

PETRA MAISAK

Klassisch-romantische Phantasien

Ambivalenz und Transformation in Bettine von Arnims bildkünstlerischem Schaffen

Sei es als junge Bettine Brentano, als Frau Achim von Arnims oder in ihrem dritten Leben als bekannte, skandalumwitterte und politisch engagierte Schriftstellerin – stets gehörte die bildende Kunst, namentlich das Zeichnen, zu ihren persönlichsten Ausdrucksmitteln. Man weiß, dass sie auch in Ton modelliert und in Öl gemalt hat, doch davon liegen keine materiellen Zeugnisse vor.¹ Das Zeichnen mit Kreide, Bleistift oder Feder war Bettines bevorzugte Technik, da es in nahezu jeder Umgebung möglich war und beim geringsten handwerklichen Aufwand die unmittelbarste Umsetzung der künstlerischen Idee erlaubte.² Es war nicht nur die Lust an der eigenen Kreativität, die sie dazu bewegte, sondern der unbedingte Wille, neue poetische Bilder zur Visualisierung

- 1 An Arnim schrieb Bettine am 13. Juli 1807 aus Kassel, sie »mahle oder besser schmiere in Oel«; Bettine von Arnim, Werke und Briefe in vier Bänden, hrsg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt am Main 1986–2004 (im folgenden zitiert als *Werke und Briefe*), hier: Bd. 4: Briefe, hrsg. von Heinz Härtl, Ulrike Landfester und Sibylle von Steinsdorff in Zusammenarbeit mit Ursula Härtl, Bettina Kranzbühler und Walter Schmitz, 2004, S. 48 f. Das Bettine von Arnim zugeschriebene Gemälde des »Petrihäuschens« im Rödelheimer Park (Privatbesitz; vgl. Hartwig Schultz, Die Frankfurter Brentanos, Stuttgart und München 2001, S. 100 f.) ist mit Skepsis zu betrachten. Ihre Tonbozzetti des Goethe-Denkmal sind verloren.
- 2 Achim von Arnim riet seiner Frau am 9. Mai 1822 schon aus praktischen Gründen, lieber zu zeichnen als zu malen: »Schwer halte ich es nun freilich als Mutter von 6 Kindern die Ölmalerei anzufangen und einen Erfolg zu haben, es fordert schon in Nebendingen eine große Anstalt und Anordnung, [...] es sollte mir leid tun, wenn Dir das Zeichnen dadurch verleidet würde, das ohne große Anstalten einen Genuß gewährt«; Achim und Bettina in ihren Briefen. Briefwechsel Achim von Arnim und Bettina Brentano, hrsg. von Werner Vordtriede, 2 Bde., Frankfurt am Main 1961 (im folgenden zitiert als *Briefwechsel-Arnim*), hier: Bd. 1, S. 364 f., vgl. auch S. 374.

ihrer Vorstellungswelt zu schaffen. Davon abgesehen empfand sie den spielerischen Umgang mit dem Zeichenstift als Entlastung, wenn die geistige Anspannung oder die Mühen des Alltags überhandnahmen.

Die zeichnerische Tätigkeit gehörte nicht zuletzt zu den vielfältigen Strategien der Kommunikation, deren Bettine sich bediente. Das Zeichnen spielte eine konstitutive Rolle in ihrer Korrespondenz, war Gesprächsthema im Bekanntenkreis und diente zur Auseinandersetzung mit dem Kreis der Künstler, deren Umgang sie suchte. Immer wieder bricht die Gier nach Bewunderung durch; kaum zu zählen sind Bettines Berichte über angebliche Lobeshymnen von Freunden und Kunstkennern. Das dialogische Prinzip, das ihr schriftstellerisches Werk kennzeichnet,³ durchzieht auch ihre bildkünstlerischen Aktivitäten. Sie zeichnete zusammen mit Freunden wie Philipp Hössli,⁴ schickte ihre Blätter zur Ansicht herum oder richtete Zeichnungen an bestimmte Adressaten. Eine besondere Rolle spielten sie als erotisches Responsorium in der Korrespondenz mit Hermann Fürst von Pückler-Muskau.⁵ Über ihre Zeichnungen zu reden und zu schreiben war ein wesentlicher Faktor, aus dem Bettine neue Impulse bezog. Dass sie selbst dabei immer der Fixpunkt blieb, erweist sich in aller Deutlichkeit an ihrem künstlerischen Haupt- und Lebenswerk, dem Goethe-Denkmal, dem sie auch ihre eigene Apotheose einzuschreiben gedachte.

Mit Ausnahme des Goethe-Denkmal fand Bettines bildkünstlerisches Schaffen als vollwertiger Teil ihres Werks noch wenig Beachtung. Das mag verschiedene Gründe haben: Zum einen liegen die erhaltenen Ar-

3 Dem Thema widmete sich ein Symposium im Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, dokumentiert in: *Dialog und Bewegung. Bettina von Arnim als Kommunikationsexpertin*, hrsg. von Anne Frechen und Olivia Franke, Berlin 2011, darin: Wolfgang Bunzel, *Im Gespräch. Dialogizität bei Bettine von Arnim*, S. 19–34.

4 Das Tagebuch von Hössli, mit dem Bettine zwischen 1822 und 1824 in enger Verbindung stand, enthält eine aufschlussreiche Dokumentation der Gemeinschaft stiftenden Funktion ihres Zeichnens; vgl. Bettina von Arnim, »Ist Dir bange vor meiner Liebe?« Briefe an Philipp Hössli, nebst dessen Gegenbriefen und Tagebuchnotizen, hrsg. von Kurt Wanner, Frankfurt am Main und Leipzig 1996 (im folgenden zitiert als *Briefwechsel-Hössli*), S. 115–202, insbesondere S. 135, 168, 179, 197 und passim.

5 Vgl. Bettine von Arnim und Hermann von Pückler-Muskau, »Die Leidenschaft ist der Schlüssel zur Welt«. *Briefwechsel 1832–1844*, hrsg. von Enid Gajek und Bernhard Gajek, Stuttgart 2001 (im folgenden zitiert als *Briefwechsel-Pückler*).

beiten nicht als überschaubares Oeuvre vor wie das Corpus der Goethe-Zeichnungen, das in Synopse mit den schriftlichen Quellen ausgewertet werden kann. Ein großer Teil der von Bettine oder ihren Zeitgenossen beschriebenen Zeichnungen ihrer Hand ist nicht bekannt oder nur in Skizzen überliefert, die das Endstadium lediglich erahnen lassen.⁶ Zum anderen besitzen ihre meist mehrdeutigen und allegorisch aufgeladenen Blätter nicht die unmittelbare Ausstrahlung der Zeichnungen eines Victor Hugo oder E.T.A. Hoffmann. Eher lassen sie sich mit dem Zeichengestus ihres Bruders Clemens Brentano vergleichen, der seine Bildideen in elaborierten, aber etwas ungenau ausgeführten Entwürfen festhielt, um sie dann von anderer Hand vollenden zu lassen.

Für Bettine steht die *Inventio*, die künstlerische Idee, im Mittelpunkt. Bei der Erfindung ihrer Kompositionen versucht sie, möglichst originell und individuell vorzugehen, um sich von den Werken anderer abzuheben. Die technische Ausführung spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Es kommt allerdings vor, dass sie ihre Zeichnungen zur Qualitätssteigerung und Verbreitung von erfahrenen Stechern reproduzieren lässt.⁷ Am bekanntesten ist die Radierung der spiegelbildlich aufeinander bezogenen ›Doppelgruppe von Venus und Amor‹, die ein zierlicher Laubbaum mit Nestern und Vögeln – die Tauben der Liebesgöttin – in der Mittelachse trennt (Abb. 1).⁸ Die zärtlich sich umarmenden Paare, die in gegenläufiger Bewegung dargestellt werden, erscheinen in der Art eines Reliefs in Profilansicht. Im Hintergrund werden die Konturen einer

6 Einen Einblick in Bettine von Arnims Zeichentätigkeit erlauben die Blätter, die großenteils aus dem Nachlass der Töchter Maximiliane von Oriola und Armgart von Flemming in die Kunstsammlungen des Freien Deutschen Hochstifts gelangt sind. Zeichnungen aus dem Nachlass von Gisela und Herman Grimm finden sich in der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Bad Homburg. Weitere Arbeiten Bettines sind z. B. in den Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar und im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

7 Sowohl bei der Reproduktion der Entwurfszeichnung zum Goethe-Denkmal als auch bei den geplanten Radierungen nach dem ›Oktoberfest‹ ging der Auftrag an professionelle Stecher; vgl. *Werke und Briefe*, Bd. 4, S. 292.

8 Um 1830; Radierung, 25,4 × 39,6 cm; ein Abzug im Freien Deutschen Hochstift, IV-1960-13, Nr. 16, Blatt 5, ein weiterer mit der Widmung »an Goethe« in der Klassik Stiftung Weimar. Der geläufige Titel ›Amor und Psyche‹ ist irreführend, da es sich bei den weiblichen Akten mit den Amoretten nicht um die kindliche Psyche mit den Schmetterlingsflügeln, sondern um sinnliche Frauengestalten handelt.



Abb. 1

*Bettine von Arnim, Doppelgruppe von Venus und Amor, Radierung
(Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum).*

südlichen Landschaft mit Meeresbucht sichtbar. Die Komposition im Konturenstil gibt Einblick in die charakteristische Themenwahl und die Arbeitsweise der Zeichnerin Bettine: Sie entlehnt die Ikonographie von Venus und Amor der klassischen Tradition, durchbricht diese jedoch durch die rhythmisierte Doppelung und die subjektive Stilisierung der Figuration. Bettine formt eine poetische Liebesallegorie, die auf sublimen Weise sinnlich wirkt und Teil ihrer persönlichen Mythologie ist.

Eine Eigenart Bettines erschwert die Rezeption ihres zeichnerischen Werks: Die Arbeit erfolgt in der Regel als fließender Prozess, dessen Stadien unmittelbar ineinander übergehen. Sie skizziert ihre Bildideen vorzugsweise auf einer Schiefertafel, so dass sie Linienführung und Komposition ständig löschen und verändern kann; die Vergänglichkeit der einzelnen Stadien gehört zum Werkprozess. Wenn sie von begeisterten Reaktionen auf diese flüchtigen Erzeugnisse erzählt – »auf dieser Tafel ist mehr Genie, als man in diesem Jahrhundert aufreiben kann«,

soll ein Betrachter geäußert haben⁹ –, so lässt sich ein solches Urteil nie am Gegenstand überprüfen. Das technische Verfahren ist dagegen leicht nachzuvollziehen, wie Bettines Bericht vom gemeinsamen Badeaufenthalt mit der Nichte Sophie Brentano in Schlangenbad belegt: »Eine meiner besten Unterhaltungen ist die, daß ich eine Schiefertafel mit ins Bad nehme und die Sophie nackt darauf zeichne, bald von hinten, bald von vorne, nachher zeichne ich sie ab in ein Büchlein und am andern Tag zeichne ich neue.«¹⁰ Noch im Alter nutzt Bettine dieses Verfahren für ihre Entwürfe, die sie »mit einem Griffel auf eine große Schiefertafel« zeichnet, »was mich zwar von allem, was ich vornehme, am meisten anstrengt, aber auch mich am leidenschaftlichsten einnimmt«.¹¹

Diese vergänglichen Produktionen setzen sich in den Arbeiten auf Papier fort, die Bettine meist mit einem weichen Bleistift anlegt; Federzeichnungen sind seltener. Der Duktus wirkt zaghaft und unentschieden, ein Eindruck, den zahlreiche durch Wischtechnik verschleierte Pentimenti noch unterstreichen. Auch diese Zeichnungen pflegt Bettine zu modifizieren, indem sie einzelne Motive auf dünnem, transparentem Papier durchpaust, mit Variationen wiederholt oder in einen neuen Kontext einbindet. Exemplarisch zeigt sich das an den beiden vom selben Motiv durchgepausten, nur leicht veränderten Figuren der Psyche, die Bettine im Hinblick auf ihr Goethe-Denkmal entwickelt (Abb. 2).¹² Bereits abgeschlossene Kompositionen werden ebenfalls wiederholt und im Freundeskreis weitergereicht. So kommt es zu einer Serienproduktion, die in Bettines Augen jedoch keinen Qualitätsverlust bedeutet, sondern die Möglichkeit einer Steigerung impliziert. Als Fürst Pückler eine ihrer Zeichnungen als bloße Kopie achtlos weglegt, insistiert sie, diese sei ihr »besser gelungen als das Original«.¹³

9 Am 25. Mai 1829 an Achim von Arnim über das Lob, mit dem Karl Friedrich von Rumohr einen ihrer Entwürfe auf der Schiefertafel bedachte; Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 800.

10 Am 9. September 1824 an Arnim aus Schlangenbad; Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 482; vgl. auch S. 484 f.

11 Am 2. November 1840 an Adolf Stahr; Bettina von Arnim, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Waldemar Oehlke, 7 Bde., Berlin 1920–1923 (im folgenden zitiert als *Sämtliche Werke*), hier: Bd. 1, S. XXXVIII.

12 Bleistift, auf transparentem Papier, bez. auf dem Untersatzkarton u.l.: »zum Goethedenkmal / Psyche«; u.r.: »Bettine«; 18,6 × 9,7 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV–1960–13, Nr. 16, Blatt 1.

13 Briefwechsel-Pückler, S. 174–176.

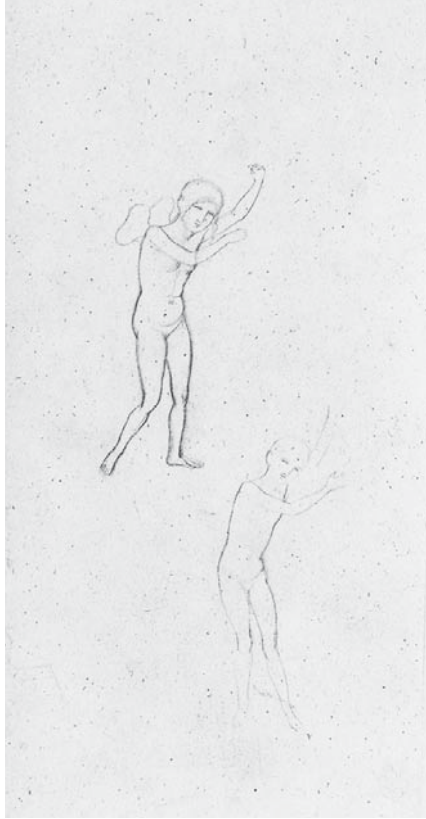


Abb. 2
Bettine von Arnim, Zwei Studien zur Psyche,
Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).

Die Modelle für ihre Figurationen nimmt Bettine wie bei den Aktstudien der Nichte Sophie Brentano aus dem persönlichen Umkreis. Häufig sind es die eigenen Kinder; so berichtet z. B. der Sohn Freimund dem Vater: »Die Mutter vertreibt sich die Zeit mit Zeichnen, wobei sie uns immer braucht, heute hat sie mein Ohr abgezeichnet.«¹⁴ Bei diesen Studien dürfte das anrührende Porträt des Kindes entstanden sein, das

¹⁴ Am 8. November 1823; Briefwechsel-Arnim, Bd. 1, S. 416.



Abb. 3

*Bettine von Arnim, Kind, das seinen Kopf auf einen Stuhl legt,
Bleistiftzeichnung (Verwaltung der Staatlichen
Schlösser und Gärten Hessen).*

sein Köpfchen auf einen Stuhl legt und vertrauensvoll zu der Zeichnerin aufblickt (Abb. 3).¹⁵ Der Bildhauer Bertel Thorvaldsen bedauert in einem launigen Brief an Bettine, seine Werkstatt nicht »mit lebendigen Modellen bevölkern zu können, wie es Ihnen gelungen, daher ich mich nicht wundern darf, daß Ihnen die Genien so wohl gelingen, da Sie [...] immer ein halbes Dutzend [Kinder] zu Gebote haben«.¹⁶

Wie aus individuellen Bewegungsstudien der Kinder »Genien« werden, dokumentiert das Blatt mit den beiden Skizzen der Psyche: Das Gesicht wird maskenhaft stilisiert, das Geschlecht neutralisiert, der Körper idealisiert. So berichtet Bettine: »heute hab ich der Psyche ein

15 Bleistift, leicht gewischt, numeriert. r.u. »96.«; 7,3 × 9,5 cm. Auf dem Untersatzkarton bez. u.l.: »Bettine«. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Bad Homburg, Inv. Nr. 1.3.191. Für die Erlaubnis der Erstveröffentlichung sei der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen herzlich gedankt.

