

## WERNER BUSCH

# Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts

Günter Busch zum 70. Geburtstag

Hier soll es um Kunstprinzipien gehen, nicht um ein Kapitel Buchgeschichte. Die Fragerichtung wird durch die These bestimmt, daß die Strukturprinzipien von Umrißzeichnung und Arabeske mit Notwendigkeit die Erfahrungen der Gegenwart, sofern sie Geschichte und Kunst betreffen, in sich fassen. Für den individuellen Künstler ist es zwar möglich, hinter diese Erfahrungen zurückzufallen oder sie aus dem Bewußtsein zu verdrängen, er kann aber dennoch nicht verhindern, daß sie in der Form seiner Werke durchschlagen. Umrißzeichnung und Arabeske, so sei die These zugespitzt, sind für das späte 18. und das 19. Jahrhundert besonders typische Reflexionsformen. Sie reflektieren die Erfahrung vom Vergangenheitscharakter von Geschichte und Kunst durch Abstraktion und Stilisierung.

### 1. Die Umrißzeichnung

Zur Umrißzeichnung ist in den letzten Jahren viel geforscht worden<sup>1</sup>. Insbesondere nachdem 1976 mit zwanzigjähriger Verspätung Robert Rosenblums Dissertation *The International Style of 1800, A Study in Linear Abstraction*, New York 1956, veröffentlicht wurde, konnte man einige Klarheit über die vielfältige Entstehungsgeschichte des neuen Stilideals gewinnen. Rosenblum verfolgt das bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts erwachende Interesse an primitiver Kunst, sowohl frühgriechischer, wie auch vorraffaelisch-christlicher, zeigt die Frühgeschichte des Umrißreproduktionsstiches auf, mit der Corpuspublikation der Hamiltonschen Vasensammlung im Zentrum, verweist auf technische Erfindungen, wie die "Stylographie", die die Präzision der Linie noch verstärkt haben. Deutlich wird zudem, daß das Phänomen gesamteuropäisch ist, Rom in den 1790er Jahren die Interessen der unterschiedlichsten Nationalitäten und Künstlerpersönlichkeiten an der

---

<sup>1</sup> Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967; Barbara Stafford: *Symbol and Myth, Humbert de Superville's Essay on Absolute Signs in Art*, London 1979; Kat. Ausst. John Flaxman: *Mythologie und Industrie*, Hamburger Kunsthalle, München 1979; Werner Busch: *Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerkerdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert*, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hrsg. v. H. Beck, P. C. Bol, E. Maek-Gérard (= *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, Bd. 11), Berlin 1984, S. 177 - 192.

neuen Darstellungsform bündelt. Als Zentralfigur erweist sich der Engländer John Flaxman. Seine Ilias-, Odyssee- und Dante-Illustrationen erschienen in Nachstichen zuerst 1793 in Rom und traten von da in der Tat einen Siegeszug über ganz Europa an, zahllose weitere Auflagen folgten. Sie gaben im 19. Jahrhundert für einen Gutteil der Illustrationskunst das Modell ab, auch gerade in Deutschland. Der Flaxman-Katalog der Hamburger Kunsthalle von 1979 dokumentiert diese Nachwirkungen in einiger Breite. Von den frühen Quellen zur Rezeptionsgeschichte der Flaxmanschen Umrißstiche werden natürlich und zu Recht immer wieder Goethes gespaltene und August Wilhelm Schlegels begeisterte Aufnahme von 1799 zitiert. Unter einem bestimmten Aspekt sei das hier auch noch einmal getan.

Goethe, der für Flaxman die schöne Bezeichnung findet, er sei "der Abgott aller Dilettanten"<sup>2</sup>, ist hin und hergerissen. "Die Naivität seiner Motive, ein gewisser Geschmack, ich will nicht sagen seine Figuren immer zu componiren, aber artig in's Bild zu stellen"<sup>3</sup> charakterisiere ihn. "Im Heroischen ist er meistentheils schwach"<sup>4</sup> und "merkwürdig ist's, daß diese Zeichnungen dergestalt cyklich sind, daß sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemähde völlig ausgeführt zu sehen wünschte"<sup>5</sup>. Daß dies nach Goethes Meinung Züge des Dilettantismus sind, zeigt seine ebenfalls 1799 notierte Bemerkung zum Dilettanten: "Was dem Dilettanten eigentlich abgeht, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert; er hat davon nur eine Art Ahnung, gibt sich daher aber dem Stoff hin, anstatt ihn zu beherrschen"<sup>6</sup>. Nun empfiehlt Goethe, um den Kunstgeschmack zu heben, das Vorbild Flaxman im Zusammenhang mit den Weimarer Preisaufgaben durchaus, als Anregung und Ausgangspunkt, nicht ohne allerdings 1801 zu Flaxmans Behandlung des Themas "Achill und Skamandros" zu bemerken: "Flaxmans Arbeit ist eine glückliche Skizze. Wie viel wäre noch an der Composition zu rücken und zu bessern, und, bei einer sorgfältigeren Ausführung, an Form und Charakter usw. zu gewinnen gewesen"<sup>7</sup>. Forcieren wir Goethes Kritik, so läßt sich festhalten: Flaxman kann nicht komponieren, seine Entwürfe sind ohne eigentliches Zentrum, ihm mangelt es an dramatischer Bilderzählung, er deutet nur an, ohne wirklich zu finden. Nach Goethes Kunstbegriff fehlt ihm

2 Johann Wolfgang Goethe: Über die Flaxmanischen Werke (1799), in: Goethes Werke, Sophienausgabe, I. Abteilung, Bd. 47, Weimar 1896, S. 245.

3 Ebenda.

4 Ebenda, S. 246.

5 Ebenda.

6 Goethe in der mit Schiller geplanten Abhandlung "Über den Dilettantismus", in: Goethes Werke (s. Anm. 2), S. 326. Zum Dilettantismus-Begriff mit weiterführender Literatur: Peter-Klaus Schuster: "Flaxman der Abgott aller Dilettanten". Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen, in: Kat. Ausst. Flaxman (s. Anm. 1), S. 32 - 35.

7 Goethes Werke (s. Anm. 2), Bd. 48, S. 43.

das Entscheidende, um ein klassisches, in sich gerundetes Historienbild zu schaffen. Seine Benennung dieses Mankos lautet: Dilettantismus.

Die Charakteristika, die aus Goethes Sicht Flaxmans Unvermögen bezeichnen, machen nun bekanntlich aus dem Blickwinkel August Wilhelm Schlegels dessen Qualitäten aus:

Der wesentliche Vortheil (sc. der Umrißzeichnung) ist aber der, daß die Bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das aufgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt.<sup>8</sup>

Diesen Gedanken wiederholt Schlegel ausdrücklich noch einmal: Die Phantasie würde durch "die Schranken eines völlig dekorirten Schauplatzes"<sup>9</sup> gehindert, sich zu entfalten. "Vielen" sei, schreibt Schlegel, "die Licht = und Schattentinte des Kupferstichs schon eine zu starke Abstraktion"<sup>10</sup>, dabei sei gerade der bloße Umriß in der Lage, "die rein charakteristischen Züge"<sup>11</sup> einer Sache freizulegen.

Durch Abstraktion zum Charakteristischen läßt sich das Schlegelsche Credo verkürzt zusammenfassen. Nun ist die romantische Dimension des Schlegelschen Textes leicht gegen die klassische des Goetheschen auszuspielen. Doch das soll hier nicht interessieren. Vielmehr soll zu klären gesucht werden, was denn das rein Charakteristische, vor allem auch in der Kunstpraxis der 1790er Jahre, eigentlich sein soll. Und da wird schnell in Erinnerung kommen, daß hier Klarheit zu schaffen, auch eines der wichtigsten Anliegen Goethes in der Mitte der 1790er Jahre war. Diese verwandte Interessenlage bei Goethe und A. W. Schlegel braucht nicht zu verwundern, denn die Forschung weiß nur allzu gut, daß die Goethesche klassische Orthodoxie sich ungebrochen eigentlich nur in seinen didaktisch gemeinten Verlautbarungen findet. 1797 erschien Aloys Hirts Abhandlung zum Problem des Charakteristischen im Verhältnis zum Ausdruck in Schillers *Horen*<sup>12</sup>. Goethe und Schiller hatten sie einige Zeit zuvor bei dem Berliner Archäologen in Auftrag gegeben, waren aber mit dem Resultat nicht zufrieden, die Abhandlung blieb auf der Linie klassisch-akademischer Auffassung. Was ihnen vorschwebte, war vielmehr eine Bestimmung des Charakteristi-

8 August Wilhelm Schlegel: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse, in: Athenaeum. Zweiten Bandes erstes Stück, Berlin 1799, S. 205.

9 Ebenda, S. 207.

10 Ebenda, S. 206.

11 Ebenda, S. 207.

12 Aloys Hirt: Versuch über das Kunstschöne, in: Die Horen, Dritter Jahrgang. Siebentes Stück, S. 1 - 37, bes. S. 34 - 36. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 992 - 994 (Stichwort "das Charakteristische", E. Krückeberg).

schen als derjenigen Form der Kunst, der es möglich ist, zugleich die Individualität einer Sache wiederzugeben, als auch deren überindividuelles gattungsmäßiges Abstrakt anschaulich werden zu lassen. Es soll hier nicht geschildert werden, inwieweit Goethes und Schillers Vorstellung von der Verschränkung von Besonderem und Allgemeinem voneinander abweichen, die Germanistik hat das oft getan<sup>13</sup>. Hier sollen, um endlich wirklich zum Thema zu kommen, die Lösungsversuche der gleichzeitigen Praxis der Bildenden Kunst wenigstens andeutungsweise vorgeführt werden.

Um eine Basis zu schaffen, sei eine Reihe der Flaxmanschen Blätter in schneller Folge allein auf ihre auffälligen formalkompositorischen Eigenheiten hin untersucht. Flaxmans Darstellung "Die Nacht, den Schlaf vor dem Zorne des Zeus bergend" (Abb. 1) zum vierzehnten Buch der Ilias als Handlungsschilderung gelesen, wozu sie als Illustration zum homerischen Text immerhin auffordert, zeigt im Zentrum die riesige Figur der Nacht, die ihre Flügel breitet und sich zwischen den mit den Blitzbündeln drohenden Zeus und den von Furcht gepeinigten Schlaf schiebt, um ihn aus dem Blickfeld des Göttervaters auszublenden.

