

## Nachahmung der Natur um 1800. Zur Krise einer europäischen Idee bei Christian Gottlieb Schick

Michael Thimann

Vor zweihundert Jahren erlebte die Geschichte der deutschen Kunst eine seltene Sternstunde. Denn im Oktober 1808 vollendete der schwäbische Maler Christian Gottlieb Schick in Rom sein als Meisterwerk geplantes Gemälde *Apoll unter den Hirten* (Farbtafel 14), das sofort öffentlich im Palazzo Rondanini ausgestellt wurde und, so ein anonymes Rezensent, als »Darstellung der Gewalt der Schönheit« auf internationaler Ebene großen Zuspruch eines begeisterten Publikums fand.<sup>1</sup> Drei Ereignisse waren es, die in der Erinnerungsgeschichte des »deutschen Rom« als eine Wiedergeburt der deutschen Kunst inszeniert wurden: die römische Ausstellung der Werke von Asmus Jacob Carstens von 1795, die Präsentation von Schicks *Apoll* im Jahre 1808 und zuletzt die 1817 vollendete Ausmalung der Casa Bartholdy durch die Lukasbrüder Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow. Wie eine historische Klammer umgreifen zudem zwei Daten das Phantasma der Erneuerung einer nationalen Kunst, die mit der unerhörten Kraft, die eigentlich nur der göttlichen Wahrheit zukommt, aus ihrer Fremdbestimmung und akademischen Bevormundung hervorgebrochen zu sein scheint: die von Goethe und Fernow 1806 vollzogene Überführung des künstlerischen Nachlasses von Asmus Jacob Carstens in die Weimarer Kunstsammlungen und die 1887 durchgeführte Translation der Nazarenerfresken in einen eigens eingerichteten Gedenkraum der Berliner Nationalgalerie.<sup>2</sup> Schon Goethe bezeichnete Carstens 1825 in diesem Sinne als den »Genius, mit dem man so gerne die neue Epoche deutscher Kunst beginnt«.<sup>3</sup>

Welche Rolle spielt aber nun Christian Gottlieb Schick in dem Prozess nationaler Identitätsstiftung auf dem Gebiete der Kunst, deren vaterländischer Charakter spätestens mit den Befreiungskriegen politisch kontaminiert werden sollte? War Schick nur die notwendige Neuauflage des 1798 verstorbenen Carstens, gleichsam eine historische Übergangsfigur zwischen Klassizismus und Romantik, die der von den Befreiungskriegen sicher zusätzlich beflügelten Metaphorik von Wiedergeburt und Neubeginn eine Kontinuität verlieh?<sup>4</sup> Sicher nicht, auch wenn sich Schick mit seinem künstlerischen Konzept ohne Frage eng an die theoretischen Überzeugungen von Karl Philipp Moritz, Carstens und Fernow angelehnt hat, wonach Kunst primär nicht ein Problem der Naturnachahmung und Repräsentationsästhetik, sondern eine nur dem Genie zugängliche Sprache der Empfindung und der Fantasie sei.

## Apollinisches

Schicks Hauptwerk *Apoll unter den Hirten* ist der bildgewordene Ausdruck idealistischer Kunsttheorie und ein Denkbild der ästhetischen Erziehung, ja der eigentliche Wendepunkt in der Kunst um 1800, glaubt man einem zeitgenössischen Rezensenten: »Da die Werke dieses Künstlers, wie man zuversichtlich behaupten kann, entschiedener als alles andere, was neuerlich erschienen ist, den glücklichen Wendepunkt bezeichnen, von welchem die Kunst seit einiger Zeit, besonders unter den Deutschen, wieder aufzusteigen anfängt [...].«<sup>5</sup>

Recht knapp hat Schick mit eigenen Worten den Bildgegenstand und die intendierte Bedeutung seines ambitioniertesten Historienbildes beschrieben: »Es ist Apoll unter den Hirten, er macht sie, während er die Heerden des Königs Admetus hütet, mit Musik und Dichtkunst bekannt.«<sup>6</sup> Der Gott der Künste ist auf die Erde herabgestiegen und bringt den im Naturzustand lebenden Hirten die Kultur in Form seines Gesangs. Der Mythos wird hier zu einem philosophischen Leitbild für die Gegenwart, die Bildung und Erziehung durch Kunst. Sicher ist dieses anspruchsvolle Bildkonzept im engen Austausch mit Caroline und Wilhelm von Humboldt und in Kenntnis von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* entstanden, auch wenn das Bildthema schon am Ende des 18. Jahrhunderts an der Stuttgarter Karlsschule, die Schick von 1787 bis 1795 besucht hatte, mehrfach bearbeitet worden war.<sup>7</sup> Schicks Gemälde von 1808 scheint in dieser Perspektive lediglich die monumentalisierte Fassung eines Bildthemas zu sein, dessen intellektueller Ursprung für den deutschen Klassizismus in der Karlsschule liegt und mit den dortigen Idealen der ästhetisch-musischen Erziehung als Grundlage für einen tugendhaften Lebenswandel verbunden war. Die Vorgeschichte von *Apoll unter den Hirten* mit Bildkonzepten von Nicolas Guibal, Philipp Friedrich Hetsch und Joseph Anton Koch, der mehrere Zeichnungen und Gemälde davon ausführte, deutet auf diesen spezifischen Entstehungskontext zwischen spätbarocker Herrscherpanegyrik – der württembergische Herzog Karl Eugen als Lichtgott Apoll etc. – und dem modernen Konzept ästhetischer Erziehung hin. Schon 1799 hatte Schick in Paris eine großformatige Zeichnung des Bildthemas angefertigt, die ihm aber selbst als nicht vollends gelungen erschien.<sup>8</sup> Ohne Frage hat Schick bei der erneuten Beschäftigung mit *Apoll unter den Hirten* ab 1806 aber den erzieherischen Gehalt des mythologischen Sujets im Austausch mit Humboldt noch zugespitzt und die bisherige Bildgeschichte zugleich überboten, indem er aus Kochs idyllischen Landschaftsbildern ein großformatiges Figurenbild werden ließ, das die Idealität und Universalität seiner Malerei bekunden sollte.

Schicks Selbstdefinition als bildender Künstler war von einem bemerkenswerten Sendungsbewusstsein erfüllt, dem er in vielen seiner Briefe Ausdruck verliehen hat. Schick war der Liebling der Humboldts, die ihn in ihrem römischen Salon täglich zum Tee empfangen und in ihn die Hoffnung setzten, zum eigentlichen Erneuerer der deutschen Kunst zu werden.<sup>9</sup> Schon um 1800 hatte er die Humboldts in Paris ken-

nengelernt.<sup>10</sup> Seit 1802 war Wilhelm von Humboldt als Ministerresident, von 1806 bis 1808 als preußischer Gesandter beim Heiligen Stuhl tätig. In dieser Zeit intensivierte sich der Kontakt. Im römischen Haus der Humboldts spielte Schick zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle, denn der geschätzte Historienmaler sollte, folgt man der einleuchtenden Argumentation Ernst Osterkamps, neben dem Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart und den Bildhauern Bertel Thorvaldsen und Christian Daniel Rauch die Erneuerung einer durch griechische Bildung gegangenen deutschen Kunst herbeiführen.<sup>11</sup> Darin lag ohne Frage ein antifranzösischer Impetus. War zwar das deutsche und preußische Staatswesen durch Napoleons Politik untergegangen, so blieb doch das von Humboldt forcierte Bildungsideal der deutschen Überlegenheit auf der Grundlage eines durch griechische Bildung nobilitierten Nationalcharakters. Schicks *Apoll unter den Hirten* lässt sich auf diese Weise als die programmatische Visualisierung der Humboldt'schen Bildungsidee verstehen, die sich auf gesellschaftlicher Egalität gründete.

Bekanntlich ist Humboldts Projekt der Kunsterneuerung nicht über vielversprechende Anfänge hinausgekommen. Sei es, dass es an Schicks zögerlichem Naturell lag, das ihn nur wenige Werke vollenden ließ, sei es, dass sein früher Tod im Jahre 1812, nach fast zehn Jahren in Rom, eine in dieser Perspektive noch mögliche Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit zu einem abrupten Ende geführt hatte. Doch wer mag sich heute noch ernsthaft an den ambitionierten Versuch der ›Romdeutschen‹ erinnern, durch Kunst aus der politischen Bedeutungslosigkeit geführt zu werden? Das kühle Pathos von Schicks Bildungsallegorie – denn ist es überhaupt ein Historienbild? – wirkt auf den heutigen Betrachter eher befremdlich. Grund genug zu fragen, was eigentlich genau an diesem Gemälde vor zweihundert Jahren die römische Öffentlichkeit und, vermittelt durch das literarische Agentennetz der Kunstkritik, auch die gebildete Welt bis nach Weimar und Wien gebannt hielt, und wer der Schöpfer dieses Bildungstraumes gewesen ist. Und wie lässt sich seine intellektuelle und künstlerische Biografie in das Großbild der deutsch-französischen Kunstbeziehungen um 1800 einfügen? Im Folgenden soll der künstlerisch-intellektuelle Werdegang Schicks untersucht und die Frage diskutiert werden, welche Mittel und Wege der Maler fand, sich der dominierenden künstlerischen Einflussphäre seines Lehrers Jacques-Louis David zu entziehen und zum idealistischen Künstler umzubilden. Dazu soll Schicks intellektueller Werdegang nicht als zwangsläufig auf sein Hauptwerk *Apoll unter den Hirten* hinauslaufend betrachtet, sondern vielmehr von dem Gemälde ausgehend gefragt werden, wie er die Idee, die Wirkung der Poesie auf die Menschen darzustellen, auf verschiedenen Wegen zu bewältigen versucht hat. Dazu ist zu fragen 1. welche Rolle das klassizistische Griechenparadigma in seiner künstlerischen Biografie spielt, 2. welche Rolle die Kunst und die ästhetische Erziehung von Anfang an in seinen Bildkonzepten einnehmen und 3. wie das Problem der ›Nachahmung der Natur‹ von Schick reflektiert wird. An seinem exemplarischen Fall lässt sich die Archäologie einer Diskussion betreiben, deren Relevanz in den Bildern heute vermutlich gar nicht mehr so

