

Über Kunst und Altertum

G.s zweites großes, bis zu seinem Tod mit gleichbleibender Aufmerksamkeit verfolgtes Zeitschriftenprojekt nach den *Propyläen*, *Über Kunst und Altertum*, hat seinen Ursprung in einer kulturpolitischen Stellungnahme: Angeregt durch den Freiherrn von und zum Stein verfasste G. zwischen dem 15. und 24.2.1816 ein Memorandum für die preußische Kulturverwaltung, das nach der endgültigen Befreiung der Rheinprovinz von der napoleonischen Herrschaft eine Bestandsaufnahme der dort vorhandenen Kunstschätze und einen Bericht über den Stand der Wissenschaften und ihrer Institutionen liefern wollte. Die Anschauungsbasis für dieses konservatorisch-restaurative Unternehmen legte G. auf zwei Reisen, die ihn in den Jahren 1814 und 1815 nach Wiesbaden zur Kur und von dort in die von ihm beschriebenen Orte an Rhein und Main führten. Insbesondere der zweimalige Besuch der Gemäldesammlung der Brüder Melchior und Sulpiz Boisserée in Heidelberg im September und Oktober 1814 sowie erneut im Herbst 1815 war prägend für die spätere Denkschrift.

Mit welchem Erstaunen seine Umwelt auf diese vorgeblich »gegenklassische Wandlung« hin zur Wertschätzung altdeutscher und altniederländischer Malerei reagierte, ist ebenso bekannt wie die kolportierte Äußerung G.s: »Da hat man nun auf seine alten Tage sich mühsam von der Jugend, welche das Alter zu stürzen kommt, seines eigenen Bestehens wegen abgesperrt, und hat sich, um sich gleichmäßig zu erhalten, vor allen Eindrücken neuer und störender Art zu hüten gesucht, und nun tritt da mit einem Male vor mich hin eine ganz neue und bisher mir unbekannt Welt von Farben und Gestalten, die mich aus dem alten Gleise meiner Anschauungen und Empfindungen herauszwingt« (zitiert nach MA 11.2, S. 756). Doch dieses G.sche Bekenntnis als Eingeständnis der Revisionsbedürftigkeit seiner ästhetischen Überzeugungen zu lesen, hieße, sein kunsttheoretisches Beharrungsvermögen auf dem ihm Eigenen und Gemäßen zu unterschätzen. Die klassisch-klassizistische Kunstanschauung G.s wurde keineswegs erschüttert, er integrierte vielmehr

die neuen Seheindrücke augenblicklich in sein bestehendes System. Zudem sparte er, wie im Tagebuch von Karl Philipp Kayser am 1./8.10.1814 vermerkt, bereits während der Sammlungsbesichtigung nicht mit Seitenhieben auf romantische und nazarenische Kunstfrömmerei: »Er schelte die Neuern, die es mit Religion und Kunst nicht ehrlich meinten. Ihr könnt mir nicht zu fromm sein, habe er geäußert, aber der ist ein Lump, der sich nur so stellt« (zitiert nach ebd., S. 754).

Die Denkschrift *Kunst und Altertum am Rhein und Main*

Von seiner zweiten Rheinreise schrieb G. am 1.8.1815 an seinen Sohn August: »Beinahe alles habe ich gesehen und bin aufgeregt worden über Erhaltung und Ordnen der Kunstschätze am Rhein mein Gutachten abzugeben. Das will ich denn auch wohl tun, denn es ist der Mühe wert, die besten Dinge stehn am Rande des Verderbens und der gute Wille der neuen Behörden ist groß, dabei herrscht Klarheit und so lässt sich etwas wirken.« Aus diesem »Gutachten«, der vorerst nicht als Periodikum konzipierten Denkschrift mit dem Titel *Kunst und Altertum am Rhein und Main*. Mit einem Nachbilde der *Vera Icon Byzantinisch-Niederrheinisch*, erwuchs dann die Zeitschrift, die ab ihrem vierten Heft im Jahr 1818 den geographisch nun nicht mehr eingeschränkten Titel *Über Kunst und Altertum* trug. Dass die kulturpolitische Wirksamkeit der Äußerungen des Weimarer Orakels nicht allein in der Niederschrift des Memorandums bestehen konnte, sondern durch gezielte Kontakte in die oberen Etagen der preußischen Kulturverwaltung unterstützt werden musste, war G. klar. Über Charlotte von Stein und Sulpiz Boisserée knüpfte er Verbindungen zum Staatsrat im Innenministerium Johann Wilhelm Süvern, zu Johann August Sack, dem Oberpräsidenten der neuen preußischen Rheinprovinz, schließlich zu Kaspar Friedrich von Schuckmann, der als preußischer Innenminister die Schaltstelle für kulturelle Angelegenheiten war. An Fürst von Metternich schrieb er am 4.8.1815: »Vergönnt sei es

daher schließlich anzuführen, daß ich mich so eben veranlasst sehe zu bedenken: wie so manche am Rhein und Mayn, ja überhaupt in diesen Gegenden befindlichen und zu hoffenden Kunstschätze, durch Gunst und Aufmerksamkeit höchster Behörden, durch Teilnahme und Neigung Einzelner, versammelt, geordnet, erhalten werden könnten; dergestalt daß jeder Ort sich seines Kunstbesitzes erfreute und alle zusammen sich zu wechselseitiger Mitteilung des Genusses und der Kenntnis vereinigen.«

Der Text der Denkschrift, der in zwei mehr oder weniger deutlich geschiedene Teile zerfällt, versammelt zuerst G.s kulturpolitische und kunstadministrative Vorstellungen (insbesondere im Bericht über Köln), um dann anhand der Boisserée-Sammlung in Heidelberg stärker kunsthistorisch und ästhetikgeschichtlich zu argumentieren. Die Hauptpunkte der G.schen kulturpolitischen Idealvorstellung klingen bereits im Schreiben an Metternich an: Erhalten, Sammeln, Ordnen, so lautet die Trias der Imperative für die zu konservierenden Kunstschätze, wobei der ordnende Impetus stets auch gegen die politischen Unordnungen der Zeit gerichtet ist. Als Gegenbild zu dieser Idealvorstellung strukturierter Präsentation von Kunst wird in einem Brief G.s an Friedrich von Schuckmann vom 4.11.1815 die wallrafsche Sammlung in Köln als Schreckgespenst eines zwar in honorig-kunstenthusiastischer Absicht, aber im Ergebnis chaotisch zusammengerafften Hortes ohne Sinn für das Systematische und Schematische gezeichnet: »Er gehört nämlich zu den Personen, die bei einer grenzenlosen Neigung zum Besitz, ohne methodischen Geist, ohne Ordnungsliebe geboren sind, ja die eine Scheu anwandelt, wenn nur von weitem an Sonderung, schickliche Disposition und reinliche Aufbewahrung gerührt wird.« Ganz anders G.: Nichts entzückt ihn mehr, als wenn eine der zahlreichen von ihm besuchten Privatsammlungen »wohlgeordnet« (MA 11.2, S. 32), inventarisiert und katalogisiert ist und damit vom »schaffenden und ordnenden Geist« (ebd., S. 56) ihres Besitzers Zeugnis ablegt; wenn Teilsammlungen »entwickelt, gesondert und einer schon lebendig geordneten Welt einverleibt« werden (ebd.); wenn ein »Chaos von Trümmern geordnet, belebt, nützlich und

genießbar gemacht« (ebd., S. 21), »die mannigfaltigsten Gegenstände ohne Prunk, aber mit Ordnung, Würde und Reinlichkeit aufgestellt« sind (ebd., S. 55); oder wenn ein Museum möglichst »vielerlei« sinnträchtige und nutzbringende »Rubriken« umfasst – ermöglicht doch dieser rubrizierende Eingriff, »alles Vorkommende, nach seiner Art zu würdigen, und auch das Geringsste als integrierenden Teil des Ganzen zu betrachten« (ebd., S. 13).

G.s Denkschrift ist geprägt von einem stark antizentralistischen Affekt, der immer auch seine deutliche Ablehnung eines auf Zentralisierung zielenden Nationalismus spiegelt. Dem kontrastiert G. als republikanisch-bürgerliches Gegenbild ein freies Stadtbürgertum, das verdienstvoll mäzenatisch tätig wird, indem es Privatsammlungen anlegt, die dem Gemeinwohl zugute kommen und das damit zugleich seinen (Lokal-)Patriotismus unter Beweis stellt – dies freilich im gemäßigten ästhetischen Horizont eines Bildungsbürgertums *avant la lettre*: »Die neuere Kunst verschaffte dagegen auch dem einzelnen Bürger kleinere Bilder, angemessen dem Innern der Wohnungen und häuslichen Gefühlen. Mit glänzender Sinnlichkeit behandelte sie natürliche beliebte Gegenstände, und jedermann konnte in seiner eigenen Wohnung, an herrlichen Werken, ein stilles Behagen empfinden« (ebd., S. 9). In kunstpädagogischer Hinsicht scheint G. der »zusammenhängende Kunstverkehr« (ebd., S. 15) zwischen diesen dezentralen »Lichtpunkten« des privaten Mäzenatentums förderungswürdig, ein Austausch, der in die Gründung von Kunstvereinen und Vereinigungen von Kunstfreunden (nach Weimarer Vorbild) münden könnte. So lobt er eine »Gesellschaft von Kupferstichbesitzern«, die sich in Frankfurt »reihum versammelt, wo sie an Kupferstichen, im Besitz eines jeden, sich belehrend unterhalten« (ebd., S. 38).