Dargestellt ist nicht eigentlich ein Handlungsablauf. Körper- und Raumverhältnisse folgen nicht einem nachvollziehbaren Maßstab. Mit Mühe können wir Zeus als oben hinten, den Schlaf als vorne unten und die Nacht als dazwischen befindlich lesen. Daß Zeus den Schlaf verfolgt, erfahren wir nicht aufgrund räumlicher Inbezugsetzung, sondern fast ausschließlich über abstrakte Bildflächenbezüge. Die Richtung des Zeusschen Blitzbündels bezeichnet die Bilddiagonale von links oben nach rechts unten, sie führt über den Kopf der Nacht, der im genauen Zentrum des Blattes sich befindet. Mittelpunkt der Diagonale ist die Mitte des Nasenrückens des gänzlich frontalen Kopfes, der dennoch durch die Augenstellung den diagonalen Bewegungsimpuls weitergibt. Die Augenstellung vermittelt den Eindruck, als spüre die Nacht Zeus im Nacken und als wende sie die Augen zugleich besorgt zum entsetzt nach rechts sich duckenden Schlaf. Für sich gesehen sind Zeus, Nacht und Schlaf autarke Figurationen, sie leben nicht von der Existenz des jeweils anderen. Zeus und Nacht sind frontal, der Schlaf ist bildparallel angeordnet. Räumliche Verschränkungen gibt es so nicht wirklich. Der abstrakten Stiftung der Bezüge korrespondiert die fast gänzliche Reduktion auf den figürlichen Umriß. Das führt uns zu der Beobachtung, daß die einzelne Linie Doppelfunktion gewinnt, sie ist zum einen gegenstands-

13 Etwa Georg Lukács: Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe, in: Festschrift Ernst Bloch zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, S. 201 - 226; Bengt Algot Soerensen: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963; ders.: Die "zarte" Differenz. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe, in: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, hrsg. v. Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 632 - 641.





Abb. 1: Thomas Piroli nach John Flaxman, Die Nacht, den Schlaf vor dem Zorne des Zeus bergend, aus: The Iliad of Homer – Engraved from the Compositions of John Flaxman R. A. Sculptor, London 1805, Tf. 23.

bezeichnend und zum anderen autonomer Bildflächenwert<sup>14</sup>. In seiner Autonomie ist der Bildflächenwert sinnstiftend – das ist entscheidend. Damit unterscheidet er sich grundsätzlich von klassischen sinnunterstützenden Kompositionslinien, die mit der gegenständlichen Sinnstiftung nicht nur harmonisieren, sondern von ihr bedingt sind. Wir können in der Doppelfunktion der Linie bei Flaxman ein tendenzielles Auseinanderfallen von Form und Inhalt konstatieren. Die Einheit von beiden wieder zu stiften, ist Aufgabe des Bildbetrachters, der, indem er Gegenstandssinn und Formsinn vergleicht, zu ihrer Synthetisierung sich aufgefordert sieht. Das scheint nur denkbar bei einem hohen Maß an gegenständlicher und formaler Abstraktion.

Eine solche Analyse, wie die hier vorgeschlagene, wäre prinzipiell bei allen Blättern Flaxmans möglich. Bei den im folgenden gezeigten Beispielen sei jedoch jeweils nur das vorherrschende formale Phänomen benannt.

“Thetis, ihrem Sohne Achilles die Waffen bringend” (Abb. 2) zeigt eine vollständige bildparallele Anordnung. Auch der Friescharakter legt die Möglichkeit von räumlicher Interaktion still. Das führt zu gegenständlicher Vereinzelung und zugleich zu einer Ornamentalisierung des Blattes. Aus der Sicht klassischer Historie, aus der Sicht Goethes, ist damit die Kennzeichnung einer Hauptperson unmöglich gemacht, da abgestufte Reaktionen auf den Akt der Hauptperson als in sich logisches Sinnkontinuum ausgeschlossen sind.

Bei der “Prozession der Trojanischen Frauen” (Abb. 3), einer von Flaxmans Aischylos-Illustrationen von 1795, ist der Friescharakter noch deutlicher. Das zugrunde liegende Bildordnungsprinzip dürfte mit rhythmischer Reihung zu beschreiben sein. Da hier weder der Ausgangspunkt noch das Ziel der Prozession verbildlicht sind, ist das Thema die Prozession als solche. Tendenziell ist die Reihe hinten und vorne ungeschlossen.

Komplexer, aber im Prinzip verwandt ist eine berühmte Dante-Illustration Flaxmans, die hier als letzte angeführt sei. Sie illustriert den 23. Gesang des *Inferno* (Abb. 4). Berühmt ist sie vor allem auf Grund ihrer breiten Nachwirkung; über Goyas verblüffende Adaption und Blake führt der Weg etwa bis zu Bonaventura Genellis Dante-Illustrationen, die zwischen 1840 und 1846 entworfen wurden<sup>15</sup>. Das Erstaunliche an diesem Blatt ist, daß es vom Gegenständlichen her und von der räumlichen Logik vollständig auseinanderfällt; abstrakte Komposition hält es zusammen. Aus dieser Spannung des nicht Vermittelten jedoch resultiert höhere Sinnstiftung, die dem eigentli-

<sup>14</sup> Zur Doppelfunktion der Linie, s. Werner Busch: Akademie und Autonomie, Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81 - 92 und ders.: Goya und die Tradition des “capriccio”, in: Max Imdahl (Hrsg.): Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, Köln 1986, S. 41 - 73, 172 - 174.

<sup>15</sup> S. Kat. Ausst. Flaxman (s. Anm. 1), S. 181 f.

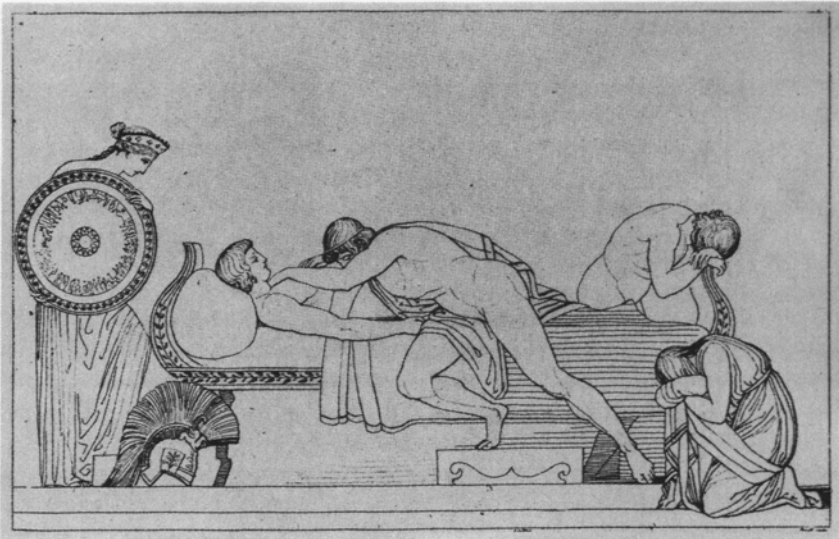


Abb. 2: Thomas Piroli nach John Flaxman, Thetis, ihrem Sohne Achilles die Waffen bringend, aus: The Iliad of Homer – Engraved from the Compositions of John Flaxman R. A. Sculptor, London 1805, Tf. 31.

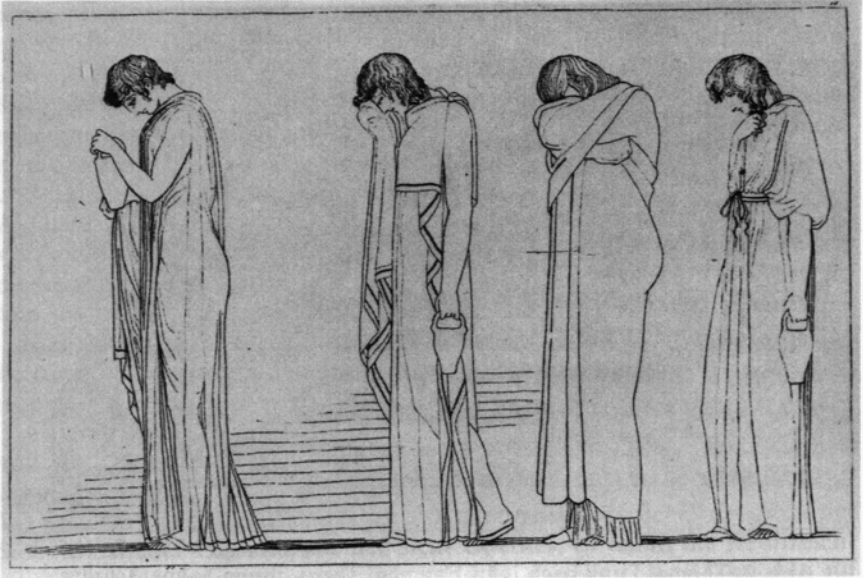


Abb. 3: Thomas Piroli nach John Flaxman, Die Prozession der Trojanischen Frauen (Aischylos, Die Choephoron), aus: Compositions from the Tragedies of Aeschylos – Designed by John Flaxman, 1795, Tf. 19.

Thomas Aischylos Illustrationen von 1795, die den Sockelbereich des Mythologischen. Das zugrunde liegende Bildprinzip dürfte aus der thematischen Reihung zu beschreiben sein. Da hier wieder der Ausgangspunkt, nicht das Ziel der Prozession verbilllicht sind, ist das Thema die Prozession als solche. Tendenziell ist die Reihe bis hin und vorne unabschlossen.

