Originalveröffentlichung in: Beyer, Andreas (Hrsg.): Klassik und Romantik, Darmstadt 2006, S. 351-371 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland ; 6)

Michael Thimann

KINDER APOLLS, SÖHNE MARIENS
POSITIONEN DEUTSCHER MALEREI ZWISCHEN KLASSIK UND ROMANTIK

FENSTER ZUR EPOCHE

Für die Geschichte der deutschen Malerei ist das Zeitspektrum zwischen 1750 und 1830 im besten Sinn ein »entzweites Jahrhundert«,[1] und ist es auch nicht. Um dieses Paradox zu illustrieren, seien innerhalb eines Jahres entstandene Gemälde aus der hier getroffenen Katalogauswahl nach dem Zufallsprinzip zusammengestellt, welche die Heterogenität der malerischen Produktion in Deutschland veranschaulichen. Gewählt ist ganz willkürlich das Jahr 1807, ohne auf die historischen Ereignisse der Auflösung des Heiligen Römischen Reichs und der machtpolitischen Dezimierung Preußens durch Napoleon im Frieden von Tilsit Rücksicht zu nehmen. Bereits die Zusammenschau der Bilder offenbart die Verschiedenartigkeit des gleichzeitig Entstandenen. Nicht nur das kontinuierliche Fortwirken der alten akademischen Gattungsgrenzen ist zu beobachten, sondern ebenso deren Auflösung. Kontinuität und Krise liegen eng beieinander. Im selben Jahr, in dem Caspar David Friedrich mit der Konzeption seines Gemäldes *Kreuz im Gebirge* (KAT. 268) die Konventionen von Landschaftsmalerei und Altarbild bricht, malt Carl Ludwig Kaaz in Dresden die *Aussicht aus einem Fenster der Villa des Malers Grassi nach dem Plauenschen Grunde bei Dresden* (KAT. 253). Die Komposition greift die alte Metapher des Bildes als Fenster auf, indem sie sich des *trompe l'oeil*-Effekts eines geöffneten Fensters bedient. Bezeichnenderweise wurde Kaaz in Dresden vermutlich von einer Zeichnung Friedrichs zu der Wahl des Fenstermotivs angeregt.[2] Die häufig dargestellte Landschaftspartie bei Dresden, die als kompositorisch ausgewogenes Bild im Bild erscheint, hat Kaaz nicht spontan erfasst, sondern in der ideellen Nachfolge Claude Lorrains in Gründe geteilt und nach den Regeln der Luftperspektive angelegt. Es verwundert daher nicht, dass Goethe den Maler Kaaz gerade aufgrund seines klassischen Landschaftskonzepts schätzte, das ihn vielleicht an die Werke von Jakob Philipp Hackert oder Ludwig Philipp Strack erinnerte. Den unmittelbaren Blick aus dem Fenster in die Landschaft hat Kaaz in die Betrachtung eines Idealzustands der ewigen Natur transformiert. Das Fernrohr auf der Fensterbank unterstreicht diesen kontemplativen Charakter der Komposition, deren Metathematik das Sehen selbst ist.

Gleichzeitig und in unmittelbarer Nähe zu Kaaz beginnt Caspar David Friedrich jedoch 1807 das als *Tetschener Altar* bekannt gewordene *Kreuz im Gebirge*, das nicht nur ein außergewöhnliches religiöses Denkbild ist, sondern die klassischen Kompositionsgesetze der Landschaft negiert. Bei Friedrich repräsentiert die Landschaft nicht die Vorstellung eines Ideals, sondern ist, wenn auch auf der Basis akribischer Naturstudien entstanden, das Resultat eines auf ästhetische Stilisierung abzielenden Werkprozesses.[3] Der Betrachter wird mit einem Bild konfrontiert, das keine landschaftlichen Gründe mit fließenden harmonischen Übergängen besitzt und zudem die überkommene Gesetzmäßigkeit von Linien- und Luftperspektive missachtet. Keine religiöse Historie ist als Staffage in die Landschaft eingefügt; als christliches Bildzeichen dient allein ein vom Betrachter abgewandter Kruzifixus auf dem kegelförmigen, im Gegenlicht gesehenen Felsen. Die Landschaft selbst wird zur religiösen Allegorie. Die berühmte Kritik des Kammerherrn von Ramdohr offenbart, wie sehr das Bild gegen die Konventionen der Gattung verstoßen hatte, was durch die von Friedrich anfänglich nicht intendierte Verwendung als Altarbild einer Schlosskapelle noch verstärkt werden sollte: Landschaft an sich galt nicht als religiöser Bildgegenstand, Friedrichs Allegorie war mit ihrem zum Konzept gehörigen Rahmen nach klassizistischer Doktrin formal und ikonographisch misslungen: »In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirche schleichen und auf Altäre kriechen will.«[4] Eine Ironie der Geschichte liegt in dem Umstand, dass das *Kreuz im Gebirge* tatsächlich nie als Altarbild diente, sondern – so will es die Überlieferung – im Schlafzimmer seiner Käuferin neben einem Stich nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* zur Anbringung kam. Die Auseinandersetzung illustriert jedoch den Riss im akademischen Gattungsgefüge, der sich bereits

im späten 18. Jh. angekündigt hatte und nicht zuletzt zu einer mit Absolutheitsansprüchen versehenen Aufwertung der Landschaft in der frühromantischen Kunsttheorie führen sollte.

Doch auch die Historienmalerei ist im Jahre 1807 durchaus von gegensätzlichen Positionen geprägt. Während Christian Gottlieb Schick in Rom an seinem *Apoll unter den Hirten* (KAT. 239) als visuellem Manifest des deutschen Idealismus arbeitet, das die ästhetische Erziehung durch Kunst zum Thema hat, die Akademieschüler Friedrich Overbeck und Franz Pforr in Wien ihre ersten Experimente mit mittelalterlichen und christlichen Bildthemen machen, malt der Kasseler Akademiedirektor Johann August Nahl mit *Orpheus und Eurydike* (KAT. 242) in alter Tradition eine Szene aus Ovids *Metamorphosen*. Die Wahl des Stoffes ist insofern bemerkenswert, als die Verwandlungssagen des »galanten« Römers Ovid die deutsche Malerei des früheren 18. Jhs. dem anakreontischen Geschmack gemäß noch entscheidend geprägt hatten, man denke etwa an die mythologischen Arbeiten von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. für den Kasseler Hof. Im Klassizismus war Ovid jedoch durch die Bevorzugung des archaischen Homer und der Mythologie des Nordens im Zuge der Ossian-Begeisterung weitgehend verdrängt worden.[5] Auf das Fortleben Ovids unter den mythologischen Bildgegenständen sei hier lediglich im Hinblick auf die oft unterschätzte Kontinuität der höfischen Kunstpraxis um 1800 hingewiesen, die sich auf alle Gattungen – von der Historie bis zum Porträt – ausgewirkt hat.

Caroline Therese Richters *Stilleben mit Karpfen, Gemüse, Früchten* von 1807 (KAT. 324) mag im Vergleich mit den bereits genannten Schlüsselwerken der Epoche unbedeutend erscheinen, doch ist auch dieses kleine Gemälde signifikant: Die Stillebenmalerei nahm in der Gattungshierarchie den niedrigsten Rang ein und wird in geläufigen Darstellungen der Kunst um 1800 in der Regel gar nicht mehr erwähnt. Dies deckt sich mit der kunsttheoretischen Geringschätzung der Gattung im Umkreis Goethes, da sie lediglich der einfachen Nachahmung »gleichgültiger Gegenstände« fähig sei: »Todtes Wild, Blumen, Fruchtstücke und dergleichen haben keinen geistigen Werth, der Gegenstand ist ohne höheren Ausdruck, er kann an sich keine Theilnahme erregen, nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns an dergleichen Werken interessieren.«[6] Auch August Wilhelm Schlegel wird vom Stilleben als einer »äußerst beschränkten Kunstgattung« sprechen, bei der sich nur Blumen- und Fruchtmaler in einer »etwas höheren malerischen Sphäre« bewegen.[7] Dennoch wurden, wie schon Johann Heinrich Merck 1779 bemerkte,[8] Stilleben, Tier- und Blumenstücke im 18. Jh. intensiv gesammelt und von Spezialisten wie Jakob Samuel Beck (1715–1778) in enger Anlehnung an die niederländische und jüngere französische Tradition gemalt; im frühen 19. Jh. galt der Porträt- und Blumenmaler Carl Adolf Senff (1785–1863), ein Autodidakt, aufgrund seiner präzise wiedergegebenen Pflanzenstudien sogar als ein »Raffaele di fiori«.[9] An Caroline Therese Richters Stilleben ist bereits die Tatsache bemerkenswert, dass eine Frau es gemalt hat. Das europäische Ruhmesphänomen Angelika Kauffmann hat Frauen auch im deutschen Kunstbetrieb stärker präsent werden lassen, als es in den Jahrhunderten zuvor möglich war. Sei es als bürgerliche oder adlige Dilettantinnen, wie von Friedrich Bury im *Bildnis der Kurfürstin Auguste von Hessen-Kassel, die Raffael kopiert* (KAT. 293) festgehalten, oder als professionelle Malerinnen mit akademischer Ausbildung, wie sie Marie Ellenrieder als erste Frau zwischen 1813 und 1815 an der Königlichen Akademie in München erhielt. Erst jüngere Forschungen haben die bedeutende Rolle der Malerinnen in der Goethezeit in kunsthistorischer und soziologischer Perspektive akzentuiert.[10]

Fensterbilder, Blumenraffael und adlige Dilettantinnen: Dieser Epochenschnitt entspricht vermutlich nicht dem Bild, das gewöhnlich von der Malerei der Goethezeit gezeichnet wird. Die Entscheidung für ein kontingentes Prinzip bei der Charakterisierung der Epoche ist jedoch bewusst getroffen. Statt der klaren Markierung von Höchstleistungen soll auch die durchschnittliche Produktion von Gemälden in den Blick geraten, die für einen historisch ausgewogenen Überblick des künstlerischen Patrimoniums unverzichtbar ist. Zugleich lassen sich daraus wichtige Fragen entwickeln: Wie hat sich etwa, wenn überhaupt, Philipp Otto Runges Arabeskentheorie und Landschaftskonzeption auf die Malerei seiner Zeit ausgewirkt, welches waren die künstlerischen Zentren in einem dezentralen Staatsgebilde, und wie wurde das Bild der Epoche im Nachhinein von der kunsthistorischen Forschung rekonstruiert? Welche Künstler und welche Bildgattungen wurden vornehmlich erinnert, welche verdrängt?[11] Gegen entwicklungsgeschichtliche Modelle der älteren Forschung, die von einem inkonsistenten Stilbegriff ausgehend die Epoche etwa vom »akademischen Klassizismus« über den »reifen Klassizismus« zur »protestantischen Romantik« und »katholischen Romantik« periodisierte,[12] möchte der vorliegende Essay eine Archäologie der Gattungen im Zeichen ihrer Auflösung versuchen. Allein ein Phänomen des Übergangs wie die Kunst der Brüder Riepenhausen, die als Klassizisten in »Flaxmanischer Manier« beginnen, nach der Konversion zum Katholizismus zunehmend nazarenische Themen bearbeiten und zuletzt verarmt als Genremaler von Szenen aus dem römischen Leben enden, lässt sich nicht mehr ausschließlich stilkritisch fassen.[13] Der Aufsatz ist aber auch nicht kulturgeographisch und künstlerbiographisch ausgerichtet wie der unverzichtbare Versuch einer Gesamtschau der Epoche von Helmut Börsch-Supan,[14] sondern ganz bewusst funktions- und ideengeschichtlich orientiert. Die Entwicklung neuer Bildkonzepte um 1800, so die leitende These, ist nur in Zusammenhang mit den historischen, sozialen und funktionalen Bedingtheiten des Mediums Malerei zu verstehen.

DENKBILDER – EINE EPOCHENSIGNATUR?

Zwischen 1806 und 1808 malte Christian Gottlieb Schick in Rom sein großformatiges Historiengemälde *Apoll unter den Hirten*, das paradigmatische Bedeutung für die deutsche Kunst um 1800 beanspruchen darf. Entstehungsgeschichtlich ist bereits bezeichnend, dass das Bild nicht in Deutschland, sondern in Rom als exterritorialem deutschen Kunstzentrum entstand, von dem zwischen 1750 und 1830 wesentliche Debatten und künstlerische Neuerungen ihren Ausgang nahmen. Apoll ist ein Leitthema der deutschen Kunst des Klassizismus. Der Gott der Künste ist ebenso ideales Sinnbild von Schönheit und ethischer Größe wie in metaphorischer Sicht ein Lichtbringer und Gott des Heils, das sich Künstler wie Theoretiker für die Regeneration der Kunst erhofften. Von den Elogen des 18. Jhs. auf den *Apoll vom Belvedere* bis zu Christian Ferdinand Hartmanns Holzschnitt *Apoll und die Horen über Dresden* (ABB. 1) für die von Heinrich von Kleist mitherausgegebene Zeitschrift *Phöbus* von 1808 führt die Spurensuche in der deutschen Ideengeschichte: Von einer apollinischen Durchdringung von Kunst und Gesellschaft erhofften sich die Klassizisten ebenso wie die ihnen nachfolgende Generation eine intellektuelle und ästhetische Genesung ihrer Zeit.[15] Die auf Winckelmann zurückgehende Grundposition klassizistischer Kunsttheorie, derzufolge die Poesie – und nicht die Malerei oder eine andere handwerklich bedingte Kunst – die »Mutter der Künste« sei, blieb bis in das frühe 19. Jh. verbindlich.[16] Schon Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (B 12) stand in diesem Sinn eine Personifikation der Poesie in apollinischer Gestalt auf dem Frontispiz voran. Aber auch in der Malerei ist das Apoll-Thema durchgehend präsent. Wie eine historische Klammer umgreifen die Monumentalgemälde von Anton Raphael Mengs (KAT. 195) und Heinrich von Hess (KAT. 322) die Epoche. Mengs lieferte mit seinem Deckenbild des *Parnass mit Apoll, Mnemosyne und den neun Musen* für die römische Villa Albani von 1760/61, obgleich im ikonographischen Zusammenhang eines Auftragsprogramms stehend, ein Schlüsselwerk des Klassizismus: Kein illusionistisches Deckengemälde, sondern ein gerahmtes Bild (»quadro riportato«) mit kompositorisch vereinzelten, ohne Handlung verbundenen Figuren, die der Maler aus dem Studium antiker Skulptur entwickelte, markieren erstmals den Einfluss der Kunsttheorie Winckelmanns auf einen deutschen Maler. Es ist die Rekonstruktion der verlorenen Malerei der Antike, die Mengs hier versucht hat. Winckelmann hat den Maler in diesem Sinne programmatisch gelobt: »Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten, findet sich in den unsterblichen Werken von Herrn Anton Raphael Mengs, ersten Hofmalers der Könige von Spanien und von Pohlen, des größten Künstlers seiner, und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phoenix gleichsam aus der Asche des ersten Raphaels erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren, um den höchsten

1 C. F. Hartmann, Apoll und die Horen über Dresden, Titelholzschnitt der Zeitschrift *Apollo*, 1808

Flug Menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die Deutsche Nation stolz seyn konnte über einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen erleuchtet, und Saamen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreuet, so fehlete noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrem Mittel aufzuzeigen, und den deutschen Raphael in Rom selbst, dem Sitze der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen.«[17]

Schicks intensive Auseinandersetzung mit dem Thema des Apoll blickt also auf eine längere Vorgeschichte zurück. Der Maler hatte den Gegenstand frei gewählt, was wiederum ein produktionsgeschichtliches Charakteristikum für die Epoche der Kunstautonomie ist. Die alten Abhängigkeitsverhältnisse des Hofkünstlers oder Kirchenmalers zu seinem jeweiligen Gebieter waren um 1800 weitgehend aufgelöst, der Künstler nunmehr selbst für die Wahl und Durchführung seiner Bildgegenstände verantwortlich. Dies führte einerseits zu völlig neuen wirtschaftlichen Ansprüchen, die das Bestehen auf dem internationalen Kunstmarkt an den Maler stellte, andererseits auch zu einer weiteren Entgrenzung der handwerklichen Grundlagen und Auftragsgebundenheit der Malerei hin zu einem verstärkten philosophischen Sendungsbewusstsein mancher Künstler. Die akademische Ausbildung stand dabei dem Geniekult der Epoche konträr gegenüber: Wie sollte sich die Forderung nach Kunstautonomie und originären Erfindungen von Genies unter den Bedingungen des Wettbewerbs und regelhaften Produzierens überhaupt aufrecht erhalten lassen? Die Nazarener reagierten auf diese Schwierigkeit mit

ihrer rückgewandten Forderung nach einer erneuten funktionsgebundenen Einheit von Leben, Kunst und Religion und der Wiedereinführung der vormodernen Künstler-Auftraggeber-Relation. Doch es gelang ihnen nicht, die Paradoxie aufzulösen: In der Regel produzierten auch die nazarenischen Maler unter modernen Bedingungen für einen hochdifferenzierten Kunstmarkt und schlugen die Gegenstände ihrer Gemälde selbst vor.