16 Im März 1822; Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 497.

gut Theil von ihrem Hintern hinweg genommen und sie dadurch verschönert«. ¹⁷ Als Attribut fügt sie die Schmetterlingsflügel hinzu, die Psyche, die Inkarnation der unsterblichen Seele, kennzeichnen; später werden die Arme, die noch ins Leere greifen, die apollinische Leier umfassen. Ähnlich verfährt Bettine mit dem Trauben pressenden Ganymed: Eine stilisierte Knabengestalt wird durch die Beigabe von Weinreben, dem Becher und einem angedeuteten Adler zu Jupiters schönem Liebling und Mundschenk (Abb. 4). ¹⁸ Beide Gestalten, Psyche und Ganymed, entlehnt Bettine der klassischen Mythologie, die ihr nicht zuletzt durch die ›Götterlehre‹ (1791) von Karl Philipp Moritz vertraut ist. ¹⁹ Anregungen bieten ihr auch die Umrisszeichnungen von Asmus Jacob Carstens nach antiken Motiven, mit denen Moritz die ›Götterlehre‹ illustriert. Wie Moritz versteht Bettine die antike Mythologie als eine »Sprache der Phantasie«, ²⁰ die sie sich anverwandelt und als Basis für die Rollenentwürfe und Inszenierungsmuster ihrer Selbstdarstellung nutzt. Als Inbegriff liebender Hingabe gehören die kindlichen Figuren von Psyche und Ganymed zu Bettines bevorzugten Rollenbildern, für die sie auch zeichnerische Lösungen sucht. ²¹ Die klassische Ikonographie mit ihren spezifischen Attributen bildet dabei stets den Ausgangspunkt, der subjektiv überformt und ›romantisiert‹ wird.

Bettines Zeichentätigkeit ist in kein gängiges Schema einzuordnen, sondern changiert zwischen unterschiedlichen Stilrichtungen, ikono-

17 Am 7. Januar 1823 an Achim von Arnim; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 223.

18 Bleistift, 19,1 × 14,2 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-15063.

19 Angeblich schickt Brentano der Schwester schon 1801 eine Ausgabe der ›Götterlehre‹ (Werke und Briefe, Bd. 1: Clemens Brentano's Frühlingskranz. Die Günde-
rode, hrsg. von Walter Schmitz, 1986, S. 35). Zu ›Ganymed‹ wird sie vor allem
Goethes Gedicht inspiriert haben.

20 »Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden«, lautet bereits der erste Satz in: Karl Philipp Moritz, Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Mit Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und anderen Denkmälern des Altertums [nach Zeichnungen von Asmus Jakob Carstens], Reprint, Frankfurt am Main 1979, S. 9.

21 Vgl. dazu Konstanze Bäumer, Bettine, Psyche, Mignon. Bettina von Arnim und Goethe, Stuttgart 1986 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 139) sowie Wolfgang Bunzel, »Die Welt umwälzen«. Bettine von Arnim geb. Brentano (1785–1859), Ausstellungskatalog, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main 2009, S. 46–49.



Abb. 4
 Bettine von Arnim, *Ganymed*,
 Bleistiftzeichnung (FDH-FGM).

graphischen Mustern, Bedeutungen – Antinomie und Ambivalenz werden zum Merkmal. Einerseits ist eine Bindung an die klassische Formensprache zu beobachten, andererseits eine Tendenz zur radikalen Individuation. Einerseits knüpft Bettine an die ikonographische Tradition an, andererseits bricht sie diese Tradition auf, um sie mit ihren subjektiven Inventionen zu verschränken. Einerseits bemüht sie sich um einen klaren Konturenstil, andererseits weicht sie ihn auf, bis er in wolkigen Details verschwimmt. Bettines Bildkonzepte sind tief in der

romantischen Ideenwelt verwurzelt, verzichteten jedoch zugunsten der antiken Götterwelt auf die Rückbindung an ein christliches Mittelalter. Selbst ihr künstlerischer Status bleibt im Ungewissen: Mit Nachdruck betreibt Bettine ihre Selbstinszenierung als geniale Dilettantin und beharrt darauf, nie zeichnen gelernt zu haben und stets nur ihrer Intuition gefolgt zu sein. Dabei verschweigt sie, dass sie von früh an zum Zeichnen angehalten wurde und viel von professionellen Künstlern profitiert hat. Einem methodischen Zeichenunterricht hat sie sich allerdings nie unterzogen.

An Bettine von Arnims Verfahren, widersprüchliche und mehrdeutige Elemente in ihren Zeichnungen phantasievoll zu verknüpfen, erweist sich ihre Affinität zum Strukturprinzip der Arabeske, das seit der Frühromantik eine bedeutende Rolle in den Künsten spielt. Im ›Athenäum‹ nennt Friedrich Schlegel die Arabeske 1798 »die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Phantasie«. Bettine kannte nicht nur das grundlegende Werk der arabesken Kunst der Romantik, Philipp Otto Runge's ›Vier Zeiten‹, sondern besaß sogar die rare erste Auflage der Kupferstichfolge von 1805.²² Ihre Nähe zum Gestaltungsprinzip der Arabeske fiel schon den Zeitgenossen auf; so charakterisiert Joseph von Görres Bettines Schaffen zutreffend (Abb. 5)²³:

Das ist freilich mit allerlei kuriosen Circumflexen umwachsen, [...] alles indessen so künstlich zusammengeflochten und mit allerlei Arabesken eingebogen, daß man es als ihren Garten betrachten muß [...] Der Irrgarten ist so gut komponiert und so künstlich ineinander geschlungen wie ihre Zeichnung zum Oktoberfest [...], es kann auch überhaupt keinem Mann gelingen, so viel Zierlichkeit zusammenzufangen und in den paar Strichen festzuhalten. Antik ist's nicht,

22 Mit Bettine von Arnims Besitzervermerk. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-14219 a–d; vgl. *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, hrsg. von Werner Busch und Petra Maisak, Petersberg 2013, S. 119–124. Vgl. auch Frank Büttner, *Philipp Otto Runge's Zyklus ›Vier Zeiten‹*, ebd., S. 101–110.

23 Bettine von Arnim, Entwurf zu der Komposition ›Oktoberfest‹, Mittelstück mit dem Thron des Königs; später für den Stufenunterbau des Goethe-Denkmal's weiterverwendet. Bleistift, teilweise durchgepaust, gewischt, auf transparentem, oben angestücktem Papier; 42,6 × 63,0 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-13897-136.



Abb. 5
Bettine von Arnim, Entwurf zu der Komposition ›Octoberfest‹,
Bleistiftzeichnung (FDH–FGM).

romantisch auch nicht, aber Bettinisch, eine eigene anmutige Mittलगattung.²⁴

Mit ihrer arabesken Zeichenweise, bei der Anregungen aus Kunst, Dichtung und Leben unmittelbar ineinandergreifen, nähert Bettine sich Friedrich Schlegels frühromantischer Vorstellung einer progressiven Universalpoesie. Überspitzt könnte man sagen: Sie erfindet die progressive Universalpictur. Eine werkimmanente Interpretation der Zeichnungen reicht unter dieser Prämisse kaum aus; mehr Aufschluss bietet ein intermedialer Ansatz der Betrachtung im Kontext von Leben und Gesamtwerk. Vor diesem Hintergrund offenbart sich die substantielle Bedeutung, die das Zeichnen für Bettine besitzt, am deutlichsten.

*

24 Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 905.

Um einen Überblick über Bettine von Arnims zeichnerisches Schaffen zu gewinnen, sei ihr Entwicklungsgang kurz umrissen. Auch wenn sie darauf beharrt, Autodidaktin zu sein, lassen sich zumindest die Grundzüge einer zeichnerischen Ausbildung erkennen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert gehörte eine gewisse Fertigkeit in den schönen Künsten zum Bildungsideal des gehobenen Bürgertums und war auch Teil der weiblichen Erziehung.²⁵ So wird sie im Mädchenpensionat des Ursulinenklosters in Fritzlar neben feinen Handarbeiten die Anfangsgründe des Zeichnens erlernt haben. Es wurde in der Regel anhand von Kopien nach simplen Musterbüchern und Vorlagewerken eingeübt, eine mechanische Vorgehensweise, die Bettine kaum gefallen haben dürfte. In der Folge entwickelte sie jedoch ein auf ihre Bedürfnisse zugeschnittenes freieres Kopierverfahren, das sie zeit ihres Lebens beibehalten sollte. Auch während ihres Aufenthalts bei der Großmutter Sophie von La Roche in der Offenbacher »Grillenhütte« muss sie um 1800/02 ein wenig gezeichnet haben.²⁶

Die häufigen Ortswechsel der folgenden Zeit – Frankfurt, Gut Trages, Marburg, Kassel, Winkel – ließen an geregelte Zeichenübungen nicht denken. In Frankfurt hatte Bettine immerhin ihr eigenes »kleines Kabinetchen«, in dem sie arbeiten konnte.²⁷ Sie erzählt Clemens von Zeichnungen mit einem Rötelstift, den sie aus dem Granitmauerwerk von Häusern gebrochen haben will, doch selbst der in Frankfurt übliche Rotsandstein wäre dazu ungeeignet gewesen. Von einer »Flora« ist die Rede sowie von »Vier Knaben in Rotstift mit Perücken in schwarzer

25 War der Dilettantismus, die Liebhaberei der schönen Künste, ursprünglich ein vor allem von Männern dominiertes Feld, so öffnete es sich im ausgehenden 18. Jahrhundert vermehrt für Frauen. »Zeichnen-Können wird zum geschlechtsunabhängigen Attribut, zu einem Indikator für die gesellschaftliche Tugend ›Geschmack«, konstatiert Wolfgang Kemp, »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt am Main 1979, S. 111.

26 Entsprechende Hinweise finden sich im »Frühlingskranz«: Brentano mahnt die Schwester gleich im ersten Brief: »Sei fleißig in der Musik und Zeichnung es sind die unschuldigsten Organe der Güte und Schönheit« (Werke und Briefe, Bd. 1, S. 13). Er hält sie schulmeisterlich zu weiterem Üben an: »Spiele brav Klavier, singe, zeichne und lerne wo Du kannst, nur damit kannst Du Dir Deinen Lebenskreis erweitern« (ebd., S. 15), oder: »zeichne recht mutig« (ebd., S. 39). Bettine stöhnt indessen: »O Zeichenkunst werde ich je weiter kommen[?]« (ebd., S. 126).

27 Ebd., S. 126.

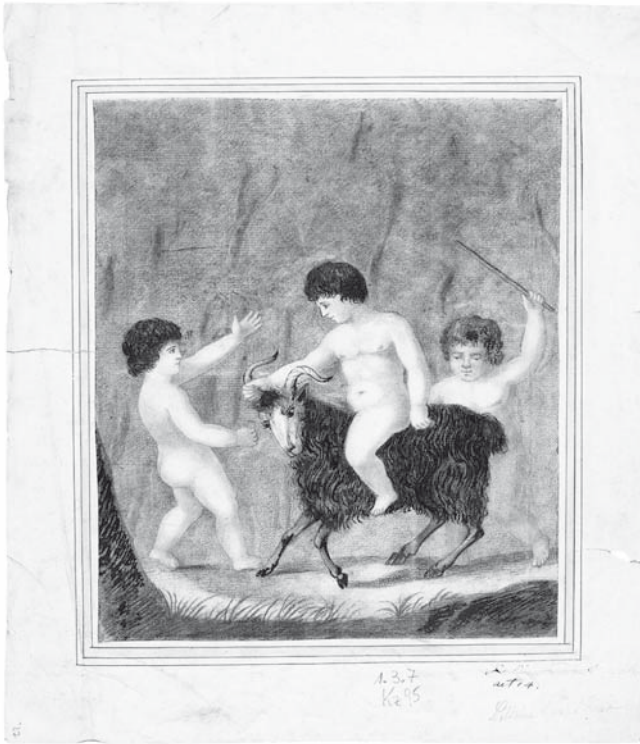


Abb. 6

*Bettine von Arnim, Kinder mit Ziegenbock, Kohle, Rötel, Tusche
(Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen).*

Kreide«, die »mit einem Bock in weißer venetianischer Kreide« spielen, »auf hellblauem Papier«. ²⁸ Dass etwas Wahres daran ist, beweist die früheste bekannte Zeichnung Bettines, die ›Kinder mit Ziegenbock‹ (Abb. 6), die an barocke Vorbilder erinnert. ²⁹ Den kompakten, plasti-

²⁸ Ebd., S. 210.

²⁹ Kohle, Rötel, Tusche; 40,0×35,0 cm; Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Inv. Nr. 1.3.7; vgl. Petra Maisak, Alltag und Apotheose. Bettines Umgang mit der bildenden Kunst, in: Bettine von Arnim 1785–1859, Katalog des Freien Deutschen Hochstifts – Frankfurter Goethe-Museums, hrsg. von Christoph Perels, Frankfurt am Main 1985, S. 202–224, hier: S. 220.

schen Duktus dieses Blattes behielt sie nicht bei, sondern ging zu einer linearen Strichführung über.

Während ihres Aufenthalts in Kassel bei der Schwester Lulu Jordis machte Bettine 1807 die Bekanntschaft des angehenden Zeichners, Malers und Kupferstechers Ludwig Emil Grimm (1790–1863), des jüngeren Bruders von Wilhelm und Jacob Grimm. Es entstand eine herzliche, lebenslange Freundschaft mit dem Künstler, der nicht nur die treffendsten Porträts von Bettine anfertigte, sondern auch ihre Zeichentätigkeit förderte. Grimm erhielt in Kassel Privatunterricht bei dem Akademieprofessor und Galerieinspektor Ernst Friedrich Ferdinand Robert (1763–1843), einem Schüler des Hofmalers Johann Heinrich Tischbein dem Älteren.³⁰ Ähnlich wie Tischbein, aber ohne dessen Eleganz, vollzog Robert nach Aufhalten in Paris und Rom den Übergang vom Spätbarock zu einem steifen Klassizismus. Bettine nahm ebenfalls Kunstunterricht beim »alten Maler Robert aus Kassel«, scheint aber wenig profitiert zu haben, denn sie klagt: »bei dem ich nichts gelernt habe«.³¹

Die Freundschaft mit Grimm vertiefte sich, als Bettine zwischen 1808 und 1810 im Umfeld der Familie ihres Schwagers Friedrich Carl von Savigny in München und Landshut lebte. Grimm kam Ende 1808 nach Landshut und nahm im Frühjahr 1809 das Studium an der Münchener Akademie auf. Bettine, die fast täglich mit ihm zusammen war, muss auch Einblick in seine Zeichenstudien erhalten haben: Sie begannen mit Umrisskopien nach Raffael, wurden im Antikensaal und im Aktsaal fortgesetzt, erfolgten aber auch im Freien nach der Natur.³² Bettines Federskizze einer Baumkrone steht Grimms Baumstudien von Ausflügen in die Münchner Umgebung nahe und wird analog in die Zeit um 1809/10 zu datieren sein (Abb. 7).³³

Gleichzeitig mit Bettine und Grimm hielt sich Karl Friedrich von Rumohr (1785–1843) in München auf. Der wohlhabende Sonderling

30 Vgl. Ludwig Emil Grimm, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. und ergänzt von Adolf Stoll, Leipzig 1911, S. 86.

31 *Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 322.

32 Vgl. Grimm, *Erinnerungen aus meinem Leben* (Anm. 30), S. 94–114.

33 Feder in Braun, 21,1 × 17,9 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethemuseum, Inv. Nr. III–13899–1. Zu Grimm vgl. Ingrid Koszinowski und Vera Leuschner, Ludwig Emil Grimm. *Zeichnungen und Gemälde*, Werkverzeichnis, 2 Bde., Marburg 1990, hier: Bd. 2, S. 90–92.



Abb. 7
Bettine von Arnim, Baumkrone,
Feder in Braun (FDH-FGM).

aus holsteinischem Uradel hatte in Göttingen bei dem Universitätszeichenlehrer und Kunsthistoriker Johann Dominicus Fiorillo studiert und sich in Hamburg mit Philipp Otto Runge angefreundet. In der Folge betätigte er sich als Zeichner, Maler, Kunsthistoriker, Kunstsammler und Schriftsteller; seinen größten Erfolg sollte er mit der gastrosophischen Schrift ›Geist der Kochkunst‹ (1822) feiern. Rumohr schrieb sich 1805 an der Akademie der Bildenden Künste in München ein, reiste dann mit Ludwig Tieck nach Italien, um seine Kunstkenntnisse zu vertiefen, und wurde nach der Rückkehr im September 1806 durch Tieck in

den Frankfurter Kreis um Clemens Brentano eingeführt. Dort lernte Bettine den exzentrischen Rumohr kennen; aus der Begegnung entstand eine lange freundschaftliche Beziehung, die ihren Niederschlag in der zeichnerischen Praxis, insbesondere in der Gestaltung von Briefvignetten fand. Eine erste Spur enthält Bettine Brentanos übermütiger Brief an Rumohr vom August 1807, in den sie unterhalb der Grußformel die Strichmännchen eines Trommlers und eines Tambours einfügt, daneben den lautmalerischen Kommentar: »Pla bum bum badabum«. ³⁴

In München traf Bettine 1809 den »kapriziösen Liebhaber der Wissenschaften und Künste« wieder und ließ sich von ihm auf Ausflügen in die Umgebung begleiten. ³⁵ Rumohr entwarf für sie kleine Federzeichnungen mit Landschaftsmotiven, die Bettine als Vignetten für ihre eigenen Briefe nutzte. Mit Rumohrs Ansicht des Kölner Uferpanoramas schmückt sie ihren Münchner Brief vom 9. September 1809 an Goethe und schreibt: »Da oben ist Cöllen«; die Erinnerung an die Rheinfahrt im Jahr zuvor »hat ein launiger Freund hingekritzelt«. ³⁶ In ihrer Korrespondenz bezieht sie sich explizit auf die Vignetten und baut sie in die Kommunikation ein, so auch im letzten Brief an Goethe vom 8. März 1832: »Alte Zeiten kehren wieder, du siehst an der Vignette, sie ist auch von Rumohrs Hand an meinem Schreibtisch gemacht, wie die vor zwanzig Jahren [...]«. ³⁷

Im Gegensatz zu Bettine verleiht Rumohr seinen perspektivisch aufgebauten Landschaften Tiefenräumlichkeit und modelliert sie durch Licht und Schatten. Sein souveräner, energischer Duktus mit den engen parallelen Schraffuren und der flächigen Lavierung ist unverkennbar. Während der gemeinsamen Münchener Zeit entstanden wahrscheinlich seine Federzeichnungen mit den Gebirgsmotiven, die Bettine in späteren Jahren für ihre Briefe an Fürst Pückler verwendete (Abb. 8). ³⁸ Früher wurden diese Vignetten Bettine häufig selbst zugeschrieben. Vergleicht man sie jedoch mit ihrer eigenhändigen Federskizze im Brief an Arnim vom Juni 1809 aus München ist der Unterschied nicht zu

34 Werke und Briefe, Bd. 4, S. 55 und Abb. 6.

35 Werke und Briefe, Bd. 2, S. 266–270 (unter dem 18. Mai 1809).

36 Ebd., S. 649 und Abb. 6.

37 Ebd., S. 746.

38 Freies Deutsches Hochstift, Hs. 7172 sowie Hs. 13323–13325 (Abb.); vgl. dazu Briefwechsel-Pückler, S. 419.



Abb. 8

Karl Friedrich von Rumohr, Vignette einer Gebirgslandschaft, in Bettine von Arnims Brief an Fürst Pückler vom 23. Mai 1832, Feder in Braun (FDH-FGM).

