

Michael Thimann

WIEDERERFINDUNG EINER TRADITION

Zum Zeichnen mit der Feder in der deutschen Romantik

Im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindet sich eine Gewandstudie von Philipp Veit, die als vorbereitende Skizze zu dem Dante-Fresko im Casino Massimo in Rom entstanden ist (Abb. 1).¹ Dieses Blatt erscheint wie ein einziger Anachronismus, denn obgleich um 1820 entstanden, wirkt es so, als wäre es um 1500 gezeichnet worden. Mittig auf das blau gefärbte Büttenpapier ist die kopflose Silhouette einer in einen schweren Mantel gehüllten Figur gesetzt. Deren Extremitäten sind abgeschnitten oder verhüllt, in jedem Fall ganz bewusst vom Zeichner ausgelassen worden, um allein den Mantelstoff zu veranschaulichen. Die unterschiedlich starken und unterschiedlich dicht mit der Feder aufgetragenen Linien thematisieren dessen Faltungen, Stauchungen und Knickungen. Und der Zeichner spürt den großen Schwüngen nach, welche der Fall des Mantels hervorbringt. Dunkle Verschattungen, geschwungene Buchten und Faltenstege stellen die Vielgestaltigkeit des Stoffes vor Augen, wobei die Illusion der mimetischen Abbildung des Objekts durch die harten und abstrahierenden Striche der Feder gebrochen wird. Parallel- und Kreuzschraffuren werden gesetzt, um Plastizität und Schattenzonen zu erzeugen, die gesamte Form wird zudem von einer durchgehenden Konturlinie umrissen. Veit zeichnete aber nicht nur, was er vor sich sah, vielmehr gestaltete er ein Vexierspiel mit kunsthistorischen Referenzen. Mal erinnert eine spätgotische Knickfalte an Albrecht Dürer, mal schweiften die Assoziationen eher nach Oberitalien und die Gewandstudien von Leonardo da Vinci, Boltraffio oder Ambrogio de Predis auf farbigen Papieren kommen in den Sinn. Philipp Veit behauptete mit seinem zeichnerischen Verhalten um 1820 jedoch keinen puren Historismus, sondern eine radikale Modernität. Seine Studie ist ein vielfach gebrochenes Fiktionsspiel mit den Ausdrucksqualitäten alter Kunst und zugleich markiert sie einen reflektierten Bruch mit all demjenigen akademischen Wissen über das Zeichnen, das man als angehender Künstler um 1800 erwerben konnte. Der Rückgriff auf die Dürerzeit tritt an diesem Blatt vor allem so deutlich hervor, weil es mit der Feder ausgeführt ist. Die Federzeichnung war für die deutschen Romantiker eine kunsthistorische Reflexionsform, ihre Verwendung die erklärte Wiedererfindung einer Tradition.²

Die beherrschenden Zeichenmittel in der akademischen Ausbildung um 1800 waren Kohle und Kreide meist in den Tönen Schwarz, Rot und Weiß. Damit konnte eigentlich alles gezeichnet werden, seien es großformatige Porträts, seien es Akte oder Kopien nach