Steht dem Maler die Wahl des Gegenstands frei, so wird ihm auch die ikonographische Überlieferung frei verfügbar. Im Falle Schicks wird die Krise von kodierter Ikonographie und autonomem Anspruch der Kunst allein durch die Tatsache deutlich, dass er kurz hintereinander mit *Apoll unter den Hirten* sowohl ein Thema der griechischen Antike als mit *Noahs Dankopfer* (KAT. 238) auch ein biblisches Sujet bearbeitete. Mit beiden Gemälden hat er versucht, einen intellektuellen Anspruch seiner Kunst zu formulieren. Bei *Apoll unter den Hirten* handelt es sich ohne Frage um ein Historienbild und damit um ein Produkt jener Gattung, der in alter akademischer Tradition der höchste Rang zukam. Zeitgenössischer Doktrin zufolge war allein die Historienmalerei der Darstellung philosophischer Gedanken fähig. Obgleich es sich also um ein Historienbild handelt, wirkt das Bild entschieden handlungsarm. Dies ist als ein entscheidendes Charakteristikum der Malerei von Eberhard Wächter und Asmus Jacob Carstens bis zu den Nazarenern festzuhalten. Dabei bezeichnet die deutsche Historienmalerei nur den Eckpunkt eines internationalen Weges, den die Geschichte der Gattung seit dem späten 18. Jh. eingeschlagen hatte. Historienbilder mit »stillgestellter« Handlung, Isolation der Figuren, gebrochenen Helden und kontinuierlicher Reflexion statt Erzählung kennzeichnen die profane und sakrale Kunstproduktion um 1800.[18] Die Handlung wird nicht mehr repräsentiert, sondern in ästhetischer Stilisierung als Gegenstand der Reflexion über das Thema vorgeführt, das Historienbild wird zur ästhetischen Fiktion. Dazu gehört nicht nur die Verwendung historistisch aufgefasster Kunstzitate, sondern auch die formale Disposition klassizistischer und nazarenischer Historien, die oftmals dem kompositionellen Prinzip der Parataxe folgen und die Körper in die Fläche transformieren. Der antikisierende Konturstil, durch die Stiche Flaxmans in Europa bekannt und im deutschen Sprachgebiet zudem durch die Zeichnungen des bald nach seinem Tod 1798 zum eigentlichen »Neubegründer« verklärten Carstens verbreitet, verbürgte im Historienbild eine bisher unbekannte Antikennähe. Gleichzeitig löste sich die Historienmalerei damit weitgehend von dem bis auf die italienische Renaissance zurückführbaren Paradigma der Illusion.

Schicks *Apoll unter den Hirten* spiegelt diesen Bilddiskurs. Die Szene spielt in einer idealen, von menschlicher Kulturtätigkeit noch weitgehend unberührten Landschaft. In ihr haben sich die vornehmlich jugendlichen Hirten mit ihren Familien niedergelassen, um dem Gesang des nackten Gottes zu lauschen. Selbst der thessalische König Admetos, der dem wegen der Tötung der Zyklopen zeitweise vom Olymp verbannten Apoll Obdach gewährt und ihn als Hirte in seinen Dienst genommen hatte, ordnet sich der sozial verbindenden Kraft des Sängers unter, ja führt diesem einen weiteren Knaben mit Flöte zu. Durchweg hat das Publikum eine kontemplative Haltung der poetischen Deklamation des Gottes gegenüber eingenommen. Genau genommen ist der auf die Lyra gestützte Apoll dabei eher in der Haltung eines philosophischen Redners als in der eines Sängers dargestellt. Keine dramatische Aktion ist gezeigt, sondern vielmehr eine kontinuierliche Variation über das Thema der seit dem späten 18. Jh. populären Reflexionsfigur, die, oftmals am Rande des Geschehens situiert, den Vorgang der Handlung in einer gesammelten und verinnerlichten Pose spiegelt.[19] Die formale Struktur der Komposition unterstreicht damit den Anspruch, ein poetisches Denkbild statt reiner Textillustration zu sein. Auch wenn das Thema schon in der Landschaftsmalerei des Klassizismus, etwa von Joseph Anton Koch, gestaltet worden war, so dürfte es keineswegs jedem Betrachter verständlich gewesen sein. Schick selbst hatte die Spur zu einer eindeutigen Textquelle verunklärt, als er am 4. November 1807 an seinen Bruder schrieb, dass das Sujet in »jedem mythologischen Lexikon« nachgelesen werden könne.[20] Dies ist nicht der Fall, vielmehr muss der Leser die Fragmente textlicher Überlieferung auch in zeitgenössischen mythologischen Handbüchern mühevoll zusammensuchen. Schicks Bildkonzept weist damit über die Illustration einer Begebenheit aus der mythographischen Tradition weit hinaus. Indem der Maler ein Bild entwirft, dessen Komposition kein antikes Bildsujet rekonstruiert, wird er selbst zum Poeten. Apoll als Gott der Künste bringt den im Naturzustand lebenden Hirten die Kultur in Form von harmonischem Gesang und wird damit zu einem Exemplum ästhetischer Erziehung im Sinne von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* (1795). Dieses Programmbild des deutschen Idealismus besitzt eine anspruchsvolle metaphorische Dimension, deren evidenter Zeitbezug jüngst überzeugend dargelegt wurde.[21] Schicks Selbstdefinition als bildender Künstler war von einem bemerkenswerten Sendungsbewusstsein erfüllt; er selbst begriff sich als Apostel einer neuen Kunst. Im römischen Haus von Wilhelm und Caroline von Humboldt spielte Schick zu Beginn des 19. Jhs. eine entscheidende Rolle, denn der hochgeschätzte Historienmaler sollte neben dem Landschafter Reinhart und den Bildhauern Thorvaldsen und Rauch die Erneuerung einer durch griechische Bildung gegangenen deutschen Kunst herbeiführen. Darin lag ohne Frage ein antifranzösischer Impetus, der nur vor dem Hintergrund der napoleonischen Herrschaft über Europa zu verstehen ist, die selbst Rom zur Hauptstadt eines französischen Departements degradiert hatte. War zwar das deutsche Staatswesen durch Napoleons Politik untergegangen, so blieb noch das von Humboldt forcierte Bildungsideal der deutschen Überlegenheit auf der Grundlage eines durch griechische Bildung nobilitierten

Nationalcharakters. Schicks *Apoll unter den Hirten* als Visualisierung der Humboldtschen Bildungsidee, die sich auf gesellschaftlicher Egalität gründete, bezeichnet den Höhepunkt der Hoffnung, durch Kunst aus der politischen Bedeutungslosigkeit geführt zu werden. Zu Beginn des 19. Jhs. war Rom gewissermaßen eine exterritoriale Künstlerrepublik, in der immer wieder die Hoffnung auf die Patronage deutscher Fürsten und die Bildung einer fehlenden deutschen Akademie – die den dezentralisierenden Künstlerwanderungen an die Akademien und Zeichenschulen in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Kassel, Leipzig, Mannheim, München, Stuttgart, Wien, Kopenhagen und Paris hätte entgegenwirken können – diskutiert wurde. Eine an Fürst Metternich gerichtete, von dem Leipziger Maler Ernst Platner aufgesetzte Denkschrift der deutschen Künstler in Rom aus dem Jahre 1814 ist in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert.[22] Das Dokument beleuchtet die Möglichkeiten, wie nach der Niederlage Napoleons das Vakuum der europäischen Politik von künstlerischer Seite hätte gefüllt werden sollen. Gerade in Hinblick auf die deutsche Kleinstaaterei, die den Künsten lediglich an den sogenannten Musenhöfen wie Weimar und Bayreuth eine andauernde Pflege gewährte, schien die Gelegenheit gekommen, eine Einheit zu erzeugen, die der Malerei und Skulptur nicht nur eine gesicherte, sondern eine herausragende Funktion im Staate einräumte. 26 Künstler haben den Text unterzeichnet, allen voran die Lukasbrüder um Cornelius, Overbeck, Wilhelm Schadow und Johannes Veit, aber auch deren künstlerische Antipoden wie Christian Daniel Rauch, Johann Christian Reinhart und Johann Martin Wagner sowie neutrale Figuren wie die Brüder Riepenhausen und der dänische Bildhauer Thorvaldsen. Die Künstler wollten die Neuordnung Europas als Chance ergreifen, die nationale Kunstpolitik durch die Gründung einer »deutschen Akademie« in Rom institutionell zu verankern. Künstler aller deutschen Staaten, Österreich inbegriffen, sollten Zugang zu dieser Akademie haben, für die auch ein eigenes Ausstellungslokal, eine Abguss-Sammlung und eine Bibliothek vorgesehen waren, um sich im römischen Kunstleben als autark präsentieren zu können. Die forcierte Selbstdefinition einer deutschen Akademie im Gegensatz zu der überragenden Präsenz der französischen Akademie in der Villa Medici ist greifbar, und die nationalen Implikationen des Projekts treten deutlich zutage: »Nicht persönliches Interesse, sondern der Trieb zur Veredelung unserer Nation veranlaßt uns zu diesem Schritte. Wenn die Fürsten und Staatsmänner, ohne die wir nichts tun können, unserer Bitte entsprechen, so würden sie in der Tat einen mächtigen und gesunden Keim zur Belebung der bildenden Kunst in Deutschland legen und so unserer Nation dasjenige verschaffen, welches bei den gebildeten Völkern als eine so hohe Zierde des menschlichen Geschlechts betrachtet worden ist. In der Erweckung und Belebung der höheren Anlagen des Menschen möchte wohl das höchste Ziel wahrer Staatskunst sein, zu welchem [...] Gesetzgebung, Polizei [...] sich nur als Mittel verhalten dürften.« In dieser Formulierung scheint deutlich genug das alte Phantasma vom Künstler auf dem Thron durch – die ästhetische Veredlung als Staatsziel in der Nachfolge von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung* dürfte von Künstlerseite kaum zuvor in so deutlichen Worten formuliert worden sein.[23] Soweit es sich rekonstruieren lässt, hat Metternich auf die Übersendung der Denkschrift nur ausweichend geantwortet. Ob sie den Kronprinz von Bayern und den preußischen Staatskanzler Hardenberg als weitere Adressaten jemals erreicht hat, entzieht sich der Kenntnis.

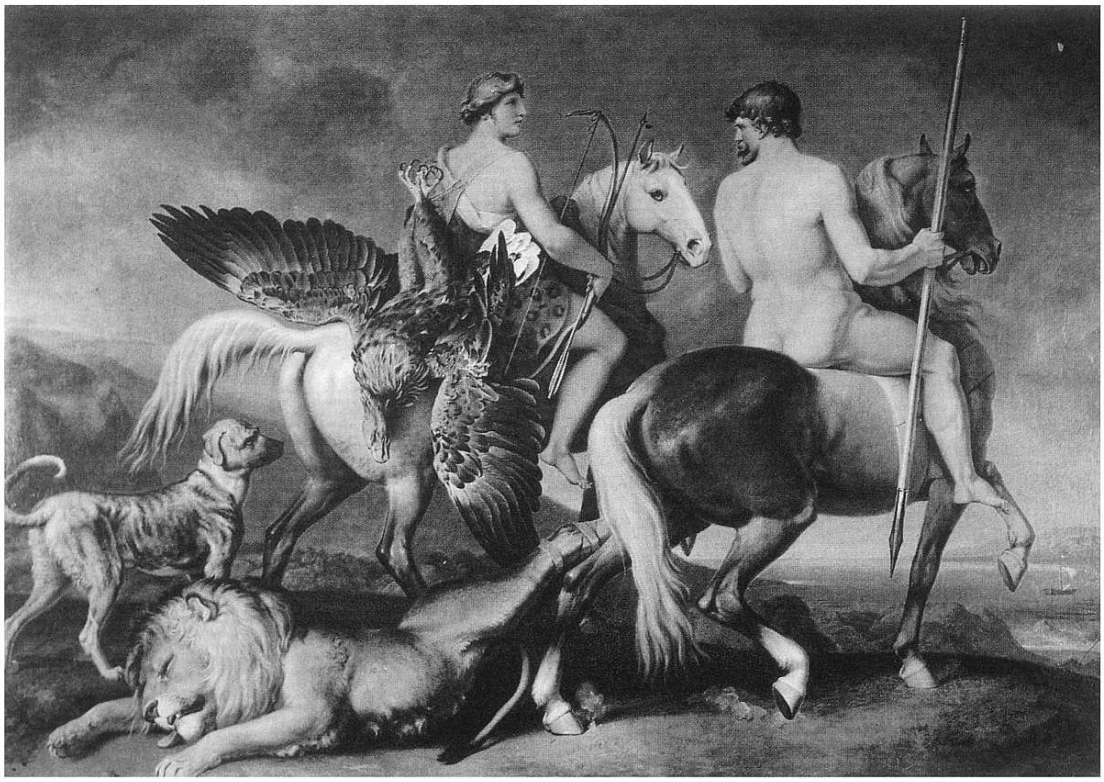
Schicks *Apoll unter den Hirten* gehört zweifellos in die Vorgeschichte dieser anspruchsvollen politischen Instrumentalisierung von Kunst zur Erzeugung nationaler Identität. Die idealistische Konzeption seiner Historienmalerei fügt sich dabei ganz folgerichtig in die Debatte über die Bildgegenstände, die die Kunsttheorie in Deutschland seit etwa 1750 beschäftigte. Schon Winckelmann hatte sich vom Geschmack der Rokokomalerei und der dekorativen Sinnentleerung allegorischer und mythologischer Themen abgewendet. Sein berühmtes Diktum am Ende der *Gedanken über die Nachahmung* (B 1) bildete den Ausgangspunkt für die Diskussion über die intellektuelle Leistungsfähigkeit der Malerei. Es ist die Forderung nach verständlichen Bildgegenständen, die zugleich einen hermeneutischen Anspruch auf Bedeutsamkeit erheben können: »Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunkt seyn, wie jemand von dem Schreibegriffel des Aristoteles gesaget hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeiget, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.«[24] Im Sinne dieser Formulierung, und nicht im alten Wortsinn, wie ihn noch Herder für die Emblematik und Sinnbildkunst des Barock verwendet hat, wurde hier die metaphorische Umschreibung des »Denkbildes« gewählt.