deutlich zu erkennen ist, die aber Grundlage einer der einschneidenden ästhetischen Debatten um 1800 ist: derjenigen um die Autonomie und die Lösung der Künste aus ihrem Dienstverhältnis, nämlich dem Dienste an der zu engen Nachahmung einer als »Natur« beschriebenen Wirklichkeit.<sup>12</sup> Auch Schick hat sich dahingehend positioniert, dass er in der Kunst weniger ein Problem der mimetischen Naturnachahmung sah, sondern vielmehr eine Sprache seiner individuellen Empfindungen und seiner Fantasie.

### Spuren deutscher David-Kritik um 1800

Jacques-Louis David war, das ist hinlänglich bekannt, das alles überstrahlende Zentralgestirn der europäischen Malerei um 1800. Bedingungslos musste ein deutscher Maler um 1800 die ästhetische Übermacht der französischen Historienmalerei anerkennen. Bis in das frühe 19. Jahrhundert übte Davids Pariser Atelier auf deutsche Künstler eine starke Anziehung aus.<sup>13</sup> Nur die Stadt Rom mit ihrer tradierten Präsenz hochrangiger Kunstwerke bot dazu eine Alternative; Kopenhagen, Wien, gar London oder Berlin waren dagegen periphere Orte künstlerischer Attraktivität und der Besuch der dortigen Kunstakademien eher politischen oder geografischen Notwendigkeiten geschuldet. Unter Davids deutschen Schülern befanden sich neben Schick auch Philipp Friedrich Hetsch, Johann David Passavant, Carl Begas, Johann Anton Ramboux, der Bildhauer Friedrich Tieck und viele andere. Als Multiplikatoren der David'schen Bildsprache trugen die deutschen Schüler und Bewunderer zur europäischen Wirkungsgeschichte des Künstlers entscheidend bei. Viele der deutschen Künstler entwickelten ein affirmatives Verhältnis zu David als dem Erneuerer einer am Geiste der Antike geschulten Bildsprache, der genaues Modellstudium und kontrolliertes Pathos zu Garantien einer auf Monumentalität abzielenden Wirkungsästhetik erhoben hatte. Eine strikte Ablehnung begegnet uns erst in der Generation der um 1790 geborenen Maler wie bei dem jungen, gewissermaßen noch klassizistischen Friedrich Overbeck, der sich gegen eine Ausbildung in Paris entschied und nach Rom ging. In einem Brief von 1808 an den Vater, der ihm das Studium bei David in Paris empfohlen hatte, kritisiert Overbeck den *Belisarius* und die klassizistische Kunstdoktrin der Franzosen:

»Und nun gar ein Schüler von David oder einem Andern zu werden, das will mir garnicht in den Kopf, da muß man ja par force das nachmachen, was man machen sieht, und dass nicht David so gut wie die Andern auch seine Manier und viel Manier angenommen habe, das lasse ich mir nicht absprechen. Man sagt, er male Alles nach der Natur – ja – aber nach was für einer Natur? nach Gliedermännern, die man ja in allen seinen Figuren erblickt, an seiner Römerin auf dem Belisair meint man ja wirklich zu sehen, wie der Gliedermann in den Knien zusammengesunken

sey. Und was nicht im Basreliefstyl oder im Styl der hetruskischen Vasen componirt ist, das taugt bei den Franzosen nichts. Ist das nicht die ärgste Manier, die man sich denken kann?»<sup>14</sup>

Schon 1805 hatte August Wilhelm Schlegel, der als Begleiter von Madame de Staël von Februar bis Mai des Jahres nach Rom gekommen und dort in engen freundschaftlichen Kontakt mit Schick getreten war, in seiner Rezension von dessen *Dankopfer Noahs* eine ganz ähnliche Topik zur Abwendung vom französischen Vorbild bemüht:

»Einen vortrefflichen jungen Maler, Schick, aus dem Wirtembergischen, nenne ich recht im Gegensatze mit den obigen Bemerkungen über die französische Schule. Er hat zwar in Paris studirt, sich aber von allem dortigen Einflusse losgemacht, und geht seinen eigenen Weg. Man sieht es seinen Werken gleich an, dass seine Neigung ihn mit fruchtbarer Betrachtung zu Raphael und den anderen alten Meistern gewendet, und man spürt eine wohlthätige Beruhigung nach dem Gelärme der neumodischen Rhetorik. Sein Fleiß besteht nicht in der Qual des Modells, der Befragung des Gliedermanns auf jede Falte u. s. w., sondern es ist die beharrliche Wirksamkeit einer mit malerischem Stoffe angefüllten Phantasie, welche das in der Natur mit Liebe empfangene, mit gleicher Liebe nachzubilden strebt.«<sup>15</sup>

David-Verehrung und radikale David-Kritik scheinen im intellektuellen Feld der deutschen Künstler um 1800 häufig dicht beieinander zu liegen. Wo sind aber die Ursprünge jener negativen Topik der David-Kritik von »Natur«, »Modell« und »Gliedermann«, der sich der junge Overbeck und Schlegel bedienen und der sie mit »Phantasie« und einer »mit Liebe empfangenen Natur« begegnen? Die Reihe der Stereotypen ließe sich mit »Seele«, »Empfindung«, »Eigentümlichkeit« etc. beliebig fortsetzen, womit im Gegensatz zu der dem modernen Frankreich zugeordneten mechanischen Metaphernwelt über die deutsche Kunst geschrieben wurde. Diese Wertungsgeschichte lässt sich auch in Zeugnissen außerhalb des professionellen Kunstdiskurses und der Kunstkritik fassen. So findet sich in dem Lehrgedicht *Die Mahlerey*, das der Pädagoge und Reiseschriftsteller Anton Schreiber 1804 publizierte, eine Partie über die französische Malerei, in der die gesamte Topik in ihrer Negativität aufgerufen wird:

»Die Afterkunst gebahr einst die Manier,  
 Sie herrschte in der Schule Galliens,  
 Wo sie dem Genius die Flügel band  
 Und die Natur der Sitte unterwarf.  
 Der Gliedermann und Vestris dienten ihr  
 Statt der Antiken, und um Taglohn sass  
 Ein Freudenmädchen ihr als Charitin.  
 Es durfte Cäsar auf der Leinwand ja

Nicht anders sterben, als im Opernhaus.  
 Weh dir, o Künstler! wenn dein Sinn vielleicht  
 Von diesem Zauber sich bethören liess!  
 Zeig' lieber mir die platteste Natur,  
 Als Marionetten, die ein Draht bewegt.«<sup>16</sup>

Es ist evident: Im Kunstgespräch werden Polarisierungen aufgemacht, die auch eine politische Relevanz haben. Die Franzosen als Erben Roms, die zwar ein perfektes, wenn auch seelenloses Staatswesen, aber kaum eigene kulturelle Leistungen hervorgebracht haben, werden – dies entspricht auch grundsätzlich der Denkweise des in Rom residierenden Wilhelm von Humboldt als geistigem Mentor Schicks – immer wieder in Juxtaposition zu den seelenvollen Deutschen als Erben der Griechen in Bildung, Wissenschaft und Kunst gesetzt. Wie France Nerlich nachgewiesen hat, reicht das zwiespältige Urteil der Deutschen über den Künstler und Jakobiner David als wichtigstem Repräsentanten der französischen Kunst jedoch schon weit in das 18. Jahrhundert zurück; in der romantischen Kunstkritik ist der Topos von der seelenlosen Mechanik des Franzosen längst voll ausgebildet.<sup>17</sup> Im Falle Schicks – »eine[m] der bedeutendsten Meister aus der Zeit des Wiederaufblühens der Kunst, der sich mit E. Wächter u. a. an A. J. Carstens anschließt, und ungleich edlere und mit reinem Gefühl durchgebildete Werke schuf, als David und seine Schule« – ist diese Einschätzung im Lauf des 19. Jahrhunderts zum Handbuchwissen geworden.<sup>18</sup> Mit der Stilisierung Schicks zum Neubegründer der deutschen Kunst aus dem Geiste der Franzosen-Kritik beginnt eine Wertungsgeschichte in der Kunstkritik, deren Argumente sich am visuellen Befund der Gemälde allerdings nur bedingt verifizieren lassen. Blickt man aber auf die visuelle Reflexion des Problems der Naturnachahmung bei Schick, die auch immer eine Kritik an der Arbeitsweise seines Lehrers David impliziert, so gewinnt sein exemplarischer Fall auch allgemeine Aussagekraft für die ästhetischen Debatten um 1800, die sich kaum allein mit dem politischen Antagonismus Deutschland-Frankreich erklären lassen. Vielmehr ist im selben Moment zu fragen, welche Versuche einer Neubegründung des Verhältnisses von Kunst und Natur sich in der idealistischen Kunsttheorie fassen und in der Werkpraxis beschreiben lassen.