Im Rahmen dieser antizentralistischen Argumentation wendet sich G. auch dezidiert gegen die Einrichtung von Kunstakademien und propagiert stattdessen das anachronistische Ideal der mittelalterlichen Bauhütte und der Künstlerinnung, wo der einzelne Schüler sich seinen Meister selber sucht und in dessen Werkstatt dem Ideal der freien Selbstbildung folgt. Das

Künstlerindividuum wie die einzelne Kunstsammlung sollen in ihrem Eigenrecht gewahrt, dann aber im lockeren Verkehr des geselligen Austauschs verknüpft werden: »Jede methodische Zusammenstellung zerstreuter Elemente bewirkt eine Art von geistiger Geselligkeit, welche denn doch das Höchste ist wornach wir streben« (ebd., S. 34). G.s umfassendes Versöhnungs- und Würdigungsideal, das *Über Kunst und Altertum* im Laufe seiner fortschreitenden Publikationsgeschichte zunehmend auch zu einem Organ zur Lancierung des Begriffs der Weltliteratur werden ließ, deutet sich hier bereits an. Schon in seinem Memorandum stilisiert sich G. zum großen Vermittler aller künstlerisch Bewahrenswerten, um sich später dann sukzessive selbst in diesen Kanon des Höchsten und menscheitsgeschichtlich Relevanten einzuordnen.

Der im strengeren Sinne kunsthistorische Teil der Denkschrift – die Beschreibung der Bestände der boisséréeschen Sammlung – blieb Fragment. Nur zwei Bildbeschreibungen führte G. detaillierter aus: die der Heiligen Veronika (Abb. 28, S. 105) und die des Columba-Altars von Rogier van der Weyden (zur Zeit von G.s Besuch in Heidelberg noch Jan van Eyck zugeschrieben). Ernst Osterkamp hat den polemischen Kontext dieser Gemäldebeschreibungen detailliert rekonstruiert, angefangen mit dem »impliziten Gegner« Friedrich Schlegel und seinen Nachrichten über alte Gemälde (insbesondere dem *Dritten Nachtrag alter Gemählde*) in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Europa*. Schlegel wird mit seiner Fundierung der Kunst in der Religion, seiner ganzheitlichen, sich der zergliedernden Analyse entziehenden Bildauffassung und seiner Vorstellung von Malerei als »farbiger Hieroglyphe« göttlicher Geheimnisse zum großen Antipoden der G.schen Kunstauffassung. Die einzig angemessene Beschreibungsart dieser romantischen Vorstellung von Kunst mit ihrer Tendenz zur Entgrenzung, Entkonturierung und Annäherung der Kunstbetrachtung ans religiöse Exerzitium ist das von G. als »Verselei und Rederei« (MA 11.2, S. 315) diffamierte Gemäldegedicht.

Der poetisch-vagen Einfühlung und begrifflichen Diffusität stellt G. die klare und fest kontu-

rierte Umrisslinie der Reproduktionsgraphik entgegen, wenn er in der Ankündigung seiner Denkschrift im cottaaschen *Morgenblatt für gebildete Stände* (9., 10. und 11.3.1816) schreibt: »Zuletzt aber wiederholt sich immer, daß von solchen Werken wenigstens Umrisse dem Publikum vorgelegt werden müssten, wie in diesem Heft von dem Bild der Veronika geschehen, weil sonst alles auf Rederei und Verselei hinaus geht, wozu weder Natur noch Kunstgegenstand erfordert wird« (MA 11.2, S. 315). Bereits im vorderen, kunstpolitischen Teil seiner Schrift hatte G. in deutlichem Gegensatz zur religiösen Rückbindung des Kunstwerks bei den Romantikern die Säkularisierung als notwendige Befreiung der Kunst aus ihrem religiösen Kontext (dem er freilich das Verdienst zugesteht, sie durch die rituelle Einbindung überhaupt erhalten zu haben) und ihre daraus resultierende Autonomisierung und Freigabe für die genießende Betrachtung durch den Kunstfreund hervorgehoben – »dem Geschmack« wird erstattet, »was der Frömmigkeit entrissen war« (ebd., S. 11).

Die späten Bildbeschreibungen G.s in *Über Kunst und Altertum* richten sich insgesamt konzeptuell gegen die romantische Tendenz, »die das Ganze des Kunstwerks jenseits der Anschauung mit der Evokation seines geistig-seelischen Gehalts zu erfassen versucht« (OSTERKAMP, S. 228). Dagegen stellt G. zum einen eine generelle Skepsis gegenüber der Möglichkeit einer sprachlichen Umschreibung von bildender Kunst, die in ihrer Ganzheit allein in der Anschauung (oder in der die Beschreibung flankierenden Reproduktion des Kunstwerks) zu erfahren sei, zum anderen ein spezifisches Beschreibungsverfahren, das in einer Form »reflektierter Anschauung« (ebd., S. 224–228) die Genesebedingungen des Werkes zu rekonstruieren und es in seiner historischen Bedingtheit zu erfassen sucht. Die Beschreibung ersetzt das Bild nicht, sondern bietet eine »die Anschauung vertiefende Form des Bildkommentars« (ebd., S. 225). Ein deutlicher Hang zur Bewahrung klassizistischer Kunstanschauung gegen alle anbrandenden und im ästhetischen Diskurs zunehmend dominant werdenden Tendenzen der Zeit ist dem gesamten Zeitschriftenprojekt inhärent, das dezidiert auf das Ziel ausgerichtet war, Gesinnungs-

freunde zu aktivieren und sich mit ästhetisch Gleichgesinnten zu verständigen (Hahn, S. 133). Der Kreis derer, die hierfür – auch als Autoren der Zeitschrift – in Frage kam, wurde jedoch immer kleiner (Hübner).

Osterkamp hat anhand von G.s Beschreibung der Heiligen Veronika und im Vergleich zu zeitgleichen, durchweg von der romantischen Kunstauffassung geprägten weiteren Beschreibungen dieses Bildes zeigen können, dass G.s Text beabsichtigt, die romantische Deutungshoheit zu brechen und einen programmatischen Gegentext zu liefern, der den »Schaum der Überschätzung« (MA 11.2, S. 83) altd deutscher und altniederländischer Kunst von den Bildern wischen sollte. Insbesondere im Vergleich mit der Veronika-Beschreibung von Sulpiz Boisseree, die G. als allerdings nicht genutzte Grundlage für seinen eigenen Text vorlag, konturiert sich G.s antiromantischer Impetus: Während Boisseree kein Interesse am ästhetisch-autonomen Wert des Kunstwerks zeigt, sondern seine Beschreibung auf das Bedeutende, das anschaulich »Zu-Tage-Liegende«, den frommen Sinn und damit auf den Gegenstand, die zugrundeliegende heilig-biblische Geschichte fokussiert, geht es G. vielmehr um die gestaltungsgeschichtliche Einordnung des Werkes, die dessen spezifische und zugleich autonome ästhetische Formgebung für ihn erst erklären kann. In diesem Sinne hatte G. bereits in dem postum veröffentlichten, wohl um 1812 entstandenen Text *Letzte Kunstausstellung. 1805* seine Grundüberzeugung von Kunst formuliert: »Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht daß nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann« (FA I, 18, S. 1005).

Die Rekonstruktion des »Ganges der Kunst« ist ein in G.s Text ständig wiederkehrendes Schlagwort. Einzelne Werke werden so zu »Dokumenten« entscheidender Schritte auf diesem teleologisch auf die Zeit Raffaels ausgerichteten Weg fortschreitender künstlerischer Perfektionierung. Das einzelne Kunstwerk wird bei dieser »historisch-kritischen« Methode (MA 11.2, S. 73) auf einen bestimmten Stand der Entwicklung festgelegt und dient damit als jeweils isoliert zu betrachtendes Belegstück für ein kunst-

historisches Entwicklungsschema im Sinne von Seroux d'Agincourts *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle* (1810–1823): »Seroux' Entwicklungsgeschichte [...] wird zum Medium der theoretischen Bewältigung einer irritierenden Erfahrung; sie ermöglicht es, ein den eigenen ästhetischen Normen widersprechendes Kunstwerk der Erfahrung zu integrieren, indem ihm seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zuerkannt wird, und zugleich ihm durch die historische Isolation an seinem »Platz« die theoretische Anerkennung seines ästhetischen Eigenwerts zu verweigern« (OSTERKAMP, S. 291). Die Historisierung ist somit hier nicht nur ein Mittel der Distanzierung des Betrachters vom Werk als Gegenmodell zur romantischen Einfühlung in das zum Andachtsbild mythisierte Kunstwerk, sondern folgt zugleich einer Strategie der wertenden Rangzuweisung, die sich an der historischen Differenz des Werkes zu den höchsten Kunstvorbildern – bei G. der Zeit Raffaels – bemisst. Der hieran gemessene geringere Grad künstlerischer Vollendung von mittelalterlichen Werken lässt diese in ihrer Festschreibung auf einen geschichtlichen Stand vor der Hoch-Zeit der Kunstentwicklung immer als defizitär erscheinen.

