

Eugen Napoleon Neureuther in Runges Bahnen

Werner Busch

RUNGES TAGESZEITEN-ARABESKEN¹ (Taf. 17-20) wollten, wie Goethe schreibt, alles umfassen und die Kunst neu begründen, indem sie eine eigene Sprache der Kunst entwarfen. Daneben scheinen neureuthers Arabesken (Abb. 1) eher konventionell, der älteren Definition der Arabeske als bloßes Ornament zu entsprechen. Goethes geradezu rückhaltlose Bewunderung der neureutherschen Arabesken zu seinen »Balladen und Romanzen«, deren erstes Heft 1829 erschien, scheint diese Sicht zu bestätigen. Denn Goethes oft zitiertes Lob der rungeschen *Tageszeiten*-Serie, das zu einer zweiten Auflage der Serie und zu ihrer eigentlichen Publizität führte, ist nicht ohne Rückversicherung und insofern relativ. Goethe schrieb Runge direkt 1806: »Wir glauben Ihre sinnvollen Bildern nicht eben ganz zu verstehen, aber wir verweilen und vertiefen uns öfter in Ihre geheimnißvolle anmuthige Welt.«² Nun war dieses leicht eingeschränkte Lob nur möglich nach den zuvor formulierten grundsätzlichen Bedenken: »Zwar wünschte ich nicht, daß die Kunst im Ganzen den Weg verfolgte, den Sie eingeschlagen haben.«³ Die Anzeige der Serie im Namen der »Weimarer Kunstfreunde« in der »Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung« 1807 klammerte die Vorbehalte weitgehend aus. Die »mitunter räthselhaften Blätter« – soweit die abgeschwächte Einschränkung – sind nach Goethes Meinung »nicht allein angenehm für's Auge, sondern auch zugleich aufregend für den innern Sinn zu wirken, geeignet [...]; ja die Bedeutung geht durch's Allegorische in's Mystische hinüber«. Und resümierend heißt es zu Runge: »Endlich macht die Erfindung sehr guter, vorhin noch nie gebrauchter Motive und neuer Combinationen ihm vorzüglich Ehre.«⁴ Das, aus dem Munde Goethes, konnte die Verbreitung der Serie befördern.

Die Tatsache, dass Goethe seine Vorbehalte nur vorsichtig formuliert, ist der historischen Situation geschuldet. 1806/07 war der weitere Gang der deutschen Kunst noch unentschieden. Goethe musste sich eingestehen, dass die »Weimarer Preisaufgaben« kein wirklicher Erfolg gewesen waren, sie wurden 1805 eingestellt. Wie unzufrieden Goethe mit dem Er-

gebnis, aber auch wie schwankend er in seinem eigenen Urteil war, belegt die Tatsache, dass Caspar David Friedrich, der sich keinen Deut um das gestellte Jahresthema gekümmert hatte, mit zwei eingesandten Sepien, von denen ein Blatt eine Prozession in der Natur (Abb. 2) darstellte, deren Ziel ein im Vordergrund mittig platziertes Kreuz bildete, mit einem halben Preis ausgezeichnet wurde.⁵ Goethe sah wohl nur die gekonnte Landschaftswiedergabe. Die bei Friedrich nicht selten zu findende Mittelachsbetonung, schreibt dem Bild nicht nur eine abstrakte Ordnung, sondern auch – und darin unterscheidet er sich nicht grundsätzlich von Runge – durch die spürbare Ord-



Abb. 1 Eugen Napoleon Neureuther · Titelblatt des 1. Heftes der »Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen« · 1829 · Federlithographie · 290 x 180 mm · Hamburger Kunsthalle, Bibliothek



nung eine über den Anspruch von »imitatio naturae« hinausgehende Verweisdimension ein, so kryptisch sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Sie allein gibt der Darstellung tieferen Sinn.⁶ Und diesen abstrakt gestifteten Sinn, der sich nicht primär gegenständlich-zeichenhaft niederschlägt, hätte Goethe, wenn er ihn denn als bewusst angelegt erkannt hätte, nicht unterschreiben können.

Das Rätselhafte, nicht Ausgesprochene und auch nicht allegorisch Verkleidete, musste für Goethe »in's Mystische« hinübergehen. Anders ausgedrückt: Das unbestimmt Evozierte, dem der Betrachter erst subjektiv Sinn zuspricht, war für Goethe nicht akzeptabel, selbst wenn es ihn, eher uneingeständenermaßen, fasziniert haben dürfte. Und so resümiert er nach Runges Tod gegenüber Sulpiz Boisserée zu den *Zeiten*: »Da sehen sie einmal, was das für Zeug ist, zum rasend werden, schön und toll zugleich [...] der arme Teufel hat's auch nicht ausgehalten, er ist schon hin, es ist nicht anders möglich, was so auf der Kippe steht, muss sterben oder verrückt werden, da ist keine Gnade. Das will Alles umfassen und verliert sich darüber ins Elementarische.«⁷ Und endgültig 1817, im Zusammenhang mit seiner drastischen Kritik der neudeutsch-religiös-patriotischen Kunst, heißt es zu den *Tageszeiten*: »Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer, durch das fast Unergründliche des Sinnes, gleichsam schwindelerregend.«⁸

Dass Goethe 1806/07 weder Runge noch Friedrich gänzlich fremd erschienen, liegt auch an ihrem zeichnerischen Idiom. Man muss sich klarmachen: Für die »Weimarer Preisaufgaben« hatte er den Zeichenstil John Flaxmans, der sich in den Umrissstichen zu Homers »Ilias« (Abb. 3) und »Odyssee«, aber auch zu Dantes »Göttlicher Komödie« niedergeschlagen hatte, empfohlen. Das ist insofern paradox, als dieser Stil, den

Goethe andernorts durchaus als bloß andeutend zu kritisieren weiß,⁹ einerseits – und auch für Goethe – ein klassisches, am antiken Ideal orientiertes Idiom verkörpert, andererseits aber – und hier ist zu fragen, inwieweit Goethe folgen konnte – in der zugespitzten, reduzierten und stilisierenden Form das Gezeigte als etwas Fremdes, Fernes, bewusst Angeeignetes erscheinen lässt.

