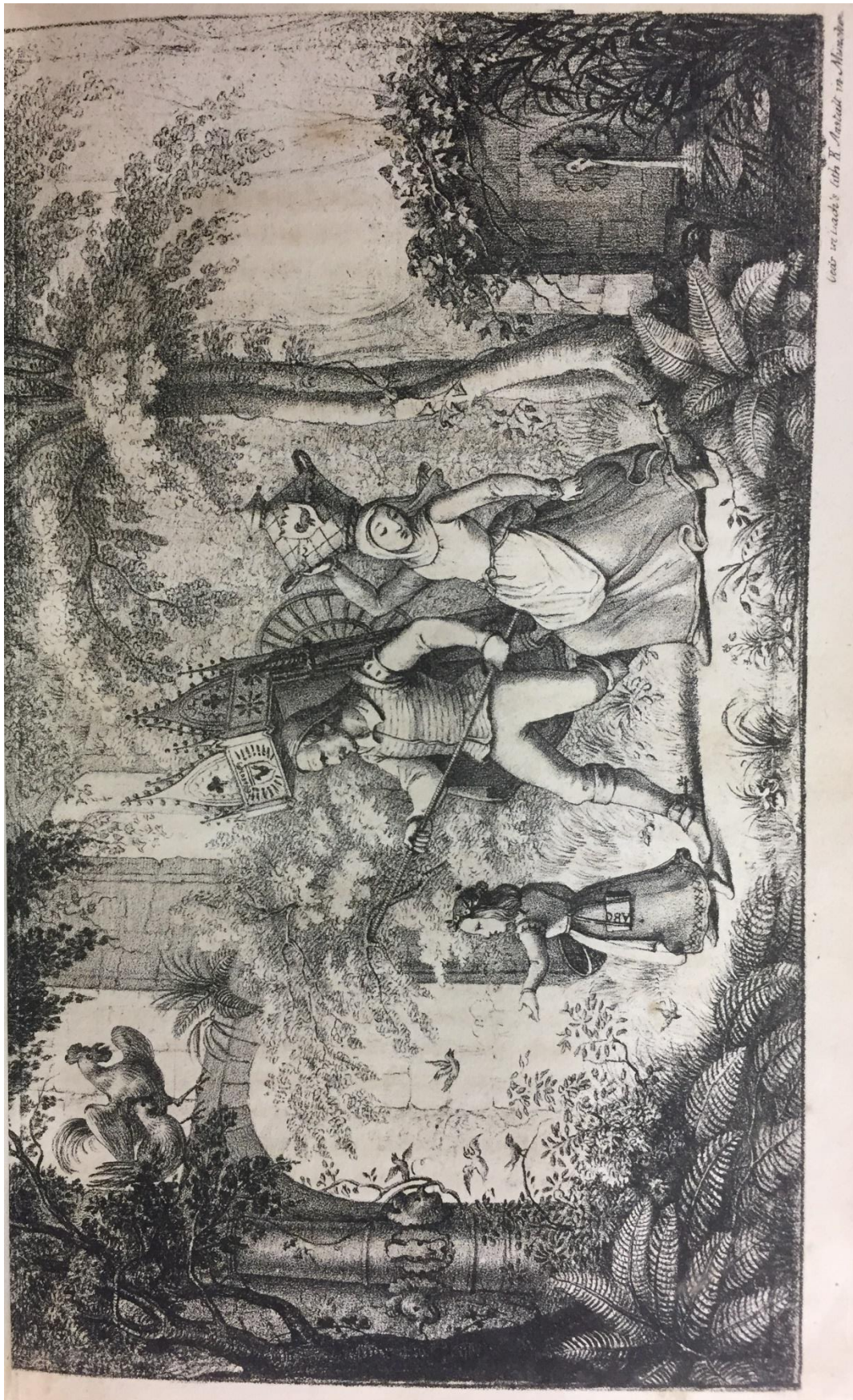


Abb. 52

Illustration 2 (*Rückkehr nach Gockelsruh*) zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 53

Illustration 3 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
Lithographie der Erstausgabe
Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 54

Illustration 4 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
Lithographie der Erstausgabe
Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 55
 Illustration 5 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 56
 Illustration 6 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 57
 Illustration 7 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 58
 Illustration 8 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 59
Illustration 9 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
Lithographie der Erstausgabe
Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 60
Illustration 10 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
Lithographie der Erstausgabe
Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 61