#### »elle est si bonne, que je voudrais l'avoir fait«: Im Atelier Davids

Knapp vier Jahre hatte sich Schick, nach einer ersten Ausbildung in Stuttgart bei Philipp Friedrich Hetsch und Heinrich Dannecker, in Paris aufgehalten und war 1798 in das Atelier Davids eingetreten, bei dem er bis 1802, zeitweise zusammen mit Ingres, studierte. Davids Unterricht war streng strukturiert. Zuerst wurde nach Antiken gezeichnet, dann erfolgte die Arbeit nach dem nackten Modell, Davids Credo

hieß »Natur« und dies bedeutete in der Realität der Atelierpraxis: unbedingtes Studium nach dem lebenden Modell. Erst danach kam für die Schüler das eigentliche Malen und Erfinden. Möglich, dass in der Ausbildungspraxis der Gemeinplatz vom unbedingten Modellstudium Davids am ehesten Nahrung gefunden hatte; für seine eigene Werkpraxis lässt sich dies ja keineswegs widerspruchsls behaupten. An den Freund Moses Benedikt schreibt Schick Anfang 1799 aus Paris:

»Ich bin wirklich gott sey gesungen und gepfiffen wohl und munter und mahle fleißig in dem Atelier von David, welches von morgens 9 Uhr biß Mittags 3 Uhr währt; darauf zeichne ich noch eine Stunde im Museum und gehe nachher zum Mittagsessen, wo es mir sehr gut schmeckt, wenn mich David vorher im Atelier gelobt hat. Von meiner Scize sagte er vor ein paar Tagen: elle est si bonne, que je voudrais l'avoir fait. Du wirst Dir vorstellen können, was mir das für eine Freude machte. Ich bringe mich wirklich schier um, um bald denen, die noch vor mir sind, zuvorkommen, wir sind etliche 30 im Atelier und 5 sind noch ohngefähr vor mir, die ich noch zu berspringen habe. Du batest mich in deinem Briefe, ich



1 Jacques-Louis David, *Die Sabinerinnen*, 1799, Öl auf Leinwand, 385 x 522 cm, Paris, Musée du Louvre.

möchte dir das Sujet von dem Gemälde sagen, das David wirklich mahlte; es ist die Schlacht zwischen den Sabinern und Römern, wo sich die Weiber ins Gefecht dringen und um Frieden bitten. Ich wünschte dir, dieß Gemälde zu sehen, du würdest dich auf den Kopf stellen, was da eine Noblesse in den Characteren ist, und was für eine Zusammenstellung. Ich habe es selbst nicht mehr als 2mal gesehen; er sieht es nicht gern, wenn man ihn besucht, wenn er arbeitet. Wäre es erlaubt, das Gemälde immer zu sehen, ich würde einmal einen ganzen Tag in seinem Atelier zubringen, um mich recht satt zu sehen.«<sup>19</sup>

Schick sah also in Davids Atelier das Gemälde der *Sabinerinnen* (Abb. 1), das er bewunderte, und auch den *Schwur der Horatier*.<sup>20</sup> Aus der Pariser Zeit sind überdies mehrere Skizzenbücher mit Studien nach der Antike, nach Raffael und Michelangelo und Genreszenen zumeist in Umrisszeichnungen überliefert.<sup>21</sup> Schick hat seine Schülerschaft nicht verleugnet und um 1800 selbst einige Bildthemen im Stile Davids gestaltet. Dies ist ganz besonders augenfällig bei der um 1800 entstandenen Zeichnung vom *Tod des Sokrates* in der Staatsgalerie Stuttgart nach Davids Gemälde desselben Themas von 1787. Aber auch die malerische Raffinesse einer jüngst wieder aufgetauchten und für die Berliner Nationalgalerie erworbenen Kopfstudie, bei der es sich um ein Porträt des Mitschülers Jean-Baptiste Vermay handeln dürfte, das Schick in Paris um 1800 schuf, deutet zweifellos auf den Vorbildcharakter der Malweise Davids.<sup>22</sup> Mit dem ohne Auftrag gemalten großen Ölgemälde der *Eva* aus dem Jahre 1800, mit der er hinsichtlich der glatten malerischen Faktur noch mehr François Gérard als David zu folgen scheint, versucht Schick erstmals in kunsttheoretisch hochreflektierter Weise das strenge Naturstudium zugunsten einer durch den Blick auf die Antike (»ich habe die medizeische Venus in meinem Zimmer«) und auf Raffael geläuterten Naturnachahmung zu durchbrechen.<sup>23</sup> Jüngere Forschungen haben nachgewiesen, dass Schick hier das Problem der Schönheit exemplarisch an einem bewegten weiblichen Körper abhandelt, der, Hogarths Schönheitslinie und dem rhetorischen Muster von Myrons *Diskobol* folgend, die höchstmögliche Mannigfaltigkeit – *varietas* – verkörpert.

### **Homerische Helden: Die Abgesandten des Agamemnon im Zelt des Achill**

1801 nahm Schick an dem Wettbewerb um den Rompreis der Akademie teil, für den folgendes Thema aus Homer vorgegeben worden war: »Die Gesandten der Griechen treffen Achill und Patroklos in seinem Zelte an. Er singt zur Lyra die Taten der Helden.« Schick blieb hier erfolglos, den Preis erhielt Ingres, der die Romreise aber erst 1806 antreten sollte.<sup>24</sup> Schick war selbst unzufrieden mit seiner lange verloren geglaubten Komposition, die erst kürzlich in Schweizer Privatbesitz wiederentdeckt

wurde (Abb. 2).<sup>25</sup> Mit der parataktischen Reihung der Figuren in der Fläche sowie dem intensiven Modell- und Kostümstudium bis in die Gebärden verrät sie die Schulung durch David. Im Rückblick von 1813, in Ernst Zacharias Platners Lebensbericht über den Künstler, der auf Veranlassung Friedrich Schlegels in der Zeitschrift *Deutsches Museum* erschien, zeigt sich an der Preisaufgabe hier im Unbewältigten schon die eigentümliche Seite seiner Kunst:

»Deßwegen suchte er sich zuweilen Gewalt anzuthun, um sich wenigstens einigermaßen die französische Manier anzueignen, welches ihm aber unmöglich gelingen konnte, und durch welches Bestreben sich nur das Schwanken zwischen der ursprünglichen Richtung der Natur, und einer derselben widerstrebenden Schule offenbaren mußte. David für seine Person verkannte jedoch sein Talent nicht, und erwies ihm daher Auszeichnung unter seinen Schülern. Es war ihm leid, dass das Bild, welches Schick zu seiner Preisaufgabe in Paris verfertigte, nicht seiner Erwartung gemäß ausfiel, und nicht den Preis erhielt, wie er es ihm gern gewünscht hätte.



2 Christian Gottlieb Schick, *Die Abgesandten des Agamemnon im Zelt des Achill*, 1801, Öl auf Leinwand, 105 x 138 cm, Privatbesitz.

Nach Schicks eigenem Geständniß geschah ihm keineswegs Unrecht, indem dieß Gemähld schlechter als seine vorigen Arbeiten, und als er von sich selbst erwarten konnte, ausgefallen war. – Nach seiner Überzeugung, die er oft gegen mich geäußert, war ihm der Aufenthalt in Paris vielmehr schädlich als nützlich gewesen.«<sup>26</sup>

Nun lässt sich diese Preisaufgabe zweifellos als eine buchstäbliche Homer-Illustration beschreiben, die allein den äußeren Umständen geschuldet ist und in ihrer akademischen Zwanghaftigkeit wenig über Schicks künstlerische Kompetenz aussagt. Es soll dagegen behauptet werden, dass Schick an dieser Aufgabe bereits einen Grundgedanken seiner Bildkonzepte durchgespielt und erstmals zu bewältigen versucht hat. Denn worum geht es eigentlich bei den *Abgesandten Agamemnons im Zelt des Achill*? Zwei entgegengerichtete Figurengruppen bestimmen die Komposition. Von rechts nähern sich fünf griechische Helden – Achills ehemaliger Erzieher Phönix, dann Ajax, »der Große« und »der edle Odysseus«, gefolgt von den Herolden Hodios und Eurybates.<sup>27</sup> Sie begegnen der apollinischen Gestalt des Achill, der eine Leier bei sich trägt und von seinem Geliebten Patroklos begleitet wird. Der erzählerische Kontext dieser Begegnung im Epos ist der Zorn des Achill, der die Handlung der *Ilias* auf weite Strecken in Bewegung hält. Da ihm Agamemnon die schöne und ihm als Kriegsbeute zustehende Briseis weggenommen hatte, zürnt Achill und zieht sich vom Kriegsgeschehen zurück, was die Griechen in eine fatale Kampfunfähigkeit versetzt. Trotz Agamemnons Angebot einer Entschädigung scheitert die Mission, Achill für den Kampf um Troja wiederzugewinnen. Interessant ist nun weniger der stark antiquarische Charakter der Komposition mit seinen genau beobachteten altertumskundlichen Details, sondern der genuin poetische Kontext der Handlung, wonach Achill seinen ungebändigten Zorn durch den Gesang zur Lyra beruhigt. Es ist die poetische Erinnerung an die Taten der griechischen Helden, die er sich in Form von lyrischem Gesang vor Augen führt. Achill wird nicht im Zorn gezeigt, sondern freudig. Allein durch die Macht der Poesie ist die Melancholie von ihm gewichen, sodass er die griechischen Helden, die er »vor allen Achaïern« liebt, als Ekytphen ihrer in der *memoria* bewahrten Prototypen freudig begrüßen kann. Auch wenn das Bildthema als Preisaufgabe gestellt war, ist hier bereits eine thematische Konstellation angedeutet, die für alle drei großen Historienbilder von Schick, die gewissermaßen dem Projekt der ästhetischen Erziehung gewidmet sind, verbindlich werden wird: die Gegenüberstellung eines von der Poesie in eine höhere Sphäre gehobenen Individuums und einer Gruppe, die durch diese Begegnung aus ihrer Mittelmäßigkeit oder Untätigkeit erhoben wird.