Wenn Runge konstatiert, als er sich von den Vorstellungen der »Weimarer Preisaufgaben« lossagt – »wir sind keine Griechen mehr, können auch nicht mehr entsprechend empfinden, warum also sollen wir uns an ihr Vorbild halten«¹⁰ –, dann historisiert er die Kunst, markiert einen Bruch zur Gegenwart. Und eben diese Dimension ist auch dem flaxmanschen Umrissstile inhärent. Die Aneignung des Antiken geschieht nicht mehr naiv, d. h. das Gefühl, in einer ununterbrochenen Tradition zu stehen, geht verloren, und dennoch existiert die Sehnsucht nach dem vergangenen Ideal, bei Bewusstsein des endgültigen Verlustes. Und eben diesen sehnsüchtigen Zustand nennt Schiller sentimentalisch.¹¹ Insofern ist das flaxmansche Idiom eine sentimentalische Form. Der Versuch allerdings, sich des Verlorenen zu versichern, führt auch zu seiner historischen Rekonstruktion. Es ist von daher nur konsequent, dass Flaxman einer der Ersten ist, der geradezu systematisch die altitalienische Kunst aufnimmt, er kopiert nach Nicola Pisano, Giotto, Taddeo Gaddi, Francesco Traini, Jacopo della Quercia, Lorenzo Ghiberti, Donatello bis zu Paolo Uccello und Luca Signorelli oder Lorenzo Maitani. Zum Teil tut er dies zusammen mit William Young Ottley, gelegentlich benutzen sie ein und dasselbe Skizzenbuch, und das Resultat sind bei Ottley ab 1805 seine »Italian School of Design«, schließlich Spezialstudien wie seine »Early Florentine School« von 1826, d. h. er betreibt Kunstgeschichte.¹² Dies tun früh auch schon die Gebrü-

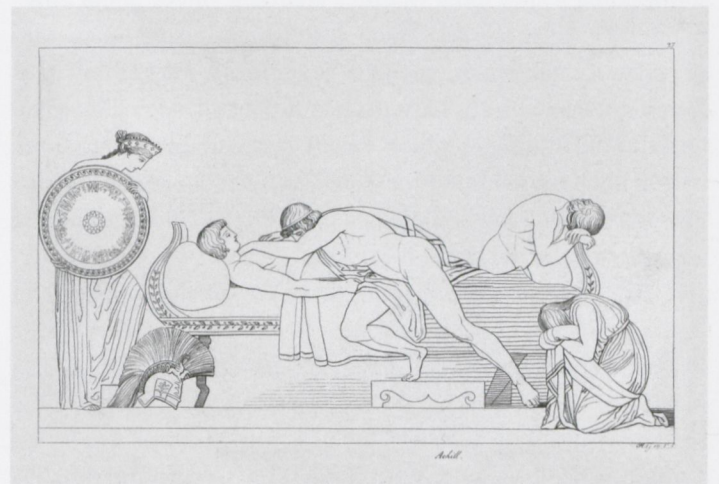


Abb. 3 Tommaso Piroli nach John Flaxman · *Thetis, ihrem Sohne Achilles die Waffen bringend* · 1793 · Kupferstich · 169 x 278 mm · Taf. 31 zu »The Iliad of Homer«, Rom 1793



der Franz und Johannes Riepenhausen, die 1803 im Rahmen der »Weimarer Preisaufgaben« Goethe ihre zeichnerischen Rekonstruktionen von Polygnots Wandgemälden in der Lesche von Delphi nach dem Bericht des Pausanias schickten (Abb. 4). Goethe war hochgradig animiert, beschäftigte sich für lange Zeit mit den Rekonstruktionen, machte den Riepenhausens Verbesserungsvorschläge und stimmte ihnen zu, insofern als diese schon 1803 im Begleitbrief an Goethe »die Flaxmanische Manier« für »die passendste« hielten; sie waren von Tischbein in Göttingen mit diesem Idiom vertraut gemacht worden. Die Reproduktionen erschienen 1805.¹³

1804 jedoch waren die Riepenhausens, offenbar durch Rumohr veranlasst, nach Dresden gegangen und konvertierten wie Rumohr zum Katholizismus, gerieten unter den Einfluss von Tieck und illustrierten dessen 1800 erschienenes poetisch-religiöses Lesedrama »Leben und Tod der heiligen Genoveva« (Abb. 5).¹⁴ Auf der Rückreise nach Göttingen zeigten sie diese Illustrationen Goethe, und selbst wenn ihm das Thema nicht genehm gewesen sein sollte, gegen das Idiom, immer noch die flaxmansche Manier, hatte er nichts einzuwenden. Denn die Riepenhausens hatten nichts anderes getan als Flaxman bei seinen Dante-Illustrationen, sie hatten versucht, einen altertümlichen Stil zu treffen. Bei Flaxman ist es offensichtlich, dass seine gelangten Figuren vom Vorbild Fra Angelico beeinflusst sind, offenbar aus der Überzeugung heraus, dass dies eine der Dante-Zeit angemessene Stilhaltung sei. Die Riepenhausens wählten, um den Legendenton zu treffen, das, was man die früh- oder vorraffaelische Stilstufe genannt hat, die Wackenroder und Tieck propagiert hatten. Sie verbanden damit die Vorstellung desjenigen, was die Klassizisten auf die Antike projizierten, nämlich die Vorstellung einer unentfremdeten Natursicht, mithin, um wieder mit Schiller zu sprechen,

einen naiven Zustand: im Falle des Vorraffaelischen in der Form naiver, natürlicher Religiosität.¹⁵

Dies korrespondierte mit dem vorzeitigen Legendenton, in dem der Zyklus der hl. Genoveva erschien. Er wurde in reproduzierter Form 1806 publiziert, und wie bei den Polygnotischen Gemälden erschien er mit einem Kommentar von Christian Friedrich Schlosser, dem Neffen von Goethes Schwager, der ihm wohlvertraut war. Allerdings erscheinen die Kommentare ohne Nennung des Urhebers, und diese Kommentare riefen Goethes höchsten Unwillen hervor.¹⁶ Gerade hatte er mit Heinrich Meyers und Carl Ludwig Fernows Hilfe in »Winckelmann und sein Jahrhundert« sein Griechen- und Antikenbild entworfen, und direkt darauf musste er in Schlossers Polygnot-Kommentar lesen, dass dieser das Romantische zumindest als dem Griechischen gleichwertig ansah, dass das Griechische nicht mehr die Norm abgeben könne, historisch fern sei; schließlich kommt es gar zu einer Kritik des Griechischen im Vergleich zum zeitgenössisch Romantischen. Wörtlich heißt es:

»Niemals war der Grieche zu der Erfindung eines solchen Kunstwerkes gelangt, in welcher sich der Geist der ganzen Welt, mit allen seinem Glanze, allen seinen Verborgenenheiten, und seiner entzückenden, herrlichen Hoheit, offenbart; diese lag außerhalb des Umfangs seiner Möglichkeit, und war späteren Zeiten vorbehalten, in welchen eine andere göttlichere, geheimnisvollere Religion, eine andere durch sie wiedergeborene Welt mit neuer Vortrefflichkeit überströmen sollte.«¹⁷