Komplexer, aber im Prinzip verwandt ist eine berühmte Dante-Illustration Flaxmans, die hier als letzte angeführt sei. Sie illustriert den 33. Gesang des *Inferno* (Abb. 4). Berühmt ist sie vor allem auf Grund ihrer breiten Nachwirkung, über Goyas verblüffende Adamitinnen und Biker-Faker der Weg führt bis zu Bonaventura Crezells Dante-Illustrationen, die zwischen 1846 und 1848 entworfen wurden<sup>14</sup>. Das Erstaußergewöhnliche an dieser Arbeit ist, daß es vom Gegenständlichen her und von der menschlichen Logik vollständig abstrahiert, d. h. abstrakte Komposition halfen zu realisieren. Auf dieser Spannung beruht die Veranschaulichung jedoch inwieweit höhere Sinnhaftigkeit, die dem eigentlichen

14. Zur Doppeldeutigkeit der Linie, s. Werner Jochen, *Die Zeichnung und das Bildnis*, in: *Annuaire de l'Institut de France*, Paris 1978, S. 111-122 und ders., *Goya und die Tradition der 'Guerres civiles'*, in: Max Jandl (Hrsg.), *Wie man den Geist zu einem Kunstwerk führt*, Köln 1989, S. 117-171.

15. S. Kai-Inhvar Johansson, a. a. O. S. 171 ff.

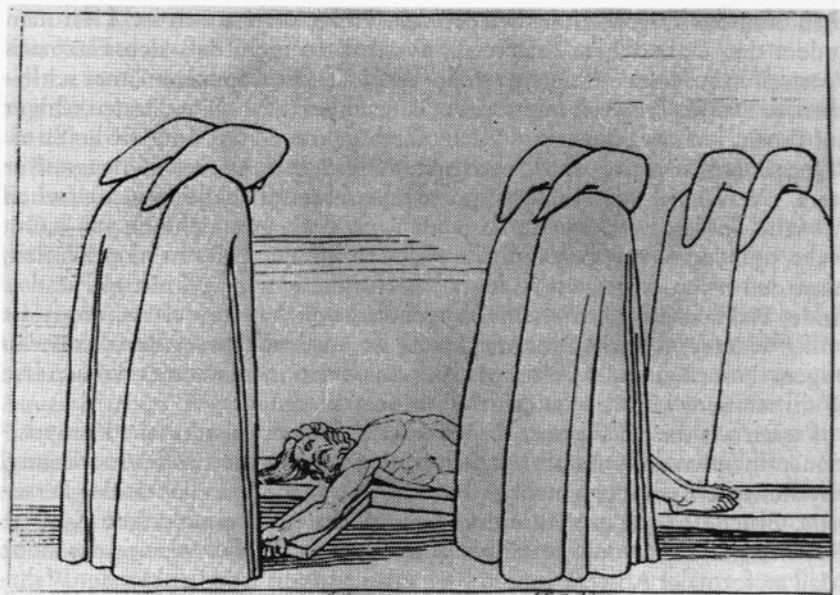


Abb. 4: Thomas Piroli nach John Flaxman, Die Heuchler mit Kaiphas (Hölle, 23. Gesang), aus: Compositions from the Hell, Purgatory and Paradise, of Dante Alighieri – By John Flaxman Sculptor, 1793.

chen Sinn des Gegenstandes wieder vollständig angemessen ist. Liest man zudem den Danteschen Text nach, so wird deutlich, daß sich Flaxmans Illustration ausgesprochen eng an den Text hält. Die Kapuzenmänner schleichen, so Dante, "im Kreis mit tragem Gang umher", die Mäntel lasten schwer auf ihnen, kaum kommen sie voran. Zum gekreuzigten Kaiphas heißt es: "Quer überm Weg liegt er nackend hier, /Wie du es siehst, und fühlen muß er stets, /Was jeder wiegt, der ihm vorüberschreitet." Die heuchlerischen Mönche, in ihrem schweren Trott im Kreis befangen, nehmen ihn kaum wahr, und doch hat er beständig ihre Last zu spüren. Er ist an sie gebunden, ohne daß er mit ihnen verbunden wäre – für dieses aussagekräftige Paradox findet Flaxman ein gänzlich überzeugendes bildliches Äquivalent; sogar die völlig widersprüchliche Schattengebung ist Ausdruck dieses Paradoxes von engem Nebeneinander, ohne daß es zu einem Miteinander käme. Die Wahrnehmungsdivergenzen sind sinnkonstituierend.

Fassen wir die bei Flaxman beobachteten Charakteristika und Kompositionsprinzipien zusammen: Möglich sind achsensymmetrische Anordnung, rhythmische Reihung, gänzliche Frontalität und Bildparallelität des Personals, Brüche im Raumkontinuum, das Fehlen einer eindeutigen Körper-Raum-Relation. Daraus resultiert eine Form-Inhalt-Divergenz; das hohe Maß an formaler Abstraktion sorgt einerseits für die Möglichkeit der Wahrnehmung einer autonomen bildimmanenten Ordnung, andererseits läßt sie dem Betrachter Raum, die Form-Inhalt-Divergenz als sinnkonstituierend in sich aufzuheben.

Daß all dieses der Auffassung klassischer Historie widerspricht, braucht wohl nicht weiter kommentiert zu werden. Daß sich durch die neue Bildform auch das Verhältnis Text – Illustration grundsätzlich ändert, dürfte ebenfalls feststehen. Durch die Involvierung des Betrachters auf Grund des hohen Abstraktionsgrades verliert die Illustration ihre bloß dienende Funktion. Durch ihre Offenheit zum Betrachter hin ist sie insofern die adäquatere Illustrationsform, als sie in der Tat, wie Schlegel schrieb, der Phantasie des Betrachters nicht durch "die Schranken eines völlig dekorirten Schauplatzes" Zügel anlegt. Es zeichnet sich allerdings auch die von Brentano Runge gegenüber formulierte Funktion der Illustration ab: Brentano möchte seine Romanzen von Runge mit Randzeichnungen "abbildend und in der Verzierung überphantasierend"<sup>16</sup> umgeben sehen und wünscht sich, daß Runge sich keineswegs an seiner Arbeit störe, sondern nur die Empfindung allegorisiere, die sie ihm mache<sup>17</sup>. Man kann das Brentanosche Überphantasieren auch als eine Form des Freilegens des Charakteristischen begreifen.

16 Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder, Zweyter Theil, Hamburg 1841, S. 397; Clemens Brentano, Philipp Otto Runge, Briefwechsel, hrsg. und kommentiert von Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt a. M. 1974, S. 16.

17 Runge: Hinterlassene Schriften (s. Anm. 16), S. 396; Brentano, Briefwechsel (s. Anm. 16), S. 18.

Durch Abstraktion zum rein Charakteristischen wollte Schlegel gelangen. Was könnte das im Falle von Flaxman meinen? Nach Goethes Vorstellung sollten im Charakteristischen Individualität und gattungsmäßiges Abstrakt zugleich anschaulich werden. Flaxmans Lösung war Goethe zweifellos zu abstrakt, die Überantwortung individueller Sinnstiftung an den Betrachter widersprach seinem Kunstbegriff, ebenso wie für ihn die Aufspaltung von Form und Inhalt gänzlich unakzeptabel gewesen sein muß.

Daß ihn aber dennoch die Versuche der Umrißzeichnung, das Charakteristische zu bestimmen, fasziniert haben, dürfte sich auch darin zeigen, daß Goethe für die Weimarer Kunstsammlungen das komplette Oeuvre eines anderen Künstlers erwarb, der sich ebenfalls vorrangig mit den Mitteln der Umrißzeichnung um die Lösung des Problems des Charakteristischen bemüht hat: Asmus Jakob Carstens. Nur eines seiner zumeist schwach mit Aquarellfarben abgetönten Blätter sei kurz analysiert, seine Darstellung "Der schwermütige Ajas und Tekmessa" (Abb. 5) nach Sophokles. Ajas, vom Parzenwort schwermütig geworden, sinnt über die Unausweichlichkeit seines tragischen Schicksals nach. Der Entwurf ist handlungslose Zustandsschilderung, für die, darin Flaxmans Absicht durchaus vergleichbar, ein Formäquivalent gesucht wird. Wie bei Flaxman sind die Figuren nicht nur bildparallel angeordnet, sondern ohne jeden wirklichen Kontakt, in ihre jeweilige Form eingebunden und autark. Alle Formen folgen dem Grundmodul des gänzlich abstrakt bezeichneten Rundschildes, der den Bogen schlägt zwischen den beiden Figurengruppen auf den Bildseiten – in der Tat wird so die Bildeinheit abstrakt gestiftet. So stark der Körper des Ajas gebildet zu sein scheint – schließlich sind Reste von Modellierung vorhanden –, so sehr ist er zugleich in seinen Formen in die Fläche gebreitet; Fläche- und Raumwerte durchdringen sich. Der Bogenform des Schildes folgen linker, respektive rechter Seitenkontur der sitzenden Figuren. Ihre nicht gestörte Form spannt einen zweiten Bogen über das gesamte Blatt. Aber der rechte Seitenkontur des Ajas wird auch in der Figur des Ajas selbst fortgeführt. Die gebeugte Figur wird so in sich zusammengeschlossen und zu einer Paraphe drückender Trauer. Stärker noch als bei Flaxman wird hier die Doppelfunktion der Linie, sie ist gegenstandsbezeichnend und zugleich als formales Abstrakt zu lesen. Carstens' überlieferter Arbeitsprozeß korrespondiert dieser neuen Funktionsbestimmung der Linie. Schon an der Akademie in Kopenhagen hatte sich Carstens geweigert, direkt nach den klassischen Antiken zu zeichnen. Stattdessen betrachtete er sie nur, versuchte sich das Charakteristische und Eigentümliche der Figuren einzuprägen, um ihr Formäquivalent zuhause aus dem Gedächtnis niederzuzeichnen<sup>18</sup>. Nicht anders verhielt er sich später in Rom, wo er von Oktober 1792 bis zu seinem frühzeitigen Tod 1798 lebte. In

18 Zu diesem Werkprozeß s. Busch: Akademie (s. Anm. 14); bereits Carstens' Freund Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 256 f., weist auf diese Arbeitsweise hin.





Abb. 5: Asmus Jakob Carstens, Der schwermütige Ajás und Tekmessa, Weimar, Staatl. Kunstsammlungen.



der Sixtina studierte er sein großes Vorbild Michelangelo ebenfalls ohne Feder und Papier, erst im Atelier versuchte er das als michelangelesk Erkannte in der eigenen Arbeit zur Anwendung zu bringen. So wurden seine Figuren, wie man sagen kann, übermichelangelesk, da es ihm auf die Hervorhebung des als typisch Erkannten ankam. Diese Betonung des Eigentlichen konnte nicht selten auch auf Kosten anatomischer Richtigkeit gehen<sup>19</sup>.