»Meine Phantasie ist geschäftiger als mein Auge«:  
*David spielt vor Saul die Harfe*

In Opposition zur französischen Schule mit ihren Themen aus der griechischen und römischen Geschichte hat sich Schick mit der Wahl eines biblischen Sujets für sein erstes Historienbild *David spielt vor Saul die Harfe* (Abb. 3) gestellt, das er ohne Auftrag 1803 in Rom malte.<sup>28</sup> Am 7. Oktober 1802 war er in Rom eingetroffen, ausgestattet mit der einjährigen Rente in Höhe von 250 Gulden vom Herzog (und späterem Kurfürst und König) Friedrich II. von Württemberg und einem Illustrationsauftrag des Stuttgarter Verlegers Cotta. Schick blieb bis zum Herbst 1811 in Rom und schloss dort insbesondere Freundschaft mit Joseph Anton Koch, mit dem er zunächst zusammenwohnte, mit Thorvaldsen und den Brüdern Riepenhausen, aber auch mit italienischen Vertretern des Neoklassizismus wie dem Principe der Accademia di San Luca, Vincenzo Camuccini, und dem Florentiner Maler Pietro Benvenuti.<sup>29</sup> Zudem besuchte er wiederholt Antonio Canova und Angelika Kauffmann und war in der römischen



3 Christian Gottlieb Schick, *David spielt vor Saul die Harfe*, 1803, Öl auf Leinwand, 132 x 175 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

Künstlerrepublik ein verheißungsvoller Aufsteiger, der zunehmend die Aufmerksamkeit potenzieller Auftraggeber, aber auch den Neid seiner deutschen Künstlerkollegen auf sich zog. Vor allem der Salon der Humboldts wurde für Schick die Bühne, auf der er sich dreisprachig zu bewegen wusste und Kontakte zu Künstlern, Gelehrten und hohen Herrschaften knüpfte, die ihn besonders für seine Fähigkeiten als Porträtist schätzten. Die ungeliebte Porträtmalerei wurde in Schicks römischen Jahren zur eigentlichen Lebengrundlage, zumal der Reisebetrieb, der den in Rom arbeitenden Künstlern die meisten potenziellen Käufer brachte, durch die ganz Europa erfassenden Kriegszüge Napoleons nahezu zum Erliegen kam.<sup>30</sup>

Es ist nun überaus bemerkenswert, dass Schick als Thema für sein erstes eigenständiges Gemälde gerade die biblische Geschichte Davids gewählt hat. Zunächst wirft das Verfahren des Arbeitens ohne Auftrag Licht auf seinen Künstlertyp. Schicks Biografie spiegelt die Übergangsphase vom bestellten Hofkünstler, der seinem Dienstherrn Gehorsam und Werke schuldet, zum autonomen Künstlerindividuum, das allein aus sich heraus schafft.<sup>31</sup> Auch wenn er zwar nicht seine Porträts, aber fast alle seiner ambitionierten Historienbilder ohne Auftrag schuf, ist zu bedenken, dass er sie dennoch an den Kurfürst und späteren König Friedrich von Württemberg schickte oder sie ihm zumindest anbot. Sein langsames Arbeiten, das jahrelange Ausbleiben eines großen Werkes sind sicher Teil seines Autonomiekonzepts, das die intellektuelle Unabhängigkeit postuliert. Doch steht dahinter bis zu seinem Tod in Stuttgart immer die Auseinandersetzung mit dem Fürsten um Anerkennung und gerechte Behandlung. So erhoffte sich Schick für sein nach Stuttgart gesandtes Gemälde *David spielt vor Saul die Harfe* sowohl eine mögliche Verlängerung des Rom-Stipendiums wie auch ein »Geschenk«, das heißt keine festgesetzte Entlohnung, sondern eine finanzielle Anerkennung, die allein auf dem Wohlwollen des Herrschers beruht.<sup>32</sup> Auch dies war eine etablierte Praxis des höfischen Umgangs mit Künstlern, deren Arbeit über (und zugleich auch unter) einer preislich festgelegten handwerklichen Leistung angesetzt wurde. Als Schick für das *Dankopfer Noahs* schließlich lediglich 80 Louisdor erhielt, geriet das Verhältnis in eine gefährliche Schieflage: »So bin ich endlich mit dem König fertig geworden, noch so gerade mit einem blauen Auge.«<sup>33</sup> Die Bemerkung sei gestattet, dass es sich bei *David spielt vor Saul die Harfe* aber auch gewissermaßen um einen Systemfehler im Feld höfischer Kunst handelt. Die Tatsache, dass das Bild wohl im Auftrag des Königs in einen unbedeutenden Nebenraum des Stuttgarter Schlosses verbannt wurde, verwundert kaum. Denn Saul, der König, wird hier als ein Wahnsinniger gezeigt, den der Künstler David in seiner Souveränität überwindet. Wir können nur vermuten, dass auch der württembergische König diese thematische Brisanz erkannt hat und er sich kaum nur, wie den Andeutungen in den Quellen zu entnehmen ist, an der freskoartig großzügigen Malweise Schicks gestört haben wird.

Wie schon an *Apoll unter den Hirten*, wofür sich bereits 1799 ein erster Entwurf nachweisen lässt, hatte sich auch Schicks Interesse an dem David-Thema schon in Paris bekundet, wo Zeichnungen zu *David und Goliath* und dem *Einzug Davids in*

*Jerusalem* entstanden. *David spielt vor Saul die Harfe* ist ein Werk des Übergangs, das die berühmte Passage aus dem I. Buch Samuel über die Melancholie des Saul zum Gegenstand hat, die allein David mit seinem Harfenspiel zu lindern weiß.<sup>34</sup> Saul war der erste König Israels, dessen Gunst der Hirte David erwarb. Saul trachtete David wiederholt nach dem Leben, da er ahnte, dass dieser ihn von seinem Thron verdrängen würde. Was Schick hier gestaltet, ist ein Augenblick der Gefahr, der Moment vor dem Umschlagen der Handlung. David hatte seine ersten militärischen Triumphe, etwa die Tötung Goliaths, bereits gefeiert; Saul war daraufhin misstrauisch geworden. Als er wieder in die Melancholie verfiel und David rief, versuchte er den Widersacher, der einen innigen Freundschaftsbund mit seinem Sohn Jonathan geschlossen hatte, zu töten: »Am anderen Tage kam ein böser Geist Gottes über Saul, und er gebärdete sich in seinem Hause wie ein Rasender; David aber spielte die Harfe, wie er es täglich zu tun pflegte. Saul hatte eine Lanze in seiner Hand, schleuderte sie gegen David und dachte: ›Ich will David an die Wand spießen!‹ David aber entwich ihm zweimal. Saul fürchtete sich vor David; denn der Herr war mit ihm, von Saul aber war er gewichen.« Noch sind die Anwesenden kontemplativ in den Gesang versunken, doch regt sich Sauls Tatendrang in dem leicht erhobenen Speer, da er, obgleich ihn der Gesang von der düsteren Schwermut heilt, sein Schicksal ahnt. Der unter Gottes Schutz stehende Jüngere, der nicht nur im Besitz von Jugend und Stärke, sondern auch von Kunstfertigkeit und Poesie ist, wird ihn entmachten. Hier ist das Thema der Unterweisung durch die Kunst, das Schick in *Apoll unter den Hirten* im Rekurs auf die mythografische Überlieferung gestalten wird, bereits angelegt. Die Macht der Musik sowie die emotional aufgeladene Freundschaft von Jonathan und David haben Schick an dem Thema fasziniert. Beide Bilder, *David* und *Apoll*, gehören inhaltlich zusammen, ja sind als Pendants zu bezeichnen. Es sei die Behauptung gewagt, dass Schick hier sehr bewusst die wichtigsten Repräsentanten der griechischen – den Gott Apoll – und der biblisch-christlichen Poesie – den Psalmendichter David – ausgewählt hat, um seinem Kunstkonzept Ausdruck zu verleihen. Über die religiösen Bindungen hinweg dürfte er die Bibel und die antike Mythologie als Urquellen der poetischen Offenbarung, ja als Quellen einer den Zwecken enthobenen Universalpoesie verstanden haben, die für den Künstler frei verfügbar wird. Der Mythos als »Sprache der Phantasie« (im Sinne von Karl Philipp Moritz), nicht aber als antiquarisches Wissen oder religiöse Offenbarung – dies ist sein entscheidendes Potenzial, das ihn für den Künstler interessant macht.<sup>35</sup> Die Poesie, hier schwingt der wohl wirkungsmächtigste kunsttheoretische Topos des deutschen Klassizismus seit Winckelmann mit, ist die eigentliche Mutter der Künste.<sup>36</sup> Es ist zudem eine besondere Form des Arbeitens mit ikonografischen Mustern, die schon im Werkprozess des *Apoll* greifbar wird, der dezidiert keine Dichtungsillustration, sondern ein aus vielen Anregungen gespeistes Denkbild ist, dessen literarische Quellen Schick bewusst verunklärt hat. David und Apoll sind bei Schick Kulturhelden, die die jüdisch-christliche und die griechisch-antike Überlieferung miteinander verknüpfen. Formal ist dieser Anspruch

