

Michael Thimann

Antike ohne Götter

Heinrich Drebers Landschaftskunst

Das Beste seiner Kunst hat Heinrich Dreber sicherlich in seinen Zeichnungen hinterlassen. Eine um 1846 in Albano entstandene Baumskizze (S. 352, Taf. 10) gehört unter den erhaltenen Blättern zum Hervorragendsten, was das 19. Jahrhundert auf diesem Gebiet geleistet hat.¹ Auch in Drebers Werk selbst wird man eine derartige Freiheit im Umgang mit den zeichnerischen Mitteln selten finden. Der Blick des Zeichners auf die Natur ist kühl durchdringend und gewahrt zugleich ihr Geheimnis. Klar werden die Formen voneinander abgesetzt, doch gibt es große Unschärfen und opake Stellen, die eine gegenständliche Benennung geradezu unmöglich machen. Mit ungemein präziser Feder fixiert Dreber die Umrisse der einzelnen Blätter, deren Grundmotiv sich kleinteilig, geradezu netzartig abstrakt von der Mitte her über das Blatt auszubreiten scheint. Links wird der Baum von schattengrauen Zweigen hinterfangen, deren Umrisse sich als Nebel auf dem Blatt verlieren; rechts dagegen legt der Zeichner hinter das zarte Grüngrau des Aquarells das tiefe Braun der Sepia, das an den dunkelsten Stellen fast zu undurchdringlichem Schwarz wird. Licht und Schatten, die gleißende Sonne und der kühle Hain stecken in diesem Blatt, das ohne Zweifel eine akribische Naturstudie ist und zugleich topische Versatzstücke deutscher Italienwahrnehmung präsentiert, ohne dass diese getrennten Sinnebenen die Wahrnehmung des Ganzen unterbinden. Alles an dem Blatt ist meisterhaft durchgeführt: von der Kombination der zeichnerischen Mittel, Bleistift, Feder und Pinsel, brauner Sepia und farbigem Aquarell bis zur Anbringung des Motivs auf dem Blatt, nämlich der sich wie natürlich aus dem Zeichenduktus ergebenden Platzierung des Hauptmotivs der Zweige in der Mitte bis zu der Verschattung durch sepiabraune Tiefen rechts und dem arabesk auslaufenden Blätterschatten in flüssiger Tuschmanier am unteren Bildrand.

1 Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Feder und Pinsel, Sepia und Aquarell über Bleistift, 38,4 × 36,5 cm. Vgl. Jens Christian Jensen (Red.): *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen*. Ausstellungskatalog, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, September 2000. München, London, New York 2000, S. 68f., Kat.-Nr. 11 (Jens Christian Jensen). Ders.: *Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik*. Köln 1978, S. 30–32, 160, Kat.-Nr. 11.

Diese Qualitäten sind es, wofür Heinrich Dreber heute geschätzt wird und weshalb seine Blätter bei Kennern beliebt sind und auf dem Kunstmarkt, wie zuletzt im Fall eines 1841 gezeichneten *Buchenwaldes bei der Menter-schweige unweit von München* (S. 353, Taf. 11), hohe, mitunter exorbitante Preise erzielen können.² Es ist die atmosphärische Verdichtung seiner Naturstudien bei gleichzeitiger hoher realistischer Präzision der Zeichnung, die Drebers Kunst einen Sonderstatus innerhalb der zeichnerischen Produktion des 19. Jahrhunderts einräumt. Die Natur selbst – das kleinste Blatt, ein verfallender Baumstumpf, ein geborstener Ast, ein Grashalm – wird hier Gegenstand der Andacht zum Unbedeutenden und konvergiert, im Gegensatz zu vielen anderen Bildthemen des 19. Jahrhunderts, noch mit dem heutigen Geschmack. Und so sind, um dem kennerschaftlichen Aspekt seinen Lauf zu lassen, bei Dreber die frühen voritalienischen, in der Sächsischen Schweiz, in Franken und im Münchner Umland entstandenen Werke die begehrten Stücke. Diese oft nur in Feder und brauner Tinte in altdeutscher ›Stechermanier‹ ausgeführten Zeichnungen, die deutlich an seine Dresdner Ausbildung bei Ludwig Richter erinnern, sind die eigentlichen Kostbarkeiten dieses Werkes, dessen kunstgeschichtlicher Rang schwer zu ermessen ist, da Dreber in den kunsthistorischen Debatten der letzten siebzig Jahre eigentlich keine Rolle mehr gespielt hat.

Werkbesichtigung

Der Kern von Drebers künstlerischem Werk ist mit dem Nachlasskonvolut von etwa 500 Zeichnungen und einigen Ölgemälden im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin. Weitere Zeichnungskonvolute und Gemälde finden sich in den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden, in der Hamburger Kunsthalle und in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Schack-Galerie). Nicht systematisch dokumentiert sind die Werke in Privatbesitz und in kleineren Sammlungen, vornehmlich in Deutschland, aber auch in Italien. Zu Lebzeiten war Dreber in Deutschland nahezu unbekannt; nach seinem Tod wurde er komplett vergessen. Eine monographische Ausstellung ist ihm seit der Vorstellung seines Nachlasses von 1876 in der Berliner Nationalgalerie in jüngerer Zeit nicht mehr zuteil geworden.³ Mit der 1940 posthum

2 Berlin, Galerie Bassenge, Auktion November 2007, S. 270f., lot 6598 (Ergebnis: 68.000 €). Das Blatt findet sich schon im Werkverzeichnis von Richard Schöne: Heinrich Dreber. Hg. v. Friedrich Schöne. Berlin 1940, S. 215, Kat.-Nr. 3. Zur jüngeren Bewertung Drebers auf dem Kunstmarkt siehe Michael Lassmann: Heinrich Dreber. In: Antiquitäten-Zeitung, Nr. 10, 12. Mai 2005, S. 46–49.

3 Max Jordan (Hg.): Ausstellung von Werken des Landschaftsmalers Heinrich Franz-Dreber, gest. 1875. Ausstellungskatalog, Berlin, Königliche Nationalgalerie, Mai – Juni 1876.

veröffentlichten Monographie des Klassischen Philologen, Archäologen und späteren Generaldirektors der Berliner Museen, Richard Schöne, der als Schüler von Friedrich Preller d. Ä. eine Malerkarriere begonnen und Dreber zwischen 1864 und 1868 in Rom kennengelernt hatte, liegt allerdings eine intellektuell anspruchsvolle, mit zahlreichen Briefen untermauerte Biographie mit einem von Wolfgang Schöne erarbeiteten Werkverzeichnis vor, die weitere monographische Versuche bisher überflüssig hat erscheinen lassen.⁴ Den im Besitz der Berliner Staatsbibliothek befindlichen schriftlichen Nachlass hat Schöne bereits im Wesentlichen ausgewertet. Biographische Forschung zu Dreber dürfte sich daher, so ist zu befürchten, lediglich in Konjekturen zu Schönes monumentaler, noch auf unmittelbarer persönlicher Kenntnis der historischen Umstände gründender Arbeit erschöpfen.⁵ Bemessen an der kunsthistorischen Aufmerksamkeit, die Drebers Werk bisher erfahren hat, müsste man dessen über den Zirkel der Zeichnungsexperten hinausgehende Relevanz für ideengeschichtliche und ästhetische Probleme des 19. Jahrhunderts also durchaus infrage stellen. Dennoch, das soll im Folgenden aufge-

Berlin 1876. Eine kleinere Ausstellung mit fünfzig Werken fand 1922 anlässlich der Wiederkehr seines hundertsten Geburtstags in Dresden statt. Vgl. Paul Schumann: Heinrich Franz-Dreber. Zur Jubiläumsausstellung in der Galerie Ernst Arnold, Dresden. In: Die Kunst für Alle 37 (1921/22), S. 265–272. Eine kleine Auswahl aus Drebers Werk präsentierte zudem die Ausstellung »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer (Christoph Heilmann (Hg.): »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer. Ausstellungskatalog, München, Haus der Kunst, 12. Dezember 1887 – 21. Februar 1888. München 1987, S. 224–229, Kat.-Nr. 49–53). Zuletzt veranstaltete die Galerie Siegfried Billesberger eine Verkaufsausstellung von Dreber-Zeichnungen in der Galerie Fred Jahn Studio, München (20. Januar bis 25. Februar 2005; kein Katalog, nur eine CD-ROM mit Photographien und Beschreibungen der Werke wurde angefertigt).

- 4 Richard Schöne: Heinrich Dreber (Anm. 2). Zu Schönes Biographie, seiner abgebrochenen Künstlerkarriere und seiner Bekanntschaft mit Dreber siehe Ludwig Pallat: Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung 1872–1905. Berlin 1959, S. 9–35.
- 5 Den ausführlichsten jüngeren Beitrag zu Dreber bietet der biographische Artikel von Andreas Stolzenburg in: Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künste aller Zeiten und Völker. Begr. u. mithg. v. Günter Meißner. München 1992–2009. Ab Bd. 66 unter dem Titel *De Gruyter allgemeines Künstlerlexikon*. Berlin, New York 2010ff. Bd. 29: Donny – Du. München, Leipzig 2001, S. 344f. Des Weiteren liegen vor: Rudolf M. Bisanz: [Art.] Dreber, (Karl) Heinrich. In: The Dictionary of Art [in thirty-four volumes]. Hg. v. Jane Turner. London, New York 1996. Bd. 9: Diploma work to Egypt, ancient, § X: painting and drawing, S. 233. Friedrich Schöne: [Art.] Dreber, Carl Heinrich (Franz). In: Neue Deutsche Biographie. Hg. v. der Historischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1953ff. Bd. 4: Dittel – Falck. Berlin 1959, S. 104. Hans Börger: Heinrich Franz-Dreber. Kunsthalle zu Hamburg. Kleine Führer Nr. 25. Hamburg 1921. Friedrich Noack: [Art.] Dreber, Heinrich. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. v. Ulrich Thieme u. Felix Becker. Hg. v. Ulrich Thieme. Leipzig 1907–1950. Bd. 9/10: Delauné – Erlwein. Leipzig 1913, S. 544f. Alfred Lichtwark: Gemälde und Zeichnungen von Heinrich Franz-Dreber in der Kunsthalle. In: Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde 1912, S. 17ff.

zeigt werden, handelt es sich um ein exemplarisches Werk des ästhetischen Historismus.⁶

