

Werner Busch

## Wilhelm von Kaulbachs Vignette mit „Amor und Psyche“

### Zur dialektischen Aufhebung von Ikonographie

An die Zeichnung (Abb. 81) heftet sich eine kleine Geschichte. Die Galerie Bassenge schickte mir ein Foto des Blattes mit der Frage, ob ich den Künstler zu bestimmen wüsste. Bei Bassenge hatte man aufgrund der arabesken Anlage an den weiteren Umkreis von Philipp Otto Runge gedacht. Ich konnte die Zeichnung als von Wilhelm von Kaulbach stammend identifizieren; Kaulbach hat sich mehrfach mit dem „Amor und Psyche“-Thema beschäftigt. Unter seinem Namen ging das Blatt in die Auktion, war wohl aufgrund der Zuweisung ein wenig teurer geworden. Obwohl die Zeichnung mir entschieden gefiel und mich an frühe eigene Beschäftigung mit Kaulbach erinnerte, beschloss ich nicht mitzusteigern. Ich wäre mir etwas komisch vorgekommen und zudem hatte ich das Blatt ja selbst „verteuert“. Die Zeichnung fand keinen Abnehmer, deutsche historistische Künstler des 19. Jahrhunderts haben es schwer. Dabei ist Kaulbach entschieden ein guter Zeichner, wie etwa auch Moritz von Schwind. Zu meiner Überraschung und nicht geringen Freude hat mir die Galerie Bassenge das Blatt, schön gerahmt, zu meinem 65. Geburtstag geschenkt. Da man, Goethe hat schon recht, Geschenke erst erwerben muss, um sie zu besitzen, versuche ich mich hier an der endgültigen Erwerbung. Der Anlass scheint es doppelt zu rechtfertigen: Wolfgang Wittrock wird ebenfalls 65, ist erfolgreicher Kunsthändler und hat vor allem auch eine mäzenatische Ader.

Die Zeichnung, die von der Darstellung fast bis zum Rand ausgenutzt wird, so luftig sie angelegt ist, misst 24 mal 37,7 cm. Sie ist mit zartem Blei gezeichnet, in den Schattenpartien ist der Bleistaub gewischt. Selbst wenn sie stark umrissdominiert ist, so hat sie doch eine klare Licht-Schatten-Führung. Das Licht kommt, der Konvention und unserer Leserichtung entsprechend, von oben links. Die ungemein feine Linienzeichnung scheint ohne Korrekturen ausgekommen zu sein, doch genauere Betrachtung, auch mithilfe der Lupe, macht deutlich, dass offenbar eine noch feinere Unterzeichnung zugrunde liegt, deren Linien mit sicherer Hand nachgezogen und gelegentlich minimal korrigiert wurden. Die Zeichnung ist in jeder Hinsicht zentriert angelegt. Das

achsensymmetrisch geordnete Rankenwerk bildet die Erscheinungssphäre der drei Figuren, eines einander zugewandten Paares und eines Drachen, sie fügen sich der auf die senkrechte Mittelachse bezogenen Ordnung. Damit dominiert die ornamentale Vorgabe. Da das Rankenwerk nicht auf einem Boden verankert ist, bekommt die Darstellung Schwebekarakter. Feinheit der Zeichnung und Schwebekarakter sind, wie zu zeigen sein wird, dem angespielten Thema angemessen.

Dass es sich bei den beiden Dargestellten, die in offensichtlicher Zuneigung einander zugewandt sind, sich vorsichtig umarmen und an der Hand halten und ihren Blick in einander versenkt haben, um Amor und Psyche handelt, ist schnell ausgemacht: Amor trägt Vogelschwinge, Psyche Schmetterlingsflügel. Amor ist ein Jüngling, fast noch mit dem weichen Fleisch eines Knaben, Psyche ist ein wenig weiter, aber auch noch von werdenden Formen. Und dass sich zu ihren Füßen von einem Rankenwerk festgehalten und eingefasst, frontal angeordnet, aber mit zu Psyche hoch gewandtem Blick, ein Drache findet, macht im Kontext Sinn, schließlich sollte Psyche, deren überirdische Schönheit den Zorn der Venus herausforderte, einem Drachen vermählt werden, was Amor zu verhindern wusste, entflammt von Psyches Schönheitsschimmer.

Der Stoff geht im europäischen Bewusstsein, wer wüsste es nicht, allen Vor- und Nachstufen und Varianten zum Trotz, auf Apuleius' „Goldenen Esel“ zurück, ist Märchen, aber, wie schon der Kontext der Geschichte vom Goldenen Esel deutlich macht, von leicht frivol-ironischem Ton. Zugleich stand sie, da sie Göttergeschichte und Menschliches mischt, jeglicher Allegorese offen. Dem arbeitete vor allem auch der Name der Psyche zu. Er ist Name, bezeichnet einen Schmetterling, vor allem aber die menschliche Seele. So konnte in der Renaissance, als das Märchen mit Begeisterung wieder aufgegriffen wurde, die neoplatonische Ausdeutung nicht ausbleiben, nicht selten mit erhobenem christlichem Zeigefinger. Die Seele ist den verschiedensten Prüfungen und Anfechtungen ausgesetzt – wie Psyche bei Apuleius –, muss selbst durch den Tod hindurch, bei Apuleius in den Tartarus steigen, um erlöst gen Himmel fahren zu können. In der Florentiner neoplatonischen Akademie wird die irdische als notwendige Vorstufe zur himmlischen Liebe geläutert.