Das Übercharakterisieren im Figürlichen ist durchaus als das klassizistische Pendant zum Brentanoschen Überphantasieren zu begreifen und zeigt bereits die prinzipielle Verwandtschaft zwischen klassizistischer Umrißzeichnung und romantischer Randzeichnung, wie sie Brentano Runge abforderte. Das Entscheidende an Carstens' Form der Charakterisierung ist darin zu sehen, daß sie bewußt nicht im Nachahmungsakt sich vollzieht, sondern in der Imagination sich bildet und sodann allein abstrakten Bilderfordernissen sich fügt.

Nun hat das für Flaxmans und Carstens' Umrißzeichnungen in Anschlag gebrachte Verfahren auch eine doppelt historische Dimension, eine kunsthistorische und eine allgemeingeschichtliche. 1793 bemerkt George Romney in Rom zu den von ihm bewunderten, gerade veröffentlichten Umrißzeichnungen seines Landmannes Flaxman: "Es sind Umrisse ohne Schatten, jedoch im Stil der antiken Kunst.... sie sehen aus, als seien sie in dem Zeitalter gemacht, da Homer schrieb."<sup>20</sup> Dieser Archaismus ist Programm; wie auch Goethe erkannt hat, der Flaxmans Gabe lobt "sich in den unschuldigen Sinn der ältern italiänischen Schule zu versetzen"<sup>21</sup> und der ferner konstatiert, daß Flaxman "vorzüglich den Eindruck von den Vasengemälden empfangen hat."<sup>22</sup> Antike und vorraffaelisch-christliche Kunst geben das Stilideal ab. Aber, und eben das macht die kunsthistorische Dimension aus, in der Tat nur das *Stilideal*. Die kunsthistorische Sicht auf die Vergangenheit trennt den Stil von den Inhalten.

Am deutlichsten hat dies Carl Ludwig Fernow ausgesprochen, engster Freund und Biograph Carstens', der seit 1794 in Rom mit ihm zusammenlebte. In der Biographie, die den bezeichnenden Titel trägt *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1806*, heißt es in dem Kapitel, das ebenso bezeichnend schlicht "Stil" überschrieben ist, zu Carstens:

Unser Künstler hat also durch sein Beispiel nicht nur diejenigen widerlegt, welche behaupten, der Stil der alten Maler des XVIIten Jahrhunderts schicke sich nicht mehr für die Kunst unserer Zeiten; ... sein Beispiel kann auch diejenigen eines Besseren belehren, welche in dem eben so grossen Wahn stehen: dass die Gegenstände des heidnischen Alterthums, so wie der Stil der

19 Fernow: *Leben des Künstlers Carstens* (s. Anm. 18), S. 258, 260.

20 Zit. in: *Kat. Ausst. Flaxman* (s. Anm. 1), S. 106.

21 Goethe: *Flaxmanische Werke* (s. Anm. 2), S. 245.

22 Ebenda, S. 246.

alten Kunst, nicht mehr für die unsrige taugen, die sich nur an Gegenständen der christkatholischen Religion zu einer noch nie erreichten Höhe erheben, und nur durch diese eines allgemeinen Interesses fähig sein könne. In der That, eine Behauptung, die in dem Augenblicke um so sonderbarer klingt, wo man sich froh fühlt, dass die abgeschmackten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katholischen Mitologie und Martiologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen... Aber diese frommen Kunstfreunde bedenken nicht, dass unser Zeitalter... eben so wenig durch christliche als durch heidnische Mitologie zu begeistern ist; dass also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich ferne liegen; so wie der seit gestern Todte, so todt ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb. Sie bedenken nicht, dass Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat; welches doch geschehen müsste, wenn ihr frommer Wunsch in Erfüllung gehen sollte. – Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, mus hinfort auf sich selbst ruhen...<sup>23</sup>.

Den *Stil* der antiken und altitalienisch-christlichen Kunst, im Falle der Antike sogar auch die Gegenstände, kann der Künstler adaptieren, aber nicht ihren Sinn; den Tod der Götter hat er als endgültig zu akzeptieren. Antiker und christlicher Mythos gehören der Geschichte an. In der Adaption der vergangenen Kunstform reflektiert der Künstler der Gegenwart, wir dürfen ruhig sagen: der Moderne, das verlorene uneinholbare Ideal, das gekennzeichnet ist, um eine Bemerkung Schillers aus *Naiv und sentimentalisch* von 1795/96 zu paraphrasieren, durch eine selbstverständliche Begegnung von Kunst und Natur<sup>24</sup>, vor aller Geschichte und besonders vor allem "Gedränge des bürgerlichen Lebens"<sup>25</sup>. In der künstlerischen Reflexion des vergangenen Ideals charakterisiert der Künstler einerseits dieses, andererseits gibt er ihm neuen, individuell verfügbaren autonomen Kunstsinn. Daß dieser neue Sinn keine Götter mehr kennt, ja, daß sie in der Abstraktion, ganz wörtlich, aufgehen, belegen bei Flaxman und Carstens die neuen Strukturprinzipien Symmetrie, rhythmische Reihung, Isolierung oder das Aufgehen der Figur im Flächenwert. Diese Charakteristika lassen, verkürzt gesagt, keinen beherrschenden, den Raum und das Personal beherrschenden Helden im Bild mehr zu. Die Gründe für die Unmöglichkeit des Helden in der bürgerlichen Moderne hat wohl am ausführlichsten Hegel in seiner *Ästhetik* analysiert. "Wie nun aber im Heroenzustande das Subjekt mit seinem ganzen Wollen, Tun und Vollbringen im unmittelbaren Zusammenhange bleibt, so steht es auch ungeteilt für das ein, was irgend an Folgen aus diesem Tun

23 Fernow: *Leben des Künstlers Carstens* (s. Anm. 18), S. 249 ff.

24 Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, *Philosophische Schriften*, 1. Teil, Weimar 1962, S. 473; Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2, Frankfurt 1974, S. 174.

25 Schillers Werke (s. Anm. 24), S. 467.

entspringt.“<sup>26</sup> Der Held setzt Recht und Ordnung selbst, „steht für das Ganze seiner Tat mit seiner ganzen Individualität ein“<sup>27</sup>. „Wir dagegen“, im bürgerlichen Zeitalter, „scheiden uns als Personen mit unseren persönlichen Zwecken und Verhältnissen von den Zwecken solcher Gesamtheit ab.“<sup>28</sup> Recht und Ordnung werden von den abstrakten Organen des bürgerlichen Staates gesetzt: „Ebenso sind die Monarchen unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen des mythischen Zeitalters, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstrakter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung feststehender Einrichtungen.“<sup>29</sup> Es scheint erlaubt, diese Beobachtungen auch zur Erklärung des geschilderten Formproblems heranzuziehen. An die Stelle der „konkreten Spitze“, des Helden, im Historienbild tritt abstrakte Bildordnung. Und ist im klassizistischen Umrißstich der Held als Figur auch anwesend, so wird doch deutlich demonstriert, daß ihm dies nur künstlich, in der Kunst, gestattet ist. Zudem, doch das soll hier nicht Thema sein, ist, insbesondere bei Carstens, der Held, wenn er denn sein Vorkommen hat, nicht der handelnde, selbstverständlich nach außen wirkende, sondern der in sich zurückgenommene, reflektive, so daß diesem Klassizismus, so rigide er in der Form sein mag, dennoch eine sentimentalische Dimension zuwächst<sup>30</sup>.

## 2. Die Arabeske

Umrißzeichnung und Arabeske, so hatte unsere anfängliche These gelautet, verbindet ihr reflektiver Charakter. Nur auf ihn soll es im folgenden ankommen; dazu bedarf es, wie bei der Umrißzeichnung, der Freilegung der Strukturprinzipien der Arabeske – und das ist erstaunlicherweise in der ungemein umfangreichen und gerade in den letzten Jahren angeschwollenen Romantikliteratur bisher nicht eigentlich geschehen<sup>31</sup>. Der in der Kunstgeschichte fast bis zum Überdruß herangezogene Kosmos der in allen Facetten schillernden literarischen Frühromantik hat hier eher vernebelnd gewirkt. Denn die Strukturprinzipien in Literatur und bildender Kunst können nur in der allgemeinsten Form identisch sein, wie etwa der Briefwechsel zwischen Runge und Brentano über die Frage etwaiger Rungescher Illustrationen zu Brentanos Romanzen zeigt. Runge war das Brentanosche Wortgedröhn viel

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, in: ders.: Werke, Bd. 13, Frankfurt 1970, S. 246.

27 Ebenda.

28 Ebenda, S. 247.

29 Ebenda, S. 253 f.

30 Zum sentimentalischen Klassizismus: Werner Busch: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli, in: Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann, hrsg. v. Werner Busch, Reiner Hausscherr und Eduard Trier, Berlin 1978, S. 317 - 343.

31 Das Folgende fußt auf einer eigenen Arbeit, die diesem Manko abzuhelpen suchte: Werner Busch: Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 13 - 132.

zu unbestimmt, geradezu gereizt reagiert er zuerst auf Brentanos Ansinnen, wenn ihn dann auch die Sache interessiert. Brentanos Vorstellungen vom Überphantasieren wollte er gerne präzisiert wissen. Er antwortet Brentano schließlich mit dem faszinierenden Vorschlag:

Das was Sie nun wünschen, ist auch mein Wunsch, nemlich ein Gedicht, oder die treue Begebenheit aus den menschlichen Herzen, als Begebenheit in den bewegten Gestalten und umgekehrt zu zeigen – wird das Gedicht individuel, so wird die Arabeske symbolisch – ist es traurig, so sey diese über daßelbe fröhlich und ausgelassen, so giebt auch das Rahmen artige Gelegenheit, dasselbe, was unten geschieht, oben aus einer höhern Ansicht zu zeigen...<sup>32</sup>.