Abschied von den Griechen

Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts brauchte gewiss keine antiken Götter mehr, um Außergewöhnliches zu leisten. Auf dem Gebiet der Landschaft, der Naturstudie, kurzum der beschriebenen Andacht zum Kleinen, der Handzeichnung, dem Aquarell und der Ölskizze, die Vergehendes, Transitorisches wie Wolken, Wind und wehende Blätter fixieren, entstanden in der Epoche Schlüsselwerke künstlerischer Natur- und Wirklichkeitsaneignung, die sich bei aller Verschiedenheit in einem Moment treffen: in der reflektierten Vermeidung der bedeutungshaltigen, ikonographisch ambitionierten Figurenszene nach den Erzählungen der antiken Mythologie, die noch das Weimarer Kunstprogramm der Preisaufgaben zu Beginn des 19. Jahrhunderts versucht hatte, dem allgemeinen Geschmack und kollektiven Gedächtnis einzuprägen.⁷ Die Landschaftsmalerei und die wirklichkeitsversessene Genre- und Geschichtsmalerei traten dagegen im Verlauf des Jahrhunderts ihren Siegeszug an. Die seit den 1820er Jahren immer stärker hervortretenden realistischen Tendenzen drängten die Fabelwelt der antiken Götter, Nymphen und Pane in die abgezirkelten Schutzzonen akademischer Kunstpraxis zurück. Die Polarität der deutschen Malerei nach 1820 ist, sehr verkürzt, zwischen dem rigiden figürlichen Klassizismus von Cornelius' Glyptotheksfresken und der radikalen Abstraktion von Blechens *Blawiolettem Wolkenstrich* angesiedelt.⁸

6 Der Begriff des ›ästhetischen Historismus‹ wird im Schlaffer'schen Sinne verwendet; vgl. Hannelore Schlaffer u. Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt a. M. 1975.

7 Zu den Weimarer Preisaufgaben und ihrem klassizistischen Programm siehe vor allem Walther Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. Weimar 1958. Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Sabine Schulze (Hg.): Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 1994. Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 1994, S. 310–322. Andreas Beyer: »Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart«. Johann Heinrich Meyer zensiert Preisaufgaben. In: Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen, 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums. 2 Bände. Hg. v. Gerhard Schuster u. Caroline Gille. München, Wien 1999. Bd. 1, S. 405–412. Zuletzt erschien mit wichtigen Ausführungen zum Gewaltpotential in der Ästhetik der Preisaufgaben: Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin 2005.

8 Zu Cornelius' Freskenzyklen in der Münchner Glyptothek vgl. León Krempel (Hg.): Die Götter Griechenlands. Peter Cornelius (1783–1867). Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin. Ausstellungskatalog, München, Haus der Kunst, 10. September 2004 – 9. Januar 2005. Berlin, Alte Nationalgalerie, 2005. Berlin,

Betrachtet man nun die Kunst des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts, sollte man sich von dem eingeschliffenen Urteil lösen, dort mit einer reinen Epigonenkunst konfrontiert zu sein. Wohl nie zuvor in der Kunstgeschichte gab es so viele und so viele technisch derart gut ausgebildete Maler wie im 19. Jahrhundert. Doch fehlten ihnen allen wirklich die Ideen? Viel ist über den entscheidenden Wandel von Bildlichkeit und Künstlerelbstverständnis geschrieben worden: von der Annahme, die Naturstudien, Ölskizzen und Landschaftszeichnungen hätten in den meisten Fällen ja doch nur der Vorbereitung des großen Gemäldes gedient, bis zu der jüngeren Erkenntnis, dass den ausübenden Künstlern Eigengesetzlichkeit und Eigenwert dieser Kunst durchaus bewusst gewesen sind, ja gewissermaßen als Gegenprogramm zu den idealistischen Kunsttheorien angesehen werden können, die das gesamte Jahrhundert wie ein intellektueller Überbau immer noch beherrschen.⁹ Am Beispiel des unter dem Etikett eines Landschaftsmalers laufenden Heinrich Dreber sollen diese Transformationen im Bildverständnis mit Bezug auf das Thema der Antikenimagination beschrieben werden.

Ein Grüner Heinrich

In der frühen Biographik wird Heinrich Dreber (Abb. 1) mit allen jenen Attributen versehen, die ihn zum Künstler-Melancholiker des 19. Jahrhunderts par excellence machen. Schon 1849 bekennt der 27-Jährige seinem nächsten Freund, dem Bildhauer Heinrich Gerhardt, dass sein Leben unter dem Zeichen Saturns stehe:

Köln 2004. Frank Büttner: Mythologie als Sprache der Phantasie. Die Glyptotheksfresken von Cornelius und die Entwürfe Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin. In: León Krempel u. Anthea Niklaus (Hg.): Cornelius, Prometheus, der Vordenker. Akten des Symposiums München, Haus der Kunst, 10. September 2004. München 2004, S. 42–59.

- 9 Zum kunsttheoretischen Problem der Ölskizze im 19. Jahrhundert vgl. vor allem Werner Busch: Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum. In: Pantheon 41 (1983), S. 126–133. Peter Gallasi: Corot in Italy. Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition. New Haven, London 1991. Philip Conisbee, Sarah Faunce u. Jeremy Strick (Hg.): In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting. Ausstellungskatalog, Washington, National Gallery of Art, 26. Mai – 2. September 1996. New Haven, London 1996. Katrin Bellingier (Hg.): Out into Nature. The Dawn of Plein-air Painting in Germany 1820–1850. Ausstellungskatalog, London, P. & D. Colnaghi. London 2003. Heinz Spielmann u. Ortrud Westheider (Hg.): Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels. Ausstellungskatalog, Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 6. Juni – 5. September 2004. Hamburg, München 2004. Felix A. Baumann (Hg.): Sehnsucht Italien. Corot und die frühe Freilichtmalerei 1780–1850. Ausstellungskatalog, Baden/Schweiz, Museum Langmatt. Heidelberg 2004. Manfred Großkinsky (Red.): Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl. Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M., Museum Giersch, 27. September 2009 – 31. Januar 2010. Petersberg 2009.

Ich habe böse Ahnungen, und glaube daß fast alle diese Fatalitäten nur ein Vorspiel zum wirklichen Unglück sind, auch ist mein Charakter ganz dazu geschaffen, mich Abgründen eher zuzuführen als mich von ihnen abzuleiten. – Augenblicklich genieße ich eine seltsame Gemütsruhe, sie erscheint mir wie die Stille vor dem Gewitter; und in der That sehe ich an meinem Lebenshorizonte alles schwarz.¹⁰

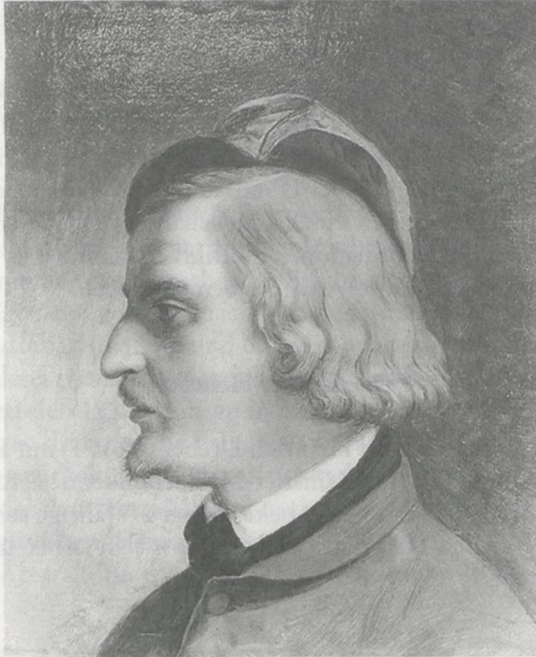


Abb. 1: Georg Friedrich Bolte, Bildnis Heinrich Dreber (1822–1875), 1849

Eigentlich ist Dreber eine Figur aus einem Künstlerroman des 19. Jahrhunderts wie dem *Grünen Heinrich*.¹¹ Mit dessen Helden Heinrich Lee teilt er nicht nur den Vornamen, sondern, wenn man so will, auch das Lebensschicksal. Er arbeitet und lebt lange Zeit einsam, es kostet ihn Mühe, überhaupt Werke hervorzubringen, geschweige denn diese zu vollenden, er ist zunehmend kränklich und ein Misanthrop, schwankt zwischen cholerischen Anfällen und tiefer Melancholie, er leidet an der Übermacht der Tradition und den erstarrten Formeln der Landschaftsmalerei, er besitzt ein emphatisches

10 Heinrich Dreber an Heinrich Gerhardt. Olevano, 18. Oktober 1849. Zitiert nach Richard Schöne: *Heinrich Dreber* (Anm. 2), S. 127.

11 Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. Roman. 4 Bände. Braunschweig 1854–1855. Die umgearbeitete Zweitfassung erschien 1879–1880 im Stuttgarter Verlag Göschen.

Verhältnis zur Natur, notiert deren kleinste Erscheinungen und Veränderungen mit Bleistift, Feder und Pinsel und flüchtet sich dennoch in eine poetische Phantasiewelt idealer Natur und antiker Mythologie. Verkürzt gesagt gelingt aber auch ihm der Ausgleich der Produkte seiner Phantasie mit dem zeitgenössischen Realismusebot und jenem Wirklichkeitssinn nicht, in dem gerade die nachklassizistische Landschaftsmalerei ihre eigene Potenz erkannt hatte. Es ist ebendieser Grundkonflikt, an dem auch Heinrich Lee, der Protagonist des *Grünen Heinrich*, als Künstler scheitert.¹² Fiktion und Realität greifen hier merkwürdig ineinander, denn Gottfried Keller – als dessen literarisches Selbstbild vom gescheiterten Künstler der *Grüne Heinrich* ja beschrieben werden kann und dessen stilistisch inkommensurable *Heroische Landschaft* (S. 354, Taf. 12) als materieller Rest der abgebrochenen Lebensphase als Landschaftsmaler hier abgebildet sei¹³ – kannte Dreber in der Tat persönlich, wie er 1878 an Paul Heyse schreibt:

Sagen muß ich Dir aber, daß ich Heinrich Dreber, den Du im ersten Reisebrief so trefflich besingst, in München als einen hübschen blonden Malerjüngling gekannt und viel mit ihm verkehrt habe; wir waren arm wie Kirchenmäuse und aßen für eine Zeitlang für acht Kreuzer zusammen zu Mittag in einem abgeschiedenen Gartenwirtschaftchen hinter Bretterzäunen zwischen der Lerchen- und Schützenstraße. [...] Dann hab' ich wohl fünfundzwanzig Jahre nichts mehr von ihm gehört noch gesehen, bis ein hiesiger Mäzen plötzlich ein halbes Dutzend größerer Bilder von ihm aus Rom mitbrachte. Etwa drei Jahre später kam