Apuleius kehrt eher die irdischen Neigungen der Götter hervor, mit dem Mythos wird spielerisch umgegangen. Raphael in der Farnesina lässt dies zu seinem Recht kommen, schließlich handelt es sich bei dem Erscheinungsort seiner Bilder um eine dem Fest gewidmete Loggia einer Gartenvilla. Das 18. Jahrhundert nun allerdings entdeckt die Psyche der Psyche. Das hat weitreichende Konsequenzen für das Kunstwerk. So ist es nicht mehr in erster Linie eine Funktion des Kunstwerkes, eine Geschichte nach einer vorgängigen Textvorlage mit den Mitteln der Kunst einzulösen, erzählerisch zu entfalten und allegorisch mit Verweisen auszuloten, sondern vor allem durch das, was gezeigt wird – und zwar allein dadurch – zu wirken. Eine Bilderzählung fordert ihre Rationalisierung, ihre Rückübersetzung in einen Text. Ein wirkungsmächtiges Bild modelliert unsere Gefühle, unser

Sentiment. Dem kommt Zuständliches eher entgegen als erzählerisch Entfaltetes, das additiv zu erschließen ist. Erschlossenes hat sich vom Bild gelöst, in die Wirkung dagegen ist immer wieder neu einzutauchen. Schon Diderot fordert, die Wirkung zu steigern, etwa durch überstarkes Sentiment, die Wirkung unausweichlich zu machen. Das Bild soll Appellcharakter besitzen. Doch appelliert es nicht an Bestimmtes. Je bestimmter seine Mitteilung ist, desto schwächer seine unmittelbare Wirkung. Um zur Wirkung zu kommen, muss seine Komplexität reduziert werden. Wenn noch in den „Conférences“ der französischen Akademie unter Lebrun Nicolas Poussins „Mannalese“ das Paradigma für eine ideale Bilderzählung mit eingeschriebenem verweisendem Sinn gewesen ist und Schritt für Schritt reflektierend auf einem vom Maler angelegten relativ verschlungenen Weg angeeignet werden soll und dieser Aneignungsprozess mitsamt seiner Erfahrung und daraus gezogenen Schlüssen den eigentlichen Gewinn darstellte, dann forderte kurz darauf Roger de Piles für das Bild eine simple Dreieckskomposition mit beschränktem Personal, um leichter nachvollziehbar zu sein.

Es ist kein Wunder, dass das 18. Jahrhundert die paradoxe Gattung des Einfigurenhistorienbildes hervorgebracht hat, etwa bei Greuze, Angelika Kauffmann oder Joseph Wright of Derby. Ihre Bilder lassen ein sich Verlieren von Betrachter oder Betrachterin in das dargestellte Sentiment der einen Person zu. Den Gleichklang der Seelen zwischen den im Bild dargestellten Personen und den Betrachtenden zu erreichen, wird das eigentliche Ziel der Kunst. Der Kult der Sensibilität trägt dem Rechnung. Die Marginalisierung der Erzählfaltung hat einschneidende Konsequenzen für die Bildersprache. Die gesamte tradierte Ikonographie mitsamt ihrem emblematisch-allegorischen Verweisapparat gerät in die Krise: Eine Ausdrucksfigur braucht keine Attribute mehr, um zur Wirkung zu kommen, ja, das Attribut als konventionelles Zeichen, das der Figur beigegeben ist, wird zum Fremdkörper. Goethe, der als ein letzter noch über die gesamte Überlieferung der Sprachbilder und ihrer Rhetorik verfügte, der nach William Heckschers Formulierung noch gänzlich „im Banne der Sinnbilder“ stand, war das Problem dennoch wohl bewusst: Er lehnte die barocke Bildersprache eines Rubens, da wo sie primär Historie allegorisch überformt, wie im Medici-Zyklus, grundsätzlich ab. Die Dinge könnten sich nicht selbst aussprechen, seien auf die beigegebenen Zeichen angewiesen, das sei ein abzulehnender Behelf. So wurde für ihn aus einer Raphaelischen Madonna eine Verkörperung der Mutterliebe, also etwas Allgemeinmenschliches, das der christlichen Verankerung in zeichenhafter Form nicht mehr bedurfte.

Wenn an die Stelle der Ikonographie die sinnliche Wirkung des Sentimentes tritt, dann zeitigt dies zwei weitere Konsequenzen. Zum einen erhebt sich die Frage nach den Mechanismen der Wirkung. Bei ihrer Beantwortung werden mechanistische Modelle schrittweise durch psychologische ergänzt. Das mündet am Ende des Jahrhunderts in die Herausgabe des „Magazins der Erfahrungsseelenkunde“ (1783-1793) durch Karl Philipp Moritz, in dem Fallstudien abweichenden Verhaltens berichtet werden

und in Moritz' vierbändigen Roman „Anton Reiser“ (1785–1790), der den bezeichnenden Untertitel trägt „Ein psychologischer Roman“, womit zum ersten Mal in einem derartigen Kontext dieser disziplinäre Begriff fällt. Es ist dann eine Folge der Französischen Revolution, dass die Psychologie zu einem universitären Fachgebiet wird. Ziel ist eine Verwissenschaftlichung der Seelenkunde. Resultat der Beobachtungen von Wahrnehmungsprozessen ist aber auch in den 1820er und 1830er Jahren die Entstehung der Sinnesphysiologie, wiederum mit Goethes nicht geringem Anteil an den Untersuchungen.