Abb. 4 Franz und Johannes Riepenhausen · *Deinome, Metioche, Pisa und Kleodike* · Kupferstich · 345 x 490 mm · zu: »Gemälde des Polygnots in der Lesche zu Delphi. Nach der Beschreibung des Pausanias«, Göttingen 1805

Abb. 5 Franz und Johannes Riepenhausen · *Apotheose der Hl. Genoveva* · Radierung · 410 x 285 mm · Frontispiz zu: »Leben und Tod der heiligen Genoveva«, Frankfurt am Main 1806

Darauf musste Goethe reagieren, und so fügte er der meyerschen Rezension in der »Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung« 1805 einen einzigen, nun wahrlich oft zitierten Satz hinzu: »Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudisierende sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Kalibanen.«¹⁸ Fernow, der 1803 mit dem carstensschen zeichnerischen Nachlass aus Rom nach Weimar gekommen war, versucht dem goetheschen Argument eine kunsthistorische Absicherung zu geben. In seinem »Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens« von 1806, das den bezeichnenden Untertitel trägt »Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts«, will er klassische Form und klassische mythologische Thematik für die Gegenwart rechtfertigen und sieht dies in der Kunst von Carstens erfüllt. Irritiert stellt er fest, dass zu einem Zeitpunkt, an dem man dachte, »dass die abgeschmakten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katolischen Mitologie und Matriologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen«, nun plötzlich sich wieder Stimmen erheben, die das Klassische als das Vergangene und Überholte deklarieren und eine neue Kunst allein aus der Behandlung von Gegenständen der »christkatholischen Religion« erwarten.¹⁹ Darauf antwortet Fernow sehr differenziert: Weder christliche noch heidnische Mythologie besäßen in der Gegenwart Geltung, sofern sie Religiöses, Glauben verkörpern. »Sie bedenken nicht«, heißt es von den Verfechtern des Neukatholischen, »dass Vergangene nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es ebenso 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 müste, wenn ihr frommer Wunsch in Erfüllung gehen sollte. – Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muss hinfort auf sich selbst ruhen.«²⁰

Fernows Konsequenz ist, in Kants Bahnen, die Autonomie der Kunst. In anderen Worten: die klassische Form, allerdings in forciert stilisierender Weise, die anzeigt, dass die Gegenstände, auf die sie zur Anwendung kommt, vergangene sind. Damit wird die Form einerseits Verweis auf den Kunstcharakter des Gezeigten, andererseits eine Weise der Reflexion über Historisches in ihrem Verhältnis zur Gegenwart. Soweit dürfte Goethe nicht gegangen sein, das fernowsche Argument ist Schiller näher. Letztlich reklamierte Goethe das Naive für sich, insofern als er sich in der Rolle dessen sah, der die Tradition fortschrieb, der, bei allem Wissen um die Problematik dieses Ansinnens, die Reflexion für den Moment der Produk-

tion ausschalten wollte. Das meint Goethe in den »Maximen und Reflexionen« mit der Beschwörung der »lebendig- Augenblicklichen Offenbarung«, die sich aber notwendig aus dem Kosmos der gesamten Überlieferung nährt.²¹

In diesem Zusammenhang gewinnt auch der Hinweis auf die Kalibane in der Kunst, die weniger schlimm als die Wackenroders und Tiecks seien, seinen Ort. Kaliban, der wilde und missgestaltete Sklave, der in Shakespeares »Sturm« von Prospero als Erdkloß und Schildkröte beschimpft wird und zu dem Ariel, der Luftgeist, das Gegenbild abgibt, steht für die Verkörperung bloßer Natur, für das Irdische an sich. Sein beständiges Fluchen ordnet ihn dem niederen Bereich zu, aber: Er ist wahr und wirklich. Und die Wirklichkeit, ihre Erfahrung und Analyse, ist Goethes Ausgangsmaterial. Wird die Natur mit Kultur überformt, wird Kunst daraus. Doch bleibt in dieser Kunst die Natur trotz Überformung natürlich. Das ist der Punkt, an dem die Differenz zur Romantik und in Sonderheit zur romantischen Arabeske besonders gut zu greifen ist. Auch für die Romantik ist die Natur Ausgangsmaterial, nur ist der Zusammenhang ihrer Gegenstände nicht mehr zu erkennen; fragmentarisch, bruchstückhaft zeigt sie sich, und aus der Einsicht in ihren Fragmentcharakter ist die sprachliche und bildkünstle-



Abb. 6 Eugen Napoleon Neureuther · Titelblatt des 3. Heftes der »Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Romanzen« · 1829 · Federlithographie · 290 x 180 mm · Hamburger Kunsthalle, Bibliothek

rische Überformung eine ornamentale Fassung der Fragmente, ein Umspielen und Überspielen ihrer fehlenden Ganzheit, die sie allerdings zu Schmuckstücken macht, doch immer in dem Bewusstsein, dass die Form sie überblendet. Das ornamental-vegetabile Gespinnst lässt einen Zusammenhang aufscheinen, der realiter nicht gegeben ist. Letztlich bleibt das Subjekt mit seiner Sehnsucht nach Erlösung, nach Aufgehen im universalen Zusammenhang, bei sich selbst oder auf sich selbst geworfen. Utopie erweist sich als Kunstschein.²²

Die neue Mythologie, die Goethe Mystik nennt, »will Alles umfassen und verliert sich darüber in's Elementarische«, um noch einmal Goethe zu Runge zu zitieren. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass August Wilhelm Schlegel, der Shakespeares Werke zwischen 1797 und 1810 übersetzt hat, im »Sturm«, in dem Prospero über Himmel und Erde gebietet, über den Luftgeist Ariel und das Erdenmonster Kaliban, das shakespeare'sche Personenregister, das mit dem Satz »Die Szene ist anfänglich die See mit einem Schiffe, nachher eine unbewohnte Insel« unterschrieben ist, um einen weiteren, bei Shakespeare nicht vorkommenden Satz ergänzt: »Die Zeit ist romantisch.«²³ Damit wird das Stück im vorzeitlichen Reich der reinen Dichtung lokalisiert, so wie Tiecks »Genoveva« im

Reich der Legende. Dieses Aus-der-Zeit-Nehmen und In-den-Kunstraum-Stellen würde aus Goethes Sicht dem Stück den Wahrheitsanspruch nehmen und den Wirklichkeitsbezug kapfen.

