

Werner Busch

Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli

I.

Im April 1795 eröffnete Jakob Asmus Carstens in Rom im Atelier des verstorbenen Pompeo Battoni eine Ausstellung seiner Werke¹. Er erhob damit ostentativ Anspruch auf den verwaisten Platz eines ersten römischen Malers und datierte so selbstbewußt einen Neubeginn der Kunst. Seine Künstlerfreunde, ein Teil der Kritik und auch der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sahen diesen Anspruch von Carstens durchaus eingelöst². In einer großen Anzeige wies Carstens auf seine Ausstellung hin, dort und in einem eigens herausgegebenen Katalog beschrieb er ausführlich die Darstellungen der elf ausgestellten Kompositionen. Es handelte sich dabei um rein inhaltliche Erläuterungen mit genauen Quellenangaben; Carstens betonte damit unter anderem die Neuheit seiner Bild-Gegenstände. Ungewöhnlich an der Ausstellung war ferner die Tatsache, daß sich keine Ölgemälde unter den Bildern befanden, sondern nur Zeichnungen und Temperaarbeiten.

Die Tatsache, daß Carstens gar keine Ausbildung als Ölmaler genossen hatte, reicht als Erklärung hierfür nicht aus. Vielmehr wollte Carstens deutlich machen, daß am ehesten im am wenigsten materiellen Medium, eben der Zeichnung, die reine Verwirklichung der Idee möglich sei und daß eben diese Verwirklichung über den Rang des Künstlers entscheide³. Unter den ausgestellten Kompositionen befanden sich seine Darstellungen der Parzen, die von Zeit und Raum, die der Argonauten oder die der Geburt des Lichts⁴, doch als erste nannte Carstens »Die Überfahrt, eine Malerei in Tempera. Megapenthes, ein reicher Wollüstling (erzählt Lucian in einem Aufsatz von gleicher Überschrift), sträubte sich, in der Blüthe seiner Jahre zu sterben . . .«⁵(Abb. 1). Es folgt dann eine ausführliche Wiedergabe der Geschichte Lukians, die damit endet, daß der entflohenen, aber wieder eingefangene Megapenthes an den Mast von Charons Nachen gebunden wird und mit dem Schneider Micyll auf den Schultern die Fahrt über den Styx antreten muß. Die Darstellung war ein solcher Erfolg, daß Carstens noch im selben Jahr ein Pendant mit der »Zurückbringung des entflohenen Megapenthes« schuf, das also die Schilderung der Szene, die der Überfahrt unmittelbar vorangeht, gibt. Fernow, Carstens Gefährte und Biograph, lobte die Individualität der Charaktere und die Originalität gerade dieser Darstellung nach Lukian besonders, Carstens selbst wiederholte

seine Darstellungen mehrfach, Kopien von Koch und Thorwaldsen sind überliefert⁶.

Die neuere Kunstgeschichtsschreibung dagegen hat große Schwierigkeiten mit Carstens »Megapenthes«. Kamphausen, der sich ausführlicher mit den Darstellungen beschäftigt, schreibt, nachdem er zugeben muß, daß die »Überfahrt« offenbar der größte Ausstellungserfolg war und nachdem er ferner festgestellt hat, daß sich Carstens hier besonders stark an Michelangelo angelehnt hat: »Aber schärfer als in dem großen Vorbild (Michelangelo) sind die Grimassen zur Karikatur geschnitten. Sie haben wenig mit dem Schönheitsideal des Klassizismus gemein. Es offenbart sich in ihnen die Gegenseite idealistischen Bildes . . .«⁷, er spricht vom » . . . Spiel der Formen, ein Spiel, das als sich von selbst auslösende Gegenwirkung auf überbetontes Schönheitsstreben gelten muß«⁸. Zum Gegenstück schreibt er zwar: »Die Karikaturen werden gedämpft, nichts verschärft sich wieder zur Fratze«⁹, zu einer weiteren Lukian-Paraphrase aus dem Jahr 1795 einer »Schlägerei der Philosophen« jedoch und zu einem weiteren Blatt »Helena und die Ältesten von Troja auf dem Skäischen Tor« heißt es, sie schienen »wie ein unverbundenes kleines Zwischenspiel aus dem übrigen Carstenswerk fast herauszufallen . . .«¹⁰. Er ordnet diese Blätter schließlich in die Kategorie »leichte Unterhaltungsarbeit freier Stunden« und »ohne irgend einen besonderen Anspruch entstanden«¹¹ ein. Dieses Urteil möchte Kamphausen noch durch Kochs Benennung des »Megapenthes« als »launig« und durch dessen Bemerkung, die Bootsinsassen zeigten Gesten, wie man sie »noch heutzutage unter dem Volke in Rom sieht«¹², bestätigt finden; Kamphausens Einschätzung ist äußerst charakteristisch für das generelle Mißverständnis, dem der deutsche Klassizismus ausgesetzt ist.

Nach einem geläufigen Bilde hat der Klassizismus reine, ernste, ungestörte Klassizität zu zeigen, er muß ohne jeden direkten Realitätsbezug sein, karikaturähnliche Züge sind gänzlich ausgeschlossen. Und so kann Kamphausen auch nur, wenn er sich sein Bild vom Klassizismus erhalten will, Carstens »Megapenthes«-Bilder als dialektische Gegenstücke zu seinen eigentlichen klassizistischen Bildern erklären, deren Reinheit dadurch um so deutlicher hervortreten soll, oder er kann diese Arbeiten, decouvrierend genug, nur als nicht ernst zu nehmende Freizeitarbeiten betrachten.

Dagegen steht das historische Faktum, daß von Carstens selbst und seiner Umgebung gerade diese Werke besonders geschätzt und zu den Inkunabeln der neuen klassizistischen Kunst gerechnet wurden. Auf Kamphausens Vermutung, »daß Carstens in der »Überfahrt des Megapenthes« möglicherweise ein Bild des Antidespotismus schaffen wollte«¹³, soll später noch kurz eingegangen werden.

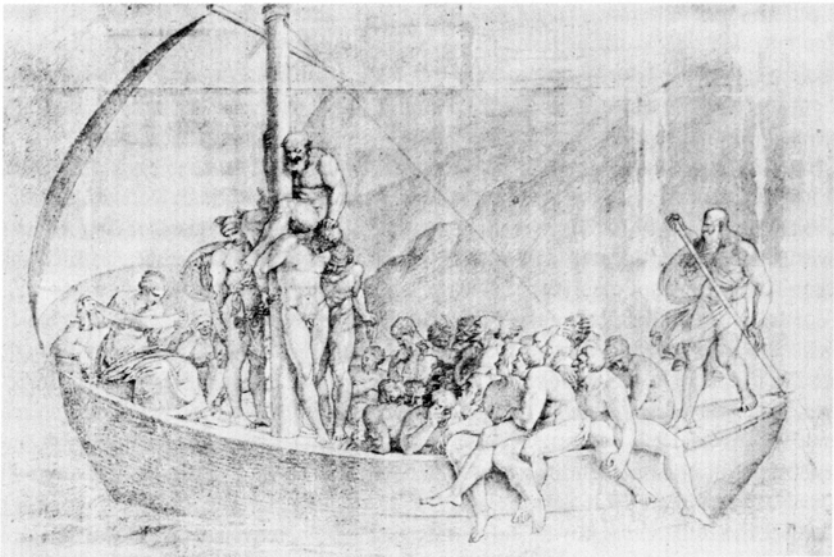


Abb. 1 Jakob Asmus Carstens, Die Überfahrt des Megapenthes, Kunstsammlungen Weimar

2.

Schillers Aufsatz »Naiv und sentimentalisch« erschien zwischen November 1795 und Januar 1796 in drei Stücken in den »Horen«¹⁴. Es soll versucht werden, die dort erarbeitete Begrifflichkeit für die Ausdeutung des Klassizismus in der bildenden Kunst nutzbar zu machen. Dabei kann es sich weder um eine detaillierte Schiller-Exegese noch um eine bloße Zuordnung der Schillerschen Begriffe zu bestimmten künstlerischen Erscheinungen handeln. Vielmehr soll mit Hilfe von Schillers Aufsatz ansatzweise ein Zugang gesucht werden zu den für den deutschen Klassizismus entscheidenden Fragen vom Verhältnis der Begriffe Antike – Moderne, Idealismus – Realismus und Klassizismus – Romantik einerseits und zu den spezifischen Fragen nach der Bewertung von Karikatur, Satire und Ironie und der Begriffe Reflexion, Autonomie und Sinnlichkeit andererseits.

Die Schillerschen Begriffe »naiv« und »sentimentalisch« fügen sich nicht einer bloßen Zuordnung zu Antike und Moderne¹⁵. Naiv ist die Antike für Schiller nicht per se, sondern nur aus dem Blickwinkel der Moderne, im Bewußtsein des Verlustes des Naiven. Naiv und sentimentalisch charakterisieren so auch nicht eine Epochenabfolge, sondern bezeichnen Erscheinungsformen, die theoretisch beide in der Gegenwart möglich sind. »Das Gegentheil der naiven Empfindung ist nemlich der reflektirende Verstand, und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Be-

strebens, auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wieder herzustellen. Dieß würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet«¹⁶. Bei Erreichen des Ideals wäre das Sentimentalische wieder naiv. Die Kunst übernimmt die Aufgabe, im Sentimentalischen, ihrer einzig möglichen Äußerungsform, das Naive prospektiv aufscheinen zu lassen. Zum sentimentalischen Dichter sagt Schiller: »Dieser reflektirt über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt. Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen, und nur auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Der sentimentalische Dichter hat es daher immer mit zwey streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun«¹⁷. Entscheidend ist, was jeweils überwiegt. Herrscht mehr die Wirklichkeit vor, dann wird seine Darstellung satirisch, überwiegt mehr das Ideal, dann wird seine Darstellung elegisch. Satirisch und elegisch sind die beiden Dichtungsarten des sentimentalischen Dichters. Die erste der beiden Arten definiert Schiller so: »Satyrisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüth kommt beydes auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. Dieß kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt, als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen, je nachdem er entweder im Gebiethe des Willens oder im Gebiethe des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die strafende, oder pathetische, dieses durch die scherzhafte Satyre«¹⁸. Erstere reflektiert auf moralische Widersprüche, letztere auf Verstandeswidersprüche. »Die strafende Satyre erlangt poetische Freyheit, indem sie ins Erhabene übergeht, die lachende Satyre erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt«¹⁹. Der Gegenstand der strafenden Satire, die »empörende Wirklichkeit«²⁰, erhält seine Darstellungsberechtigung nur, wenn wir über ihn notwendig sein entgegengesetztes Ideal reflektieren. Die spotkende Satire behandelt dagegen einen moralisch gleichgültigen Stoff, deshalb muß hier die Behandlung den Stoff veredeln; das Subjekt des Künstlers vertritt hier sein Objekt. Die Wahrhaftigkeit eines solchen Künstlers ist leicht zu überprüfen, indem man ihn sich an einem schwierigen und großen Gegenstand versuchen läßt: »die wahrhaft schöne Seele« geht hier »gewiß in die erhabene über«²¹. Und als besonders schlagendes Beispiel dafür verweist Schiller auf Lukian. Von den neueren Dichtern heißt es: »Auch in unserem Wieland erkenne ich diesen Ernst der Empfindung; selbst die muthwilligen Spiele seiner Laune beseelt und adelt die Grazie des Herzens«²². Er wäre also, wie Lukian in den meisten seiner Stücke, zur spottenden Satire zu rechnen, jedoch wie dieser ist er mit den Möglichkeiten zur ernsthaften, pathetischen Satire begabt.

