

WERNER BUSCH

## *Goethe und Neureuther. Die Arabeske: Ornament oder Reflexionsmedium?*

Es ist wie so oft bei Goethe. Von seinen Grundanschauungen nimmt er nicht Abschied, beruft sie als Ausgangspunkt und Positionsbeschreibung regelmäßig, um dann aber doch die Tür ein wenig zu Neuem, Anderem, seinen Überzeugungen letztlich Widersprechendem zu öffnen.

Die bloße Tatsache von Goethes wirklich ungewöhnlicher Begeisterung für Eugen Napoleon Neureuthers arabeske Randzeichnungen (Abb. 1) – er weiß sie gar nicht genug zu loben – scheint auf ein Exempel für das beschriebene Phänomen zu verweisen. Weitere Unterstützung findet dieser Gedanke durch Goethes Faszination für Philipp Otto Runge's arabeske *Tageszeiten* (Abb. 2). Als Runge ihm zuerst die Zeichnungen zur Ansicht schickt, ist Goethe irritiert, geht im Antwortbrief an Runge einerseits ein wenig auf Distanz (er habe nicht alles verstehen können), kann sich aber gleichzeitig dem Sog nicht entziehen; er muss sich immer wieder in die Blätter vertiefen, erfährt, dass man sich labyrinthisch in sie verlieren kann.<sup>1</sup> Goethe wird sich noch genau erinnern haben, was Runge 1801 zu den Weimarer Preisaufgaben eingesandt hatte und wie er, Goethe, dessen *Achill und Skamandros*-Zeichnung durch die Feder Johann Heinrich Meyers aburteilen ließ (Abb. 3). Meyer, wie immer zuständig für die Einhaltung der Grundposition, schon aus didaktischen Gründen, um den Weg der Kunst nicht in die vermeintlich falsche Richtung gehen zu lassen – Meyer rügt, dass der dargestellte Moment unklar sei, dass die Zeichnung, gemeint in anatomischer Hinsicht, unrichtig sei und empfiehlt dem entwerfenden Künstler, das Vorbild der Antike und der Natur »im Sinne der Alten« zu studieren.<sup>2</sup> Damit wird ein klassisch-idealistischer Bildbegriff eingeklagt, den Runge nicht erfüllt habe.

- 1 Vgl. Sulpiz Boisserée an seinen Bruder Melchior, 6.5.1811; zit. in: Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*. München 1975, S. 171; Goethe an Daniel Runge, 17.12.1811, in: *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler*. Hrsg. von dessen ältestem Bruder. Erster Theil. Mit sieben Bildwerken. Hamburg 1840; Zweyter Theil. Mit einem Titelbilde und einer Musikbeylage. Hamburg 1841; hier Zweyter Theil, S. 435; Goethe an Philipp Otto Runge, 2.6.1806, in: HA Briefe, Bd. 3, Nr. 832; Johann Heinrich Meyer, Johann Wolfgang von Goethe: *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, in: MA 11.2, S. 319-350; zu den *Tageszeiten*: »Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen« (MA 11.2, S. 334); auch zit. in: *Hinterlassene Schriften*, Zweyter Theil, S. 529.
- 2 Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. Weimar 1958, S. 233 f.; Zitat S. 234. Vgl. Ph. O. Runge an Goethe, 23.8.1801 (HA Briefe an Goethe, Bd. 1, Nr. 251; Ph. O. Runge an Goethe, 26.4.1806 (ebd., Nr. 308); Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. In: Ausst.-Kat. *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine



Abb. 1

Eugen Napoleon Neureuther: Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen,  
Titelblatt Heft 1, 1829, Federlithographie



Abb. 2

Philipp Otto Runge: »Der Tag« aus der »Tageszeiten«-Serie, 1807,  
Kupferstich



Abb. 3

Philipp Otto Runge: Achill und Skamandros, 1801, Pinselzeichnung

1805 waren Runges *Tageszeiten* in der ersten Auflage im Kupferstich erschienen. Goethe ließ, nachdem Runge ihm 1806 die Stiche geschickt hatte, eine Besprechung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* von 1807 einrücken. Wenn er dort von der »Anmut« und »Liebenswürdigkeit« der *Tageszeiten* spricht,<sup>3</sup> dann greift er ein Vokabular auf, das ihm eine Zuordnung von Runges Serie zu einer bestimmten Tradition und Gattung ermöglicht, die ihre Darstellung rechtfertigen; sie werden zu Schmuck und Dekoration in letztlich dienender Funktion, sie sind nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Dekor. Runge dagegen, der dies ursprünglich wohl nicht viel anders sah (die »Zeiten« sollten in gemalter Form die vier Wände eines Speisezimmers zieren), begriff, dass dies für bloße Unterhaltung zu schwere Kost war, und erklärte sie für die Sache selbst mit ausgeprägter, allerdings nicht in eindimensiona-

Schulze. Schirn Kunsthalle Frankfurt; Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik. Ostfildern 1994, S. 310-322, und Kat. Nr. 208-210, S. 334-336; Regine Gerhardt: *Die Weimarer Preisaufgaben 1800/01*. In: Ausst.-Kat. *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik*. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle u. der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München. Hrsg. von Markus Bertsch u. a. [München 2010], S. 112-118.

<sup>3</sup> *Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstaussstellungen* (MA 9, S. 533-562; hier S. 554).

ler Sinnzuweisung aufgehender Bedeutungsdimension.<sup>4</sup> Goethe dachte an die Tradition pompejanischer Wandmalerei und Raffaels Loggiendekoration (Abb. 4), Runge an kosmologische Zusammenhänge – nicht umsonst bedeutet das griechische Wort ›Kosmos‹ sowohl ›Schmuck‹ wie ›Ordnung‹, aber eben auch ›die ganze Welt‹. Goethe sah bei derartigen Ansprüchen den Künstler sich ins Elementarische verlieren,<sup>5</sup> Runge dagegen erkannte die Vielfachaufladung der Zeichen als die einzige Möglichkeit, nach dem erfahrenen Traditionsbruch, der den tradierten Zeichen ihre Verbindlichkeit raubte, eine neue Sprache der Kunst zu initiieren.<sup>6</sup> Die Fragmente der Wirklichkeit, ganz im brentanoschen Sinne, waren arabesk zu umkreisen; der Schmuck sollte sie zu Schmuckstücken werden, zugleich aber sollte die Fassung der Fragmente sie, wieder in Brentanos Sinn, zu Denksteinen werden lassen.<sup>7</sup> Das im Ornament in Schönheit aufgehobene Fragment sollte Anlass geben zur Reflexion der verlorenen Ganzheit, einen Vorschein bilden für zukünftige Heilung.<sup>8</sup> Utopischen Charakter hat diese Form der reflexiven Arabeske insofern, als die Ordnung, die sie stiftet, eine neue, nicht dagewesene, nicht wirklich benennbare ist; sie ist poetische Umkreisung. Sie ist allumfassend und ein Nichts zugleich.

Nun ist es ein Gemeinplatz, dass der Begriff der romantischen Arabeske auf Friedrich Schlegel zurückgeht. Schon 1797 heißt es bei ihm: »Arabesk[en] sind die absolute (F/o [absolut Fantastische]) Malerei«<sup>9</sup> oder entsprechend: »Reine Pict.[ur] nichts als Arab[eske]«<sup>10</sup> und schließlich: »Die ursprüngl[iche] Form d[er] Pictur ist Arabeske«.<sup>11</sup> Wenn Schlegel dann noch feststellt, dass »die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie« ist,<sup>12</sup> und das Paradox formuliert, dass die Arabeske »künstlich geordnete Verwirrung«<sup>13</sup> sei, was er durch die positiv

4 Ph. O. Runge an Daniel Runge, 30.1.1803; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 31 ff.; hier S. 33.

5 Im Brief von Sulpiz an Melchior Boisserée von 1811 (Anm. 1).

6 Ph. O. Runge an Ludwig Tieck, 1.12.1802; in: Runge: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 23-28; bes. S. 27f.

7 Clemens Brentano – Philipp Otto Runge. *Briefwechsel*. Hrsg. u. komm. von Konrad Feilchenfeldt. Frankfurt a. M. 1974, Brentano an Ph. O. Runge, 21.1.1810, S. 9-28; hier S. 16, 18; Horst Meixner: *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«*. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie. In: *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), S. 435-468; bes. S. 440.

8 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: ders.: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hrsg. u. eingel. von Hans Eichner. München u. a. 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [KFSa] I, 2), S. 284-351; hier S. 329-339 (*Brief über den Roman*); Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München, Paderborn, Wien 1966; bes. S. 134-197.

9 Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Litteratur und Poesie*. In: ders.: *Fragmente zur Poesie und Litteratur. Erster Teil*. Mit Einleitung u. Kommentar hrsg. von Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981 (KFSa II, 16), S. 83-190; hier S. 167 [986].

10 Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II. und Ideen zu Gedichten (S. 18-95)*. In: ders.: *Fragmente zur Poesie und Litteratur. Erster Teil*. Mit Einleitung u. Kommentar hrsg. von Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981 (KFSa II, 16), S. 253-337; hier S. 326 [860].

11 Ebd., S. 319 [787].

12 Schlegel (Anm. 8), S. 319 (*Rede über die Mythologie*).

13 Ebd., S. 318 (*Rede über die Mythologie*).

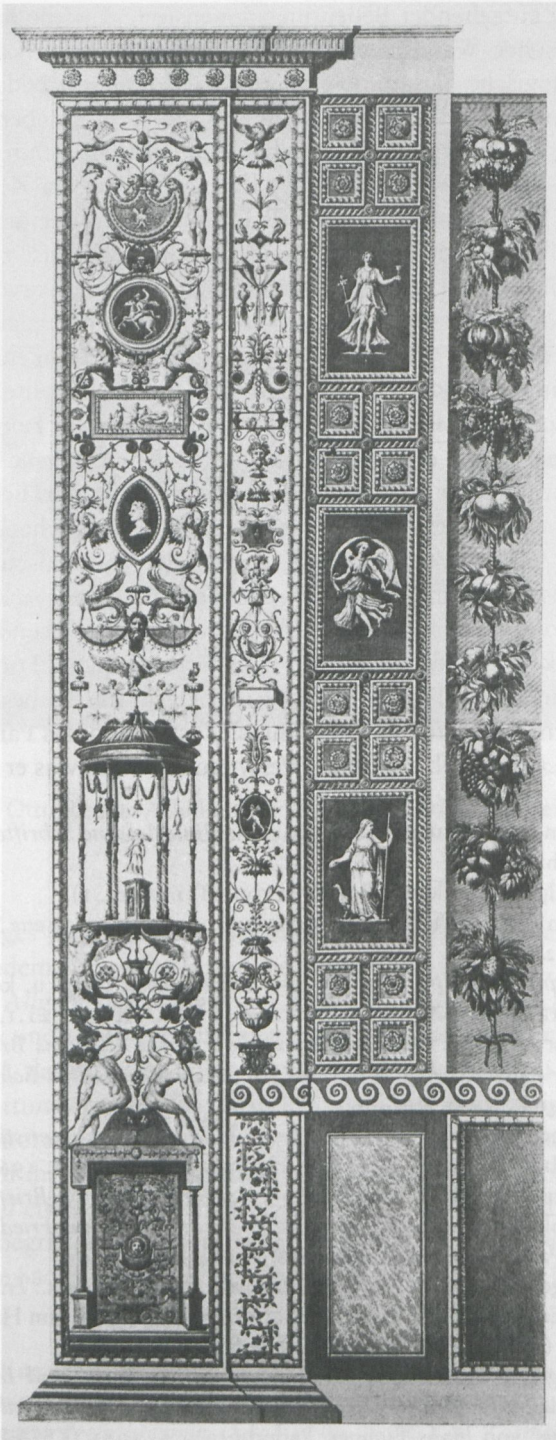


Abb. 4

Giovanni Battista Volpato nach Raffael, aus: Loggie di Rafaele nel Vaticano,  
Rom 1772-1776, Entwurf für Pilaster XIII, Kupferstich

gemeinte Setzung »χα [Chaos] = Arab[eske]«<sup>14</sup> noch zuspitzt und ihre künstlerische Entstehung durch Zufall und Willkür charakterisiert sieht,<sup>15</sup> dann fragt sich, wie aus diesem ursprünglich Chaotischen neuer Sinn entstehen mag. Zum einen steht sicher biblische Metaphorik dahinter: Gottes Schöpfung hat dem ursprünglichen Chaos Gestalt gegeben, die jetzige Neuschöpfung nach der Erfahrung des Zerfalls ganzheitlichen Weltverständnisses wird dem Künstler übertragen. Zum anderen aber bleibt für Schlegel die Arabeske durchaus im Sinne der Tradition, die sie als ein bloßes Ornament sah, dem Gegenstand appliziert, aber ihn nicht bestimmend, eine niedere Form.<sup>16</sup> Allerdings bildet sie den einzigen Stoff in der prosaischen Gegenwart, aus dem, wenn auch nur vorläufig, Neues, wenn auch unbenennbar Hieroglyphisches zu schöpfen ist.<sup>17</sup> Joseph Görres und Clemens Brentano, die sich beide intensiv mit Runge auseinandergesetzt haben, übernehmen manches von Schlegel: den Begriff der Hieroglyphe, die Vorstellung, dass die Arabeske das der Dichtung einzig angemessene Strukturprinzip ist, ihre ironisch-reflexive Dimension; jedoch versuchen sie, das Verhältnis von ornamentaler Form und von ihr umkreistem Gegenstand weiterzudenken. Görres spricht schon 1802 in seinen *Aphorismen über die Kunst*, bevor er auf Runges *Tageszeiten* reagieren konnte, von einer künstlerischen Praxis ohne Regel und Theorie, die quasi bewusstlos dem Gang der Produktion folgt.