in *David spielt vor Saul die Harfe* noch suchend formuliert. Ohne Frage, die dorische Säulenhalle mit den ausschließlich männlichen und wirkungsvoll im Raum verteilten Figuren ist David geschuldet; die brütende Melancholie des Königs, die Reflexionsfiguren, dies alles lässt an Bilder wie dessen *Brutus* denken. Und dennoch, die *imitatio* gestaltet sich zu einer echten *aemulatio*. Im Werkprozess hat Schick seinen Lehrer überwunden, indem er sich von dessen Lehrkonzept, dem Natur- und Aktstudium, erstmals dezidiert losgesagt hat. Davids Konzeption der Naturnachahmung, die auf dem minutiösen Studium des menschlichen Modells in seiner unidealisierten Gegenwartigkeit beruhte, hat Schick während der Arbeit an seinem Gemälde verweigert. Schon zu Beginn der Entwurfsphase äußert er seine Kritik an den erlernten



4 Christian Gottlieb Schick, *Studie für die Figur des Jonathan in David spielt vor Saul die Harfe*, 1803, Kohle und Kreide auf Papier, über der Zeichnung mit Bleistift quadriert, 42,1 x 48 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.

Prinzipien: »Modelle hatte ich noch nicht, so lange ich hier bin, ich mahle Alles aus meiner Phantasie, und befinde mich unendlich besser dabey. Wenn ich nach der Natur mahle, denke ich nur an das Stück Fleisch, das ich eben in diesem Augenblick nachmahle, und nicht an den Charakter des Menschen, den ich darstellen will. Bey dieser Manier geht vielleicht ein wenig Individualität zu Grunde, auf der andern Seite gewinne ich mehr Ideal und weit mehr Gefühl.«<sup>37</sup> Als Indikator für diesen Wandel ist der als Kunstfigur eingefügte Jonathan anzusprechen, der neben dem König sitzt (Abb. 4). Hier betont Schick gegenüber seinem Lehrer Dannecker, dem diese Figur offenbar besonders gefiel, dass er sie allein aus der Idee gemacht habe, nicht nach einem Modell: »Es scheint, je weniger ich Modell nehme, je natürlicher mache ich die Sache. Meine Phantasie ist geschäftiger als mein Auge.«<sup>38</sup> Mit den hier zitierten Selbstaussagen benennt Schick in kürzester Form seine Kritik am überkommenen Modell der Nachahmung der Natur, gegenüber dem er seine »Phantasie« als allein-gültige Instanz privilegiert. Dies ist das Verfahren, das auch Carl Ludwig Fernow im *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens* von 1806 beschreibt, der die Gestalten seiner Erfindungen nie nach der Natur, die er lediglich durch intensive Betrachtung studiert hatte, sondern aus dem »plastischen Vermögen seiner Einbildungskraft« und seinem Gedächtnis heraus gestaltet habe.<sup>39</sup>

Carstens' Verfahren soll bei allen Künstlern in Rom großen Widerspruch hervorgeufen haben. Doch scheint es Schick fasziniert zu haben, der mit Carstens' Nachlass sicher durch Koch und Thorvaldsen, die er im Salon der Humboldts traf, und Fernow, der auch mehrfach in seinen Briefen Erwähnung findet, bekannt geworden ist. Die Überzeugung, dass bei Figuren im Idealstil eine andere Natur als diejenige, die in der Wirklichkeit zu finden ist, nämlich eine aus der Idee gebildete, vonnöten ist, hat Schick zusammen mit dem intensiven Studium der alten Meister – Raffael und Michelangelo – zur Neudefinition seines Nachahmungskonzepts geführt. An seinen römischen Werken lässt sich deutlich zeigen, wie er die Ablösung vom Klassizismus Davids vollzog. Wie Carstens verwarf Schick die Darstellung von Themen aus der römischen Geschichte, die wie bei David durch antiquarische Genauigkeit und Theatralität gekennzeichnet waren, zugunsten der »ruhigen Größe der griechischen Gegenstände«. Schon Fernow sah im römischen Kostüm eine Beschränkung des Künstlers:

»In der Tat wird auch die durch die alten Dichter und Künstler zum Ideal veredelte Heroenwelt der Griechen für die bildende Kunst immer ein günstigeres Feld, und für den Geschmack eine reinere und reichere Quelle der Schönheit ist, als das kriegerische Zeitalter der Römer, dem, bei allem Heroismus des Mutes und der Gesinnung, doch eine durch die Kunst nicht genug veredelte Roheit anhängt, die mit der Reinheit des Ideales nicht wohl verträglich ist.«<sup>40</sup>

Natürlich klingt hier in der Ablehnung des römischen Staats- und Kriegswesens, das durch die imperiale Geste Napoleons seine jüngste Neuauflage erfahren hatte, auch

verhalten die Dichotomie von Deutschen und Franzosen, von Latium und Hellas an. Und es ist wohl kaum ein Zufall, dass Schick und Carstens bei ganz ähnlichen Bildkonzepten enden, die in der Formensprache des griechischen Ideals und der Fantasie die Unterweisung durch die Poesie zum Gegenstand haben, *Apoll unter den Hirten* und *Homer singt den Griechen* (1796).

### Mit der Natur gegen die Natur

Hervorzukehren ist außerdem der Universalismus von Schicks Kunstpraxis, die auf einen Rückbau der Fachmalerei abzielte. Das belegt sein Arbeiten in den verschiedenen Gattungen Historie, Porträt und Landschaft. Seine Kenntnis von Friedrich Schlegels Diktum von den »ganz vollständigen Bildern«, in denen alle Gattungen aufgehen, ist wahrscheinlich. Vor allem sein Versuch, mit dem *Apoll* ein perfektes Historienbild als das eine Meisterwerk zu schaffen, an dem er all sein Können und Wissen demonstrieren konnte, macht dies deutlich. Auch Ernst Zacharias Platner schreibt wiederholt davon und gibt mit Sicherheit Schicks Position wieder:

»Er hatte zwar zuvor [vor dem *Apoll*, M. T.] einige wenige Versuche in der Vorstellung landschaftlicher Gegenstände gemacht. Denn er wollte so viel als möglich die Malerei in ihrem ganzen Umfange umfassen, weil nach seiner Meinung ein wahrer Mahler alle Gegenstände der Natur mit gleicher Vollkommenheit vorstellen müsse. Deßwegen wollte er nichts wissen von der in den neuern Zeiten üblich gewordenen Absonderung der Malerei in verschiedene Fächer.«<sup>41</sup>

Mit seiner Ablehnung der Unterteilung der Malerei in die einzelnen Bildgattungen hat sich Schick gegen die akademische Tradition gestellt, deren Schüler er selbst war. Auch hinsichtlich der Wahl des Stils bezog er eine reflektierte Zwischenposition zwischen einem übermäßigen Idealisieren und einer zu engen Bindung an das Naturvorbild. Doch wie hat Schick in dieser Perspektive die Nachahmung der Natur kritisch reflektiert? August Wilhelm Schlegel, mit dem Schick 1805 in Rom in vertraulichem Kontakt stand, hatte schon 1802 in seinen Berliner Vorlesungen grundlegende Kritik an einem zu engen Begriff der Nachahmung erhoben:

»Bei Natur wird oft nichts weiter gedacht, als das ohne Zuthun menschlicher Kunst Vorhandene. Wenn man nun zu diesem verneinenden Begriff der Natur einen eben so leidenden Begriff vom Nachahmen hinzufügt, so dass es ein bloßes Nachmachen, Copiren, Wiederholen bedeutet, so wäre die ganze Kunst in der That ein brodloses Unternehmen. Man sieht nicht ein, da die Natur einmal vorhanden ist, warum man sich quälen sollte, ein zweites, jenem ganz ähnliches, Exemplar von ihr

in der Kunst zu Stande zu bringen, das für die Befriedigung unseres Geistes nichts voraus hätte, als etwa die Bequemlichkeit des Genusses.«<sup>42</sup>