Ganz deutlich also schlägt Runge für seine Arabesken, die Brentanos Gedicht begleiten sollen, bestimmte Strukturelemente vor, die sich nicht in der zumeist betonten Kontrapunktik erschöpfen. Die Arabeske wird als Rahmen des Gedichtes gefaßt, das selbst eine Art Innenbild ist; Rahmen und Innenbild können wechselweise individuell und symbolisch sein. Die Sache des Innenbildes, des Gedichtes, wird also nicht im Rahmen illustrierend, wiederholend veranschaulicht, ausgemalt, sondern mit seiner individuellen Konkretion oder seiner allgemeinen Abstraktion konfrontiert. Das formale, bildkünstlerische Äquivalent dieser strengen Kontrapunktik kann nur Symmetrie sein.

Da das Gedicht für den Zeichner individuelle und symbolische *Gegenstände*, also Gegenstände unterschiedlichen Realitätscharakters, als für sich unvereinbare Brocken auswirft, ist es Aufgabe der Arabeske, diese Brocken, diese Erfahrungsfragmente, zu binden – dies wird sie nur in abstrakter Form tun können. Aber, und dies scheint das Entscheidende zu sein, Runge spricht auch von dem Unten und Oben der Arabeske: das, was unten geschehe, könne oben in einer höheren Ansicht gezeigt werden. Das ist, so scheint es, nicht etwa nur metaphorisch gemeint, sondern ganz praktisch. Nicht nur also haben wir eine Kontrapunktik von Innen und Außen, von Gedicht und Rahmen, sondern auch eine, wie sich zeigen wird, metamorphotische Entwicklung von unten nach oben, wobei das Oben die Synthese des unten angelegten, dann kontrapunktisch Entfalteten, darstellt.

Man muß sich klarmachen: als Runge mit Brentano korrespondierte, waren Runges Tageszeiten-Arabesken (Abb. 6) längst gezeichnet, die die Strukturprinzipien der Arabeske vollständig ausgebildet hatten. Sieht man von allen Varianten, wie etwa der pompejanischen Wandmalerei oder der französisch-klassizistischen Wanddekoration ab, so nährt sich die Struktur der Rungeschen Tageszeiten-Arabeske vor allem aus drei Quellen: in der Praxis aus der raffaelischen Tradition der dekorativen Arabeske und der Tradition der barocken Titelblattentwürfe, in der Theorie aus dem Verständnis der Arabeske als einzig denkbarem Strukturprinzip der zeitgenössischen, frühromantischen Literatur, wie es Friedrich Schlegel entwickelt hat. Das ist

32 Brentano: Briefwechsel (s. Anm. 16), S. 30 f.

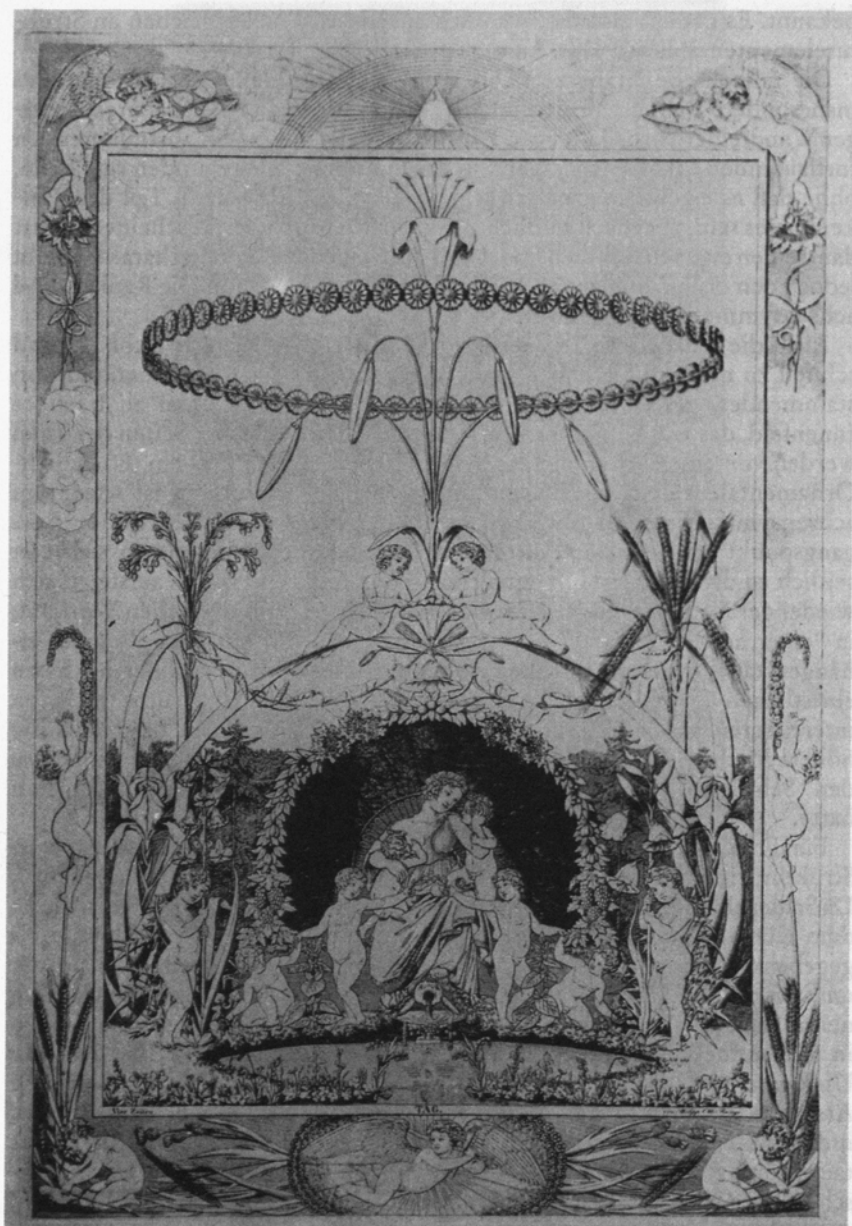


Abb. 6: Philipp Otto Runge, Der Tag, 1805, Hamburg, Kunsthalle.

bekannt. Es genügt also das, was sich aus diesen Quellbereichen an Strukturelementen ableiten läßt, kurz zu resümieren.

Die raffaelische Arabeske (Abb. 7) ist ein Wanddekorationsystem, das insbesondere Rahmenformen und der Dekoration schmaler hochrechteckiger Wandfelder vorbehalten ist. Es wird gebildet aus einem abstrahierenden fortlaufenden Pflanzenornament, in das Figürliches eingebunden sein kann, ohne daß es eigentlich szenisch würde. Das Figürliche kann Teil des Rankenflusses sein, aber auch bildlich gesondert wie appliziert erscheinen: es hat dann einen eigenen Rahmen und damit auch eigenen Realitätscharakter, hebt jedoch den ornamentalen Charakter des Ganzen nicht auf. Die Ranken sind achsensymmetrisch angeordnet.

Auch die Charakteristika der barocken Titelblattentwürfe (Abb. 8) sind schnell zu nennen. Sie haben nicht selten ein aus der Kartuscentradition stammendes, gesondert gerahmtes, etwa als steinerne Tafel zu lesendes Innenfeld, das zur Aufnahme des Titeltexes dient. Alle vier Seiten der Tafel werden von einer Mischung aus Symbolischem, Allegorischem, Pflanzlich-Ornamentalem und Figürlichem umgeben. Die Anordnung ist wiederum achsensymmetrisch. Es gibt einen mehr oder weniger präzise fixierten Ausgangspunkt unten in der Mitte, von dem aus die Rahmenform sich erst seitlich zu den Rändern hin entwickelt, dann links und rechts aufsteigt, sich wieder der Mitte zuwendet, um oben in der Mitte, im Runge'schen Wortlaut, in "einer höhern Ansicht" des Ganzen zu enden. In religiösen Zusammenhängen taucht hier nicht selten Gottvater selbst oder eines der höchsten christlichen Symbole auf. In unserem Zusammenhang braucht nicht zu interessieren, daß es Runge in bezug auf diese Grundform besonders die höhere Mathematik der sich in den Titelblattentwürfen und Illustrationen zu den Schriften Jakob Böhmes niederschlagenden Metaphysik angetan hatte.

Für Friedrich Schlegel schließlich ist die Arabeske dasjenige literarische Strukturprinzip, das in der Moderne überhaupt noch Dichtung ermöglicht<sup>33</sup>. Da Schlegel die Gegenwart als zutiefst prosaisch und kränklich erfährt, bleibt dem Künstler seiner Überzeugung nach nichts, als diese Verhältnisse als gegebene Materie zu nehmen und sie arabesk zu behandeln, d. h. in der umkreisenden Form ironisch aufzuheben. Die daraus resultierende Gattung nennt Schlegel Roman, eine Gattung allerdings, die alle anderen Gattungen in sich aufhebt, die zudem tendenziell unabgeschlossen ist und in ihrer Unabgeschlossenheit den Leser zu scheinbarer Vollendung animiert. Die Arabeske als sprachliches Mittel umkreist die prosaischen Gegenstände, indem sie sie in rein sprachliche Formen einbettet, in Klang und Rhythmus taucht, mit Alliteration oder adjektivischer Häufung schmückt. Der prosaische Gegenstand funkelt in seiner sprachlichen Fassung wie ein Diamant.

33 Zu Schlegel und der Arabeske: Karl Konrad Polheim: Die Arabeske, Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik, München-Paderborn-Wien 1966; weitere Lit. bei Busch: Die notwendige Arabeske (s. Anm. 31), bes. S. 44 - 47.