Für Görres bleibt die Arabeske strenggenommen bloßes Ornament, doch die Definition »Arabeske« ist »Form ohne Gegenstand«,<sup>18</sup> positiv gewendet, sie eröffnet die Möglichkeit, den Schöpfungsprozess neu und grundsätzlich zu fassen. Wenn sich, nach Brentano, Empfindung unmittelbar in gestischer Bewegung äußert, auf der Fläche ein Ornament bildet, dann ist diesem Ornament aus dem Inneren kommende Tiefe eingeschrieben. Das Ergebnis ist, wie Brentano in einem späten Brief an Johann Friedrich Böhmer von 1837 in Erinnerung an Runge schreibt, mitnichten Oberflächlichkeit oder, anders ausgedrückt, bloßes Ornament,<sup>19</sup> sondern dient dazu – um die berühmte Formulierung aus Brentanos Brief an Runge vom 21. Januar 1810 zu zitieren –, »das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren«.<sup>20</sup> Dem scheinbar Ungeordneten, Willkürlichen,

14 Schlegel (Anm. 10), S. 316 [746].

15 Polheim (Anm. 8), S. 114 f.

16 Dazu Eichner in der Einleitung zu: Schlegel (Anm. 8), S. LXXXVII-XCVII; hier S. XCIV.

17 Günter Oesterle: *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels »Brief über den Roman«*. In: Dirk Grathoff (Hrsg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Frankfurt a. M., Bern, New York 1985, S. 233-292; hier S. 237.

18 Joseph Görres: *Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu Aphorismen über Organomie, Physik, Psychologie und Anthropologie*. In: ders.: *Naturwissenschaftliche, kunst- und naturphilosophische Schriften I (1800-1803)*. Hrsg. von Robert Stein nebst einer Einführung in Görres' Aphorismen über die Kunst von Adolf Dyroff. Der Gesammelten Schriften zweiter Band, erste Hälfte. Köln 1932, S. 59-164; hier S. 85 f., Zitat S. 86.

19 Bettina Knauer: *Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen 1995, S. 55.

20 Brentano an Ph. O. Runge, 21.1.1810; in: *Brentano – Runge. Briefwechsel* (Anm. 7), S. 22.

Chaotischen wohnt also eine tiefere Notwendigkeit inne, die sich als eine neue strukturelle Ordnung niederschlägt. Wie zu zeigen sein wird, ist die Arabeske aufgrund ihrer Gattungsgeschichte in der Lage, diese Ordnung zum Vorschein zu bringen. Wenn Friedrich Schlegel den Roman als die alle anderen Dichtungsformen in sich fassende Gattung sieht und als sein Strukturprinzip die Arabeske begreift,<sup>21</sup> dann sieht Runge in genauer Parallele dazu alles, wie er schreibt, zur Landschaft drängen, als deren Strukturprinzip wiederum die Arabeske fungieren soll.<sup>22</sup> Notwendig können sich diese alles umfassenden Gattungen – Roman und Landschaft – nicht klassischen Gattungsbestimmungen fügen.

In Runges *Tageszeiten* (Abb. 5) können aus Bäumen und Blumen, den zentralen landschaftlichen Elementen, metamorphotisch menschliche Körper herauswachsen, was bewirkt, dass die räumliche Ordnung einer Landschaft, deren primäres Gattungscharakteristikum traditionellerweise ihre imaginierte Erstreckung von vorne nach hinten darstellt, tendenziell aufgehoben erscheint. Auf irritierende Weise durchdringen sich Flächen- und Raumerfahrung, wobei die Flächenerfahrung und damit die ornamentale Wahrnehmung des Gezeigten dominiert, d. h., wir sehen die Flächenordnung in ihrer strukturellen Anlage als eine Überblendung des gegenständlich Gezeigten. Sinn bekommt die ornamentale Arabeske, allem Wildwuchs in ihrem Verlauf zum Trotz, eben durch ihre wahrnehmbare Ordnung. Wenn Novalis schreibt: »[...] das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern«,<sup>23</sup> dann meint er genau dies. Das Chaos ist dabei das Ursprüngliche, die ungestaltete Urmaterie, die sich im Gestaltungstrieb verwandelt. Die Willkür ist nicht ohne die Ordnung, die Ordnung nicht ohne die Willkür sinnvoll. Und dieses Willkürliche ist nur aus dem Inneren zu schöpfen. Entsprechend drückt Runge das für die Landschaft aus: »Die Landschaft [gemeint: im Gegensatz zur klassischen Historie; W. B.] bestände nun natürlich in dem umgekehrten Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen, und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen; es wird mir bey allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und wird es mir so klar, daß das noch vom Paradiese her seyn muß.«<sup>24</sup> Der Verweis auf das Paradies, wobei es wie bei Brentano als verloren angesehen wird, meint zum einen die unentfremdete, harmonische Ganzheit alles Geschaffenen, andererseits aber auch den Urzustand noch bewusstloser Existenz, die mit Notwendigkeit dem Sündenfall der Erkenntnis entgegengeht, der den Urzustand nur mit Wehmut erinnern und in der Arabeske evozieren lässt.

Wie nun aber ist die Ordnung der Arabeske realiter zu denken? Es sei dies kurz am Beispiel von Runges *Der Tag* (Abb. 2) aus seiner *Tageszeiten*-Serie demonstriert,

21 Schlegel (Anm. 8), S. 329-339 (*Brief über den Roman*).

22 Ph. O. Runge, im Februar 1802; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 5-7 (*Kunstaussstellung in Weimar*).

23 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1798-1801). In: ders.: *Schriften*. Bd. 1: *Das Dichterische Werk*. Hrsg. von Paul Kluckhohn (†) u. Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter u. Gerhard Schulz. 2., nach den Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1960, S. 193-334; hier S. 286.

24 Ph. O. Runge an Ludwig Tieck (Anm. 6), S. 23-28; hier S. 24.



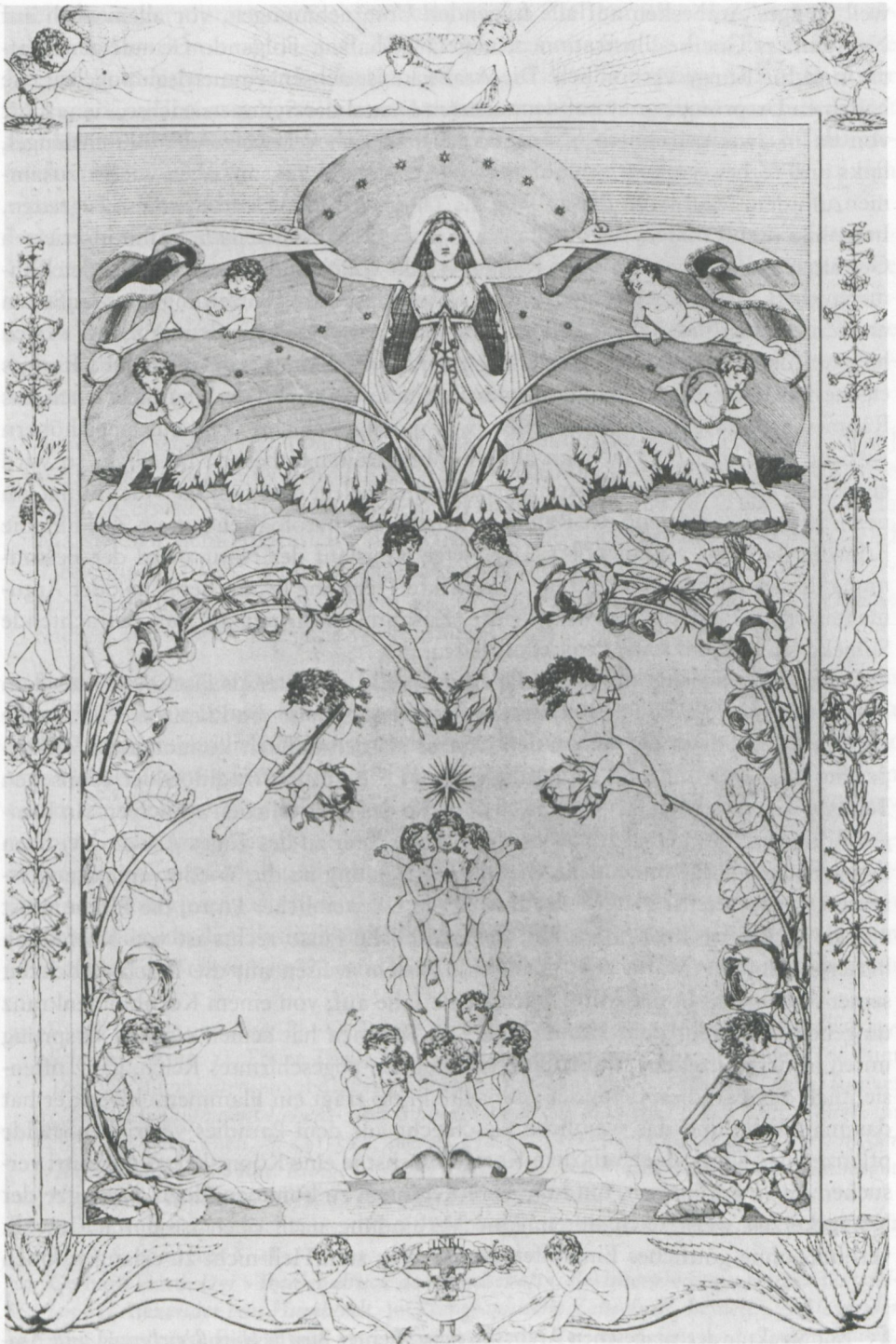


Abb. 5

Philipp Otto Runge: »Der Abend« aus der »Tageszeiten«-Serie, 1803,  
Kupferstichvorlage, Federzeichnung

weil Runges Arabesken auf alle folgenden Unternehmungen, vor allem auch auf Neureuthers Goethe-Illustrationen, abgefärbt haben. Folgende Grundeigenschaften sind für Runge verbindlich: Die Arabeske ist achsensymmetrisch angelegt; sie hat einen Ursprungspunkt auf dem unteren Drittel der Symmetrieachse, sie wächst von da in zwei getrennten Strängen, meist in sich verzweigender Blütenstengel, links und rechts symmetrisch aufeinander reagierend auf, um oben wieder zusammenzufinden. Man kann diesen Weg als These, Antithese und Synthese begreifen. Innenbild und Rahmen, der ebenfalls aus arabeskem Pflanzenwuchs mit inserierten Gestalten besteht, werden – bei Runge – strikt voneinander getrennt. Bei der Rahmenarabeske ist der genannte Aufbau: Ursprungspunkt, Entfaltung zu zwei Seiten und Zusammenfinden oben auf der Symmetrieachse noch greifbarer.<sup>25</sup> Dass es sich hier um den Prozess einer Steigerung oder Potenzierung handelt, macht Runges eigene Beschreibung der Funktion des Rahmens deutlich: »[...] so giebt auch das Rahmen artige Gelegenheit, dasselbe, was unten geschieht, oben aus einer höhern Ansicht zu zeigen.«<sup>26</sup> Hat man alle vier Tageszeitenarabesken im Blick, so wird einsichtig, dass die Innenbilder naturzyklisch angelegt sind (auf die Nacht folgt ein neuer Morgen), während der Rahmen christlich eschatologisch auf ein Ziel hin, die Erlösung in Gott, argumentiert. Der ewige Kreislauf der Natur wird der Bestimmung des Menschen konfrontiert. Die strikte Trennung beider Bereiche oder Argumentationsformen überantwortet ihre Zusammenführung an das betrachtende Subjekt, sie braucht seine Projektionsleistung.