Von hierher ergibt sich eine zeitgenössische »Rechtfertigung« für Carstens »Megapenthes«. Nach Schillerscher Terminologie würde es sich bei Carstens Lukian-Interpretation um eine sentimentalisch-satirische Darstellung handeln, bei der mehr

die Wirklichkeit als die Idee vorherrscht, die ihre Qualität jedoch einerseits aus der Tatsache bezieht, daß sie im Sinne der pathetischen Satire inhaltlich auf moralische Widersprüche reflektiert, andererseits im Sinne der scherzhaften Satire aus der besonderen künstlerischen Behandlung nach klassischem Schönheitsideal.

Carstens Verwendung einer Lukianschen Geschichte und Schillers Rechtfertigung Lukianscher Dichtung in den Jahren 1794/95 sind von besonderem Interesse. 1788/89 war Wielands Übersetzung der sämtlichen Werke Lukians erschienen²³, von da an wurden beide in einem Atemzug genannt. Die Wielandsche Übersetzung lag auch Carstens – wie Riegel bezeugt²⁴ – bei seinen Megapenthes-Bildern vor. Wieland selbst rechtfertigt den römischen Satiriker aufklärerisch als moralisierenden Wahrheitsrichter und stellt ihn in die Reihe Horaz, Rabelais, Cervantes bis zu Swift, Fielding und Sterne²⁵. Die moralische Wirkung der Geschichte von der Überfahrt des Megapenthes, die Wieland in seinem Kommentar besonders hervorhebt, beruhe auf dem starken Kontrast von lasterhaftem König Megapenthes und unschuldigem, verarmtem Schneider Mikyll²⁶.

Wielands Rechtfertigung der Satire verläuft im Argument ähnlich wie seine Verteidigung der Karikatur in seinen »Unterredungen mit dem Pfarrer XXX« von 1775²⁷. Sofern Karikaturen – so argumentiert Wieland – keine unnatürlichen Grotesken, sondern wahres Leben, wirkliche Charaktere darstellten, könnten sie eine entscheidende Funktion für die moralische Erziehung haben²⁸. Wieland betont, daß er vom Karikaturisten nicht nur »einzelne Personen, sondern auch den allgemeinen Charakter jeder besonderen Klasse von Mensch, jedes Geschlechts, jedes Alters, jedes Standes, mit seinen eigenthümlichen, unterscheidenden Lineamenten, Farben und Schattierungen geschildert haben möchte«²⁹, »zur Beförderung der Menschenkenntnis«³⁰. Der Karikaturist würde so zum Naturforscher³¹. Mit geringfügiger, wenn auch entscheidender Modifikation konnte Schiller diese Argumentation, die man bei ihm somit als einen aufklärerischen Rest bezeichnen könnte, fortführen. Er betont wie Wieland die moralische Funktion der Satire, d. h. ihre objektive, inhaltliche Seite. Bei Schiller heißt es: »Bey der Darstellung empörender Wirklichkeit kommt daher alles darauf an, daß das Nothwendige der Grund sey, auf welchem der Dichter oder der Erzähler das Wirkliche aufträgt, daß er unser Gemüth für Ideen zu stimmen wisse«³². Man sieht, Schiller hat Schwierigkeiten, zwischen objektiv inhaltlicher Kategorie und subjektiver künstlerischer Gestaltung zu vermitteln. Sein Satz: »Die strafende Satyre erlangt poetische Freyheit, indem sie ins Erhabene übergeht«³³ erscheint unvermittelt. Denn die darin geforderte pathetische Darstellung empörender Wirklichkeit kann keine rein formale Kategorie sein, da sie Ausfluß inhaltlicher Konstellation ist. Ein anderes als ein moralisches Ideal will dahinter nicht recht auftauchen³⁴. Das Problem, das Charakteristische, das Interessante in ein poetologisches Konzept, das das Verhältnis von Idealem und Realem reflektiert, zu integrieren, bleibt bestehen.

Die Romantiker haben in gerade dieser Frage reagiert, das läßt sich unter ande-

rem auch an der Wieland-Lukian-Beurteilung aufzeigen. August Wilhelm Schlegel bespricht 1790 Wielands Lukian Übersetzung in den Göttingischen Anzeigen noch sehr positiv, wenn auch rein philologisch³⁵. Friedrich Schlegel übernimmt 1797 in seiner Vorrede zu seinem Aufsatz »Über das Studium der griechischen Poesie« von 1795, die eine ausführliche Auseinandersetzung mit Schillers »Naiv und sentimentalisch« darstellt, Schillers positive Lukian-Bewertung³⁶. Er hebt allerdings stärker als Schiller auf die Integration des Interessanten ab³⁷. Er sieht das Interessante, auf das der Moderne, Sentimentalische angewiesen ist, als eine notwendige Durchgangsstufe zum ästhetisch Idealen. Damit ist für ihn das Interessante ästhetisch erlaubt, es hat für Schlegel provisorischen ästhetischen Wert. Da das Ideal nie ganz zu erreichen ist, soll es wenigstens in endloser Annäherung durch die künstlerische Darstellung des Interessanten in Reichweite gelangen. Das heißt, der subjektive Akt, die ewige Reflexion wird zum eigentlichen künstlerischen Gegenstand³⁸. Lukian findet in dieser Konzeption nur Platz als einer, der den Kontrast von Ideal und Wirklichkeit in extremer Weise thematisiert, die moralische Komponente fällt notwendig fort. Solger schließlich kann Lukian und Wieland nur noch negativ als Beispiel falscher, gemeiner Ironie zitieren³⁹. Erstaunlich jedoch ist, daß er sie nicht mit Hilfe seiner Konzeption von der wahren Ironie »dem innersten Lebenskeim der ganzen Kunst«⁴⁰ kritisiert, sondern ihnen nur – ganz inhaltlich – moralische Spötterei bzw. Heuchelei vorwirft. Seiner Meinung nach kann sich diese (negative) Ironie nur »an allgemeine wesentliche Begriffe anheften, diese darstellen, wie sie im gemeinen Leben in der Unvollständigkeit der Erscheinung versinken, und dadurch die Begriffe selbst um ihre Bedeutung bringen«⁴¹. Das heißt, der Bereich, den die (positive) Ironie reflektiert, ist auf seiten der Wirklichkeit entschieden beschnitten. Hier hätte Carstens »Megapenthes« keinen Platz mehr.

Die elegische Dichtung besteht für Schiller in der Entgegenstellung von Natur und Kunst, von Ideal und Wirklichkeit, wobei die Darstellung des jeweils ersten überwiegt und Wohlgefallen daran vorherrschende Empfindung wird. Auch die Elegie hat nach Schiller zwei Möglichkeiten. »Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, weil jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird«⁴² – dann handelt es sich um Elegie im engeren Sinne. »Oder beyde (Natur und Ideal) sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden«⁴³ – dann handelt es sich um die Idylle im weiteren Sinne.

Nun findet sich bei Schiller am Ende seines Aufsatzes noch eine Änderung bzw. Ausweitung dieser Konzeption⁴⁴, Schiller selbst vermittelt zwischen den beiden Entwürfen nicht. Er bestimmt nun drei Arten sentimentalischer Dichtung: die Satire als Widerspruchsextrem, als energische Bewegung, die Idylle als Übereinstimmung und so energische Ruhe und schließlich die Elegie als wechselnde Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Ruhe und Bewegung⁴⁵. Idylle definiert Schiller dabei: »Die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit ist der allgemeine Begriff dieser Dichtungsart. Weil diese Unschuld und dieses

Glück mit den künstlichen [später würde man sagen können »arbeitsteiligen«] Verhältnissen der größern Societät und mit einem gewissen Grad von Ausbildung und Verfeinerung unverträglich schienen, so haben die Dichter den Schauplatz der Idylle aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens heraus in den einfachen Hirtenstand verlegt, und derselben ihre Stelle vor dem Anfange der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit angewiesen«⁴⁶. Ohne daß hier die Unterschiede und gewissen Widersprüche zwischen Schillers erster und zweiter Konzeption – die erste ist poetologischer, die zweite philosophischer Natur – detailliert aufgewiesen werden müßten, so läßt sich doch sagen, und Schiller betont dies zweimal ausdrücklich in ausführlichen Anmerkungen, daß mit Satire, Elegie und Idylle nicht (fest definierte) Gattungen gemeint sind, sondern Empfindungsweisen, von denen möglicherweise auch mehrere in ein und demselben Stück, ein und derselben Gattung, auftauchen können⁴⁷. Das hat nun allerdings entscheidende Konsequenzen für eine Gattungstheorie. Schiller schreibt: » . . . aber soviel lehrt doch die Erfahrung, daß unter den Händen sentimentalischer Dichter (auch der vorzüglichsten) keine einzige Gedichtart ganz das geblieben ist, was sie bey den Alten gewesen, und daß unter den alten Namen öfters sehr neue Gattungen sind ausgeführt worden«⁴⁸. Hier kündigt sich die Einsicht in den historisch bedingten Wandel der Gattungen an, der bei Hegel dann thematisiert wird⁴⁹. Es ist nicht unwichtig, dies bei der Beurteilung der sich den traditionellen Gattungsdefinitionen nicht mehr fügenden Werke von Carstens und Genelli im Auge zu behalten.

Die Widersprüche zwischen Ideal und Wirklichkeit, für Kant nur auflösbar in einer gänzlichen Läuterung der Wirklichkeit zum Ideal, so daß etwa Sinnlichkeit gänzlich unterdrückt wird, Wirklichkeit also letztlich zurückbleibt, werden von Schiller und, wie von Einem gezeigt hat, unter dem Einfluß von Schiller, auch von Fernow, harmonisch im Kunstwerk, als Einheit von Sinnlichkeit und Idee, von Trieb und Vernunft, aufgehoben⁵⁰.

Die Gretchenfrage des Klassizismus lautet: wie verhält sich der Naive in der sentimentalischen Moderne⁵¹. Schiller kann den Naiven nur als den Genialen verstehen, der, ohne der sentimentalischen Qualität Reflexion verlustig zu gehen, über das Sentimentalische zum Ideal fortschreitet, wo sein Werk zur Natur zurückkehrt, das Sentimentalische das Naive ist. Da Schiller diese Synthese als in der Gegenwart für denkbar hält, zeichnet sich hier bereits eine geschichtsphilosophische Dialektik ab. Daß bei dieser Konzeption die Gattungen nur als Hemmnisse angesehen werden, ist konsequent, man kann sogar sagen, daß die Dichtungsweisen satirisch, elegisch, idyllisch an ihre Stelle treten. Andererseits entbehrt diese Konzeption, wie Szondi betont, nicht einer gewissen Absurdität⁵². Denn letztlich ist die Konstruktion ein Zirkelschluß, da Schiller sie nicht konsequent als historischen Fortschritt begreift. Da die Verhältnisse der heutigen Sozietät künstlich sind, um Schillers Begriff zu benutzen, d. h. dem Naiven die unmittelbare empirisch-ganzheitliche Erfahrung, die ihn definiert, verstellt ist, wird er zum Sentimentalischen, der diesen Bruch in seine

Definition, als Reflexion, mit einschließt, um dadurch wieder zum Naiven zu werden – was vorher schon per Definition ausgeschlossen war⁵³. Für den frühromantischen Schlegel ist die Konsequenz aus diesen Überlegungen die, daß er den geschilderten Prozeß zum alleinigen Gegenstand der Kunst selbst erhebt. Schlegel, der in der Antike ungestörten Zusammenhang, in der Moderne Zerstückelung sieht, konstatiert für die Moderne eine Verdrängung des Schönen durch das Interessante. »Ziel der modernen Poesie« ist für ihn »originelle und interessante Individualität«⁵⁴, schließlich das auf sich selbst geworfene und sich selbst zum Gegenstand gewordene Ich. Bei der Betrachtung eines Gegenstandes stellt der Künstler sich in seiner Reflexion über den Gegenstand dar. Das Subjekt betrachtet sich quasi von außen, um sich selbst zu objektivieren. In seinem Streben nach Einheit und Unendlichkeit in einer endlichen und zerstückelten Welt, scheint die Einheit in der Reflexion Wirklichkeit zu werden, doch wird sie sich sofort wieder zum Gegenstand und potenziert die Reflexion damit ins Unendliche. Welt ist nur noch als Schein da. Die Haltung dieser ewigen Reflexion nennt Schlegel Ironie⁵⁵. Das Realisieren des von Schiller so präzise benannten Totalitätsverlustes der bürgerlichen Gesellschaft führt das Individuum hier in die Isolation einer Scheinautonomie, die nur noch in ständiger Selbstreproduktion besteht.