Es ist wahrscheinlich, dass Schick durch den engen Umgang mit Schlegel mit diesen Gedanken ebenfalls vertraut war, die er auch in seiner malerischen Praxis – dem ostentativen Verzicht auf das Modellstudium zugunsten der Arbeit aus der »Phantasie« und der »Idee« – reflektiert hat. Bei Schlegel wird die Grundannahme des Aristoteles, alle Kunst sei Nachahmung, zum Imperativ umformuliert: »die Kunst muß Natur bilden.« Doch warum muss sie das, und auf welche Weise kann diese höhere Nachahmung ins Werk gesetzt werden? Schlegel argumentiert sowohl in Hinblick auf die Malerei als auch auf die Poesie und die Schauspielkunst für einen Naturbegriff, der sich nicht auf die empirisch erfahrbaren Dinge und Tatsachen in der Wirklichkeit beschränkt, sondern die Natur als ein selbst immer neues Prinzip begreift, demnach »alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist«. Dies führt er exemplarisch am Beispiel der zu engen Nachahmung als bloße Verdoppelung des Sichtbaren in der Malerei aus:

»Sehr vortreffliche Künstler haben diesen Wahn [das einzelne Naturding zum absoluten Vorbild zu erklären, M. T.] durch ihr Ansehen bestätigt. Gerade weil sie die bestimmteste Anschauung hatten, und die Unerschöpflichkeit jeder Erscheinung innigst fühlten, glaubten sie den vorbildlichen Gegenstand nur auf unvollkommene Weise, sonst unverwandelt in ihr Werk aufgenommen zu haben. Eben weil ihnen die Thätigkeit, wodurch er, gänzlich umgebildet, erst zu einem passenden Theile ihrer Darstellung ward, so natürlich war, wurden sie sich dieser Thätigkeit nicht bewußt, und schrieben alles Verdienst der Natur zu. Dass dem so sey, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man sich nur an die entgegengesetzten Aeußersten erinnert, wie z. B. ein Raphael, und wie ein mikroskopischer Insektenmaler die Natur vor Augen hat, oder ein Denner, der die Menschen um nichts besser als mikroskopische Insekten nachpinselt. Durch bloßes Nachahmen, Copiren, wird man immer gegen die Natur den Kürzeren ziehen; die Kunst muß also etwas anderes wollen, um diesen Nachtheil zu vergüten, und das ist die Heraushebung des Bedeutsamen in der Erscheinung, mit Uebergehung der störenden Zufälligkeiten.«<sup>43</sup>

Die Natur in ihrem eigentlichen und höchsten Sinne sei die »in allem wirksame Kraft der Hervorbringung zur Einheit einer Idee«.<sup>44</sup> Da sie in keiner äußeren Erscheinung vollkommen enthalten sein kann, muss sie der Künstler in seinem Innern – »im Mittelpunkt seines Wesens durch geistige Anschauung« – suchen und finden:

»Man könnte die Kunst daher auch definiren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrückte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz

empirisch genommen wird, lässt sich also geradezu umkehren. Die Kunst soll die Natur nachahmen: heißt mit anderen Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist geradezu entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur.<sup>45</sup>

Es ist bekannt, dass Schlegels Gedanken von 1802 in Friedrich Wilhelm Joseph Schellings viel beachtete Münchner Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* von 1807 eingeflossen sind. Sogar der Vorwurf des Plagiats wurde gegen Schelling erhoben. Zu deutlich sind die Anklänge in dem weitaus bekannteren Text, der demselben Problem, demjenigen der Nachahmung der Natur durch den bildenden Künstler, gewidmet ist. Die Universalität der Malerei weniger als direkte Nachahmung, sondern als eine die »Seele« der Natur zur Anschauung bringende Kunst, ist nämlich ein zentraler Gedanke von Schellings Rede: »das höchste Verhältnis der Kunst zu Natur ist dadurch erreicht, dass sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren.« Schelling problematisiert in seiner Rede, die er in Hinblick auf die Eröffnung der Münchner Kunstakademie verfasst hatte, drei entscheidende Punkte des Nachahmungsproblems:<sup>46</sup> 1. die Nachahmung der Natur in »knechtischer Treue«, 2. die Nachahmung der antiken Plastik als Irrweg der bildenden Künste seit Winckelmann, 3. die jüngere Nachahmung der altitalienischen und der altdeutschen Malerei als ein fruchtloses, da gegen den vom Fortschrittsoptimismus getragenen Geist des eigenen Zeitalters gerichtetes Unterfangen:

»Woher kommt es, daß wir diese Werke älterer Meister, von Giotto an bis auf den Lehrer Raffaels, noch jetzt mit einer Art von Andacht, ja einer gewissen Vorliebe betrachten, als weil uns die Treue ihres Bestrebens und der große Ernst ihrer stillen Beschränktheit Hochachtung und Bewunderung abdringt? Wie diese sich zu den Alten verhielten, so verhält sich zu ihnen das jetzige Geschlecht. Ihre Zeit und die unsrige knüpft keine lebendige Überlieferung, kein Band organisch fortgewachsener Bildung zusammen: wir müssen die Kunst auf ihrem Wege, aber mit eigentümlicher Kraft wieder erschaffen, um ihnen gleich zu werden. Konnte doch selbst jener Nachsommer der Kunst am Ende des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts zwar einige neue Blüten auf dem alten Stamme, aber keine fruchtbaren Keime hervorrufen, noch weniger selbst einen neuen Stamm der Kunst pflanzen. Die vollendeten Kunstwerke aber zurücksetzen, und die noch einfältigen schlichten Anfänge derselben aufsuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt, dieses wär nur ein neuer und vielleicht größerer Mißverstand; nicht sie selber wären auf das Ursprüngliche zurückgegangen, auch die Einfalt wäre Ziererei, und würde heuchlerischer Schein.«<sup>47</sup>

Schick erhielt 1808, mit einiger Sicherheit im Hause der Humboldts, Kenntnis von Schellings Rede, die er zweimal las und mit einem begeisterten Brief an den Philoso-

phen beantwortete. In der Forschung ist dieser kurze Briefwechsel, der offenbar auch von der Hoffnung auf ein gemeinsames Treffen in Rom getragen war, das jedoch nie zustande kam, kaum beachtet worden.<sup>48</sup> Er beweist aber einerseits die große Wirkung, die Schellings Rede, die gewissermaßen auf leicht verständliche Weise in Grundmotive seiner Kunstphilosophie einführt, auf bildende Künstler hatte. Andererseits ist die enthusiastische Reaktion Schicks auf den Text bemerkenswert, da er bei Schelling offenbar dasjenige Prinzip der Nachahmung der Natur formuliert fand, dem er in seiner konsequenten Entfernung von den bei David in Paris erlernten Grundsätzen nachgestrebt hatte.

Nicht die Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern das Erlangen einer »eigentümlichen Kunst« wird von Schelling als Weg für die deutsche Kunst seiner Zeit gewiesen: »Ein solcher Raffael wird nicht wieder sein, aber ein anderer, der auf eine gleich eigentümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist.«<sup>49</sup> Angesichts von Schicks Begeisterung für Schelling machen die zentralen Gedanken der Rede hellhörig, da sie dem bisher über die Ablehnung des Modell- und Naturstudiums Gesagten eine kunsttheoretische Basis im deutschen Idealismus verleihen. Schelling verwirft die auf »knechtischer Treue« basierende Nachahmung der Natur und der antiken Kunst zugunsten der »lebendigen« Nachahmung eines »im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist[es]« mit dem Ziel der Darstellung der »Seele« als synthetisierende Kraft im Menschen. Der eminent neuplatonische Gehalt von Schellings Kunstphilosophie kommt hier bereits deutlich zum Ausdruck:

»Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist; aber wodurch geht dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? Allein durch die schaffende Wissenschaft, welche mit dem unendlichen Verstande ebenso notwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher Schönheit faßt, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt.«<sup>50</sup>

Auf die Erkenntnis der inneren Struktur der Natur, das heißt ihrer schaffenden Wirksamkeit als »tätiges Prinzip«, gegenüber einer bloß »dienstbaren Nachahmung« ihrer Äußerlichkeiten komme es an:

»Tot und von unerträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der in ihm schaffenden Idea erkannt, und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild; und wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist die Bedingung des Lebens.«<sup>51</sup>

Nachahmung der Natur durch Kunst, so formuliert es Werner Beierwaltes, ist bei Schelling nicht nur nicht bloße Reproduktion oder wiederholende Widerspiegelung der Natur, sondern deren Transformation durch Strukturkenntnis und Fantasie-Impuls.<sup>52</sup> Erst dadurch »übertrifft« Kunst die Wirklichkeit auf entscheidende Weise. Es ist zu vermuten, dass Schick diesen Begriff der Nachahmung geteilt und, wiederum mit Schelling, die höchste Verkörperung, das »Ganze« der Natur, nur im Menschen erkannt hat. Schicks Anspruch an die Universalität der Malerei findet in seinem *Apoll* einen zumindest in den Grenzen seiner Gattung – der figürlichen Historienmalerei – kaum noch zu überbietenden Ausdruck. Das Gemälde verleiht auf der Inhaltsseite einem philosophisch-poetischen Gedanken, dem der ästhetischen Erziehung, Ausdruck. Zugleich ist es ganz vom Menschen her komponiert und umfasst dessen Erscheinung in allen Altersstufen und Geschlechtern vom Individuell-Charaktervollen bis zum Idealbild des Gottes selbst. Freilich ist die Zurückdrängung des Charakteristischen zugunsten der reinen Darstellung der Idee vom Menschen als Verkörperung wahrer Schönheit im Sinne Schellings nur bedingt möglich. Schick hebt, indem er die anthropomorphe Szenerie in eine Landschaft versetzt, die Gattungen von Historie, Landschaft und Porträt gewissermaßen auf und macht das Ganze der Natur, das wiederum als ein Aufscheinen (bei Schelling »Fulguration«) des Absoluten gedacht ist, anschaulich. Es wäre nun ein Leichtes, mit der idealistischen Kunsttheorie Schellings den Naturbegriff zu beschreiben, der möglicherweise auch Schicks Nachahmungstheorie zugrunde lag. Doch würde dies eine simple Rückprojektion von Gedanken und Begriffen Schellings bedeuten, die sich Schick zwar auf verwandte, aber wieder auch ganz eigene Weise in seiner römischen Werkpraxis als Künstler erarbeitet hatte. Die Kritik am Modell- und Naturstudium als einer falsch verstandenen und in ihrer Singularität Larve bleibenden Natur hatte Schick zunächst in der Auseinandersetzung mit Jacques-Louis David entwickelt. Dessen Festlegung der künstlerischen Nachahmung auf die Wirklichkeit, das heißt auf die »rohe« Natur und das nackte Modell, wurde von Schick auf eher diffuse Weise als Beschränkung seiner auf die Verbildlichung eines »Ideals« verstandenen Kunst empfunden. Erst Schellings Akademierede, und das erklärt seine unverhohlene Begeisterung für den Text, lieferte ihm allerdings ein sprachliches und philosophisches Äquivalent jener zur Signatur des Idealismus in der Kunst um 1800 gewordenen Nachahmungskritik, die er im »stummen« Medium seiner Malerei längst artikuliert hatte.