übersehen, auch wenn sie versucht, die gratige Schraffiertechnik Rumohrs nachzuahmen (Abb. 9).³⁹ Bettine entwirft am Briefende eine Gebirgslandschaft mit Tempelchen und zwei Kreuzen, darüber eine dunkle Gewitterwolke, aus der ein Blitz herabfährt. Darauf bezieht sich

39 Freies Deutsches Hochstift, Hs. 7486; die Transkription ist Renate Moering zu danken.

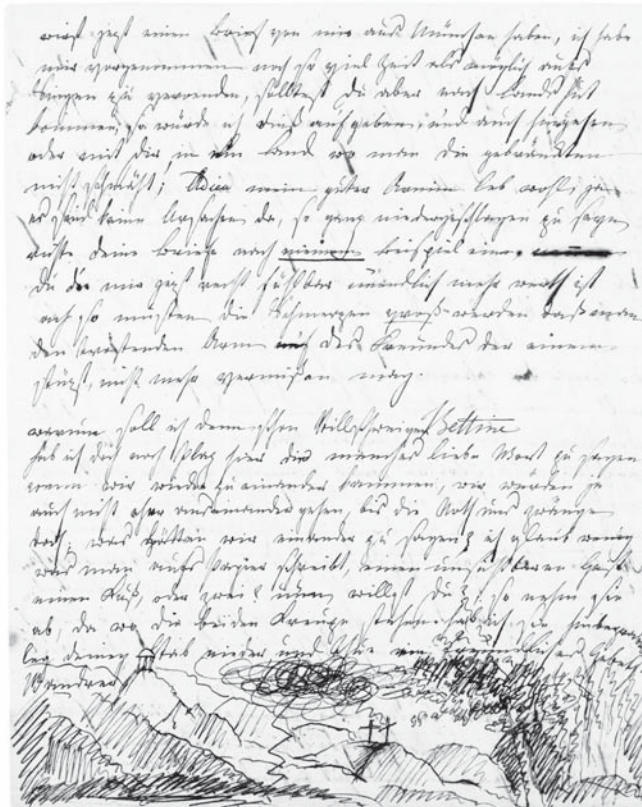


Abb. 9
 Bettine von Arnim, Vignette einer Gebirgslandschaft,
 im Brief an Achim von Arnim vom Juni 1809,
 Feder in Braun (FDH-FGM).

die Nachschrift: »Laß dich die herabhängende Gewitterwolke nicht stören, die über den Kreuzgen hängt [...].« Handschrift und Skizze gehen hier unmittelbar ineinander über, während Rumohrs Vignetten deutlich vom Text abgegrenzt sind.

In ihrer Münchener Zeit empfing die Zeichnerin Bettine wesentliche Impulse von Ludwig Emil Grimm und Rumohr. Einen gewissen Einfluss übte wohl auch der Zeichner und Kupferstecher Carl Ernst Chris-

toph Heß (1755–1828) aus, Grimms Professor an der Akademie, der für seine Reproduktionsgraphik bekannt war. Damals kann sie auch schon Philipp Otto Runges Zyklus der ›Vier Zeiten‹ (1805 und 1807 ediert) wahrgenommen haben, denn Grimm entnahm ihm Motive für seine Illustration des Kinderlieder-Anhangs im ›Wunderhorn‹ (Bd. 3, 1808). Die ›Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter‹ (1803) des Freundes Ludwig Tieck mit Runges Kinder-Vignetten im Konturenstil werden ihr ebenfalls früh bekannt gewesen sein. In Wien hätte sich Bettine 1810 beim Aufenthalt im Haus von Antonie Brentanos verstorbenem Vater, dem Kunstsammler Johann Melchior Edler von Birkenstock, eine besondere Gelegenheit geboten, ihre Kenntnisse zu erweitern und Anregungen zu sammeln, lebte sie dort doch inmitten reichster Kunstschätze – »zwischen 20.000 Kupferstichen, eben so viel Handzeichnungen« und Myriaden anderer Objekte. Nach eigenem Bekunden hatte sie aber keine Lust, sich mit dem Sammelsurium dieser Kunst- und Wunderkammer zu befassen.⁴⁰

Die wichtigsten Anregungen erhielt die Zeichnerin Bettine zweifellos in Berlin, wo sie nach der Heirat mit Achim von Arnim im März 1811 eine Wohnung bezog. Für die Zeichnerin begann nun eine neue Ära. Die Schwangerschaften, die häufigen Wohnungswechsel und die Aufenthalte in Wiepersdorf waren zwar beschwerlich, doch das Zeichnen bewährte sich als Ausgleich zu den Lasten des Alltags. In Wiepersdorf besaß Bettine ein eigenes »Zeichnungscabinet«, ein Refugium, in das sie sich zurückziehen konnte; in ihrer letzten Berliner Wohnung in den Zelten verfügte sie sogar über ein großes Atelier.⁴¹

In Berlin gewann Bettine neue Künstlerfreunde und wurde durch die Akademie-Ausstellungen mit der zeitgenössischen Kunstszene vertraut. So stellte Peter Cornelius (1783–1867) im März 1820 die ersten Kartons seiner Fresken für die Münchner Glyptothek aus,⁴² deren

40 An Goethe, 15. Mai 1810; Werke und Briefe, Bd. 2, S. 335.

41 Zu Wiepersdorf vgl. den Briefwechsel-Hössli, S. 165. Über das Berliner Atelier berichtet Maximiliane von Arnim; Johannes Werner, Maxe von Arnim. Tochter Bettinas, Gräfin Oriola 1818–1894. Ein Lebens- und Zeitbild, Leipzig 1937, S. 168.

42 Vgl. Die Götter Griechenlands. Peter Cornelius (1783–1867): Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin, hrsg. von Leon Krempel und Peter-Klaus Schuster, Berlin und Köln 2004.

klassisch-poetische Interpretation der antiken Götterwelt in Bettines Zeichnungen nachzuwirken scheint. Die Bildhauer Christian Friedrich Tieck (1776–1851) und Christian Daniel Rauch (1777–1857) traten in ihren Gesichtskreis, mit deren Werken sie sich lebhaft auseinandersetzte. Zu ihrem Bekanntenkreis gehörte sogar der prominente Klassizist Bertel Thorvaldsen (1770–1843), der 1820 in Berlin u. a. den ›Amor mit der Lyra‹ aus der Graziengruppe (1818) ausstellte.⁴³ Der Bildhauer Karl Friedrich Wichmann (1788–1859), ein Schüler von Johann Gottfried Schadow, zählte ebenso zu ihrem Umgang wie Friedrich Wilhelm von Schadow (1788–1862) oder der Porträtist Wilhelm Hensel (1794–1861). »Ich kann es nicht lassen, immer bei den Künstlern herumzufahren«, schrieb sie 1820 an Ludwig Emil Grimm, »aber ich habe mehr Ärger als Freude dabei«.⁴⁴

Trotz ihrer beharrlichen Versicherungen, ganz eigenständig zu arbeiten, bediente Bettine sich gern professioneller Hilfe, um ihre Zeichnungen zu verbessern. Zu den Helfern gehörte neben dem Berliner Maler Carl Wilhelm Kolbe (1781–1853)⁴⁵ auch der mit Savigny befreundete Karl Wilhelm Wach (1787–1845). Wach war in Paris Schüler von Jacques Louis David, wirkte seit 1820 als Professor an der Berliner Akademie und brachte es bis zum königlichen Hofmaler. Seinen Ruf verdankte er dem Deckengemälde der neun Musen im 1821 eröffneten Königlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, einem Schinkel-Bau. Wie Schinkel bewegte Wach sich zwischen Klassizismus und Romantik, blieb allerdings eher einem gefälligen Eklektizismus verhaftet. Neben antiken Sujets wie ›Psyche von Amor überrascht‹ schuf Wach zahlreiche religiöse Werke wie die ›Madonna mit dem Kinde‹ oder die Allegorie ›Stiftung der christlichen Kirche‹, die 1826 auf der Berliner

43 Vgl. Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850. Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, hrsg. von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1971: 1820, S. 68, Nr. 484. Im März 1822 schrieb Thorvaldsen aus Rom an die »schön-ägige Bettine«, die »geistvolle Frau«; er schickte ihr Bleistifte und Tusche und lobte ihre eigenwilligen Bilder, die sie ihm gezeigt oder geschickt haben muss; vgl. Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 497.

44 Grimm, Erinnerungen aus meinem Leben (Anm. 30), S. 372 f.

45 Kolbe half Bettine bei der Korrektur ihrer (nicht mehr nachweisbaren) Zeichnung ›Luna und Endymion‹; vgl. den Brief an Achim von Arnim, 29. Januar 1825; Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 509.

Akademie-Ausstellung zu sehen war.⁴⁶ Kurzzeitig muss auch Bettine sich an solchen Motiven versucht haben, denn ihr Freund Philipp Hössli berichtet anlässlich seines Besuchs in Wiepersdorf am 24. September 1822 von einem (nicht nachweisbaren) Madonnenbild: »Mit Bettina ins Zeichenzimmer. Die angefangene Figur fertig nachgezeichnet, Madonna mit 2 stehenden Engelchen. Dann angefangen zwei liebende Engel unter Früchten und Blumen.«⁴⁷

Wach unterstützte Bettine 1823 tatkräftig bei der Ausarbeitung ihres ersten Entwurfs für das Goethe-Denkmal. Die Korrekturphase dokumentiert eine Zeichnung mit weichem Graphitstift, deren Konturen von anderer Hand mit spitzem, hartem Bleistift in einem sicheren, prägnanten Duktus überformt wurden (Abb. 19 auf S. 329).⁴⁸ Erfreut berichtet Bettine: »Wach war sogar so gut Abends spät noch zu mir zu kommen und daran zu korrigieren, und ich kann nicht läugnen daß es durch seinen Rath unendlich gewonnen«.⁴⁹ Es ist typisch für Bettine, dass sie gleich auch das Lob des professionellen Künstlers einflischt: »Wach konnte nicht begreifen wie ich in kurzer Zeit solche Fortschritte gemacht [...], ich bin aber auch ganz verliebt in dießes Mein Werck«.

»Dießes Mein Werck«, auf das Bettine so stolz war, zeigt ihr Goethe-Denkmal im Konturenstil, den John Flaxman durch seine Illustrationen zu Homer und Dante um 1800 in Mode gebracht hatte.⁵⁰ In dieser Technik der Umrisszeichnung fand sie das adäquate künstlerische Ausdrucksmittel, das sie bis ins Alter bevorzugte. Beim Konturenstil wird die Binnenstruktur der Motive nur chiffrenhaft angedeutet, das Erscheinungsbild eines Gegenstandes also einer Abstraktion unterzogen. Diese Abkehr vom Prinzip der Naturnachahmung verlangt vom Be-

46 Wach belieferte regelmäßig die Berliner Akademie-Ausstellungen; vgl. Börsch-Supan, Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850 (Anm. 43).

47 Briefwechsel-Hössli, S. 167f.

48 Bleistift; bez. u. r.: »Bettine Arnim«; 56,0 × 40,4 cm; Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Inv. Nr. 1.3.2.

49 An Achim von Arnim am 16. November 1823; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 231.

50 Vgl. John Flaxman. Mythologie und Industrie, Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle, hrsg. von Werner Hofmann, Hamburg 1979 sowie Günter Oesterle, Die folgenreiche und strittige Konjektur des Umrisses in Klassizismus und Romantik, in: Bild und Schrift in der Romantik, hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 1999 (= Stiftung für Romantikforschung 6), S. 27–58.

trachter, die Formen in seiner Vorstellung zu ergänzen und seiner Phantasie Spielraum zu gewähren. Die Umrisszeichnung wurde um 1800 insbesondere für die puristische Reproduktion antiker Kunst, aber auch neuerer Gemälde und Skulpturen eingesetzt. Ebenso beliebt war sie im Illustrationsgenre. Die Reduktion auf die Umrisslinie zwang den Künstler zur Präzision und zur Konzentration aufs Wesentliche. Die Vereinfachung der Formen und der Verzicht auf Tiefenräumlichkeit und Plastizität erleichterte aber auch die technische Ausführung. Aus diesem Grund verwendeten Laien gern den Linienstil, was Goethe zu der spöttischen Bemerkung veranlasste, Flaxman sei »der Abgott aller Dilettanten«. ⁵¹

Auf welche Weise Bettine den Flaxmanschen Linienstil einsetzt, verdeutlicht die Umrisszeichnung ›Theseus mit dem erschlagenen Minotaurus‹, die ein Thema aus der griechischen Mythologie aufgreift (Abb. 10). ⁵² In der ›Götterlehre‹ erzählt Moritz von dem attischen Helden Theseus, der gegen Ungeheuer kämpfte und »den Herkules sich zum Muster nahm«, sich von jenem aber »durch eine gewisse Feinheit der Züge in seinem Wesen« unterschied. ⁵³ Im Labyrinth auf Kreta tötete Theseus den stierköpfigen Minotaurus, der Menschenopfer verlangte; den Rückweg aus dem Labyrinth fand er mit Hilfe des Fadens, den er von der minoischen Königstochter Ariadne erhalten hatte. Bettine präsentiert den nackten Theseus im Bildzentrum als strahlenden jungen Helden über dem erschlagenen Minotaurus, in der Attitüde eines Herakles mit der Keule, aber, wie Moritz sagt, feiner gebildet. Ihn umringen die dankbaren Mädchen und Jünglinge aus Athen, die er vor dem Opfertod bewahrt hat. Im Hintergrund, wo der Eingang des Labyrinths knapp angedeutet wird, sitzt auf einer Erhebung eine Frauengestalt – Ariadne? –, die auf das Geschehen blickt. Die reliefartig angeordneten nackten oder antikisch drapierten Figuren mit den anmutigen Gesichtern sind für Bettine typisch, doch die heroische Thematik und die gesamte Anlage der Komposition wirken in ihrer Bildwelt wie ein Fremdkörper.

51 Goethe, Über die Flaxmanischen Werke, 1799; WA I 47, S. 245–246.

52 Bleistift, 42,0 × 26,6 cm; Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Bad Homburg. Für die Erlaubnis der Erstveröffentlichung sei der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen herzlich gedankt.