In der Tafel des Veronika-Meisters bestätigt die formale Gestaltung des Christuskopfes, die G. in den traditionellen klassizistischen Kategorien von Komposition, Zeichnung und Ausdruck zu fassen sucht, seine Vorurteile von der Starrheit byzantinischer Kunst, wie er sie vorab in einem kurzen Abriss der Kunstgeschichte entfaltet hatte. »Strenge, trockene Symmetrie«, Einheit ohne jede Mannigfaltigkeit sieht er in diesem frontal gegebenen Gesicht. Die »von uns so dringend verlangte« wahre, nämlich verdeckte Symmetrie (MA 11.2, S. 80) findet er nur in den dem christlichen Glaubensinhalt des Bildes entferntesten Elementen, nämlich in den assistierenden Engelchen am unteren Bildrand, die zugleich in ihrer aufgelockerten Malweise Zeugnis von dem im 13. Jh. am Niederrhein aufkeimenden »frohen Naturgefühl« (ebd., S. 67) geben. Sie kommen in ihrer kontrastreichen Gruppierung – obgleich eher *en marge* der Gesamtkomposition platziert – dem griechisch- und römisch-

antiken Ideal »kunstgerechter Komposition« am nächsten: »Je mannigfaltiger dann aber die Glieder werden, und je mehr jene anfängliche Symmetrie verflochten, versteckt, in Gegensätzen abgewechselt, als ein offenbares Geheimnis vor unsern Augen steht, desto angenehmer wird die Zierde sein, und ganz vollkommen, wenn wir an jene ersten Grundlagen dabei nicht mehr denken, sondern als von einem Willkürlichen und Zufälligen überrascht werden« (ebd., S. 64).

Als weiteren Kunstgriff in seiner antiromantischen Argumentation profaniert G. den christlichen Bildinhalt, indem er das medusenhafte Antlitz Christi als Symbol für die Schrecken des menschlichen Sterbens und die Miserabilität der *conditio humana* interpretiert. »Goethes Beschreibung der Veronika-Tafel, in der das theologische Gewicht des Gegenstandes im umgekehrten Verhältnis zum künstlerischen Wert der Gestaltung steht, führt den Nachweis, daß zwischen Kunst und Religion zwar ein historischer, aber keineswegs ein logischer Zusammenhang besteht; der Schlegelsche Anspruch, daß allein die Verbindung von Kunst und Religion zu einer neuen Kunstblüte führen könne, wird so an einem der Favoritbilder der Romantiker widerlegt« (OSTERKAMP, S. 302).

Sollte das romantische Lager sich je Hoffnungen gemacht haben, G. nach seiner vermeintlichen altdeutschen »Kehre« als Parteigänger und Galionsfigur für seine Kunstanschauung zu gewinnen, so wurden diese nicht erst mit der Aufnahme von Johann Heinrich Meyers Schrift über die *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* ins zweite Heft von *Über Kunst und Altertum* enttäuscht. Dorothea von Schlegels giftiger Kommentar nach Lektüre der Denkschrift *Kunst und Altertum am Rhein und Main* und ihre Empörung über die Nichterwähnung des Gatten geben hiervon beredt Zeugnis: »Das ist nun endlich das Kunstadels-Diplom, was zu erlangen die Boissérées so lange um den alten Heiden herum geschwänzelt haben. Und wie überflüssig! Wer die Sammlung sieht und nur nicht eines ganz verstockten Sinnes ist, der braucht ja weiß Gott keines solchen Stempels, um zu sehen, daß diese Sammlung einzig in ihrer Art ist. Schwerlich werden Boissérées sehr zufrieden

sein mit diesem platten affektierten Gewäsch; aber gewiß werden sie nicht unterlassen, die Miene anzunehmen, als wären es goldne Sprüche. Friedrich sein Verdienst um die neue Würdigung unsrer ältesten Kunstdenkmale hat der alte kindische Mann dadurch zu schmälern gesucht, daß er ihn in diesem ganzen Werke gar nicht genannt, seiner weder bei dem Dom zu Köln, noch bei den Boisséréeschen Sammlungen und Sulpizens Arbeit, noch bei den kölnischen Kunstdenkmalen, überhaupt nicht mit Namen gedacht hat, während er jede, auch die kleinste und unbedeutendste Schrift anderer über diesen Gegenstand, teils verunglimpfend, teils über den Wert schätzend, lang und breit genannt und beleuchtet hat« (zitiert nach MA 11.2, S. 707).

Fast muss es G. als gezielte Perfidie ausgelegt werden, dass er der erwähnten Ankündigung seiner Schrift im cottaschen *Morgenblatt* ausgerechnet die folgenden Verse von August Wilhelm Schlegel voranstellte: »Leih den Gestalten *Dein bildendes Wort!* Aus verbrüdertem Geiste / Freundlich zurückgestrahlt bilde sich Kunst in der Kunst! / ----- Der Gott, / Dir vertraut er, o Goethe, der Künstlerweihe *Geheimnis*« (zitiert nach MA 11.2, S. 974). Der häufig geäußerte Vorwurf, *Über Kunst und Altertum* sei eine G.sche Hauspostille bzw. ein exklusives »Organ des Dichters« (Hübner, S. 87) gewesen, das nicht nur seinen eigenen programmatischen Schriften zur Kunst ein geeignetes Forum gegeben, sondern zunehmend der Sicherung des eigenen Nachruhms und der Selbsthistorisierung gedient habe (man denke hier z. B. an Wilhelm von Humboldts Beitrag *Über die Eigentümlichkeit von Goethes Einwirkung auf Kunst und Wissenschaft* im letzten, postum erschienenen Heft), wird durch dieses programmatische Motto »sich selbst zur Feier« nicht gerade widerlegt.

Neu-deutsche religio-patriotische Kunst

Ursprünglich sollte G.s Heidelberger Sammlungsbericht im zweiten Heft von *Über Kunst und Altertum* mit der Würdigung Hans Memlings fortgeführt werden. An diese »Planstelle«

tritt jedoch Meyers Schrift gegen die *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* (1817), die Beschreibung der boisséréeschen Sammlung hingegen bleibt Fragment. In Meyers Text werden jetzt die Gegner in *aestheticis* explizit benannt: »die Jünger des Klosterbruders und der Europa« (MA 11.2, S. 335). Insbesondere in den im selben Heft von *Über Kunst und Altertum* (wenn auch nicht in unmittelbarem Anschluss an den Text) erschienenen *Anmerkungen und Belegen zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* finden sich ausführliche Zitate aus Schlegels Texten – u. a. die Kernstelle, gegen die sich G. bereits implizit in seiner Veronika-Beschreibung verwahrt hatte: »Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein« (ebd., S. 348).

Im Verbund mit Schlegels Schriften werden auch Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797 anonym erschienen und ironischerweise zuweilen G. selbst zugeschrieben), Tiecks *Sternbald* (1798) und seine *Phantasien über die Kunst* (1799), sowie August Wilhelm Schlegels Lehrgedicht *Der Bund der Kirche mit den Künsten* (1800) als potentiell den gegenwärtigen Gang der Kunst zum Negativen beeinflussendes Schrifttum auf den ästhetischen Index gesetzt. Insbesondere das kunstreligiöse Credo des Klosterbruders – »Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet« – widersprach jeder klassizistischen Formanalyse des Kunstschönen. Aus dieser jugend- und kunstverderbenden Lektüre resultierte für Meyer die frömmliche Hinwendung der gegenwärtigen Künstlergeneration zur sakralen Malerei des deutschen Mittelalters und der italienischen Frührenaissance als neuen Mustern der Kunst –

eine Entwicklung, die Meyer als Geschmacksverirrung einstuft. Wie Frank Büttner 1983 gezeigt hat, sollte der von Meyer ins Feld geführte und auf den ersten Blick kunsttheoretisch wenig scharf wirkende Geschmacksbegriff den Leser nicht täuschen: Geschmacksfragen waren für das klassizistische Lager immer auch ästhetische Glaubensfragen, ging es doch stets um die Wahrung der »uralten, ewig wahren Kunstüberzeugungen« (MA 11.2, S. 342).

Ebenso wie in G.s Denkschrift wird die historische Ableitung eines ästhetischen Phänomens auch in Meyers Text zum Beruhigungs- und Mäßigungsinstrument: Er verfolgt den Gang der Kunst, der für ihn seit etwa 1780 ein Niedergang ist, um zu zeigen, wieso es zu diesem Verfall der Kunstentwicklung kommen musste. Allerdings ist er bei klarer klassizistischer Parteinahme dennoch stets nach Kräften um Würdigung und Fairness bemüht, so dass der Tenor seiner Einschätzung der Nazarener und jungen romantischen Künstler zumeist der eines redlichen, ernsten, fleißigen und ausdauernden Sich-Bemühens nicht ohne Verdienst ist (so in der Würdigung Friedrich Overbecks, Caspar David Friedrichs oder Philipp Otto Runges), das jedoch aufgrund der ästhetischen Fehlleitung von außen (noch) nicht das gewünschte Ergebnis hervorgebracht hat bzw. hervorbringen konnte. Er führt diese fremdverschuldete Bezugnahme auf Altdeutsches und Altertümliches fast exkulperierend auf den »National-Enthusiasmus« (MA 11.2, S. 341) und auf daraus resultierende Frühformen des Historismus zurück – aus ihrem historischen Kontext heraus durchaus verständliche Phänomene, die sich nach der Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Herrschaft Bahn brachen. Damit schuf Meyer ein – methodisch in der Folge bedenkliche Auswirkungen zeitigendes – »Paradigma der Ableitung eines kunstgeschichtlichen Phänomens aus der Geistesgeschichte« (Büttner 1983, S. 55).