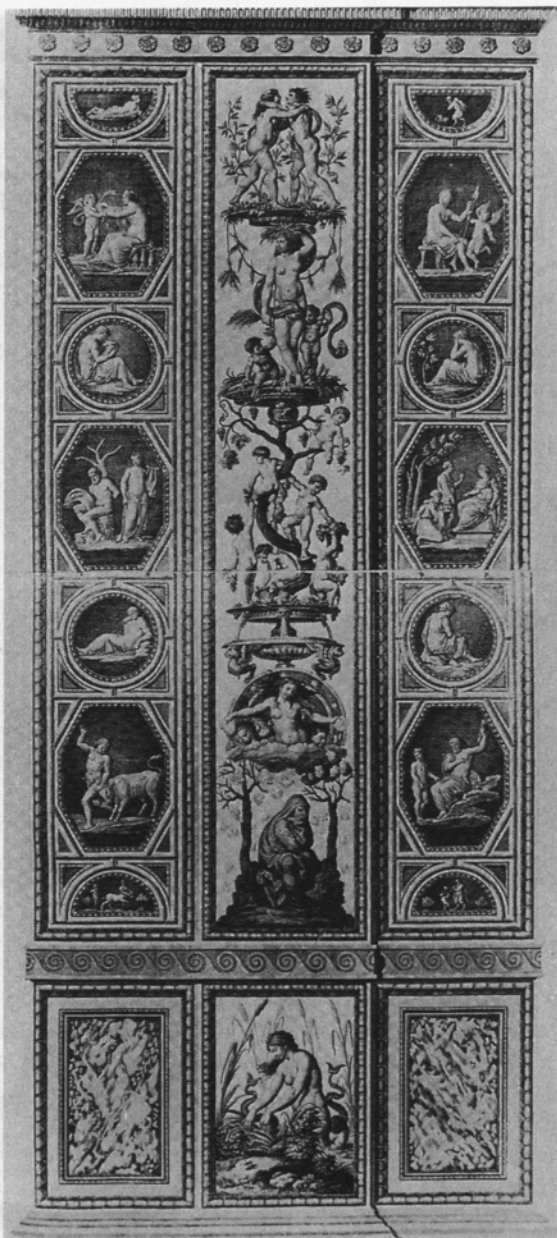


Abb. 7: Giovanni Battista Volpato nach Raffael, Grottesken, aus: Giovanni Volpato, Loggie di Raffaele nel Vaticano, Rom 1772 - 1776, Bd. 2, Tf. 2 (1775 dat.).

Eine ironische Form ist die Arabeske insofern, als sie nicht vergißt, daß der gefaßte Gegenstand selbst eben kein Schmuckstück ist. Die Arabeske ist, wie Friedrich Schlegel schreibt, "Indicazion auf unendliche Fülle"<sup>34</sup>, dem arabesk umkreisten Gegenstand selbst jedoch ist der Zusammenhang mit der unendlichen Fülle endgültig in der prosaischen Moderne verlorengegangen. Universaler Zusammenhang wird nicht eigentlich gestiftet, sondern er scheint durch die Arabeske nur auf. Schlegel nennt die Arabeske eine "künstlich geordnete Verwirrung", eine "reizende Symmetrie von Widersprüchen"<sup>35</sup> und betont damit einerseits deren Scheincharakter, nennt andererseits aber auch ihre Strukturmerkmale: künstliche Ordnung, Symmetrie aus in sich widersprüchlichen Dingen.

Nimmt man hinzu, wie andere Romantiker dieses Formprinzip charakterisieren, so ließe sich folgender Merkmalkatalog erstellen: die Arabeske ist ausgezeichnet durch kreisenden, gestaltlosen Rhythmus, künstlich geordnete Verwirrung, Häufung von Bildern, reizende Symmetrie, universale Korrespondenzen, musikalischen Aufbau, Fülle und Leichtigkeit, sie abstrahiert und setzt dadurch allegorische Potenz frei, durch ihren Verweisungscharakter ist die Arabeske schließlich, im Sinne der Romantiker, eine kritische Form<sup>36</sup>. In der Kritik involviert sie den Rezipienten und fordert ihn auf, das Werk fortzuschreiben.

Am Beispiel des "Tages" (s. Abb. 6) aus der Zeiten-Folge sei Runges praktische Umsetzung der aus den drei genannten Quellbereichen gewonnenen Prinzipien aufgezeigt<sup>37</sup>. Der gesonderte Rahmen folgt in vielem dem Rahmen barocker Titelblattentwürfe: im Aufbau von unten nach oben in achsensymmetrischer Entsprechung, in der Vermischung von Figürlichem und Pflanzlichem, Ornamentalem und Symbolischem. Die Überhöhung des Ganzen oben in der Mitte verbindet ebenfalls die barocke Form mit Runges Arabeske, schließlich auch das Verhältnis von Innenbild und Rahmen. Bei Runge weist der Rahmen Symbole der verfaßten Religion auf, das Innenbild spricht eine andere, naturmystisch fundierte Sprache. Im Prinzip mag auch die sorgfältige Scheidung in zwei Sprachen dem Typus der barocken Titelblattentwürfe nachgebildet sein, der dortigen Scheidung in Text und Bild entspricht hier die Auseinanderlegung in zwei Bildersprachen.

Die Auffassung des Pflanzlichen, das Verhältnis von Pflanze und Figur, entstammt eher dem raffaelischen Vorbild, dem auch die achsensymmetri-

34 Friedrich Schlegel: *Literary Notebooks 1797 - 1801*, ed. Hans Eichner, London 1957, Nr. 407, s. auch den Kommentar S. 241.

35 Friedrich Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. v. J. Minor, 2 Bde., Wien 1906, Bd. 2, S. 375.

36 Die genauen Nachweise im einzelnen bei Busch: *Die notwendige Arabeske* (s. Anm. 31), S. 44 - 47.

37 Hier ist keine erschöpfende Interpretation des Blattes angestrebt, sie ist oft versucht worden, s. vor allem mit weiterer Lit.: Kat. Ausst. Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle, München 1977, bes. S. 188 - 192.



sche Gestaltung des Innenbildes korrespondiert. Die Vorstellung davon, daß die Mittelachse wirklich Wachstumsachse ist, auf der die Wachstumsstufen metamorphotisch auseinander hervorgehen, dürfte Böhmescher Herkunft sein. Dieser Wachstumsvorstellung entspricht es auch, daß alle wirklichen Arabeskdarstellungen seit Runge einen Ursprungspunkt haben, der auf dem unteren Drittel der Symmetrieachse angesiedelt ist; aus ihm entsteht die Arabeske. Auf Runges "Tag" ist der Ursprungspunkt sinnigerweise eine Quelle, die aus einem Fischmaul sich ergießt. Die Quelle ist in der Tat Ursprung schlechthin. Hinter diesen Punkt geht es nicht zurück, von hier nimmt alles seinen Anfang, um oben durch die Einnahme der "höhern Ansicht" das Ganze mitsamt seinem Ausgangspunkt zu transzendieren.

Wiederum in schneller Folge seien Beispiele des nach Runge wichtigsten Arabeskenzeichners des deutschen 19. Jahrhunderts, von Eugen Napoleon Neureuther, vorgeführt, um zu zeigen, daß die von Runge zuerst in aller Komplexität zur Anwendung gebrachten Prinzipien in ihren Möglichkeiten durchaus begriffen wurden.

Es sei mit Neureuthers ab 1829 erscheinenden Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen (Abb. 9) begonnen. Dabei kann hier auf die Darstellung der mehrfach erfolgenden, ungemein positiven Reaktionen Goethes verzichtet werden<sup>38</sup>. Sie zeigen, verkürzt gesagt, daß Goethe auch weiterhin nicht von seiner klassizistischen Grundposition läßt, dennoch aber Neureuthers Randzeichnung nicht als bloße Illustration sieht, sondern als eine Möglichkeit, "der Einbildungskraft neue Richtlinien"<sup>39</sup> zu eröffnen. Erwähnt sei allein noch, daß Goethe sofort die Verwandtschaft bestimmter Elemente der Neureutherschen Arabesken mit den 1808 von Strixner lithografierten Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians gesehen hat, die er schon 1811 Peter Cornelius zur Nachahmung empfohlen hatte, was bei diesem, der später all seine Wandbilder arabesk ornamentierte, allerdings Eulen nach Athen tragen bedeutete. Keine Frage, Strixners Dürer-Lithografien spielten für viele Künstler und Illustratoren für lange Zeit die Rolle eines Vademecum. Ihre Verwandtschaft mit der Arabeske, insbesondere was das Verhältnis von Pflanzlichem und Figürlichem angeht, bedarf keiner Erläuterung. Im Unterschied zur Arabeske ist die Randzeichnung nur selten achsensymmetrisch angelegt, zwar wächst auch sie von unten nach oben auf, aber sie schmückt im Normalfall nur den einen äußeren Buchrand. Ein Element jedoch der Randzeichnung wird vor allem für Neureuther ungemein wichtig und erfährt bei ihm eine, wie man sagen könnte, arabeske Neuinterpretation: der so gut wie alle Dürerschen Randzeichnungen auszeichnende gänzlich abstrakte Schreibmeisterschnörkel, ein zwar abstraktes, aber wieder achsensymmetrisch angelegtes Federkunststück. Es erscheint zumeist am Anfang oder Ende der Randleiste, seltener als

38 S. dazu Busch: Die notwendige Arabeske (s. Anm. 31), S. 58 - 73.

39 Zit. bei Theodor Stettner: Goethe und Eugen Neureuther, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel 1, 1900/1901, S. 287.



Abb. 9: Eugen Napoleon Neureuther, Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen, Erstes Heft 1829, Tf. 11 (neue Ausgabe 1855).

Füllsel oder Verbindungsstück, oft jedoch nicht im Verbund mit der übrigen Randzeichnung, sondern als gesondertes Ornament. Dabei kann es zu komplizierten Verschlingungen kommen; aus den abstrakten, parallelen Links-Rechts-Schwüngen kann dann etwa irritierenderweise die Andeutung einer Fratze auftauchen. Neben den vorherrschenden achsensymmetrisch angelegten Schreibmeisterschnörkeln finden sich jedoch bei Dürer auch ebenfalls aus der Schreibmeistertradition stammende kurze, aus wenigen Schwüngen bestehende Schlußschnörkel, die häufig aus Pflanzenwurzeln herauswachsen, aber auch, wenn auch seltener, aus der Schrift selbst. Sie zeigen den freien Schwung der Hand, zudem aber, und dies ist für Neureuther besonders wichtig geworden, den Übergang vom Abstrakten zum natürlich Konkreten. Da die Pflanzen in der Randzeichnung freischwebend, also nicht bildhaft im Erdreich verankert sind, tritt der freie Schnörkel an die Stelle der realiter nicht sichtbaren freien Entwicklung des Wurzelwerkes. Dem Romantiker in der Runge-Nachfolge mußte dieser Schnörkeltyp als eine ideale Verbildlichung des Ursprungs erscheinen, und als solche hat Neureuther ihn auch eingesetzt.