Gipsabgüssen antiker Statuen und verwandte akademische Übungen.³ Der Vorteil des Zeichnens mit Kreide war der Umstand, dass ebenso Laien recht schnell vorzeigbare Resultate erbringen konnten und die entstandenen Zeichnungen vordergründig gelungen aussahen.⁴ Die Feder spielte im klassischen Ausbildungscurriculum eher eine untergeordnete Rolle, und auch der harte Bleistift trat nach der Entdeckung seiner industriellen Produzierbarkeit durch Nicolas-Jacques Conté 1795 erst allmählich seine Erfolgsgeschichte an,⁵ um ab dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zum beliebtesten Zeichenmittel bei den deutschen Künstlern aufzurücken. Die Frage ist, warum so viele Romantiker mit der Feder gezeichnet haben und warum ihre Zeichnungen, und hier insbesondere diejenigen der Nazarener, so grundsätzlich anders aussehen als ihre Vorläufer im 18. Jahrhundert (und sich selbst auch von jenen aus dem 16. Jahrhundert unterschieden). Zeichnerische Virtuosität wurde im frühen 19. Jahrhundert negativ beurteilt bzw. anders definiert. Welcher ästhetische Reiz lag aber in der vordergründig unbeholfenen Wirkung der nazarenischen Federzeichnung? Welche kunsthistorischen Referenzen wurden in den Werkprozess eingeschaltet und was war das gewünschte Resultat des Zeichenprozesses? Welche Vorentscheidungen trafen namentlich die Nazarener hinsichtlich Technik, Zeicheninstrument und individueller resp. kollektiver Inszenierung des Zeichenakts, und wie veränderte sich dadurch mitunter das »klassische« Dispositiv des Zeichnens?⁶ Diese Fragen berühren ganz allgemein den Einsatz der Linie in der Zeichnung um 1800.⁷ Die Linie konnte sowohl künstlerisch autonom, wie in der Arabeske, als auch extrem gegenstandsbezogen, wie in der peniblen Naturabschrift, verwendet werden. Letztlich betont das Zeichnen mit der harten Feder, die kaum Zwischentöne, Unschärfen und Schlupfwinkel des Unbezeichneten auf dem Blatt zulässt, auch die Bezeichnung des Umrisses als »Begrenzung der Idee«, wie sie August Kestner 1850 im Rückblick definiert hat.⁸

Johann Georg Sulzer widmet sich in seiner »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« (zuerst 1771–1774) gleich in zwei Artikeln dem Thema »Zeichnung«. Der längere Hauptartikel handelt von dem theoretischen Prinzip der Zeichnung im Sinne von »Entwurf- und richtiger Körperauffassung als Grundlage jeglicher Bildkunst, in dem zweiten, kürzeren Artikel geht es ihm konkret um das Problem der materiellen »Handzeichnung« als Gegenstand der Kunstkennerschaft und Sammellust. Darin wird ein neues Bewusstsein



1 Philipp Veit: Gewandstudie, Feder in Schwarzbraun über Kreide auf blauem Papier; 34,5 x 20,2 cm; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. HZ 5149

für Handzeichnungen als Gegenstand von Sammlungen greifbar, vor allem aber tritt die Hochschätzung der Zeichnung als unmittelbarer Ausdruck des künstlerischen Werkprozesses hervor. Handzeichnungen sind für Sulzer unverstellte Äußerungen des Künstlers, denn »da sie insgesamt in dem vollen Feuer der Begeisterung gefertigt werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glücklichsten arbeitet; so ist auch das größte Feuer und Leben darin.«⁹

Die deutsche Kunstgeschichte hat nach 1800 nun aber ausgesprochen kunstlos, leidenschaftslos und »unzeichnerisch« wirkende Formen des Zeichnens hervorgebracht, zu denen als Extrempunkt

sogar das bewusste Falschzeichnen gehört.¹⁰ Gerade das »Feuer der Begeisterung« haben viele Künstler nach 1800 nicht mehr veranschaulichen wollen, sondern die unmittelbare Emotion und spontane Entäußerung eher in der Stilisierung der Form und einer hieroglyphischen Bildsprache sublimiert. Die »romantisch« empfindsame Betonung des Gefühls, von »Herz, Seele, Empfindung!«, wie sie Friedrich Overbeck 1808 programmatisch postuliert hat,¹¹ führte auf dem Gebiet der Handzeichnung zu ausgesprochen nicht-virtuosen Resultaten. Der subjektiv-emotionale Mehrwert schrieb sich im nazarenischen Bild eher in den Prozess seiner Realisierung ein, ohne jedoch nach äußerlicher Sichtbarkeit zu verlangen. Das Ergebnis waren Zeichnungen, die nicht mehr an den Zeichenakt selbst denken ließen,¹² da sie jegliche Dynamik und Virtuosität ausblendeten.