53 Moritz, Götterlehre (Anm. 20), S. 210.

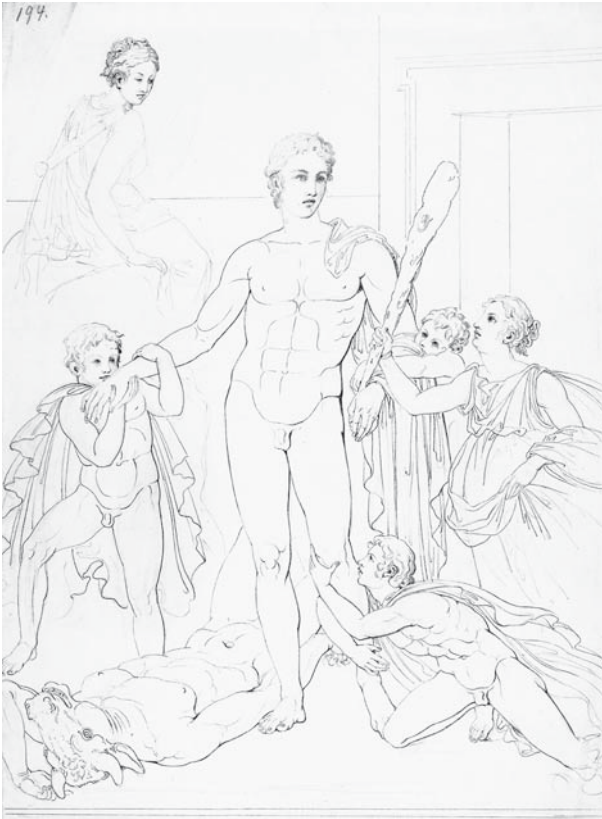


Abb. 10

*Bettine von Arnim, Theseus mit dem erschlagenen Minotaurus,
Bleistiftzeichnung (Verwaltung der Staatlichen
Schlösser und Gärten Hessen).*

Das Rätsel löst sich, wenn man die Zeichnung als Nachbildung eines antiken Gemäldes mit Theseus und dem Minotaurus aus Herculaneum erkennt, auf das Moritz aufmerksam macht: es stelle »den Helden dar, wie zarte Knaben, die dem Tod geweiht waren, die Hände ihm küssen und zärtlich seine Knie umschlingen«. ⁵⁴ Diese von Kindern darge-

54 Ebd., S. 213.

brachte Geste zärtlicher Dankbarkeit muss Bettine besonders angesprochen haben. Außer der ›Götterlehre‹ gibt es eine zweite Quelle, die ihr das Sujet nahegebracht haben kann: In seinem Aufsatz ›Philostrats Gemälde‹ beschreibt Goethe 1818 in der Zeitschrift ›Über Kunst und Alterthum‹ neben anderen das Bild ›Theseus und die Geretteten‹.⁵⁵ Goethe sah das Original 1787 im Museum von Portici, verweist aber darüber hinaus auf die Reproduktion in den Stichwerken der ›Antichità di Ercolano‹, deren Bildtafeln die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum einer breiten Öffentlichkeit bekannt machten.⁵⁶ Der Kupferstich ›Theseus und die Geretteten‹ ist das eindeutige Vorbild für Bettines Zeichnung (Abb. 11).

Der Vergleich belegt, dass Bettine die Gesamtstruktur der Komposition getreu aus der Vorlage übernimmt, sich bei der Ausgestaltung jedoch einige Freiheiten erlaubt. Am meisten fällt die Weichzeichnung auf, mit der sie die Anmut der Figuren steigert und eine Verniedlichung der Gesichter erreicht. So zeigt die Stichvorlage Theseus mit athletischem Körper und markantem männlichem Antlitz, während Bettine die Anatomie nur schematisch andeutet und dem Helden ein liebliches Jünglingsgesicht verleiht. Im Kupferstich werden die fehlenden Partien des Originalgemäldes am rechten und am oberen Rand ausgespart, doch Bettine ergänzt die Fragmente und ›erfindet‹ sogar den fehlenden Kopf der oberen weiblichen Figur, die Goethe als »halb kenntliche Gottheit« bezeichnet. Die Reste eines Bogens und Pfeils in der Linken sowie eines Köchers über der Schulter, die auf Artemis hindeuten, lässt Bettine weg.

Ist Goethes Aufsatz ›Philostrats Gemälde‹ im Kern als antiromantische Propaganda zu verstehen, so verfolgt Bettine mit ihrer Antikenkopie eine andere Intention. Indem sie das hochdramatische Helden-

55 Zweiten Bandes erstes Heft; WA I 49/1, S. 91 f. Goethe verknüpft Philostrats Bericht in den ›Eikones‹ über angebliche Gemälde des Polygnot mit verwandten Wandbildern aus Pompeji und Herculaneum.

56 Erstmals publiziert von Ottavio Antonio Bajardi, *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione (Antichità di Ercolano esposte)*, 5 Bde., Napoli 1757–1779; dem Prachtwerk folgt die kleinere und schlichtere Ausgabe von Tommaso Piroli, *Le Antichità di Ercolano*, 5 Bde., Roma 1789–1794. Goethe benutzte die deutsche Ausgabe von Christoph Gottlieb Murr, *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer in dem Königlich Neapolitanischen Museo zu Portici [...]*, 8 Bde., Augsburg 1777–1799, mit Umrissstichen von Georg Christoph Kilian.

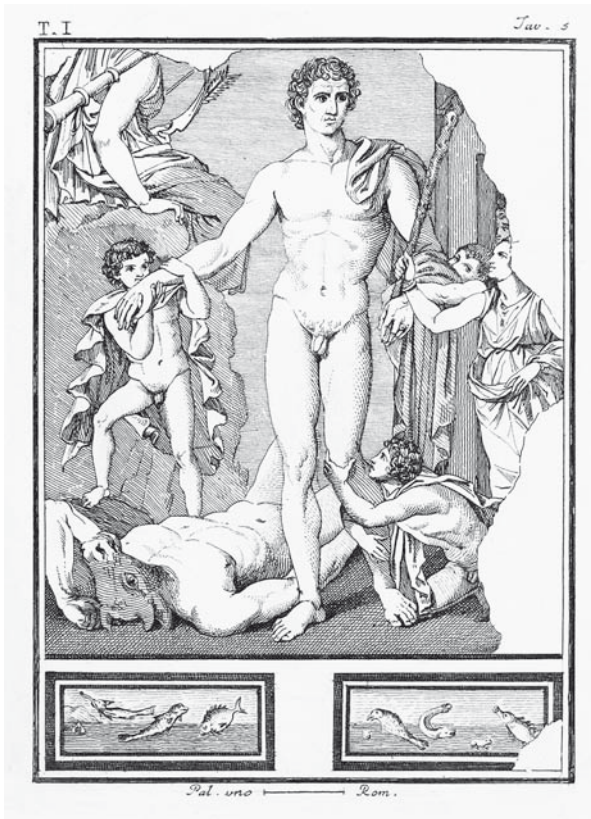


Abb. 11
Theseus und die Geretteten,
 in: Tommaso Piroli, *Le Antichità di Ercolano,*
 Roma, Bd. 1, 1789, Tafel 3.

stück als zartes lineares Geflecht darstellt, transponiert sie es in eine vergeistigte Sphäre. Theseus wird zur bildbeherrschenden Lichtgestalt, zu einem milden Erlöser, der die Keule wie eine Fackel und nicht wie ein Mordinstrument hält. Spricht Moritz in der ›Götterlehre‹ vom zärtlichen Dank der geretteten Opfer, wird daraus bei Bettine ein romantischer Gestus der liebenden Hingabe, der die Phantasie des Betrachters anregt und nach einer Deutung hinter der Oberfläche suchen lässt. Die Reduktion auf die Linienzeichnung unterstützt die transitorische Wir-

kung der Darstellung, ein Effekt, den auch August Wilhelm Schlegel in seiner Besprechung des Flaxmanschen Konturenstils hervorhebt. Schlegel, der von Flaxmans Umrissen begeistert war, vergleicht diese linearen Bildzeichen mit Hieroglyphen, die einen geheimen Sinn verbergen: »Die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden. [...] So wie die Worte des Dichters eigentlich Beschwörungsformeln für Leben und Schönheit sind, [...] so kommt es einem bey dem gelungenen Umriß wie eine wahre Zauberey vor, daß in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann.«⁵⁷

Unter diesen Auspizien entwickelte Philipp Otto Runge seinen hochkomplexen Zyklus ›Vier Zeiten‹, eine Arabeske mit Blumen, Kindern und Genien im Konturenstil, die Clemens Brentano bekanntlich als den Versuch deutete, »das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu konstruieren«. Wie bereits vermerkt besaß Bettine die Kupferstiche der ›Vier Zeiten‹. Ein Echo findet sich insbesondere in ihrer Zeichnung ›Amor und Psyche über einer Weinlaube‹ (Abb. 12),⁵⁸ die das Motiv der Laube mit den Kindern und Genien aus Runges ›Mittag‹ (Abb. 13) aufnimmt. Die Trauben in Runges Laube sind als christologisches Symbol zu deuten. Im Gegensatz zu Runge stellt Bettine aber nicht den Bezug zu einem christlich-eschatologischen Weltmodell her, sondern integriert den klassischen Mythos von Amor und Psyche in ihr Bild. An der Stelle, an der in Runges ›Mittag‹ zwei Kinder über der Laube die aufstrebende Lichtlilie flankieren, erscheint bei Bettine Psyche, die an den kleinen Schmetterlingsflügeln zu erkennen ist. Sie versucht den geflügelten Amor, der sich gerade von ihr abwenden will, an der Schulter zurückzuhalten. Das Paar korrespondiert zudem mit den beiden

57 August Wilhelm Schlegel, Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse, in: Athenäum II/2 (1799), S. 193–246, hier: S. 205.

58 Bleistift, teilweise durchgepaust, mit segmentbogenförmigem Abschluss, auf transparentem Papier; 24×20 cm; auf dem Untersatzkarton bez.: »Bettine«. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV–1960–13, Nr. 16, Blatt 2. Vgl. Petra Maisak, Bettina von Arnim als Zeichnerin oder der Versuch, alte Bilder in eine neue Mythologie zu verwandeln, in: Achim von Arnim und sein Kreis, hrsg. von Steffen Dietzsch und Ariane Ludwig, Berlin und New York 2010 (= Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft 8), S. 145–182, hier: S. 168–170.



Abb. 12

*Bettine von Arnim, Amor und Psyche über einer Weinlaube,
Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).*

Engeln, die bei Runge in den oberen Ecken der Rahmenleiste über Passionsblumen, dem Sinnbild von Leiden und Erlösung, Gott zustreben, der sich inmitten eines Regenbogens, dem Symbol der Versöhnung, offenbart. An die Stelle dieser religiösen Bilder setzt Bettine die Geschichte von Amor und Psyche, die auf anderer Ebene ebenfalls von der schuldhaften Verstrickung der menschlichen Seele, ihrer Buße durch einen langen Leidensweg und der Wiedervereinigung im Zeichen der göttlichen Liebe erzählt.

Aus Bettines Korrespondenz mit Karl Friedrich Schinkel ergibt sich noch eine andere Interpretationsmöglichkeit des Blattes. Bettine bittet Schinkel am 29. September 1837, ihr eine Zeichnung zurückzusenden,



Abb. 13

Philipp Otto Runge, Der Mittag.

Radierung, mit dem Besitzervermerk Bettine von Arnims (FDH-FGM).

die sie ihm einst zum Geburtstag geschickt hatte und die sie ›Der Traum aus Faust‹ nennt: »Kleine Kinder die in Lauben von Trauben sitzen worüber zwei Figuren schweben, aber in Laub verschlungen wieder kleine Genien p.p.«⁵⁹ Die angesprochenen Motive stimmen mit der Zeichnung ›Amor und Psyche über einer Weinlaube‹ überein; nach ihrer Gewohnheit wird Bettine die Kompositionen mehrfach variiert haben.

59 Zitiert nach Hartwig Schultz, *Kunst und Homöopathie. Unbekannte Briefzeugnisse aus Bettine von Arnims Korrespondenz mit Karl Friedrich und Susanne Schinkel*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 20/21* (2008/2009), S. 37–56, hier: S. 39.

So berichtet Clemens Brentano schon 1825: »Sie hat den Traum aus dem Faust mit merkwürdiger Kunst und einer zerstörenden Anstrengung gezeichnet«. ⁶⁰ Der Titel ›Der Traum aus Faust‹ verweist auf die Studierzimmer-Szene in Goethes ›Faust I‹, wo der Gesang der Geister Faust in den Schlaf wiegt (Verse 1447–1505). Das Motiv der Weinlaube und der Liebenden kommt darin vor: »Flatternde Bänder | [...] | Decken die Laube, | Wo sich fürs Leben, | Tief in Gedanken, | Liebende geben. | Laube bei Laube! | Sprossende Ranken! | Lastende Traube.« Die Zeichnung ist nicht als Illustration zu Goethes »klassisch-romantischer Phantasmagorie« zu verstehen, sondern als assoziatives Spiel mit dem Text, dessen Aussage und Stimmung Bettine in ihre eigene Vorstellungswelt überträgt.

Mehrfach beschäftigt hat Bettine sich auch mit dem Sujet einer anderen Zeichnung aus der Mappe, die ›Amor und Psyche über einer Weinlaube‹ enthält: Es ist die ›Trunkene Bacchantin‹, eine nackte Mänade, die ein gegensätzliches Liebesmuster reflektiert (Abb. 14). ⁶¹ Sie liegt aufreizend über einem Felsen ausgestreckt vor einer Felsgrotte, an der sich ein Weinstock emporrankt. Eine Raubkatze leckt die Brust der Schlafenden, deren Hand eine Fackel entglitten ist. Leopard, Weinstock und Grotte sind Attribute des Dionysos/Bacchus und verweisen auf die orgiastische Sphäre des Thiasos. Dem entspricht Bettines Vermerk auf einer Durchzeichnung des Motivs aus dem Nachlass Otilie von Goethes: »Eine vom Duft des Weines betäubte Bacchantin nach der Natur gezeichnet und erfunden Bettine v. Arnim«. ⁶²

Selbst wenn Bettine ein lebendes Modell in Anspruch nahm, um »nach der Natur« zu zeichnen, hat sie die Konstellation doch nicht ganz selbständig »erfunden«, sondern sich von Vorbildern inspirieren lassen. Von Schinkel gibt es eine ähnliche Version der ungewöhnlichen Liege-

60 An Joseph Görres am 24. Mai 1825; Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe, hrsg. von Fritz Bergemann, Leipzig 1927, S. 154.

61 Bleistift, gewischt, teils durchgepaust, auf transparentem Papier mit segmentbogenförmigem Abschluss; 28,5 × 38,5 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV–1960–13, Nr. 16, Blatt 9; vgl. Maisak, Bettina von Arnim als Zeichnerin (Anm. 58), S. 176–178. Die ›Trunkene Bacchantin‹ findet sich als Teil einer mehrfigurigen Komposition auch in Bettines Zeichnung ›Bacchus rettet Psyche aus dem dionysischen Taumel‹, die sie im Kontext ihres Goethe-Denkmal entwarf.

62 Vgl. Briefwechsel-Pückler, S. 573 und Abb. 5.



Abb. 14
Bettine von Arnim, Trunkene Bacchantin,
Bleistiftzeichnung (FDH–FGM).

figur mit dem hochgewölbten Rücken; dort ist es ein androgyner Jüngling, der ›Sterbende Genius der Baukunst‹, der über einer zerborstenen Säule liegt. Der Genius gehört zu einer Folge von Tonreliefs, die Schinkel 1831 für die Fensterbrüstungen der neuen Bauakademie in Berlin entwarf. Die Reliefs der Fensterbrüstungen wurden 1833 in einem Stichwerk reproduziert (Abb. 15).⁶³ Außerdem kann Bettine ein Abguss oder Nachstich der ›Schlafenden Mänade‹ zugänglich gewesen sein, einer antiken Marmorskulptur, die wie hingegossen auf einem Pantherfell liegt. Und mit Sicherheit kannte sie Johann Heinrich Danneckers berühmte Plastik der ›Ariadne auf dem Panther‹, in der die Kombination von Frauenakt und Raubkatze lustvoll ausgespielt wird. Die Mar-

63 Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 20, Berlin 1833.



Abb. 15
 Karl Friedrich Schinkel, *Genius der Baukunst*,
 in: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Heft 20 (FDH – FGM).

morfassung der Ariadne entstand im Auftrag des Bankiers Moritz von Bethmann, der sie in Frankfurt 1816 in einem eigens errichteten Museumsbau, dem Odeon, aufstellen ließ.