Streng genommen sind nur Neureuthers Titelblätter (s. Abb. 9) zu den einzelnen Lieferungen der Goetheschen "Balladen und Romanzen" Arabesken, und es läßt sich auch sagen, daß die Arabeske im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts auf Titelblättern ihre weiteste Verbreitung fand. Hier bot sich die achsensymmetrische Entfaltung von einem unteren mittleren Ausgangspunkt, das parallele Aufwachsen in Kolumnen links und rechts von der Titelschrift und das schließliche Wiederzusammenfinden und Zum-Ende-Kommen oberhalb des Titels natürlich auch an. Vom Typus her stehen die eigentlichen Illustrationen Neureuthers Randzeichnungen in der Strixner-Dürer-Tradition, aber, so könnte man sagen, in Kenntnis der Bedeutungsfunktion der Arabeske haben sie gelegentlich ihre illustrative Unschuld verloren.

Nur wenig zu den einzelnen Blättern: Die Titelblätter haben, mehr oder weniger deutlich bezeichnet, ihren Ausgangs- und Quellpunkt auf dem unteren Drittel der Symmetrieachse. Es sind Punkte, hinter die es nicht zurückgeht, die auf Schöpfung oder Ursprung verweisen, gelegentlich bezeichnen sie auch den Übergangspunkt von Unterirdischem zu Irdischem, besonders bei Neureuthers späteren Märchenillustrationen. Sie sind Sonne, Kirche, Neugeborenes, Quelle oder Wasseroberfläche, in der sich die Hauptpersonen spiegeln. Auch die Randzeichnungen, zumal die interessantesten, spielen nicht selten mit dem Übergang von Unterirdischem zu Irdischem, wobei der Betrachter in der Rolle dessen ist, der Einblick in beide Sphären hat, während den dargestellten Protagonisten die Einsicht in den unterirdischen Bereich vorenthalten bleibt oder sich nur als Traumgesicht offenbart. Nicht selten erwächst gerade aus der Spannung von Irdischem und Unterirdischem der eigentliche tiefere Sinn der Darstellung: so beim König von Thule, der am Ende seines Lebens seinen Trinkbecher ins Meer wirft oder

beim ungetreuen Knaben, dem die Totengerippe im unterirdischen Gewölbe erscheinen, oder auch beim Fischer, der von der betörenden Nixe ins todbringende Wasserbett geführt wird, "halb zog sie ihn, halb sank er hin"<sup>40</sup>. In der Tat ist die Arabeske ideal geeignet, mit den Realitätsebenen zu spielen, zwischen Traum und Wirklichkeit changieren zu lassen, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Ein extremes und grandioses Beispiel kann darauf aufmerksam machen, daß Neureuther gar nicht einmal selten den abstrakten Schnörkel zur Verbildlichung von Undarstellbarem insbesondere von Bewegung, bzw. Bewegungsabläufen nutzt. Im Sinne der literarischen Arabeske ist der Schnörkel hier Äquivalent für gestaltlosen Rhythmus. Die zweite Hälfte von Goethes Totentanzballade wird von einer großen abstrakten Arabeske (Abb. 10) begleitet. Im Text klettert eines der Totengerippe, dem der Türmer das Totenhemd entwendet hat, außen am Turm hinauf, um sich sein Hemd wiederzuholen. Zum Entsetzen des Türmers, der meinte, durch das Verrammeln des mit christlichen Zeichen immun gemachten Tores gesichert zu sein. Schon sieht der Türmer den sicheren Tod vor Augen, da schlägt es eins, "und unten zerschellt das Gerippe". Unter die drei Strophen des Gedichtes zeichnet Neureuther das kopfüber gestürzte Gerippe, links von ihm entwickelt sich die abstrakte Paraphe, sie schwingt sich aufwärts an den Gedichtkolumnen vorbei und beugt sich über die erste Strophe, um in großen Schwüngen zu enden. Die abstrakte Form läßt den Kletterweg des Totengerippes verfolgen: "Den gothischen Zierrat ergreift nun der Wicht/ 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". Die Arabeske klettert hinauf, verwirrt sich oben dramatisch, bekommt Übergewicht, löst sich in großen Bögen – und das Gerippe stürzt herab. Es ist kaum ein anderes Beispiel des frühen 19. Jahrhunderts zu nennen, das derartig überzeugend die Möglichkeit des Sinntransportes durch abstrakte Form veranschaulichte.

Doch Neureuther entwickelte die Arabeske nicht nur in diesem Punkte weiter. Ende 1830, gleich nach Fertigstellung der vierten und letzten Lieferung von Illustrationen zu Goethes "Balladen und Romanzen" fuhr Neureuther im Auftrage Cottas nach Paris, um sich an Ort und Stelle im Detail über die Ereignisse der Juli-Revolution zu informieren. Zusammen mit Knecht & Roissy in Paris plante Cotta die Herausgabe dreier französischer patriotischer Lieder, mit arabesk eingekleideten Szenen zur Juli-Revolution illustriert. Die drei Blätter erschienen, vermehrt um ein erläuterndes Titelblatt und eine 5. Tafel mit einer minuziösen Chronologie der Ereignisse der entscheidenden Juli-Woche Anfang 1831, Neureuther hatte die Lithografien schon im Dezember 1830 vollendet. Goethe und die gesamte ihm folgende Kritik war aus politischen Gründen entsetzt, Cotta unterdrückte die Verbreitung sofort

40 Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen von Eugen Neureuther, Drittes Heft, 1829, Neue Ausgabe 1855, Blatt 23.

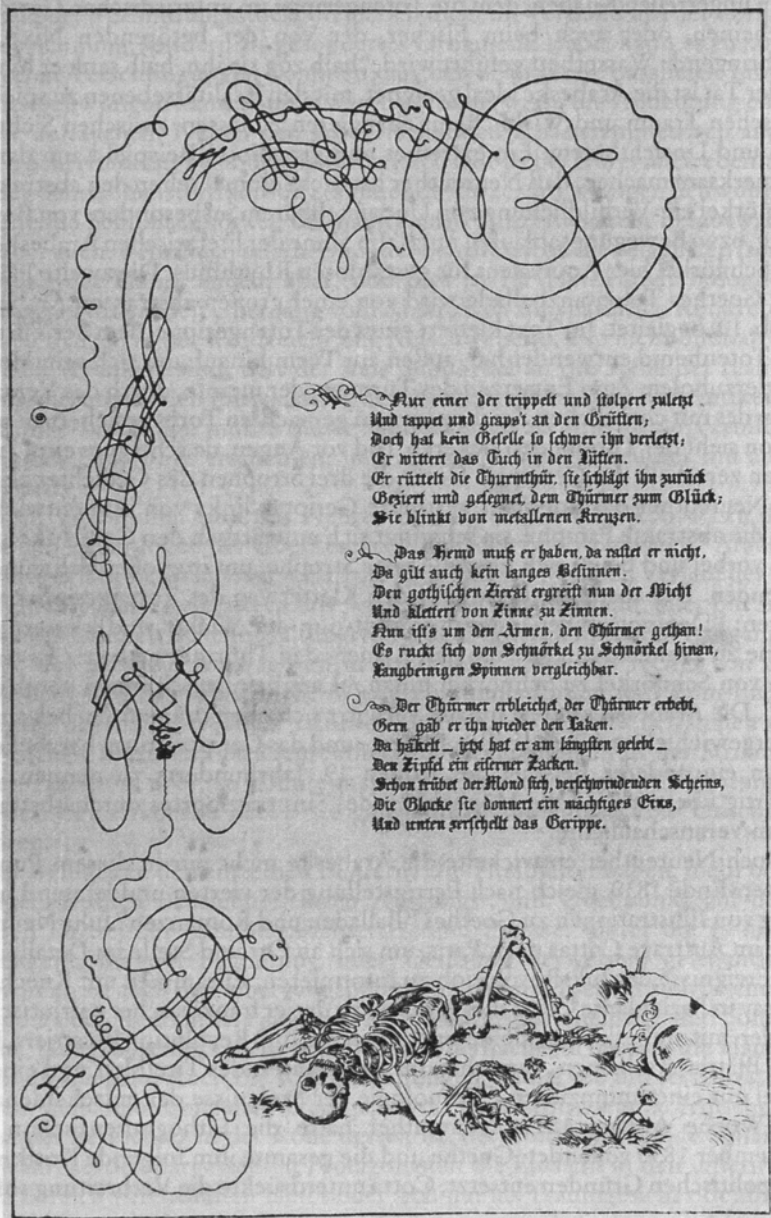


Abb. 10: Eugen Napoleon Neureuther, Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen, Erstes Heft 1929, Tf. 11 (Der Todtentanz).

wieder, was wohl dazu geführt hat, daß das großformatige, in den Farben der Trikolore anspruchsvoll gedruckte Heft bis in die Gegenwart unbekannt blieb.

Hier sei auf die Analyse der Blattfolge verzichtet<sup>41</sup>, es sei nur auf ein durchgängiges Strukturprinzip verwiesen (Abb. 11). Neureuther nutzt den Arabeskenaufbau nicht etwa nur, um verschiedene Szenen in zeitlicher Abfolge miteinander zu verbinden, sondern er stellt mit den Mitteln der Arabeske geschichtliche Reflexion an, und zwar, ohne daß das hier verdeutlicht werden könnte, von der Position des liberalen Bürgertums aus. Alle drei Liedillustrationen grenzen an der Basis, veranschaulicht etwa durch geraffte Vorhänge, die Sphäre der Hofgesellschaft aus, die sich während der Unruhen nach St. Cloud zurückgezogen hatte und sich amüsierte, als sei nichts geschehen. Neureuther zeigt in den Feldern darüber, die den Aktivitäten des aufgestandenen Volkes vorbehalten sind, die auf der Hofgesellschaft lastende Verantwortung der Geschichte. Sie, die Hofgesellschaft, ist die Quelle allen Übels, sie trägt die Schuld. Wieder also läßt Neureuther die Realitäts-sphären aufeinanderprallen, hier zum Zwecke der Freilegung der Dialektik der Geschichte. Die Arabeske wird geschichtliches Reflexionsinstrument. Der klassizistische Goethe sah sie damit ihre Gattungsgrenzen verlassen. "Ihr Talent", schrieb er Neureuther vorwurfsvoll, "ist unmittelbar an der unschuldigen Natur, an der harmlosen Poesie wirksam"<sup>42</sup>. Die Anmerkung impliziert Goethes entschiedene Verkenning des sentimentalischen, reflektiven Charakters der Arabeske. Das mag abschließend an der Kurzinterpretation eines einzelnen Beispieles eines anderen Künstlers, der sich mehrfach mit der Arabeske beschäftigt hat, seine Bestätigung finden.