Noch am Ende des 18. Jhs. war die Frage nach einer allgemeinverbindlichen, allegorischen Bildsprache ein fundamentales Problem, dessen dringenden Klärungsbedarf die zeitgenössische kunsttheoretische Reflexion offenbart. Gerade hinsichtlich der Unverbindlichkeit der überkommenen Zeichensysteme, des »Endes der Ikonographie« und der allmählichen Auflösung der akademischen Gattungseinteilung stellte sich das Problem für die Historienmalerei. Es waren die in der zeitgenössischen Kunst des mittleren 18. Jhs. nicht zu findenden »Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten«,[25] welche Winckelmann vorschwebten. Im Sinne der Nachahmung war für Winckelmann die enge Bindung der Allegorie an die »Fabel« – das sind die Erzählungen der antiken, vornehmlich griechischen Mythologie – verpflichtend, wie er selbst in der *Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1756; B 1) erklärt hat. Die Historienmalerei erhalte Winckelmann zufolge ihren hohen Rang neben den literarischen Gattungen von Epos und Tragödie

nicht nur durch die Mimesis der äußeren Natur, sondern durch die Nachahmung bedeutender, sinnhafter Gegenstände. Das Mittel der Versinnlichung des Abstrakten sei dabei die Allegorie, da die griechisch-römische Mythologie wie die gesamte antike Kunst *per se* allegorisch sei. Mit seinem *Versuch über die Allegorie* von 1766 (B 6), in dem Winckelmann die antike Überlieferung dem umfassenden Versuch einer Auslegung als »Bilder allgemeiner Begriffe« unterzieht, bemühte sich der Autor um eine eindeutige Klärung des Problems einer verständlichen Bildsprache unter dem Paradigma ihrer »Deutlichkeit«.[26] Die Bilderflut mythologischer Themen in der Malerei des späten 18. Jhs. muss vor dem Hintergrund dieser kunsttheoretischen Debatte gesehen werden. Letztlich zieht sich der Wunsch nach anspruchsvollen allegorischen Bildgegenständen in Absetzung von der ikonographischen Libertinage einer als sinnentleert beurteilten Kunstpraxis des Spätbarock von Winckelmann bis zu den Nazarenern. Das Denkbild ist damit eine Epochensignatur, die die heterogene malerische Produktion der Epoche zwischen Mengs und Cornelius in idealistischer Perspektive zusammenhält. Friedrich Schlegel wird 1803 den Anspruch an die intellektuelle Leistungsfähigkeit der Malerei mit seiner Forderung nach »ganz vollständigen Gemälden« noch verschärfen.[27] Im »vollständigen« Historiengemälde sind Landschaft, Porträt und Stilleben enthalten, ohne einer gattungsgemäßen Differenzierung unterzogen zu sein. Die akademische Gattungshierarchie empfand Schlegel als Zersplitterung, da sie die Malerei von ihrem eigentlichen poetischen Zweck, dem Dienste an der Religion und einer »mystischen« Philosophie, weggeführt habe.

Die intensive Reflexion über die Bildgegenstände in der Zeit ist für deren kunsthistorisches Verständnis von entscheidender Bedeutung. Der Themenkanon der Kunst des internationalen Neoklassizismus fand seit dem späten 18. Jh. in Deutschland seinen Niederschlag. Dabei ist die Dominanz mythologischer Sujets auffallend, die um die Thematik von Abschied, Trauer und Reflexion über den Tod des Helden kreisen. Zudem ist die Bevorzugung der Epen Homers für die Epoche kennzeichnend: Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins großformatige Historienbilder nach der *Ilias*, die nach 1817 zu einem »Homer-Zimmer« im Schloss des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg zusammengeführt wurden (KAT. 249), sind hier als Hauptwerk der Homerrezeption in der deutschen Malerei um 1800 zu nennen.[28] Mit der Hochschätzung der griechischen Mythologie ging die Marginalisierung von Themengruppen wie den Darstellungen nach den *Metamorphosen* einher, die für Jahrhunderte das Monopol der Mythologie besetzt hatten. Die internationale Verflechtung der deutschen Malerei im ausgehenden 18. Jh. illustriert auch die beeindruckende Karriere eines Bildsujets wie der *Belisarius*, der

2 J. L. David, Der blinde Belisarius, 1781, Paris, Musée du Louvre



3 J. H. W. Tischbein, Des Mannes Stärke, 1786, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

durch Jean François Marmontels gleichnamigen Roman von 1767 in ganz Europa Verbreitung fand. Französischen Vorbildern folgend setzten sich deutsche Künstler wie Januarius Zick, Eberhard Wächter, Friedrich Rehberg, Friedrich Overbeck und Gerhard von Kügelgen mit dem Thema auseinander.[29] Im Jahre 1781 hatte Jacques Louis David das tragische Sujet von dem zu Unrecht in Ungnade gefallenen Feldherrn des Kaisers Justinian, der sich als blinder Bettler in sein Schicksal fügt, in einem Historienbild zur Darstellung gebracht (ABB. 2).[30] Durch Hinzufügung einer als Caritas konnotierten Frauenfigur, die dem noch im Elend würdevollen Alten ein Almosen gibt, hatte David die historisch überlieferte Begebenheit auf ein allgemeinmenschliches Reflexionsniveau gehoben. Starke, aber kontrollierte Leidenschaften, die der erschreckte Soldat verkörpert, Mitleid und Erkenntnis der Unbeständigkeit menschlicher Größe sind Grundmotive der Komposition. Diese ist auch deshalb hier zu erwähnen, da die an Poussin angelehnte Stilhöhe Davids, namentlich der von Tischbein aus Rom 1786 im *Teutschen Merkur* emphatisch beschriebene *Schwur der Horatier* (1784/85), auf die deutsche Malerei seit den 1780er Jahren einen nachhaltigen Eindruck machte.[31] Bis in das frühe 19. Jh. übten Davids Pariser Atelier und Maler wie Jean Antoine Gros auf deutsche Künstler eine starke Anziehung aus. Unter Davids deutschen Schülern finden sich neben Christian Gottlieb Schick auch Johann David Passavant, Carl Joseph Begas und Johann Anton Ramboux, die nach der Konfrontation mit den Nazarenern in Rom ihr stilistisches Idiom änderten. Zu bedenken bleibt dabei, dass auch die religiöse Malerei im 19. Jh. häufig mit klassizistischen Bildkonzepten kontaminiert ist.

Die zunehmende thematische Ausdifferenzierung der Historienmalerei als Reaktion auf die europäische Entwicklung der Gattung spiegelt auch die Übernahme von neuen Bildformularen. Die Einfigurenhistorie als erfolgreiches Bildkonzept der Empfindsamkeit nimmt so nicht nur im Werk von Angelika Kauffmann, sondern auch bei deutschen Malern wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Gerhard von Kügelgen (KAT. 244) einen wichtigen Platz ein.[32] Wie im Falle eines von Tischbein um 1810/20 gemalten *Paris* (Schloss Eutin), der mit dem Streitapfel der Eris, aber ohne die drei olympischen Göttinnen gezeigt wird, rechnet der Maler mit dem wissenden Betrachter, der durch eigenes Sentiment und Kenntnis des Mythos in der Lage ist, die abgekürzte Handlung in der Imagination zu ergänzen.

Mit den von den »Weimarer Kunstfreunden« unter der Ägide von Goethe und Johann Heinrich Meyer ausgerichteten Preisaufgaben sollte im politisch dezentralisierten und künstlerische Höchstleistungen entbehrenden Deutschland eine Institution geschaffen werden, die sich gerade eine Stärkung der Historienmalerei zum Ziel gesetzt hatte.[33] Zahlreiche deutsche Künstler sandten ihre Zeichnungen auf die jährlichen Ausschreibungen zwischen 1799 bis 1805 nach Weimar, unter ihnen Erdmann Hummel, Johann Martin Wagner, Joseph Hoffmann, Heinrich Kolbe, Friedrich Tieck, Johann August Nahl, Philipp Otto Runge und der junge Peter Cornelius, der zunächst im Stil des akademischen Klassizismus mythologische Themen bearbeitete, bevor er unter dem Eindruck Friedrich Schlegels und im Rekurs auf die Dürerzeit das Projekt einer »charakteristischen« Kunst entwickelte.[34] Allein die Tatsache – von praktischen Erwägungen abgesehen –, dass die Erneuerung der

Historienmalerei aus dem Geist der Zeichnung erfolgen sollte, ist für die klassizistische Hochschätzung der Idee vor der farbigen Ausführung bezeichnend. Die Beurteilung der eingereichten Arbeiten nach der Originalität ihrer »Erfindung« bedeutete *de facto* die Vollendung der schon bei Winckelmann angelegten Entwicklung des Klassizismus zur allegorischen Ideenkunst. Der Einrichtung der Preisaufgaben war 1798 die Publikation des von Johann Heinrich Meyer verfassten kunsttheoretischen Programms *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* in dem eigens begründeten Periodikum *Propyläen* vorangegangen. Die dort vorgenommene Einteilung der Bildgegenstände entspricht der akademischen Norm in der Hochschätzung der Figuren- und Historienmalerei, wogegen sich Porträt, Landschaft und Stilleben in niederen Kategorien bewegen. Die strikte Ablehnung der Allegorie verstärkt Goethes zentrale Forderung nach Gegenständen, die »sich selbst aussprechen« sollen und nicht auf Ergänzung durch die Phantasie des Betrachters angewiesen sind. Dieser Forderung mag in der kunsthistorischen Realität vielleicht Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins 1786 in Rom entstandenes Bildkonzept *Des Mannes Stärke* entsprochen haben, das Goethe kannte (Abb. 3).[35] Ohne im klassischen Verständnis des *ut pictura poesis*-Konzepts eng an einen schriftlich fixierten Mythos gebunden zu sein, zeigt Tischbein zwei ideale Männergestalten in heroischer Landschaft, die mit Löwe und Adler als Jagdbeute beladen die Überlegenheit des starken und listigen Mannes über die Kreaturen der Schöpfung zum Ausdruck bringen. Ohne Zuhilfenahme von Texten ist die Bildidee bereits auf ihrer rein sinnlichen Ebene verständlich. Die Themenvorschläge der »Weimarer Kunstfreunde« für die Preisaufgaben kamen der Forderung nach einer sich allein im Anschaulichen erfüllenden Sinnhaftigkeit jedoch kaum nach. Schlicht gesagt, war es unmalbare Gedankenkunst, von der sich die Weimarer Kunstrichter eine Regeneration der deutschen Malerei erhofften. Die komplexen Bildgegenstände aus der griechischen Mythologie – vornehmlich aus Homers Epen, wie *Venus führt Helena dem Paris zu* (1799), *Achills Kampf mit den Flüssen* (1801) und *Ulysses, der den Kyklopen hinterlistig durch Wein besänftigt* (1803) – boten kaum die Möglichkeit, »sich selbst auszusprechen«, sondern endeten bei den meisten Künstlern in ängstlich dem Buchstaben folgender Textillustration. Auch die Öffnung zur Landschaft in der letzten Preisaufgabe von 1805 durch die von Goethe veranlasste Berücksichtigung der von Caspar David Friedrich für die begleitende Ausstellung eingesandten Sepiazeichnungen konnte den Misserfolg des Unternehmens nicht mehr abwenden.[36] Das Projekt einer auf universal gültigen Regeln basierenden Kunstpraxis, die Homer als »Vater der Künste« zum dogmatischen Vorbild erhob, war gescheitert.

LANDSCHAFT – UNERWARTETE KARRIERE EINER ÄSTHETISCHEN KATEGORIE

»[...] es drängt sich alles zur Landschaft«: Diese häufig zitierte Formulierung Philipp Otto Runges markiert in der Tat einen epistemologischen Bruch in der Hierarchie der Gattungen. Es ist jedoch festzuhalten, dass das Zitat im Kontext eines Briefes vom Februar 1802 steht (B 29), in dem der junge Maler seiner Enttäuschung über die dogmatische Weimarer Kunstpolitik Ausdruck verleiht. Vorangegangen war Runges Scheitern als Historienmaler mit dem für die Preisaufgabe von 1801 eingereichten Blatt *Achills Kampf mit den Flüssen*. Runge erscheint nun nicht nur die strikte Vorgabe des Gegenstands verfehlt, wo doch bei einem Künstler das »Gefühl« an erster Stelle stehen solle, nach dem sich die Wahl des Sujets zu richten habe. Auch die Beschränkung auf die antike Mythologie wird für Runge zur Unmöglichkeit: »wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen«. In einer Zeit des politischen, gesellschaftlichen und religiösen Umbruchs ist für Runge der Rekurs auf die Muster und Inhalte der antiken Kunst undenkbar: »bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen?«[37]

In welchem Sinn verwendet Runge aber den Begriff der »Landschaft«? Nicht das Historienbild, sondern die Naturdarstellung allein scheint ihm in der Lage, dem »Gefühl« des Künstlers adäquat Ausdruck verleihen zu können. Seit Petrarca ist die Betrachtung von Natur als Landschaft eine reflexive Tätigkeit von philosophischer Dignität.[38] Landschaft ist als Abbild des göttlichen Ganzen und der Gesetze des Kosmos begreifbar. In dieser Hinsicht besitzt die Landschaft eine herausragende ästhetische Funktion, da sich in ihr Harmonie und Proportion als Widerschein göttlicher Ordnung finden. Landschaft kann als ästhetisches Formgefüge wahrgenommen werden, besitzt aber auch erkenntnistheoretischen Gehalt. Blickt man auf die Produktion der Landschaftsmalerei vor 1800, so dürften die Erzeugnisse dieser Gattung mit ihren konventionellen Kompositionsschemata der Teilung in Gründe und mechanischen Anwendung der Farben-, Linien- und Luftperspektive kaum Runges Anspruch an ein Kunstwerk genügt haben, auf Unendliches zu verweisen: »Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?«