-
- 12 Vgl. dazu die brillante Analyse der Schaffenskrise Heinrich Lees und der fiktiven Zeichner in den großen Bildungsromanen Eduard Mörikes, Gottfried Kellers und Adalbert Stifters von Ernst Osterkamp: *Der fiktive Zeichner (deutsche Schule, 19. Jahrhundert)*. In: Iris Lauterbach u. Margaret Stuffmann (Hg.): *Aspekte deutscher Zeichenkunst*. München 2006, S. 141–148.
- 13 Vgl. dazu Gotthard Jedlicka: *Gottfried Kellers Ossianische Landschaft*. In: *Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft (1950–51)*, S. 3–19. Bruno Weber: *Erläuterungen zur Heroischen Landschaft von Gottfried Keller, 1842*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 36 (1979), S. 259–279. Ders.: *Gottfried Kellers Heroische Landschaft*. Das Gemälde und seine Geschichte. In: Adrian Scherrer (Hg.): *Grüner Heinrich. Lebensläufe zwischen Scheitern und Erfolg. Johann Gottfried Steffan und die Schweizer Maler in München 1840 bis 1890*. Ausstellungskatalog, Pfäffikon, Seedamm-Kulturzentrum, 26. Februar – 17. April 2005. Stäfa 2005, S. 133–146. Der Katalog illustriert den prototypischen Charakter der künstlerischen Biographie Kellers sowie seiner literarischen Fiktion für die Schweizer Maler im München des 19. Jahrhunderts. Zu Gottfried Keller als Maler siehe zudem Paul Schaffner: *Gottfried Keller als Maler*. Stuttgart, Berlin 1923. Bruno Weber: *Der Maler Gottfried Keller*. In: *Palette* 37 (1971), S. 6–8, 16f. Ders.: *Gottfried Keller als Landschaftsmaler*. Zürich 1990. Ders.: *Gottfried Keller und die Malerei*. In: *Zürcher Taschenbuch* 1996. Zürich 1995, S. 210–212. Zur Beziehung von Kellers Malerei zum erzählerischen Werk siehe Günter Hess: *Die Bilder des Grünen Heinrich. Gottfried Kellers poetische Malerei*. In: *Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 373–395.

er selbst einmal nach Zürich, es wurde eine etwas künstliche Zusammenkunft durch jenen Mäzenaten veranstaltet, und ich fand einen ausgemergelten, gebrochenen Menschen, den mein knopfiges Äußere wahrscheinlich abschreckte, denn wir brachten nicht einmal mehr das ehemalige Du hervor. Vermutlich hat er mich doch ganz vergessen gehabt, da ich in München auch gar nichts Rechtes gekonnt habe, während er unter seinem sonnigen Goldhaar schon ein reiches Können beherbergte. Er besaß einen Schatz unvergleichlicher Bleistiftstudien aus der Sächsischen Schweiz usw., die aussahen wie veredelte, geradezu vervollkommnete Dürersche Kupferstiche, und malte Landschaften à la van Eyck und Dürer.¹⁴

Nach der zwischen 1836 und 1841 an der Dresdener Akademie und bei Ludwig Richter absolvierten Ausbildung geht Dreber 1843 über München nach Italien und bleibt dort – vergessen vom Kunstbetrieb und mit wenigen Aufträgen versehen, was ihm wiederum zugutekommt, da er seine Bilder ohnehin nur äußerst ungern aus der Hand gibt. Sein eigentliches Biotop wird die römische Campagna mit den Albaner und den Sabiner Bergen in einer topographischen Erstreckung von etwa 150 auf 50 km. Als lebendes klassizistisches Fossil lernt Dreber in der römischen Kneipe *Sapienza* den 84-jährigen Johann Christian Reinhart kennen, der ihn in die Lehre von Natur und Ideal einweiht, die insbesondere sein malerisches Werk bis in die 1860er Jahre hinein prägen wird. Dreber wird Mitglied eines »Tugendbundes« von Künstlern und wohnt zusammen mit den Bildhauern Gerhardt und Kaupert in der *Passeggiata di Ripetta*, wo er als alleinerziehender Vater seines unehelich mit einer Römerin gezeugten Sohnes Fortunato lebt (er selbst war ein uneheliches Kind und in Dresden bei seinem Paten und Vormund Heinrich Franz aufgewachsen). Er stirbt, nach einem kurzen Lichtblick späten Liebesglücks, am 3. August 1875 in *Anticoli di Campagna* an den Folgen einer zehnjährigen Krankheit, deren Siechtum ihn zuletzt kaum noch Werke hervorbringen lässt. Begraben liegt er auf dem protestantischen Friedhof bei der *Cestiuspyramide* in Rom.

Natürlich gab es schon damals eine kleine Gemeinde von Kennern und Eingeweihten, die Dreber in seinem Atelier an der *Ripetta* Besuche abstateten und die dort empfangenen Lehren wie Geheimnisse weitertrugen: Die beiden *Prellers*, *Giovanni Costa*, *Edmund Kanoldt*, *Oswald Achenbach* und *Emil Lugo*, aber auch *Arnold Böcklin* und *Anselm Feuerbach* gehörten zu ihnen. Auch *Eduard Bendemann*, der sich schon für die Zeichnungen des jun-

14 Gottfried Keller an Paul Heyse. Zürich, 2. Juli 1878. Zitiert nach Richard Schöne: Heinrich Dreber (Anm. 2), S. 108. Zu Kellers Bekanntschaft mit Dreber siehe auch Paul Schaffner: Gottfried Keller als Maler (Anm. 13), S. 92f., 101. Zum kunsthistorischen Kontext von Kellers Münchner Aufenthalt siehe zuletzt Bruno Weber: Gottfried Keller in München: Warum und was er dort zu tun hatte. In: Zürcher Taschenbuch 2005. Zürich 2004, S. 201–271 sowie Adrian Scherrer (Hg.): Grüner Heinrich (Anm. 13).

gen Richter-Schülers interessiert hatte, traf mit Dreber während seiner Italienreise 1867 zusammen.¹⁵ In späteren Jahren finden auch Gelehrte den Weg zu ihm: der Archäologe Richard Schöne und der Kunsthistoriker Carl Justi,¹⁶ die Religions- und Altertumswissenschaftler Reinhard Kekulé und Hermann Usener, die Althistoriker und Altphilologen Eugen Ludwig Bormann und Karl Dilthey. Mit Arnold Böcklin verbindet den Maler eine bisher nur schwach beachtete Freundschaft.¹⁷ Vor allem zwischen 1850 und 1853, bevor diese Freundschaft um 1857 wohl unwiderruflich zerbrach, verbrachten die beiden Künstler gemeinsame Monate in Albano: »Ganz in der Nähe sind hier die reichsten Stellen für Studien. [...] Kom[m]en Sie doch bald hinaus, es wird Sie nicht reuen. Sie werden von mir mit Sehnsucht erwartet«, ermuntert Böcklin den noch in Rom weilenden Dreber.¹⁸ Doch war Dreber hier wohl in der Rolle des Gebenden und weihte Böcklin in seine Geheimnisse der Naturstudie und der poetischen Auffassung der Landschaftsmalerei ein. Auch die gemeinsame Arbeit an einem Gemälde wurde ins Auge gefasst, ohne dass sich dazu konkret etwas ermitteln ließe.

Natur und Mythos

Beide Künstler hielten zwar an den klassischen Idealen fest, verlangten aber von der Landschaft, dass sie eine poetische Stimmung transportiere. Drebers Ölmalerei bestand zumeist aus Landschaften mit Staffage, die Szenen aus der klassischen Mythologie oder dem römischen Landleben zeigen (S. 354, Taf. 13); religiöse Staffagefiguren finden sich nur ausnahmsweise. Bei aller Schärfe der Naturbeobachtung tritt immer die stilisierte Form hervor. So sind seine Landschaftsgemälde auch nie Veduten, sondern immer der Einbildungskraft entsprungene Kompositionen, in denen er mit älteren Konzepten der

-
- 15 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass Heinrich Dreber (Sign.: Nachlass 251), Heinrich Dreber an Richard Schöne, Rom, 5. Juni 1867.
- 16 Vgl. Carl Justi an seine Familie. Rom, 12. Januar 1868. In: Carl Justi: Briefe aus Italien. Bonn ²1925, S. 149: »Von Landsleuten habe ich mehrere Künstler kennen gelernt, u. a. den Maler Ludwig, der mit Karl Schmitt befreundet war. Mit zwei andern, dem Bildhauer Gerhard und dem Maler Dreber aus Cassel haben wir Sonnabend Abends auf deren Zimmer eine Conversation beim Glas Wein. – Am Sylvesterabend hatten wir Deutsche ein gemeinschaftliches Souper«. Ein Brief von Dreber an Justi vom 19. Dezember 1869 findet sich im Justi-Nachlass in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.
- 17 Siehe dazu Anita-Maria Winterfeld: Heinrich Dreber, Arnold Böcklin und Giovanni Costa in Rom. In: Daniela Christmann, Gabriele Kiesewetter, Otto Martin u. Andreas Weber (Hg.): RückSicht. Festschrift für Hans-Jürgen Imiela zum 5. Februar 1997. Mainz 1997, S. 141–154.
- 18 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass Heinrich Dreber (Sign.: Nachlass 251), Arnold Böcklin an Heinrich Dreber, undatiert (Albano oder Olevano, August, frühe 1850er Jahre).