Beim *Tag* entspringt die Arabeske einer Quelle, gestaltet als Fischmaul, aus dem Inneren drängt die Fülle nach außen. Ihr Wasser speist die Pflanzen. Die Quelle entspringt zu Füßen der nährenden Mutter als der vielfach konnotierten Verkörperung des Ursprungs. Sie kann als Mutter Erde, in der Tradition der römischen Tellus, gelesen werden, als Caritas, als Prinzip des Mütterlichen an sich etc. In Runges Erklärung trennen sich vor ihr die Geschlechter zu des Tages Arbeit, zwischen ihnen blühen Vergissmeinnicht, die in der Trennung an die Wiedervereinigung erinnern. Links wächst Flachs auf, davor steht ein weiblicher Putto, die Blume weist auf die weibliche Tagesarbeit hin; der männliche Putto rechts ist von Kornähren hinterfangen, der Mann geht aufs Feld, Disteln weisen auf die Beschwerlichkeit seiner Arbeit hin. In der Mitte wächst eine Lilie auf, von einem Kornblumenkranz umgeben, sie strebt dem Himmel zu. Der Rahmen hat seinen eigenen Ursprung unten in der Mitte, ein strahlendes, mit Blumen abgeschirmtes Reich, ganz offensichtlich das Paradies, denn der geflügelte Putto trägt ein Flammenschwert; er hat das männliche und das weibliche Geschlecht aus dem Paradies vertrieben. Beide pflanzen das Korn, doch aus dem Korn erwächst je eine Königskerze; die Putti versuchen sie zu erklimmen, um in höhere Regionen zu kommen, doch die Spitze der Königskerzen weist nach unten. Eine Verbindung nach oben ist durch Gewölk verhüllt, ohne göttliches Eingreifen ist der Weg zum Heil nicht zu erlangen, doch

25 Zur Struktur der rungeschen Arabeske siehe Werner Busch: *Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*. In: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Regine Timm. Wiesbaden 1988, S. 117-148; bes. S. 131-138.

26 Ph. O. Runge an Brentano, 9.1. [wohl 2.] 1810; in: *Brentano – Runge. Briefwechsel* (Anm. 7), S. 28-32; hier S. 31.

auch dann, ganz protestantisch gedacht, ist das Ziel nur über die Passion zu erreichen. Aus dem verhüllten Göttlichen wächst nämlich je eine Passionsblume heraus, Putten stehen auf den Blüten, recken sich dem Trinitätszeichen oben in der Mitte, überwölbt vom Versöhnungsregenbogen, entgegen, gelockt durch den Duft der himmlischen Rosen.<sup>27</sup> So wie das Paradies strahlte, so strahlt das Trinitätszeichen. Kein Wunder auch, dass der mittlere Staubfaden der Lilienblüte an den trennenden Rand zum Göttlichen stößt.

Man könnte versuchen, dies weiter zu deuten: Die Staubfäden mancher Blumenblüte zucken bei Berührung zurück – so wäre hier auf das auf Erden Unerreichbare angespielt. Wie dem auch sei, der Zeichen sind so viele, die Verweisungsmöglichkeiten so zahlreich, dass je nach Betrachter und Befindlichkeit unterschiedliche Lektüremöglichkeiten gegeben sind. Dies war Runge und seinen frühen Rezipienten wohl bewusst. Im Juni 1803 schreibt Runge an seinen Bruder:

Ich meyne so, lieber D. [Daniel], ich müßte nicht die Erklärung [der *Tageszeiten*] so deutlich machen wollen, daß sie jedem verständlich wäre, sondern ich mache eben so etwas (Wörtliches) im Großen darüber, wie mir die Sache in großen Massen vor dem Auge steht, das wird dann der richtige Total-Eindruck, und Tieck macht dann, wie er ja meynt und es mir auch sehr einleuchtet, ein Gespräch darüber, wo alles einzeln gesagt und berührt wird, und worin meine Sachen als einzelne Aufsätze vorkommen [...].<sup>28</sup>

In Parenthese gesagt: Der Begriff des Totaleindrucks stammt aus der Ästhetik von Christian August Semler (1800) und Karl Ludwig Fernow (1806) und führt von da auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück; er wird später auch von Alexander von Humboldt in seinen *Ansichten der Natur* von 1808 verwendet, und zwar in einem Zusammenhang, in dem er von der ästhetischen Behandlung naturhistorischer Gegenstände spricht.<sup>29</sup> Der Naturwissenschaftler, bei Humboldt der Pflanzengeograph, zergliedert und erkennt die einzelne Pflanze, kann den Ort ihres Erscheinens markieren, doch nur den Künstler sieht Humboldt in der Lage, den Gesamteindruck, die Physiognomie des Ganzen einer Region, eines Berges in seinem Pflanzenkleid vorzustellen.<sup>30</sup> Linné kann klassifizieren, nicht veranschaulichen, den

27 Runge selbst zum *Tag*: Ph. O. Runge an Daniel Runge, 22.2.1803; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 35 f.; Daniel Runge nach Ph. O. Runges Tod zum *Tag*: *Die Tageszeiten*; in: ebd., Erster Theil, S. 226-243; hier S. 228, und Daniel Runge: *Nachrichten von dem Lebens- und Bildungsgange des Mahlers Philipp Otto Runge*. In: ebd., Zweyter Theil, S. 441-512; hier S. 472-477; Hanna Hohl: *Das Universum der ›Zeiten‹*. In: Ausst.-Kat. *Runge in seiner Zeit*. Hrsg. von Werner Hofmann. Hamburger Kunsthalle. München 1977, S. 188-192; bes. S. 189-192.

28 Ph. O. Runge an Daniel Runge, 26.6.1803; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 47 f.; hier S. 48.

29 Gerhard Hard: *Der »Totaleindruck der Landschaft«. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*. In: *Geographische Zeitschrift*, Beiheft 23: *Alexander von Humboldt. Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt*. Wiesbaden 1970, S. 49-73, zu den Quellen des Begriffs: ebd., S. 57-62.

30 Werner Busch: *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff*. In: Ausst.-Kat. *Goethe und die Kunst* (Anm. 2), S. 485-497; zu Humboldts Vorstellung vom Verhältnis von Naturwissenschaft und Kunst: ebd., S. 495-497.

Bruch zwischen beiden Bereichen vermag nur die Ästhetik zu überbrücken. Im *Kosmos* bringt Humboldt diese idealistische Hoffnung auf Überbrückung zum Ausdruck, indem er seinen Bruder Wilhelm von Humboldt zitiert: »Dichtung, Wissenschaft, Philosophie, Thatenkunde sind nicht in sich und ihrem Wesen nach gespalten; sie sind eins, wo der Mensch auf seinem Bildungsgange noch eins ist oder sich durch wahrhaft dichterische Stimmung in jene Einheit zurückversetzt.«<sup>31</sup>

Wenn Runge in seinen graphischen Darstellungen nicht nur zwischen Rahmen und Bild eine klare Trennung vornimmt, die Bereiche Naturleben und Religion strikt trennt, sondern dem Rahmen noch dazu gegenständliche Bedeutung einschreibt, ihn das Innenbild kommentieren lässt, dann steigert er dies bei der einzig erhaltenen malerischen Umsetzung der ›Zeiten‹, dem sogenannten *Kleinen Morgen* (Abb. 6), noch dadurch, dass er dem Innenbild einen illusionistischen Bilderrahmen mit Goldrand, Hohlkehle und Randleiste zugesellt. Dieses gerahmte Bild wirkt so, als würde es den arabesken Rahmen überschneiden, der wiederum zusätzlich einen entsprechenden illusionistischen Bilderrahmen hat, während ein eigentlicher Bilderrahmen schließlich das Ganze fasst. Beide illusionierten Bilderrahmen unterliegen einer Licht-Schatten-Regie, bei der das Licht von oben links kommt und insofern die Hohlkehlen links und oben in Schatten taucht, rechts und unten aber ausleuchtet. Zu Recht hat man betont, dass dieser Rahmenillusionismus aufgrund der farbigen Fassung Innenbild und Arabeskenrahmen zu sehr zusammenschließen würde; auf diese Weise erscheint das Innenbild mit seiner starken Naturverpflichtung räumlich vor dem Arabeskenrahmen, der, unter anderem betont durch minimale Überschneidungen, als hinter dem Innenbild sich weiter erstreckende eigene Welt zu lesen ist. So verdeckt das Innenbild das unaussprechlich Göttliche.<sup>32</sup> Was man nicht erkannt hat, ist die Herkunft des illusionistischen Rahmenmotivs mitsamt seiner besonderen Ausleuchtung: Es stammt aus den Clairobscuroholzschnitten von Ugo da Carpi nach Raffael aus der Zeit um 1520 (Abb. 7). Ugo da Carpi macht durch den imitierten und wie bei Runge ausgeleuchteten Rahmen deutlich, dass wir nicht nur die Illusion von etwas Dargestelltem vor uns haben, sondern das Bild einer Darstellung, eine mediale Transformation nach Raffael, d. h. so etwas wie eine Selbstreflexion der Kunst.<sup>33</sup>

31 Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. 5 Bde. Stuttgart 1845-1862, Bd. 2, S. 107, Anm. 23; dazu: Hermann Noack: *Naturgemälde und Naturerkenntnis. Alexander von Humboldts »Kosmos« in problemgeschichtlicher Rückschau*. In: *Universalismus und Wissenschaft im Werk und Wirken der Brüder Humboldt*. Im Auftrag der Humboldt-Gesellschaft hrsg. von Klaus Hammacher. Mit einem Anhang: *Wilhelm von Humboldts Briefe an John Pickering*. Hrsg. von Kurt Müller-Vollmer. Frankfurt a.M. 1976, S. 46-70; hier S. 67.

32 Ph. O. Runge zum Rahmen seiner Arabesken: an Daniel Runge, 22.2.1803, in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 35 f.; hier S. 36; an Daniel Runge, 23.3.1803, in: ebd., S. 36-38; hier S. 37; an Ludwig Tieck, Anfang April 1803, in: ebd., S. 39-42; hier S. 39; an Schildener, im März 1806, in: ebd., S. 66-69; hier S. 69; Daniel Runge über Ph. O. Runges *Tageszeiten*, in: ebd., S. 227, 229, 231; Daniel Runge: *Nachrichten von dem Lebens- und Bildungsgange des Mahlers Philipp Otto Runge*, in: ebd., Zweyter Theil, S. 441-512; hier S. 474, 476.

33 Dazu Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. München 2009, S. 31-41.



Abb. 6

Philipp Otto Runge: Der kleine Morgen, 1808, Öl auf Leinwand



Abb. 7

Ugo da Carpi nach Raffael: David und Goliath, um 1520, Clairobscurholzschnitt

Das mag eine Dimension auch bei Runge sein, doch ist bei ihm die Verwendung der Rahmenillusion noch komplexer angelegt. Zum einen wird auf den unterschiedlichen Realitätscharakter von Innenbild und Rahmenbild verwiesen, zum anderen entspricht die für beide Rahmen zuständige Lichtführung – anders als bei Ugo da Carpi – nicht einer innerbildlichen Lichtführung, so dass wir drei Realitätsebenen haben, alle drei illusioniert: diejenige der illusionierten Rahmen, die wir uns als die Beleuchtungssituation des realen Bildobjektes vorzustellen haben, sowie die des Innenbildes und die des arabesken Rahmenbildes.<sup>34</sup> An einem Punkt allerdings haben wir die Möglichkeit, eine Verschränkung von Innenbild und arabeskem Rahmen wenigstens zu imaginieren: Die Strahlen der Glorie mit den ungezählten Engelsköpfen oben in der Mitte des arabesken Rahmens wirken wie vom Innenbild mit seinem Rahmen über- oder gar abgeschnitten, ihr göttlicher Mittelpunkt ist verdeckt. Verlängert man jedoch den Strahlenkranz auf sein Zentrum, so treffen sich die Strahlen im Innenbild exakt in der Venus, die bekanntlich Morgen- und Abendstern zugleich ist. Da die Figur der Morgenröte, die Aurora, zugleich als Venus und Maria verstanden werden kann (als Verkörperung der Lichtfigur, in der sich schließlich durch die Geburt des Kindes, das im Vordergrund angebetet wird, die Farben in der Welt materialisieren), ist hier ein Bild des Übergangs vom Immaterialien zum Materiellen als Konkretisierung von Unsichtbarem, Göttlichem zu

34 Zur Ausdeutung des Rahmens beim *Kleinen Morgen* siehe Markus Bertsch: *Der Kleine Morgen 1806-1808*. In: *Ausst.-Kat. Kosmos Runge* (Anm. 2), S. 158-176; hier S. 160, 174-176.

denken. Diese Übertragungsleistung ist allerdings uns Betrachtern aufgegeben; wir sollen die Realitätssphären scheiden und die Metamorphose von der einen zur anderen als eine Art Offenbarung erfahren. In Hinblick auf Neureuther sei noch angemerkt, dass der arabeske Rahmen auch einen Weg aus unterirdischer Finsternis markiert: Die Putten links und rechts befinden sich im Wurzelwerk der aufwachsenden Amaryllispflanzen, die den Bereich des Oberirdischen verkörpern, um schließlich ins Überirdische zu münden. Erneut haben wir also einen dialektischen Dreischritt vor uns vom Dunkel über das Materialisierte zum überirdischen Licht.