Auf die Affinität der ›Trunkenen Bacchantin‹ zu Danneckers ›Ariadne auf dem Panther‹ weist Fürst Pückler hin, dem Bettine eine Durchzeichnung des Motivs schickte. Daraus entspann sich ein erotisch aufgeladener Dialog, der bezeichnend für die Korrespondenz der beiden in den Jahren 1832/1833 ist. Pückler dankt Bettine am 26. Februar 1832: »Sie haben einen höheren Geist als ich, und hundertmal schönere Körper im Kopfe, wie Ihre himmlischen Zeichnungen darthun. Tausend Dank für die letzte, eine Ariadne, nicht wahr? So reizend, daß selbst ein Leopard ihr wollüstig die Brüste küßt, und so lieblichen, stillen Ausdrucks im Gesicht, daß man nicht weiß ob sie wirklich todt ist, oder nur schläft. Wie gern erweckte ich sie, und nähme sie, ohngeachtet meiner migraine, zu mir ins Bett, denn auf mich Erdensohn wirkt die Kunst meist nur sinnlich.«⁶⁴ Bettine repliziert: »Nein eine Ariadne ist meine von der

64 Briefwechsel-Pückler, S. 17.

Gährung und dem Duft des Weines betäubte trunckne Bachantin nicht, aber Sieh: der Tieger ahndet den Gott der ihr die Besinnung raubte, und das göttliche ihrer Trunckenheit macht ihn besonnen daß er liebend mit heiliger Scheu ihr liebkoßt daß er sie duldend trägt, und daß *seine Zunge nicht bößlich an ihr handelt* wie sie auch immer Preiß gegeben ist. sollte ich Dir das noch deutlicher erklären müssen?⁶⁵ Pückler reagiert enttäuscht: »Was? Meine schöne, todte Ariadne ist nur eine betrunckene Bachantin. Ich sehe gar nicht ein, warum es nicht auch eine Ariadne seyn könnte, und für mich bleibt sie es, wie sie im Schmerz die Fackel ergriffen hat, ihren Ungetreuen zu suchen, die jetzt ihrer Hand entsunken, mit ihrem Leben verlischt, während der Leopard (denn da er gefleckt ist, ist er kein Tiger) wie ein getreuer Hund die schöne Brust ihr leckt. Doch Ariadne oder Bachantin, tausend Dank dafür, es ist ein schönes und gewürdigtes Geschenk.«⁶⁶

Die Mänade gehört wie Psyche zu den fiktiven Rollenentwürfen und Inszenierungsmustern, die Bettine in Wort und Bild für sich in Anspruch nimmt. Sie setzt das Spiel in einer nahezu surrealen Bleistiftskizze – ›Tiger, Katze, Mänade und Mond‹ (Abb. 16) – fort, die sie mitten im Brief an Pückler vom 15. August 1833 placiert und selbstbezogen deutet: »da oben im Bildchen ist Dir eine Mystische Darstellung gegeben von dem was Dich über mich belehren könnte. [...] das Bild ist der Spiegel Deiner Sehnsucht, die den Tiger zum Heulen bringt, eine bachantische [Mänade] verbirgt und schützt ihn mit ihrem Mantel vor der boshaften Katze«.⁶⁷ Ironisch fügt sie an: »in diesem Bild zeigt sich freilich nicht, daß die Erfinderin ein vernünftiges Wesen ist.«

Die Affinität der ›Trunkenen Bacchantin‹ zu einem Motiv Karl Friedrich Schinkels (1781–1841) ist kein Einzelfall. Keinem anderen Künstler stand Bettine in Berlin so nahe wie dem vielseitigen Maler und Architekten, der eine starke Wirkung auf sie ausübte und auch mit Brentano und Arnim befreundet war.⁶⁸ »Als Schinkel noch in der Gro-

65 Am 27. (?) Februar 1832; ebd., S. 22.

66 Am 27. Februar 1832; ebd., S. 26.

67 Freies Deutsches Hochstift, Hs-13306; Briefwechsel-Pückler, S. 215 (Abb.).

68 Vgl. Hartwig Schultz, Karl Friedrich Schinkel und die Brentano-Geschwister, in: Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künste, hrsg. von Birgit Verwiebe, Ausstellungskatalog, Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2008, S. 29–50, darin: Bettine als Schülerin Schinkels, S. 45–47.

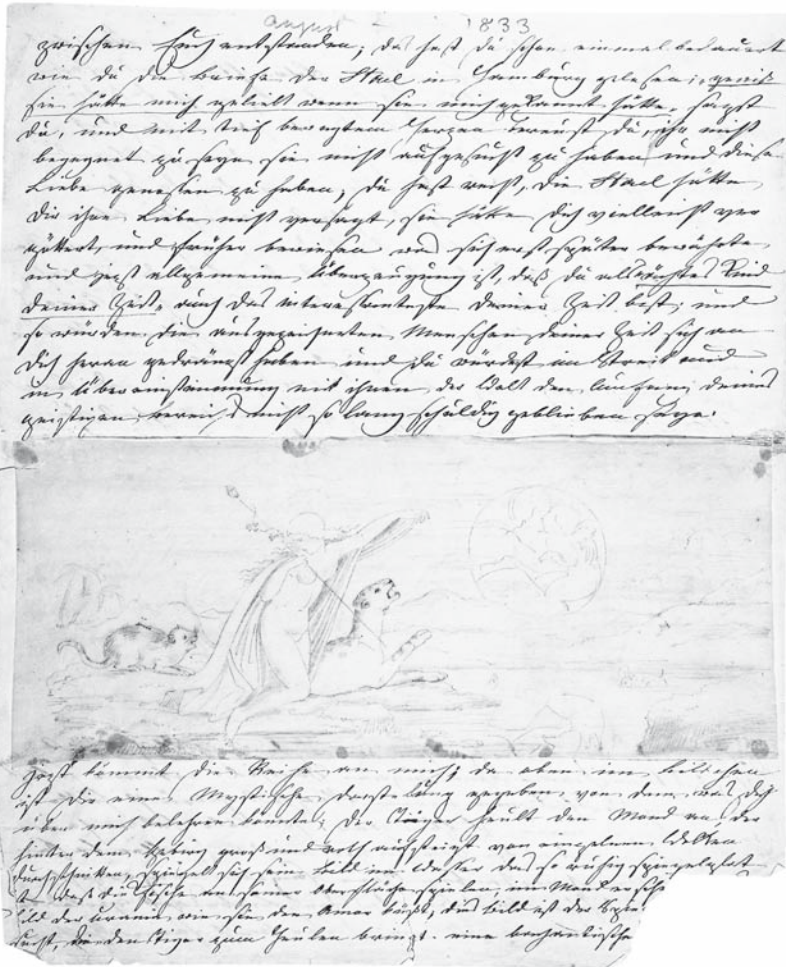


Abb. 16
 Bettine von Arnim, Tiger, Katze, Mänade und Mond,
 im Brief an Pückler vom 15. August 1833,
 Bleistiftzeichnung (FDH-FGM).

ßen Friedrichsstraße Nr. 99 [1814–1821] wohnte, pflegte sich oft [...] eine höchst interessante, geistvolle, fröhliche Gesellschaft Abends bei ihm zusammenzufinden«, zu der auch Clemens Brentano und Bettine

von Arnim gehörten.⁶⁹ Bei einer solchen Gelegenheit entstand 1820 im Wettstreit mit Brentanos Erzählung Schinkels hochromantisches Bild ›Schloss am Strom‹. Schinkel gelang es, die griechische Antike ebenso suggestiv zu inszenieren wie das gotische Mittelalter und sich virtuos zwischen beiden Welten zu bewegen. Das nur noch in der Kopie von Wilhelm Ahlborn erhaltene Gemälde ›Die Blüte Griechenlands‹ (1825),⁷⁰ ein klassizistisches Hauptwerk Schinkels, schildert Bettine ausführlich im Ehebriefwechsel und in der Korrespondenz mit Goethe.⁷¹ Dort rühmt sie die »grazienhaften Gestalten und Liniamente«, die ganz ihrem eigenen zeichnerischen Ideal entsprechen.

Die Zeichnerin Bettine begegnete dem Künstler mit Respekt und suchte seine Anerkennung; so wünschte sie von Arnim: »Erzähle dem Schinkel von meiner großen Kunstanlage und wie ich mirs sauer werden lasse.«⁷² Bettine tauschte mit Schinkel Zeichnungen aus, ihm hatte sie auch manche Korrektur und Ergänzung zu danken. So erzählt sie von einer (nicht nachweisbaren) Zeichnung: »seit 8 Tagen hat sie Schinkel, aus dessen Finger der Kunstgeist electrisch sprüht, und sie also mit einem electrisirten Wald umgiebt.«⁷³ In Schinkels Nachlass haben sich Blätter Bettines erhalten, die stark von seinem Duktus beeinflusst sind.⁷⁴ Dazu gehört die großformatige Bleistiftzeichnung ›Knabe mit Eule in einer Felslandschaft‹, die früher Schinkel selbst zugeschrieben wurde; eine Vorstudie Bettines befindet sich im Freien Deutschen Hochstift (Abb. 17).⁷⁵ Für »die vortreffliche Eule mit Buben umher und schön-

69 Zitiert nach Carl Gropius in: Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, hrsg. von Alfred von Wolzogen, 3 Bde., Berlin 1862–1863 (Reprint 1981), hier: Bd. 2, 1862, S. 340f.

70 Vgl. Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, Bd. 20: Bild-Erfindungen, hrsg. von Helmut Börsch-Supan, München und Berlin 2007, S. 455–461.

71 An Arnim am 24. Mai 1825 (Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 532 f.), an Goethe am 6. Juni 1825 (Werke und Briefe, Bd. 2, S. 737 f.).

72 Am 7. Januar 1823; Briefwechsel-Arnim, Bd. 1, S. 389.

73 An Pückler am 27. (?) Februar 1832; Briefwechsel-Pückler, S. 20.

74 Vgl. Börsch-Supan, Bild-Erfindungen (Anm. 70), S. 632 f.

75 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett; vgl. Schultz, Karl Friedrich Schinkel und die Brentano-Geschwister (Anm. 68), S. 46 f. (mit Abb.). Vorstudie: Bleistift, teilweise durchgepaust, auf transparentem Papier; 37,5 × 20,4 cm. Bez. auf dem Untersatzkarton: »Bettine«. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV–1960–13, Nr. 16, Blatt 3. Vgl. Maisak, Bettina von Arnim als Zeichnerin (Anm. 58), S. 170 f.



Abb. 17
 Bettine von Arnim, *Knabe mit Eule*,
 Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).

ter Landschaft« bedankt sich der Künstler am 29. September 1837 und fügt hinzu: »in letzterer, welcher Fortschritt!«⁷⁶ Die verwickelte Symbolik dieses Blattes beschreibt Bettine ausführlich im 1848 veröffentlichten »Ilius Pamphilus«, wobei sie den »Knaben in der einsamen Felsnische«, der eine Krone in der Hand hält, selbstreflexiv als den Dichter bezeichnet, »aus dessen Gedicht die Zeichnung entlehnt ist.«⁷⁷

76 Zitiert nach Schultz, *Kunst und Homöopathie* (Anm. 59), S. 38.

77 *Werke und Briefe*, Bd. 3: *Politische Schriften*, hrsg. von Wolfgang Bunzel, Ulrike Landfester, Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, 1995, S. 575 f. und S. 1186.

Mit größtem Interesse verfolgte Bettine von Arnim Schinkels Planung und Bau des Museums am Lustgarten (1823–1830), das die königliche Kunstsammlung aufnehmen sollte. Der Bau, der mit seinen klassizistischen Formen und seiner Kolonnade aus 18 ionischen Säulen an das Vorbild der Antike anknüpft, fand Bettines Gefallen: »Für mich ist das Ganze zauberisch schön.«⁷⁸ Dem Museumsbau lag das kunstpolitische Programm einer ästhetischen und moralischen Erziehung des Menschen zugrunde, das insbesondere durch allegorische Fresken in der Vorhalle vermittelt werden sollte. Schinkels Entwürfe, die Gouachen zum ›Zyklus aus der Bildungsgeschichte des Menschengeschlechts‹ (1828–1834), sind das malerische Hauptwerk seiner späten Jahre. Unter dem Eindruck der ›Götterlehre‹ von Karl Philipp Moritz entwickelt er eine arabesk verschlungene Darstellung der Kunst und der Kultur im Kontext von Kosmos und Leben, wobei er die antike Mythologie poetisch zu transformieren sucht.⁷⁹ Die fließende Komposition mit ihrem überquellenden Reichtum an anmutig bewegten Figuren inspirierte Bettine. Am 7. Mai 1828 berichtet sie Arnim, dass Schinkel bei ihr war und ihr »ein Stück seiner Komposition für das Museum« gezeigt habe, die »schon über 100 Figuren zählt«; das habe sie angeregt, »eine Gruppe Taunymphen zu komponieren«.⁸⁰ Eine zum Teil durchgepauste Skizze auf Transparentpapier kann damit zusammenhängen: Sie zeigt eine große Ansammlung weiblicher und kindlicher Aktfiguren in allen denkbaren Haltungen, deren Körper nur cursorisch angedeutet sind, während die Köpfe mit den stilisierten Gesichtern stärker herausgearbeitet werden (Abb. 18).⁸¹

Schinkels komplexes, anspruchsvolles Bildprogramm und die Nacktheit der Gestalten stießen beim König auf Widerstand, die Ausführung der Museumsfresken verzögerte sich und konnte erst 1841 nach dem Regierungsantritt von Friedrich Wilhelm IV. durch Cornelius und andere in Angriff genommen werden (im Krieg zerstört). Zusammen mit

78 Am 5. September 1828; Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 761.

79 Vgl. Jörg Trempler, *Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin*, Berlin 2001 sowie Börsch-Supan, *Bild-Erfindungen* (Anm. 70), S. 480–495.

80 Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 734.

81 Bleistift, teilweise durchgepaust, auf transparentem Papier; 55,2 × 102,4 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. 13897–18.



Abb. 18
 Bettine von Arnim, Skizze zu den ›Taunymphen‹ (?),
 Bleistiftzeichnung (FDH-FGM).

Fürst Pückler setzte Bettine sich vehement für Schinkels Entwürfe ein. Als ihre erste Publikation veröffentlichte sie 1834 anonym in Pücklers ›Andeutungen über Landschaftsgärtnerei‹ eine Streitschrift für die Museumsfresken,⁸² die das kulturelle Leben beflügeln und sogar den »Keim einer Kunstschule in Berlin« bilden könnten.

Bei Schinkel fand Bettine ihr eigenes Kunstideal wieder, auch er suchte Friedrich von Hardenbergs Forderung nach einer Romantisierung der Welt einzulösen. So rühmt Bettine in den ›Andeutungen über Landschaftsgärtnerei‹ Schinkels Vermögen, »eine nicht gekannte unendliche Kette von Eingebungen an bekannte Begriffe und Erfahrungen anzuknüpfen, das Eigentümliche selbst dem Gewöhnlichen einzuflößen«. Beide teilen das Ideal der Kindlichkeit und Natürlichkeit, ohne einzugestehen, dass dieses utopische Wunschbild in der Kunst ihrer Zeit nur im Vorschein, nur mit höchstem Raffinement erreichbar ist.

82 Andeutungen über Landschaftsgärtnerei verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau vom Fürsten von Pückler Muskau, Stuttgart 1834; zitiert nach Werke und Briefe, Bd. 2, S. 810–818.

So lobt Bettine Schinkels im Grunde höchst artifizielle »Art der Darstellung«, weil sie »so kindlich und naiv wie ihr Inhalt« sei, und der Künstler formuliert in der Diktion der Romantik: »Die schöne Kunst macht uns zu Kindern; wir spielen mit ihr, und je unschuldiger und unbefangener wir dies tun, je mehr werden wir wieder Kinder.«⁸³ Beide bekräftigen das Primat der Phantasie und lehnen naturalistische bzw. illusionistische Tendenzen ab, denn, so Schinkel: »Nur was die Phantasie anregt, soll in der Kunst aufgenommen werden. Das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben. Hieraus ist zu erklären, warum eine Skizze oft so viel mehr und höher wirkt als die Ausführung.«⁸⁴

*

In Schinkels Entwürfen und in seinen Notizen⁸⁵ zum Bildprogramm der Museumsfresken finden sich zahlreiche Motive, die in Bettine von Arnims Bildwelt nachklingen. Das betrifft vor allem ihre beiden ambitioniertesten Projekte: die große, König Ludwig I. von Bayern gewidmete Komposition ›Octoberfest‹, die zwischen 1827 und 1830 entstanden ist,⁸⁶ und Bettines Hauptwerk, das Goethe-Denkmal, an dem sie von 1823 bis zum Ende ihres Lebens arbeitete.⁸⁷ Beide Werke lassen

83 Karl Friedrich Schinkel, Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen, in: Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1992 (= Bibliothek der Kunstliteratur 4), S. 175–202, hier: S. 178.

84 Ebd., S. 183.

85 Börsch-Supan, Bild-Erfindungen (Anm. 70), S. 639–645.

86 Vgl. Petra Maisak, Bettine von Arnims ›Octoberfest‹. Idee, Genese und Rekonstruktion, in: Jahrb. FDH 1990, S. 184–217; dies., Das »Oktoberfest« Bettine von Arnims, in: »Der Geist muß Freiheit genießen ...!« Studien zu Werk und Bildungsprogramm Bettine von Arnims, hrsg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, Berlin 1992 (= Bettina von Arnim-Studien 2), S. 48–66.

87 Vgl. u.a. Bergemann, Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe (Anm. 60), S. 147–152; Jahrb. FDH 1980, S. 435–438; Maisak, Alltag und Apotheose (Anm. 29), S. 214–217; Bettina von Arnim, Werke, hrsg. von Heinz Härtl, Bd. 1: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde, Berlin und Weimar 1986, S. 649–657; Werke und Briefe, Bd. 2, S. 422–426 sowie S. 732–735 (originaler Briefwechsel); Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland, Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988; Jutta Schuchard, »Goethe auf dem Postament« – Goethe-Denkmäler, in: Goethe-Jahrbuch 106 (1989), S. 278–308; Wolfgang Bunzel, Lippen auf

sich der Kategorie der Huldigungsbilder zurechnen, beide sind im Hinblick auf Genese und Programm eng miteinander verbunden. Die Reinzeichnung des ›Octoberfests‹ ist verschollen, das Freie Deutsche Hochstift besitzt jedoch ein Konvolut von aussagekräftigen Skizzen und Entwürfen. Sie sind konzeptionell mit Bettines Entwürfen für das Goethe-Denkmal verwandt, für das es weitere Skizzen ihrer Hand sowie Graphikreproduktionen und Gipsmodelle von Helfern gibt, nicht zu vergessen die Marmorausführung der Hauptgruppe durch den Bildhauer Carl Johann Steinhäuser in Weimar. Die Projekte, die durch reiches Quellenmaterial dokumentiert sind, wurden in der Forschung bereits ausführlich diskutiert, deshalb werden die historischen Fakten hier nur kurz umrissen.