Landschaftsmalerei wie der Idylle und der heroischen Landschaft operiert, die er sich angesichts der realistischen Wende der Malerei mühsam zurückgewinnen musste. Dies hat schon ein Zeitgenosse wie Max Jordan beobachtet: »Bald in tiefer Melancholie, bald in feierlicher Ruhe, bald in heiterer Anmuth athmen seine Landschaftsbilder die Poesie der Idylle und stellen, hier und da durch bedeutsame Figurenstaffage sprechend erläutert, die umgebende Welt im Widerschein poetischer Seelenstimmung vor Augen«. ¹⁹ Die Vorbilder Poussin und Lorrain sind deutlich erkennbar, aber auch die jüngere idealistische Linie von Koch und Reinhart setzte Dreber fort. Dass seine Ölgemälde – ganz im Gegensatz zu seinen Zeichnungen – aufgrund des hohen Anspruchs dieser kunsthistorischen Referenzen »nicht selten die Spuren der Mühsal« zeigen, blieb auch den Zeitgenossen nicht verborgen. ²⁰

Was Dreber mit Böcklin verbindet ist evident: Dem allgemeinen Niedergang der heiteren Welt der homerischen Helden und olympischen Götter in der Kunstpraxis des mittleren 19. Jahrhunderts entspricht bei beiden Künstlern antiproportional der Aufstieg niederer Naturwesen, der Faune, Pane und Nymphen, als Verkörperungen dynamischer Naturprinzipien, die keinem mythologischen Prätext im Sinne einer ›ut pictura poesis‹-Doktrin mehr gehorchen, wie sie die Kunsttheorien des Klassizismus formuliert hatten. Bei beiden Malern ziehen die antiken Götter, Pane und Nymphen in den Wald (S. 355, Taf. 14). Die von Hitze erfüllte Luft, das Murmeln einer Quelle, das Rauschen der Blätter, das Knacken eines Zweiges sind die Chiffren antiker Stimmung, die sich den mimetischen Darstellungsmöglichkeiten der Malerei, selbst bei höchster Wirklichkeitsbeherrschung, eigentlich entziehen. Aber keine leergefegte, Arkadien evozierende Ideallandschaft, sondern Wälder, schattige Haine und ›con amore‹ gemalte Bäume werden zum Biotop der postklassizistischen Fabelwesen Drebers und Böcklins. Schon 1849 schreibt Dreber aus Olevano an den Malerfreund Emil Schuback:

Besonders habe ich mich mit den Bäumen beschäftigt, ein Studium, was ich bis jetzt, wenn auch nicht vernachlässigt, doch nicht streng genug betrieben, wie es dieser herrlichste Schmuck der Natur verdient. Ich weiß nicht ob Du Dich der schönen Eichen bei Casa Mamia und Casa Lucca erinnerst. An sie habe ich die meiste Zeit verwendet, und mit gutem Erfolg. Habe denn auch während dieses Studiums wieder recht deutlich bemerken können, wie oberflächlich der größere Theil der Landschaftsmaler mit Baummalen umgeht. [...] Wenn sie ihr Gefühl der Natur nachgehen ließen, oder wenn sie überhaupt genug desselben für die Natur hätten, würden sie dem zwar stummen, aber doch so ausdrucksvollen

19 Max Jordan (Hg.): Ausstellung von Werken des Landschaftsmalers Heinrich Franz-Dreber (Anm. 3), S. 4.

20 Ebenda.

Leben auf die Spur kommen, was im Pflanzenreiche besonders dem denkenden Künstler so unendlichen Reiz gewährt.²¹

Mit dem Rückgang auf die geschichtlichen Quellen im Historismus korrespondiert der absolute Rekurs auf die Natur als erste, unverfälschte Quelle für den Maler. Doch wie lässt sich aus der rohen Natur eine Darstellung gewinnen, die auch der künstlerischen Einbildungskraft Raum lässt? Stellt man die Frage nach dem Status von Landschaft mit mythologischer Staffage im mittleren 19. Jahrhundert, so ist fraglich, welche Begriffe der alten Gattungslehre noch tragfähig sind: klassische, heroische oder historische Landschaft, Pastorale, Idylle oder Vedute?²² Der direkte topographische Bezug der Landschaften bleibt bei den Deutschrömern problematisch (S. 355, Taf. 15). Die Bilder zeigen in der Regel Unorte, das heißt Orte, an die sich keine historische Erinnerung im Sinne der alten Vedute und Prospekte, wie etwa bei Jakob Philipp Hackert, heftet, beziehungsweise Orte, an denen die Antike nicht monumental evident wird. Stattdessen zeigen sie Orte, die gewissermaßen realistisch vorgestellt werden, jedoch nicht exakt lokalisiert werden können (ein ganz konkreter Ort irgendwo in den Albaner Bergen, aber eben nicht der geschichtsträchtige Nemi-See). Die Irritation dieser Wirklichkeitsimulation beruht auf der Infragestellung eines idealistischen Naturbegriffs. Stärker noch als bei Dreber erscheint bei Böcklin die Natur auf dem Gemälde wie in der Studie in ihrer kontingenten, singulären Form, ohne dass aus dem landschaftlichen Detail die Idee der Natur herausgeschaut worden wäre, wie es die idealistischen Kunsttheorien gerade auch für die Landschaftsmalerei gefordert hatten.

21 Dreber an Emil Schuback. Olevano, 3. November 1849. In: Richard Schöne: Heinrich Dreber (Anm. 2), S. 128.

22 Zum Problem der Gattung Landschaft in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts siehe mit jüngerer Literatur vor allem Reinhard Wegner u. Markus Bertsch (Hg.): *Landschaft am »Scheidepunkt«*. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800. Göttingen 2010. Oskar Bätschmann: *Reflexionen über die Landschaftsmalerei um 1800 in Deutschland*. In: Klaus Weschenfelder u. Urs Roeber (Hg.): *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*. Ausstellungskatalog, Koblenz, Mittelrhein-Museum, 25. August – 3. November 2002. Heidelberg 2002, S. 27–44. Werner Busch: *Landschaft*. Berlin 1997. Élisabeth Décultot: *Peindre le paysage. Discours théorique et nouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson 1996. Ekkehard Mai: *Landschaft zwischen Natur, Mythos und Ideal. Zur deutschen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert*. In: Erika Rödiger-Diruf (Hg.): *Edmund Kanoldt. Landschaft als Abbild der Sehnsucht*. Ausstellungskatalog, Karlsruhe, Städtische Galerie, 10. Dezember 1994 – 19. Februar 1995. Karlsruhe 1994, S. 95–111. Timothy Mitchell: *Art and Science in German Landscape Painting 1770–1840*. Oxford 1993. Oskar Bätschmann: *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*. Köln 1989. Barbara Eschenburg: *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*. München 1987. Christian Baur: *Landschaftsmalerei der Romantik*. München 1979.

Drebers Leben scheint mehr zu bieten als das Problem eines Epigonen, nichts Neues mehr schaffen zu können. Welche Möglichkeiten hat aber der Kunsthistoriker, diesen möglicherweise extrem selbsttherapeutisch angelegten Weg eines Landschaftsmalers – schon Max Jordan spricht von seinen Bildern als »Selbstbekenntnissen« – zu diskursivieren?²³ Nach der kennerchaftlichen und biographischen Sichtung soll Drebers Werk gattungsgeschichtlich in Hinblick auf die Frage nach dem Verhältnis von Landschaft und Staffage untersucht werden. Es bleibt zu fragen, wie sich die Antike als Gedächtnisort im Kunstgeschmack des Bildungsbürgertums in der zweiten Jahrhunderthälfte behauptet hat. Denn dass sie dies tat, bezeugt auch das Werk Heinrich Drebers. Blickt man beispielsweise in das Verzeichnis der Gedächtnisausstellung, die 1876 anlässlich seines Todes in der Berliner Nationalgalerie stattfand, so wird man kaum noch behaupten wollen, dass für diesen begabten Landschaftsmaler die Antike keine zentrale Bedeutung mehr gehabt hätte. Der Großteil seiner dort ausgestellten Gemälde und Skizzen weist nämlich eine mythologische Staffage auf. Ein paar Bildtitel mögen dies belegen: *Waldschlucht mit badender Nymphe*, *Öder Felsgipfel mit gefesseltem Prometheus*, *Frühlingslandschaft aus der Campagna mit antiker Staffage*, ein Konvolut *Kleine Landschaften mit mythologischer Staffage*, enthaltend: *Campagna mit weidendem Pan*, *Seegestade mit Venus*, *Narciss mit Echo*, *Campagna mit Amoretten und Nymphen*; des Weiteren der *Raub des Hylas*, der *Raub des Ganymed*, *Pan beim Bauern*, *Der Nemi-See mit badenden Nymphen*, ein *Bacchuszug*, ein *Seestrand mit Iphigenia*, *Odysseus und Kalypso*, *Sappho* oder auch eine »ideale Landschaft, felsige Küste mit Ausblick auf's Meer. Staffage: ein antiker Sänger, welchen Frauen an der Quelle lauschen.«²⁴

Mit der Konsequenz der thematischen Anreicherung seiner Landschaften stellt sich Dreber in eine ältere Tradition, in der die poetische Potenz der Landschaftsmalerei als Gattungsproblem reflektiert wurde. Gegenüber der reinen Naturnachahmung und Prospektmalerei konnte die Landschaftsmalerei so aufgewertet, ja sogar dem Historienbild gleichgeordnet werden.²⁵ Gat-

23 Max Jordan (Hg.): Ausstellung von Werken des Landschaftsmalers Heinrich Franz-Dreber (Anm. 3), S. 5.

24 Ebenda, S. 7–16.

25 Zur Debatte um Landschaft und Staffage im 19. Jahrhundert siehe zuletzt mit der gesamten älteren Literatur Michael Thimann: Historische Landschaften. Ferdinand Oliviers *Trauernde Juden an den Wassern Babylons*. In: Alexander Bastek u. Michael Thimann (Hg.): »An den Wassern Babylons saßen wir«. Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann. Ausstellungskatalog, Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 11. Oktober 2009 – 10. Januar 2010. Petersberg 2009, S. 23–39. Des Weiteren Barbara Eschenburg: Die historische Landschaft. Überlegungen zu Form und Inhalt der Landschaftsmalerei im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Christoph Heilmann u. Erika Rödiger-Diruf (Hg.): Carl Rottmann, 1797–1850, Hofmaler König Ludwigs I. Landschaft als Geschichte. Ausstellungskatalog, München, Hypo-Kultur-

tungsgeschichtliche und kunsttheoretische Überlegungen dazu finden sich schon bei Sulzer, Fernow und Goethe; in der Kunstgeschichte boten die historischen Landschaften Poussins, Dughets und Lorrains dafür die wichtigsten Referenzen. Neben dem ästhetischen Charakter der Landschaft selbst stand immer die Frage nach dem Verhältnis von Landschaft und Staffage im Vordergrund. Dieses Problem sei an einem Beispiel aufgezeigt, das zwar nicht zu den klassischen Exempeln ›historischer Landschaften‹ gehören mag, aber das Problemfeld von Landschaft und Mythos direkt betrifft.