Die Frage ist, ob die klassizistische bildende Kunst diese Auszehrung thematisiert, die, und das gilt es festzuhalten, bei Schiller als theoretische Konsequenz schon angelegt ist, aber noch nicht romantische Dimensionen angenommen hat. Schiller sucht Wirklichkeit und Sinnlichkeit als positive Qualitäten im künstlerischen Prozeß zu erhalten.

3.

Es wäre naheliegend, im folgenden Joseph Anton Kochs Landschaften mit Hilfe des Schillerschen Idyllenbegriffes zu klassifizieren. Tatsächlich sind sie gut damit beschrieben. Doch hilft die bloße Benennung nicht viel weiter. Schiller sah die Idylle als »mit den künstlichen Verhältnissen der größern Societät . . . unverträglich« und deshalb als »aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens heraus in den einfachen Hirtenstand verlegt« und bestimmte ihren historischen Ort als »vor dem Anfange der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit«⁵⁶. Es reicht nicht aus, Kochs Landschaften demnach als Flucht in vergangene Zeiten und Verhältnisse zu sehen, sondern es stellt sich die Frage nach Kochs besonderem Verhältnis zur Realität und zum Begriff des Realistischen. Auch Koch vertritt ganz explizit ein idealistisches Kunstkonzept und sucht zu einem Ausgleich von Ideal und Wirklichkeit zu gelangen. Kochs kunsttheoretisches, wenn auch unorthodoxes und satirisches Traktat »Moderne Kunstchronik oder die Rumfordsche Suppe«⁵⁷ soll im folgenden allein auf den Stellenwert, den der Realismus in ihm einnimmt, hin befragt werden. Das erst 1832 publizierte Traktat hat eine komplizierte Entstehungsgeschichte, die hier

nur angedeutet werden kann. Erste Vorarbeiten lassen sich schon für 1798 nachweisen, erste Formulierungen 1812–15 in Wien, konsequenter arbeitete Koch in den Jahren um 1820 daran, die Vorrede stammt erst von 1831. Ein Faktum der Entstehungsgeschichte ist jedoch für das Folgende von besonderer Bedeutung. In Beda Webers »Charakterbildern« von 1853 findet sich ein Kapitel »Koch in Rom 1829«, in dem vermerkt ist, daß Buonaventura Genelli an Kochs Traktat mitgearbeitet habe⁵⁸. Genelli, der 1822 nach Rom gekommen war und sich sofort dem Kreis um Koch und Reinhardt und nicht den altersgleichen Nazarenern angeschlossen hatte, wird zumindest an der Schlußredaktion beteiligt gewesen sein und, wie zu vermuten ist, auch an der Konzipierung des letzten Teils. Dieser letzte Teil nun ist vorwiegend eine Verteidigung des Charakteristischen und Interessanten in der Kunst⁵⁹. Zwar wirft Koch darin der Kunst der Gegenwart vor, sie folge statt dem Schönen und Erhabenen nur noch der gemeinen Nützlichkeit und der Mode, dennoch verteidigt er intensiv etwa die Darstellung des zeitgenössischen Gewandes in Malerei und Plastik gegenüber leerem Idealisieren⁶⁰. Denn »Dinge aus dem Nebel gegriffen, ohne Zeit, Ort und Bestimmung können kein Interesse erwecken«⁶¹. Koch schlägt sich damit in der Debatte über die Darstellungswürdigkeit des unmittelbar Zeitgebundenen eindeutig auf seiten der Berliner, die er in der Person Gottfried Schadows⁶² verteidigt. Unmittelbar daran schließt sich die ausführlichste Behandlung eines einzelnen Künstlers in seinem Traktat an, und zwar die William Hogarths⁶³. Das mag auf den



Abb. 2 Joseph Anton Koch, Kopfstudien
mit Bildnis Carstens

ersten Blick verwundern, doch steht Koch mit seiner besonders positiven Wertung Hogarths in einer durchgehenden deutschen Tradition, die mit Lessings⁶⁴ und Mendelssohns⁶⁵ Bemerkungen zu Hogarths Schönheitstraktat beginnt, über Lavaters⁶⁶ und Wielands⁶⁷ ausführliche Verteidigung der Hogarthischen Physiognomie-Darstellung zu Lichtenbergs⁶⁸ Ausdeutungen der Hogarthischen Kunst führt. Letztere haben am Anfang des 19. Jahrhunderts noch eine Reihe von Nachahmern⁶⁹ gefunden.

Koch schließt sich eng an die Argumentation Lavaters und Wielands an; für ihn ist Hogarth der unübertroffene Maler der Leidenschaften und Gemütsbewegungen. Hogarth sei in diesem Punkte »im Einverständnis mit den größten Malern der Kunst, die das Edle und Erhabene zu ihrem Vorbild nehmen«⁷⁰ gewesen. »Der ernsthafte Historienmaler kann von Hogarth lernen und zur Kenntnis menschlicher Gemütsbewegungen bei ihm in die Schule gehen«⁷¹. »Hogarth schildert Gestalten, welche (zwar) unter Gewerb und Polizei stehen, aus der Erde kriechen, sich zwischen ihren Guten und Bösen herumtreiben; das ist (aber) noch keineswegs das, was man Carrikatur oder Fratze nennt«⁷². Koch fordert also für die Kunst bestimmten Charakter, der wohl von Karikatur zu unterscheiden ist, »characters not caricatura«, um Hogarth zu zitieren⁷³, und zieht erneut in diesem Zusammenhang gegen »die abstrakte Schönheit mit ihrer nebligten Gestaltlosigkeit und Nichtexistenz«⁷⁴ zu Felde. Koch selbst hat, getreu nach Hogarths Vorbild, ein Skizzenblatt, bezeichnenderweise mit dem Bildnis Carstens, gefertigt, das erst Carstens als »Charakter« und dann demonstrativ als »Karikatur« zeigt⁷⁵ (Abb. 2).

Schon Wieland hatte, Lavater folgend, den Künstler als Naturforscher gesehen und von ihm gefordert, daß er »den allgemeinen Charakter jeder besonderen Klasse von Mensch«⁷⁶ darstellen solle. Koch argumentiert ähnlich: »Die griechische Malerei und Plastik hatte einen ererbten Typus für die Gestalten ihrer Gottheiten und Helden. Die vergötterte Schöpfung personifizierte sich in symbolischer Bedeutung; jedes dargestellte Wesen hatte einen so bestimmten Charakter, daß man sich dabei nicht denken und vorstellen konnte, was man wollte«⁷⁷. Und wenig später heißt es: »Der Apollo und Bacchus waren am wenigsten durch die Leier und den Thyrsos unterschieden, wohl aber durch ihren Körperbau und Gesichtsformen; die Individualität von einem jeglichen dieser beiden ging durch, vom Scheitel bis zur Zehe«⁷⁸. In seinem Kurzabriß der Geschichte der Kunst sieht Koch die charakteristische Kunst spätestens seit Raphael und Michelangelo in Verfall geraten, in dem sie bis in die neuere Zeit verblieben sei⁷⁹. Zu den Künstlern seit dem 16. Jahrhundert sagt er, sie »bekümmerten sich nicht mehr um den alten, ererbten, traditionellen Typus, welcher die Charakteristik dieses oder jenen Wesens bezeichnete«⁸⁰. So kommt es bei Koch zu einer Aufwertung der altniederländischen, altdeutschen und altitalienischen, insbesondere christlichen Kunst⁸¹. Bei Cimabue, sagt Koch, war alles noch »karaktergemäß«⁸².

Aus dem Gesagten erhellt sich Kochs Begriff des Idealen. Er fordert vom Künst-

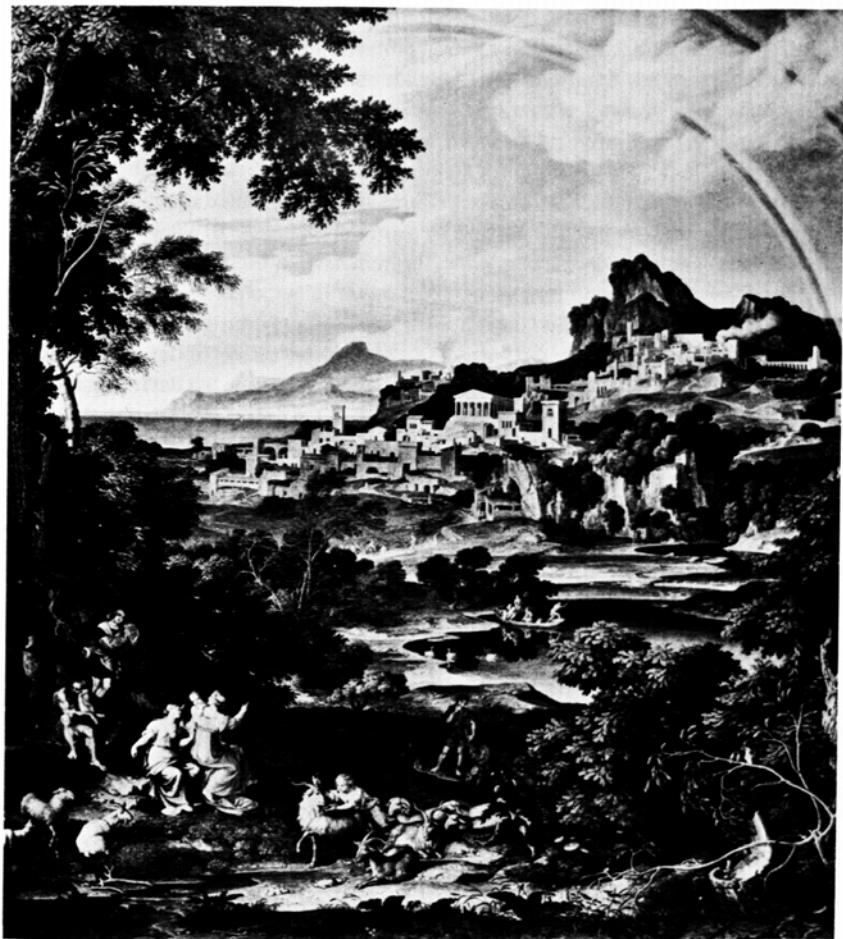


Abb. 3 Joseph Anton Koch, Heroische Landschaft mit Regenbogen, 2. Fassung, 1805–15, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

ler nicht die Befolgung eines abstrakten, allgemeinen Schönheitsideals, sondern über die Auseinandersetzung mit dem jeweils Individuellen die Läuterung zum jeweils Typischen durchaus in seiner historischen und charaktergemäßen Bedingtheit. In Kochs »Gedanken« heißt es: »Die Kunst stellt in den Individuen Gattungen dar«⁸³.