Das Scheitern des kunstpädagogischen Programms der Kunstfreunde war zum Zeitpunkt der Abfassung von Meyers Schrift kaum noch zu beschönigen: Daher kam dem Text, den G. in einem Brief an Knebel vom 17.3.1817 als »Confession« titulierte, »worauf die Weimarischen Kunstfreunde leben und sterben«, auch die

Funktion einer letzten Einschwörung der Getreuen im Geiste des Klassizismus durch den Meister zu. Hieraus erklärt sich die bekenntnis-hafte Kollektivsignatur des Textes mit »W. K. F.«, der damit Manifestcharakter gewann. Ein späterer Reflex dieser Stoßrichtung findet sich in Meyers apologetischem Brief an den Schweizer Malerkollegen Ludwig Vogel, den er in seiner Schrift erwähnt hatte: »Aber was ich für wahr halte, woran ich die Mühe eines ganzen Lebens gesetzt, ohne Arges auszusprechen, bin ich genöthigt gewesen, weil Goethe mich zu seinem Aufsatz im Rhein- und Maynheft aufgefordert und weil durch die Signatur W. K. F. er sich so zu sagen mit verbürgt; darum würde er nicht zugeben haben, daß unsere bisherige Art über die Kunst zu denken und zu schreiben eine Abänderung erlitt, wenn ich es auch fähig gewesen wäre zu thun, wovor mich Gott und alle Heiligen in Gnaden bewahren wollen« (zitiert nach Benz, S. 241 f.). G. ist hiermit klar als *Spiritus rector* dieses Textes ausgewiesen, in dem der wackere Meyer dann noch einmal recht plakativ den alleinigen Primat der Vorbildhaftigkeit griechischer Kunstschöpfungen für die zeitgenössische Kunstproduktion postulieren musste: »Hieraus geht nun hervor, daß es in Bezug auf die Kunst am sichersten und vernünftigsten ist, sich ausschließlich mit dem Studium der alten Griechischen Kunst, und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloß, zu befassen; hingegen immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend andere Muster zu suchen« (MA 11.2, S. 337). Die literarische Folie, vor der diese antiromantischen Invektiven in G.s Alterszeitschrift zu lesen sind, ist die zeitgleiche Redaktion der *Italienischen Reise* mit ihrem eindeutigen Bekenntnis zum Klassischen in der Kunst. Dass die Nazarener ausgerechnet in Rom ihr Unwesen trieben, muss G. vor diesem Hintergrund besonders erbst haben.

Dass G. größere Hoffnungen in die polemische und argumentative Durchschlagkraft dieses von ihm als Kampfschrift konzipierten Textes gesetzt hatte als er sie de facto in der doch eher gemäßigten Ausdrucksweise Meyers entfaltet, belegt seine die Publikation des Textes begleitende Korrespondenz. Bereits 1805 hatte G. in *Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der*

Lesche zu Delphi in Bezug auf die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen sehr deutliche Worte gefunden: »Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fodernden Kalibanen?« (MA 6.2, S. 537). Seine die Kontroverse flankierenden Briefe sind geprägt von noch drastischeren Metaphern des Disprezzo, die die ästhetischen Verirrungen der Nazarener als krankhaft und vom regressiven Wunsch nach Rückkehr in den Mutterleib getrieben, die ganze Kunstrichtung als eine Seuche, die Künstler aber als Ungeziefer bezeichnen, gegen das man mit drastischsten Mitteln vorzugehen habe: »Unsere Bombe hätte nicht zu gelegenerer Zeit und nicht sicherer treffen können. Die Nazarener sind, merk ich, schon in Bewegung wie Ameisen denen man im Haufen stört, das rührt und rafft sich um das alte löbliche Gebäude wieder herzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen« (an Meyer, 4.7.1817).

Myrons Kuh

Myrons Kuh (entworfen im November/Dezember 1812, überarbeitet am 9. und 15.3.1818 für die Veröffentlichung in *Über Kunst und Altertum*) ist einer der kuriosesten Texte G.s. Der Aufsatz stellt zusammen mit *Philostrats Gemälden* das vierte Heft der Zeitschrift unter das Oberthema der Rekonstruktion verlorener antiker Bildwerke und führt den antiromantisch-polemischen Ton gleich zu Beginn fort, indem G. die Beschreibungsversuche des verlorenen Kunstwerks durch die antiken Epigrammatiker als »Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer« kritisiert (MA 9, S. 630). Die antiken Dichter werden damit zu geistigen Ahnen der Romantiker – sie »stellen nicht dar«, sie »verwirren vielmehr den Begriff, den man sich von der verlorenen Gestalt machen möchte« (ebd., S. 630–633). G. rechnet hier stellvertretend noch einmal mit dem romantischen Gemäldegedicht als defizitär-vernebelnder Gattung ab.

Mit welcher (auch altersbedingten?) sich zunehmend verhärtenden Beharrungskraft G. auf seiner eigenen, einzig als autoritativ behaupteten Kunstauffassung bestand, zeigt dieser Text, der dem heutigen Leser in seiner Unausgewogenheit von argumentativem Aufwand und dem eher peripheren behandelten Gegenstand stellenweise wie eine Selbstparodie des klassizistischen Kunstrichters erscheint, der seinen rein formalästhetischen Urteilskanon an jedem beliebigen Gegenstand schulmäßig abzuarbeiten weiß. Betrachtet man den rührenden, dem Text vorangestellten Kupferstich von Karl August Schwerdgeburth nach einer antiken Münze aus Dyrhachium, die G. fälschlich als bildliche Überlieferung von Myrons Skulptur interpretiert, und liest man kontrastiv G.s Text, in dem diese tierische Gruppe im Weiheton als Inbegriff »vorzüglicher Erfindung« (ebd., S. 633), der »Vortrefflichkeit« einer künstlerischen Komposition (ebd., S. 635), des »Seelenvollen« und der »Anmut des Ausdrucks« (ebd., S. 639), ja des organischen Kunstwerks schlechthin figuriert, so ist die Diskrepanz frapperend: »Die Mutter, stramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Nische, einer Zelle, einem Heiligtum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt und füllt den organisch umgebenen Raum mit größter Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, alles ist in den besten dieser Kopien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen sein. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach Innen und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme des Beschauenden und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anderes denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles Übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll« (ebd., S. 635).

Allein eine dezidiert polemische Lesart gibt dieser Stelle eine gewisse Plausibilität. Und so führt G. im Folgenden in der Tat den schon im Zitat anklingenden, fast blasphemisch zu nen-

nenden Vergleich der säugenden Kuh mit einer anderen »erhabenen Wöchnerin« – der Gottesmutter – explizit aus, wenn er schreibt: »Wie schwach erscheint aber, mit so großen Konzeptionen verglichen, eine Augusta Puerpera ----« (ebd., S. 638). Und in einer Äußerung gegenüber Eckermann am 29.5.1831 heißt es: »Dieses und ähnliche Bilder nenne ich die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes.« Die vernichtende Spitze gegen *Maria-lactans*-Darstellungen macht *Myrons Kuh* zu einer Art »Nachhutgefecht« (Birus, Komm. in FA I, 20, S. 1091) gegen das neu-deutsche religiös-patriotische Unwesen. Im unveröffentlichten Paralipomenon, das an die Stelle der bedeutungsschweren Gedankenstriche treten sollte, die im publizierten Text gewissermaßen die Stille nach dem entscheidenden Schlag markieren, führte G. die antiromantische Invektive genussvoll aus: »Eine Frau mit einem Säugling, wenn auch nicht säugend, ist ein unanständiges Motiv für die höhere Kunst. Nur die neuere Zeit, die so gern da unserer Sinnlichkeit schmeichelt und sie herniederzieht statt sie zu erheben, konnte, bei einem gänzlichen Verfall des Kunstsinns, einem solchen Gegenstand hohen Adel verleihen: denn was heißt es weiter als die Freuden der Begattung und die Schmerzen der Geburt zur Schau tragen. Wem es Behagen macht der ergetze sich daran. Aber wenn denn doch der Riß zwischen Altem und Neuem immer unheilbarer werden soll, so versäume man keine Gelegenheit entschieden auszusprechen, worin denn eigentlich der Charakter der alten Kunst bestehe« (MA 9, S. 1277). Diese offene Polemik macht die gutwillige Annahme von Friedmar Apel und Stefan Greif, G. setze sich ironisch mit Myrons Plastik auseinander (Apel/Greif, S. 631), eindeutig zunichte. Die Reaktion aus dem romantischen Lager ließ nicht lange auf sich warten. Friedrich Schlegel replizierte in seinem Text *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom* mit hier tatsächlich ironischem Unterton: »Es fehlt auch noch außer den Kirchen nicht an einzelnen Privatleuten, die wohl in irgend einem dazu bestimmten Zimmer ihres Hauses, eine Verkündigung, eine Mutter Gottes mit dem Kinde, oder sonst ein wohlgemaltes, frommes Bild zur

Freude und Andacht vor Augen zu haben wünschen. Nachdem jedoch die Sinnesart der Menschen sehr mannigfaltig ist, so wird andern vielleicht die Darstellung einer säugenden Kuh lieber sein« (Schlegel, S. 254).