So wird man sagen müssen, der Verzicht auf ein Erzählen in epischer Breite wird kompensiert oder ersetzt durch eine Konzentration auf die Tiefendimension des Einzelnen. Das wiederum hat Konsequenzen für die Bildform. Soll das Auge der Erzählung nachvollziehend durch das Bild hindurch folgen, befördert durch unsere Lesegewohnheit von links nach rechts, dann mag es zwar schließlich im Bildhelden zur Ruhe kommen, doch nicht ohne zuvor Detailerfahrung gesammelt zu haben oder danach vom Zentrum ausgehend den Ausstrahlungen der zentralen Figur in die Peripherie zu folgen. Das heißt, der Sinn des Bildes erschließt sich aus dem Nachvollzug der Wechselwirkung von Zentrum und Peripherie. Wobei das Zentrum so gut wie nie auf der senkrechten Mittelachse angeordnet ist, denn das würde letztlich alle Bewegung stillstellen. Darauf jedoch kommt es gerade einer Konzentration auf die Tiefendimension an. Die gegenständliche Betonung der Symmetrieachse befördert die Konzentration, ermöglicht Kontemplation des Wahrgenommenen, verhindert Ablenkung.

Bevor die Konsequenzen dieser Betrachtung an Kaulbachs Zeichnung nachvollzogen werden sollen, gilt es kurz auf die zweite Konsequenz des Fragwürdigwerdens der tradierten Ikonographie hinzuweisen. Denn es ist ja nicht so, dass schlagartig alle überlieferten Bildzeichen und zeichenhaften Verweisungssysteme verschwinden. Wie gleich zu zeigen sein wird, gibt es genau um diese Frage auch eine Auseinandersetzung anhand des Themas von „Amor und Psyche“. Schließlich ist man nicht willens und auch gar nicht in der Lage, auf die gesamte Überlieferung aus Geschichte, Sage und Mythos und ihre Darstellungskonventionen zu verzichten, wo sie doch die Erkennbarkeit und damit Kommunizierbarkeit des Dargestellten gewährleisten.

Allerdings müssen sie sich, da sie fragwürdig geworden sind, und das heißt auch als nicht mehr selbstverständlich erscheinen, eine historische Überprüfung gefallen lassen. Sie werden geschichtlich erforscht, an die Stelle ihrer exemplarischen Gültigkeit tritt ihre historische Gebundenheit. Kurz: Ihre historistische Dimension wird sichtbar. Ihre historische Genese und Herkunft werden erschlossen und damit wird ihre Fremdheit und Andersartigkeit offenbar. So stehen am Ende des 18. Jahrhunderts zwei Auffassungen des Kunstwerkes einander gegenüber, dasjenige, das primär auf das Sentiment des Werkes setzt und dasjenige, das versucht, historisch zu rekonstruieren. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, dieser Antithese durch Aufhebung zu entkommen. Schiller hat dies mit dem Begriff des „Sentimentalischen“ gefasst. Der historische Bruch ist zu akzeptieren, ein naiver, das heißt

eben ungebrochener, historische Kontinuität voraussetzender Zugang zur Überlieferung ist nicht mehr möglich – Schiller sieht das Naive in Reinkultur allein im klassisch Antiken gegeben – man kann nur versuchen, es in übersteigerter Form zu evozieren. Die Übersteigerung jedoch, die als solche wahrgenommen wird, markiert das Fremde, Ferne des Gezeigten, es ist in der sentimentalischen Evokation aufgehoben und kann nur so in der Gegenwart noch seine Wirkung entfalten. Das Überlieferte erscheint in einer stilisierten, überbetonten Form. Diese Form kann man nach Schiller auf zwei Weisen lesen, elegisch oder ironisch. Elegisch aus wehmütiger Trauer über den Verlust des Naiven, ironisch in dem Bewusstsein, dass man etwas zeigt, das nicht mehr gilt.

Bei Kaulbach, ohne dass das hier im Detail gezeigt werden könnte, trifft zweifellos mehr die ironische Auffassung des Sentimentalischen zu, die sich bei ihm bis zum Zynismus, der sich auch gegen ihn selbst wendet, steigern kann. Etwa wenn er die von König Ludwig errichtete Pinakothek in München, die er als einen Schrein um sein frühes riesiges Meisterwerk „Die Zerstörung Jerusalems“ begreifen konnte, im Außenbau mit einem Freskenzyklus überzog, der die gesamte neuere deutsche Kunst einschließlich seines Lehrers Cornelius der Lächerlichkeit preisgab. Oder wenn er den Weltgeschichtszyklus des Berliner Neuen Museums mit einem Puttenfries überwölbte, der, verkürzt gesagt, für die Ironie der Geschichte einstand und die darunter befindlichen historischen Großbilder entschieden relativierte, in ihrer Bedeutsamkeit anzweifelte. Sein Zynismus ging so weit, indirekt aber auch damit sein Selbstzweifel, dass er seinen Schwiegersohn Bilder malen ließ, diese mit seinem Namen signierte, weil er an der Kunstkompetenz nicht nur seiner Abnehmer, sondern generell seiner Zeit zweifelte. Es schien auch ihm selbst nicht mehr ausgemacht, was Kunst denn eigentlich sei.