Nun sind Kochs theoretische Bemerkungen sicherlich nicht in erster Linie kunstphilosophischer Natur – Koch spricht von der modernen Kunstpest der Ästhetik⁸⁴ –,

sondern aus der Kunstpraxis abgeleitet und auch auf diese wieder anzuwenden (Abb. 3). Nennt man Kochs Landschaften einfach Ideallandschaften, so greift man zu kurz. Schillers Beschreibung der Idylle als energischer Ruhe, bei der Ideal und Wirklichkeit zum Ausgleich kommen, was jedoch nur durch eine bewußte Herausnahme »aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens« erreicht werden kann⁸⁵, trifft Kochs Landschaften sehr genau. Im Gegensatz zu seinen Vorbildern Poussin, Dughet⁸⁶ und Lorrain sind Kochs Landschaften nicht durchgehend idealisch, sondern, wieder mit Schillers Begriff, »künstlich«⁸⁷ zusammengesetzt. In zweierlei Hinsicht: der Vordergrund der Kochschen Bilder besteht aus nahnächtigen Naturdetailstudien, erst der Hintergrund weicht idealisierend vom Natureindruck ab, Koch sagt selbst zu einer Landschaft: im Ganzen sei er sehr bei der Natur geblieben, nur einen Teil der Gebäude (im Hintergrund) habe er veredelt⁸⁸. Zum anderen setzt Koch seine Bilder aus verschiedenen Landschaftsstudien zusammen, so daß die einzelnen Teile der Gesamtlandschaft durchaus verschiedene Augenpunkte haben können, gelegentlich lassen sich die einzelnen Teile geradezu optisch herauslösen⁸⁹. Die energische Ruhe der Idyllen, der Ausgleich von Ideal und Wirklichkeit, von Natur und Kunst, ist sozusagen thematisiert, zumindest direkt greifbar. Das Naive ist höchst sentimentalisch. Die Ansiedlung der Idylle »vor dem Anfang der Kultur«⁹⁰ erfolgt bei Koch in der unverfälschten Natur der Schweiz und in den Sabinerbergen. Kochs zahlreiche, und nicht nur aus Marktgründen, in Rom gemalten Alpenlandschaften sind bezeichnend genug. In Rom waren die Alpen für Koch fern, vorzeitig, »dem Gedränge des bürgerlichen Lebens«⁹¹ entzogen, aber auch Ort bürgerlicher Freiheit. Und, ohne die Parallele zu Schiller strapazieren zu wollen, sie stammten aus Kochs »kindlichem Alter«⁹², zu ihnen kehrte er in seinen Bildern zurück. Diesem elegischen Ideal steht Kochs engagierte Teilnahme an der gesellschaftlich-historischen Entwicklung, sein Ideal logisch ergänzend und erklärend, gegenüber.

Die Koch-Sekundär-Literatur meint sein Engagement für die französische Revolution als bloßen jugendlichen Überschwang abtun zu können. Sie sieht sich in dieser Meinung bestätigt durch Kochs spätere ausgesprochene Franzosenfeindlichkeit⁹³. Die – samt und sonders in der Sekundär-Literatur genannten und hier nur zum Teil aufgeführten – Fakten bedürfen einer erneuten Überprüfung. Ihr Ergebnis kann nur die Konstatierung eines bis zum Lebensende zu verfolgenden, wenn auch später nicht ohne Resignation vertretenen Republikanismus sein.

In Form einer Aufzählung stellen sich die Fakten so dar⁹⁴: 1791 floh Koch aus der Stuttgarter Karlsschule, neun Jahre nach Schiller. Anfang 1792 schloß er sich den Jakobinern in Straßburg an, er wohnte bei de la Vaux, dem Herausgeber des radikalen »Courir de la Strasbourg«. Im selben Jahr datierte er ein Aquarell »im 4. Jahr der Freiheit«, diese Art der Datierung findet sich auch noch aus dem 7. Jahr. 1793 wurde Koch aus Basel ausgewiesen, jakobinischer Neigungen verdächtig. Aus dieser Zeit stammt eine satirische Sepia-Zeichnung mit der Andacht in einer katholischen Kirche, in der gegen Ketzer und Jakobiner gepredigt wird; ein Jüngling mit

den Zügen Kochs hält seinem Nachbarn die Faust unter die Nase; in dem aufwendigen Blatt mit etwa 60 Figuren sieht die Literatur Hogarth-Einfluß. Im April 1795 kam Koch nach Rom, Carstens Ausstellung in Battonis Atelier war gerade eröffnet, Koch schloß sich dem Kreis um Carstens an. 1798 wurde Rom nach dem Einmarsch der französischen Truppen zur Römischen Republik. 1797/98 war Fernow, Carstens Kompagnon, einer der engagiertesten intellektuellen Sprecher der Republikaner in Rom. Im Juli 1797 schrieb Koch an den Kunsthändler Frauenholz nach Nürnberg: »Die französische Revolution ist reichhaltig zu malerischen Darstellungen. Ich glaube, daß sie allgemein ohneracht des Parteigeistes, in der Kunst dargestellt, gefallen wird . . .«⁹⁵. Wenn auch Frauenholz offenbar nicht an derartigen Darstellungen interessiert war, so existiert doch immerhin von 1797 die Radierung »Der Schwur der 1500 Republikaner bei Montenesimo«⁹⁶ (Abb. 4), Koch folgt deutlich Davids »Schwur der Horatier«, trotz seiner sonstigen, vor allem späteren David-Abneigung⁹⁷.

Die chaotischen, von Hungersnot und Plünderungen geprägten Verhältnisse in Rom ließen Koch zum Franzosenhasser werden. In einem ausführlichen Brief von 1805 an den württembergischen Staatsrat von Fischer resümierte Koch seine republikanische Entwicklung⁹⁸. Zu seiner Schweizer Zeit heißt es: »Dort hörte ich den Sturz der Jakobiner und war darüber entrüstet, denn an diesem fatalen neunten Thermidor sah ich die Gegenrevolution im Geiste voraus«⁹⁹. In Rom schienen ihm die Ideale der Revolution mit Füßen getreten zu werden: »Ich fing an, mich des Republikanismus zu schämen, dieweil die Freiheit zur feilen Dirne geworden; man sah alles, nur keine Republikaner«¹⁰⁰; er berichtet ferner über die Pervertierung wirklichen Patriotismus, von der Hängung eines republikanischen Freundes und seinem

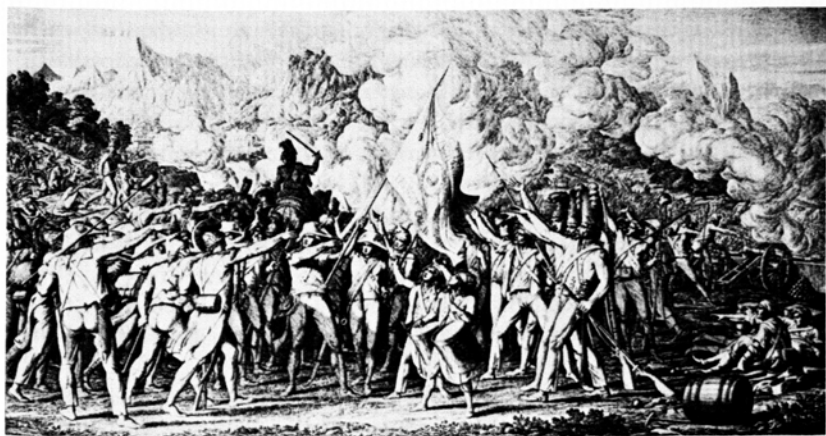


Abb. 4 Joseph Anton Koch, Schwur der 1500 Republikaner bei Montenesimo 1797, Radierung (Andr.28)

daraus resultierenden Haß auf die Franzosen. Jedoch »meine Neigung zur politischen Freiheit ist unverändert«¹⁰¹. Und noch in einem weiteren Brief von 1825 an von Fischer begründete er seine durch Auftragsmangel bedingte Abreise aus Rom politisch: »Da die französischen Republikaner als Monarchisten wieder nach Rom kamen, konnte ich es allda nicht mehr aushalten und ging nach Wien«¹⁰². 1814–15 war Koch tief enttäuscht über das gänzlich unbefriedigende Ergebnis des Wiener Kongresses, der die ersehnte Neuordnung Europas nicht gebracht hatte und sah durchaus das Reaktionäre der Hl. Allianz, mokierte sich über die deutsche Kleinstaaterei und die »heiligen Bündler und Kongreßler«¹⁰³: »Die Philister wollen noch einmal mit dem Eselskinnladen durchgebläut werden, bevor lassen sie das Ding nicht«¹⁰⁴. Und noch 1835 heißt es in einem Brief des 66jährigen Koch an seinen alten Freund von Fischer etwas resignierend: »... ein klatterreiches Justemilieu erhält die revolutionäre Welt zwischen Schlaf und Wachen, ein Philisterleben, wovon alles strotzt, macht mir die Welt unangenehm«¹⁰⁵.

Sieht man diese in der Literatur verstreuten Fakten im Zusammenhang, so wird man von einem Gesinnungswandel bei Koch wohl nicht mehr reden können.

Nun ist Koch nicht der einzige, bei dem Republikanismus und sentimentalischer Klassizismus logisch zusammenfallen. Für Carstens war vermutet worden, daß sein »Megapenthes« republikanische Tendenz habe¹⁰⁶, eine Annahme, die, wenn man die revolutionäre Begeisterung seines engen Freundes, des klassizistischen Theoretikers Fernow bedenkt, nicht abwegig zu sein scheint. Genelli schließlich, der sich 1822 an Koch in Rom anschloß, trug 1848 in München die Fahne des Künstlerfreikorps. Genelli schrieb selbst dazu: »Ich trug wahrscheinlich die erste dreifarbige Fahne in Deutschland öffentlich einher. Von den Professoren der Akademie der Künste war keiner dabei«¹⁰⁷. Carstens und Genelli, mit gewissen Einschränkungen auch Koch, waren bewußte gesellschaftliche Außenseiter, extreme Gegner jeden Akademietriebes und damit so gut wie aller öffentlichen Kunstbestrebungen. Ihr Klassizismus war Ausdruck des Gefühls eines Ungenügens an der bestehenden Gesellschaft und somit sicher eine Flucht ins Idealische, andererseits aber auch der Versuch, auf anderer Ebene, und zwar über die Reflexion des Charakteristischen, diesen Klassizismus als utopischen Entwurf zur Natur zurückzuführen.

4.

Schiller hat alles Sentimentalische letztlich als elegisch beschrieben – in extremem Maße trifft dies auf die Werke des Spätlings der aufgezeigten Tradition, auf Buonaventura Genelli¹⁰⁸, zu.

Auch Genelli soll – bewußt einseitig – nur auf sein Verhältnis zum Realistischen hin befragt werden, dafür bietet sich sein Zyklus »Lebenslauf eines Wüstlings« besonders an.

Genelli fühlte sich als direkter Nachfolger Carstens. Im Hause von Genellis Oheim, des Architekten Hans Christian Genelli, hatte Carstens in seiner Berliner Zeit freundlichste Aufnahme gefunden, hier wurde sein Andenken hochgehalten, und Genelli konnte Werke von Carstens Hand sehen. Nach dem frühen Tod seines Vaters wurde neben Johann Erdmann Hummel sein Oheim Hans Christian Genelli sein Vormund. Hier, so läßt sich annehmen, wurde er – wie Carstens bald 30 Jahre früher – von dem überzeugten Klassizisten Hans Christian Genelli mit klassizistischer Kunsttheorie und -anschauung vertraut gemacht. Der hier angelegten Tendenz blieb Genelli – Biedermeier und bürgerlichem Realismus zum Trotz – zeit seines Lebens mit ungemeiner Konsequenz treu.