Warum aber dann Goethes extrem positive Bemerkungen zu Neureuthers Arabesken (Abb. 6)? Nehmen sie wirklich so weit ihre Ansprüche zurück, wie Goethe vorgibt? Sind sie eher klassisches Ornament, in raffaelischer Tradition den Forderungen des Angemessenen, des Dekorums folgend und den Gegenstand bloß dekorierend? Sind sie ohne romantischen Allegorieanspruch? Fehlt ihnen der Versuch, mittels Reflexion den Fragmentcharakter der Wirklichkeitserfahrung dialektisch, in der Kunstform, aufzuheben? Um diese Fragen beantworten zu können, gilt es, dreierlei zu tun: 1. Neureuthers und Runges Arabesken strukturell zu vergleichen, 2. Goethes Reaktionen auf Neureuthers Arabesken in ihrer Tendenz zu schildern und 3. zu einem Verständnis vorzudringen, warum Goethe, bei aller sonstigen wirklich erstaunlichen Begeisterung für Neureuthers Arabesken, dessen Einfassungen zu französischen Revolutionsliedern (Abb. 7-8), im Zusammenhang mit der Revolution von 1830 entstanden, radikal ablehnte. Sollte sich darin, neben aller Revolutionsphobie und Ablehnung einer politi-

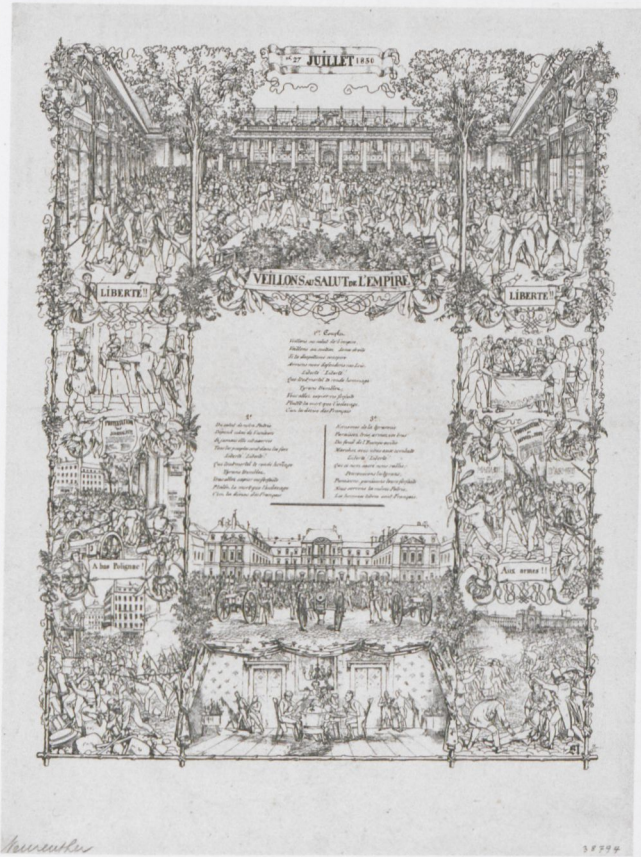


Abb. 7 Eugen Napoleon Neureuther · 27 Juillet 1830. *Veillons au Salut de l'Empire* · Federlithographie · 460 x 345 mm · aus der Serie: 27, 28, 29. Juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques, Paris 1831 · Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



Abb. 8 Eugen Napoleon Neureuther · 28 Juillet 1830. *La Marseillaise* · Federlithographie · 415 x 322 mm · aus der Serie: 27, 28, 29. Juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques, Paris 1831 · Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

schen Inanspruchnahme der Kunst, Goethes Einsicht in den von ihm abgelehnten reflexiven Charakter der neureutherischen Arabesken (Abb. 1) verbergen?

Versucht man, sehr vereinfacht, die Strukturprinzipien der rungeschen *Tageszeiten*-Arabesken auf den Punkt zu bringen, so muss man dreierlei festhalten: 1. die strikte Trennung von Innenbild und Außenbild in der Rahmenform, 2. die systematische Anlage der Arabeske, bei der es einen Ausgangspunkt gibt, aus dem sie entspringt, und zwar auf dem unteren Drittel der Symmetrieachse. Von hier wächst die Arabeske auf, entfaltet sich von unten nach oben in zwei getrennten Strängen links und rechts, um oben wieder zusammenzufinden. Ganz offensichtlich liegt ein dialektischer Dreischritt zugrunde: These, Antithese, Synthese. Die Synthese gibt die Dinge, wie Runge formuliert, in einer »höhern Ansicht« wieder.²⁴ Man könnte den Dreischritt auch mit Genese, Entfaltung, Erfüllung benennen. Und 3. die Arabeske ist vegetabilisch.

Nun kontrastiert Runge zwei Entwicklungsformen: Das Innenbild mit den eigentlichen Tageszeiten ist naturzyklisch angelegt, nach der Nacht kommt ein neuer Tag. Der Rahmen verfährt christlich-eschatologisch, auf ein Erlösungsziel hin. Zur Genese der rungeschen Form ist viel bemüht worden, etwa die weitgehend von Raffael entworfenen und von Giovanni da Udine ausgeführten grotesken Wanddekorationen in den Loggien des Vatikan, die der Zeit um 1800 vor allem in den graphischen Wiedergaben Giovanni Volpatos von 1772-1776 zur Verfügung standen.²⁵ Für die Innenbilder in ihrer formalen geometrischen Abstraktion sind die Illustrationen zur Amsterdamer Jakob Böhme-Ausgabe von 1682 vorbildhaft, was schon Werner Hofmann im Hamburger Runge-Katalog von 1977 besonders stark gemacht hat.²⁶ Man könnte etwas ketzerisch sagen, dass alle Mystik dem systematischen Charakter des Mathematisch-Geometrischen aufsitzt bzw. ihre kosmologischen Spekulationen mit Hilfe mathematisch abstrakter Modelle rechtfertigt. Im abstrakten Modell soll das Göttliche aufscheinen. Oder mit Ernst Cassirer in kantianischen Bahnen gesprochen: »Aber was der Sinnlichkeit für immer versagt bleibt, das leistet der mathematische Begriff«,²⁷ er folgt einer anderen Wirklichkeit. Für die Rahmenstruktur hat man auf die barocken Titelblätter verwiesen, dies aber zumeist nicht weiter verfolgt. Da es in der bildenden Kunst, entgegen landläufiger Annahme, zumeist nicht bloß um typologische Verwandtschaften geht, sondern fast immer um direkte Vorbilder, möchte ich hier nachdrücklich auf die rubensschen Titelblattentwürfe hinweisen, die nicht nur für den jeweiligen Werktitel einen mit Profilen gerahmten Steinsockel reservieren, sondern ihn allseitig szenisch-dekorativ umgeben, nicht selten zu lesen im geschilder-