Antik und modern

Nur auf den ersten Blick stellt sich der an *Philostrats Gemälde* anschließende und das erste Heft des zweiten Bandes von *Über Kunst und Altertum* abschließende Text *Antik und modern* als Vermittlungsangebot an das romantische Lager dar, indem er das disjunktive »entweder – oder« der Querelle um die Vorbildhaftigkeit des Alten oder des Neuen im Titel zum umfassend-integrativen »und« abmildert. Zwar konzidiert G. in diesem argumentativ wenig stringenten, aperçuhaften Text die je individuelle Ausprägung künstlerischen Talents und die Zeitbedingtheit und Zeitgebundenheit seiner Entfaltung. Doch sehr bald wird Raffael als kanonisches Beispiel herangezogen, der sich in seiner Vorbildhaftigkeit vom angestregten Schaffen Leonardos, der sich »müde« denke, und Michelangelos, der zu viel erreichen wolle, absetzt: »Raphael hingegen wirkt seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit. Gemüts- und Tatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, daß man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegen sendet. Er gräzisiert nirgends; fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche« (MA 11.2, S. 499f.). Das Ideal ist also der in sich ruhende Künstler, der über »Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung« (ebd., S. 501) verfügt. Und da dies eigentlich nur in der griechischen Kunst in idealer Weise gewährleistet war, so der dogmatische Schluss, möge jeder »auf seine Art ein Grieche« (ebd.) sein, wie das viel zitierte Diktum lautet. »Aber er sei's«, heißt es im einschwörenden Nachsatz – und eben kein problematisierender Grübler, kein verkopfter Problemwölzer

und vor allem kein kunstfrömmelnder Romantiker! Ein ernstzunehmendes »Friedensangebot« (Sengle) ist dies nicht – wenn überhaupt, so findet sich ein solches in G.s 1820 im zweiten Heft des zweiten Bandes von *Über Kunst und Altertum* erschienenen Text *Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend*, wo er in retrospektiv-abgeklärter Manier den Konflikt in Deutschland im Gegensatz zu Italien als bereits im Abklingen begriffen herunterzuspielen sucht.

In *Antik und modern* hingegen wird noch um die ästhetische Wahrheit gestritten: Selbst die leicht gönnerhafte, abschließende Behandlung eines christlichen Bildthemas (der Stichfolge der Flucht nach Ägypten von Sébastien Bourdon, die sogleich als »bedingte« und damit kaum den höchsten Kunstschöpfungen ebenbürtige apostrophiert wird) belegt hier kein ernstzunehmendes Zugeständnis an die romantische Partei. Denn gleich zu Beginn seiner Beschreibung wendet G. erneut die bewährte Strategie der profanierenden Sujeterläuterung an, wenn er die Rettung Christi nicht als primär heilsplanrelevant einstuft, sondern ganz allgemein real- und machtpolitisch von einem »bedeutenden Kind aus uraltem Fürstenstamme« spricht, »dem beschieden ist künftig auf die Welt ungeheuren Einfluß zu haben, wodurch das Alte zerstört und ganz Erneutes dagegen heran geführt wird« (MA 11.2, S. 501). Maria wird zur »liebvollsten Mutter«, Josef zum »bedächtigen Greis« und die Heiligen Drei Könige zu »frommen Magiern« verweltlicht (ebd., S. 502). Selbst der berühmte Satz »Der Parnaß ist ein Mont Serrat« zielt nicht auf die Gleichsetzung des antiken Musenberges mit einer christlichen Pilgerstätte, sondern nutzt nur die spezifische Formgebung des Montserrat mit seinen in unterschiedlichen Höhenlagen befindlichen Einsiedeleien, um zu betonen, dass es nicht jedem Künstler zu jeder Zeit gegeben sei, ein Raffael oder eben ein Grieche zu werden.

Wilhelm Tischbeins Idyllen

In *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, die 1822 im dritten Heft des dritten Bandes von *Über Kunst und Altertum* erschienen, wird der lange vernachlässigte Freund aus römischen Tagen als Prototyp des »guten modernen Künstlers« und damit als Gegenbild der Nazarener und Romantiker gezeichnet, der allen anstürmenden künstlerischen Neuerungen zum Trotz nicht vom rechten ästhetischen Wege abgewichen ist. Der retrospektive Habitus dieses Textes, der an die lange zurückliegende, beglückende Italienerfahrung und das dortige arkadische Landschaftserlebnis anknüpft, offenbart sich gleich im ersten Satz: »Wilhelm Tischbein bildete sich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künstler noch objektives Wahre von außen geboten ward, wo er die reineren Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, sie nach seiner Weise belebt wieder hervorbringen konnte« (MA 15.2, S. 62). Der Vorschlag Tischbeins für ein Idyllenwerk nach antikem Vorbild als malerisch-dichterisches Gemeinschaftsprojekt reicht ebenfalls in die gemeinsame Zeit in Rom zurück, wurde damals aber nicht realisiert. In der *Italienischen Reise* hatte G. hierzu unter dem 20.11.1786 geschrieben: »Da uns die Erfahrung genugsam belehrt, daß man zu Gedichten jeder Art, Zeichnungen und Kupfer wünscht, ja der Maler selbst seine ausführlichsten Bilder der Stelle irgend eines Dichters widmet; so ist Tischbeins Gedanke höchst beifallswürdig, daß Dichter und Künstler zusammen arbeiten sollten, um gleich vom Ursprunge herauf eine Einheit zu bilden. [...] Tischbein hat auch hiezu sehr angenehme idyllische Gedanken, und es ist wirklich sonderbar, daß die Gegenstände, die er auf diese Weise bearbeitet wünscht, von der Art sind, daß weder dichtende noch bildende Kunst, jede für sich zur Darstellung hinreichend wären« (MA 15, S. 166).

Erst 1821, als Tischbein G. eine Auswahl von 17 aquarellierten Zeichnungen aus dem Umfeld seiner sog. *Oldenburger Idyllen* übersandte, wurde das Projekt wieder aufgenommen. Es handelte sich hierbei um die in dem berühmten *Grünen Buch* zusammengestellten Kopien und Vorarbeiten zu dem Idyllen-Zyklus, den Tischbein als Hofmaler für Herzog Peter Friedrich

Ludwig von Oldenburg in 43 kleinformatigen Ölbildern und zwei großen Ideallandschaften gemalt hatte. Diesen »leicht entworfenen Blättern« (MA 15.2, S. 62) gibt G. zwischen dem 16. und 19. Juli verfasste Gedichte bei, »freundliche Zeilen [...], wie sie dem Idyllendichter nicht unangenehm seyn können« (an Tischbein, 3.6.1821), die er dann bis Ende September 1821 durch kommentierende Prosatextpassagen ergänzt.

In G.s Darstellung erfüllt Tischbein den ästhetisch-normativen Kanon klassizistischer Kunstanschauung geradezu schulmäßig, indem er Naturstudien zu idyllischen Landschaftsbildern sublimiert und damit klassische Landschaften in charakteristisch-prägnanter und zugleich stets anmutiger Weise darstellt. Natur und Kunst gehen in seinen Zeichnungen organisch ineinander über und sind auf das Schönste und Schicklichste belebt. Tischbein destilliert aus der Realität das Bedeutende, Symbolische und versinnlicht so »die Geheimnisse der Komposition, Gruppierung, Licht, Schatten und Haltung« (MA 15.2, S. 70). Damit entsprechen seine Zeichnungen in idealer Weise dem Grundzug der antiken Idylle, eine unbedrängende, leichte Symbolik idealisierten menschlichen Lebens zu vermitteln: »Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich-natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände, einfach-wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesehen von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worein wir sie auf Erden gehüllt sehn. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben; Spiel und Naschlust der Kleinen, Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegen einander« (ebd., S. 74).