Und doch stand am Beginn der romantischen Kunsterneuerung die Zeichnung. Im Kontext dieser Bestrebungen, die Malerei aus dem Geist der Handzeichnung zu erneuern, lässt sich auch die Wiederentdeckung der Technik des Zeichnens mit der Feder beschreiben. Mit der Feder wurde schon in der Frühen Neuzeit in verschiedenen Modi gearbeitet. Sowohl für Skizzen wie für Reinzeichnungen, aber auch für präzise mimetische Visualisierungen im antiquarischen und im naturkundlichen Feld wurde die Feder vorzugsweise verwendet.¹³ Giorgio Vasari äußert sich in dieser Richtung in den kunsttheoretischen und kunsttechnischen Einleitungen seiner »Vite« (1568), in denen er die verschiedenen Zeichenweisen und Techniken vorstellt. Die Feder findet dabei für Skizzen und gleichermaßen für kunstfertige Reinzeichnungen Verwendung: »Skizzen [...] nennen wir eine erste Form von Zeichnungen, die man anfertigt, um die Art und Weise der Haltungen und eine erste Komposition des Werks zu finden; sie sind in Form eines Flecks gestaltet und von uns nur angedeutet in einem einzigen skizzenhaften Gesamtentwurf. Der künstlerische *furor* bringt sie auf die Schnelle mit der Feder oder mit einem anderen Zeichengerät – auch mit Kohle – hervor, allein um seinen Geist zu irgendeinem Einfall anzuregen, und deshalb nennt man sie Skizzen.«¹⁴ Für diese Technik des Zeichnens, die geistreiche Hervorbringung und spontane Niederschrift einer Kompositions-idee, nennt Vasari zuerst die Feder, weil sie ihm offenbar am ehesten geeignet erscheint, die künstlerische Begeisterung während des Schöpfungsaktes zum Ausdruck zu bringen. Anlässlich der ausgeführten Zeichnungen, die mit der Setzung von Licht und Schatten bildmäßige Wirkungen erzielen, kommt Vasari nochmals auf die Federzeichnung zurück: »Viele andere arbeiten nur mit der Feder und sparen das Papier als Lichter aus, was sehr schwierig ist, aber große Meisterschaft zeigt.«¹⁵

Denkt man an die bildmäßig ausgeführten Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld (Kat. 24), so ist es offenkundig diese zweite Zeichenweise, an die sich die deutschen Romantiker anlehnten, doch transformierten die Nazarener die Verfahrensweise des Arbeitens mit der Feder, wie sie aus der Frühen Neuzeit überliefert war, grundlegend.

Im 18. Jahrhundert war die Feder noch das vornehmliche Instrument für die mit Verve hingeworfene Skizze, die *prima idea* im Werkprozess und die virtuos meisterliche Handzeichnung, in der sich Geist und Handschrift ihres Schöpfers direkt aussprachen. Dem ausgeprägt individuellen und ›handschriftlichen‹ Charakter von mit der Feder hingeworfenen Skizzen widmete man in jenem Jahrhundert die Entwicklung aufwendiger Reproduktionsverfahren.¹⁶ Den gekonnt skizzenhaften Ausdruck zu erreichen, eine eigene Handschrift zu finden und andere Manieren reproduzieren zu können, galt als ein Hauptziel des akademischen Zeichenunterrichts, ja als künstlerisches Ideal. Friedrich Overbeck hat als Zeichenschüler an der Wiener Akademie (1806–1809) als einer der ersten Künstler aus dem Kreis der späteren Nazarener die Kritik an der virtuos Handzeichnung mit der Feder formuliert. Er richtet sich in einem Brief an seinen Bruder vom Mai 1807 gegen den Akademiedirektor Heinrich Friedrich Füger: »Vater wünscht von mir Skizzen mit der Feder zu sehen; dies ist wahrlich eine schwere Aufgabe für mich; es ist mir nicht gegeben, meine Sachen so keck, ich möchte sagen à la Füger, hinzuwerfen, und das hat mich eine Zeit lang oft beunruhigt, so daß ich mir nicht selten in den Kopf setzte, ich sey ganz und gar nicht tauglich zum Künstler. Allein seit ich Wächter kenne, habe ich mich darüber getröstet, seine Skizzen sind so wenig keck und genialisch! und doch liefert er Compositionen, in denen ein Geist und eine Seele ist, die gewiß reichlich entschädigen für das, was man an den ersten Skizzen vermißt. Auch versichert man mich, daß es garnicht Raphaels Sache gewesen sei, so keck zu skizziren, sondern er habe erst lange sich mit seinen Ideen herumgetragen, sie im Kopfe erst ganz ausgebildet und sie ganz bescheiden aufs Papier getragen. Ich bin also darüber so ziemlich getröstet, indem ich sehe, daß es darauf nicht ankommt.«¹⁷