ten dialektischen Dreischritt von unten nach oben. Ich möchte das besondere Augenmerk richten auf einen Titelblattentwurf von Rubens, der die Eucharistie feiert:²⁸ Unten besorgen die Putten die Korn- und Weinernte, seitlich links und rechts hängen aus Voluten an mit Schleifen versehenen breiten Bändern Kornähren und Weinreben, sie sind bereits Stellvertreter für Leib und Blut Christi, für seine körperliche und seine geistige Existenz, oben aber beten kniende Putten nicht nur die auf einer Art Mensa ausgebreiteten Brote und den Weinkelch an, sondern offenbar den Moment der Transsubstantiation, in der von der sonnenförmigen Oblate über dem zentralen Kelch göttliche Strahlen ausgehen. Die Ähnlichkeit dieser oberen Leiste mit Runges entsprechenden Tageszeitenstreifen, bis in die Haltung der Putten hinein, ist verblüffend.

Weitere bildkünstlerische Quellbereiche sind für Runge bemüht worden, etwa die englische Wanddekoration des 18. Jahrhunderts, die sich verwandt auch in Hamburg fand; sie alle haben Runge angeregt, motivisch wie auch strukturell. Ihre Synthese in einer neuen bedeutenden Form war zu rechtfertigen über die Theorie der romantischen literarischen Arabeske,²⁹ von der hier nur die Formprinzipien in einer Art Merkmalkatalog aufgelistet sein sollen, wobei primär natürlich auf Friedrich Schlegel rekurriert wird. Die Arabeske ist ausgezeichnet durch einen kreisenden, gestaltlosen Rhythmus, künstlich geordnete Verwirrung, Häufung von Bildern, reizende Symmetrie, universale Korrespondenzen, musikalischen Aufbau – auf Kontrapunktik hebt besonders Brentano Runge gegenüber ab³⁰ –, ferner durch Fülle und Leichtigkeit, die Arabeske abstrahiert und setzt dadurch allegorische Potenz frei, durch ihren Verweisungscharakter ist die Arabeske schließlich eine kritische Form. In der Kritik involviert sie den Rezipienten und fordert ihn auf, das Werk fortzuschreiben.³¹ Fasst man dies zusammen, so ist die literarische Arabeske wie die rungesche eine allegorische Form insofern, als ihre extreme Stilisierungsform aus sich heraus auf etwas verweist, das die Gegenstände für sich nicht anzeigen können. Allerdings ist dieses Etwas, auf das die stilisierte Form hinweist, nicht benannt, sondern vom Betrachter bzw. Leser auf der Basis des Gegebenen auf die Gegenstände zu projizieren. Er bekommt allein eine Ahnung vom Eröffneten.

1825 war Peter Cornelius nach München gekommen, Neureuther war bald sein Mitarbeiter, beschäftigt damit, dekorative Teile im Trojaner Saal der Glyptothek teils nach Cornelius' Entwürfen, teils auf Grund eigener Erfindungen zu malen. Cornelius war angetan von seiner Begabung auf diesem Gebiet und schrieb: »[...] dass dieser gewiss dereinst der deutsche Johann da Udine werden wird.«³² Auch wenn Cornelius sich

selbst damit in der Rolle des Raffaels sieht, so muss man doch auch feststellen, dass er dem seine Hauptbilder rahmenden Ornamentwerk besondere Bedeutung zusprach, ja, gelegentlich den Rahmen für wichtiger hielt als das Innenbild.³³ Ganz offensichtlich sind wir in einer Zeit angelangt, in der die Historien nicht mehr allein für sich sprechen können, sondern kommentarbedürftig geworden sind. Sie tragen in der Bilderzählung ihren tieferen Sinn nicht mehr in sich, sind nicht mehr exemplarisch belehrend oder Ansprüche erhebend, sondern darauf angewiesen, dass von außen deutlich gemacht wird, dass sie allein noch Reflexionsgegenstand sind.

Das gilt in nicht erkanntem Maße für eine Fülle von Bildern und Zyklen des deutschen 19. Jahrhunderts: für Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar*, wo der von Friedrich entworfene geschnittene Rahmen wie bei Runges *Tageszeiten* die Zeichen der verfassten Religion aufruft (Taf. 37). Das gilt für Wilhelm von Kaulbachs *Zerstörung Jerusalems* in der Neuen Pinakothek in München, deren Bau Kaulbach ganz offensichtlich als Schrein um sein riesiges Meisterwerk sah und den er mit zeitgenössisch als skandalös empfundenen Fresken schmückte, die auf geradezu zynische, kaum noch romantisch-ironisch zu nennende Weise den Gang der neueren deut-

schen Kunst persiflierten und damit die Berechtigung des Pathos auch seines eigenen Hauptwerkes im Inneren des Baus in Frage stellten. Das gilt ferner für Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Neuen Museum in Berlin, der von einem umlaufenden Puttenfries überwölbt wird, der in arabesker Weise für die Ironie der darunter entfalteten Geschichte steht. Das gilt für Moritz von Schwind's *Symphonie*, wo die arabeske Rahmung in musikalischer Analogie – Ludwig van Beethovens »Chorphan-tasie Opus 80« ist der Bezugspunkt – der Geschichte und ihren Einzelszenen einen geradezu seelischen Zusammenhang gibt. Immer braucht die als tot empfundene Geschichte einen neuen Lebensatem, denn, wie Karl Marx das ausgedrückt hat: »Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirn der Lebenden.«³⁴