Dem Historienmaler Christian Gottlieb Schick, der auch ein gefragter Porträt- und kenntnisreicher Landschaftsmaler war, ging es schon um 1800 um die Überwindung der Fachmalerei. »Er war«, so schreibt sein Biograph Ernst Zacharias Platner, »alles, was zur Kunst gehört, gewohnt, auf Ideen zu beziehen, und sie als ein vollkommenes organisches Ganzes zu betrachten, [...]«. ²⁶ In Bezug auf die Landschaft mit mythologischer Staffage hat Schick eine eigene Position bezogen. Das Verfahren lässt sich an seiner *Südlichen Landschaft mit der Erziehung Achills* von 1807/08 (S. 356, Taf. 16) besonders eindringlich aufzeigen. ²⁷ Interessant ist Schicks Auffassung des Gegenstandes, der die Darstellung einer heroischen Landschaft notwendig machte:

Der Künstler hatte sich besonders bestrebt, die Natur hier in einem Charakter darzustellen, welcher dem Geist jenes Zeitalters der Fabel und der Heroen entspricht. Er tadelte mit Recht an den meisten Landschaftsmählern neuerer Zeiten, daß die Gegenstände ihrer Staffagen so wenig dem Charakter der Natur in ihren Landschaften angemessen sind; besonders wenn sie in solchen, welche ganz den Charakter der gemeinen Wirklichkeit haben, Geschöpfe und Handlungen aus

stiftung, Kunsthalle, 30. Januar – 13. April 1998; Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, 16. November 1997 – 18. Januar 1998. München 1997, S. 63–74. Frank Büttner: Landschaft als Erinnerung. Überlegungen zur historischen Landschaftsmalerei der Romantik. In: Hans-Jürgen Zobel (Hg.): Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19. Jahrhundert. Akten der 6. Greifswalder Romantikkonferenz. Greifswald 1992, S. 121–134.

- 26 Ernst Zacharias Platner: Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler. In: Deutsches Museum 4 (1813), S. 26–71, hier S. 45. Kommentierte Neuausgabe: Ernst Zacharias Platner: Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler [Wien 1813]. Hg., kommentiert u. mit einem Nachwort v. Michael Thimann u. einem Beitrag v. Jörg Trempler. Heidelberg 2010.
- 27 Stuttgart, Staatsgalerie, Öl auf Leinwand, 74 × 98,5 cm. Zum Gemälde vgl. Ulrike Gauß u. Christian von Holst (Red.): Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus. Ausstellungskatalog, Stuttgart, Staatsgalerie, 26. August – 14. November 1976. Stuttgart 1976, S. 148–150, Kat.-Nr. 154. Christian von Holst (Hg.): Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830. Ausstellungskatalog, Stuttgart, Staatsgalerie, 15. Mai – 8. August 1993. Stuttgart 1993. Bd. 1, S. 360, Kat.-Nr. 235 (Beate Frosch). Das 1808 im Palazzo Rondanini ausgestellte Gemälde befand sich zunächst bei Caroline von Humboldt in Rom, bevor es in den Besitz der Gräfin von Schmettow in Danzig gelangte. Seit 1950 ist es im Besitz der Staatsgalerie.

der Welt der Phantasie anbringen. Der Mahler muß uns durch den Charakter der ganzen Natur in eine solche Welt zu versetzen suchen, weil sonst ideale Gestalten und Geschöpfe der Einbildungskraft als wahrhaft unwahr erscheinen. Eine Unwahrheit von der Art, für welche gerade diejenigen am meisten des Sinnes beraubt sind, welche sich am meisten der Wahrheit zu befeißigen glauben.²⁸

Die bedrohliche Gewalt der Natur und der urwüchsige Charakter der Landschaft mit nur wenigen Zeugnissen menschlicher Kulturtätigkeit sollen der mythologischen Begebenheit aus der heroischen Zeit entsprechen. Wichtig dabei ist, dass die Landschaftsmalerei nie die partikulare Natur als verdoppelte Wirklichkeit wiedergeben darf, sondern immer eine Idee versinnlichen muss:

Die Darstellung einer gemeinen Wirklichkeit der Natur konnte er nicht ihrer Bestimmung gemäß finden. Nachbildungen wirklicher existirender Gegenden verlangte er mit Wahl und Schönheitssinn aufgefaßt zu sehn, auf dieselbe Weise, als er es in Bildnissen menschlicher Wesen verlangte. Aber als die höhere Sphäre der Landschaftsmalerey betrachtete er die Darstellung unmittelbar in der Einbildungskraft des Künstlers erzeugter Naturscenen, durch welche die Natur im poetischen Sinne zu dem Zuschauer redend erscheint, und alle ihre Erzeugnisse idealisch gebildet sind. Keineswegs, als ob der Mahler Pflanzen und Bäume, welche in der Wirklichkeit nie angetroffen werden können, darstellen sollte, sondern nur, daß alle Werke der Natur nach der Idee ihrer eigenthümlichen Schönheit und Vollkommenheit gebildet werden; der sie in der Wirklichkeit, in welcher ihre Entwicklung und Wachsthum mit so manchen Hindernissen zu kämpfen hat, selten vollkommen entsprechen.²⁹

Stellt man Schicks idealistischer Auffassung Gemälde gegenüber, die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts entstanden, so wird der Unterschied bei der Behandlung mythologischer Staffage deutlich. Auch in nachklassizistischer Zeit blieben, trotz romantischer, nazarenischer und realistischer ›turns‹ der Malerei, mythologische Bildthemen als figürliche Staffage äußerst attraktiv.³⁰ Von den deutschrömischen Malern der zweiten Jahrhunderthälfte wie Dreber, Böcklin, Friedrich Preller d. Ä. und Feuerbach wird der antike Mythos jedoch in neuartigen Bildkonzepten bearbeitet, die oft einen Bruch mit der klassischen Tradition und der humanistischen Ikonographie bedeuten. **Die Irritation des Betrachters ergibt sich aus den veränderten Mitteln der Bildgestaltung. Paradoxe Wirkungen entstehen aus der Verbindung der gro-**

28 Ernst Zacharias Platner: Über Schicks Laufbahn (Anm. 26), S. 59f.

29 Ebenda, S. 60f.

30 Zum Verhältnis von Mythos und Landschaft siehe – neben den künstlerbiographischen Studien zu den Deutschrömern – den Überblick von Ekkehard Mai: Landschaft zwischen Natur, Mythos und Ideal (Anm. 22). Marisa Volpi: Imagination und Wirklichkeit in den Landschaften der Deutsch-Römer. In: Christoph Heilmann (Hg.): »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer (Anm. 3), S. 120–132.

ßen Naturnähe landschaftlicher Details mit einer mythologischen Szenerie. Die Maler mythologischer Bildgegenstände sind gezwungen, die realistische Wende zu reflektieren, die sich seit den 1820er Jahren auch bei deutschen Malern wie Ernst Fries, Carl Blechen und Johann Wilhelm Schirmer vollzog. Ölskizze und Pleinair-Malerei waren dabei die entscheidenden verfahrenstechnischen Neuerungen, die auf den Stil der Bilder zurückwirkten. In der älteren Kunst, etwa bei Poussin, korrespondierte mit der klassischen Themenwahl die idealisierende Stillage, die erst eine ästhetische Distanzierung des Betrachters ermöglichte. Da die Natur nun aber wiedergegeben wird, wie sie in Skizzen festgehalten wurde, und unter Verzicht auf zu starkes Idealisieren mit einem mythologischen Sujet verbunden wird, ergibt sich unwillkürlich eine Spannung. Die mythische Welt und die Gegenwart in realistisch-akribischen Naturabschriften scheinen sich unmittelbar zu berühren. Die Natur selbst, etwa ein schattiger Hain, transportiert die Stimmung und verstärkt in der Singularität der Naturformen wiederum die Fiktion der Gegenwärtigkeit der mythologischen Figuren.

Arnold Böcklin macht gerade diese paradoxe Gleichzeitigkeit des Realen und des Unmöglichen zur gestalterischen Grundlage seiner mythologischen Phantasien und Mythosparodien.³¹ Böcklin mit seiner reichen Phantasie sei ein »Idealist« und zeige zugleich »reinstes Naturgefühl«, schreibt schon der zeitgenössische Kritiker Friedrich Pecht.³² Dabei ist auf der Ebene visueller Evidenzstiftung gar nicht entscheidend, ob die antiken Mythen und Naturwesen eingesetzt werden, um die gesellschaftlichen Veränderungen der Gegenwart wie Industrialisierung und Technisierung zivilisationskritisch zu kompensieren, wie dies in der Böcklin-Forschung sicher zutreffend behauptet wird.³³ Auf bildlicher Ebene ist interessant, wie die Fiktion erhöhter Wirklichkeit, die Ästhetik der Naturstudien, durch den Einsatz mythologischen Personals, das den der Natur entfremdeten Betrachter mit deren elementaren Gewalten bekannt macht, wieder gebrochen wird. Dadurch tritt der Kunstcharakter der Sache, trotz raffinierter Augentäuschung und Fiktionalisierung wie auf dem Gemälde *Pan erschreckt einen Hirten* von

31 Zum Problem von Böcklins »Mythopoiese« siehe Gottfried Boehm: Böcklins Mythen. In: Margit Kern, Thomas Kirchner u. Hubertus Kohle (Hg.): Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. München, Berlin 2004, S. 411–420, hier S. 413.

32 Zitiert nach Ekkehard Mai: Landschaft zwischen Natur, Mythos und Ideal (Anm. 22), S. 108.

33 Vgl. etwa Andrea Linnebach: Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart. München 1991. Franz Zelger: Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgang der abendländischen Kultur. Frankfurt a. M. 1991. Diese Deutungsansätze wurden jüngst um einen evolutionsgeschichtlich motivierten erweitert: vgl. Pamela Kort: Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich. In: Pamela Kort u. Max Hollein (Hg.): Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen. Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 5. Februar – 5. Mai 2009. Frankfurt a. M., Köln 2009, S. 24–53.

1860 (S. 358, Taf. 19), umso stärker hervor.³⁴ Gerade an diesem Gemälde ist neben der Erscheinung des Naturwesens die Plötzlichkeitsstruktur der Bildhandlung, das ›aus-dem-Bild-Stürzen‹ von Hirt und Ziegenbock, ein wohlkalkulierter Bewegungsimpuls, der die Beschaulichkeit der realistischen Naturabschrift konterkariert.