Die Geschichte der Naturerfahrung zwischen 1750 und 1830 ist von hoher Komplexität. Runges Plädoyer für die Landschaft ist dabei einerseits Symptom der allgemeinen Aufwertung der Gattung um 1800, markiert andererseits aber auch die Schwelle zu ihrer ideengeschichtlichen Entgrenzung. Am Beginn der hier getroffenen Auswahl von Gemälden des 18. Jhs. steht die *Landschaft mit badenden*

Frauen des Dresdener Hofmalers Christian Wilhelm Ernst Dietrich aus dem Jahre 1754 (KAT. 224). In kompositioneller Hinsicht folgt diese italienische Ideallandschaft niederländischen Vorbildern wie Jacob van Ruisdael und Nicolaes Berchem; die Lichtregie mit einem das Bild von innen erleuchtenden Sonnenaufgang erinnert wiederum an die ideale Landschaftsmalerei des 17. Jhs., an Claude Lorrain oder Gaspard Dughet. Die zeittypische Figurenstaffage verleiht der Naturdarstellung zudem einen diskursiv erfahrbaren Sinn: Auch wenn Dietrich im Gegensatz zu Cornelis van Poelenburgh, dessen *Landschaft mit badenden Nymphen* (Dresden, Gemäldegalerie) vermutlich das direkte Vorbild für die Komposition abgab, jeden mythologischen Bezug vermied, ist es die Beschwörung arkadischer Sorglosigkeit, die im Bild einer harmonisch geordneten Natur ihre Bestätigung findet. Stil ist dabei für den Maler frei verfügbar: Auftraggeber erwarteten gerade von Dietrich, dass er für sie im Stil eines bestimmten älteren Meisters malte. Allein dieses von Zeitgenossen vielgerühmte eklektische Verfahren macht deutlich, dass seine Landschaften zwangsläufig des empirischen Naturstudiums entbehren mussten, wie es dagegen etwa Johann Christian Reinharts *Partie im Garten der Villa Borghese mit Steineichen* (KAT. 257) aus den 1790er Jahren offenbart. Im späteren 18. Jh. sind Dietrich vergleichbare Anlehnungen an die niederländische Landschaftsmalerei noch bei Malern wie Johann Christian Klengel, Jakob Wilhelm Mechau und Ferdinand Kobell zu beobachten.

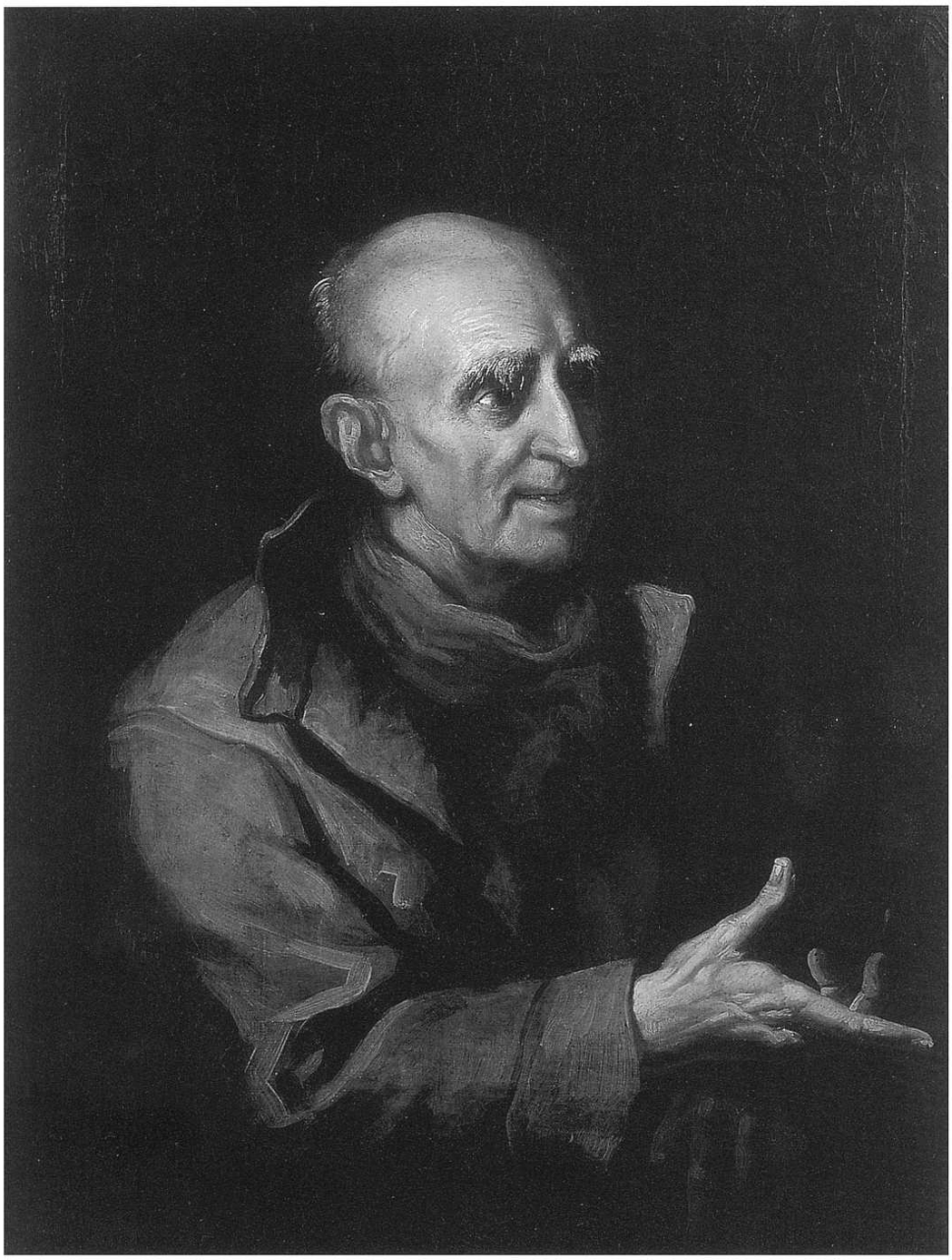
Um 1829 entstand Carl Blechens Ölskizze *Blau-violetter Wolkenstrich* (KAT. 338), die zeitlich den Endpunkt der hier ausgewählten Beispiele für die Landschaftsmalerei der Goethezeit bezeichnet. Auch bei diesem Gebilde handelt es sich gewissermaßen um eine Landschaft, nur dass diese keineswegs mehr die Nachahmung älterer Meister und formaler Konventionen der Gattung erahnen lässt. Blechens Ölskizze ist das scheinbar unmittelbare Notat eines Natureindrucks und zugleich ein autonomes ästhetisches Produkt, das möglicherweise sogar eine Kritik an der akademischen Landschaftspraxis impliziert. Entbunden von der Funktion der Repräsentation des Gegenstands hat die Farbe eine neue Dimension des Ausdrucks erlangt, indem sie den Natureindruck direkt fixiert und Lichtstimmungen wie Wolkenformationen – oder ist es eine Hügelkette? – in abstrakter Weise umschreibt. Wie ist der offenkundige Wandel im Umgang mit Landschaft als ästhetischer Kategorie zu erklären?

Das späte 18. Jh. bedeutet für die Landschaftsmalerei einen tiefen Einschnitt, da sich an der Gattung sowohl naturwissenschaftliche Empirie als auch philosophische Diskurse erproben konnten; man denke etwa an die nachhaltige, bis zu den heroischen Alpenlandschaften von Joseph Anton Koch reichende Wirkung der ästhetischen Evokation des Erhabenen in Albrecht von Hallers Erfolgsgedicht »Die Alpen« (1729). Gegensätzliche Bildformen wie das auf visuelle Totalität abzielende Panoramagemälde und die kleinformatige Ölskizze kennzeichnen die Polarität zwischen dem empirischen Blick auf die Natur und ihrer radikalen ästhetischen Aneignung. Gattungsgeschichtlich rückt die Landschaftsmalerei zunehmend in die Nähe der idealistischen Figurenmalerei als höchster Aufgabe. Bezeichnend ist dabei, dass der Ausbildungsgang einiger späterer Landschaftsmaler noch auf die Historienmalerei ausgerichtet gewesen war, wie es etwa Caspar David Friedrichs frühe Zeichnungen aus dem Unterricht bei Nicolai Abraham Abildgaard an der Kopenhagener Akademie illustrieren.[39]

Dem wissenschaftlich fundierten Naturstudium wuchs im Verlauf des 18. Jhs. eine zentrale Bedeutung zu. So bezeichnet Caspar Wolfs in den 1770er Jahren entstandener Zyklus von mehr als zweihundert Alpenbildern, der den ersten Versuch einer systematischen geologisch-metereologischen Erfassung der Hochalpen unter besonderer Berücksichtigung ihrer von der Höhenluft abhängigen Farbveränderung markiert,[40] bereits die Ablösung von der klassischen Ideallandschaft mit Staffage, die jedoch für einen Maler wie Jakob Philipp Hackert bis in die Jahre nach 1800 bindend blieb. Die große Popularität von Hackerts Prospektmalerei verdankt sich gewiss der gelungenen Synthese von italienischer Topographie und Idealisierung der Landschaft im Anschluss an die Tradition Claude Lorrains. Hackert verwendete verschiedene »Tinten« für die drei Gründe in der Abfolge Braun, Grün, Blau; das Verschwimmen der blauen Ferne erzeugte er durch wiederholte feine Lasuren.[41]

Gerade die Gattung der Landschaft war auf die Tauglichkeit auf dem internationalen Kunstmarkt angewiesen.[42] Die massenhafte Produktion von italienischen Ansichten, vornehmlich aus Rom, Neapel und Sizilien, geriet dabei zunehmend in Gegensatz zu dem Anspruch, dass das individuelle Gemälde Ausdruck künstlerischer Empfindung zu sein hatte, wie es etwa Joseph Anton Koch für seine Bilder einforderte. Die Situation der deutschen Künstler in Italien, die als Landschaftsmaler dorthin kamen, um ihre Werke als Erinnerungsbilder an Italienreisende zu verkaufen, war keineswegs einfach. Nicht nur der hohe Konkurrenzdruck, sondern auch die politischen Umstände machten eine andauernde Sicherung künstlerischer Existenz geradezu unmöglich. Die napoleonische Besatzung Italiens unterbrach den internationalen Touristenfluss, wodurch ein andauerndes soziales Elend gerade unter den deutschen Landschaftsmalern entstand.[43]

Die frühromantische Theorie der Landschaftsmalerei reagierte auf die bereits beschriebene Krise der Historienmalerei um 1800. Der »Tod des Helden« und das Scheitern der Weimarer Preisaufgaben führten zur Aufwertung der Landschaft, der nun selbst allegorischer Rang zugesprochen wurde. Runges Abwendung von der klassizistischen Grundhaltung erfolgte nach anfänglichen Studien an der Kopenhagener Akademie 1801 in Dresden, wo er Ludwig Tieck kennenlernte und sich mit der literarischen Frühromantik auseinandersetzte. Landschaft wurde ihm nun zur



4 J. H. W. Tischbein, Porträt Johann Jakob Bodmer, 1781/82, Zürich, Kunsthaus

vieldeutigen Chiffre ästhetischer und religiöser Erfahrung. Die mystische Versenkung offenbarte ihm den kosmischen Zusammenhang der Natur, die noch im Fragment, etwa der einzelnen Blume, auf den göttlichen Allzusammenhang verweist. Künstlerisch gestaltete Landschaft erhielt ihre Bedeutsamkeit nun nicht mehr aus der Staffage, sondern aus der Darstellung der Natur selbst, deren ästhetische Grundlagen Runge mit der 1806 einsetzenden Arbeit an seiner Farbentheorie wissenschaftlich zu fundieren versuchte. Der fragmentierte *Große Morgen* (KAT. 266) gibt eine Ahnung von dem, was sich Runge unter »Landschaft« vorgestellt haben mag: Eine Bildfeld und arabesken Rahmen umfassende Naturallegorie, die trotz des Einsatzes konventioneller Bildzeichen wie der »Aurora« in der Natur selbst den Universalzusammenhang des individuellen und kosmischen Werdens und Vergehens veranschaulicht. Subjektive Seelenlandschaften und religiöse Denkbilder schuf auch Caspar David Friedrich mit seinen Landschaften, die sich häufig nicht mehr eindeutig ikonographisch entschlüsseln lassen, sondern von einer offenen Sinnstruktur gekennzeichnet sind.[44] Ihr Bedeutungsgehalt ist dabei in der ästhetischen Ordnung des Bildes selbst aufgehoben. Die Bildung inhaltlicher Pendants, wie sie keineswegs nur für den *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* (vgl. KAT. 269) bezeugt ist, verweist auf eine auch bei den Nazarenern zu findende Neigung zu dialektisch aufeinander bezogenen Bilderpaaren. Friedrich arbeitete in seinen Landschaften oftmals mit Details, die er aus dem Naturstudium und der topographisch exakten Vedute gewann. Im Atelier fügte er die einzelnen Bestandteile neu zusammen und unterzog sie einer ästhetischen Stilisierung. So sind etwa seine böhmischen Berglandschaften (KAT. 271) keineswegs topographisch genaue Prospekte, sondern gewissermaßen abstrakt komponierte Gebilde. Wie bei Runge sollten auch Friedrichs Landschaften allegorisch auf Göttliches verweisen. Der protestantische und zeitweise gewiss auch

patriotische Impetus von Friedrichs Landschaftskunst ist von der Forschung minutiös herausgearbeitet worden.[45] Mit seinem Werk, das trotz regionaler Ausstrahlung an der Dresdner Akademie und folgenreicher Wirkung auf die Malerei und Landschaftstheorie von Carl Gustav Carus gewissermaßen singulär blieb und nach dem Tod des Künstlers bis zum Beginn des 20. Jhs. in Vergessenheit geriet, hatte sich die Gattung am weitesten von ihrer Bindung an die überkommene Tradition der Ideallandschaft des 17. Jhs. gelöst.