Der Ton der G.schen Bildgedichte entspricht diesem theokritisch-idyllischen Grundzug der Zeichnungen genau, konterkarieren sie doch arkadisch-leicht und zart ironisierend den tiefgründigen Ton romantischer Gemäldegedichte auf der Suche nach dem metaphysischen Gehalt von Bildern. G. betont selbst, er habe sie »im besten Humor geschrieben« (an Johann Friedrich Rochlitz, 22.4.1822) und apostrophiert sie als heitere »Verslein« (an Clemens Wenzeslaus

Coudray, 21.7.1821). Damit aber setzen sie genau die »Heiterkeit der Aufnahme« und »Leichtigkeit der Mitteilung« um, die G. vom antikisch-modernen Künstler in *Antik und modern* gefordert hatte und die Tischbeins stilistisch an herculaneisch-pompejanischen Wandmalereien und an Raffaels Loggien geschulten, »anachreontischen« Gedankenskizzen mit ihren »heiteren, wohlgedachten, anmutig dargestellten Symbolen« (G. an Tischbein, 21.4.1821) in idealer Weise entsprachen. Die die Gedichte begleitenden Prosaerläuterungen hingegen sind mehr im philostratischen Duktus gehalten, indem sie dem Leser die ihm nicht vorliegenden Zeichnungen und die in ihnen enthaltene Lebenswelt des goldenen Zeitalters in der ekphrastischen Evokation vor Augen stellen möchten.

Joseph Bossi über Leonard da Vinci Abendmahl zu Mailand

Das schon mehrfach erwähnte, von Ernst Osterkamp so genannte »Prinzip profanierender Bildbeschreibung« findet seinen Niederschlag auch in *Wilhelm Tischbeins Idyllen*, wo G. die Darstellung einer Satyrfamilie zum Anlass nimmt, seinem Hang zur »humanistisch-aufgeklärten Ikonographie« (Miller, Komm. in MA 13.2, S. 558) nachzugeben und die »sogenannte heilige Familie« (MA 13.2, S. 74) als typisch idyllischen Gegenstand zu definieren. Besonders prägnant hat Osterkamp diese profanierenden Eingriffe in den G.schen Bildbeschreibungen anhand dessen Auseinandersetzung mit Giuseppe Bossis Werk *Del cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro* (1810) herausgearbeitet, die 1817 unter dem Titel *Joseph Bossi über Leonard da Vinci Abendmahl zu Mailand* im dritten Heft des ersten Bandes von *Über Kunst und Altertum* erschienen waren. Nicht der theologisch-dogmatische Kernpunkt des dargestellten Moments – die Einsetzung des Sakraments – steht in G.s Bildbeschreibung im Vordergrund, sondern die psychische und körperliche Bewegtheit der Jünger, nachdem Christus als »Aufregungsmittel« (MA 11.2, S. 407) die folgenschweren Worte des »Unus vestrum me traditurus est« in die Runde geworfen hat. Leo-

nardos Umgang mit dem christlichen Bildthema ist in G.s – und Bossis – Deutung gänzlich autonom; Bossi wird damit für G. zum antiromantischen Kampfgenossen. In einer »mustergültigen Bilderfindung« (OSTERKAMP, S. 357) schafft er ein vollendetes künstlerisches Symbol für einen rein menschlichen, tragischen Konflikt: Der symbolische Kernpunkt des »Abendmahls« liegt nach dieser profanierenden Lesart in der Darstellung der Erschütterung einer scheinbar festgefühten und vertrauensvoll interagierenden Gruppe von Menschen durch perfiden Verrat. Die »Leerstelle« in der Thematisierung des sakralen Aspekts des *Abendmahls* ist somit gezielte Textstrategie und nicht allein durch das Fehlen des Bechers in der G. vorliegenden morgenhenschen Stichvorlage zu erklären, wie von Einem es versucht hat (von Einem 1961, S. 62f.).

Leonardo wird von G. als »denkender« und damit primär dem *concetto* verhafteter Künstler gezeichnet: »Alles mußte bedacht und überdacht werden« (MA 11.2, S. 428). Die diesem konzeptuellen Habitus angemessene Rezeptionsform benennt er in einem Brief vom 11.2.1818 an Luise Seidler: »Wir haben das Abendmahl mit Leidenschaft durchdacht und durchdenkend verehrt.« Die Aufgabe des Betrachters ist somit hier in erster Linie die Freilegung der dem Kunstwerk zugrundeliegenden Idee. Im *Leonardo*-Aufsatz heißt es dementsprechend – und erneut bar jeglicher christlicher Bedeutungsaufladung – über die Zeichnung des Christus-Kopfes, »daß sie völlig dem Begriff entspricht den man sich von einem edlen Manne bildet, dem ein schmerzliches Seelenleiden die Brust beschwert, wovon er sich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern suchte, dadurch aber die Sache nicht besser, sondern schlimmer gemacht hat« (MA 11.2, S. 434). In seiner 1824 im ersten Heft des fünften Bandes von *Über Kunst und Altertum* erschienenen Rezension des Stichwerkes *La Cena in muro di Giotto* fasste G. den Gehalt des Bildes wie auch dessen formale Verdienste erneut prägnant zusammen: »Das Wort, die Voraussagung des Herrn, es werde ihn einer der mit zu Tische Sitzenden verraten, regt die Gesellschaft urplötzlich gewaltsam auf; alle fahren zusammen und bilden höchst belebte vortrefflich geordnete Gruppen; alles lebt, alles ist in Bewegung; die

Mannigfaltigkeit der Affekte, der Gebärden kann nicht größer sein, Gestalt und Züge einer jeden Figur sind mit dem was sie vornimmt, was sie leidet, ganz übereinstimmend, der Ausdruck ist wahr und kräftig« (MA 13.2, S. 173).

Hendrik Birus hat darauf hingewiesen, dass eine unter mehreren übergreifenden Schwerpunktsetzungen der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* in ihrem auffällig starken Augenmerk auf »übersetzender« Reproduktion liege – »seien es literarische Übersetzungen, Bearbeitungen und Inszenierungen, seien es Reproduktionsgraphiken (insbesondere die neuerfundnen Lithographien), Abgüsse, Gedenkmünzen etc., die hier eine ungleich wichtigere Rolle spielen als die großen »Originale« selbst« (Birus, Komm. in FA I, 20, S. 663). In der Reproduktion würden die Kunstwerke entkontextualisiert und damit in einen Status autonomer ästhetischer Entfaltung entlassen. Andererseits verfolge das gesamte Zeitschriftenprojekt mit seinen auffällig häufigen Hinweisen auf und Rezensionen von Stichwerken sowie der Beigabe von Reproduktionsgraphik das »Programm einer anschaulichen Vergegenwärtigung der »Kunst der Vorzeit«« (Birus 2001, S. 12). Dies trifft in besonderem Maße auf G.s Bossi-Rezension zu, da er sich aufgrund des katastrophalen Erhaltungszustands von Leonardos Fresko in Mailand in seiner Anschauung nur auf »sekundäres« Material (zumeist aus Bossis Nachlass) stützen konnte: »Eine Mappe mit den Durchzeichnungen, die Bossi nach den Köpfen der Kopien in Castellazzo, Ponte Capriasca und der »Ambrosiana« gemacht hatte (von den Kopien Vespinos auch Zeichnungen der Hände), Bossis »Del cenacolo di Leonardo da Vinci«, eine Durchzeichnung des Mosaiks sowie Morghens Kupferstich lagen G. während der Abfassung seines Aufsatzes vor« (John, Komm. in MA 11.2, S. 1066). Den Nachstich von Raffael Morghen aus den Jahren 1797–1800 empfiehlt G. auch seinen Lesern, als Anschauungsgrundlage »vor sich« zu »nehmen« (MA 11.2, S. 406).

Das eigenständige kunsttheoretische Verdienst von G.s Leonardo-Text, der in weiten Teilen Bossis Ausführungen folgt (dort war der dargestellte Moment bereits identifiziert und seine psychologisierende Ausdeutung geleistet), liegt

neben dem Qualitätsvergleich zwischen den einzelnen Kopien vor allem in der Akzentuierung von Leonardos kompositorischem Kunstgriff, die Figuren in je zwei Dreiergruppen diesseits und jenseits der Christusgestalt anzuordnen, damit eine gesteigerte Form der Symmetrie zu geben und die Mannigfaltigkeit der dargestellten Personen und ihrer Affekte gestalterisch zu einer höheren Einheit zu formen. G. sucht nach Äquivalenten in der Komposition, und zwar sowohl auf der formalen wie auf der affektiven Ebene: Er spricht von den »entgegengesetztesten Charakteren«, die »mit einander kontrastieren sollten« (MA 11.2, S. 435), vom »Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände unter einander« (ebd., S. 436) und konstatiert gegensätzliche, sich somit in der Symmetrie erhaltende Affekte: »Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn, mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entspringt auf seiner Linken lebhaftestes Entsetzen und Abscheu vor dem Verrat« (ebd., S. 408). In diesem Sinne bezeichnet G. in einem Brief an Carl Friedrich Zelter vom 31.12.1817 das *Abendmahl* als »die erste komplette malerische Fuge, die alle vorhergehenden übertrifft«, und fordert Zelter auf, zur besseren Durchdringung dieser Fugato-Komposition seine »Kontrapunktsätze« darauf anzuwenden.