Die Verlassenen

Die in mehreren Varianten überlieferte *Sappho* (S. 357, Taf. 18) kann als Drebers Hauptwerk auf dem Gebiet der Ölmalerei betrachtet werden. Dreber hatte eine erste Skizze für das Gemälde schon 1859 ausgeführt; nach langem Zögern vollendete er die Hauptfassung für Adolf Graf Schack allerdings erst im Jahre 1870. Der mehrfach vertröstete Auftraggeber war von dem Resultat höchst angetan: »Ihre Sappho ist wohl erhalten hier angelangt. Das Bild gehört sicher zu den schönsten, die in neuerer Zeit gemalt worden sind und wird eine Zierde meiner Gallerie bilden. Alle, die es noch gesehen haben, sind entzückt davon.«³⁵ Das Bild ist kunsthistorisch zweifellos interessant, da sich in Rom zur selben Zeit auch Böcklin und Feuerbach mit ähnlichen Bildkonzepten beschäftigten, welche die verlassene Frau zum Thema von Landschaftskompositionen machten. So arbeitete Böcklin an der *Villa am Meer* (ab 1859) und Feuerbach seit 1858 an der *Iphigenie*, deren erste verworfene und später zerstörte Fassung um 1861 entstand. Böcklins *Villa am Meer* (S. 359, Taf. 20) liegt im Gegensatz zur *Iphigenie* kein literarischer Stoff, sondern allein eine Stimmung zugrunde, nämlich die Melancholie des Verlassenseins in einer idealen vorzeitlichen Landschaft, die auf den verschiedenen Fassungen des Gemäldes zwischen Antike und Renaissance oszilliert.³⁶ Böck-

34 München, Schack-Galerie, Öl auf Leinwand, 134,5 × 110,2 cm. Zu dem Bild vgl. Christoph Heilmann (Hg.): »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer (Anm. 3), S. 180, Kat.-Nr. 13 (Christoph Heilmann). Katharina Schmidt (Hg.): Arnold Böcklin. Ausstellungskatalog, Basel, Kunstmuseum, 19. Mai – 26. August 2001 u. a. Basel, Heidelberg 2001, S. 170f., Kat.-Nr. 16 (Christian Lenz).

35 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass Heinrich Dreber (Sign.: Nachlass 251), Adolf Graf Schack an Heinrich Dreber. München, 4. Juli 1870. Vgl. auch ebenda den Brief von Schack an Dreber. München, 8. Februar 1868: »Es freut mich, von Ihnen zu hören, daß Sie die Sappho für mich in Arbeit haben. Da ich wünschen muß, das Bild mit aller Sorgfalt ausgeführt zu sehen, so bin ich natürlich damit einverstanden, daß Sie sich die nöthige Zeit dazu nehmen. Ich hoffe, daß das Maaß des Bildes nicht allzu groß sein wird, indem der Raum in meiner Gallerie schon sehr beschränkt ist.«

36 Zu den unterschiedlichen Fassungen des Gemäldes vgl. Christoph Heilmann (Hg.): »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer (Anm. 3), S. 185–187, Kat.-Nr. 19, S. 190f., Kat.-Nr. 23 (Christoph Heilmann). Ders.: Tradition und Aufbruch – Gedanken zu Arnold Böcklins *Villa am Meer*. In: Katharina Schmidt (Hg.): Arnold Böcklin (Anm. 34), S. 33–45; ebenda, S. 188–193, Kat.-Nr. 25–27 (Christian Lenz).

lin hat sich einer Festlegung des Bildsinns grundsätzlich verweigert und die Realisierung der poetischen Bedeutung im Betrachter lokalisiert: »So ist es richtig, jeder muß sich bei einem Bilde das denken, was das Bild ihm sagt. Es ist nicht nötig, daß es gerade dasselbe ist, was dem Maler vorgeschwebt hat. Ich habe bei dem Bild [der *Villa am Meer*] nicht an Iphigenie gedacht.«³⁷ Landschaftsstimmung und Betrachterstimmung sollen sich hier idealerweise ergänzen, womit ein möglicherweise zugrunde liegender Prätext von sekundärer Bedeutung ist, ja das herkömmliche »ut pictura poesis« der Mythenillustration seiner Zuständigkeit enthoben erscheint.³⁸ Die Sentimentalisierung des Bildes, wie sie bei den antiken oder mythologischen Sujets der Deutschrömer greifbar wird, ist wiederum ohne die Innovationen der Düsseldorfer Malerschule nicht denkbar: Die in sich gekehrten, handlungsgehemmten Protagonistinnen dienen primär der emotionalen Einbindung des Betrachters, indem sie Gefühle, Sehnsüchte und erotische Begierden mit bildlichen Mitteln jenseits der traditionellen Affekte zum Ausdruck bringen.

Mit seiner ersten Skizze für die *Sappho* von 1859 war Dreber möglicherweise der Erste, der das Thema der Verlassenen in die deutschrömische Malerei eingeführt hatte.³⁹ Im Folgenden sei die später entstandene und größere Fassung analysiert, die Dreber im Auftrag des Grafen Schack zwischen 1864 und 1870 gemalt hat.⁴⁰ An dem Gemälde stellt sich grundsätzlich die Frage, ob es sich um ein Landschafts- oder ein Historienbild handelt, und der Maler hat dieses Gattungsproblem auch nicht aufgelöst. Denn die Figur der Sappho ist trotz ihrer Kleinheit keine Staffage, sondern eindeutig Protagonistin des Bildes. Kunsthistorisch steht die Konzeption in der Tradition des Einfigurenhistorienbildes, wie es das späte 18. Jahrhundert hervorgebracht hat und von Angelika Kauffmann besonders häufig angewendet wurde.⁴¹ Diese

37 Ferdinand Runkel u. Carlo Böcklin (Hg.): Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin. Berlin 1909, S. 144.

38 Zum Verhältnis von Bildkonzept und Betrachter bei Böcklin siehe vor allem Anita-Maria von Winterfeld: Arnold Böcklin. Bildidee und Kunstverständnis im Wandel seiner künstlerischen Entwicklung. Basel 1999.

39 München, Neue Pinakothek, Öl auf Leinwand, 60,3 × 41,3 cm. Zu dem Bild vgl. Christoph Heilmann (Hg.): »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer (Anm. 3), S. 227, Kat.-Nr. 52 (Barbara Eschenburg).

40 München, Schack-Galerie, Öl auf Leinwand, 241 × 170 cm. Zu dem Bild vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Schack-Galerie. Vollständiger Katalog. Hg. v. Eberhard Ruhmer. München 1969, S. 97–99, Kat.-Nr. 11625. Christoph Heilmann (Hg.): »In uns selbst liegt Italien«. Die Kunst der Deutsch-Römer (Anm. 3), S. 227–229, Kat.-Nr. 53 (Barbara Eschenburg). Zwei Vorzeichnungen aus dem Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts sind abgebildet bei Ulrich Finke: Künstler-Briefe an Schack. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 22 (1968), S. 82–110, hier S. 87.

41 Vgl. Werner Busch: Das Einfigurenhistorienbild und der Sensibilitätskult des 18. Jahrhunderts. In: Bettina Baumgärtel (Hg.): Angelika Kauffmann. Ausstellungskatalog, Düsseldorf, Kunstmuseum, 1998/1999. Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 1998, S. 40–46.

Untergattung der Historienmalerei eignete sich besonders dazu, Emotionen und Sehnsüchte zur Anschauung zu bringen, da die Bildhandlung eminent der Ergänzung durch den Betrachter bedarf. Bezeichnenderweise waren verlassene Frauen wie Ariadne, Erminia, Kalypso und eben auch Sappho das vorzüglich gewählte Motiv für diese Gattung. Bei Dreber liegt nun ebenfalls eine abgekürzte Historie zugrunde. Sein Gemälde zeigt die Trauer der eigentlich auf der Insel Lesbos lebenden Dichterin um den Verlust ihres jungen Geliebten Phaon, der sie mit einer ihrer Sklavinnen betrogen hatte, sodass sie den Freitod suchte. Wenn man so will, hat Dreber den entscheidenden Moment vor der Selbstentleibung durch den Sturz vom Leukadischen Felsen ins Meer gewählt. Aber ist dies auch Thema des Gemäldes?

Die Geschichte der unglücklichen Sappho gehörte im 19. Jahrhundert sicher zur Allgemeinbildung, war doch das Interesse an der Dichterin durch eine Reihe von Neuübersetzungen ihrer Oden und Fragmente seit dem späten 18. Jahrhundert stetig gewachsen.⁴² Auch bildliche Bearbeitungen gab es bereits, die Dreber vermutlich aber nicht kannte. Zumindest ist unwahrscheinlich, dass er das seiner Konzeption am nächsten kommende Gemälde vom *Tod der Sappho* des Ingres-Schülers Théodore Chassériau aus dem Jahre 1848 gesehen hatte, dem 1801 schon Antoine-Jean Gros' *Sappho auf dem Leukadischen Felsen* vorangegangen war.⁴³

Der klassische Referenztext ist der fiktive Brief Sapphos an Phaon, den Ovid in seine Sammlung von Heldinnenbriefen eingefügt hat.⁴⁴ Dort wird die Klage der enttäuschten Liebenden bis zur Selbsttötung poetisch evoziert. Durch die dramatische Bearbeitung von Franz Grillparzer, dessen Trauerspiel *Sappho* 1818 in Wien uraufgeführt worden war und sich bis in das späte 19. Jahrhundert großer Popularität erfreute, lag auch eine aktuelle Form der antiken Erzählung vor, welche den Konflikt – den offenkundigen Gegensatz von Kunst und Leben – einerseits als Künstlertragödie, andererseits auf der Ebene des ›rein Menschlichen‹ verhandelte.⁴⁵ Es bleibt zu fragen, ob sich Dre-

42 Vgl. Horst Rüdiger: *Sappho – Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt*. Leipzig 1933. Ders.: *Geschichte der deutschen Sappho-Übersetzungen*. Berlin 1934.

43 Zur neuzeitlichen Bildgeschichte der Sappho und den antiken Idealbildnissen siehe Helga von Heintze: *Das Bildnis der Sappho*. Mainz, Berlin 1966. Edi Goetschel: *Mythen, Monster und ein melodramatisches Ende. Mutmaßungen zu Moreaus Sappho auf dem Felsen*. In: *Kunstnachrichten* 22 (1986), S. 131–137. Peter Tomory: *The Fortunes of Sappho. 1770–1850*. In: Graeme W. Clarke (Hg.): *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination*. Cambridge 1989, S. 121–135. Derin Tanyol: *A Napoleonic Death Sentence: Classical Execution in Gros' Sappho at Leucadia*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 128 (1996), S. 51–62.

44 Ovid: *Brief 15 (21): Sappho an Phaon*. In: Ders.: *Liebesbriefe. Heroides Epistulae*. Lateinisch-deutsch. Hg. u. übers. v. Bruno W. Häuptli. München, Zürich 1995, S. 142–153.