Von daher mag es auf den ersten Blick verwundern, gerade bei ihm die Fragestellung auf sein Verhältnis zum Realistischen hin zuspitzen zu wollen. Doch schon die Nennung des Titels seines im Stil extrem klassizistischen Zyklus »Lebenslauf eines Wüstlings« läßt seinen Klassizismus in nicht ungebrochenem Licht erscheinen. Schon die Zeitgenossen und seine erste Kritikergeneration haben natürlich erkannt, daß der Titel von Hogarths gleichnamigem Zyklus übernommen ist. Allerdings werden sie nicht müde zu betonen, daß Genelli sonst gar nichts mit Hogarth gemein habe¹⁰⁹. Und auch die neueste Literatur betont – zu Recht –, daß Genellis Zyklus im Gegensatz zu Hogarths nicht sozialkritisch und historisch gebunden, auch nicht moralisierend sei, keine Milieuschilderung liefere¹¹⁰. Dennoch kann man sich mit dieser Feststellung nicht ganz zufrieden geben. Das Faktum der bewußten Titelübernahme bleibt bestehen, ferner der erwähnte Umstand, daß Genelli in Rom Koch bei der endgültigen Abfassung seiner »Modernen Kunstchronik« mit der überraschend ausführlichen und positiven Hogarth-Würdigung im Schlußteil geholfen hat. Man darf vermuten, daß seine Hogarth-Einschätzung mit der Kochs weitgehend übereinstimmt hat.

Genellis Zyklus ist erst 1866 lithographiert erschienen; es läßt sich jedoch wahrscheinlich machen, daß der erste, nicht erhaltene, 18 Blatt umfassende Entwurf noch aus Genellis bis 1832 dauernden römischen Zeit stammt¹¹¹. Schon die frühesten Besprechungen heben besonders hervor, daß Genelli der originelle Erfinder der Geschichte seines Zyklus sei¹¹², also nicht einer literarischen Vorlage folge. Die gleiche Feststellung ist Topos der frühen Hogarth-Literatur, und als Muster an Originalität wird in beiden Fällen Shakespeare zitiert¹¹³.

Genellis Zyklus unterscheidet sich durchaus von den in Deutschland noch am Anfang des 19. Jahrhunderts üblichen, auch literarischen Nachahmungen der Hogarth'schen Serien.

Im Kommentar von Max Jordan zur lithographierten Ausgabe wird Genellis Geschichte »eine freie Dichtung nach Motiven des Don Juan«¹¹⁴ genannt. Genellis »Wüstling« ist das Pendant zu seinem »Lebenslauf einer Hexe«, der zwar früher publiziert, jedoch später konzipiert wurde¹¹⁵; Max Jordan spricht von der »Hexe« als einer Art »weiblichem Faust«¹¹⁶. Auch Genellis »Hexen«-Zyklus verweist natür-

lich wieder auf das Hogarthsche Vorbild – in diesem Fall auf dessen »Lebenslauf einer Buhlerin«. Schon relativ früh hat man jedoch für den »Wüstling« gesehen, daß auch der Verweis auf die Don Juan-Gestalt nicht ausreicht¹¹⁷. Eher wird man sagen können, daß Genelli in seiner Serie verschiedene literarische Topoi kombiniert; so hat Ulrich Christoffel für die bacchantische Szene (*Abb. 5*) auf Ardinghello verwiesen, für die Szene, in der der »Wüstling« zufällig dem Begräbniszug seiner Geliebten begegnet, auf Clavigo¹¹⁸; in der Reue des Wüstlings schließlich finden sich Anspielungen auf die Geschichte des Verlorenen Sohnes¹¹⁹. Der »Wüstling« ist auch schon darum keine reine Don Juan-Figur mehr, weil er Reue und Verzweiflung kennt und nicht mehr das Prinzip ungebrochener Sinnlichkeit verkörpert¹²⁰. Damit reflektiert Genelli durchaus die romantische Entwicklung der Don Juan-Figur, in der aus Don Juan, der ganzheitlichen Verkörperung des Sinnlichkeitsprinzips, der Zerrissene, nach Erlösung sich Sehrende wird. Don Juan bekommt faustische Züge. Grabbes Tragödie »Don Juan und Faust« von 1829 bringt die beiden extremen Lebensprinzipien in einem Stück zusammen, aus der Gegenüberstellung kann Don Juan nicht mehr rein hervorgehen, er reflektiert seine eigene Sinnlichkeit, der dadurch ihre alles mitreißende Folgerichtigkeit genommen wird; er erscheint schließlich auf sich selbst geworfen. Don Juan hört auf, eine konsequente Dramenfigur zu sein¹²¹. Auch Genellis Geschichte und Figur durchlaufen keine gänzlich logische Entwicklung mehr. Seine Erzählung ist aus miteinander nur lose verbundenen Szenen kombiniert, die einzelne Szene ist häufig nur Variation des Themas.

Den Schlüssel zu Genellis »Wüstling« bietet das komplexe Titelblatt (*Abb. 6*), das die Konsequenz der Geschichte in einer großen Arabeske vorwegnimmt. In Genellis eigenem Kommentar zum Titelblatt heißt es: »Von einer Tafel, welche die Mitte des Titelblattes bildet, und auf welcher die Worte stehen: ›Deinde concupiscentia cum conceperit, parit peccatum vero cum consummatum fuerit, generat mortem‹ (»Darnach, wenn die Lust empfangen hat, gebietet sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebietet sie den Tod«, Epistel Jacobi 1, 15), gehen zu beiden Seiten zwei Arabesken aus, von denen die eine den trauernden Schutzengel des Wüstlings umschliesst, die andere den Satan als Afterphilosophen, welcher, die Philosophenmaske sich vom Gesichte ziehend, hohnlachend dasitzt. Über der Tafel sieht man in einem leichten Wagen, welcher von zwei Dämonen gezogen wird, einen Jüngling sitzen, auf den Knien den vulgären Amor, der ihm verlockende Lieder vorsingt. Diesem Amor folgen, den Wagen umschwirrend, die sieben Todsünden nach. Den ganzen Zug leitet ein höllischer Seelenführer zum Abgrund hinab. Unter der Tafel sieht man eine Schar unselig gewordener Weiber, die furienähnlich ihren Verführer peinigern. Diese Geister werden gleich Blättern von zwej entgegengesetzten Höllenwinden auf dunkelm Gewölke umhergewirbelt.«¹²². Der Wüstling, der schlaff und elegisch und damit, nach Schillers Definition, nicht unbewußt, aber im Moment willenlos Amor lauscht, erscheint eingespannt zwischen Philosophie und Religion; da er der verführerischen weltlichen Philosophie folgt, ist er faustisch der Hölle aus-

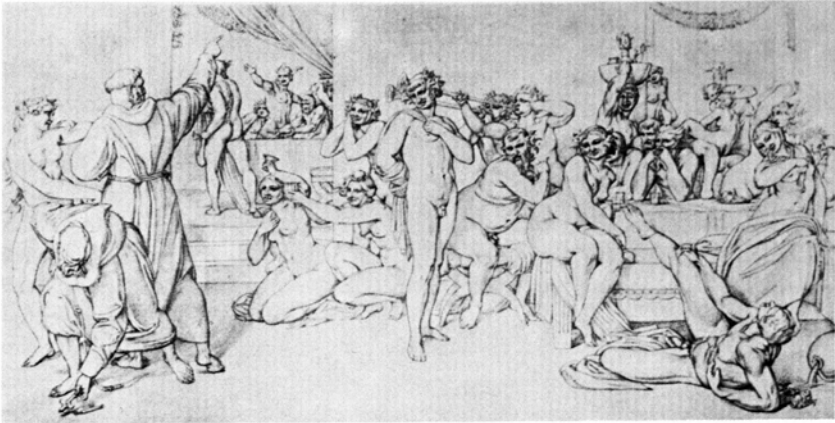


Abb. 5 Buonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Wüstlings, Bacchanal, Tafel 9

geliefert, in die ihn im unteren Teil der Komposition seine zu Furien gewordenen Opfer zerren. Seinem ein Kreuz haltenden und mit einem Pilgergewand bekleideten Genius bleibt nur die Trauer. Interessant ist nun, daß die satanische Philosophie eine Maske mit den Zügen Voltaire's vor sich hält. Für Schiller in »Naiv und Sentimentalisch« verkörpert Voltaire die falsche Satire¹²³. Ihr liegt nach Schiller zu wenig Ernst zugrunde, Voltaire folge in ihr nur seinem Verstand, nicht seinem Gefühl, er sei nicht idealisch, nur äußerlich.

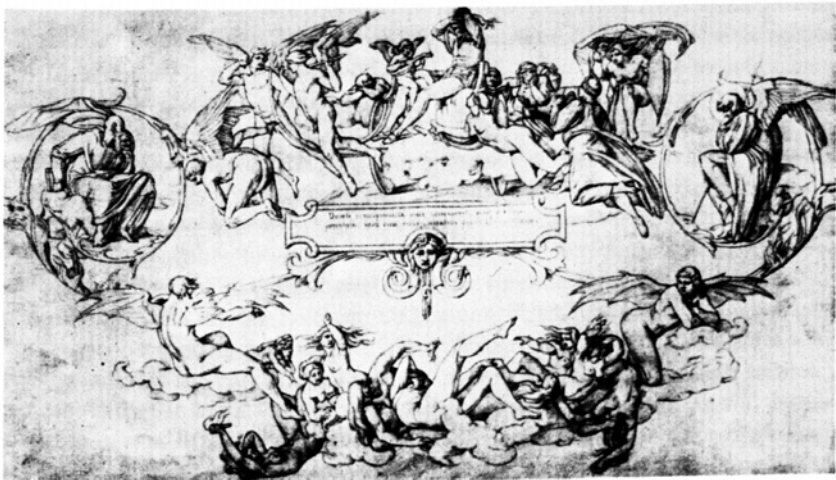


Abb. 6 Buonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Wüstlings, Titelblatt

Man würde fehlgehen, wollte man aus Genellis Verwendung des christlichen Genius als Gegenspieler des Philosophen und des Zitates aus dem Brief des Jakobus ein eindeutiges Plädoyer für das Christentum ablesen. Dagegen spricht schon Szene VI des »Wüstlings«, in der sich der Wüstling über eine ähnliche Gegenüberstellung wie im Titelblatt amüsiert: ein, wie Genelli schreibt, »feister Pfaff und ein schmarotzen-der Philosoph«¹²⁴ streiten sich in dieser Szene. Genelli argumentiert vielmehr gegen eine falsche Sinnlichkeit und für die wahre Sinnlichkeit, die für ihn nur in der Kunst aufgehoben sein kann. Denn sein Wüstling – und darin bleibt er Don Juan – ist bis zum Ende von unveränderter körperlicher Schönheit, auch die Furien entsprechen klassischem Schönheitsideal. Der Widerspruch von körperlicher Schönheit und verworfener Seele – in Genellis Serie »Aus dem Leben eines Künstlers« ist es der Widerspruch zwischen künstlerisch idealistischem Anspruch und gesellschaftlicher Realität¹²⁵ – ist für Genelli nur in der künstlerischen Form auflösbar, die Arabeske ist geradezu durch diese Fähigkeit definiert, denn sie hält Ideal und Wirklichkeit in einem Schwebezustand¹²⁶. Die Arabeske kann in ihrem Verlauf ihren Realitätscharakter wandeln. Im Titelblatt kann die Akanthusranke zur Höllenflamme werden, unter der Schrifttafel, die gleichzeitig den Abgrund für den Wagen des Wüstlings anzeigt, laufen die Ranken neben dem Medusenhaupt logisch in Schlangen aus. Als Ornament bannt die Arabeske Bewegung auf der Fläche fest. Friedrich Schlegel hat in der Arabeske eine elegische Reflexionsform der Ironie gesehen¹²⁷, für den älteren Schlegel beginnt der Begriff der Arabeske sogar den der Ironie zu verdrängen¹²⁸. In der Arabeske, die nie den Charakter des Willkürlichen ablegt¹²⁹ und darin gerade ihre Qualität besitzt, versucht der Künstler in immer neuen Formansätzen phantasievoll die Gegenstände, die ihm in der Realität auseinanderfallen, zusammenzubinden. Dem Künstler bleibt jedoch immer bewußt, daß dieser Zusammenhalt nur in unendlich fortschreitender Bewegung und Wiederholung der Form bestehen bleiben kann.