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna

Neben dem Leonardo-Text hat Osterkamp G.s Aufsatz über *Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna*, der 1825 im ersten und zweiten Stück des vierten Bandes von *Über Kunst und Altertum* erschien, als Indikator für »festgehaltene Klassizität« im ästhetischen Denken des späten G. gewertet. Ausgangspunkt des Textes ist ein von G. konstatiertes »Widerstreit« in den Kunstwerken Andrea Mantegnas, in denen sich das »allgemeinste, ideellste Streben« in merkwürdiger Weise mit dem »Besondersten, Natürlichsten« (MA 13.2, S. 120) verbinde. Diese werkimmanente ästhetische Diskrepanz erklärt G. biographie-historisch: Durch eine Art zwei-

gleisige künstlerische Prägung – zum einen durch seinen ausschließlich auf Antikerezeption und -nachahmung hin orientierten Lehrer Squarcione, zum andern durch den Naturrealismus des ihm verwandtschaftlich verbundenen Giovanni Bellini – wird ihm Mantegnas Künstlerlervita zu einem sog. »Doppel-Leben« (ebd., S. 122). Mantegna wird damit, in Anlehnung an Vasari, zum herausragenden Beispiel für eine autochthone Antikerezeption jenseits des römischen Kontextes, deren idealischer Impetus jedoch in der Formgebung zu einer erstaunlich plastisch-konturierten Modellierung führt – in der *Italienischen Reise* bezeichnete G. diese besondere Art charakteristischer Personendarstellung als »scharfe, sichere Gegenwart« (MA 15, S. 71).

Doch der Künstler löst das Dilemma scheinbar widersprüchlicher Einflussnahmen in einer autonomen ästhetischen Entscheidung: »Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm, eben vom Standpunkt der Antike, die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden [...]. Das Studium der Antike gibt die Gestalt, sodann aber die Natur, Gewandtheit und letztes Leben« (MA 15.2, S. 121 f.). Mantegna lässt seine Werke ganz nach Art der antiken Kunst »wie freie Naturerzeugnisse hervortreten« und betreibt damit »Naturnachahmung gleichsam auf der Höhe des Stils« (OSTERKAMP, S. 368). Er bildet laut G. nicht einfach »das Besonderste, Natürlichste, Gemeinste« in plattem Naturalismus ab, sondern stets in großer »Mannigfaltigkeit der Charakteristik« (MA 13.2, S. 134), die seine Personendarstellungen zu typisierenden Verallgemeinerungen werden lässt, seine zum Teil porträthaften Figuren zu Repräsentanten einzelner Menschengruppen, zu prägnanten Stellvertretern der Masse. Die Grundtendenz von G.s Beschreibung ist mit Osterkamp darin zu sehen, »das Eigentümliche und Natürlich-Individuelle in Mantegnas Zyklus so wiederzugeben, daß es als ein Symbolisch-Repräsentatives erscheint« (OSTERKAMP, S. 374). Von einer »klassisch-romantischen Balance« in G.s später Ästhetik, einer »Verschränkung von klassischer Antiken-Verehrung mit modernem Naturalismus« (Mattenklott, S. 135) oder gar von einer

»Ästhetik des Häßlichen« (ebd., S. 138) kann somit nicht die Rede sein. Allein die Tatsache, dass ein Paralipomenon unveröffentlicht bleibt, in dem G. versuchte, formal unbefriedigende Bildelemente als »possenhafte Motive« (MA 13.2, S. 646) zu erklären, spricht gegen eine Ausweitung der G.schen Ästhetik auf das Witzige, Derbkomische und sexuell Anzügliche, wie Mattenklott sie postuliert (Mattenklott, S. 138).

Auch im Falle der Mantegna-Studie bedient sich G. mangels Anschauung der Originale erneut einer druckgraphischen Vorlage – der 1598/99 entstandenen Chiaroscuro-Holzschnittfolge des Triumphzugs von Andrea Andreani (Abb. 10, S. 26), die G. im Juni 1820 erwarb. Vom Kolorit der Bilder in Hampton Court wusste er somit nur vom Hörensagen aus den die eigene Autopsie ersetzenden Mitteilungen des Londoner Bibliothekars Georg Heinrich Noehden, der sich bereits als Übersetzer seines Leonardo-Aufsatzes ins Englische bewährt hatte. G.s explizites Lob der Reproduktionsgraphik kompensiert dieses Defizit mangelnder koloristischer Anschauung im Mantegna-Text in einer eindeutigen Parteinahme zugunsten des *concetto*: »Denn das ist ja eben eins der größten Verdienste der Kupferstecherkunst, daß sie uns mit der Denkweise so vieler Künstler bekannt macht, und, wenn sie uns die Farbe entbehren lehrt, das geistige Verdienst der Erfindung auf das sicherste überliefert« (MA 13.2, S. 146).

Indem G.s Beschreibung dem Triumphzug in strenger Sequenzialität folgt und damit implizit – im zweiten Teil auch explizit – Giorgio Vasaris »wüsten Wirrwarr« (ebd., S. 145) kritisiert, der seine Beschreibung hinten, beim Triumphwagen Cäsars beginnen ließ und einzelne, besonders herausgehobene Details in ungeordneter Folge nannte, schmiegte sich seine Beschreibung gleichsam dem Wesenszug eines antiken Triumphzuges an: Der Zuschauer, und damit hier der Leser, sieht in der vergegenwärtigenden Beschreibung G.s die einzelnen Teilnehmer des Zuges in temporal-linearer Abfolge an sich vorbeiziehen, deren Auftreten nach den Prinzipien von Steigerung und Kontrast einer strikten Ordnung folgt. Die den Betrachter potentiell überwältigende Vielfalt der dargestellten Lebensäußerungen wird somit im Akt der Strukturierung

gebändigt. Die Form der hier von G. angewandten vergegenwärtigenden Beschreibung deutet auf Antikerezeption hin: G. identifiziert sich hier *expressis verbis* mit der antik-ekphrastischen Tradition eines Philostrat oder Pausanias, indem er versucht, dem Leser die ihm – im Gegensatz zum Autor – nicht anschaulich vorliegenden Bilder sinnlich zur Anschauung zu bringen. Allerdings besteht in seinen Augen der entscheidende Unterschied darin, dass die »Alten« als »gegenwärtig zu Gegenwärtigen« (MA 13.2, S. 146) sprachen – und zwar über Gegenwärtiges, während G. im melancholischen Gestus des nachantiken Spätlings zu Gegenwärtigen über Abwesendes, nicht vor Augen Stehendes spricht.

Die Tatsache, dass Andreanis Holzschnittfolge den dargestellten Zug mit dem Triumphwagen Cäsars auf dem neunten Blatt unvermittelt abbrach, musste G.s Affekt gegen alles Unvollständige, Fragmentarische, Ruinöse erregen. Er beauftragte daher den Weimarer Hofkupferstecher Karl August Schwerdgeburth, ein zehntes Blatt zu zeichnen, das auf dem sog. »Senatorenblatt« (überliefert in einem Stich nach Mantegna) basieren sollte. Schwerdgeburth kehrte die Laufrichtung der dort dargestellten Personen (die G. entgegen der üblichen Bezeichnung als den »Lehrstand« identifiziert) um, damit sie der Laufrichtung des Triumphzugs entsprachen, und ersetzte zudem den architektonischen Hintergrund von Mantegnas Blatt in Anpassung an die Andreani-Holzschnitte durch eine antikische Landschaft. Damit wurde der Zug im Sinne antiker Ganzheitsvorstellungen und der vermeintlichen konzeptuellen Intention Mantegnas entsprechend »complettiert« und sowohl sinnlos wie formalästhetisch abgeschlossen: »Und so legen wir dieses Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäsars, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hinter einander gesehen werden, für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, indem etwas von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als drei hundert Jahren intentioniert zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird« (MA 13.2, S. 146). G.s Text schließt so mit einem restaurativen Akt der harmonisierenden Vervollständigung, der ihm und »andern teilnehmen-

den Kunstfreunden« erst »den vollen Genuß des Ganzen« verschafft (ebd., S. 147).

Über diese im engeren Sinne kunsttheoretischen und ästhetikgeschichtlichen Einordnungen hinaus hat Werner Oechslin vor allem die methodische Ausrichtung von G.s Mantegna-Text gewürdigt: Er wertet die Studie als »besonderes Muster seiner kunstgeschichtlichen Arbeitsmethode« (Oechslin, Komm. in MA 13.2, S. 605), die sich vor allem in der Zerteilung des Textes in die eigentliche Bildbeschreibung und den ausführlichen Apparat mit seiner Offenlegung der Quellen, der kritischen Literatursichtung und -diskussion sowie den historisch-antiquarischen Informationen zeige.