Erstmals wird hier eine offene Kritik an der akademischen Zeichenweise geübt, indem diese negativ als rhetorische Vortäuschung von Gehalt gekennzeichnet wird. »Keckheit« – der Begriff wird hier mit einem offenkundig moralischen Unterton gleich dreimal bemüht – ist die Negation von künstlerischer ›Wahrheit‹, um die es Overbeck, Franz Pfors und den Lukasbrüdern in den Wiener Jahren ging.¹⁸ Die Virtuosität Fügers liege in der skizzenhaften Zeichenweise, die Overbeck zugunsten des Arbeitens aus der Idee verwirft, wobei er sich auf zwei Autoritäten, auf Eberhard Wächter und auf Raffael, bezieht. Die konturbetonte und Virtuosität eher verbergende Niederlegung der Bildidee in der Zeichnung wird hier von Overbeck erstmals mit dem Konzept der *certa idea* Raffaels verbunden.¹⁹ Damit sind wesentliche Gedanken berührt, auch wenn Overbecks zeichnerische Fähigkeiten und Erzeugnisse 1807 noch weit davon entfernt waren und sich eher im Rahmen akademischer Normvorstellungen bewegten. Die Niederlegung der »Idee« bedarf nicht einer virtuos Hand, sondern der intensiven Reflexion. Demzufolge ist Zeichnung nicht etwas spontan Gemachtes, sondern Resultat einer Gedankenbewegung. Der Zeichenakt selbst ist in dieser Perspektive eigentlich unbedeutend und seine Spuren bedürfen

keiner Sichtbarkeit. Die ideale Betrachtungssituation eines nazarenischen Bildes fokussiert auf dessen religiösen Gehalt, nicht aber auf die äußerlichen Spuren seines Entstehungsprozesses aus Gründen der Bewunderung für die virtuose Handhabung der Technik.