SEELE UND SCHÄDEL: DAS PORTRÄT ZWISCHEN AUFKLÄRUNG UND ROMANTIK

»Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht.«[46] Der Artikel »Portrait« in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (B 12) bietet eine gedrängte Zusammenschau der anthropologischen und ästhetischen Interessen, die im Verlauf des 18. Jhs. an das Porträt herangetragen wurden. In der Geschichte der Gattungen handelt es sich dabei durchaus um eine Erfolgsgeschichte. Sulzer stellt das Porträt sogar auf eine Stufe mit der Historienmalerei, deren Ausdruck durch »aus der Natur genommene Physionomie [sic!]« gesteigert werde. Der echte Porträtmaler sei ein wahrer Menschenkenner, er müsse »die Seele ganz in dem Körper« sehen und stelle »eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter« vor, ja könne in der Verdichtung des Bildes die Natur selbst übertreffen. Keineswegs erschöpfe sich also das Porträt in der reinen Nachahmung der äußeren Züge. Es solle vielmehr auch die Seele und Empfindungen des Dargestellten veranschaulichen. Aus dem vom Künstler erfassten, gedeuteten und mitunter auch korrigierten Äußeren wird der ganze Mensch erst begreifbar. Sulzer ergreift in diesem Sinn Partei für die Physiognomik, der wohl erfolgreichsten Parawissenschaft der Aufklärung. Johann Caspar Lavater hatte zwischen 1775 und 1778 seine *Physiognomischen Fragmente* (B 13) publiziert, mit denen er, vor allem von Werken der bildenden Kunst ausgehend, den Versuch unternahm, nach der äußeren Erscheinung eines Menschen – und dabei vornehmlich nach dem im Umriss gezeichneten Profil seines Gesichts – Aussagen über seinen Charakter zu machen. Lavaters Projekt war für die Bildniskunst des 18. Jhs. als unerschöpflicher Vorlagenfundus folgenreich; auch Goethes intensive Mitarbeit an den *Physiognomischen Fragmenten* in den 1770er Jahren erklärt sich aus der Hoffnung, dem Porträt- und Historienmaler neues Anschauungsmaterial vermitteln zu können.[47] 1781/82 hielt sich Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Zürich im Kreis des Literaturtheoretikers Johann Jakob Bodmer (ABB. 4) und Lavaters auf, wo er mit der physiognomischen »Seelenkunde« des Züricher Pfarrers und Gelehrten vertraut wurde. Diese intellektuelle Erfahrung spiegeln nicht nur die Historienbilder mit »vaterländischen« Sujets (vgl. KAT. 231), die in den 1780er Jahren in Rom entstanden.[48] Auch die von Tischbein wie von den meisten Malern als notwendige Grundlage des Lebensunterhalts geringgeschätzte Porträtmalerei erfuhr in Zürich unter Lavaters Einfluss ein intensives Interesse, von dem das Porträt Bodmers zeugt. Von der Physiognomik Lavaters, die im frühen 19. Jh. von der ebenso pseudowissenschaftlichen, aber etwa auch von Runge zur Kenntnis genommenen Phrenologie Franz Joseph Galls abgelöst wurde, sollte sich der Anspruch an das gemalte Porträt in der Romantik weit entfernen. Suchte Lavater in der Vielfalt der Gesichtsbildungen letztlich Hinweise auf den unendlich schönen Prototyp, den er im idealen Profilbild Christi erkannte, so resümierte Hegel ironisch das Auseinanderfallen des Menschen in Körper und Geist als Defizit der Suche nach der »Wirklichkeit des Menschen« in den äußeren Zügen seines Gesichts: »Wirklichkeit und Dasein des Menschen ist sein Schädelknochen.«[49]

Der Abwertung überkommener höfischer Repräsentationsformeln im späten 18. Jh. entspricht die genuin künstlerische Aufwertung der Gattung Porträt als Mittel der Seelen- und Charakterdarstellung. Das umfangreiche Werk des schon von Sulzer hervorgehobenen Anton Graff – ein Schweizer, der zum bedeutendsten Bildnismaler in Deutschland aufstieg – ist in dieser Hinsicht signifikant: Das attributlose Bruststück ersetzte weitgehend das *portrait d'apparat* des Spätbarock, auch wenn diesem im höfischen Milieu ein langes Nachleben beschieden war. Noch Marons Gelehrtenbildnis von Winckelmann (KAT. 194) bedient sich gewissermaßen Formeln höfischer Standesrepräsentation. Sulzer lehnte jedoch elegante und effektvolle Kleidung ebenso wie Attribute als »Nebensachen« ab: »Gegen das Gesichte muß im Portrait gar nichts aufkommen«.[50] Das ganz auf das Gesicht konzentrierte Bruststück wird zum Leitbild der Epoche bis zu Runge und den Nazarenern. Namentlich im bürgerlichen und intellektuellen Milieu wurde die Affektion adliger Porträts abgelehnt; auch bei der Künstlerdarstellung, die sich in den subtilen Selbstbildnissen Runges verdichtet, verdrängte die radikale Selbstbefragung zunehmend das als Standesporträt repräsentative Atelierbild. In neuer Intensität wurden in der Freundschaftspraxis der Empfindsamkeit mit dem Bildnis Funktionen verknüpft, die der Gattung jedoch schon seit ihrer ältesten Theoretisierung eigen waren. In diesen Kontext gehört die Einrichtung von Bildnisgalerien. In Gleims Halberstädter *Freundschaftstempel* (KAT. 216) wurde die Erinnerungsfunktion des auf das Gesicht des Freundes zugespitzten Brustbildes seriell inszeniert: Durch Bildnisse evoziertes Gedenken an Abwesende und das Lebendigmachen von Verstorbenen bestimmen, wie auch das Buchgeschenk und das Sammeln und Vorzeigen von Briefen als persönliche Reliquien, den Sensibilitätskult des späten 18. Jhs. In

5 F. Overbeck, Porträt Franz Pforr, 1810, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Gleims *Freundschaftstempel* liegt im Zusammenspiel von Bildnisgalerie, Bibliothek und Autographensammlung die Originalität des empfindsamen Erinnerungstheaters.[51] Eine recht inkonsistente Gruppe von Bildnissen wurde unter dem Begriff des »Freundschaftsporträts« als kennzeichnend für den Sensibilitäts- und Freundschaftskult des späten 18. Jhs. und der Romantik angesehen.[52] Von einer intimen Stimmung getragene Doppel- und Gruppenporträts wie Runges *Wir drei* (KAT. 279), Wilhelm Schadows *Selbstbildnis mit Thorvaldsen und dem Bruder Ridolfo* (KAT. 281) oder das nach Mustern der italienischen Renaissancemalerei komponierte *Selbstporträt mit dem Kölner Architekten Johann Peter Weyer* von Carl Begas (KAT. 280), fanden zwar eine bemerkenswerte Verbreitung. Auch sind Bildgeschenke im Rahmen emotional aufgeladener Künstlerfreundschaften bezeugt, wozu lediglich auf die wechselseitigen Bildwidmungen von Overbeck und Pforr (KAT. 303, 304) verwiesen sei. Doch ist die Existenz einer kunsttheoretisch und formal präziser fassbaren Gattung des romantischen Freundschaftsporträts in jüngerer Zeit zu Recht in Frage gestellt worden.[53]

Die deutsche Porträtmalerei ereignete sich im Spannungsfeld europäischer Bezüge. Vor allem englischen Vorbildern wie Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough folgend, fanden Hintergrundlandschaften als Mittel der Charakterisierung Verwendung: Der militärische Held erscheint in heroischer Landschaft oder vor aufgewühltem Meer, die empfindsame Seele in beruhigt gestalteter Parklandschaft; auch Tischbeins *Goethe in der Campagna* (vgl. ABB. S. 22) – obgleich Pompeo Batonis beliebten Bildnissen gebildeter Kunstreisender vor antiken Ruinen verwandt – reflektiert mit der Einbettung des Porträtierten in die Land-

schaft den Einfluss englischer Porträtkunst, die namentlich in dem vom bürgerlichen Geschmack dominierten Norddeutschland durch die Vermittlung des an der Kopenhagener Akademie lehrenden Jens Juel bestimmend wurde. Die Beliebtheit des Familien-, Gruppen- und Doppelporträts im späten 18. Jh. lässt sich auf diese internationale Vernetzung der Porträtkunst zurückführen, wogegen französische Muster des Standesporträts an Bedeutung verloren.[54] Mit Davids und Ingres' Einfluss wurden französische Typen bürgerlicher Repräsentation, etwa bei Christian Gottlieb Schick, erneut populär. Nicht als direkte Reaktion, aber als künstlerische Umsetzung der Beschreibung »symbolischer Porträts« mit Landschaftshintergründen in den *Gemäldebriefen* Friedrich Schlegels (B 31) versuchten die Nazarener verstärkt eine Wiederbelebung frühneuzeitlicher Porträttypen. Vor allem nach Vorbildern der italienischen Renaissancemalerei aus dem Umkreis Raffaels stilisierten sich die Künstler zu Nachfolgern der alten Meister. Die Porträtkunst der Dürerzeit fand ihren Widerhall in der graphischen Präzision und Härte der Nachahmung. Das nazarenische Porträt setzt sich aus der Summe von genau beobachteten Details zusammen, in denen die Individualität der Person beschlossen liegt. Darin berührt es sich mit der kunsttheoretischen Debatte um das »Charakteristische«, das als Gegenbegriff zum klassischen Ideal auch das Individuelle, national Eigentümliche und Hässliche im Porträt zur Darstellung bringen ließ. In der Romantik verdrängt das »Charakteristische« nicht nur die Physiognomik, sondern auch die empfindsame Forderung nach dem »Seelenhaften«.[55] Overbecks Bildnis seines Freundes Pforr in altdeutscher Tracht (ABB. 5) von 1810 konvergiert hierin mit Ausführungen August Wilhelm Schlegels, der bei Künstler- und Dichterbildnissen zuließ, dass der Maler das historische Kostüm verändere, um das »Charakteristische« der Person darzustellen. Overbecks Bild ist weit mehr als ein Porträt, das die Ähnlichkeit des Freundes wiedergibt. Schon im Verlauf seiner Produktion ist es durch Pforrs Tod zum Erinnerungsbild geworden. Die poetische Imagination eines idealen Mittelalters bezeichnete für Overbeck den utopischen Zeitpunkt, zu dem sich der Freund in Gegenwart seiner erträumten Braut, die kaum zufällig an die Maria der Verkündigung erinnert, »vielleicht am glücklichsten fühlen würde«.[56] Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind hier in der Neukombination bildlicher Fragmente – der Fensterausblick zeigt den Wiener Stephansdom an einem südlichen Meer – zusammengezogen. Der arabeske Rahmen mit den aus Blüten springenden Tieren und Pforrs Bundessymbol, Totenschädel und Kreuz, wird zur Chiffre künstlerischer Phantasie. Die endgültige Lösung von der Nachahmungsdoktrin führte in der Romantik zu einer gewandelten Auffassung vom Porträt als ganzheitlichem Kunstwerk. Darin lag für den Maler ein neues Potential, den Charakter einer Person unter Berücksichtigung aller ihrer Individualitäten, aber auch ihrer utopischen Möglichkeiten, abzubilden.

MATERIALITÄT UND FARBE

Die deutsche Malerei an der Wende vom 18. zum 19. Jh. ist von einer Reihe technischer Innovationen gekennzeichnet, die nicht selten im produktiven Rückgriff auf ältere Malverfahren bestehen. Philipp Otto Runges Experimente mit dem mittelalterlichen Goldgrund, den er an Altarbildern des 1806 im Zuge der Säkularisierung abgebrochenen Hamburger Doms studierte und schon 1803 in dem kleinen Gemälde *Der Tag* (Hamburg, Kunsthalle) als Gestaltungsmittel verwendet hatte,[57] sind in diesem Zusammenhang ebenso von Interesse wie die programmatische Wiederbelebung der Freskomalerei im Kreis der Nazarener. Es ist eine direkte Rückwirkung der Zeichenkunst auf die Ölmalerei, dass diese schon bei den Klassizisten zunehmend zur graphischen Struktur drängen sollte, um bei den Nazarenern gänzlich zum sekundären Medium zu werden. Die idealistische Gedankenkunst degradierte die Farbe zum nicht mehr essentiell notwendigen Akzidenz der vom Maler zu gestaltenden Idee.[58] Die Tatsache, dass Asmus Jacob Carstens nur noch einen Bruchteil seiner Bildkonzepte, etwa *Bacchus und Amor* von 1796 (KAT. 235), in Öl ausführte, ist in diesem produktionsästhetischen Sinne symptomatisch. Die Geringschätzung der Malerei zugunsten der Zeichnung, die in ihrer Abstraktion allein die Erfindung zu veranschaulichen vermochte, ist ein Charakteristikum der Epoche: Im graphischen Umriss selbst lag bereits die inhaltliche Begrenzung der Idee.

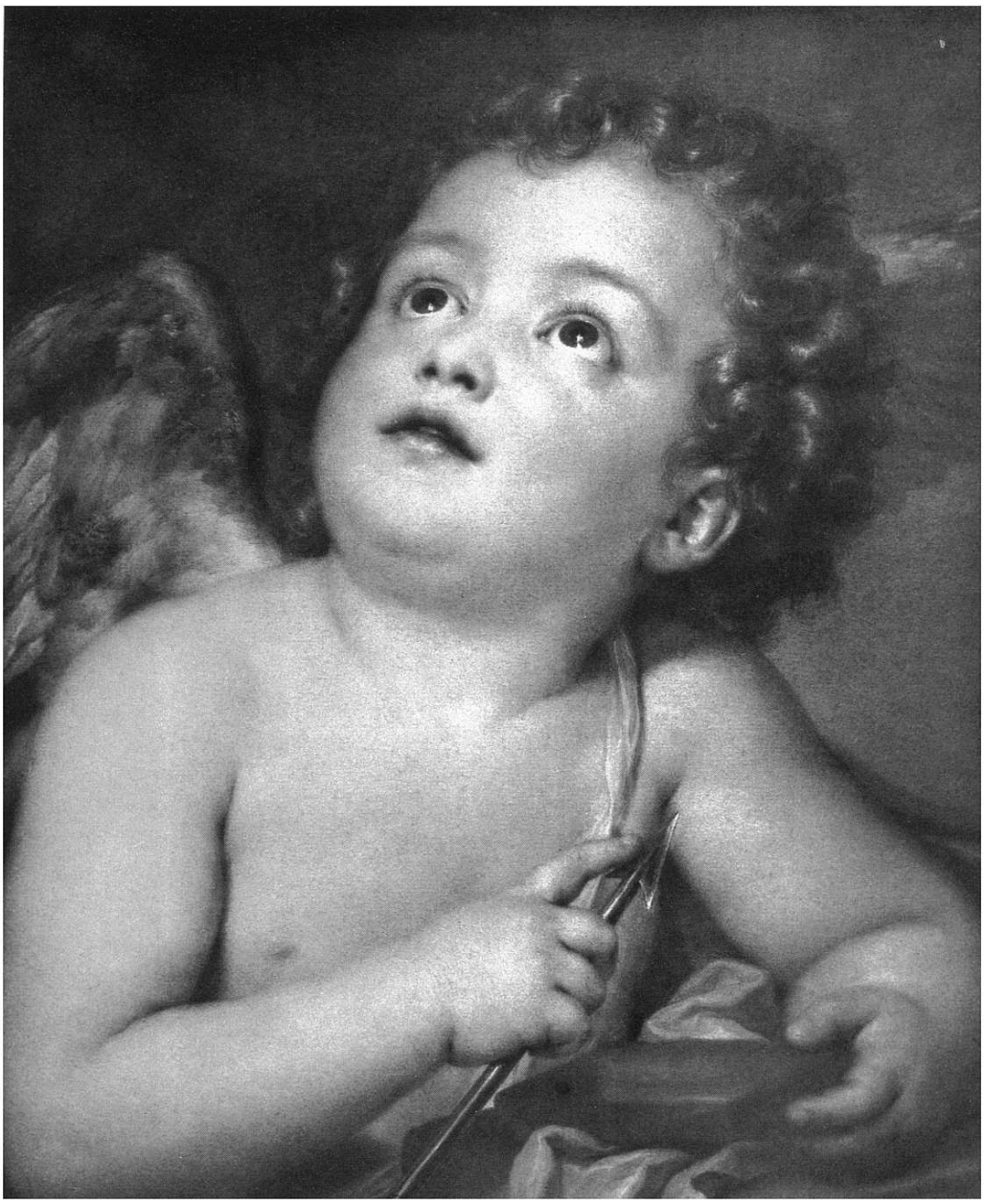
Trotzdem, Gattungen wie die Landschaft und das Porträt waren in ihrer mimetischen Qualität auf die Farbe angewiesen. Die Porträtmalerei Anton Graffs, der häufig auf die Beigabe von Attributen verzichtete, schöpfte ihre die Seele des Dargestellten veranschaulichende Intensität gerade aus der Modulation des beleuchteten und von innen leuchtenden Gesichts durch die Farbe. Auch die Beliebtheit der Miniatur- und Pastellmalerei für die Aufgabe des Porträts im 18. Jh. ist in technischer Hinsicht erwähnenswert. Idealtypisch wurden Miniaturen in Wasserfarben auf Elfenbein ausgeführt, wobei bereits der Bildträger selbst den Teint der dargestellten Person modulierte. Die Hintergrundlandschaft wurde oft nur schematisch wiedergegeben und die Kleidung nur mit wenigen Pinselstrichen akzentuiert, um den durch die lockere Malweise erzeugten Effekt einer sich im flüchtigen Augenblick erschöpfenden Begegnung mit der dargestellten Person zu verstärken. Heinrich Friedrich Füger genoss europäischen Ruhm als Miniaturmaler (vgl. KAT. 220), bevor er sich an der Wiener Akademie verstärkt der großformatigen Historienmalerei zuwandte.[59] Vergleichbarer Popularität erfreute sich im höfischen Milieu auch die Pastellmalerei.[60] Die Präsenz von Pastellen höchsten Niveaus an den Höfen, etwa von Werken des Genfer Pastellmalers Jean-Etienne Liotard (1702–1789) in Dresden,[61] hat die Technik im Deutschland des 18. Jhs. Verbreitung finden lassen. Virtuos arbeitete etwa der junge Mengs in dieser Technik, sein unzählig oft kopierter *Amor, einen Pfeil*