Mit beiden Projekten stellte Bettine von Arnim sich der Öffentlichkeit, bevor sie als Schriftstellerin auf den Plan trat. Dabei hob sie auf ihren Status als Dilettantin, als ingeniose Liebhaberin der Kunst ab, um sich von vornherein von den Normen und Ansprüchen des professionellen Kunstbetriebs zu distanzieren. Sie inszenierte sich als kindliche Enthusiastin, deren Produktion nicht am schnöden handwerklichen Können oder an akademischen Regeln, sondern am Maßstab ihrer eigenen Begeisterungskraft zu messen ist. Dennoch setzte sie sich auf geradezu herausfordernde Weise der Konkurrenz arrivierter Künstler aus, die sie mit ihren Inventionen zu übertreffen gedachte. Treibende Kraft war in beiden Fällen ihr Wunsch, ein bleibendes Denkmal zu stiften, das nicht nur einer verehrungswürdigen Persönlichkeit, sondern mittelbar auch ihr selbst galt.

Die gestalterische Initiative ging weder beim Goethe-Denkmal noch beim ›Octoberfest‹ von Bettine aus, vielmehr waren es Modelle des Bildhauers Christian Daniel Rauch, die ihren vehementen Widerspruch erregten und sie zu einer Gegenposition ermunterten. Als Bettine 1826 auf der Berliner Akademie-Ausstellung Rauchs Modell zu einem Denkmal für den bayrischen König Maximilian I. Joseph sah, empörte sie sich, das »bestialische Werck« sei ein geistloser »Klumpen Erz«, ein »Kasten auf dem der Kobolt sitzt«. ⁸⁸ Dieser Invektive ging die hitzige

Marmor. Bettine von Arnims epistolare Erinnerungspolitik, in: Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung, hrsg. von Detlev Schöttker, Paderborn 2008, S. 161–180.

88 An Goethe, 26. Oktober 1826; Werke und Briefe, Bd. 2, S. 741.

Debatte um das Frankfurter Goethe-Denkmal voraus, das von einem Komitee unter dem Vorsitz des Bankiers Bethmann 1819 als prächtiger Rundtempel mit einem Fries von Thorvaldsen und einer Goethe-Büste von Dannecker geplant war, aus Kostengründen jedoch auf eine einzelne Goethe-Statue reduziert wurde. Für die Ausführung bewarb sich außer Rauch auch noch Christian Friedrich Tieck, doch Goethe selbst gab Rauch 1820 den Vorzug. Der Bildhauer sah ein all'antica drapiertes Standbild mit Lorbeerkranz vor, das jedoch in Frankfurt wenig Anklang fand. 1823/24 folgten drei durch Skizzen vorbereitete Bozzetti des sitzenden Goethe im Habitus eines antiken Philosophen mit Schreibtafel und Griffel.

Die ursprünglich vorgesehene fast sakrale Pracht des Frankfurter Monuments hatte Bettines Imagination beflügelt; daran gemessen mussten schlichtere Planungen sie enttäuschen. Rauchs Modell des sitzenden, in eine Toga gehüllten Goethe, das sie bereits aus einer Entwurfsskizze kannte, bezeichnete sie despektierlich als einen »alten Kerl im Schlafrock«. ⁸⁹ Sie kontrerte mit dem Gegenmodell des thronenden Dichturfürsten mit Lorbeerkranz und Leier, an dessen Knie sich eine kindliche Psyche mit Schmetterlingsflügeln schmiegt (Abb. 19). ⁹⁰ Die Anatomie der Figuren kann nur als höchst eigenwillig beschrieben werden. In der Rolle der Psyche, die auf Goethes Fuß tritt und in die Leier greift, sah sie sich selbst, verklärt zum Sinnbild der Museninspiration und divinatorischen Kraft. Für Goethe, das Objekt ihrer Verehrung, kam eine Darstellung, die wie Rauchs Modell noch einen Bezug zur Realität aufwies, keinesfalls in Frage. Stattdessen entwarf Bettine ein Kultbild des Dichturfürsten en face in der Pose des thronenden Jupiters, dessen Sockel ein Adler ziert. Zugleich schrieb sie dem Bild synkretistische Züge ein, um es ins zeitlos Erhabene zu steigern; so erinnert es auch an die christliche Ikonographie einer Majestas Domini. Diesen transitorischen Aspekt betont sie gegenüber Goethe: »Der *erfundne* Göthe konnte nur so dargestellt werden daß er zugleich einen Adam einen Abraham einen Rechtsgelehrten oder auch einen Dichter bezeichnet, keine Individualität.« ⁹¹

89 An Bethmann am 3. Februar 1824; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 232.

90 Bleistift, sign. u. r.: »Bettine Arnim«; 56,0 × 40,4 cm; Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Inv. Nr. 1.3.2.

91 Am 1. Januar 1823; Werke und Briefe, Bd. 2, S. 732 f.



Abb. 19

Bettine von Arnim, Entwurf zum Goethe-Denkmal, Bleistiftzeichnung
(Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen).

Sieht man von allem Beiwerk ab, geht die antikisch stilisierte Sitzfigur im wallenden Mantel letztendlich auf die Frontalansicht von Rauchs sitzendem Goethe in der Toga zurück. Bettines Phantasie entzündet sich erst am expressiven Pathos der Figur und an den assoziationskräftigen Details. Auch dafür lassen sich mögliche Inspirationsquellen finden, die Bettine freilich auf einzigartige Weise zu amalgamieren versteht. Angeregt haben könnte sie Friedrich Burys theatralisch inszeniertes Goethe-Bildnis (1800), das den Dichter mit einer Schriftrolle in strenger Frontalansicht auf einem thronartigen, mit Löwenköpfen und Masken geschmückten Sessel darstellt, die Alltagstracht von



Details aus Abb. 19:
Mignon (links), Genien und die Tänzerin Bettine (rechts).

einer Toga überdeckt. Dieses lebensgroße Porträt, das als Dichterbildnis im »höhern Styl« galt, war in Rumohrs Besitz; da er es Bettine gegenüber erwähnt, muss sie es gekannt haben.⁹²

Bettine spart bei ihrem Entwurf nicht mit narrativen Details, die sie selbst in Beziehung zu Goethe setzen. Zusätzlich zur Psyche integriert sie zwei weitere Rollenbilder, die an den Außenkanten der Rücklehne erscheinen: »Mignon an Deiner rechten Seite im Augenblick, wo sie entsagt«, und zur Linken – »meiner Liebe zur Apotheose« – die Tänzerin Bettine.⁹³ Inschriften an der Lehne des Throns bekräftigen den Zusammenhang. In die Zeichnung fügt sie oben links über Mignon ein Zitat aus Mignons Lied im ›Wilhelm Meister‹ ein: »So last mich scheinen bis ich werde«. Rechts, über der Tänzerin Bettine, zitiert sie einen Vers aus den ›Venezianischen Epigrammen‹ (38), der sich auf die kindliche Akrobatin – »Bettine du liebliches Wunder« – bezieht: »Jupiter sieht dich, der Schalk, und Ganimed ist besorgt« (s. Details aus Abb. 19).

92 Zeichnung in der Klassik Stiftung Weimar; vgl. Die Bildnisse Goethes, hrsg. von Ernst Schulte-Strathaus, München 1910 (= Goethes sämtliche Werke. Propyläen-Ausgabe, Supplement 1), S. 43.

93 Im Brief an Pückler gibt Bettine nach Goethes Tod Ende März 1832 eine noch bildhaftere Beschreibung des ganzen Programms; Briefwechsel-Pückler, S. 58/60.



Abb. 20

*Karl Friedrich Schinkel, Tänzerinnen
in einer Kassette der Decke des Berliner Schauspielhauses;
Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 20.*

Bei der Darstellung Mignons als Engel mit der Laute folgt Bettine Johann Gottfried Schadows Kreidezeichnung ›Marianne Schadow als Mignon‹ (1802).⁹⁴ Für die Tänzerin Bettine konnten Schadows Zeichnungen und Radierungen des Tänzerpaars Vignano oder die Tänzerinnen in den Deckenfeldern von Schinkels Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (Abb. 20) als Vorbild dienen.⁹⁵

94 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Der Sohn Friedrich Wilhelm von Schadow entwarf 1828 eine romantisierte Version von Mignon als Engel (Öl auf Leinwand, Schloss Charlottenburg Berlin).

95 Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 20, Berlin 1833.

Die Lehne des Throns ziert oben ein Fries mit geflügelten Kinder gestalten in Nischen. Neben Mignon presst ein Genius mit Thyrsosstab eine Weintraube in einen Pokal, neben der Tänzerin Bettine hält ein anderer einen Krug, um ein Öllämpchen zu füllen. »Die kleinen Genien in den Nischen am Rande des Sessels«, erläutert Bettine dem Dichter, »haben ein jeder ein Geschäft für Dich [...]: sie keltern Dir den Wein, sie zünden Dir Feuer an und bereiten das Opfer, sie gießen Oel auf die Lampe.«⁹⁶ So originell die geschäftigen Genien im Kontext eines Dichterdenkmals wirken, besitzen sie doch ein Vorbild in den Amoretten, die mit diversen Tätigkeiten als Umrissstiche in den ›Antichità di Ercolano‹ abgebildet werden.⁹⁷

Auch das Postament erhält einen programmatischen Schmuck: »Unten am Sockel hab *ich, ein Franckfurther Kind wie Du*, meiner guten Stadt Frankfurth Ehre erzeugt«, schreibt Bettine und stellt an der Vorderseite zwischen »erhabenem Lorbeergesträuch« den »Frankfurther Adler« dar. Das Motiv ist mehrdeutig gewählt: als heraldisches Signet, als Attribut Jupiters und als Sinnbild der Apotheose. In Goethes Haus am Frauenplan begegnet der Adler an Jupiters Thron gleich zweimal in Gipsabgüssen.⁹⁸ Seit der Antike wird die Vergöttlichung eines Sterblichen durch das Bild des Himmelflugs auf Jupiters Adler symbolisiert, eine Vorstellung, die Bettine auch für Goethes Apotheose in Anspruch nahm. Adler mit ausgebreiteten Schwingen gehörten im 19. Jahrhundert zum Standardrepertoire der Denkmalsgestaltung; in Berlin konnte Bettine sie u. a. an Rauchs Grabmal der Königin Luise (1810) und am Sockel seiner Denkmäler für Bülow und Scharnhorst (1819–1822) bewundern. Darüber hinaus ziert der Adler als signifikantes Symbol die Stele des frühesten Goethe-Denkmal, das Tieck zusammen mit Peter Kauffmann im Auftrag der Großherzogin Maria Pawlowna von Sachsen-Weimar 1821 für Jena geschaffen hatte.⁹⁹

96 An Goethe am 1. Januar 1823; Werke und Briefe, Bd. 2, S. 732–735.

97 Vgl. dazu Anm. 56.

98 Über dem Eingang zum Gelben Saal hängt als Supraporte der ›Thron des Jupiter‹, ein Gipsabguss von Martin Klauer nach einem Relief aus dem Palazzo Ducale in Mantua, und im Brückenzimmer befindet sich ein Abguss des ›Thronenden Zeus mit Adler‹, ein Fragment aus einem griechischen Marmorrelief mit der Apotheose Homers.

99 Vgl. Bernhard Maaz, Christian Friedrich Tieck 1776–1851. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Bildnisschaffens, mit einem Werkverzeichnis, Berlin 1995, S. 325 f.

Bettine zeigte ihren Denkmalsentwurf, der in Durchzeichnungen kursierte, Freunden und Künstlern, bevor sie ihn Anfang 1824 Bethmann nach Frankfurt und Goethe nach Weimar sandte. Für Goethe verfasste sie eine emphatische Interpretation, der sie die Versicherung vorausschickt, sie »habe nie gezeichnet oder gemalt«, sondern sei lediglich ihrer Inspiration gefolgt.¹⁰⁰ Da Goethe damals auch das Modell Rauchs erwartete, pries Bettine ihre Zeichnung als genialen, von Begeisterung getragenen Wurf, der die »bedächtige vorsichtige Logick eines Bildhauers« außer Kraft setze. Sie betont die unkonventionelle dynamische Konzeption der frontalen Gestalt, die sich unmerklich nach der Seite neigt, »wo die im Augenblick der Begeisterung vernachlässigte Lorbeerkrone in der losen Hand ruht« – »während die kindliche Psyche das Geheimniß seiner Seele durch die Leyer ausspricht.«

In einer Nachschrift teilt Bettine Goethe mit, Rauch habe ihre Zeichnung gesehen »und sich gleich entschlossen sie [...] zu modeliren«, den Abguss nach Frankfurt zu schicken und bei Gefallen »im Großen« auszuführen. Auch im Brief an Bethmann erwähnt sie, »daß Rauch mir mit Begeisterung das Anerbieten machte [...] das Monument nach dieser Skizze zu machen«. Dann beklagt sie sich, dass der Bildhauer dennoch zu seinem eigenen Entwurf, dem »alten Kerl im Schlafrock«, zurückgekehrt sei.¹⁰¹ Durch Rauchs höflich lavierendes Verhalten getäuscht, hatte Bettine in ihrer Euphorie tatsächlich angenommen, der selbstbewusste Bildhauer würde ohne Zögern sein Konzept zugunsten ihrer Idee verwerfen. Rauch lehnte jedoch Bettines »idyllische Darstellung Goethes [...] als ikonische Statue, welche die charakteristische Persönlichkeit des Darzustellenden verewigen soll« als »durchaus nicht ausführbar« ab.¹⁰²

Auch für Goethe kam Bettines Entwurf, den er »das wunderlichste Ding von der Welt« nannte,¹⁰³ als würdiges Denkmal im öffentlichen

100 Am 1. Januar 1824; Werke und Briefe, Bd. 2, S. 732–735.

101 An Bethmann am 3. Februar 1824; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 231–233.

102 An Karl Ritter am 10. Februar 1825; zitiert nach Bettina von Arnim, Werke, Bd. 1 (Anm. 87), S. 652 f.

103 Goethe fährt ironisch fort: »wenn man das kleine nette Schoßkind des alten impassablen Götzen aus seinem Naturzustande mit einigen Läppchen in den schicklichen befördern wollte, und die starre trockne Figur vielleicht mit einiger Anmuth des zierlichen Geschöpfs sich erfreuen ließe, so könnte der Einfall zu einem kleinen hübschen Modell recht neckischen Anlaß geben« (am 3. Juli 1824 an C. L. F. Schultz; WA IV 38, S. 179 f.).

Raum nicht in Frage. Nach seiner Intention sollte ein Künstler nicht zum Dichter in Konkurrenz treten und ›poetisieren‹, sondern das in seinem Medium wirklich Darstellbare aufgreifen. Zudem dürfte ihm ziemlich missfallen haben, dass die Künstlerin selbst sich so vorwitzig in sein Denkmal drängte. Goethe gab Rauchs Modell eindeutig den Vorzug, das der Künstler am 25. Juni 1824 in Weimar unter Goethes Augen vollendete.¹⁰⁴

Bettine war von ihrem Vorhaben freilich so überzeugt, dass sie in offene Konkurrenz zu dem Bildhauer trat und das Frankfurter Komitee für sich einzunehmen suchte: ihr Goethe auf dem »florentinischen Sessel« sei doch »Imposant« und spreche »sehr deutlich den Apotheosierten Dichter« aus. Bettine beschwor Bethmann, mit der Entscheidung über die Auftragsvergabe für das Denkmal zu warten, bis sie ihm zur besseren Anschauung ein Gipsmodell schicken könne.¹⁰⁵ Für die Herstellung auf der Basis ihres eigenen Tonmodells nahm sie die Hilfe des Berliner Bildhauers Karl Friedrich Wichmann in Anspruch.¹⁰⁶ Einen Abguss erhielt Goethe in Weimar.¹⁰⁷ Im September 1824 konnte Bettine im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt einen weiteren Gipsabguss ihres Modells ausstellen, der allgemein positiv beurteilt wurde. Zu ihrer Freude erschien am 16. Januar 1825 in der Zeitschrift ›Iris‹ Johann Friedrich Böhmers lobender Aufsatz ›Modell zu einer Bildsäule Göthe's‹, dem eine Federlithographie von unbekannter Hand nach Wichmanns Modell beigegeben war.

Trotz dieser ehrenvollen Aufnahme blieben Goethe, Bethmann und das Frankfurter Denkmalskomitee bei ihrer Entscheidung für Rauch. Jener hatte das entscheidende Problem auf den Punkt gebracht: Bettines Goethe war als »ikonische Statue« konzipiert, war also bildhaft und nicht plastisch gedacht. Von allen ästhetischen Argumenten abgesehen

104 WA III 9, S. 231–235.

105 Werke und Briefe, Bd. 4, S. 232

106 Das bestätigt ein Tagebucheintrag von Philipp Hössli, der am 24. April 1824 bei Bettine das »schöne Modell von Goethe, das sie selbst in Thon gearbeitet« und in Wichmanns Atelier das Gipsmodell »von Bettinas Denkmal für Goethe« sah; Briefwechsel-Hössli, S. 183 f.