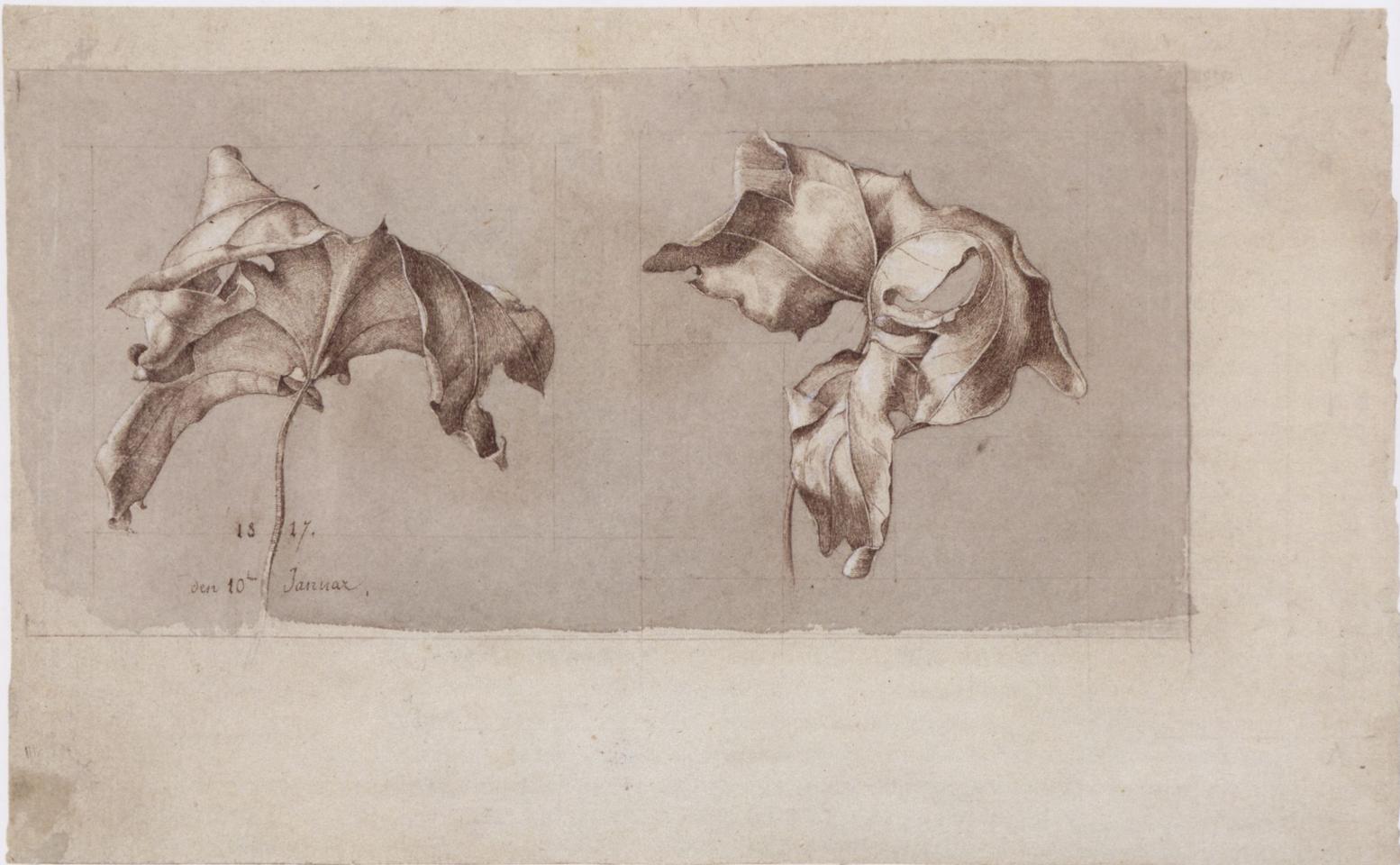
Die nazarenische Federzeichnung ist die Inversion der virtuos Skizze. Bei ihrer Herstellung verzichteten die Künstler auf alles vordergründig ›Zeichnerische‹ und rechneten mit einer veränderten Form von Kunstwahrnehmung. Dies gilt sowohl für die Gattung des Porträts wie für die bildmäßige Zeichnung, namentlich für die Landschaft und religiöse Sujets. In der Forschung ist die Vorliebe für die Federzeichnung zu Recht mit der produktiven historistischen Aneignung älterer Kunst verbunden worden.²⁰ Namentlich die Kupferstecher- und Zeichenkunst der Dürerzeit galt den Lukasbrüdern und späteren Nazarenern im Gegensatz zur akademischen Produktion des Neoklassizismus als ›echt‹, ›wahr‹, ›ernst‹, ›treu‹ und ›charakteristisch‹. Die Anknüpfung an ältere Techniken, Bildformen und Verfahren bildlicher Repräsentation kann nach 1800 als Wiedererfindung der eigenen Tradition bezeichnet werden, denn bewusst wurde hinter das 18. Jahrhundert zurückgegangen und der eigentliche Ursprung der deutschen Kunst in der Zeit um 1500 gesucht. An diese Tradition einer von ›Wahrheit‹, ›Charakter‹ und ›Naturfrömmigkeit‹ erfüllten Kunst wollte man in der Gegenwart anknüpfen und diese in die Zukunft verlängern. Aus diesem Grund studierte man die Techniken der alten Meister intensiv.