Schemata und Entwürfe über die Landschaftsmalerei

Die fachgeschichtlich sehr frühe Anwendung einer avancierten kunsthistorischen Methodik – Gattungsgeschichte als Stilgeschichte zu begreifen – macht auch für Erich Trunz das große Verdienst von G.s letztem, unvollendet gebliebenem Beitrag für *Über Kunst und Altertum* aus: 1832 erschienen postum im dritten Heft des sechsten Bandes zwei Schemata und ein Entwurf zur Geschichte der Landschaftsmalerei, die Meyer, mit Ergänzungen versehen, aus G.s Nachlass herausgab. Ein weiteres Schema vom 22.3.1818 über die »Folge der Landschaftsmalerei« (FA I, 20, S. 615) wurde in Meyers Publikation nicht berücksichtigt. Trunz, der die umfassendste Untersuchung dieser fragment gebliebenen Texte vorgelegt hat, schreibt hierzu: »Goethes Entwurf Landschaftliche Malerei ist eine geniale Leistung aus seinen Altersjahren. Er nimmt die Methode der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts vorweg. Zu einer Zeit, in welcher es nur die aufzählende Darstellung gab [...], dazu eine schematisch wertende Beurteilung, ob Zeichnung, Perspektive, Farbe, Komposition und Motive gelungen seien, zu dieser Zeit entwirft Goethe eine Geschichte des Sehens, eine Geschichte der Landschaftsauffassung, insofern sie eine mit den Jahrhunderten sich wandelnde Geschichte der Künstler und Betrachter offen-

bart« (Trunz, S. 156). G. liefert in den Schemata eine teleologisch aufsteigende Entwicklungsgeschichte der sich autonomisierenden Landschaftsdarstellung, die von den dramatisch überhöhten Phantasielandschaften des 16. Jhs. in die anmutigen Gefilde des 17. Jhs. führt und in Claude Lorrain ihre Apotheose findet. Das zweite Schema kulminiert in dem berühmten Satz »Im Claud Lorrain erklärt sich die Natur für ewig« (MA 11.2, S. 282), und in dem wahrscheinlich im Umfeld der Redaktion des *Zweiten Römischen Aufenthalts* 1829 ausformulierten Aufsatzfragment heißt es: »Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-architektonische sich ergeht, ist nur zu sagen, daß er ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fach gelangt« (ebd., S. 287).

Das Gesamtprojekt *Über Kunst und Altertum*

Die abschließende Einschätzung des Gesamtprojekts von *Über Kunst und Altertum* ist in der Forschung nach wie vor umstritten: Hatte Gervinus es bereits im 19. Jh. despektierlich als »ein Magazin der Unbedeutendheit, das zwar von einem fortdauernden Interesse an dem literarischen Treiben der Nation zeugt, dem aber doch schon ein ganz mechanisches anklebt« bezeichnet (Gervinus, S. 792), so nennt Birus es ein »unbekanntes Alterswerk« (Birus, Komm. in FA I, 20, S. 659) und zugleich G.s »umfangreichstes Werk überhaupt« (ebd., S. 660), das als ein G.sches Werk aus seiner letzten Schaffensphase zu behandeln sei (ebd., S. 661), zumal die Hefte stets die autoritative Autorangabe »von Goethe« auf dem Titelblatt trügen und Fremdbeiträge häufig nicht als solche gekennzeichnet seien. Diese Wertschätzung führte u. a. zur integralen Publikation aller Hefte von *Über Kunst und Altertum* innerhalb der Frankfurter Ausgabe. Die Wahrheit liegt wohl wie immer in der Mitte: *Über Kunst und Altertum* – und der Titel war hier durchaus Programm – ist ein für die Rekonstruktion von G.s ästhetischem Denken höchst aufschlussreiches Organ antiromantischer Pro-

paganda, in dem »Klassizität« zu einem an keine konkrete Kunstperiode und keine bestimmte Künstlerpersönlichkeit mehr gebundenen Strukturprinzip reiner Idealität entgrenzt wird, das sich zur abstrakten Norm jenseits jeder inhaltlichen oder formalen Rückbindung verabsolutiert, die »rein wert- und rangmäßig in Anspruch« (Benz, S. 251) genommen werden kann und sich als absoluter Wertbegriff jeder historisierenden oder diskursiv-argumentativen Relativierung entzieht. Die Zeitschrift diente G. darüber hinaus als Einschwörungsinstrument für das immer kleiner werdende klassizistische Lager ebenso wie zur Verbreitung des Begriffs der Weltliteratur. *Über Kunst und Altertum* wurde zu einer Art antiquarischem Museum und Konservatorium für »teilnehmende Kunstfreunde«, die dort vorbildliche Exempla für G.s fest konturierte Überzeugungen von Kunst und Künstlern begutachten konnten.

Literatur:

Apel, Friedmar/Greif, Stefan: Ueber Kunst und Alterthum. In: GHB 3, S. 619–639. – [Ausst.-Kat.] Mildenerger, Hermann (Hg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund. Oldenburg, Frankfurt/M. 1987. – Behler, Ernst: Friedrich Schlegel und die Brüder Boisseree. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt. In: Gethmann-Siefert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisseree – ein Schritt in der Begründung des Museums. Bonn 1995, S. 30–41. – Benz, Richard: Goethe und die romantische Kunst. München 1940. – Birus, Hendrik: Der Entzug des Hier und Jetzt. Goethes *Ueber Kunst und Alterthum* an der Schwelle zum Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks. In: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Medien der Präsenz. Köln 2001, S. 11–25. – Birus, Komm. in FA I, 20, S. 659–1429. – Bode, Wilhelm: Myrons Kuh. In: Stunden mit Goethe. Für die Freunde seiner Kunst und Weisheit 8 (1912), S. 127–136. – Büttner, Frank: Der Streit um die »Neu-deutsche religios-patriotische Kunst«. In: Aurora 43 (1983), S. 55–76. – Ders.: Abwehr der Romantik. In: SCHULZE, S. 456–467. – Einem, Herbert von: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Köln, Opladen 1961. – Ders.: Goethe und die bildende Kunst seiner Zeit. In: ders.: Goethe-Studien. München 1972, S. 156–165. – Firmenich-Richartz, Eduard: Sulpiz und Melchior Boisseree als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Geschichte der

- Romantik. Jena 1916. – Gervinus, Georg Gottfried: Geschichte der deutschen Dichtung. Bd. 5. Leipzig 1874. – Gethmann-Siefert, Annemarie: Goethe und das »Geschmäckerpfaffentum«. Der Widerstand gegen die neue Religiosität. In: dies./Pöggeler, Otto (Hg.): Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums. Bonn 1995, S. 219–227. – Gombrich, Ernst H.: Goethe und die Kunstsammlungen der Brüder Boisserée. Gewinn und Verlust in der Emanzipation von der byzantinischen Überlieferung. In: ders.: Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik. Wien u. a. 1992, S. 69–87. – Hagen, Erich von dem: Goethe als Herausgeber von *Kunst und Alterthum* und seine Mitarbeiter. Berlin 1912. – Hahn, Karl-Heinz: Goethes Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum*. In: GJb 92 (1975), S. 128–139. – Haupt, Gunther: Leonardos *Abendmahl* und Goethes Deutung. In: GJb 101 (1984), S. 341–345. – Hübner, Rolf: Goethes Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum*. Untersuchung und Erschließung. Diss. Jena 1968. – John, Komm. in MA 11.2, S. 965–1183. – Lenz, Christian: Goethe und die Nazarener. In: [Ausst.-Kat.] Klaus Gallwitz (Hg.): Die Nazarener. Städel. Frankfurt/M. 1977, S. 295–319. – Mattenklott, Gert: Mantegnas *Doppelleben* als Muster für Goethes späte Ästhetik. Einige Beobachtungen zur klassisch-romantischen Balance an Goethes Essay *Julius Cäsars Triumphzug gemalt von Mantegna* (1822). In: Chiarini, Paolo (Hg.): Bausteine zu einem neuen Goethe. Frankfurt/M. 1987, S. 135–145. – Mazzucchetti, Lavinia: Goethe e il »Cenacolo« di Leonardo. Mailand 1959. – Mildnerger, Hermann: Die Oldenburger Idyllen. In: SCHULZE, S. 363–368. – Miller, Komm. in MA 13.2, S. 506–530. – Oechslin, Komm. in MA 13.2, S. 602–632. – OSTERKAMP. – Poensgen, Georg: Die Begegnung mit der Sammlung Boisserée in Heidelberg. In: Goethe und Heidelberg. Kurpfälzisches Museum. Heidelberg 1949, S. 145–195. – Scheidig, Walther: Leonardo – Goethe – Bossi. In: Lüdecke, Heinz (Hg.): Leonardo da Vinci. Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1952, S. 107–114. – Schlegel, Friedrich: Über die deutsche Kunstaussstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom. In: ders.: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hg. von Hans Eichner. (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 1. Abt., Bd. 4). München u. a. 1959, S. 237–262. – Sengle, Friedrich: Die politisch-religiösen Voraussetzungen der nazarenischen Bewegung und Goethes vergebliches Friedensangebot. In: ders.: Neues zu Goethe. Essays und Vorträge. Stuttgart 1989, S. 194–210. – Strzygowski, Josef: Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung. In: GJb 17 (1896), S. 138–156. – Ders.: Hat Goethe Leonardos Abendmahl richtig gedeutet? Ein Beitrag zur Methodik der Kunstbetrachtung. In: Euphorion 9 (1902), S. 316–327. – Tauber, Christine: Der lange Schatten aus Weimar. Goethe und Burckhardts Italienbild. In: Oesterle, Günter u. a. (Hg.): Italien in Aneignung und Widerspruch. Tübingen 1996, S. 62–92. – Trunz, Erich: Über Goethes Verse und Prosa zu Tischbeins Idyllen. In: ders. (Hg.): Studien zu Goethes Alterswerken. Frankfurt/M. 1971, S. 35–74. – Ders.: Goethes Entwurf *Landchaftliche Malerei*. In: ders.: Weimarer Goethe-Studien. Weimar 1980, S. 156–202.

Christine Tauber