Um die Antwort suchen zu können, wo denn bei dieser Gemengelage seine „Amor und Psyche“-Zeichnung ihren Ort gewinnen könnte, erscheint es sinnvoll, zwei vorausgehende „Amor und Psyche“-Darstellungen der Skulptur miteinander zu vergleichen, wobei die zweite offenbar eine bewusste Antwort auf die erste bildet. Canovas berühmte Gruppe im Louvre (Abb. 84), an der er von 1787 bis 1793 gearbeitet hat, sei Thorvaldsens Relief gleichen Themas von 1810 (Abb. 83) gegenübergestellt. Gleichen Themas? Ja und nein. Canovas Gruppe ist von höchster Feinheit und sinnlicher Delikatesse und trotz Amors Knien, seines Aufhebens der sich ihm entgegen reckenden Psyche von schwebender Leichtigkeit. Mit zarter wechselseitiger Berührung, den Blick ineinander versunken und kurz vor dem Kuss sind sie aufs Raffinierteste kreuzförmig verstrebt, durch die aufeinander antwortenden Leiber und Amors schlanke Flügel. Zugleich sind sie im Zentrum aneinander gebunden durch Psyches erhobene, auf Amors Haupt ruhende Arme. Die Gruppe, obwohl zweifellos durch eine Hauptansicht ausgezeichnet, war auf ihrer Plinthe zu drehen und wurde bei Nacht und Fackelschein in Bewegung gesetzt. Da Canova offenbar durch Einreiben mit Wachs

und minimale Beigabe von Ruß den Körpern Hautqualitäten gegeben hatte, wirkten sie in der Inszenierung im Flackern der brennenden Fackeln einerseits wie lebendig, andererseits ließ sie die Stilisierung aller Formen unverkennbar zum Kunstwerk werden. Der Eindruck changierte und steigerte das ästhetische Vergnügen.

Betrachtet man die Hauptansicht, so kann man spekulieren, welcher Moment aus Apuleius' Geschichte gemeint sein könnte oder ob überhaupt ein bestimmter Moment dargestellt sein soll. Die erfahrene sensible Sinnlichkeit, aufgehoben in Schönheitlichkeit, ist so stark, die Sehnsucht nach Verschmelzung beim dargestellten Paar und in der Erwartungshaltung des Betrachters ist so sehr auf Dauer gestellt, dass die Frage nach einem bestimmten szenischen Moment aus der Erzählung sich im Grunde genommen nicht stellt. Geradezu frustriert ist man, wenn man die Gruppe umschreitet und im Rücken der Figuren, wie achtlos abgelegt, Attribute findet: die von Psyche verbotenerweise nach ihrem Gang in die Unterwelt geöffnete Büchse, deren entströmende Dämpfe sie in einen todähnlichen Schlaf versetzt hatten und daneben Amors Pfeil, durch dessen Ritzung der Liebesgott, der ihr aus Leidenschaft alles vergibt, sie ins Leben zurückholt. Also wäre dieser Moment dargestellt? Den angesichts der veranschaulichten absoluten Empfindsamkeit geradezu ärgerlichen Gedanken kann man schnell wieder verwerfen. Mag die versteckte Rechtfertigung und mühsame Anbindung an die Geschichte Canova aus Gründen des Dekorums oder besonderer Auftragsumstände auch nötig erschienen sein, dass es hier um zärtliche und ebenso sinnliche Erkenntnis geht, deren Wirklichkeitsnähe durch Kunstform in raffinierter Schwebelage gehalten wird, daran ist nicht zu zweifeln. Die Gruppe bleibt mit und ohne Attribut autonom in ihrer Wirkung.

Wie anders Thorvaldsen! Er reibt Canova unter die Nase, was er alles falsch gemacht und wie die Wiederauferweckung der Psyche auszusehen habe. Er fordert Texttreue und Ikonographie, er drängt Sinnlichkeit so weit als möglich zurück. Sein Relief ist in der Lage, auf anderes zu verweisen, ist sich nicht selbst genug. Psyche ist - wie wüssten wir sonst den genauen Moment zu erkennen - noch im Tiefschlaf. Amor hat sie aufgerichtet und damit sie nicht zurücksinkt, sein linkes Bein als Auflage unter ihren linken Arm in die Schulterbeuge geschoben, mit der linken Schulter stützt er ihr zur Seite gesunkenes Haupt, mit den ausgebreiteten Flügeln schirmt er sie ab. Doch die Hände hat er frei, mit der rechten langt er zum auf dem Rücken hängenden Köcher und ist dabei einen Pfeil herauszuziehen, um sie damit durch vorsichtige Ritzung wieder ins Leben zu bringen. Vorher aber muss er Psyches Büchse wieder verschließen, um die betäubende Kraft des Schlafes zu bannen. Und so langt er mit weit ausgestrecktem linkem Arm um ihren Rücken herum, um die Büchse zu greifen, die Psyche schlaff in der Linken hält, und auch der Deckel fehlt nicht, eben ist er ihrer am Boden aufliegenden rechten Hand entglitten. Vergessen ist auch nicht Amors Bogen, um nur ja den Liebesgott als solchen endgültig identifizierbar zu machen. Ehrlich gesagt, man kann nicht umhin, diese

Darstellung ein wenig penetrant zu finden, bedenkt man zudem ihre gegen Canova gerichtete Rechthaberei. Dass Psyche Zephrs- oder Schmetterlingsflügel trägt, hebt sie vollends aus dem Irdischen heraus.