- 1 *Miszellen für die Neueste Weltkunde*, 14. Januar 1809; zit. nach Gottlieb Schick. *Ein Maler des Klassizismus*, hg. von Ulrike Gauß u. Christian v. Holst, Kat. Ausst. Stuttgart, Staatsgalerie 1976, S. 190. Zum Gemälde vgl. *ibid.* S. 138–148; Karl Simon, *Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800*, Leipzig 1914, S. 69–82; *zeichnen, malen, bilden. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830*, hg. von Christian v. Holst, Kat. Ausst. Stuttgart, Staatsgalerie, 1993, Bd. 1, S. 358–359, Kat. Nr. 234 (Beate Frosch); Gudrun Körner, »Gottlieb Schick: Apoll unter den Hirten«, in *ibid.*, Bd. 2, S. 311–319; Claudia v. Saint-André, *Apoll unter den Hirten. Ein Bildthema des Klassizismus*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Passau 1994 [Typoskript], S. 63–76; Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2005, S. 30–32; Michael Thimann, »Kinder Apolls, Söhne Mariens. Positionen deutscher Malerei zwischen Klassik und Romantik«, in *Klassik und Romantik*, hg. v. Andreas Beyer, München et al. 2006 (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6), S. 351–371, S. 353–358; *Blicke auf Europa. Europa und die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*, Kat. Ausst. Brüssel, Palais des beaux-arts 2007, S. 322, Kat. Nr. 2 (Bernhard Maaz).
- 2 *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar*, bearb. v. Renate Barth u. Margarete Oppel, Kat. Ausst. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf 1992; Lionel v. Donop, *Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Berliner National-Galerie*, Berlin 1889.
- 3 Goethe im Gespräch mit Ernst Förster, 9. November 1825, zit. nach Frank Büttner, »Der autonome Künstler. Asmus Jakob Carstens' Ausstellung in Rom 1795«, in »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen. Dreihundert Jahre Akademie der Kunst/Hochschule der Künste. 1696–1996«, Kat. Ausst. Berlin, Akademie der Künste 1996, S. 195–197, S. 197.
- 4 Zur Verortung von Schicks Kunst innerhalb der von Aufklärung, Französischer Revolution und Romantik geprägten Erneuerungsbestrebungen in der deutschen Kunst um 1800 vgl. u. a. Klaus Herding, »Dennoch aufgeklärt? Deutscher Klassizismus nach der Französischen Revolution«, in *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland*, hg. v. Rainer Schoch, Kat. Ausst. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1989, S. 129–136; Frank Büttner, »Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800«, in *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil II: *Bildungsgüter und Bildungswissen*, hg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, S. 259–285; Michael Thimann, »Sonnengott und Eisvogel. Metaphern des Neubeginns und rückgewandte Utopie in der Historienmalerei um 1800«, in *Die Kopenhagener Schule. Meisterwerke dänischer und deutscher Malerei von 1770 bis 1850*, hg. von Dirk Luckow u. Dörte Zbikowski, Kat. Ausst. Kiel, Kunsthalle 2005, S. 169–175.
- 5 [Heinrich Keller], in *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nr. 9 u. 10, 1. u. 4. Februar 1809; zit. nach Kat. Ausst. Stuttgart 1976 (wie Anm. 1), S. 190–191. Die Kritik stammt nicht, wie bisher vermutet, von Ernst Platner, sondern von dessen Schwager, dem in Rom ansässigen Schweizer Bildhauer Heinrich Keller, der aus gesundheitlichen Gründen die Bildhauerei aufgeben musste und daraufhin Dichtungen, Kritiken und archäologische Abhandlungen veröffentlichte, vgl. Bernhard Wyss, *Heinrich Keller, der Züricher Bildhauer und Dichter*, Phil. Diss. Universität Zürich, Solothurn 1891, S. 51.
- 6 Brief v. Gottlieb Schick an seine Geschwister, Rom, 4. November 1807; zit. nach *Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte*, hg. von Adolph Haack, Stuttgart 1863, S. 230.
- 7 Vgl. dazu die wichtige Untersuchung von Saint-André 1994 (wie Anm. 1).
- 8 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Feder und Pinsel in Braun, Deckweiß, auf hellbraunem Papier, 33,4×48,4 cm. Zu dem Blatt vgl. Simon 1914 (wie Anm. 1), S. 27 u. S. 71; Kat. Ausst. Stuttgart 1976 (wie Anm. 1), S. 55–56, Kat. Nr. 9; Saint-André 1994 (wie Anm. 1), S. 63–66.
- 9 Zu Schicks Biografie und künstlerischem Werk vgl. v. a. Ernst Zacharias Platner, »Ueber Schicks Laufbahn und Charakter als Künstlers«, in *Deutsches Museum* 2, 1813, Heft 7, S. 26–71; Simon 1914 (wie Anm. 1); Karl Simon, »Neues zu Gottlieb Schick«, in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 2, 1935, S. 530–546; Theodor H. Musper, »Neues zu Schick«, in *Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens. Julius Baum zum 70. Geburtstag am 9. April 1952 gewidmet*, Stuttgart 1952, S. 233–239; Gisold Lammel, *Gottlieb Schick*, Dresden 1984; Kat. Ausst. Stuttgart 1993 (wie Anm. 1); Gisold Lammel, *Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart u. Weimar 1998, S. 277–281.
- 10 Zur Förderung Schicks durch die Humboldts vgl. Clemens Menze, »Wilhelm und Caroline von Humboldt in Rom. Anreger, Auftraggeber, Berichterstatter«, in Kat. Ausst. Stuttgart 1993 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 70–87.
- 11 Vgl. dazu Ernst Osterkamp, »Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom«, in *Zeichnen in Rom. 1790–1830*, hg. von Margret Stuffmann u. Werner Busch, Köln 2001, S. 247–274.
- 12 Vgl. zum ideengeschichtlichen Kontext der hier vorgelegten Fallstudie insb. Hans Blumenberg, »Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«, in *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 10, 1957, S. 266–283; Constanze Peres, »Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikation eines Topos«, in *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, hg. von Hans Körner et al., Hildesheim et al. 1990, S. 1–39.