Überspitzt ausgedrückt, besteht Genellis Versuch darin, diese fortwährende Bewegung zum Stillstand, d. h. zur Erfüllung zu bringen, indem er ihr die Sinnlichkeit des schönen menschlichen Körpers gegenüberstellt (*Abb. 7*). Damit bleibt Genelli, so sehr die Arabeske eine romantische Form ist, Klassizist und auf Schillerscher Stufe.

Nach Schiller ist das wirklich Schöne der harmonische Ausgleich von Sinnlichkeit und Vernunft¹³⁰. Das muß auch für Schiller in der Gegenwart widersprüchlich bleiben, denn nur beim Naiven fallen Sinn und Vernunft zusammen. »Ist der Mensch in den Stand der Kultur getreten, und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist jene sinnliche Harmonie in ihm aufgehoben, und er kann nur noch als moralische Einheit, d. h. als nach Einheit strebend, sich äußern«¹³¹. Das Sinnliche, gekoppelt an das Individuelle und Wirkliche, soll durch die Form zum Ideal geläutert werden; da das Erreichen nur Ziel sein kann, muß den Künstler, nach Schiller, der Spieltrieb bewegen, der dynamisch Sinnlichkeit bzw. Realität und Ideal in sich erhält¹³². Der

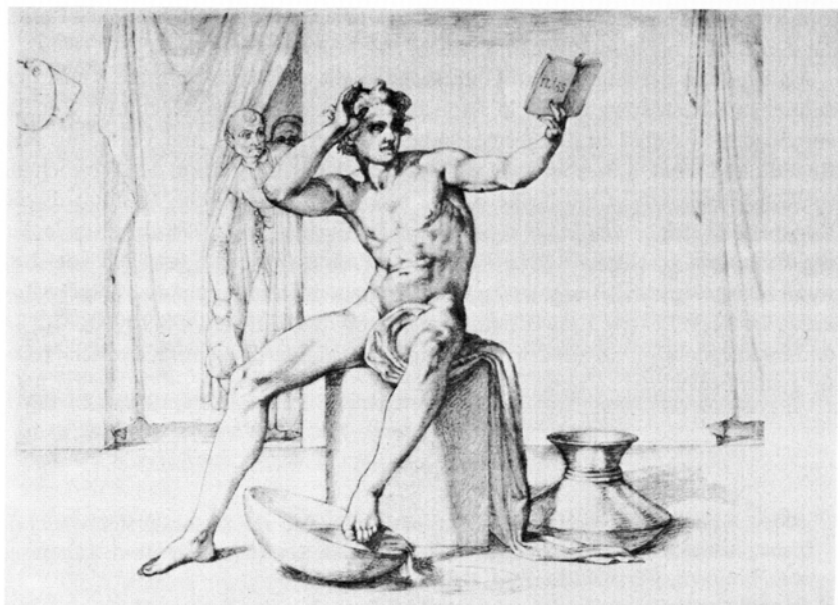


Abb. 7 Buonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Künstlers, Im römischen Studio, Tafel 17

sinnfälligste Ausdruck dieses Spieltriebes scheint für die Zeit in der bildenden Kunst die Arabeske gewesen zu sein. Für Genelli, der die Arabeske in Anwendung auf das klassische Schönheitsideal bringt, wird das Resultat im Schillerschen Sinn elegisch. Die Entgegenstellung von Natur und Kunst, von Ideal und Wirklichkeit, wobei die Darstellung des jeweils ersteren überwiegt und Wohlgefallen daran vorherrschende Empfindung wird, ist auch bei Genelli deutlich, ebenfalls die wechselnde Spannung von Ruhe und Bewegung, schon der unterschiedliche Realitätscharakter der Arabeskenform verweist darauf. Der durchgehend elegische Zug von Genellis Werken, das Überwiegen des klassischen Ideals gegenüber der Realität beschränkt die Darstellung von Sinnlichkeit zumeist auf die bloße körperliche Existenz; das führt zu einer physiognomischen Gleichförmigkeit seiner elegischen Gesichtstypen, zu einer gewissen Inaktivität seiner Personen und erweckt den Charakter des aus einzelnen in sich ruhenden Figuren Zusammengesetzten; den kompositorischen Zusammenhang versucht Genelli, was interessanterweise schon seine Zeitgenossen kritisiert haben¹³³, unter anderem durch Form- und Motivwiederholungen in ein und derselben Darstellung, häufig auf engstem Raum, zu erreichen (Abb. 5). Für Genelli jedoch scheinen diese Wiederholungen ein Versuch der Umsetzung der Prinzipien der Arabeske ins szenisch Gegenständliche zu sein, als distanznehmende Reflexions-

form zwar, aber immer noch in dem Glauben an die Erfüllung in der schönen Form, die den Bezug zur menschlichen Sinnlichkeit nicht verloren hat.

Als Ergebnis der angestellten Untersuchung gilt es festzuhalten: die Kunst des deutschen Klassizismus nimmt in ihren Exponenten Carstens, Koch und Genelli unterschiedenen Anteil an den zeitgenössischen Überlegungen zum Verhältnis von Realität und Ideal, d. h. aber auch zur Frage nach der Integration des Wirklichen, sinnlich Greifbaren in die Kunst. Das klassizistisch-idealistische Resultat dieser Kunst erwies sich einerseits als geprägt von der Einsicht in das Unzureichende der gegenwärtigen gesellschaftlichen Realität und andererseits als getragen von der, wenn auch gelegentlich resignativen, d. h. elegischen Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Dieser reflektive Klassizismus, der sich mit den Mitteln der Satire, der Idylle und der Elegie behilft, scheint mit dem Schillerschen Begriff »sentimentalisch« relativ genau bezeichnet zu sein.

Anmerkungen

¹ Alfred Kamphausen, Asmus Jakob Carstens (= Studien zur Schleswig-Holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 5), Neumünster in Holstein 1941, S. 188f. (im folgenden: Kamphausen); F. Noack, Das deutsche Rom, Rom 1912, S. 106ff.

² So wird Carstens noch für den 5. Jahrgang des Deutschen Kunstblattes, Berlin 1854 zum Schutzpatron gewählt und in Nr. 1 vom 5. 1. 1854, S. 1, »Morgenstern des neuen Kunstlebens« genannt.

³ Dieses Gedankengut stammt aus Kantschen Quellen, vermittelt durch Fernow, am deutlichsten in dessen Brief an Jens Baggesen an Kant exemplifiziert, s. dazu Herbert von Einem, Carl Ludwig Fernow, Eine Studie zum deutschen Klassizismus (= Forschung zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, Bd. 3), Berlin 1935, S. 117; (im folgenden: von Einem).

⁴ Kamphausen, Abb. 24, 61, Taf. 19, 20.

⁵ Karl Ludwig Fernow, Carstens, Leben und Werk, hrsg. und ergänzt von Herman Riegel, Hannover 1867 (Erstausgabe Leipzig 1806), S. 124.

⁶ Zum »Megapenthes«: Kamphausen, S. 161–177; P. M., Der Teufel und seine Gesellen in der bildenden Kunst, VIII. Bis auf die Gegenwart (Fortsetzung). B. Künstlerische Regeneration, in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, S. 142 (Nr. 16, 16. April 1857); hrsg. von Herman Riegel, Carstens Werke in ausgewählten Umriss-Stichen von Wilhelm Müller, 2. Aufl., Leipzig 1869, (Buonaventura Genelli vom Herausgeber und Verleger gewidmet), Taf. 17 (Überfahrt), Taf. 23 (Einschiffung); Fernow, op. cit. (Anm. 5), S. 124, 144, 174, 185, 267, 279, 317 (Thorwaldsens Kopien), 366, 372; zu Kochs Kopien: David Friedrich Strauß, Kleine Schriften, Leipzig 1862, S. 330 (in: Beilage zu Kap. VII: Joseph Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei) und: Otto R. von Lutterotti, Joseph Anton Koch, Berlin 1940, S. 171 (Brief an R. v. Langer, 17. 1. 1815), Kat. Nr. 388, 441 (Überfahrt), Kat. Nr. 389, 442 (Einschiffung); (im folgenden: Lutterotti).

⁷ Kamphausen, S. 162.

⁸ Kamphausen, S. 163.

- ⁹ Kamphausen, S. 207.
- ¹⁰ Kamphausen, S. 208, Taf. 23, 24.
- ¹¹ Kamphausen, S. 209.
- ¹² Kamphausen, S. 165.
- ¹³ Kamphausen, S. 177.
- ¹⁴ Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, Philosophische Schriften, 1. Teil, Weimar 1962, S. 413–503; (im folgenden: NA XX).
- ¹⁵ Die folgenden Ausführungen zu Schiller fühlen sich vor allem Peter Szondi, Poetik und Geschichtsphilosophie I, Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2, Frankfurt 1974 verpflichtet. Schillers »Naiv und sentimentalisch« wird dort besonders S. 166–183, 246 behandelt, in geringfügig veränderter Form vorher erschienen als: Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische, Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung, in: Peter Szondi, Lektüren und Lektionen, Frankfurt 1973, S. 47–99. (Die Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 2 im folgenden: Szondi). Vgl. auch die allerdings gänzlich immanenten Begriffsabgrenzungen bei: Olive Sayce, Das Problem der Vieldeutigkeit in Schillers ästhetischer Terminologie, in: Jb. d. dt. Schillergesellschaft 6, 1962, S. 149–177, bes. S. 166–177.
- ¹⁶ NA XX, S. 473, Anm.; Szondi, S. 174.
- ¹⁷ NA XX, S. 441.
- ¹⁸ NA XX, S. 442.
- ¹⁹ NA XX, S. 442.
- ²⁰ NA XX, S. 443.
- ²¹ NA XX, S. 447.
- ²² NA XX, S. 447.
- ²³ Lucian von Samosata, Sämtliche Werke, Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland, Leipzig 1788–89, re-progr. Nachdruck, Darmstadt 1971, Bd. 1, 2. Teil »Gespräche«, S. 301–330 »Die Überfahrt oder der Tyrann«.
- ²⁴ Fernow, op. cit. (Anm. 5), S. 366.
- ²⁵ Lucian, op. cit. (Anm. 23), Bd. 3, 6. Teil, S. 455; Bd. 1, S. XXXVIII.
- ²⁶ Lucian, op. cit. (Anm. 23), Bd. 1, 2. Teil, S. 301–330.
- ²⁷ Christoph Martin Wieland, Unterredungen mit dem Pfarrer XXX (1775), in: C. M. W., Sämtliche Werke, Bd. 30, Leipzig 1797, S. 409–501; zum Problem der klassizistischen Karikatur, das hier nicht abgehandelt werden kann, s. Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 696–701.
- ²⁸ Wieland, op. cit. (Anm. 27), S. 484–86.
- ²⁹ Wieland, op. cit. (Anm. 27), S. 491.
- ³⁰ ebenda, die Formulierung knüpft bewußt an J. C. Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, deren erster Band in Leipzig und Winterthur 1775 erschienen war, an. Wieland zitiert die »Fragmente« ausführlich in seinen »Unterredungen« auf S. 493–501.
- ³¹ ebenda.
- ³² NA XX, S. 443.
- ³³ NA XX, S. 442.
- ³⁴ In Schillers Vorarbeiten zu »Kallias oder Über die Schönheit« (1792/93) heißt es: »Ein moralischer Zweck gehört zur Materie oder zum Inhalt, und nicht zur bloßen Form.« Hier zi-