107 Der Weimarer Gipsabguss ist als einziger erhalten (50×28×45 cm; Klassik Stiftung Weimar). Zu Goethes Reaktion liegen widersprüchliche Aussagen von Bettine und ihm selbst vor; vgl. Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 462 f. sowie WA III 9, S. 248 f. und S. 275.

war die Bedeutungsvielfalt und innere Dynamik des Entwurfs nicht in die geschlossene, vom klassischen Kanon geleitete Form der Skulptur jener Zeit zu übertragen. Ein Bernini oder Canova hätte vielleicht noch einen Näherungswert gefunden. Das adäquate Medium für Bettines Entwurf war de facto die Zeichnung im Konturenstil, die es bei chiffrehaften Andeutungen belässt und der Phantasie freien Spielraum gewährt.

Nach Bethmanns Tod im Jahr 1826 stagnierte das Frankfurter Denkmalsprojekt, doch Bettine hielt an ihrem Vorhaben fest, obwohl auch eine mögliche Zusammenarbeit mit Tieck nicht zustandekam.¹⁰⁸ In dieser Situation fesselte ein anderes Denkmalsprojekt ihre Aufmerksamkeit: Ihr »Konkurrent« Rauch stellte seinen Entwurf für das Münchener Bronzedenkmal zum Andenken an den verstorbenen König Maximilian I. Joseph von Bayern aus, eine lebensnahe Sitzfigur auf einem von Löwen getragenen Sockel mit Reliefschmuck.¹⁰⁹ Im Brief an Goethe vom 26. Oktober 1826 drückt Bettine ihren ganzen Unwillen über Rauchs Denkmal aus, weil es den Monarchen nicht verkläre, sondern herabwürdige.¹¹⁰ Deutlich schwingen die Ressentiments ihrer Frankfurter Niederlage mit.

Das hinderte Bettine jedoch nicht daran, Anregungen aus Rauchs »Bestialischem Werck« zu übernehmen, als sie nun daran ging, ein idealisiertes Gegenmodell zu entwickeln, das Ausdruck ihres Enthusiasmus sein sollte. Ihr Ausgangspunkt war die Sockelgestaltung, für die Rauch die Hilfe Schinkels in Anspruch genommen hatte; Thema war »Das Glück Bayerns unter dem väterlichen, friedliebenden König«. ¹¹¹ Bettine fertigte Zeichnungen an, die sie Graf Gneisenau im März 1827 als »Umrisse« ihres »Entwurfs zu einem Basrelief für das Monument zum Andenken des verstorbenen Königs von Bayern« vorlegte.¹¹² Während des Entstehungsprozesses richtete sie den Fokus dann aber auf den regierenden König Ludwig I., der ihr schon als Kronprinz begegnet war. Am 9. Mai 1828 berichtet sie Goethe von ihrem Plan: »Die flüchtigen Augenblicke die mir bei tausend Sorgen übrig bleiben habe ich schon

108 Vgl. Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 720.

109 Vgl. Barbara Eschenburg, Das Denkmal König Maximilians I. Joseph in München 1820–1835, Diss. München 1977.

110 Werke und Briefe, Bd. 2, S. 741.

111 Vgl. Maisak, Bettine von Arnims »Octoberfest« (Anm. 86), S. 196; in dem Aufsatz findet sich eine ausführliche Beschreibung des Bildprogramms.

112 Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 649.

seit geraumer Zeit zu einer Composition in der bildenden Kunst verwendet, die ziemlich umfangend sie stellt das Octoberfest des Königs von Baiern dar zu samt dem Pferderennen im Basreliefstyl, es ist mir gelungen ohne Combination, unter vorwaltender Naivetät, eine Composition von Hunderten Figuren zu bilden deren Gruppen sich durch Eigenthümlichkeit auszeichnen«. Das Lob liefert sie gleich mit: »Rumohr sah es und stellte es als Norm aller Composition auf«. ¹¹³ Das vollendete Werk, »eine Mächtige große Zeichnung [...] die über 3 Bogen Papier hinausreicht«, ¹¹⁴ durfte Bettine Mitte August 1830 in Bad Brückenau dem bayerischen Königspaar präsentieren, das es huldvoll aufnahm.

Mit der allegorischen Komposition, die sich auf das 1810 begründete bayrische Nationalfest bezieht, hatte Bettine Rauchs Sockelreliefs übertrumpft. »Bettina brachte mir drei Blätter der originellsten, bewunderungswürdigsten Zeichnungen, die sie gemacht hat. Ich war stupéfaite. Rauch, Schinkel, sämtliche Maler sollen auch halb von Stein geworden sein, wie sie es gesehen«, schreibt Hedwig von Olfers über das Bild. »Eine Fülle von Gestalten, von Motiven, eine Grazie in jeder Stellung [...]. Es stellt das Oktoberfest vor in Bayern, wie die Ernte, die Jagd, der Fischfang usw. dem Könige huldigen. Die Figuren sind meist nackt, wenigstens verhüllen sie die Gewänder fast gar nicht.« ¹¹⁵ Im Gegensatz zu Görres, der meinte, eine Arabeske wie Bettines ›Octoberfest‹ könne »überhaupt keinem Mann gelingen«, ¹¹⁶ kommt Hedwig von Olfers zu dem emanzipatorischen Schluss: »Ich jauchzte laut, ein solches Werk von einem Frauenzimmer zu sehn. Das ist nun einmal keine Frauenzimmerlichkeit.«

Ein Ensemble von drei auf Pappe montierten Graphitzzeichnungen auf transparentem Papier lässt die Konzeption des ›Octoberfests‹ deutlich erkennen, ¹¹⁷ auch wenn der Duktus nicht homogen ist. Nach Betti-

113 Werke und Briefe, Bd. 2, S. 744. Etwas später schreibt sie: »Die Blätter sind dem König von Bayern bestimmt um sie deutlicher zu machen will ich ihnen den Nahmen: der Gute König, oder das Octoberfest beilegen« (ebd., S. 746).

114 An Meline von Guaita am 10. Oktober 1827; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 274.

115 An Auguste Wißmann am 4. August 1830; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 865.

116 Zitiert nach Briefwechsel-Arnim, Bd. 2, S. 905 (s. o., S. 298 f.).

117 Blatt 1: 55 × 111 cm, Blatt 2: 43 × 105 cm, Blatt 3: 58 × 105 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-13897. Die partiell nur noch schwer zu erkennenden Zeichnungen wurden mit einem Konvolut von 23 Figurenskizzen erworben; vgl. Maisak, Bettine von Arnims ›Octoberfest‹ (Anm. 87), S. 184 f. mit Abbildungen.



Abb. 21

*Bettine von Arnim, Entwurf zum »Octoberfest«,
Blatt 2 mit der zentralen Gruppe um den thronenden König,
Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).*

nes Gewohnheit werden die einzelnen Motive mehrfach durchgezeichnet, modifiziert und neu zusammengesetzt; Überformungen weisen auf Korrekturen von fremder Hand hin. Kombiniert man die Skizzen, ergibt sich eine dreiteilige Bildfolge in der Art eines antikisch stilisierten Basreliefs.¹¹⁸ Alle Blätter durchzieht eine Säulenstellung mit dorischen Kapitellen und einem dreistufigen Unterbau. Auf den Stufen bewegen sich jugendlich anmutige Figurengruppen sowie ein Reiterzug in rhythmischer Reihung, ohne in ein Raumkontinuum eingebunden zu sein. Die gesamte Komposition ist auf den König im Zentrum ausgerichtet, der wie ein majestätischer Jupiter auf einem mit einer Draperie geschmückten Herrschersitz thront und eine Schriftrolle in der Rechten hält (Abb. 21). Auf den Stufen des Throns umringen ihn drei geflügelte Genien mit Leiern, deren mittlerer Thorvaldsens »Amor mit der Lyra« nachempfunden ist. Die machtvolle, nur mit einem Mantel drapierte Herrschergestalt, zwischen deren Knien ein Genius mit Leier kauert, erinnert nicht von ungefähr an Bettines Goethe-Denkmal. An den König schmiegt sich links ein Knabe, der eine Krone als Herrscherzeichen

¹¹⁸ Bettine besaß nach Hösslis Aussage »herrliche Gipsabgüsse von griechischen Antiken«; Briefwechsel-Hössli, S. 188. weitere Anregungen konnte sie in der Berliner Antikensammlung, in der Abguss-Sammlung der Akademie der Künste oder in Stichreproduktionen finden.



Abb. 22

Christian Friedrich Tieck, Der Herzog als Landesvater.

Entwurf zu einem Relief im Treppenhaus des Weimarer Schlosses.

*Feder über Bleistift, laviert. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Berlin
(Abb. nach Maaz, Christian Friedrich Tieck 1776–1851, Berlin 1995, S. 50).*

präsentiert und den man aus dem Blatt ›Knabe mit Eule‹ (vgl. Abb. 17) kennt; rechts weist ein tänzerisch bewegter Knabe einen großen Blütenkranz vor, um Ludwig I. als Dichter und Förderer der Künste zu feiern. Auf dieses Zentrum bewegt sich von beiden Seiten der Zug der Figuren zu.

Auch wenn Bettine durch die Überfülle an Personen und Details das Grundkonzept verschleiert, lässt sich ein Vorbild ausmachen. Für das Treppenhaus des Weimarer Schlosses hatte Tieck 1802 drei antikisierende Reliefs im Querformat entworfen, deren ikonographisches Programm als Huldigung auf Herzog Carl August von Sachsen-Weimar zu verstehen ist (Abb. 22).¹¹⁹ Das Mittelfeld zeigt den Herzog als guten Landesvater: Im Zentrum sitzt der Herrscher auf einem Stufenthron mit Draperie, dem sich beidseits ein Zug der huldigenden Stände nähert; von links außen kommt ein Reiter, von rechts ein Bauer mit Stier. Das Relief an der Südwand stellt den Herzog als Förderer der Künste und Wissenschaften dar, wie er Lorbeerkränze verteilt; Apoll greift in die Leier und die bildenden Künste sind in der Personifikation von Architektur, Malerei und Plastik anwesend. Das Relief an der Nordwand beherrschen Demeter und Dionysos; links ist ein Amor mit Leier neben der Gruppe der Grazien zu sehen.

Auch Bettine nimmt dionysische und apollinische Anspielungen in ihr ›Octoberfest‹ auf. Einem großen Stier folgen links Knaben, die ein

¹¹⁹ Feder über Bleistift, laviert; Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; vgl. Maaz, Christian Friedrich Tieck (Anm. 99), S. 50 und Kat. Nr. 37.



Abb. 23

Bettine von Arnim, Fassträger. Ausschnitt aus dem ›Octoberfest‹, Blatt 1, Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).

mit Hopfenranken versehenes Bierfass tragen (Abb. 23). Rechts entsteigen einem Nachen vier Jünglinge, deren Attribute sie als Personifikation der schönen Künste kennzeichnen: Leier und Lorbeer deuten auf den Sänger und Dichter, ein Zirkel auf den Architekten, Palette und Pinsel auf den Maler, Hammer und Meißel auf den Bildhauer (Abb. 24). Dahinter öffnet sich eine rundbogige Grotte mit drei Grazien oder Musen, die Amor, auf seinen Bogen gestützt, betrachtet.

Das Motiv der Musengrotte und zahlreiche weitere Details finden ihr Korrelat in Schinkels Entwürfen für die Museumsfresken, über die Bettine sich mit dem Künstler intensiv austauschte. Eine deutliche Affinität zeigt sich in der Gestalt des Dichterkönigs aus dem ›Octoberfest‹, der Züge des Göttervaters aus Schinkels ›Jupiter und die neue Götterwelt‹ trägt. Vorzugsweise nimmt Bettine Motive aus Schinkels Entwurf zur ›Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend‹ in ihre Darstellung auf.¹²⁰ Wie inspirierend Bettines ›Octoberfest‹ wie-

¹²⁰ Vgl. Abb. 296.2 und 296.3 bei Börsch-Supan, Bild-Erfindungen (Anm. 70), sowie ebd., S. 491–494.



Abb. 24

Bettine von Arnim, Nachen mit dem Dichtersänger, dem Architekten, dem Maler und dem Bildhauer. Ausschnitt aus dem ›Octoberfest‹, Blatt 3, Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).

derum auf den Künstlerfreund wirkte, belegt Schinkels Federzeichnung ›Götterversammlung‹ (um 1835/40) mit dem Motiv des thronenden Königs, zwischen dessen Knie sich die kindliche Gestalt des Ganymed schmiegt.¹²¹

Unterdessen hatte Bettine das Projekt ihres Goethe-Denkmal nicht aus den Augen verloren. Nachdem ihr Vorhaben in Frankfurt gescheitert war, zeigte sie sich fest entschlossen, es aus eigener Kraft zu realisieren. Als Beitrag zur Finanzierung plante sie, das ›Octoberfest‹ als Radierung reproduzieren und vertreiben zu lassen. Das geht aus der Korrespondenz mit ihrem Sohn Siegmund in Paris hervor, den sie 1832/33 mehrfach um Unterstützung bat.¹²² Im ersten Höhenflug ge-

121 Vgl. ebd., S. 524–534 (Nr. 328, 2a; Abb. S. 531). Der Entwurf (Klassik Stiftung Weimar), den Schinkel für die Goethe-Galerie im Weimarer Schloss anfertigte, kam nicht zur Ausführung.

122 Vgl. Sabine Schormann, Anhang zum ›Octoberfest‹, in: »Der Geist muß Freiheit genießen ...!« (Anm. 86), S. 61–66.



Abb. 25
Bettine von Arnim, Genius aus dem ›Octoberfest‹,
Radierung (FDH–FGM).

dachte sie, die Radierung »in Rom unter Thorwaldsens Leitung« als »wahres Prachtwerk« herstellen zu lassen. Nach Problemen mit den Stechern und Friedmunds grundlegender Kritik an dem Werk geriet Bettines Selbsteinschätzung jedoch ins Wanken. So entschloss sie sich im Frühjahr 1833, ihren Entwurf vollständig zu überarbeiten: »am Octoberfest arbeite ich täglich angestrengt es muß entweder ganz gut werden oder gar nicht zum Vorschein kommen«. Der ursprünglichen Euphorie folgte die Ernüchterung, der Plan zerschlug sich. Die zahlreichen Arbeitsproben der Stecher dokumentiert nur noch ein radiertes Blättchen des ›Genius mit der Leier‹ vom Thron des Dichterkönigs, das Clemens Brentano seiner Freundin Emilie Linder 1835 zum Geburtstag schenkte und mit der Unterschrift: »Aus dem Octoberfeste von Bettine v. Arnim« versah (Abb. 25).¹²³

Mit ihrem ersten Buch, ›Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde‹, das 1835 erschien und ausdrücklich ›Seinem Denkmal‹ gewidmet war,

123 Radierung, 10,0 × 10,9 cm. Freies Deutsches Hochstift, Hs-7743.

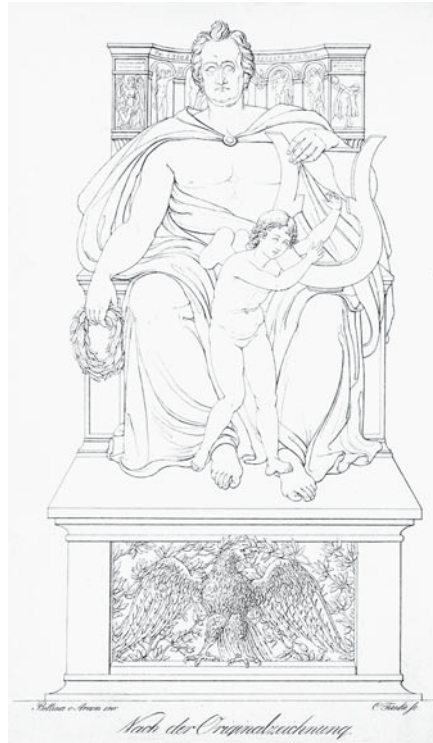


Abb. 26

Carl Funke, Frontispiz mit dem Goethe-Denkmal
 »Nach der Originalzeichnung«; in: Bettine von Arnim,
 »Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde« (FDH – FGM).

gedachte Bettine sich eine neue Finanzierungsquelle zu erschließen. Das Frontispiz zeigt eine Umrissradierung des Denkmals von Carl Funke »Nach der Originalzeichnung«, bei der die Unregelmäßigkeiten des Bettinischen Entwurfs etwas ausgeglichen werden (Abb. 26).¹²⁴ Das Goethe-Denkmal wurde zum Signum Bettine von Arnims. Als Ludwig Emil Grimm sie am 29. November 1838 in Kassel »ad viv.[um]« porträ-

¹²⁴ Radierung, in der Platte bez. u.l.: »Bettina v. Arnim inv.«, u.r.: »C. Funke fc.«, mittig: »Nach der Originalzeichnung«. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-14214.



Abb. 27
 Ludwig Emil Grimm, Bettine von Arnim
 vor dem Modell ihres Goethe-Denkmal, Radierung (FDH – FGM).

tierte, fügte er das Monument nach Funkes Konturstich in den Hintergrund ein (Abb. 27).¹²⁵ Dabei ließ er sich von der dynamischen Konzeption des Modells leiten und neigte die Leier und Psyche so weit nach rechts, dass sie sich an Bettine, die im Moment der Inspiration darge-

125 Vgl. Koszinowski/Leuschner, Ludwig Emil Grimm (Anm. 33), Bd. 1, S. 167 f. Radierung nach der Zeichnung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-3653. Um 1838 entwarf Grimm noch zwei allegorische Darstellungen mit Bettine im Zentrum einer phantastischen Landschaft; im Hintergrund erscheint klein, aber unverkennbar das Goethe-Denkmal analog zu Funkes Stich (ebd., S. 166 f.).

stellt ist, anzuschmiegen scheinen – Bettine und ihr Goethe-Denkmal werden eins.