Am deutlichsten sichtbar wird dies an der wiederentdeckten Technik des Kupferstichs, welcher die weichere Radierung kurzzeitig verdrängt. Hier zielte die Archäologie der ›Wiedererfindung‹ einerseits auf die Wiedergewinnung der handwerklichen Fertigkeit, andererseits auf die Rekonstruktion von künstlerischen Ausdrucksformen, die sich in der beabsichtigten Fusion von Marcantonio Raimondi und Albrecht Dürer als medien spezifische Spielart der Italia und Germania-Idee manifestiert.²¹ Für die deutschen Romantiker war die zukünftige Vereinigung der Vorzüge der altitalienischen Malerei mit den gestalterischen Eigentümlichkeiten der deutschen Schule der Dürerzeit ein Grundgedanke der patriotischen Kunsterneuerung. Die Wiener Akademieschüler, die einen großen Teil des Personals des Lukasbundes in der ersten und zweiten Generation stellten, waren in der privilegierten Lage, große Mengen originaler Handzeichnungen von Dürer, Altdorfer, Raffael und anderen in der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen studieren zu können, die dieser nach Wien transferiert hatte und Künstlern und Sammlern zum Studium öffnete.²² Exzellente altdeutsche Federzeichnungen waren hier zur Genüge vertreten. Die Referenzen auf Dürers Zeichenweise sind bei den nazarenischen Zeichnern vielfältig, so etwa in der genuinen Naturabschrift, wie sie die im Winter 1816/17 gezeichneten Studien vertrockneter Blätter von Julius Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Olivier offenbaren.²³ Oliviers »Zwei welke Blätter«, datiert auf den 10. Januar 1817, markieren einen Höhepunkt der Versenkung des romantischen Zeichners in den kontingenten Naturgegenstand (Abb. 2). Knicke, Einrisse und