schnitzend (nach 1752) (Abb. 6) in der Dresdener Galerie galt bedeutender als die Werke Rosalba Carrieras und wurde als das »schönste Pastellgemählde, das vielleicht in der Welt ist« gerühmt.[62] Die Begrifflichkeit berührt den medialen Status des Pastells zwischen Zeichnung und Malerei. Das Arbeiten in farbigen Kreiden auf Pergament als gewöhnlichem Bildträger – Mengs *Amor* ist jedoch in erhöhter Schwierigkeit auf blauem Papier ausgeführt – galt der Malerei zugehörig. Bewunderung erregte dabei vor allem die Erzeugung der malerischen Wirkung eines Ölgemäldes im Medium der Pastelltechnik, die im 19. Jh. nur noch vereinzelt zur Anwendung kommen sollte.

In barocker Tradition war das Leitmedium der Historien-, Porträt- und Landschaftsmalerei im späten 18. Jh. ohne Zweifel die Ölmalerei auf Leinwand. Allein die Tatsache der lang andauernden Tätigkeit von Barockmalern wie Franz Anton Maulbertsch und Januarius Zick, die auch großformatige Altarwerke in der Technik des frühen 18. Jhs. anfertigten, hatte der Ölmalerei den Vorrang gesichert. Namentlich in Süddeutschland, wo noch in den Jahren um 1800 Kirchendekorationen mit illusionistischer Deckenmalerei entstanden, ist die Präsenz barocker Malpraxis bemerkenswert. Auch im protestantischen Mittel- und Norddeutschland ist ein ungebrochenes Fortdauern malerischer Techniken des 17. Jhs. zu verzeichnen, dessen bedeutendstes Phänomen der deutsche »Hollandismus« ist.[63] Die Wiederaufnahme der Helldunkelmalerei Rembrandts und seiner Schule lässt sich bei den verschiedensten Künstlern von Adam Friedrich Oeser über Anna Dorothea Therbusch bis zu Januarius Zick nachweisen.[64] Aber auch im Frankfurter Künstlerkreis von Johann Konrad Seekatz und Johann Georg Trautmann bleibt die Rezeption holländischer Malerei bis in das späte 18. Jh. ungebrochen.[65] Einerseits ist diese Stillage, wie auch die thematische Beschränkung auf Genremotive und Landschaften, gewiss als adäquater Ausdruck bürgerlichen Kunstgeschmacks zu bewerten, andererseits bot Rembrandt, wie der exemplarische Fall von Oesers Christuszyklus in der Leipziger Nikolaikirche (Kat. 199) belegt, auch den angemessenen Stilmodus für die großformatige protestantische Kirchenmalerei des 18. Jhs. Oeser modulierte das Helldunkel Rembrandts im Sinne Hagedorns (B 9).[66] Mit der Auflösung des Konturs und sanften, gebrochenen Farben – »Mitteltinten« – kam er dem religiösen Bedürfnis des aufgeklärten Betrachters der Empfindsamkeit entgegen. Die Praxis der akademischen Historienmalerei nach dem Vorbild der französischen Klassik, wie sie in Wien etwa von Heinrich Friedrich Füger gelehrt wurde, sicherte der repräsentativen Ölmalerei auf Leinwand ebenfalls einen hohen Rang. Auch die scheinbare Virtuosität direkt auf die Leinwand aufgebrachter *alla prima*-Malerei erfreute sich langer Beliebtheit, bevor sie unter die Kritik der Gegner akademischer Ausbildungspraxis geriet.

Aus der Geschichte der Farbe in der deutschen Malerei ist Anton Raphael Mengs nicht wegzudenken, da seine Nachahmungstheorie die Malpraxis des späten 18. Jhs. entscheidend geprägt hat. Durchaus in Opposition zur Malerei des Rokoko versuchte Mengs von idealistischer Warte die Erneuerung der Malerei aus dem Geiste der Nachahmung. Die vom Maler anzustrebende Vereinigung der Vorzüge von Raffael in Komposition und Zeichnung, von Tizian im Kolorit und von Correggio im Helldunkel hat Mengs selbst theoretisch begründet: »Eben deswegen sind diese drey, die grösten Maler, weil sie in allen Stüken groß, in einigen Theilen aber, unvergleichlich und die größten gewesen. Sie haben unterschiedenen Geschmak gehabt, weil sie unterschiedene Sachen gewehlet. Raphael hatte den Geschmak der Bedeutung, Corregio den der Annehmlichkeit, und Titian der Wahrheit.«[67] Mengs zufolge sichere allein die auf rationaler Auswahl beruhende Nachahmung in der Malerei den »guten Geschmack«.[68] In der akademischen Praxis des späten 18. Jhs. bereits zum »Mengsschen System« erstarrt, wie es Runge mit scharfer Kritik an der Dresdner Akademie beschrieb,[69] wurde gerade der große Einfluss von Giovanni Battista Casanova, Mengs und Füger zum Auslöser einer lebhaften Debatte um Materialität und Farbe in der Ölmalerei. Bei den Wiener Lukasbrüdern um Overbeck und Pforr wie auch mit einer ganz anderen theoretischen Fundierung bei Runge findet sich die Ablehnung von pastoser Malweise als falscher Virtuosität und die Kritik an der barocken Helldunkelmalerei. Füger und Mengs wurden zu Gegenbildern einer auf wissenschaftlicher Empirie, wie bei Runge, oder auf religiös motivierter Emotionalität, wie bei den Lukasbrüdern, begründeten Erneuerung der Malerei aus der Farbe. Runge kritisierte den schematischen Einsatz dunkler Tinten, wo im Bild Schatten oder Dunkelheit dargestellt werden sollten, und erforschte die Veränderung der Farben unter den wechselnden Bedingungen des Lichts. Nicht das Abdunkeln des Tons, sondern die Veränderung der Farbe selbst bei Lichtentzug erkannte Runge als konstitutiv und entwickelte daraus ein hermeneutisches System, mit dem er nicht nur die Regelhaftigkeit der Farbveränderung, sondern auch deren göttliche Gesetzmäßigkeit nachweisen wollte. Der Plan der Ausführung des *Zeiten*–Zyklus in großformatigen Ölgemälden hätte die malpraktische Beweisführung dieser Theorie erbringen sollen; die 1810 publizierte Farbenkugel ist eine »kosmische Metapher« (Werner Hofmann) für die von Runge erkannte Totalität und Ordnung der drei Buntfarben Blau, Gelb und Rot zwischen den Polen Schwarz und Weiß.[70]

Im Rekurs auf die Lokalfarbigkeit der italienischen Malerei vor Raffael und der altdeutschen Tafelgemälde des 15. Jhs. wandten sich die Lukasbrüder gegen die virtuose Ölmalerei der akademischen Klassizisten, deren pastoser Einsatz von Dunkeltinten und gebrochenen Tönen die Farben um ihren psychologischen Ausdrucksgehalt berauben musste. Overbeck und Pforr machten schon 1808 in Wien Experimente mit den »Charakteren der Farben«, wobei sie einzelnen Tönen gewisse Wirkungen auf die Empfindungen des Betrachters zustanden, die sie wahrnehmungspsychologisch deuteten: »Das Resultat unserer Bemerkun-



6 A. R. Mengs, Amor, einen Pfeil schnitzend, 1752, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

gen darüber ist folgendes: Schwarzes Haar macht zweierlei Hauptzüge kenntlich, entweder Stolz und Kälte oder Munterkeit und Fröhlichkeit; das scheint sehr verschieden zu sein, aber gib nur acht und Du wirst finden, daß wir wenigstens nicht unrecht haben. Braunes Haar bezeichnet gutmütige Fröhlichkeit, unschuldige Schalkheit, Naivität und Munterkeit, blondes Haar Eingezogenheit, Bescheidenheit, Herzensgüte und Stille, im ganzen überhaupt mehr leidend als handelnd.«[71] Gegen *alla prima*-Malerei und »kecke Pinselführung« (Wilhelm Schadow) setzten sie zudem die absolute Höherwertigkeit des zeichnerischen Entwurfs. Die schon bei den Klassizisten nachweisbare Hochschätzung der Zeichnung äußerte sich bei den Nazarenern im Kult des Kartons.[72] Die Oberflächen ihrer Gemälde sind von einer gläsernen bis emailleartigen Glätte gekennzeichnet, die weder individuelle Spuren einer künstlerischen Handschrift noch Relikte des Werkprozesses aufweisen. Schon 1810 schreibt Franz Pforr: »Da die Pinselstriche nur notwendige Übel und Mittel zum Zweck sind, so fanden wir es lächerlich, damit zu prahlen, und einen Werth in die Kühnheit zu legen, mit welcher sie hingesetzt sind.«[73] Individualität und Virtuosität sind in technischer Hinsicht ausgeschaltet, um ganz dem religiösen Zweck zu dienen: Das Göttliche wird jenseits des persönlichen Ausdrucks gesucht.[74] Bemerkenswert ist auch die Wiederbelebung der oft kleinformatigen Holztafel als Bildträger, womit direkt an die altdeutsche Tafelmalerei angeknüpft wurde, sowie die Hochschätzung der Freskomalerei für patriotische und religiöse Bildzyklen, die die Lukasbrüder zur Ausführung in Deutschland planten. Schon 1814 hatte Peter Cornelius in einem Brief an Joseph Görres (vgl. KAT. 311) die Wiederbelebung der Freskomalerei emphatisch zum eigentlichen Ziel der vom Lukasbund begonnenen Reform erklärt. Die gemeinschaftliche Ausmalung der Casa Bartholdy mit dem Freskenzyklus der Josephslegende von 1816/17 ist gewiss der Ausgangspunkt für die Geschichte der monumentalen Wandmalerei in Deutschland, die im Verlauf des 19. Jhs. zum bedeutendsten Medium monarchischer Repräsentation

7 Raffael, Sixtinische Madonna, um 1513, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

aufsteigen sollte.[75] Politisch relevante Aufträge, wie die Ausmalung von Universität oder Dom in Berlin, die um 1817 kurzzeitig erwogen worden waren,[76] blieben den Lukasbrüdern jedoch versagt. Ihr zweites Freskenprojekt mit Darstellungen nach den Epen von Dante, Ariost und Tasso im Casino Massimo beschränkte sich ganz auf den Privatbereich eines italienischen Auftraggebers. Als Konjektur sei erwähnt, dass, von diesem Freskenzyklus abgesehen, die von Friedrich Schlegel schon 1805 geforderte Aufnahme von Themen aus der »romantischen« Poesie Italiens in der deutschen Malerei weitgehend folgenlos geblieben ist.[77] Es ist zu Recht betont worden, dass die »Wiedererweckung« der Freskotechnik nur bedingt eine solche gewesen ist und auch vor dem Hintergrund der andauernden Tätigkeit spätbarocker Kirchenmaler in der Alpenregion, der Aktivität des Andrea Appiani als Freskant in Mailand und der Versuche jüngerer italienischer Künstler in Rom gedeutet werden muss.[78] Weniger die Maltechnik an sich, als die Wiederbelebung monumentaler Figurenkompositionen im Stile der italienischen Renaissance war der neue Impuls der nazarenischen Freskomalerei.