Adolph Menzels arabeskes Titelblatt zum dritten Band von Athanasius Graf Raczynskis umfassender *Geschichte der neueren deutschen Kunst* (Abb. 12) stammt von 1835, ist damit vollendet worden, als der dritte Band zu Raczynskis *Geschichte*, der 1841 erschien, noch gar nicht geschrieben war. Das Titelblatt nimmt also nur auf das Generalthema "Geschichte der neueren deutschen Kunst" Bezug. Wie sich zeigen ließe, widerspricht es in vielem dem von Raczynski entworfenen Gang der Geschichte und setzt einen eigenen Entwurf dagegen.

Für unsere Zwecke genügt es, sich auf den oberen Streifen mit den drei Bildfeldern zu beschränken und dann einen Blick auf die Gesamtstruktur zu werfen<sup>43</sup>. Oben in der Mitte erscheint auf einer Wolkenbank Albrecht Dürer mit einer Fackel, frontal auf den Beschauer zuschreitend, leicht zurückge-

41 Sie ist ansatzweise erfolgt in: Busch: Die notwendige Arabeske (s. Anm. 31), S. 66 - 75, die detaillierte Bearbeitung, die Neureuthers Auseinandersetzung mit der französischen populären Graphik zu den Juli-Ereignissen im einzelnen zu untersuchen hätte, steht noch aus.

42 Zit. bei Stettner: Goethe und Neureuther (s. Anm. 39), S. 290.

43 Ausführliche Interpretation bei Busch: Die notwendige Arabeske (s. Anm. 31), S. 75 - 89.



Abb. 11: Eugen Napoleon Neureuther, 29 juillet 1830, La Parisienne, aus:  
27, 28, 29 juillet 1830, 1831.





Abb. 12: Adolph Menzel, Titelblatt zum 3. Band von Athanasius Graf Raczyński "Geschichte der neueren deutschen Kunst, Berlin 1841", 1835.



setzt begleiten ihn zur Rechten Peter Vischer, zu seiner Linken Cranach d. Ä. und Holbein d. J.. Der bei Dürers Unterkörper und bei seinen Assistenzfiguren verschwimmende Kontur weist die Gruppe als Erscheinung in den Wolken aus. Seit Tiecks Traumgesicht in seinen *Phantasien*, in dem ihm Raffael und Dürer Hand in Hand erschienen, war es besonders bei den Nazarenern beliebt, vorbildhafte Künstler-Gottheiten in Wolken zu verklären und aus den Wolken herbeizuzitieren. Franz Pforr ließ 1810 Raffael, Fra Angelico und Michelangelo über Rom auf einer Wolke schweben<sup>44</sup>, Dürer wurde spätestens 1828 im Zusammenhang mit den Dürerfeiern in Darstellungen des Irdischen enthoben<sup>45</sup>. Wie wenig ernst es Menzel mit derartigen Vergeistigungen war, zeigt seine arabeske Einladungskarte zum Berliner Dürerfest von 1836, auf der er Dürer mißmutig aus den Wolken auf das zu seinen Ehren auf der Erde ausgebrochene Trinkgelage herabschauen läßt<sup>46</sup>. Auf dem Raczynski-Titelblatt wird die Erscheinung von beiden Seiten aus in Arabeskenfeldern wahrgenommen. Links weist ein nazarenischer Klosterbruder, der schon die ersten Stufen zum Heil erklommen hat, einem noch zögernden Jüngling den rechten Weg zur Kunst. Aus einem in dem hier gotisierenden Arabeskengeflecht hängenden Weihrauchfaß ziehen Räucher Schwaden und vermischen sich mit Dürers Erscheinungswolke. Doch Menzel scheint von dem Rezept, auf der Basis der Religion in altdeutschem Stil zum Kunstideal zu kommen, nicht viel zu halten, der Wegweiser hinter dem den Jüngern voranschreitenden Klosterbruder empfiehlt die entgegengesetzte Richtung, dort findet sich als profanes Gegenstück zum Weihrauchfaß ein Bierseidel. Die Gegenüberstellung von Kunstideal und prosaischer Künstlerrealität war das Hauptthema von Menzels 1834 erschienener Serie "Künstlers Erdenwällen"<sup>47</sup>, dort verriet es deutlich seine Herkunft aus der englischen Karikatur des späten 18. Jahrhunderts.

Rechts, der Nazarenerszene entsprechend, weist Goethe in einem Kreis von Kunstfreunden – Weimarnern, wie anzunehmen ist, neben ihm mag man Meyer vermuten – auf das Vorbild Dürer. Die Gesellschaft befindet sich in einem klassischen, pantheonartigen Rundbau, in dem auf dem Sockel gerade der Apoll von Belvedere vatikanisch mit einem Feigenblatt versehen wird. Im Vordergrund, auf dem Rand der Arabeske, die die Szene umkreist und dem Sonnengott ironisch eine Sonnenblume als Heiligenschein spendet, sitzt, ohne von den feinen Herrschaften Notiz zu nehmen, ein Künstler und

44 Zeichnung im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt; abgebildet bei Busch, ebenda, Abb. 22.

45 S. Berthold Hinz: Dürers Gloria, in: Kat. Ausst. Dürers Gloria, Kunst, Kult, Konsum, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlin 1971, S. 9 - 46; Kat. Ausst. Nürnberger Dürerfeiern 1828 - 1928, Museen der Stadt Nürnberg und Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg 1971.

46 B. 178.

47 B. 109 - 115.

überträgt von einer Vorbildtafel auf eine quadrierte Leinwand die Darstellung der drei Grazien. Zu seinen Füßen sind ein Farbenreiber und ein jugendlicher Zeichenschüler beschäftigt. Daß Menzel auch Goethes Rat nicht für den richtigen hält, macht ein Krebs im Scheitel der Arabeske deutlich: vom Klassischen zum Altdeutschen – das kann nur ein Krebsgang sein; doch auch die reine Klassik nimmt er ihm nicht ab, wie der denaturierte Apoll zeigt. Interessant ist, daß Menzel in einer Arabeske Goethes Hinweis auf die Dürersche Tradition der Randzeichnung kritisiert. Beide Wege zu Dürer, den romantischen und den klassischen, lehnt Menzel ab.

Auch die übrigen Felder zeigen Kunstpositionen der Gegenwart auf, mehr oder weniger deutlich werden sie alle verworfen. Der Quellgrund der Arabeske ist bei Menzel ein Eselskopf mit aufgerissenem Maul und Scheuklappen vor den Augen. Offenbar handelt es sich um eine Parodie von Runges Fischmaul als Quell des Lebens auf seiner Darstellung des "Tages" (s. Abb. 6). Der Esel bei Menzel schreibt in ein Buch, das "Rezensio" betitelt ist. Die Kritik also wird als Ursprung allen künstlerischen Elends in der Gegenwart gesehen, als Kloake, die die Kunst vergiftet. Anders ausgedrückt: die Kunstgeschichte hat in der Gegenwart die Kunst zerstört. Sie hat dazu geführt, daß die Kunst sich nur noch mit ihrer Geschichte beschäftigt und nicht mehr mit ihrer eigenen Quellmutter, der Natur. Auf der Symmetrieachse unter dem Titel nämlich hat Menzel ein Anagramm angebracht, das sich leicht als "Natura", eingeschrieben in ein Fragezeichen, auflösen läßt. Alle neue Kunst also hat die Natur verraten.

Nun könnte man denken, Menzels Empfehlung sei: zurück zur Natur. Im gewissen Sinne ist das auch seine private künstlerische Konsequenz, sein Credo gewesen, ohne daß er allerdings dieses Ziel hätte erreichen können. Seine verzweifelte Hingabe an die Empirie und die Erscheinung führte ihn doch nur zu einer schmerzlich empfundenen Addition von Realitätspartikeln. Menzels Leben stellt sich dar als der hoffnungslose Versuch der Rekonstruktion einer vorgeschichtlichen Naturerfahrung; das Problem ist spätestens seit Schillers "Naiv und sentimentalisch" geläufig.

Das Raczyński-Titelblatt trägt insofern romantische Züge, als Menzel hier den Verlust der Identität in künstlerischer Form reflektiert: allerdings nicht im Sinne frühromantischer Ironie, die durch das Umspielen der Wirklichkeitspartikel den Zusammenhang mit dem Universum wenigstens aufscheinen sieht, sondern im Sinne ganz innerweltlicher Ironie, die nur noch in der Distanzierung von allen Positionen die eigene Existenz gerechtfertigt sieht, allerdings ohne irgendeine Aussicht auf Sinnstiftung in der Gegenwart.

Aufgrund ihrer Struktur ist die Arabeske geradezu prädestiniert, die verschiedensten Formen der Reflexion zu entwickeln, aber sie kann auch gänzlich affirmativ werden, ohne allerdings – das ist das Faszinierende und zeigt, wie sehr die Arabeske die Bedürfnisse des 19. Jahrhunderts erfüllt – von den Grundprinzipien ihres Aufbaus auch nur eines zu opfern, wie fast jede beliebige Aktie des späten 19. und 20. Jahrhunderts belegen kann. Brentano

hatte schon recht: "Ich glaube, man könnte aus den Arabesken und dem Grade ihrer innern zur Erscheinung heraustretenden Wahrheit treffende Schlüsse auf die Kunstansicht jeder Zeit ziehen..."<sup>48</sup>.

---

48 Brentano: Briefwechsel (s. Anm. 16), S. 13.