Nun können wir auch Seele lesen, zugleich ist ihre Figuration deutlich dem Typus der christlichen Pietà angenähert. Bei der sogenannten Engelspietà greifen die Engel wie Amor bei Psyche dem toten Christus vor der Wiederauferstehung unter den Arm oder die sitzende Maria hat Christi Arme über ihre Oberschenkel gelegt, etwa bei van Dyck, um ihn aufzurichten. Wenn man möchte, kann man selbst die pandoraartige Büchse der Psyche als christliches Salbgefäß lesen. Das heißt der Thorvaldsenschen Gruppe ist auch noch eine christliche Dimension eingeschrieben, auf die er auch bei antiken Gruppen immer besonderen Wert legte. Und so kann man auch Psyches Gang in die Unterwelt als Durchgang durch den Tod begreifen, der der christlichen Seele die Trennung vom Körper und den Aufstieg in den Himmel ermöglicht. Auch Ganymeds Himmelfahrt ließ eine christliche Lektüre zu. Insofern war für Thorvaldsen die Entsinnlichung der Szene und die Markierung der Psyche als Seelenverkörperung durch die Flügel unverzichtbar.

Was die Verwendung der Psycheflügel angeht, so schwankt die Bildtradition. Eigentlich macht es nur Sinn, Psyche am Ende ihres „rite de passage“, ihrer Erhebung in den Götterstand durch die Heirat mit Amor vor der Götterversammlung mit Flügeln auszustatten. Doch das Schwanken in dieser Frage hat die Antike selbst verursacht. Es gibt zwei eng verwandte antike „Amor und Psyche“-Gruppen, beide von großer Ähnlichkeit, mit einem stehenden Paar, wobei beide noch kindlichen Leibes und dabei sind, die Liebe zu entdecken. Beide Gruppen stammen aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert. Zuerst war nur die Florentinische Gruppe geläufig, bei ihr trug Amor Vogel- und Psyche Schmetterlingsflügel (Abb. 85).

In den Illustrationen von Montfaucons „L'antiquité expliquée“ von 1722 war noch diese geflügelte Gruppe tonangebend. Doch als die ungeflügelte Gruppe von Papst Benedikt XIV. 1749, gleich nach ihrer Entdeckung, dem Kapitolinischen Museum übergeben wurde, lief sie schnell der ersten Gruppe den Rang ab und in den archäologischen Überblickswerken, wie etwa Aloys Hirts „Bilderbuch für Mythologie“ von 1816, hat sie die erste Gruppe in den Illustrationen ersetzt. In einem unterscheiden sich die beiden Gruppen, sieht man von der Flügelbestückung ab. Die geflügelte Florentinergruppe zeigt das Paar zwar auch in Umarmung, aber doch noch mit ineinander versunkenem Blick vor dem Kuss, in der zweiten Gruppe sind die Köpfe noch stärker aneinander angenähert, die Lippen sind, um es so zu sagen, geschürzt. Welcher Moment der Geschichte gemeint sein könnte, bleibt auch bei den antiken Gruppen offen. Das ist antiker Auffassung geschuldet, selbst Sarkophagfriese erzählen nicht eigentlich, sondern addieren Einzelmotive. Skulptur ist nicht eigentlich eine erzählerische Gattung, sie lebt auch nicht primär von attributiver Kennzeichnung, wie Goethe nachdrücklich betont hat, sondern von typenmäßiger Prägung. Und diese Prägekraft

sieht Goethe in der Gegenwart als verloren an. Die Dinge können sich, nach seiner Formulierung und Überzeugung, nicht mehr selbst aussprechen.

Auch Kaulbach ist in der Flügelfrage nicht konsequent. Er hat zwei umfangreiche Wanddekurationszyklen zum Thema „Amor und Psyche“ entworfen. Den ersteren für den Tanzsaal des Palais' des Herzog Max in München, 1829-1830, die Fresken wurden bei Abriss des Palais' abgenommen und befinden sich heute in der Neuen Pinakothek. 1835 folgte der zweite Zyklus, nun für den Advokaten Georg von Dessauer für den Musiksaal von dessen Haus in der Königinstraße am Englischen Garten in München in enkaustischer Manier. Auch diese Wandbilder sind abgenommen und befinden sich heute in der Sammlung des ADAC in München. Kaulbach war mit Dessauer befreundet und machte ihm die Wandbilder zum Geschenk. Während der erste Zyklus mit der Szene, in der Amor Psyche vom lähmenden Schlaf befreit, endete, führte der zweite die Geschichte fort bis zur glücklichen Vereinigung der beiden vor den Göttern, die den Hintergrund der letzten Szene einnehmen. Dafür hatte Raphael das Vorbild abgegeben. Für unseren Zusammenhang ist interessant, dass, wie bei den Zyklen von Cornelius und seiner Schule vor allem in der Glyptothek, der zweite Zyklus in ein ausführliches Wanddekorationssystem eingebunden war. Rottmann hatte über den Türen als Supraporten Landschaften gemalt, Neureuther dagegen hatte Kaulbachs Bilder mit Arabesken eingefasst. Weitere Künstler – Morgenstern und Henlein – waren an der Ausgestaltung beteiligt. Das heißt in der Gesamtgestaltung des Raumes war der dekorative Zweck eindeutig vorherrschend. Bild und Rahmen des Ornaments interagierten, wie bei Raphaels Loggiendekorationen, bei denen Giovanni da Udine für die arabeske Dekoration, die die Struktur des Wandzyklus vorgab, zuständig war.