Peter Cornelius, der Goethe einen Stich nach einem seiner Glyptotheksfresken schickte, legte Zeichnungen von Neureuther bei zu Goethes »Balladen und Romanzen« und empfahl ihm seinen Schüler, wieder, indem er ihn mit Giovanni da Udine verglich.³⁵ Selbst bei dieser Übersendung also – ob es Cornelius bewusst war oder nicht – wird seine Historie dekorativ eingefasst, bedarf des neureutherschen Schmucks. Goethe war angetan, genehmigte die lithographische Wiedergabe, legte seinem Antwortschreiben an Cornelius eigens ein Brieflein an Neureuther bei und erlaubte sich, die offenbar in Cornelius' Übersendung zusätzlich beiliegenden zwei lithographierten Blätter Neureuthers zu behalten.³⁶ Bei der einen Lithographie müsste es sich um Neureuthers fest 1826 datierte, wohl früheste Lithographie handeln, bezeichnenderweise eine *Tageszeiten*-Arabeske (Abb. 9), die ohne Runge nicht denkbar wäre.³⁷ Es dürfte ohne weitere Diskussion deutlich sein, dass neben Runge Strixners Lithographien von 1808 nach Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Neureuthers zweite zentrale Quelle gewesen sind. Goethe hatte sie schon im Zusammenhang mit Cornelius' Faustillustrationen 1811 diesem ans Herz gelegt.³⁸ Sie waren Cornelius längst vertraut, spielten die Rolle eines Vademecum vor allem im Nazarenerkreis. Neureuther versorgten sie mit der Tradition der zumeist symmetrisch angelegten Schreibmeisterschnörkel. Sie verbinden sich perfekt mit dem vegetabilen Gespinnst der Arabeske, zumal ihnen neben der Aufgabe, auf freier Fläche reines Zierwerk zu sein, eine wichtige Funktion zugewiesen wurde: sie markieren den Übergang vom Abstrakten zum Konkreten, vom Unterirdisch-Chthonischen zum Irdisch-Weltlichen, das im Gipfel der Arabeske, im Überirdischen, aufgeht.

Bei Runges *Tag* (Taf. 19) ist der Ursprung der Arabeske ein künstliches Fischmaul, aus dem die Quelle des Lebens sich ergießt, bei Neureuther ist es das Zentrum eines Spinnwebens,



Abb. 9 Eugén Napoleon Neureuther · *Die Tageszeiten* · 1826 · Federlithographie · 340 x 247 mm · Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett



einen modrig-feuchten, unterirdisch-dunklen Bereich markierend, in dem irritierende Fratzen auftauchen und von dem alle abstrakten Schnörkel ihren Ausgang nehmen. Sie gehen in Wurzelwerk über und drängen schließlich in Pflanzenform ans Licht. Der Bereich des Feucht-Dunklen wird von der schlafenden Nacht mit ihrem Sternenmantel beherrscht, an der linken Seite, auf Pflanzenblüten tänzelnd, gießt der »Morgen« seinen Tau aus, Apoll, der Sonnengott, nimmt oben die strahlende Mitte ein, während der »Abend« mit gesenkter Fackel rechts herabsinkt, vom Blick eines der Pferde von Apolls Quadriga begleitet. So ist diese Arabeske zyklisch angelegt, sofern das Personal betroffen ist, zugleich aber wächst die pflanzliche Arabeske vom Dunkel zum göttlichen Licht. Auf diese Weise sollen sich die beiden Prinzipien, die bei Runge in Rahmen und Innenbild strikt getrennt sind, durchdringen – das raubt der Arabeske weitgehend ihre reflexive Dimension, die ja nur entsteht, wenn der Betrachter die Diskrepanz zwischen zwei Sehweisen der Dinge erfährt und sein Anteil bei der Aufhebung der Widersprüche eingefordert wird.

Dieses Fehlen einer besonderen Dialektik ließ die Arabeske für Goethe zugänglicher sein. Und so lobt er Neureuther für seine ersten zeichnerischen Entwürfe zu seinen »Balladen

und Romanzen« in folgender Weise und weicht von dieser Grundeinschätzung in seinen folgenden Schreiben an Neureuther auch nicht ab: »Sie haben dem lyrisch-epischen Charakter der Ballade einen glücklich bildlichen Ausdruck zu finden gewusst, der wie eine Art von Melodie jedes einzelne Gedicht auf die wundersamste Weise begleitet und durch eine ideelle Wirklichkeit der Einbildungskraft neue Richtungen eröffnet.«³⁹ Er sieht die Verwandtschaft mit Strixners Randzeichnungen, nicht etwa mit Runges Arabesken, obwohl in Briefen an Heinrich Meyer und Peter Cornelius auch der Arabeskenbegriff für Neureuthers Arbeiten fällt.⁴⁰ Die Analogie zur Musik erfährt im Folgenden die verschiedensten Varianten: Goethe spricht über die »anmuthigen Randglossen« als von einer begleitenden »Melodie«, spricht von »bildlich-musikalischen Kompositionen«, sieht den Ton des Gedichtes getroffen, »ja sogar dessen Sinn und Bedeutung gesteigert und auf wundersame Weise emporgehoben« – so an Sulpiz Boisserée.⁴¹

Schließlich schickt Goethe Neureuther einen Bogen mit dem Text einer kleinen Parabel, die er am 3. März 1830 gedichtet hatte, und lässt ihn im September 1830 über Boisserée bitten, sie zeichnerisch zu fassen.⁴² Neureuther kann nicht gleich reagieren, denn Cotta, der auch die Hefte mit Neureuthers Illustrationen zu Goethes »Balladen und Romanzen« verlegte, hatte ihn gleich nach der Pariser Julirevolution nach Paris geschickt, um drei französische Revolutionslieder mit Szenen der drei glorreichen Tage arabesk zu umgeben. Neureuther berichtet Goethe dies Anfang Dezember 1830 aus Paris.⁴³ Die von Goethe gewünschte Zeichnung schickt er ihm erst Ende März 1831, nun allerdings als großes Blatt in aufwändig kolorierter Form (Abb. 10) – zu Goethes erneuter Begeisterung. Goethe lässt sie sofort rahmen, zeigt sie seinen Freunden voller Bewunderung für Neureuther. Er sieht »den Sinn ganz wunderbar penetrirt, ja, was merkwürdig ist, das Geheimmaßliche, was in dem Gedicht liegt, recht bescheiden kühn herausgesetzt«. Neureuther habe ihm das Blatt »mit Commentar oder vielmehr musicalischer Durchführung jener wunderlichen Parabel« geschickt.⁴⁴

Nun erscheint das Blatt, aus heutiger Sicht, als das konventionellste aller neureutherschen Goethe-Illustrationen, was auch der Kolorierung geschuldet ist, die das Abstrakte der Arabeske zurücknimmt. Goethe wollte allerdings die Randzeichnung zu seinen »Balladen und Romanzen« lieber im Schwarzdruck, während Cotta sich von der kolorierten Form mehr versprach.⁴⁵ Der Parabelbogen zeigt im Grunde genommen oben und unten je eine bildmäßige Szene, zwischen beiden ist etwas bemüht arabesk vermittelt worden. Und doch: Schaut man genau hin, so erscheinen subkutan doch wieder

die Grundprinzipien der Arabeske. Die Parabel beginnt mit den Versen: »Ich trat in meine Gartenthür, / Drei Freunde kamen, auch wohl vier.«⁴⁶ Der Sprecher lädt sie in den Garten ein zum Frühstück in einem kleinen Gartenpavillon und bietet ihnen an, sich im Garten zu ergehen. Und obwohl der Tisch im Pavillon mit den Früchten des Gartens gedeckt ist, geben sich die vier nicht damit zufrieden, glauben Besseres im Garten finden zu können. Der eine ist enttäuscht und geht gleich wieder, einer schießt nach den höchsten Äpfeln, ein anderer glaubt im Dunkel der Lauben Besonderes zu finden, der vierte klettert zu den Trauben. So bleibt dem Gastgeber nichts, als sein Frühstücksmahl allein einzunehmen. Die alte Parabelweisheit wird durchdekliniert: Die Trauben hängen zu hoch, das naheliegende Gute wird verkannt, die Suche nach immer noch Besserem führt zu nichts.