45 Franz Grillparzer: *Sappho. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Wien 1819. Kommentierte Neuausgabe in: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Helmut Bachmaier. Frankfurt a. M.

ber, wie beiläufig vorgeschlagen wurde, von der aktuelleren Bearbeitung Grillparzers oder doch vom Urtext Ovids inspirieren ließ, um zu einer ganz eigenen Version des Geschehens zu gelangen. Schon Grillparzer gab an, er habe eher das »Weib« als die Künstlerin Sappho im Blick gehabt und den klassischen Stoff in diesem Sinne umgedeutet. Sappho, bereits eine reife Frau und berühmteste Dichterin der griechischen Welt, ist die Verkörperung der artifiziellen Scheinwelt der Poesie. Durch die Liebe zu Phaon will sie ihr hohes Amt gegen das ›Leben‹ eintauschen und muss erkennen, dass sie dem einfachen Leben nicht mehr angehören kann. Sie wird dem jungen Paar von Phaon und Sapphos Lieblingssklavin Melitta gegenübergestellt, das mit Jugend und starken Emotionen eben jenes ›Leben‹ vertritt. Die Notwendigkeit von Sapphos Scheitern ergibt sich bei Grillparzer aus der unüberwindbaren Grenze, die Kunst und Leben voneinander trennt. Diese hatte Sappho durch die Wahl eines jungen Geliebten aufzubrechen versucht. Nach rasender Verzweiflung aus gekränkter Liebe und der Erkenntnis des eigenen Alterns besinnt sich Sappho ihrer höheren Bestimmung als Dichterin, die sich zwangsläufig nicht in der sinnlichen Gegenwart, sondern im Ruhm der Nachwelt erfüllt. Sie vergibt dem Paar, das ihr Vertrauen missbraucht hat, und übergibt ihr Schicksal den Göttern, indem sie sich vom Felsen in den Tod stürzt.

Dreber hat keineswegs eine bestimmte Szene dieses Dramas illustriert und hat das Handlungsmoment durch die Reduktion auf Sappho als alleiniges Personal extrem verringert. Doch wirkt die Bildgestalt geradezu wie die Umsetzung von Grillparzers erster Regieanweisung, die eine heroisch-antike Stimmungslandschaft am Meer entwirft, in das visuelle Medium des Gemäldes:

Freye Gegend. Im Hintergrunde das Meer, dessen flaches Ufer sich gegen die linke Seite zu in felsichten Abstufungen emporhebt. Hart am Ufer ein Altar der Aphrodite. Rechts im Vordergrund der Eingang einer Grotte mit Gesträuch und Eppich umwachsen; weiter zurück das Ende eines Säulenganges mit Stufen, zu Sapphos Wohnung führend. Auf der linken Seite des Vorgrundes ein hohes Rosengebüsch mit einer Rasenbank davor.⁴⁶

Da es keine verbindliche ikonographische Tradition für die Darstellung der Sappho, namentlich im Medium des illusionistischen Historienbildes, gab, erscheint die eigentümliche landschaftliche Situation wie ein Resultat der Ver-

1986ff. Bd. 2: Dramen 1817–1828. Frankfurt a. M. 1986, S. 121–204, 730–764 (Kommentar und Dokumente). Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion um das Trauerspiel siehe Heinz Politzer: Der unfruchtbare Lorbeer: *Sappho*. In: Ders.: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Mit einem Vorwort v. Reinhard Urbach. Wien, Darmstadt 1990, S. 81–99. Uwe Japp: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York 2004, S. 87–104 (Kap. 6: Der Sprung vom Felsen. Grillparzer: Sappho).

46 Franz Grillparzer: Sappho (Anm. 45), S. 3.

senkung in Grillparzers Drama und damit als Erzeugnis der künstlerischen Reflexion über eine dichterische Antikenimagination. Ikonographische Details auf Drebers Gemälde – wie das Meer, der Altar und das wohl als Rosengebüsch zu identifizierende Gewächs im linken Vordergrund – legen mehr als nahe, dass der Maler den Text kannte. Gerade die auffällig ins Bild gesetzten Blumen, unter denen auch Rosen zu erkennen sind, lassen dies vermuten, denn ihnen kommt in Grillparzers Drama eine geradezu leitmotivische Funktion für die verflochtenen Liebesbeziehungen zu. Wiederholt werden Blumen gepflückt und Kränze geflochten; das schwierige Erhaschen einer Rosenblüte markiert den Beginn der Liebe von Phaon und Melitta durch Umarmung und Kuss, die das plötzliche Erscheinen Sapphos zum Ausgangspunkt der tragischen Handlung werden lässt. Auf die Kenntnis von Grillparzers Drama deutet vor allem der Altar auf der Endfassung von Drebers Gemälde, vor dem Sappho ihre Lyra abgestellt und auf dem sie ihren Dichterlorbeer niedergelegt hat, womit sie gleichsam eine Trennung von Kunst und Leben, von Amt und Person zu vollziehen scheint. Von dem Ablegen der Dichterinsignien ist bei Grillparzer allerdings nicht die Rede. Wohl begibt sich Sappho vor dem tödlichen Sprung noch einmal allein zum Altar der Aphrodite, nachdem ihr die Trauer des Verzichts auf den Geliebten zur Selbsterkenntnis, ja zur in hohem Maße narzisstischen Selbstfindung geworden war: »Ich suchte dich und habe mich gefunden!«⁴⁷ Doch führt gerade die unglückliche Liebeserfahrung zur Erkenntnis ihrer höheren Existenz als Dichterin: »Nicht berühre mich! Ich bin den Göttern heilig!« weist sie Phaon zurück, den Letzten, dem sie sich menschlich genähert hatte. Im Tod vergöttlicht sie sich selbst und ihr Werk.

Dieser gewissermaßen idealistischen Pointe vom göttlichen Rang der Poesie stellt Dreber die verlassene Frau gegenüber, die gleichsam ihrer Attribute entledigt ist: Das Leid der Verlassenen wird als menschliche Erfahrung dargestellt und offenbar nicht durch eine ideale Überhöhung aufgefangen. Die abweisende Geste, die auf die abgestellte Lyra weist, soll doch wohl auch ein Entsagen andeuten. Die heilige Kunst der Poesie ließe sich in dieser Perspektive als eine lebenslange Bürde verstehen, der sich die Dichterin nur durch den Tod entziehen kann.

Handelt es sich dabei um eine eigene Deutung Drebers, oder bezieht er sich auch hier auf den Prätext Grillparzers? Dort gibt es zumindest einen kurzen Moment vor dem eigentlichen Selbstmord, in dem Sappho bereits wie verklärt erscheint: »Was sinnet sie? Verklärt ist all ihr Wesen, Glanz der Unsterblichen umleuchtet sie!«, ruft ihr Sklave Rhamnes aus.⁴⁸ Möglich, dass auch Dreber ein vergleichbarer Moment des Übergangs zwischen einstiger

47 Ebenda, S. 122.

48 Ebenda, S. 125.

und zukünftiger Existenz vor Augen stand, als er den Gegenstand in dieser verdichteten Form gestaltete. Doch unterscheidet sich seine Sappho von Grillparzers Apotheose durch die Geste der Entsagung, das Zurücklassen von Lyra und Lorbeer beim Übergang in den neuen Zustand. Auch in der jungen ikonographischen Tradition des Sturzes, wie sie Gros' *Sappho auf dem Leukadischen Felsen* von 1801 markiert, springt Sappho in der Regel mit der Lyra.

Ovid überliefert eine ganz andere Variante, dort allerdings in der Fiktion des Briefes, der das zukünftige Szenario der Selbsttötung entwirft, dieses also nicht deskriptiv als bereits vollendetes Geschehen evoziert. Kurz vor dem antizipierten Sprung vom Felsen weiht Sappho dort ihre Lyra dem Gott Apoll: »Dann Weih ich Phoebus die Lyra, die Gabe, die uns verbindet, | und ein Distichon wird drunter als Weihinschrift stehn: | >DANKBAR WEIH ICH DIR, PHOEBUS, DIE LYRA, DIE DICHTERIN SAPPHO. | DIESE PASST BESTENS ZU MIR, ABER SIE PASST AUCH ZU DIR.«.⁴⁹ Es bleibt schwer zu entscheiden, ob Dreber mit der Einfügung des Altars und dem ostentativen Verzicht Sapphos auf ihr Dichterattribut das hochgestimmte Opfer an den Dichtergott Apoll im Sinn hatte oder ob er eben doch eine moderne Version der antiken Geschichte erzählen wollte, in der die Enttäuschung durch die Kunst anklingt. Die Trennung vom Attribut der Lyra bedeutet ja zugleich auch ein Aufbrechen der Allegorie, galt doch Sappho, namentlich auf den bildlichen Darstellungen, gerade aufgrund ihres weiblichen Geschlechts auch als eine Verkörperung der Poesie. Es bedarf erneut eines Blicks auf die ungewöhnlichen künstlerischen Entscheidungen, die Drebers Gemälde in der Reihe der Sappho-Darstellungen einzigartig machen und es zugleich als ein Produkt des 19. Jahrhunderts und des ästhetischen Historismus ausweisen.

Es ist evident, dass ein solches Gemälde nur durch literarisches Vorwissen verständlich sein konnte. Der gebildete Betrachter des 19. Jahrhunderts dürfte in der Lage gewesen sein, die im Bild angedeutete Handlung zu ergänzen, doch konterkariert Dreber die erwartbare Empathie durch Affektübertragung, indem er entscheidende Leerstellen in das Bild einfügt.⁵⁰ Sappho wendet sich vom Betrachter ab und erwidert seinen Blick nicht, ihr Ausdruck tiefer Trauer bleibt ihm verborgen. Die Verhüllung des eigentlich zu Sehenden ist im Kontext der Affektdarstellung bereits ein antiker Topos, der sich auf Timanthes' Darstellung vom *Opfer der Iphigenie* zurückführen lässt: Der Schmerz Agamemnons über das Opfer seiner eigenen Tochter ist so groß, dass er nicht mehr darstellbar ist und durch die Verhüllung des Ge-

49 Ovid: Liebesbriefe (Anm. 44), S. 150f., Sappho an Phaon, V. 181–184: »inde chelyn Phoebos, communia munera, ponam; | et sub ea versus unus et alter erunt: | GRATA LYRAM POSUI TIBI, PHOEBE, POETRIA SAPPHO: | CONVENIT ILLA MIHI, CONVENIT ILLA TIBI.«.

50 Zu dieser Technik siehe Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992, S. 307–333.

sichts noch verstärkt wird.⁵¹ Eine unverhüllte Zurschaustellung extremster Leidenschaften hätte zudem das *decorum* der tragischen Historie verletzt, da Agamemnon nicht würdevoll hätte gezeigt werden können.