Unmittelbar übernommen wird das Prinzip der Scheidung der Realitätssphären im *Tetschener Altar* (siehe Abb. 6, S. 115) von 1807/08 des mit Runge in Dresden 1802/03 durchaus vertrauten Caspar David Friedrich. Der von ihm entworfene, geschnitzte Goldrahmen für sein Bild führt die Zeichen der verfassten Religion: Als wäre es eine Tabernakelverzierung, befinden sich unten Zeichen der Eucharistie um das Auge Gottes im Triangel mit Strahlenglorie; oben haben die Palmwedel, die sich zur Versöhnung vereinigen, in ihrem Zentrum den Abendstern, umgeben von fünf Engelsköpfen, die, wie Friedrich schreibt, auf das Kreuz des Innenbildes schauen.<sup>35</sup> Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der Friedrichs Bild entschieden kritisierte, weil er die Landschaft auf die Altäre kriechen sah, bemerkte trocken, der Rahmen sei »ohne alles Verhältnis zum Bilde«, <sup>36</sup> womit er nicht Unrecht hatte: Das Innenbild zeigt in der Tat eine böhmische Landschaft mit einem metallenen, noch dazu von uns abgewandten Kruzifix auf dem Berge; die Landschaft als Landschaft ist in der Wirklichkeit denkbar und erst die ästhetische Ordnung, der sie unterworfen ist, macht sie durchsichtig auf die Wahrheiten des Glaubens, die der Rahmen nur in den konventionellen christlichen Zeichen berufen kann. Der eigentliche Glaube spielt sich eben zwischen beiden Bereichen ab, so dass ihre Gegenüberstellung auch hier den Betrachter zur Auflösung der Diskrepanz auffordert: Er hat zu glauben. Den Weg zur Versöhnung bereitet die ästhetische Ordnung als erfahrbare eigene Wirklichkeit.

Wir beobachten bei Runge wie bei Friedrich eine Umkehrung der Verhältnisse: Da dem eigentlichen Bild die Möglichkeit einer eindeutigen verbindlichen Aussage abhandengekommen zu sein scheint, ist es auf den Rahmen angewiesen und kommentarbedürftig geworden.<sup>37</sup> Nur angedeutet sei, dass sich diese Einsicht auch bei Künstlern breitmacht, die sich eher einer klassischen Tradition verbunden sehen. Schon Peter von Cornelius, der Eugen Napoleon Neureuther in seinen Wandbildern der Glyptothek als einen Arabeskenrahmenmaler benutzt, konnte in zweierlei Richtung argumentieren: Einerseits konnte er die Arabeske, wie sein Schüler Ernst

35 Caspar David Friedrich: *Der Tetschener Altar*. In: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Hrsg. von Sigrid Hinz. Berlin (Ost) <sup>3</sup>1984, S. 137.

36 F.W.B. von Ramdohr: *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*. In: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen* (Anm. 35), S. 138-156; hier S. 154, Zitat S. 155.

37 Zum Rahmenproblem im deutschen 19. Jahrhundert siehe Werner Busch: *Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum*. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler. Bonn 1986, S. 117-138; bes. S. 133-138.

Förster überliefert, als bloßes schmückendes Ornament herabstufen, das nicht für ernste Gegenstände passt (es könne nicht in malerische Komposition übergehen, sondern würde diese entwerten). Andererseits weiß derselbe Autor zu berichten: »Cornelius besaß in hohem Grade die Fähigkeit, seine Compositionen den mannigfaltigsten Einrahmungen anzupassen, ja sie gewissermaßen für dieselben erschaffen erscheinen zu lassen«. <sup>38</sup> Hinter dieser paradoxen Umkehrung scheint die Auffassung zu stehen, dass die überlieferten Geschichten aus Religion, Mythos und klassischer Dichtung in der Gegenwart ihre lebendige Wirkkraft verloren hätten und, um es so zu sagen, eine Verlebendigung durch den Rahmen benötigten: Damit wird der Rahmen zu einem Reflexionsmedium, wie besonders eindrücklich zwei weitere Cornelius-Schüler zum Ausdruck gebracht haben.

Wilhelm von Kaulbachs frühes riesiges Meisterwerk *Die Zerstörung Jerusalems* von 1838, das er später in seinem gewaltigen Geschichtszyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin wiederholen sollte, bildete das Zentrum der von Ludwig I. neu erbauten Neuen Pinakothek in München. Kaulbach konnte die Pinakothek als Schrein um sein Hauptbild begreifen, zumal er den Auftrag bekam, die Außenseiten des kubischen Baus mit Fresken zur neueren Geschichte der Kunst zu überziehen. Das die Zeitgenossen verwirrende Ergebnis war eine letztlich zynische Parodie des Weges der deutschen Kunst unter Ludwigs Ägide und Förderung, bei der selbst Kaulbachs Lehrer Cornelius zu einer komischen Figur wurde. <sup>39</sup> Wir können dies, genau wie bei Kaulbachs Berliner Zyklus durch den alles überwölbenden Puttenfries, als Ironie der Geschichte begreifen. <sup>40</sup> Nur in der Reflexion der Vergeblichkeit alles Geschichtlichen hat dieses noch sein Erscheinungsrecht. Damit sind die Friese in München und Berlin notwendig Rahmungen gewaltiger Historienbilder, die offenbar ihr Leben ausgehaucht haben, d. h. dem Historismus anheimgefallen sind. Das verzweifelt Zynische daran ist die Tatsache, dass Kaulbach mit seinen Angriffen weder vor seinem Lehrer noch vor seinem Förderer und schließlich auch nicht vor sich selbst Halt machte.

Moritz von Schwind, ein weiterer Cornelius-Schüler, muss sich in gewissem Sinne in der Rolle von Runge gefühlt haben, als er seine sogenannte *Symphonie* entwarf (Abb. 8). Der Aufbau ist gänzlich arabesk: Ausgangspunkt unten auf der Symmetrieachse ist der Kopf Beethovens, dessen Chorfantasie op. 80 von einem Hausorchester im unteren Zentralbild aufgeführt wird; die Felder darüber folgen den klassischen Sätzen einer Symphonie, dem nun gerade die Chorfantasie selbst nicht entspricht. Wie rechtfertigt Schwind dieses Paradoxon? Die Chorfantasie ist der Inbegriff wildwüchsiger Musik: Sie beginnt kammermusikalisch und steigert sich schließlich zu größtmöglichem Orchesterchor – bekanntlich ist sie Vorläufer der 9. Sinfonie. Dem entspricht die arabeske Rahmung von Schwinds vier Szenen, die der klassischen Satzfolge entsprechen, wie Schwind sie selbst nennt. *Symphonie*,

38 Ernst Förster: *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*. 2 Bde. Berlin 1874, Bd. 1, S. 298, zur konventionellen Einschätzung der Arabeske; zu ihrer Aufwertung und dem Zitat: ebd., S. 453.

39 Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985, S. 114-123.

40 Busch (Anm. 37), S. 124f.



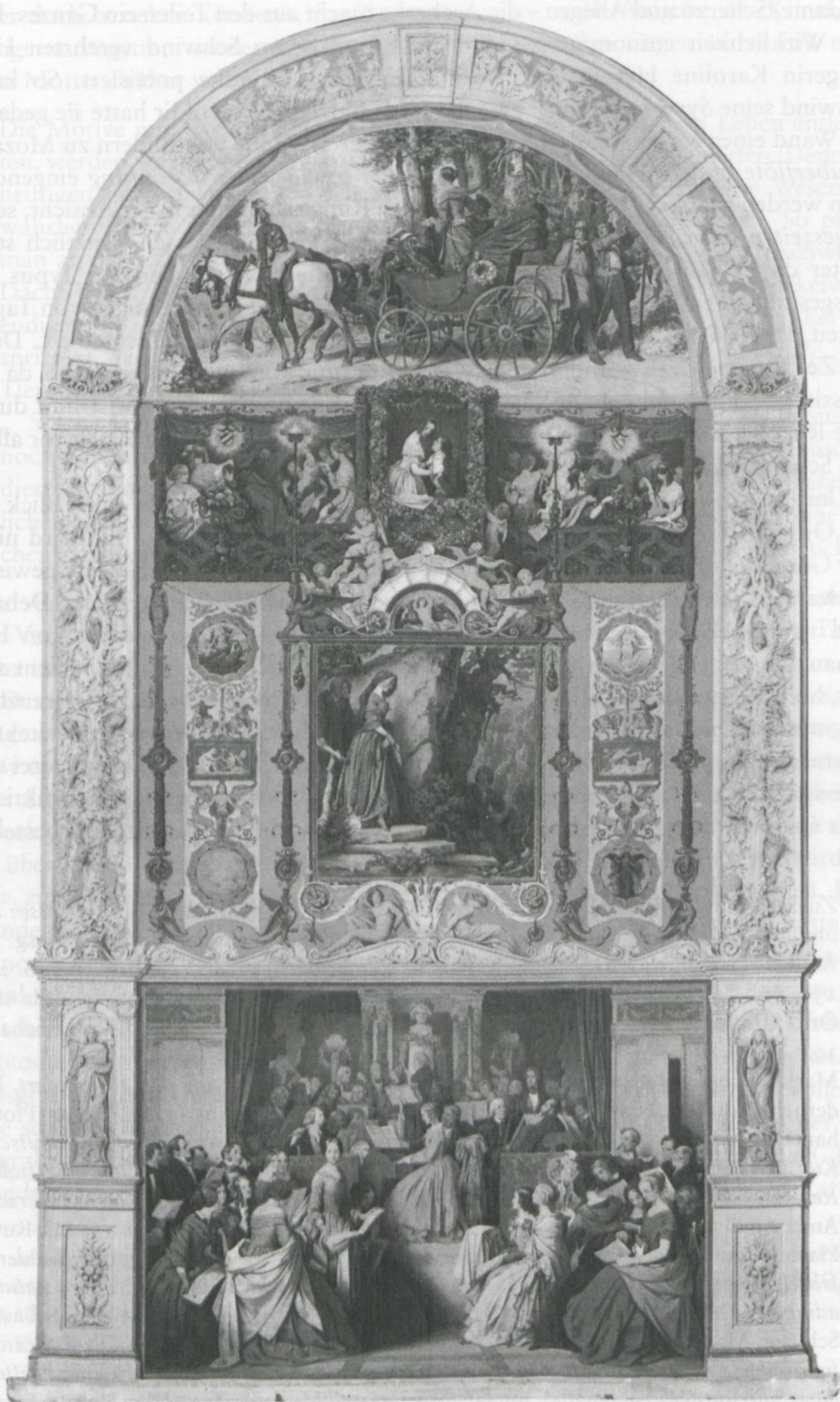


Abb. 8

Moritz von Schwind: Die Symphonie, 1852, Öl auf Leinwand

Andante, Scherzo und Allegro – die Arabeske macht aus den Teilen ein Ganzes. Das der Wirklichkeit entnommene Geschichtchen der von Schwind verehrten Hof-sängerin Karoline Hetzenecker wird mittels der Arabeske poetisiert. So kann Schwind seine *Symphonie* auch eine moderne Novelle nennen. Er hatte sie gedacht als Wand eines Musikzimmers, dessen andere drei Wände von Bildern zu Mozarts *Zauberflöte* und zu Haydns *Vier Jahreszeiten* sowie seiner *Schöpfung* eingenommen werden sollten.<sup>41</sup> Das ähnelt entschieden Runges ursprünglicher Absicht, seine *Tageszeiten* die vier Wände eines Speisezimmers zieren zu lassen. Letztlich steht hinter dieser beide Projekte auszeichnenden Quaternität der barocke Typus der Ausgestaltung entsprechender Räume durch allegorische Darstellungen von Tageszeiten, Jahreszeiten, Erdteilen, den vier Fakultäten und Temperamenten etc. Doch die Zeiten haben sich geändert; das, was Dekoration war, wird Hauptsache, da der klassische Allzusammenhang, die *great chain of being*, zerbrochen ist und durch eine Rückbesinnung auf Urformen künstlerischer Produktivität, zu denen vor allem das Schmuckbedürfnis gehört, erneuert werden soll.