Neureuther hat die vier Suchenden wie in einem Quadrat auf den Achsen der seitlichen Arabeske angeordnet, zugleich die Arabesken in die Bäume der oberen Szene übergehen lassen. Und schließlich auf der Mittelachse zwischen den Bäumen und damit auch genau auf der Mittelachse der Textkolumne, oben markiert durch zwei eng beieinander stehende Bäume, hat er unten, geradezu versteckt, den Ursprungsort der Ara-

beske markiert, wie verschiedentlich auch bei den Randzeichnungen zu Goethes »Balladen und Romanzen«, und zwar durch einen Kirchturm hinter der Brüstung des Pavillons. Dieses geheime Zentrum verpassen die vier. Goethe, der das Blatt noch und noch betrachtet hat, dürfte die strukturelle Anlage durchschaut und begriffen haben, dass durch diese Anlage auf den geheimen Sinn der Parabel verwiesen wird. Soweit vermochte er der romantischen Arabeske zu folgen, es verblieb im Anspielungsreichen. Der kleinen literarischen Form korrespondierte die letztlich von Goethe als »untergeordnet« bezeichnete Kunstbehandlung.

Warum dann seine radikale Ablehnung der Revolutionsarabesken (Abb. 11)? Im Tagebuch heißt es dazu: »Auch wurden Neureuthers Pariser Lithographien vorgezeigt. Sie sind aus keinem innern Beruf entsprungen. Äußere Veranlassung, seinem Genie zuwider, nöthigte ihn dazu.«⁴⁷ Und an Neureuther selbst schreibt er: »Ihre Reise nach Paris hat mich betrübt. Ihr Talent ist unmittelbar an der unschuldigen Natur, an der harmlosen Poesie wirksam.«⁴⁸ Neureuther hatte ihm kurz zuvor versucht zu erklären, geradezu mit entschuldigendem Ton, um nicht in den Verdacht zu geraten, Revolutionsanhänger zu sein, aber doch auf kluge Weise, wie er die Sache aufgefasst

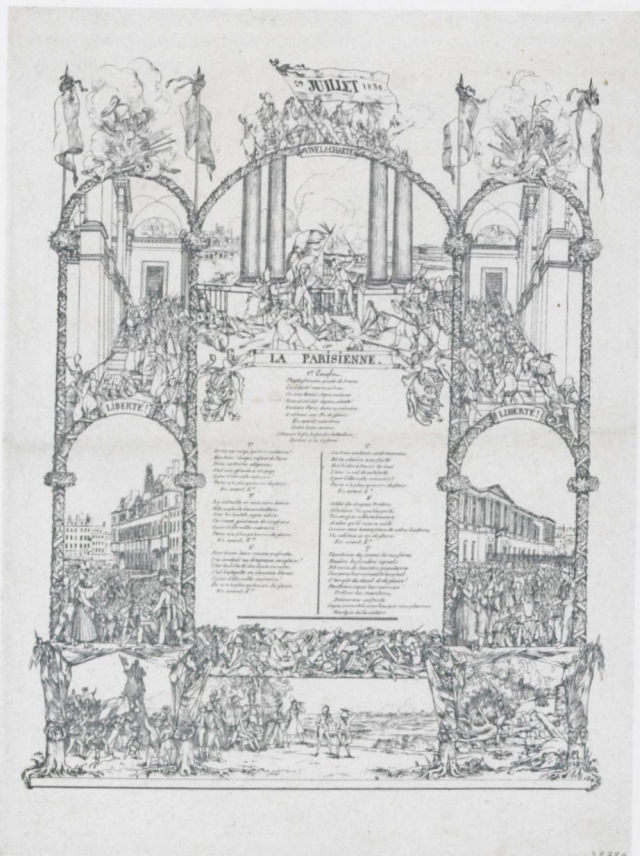


Abb. 11 Eugén Napoleon Neureuther · 29 Juillet 1830. *La Parisienne* · Federlithographie · 478 x 358 mm · aus der Serie: 27, 28, 29 Juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques, Paris 1831 · Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett



Abb. 12 Eugén Napoleon Neureuther · Titelblatt zu 27, 28, 29 Juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques · Federlithographie · 443 x 330 mm · Paris 1831 · Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

habe. Sicher, Cotta war der Veranlasser, Neureuther war nicht aus eigenem Antrieb nach Paris gegangen. Er habe, so schreibt er, die »Sache geschichtlich« betrachtet. »Die auf diesen Blättern angebrachten Episoden sind nicht Folge meiner Gesinnungen, sondern der mich damals umgebenden Leute und ihrer Erzählungen.«⁴⁹ Das entspricht einerseits den Tatsachen: Neureuther, ohne dass das hier dargestellt werden könnte, hat in Paris vorzüglich und in allem Detail recherchiert, bildliche Quellen ausgewertet, besonders diejenigen der populären Bildproduktion, die revolutionären Tage stundenweise und mit größter Präzision rekonstruiert.⁵⁰ Doch die Serie ist mehr: Sie stellt die pathetischen Lieder gegen die historisch rekonstruierende Faktizität, mehr noch, sie analysiert die historischen Ereignisse von einer entschieden liberalen Position aus, dem Louis Philippe'schen Bürgertum entsprechend: gegen Anarchie und den Despotismus Karls X. (Abb. 12), gegen die Ultraroyalisten und für den lafayettischen Kompromiss, der letztlich die Republik ausschloss. Zu dieser abwägenden Form ist die reflektierende, mit dialektischen Gegenüberstellungen arbeitende Arabeske vorzüglich in der Lage. Hier wird der romantische Anspruch der Arabeske ernst genommen, sie ist nicht bloßes spielerisches Ornament, sondern einzig verbleibende, die tradierten Gattungen in sich aufhebende künstlerische Form, die zum Betrachter hin offen ist, seine Stellungnahme, auch im Politischen, einfordern kann, allerdings bei Neureuther ohne utopischen Anspruch, ohne Naturmystik, ohne gänzlich abstrakte Modelle. Kurz: nicht früh-, sondern dann doch eher spätrömantisch.