- tiert nach Friedrich Schiller, Werke, hrsg. v. Reinhard Buchwald, Wiesbaden 1955, Bd. 2, S. 199.
- ³⁵ August Wilhelm Schlegel's sämtliche Werke, hrsg. v. Eduard Bocking, Bd. 10, Leipzig 1846, S. 36–38 (aus den Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen, 1790, St. 174). Schlegel verweist auf die ebenfalls sehr lobende Anzeige der ersten Bände in den Göttingischen Anzeigen 1788, S. 1257.
- ³⁶ Friedrich Schlegel, Seine Prosaischen Jugendschriften, hrsg. v. J. Minor, Bd. 1, Wien 1882, (Nachdruck von: Die Griechen und die Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Alterthum, 1. Band, Neustrelitz 1797, Vorrede (zu: Über das Studium der griechischen Poesie, 1795), S. 80.
- ³⁷ Auf die komplexe Bedeutung, die Goethe und Schiller dem »Charakteristischen« beimes- sen, kann hier nicht eingegangen werden. Das Problem müßte im Zusammenhang mit den beiden Horen-Aufsätzen von Aloys Hirt über das Kunstschöne und über Laokoon (zum Problem des Charakteristischen im Verhältnis zum Ausdruck) behandelt werden, s. von Einem, S. 173f.; Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Sp. 992–994 Stichwort das »Charakteristische«.
- ³⁸ Friedrich Schlegel, op. cit. (Anm. 36), S. 81–83.
- ³⁹ Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. v. Karl Wilhelm Ludwig Heyse (Fotomechanischer Nachdruck der 1. Ausgabe, Leipzig 1829), Darmstadt ²1962, S. 246f.
- ⁴⁰ Solger, op. cit. (Anm. 39), S. 245.
- ⁴¹ ebenda.
- ⁴² NA XX, S. 448.
- ⁴³ NA XX, S. 448f.
- ⁴⁴ NA XX, S. 466–473.
- ⁴⁵ NA XX, S. 466 Anm.
- ⁴⁶ NA XX, S. 467. Das Problem entfremdeter Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft hat Schiller in »Über die ästhetische Erziehung« ausführlicher behandelt: NA XX, S. 322f.; vgl. dazu in Schillers Nachfolge auch Fernow: Fernow, op. cit. (Anm. 5), S. 38.
- ⁴⁷ NA XX, S. 449, 466f.
- ⁴⁸ NA XX, S. 467 Anm.
- ⁴⁹ Szondi, S. 162f., 182f.
- ⁵⁰ Von Einem, S. 106–126, bes. 107, 111f.
- ⁵¹ Szondi, Lektionen (s. Anm. 15), S. 76.
- ⁵² Szondi, S. 178.
- ⁵³ So traut Schiller der »Societät« auch nicht zu, daß sie das Naive aus sich selbst hervorbringt: NA XX, S. 437.
- ⁵⁴ Friedrich Schlegel, op. cit. (Anm. 36), S. 105; vgl. Peter Szondi, Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck, in: Euphorien, 3. Folge, Bd. 48, 1954, S. 398.
- ⁵⁵ Die folgenden Arbeiten zur romantischen Ironie wurden zu Rate gezogen: Beda Allemann, Ironie und Dichtung, Pfullingen 1956 (Kap. Friedrich Schlegel, S. 55–82); Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Tübingen 1960; dies., Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie, in: hrsg. v. Hans Steffen, Die deutsche Romantik, Göttingen 1967, S. 75–97; Ernst Behler, Die Theorie der romanti-

- schen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels, in: Zs. f. dt. Philologie 88, 1969, Sonderheft: Friedrich Schlegel und die Romantik, S. 90–114.
- ⁵⁶ NA XX, S. 467.
- ⁵⁷ Hrsg. v. Ernst Jaffé, *Moderne Kunstchronik oder die Rumfordsche Suppe* von Joseph Anton Koch in Rom, Innsbruck 1905; (im folgenden: Jaffé–Koch).
- ⁵⁸ Zur Entstehungsgeschichte, Jaffé–Koch, S. 13–21; Beda Weber, *Charakterbilder*, Frankfurt 1853, S. 147–162; Lutterotti, op. cit. (Anm. 6), S. 120.
- ⁵⁹ Jaffé–Koch, S. 111–140.
- ⁶⁰ Jaffé–Koch, S. 114–117.
- ⁶¹ Jaffé–Koch, S. 115.
- ⁶² Jaffé–Koch, S. 117.
- ⁶³ Jaffé–Koch, S. 119f.
- ⁶⁴ Lessing veranlaßte noch im Jahr des ersten Erscheinens der deutschen Übersetzung der »Analysis« durch Mylius, 1754, eine zweite verbesserte Ausgabe und schrieb dazu ein Vorwort: Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius, Verbesserter und Vermehrter Abdruck, Berlin und Potsdam 1754.
- ⁶⁵ Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, Berlin 1929, Bd. 1, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, S. 41ff. »Über die Empfindungen« (um 1760), bes. der 5. Brief, S. 58–61 und der 11. Brief, S. 85–88.
- ⁶⁶ Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, 1. Versuch, Leipzig und Winterthur 1775, 9. Fragment, 4. Zugabe, S. 85ff.; 6. Zugabe, S. 96ff.; 7. Zugabe, S. 98ff.; 8. Zugabe, S. 100f.; 18. Zugabe, S. 122f.; 21. Zugabe, S. 132; 4. Versuch, Leipzig und Winterthur 1778, 2. Abschnitt, 5. Fragment, S. 160.
- ⁶⁷ Wieland, op cit. (Anm. 27), S. 493–501; (C. M. Wieland), *Ueber die Schönheit*. Ein Gespräch zwischen Burke und Hogarth, in: *Der Teutsche Merkur* vom Jahr 1776, Weimar 1776 (Februar 1776), S. 131–141, Burkes »Philosophical Enquiry of the Sublime and Beautiful« und Hogarths »Analysis« werden in Gesprächsform miteinander verglichen, Mengs spielt schließlich den Advokaten.
- ⁶⁸ Georg Christoph Lichtenbergs ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Göttingen 1794ff.
- ⁶⁹ z. B. Christian Friedrich Bretzner, *Das Leben eines Liederlichen*, Ein moralisch-satyrisches Gemälde nach Chodowiecki und Hogarth, 3 Bde., 2. verbesserte Auflage, Leipzig 1790–92; (J. F. E. Albrecht), *Karikaturen nach Hogarth und Lichtenberg*, Mainz und Hamburg 1801 (Eine Beilage zu der Zeitschrift *London und Paris*). Dagegen steht etwa die extrem negative Einschätzung Hogarths durch August Wilhelm Schlegel: *Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse* (1799), in: A. W. Schlegels *sämtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Bocking, Bd. 9, Leipzig 1846, S. 105–109.
- ⁷⁰ Jaffé–Koch, S. 119.
- ⁷¹ ebenda.
- ⁷² Jaffé–Koch, S. 120.
- ⁷³ Hogarth, »Characters and Caricatura«, April 1743; »The Bench«, Sept. 1758, s. Ronald Paulson, *Hogarths Graphic Works*, New Haven and London 1965, Vol. 1, Nr. 162 und 205.
- ⁷⁴ Jaffé–Koch, S. 120.
- ⁷⁵ Kamphausen, Abb. 62. Daß auch Carstens selbst sich intensiv mit Physiognomie-Problemen beschäftigt hat, belegt seine Zeichnung »Studie eines Hirten«, bei der es sich weniger

um eine Studie nach dem Modell handeln dürfte, als um eine direkte Auseinandersetzung mit Giacomo della Porta's »homme-brebis« aus dessen Physiognomietraktat von 1586: Kamphausen, Abb. 56 vgl. mit Juris Baltrasuitis, *Aberrations* . . ., Paris 1957, Abb. 8.

⁷⁶ Wieland, op. cit. (Anm. 27), S. 491.

⁷⁷ Jaffé-Koch, S. 135f.

⁷⁸ Jaffé-Koch, S. 135; vgl. Hogarth, op. cit. (Anm. 64), S. 74: » . . . in dem Charakter des Silenus . . . wo die krumme zusammengebeugte Linie . . . eben so durch alle Züge des Gesichts, als durch die andern Theile seines . . . Körpers durchläuft«. Die Gegenüberstellung Bacchus-Apoll ist topisch, sie findet sich etwa auch bei Fernow, s. von Einem, S. 32, bei Fernow im Zusammenhang mit dem Begriff »Grazie«.

⁷⁹ Jaffé-Koch, S. 137-40.

⁸⁰ Jaffé-Koch, S. 139f.

⁸¹ Jaffé-Koch, S. 139, 143.

⁸² Jaffé-Koch, S. 141.

⁸³ David Friedrich Strauß, *Kleine Schriften*, Leipzig 1862, S. 303ff. Beilage zu Kap. VII: Joseph Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei, S. 324.

⁸⁴ Jaffé-Koch, S. 93.

⁸⁵ NA XX, S. 467.

⁸⁶ Strauß-Koch, op. cit. (Anm. 83), S. 318f. zu Poussin und Dughet.

⁸⁷ NA XX, S. 413.

⁸⁸ Lutterotti, S. 56.

⁸⁹ s. Dagobert Frey, *Die Bildkomposition bei Joseph Anton Koch und ihre Beziehung zur Dichtung*, in: *Wiener Jb. f. Kg.* 14, 1950, S. 195-224. Frey scheint der einzige zu sein, der das Verhältnis Malerei-Dichtung im deutschen Klassizismus reflektiert; so hat er auch die Möglichkeit der Anwendung des Schillerschen Idyllenbegriffes auf Joseph Anton Koch erkannt. Allerdings bleiben seine Vergleiche mit der Dichtung in erster Linie phänomenologisch. Wie ich erst nachträglich feststelle, gehen neuerlich auch zwei kunstpädagogische Arbeiten mit besonderem Gewinn von Dagobert Freys Aufsatz aus: Siegfried K. Lang, Heino R. Müller, *Zur Problematik klassisch-bürgerlicher Naturaneignung in Malerei und Dichtung - J. A. Koch »Heroische Landschaft mit Regenbogen« und F. Schiller »Der Spaziergang«*, in: Heino R. Möller/Siegfried K. Lang (Hrsg.), *Werkstatt Kunstpädagogik. Übungen zur Bildbetrachtung*, Ravensburg 1976, S. 40-71; Ulrich Hellmann, *Warum ein Maler die Alpen malt. Unterrichtsmodell zu Joseph Anton Kochs Bild »Der Schmadribachfall«*, in: *Kunst und Unterricht* 42, April 1977, S. 58-65. Einen ersten Hinweis auf Kochs Schiller-Schätzung gibt Lutterotti, S. 92, Anm. 267.