Um zu Goethe und Neureuther kommen zu können, ist es nötig, einen Blick auf die Ornamentdebatte des 18. Jahrhunderts zu werfen. Vor ihrer Folie wird nicht nur Goethes Begriff der Arabeske erhellt, sondern – wichtiger noch – sein gewisses Schwanken in dieser Frage wird deutlich werden. Die Quellen zu dieser Debatte sind 1983 in einer kunsthistorischen Dissertation von Mario-Andreas von Lüttichau zusammengetragen worden und die germanistische Forschung bedient sich hier, höflich gesprochen, sehr freizügig ohne detaillierten Nachweis.<sup>42</sup> Referenztext so gut wie aller Debattenteilnehmer des 18. Jahrhunderts ist Vitruvs Architekturtraktat, wo im 5. Kapitel des 7. Buches »Über die Herstellung der Wandmalerei und ihre späteren stilistischen Abwege« gehandelt wird. Vitruv befindet apodiktisch, »ein Gemälde zeige das Abbild von Gegenständen, die in Wirklichkeit bestehen

41 Zu Schwinds *Symphonie* siehe Busch (Anm. 39), S. 102-108; ders.: *Conservatism and innovation in Moritz von Schwind*. In: *Art in bourgeois society, 1790-1850*. Hrsg. von Andrew Hemingway u. William Vaughan. Cambridge 1998, S. 252-267; bes. S. 255-257, 260-265. Zu Schwinds Einschätzung der *Symphonie* als moderne Novelle siehe Otto Stoessl: *Moritz von Schwind. Briefe*. Leipzig 1924, S. 200 (an Ludwig Schaller, 30.5.1846).

42 Mario-Andreas von Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich, New York 1983, mit zahlreichen Quellenauszügen; Helmut Pfoth: *Klassizismus und Ornament. Die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts*. In: »Italien in Germanien«. *Deutsche Italien-Rezeption 1750-1850*. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum 24.-26. März 1994. Hrsg. von Frank-Rutger Hausmann. Tübingen 1996, S. 37-63; ders.: *Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie*. In: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*. Hrsg. von Victoria von Flemming u. Sebastian Schütze. Mainz 1996, S. 583-597; Sabine M. Schneider: *Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne. Karl Philipp Moritz' »Vorbegriffe' zu einer Theorie der Ornamente*. In: *Historismus und Moderne*. Hrsg. von Harald Tausch. Würzburg 1996, S. 19-40; Günter Oesterle: *Arabeske*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 1: *Absenz – Darstellung*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 272-286.

oder doch bestehen können«,<sup>43</sup> und von daher sei es die Aufgabe der Kunst, die Dinge naturgetreu wiederzugeben. Es folgt die geläufige Gegenwartskritik nach dem Motto ›Früher war alles besser‹:

Die Motive nun, welche ehemals die Voreltern aus dem wahren Leben entlehnten, werden von dem gegenwärtigen verderbten Geschmack verworfen. Denn die heutigen Leute bringen auf den Stuckflächen lieber ungeheuerliche Wesen als wahrheitsgetreue Darstellungen natürlicher Gegenstände zur Schau. So pflegt man an die Stelle der Säulen Rohrstängel als Ersatz der Dachgiebel geschweifte Dachflächen die mit krausförmigen Blattbildungen und weichem Schnörkelwerk endigen, zu setzen; [...] ferner sieht man aus Pflanzenstengeln Blumen hervorsprossen, aus deren Kelchen Halbfiguren mit teils menschlichem Antlitze, teils Tierköpfe zum Vorschein kommen.

Solche Dinge gibt es aber nicht in der Natur, noch kann diese sie erzeugen, noch haben sie jemals bestanden. [...] Wenn nun wohl die heutigen Menschen diese Irrtümer selbst mit den Augen sehen, so tadeln sie doch diese ungeheuerlichen Dinge nicht, sondern erfreuen sich an ihrem Anblick, ohne sich eine Rechenenschaft zu geben, ob solches in Wirklichkeit zu erstehen vermöge oder nicht.<sup>44</sup>

Der »entartete Geschmack schwachsinniger Kunstlehrer« trage daran die Schuld, die Verwendung und Bewunderung derartiger Motive sei ein Zeichen von Dekadenz und Gepränge; die Alten hätten anderes hervorgebracht.<sup>45</sup>

Das Dekadenzargument erfährt seine politische Nutzung zuerst unter Kaiser Augustus. Zu einem rhetorischen Topos wird es in unmittelbar nachaugusteischer Zeit in Quintilians antithetischer Formulierung von Attizismus und Asianismus. Der Attizismus argumentiert klar, direkt, keine Wendung ist überflüssig oder Selbstzweck – der Asianismus aber, gegen den Quintilian mit allen Mitteln zu Felde zieht, ist übertrieben, aufgeblasen, exzessiv im Ausdruck und vieles in der Rede wird damit zum bloßen Ornament.<sup>46</sup> Das Problem der Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts jedoch stellte, verkürzt gesagt, Raffael dar. Er, der Klassiker, hatte mit seinen exzessiven Loggiendekorationen des Vatikan dem antiken grotesken Stil ein Denkmal gesetzt. Und die Grotesken waren nicht bloß ornamental, sondern vermischten auf eklatante Weise abstraktes Ornament und bildliche Wirklichkeit, groteske Mischwesen, die sich metamorphotisch aus den Ranken entwickelten. Die Ausgrabungen in Herculaneum ab 1738 und in Pompeji 1748 verwirrten vollends. Die sonst nicht überlieferte antike Malerei, wie sie sich an den Wänden der ausgegrabenen Häuser fand, schien gänzlich grotesk zu sein. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde sie reproduziert, so wie Giovanni Battista Volpato auch Raffaels

43 Marcus Vitruvius Pollio: *Zehn Bücher über Architektur*. Übers. u. erl. von Jakob Prestel. Mit 72 Tafeln. Bd. 3. Baden-Baden 21959, 7. Buch, 5. Kap.: *Über die Herstellung der Wandmalerei und ihre späteren stilistischen Abwege*, S. 362-367; Zitat S. 362.

44 Ebd., S. 363-365.

45 Ebd., S. 365 f.; Zitat S. 365.

46 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 2. Tübingen 1994; Stichwörter *Asianismus* und *Attizismus*. Zur Rolle dieser Begriffe für die Klassizismuskonzeption in der bildenden Kunst siehe ebd., Bd. 4, Tübingen 1998, Stichwort *Klassizismus, Klassik*, Abt. C 1 *Bildende Kunst*, Sp. 1070-1081 (Werner Busch).

Loggienfresken druckgraphisch wiedergab. Die Brüder Robert und James Adam entwickelten daraus einen Wanddekorationsstil, mit dem sie in wenigen Jahren alle englischen Landsitze überzogen. Was half da die Kritik eines Krubsacius von 1759 an allem Asymmetrischen, Unnatürlichen, Vernunftwidrigen?<sup>47</sup> Auch Winckelmanns Wendung gegen alle Schnörkel und alles Muschelwerk von 1755 mit direktem Bezug auf Vitruvs Verdikt musste letztlich wirkungslos bleiben.<sup>48</sup>

Den Rokokoentartungen konnte für eine Zeitlang der Garaus gemacht werden. Wenn die Feuchtmayr-Schule, die gerade noch in Birnau die Wände der Wallfahrtskirche mit den gewagtesten Rokokostuckornamenten überzogen hatte, nach Fertigstellung der Arbeit keine zehn Kilometer weiter nach Salem zog, den Ornamenten dort die Farbe austrieb und die Rocaille in symmetrische Anordnungen zwängte, als gelte es ihr ein für allemal Zügel anzulegen (Abb. 9), wobei die Putten allerdings weiterhin durch die Dekoration turnen, dann ist dies das Zeichen einer klassizistischen Wende ab 1770, der auch der barocke, sich in die Unendlichkeit öffnende Himmel zum Opfer fiel.<sup>49</sup> In der Architektur selbst, unter dem Einfluss der sogenannten Rigoristi, führte dies schließlich zu einer gänzlichen Austreibung des Ornaments und der klassischen dekorativen Ordnungen in der sogenannten Revolutionsarchitektur mit nur noch addierten kubischen Körpern.<sup>50</sup> Dennoch konnte all das nicht verhindern, dass subkutan die Lust zum ungezügelten grotesken Ornament weiterlebte und sich unmerklich eine Umwertung des Ornamentalen vollzog. Mochte auch einer der erfolgreichsten Rokokoornamentstecher aus der europäischen Hauptproduktionsstätte Augsburg mit schier ungezählten Graphikvorlagen in einem Akt veritabler Selbstbeichtigung eine Graphik herausgeben mit dem Titel *Absage an die Rocaille* (Abb. 10), auf der ein Mann einen Bogen Papier zerreißt, worauf noch das Wort ›Muschelwerk‹ zu lesen ist,<sup>51</sup> so schleicht sich das Ornament doch durch die Hintertür wieder hinein.

47 Von Lüttichau (Anm. 42); bes. S. 142 f., 148, 153 (Auszüge aus Friedrich August Krubsacius: *Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen* [...]. In: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig 1759, Nr. I, II, III, S. 22-38, 93-104, 175-185, und *Anhang zu der Abhandlung von Verzierungen. Von herkulanischen Verzierungen*, ebd., Nr. IV, S. 262-268).

48 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Hrsg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969, S. 37 f.

49 Stephan Kaspar Bruno Klingen: *Von Birnau nach Salem. Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus in Architektur und Dekoration der südwestdeutschen Sakralkunst*. Phil. Diss. Bonn 1993, Bonn 1999.

50 Ausst.-Kat. *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970; Ausst.-Kat. *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. Hrsg. von Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp, Hans-Peter Schwarz. Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum; München, Neue Pinakothek. München 1990; bes. Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp: *Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, S. 13-40.

51 Siehe Ernst H. Gombrich: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart 1982, S. 40 f., Abb. 29; dort auch ausführlich zur Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts mit Rückgriff auf Vitruv, S. 32-41.