Kein Wunder, dass Cornelius Neureuther seinen Giovanni da Udine nannte und sich gar zu der paradoxen Bemerkung verstieg, dass die Bilder nur um des Rahmens willen da seien – was nichts anderes heißt, als dass Bilder aus Mythos, Dichtung und Geschichte sich eben nicht mehr selbst aussprechen konnten, sondern, wie man sagen könnte, kommentarbedürftig geworden waren. Anders ausgedrückt: Sie wurden ästhetisch durch das dekorative System aufgehoben und gewannen so ihre Sprache zurück, als ästhetische Gebilde. Das ist insofern nicht unwichtig für Kaulbachs Zeichnung, als sie, wie wir im Titel dieses Beitrages angedeutet haben, Vignettencharakter besitzt. Das ist ein wenig paradox formuliert, denn die Vignette gehört streng genommen, vor allem seit Bewicks Holzstichen um 1800, zum Dekorationssystem einer Buchseite, sie befindet sich besonders am Ende eines Kapitels und ist dadurch ausgezeichnet, dass die Darstellung nicht als zu einem Bildfeld gehörig durch eine Umrahmungslinie markiert ist, sie bezeichnet keinen einheitlichen Illusionsraum, sondern schwebt frei auf der Seite, was unsere Positionierung ihr gegenüber erschwert, wir nehmen sie letztlich als ein auf die Fläche bezogenes Ornament wahr.



Dass unsere Zeichnung diesem Typus folgt und wohl auch in die 1830er Jahre zu datieren sein dürfte, macht ein Vergleich mit einer strukturell höchst verwandten Vignette aus Kaulbachs Illustrationen zu Goethes „Reineke Fuchs“ (Abb. 82) deutlich. Kaulbach entwarf die Illustrationen vor allem zwischen 1841 und 1844, die erste illustrierte Ausgabe erschien 1846. Die Vignette zeigt auf der Mittelachse des gänzlich symmetrischen Gebildes einen Bären, der von den Ranken gefesselt scheint und sich vergebens bemüht, eine von sechs Bienen bewachte Bienenwabe auszulecken. Die Gier steht ihm ins Gesicht geschrieben. Analog zum Bären fassen die Ranken auf unserer Zeichnung den Drachen, er kann dem liebenden Paar nicht gefährlich werden. So haben wir hier drei Flügeltypen, den Drachen aus dem unterirdischen Bereich, Psyche, der schließlich die Seelenflügel in Schmetterlingsform zugesellt werden, als Amor sie in höhere Gefilde entführt und Amor, der der himmlischen Sphäre per se angehört. Die Vignette folgt also arabesker Struktur und transportiert damit den eigentlichen Sinn der Darstellung, denn die Arabeske – es sei nur an Runges „Tageszeiten“ erinnert – entspringt im unterirdischen Teil, wächst antithetisch in Rankenform zu den Seiten auf, dem Irdischen verbunden, um oben in einer höheren Sphäre erlöst zu werden. These, Antithese und Synthese werden durch die arabeske Struktur verkörpert. Psyches Initiationsweg ist damit gekennzeichnet, nicht als eine erzählerisch konsequente Abfolge, sondern als eine anschauliche Aufhebung im Ornament. Nur so hat der Mythos noch Gültigkeit.

Karl Philipp Moritz hat dies in seiner „Götterlehre“ von 1791 unmissverständlich und in dieser Klarheit wohl als erster zum Ausdruck gebracht. Bezeichnenderweise beginnt seine Göttergenealogie mit Amors Geburt aus dem Chaos, entfaltet dann die „Amor und Psyche“-Geschichte, die von einer Illustration von Asmus Jakob Carstens begleitet wird als Paraphrase der antiken geflügelten florentinischen Gruppe, und endet mit der Hochzeit von Amor und Psyche. Moritz beginnt die Götterlehre mit folgenden Überlegungen zu mythologischen Dichtungen. Sie müssten, schreibt er, als eine Sprache der Phantasie begriffen werden, ihr Wesen sei es zu formen und zu bilden. In den mythologischen Dichtungen sei geschichtliche Urzeit verborgen, ihnen bloße Allegorien abgewinnen zu wollen, sei gänzlich töricht, vielmehr sei ein sanfter Schleier über ihre Gebilde gezogen, nichts sei bloß auf den Begriff gebracht, vielmehr sei die mythologische Dichtung, was sie sei, etwas in sich Fertiges und Vollendetes, das „um sein selbst willen“ da sei und dessen Wert in ihm selbst und in dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liege. Sie zeige Schicksale der Menschen, biete Lebensweisheit, doch bestimmt sei sie von Schönheit, die ihren Reiz und ihre Anmut ausmache. Phantasie und Wirklichkeit, Götter- und Menschenwelt grenzen aneinander und gehen unmerklich ineinander auf. Sehen wir Kaulbachs Zeichnung so, führt sie uns einen Lebenstraum von reiner Liebe vor, der um seine Gefährdung weiß, den Traum aber nicht aufgeben mag.<sup>305</sup>