Der überraschende Erfolg ihres Goethebuchs spornte Bettine an, die Marmorausführung des Denkmals voranzutreiben. Mit Unterstützung von König Friedrich Wilhelm IV. hoffte sie, eine Aufstellung in Berlin zu ermöglichen. Das Projekt nahm unterdessen immer prächtigere Formen an; das Denkmal sollte nun auf einem Stufenunterbau ruhen, der reich mit Basreliefs geschmückt war. Für den Entwurf der Reliefs griff Bettine auf ihre Skizzen zum ›Octoberfest‹ zurück, insbesondere auf das Motivs des Dichterkönigs am Wasser, dem sich von beiden Seiten ein Triumphzug nähert.¹²⁶ Außerdem sah sie – für Denkmäler jener Zeit noch durchaus unüblich – die Kombination mit einem Monumentalbrunnen vor. Über Bettines Aktivitäten zur Umgestaltung und Finanzierung ihres Denkmals, an dem sie unermüdlich »verändert, gedifelt und geflickt« hat, berichtet Varnhagen ausführlich in seinen Tagebüchern, nicht ohne maliziös anzumerken: »Käme es zur Ausführung, die Verwirrung würde grenzenlos sein.«¹²⁷

Symptomatisch für Bettines elaboriertes Bildprogramm ist die Gestaltung der Rückseite des Throns, die »von einem großartigen Basrelief« umkleidet werden sollte. Es stellt »die Gottheit der Sonne, ein Jünglingsweib« vor, das mit »flammendem Haupt und gehobnen Flügeln« von der Erde aufschwebt und den Tierkreis in den ausgestreckten Händen trägt; beidseits sollten »zwei riesige Aloe« emporsteigen.¹²⁸ Ein entsprechender Entwurf ist als Bleistiftskizze auf transparentem Papier erhalten (Abb. 28).¹²⁹ In der Mittelachse sieht man den Umriss einer schmalen androgynen Aktfigur, die mit erhobenen Armen über dem Boden schwebt; die ausgebreiteten Flügel erhalten im unteren

126 Vgl. Karl August Varnhagen von Ense, *Tagebücher*, Bd. 13, Hamburg 1870, S. 235.

127 Ebd., S. 197.

128 An Varnhagen, 12. Dezember 1846; Briefe von Stägemann, Metternich, Heine und Bettina von Arnim, nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense, hrsg. v. Ludmilla Assing, Leipzig 1865 (= Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense), S. 401 f.

129 Bleistift, teilweise durchgepaust, gewischt; 49,3 × 46,5 cm. Auf dem Untersatzkarton von späterer Hand bez.: »Goethedenkmal, Rückseite der Lehne: Sonnenweib«. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-13897-3; vgl. Bunzel, »Die Welt umwälzen« (Anm. 21), S. 75 f.



Abb. 28

Bettine von Arnim, *Sonnenweib*.

Teilentwurf zum Goethe-Denkmal, Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).

Bereich ihr Gegengewicht durch die ausschwingenden Enden eines Umhangs. In der Gestalt verschmelzen die alten Bilder von Helios, dem Sonnengott, mit der geflügelten Siegesgöttin Nike/Victoria; auch der Mythos von Atlas, der das Himmelsgewölbe stützt, klingt an. Das »Jünglingsweib« rahmen zwei blühende Aloestauden, die seit dem 18. Jahrhundert wegen ihrer Größe, Schönheit und Langlebigkeit als Königin unter den Pflanzen und als Sinnbild der Unvergänglichkeit und der königlichen Majestät galten. Die Konfiguration deutet auf Macht und Herrlichkeit, unterstützt also die Apotheose des Dichtergottes. Auch dieses Beispiel zeigt, wie Bettine klassische Muster auflöst und vor einem romantischen Hintergrund neu definiert.

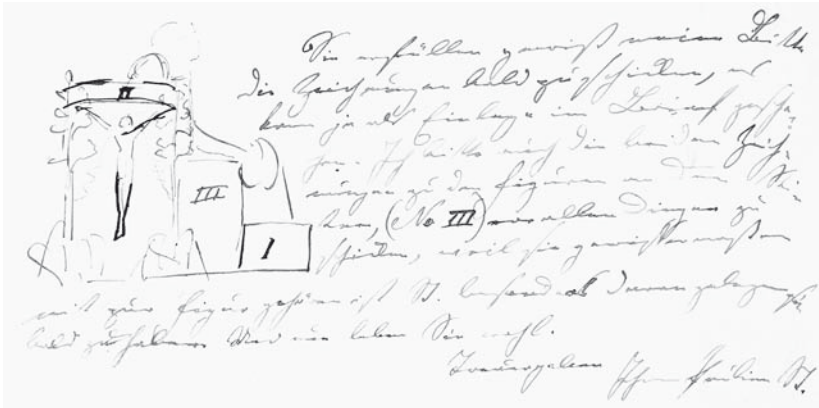


Abb. 29

Carl Johann Steinhäuser, Skizze des Goethe-Denkmals von der Rückseite, im Brief von Pauline Steinhäuser an Bettine von Arnim (FDH–FGM).

Ein derart oszillierendes Bildprogramm in Marmor zu hauen, stellte die Bildhauer vor ein kaum lösbares Problem. Schließlich fand Bettine in dem bei Rauch und Thorvaldsen ausgebildeten Carl Johann Steinhäuser (1813–1879), dem Mann ihrer langjährigen Freundin Pauline Steinhäuser, einen vielseitigen Künstler, der zur Zusammenarbeit bereit war. Anhand der Korrespondenz Bettines mit Pauline, die mit ihrem Mann in Rom lebte, lässt sich das Unternehmen verfolgen.¹³⁰ Steinhäuser fertigte nach Bettines Entwurfszeichnungen kleine Skizzen an, um sich mit ihr über die einzelnen Arbeitsschritte zu verständigen. In einem Brief Paulines, der den Poststempel des 4. August 1849 trägt, findet sich eine kursorische Skizze des Throns von der Rückseite, die Bettines flächige Entwürfe in ein dreidimensionales Konstrukt übersetzt (Abb. 29).¹³¹ Das Relief mit dem ›Sonnenweib‹ zwischen den Aloestauden ist auf der Rückenlehne deutlich zu erkennen. Der obere

¹³⁰ Vgl. Karl Obser, Bettine von Arnim und ihr Briefwechsel mit Pauline Steinhäuser, in: Neue Heidelberger Jahrbücher 12 (1903), S. 85–137, sowie Bernhard Maaz, »Chère Betty« als Anwältin Carl Steinhäusers. Zu unbekanntem Briefen und einem unmäßigen Engagement der Bettine von Arnim, in: Jahrb. FDH 1996, S. 201–231.

¹³¹ Pauline Steinhäuser an Bettine von Arnim, Freies Deutsches Hochstift, Hs–9796.

Rand des Throns wird als Segment des Tierkreises ausgebildet, den das ›Sonnenweib‹ nach Bettines Vorstellung tragen soll. Die Konstellation lässt in der stark abstrahierten Skizze unwillkürlich an eine Kreuzigung Christi zwischen den Schächern denken, ein Darstellungsschema, das jedem Künstler geläufig war. Wach überblendet mit diesem Schema die unorthodoxe Bildidee des ›Sonnenweibs‹ zwischen den Aloestauden.

Bettine von Arnims Hoffnung, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen möge ihr Goethe-Denkmal als nationales Anliegen begreifen und bei Steinhäuser für Berlin in Auftrag geben, scheiterte ebenso wie ihr angestrebter Versuch, die Kosten durch eine Subskription zusammenzubringen. Als neue Möglichkeit kam Weimar ins Spiel, um Bettines Goethestatue »an den wahren Ort ihrer Bestimmung« zu bringen.¹³² Erbgroßherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach besuchte Steinhäuser in seinem römischen Atelier und bewilligte 6.000 Taler, um die Figuration von Goethe und Psyche in kolossaler Größe, aber unter Verzicht auf das ganze schmückende Beiwerk fertigzustellen. Am 16. Dezember 1853 wurde die monumentale Marmorgruppe im Tempelherrenhaus im Weimarer Park aufgestellt.¹³³ Als Bettine dort ihr auf den Kern reduziertes und zu Stein erstarrtes Denkmal sah, sprang »die kleine Frau [...] wie besessen umher und rief: ›Das soll mein Goethe sein? – das meine Psyche [...]? Solch ein Monstrum und solch einen Knirps soll ich erdacht haben?!«¹³⁴

Nach der Weimarer Enttäuschung stellte Bettine von Arnim ihre Arbeit am Denkmal keineswegs ein, sondern entwarf unverdrossen weitere Zeichnungen und vergrößerte ihr Modell. Carl Johann Arnolds Aquarell ›Quartettabend bei Bettine‹ dokumentiert, dass das Gipsmodell des Monuments in den 1850er Jahren den Salon ihrer Berliner

132 Pauline Steinhäuser an Bettine von Arnim am 10. November 1852; Werke und Briefe, Bd. 4, S. 1139.

133 Seinen dauerhaften Platz fand das Denkmal im Treppenaufgang des 1865 eingeweihten Großherzoglichen Museums und späteren Landesmuseums in Weimar. Es steht in einer rundbogigen Nische, die der Gruppe eine sakrale Anmutung verleiht. Nach einem Bombenschaden seit 1945 unzugänglich, wurde der Bau 1999 als Neues Museum neu eröffnet, ist derzeit aber geschlossen.

134 Adelheid von Schorn, Das nachklassische Weimar, Bd. 2: Unter der Regierungszeit von Karl Alexander und Sophie, Weimar 1912, S. 26.



Abb. 30
Carl Johann Arnold, Quartettabend bei Bettine von Arnim.
 Aquarell (FDH – FGM).

Wohnung In den Zelten wie ein riesiger Altar beherrschte (Abb. 30).¹³⁵ Das Modell ist verschollen; überliefert ist nur ein allegorisches Gipsrelief (Abb. 32), das der Rauch-Schüler Albert Wolff (1814–1892) nach

¹³⁵ Aquarell über Bleistift, um 1854/56; 32,3 × 26,1 cm. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-12866.

zwei Bleistiftskizzen Bettines als Teilentwurf für den Unterbau des Denkmals ausführte (Abb. 31).¹³⁶

Auch in diesem Bild begegnen sich Klassik und Romantik. Es zeigt eine Konfiguration all'antica, ein nacktes, nur mit einem Umhang drapiertes Paar in gleitender Bewegung über einem Medusenhaupt, das der Medusa Rondanini nachempfunden ist. Aus dem Mund fließt Wasser; Wasserspeier in Medusenform waren für den Brunnen am Goethedenkmal vorgesehen – das Relief sollte sich also als bauplastisches Element in die Brunnenanlage einfügen. Bettines Deutung überliefert der Schwiegersohn Herman Grimm: Eine mit der Krone geschmückte Königstochter steigt in die Arme eines schönen Hirtenjünglings herab; das Bild der Vereinigung dieses liebenden Paares ist als »Verherrlichung der Dichtkunst« zu verstehen, »deren Gewalt allen Unterschied zwischen dem höchsten und niedrigsten aufhebt«.¹³⁷ Mit der Gegenüberstellung von hohem und niederem Stil, Tragödie und Hirtendichtung, greift Bettine auf einen seit der Antike geläufigen Topos zurück, welcher – und das ist ihre Erfindung – im Bild des liebenden Paares aufgelöst wird.

Bettine kleidet ihre Idee in eine ungewöhnliche Form: Auf dem Kopf der wasserspeienden Medusa balanciert der Jüngling mit gegrätschten Beinen, während die Königstochter scheinbar schwerelos auf seinem Unterarm kniet und sich zu ihm herabneigt. Gliedert man die Konstellation in ihre Einzelteile auf, finden sich entsprechende Anregungen wie so oft bei Schinkel. Im Entwurf des Museumsfreskos ›Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen bis zum Abend‹ (1831) stellt er am »Quell der Phantasie«, den Pegasus losgetreten hat, ein Paar in ähnlicher Haltung dar. Es ist allerdings noch körperlich getrennt, das Mädchen kniet über dem Jüngling am Hang auf sicherem Boden.¹³⁸

136 Beides Bleistiftzeichnungen, teilweise durchgepaust; 35,4 × 24,1 cm bzw. 36,5 × 29,9 cm. Jeweils bez. auf dem Untersatzkarton: »Goethedenkmal / Königstochter und Hirt / Rückseite des Thrones« und »Bettine«. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV–1960–13, Nr. 16, Blatt 13 und Blatt 14; vgl. Jahrb. FDH 1980, S. 437.

137 Ebd., S. 437 (dort zitiert nach Herman Grimm im Katalog der Berliner Goethe-Ausstellung von 1861).

138 »Ein junger Held wird aus dem Quell der Begeisterung [von einer Nymphe] zu schöner und kühner That erfrischt«, lautet Schinkels Erklärung in der Überlieferung von Ernst Förster, zitiert nach Börsch-Supan, Bild-Erfindungen (Anm. 70), Nr. 296.3 (mit Abb.).

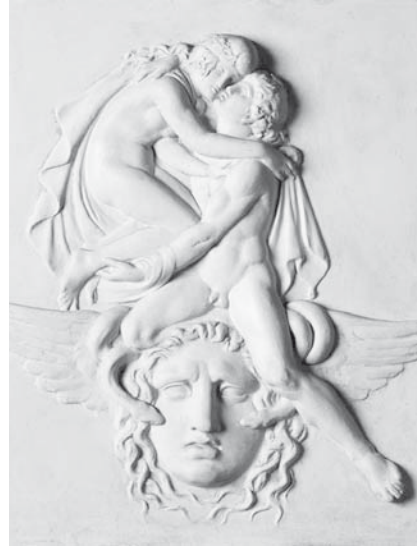


Abb. 31 und 32

*Bettine von Arnim, Verherrlichung der Dichtkunst
(Königstochter und Hirtenjüngling), Bleistiftzeichnung (FDH – FGM).*

*Albert Wolff nach Bettine von Arnim, Verherrlichung der Dichtkunst,
Gipsrelief (FDH – FGM).*

Die ornamentale Verbindung eines Medusenhauptes mit nackten Jünglingen, deren Haltung mit Bettines Hirten korrespondiert, ist aus Schinkels ›Sammlung architektonischer Entwürfe‹ bekannt (Abb. 33).¹³⁹

Die ›Verherrlichung der Dichtkunst‹ erscheint im Kontext des Goethe-Denkmal gleichsam als ein bildkünstlerisches Vermächtnis Bettine von Arnims. Formal ist es das Destillat aus zahllosen anmutig stilisierten Jünglings- und Mädchenfiguren, die Bettine im Lauf ihres Lebens entworfen, variiert und mit Anregungen anderer Künstler verschränkt hat. Analog zu ihrem Ideal der Kindlichkeit wirken die Körper in der Skizze noch unentwickelt, die Kontur wird nur chiffrenhaft angedeutet. Bettine reduziert die Figuren auf Bildzeichen, die sie als Bestandteile ihrer »Sprache der Phantasie« nach Belieben konfigurieren kann. Der utopische Ansatz, der Bettines Schaffen durchzieht und der auf die Ver-

¹³⁹ Heft 18, Berlin 1831.



Abb. 33
Karl Friedrich Schinkel, Medusa;
Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft 18.

schmelzung von Gegensätzen, auf die Überbrückung von Widersprüchen abzielt, kommt in der ›Verherrlichung der Dichtkunst‹ in aller Deutlichkeit zum Ausdruck. Kunst und Natur, *genus grande* und *genus humile*, Klassik und Romantik, aber auch Herrschaft und Volk finden im Bild der Königstochter und des Hirten zueinander, untermalt vom Naturton des fließenden Wassers, der zudem die Musik ins Spiel bringt.

In Bettines Universum ist die Macht der Dichtkunst nicht denkbar ohne die Macht der Liebe, die alle Gegensätze aufhebt und sogar den Schrecken der Medusa zu bannen vermag. Nach ihrem eigenen Bekenntnis ist die Liebe die schöpferische Triebkraft, die sie am tiefsten bewegt: »Meine Seele ringt nach allen Seiten, es ist nichts was sie nicht als Mittel ergreift sich auszusprechen Musick und Kunst und Sprache und die Liebe alles mögte ich innerhalb meiner Grenzen bringen, ich mögte es beherrschen ausgenommen die Liebe die soll mich beherrschen [...].«¹⁴⁰ Die Allegorie der Dichtkunst, die ihre Kraft aus der Liebe bezieht, fügt sich wie ein Schlussstein in das Ideenkonstrukt des Goethe-Denkmal ein, Bettines Lebenswerk, das sie selbstbewusst ein »stolz erhabenes, verklärtes Erzeugniß meiner Liebe; eine Apotheose meiner Begeisterung und seines Ruhms« nennt.¹⁴¹

¹⁴⁰ Im April 1832 an den Fürsten Pückler-Muskau; Briefwechsel-Pückler, S. 75.

¹⁴¹ An Pückler, Ende März 1832; ebd., S. 58.