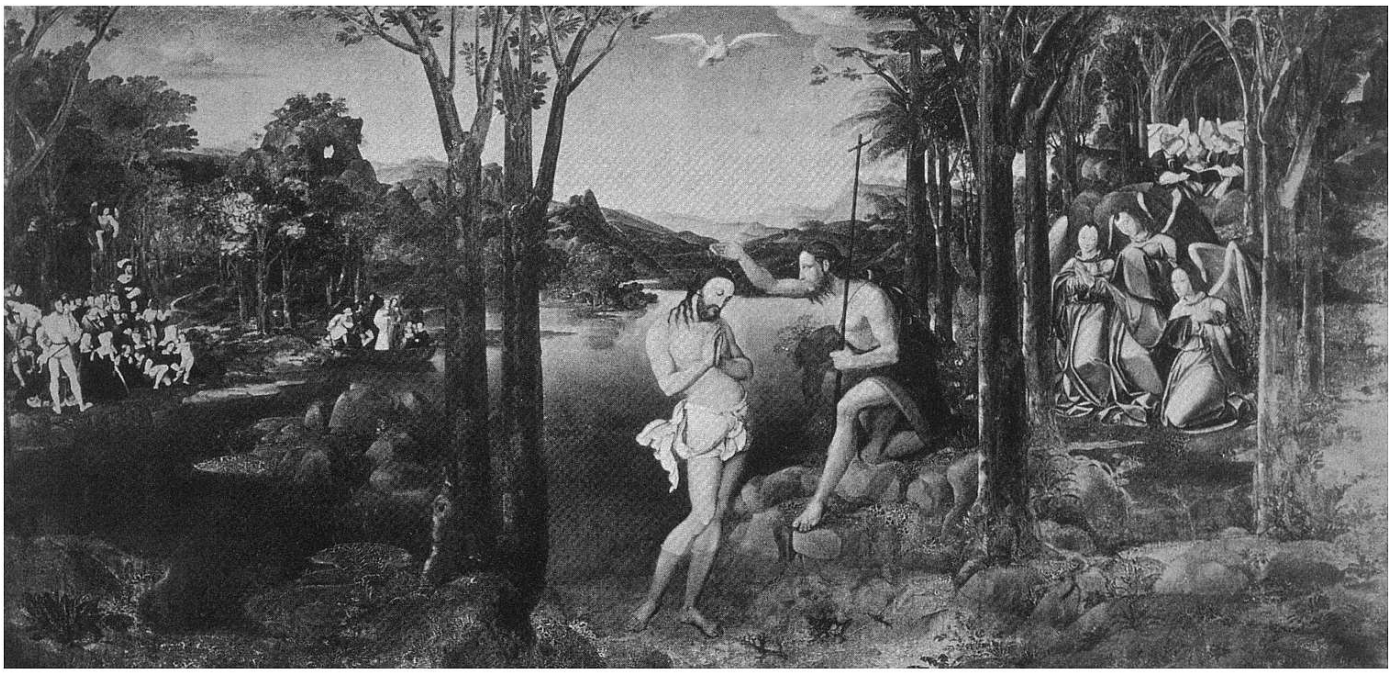
Die zeitgenössische Kritik an Farbe und Technik der Nazarener blieb nicht aus. Ausgerechnet Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, der den Lukasbrüdern den Auftrag für die Fresken der Casa Bartholdy verschafft hatte, äußerte 1819 seine Kritik an der technisch minderwertigen Ausführung der nazarenischen Gemälde in der Ausstellung im Palazzo Caffarelli, die zum kunstpolitischen Desaster für die römische Künstlergruppe wurde. Sowohl die religiös-programmatische Tafelmalerei wie die ausgestellten Landschaftsgemälde hatten Bartholdys Selbstgefühl als aufgeklärter Mensch und geistiges Kind des 18. Jhs. verstört und sein ästhetisches Empfinden zutiefst verletzt: »Überhaupt ist es wider die Grundsätze der Geschichts- und Landschaftsmaler dieser Schule, die Farben durch Mitteltinten in Harmonie zu bringen. Je schreiender nebeneinander, je schillernder die Taubenhälse, desto genialer. Schade, daß man nicht alle Gewänder in Regenbogen tauchen, und die Seraphim wie Cherubim wie Kolibris befiedern kann. Das Kolorit des Fleisches, freilich das schwerste, ist aber auch am unvollkommensten, und kein Blut durchfließt es. Vergebens sucht man das Leben und die Wärme der Venezianer, die Kühnheit und Frische eines Rubens; selten werden Tizian oder Paolo Veronese zu Rate gezogen, noch seltner die Muster des Helldunkels, Correggio oder Rembrandt.«[79] Kontur und Flächigkeit, das Fehlen der Luftperspektive und die gleiche Ausführung der Hinter- und Vordergründe hebt Bartholdy auch an der deutschen Landschaftsmalerei der Zeit negativ hervor: »[...] und zu Rom, wo, so weit der Blick reicht, alles in herrlichsten Wellenlinien verschmilzt, oder sich zu großen Massen aufbaut, spalten sie barbarisch die Felsen in nichts als Nadeln und Zacken und regelmäßige Kristalle, die Bäume werden gekrönte Binsen, der Vordergrund ein Flora Europaea, und statt der glühenden samtnen Tinten, hier sogar unzertrennlich von kalten Steinen und Ruinen, zieht man der Natur eine bunte Hanswurstjacke an.« Kaum zufällig dürfte diese Kritik an der nazarenischen Landschaftsmalerei, wie sie durch Arbeiten von Carl Philipp Fohr und Friedrich Olivier dokumentiert ist, mit dem Beginn der Geschichte der autonomen Ölskizze zusammenfallen. Im Rom der 1820er Jahre verbreitete sich eine neue Form der *alla prima*-Malerei, die den Deutschen wohl vor allem von französischen und englischen Künstlern vermittelt wurde. Die Freilichtmalerei, zu deren Pionieren in Deutschland ohne Zweifel Johann Georg von Dillis zählt, trat zunehmend in Konkurrenz zur Gedankenkunst der Linie. Die italienischen Aquarelle und Ölskizzen des jungen Heidelberger Malers Ernst Fries zeugen ebenso von diesem Wandel im Umgang mit der Farbe als autonomem Medium wie seine biographisch verbürgte Bekanntschaft mit Camille Corot, einer Schlüsselfigur für die Geschichte der modernen Landschaftsmalerei.[80]

KUNST IM KRIEG: DER KONFLIKT UM DIE »NEU-DEUTSCHE RELIGIOS-PATRIOTISCHE KUNST«

Noch einmal sei der Blick zurück auf Schicks *Apoll unter den Hirten* gerichtet, an dessen ikonographischem Konzept das Phänomen der Gedankenkunst exemplifiziert wurde.

In der Gestalt des nackten und idealschönen Apoll, in dem alle im mythischen Begriff des Gottes liegenden Vorstellungen zur Erscheinung gebracht und zu einer untrennbaren Einheit von Begriff und Darstellung verschmolzen sind, verkörperte sich ein die Epoche bestimmender Topos deutscher Antikensehnsucht: Ganz selbstverständlich erkannten die Deutschen in sich selbst die legitimen Nachfolger des antiken Griechenlands. Doch trat schon im 18. Jh. ein weiteres Leitbild hinzu, dessen Inbesitznahme mit ebenso totalen Beherrschungsphantasien besetzt werden sollte. Seit ihrer Ankunft 1754 in Dresden hat Raffaels *Sixtinische Madonna* (ABB. 7) das Denken und Schreiben über Kunst in Deutschland bestimmt. Winckelmanns Lob der Madonna als ein Werk, in dem die Nachahmung der Alten vorbildlich geglückt sei, adelte das Gemälde zum Idealbild. Der handgreifliche Konflikt von katholischem Bildthema und protestantischer Kunstaneignung ließ sich in dem Attribut des »Göttlichen« auflösen. Für manche Bewunderer war Raffael ein großer Heide, für andere der größte christliche Maler. Das Bild, dessen Schönheit allein Raffael zugeschrieben wurde, war antike Göttin und Madonna zugleich; es wurde nicht als säkulares Kunstwerk, sondern als Verkörperung der Idee der Kunst selbst verstanden. Den Romantikern galt die christliche Heilige als herausragende Schöpfung ihres eigenen Kunstheiligen Raffael. Es ist bemerkenswert, wie das Gemälde, das weder ein deutscher Maler gemalt hatte, noch entstehungsgeschichtlich in einer historischen Beziehung zu Deutschland stand, der eigenen Tradition einverleibt wurde.[81] Die *Sixtinische Madonna* war um 1800 ohne Frage ein »deutsches« Leitbild, an dem sich der Beweis führen ließ, dass die Deutschen in der Lage waren, nicht nur die griechische Antike, sondern auch die Kunst der italienischen Renaissance besser zu verstehen als die Italiener selbst. Der Raffaelkult der Deutschen trat

8 Blick in den Raffael-Saal der Orangerie, Potsdam, Park Sanssouci



9 H. und F. Olivier, Taufe Christi, 1808–1810, Wörlitz, Evangelische Kirchengemeinde

damit ihrem Antikenkult zur Seite – die *Sixtinische Madonna* auf Augenhöhe mit dem *Apoll von Belvedere*, Florenz um 1500 und das klassische Hellas als konkurrierende Orte deutscher Utopie. Allein die Zahl der Wiederholungen des Gemäldes spiegelt dessen ideengeschichtliche Bedeutung, aber auch den hohen Status der Kopie, die bis in das 19. Jh. hinein noch immer das Original ersetzen konnte, indem sie dessen Erfindung wiedergab. Friedrich Bury hatte 1802 in Dresden eine Kopie der *Sixtinischen Madonna* angefertigt, die Königin Luise von Preußen ihrem Mann Friedrich Wilhelm III. zum Geschenk machte. Jahrzehnte später wurde diese Kopie zum Herzstück der vielleicht umfangreichsten Sammlung von Raffaelkopien, die der »Romantiker auf dem Thron« Friedrich Wilhelm IV. 1858 im Raffaelsaal der Orangerie (ABB. 8) im Park von Sanssouci zusammenführte. Berliner Maler wie Wilhelm Ahlborn, Wilhelm Wach und Carl Joseph Begas, aber auch Louise Seidler hatten die Kopien angefertigt. Diese Versammlung klassischer Vorbilder am Abschluss der Epoche ist ein emblematisches Dokument für das deutsche Phantasma Raffael und die Versuche seiner totalen Einverleibung. Der romantische Raffaelkult des 19. Jhs. stützte sich jedoch auch auf literarische Texte der Frühromantik wie Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (B 23), in denen Raffael und Dürer als vorbildlich fromme Künstlertypen vorgestellt werden und in einer Traumvision sogar »Hand in Hand« ihre Werke betrachten. Ihre Nachfolge traten vor allem diejenigen deutschen Maler an, die unter dem Namen »Nazarener« zusammengefasst werden. Die kunsthistoriographischen Allegorien der Lukasbrüder wie Overbecks Zeichnung *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kirche* (KAT. 402) spielen das literarische Motiv der Vereinigung von Raffael und Dürer in verschiedenen Variationen durch. Es wurde ein Leitmotiv der deutschen Kunst des frühen 19. Jhs.: Raffael und Dürer, Italia und Germania – die stilistische Verschmelzung der älteren italienischen Malerei mit der Kunst der Dürerzeit wurde vor allem der religiösen Malerei zum Anliegen. Die Nazarener traten mit ihrem Rückgriff auf Perugino, Raffael und Dürer im Sinne Friedrich Schlegels die »Nachfolge« der alten Maler an. Zur Erneuerung der religiösen Malerei wollten sie die alten Meister nicht kopieren, sondern ihre Bildkonzepte aufgreifen und weiterdenken. Im Kontext der Befreiungskriege lag in der Wiederentdeckung der altdeutschen Malerei aber auch ein entscheidender politischer Impuls. Friedrich Schlegels Berichte aus Paris über die altdeutschen und frühen italienischen Gemälde, die er ab 1803 in der Zeitschrift *Europa* publizierte (B 31), hatten die Aufmerksamkeit von Künstlern und Literaten auf die ältere Malerei gelenkt. Das Musée Napoléon, in dem Dominique-Vivant Denon die bedeutendsten, als Beute der napoleonischen Feldzüge nach Paris gekommenen Gemälde Europas zusammengetragen hatte, besitzt für die Geschichte der deutschen Malerei eine wichtige Bedeutung.[82] Nicht nur, dass Denons Projekt eines nach dezidiert kunsthistorischen Kriterien aufgebauten Universalmuseums den Blick auf die Geschichtlichkeit der Kunst grundlegend veränderte. Nicht zu vergessen ist zudem, dass viele deutsche Maler in Paris das Musée Napoléon selbst besuchen konnten, dort Studien trieben und die dichte Auswahl von Meisterwerken aus eigener Anschauung kannten. Auch in Deutschland selbst hatte sich das Interesse an früher Malerei um 1800 verstärkt. So vermittelte Christian Ferdinand Hartmann Kopien italienischer Fresken an die Brüder Riepenhausen, deren Durchzeichnungen wiederum von August Kestner kopiert wurden, der sie 1805 dem jungen Overbeck zeigte.[83] Auch die Sammlung der Brüder Boisserée mit ihrer Fülle von altdeutschen und altniederländischen Gemälden war von direkter Wir-

kung auf Künstler wie Cornelius und Begas. Den ersten entscheidenden Niederschlag in der Praxis weisen jedoch zwei Gemälde der Brüder Heinrich und Ferdinand Olivier auf, die seit 1807 in Paris im Kreis der Freunde Friedrich Schlegels verkehrten. In diesem intellektuellen Umfeld ist die bahnbrechende künstlerische Orientierung an der altdeutschen und altniederländischen Malerei zu verankern, die die beiden religiösen Auftragswerke *Taufe Christi* (ABB. 9) und *Abendmahl* (1808–1810) für den Fürsten von Anhalt-Dessau in der neugotischen Kirche im Wörlitzer Landschaftspark kennzeichnet. Sollten die beiden Maler zunächst zwei altdeutsche Gemälde im Musée Napoléon kopieren, so entschied der Fürst, dass sie »zwei Gemälde ihrer Empfindung, in der Art und dem Geiste der altdeutschen Meister behandelt« verfertigen sollten. Gleichzeitig und unabhängig von den Wiener Akademieschülern Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Sutter, Ludwig Vogel, Joseph Wintergerst und Johann Conrad Hottinger – die sich 1809 zu einem Künstlerbund im Zeichen des Hl. Lukas und der christlichen »Wahrheit« zusammenschlossen (ABB. 10) und sich in Opposition zu dem als mechanisch empfundenen Lehrbetrieb ebenfalls intensiv an der altdeutschen Kunst orientierten – hatten die beiden Olivier das Ausdruckspotential der spätmittelalterlichen Malerei als eine »charakteristische«, da nationale Eigenheiten berücksichtigende Kunst erkannt. Die Erneuerung der religiösen und nationalen Malerei war im frühen 19. Jh. das zentrale Thema der deutschen Kunst. Die Befreiungskriege wurden von einer äußerst heterogenen Bildproduktion begleitet, die manche Werke von Caspar David Friedrich (vgl. KAT. 296) ebenso umfasst wie politisch eindeutige Programmbilder von Georg Friedrich Kersting und Heinrich Olivier (KAT. 297, 298). Auf Karl Friedrich Schinkels *Einzug des Kaisers* von 1815 (KAT. 299) wird auf den Sieg über Napoleon mit der Metapher vom meteorologischen Spektakel des abziehenden Gewitters angespielt. Schinkels malerisches Werk ist von einem konsequenten Dualismus rückgewandter Utopien gekennzeichnet, wenn neben das klassische Griechenland das deutsche Mittelalter mit seinen gotischen Architekturphantasien als Projektionsfläche nationaler Identität tritt.