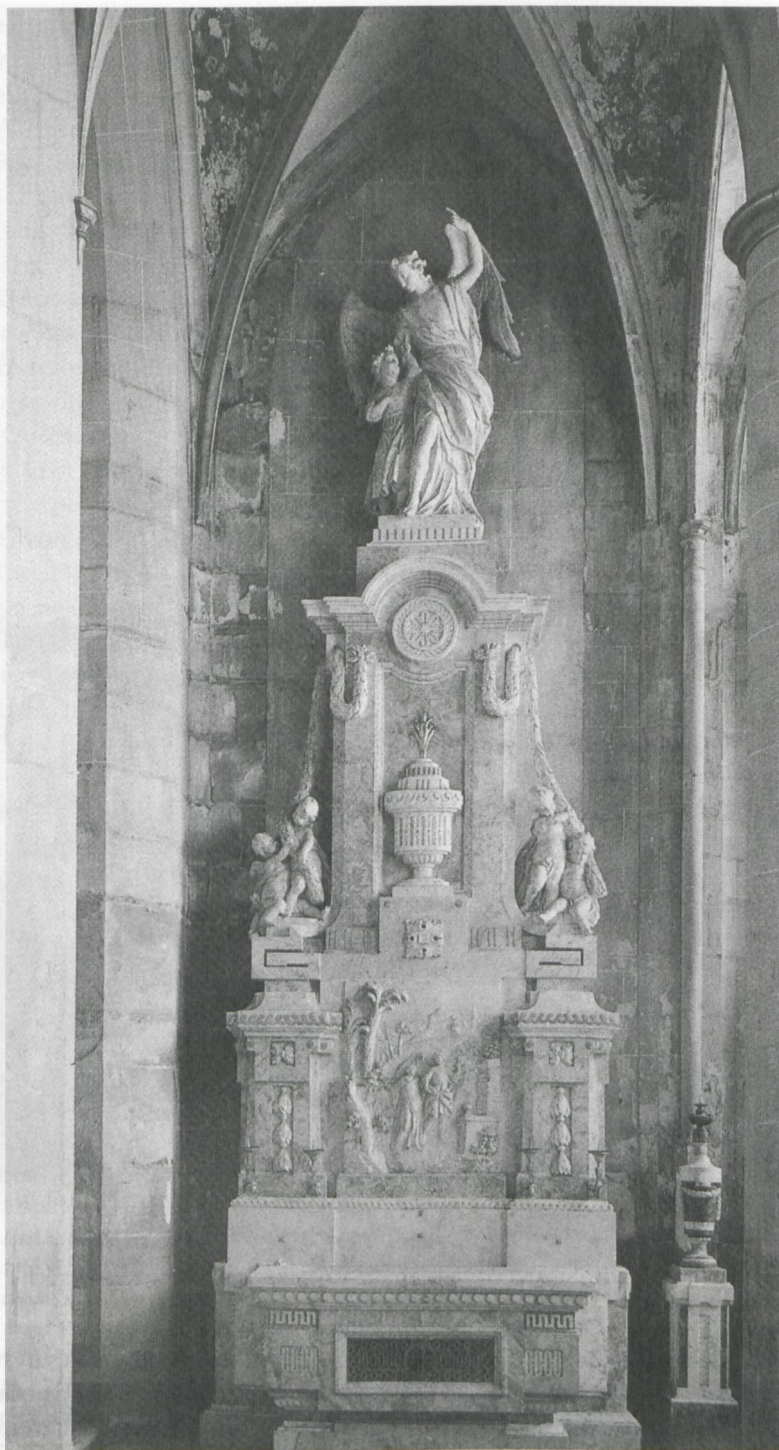


Abb. 9

Johann Georg Dirr und Schule: Der Schutzengelaltar  
(Entwurf Johann Georg Wieland), 1782

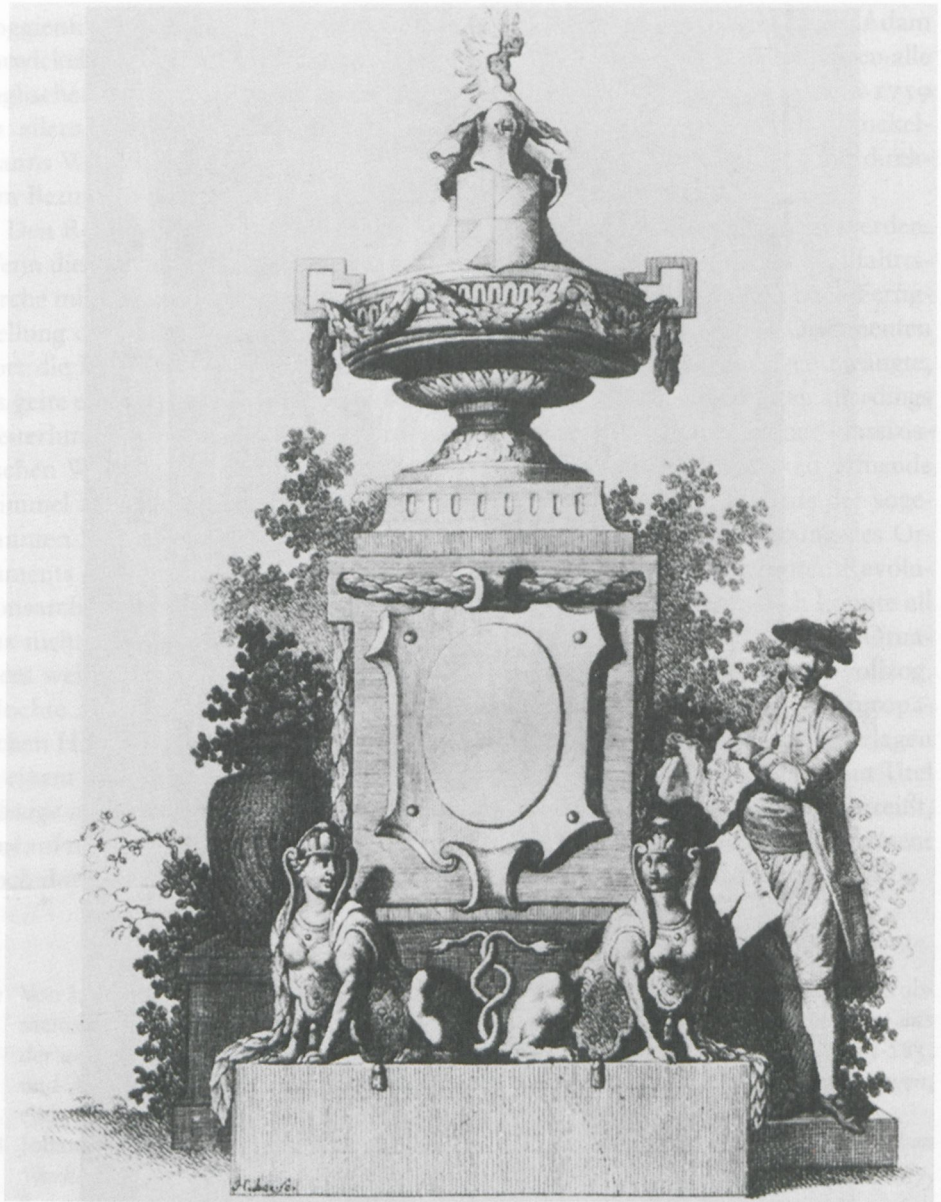


Abb. 10

Johannes Esaias Nilson: Absage an die Rocaille, um 1770, Kupferstich

Goethe dürfte die Hauptschriften der Ornamentkritiker gekannt haben (von Johann Friedrich Reiffenstein, Johann Georg Fünck, Friedrich August Krubsacius bis hin zu Christian Ludwig Stieglitz),<sup>52</sup> und in gewisser Hinsicht unterschreibt er sie. Ihm geht es wie Horaz mit seinen Argumenten am Beginn der *Ars Poetica*: Einerseits verwirft er die Chimären und Mischwesen, sieht sie als Traum von Kranken;

52 Auszüge aus den Schriften der genannten Ornamentkritiker bei von Lüttichau (Anm. 42).

andererseits kann er schreiben: »Und doch hatten Maler und Dichter seit je gleiche Freiheit, zu wagen, was sie nur wollen.«<sup>53</sup> Goethe behilft sich mit der Theorie des Dekorum oder, wie er es nennt, der Theorie des Schicklichen.<sup>54</sup> Er kennt die klassische Architekturtheorie und weiß, dass im Lust- oder Landhaus im Gegensatz zum städtischen Palast manches Spielerische, nur der Einbildungskraft Folgende erlaubt ist. Der ländliche Ort dient der Rekreation, dem Divertimento, ist indirekt nur eine Bestätigung der strengen Anforderungen an städtische Architektur. Goethes kurzer Aufsatz zur Arabeske von 1789 mag eine mäßigende Antwort auf Andreas Riems drastische Kritik des Arabeskenwesens von 1788 sein, wo Riem von unnatürlichen Ausschweifungen, die nichts vorstellen können, sowie von den Ungeheuern selbst raffaelischer Grotesken spricht und einen Wahrheitsgehalt der Arabeske bestreitet, weil er sie – schöne Formulierung – für »völlig nonsensicalisch« hält.<sup>55</sup> Goethes wichtige Rechtfertigungsgründe, die Arabesken machten Freude, weckten Lebenslust, dienten der besseren Kunst als Rahmen, lenkten auf sie hin, zeigten wie bei Raffael Erfindungsreichtum etc.,<sup>56</sup> nehmen letztlich, oft ist es betont worden, von Karl Philipp Moritz' *Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente* ihren Ausgangspunkt. Moritz betont zu Beginn das dem menschlichen Wesen eingeschriebene Ornamentbedürfnis: »[...] der innere Trieb nach Vollkommenheit, der sich auch hier offenbart, der demjenigen, was an sich keinen Schluß, keine Grenzen hat, eine Art von Vollendung zu geben sucht, wodurch es sich zu einem Ganzen bildet«. Das »Streben nach Verzierung« ist nach Moritz »ein edler Trieb der Seele«. So gehören auch das Ornament und in Sonderheit die Arabeske zur Kategorie des in sich selbst Vollendeten, wobei Moritz interessanterweise die potenzielle Unabschließbarkeit des ornamentalen Produktionsprozesses betont – die Form fließt. Das Vergnügen entsteht, indem das Auge dem Fluss folgt: »Es ist das Wesen der Zierde selbst, die sich an kein Gesetz bindet, weil sie keinen Zweck hat, als den, zu vergnügen –«. Wenn Moritz in seinem Text von der Allegorie spricht, dann macht das im Zusammenhang mit der Arabeske und dem Ornament insofern Sinn, als er zwar einer Figur Sprachfähigkeit zuschreibt, doch soll sie von nichts sprechen, was außer ihr ist; sie soll, wie er schreibt, »von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden«.<sup>57</sup> Sosehr

53 Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Lateinisch und deutsch. Übers. u. mit einem Nachwort hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1994, S. 5.

54 *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991*. Hrsg. von Francis Ames-Lewis u. Anka Bednarek. London 1992; Alste Horn-Oncken: *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie*. Göttingen 1967.

55 Die entscheidenden Auszüge aus Andreas Riems Schrift *Über die Arabeske* in: *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*. Berlin 1788, I. Band, 2. Stück, S. 276-285; II. Band, 1. Stück, S. 22-37; bes. S. 22 ff.; II. Band, 3. Stück, S. 119-137; bes. S. 119 ff.; Zitat: II. Band, 3. Stück, S. 133; wieder bei von Lüttichau (Anm. 42), S. 187-193; Zitat S. 192.

56 Johann Wolfgang von Goethe: *Von Arabesken* (MA 3.2, S. 191-195).

57 Karl Philipp Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. In: *Klassik und Klassizismus*. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel unter Mitarbeit von Sabine Schneider u. Harald Tausch. Frankfurt a. M. 1995, S. 384-450; Zitate S. 385, 395, 401.

dies von der Autonomie auch des künstlerischen Ornaments spricht, so ist es doch proromantisch insofern, als der subjektive künstlerische Trieb für die Wahrheit des Erzeugten einsteht. Den Spieltrieb rechtfertigt auch Goethe, doch pocht er mehr auf die Angemessenheit des Ortes, an dem er sich äußern darf.

Es fragt sich nun, was dies für Goethes besonderen Lobpreis der Arabeskenrandzeichnungen Neureuthers bedeutet. Drei seien kurz betrachtet: 1. die vielleicht früheste lithographierte Arabeske Neureuthers, eine an Runge anschließende Tageszeitendarstellung, die von Peter Cornelius an Goethe zur Einführung des Künstlers Neureuther geschickt wurde und die 1826 datiert ist; 2. die abstrakteste aller Randzeichnungen aus den Illustrationen zu Goethes Balladen und Romanzen; das Blatt gehört zu den frühesten, ist 1828 fest datiert, wobei sich dies wohl auf den Entwurf bezieht, die Lieferung erscheint im ersten Heft von 1829; 3. eine der von Goethe mit allem Nachdruck kritisierten Revolutionsarabesken um Lieder der Französischen Revolution von 1830.