- 1 Boisserée/Boisserée 1862, Bd. 1, S. 114 (Sulpiz Boisserée an Melchior Boisserée, 6. Mai 1811); Traeger 1975, S. 171.
- 2 HS II, S. 307 (Goethe an Runge, 2. Juni 1806).
- 3 Ebd.
- 4 Ebd., S. 514 u. 515.
- 5 Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 282 f., Nr. 126; Osterkamp 1994 (zu Friedrich S. 320 f.).
- 6 Ausführlich dazu: Busch 2003, bes. S. 42-45, 76-79, 101-141 u. 165-169; sowie Busch 2006a.
- 7 Traeger 1975, S. 171.
- 8 GA 7, S. 717 (Neudeutsch religios-patriotische Kunst).
- 9 WA I, 47, S. 245 f. (Über die Flaxmanischen Werke); WA I, 48, S. 43 (Kunstaussstellung vom Jahre 1801). Vgl. Schuster 1979.
- 10 HS I, S. 6 f.; siehe auch Osterkamp 1994, S. 319.
- 11 Szondi 1974, Bd. 2, S. 166-183; vorher in veränderter Form: Szondi 1973. Außerdem Busch 1978.
- 12 Busch 2001, bes. S. 23 f.; Busch 2006.
- 13 Deneke 1936, S. 9; Schröter 1997, S. 222 f.; AK Stendal 2001, S. 45-48, Zit. S. 46 u. S. 52-55, Kat. II.5-7; Busch 2006, S. 45-49.
- 14 AK Stendal 2001, S. 95-101, 103-105 u. 107, Kat. III.1, 1a; Busch 2006, S. 48 f.
- 15 Busch 2006, S. 48 f.
- 16 AK Stendal 2001, S. 104.
- 17 Riepenhausen/Riepenhausen 1805, § 14; AK Stendal 2001, S. 56. Siehe auch Deneke 1936, S. 8 f. u. 12-19; sowie Büttner 1994, S. 340-342, Kat. 216.
- 18 BA 19, S. 449 (Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung II, 1805, 3. Bd., S. III).
- 19 Fernow 1806, S. 249-251.
- 20 Ebd., S. 251.
- 21 HA 12, S. 471, Nr. 752.
- 22 Im Zusammenhang mit der Arabeske: Busch 1985, S. 42-55.
- 23 Vgl. Anm. 1 (Goethe zu Runge); Shakespeare/Rühle 1956, Bd. 2, S. 504.
- 24 Brentano/Runge/Feilchenfeldt 1974, S. 31 (Runge an Clemens Brentano, 9. Januar (wohl Februar) 1810).
- 25 AK Hamburg 1977, S. 118 f., Kat. 68 EI u. II.
- 26 Hofmann 1977, S. 33 f.; siehe auch AK Hamburg 1977, S. 106, 114, Kat. 64A u. 117, Kat. 68C u. 68D; ausführlich zu Runge und Böhme: Möseneder 1981.
- 27 Zit. bei: Hamburger 1966, S. 39.
- 28 Für den hier beschriebenen Titelblattentwurf vgl. Busch 1988, S. 136, Abb. 8.
- 29 Polheim 1966.
- 30 Busch 1985, S. 49-55; Busch 1988.
- 31 Die Bemerkung folgt dem Schlegel'schen Kritikbegriff, etwa: Schlegel/Minor 1906, Bd. 2, S. 172; vgl. Busch 1985, S. 46 f.
- 32 Förster 1874, Bd. 1, S. 443; Schuberth 1926, S. 13.
- 33 Förster 1874, Bd. 1, S. 453.
- 34 Marx/Marcuse 1965, S. 9 (Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte; zuerst in: Die Revolution. Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften, hrsg. von I. Weydemeyer, New York 1852).
- 35 Förster 1874, Bd. 1, S. 410;

- Schuberth 1926, S. 13 f.; Ruppert/Ruppert 1956, S. 195 (hier auch Neureuthers Begleitbrief an Goethe).
- 36 Ruppert/Ruppert 1956, S. 196.
- 37 Ausführlich zu diesem Blatt: Busch 1985, S. 58-60.
- 38 Ebd., S. 56 f.; vgl. auch Förster 1874, Bd. 1, S. 147; Rümman 1936, bes. S. 134-136.
- 39 Ruppert/Ruppert 1956, S. 196 (Goethe an Eugén Napoleon Neureuther, 23. September 1828).
- 40 Ebd., S. 197 (Goethe an Karl Friedrich Zelter, 30. Oktober 1828); ebd., S. 197 (Goethe an Peter Cornelius, 1. November 1828).
- 41 Ebd., S. 197 (Goethe an Johann Friedrich Cotta, 30. Oktober 1828); ebd., S. 199 (Goethe an Eugén Napoleon Neureuther, 12. Dezember 1829); ebd., S. 199 (Goethe an Karl Friedrich Zelter, 26. September 1830); ebd., S. 202 (Goethe an Sulpiz Boisserée, 24. April 1831).
- 42 Ebd., S. 201 (Goethe an Sulpiz Boisserée, 7. September 1830).
- 43 Ebd., S. 201 f. (Eugen Napoleon Neureuther an Goethe aus Paris, 4. Dezember 1830).
- 44 Ebd., S. 202 (Eugen Napoleon Neureuther an Goethe, 28. März 1831); WA III, 13, S. 65-67 (Tagebucheintrag Goethes); Ruppert/Ruppert 1956, S. 203 (Goethe an Karl Friedrich Zelter, 1. Juni 1831); ebd., S. 202 (Goethe an Sulpiz Boisserée, 24. April 1831).
- 45 Ruppert/Ruppert 1956, S. 198 (Goethe an Eugén Napoleon Neureuther, 25. August 1829); ebd., S. 199 (Eugén Napoleon Neureuther an Goethe zu Cotta, 29. November 1829).
- 46 Goethe 1949-1952, Bd. 1, S. 170 f.; die Parabel ist auf den 3. März 1830 datiert.
- 47 WA III, 13, S. 122 (Tagebucheintrag Goethes, 10. August 1831).
- 48 Ruppert/Ruppert 1956, S. 205 (Goethe an Eugén Napoleon Neureuther, 4. Februar 1832).
- 49 Ebd., S. 204 f. (Eugen Napoleon Neureuther an Goethe, 8. Januar 1832).
- 50 Busch 2010.