Abb. 81 Wilhelm von Kaulbach, „Amor und Psyche“, 1730/40,  
Bleistift, 24,0 x 37,7 cm, Berlin, Privatbesitz



Abb. 82 nach Wilhelm von Kaulbach, Vignette zu Goethes „Reineke Fuchs“,  
Holzschnitt, Volksausgabe 1857



Abb. 83 Bertel Thorvaldsen, „Amor weckt Psyche“, 1810, Marmor, 57,5 x 90,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



Abb. 84 Antonio Canova, „Amor und Psyche“, 1787-93, Marmor, 155 x 168 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 85 „Amor und Psyche“, Florentinische Gruppe, römische Kopie des 2. Jh. n. Chr., Marmor, Höhe 100 cm, Florenz, Uffizien

- 293 Wilde 1926, wie Anm. 292, S. 82.  
 294 Wilde 1926, wie Anm. 292, S. 90.  
 295 Jaspers 1935/1981, wie Anm. 277, S. 160.  
 296 Joseph Beuys: Gespräch mit Achille Bonito Oliva, 1973, in: Armin Zweite (Hrsg.): Beuys zu Ehren, Ausst. Kat., Städtische Galerie im Lehnbachhaus München 1986, S. 80.  
 297 Zitiert nach: Steiner 1895/1963, wie Anm. 279, S. 27.  
 298 Jaspers 1935/1981, wie Anm. 277, S. 140.  
 299 Jaspers 1935/1981, wie Anm. 277, S. 148.  
 300 Jaspers 1935/1981, wie Anm. 277, S. 133.  
 301 Lienhard 1911, wie Anm. 284, S. 221.  
 302 Jaspers 1935/1981, wie Anm. 277, S. 129.  
 303 Jaspers 1935/1981, wie Anm. 277, S. 132.  
 304 Rudolf Steiner. Friedrich Nietzsche: Ein Kämpfer gegen seine Zeit. Die Persönlichkeit Friedrich Nietzsches – Eine Gedächtnisrede, 1895/1900, Dornach 1963 (digit. Fassung), S. 132.  
 305 Der Beitrag verzichtet auf Nachweise im Einzelnen, es sei nur die wichtigste Literatur genannt.  
 Zum „Amor und Psyche“-Thema: Christel Steinmetz: Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800, phil. Diss. Köln 1989; Sonia Cavicchioli: The Tale of Cupid and Psyche. An Illustrated History, New York 2002; Christiane Holm: Amor und Psyche. Die Erfindung eines Mythos in Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur (1765–1840), München–Berlin 2006.  
 Zum Sensibilitätskult: John Mullan: Sentiment and Sociability. The Language of Feeling in the Eighteenth Century, Oxford 1988; Werner Busch: Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts, in: Bettina Baumgärtel (Hrsg.): Angelika Kauffmann, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern–Ruit 1998, S. 40–46; Hartmut Reck: Die Ethik des englischen Sensibilitätskultes in ihrer literarischen und malerischen Manifestation, Frankfurt a.M., Berlin, Bern u.a. 2005.  
 Zur Sinnesphysiologie: Jutta Müller-Tamm: Die „Empirie des Subjektiven“ bei Jan Evangelista Purkinje: Zum Verhältnis von Sinnesphysiologie und Ästhetik im frühen 19. Jahrhundert, in: Gabriele Dürbeck u.a. (Hrsg.): Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800, Dresden 2001, S. 153–164; dies., Abstraktion und Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Berlin 2002, S. 62–87.  
 Zu Kaulbachs Fresken: Frank Büttner: Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I., in: Herbert W. Rott (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, Köln 2003, S. 82–122; Werner Busch: Wilhelm von Kaulbach – peintre-philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum, in: Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.): Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik (=Hegel-Studien, Beiheft 27), Bonn 1986, S. 117–138; Annemarie Menke-Schwinghammer: Weltgeschichte als „Nationalespos“. Wilhelm von Kaulbachs Bilderzyklus im Berliner Neuen Museum, Berlin 1994.  
 Zu Kaulbachs „Amor und Psyche“-Fresken: Hans Müller: Wilhelm von Kaulbach, Bd. 1, Berlin 1893, S. 161–166; Barbara Eschenburg: Spätromantik und Realismus, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München (=Gemäldekataloge, Bd. 5), München 1984, S. 194–205.  
 Zur Arabeske und ihrer Struktur: Werner Busch: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, hier S. 50–55; ders.: Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts, in: Regine Timm (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert (=Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd.15), Wolfenbüttel 1988, hier S. 131–148.  
 306 Handschriftlich von Broodthaers – Et si l'art n'était qu'un caprice au mode d'existence capricieux " rücksseitig auf einem Exemplar von „Magie“, Edition MULTIPLICATA, Paris 1973  