Ab 1825 war Peter Cornelius in München mit der Ausmalung der wichtigsten Gebäude beschäftigt und Neureuther wurde sogleich für ihn tätig: zuerst offenbar für den Trojanersaal der Glyptothek, dessen corneliusche Zentralbilder er mit arabesken Rahmen versah, die offenbar den Zyklus der Bilder zusammenhalten und das Ganze zu einem dekorativen System machen sollten. Cornelius war höchst angetan von Neureuthers Künsten, verdoppelte sein Gehalt. Nicht nur Goethe gegenüber brachte Cornelius seine Meinung zum Ausdruck, Neureuther werde dereinst der deutsche Giovanni da Udine werden, der für Raffael die Loggiendekorationen ausgeführt hatte.<sup>58</sup> In einem Brief an Goethe legte er erste Proben von Neureuthers Können bei (Abb. 11) und Goethe antwortete am 26. September 1828 höchst angetan: »Für Ihren geistreichen Arabeskendichter habe ich ein Blättchen beygelegt. Wollte man auch diese Kunstbehandlung für untergeordnet ansprechen, so tritt uns doch hier eine geniale Vollkommenheit und technische Fertigkeit entgegen, von der man sich nicht hätte träumen lassen. Diese anmuthigen humoristischen Blätter geben zu den allererfreulichsten Betrachtungen Anlaß« (WA IV, 44, S. 321).<sup>59</sup>

Damit hat Goethe ein für allemal die Sprachregelung festgelegt, unter der er die Arabesken Neureuthers betrachtet, auch in den folgenden Briefen an den Künstler selbst. Zugleich wird deutlich, dass er Moritz' Gedanken von der für sich bestehenden Vollkommenheit dieser Gattung fortschreibt und damit, ob er will oder nicht, die zugleich formulierten Einschränkungen tendenziell wieder aufhebt. Ein Jahr später schickt Neureuther Goethe die ersten Proben zu seinen *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen* (Abb. 12). Goethe sieht durch sie die Absichten des Dichters begünstigt »und ihn durch eine so treue Theilnahme« (WA IV, 44, S. 319) erfreut; er fordert den Künstler auf, die Zeichnungen in Steindruck umzu-

58 Cornelius an König Ludwig, 8.II.1828; in: Förster (Anm. 38), Bd. 1, S. 443 f.; hier S. 444; siehe auch Max Schubert: *Eugen Napoleon Neureuthers Leben und graphisches Werk*. Phil. Diss. München 1926, S. 13, und Hans Ruppert, Ilse Ruppert: *Goethes Briefwechsel mit Eugen Neureuther*. In: GJb 1956, S. 194-207; hier S. 195.

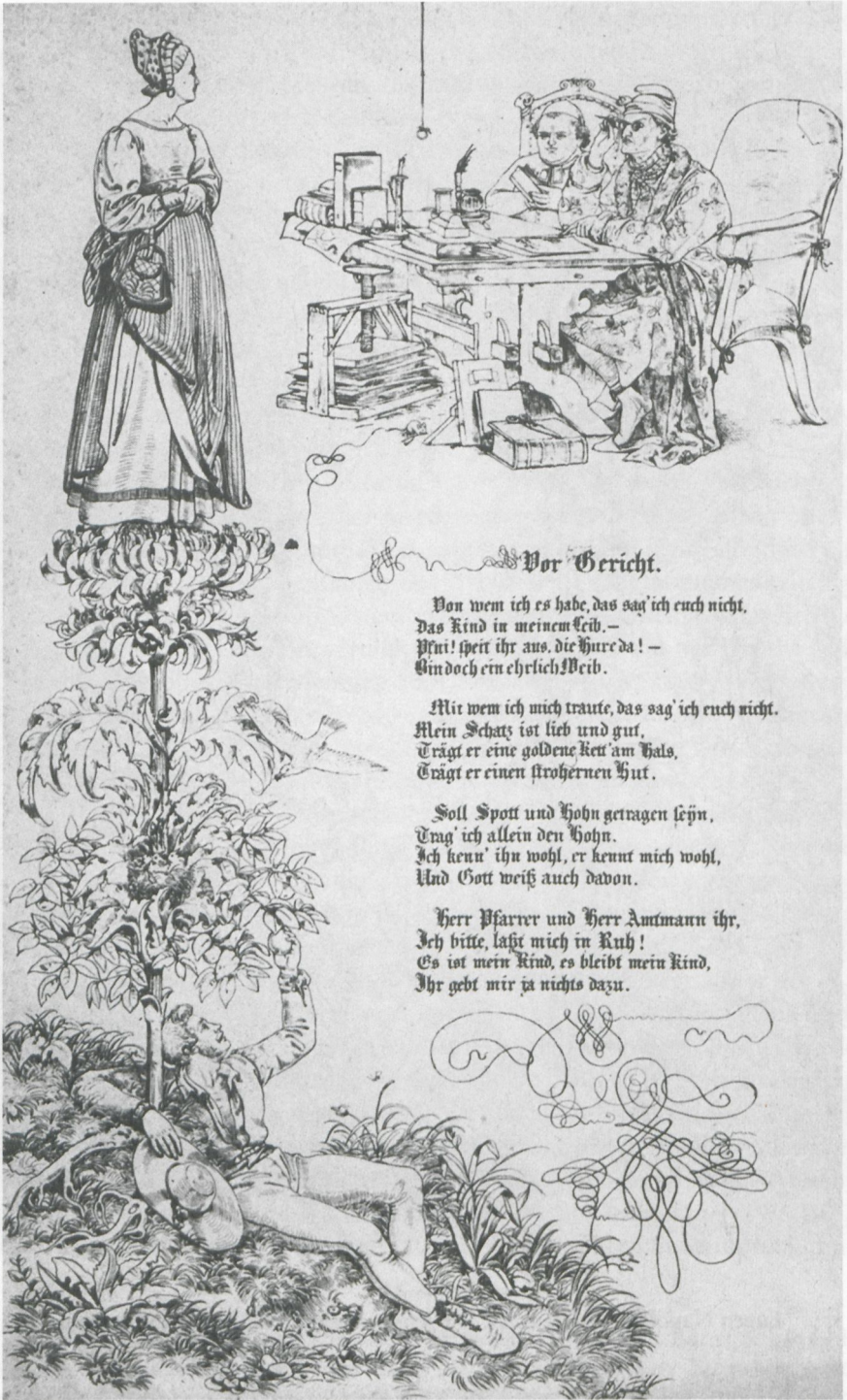
59 Thomas Stettner: *Goethe und Eugen Neureuther*. In: *Monatshefte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel* 1 (1900/1901), S. 287; Förster (Anm. 38), S. 188; Schubert (Anm. 58), S. 196.





Abb. 11

Eugen Napoleon Neureuther: Die Tageszeiten, 1826, Federlithographie



### Vor Gericht.

Von wem ich es habe, das sag' ich euch nicht,  
Das Kind in meinem Leib. —  
Pst! sperrt ihr aus, die Hure da! —  
Gin doch ein ehrlich Weib.

Mit wem ich mich traute, das sag' ich euch nicht,  
Mein Schatz ist lieb und gut,  
Trägt er eine goldene Ket' am Hals,  
Trägt er einen strohernen Hut.

Soll Spott und Hohn getragen seyn,  
Umg' ich allein den Hohn.  
Ich kenn' ihn wohl, er kennt mich wohl,  
Und Gott weiß auch davon.

Herr Pfarrer und Herr Amtmann ihr,  
Ich bitte, laßt mich in Ruh!  
Es ist mein Kind, es bleibt mein Kind,  
Ihr gebt mir ja nichts dazu.

Abb. 12

setzen, sieht seine Gedichte melodisch begleitet, lobt die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, sieht gar einen Wetteifer mit dem Dichter.<sup>60</sup> Die musikalische Analogie wird im 19. Jahrhundert topisch: Runge und Schwind berufen sie gleichermaßen; bei Runge steigert sie sich zur ausdrücklichen Formulierung in seiner Antwort an Brentano, er werde dessen Romanzen kontrapunktisch mit arabischen Verzierungen versehen, so dass die Arabeske in eine dialektische Spannung zum Text des Gedichts gerate.<sup>61</sup> Goethes vorsichtige Einschränkungen bleiben erhalten. Mit der »treue[n] Theilnahme« verweist er auf die eher dienende Funktion der Randzeichnung und vermerkt im selben Brief an Neureuther: »Die beiden lithographirten Blätter behalte zurück« (WA IV, 44, S. 320).<sup>62</sup>

Bei dem einen dieser Blätter dürfte es sich um Neureuthers früheste lithographische Arabeske von 1826 handeln, die den Tageszeiten gewidmet ist (Abb. 11). Sie reagiert in erster Linie auf Runges *Vier Tageszeiten*, in zweiter Linie, was die vielfach verwendeten abstrakten Schreibmeisterschnörkel angeht, auf Nepomuk Strixners Lithographien nach Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Abb. 13), deren erste Lieferung 1808 erschienen war. Goethe hatte sie zuvor schon Cornelius anempfohlen; der antwortete, sie seien längst für ihn zu einer Art Vademekum geworden.<sup>63</sup> Ihr Erfolg ist in der Tat exzeptionell gewesen. Alle folgenden Arabesken von Neureuther über Adolph Menzel, Adolph Schroedter bis zu Johann Baptist Wilhelm Adolf Sonderland sind zu verstehen als versuchte Synthese aus raffaelischer Grotteske, rungescher Arabeske und dürerscher Randzeichnung. Die raffaelische und rungesche Symmetrie dominiert eher bei Titelentwürfen, die dürersche Asymmetrie bei Gedichtillustrationen am Rande der Kolumnen.

Neureuthers *Tageszeiten*-Arabeske dürfte somit zum ersten Typus gehören. Die rungeschen Strukturelemente sind dabei vollständig eingehalten: Ursprung der Arabeske unten auf der Mittelachse, quasi aus einem Punkt, hier dem Zentrum eines Spinnwebens, Aufstieg der Ranken zu beiden Seiten, Vereinigung oben in der Mitte. Das Zyklische der rungeschen *Tageszeiten*-Innenbilder allerdings ist hier notwendig mit den Randarabesken verschränkt. Die träumende Nacht im Dunkel modrigerer Gewächse, deren Wurzeln in abstrakten Schnörkeln auslaufen und den Übergang von Unterirdischem zu Irdischem bezeichnen, wird links vom aufsteigenden Morgen, der den Tau der Frühe ausgießt, begleitet; oben erscheint Sol Apoll im Sonnenwagen als voll erblühter Tag – die Sonne steht im Zenit, während rechts der Abend mit gesenkter Fackel herabsteigt. Die rungesche Dialektik von Innenbild und Rahmen hat damit kein Vorkommen, was aber auch heißt, dass der neureutherschen Arabeske das frühromantische Reflexionsmoment fehlt. Die Natur scheint mit dem Menschen

60 Schubert (Anm. 58), S. 196 (23.9.1828).

61 Ph. O. Runge an Brentano, 9.1. [richtig: 2.] 1810; in: *Brentano – Runge. Briefwechsel* (Anm. 7), S. 31.

62 Schubert (Anm. 58), S. 196.

63 Goethe hat Strixners Lithographien äußerst positiv am 19. März 1808 in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* besprochen. Zu Goethes Empfehlung an Cornelius siehe Arthur Rümmer: *Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland*. In: *Zs. des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936), S. 134–148; hier S. 135 f.; Cornelius' Antwort: ebd., S. 136; Förster (Anm. 38), S. 147.