Auch das Schlachtenbild erfuhr im Zuge der Befreiungskriege eine neue Aufmerksamkeit, sei es als topographisch exakte Überschaulandschaft oder als anspruchsvolles Figurenbild in der Tradition frühneuzeitlicher Schlachtenmalerei. Selbst religiöse Bildformulare wie das Altarbild, die im Zuge der Säkularisierung an Relevanz verloren hatten, konnten mit nationaler Bedeutung aufgeladen werden. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist der seit 1945 verschollene »Altar des Vaterlands« von Friedrich Georg Weitsch von 1814, der sich zuletzt in Stettin befand, aber vom Maler »zur Aufstellung in irgend einem dazu schicklichen öffentlichen Gebäude dieser Haupt- und Residenzstadt [= Berlin]« bestimmt war. Von dem auf der Berliner Kunstausstellung gezeigten Gemälde hat sich eine ausführliche Beschreibung erhalten, in der sich nationales Pathos mit dem Versuch

10 Diplom des Lukasbundes, 1809

einer Erklärung der Allegorie verbindet, die in Verbindung von alter christlicher Symbolik und Repräsentanten der preußischen Stände in einem Kirchenraum direkt auf die aktuellen politischen Vorgänge zugeschnitten war: »Ergriffen von dem Gedanken, dass die Feier der großen Thaten und Begebenheiten der Nazion eine der würdigsten und heiligsten Bestrebungen der Kunst sey, hat der Künstler versucht in diesem Gemälde den erhabenen Moment darzustellen, in welchem alle Stände des preußischen Volks von der heiligsten Freiheits- und Vaterlandsliebe entflammt und von dem unbedingten Vertrauen auf Gottes allmächtigen Beistand gestärkt, nach erfolgtem Aufrufe des Königs, die Waffen ergriffen, um das Vaterland von fremder Tyrannei und Feindesgewalt zu befreien und ihm und dem übrigen Deutschlande, ja dem ganze Europa Ruhe und Freiheit mit erringen zu helfen.«[84]

Die deutsche Malerei – sollte sie erst im Moment nationaler Erhebung zu sich selbst finden? Wohl kaum, betrachtet man das künstlerisch deplorable Produkt von Weitschs *Denkmal der Vaterlandsliebe des preußischen Volkes im Jahre 1813 und 1814*. Bezeichnenderweise hat schon Goethe vom Standpunkt des Olympiers die deutsche Kunst von den Nazarenern, denen seine eigentliche Kritik galt, bis zu Philipp Otto Runge mit dem Phänomen der Befreiungskriege in Verbindung gebracht. In seiner berühmten, von den »Weimarer Kunstfreunden« unterzeichneten und von Johann Heinrich Meyer formulierten Kritik der

»Neu-deutschen religios-patriotischen Kunst« von 1817 (B 44) hat er die Bestrebungen der Künstler entschieden historisiert und im Sinne des bereits von Ramdohr an Caspar David Friedrich kritisierten »Mystizismus« als »falsche Frömmelei« abgelehnt.[85] Goethe leitet das Phänomen der Rückwendung zur alten Kunst einerseits aus der frühromantischen Literatur von Wackenroder und Schlegel her, andererseits aber auch aus der nationalen Selbstfindung während des Kampfes gegen Napoleon. Goethes zentrale Kritik trifft jedoch die Nazarener, deren religiöse Grundhaltung und formaler Rekurs auf das deutsche Mittelalter und die vorraffaelische Malerei Italiens keine Anknüpfung mehr an das Weimarer Kunstprogramm zuließ. Aus Neigung zu dem »ehrenwerten, naiven, doch etwas rohen Geschmack« des 14./15. Jhs. seien der »schöne Stil der Formen gegen Magerkeit, klare heitere Darstellungen gegen abstruse trübsinnige Allegorien« eingetauscht worden. In der nazarenischen Malerei musste Goethe, der kaum Gemälde der Künstler kannte, zwangsläufig einen Angriff auf die eigene, schon in der Schrift *Über Laokoon* geäußerte Position erblicken, die im Menschen den höchsten Gegenstand der bildenden Kunst erkannte. Das auf Nachahmung der Antike basierende skulpturale Menschenideal des Klassizismus war ebenso wie der seit Winckelmann zementierte Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei gefährdet. Nur bleibt zu bedenken, dass erst den Lukasbrüdern, und hier vor allem dem 1819 von Ludwig von Bayern für die Ausmalung der Glyptothek nach München berufenen und rasant zum Leitstern des 19. Jhs. aufsteigenden Peter Cornelius, dasjenige gelingen sollte, was den Weimarer Preisaufgaben versagt geblieben war: Die Erneuerung einer monumentalen Figurenmalerei, die historische und religiöse Gegenstände in Kompositionen mit Anspruch auf Bedeutsamkeit gestalten konnte. Erst die von Goethe angegriffenen Nazarener setzten die Malerei gegenüber der Plastik als genuin christliches Medium wieder ein und öffneten ihr damit den Weg zur nationalen Repräsentationskunst, die einen nicht unwesentlichen Teil der sich anschließenden Malereigeschichte des 19. Jhs. bis zur Reichsgründung ausmachen wird.

1 Vgl. die Epochenmarkierung bei Hofmann 1995.
2 Schmoll, 1970, hier 112–117.
3 Vgl. dazu Busch 2003, 34–45.
4 Ramdohr 1968. Zum Problem siehe zuletzt Frank 1997.
5 Vgl. dazu Burdorf/Schweickard 1998; Ausst. Kat. Homer 1999.
6 Meyer 1988, hier 55.
7 Schlegel 1963, 173–174.
8 Merck 1779.
9 Knorre 1970.
10 Kovalevski 1999.
11 Eine differenzierte Rezeptionsgeschichte der Romantikforschung in Hinblick auf die Nazarener liefert Frank, Nazarene, 2001.
12 Vgl. etwa Einem 1978.
13 Vgl. Börsch-Supan, Riepenhausen 1994; Ausst. Kat. Riepenhausen, 2001.
14 Börsch-Supan 1988.
15 Vgl. hierzu Roettgen 1998; Osterkamp, Winckelmann, 1998; Rees, 2002. Zum Zeitschriftenprojekt des *Phöbus* vgl. Osterkamp 1990.
16 Osterkamp 1993, Bd. 2.
17 Winckelmann 2002, 184.
18 Germer 1990; Grewe 2002; Thimann, Bildtheologe, 2005, 169–177.
19 Zur Reflexionsfigur vgl. Busch 1993, 148–159.
20 Vgl. Ausst. Kat. Schick, 1976, 139. Die Quellen sind: Euripides, Alcestis, 569–593; Ovid, Metamorphosen II, 676–684; Hyginus, Fabulae, 49–50.
21 Vgl. Osterkamp 2001. Grundlegend zum Thema siehe Menze 1993.
22 Simon 1936. Der Verbleib des von Simon in die Diskussion gebrachten Dokumentes, das er ohne exakte Angabe des Aufbewahrungsortes lediglich ausschnitthaft zitiert, ist unklar.
23 Schiller 1993, hier vor allem die Anklänge an den 27. Brief, 667: »Der dynamische Staat kann die Gesellschaft bloß möglich machen, indem er die Natur durch die Natur bezähmt; der ethische Staat kann sie bloß (moralisch) notwendig machen, indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft; der ästhetische Staat allein kann sie wirklich machen, weil der den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht. Wenn schon das Bedürfnis den Menschen in die Gesellschaft nötigt und die Vernunft gesellige Grundsätze in ihm pflanzt, so kann die Schönheit allein ihm *geselligen Charakter* erteilen. Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet.«
24 Winckelmann 1962, 44. Zum Problem siehe Fischer 1990.
25 Winckelmann 1962, 40.
26 Winckelmann 1766, 2.
27 Schlegel, Friedrich, Nachtrag italiänischer Gemählde, in: Europa II.1 (1803), 96–116, zitiert nach: Schlegel 1995, 49–63, hier 59–61. Zum Problem vgl. Büttner, Romantik, 1994, hier 462.
28 Vgl. dazu Ausst. Kat. Homer-Zimmer, 1994; Ausst. Kat. Homer 1999.
29 Vgl. Weschenfelder 2003.
30 Fried 1992.
31 Tischbein 1786. Der anonym unter dem Kürzel »W.« erschienene Bericht wird von Mildenberger überzeugend Tischbein zugeschrieben, vgl. Mildenberger, David, 1994. Grundlegend zum Problem Becker 1971.
32 Vgl. Busch, Einfigurenhistorienbild, 1998, 40–46.
33 Zu den Weimarer Preisaufgaben vgl. die Materialsammlung von Scheidig 1958; Osterkamp 1994. Zum Gewaltpotential in der Ästhetik der Preisaufgaben: Dönike 2005.

34 Büttner 1980–99, Bd. 1, 1–26.
35 In diesem Sinne schon Mildenberger 1989. Zum Problem vgl. auch Chapeaurouge 1986. Eine weitere Fassung wurde jüngst vom Ostholstein-Museum in Eutin erworben, vgl. Fischer 1999.
36 Dazu jetzt Grave 2003, v. a. 209–210.
37 Runge 1840/41, Bd. 1, 5–7.
38 Vgl. Ritter 1974. Zur kunsthistorischen und kunsttheoretischen Relevanz von Landschaft als Bildgattung vgl. Busch 1997.
39 Vgl. dazu Grave 2005.
40 Busch, Berg, 1994.
41 Vgl. Busch, Werner, Kommentar zu: Goethe, Amor als Landschaftsmaler (1787), in: Busch 1997, 217.
42 Vgl. Ausst. Kat. Landschaft, 1984; Ausst. Kat. Italienbilder, 2005.
43 Zu diesem in sozialhistorischer Perspektive noch weitgehend unerforschten Problem siehe Schröter 2004, 187–202.
44 Vgl. dazu Busch 2003; Frank 2004.
45 Börsch-Supan/Jähnig 1973; Eimer 1982; Hofmann 2000.
46 Sulzer 1792–94, Bd. 3, 718–732. Zum Problem vgl. besonders Kanz 1993.
47 Barta Fliedl 1994.
48 Vgl. Ausst. Kat. Homer-Zimmer, 2001.
49 Hegel 1988, 222. Vgl. dazu Suthor 1999.
50 Sulzer 1792–94, Bd. 3, 722.
51 Vgl. Scholke 2000; Pott 2004.
52 Lankheit 1952.
53 Vgl. Büttner, Manifeste, 2002.
54 Kluxen 1989.
55 Kanz 1998.
56 Overbeck im Oktober 1810 an Sutter, in: Howitt 1886, Bd. 1, 161.
57 Vgl. Traeger 1975, 362, Kat. 285; Ausst. Kat. Runge, 1977, 202, Kat. 174; Wenderholm 2005, 111–112.
58 Zum Problem der Farbe vgl. Rehfus-Dechêne 1982.
59 Einen repräsentativen Querschnitt der deutschen Miniaturmalerei bietet Pappe 2002.
60 Vgl. dazu Gräf 1982.
61 Marx 2001.
62 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister; Pastell auf Papier, 47,5 × 39 cm. Zum Gemälde siehe Roettgen 1999, Bd. 1, 151–154, Kat. Nr. 102. Ausst. Kat. Dresden, 2001, 168–169, Kat. Nr. 38.
63 Vgl. Keller 1981.
64 Manuth 1993.
65 Vgl. Kölsch 1996.
66 Hagedorn 1762, Bd. 2, 689: »was ist natürlicher, als die Mittelfarben, sowohl der Bindung der Theile, als auch dem Schwung des ganzen beförderlich sind, aus Gründen der Harmonie zu betrachten«.
67 Mengs 1762, 76–77. Vgl. dazu Roettgen 2003, v. a. 193–201.
68 Zu »Geschmack« als ästhetischer und ethischer Kategorie im 18. Jahrhundert vgl. Baader 2003.
69 Vgl. Philipp Otto Runge an seinen Bruder Daniel, Dresden, 6. Oktober 1801, in: Runge, 1840/41, Bd. 2, 88–89. Zu der auf Mengs basierenden Ausbildungspraxis an den Akademien in Wien und Dresden vgl. Ausst. Kat. Antike in Wien, 2002; Altner, Manfred, Die Kunstakademie unter dem Generaldirektorat des Grafen Camillo Marcolini (1780–1814), in: Altner 1990, 75–100.
70 Zu Runges Farbtheorie vgl. Matile 1973; Hofmann, Werner, Geometrie und Farbe, in: Ausst. Kat. Runge, 1977, 136–140. Neuausgabe der Farbenkugel mit dem Briefwechsel mit Goethe in: Hansen 1999.
71 Pforr an Passavant, Wien, 24. September 1808, zitiert nach Lehr 1924, 276–277. Eine ähnliche Beschreibung auch von Overbeck in einem Brief an seinen Vater vom 30. Juli 1808.
72 Vgl. dazu Busch 1985, 306–327.
73 Franz Pforr, Studiumsbericht an Sarasin, Wien 1810, zitiert nach Lehr 1924, 38.
74 Grewe 2005.
75 Vgl. dazu Wagner 1989; Fastert, Mittelalter, 2000.
76 Die Wirkung der Wandbilder in Rom und im deutschsprachigen Raum war groß: Rumohr wollte in einer spontanen Begeisterung eine Ausmalung des Lübecker Rathauses mit Szenen aus der Stadtgeschichte anregen. Immer wieder finden sich Hinweise, dass eine Berufung der Künstler nach Berlin um 1817 vor allem durch die Vermittlungstätigkeit des seit 1816 in Rom ansässigen preußischen Gesandten und Historikers Barthold Georg Niebuhr in eine erstaunliche Nähe gerückt war. Eine Ausmalung des Berliner Domes oder des großen Saales in der Universität wurde erwogen, wofür vor allem Cornelius und Schadow, aber auch Overbeck in Betracht gezogen wurden. Am 21 Dezember 1816 schreibt Niebuhr an den Juristen Friedrich Carl von Savigny: »Wie leicht wäre es in einer Stadt wie Berlin eine Subskription zusammenzubringen, damit Cornelius Schadow Overbeck einen Saal in einem öffentlichen Gebäude al fresco ausmalten.« (zitiert nach: Gerstenberg/Rave 1934, 19).
77 Schlegel, Friedrich, Dritter Nachtrag alter Gemälde, in: Europa II.2 (1805), 109–145, zitiert nach: Schlegel 1995, 93–118, hier: 117: »Weniger die griechische Dichtkunst, die sie doch nur ins Fremde und Gelehrte verleitet, und die sie nur in Übersetzungen lesen, wo vor dem hölzernen Daktylengeklapper die alte Anmut weit entflohen ist, als die romantische. Die besten Poeten der Italiäner, ja der Spanier, nebst dem Shakespeare, ja die altdeutschen Gedichte, welche sie haben können, und dann die Neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seien die beständigen Begleiter eines jungen Malers, die ihn allmählig zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen.«
78 Vgl. Büttner 1980–99, Bd. 1, 70–76; Büttner 1981.
79 Über die Kunstaustellung im Palaste Caffarelli zu Rom im April 1819, in: Allgemeine Zeitung, 23. Juli 1819. Die überzeugende Zuschreibung des Textes an Bartholdy von Büttner, Neu-deutsch, 1983.
80 Vgl. Ausst. Kat. Fries, 2001; Baumann 2004.
81 Belting 1999. Vgl. den Überblick zur Wirkungsgeschichte in: Putscher 1955.
82 Ausst. Kat. Denon, 1999; Gaehtgens 1997.
83 Schröter 1997.
84 Vgl. Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 9ten Oktober und folgende Tage täglich von 11 bis 5 Uhr öffentlich ausgestellt sind, Berlin 1814, 63–68. Zum Gemälde vgl. jetzt Lacher 2005, 180–187, 288.
85 Goethe/Meyer 1994, 319–341. Zu Goethes Romantikkritik vgl. Büttner, Neu-deutsch, 1983; Büttner, Romantik, 1994.