Illustration 11 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)

Lithographie der Erstausgabe

Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 62

Illustration 12 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)

Lithographie der Erstausgabe

Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 63
 Illustration 13 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 64
 Illustration 14 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 65
 Illustration 15 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)



Abb. 66

Detail aus dem Titelbild (Illustration 1) zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)



Abb. 67

Detail aus der Schlussillustration (Illustration 15) zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)



Abb. 68

Detail aus der Schlussillustration (Illustration 15) zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)



Abb. 69
 Illustration 15 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)
 Lithographie der Erstausgabe
 Kiel, Universitätsbibliothek (eigene Aufnahme)

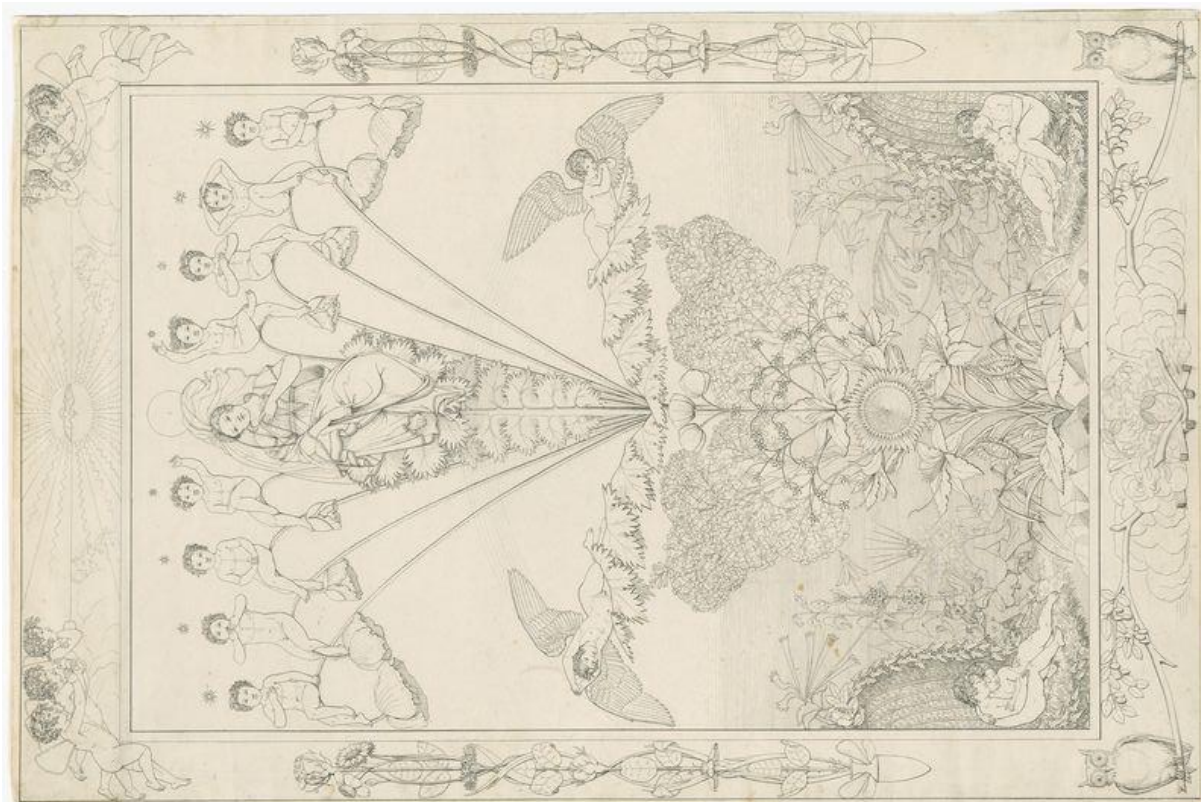


Abb. 70
 P.O. Runge: *Die Nacht* (Vorlage für den Stich, 1803)
 714 x 482 mm, Feder in Schwarz mit Spuren von Bleistift
 Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 34182 (Copyright: Hamburger Kunsthalle / bpk, Christoph Irrgang)



Abb. 71
Detail aus Illustration 7 zu Clemens
Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)



Abb. 72
Detail aus Illustration 10 zu Clemens Brentanos
Gockel, Hinkel und Gackeleia (1838)



Abb. 73
Detail aus Illustration 13 zu Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)

Viktoria Haß

Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

2019 Promotion an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit vorliegender Arbeit.