⁹⁰ NA XX, S. 467.

⁹¹ NA XX, S. 467. Beda Weber, op. cit. (Anm. 58), S. 152, berichtet die hierzu sehr passende Bemerkung Kochs von 1829 zu einem eigenen Tirol-Bild: »Tirol ist mir in seiner Wahrheit und Natürlichkeit abhanden gekommen«.

⁹² ebenda.

⁹³ am extremsten bei: Arthur von Schneider, *Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll*, in: *Jb. der preußischen Kunstsammlungen* 59, 1938, S. 189, zu Kochs späterer Franzosen- und Napoleon-Abneigung bes. S. 198, 264, 266, 268, 271.

⁹⁴ das Folgende vor allem nach: Ernst Jaffé, *Joseph Anton Koch, Sein Leben und sein Schaffen*, Innsbruck 1905, bes. S. 14-23, 28f., 79-82, 88, 96, 99; Lutterotti, S. 13, 23, 27, 94f., 138.

Zu den frühen republikanischen Ansichten Kochs s. auch: Theodor Musper, Das Reiseskizzenbuch von Josef Anton Koch aus dem Jahre 1791, in: Jb. der preußischen Kunstsammlungen 56, 1935, S. 167–193, bes. S. 168, 170f.

⁹⁵ Lutterotti, S. 138.

⁹⁶ Lutterotti, Abb. 291 (Andr. 28). Koch hatte Frauenholz diese Radierung angeboten und als Pendant »General Buonaparte, wie er die Soldaten zum Sturm auf die Brücke von Arcoli angefeuert« vorgeschlagen und eine Zeichnung dazu bereits begonnen, s. Andreas Andersen, Die deutschen Maler-Radierer des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1866, S. 13f.

⁹⁷ Strauß–Koch, op. cit. (Anm. 83), S. 323, 326 und a.a.O.

⁹⁸ Jaffé–Koch, S. 79–82.

⁹⁹ Jaffé–Koch, S. 80.

¹⁰⁰ Jaffé–Koch, S. 81, aber selbst hier muß man vorsichtig sein, bei August Kestner, Römische Studien, Berlin 1850, S. 100, heißt es, Koch habe auch noch in Rom anfangs aktiv an der republikanischen Bewegung teilgenommen.

¹⁰¹ Jaffé–Koch, S. 82.

¹⁰² Jaffé–Koch, S. 88.

¹⁰³ Lutterotti, S. 94f.

¹⁰⁴ Lutterotti, S. 95.

¹⁰⁵ Jaffé–Koch, S. 99.

¹⁰⁶ s. o. S. 318

¹⁰⁷ Hans Ebert, Buonaventura Genelli, Leben und Werk, Weimar 1971, S. 79. So denunzierte Kaulbach Genelli bei König Ludwig I. als roten Republikaner, s. Hans Ebert, Über Buonaventura Genelli und seinen Zyklus »Das Leben einer Hexe« in der Sammlung der Zeichnungen, in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, Bd. 13, Kunst-historische und Volkskundliche Beiträge, Berlin 1971, S. 90.

¹⁰⁸ Herrn Dr. Hans Ebert, Direktor des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, DDR, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. In äußerst kollegialer Weise hat er mir sein Genellis »Wüstling« betreffendes Material zur Verfügung gestellt. Insonderheit eine Kopie der entsprechenden Teile des Manuskripts: Lionel von Donop, Buonaventura Genelli und die Seinen. Manuskript in neun Partien mit Ergänzungen von Werner Teupser. Geordnet, aufgearbeitet und in Maschinenschrift erfaßt durch Hans Ebert. 1440 Seiten. Kunsthistorisches Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig 1958. Im »Verzeichnis der Werke Buonaventura Genellis nach Themen geordnet. Bearbeitet von Hans Ebert. Schreibmaschinenmanuskript, 255 Seiten. Kunsthistorisches Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, 1959« sind sämtliche Vorzeichnungen zum »Wüstling« aufgeführt.

¹⁰⁹ So noch vor der Veröffentlichung: »-ty«, Zeichnungen aus dem Leben eines Wüstlings von Buonaventura Genelli, in: Deutsches Kunstblatt, Nr. 10, 8. 3. 1855, S. 81–83, 91–92. Eine gewisse Rechtfertigung zur Wahl des Themas mag Genelli auch durch Carstens Szenen mit dem »reichen Wollüstling« Megapenthes bezogen haben. Direkter Einfluß von Carstens »Megapenthes« zeigt sich in Genellis »Bacchus verwandelt die Seeräuber in Delphine«, s. Ebert, op. cit. (Anm. 107), S. 48 und Abb. 40, S. 49. Schon 1855 ist auch Lukian als Quelle für Genelli gesehen worden: Deutsches Kunstblatt, Nr. 38, 20. 9. 1855, S. 331.

¹¹⁰ Ebert, op. cit. (Anm. 107), S. 101, 105.

¹¹¹ So berichten Donop–Teupser–Ebert, op. cit. (Anm. 108), VIII 69–254, 255. Vier weitere

Fassungen sind überliefert: 1. 1839/40, 18 Blatt, 1841 vom Prinzgemahl Albert erworben, heute verloren. 2. 1845, 9 Blatt, seit 1847 im Stadel, Frankfurt. 3. 1849, 18 Blatt, 1867 von P. E. Boerner bei Genelli gekauft, seit 1885 in Berlin, Staatl. Museen, heute verloren. 4. 1850 vollendet, 18 Blatt, von H. Brockhaus 1856 erworben, Vorlage für den Druck von 1866, Blattgröße des Drucks 61 x 90 cm. Der größte Teil der rund 150 Vorzeichnungen befindet sich in Wien, Akademie der bildenden Künste. Seit den 1840er Jahren sind Bemühungen Genellis um den Druck der Serie überliefert.

¹¹² Schon Schnorr von Carolsfeld betonte in einem Brief vom 24. Juni 1843 an Cornelius die besondere Originalität Genellis in der Erfindung seines Hexen-Zyklus, s. Ebert, op. cit. (Anm. 107), S. 97; Max Jordan weist in seiner Einleitung zum »Wüstling« 1866, S. IV darauf hin. S. auch Deutsches Kunstblatt 8, Nr. 35, 27. 8. 1857, S. 305: »Die Liebe zur Unabhängigkeit geht bei Genelli so weit, daß er sich lieber die Geschichte erdenkt, von der er handelt, als daß er etwas dem Geschichtsschreiber oder Dichter abborgt«. Ebenso in: Die Dioskuren, Deutsche Kunst-Zeitung 5, 1860, S. 291; ebendort, 10, 1865, S. 262, auf den »Wüstling« bezogen. Schließlich in der ersten ausführlichen Besprechung des veröffentlichten Zyklus, in: Zs. f. Bildende Kunst 1, 1866, S. 300, von Carl von Lützow, dem Herausgeber, mit Bezug auf Max Jordan.

¹¹³ Fielding etwa nannte Hogarth und Shakespeare in einem Atemzug, s. Frederick Antal, Hogarth, Dresden 1966, S. 123.

¹¹⁴ Buonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Wüstlings, . . . mit Erläuterungen (von Max Jordan), Leipzig 1866, S. III.

¹¹⁵ Ebert, Hexe, op. cit. (Anm. 107), S. 87–100.

¹¹⁶ hrsg. v. Max Jordan, Satura, Compositionen von Buonaventura Genelli, in Umrissen gestochen von H. Merz, H. Schütz und A. Spiess, Leipzig 1871, S. 10. Ebenso schon in der ersten Besprechung, bzw. Anzeige, der »Hexe«, in: Deutsches Kunstblatt 1, Nr. 1, 7. 1. 1850, S. 3, dort auf S. 4 ferner ein Vergleich der Hexe mit Ophelia.

¹¹⁷ etwa bei von Donop–Teupser–Ebert, op. cit. (Anm. 108), VIII 78–278.

¹¹⁸ Ulrich Christoffel, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind, München 1920, S. 81.

¹¹⁹ die schon indirekt von Donop zu Taf. 15 »Traumbild nach einem Maskenballe« gesehen hat: von Donop–Teupser–Ebert, op. cit. (Anm. 108), VIII 82–294; auch Taf. 11 »Stell-dichein auf dem Kirchhof« zeigt Anspielungen auf die Geschichte des Verlorenen Sohnes.

¹²⁰ Zum Wandel der Don Juan-Auffassung: Werner Ohlmann, Don Juan, Frankfurt-Berlin 1965; Alfons Rosenberg, Don Giovanni, Mozarts Oper und Don Juans Gestalt, München 1968; Hiltrud Gnüg, Don Juans theatralische Existenz, Typus und Gattung, München 1974, bes. S. 172ff., 5. Kap. »Der Don Juan-Typ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«.

¹²¹ Gnüg, op. cit. (Anm. 120), S. 191–215, zu Grabbes »Don Juan und Faust«. Genellis Freund Paul Heyse schrieb am 9. Mai 1883 an Theodor Storm: »Ich habe gestern ein Wüstlingsleben zu Ende geführt, liebster Storm« – gemeint ist sein altes Vorhaben »Don Juans Ende«. Die Formulierung »ein Wüstlingsleben zu Ende führen« spielt auf Genellis Antwort an König Max von Bayern an, als dieser ihn fragte, was er zur Zeit tue. In Heyses Brief heißt es weiter: »Nur so viel, daß ich es durchaus nicht auf einen Gegen-Faust damit abgesehen habe. Hierzu ist die Idee des schrankenlosen Genusses viel zu dürrig und alle früheren Don-Juan-Dichter haben auch richtig wieder eine Art Faust daraus machen müssen,

während Genuß und Reflexion sich doch ausschließen«; hrsg. v. Georg J. Polke, *Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Theodor Storm*, 2. Bd, 1881–1888, München 1918, S. 67–69, Brief 129.

¹²² Genelli, op. cit. (Anm. 114), S. V.

¹²³ NA XX, S. 448.

¹²⁴ Genelli, op. cit. (Anm. 114), S. VII.

¹²⁵ Aus dem Leben eines Künstlers, 24 Kompositionen von Buonaventura Genelli. In Kupfer gestochen von J. Burger, K. von Gonzenbach, H. Merz und H. Schütz, Leipzig 1868. Die Folge entstand in den fünfziger Jahren und war 1861 vollendet. Neuausgabe herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Christoffel, Berlin 1922.

¹²⁶ zur Arabeske bei Genelli: Christoffel, op. cit. (Anm. 118), S. 57–71, 82; zur Arabeske als romantischer Kunstform: Beda Allemann, op. cit. (Anm. 55), S. 73f.; Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske, Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München–Paderborn–Wien 1966.

Polheim, op. cit. (Anm. 126), S. 114ff., 125, 152f., 214ff.

¹²⁸ Allemann, op. cit. (Anm. 55), S. 73.

¹²⁹ Polheim, op. cit. (Anm. 126), S. 114f. Friedrich Schlegel, op. cit. (Anm. 36), Bd. 2, S. 375: »Arabeske, diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen«.

¹³⁰ s. dazu von Einem, S. 107f.

¹³¹ NA XX, S. 437.

¹³² s. dazu von Einem, S. 112, 125.

¹³³ *Deutsches Kunstblatt* 6, Nr. 10, 8. 3. 1855, S. 91.

Abbildungsnachweis

1, 2 Kamphausen, Abb. 53, 62; 3, 4 Lutterotti, Abb. 13, 291; 5, 6, 7 Ebert, op. cit. (Anm. 107), Abb. 91, 90, 41.