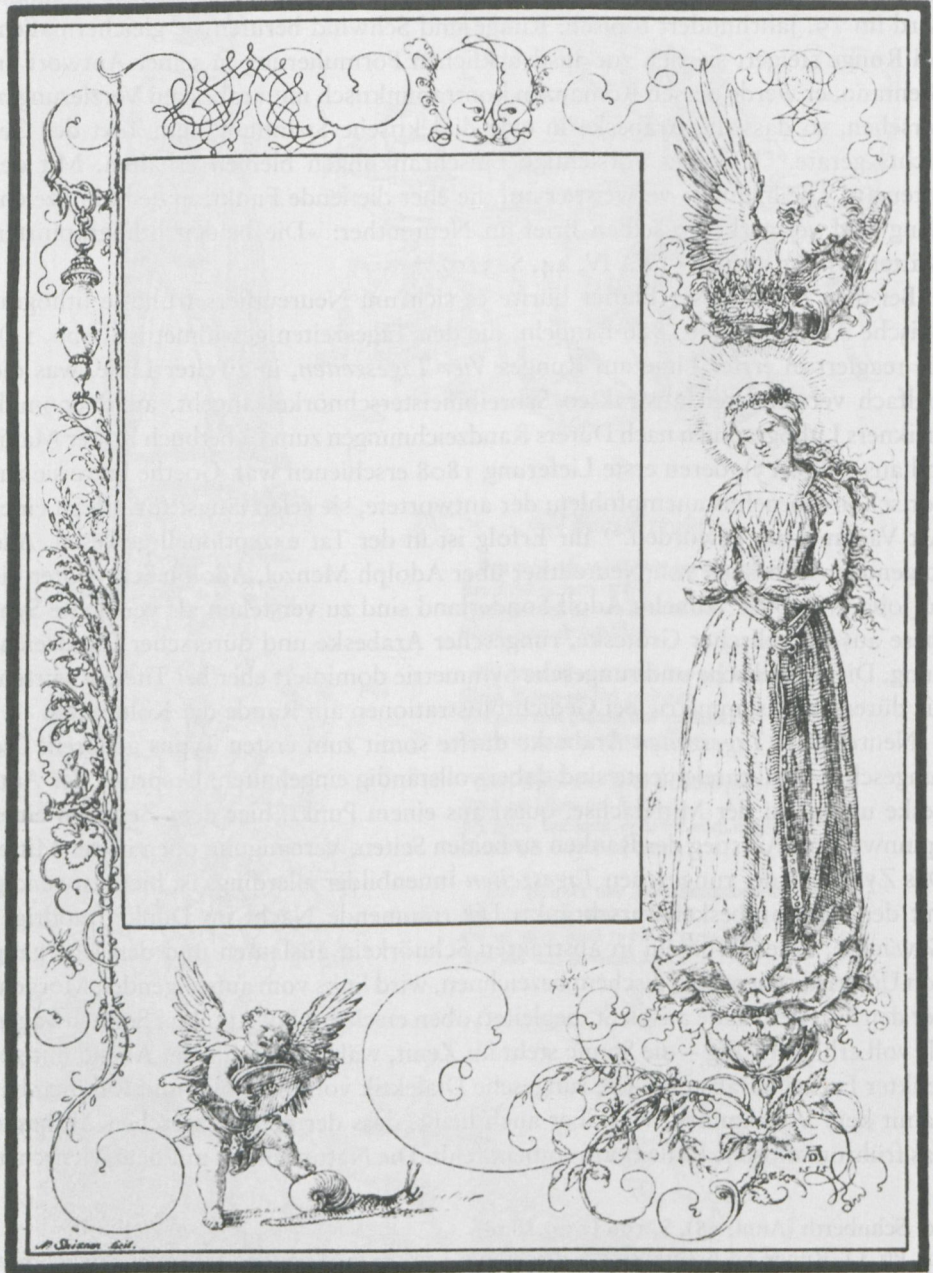


Abb. 13

Johann Nepomuk Strixner, Blatt 36 aus Dürers christlich mythologischen Handzeichnungen, 1808, Federlithographie

versöhnt, ist ihm kein entfremdetes Gegenüber mehr – dieses harmonisierende Moment dürfte die Arabeske für Goethe entschieden akzeptabler gemacht haben.

Ein flüchtiger Blick sei auf Neureuthers, wie ich finde, genialste, weil abstrakteste Arabeske geworfen (Abb. 14), die die zweite Hälfte von Goethes *Totentanz*-Ballade begleitet. Sie stammt aus der ersten Lieferung der neureutherschen Randzeichnungen: Ein Skelett, dem der Türmer nächtens das Totenhemd geraubt hat, klettert am Turm zum Türmer hinauf, der um sein Leben fürchtet; fast hat ihn das Skelett erreicht, da schlägt die Glocke und das Skelett stürzt herab. In der entscheidenden Strophe Goethes heißt es:

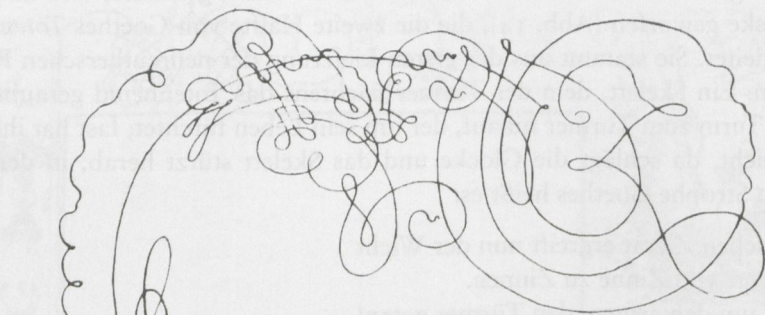
Den gotischen Zierat ergreift nun der Wicht  
Und klettert von Zinne zu Zinnen.  
Nun ist's um den armen, den Türmer getan!  
Es ruckt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,  
Langbeinigen Spinnen vergleichbar.  
(MA 9, S. 80)

Dies hat Neureuther in einem einzigen grandiosen, das ganze große Blatt umfassenden Schreibmeisterschnörkel zum Ausdruck gebracht. Links von der Kolumne wird der Weg des Skeletts vom Grund in wilden Schwüngen bis zur Spitze verfolgt; oben biegt sich die Arabeske um, verwirrt sich, verliert den Halt – und das Skelett stürzt herab, unten liegt es zerschmettert. Eine überzeugendere Analogie für Sprachrhythmus und Bedeutung zugleich lässt sich kaum denken.

Goethes Begeisterung steigert sich von Lieferung zu Lieferung. Doch mitten in der Arbeit für Goethe fordert Cotta Neureuther auf, unmittelbar nach der Juli-Revolution nach Paris zu fahren, zu den drei glorreichen Juli-Tagen zu recherchieren und französische Revolutionslieder mit Arabesken zu den Ereignissen zu umgeben.<sup>64</sup> Neureuther reist sofort nach Paris; die Ereignisse sind noch frisch, ihre Verherrlichung in der ›imagerie populaire‹ läuft auf vollen Touren, aber auch ihre Instrumentalisierung zugunsten des liberalen Bürgerkönigs Louis Philippe. Neureuthers Titelblatt wird in den Farben der Trikolore gedruckt und bietet einen Schlüssel zum Verständnis der folgenden Szenen, die die Lieder nun wieder achsensymmetrisch begleiten – was bereits darauf aufmerksam machen kann, dass hier mehr als unschuldiges Rankenwerk vorliegt, vielmehr auf die Entfaltung eines Gedankens Wert gelegt wird. Ein Schlussblatt als reines Textblatt führt die Ereignisse der drei bzw. vier Tage stundenweise an, und zwar in einer Präzision, die noch heutige Geschichtsschreibung überbietet und den unausweichlichen Sog der Ereignisse beschreibt.

Hier mag der Blick auf die *Marseillaise* (Abb. 15) genügen. Die *Marseillaise* umgeben Szenen des 28. Juli, des Tages der eigentlichen Kampfhandlungen, der die Entscheidung eingeleitet und zum Sturz der Regierung Karls X. geführt hat. Der Aufbau ist eindeutig. Im Untergrund ist der Auslöser allen Übels markiert, und zwar in drei Szenen, vor denen der Vorhang gerafft ist: In der Mitte hat der König

64 Zu den Auftragsumständen, der Bildfindung und der Bedeutung der Revolutionsarabesken siehe Werner Busch: *Eugen Napoleon Neureuthers Serie »27, 28, 29 Juillet 1830«*. In: Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt (Hrsg.): *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*. Hildesheim, Zürich, New York 2010, S. 287-302.



Nur einer der trippelt und stolpert zuletzt  
 Und tappet und graspt an den Grütten;  
 Doch hat kein Geselle so schwer ihn verletzt:  
 Er wittert das Tuch in den Kisten.  
 Er rüttelt die Thurnthür, sie schlägt ihn zurück  
 Geziert und gelegnet, dem Thürmer zum Glück:  
 Sie blinkt von metallenen Kreuzen.

Das Hemd muß er haben, da rastet er nicht,  
 Da gilt auch kein langes Besinnen.  
 Den gothischen Zierat ergreift nun der Nicht  
 Und klettert von Zinne zu Zinnen.  
 Nun ist's um den Armen, den Thürmer gethan!  
 Es rückt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,  
 Langbeinigen Spinnen vergleichbar.

Der Thürmer erblicket, der Thürmer erbebt,  
 Gern gab' er ihn wieder den Lakten.  
 Da häkelt — jetzt hat er am längsten gelebt —  
 Den Zipfel ein eiserner Zacken.  
 Schon trübet der Mond sich, verschwindenden Scheins,  
 Die Glocke sie donnert ein mächtiges Eins,  
 Und unten zerschellt das Gerippe.

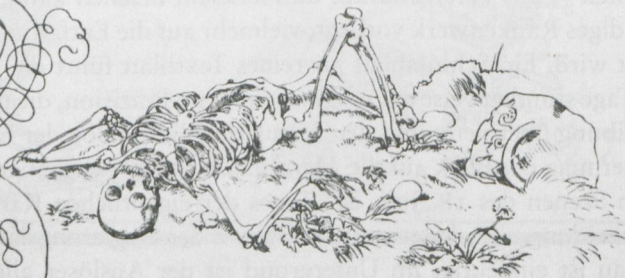


Abb. 14



Abb. 15

Eugen Napoleon Neureuther, 27, 28, 29 Juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques, Blatt 2, 28 Juillet 1830, La Marseillaise, 1831, Federlithographie

eine brillante Jagdgesellschaft angeordnet und man amüsiert sich, während in der Stadt der Kampf tobt, in St. Cloud; links erscheinen Deputierte beim Duc Raguse, der am Morgen vergeblich versucht hatte, seine Truppen zu ordnen; rechts dagegen meldet der Duc dem König, dass es sich nicht um einen bloßen, leicht niederzuschlagenden Aufruhr handelt, sondern um eine Revolution. Auf dem gerafften Vorhang, wie eine nicht mehr zu beseitigende Last, feiern die Aufständischen vor einer Barrikade den Sieg. Es kommt exakt auf der Mittelachse zu einer Versöhnung von Volk, Militär und Nationalgarde in jeweils einem Vertreter; sie sind so etwas wie das Emblem der Revolution geworden. Wenn der ignorante König Anlass der Auseinandersetzung gewesen ist, so ist die Versöhnungsszene der Ursprung der neuen Ordnung; sie ist insofern als Ursprung der Arabeske zu bezeichnen. Links und rechts der Liedstrophen finden sich benennbare Kampforte – oben, alle drei Felder überspannend, der entscheidende Kampf auf der Place de Grève vorm Hotel de Ville, auf dem schließlich die Trikolore aufgefplant wurde und von dem aus die neue Ordnung verkündet wurde. Das königstreue Militär wird an den rechten Rand gedrängt, Notre Dame markiert die Grenze. Arabeskes Gespinnst ist sehr zurückhaltend eingesetzt: Es scheidet die Bildfelder und hat mit seinen Blüten, aus denen Halbkörper entspringen, als Schrifttafelhalterung zu fungieren. Goethe war über das bloße Faktum von Revolutionsarabesken empört und machte Neureuther nach seiner Rückkehr aus Paris Vorhaltungen zur missbräuchlichen Nutzung der Arabeske: »Ihre Reise nach Paris hat mich betrübt. Ihr Talent ist unmittelbar an der unschuldigen Natur, an der harmlosen Poesie wirksam« (WA IV, 49, S. 225).<sup>65</sup> In seinem letzten Brief an Neureuther vom 28. Februar 1832, knapp einen Monat vor seinem Tod, schreibt Goethe noch einmal nach Übersendung weiterer klassischer Illustrationen: »Sie haben sich glücklicher Weise von dem historisch-prosaischen Abenteuer losgemacht, die Besen als Standarte aufgestellt und ihren Einfluß der Einbildungskraft überlassen, die Wasserfülle dagegen durchaus auf's geistreichste ausgesprudelt« (WA IV, 49, S. 256).<sup>66</sup> Goethe formuliert auch hier eine strikte Trennung von Wirklichkeit und rein künstlerisch-spielerischer Entäußerung der Einbildungskraft in der Arabeske. Damit verweigert er sich bis zuletzt der romantischen Überzeugung, dass gerade aus der Spannung von Wirklichkeit und künstlerischer Imagination durch den eingeforderten Anteil des Betrachters eine Reflexionsform entstehen kann, die die prosaischen Verhältnisse akzeptiert, als Ausgangsmaterial nimmt, um sie mit den Mitteln relativ frei schweifender künstlerischer Phantasie zu transzendieren. Neureuther hatte bei seinem Ausflug nach Paris das reflexive Potenzial der Arabeske erkannt und es für eine politische Aussage nutzbar gemacht. Allerdings: Die frühromantische Arabeske eröffnete bestenfalls einen Vorschein zukünftiger Auflösung gegenwärtig unauflösbarer Verhältnisse, verblieb im Potentialis; Neureuther dagegen nahm Stellung, im Falle der Revolutionsarabesken zugunsten eines liberalen Bürgertums und einer Verfassungsgesellschaft. Insofern hat Goethe Recht: Die Arabeske dient nicht der Phantasie, sondern letztlich affirmativen Strukturen. Der weitere nach-goethesche Werdegang der Arabesken bei Neureuther kann dies bezeugen.

65 Stettner (Anm. 59), S. 290; Ruppert (Anm. 58), S. 205 (4.2.1832).

66 Stettner (Anm. 59), S. 291; Ruppert (Anm. 58), S. 206.