 307 Edition Marian Goodman Gallery, New York, 1995  
 308 Handschriftlich dem Autor gegenüber: „Les jeux de l'image et du langage sont parallèles“, 1971  
 309 Vgl. Marcel Broodthaers, projections, Ausst.-Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1992, und Broodthaers Estate (©1994), S. 110–113  
 310 Frank Perrin: Marcel Broodthaers – Retrospektive?, in: Texte zur Kunst, 1992, 2. Jahrgang Nr. 5, S. 204  
 311 Wassily Kandinsky: Über die Formfrage, in: Klaus Lankheit (Hrsg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe, München und Zürich 1984, S. 161.  
 312 Kandinsky, wie Anm. 311, S. 169.  
 313 Kandinsky, wie Anm. 311, S. 161–162.  
 314 Vgl. Kandinsky, wie Anm. 311, S. 174.  
 315 Pierre Cabanne: Entretiens avec Marcel Duchamp, Paris 1967, S. 108.  
 316 Cabanne, wie Anm. 315, S. 280.  
 317 Louise Norton: The Buddha in Bathroom, in: The Blind Man, 1917, Nr. 3, S. 56; abgebildet bei Joseph Masheck: Marcel Duchamp in Perspective, New Jersey 1975, S. 70.  
 318 Dario Gamboni: Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art. London 2002, Abb. 196.  
 319 Gamboni, wie Anm. 318, Abb. 197.  
 320 Jean Paul: Doktor Katzenbergers Badreise, Hyperionverlag, München 1921, mit 10 kolorierten Illustrationen von Paul Scheurich.  
 321 Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. Almanach für Matrosen wie sie sein sollten, Insel-Verlag, Leipzig 1912, mit 16 Illustrationen von Emil Preetorius.  
 322 Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch, Kronos-Verlag, Berlin–Grunewald 1927, mit 7 Illustrationen von Fritz Koch-Gotha.  
 323 Jean Paul: Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz, Kurt Wolff Verlag, München 1912, mit 8 Kupferstichen von Karl Thylmann.  
 324 Jean Paul: Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht, Verlag Reinhard Piper, München 1921, mit 27 Illustrationen von Alfred Kubin.  
 325 Walther Harich: Jean Paul in Heidelberg, Gottfried Martin-Verlag, Berlin und Itzehoe 1929, mit 12 Zeichnungen und einem farbigen Umschlagbild von Alfred Kubin.  
 326 Jean Paul: Werke, 8 Bde., Verlag Müller & Co., Potsdam 1925, mit 7 Kupferstichen von Eddy Smith als Vorsatz (Bd. 2 ohne Kupferstich; in Bd. 8 ist der Stich dem Nachwort von Rudolf Alexander Schröder vorangestellt).  
 327 Jean Paul: Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab dass kein Gott sei, Verlag Richard Weissbach, Heidelberg 1921, mit 16 Lithographien von Walter Becker.  
 328 Max Beckmann: Tagebuch vom 9.12.1903, in: Doris Schmidt (Hrsg.): Max Beckmann. Frühe Tagebücher 1903/04 und 1912/13, München und Zürich 1985, S. 53.  
 329 Max Beckmann an Caesar Kunwald, 9.6.1906, in: Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hrsg.): Max Beckmann. Briefe, Bd. 1, 1899–1925, München und Zürich 1993, S. 45.  
 330 Max Beckmann an Minna Beckmann-Tube, in: Max Beckmann: Briefe im Kriege, Berlin 1916, S. 67.  
 331 Vgl. Erhard Göpel (Hrsg.): Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, 2. Aufl., München und Wien 1979, S. 50, 229, 251.  
 332 Reinhard Piper: Mein Leben als Verleger, 3. Aufl. 1964, S. 329.  
 333 Vgl. Benno Reifenberg: Der Zeichner Max Beckmann, in: Hans Martin Freiherr von Erffa und Erhard Göpel (Hrsg.): Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, München 1962, S. 152–153.  
 334 Max Beckmann: Tagebuch vom 7.7.1949, in: Göpel, wie Anm. 12, S. 339.  
 335 Jean Paul: Titan, Berlin und Weimar 1986, Bd. 2, S. 156 (88. Zykel).  
 336 Wie Anm. 335, S. 438 (127. Zykel).  
 337 Gert Schiff: Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann, in: Max Beckmann. Die Triptychen im Stadel, Frankfurt am Main 1981, S. 72.  
 338 Franz Fühmann: Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht, Rostock 1982, S. 74, 76.  
 339 Joan M. Wolk: Das „Vanitas“-Motiv bei Max Beckmann und Jean Paul: Symbole der Unsterblichkeit und der Liebe, in: Max Beckmann. Frankfurt 1915–1935, Frankfurt am Main 1983, S. 51–57.  
 340 Wie Anm. 335, S. 185 (92. Zykel).  
 341 Wolk, wie Anm. 339, S. 54.  
 342 Wie Anm. 335, S. 168 (79. Zykel).  
 343 Vgl. Andreas Hüneke: Beobachtungen zu einigen Motiven