Doch Dreber hat noch an anderen Stellen die Illusion des Historienbildes konterkariert. In dem bedeutungsvollen Raum zwischen Sappho und dem Altar wuchert eine undurchdringliche Natur, die wenig zur Klärung der Bildhandlung beiträgt. Doch ist gerade in dieser malerisch delikaten Zone, die von einem verschatteten Gebüsch bedrohlich hinterfangen ist, die eigentlich entscheidende Stelle der Handlung eingetragen. Dort, wo nichts zu sein scheint, liegt alles, nämlich die Entscheidung Sapphos, ihrem vorherigen Leben und auch ihrem Dichtertum im Tod zu entsagen. Natürlich kennt Drebers Gemälde keinen ›fruchtbaren Augenblick‹ mehr im Sinne der älteren Theorie der Historienmalerei, noch kann es ›sich selbst aussprechen‹, wie es die Gegenstandslehre des Weimarer Klassizismus für ein gutes Kunstwerk gefordert hatte. Eine Interaktion und Identifikation des Betrachters mit der tragischen Handlung ist nur bedingt möglich; allein der dramatisch bewegte Himmel und die auf den früheren Skizzen noch stärker bewegte See – also allein Informationen, die aus der malerischen Faktur des Gemäldes selbst hervorgehen – spiegeln den inneren Konflikt der Protagonistin. In der Endfassung ist allerdings die Dramatik einer sanften Melancholie gewichen. Himmel und Meer haben sich beruhigt, die ewige Natur hat sich das individuelle Schicksal der tragischen Heldin geradezu einverleibt.

Was ist also das Thema des Bildes? Der Konflikt von Kunst und Leben, das individuelle Schicksal der Sappho oder die Versenkung in eine als ideal empfundene Natur, die in der Kontraposition von Meer und Gebirge eine heroische Frühzeit evoziert, ohne konkrete archäologische Verweise auf das Altertum zu erbringen? Die Kleinarchitektur des Altares ist am ehesten dazu geeignet, den Betrachter an die Antike zu erinnern. Erst bei genauem Hinsehen scheint hinter den Bäumen oben rechts schwach eine Tempelarchitektur auf: Fragmente, die vom üppigen Wachstum der Natur wieder verschlungen zu werden drohen und die Antike im Bild als etwas Vergangenes und unendlich Fernes erfahrbar werden lassen. Drebers Auffassung von der Landschaft scheint weit davon entfernt zu sein, diese als einen archäologischen Themenpark zu gestalten, in dem die Monumente als Erinnerungszeichen in-

51 Plinius: *Naturalis historia*, XXXV, 73. In: Ders.: *Naturkunde*. Lateinisch-deutsch. Hg. u. übers. v. Roderich König. Düsseldorf, Zürich 1973–2004. Buch 35: *Farben, Malerei, Plastik*. Düsseldorf, Zürich 1997, S. 62f. Vgl. dazu Ernó Marosi: *Winckelmann, Oeser und Timanthes*. In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (1978), S. 305–310. Jennifer Montagu: *Interpretations of Timanthes's Sacrifice of Iphigenia*. In: John Onians (Hg.): *Sight & Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*. London 1994, S. 305–326. Emmanuelle Hélin: *Iphigénie ou la représentation voilée*. In: *Studiolo* 3 (2005), S. 95–132.

seriert werden. Vielmehr geht seine Kunst darauf aus, als positives Gegenbild zur realen Wirklichkeit eine mit hohem Wirklichkeitssinn gestaltete Landschaft zu inszenieren, in die sich der gebildete Betrachter hineinräumen muss, um die Antike als eine mögliche, wenn auch verlorene Gegenwart zu erfahren.⁵²

Resümee

Kehren wir an den Anfang zurück. Man mag sich natürlich fragen, ob Dreber die Realisierung dieses Konzepts gelungen ist und ob der gesuchte hohe Ton seiner Gemälde die künstlerische Qualität seiner Zeichnungen jemals erreicht hat. Mit dem qualitativen Vergleich seiner für den eigenen Gebrauch gefertigten Zeichnungen und der sich an ein größeres Käuferpublikum richtenden Ölgemälde sei dies auch als ein Epochenproblem von Klassizismus und Realismus verdeutlicht: Die akribische Naturkopie, die dem Realismusbedürfnis der Epoche entspricht, kann Dreber nicht in ein schlüssiges Verhältnis zu den abgehobenen mythologischen Phantasien seiner Einbildungskraft bringen, sodass die ambitionierten Konzepte seiner Ölgemälde letztlich einer anschauungsfernen Ideenkunst und einer weitgehend konventionellen Antikenimagination verhaftet bleiben (S. 356, Taf. 17). Im Nachlass Drebers findet sich ein Brief seines Künstlerfreundes Emil Schuback aus dem Jahr 1857, der dieses individuelle Scheitern als Epochenproblem begreifbar werden lässt. Schuback, selbst Maler und an der Münchner Akademie im nazarenisch-idealistischen Stil der Cornelius-Schule ausgebildet, gehörte in den 1840er Jahren zu Drebers engsten Gefährten der ersten römischen Zeit. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland war er zunächst in Hamburg, dann aber in Düsseldorf tätig. Der Brief verleiht dem Konflikt Schubacks Ausdruck, von der idealen Richtung der Deutschrömer zur wirklichkeitsgesättigten Werkpraxis der Düsseldorfer Schule übergegangen zu sein. Dafür scheint sich Schuback, der Rom bereits 1848 verlassen hatte, vor Dreber noch immer rechtfertigen zu müssen, da dieser im römischen Künstlerkreis zwar sehr wohl als großer Anreger und exzellenter Zeichner, aber eben auch

52 Für dieses Verfahren ist bezeichnend, dass es auch eine mit der *Sappho* identische Komposition als *Südliche Landschaft* gibt, in der lediglich die Figurenstaffage ausgewechselt ist. Statt der antiken Dichterin erscheint dort eine namenlose Mutter mit zwei Kindern am Gestade (vgl. *Südliche Landschaft*, um 1867/68, Dresden, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. 3347). Außerdem gab es eine vergleichbare hochrechteckige Komposition einer Verlassenen am Meer unter dem Titel einer *Iphigenie*, die zu den Kriegsverlusten der Berliner Nationalgalerie zählt. Es erscheint sinnvoll, die mögliche Sinnoffenheit der offenbar jenseits ikonographischer Deutungsmuster agierenden Bildkonzeptionen und Antikenimaginationen Drebers einer vergleichenden Analyse zu unterziehen.

als unerbittlicher Anhänger einer überholten idealistischen Kunstauffassung galt. Schubacks Brief ist in diesem Sinne ein idealtypisches Dokument für die Krise, in welche die idealistische Kunstpraxis seit den 1840er Jahren geraten war:

Ich glaube Du hast einen solchen Schrecken bekommen durch die Nachricht, daß dein alter Freund, der strenge Stylist u. aus Versehen in diesem Jahrhundert geborene Grieche, der als eine Skizze zu einem Faun oder einem Socrates hätte gelten kön[n]en, daß der endlich Düsseldorfer Genremaler wird, u. der früheren Richtung ganz untreu geworden ist. – Nur keine Angst, meine jetzige Richtung ist von der früheren gar nicht so verschieden, nur daß ich mit mehr Natur u. Wahrheit jetzt darzustellen suche was früher in bloßen Umrissen in der Mappe verweilen mußte. Die alte Düsseldorfer theatralische Romantik ist mir noch ebenso verhaßt, wie früher, nur die lebensfrische junge Naturalistik studire ich, u. die ist der naiven Auffassung der Antike durchaus nicht fremd. Ich bin durch viele Umwege auf meinen jetzigen Weg gekom[m]en, nach endlosem Portraitzeichnen, u. manchem ganz schlechten Zeug, was ich machte in Hamburg um Geld zu verdienen, fand ich mich endlich auf diesem Wege als Künstler wieder u. es reut mich nicht. Wir leben u. arbeiten einmal nicht für uns allein, obwohl man wohl zunächst zur eignen Befriedigung arbeitet, aber man muß auch einigermaßen mit seinen Zeitgenossen leben u. von ihnen verstanden werden; u. solange man in Rom lebt in der Umgebung der Antike u. Kunst, so glaubt man wohl, andere Leute verständen auch diese Sprache; auf deutschem Boden aber, namentlich in Norddeutschland fühlt man, daß man als Deutscher anders reden muß. Es hat mir Kampf und trübe Jahre genug gemacht, jetzt aber bin ich froh ins Klare gekom[m] zu sein. Ludwig Richter redet auch Deutsch, u. wen[n] zu seinen schönen Zeichnungen noch eine wahre u. lebendige Farbe käme, so würde er noch besser verstanden werden, u. seine Kunst würde gewiß nicht dadurch verlieren.⁵³

Trotz seines hohen Sinns für die Realien der Natur hat Dreber in seiner Malerei den Schritt vom Idealismus zum Realismus nicht in vergleichbarer Weise vollziehen können. Wenn als ein zentrales Kriterium des ästhetischen Historismus gilt, dass Geschichte »in schönen Bildern« stillgestellt wird,⁵⁴ dann mag darin im Falle Drebers ein wesentlicher Grund für die verpasste Nutzung seines eigentlichen künstlerischen Potentials liegen.

53 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass Heinrich Dreber (Sign.: Nachlass 251), Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber. Düsseldorf, 2. Dezember 1857.

54 Hannelore Schläffer u. Heinz Schläffer: Studien zum ästhetischen Historismus (Anm. 6), S. 47.



Tafel 10 (zu S. 57)
Heinrich Dreber, Baumstudie bei Albano, um 1846



Tafel 11 (zu S. 58)

Heinrich Dreber, Buchenwald bei der Menterschweige unweit von München, 1841



Tafel 12 (zu S. 63)
Gottfried Keller, Heroische Landschaft, 1842



Tafel 13 (zu S. 65)
Heinrich Dreber, Italienische Landschaft mit tanzenden Hirten, 1855/56



Tafel 14 (zu S. 66)
Arnold Böcklin, Die Jagd der Diana, 1862



Tafel 15 (zu S. 67)
Arnold Böcklin, Campagna-Landschaft, 1860



Tafel 16 (zu S. 69)

Christian Gottlieb Schick, Südliche Landschaft mit der Erziehung Achills, 1807/08



Tafel 17 (zu S. 79)

Heinrich Dreber, Das Bad der Diana, 1862



Tafel 18 (zu S. 72)
Heinrich Dreber, Sappho, 1870



Tafel 19 (zu S. 72)

Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten, 1860



Tafel 20 (zu S. 72)
Arnold Böcklin, Villa am Meer, 1. Fassung, um 1864