- 13 Vgl. grundlegend Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 10), v. a. S. 46–80 und Dokumentation.
- 14 Brief v. Friedrich Overbeck an seinen Vater, Wien, 3. August 1808, Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/4. Der Brief schon bei Paul Ewald Hasse, »Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister«, in *Allgemeine Conservative Monatschrift für das christliche Deutschland* 44, 1887, S. 1192.
- 15 August Wilhelm Schlegel, »Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler«, in *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Nr. 120 u. 121, 23. u. 28. Oktober 1805; zit. nach Kat. Ausst. Stuttgart 1976 (wie Anm. 1), S. 178.
- 16 Anton Schreiber, *Die Malerey*, Dortmund 1804, S. 22.
- 17 France Nerlich, »David, peintre révolutionnaire: le regard allemand«, in *Annales historiques de la Révolution française* 2, 2005, S. 23–45. Zur David-Rezeption v. a. in Frankreich vgl. René Verbraken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris 1973; Neil McWilliam, »Les David du XIXe siècle«, in *David contre David*, Paris 1993, S. 1117–1135.
- 18 Vgl. »Schick, Gottlieb«, in Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 15, München 1845, S. 216–220.
- 19 Zit. nach Simon 1914 (wie Anm. 1), S. 218.
- 20 Vgl. *ibid.*, S. 220.
- 21 Vgl. Udo Felbinger, »Die Skizzenbücher von Gottlieb Schick – Ein Beitrag zur Raffael-Rezeption im Klassizismus«, in *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, hg. von Corinna Höper, Kat. Ausst. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung 2001, S. 135–148.
- 22 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Öl auf Leinwand, 35,7 × 36 cm. Vgl. dazu Camilla Blechen, »Zuwachs für die Nationalgalerie«, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. November 2008 (Feuilleton); Christian von Holst, »Gottlieb Schick in Paris. Ein ›Franzosenkopf‹ und ein Gemälde nach der ›bereits halbgetanen Arbeit‹ des Homers«, in *Denken in Bildern. 31 Positionen zu Kunst, Museum und Wissenschaft*, hg. von Günther Schauerte u. Moritz Wullen, Berlin 2008, S. 84–91; Bernhard Maaz, »Ein Bild von einem Jünglings«, in *arsprototo* 1, 2009, S. 14–15.
- 23 Herbert von Einem, »Gottlieb Schicks ›Eva‹ im Kölner Wallraf-Richartz-Museum«, in *Miscellanea pro arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf 1965, S. 302–309; Hans Ost, »Gottlieb Schicks ›Eva‹«, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 27, 1973, S. 95–109; Matthias Winner, »Gottlieb Schicks ›Eva‹ und der ›edle Contur‹«, in Kat. Ausst. Stuttgart 1993 (wie Anm. 1), S. 268–287.
- 24 Vgl. Becker 1971 (wie Anm. 13), S. 51–52, Abb. 86–87.
- 25 Vgl. Simon 1914 (wie Anm. 1), S. 31–32; Kat. Ausst. Stuttgart 1976 (wie Anm. 1), S. 72–73, Kat. Nr. 30. Zur Wiederentdeckung des Gemäldes siehe von Holst 2008 (wie Anm. 22), S. 89–91.
- 26 Platner 1813 (wie Anm. 9), S. 32–33. Es ist bemerkenswert, dass Platner die Anregung für seine Abhandlung von Friedrich Schlegel erhielt, dem zudem keine eigentliche Vita, sondern eine Art ›intellektuelle Biografie‹ vorgeschwebt haben dürfte, vgl. Brief v. Ernst Zacharias Platner an Emilia Schick, Rom, 8. Januar 1813, zit. nach Haakh 1863 (wie Anm. 6), S. 296 (Original in italienischer Sprache): »Ich habe von Herrn Schlegel in Wien die Einladung erhalten, eine Abhandlung über seinen [Schicks, M. T.] Charakter als Künstler und sein Talent zu verfassen, und ich werde diese Arbeit mit der größten Liebe und dem größten Fleiße ausführen und mich wenigstens bemühen, sie so gut zu machen, als meine Kräfte es gestatten.« Der Entstehungskontext der Schick-Vita wird in der kommentierten Neuauflage erhellt, vgl. Ernst Zacharias Platner, *Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler* [Wien 1813], hg., kommentiert u. mit einem Nachwort v. Michael Thimann u. einem Beitrag von Jörg Trempler, Heidelberg 2009 (im Druck).
- 27 Homer, *Ilias*, IX, 162–170; 185–198.
- 28 Vgl. Simon 1914 (wie Anm. 1), S. 57–61; Kat. Ausst. Stuttgart 1976 (wie Anm. 1), S. 84–88, Kat. Nr. 41; Kat. Ausst. Stuttgart 1993 (wie Anm. 1), S. 324–325, Kat. Nr. 203 (Beate Frosch).
- 29 Zu den beiden zuletzt genannten Malern, deren Werk erst in jüngster Zeit intensiver erforscht wurde und die für Schicks künstlerische Entwicklung, namentlich als Porträtist, vermutlich bedeutender waren als bisher angenommen vgl. Luca Verdone, *Vincenzo Camuccini pittore neoclassico*, Rom, 2005 (Percorsi d'arte, Bd. 1); *Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, hg. von Liletta Fornasari u. Carlo Sisi, Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria d'arte moderna 2009.
- 30 Zur Auftragsituation für deutsche Maler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. Sabine Fastert, »Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener«, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 52, 2001, S. 159–184.
- 31 Vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- 32 Brief v. Gottlieb Schick an seine Geschwister, Rom, 24. März 1804; zit. nach Haakh 1863 (wie Anm. 6), S. 129.
- 33 Zit. nach Simon 1914 (wie Anm. 1), S. 64.
- 34 1 Samuel 16, 23: »Sooft nun der Geist Gottes über Saul kam, nahm David die Zither und spielte. Saul wurde es leichter zumute, sein Zustand besserte sich, und der böse Geist wich von ihm.«
- 35 Vgl. dazu Hans Joachim Schrimpf, »Die Sprache der Phantasie: Karl Philipp Moritz' Götterlehre«, in *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, hg. von Heinz

Otto Burger, Darmstadt 1972, S. 272–305; Frank Büttner, »Mythologie als Sprache der Phantasie – Die Glyptotheksfresken von Cornelius und die Entwürfe Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin«, in *Cornelius-Pro-metheus – der Vordenker*, Beiträge zum Symposium im Haus der Kunst München, 10. September 2004, hg. von Léon Krempel u. Anthea Niklaus, München 2004, S. 42–59.

36 Vgl. Ernst Osterkamp, »Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus«, in *Kat. Ausst. Stuttgart 1993* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 177–183.

37 Brief v. Gottlieb Schick an Heinrich Dannecker, Rom, 15. April 1803, zit. nach Haakh 1863 (wie Anm. 6), S. 92.

38 Brief v. Gottlieb Schick an Heinrich Dannecker, Rom, 7. April 1804, zit. nach Haakh 1863 (wie Anm. 6), S. 131. In der Erstpublikation des Briefes von Haakh ist »gefälliger« statt »geschäftiger« zu lesen; dieser offensichtliche Transkriptionsfehler wurde im erneuten Abdruck des Zitats in *Kat. Ausst. Stuttgart 1976* (wie Anm. 1) rückgängig gemacht. Dieser sinnfälligeren Lesart sei auch hier zugestimmt.

39 Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1806, zit. nach *Klassik und Klassizismus*, hg. von Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel, Frankfurt/Main 1995, S. 481–522, S. 517. Zu Carstens' kunsttheoretischen Konzepten in der Darstellung Fernows vgl. Harald Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000, v. a. S. 15–186. Zudem Klaus Manger, »Fernows Carstens«, in *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, hg. von Klaus Manger, Tübingen 1997, S. 181–196; Helmut Pfotenhauer, »Fernow als Kunsttheoretiker in Kontinuität und Abgrenzung von Winckelmanns Klassizismus«, in *Von Rom nach Weimar – Carl Ludwig Fernow*, hg. von Michael Knoche u. Harald Tausch, Beiträge des Kolloquiums der Stiftung Weimarer Klassik / Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 9.–10. Juli 1998, Tübingen 2000, S. 38–51; Martin Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin 2005, S. 314–370; Johannes Grave, »Winckelmanns »schlecht abgefundene Erben«, in *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, hg. von Johannes Grave, Hubert Locher u. Reinhard Wegner, Göttingen 2007, S. 31–85, S. 61–71.

40 Fernow 1806 (wie Anm. 39), S. 493.

41 Platner 1813 (wie Anm. 9), S. 57–58.

42 August Wilhelm Schlegel, »Ueber das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier. Aus Vorlesungen, gehalten in Berlin im Jahre 1802«, in *id., Kritische Schriften*, Berlin 1828, Bd. 2, S. 310–336, S. 311. Zum ideengeschichtli-

chen Kontext von Schlegels Überlegungen zur Ästhetik vgl. Claudia Becker, *Naturgeschichte der Kunst. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, München 1998.

43 Schlegel 1828 (wie Anm. 42), S. 321.

44 *Ibid.* Vgl. auch S. 322: »Wird nun Natur in dieser würdigen Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Hervorbringungen, sondern als das Hervorbringende selbst; und der Ausdruck Nachahmung in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Aeußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Weise seines Handelns zu eigen zu machen; so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden, noch zu ihm hinzuzufügen: die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll, wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch eine inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren.«

45 *Ibid.*, S. 324.

46 Vgl. *Schelling und die Akademie der Bildenden Künste*, hg. von Bernhard Lypp, München 2002.

47 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur [1807]«, in *id., Texte zur Philosophie der Kunst*, hg. und eingel. von Werner Beierwales, Stuttgart 2004, S. 53–95, S. 90–91.

48 Vgl. Karl Simon, »Schelling und Gottlieb Schick«, in *Süddeutsche Monatshefte* 8, 1911, S. 337–347; Hilmar Frank, »Ideal und Natur. Zur Selbstkritik der klassizistischen Kunstlehre in Schellings Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur«, in *Kat. Ausst. Stuttgart 1993* (wie Anm. 1), S. 184–192. Die Rede war schon 1807 in einem in kleiner Auflage erschienenen Separatdruck zugänglich, den (oder eine Abschrift davon) möglicherweise auch Schick in die Hände bekam, vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern, gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München*, München, Philipp Krüll, 1807. Wieder abgedruckt wurde der Text im ersten Band (mehr nicht erschienen) von Schellings *Philosophischen Schriften*, Landshut 1809. Im Verlauf des 19. Jahrhundert wurde die Rede zudem wiederholt gedruckt.

49 Schelling 2004 (wie Anm. 47), S. 93.

50 *Ibid.*, S. 63.

51 *Ibid.*, S. 67.

52 Werner Beierwales, »Einleitung«, in Schelling 2004 (wie Anm. 47), S. 3–35, S. 8.



Tafel 14 Christian Gottlieb Schick, *Apoll unter den Hirten*, 1806–1808, Öl auf Leinwand, 178,5x232 cm, Stuttgart, Staatsgalerie.