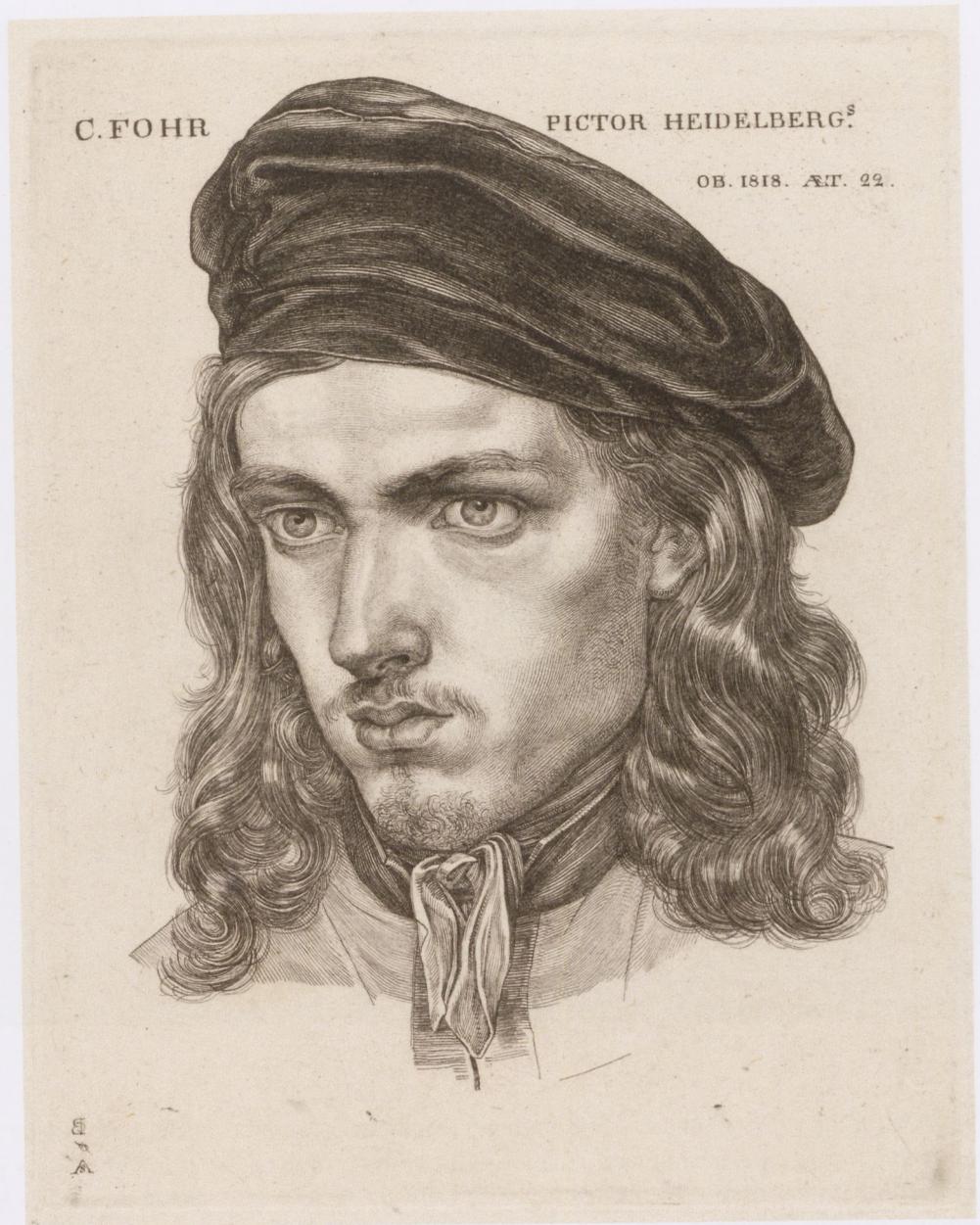
brüchige Kanten der eingerollt deformierten Ahorn-Blätter sind mit unglaublicher Schärfe und der Kühle durerzeitlicher ›Stechermanier‹ akzentuiert, die Binnendifferenzierung erfolgt mit feinsten Schraffuren, welche eine haptisch erfahrbare Räumlichkeit erzeugen. Die Blätter werden zu komplex in den Raum gefalteten stereometrischen Körpern. Als wenn er die Ortlosigkeit der Blätter noch betonen wollte, hat Olivier den Zeichengrund mit Tusche vorbereitet, so dass das Papier als materieller Träger der Zeichnung nicht in Erscheinung tritt. Das tote Pflanzenmaterial wird mit einer Kühle der Observation vorgetragen, deren Botschaft Lebensentzug und Wahrheit der Natur, auch im Verfall, heißt. Die Feder ist hier das allein taugliche Zeicheninstrument, um die Natur wie Dürer zu sehen und ihr Bild zu fixieren.²⁴

Auch im Porträt wurde die Feder in direktem Bezug auf die altdeutsche Bildniszeichnung reaktiviert, wie es insbesondere die Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld für das »Römische Porträtbuch« vor Augen führen.²⁵ Overbecks um 1820 mit Feder und brauner Tinte über Bleistift gezeichnetes Porträt des Landschaftsmalers Franz Theobald Horny (Kat. 12) tritt im mimetischen Aufga-

benbereich des Bildnisses in den Wettstreit mit der altdeutschen Porträtkunst. Das kleine Format, die frontale Ansicht und die ausschließliche Konzentration auf das Gesicht waren Vorentscheidungen, die Overbeck traf, bevor er das leere Blatt mit dem ersten Strich versah. Dieser erfolgte in Bleistift, erst in einer zweiten Bearbeitungsphase trat die Feder hinzu, mit der Overbeck Lichter von metallischer Schärfe auf den Haaren durch freigelassene Durchblicke auf den Zeichengrund setzte und das Gesicht selbst mit einem an den Kupferstich erinnernden Netz von Parallel- und Kreuzschraffuren modellierte. Es ist die Härte und Objektivität des altdeutschen Kupferstichs, die hier im gezeichneten Bildnis ein Äquivalent fand. Ungefähr zeitgleich, nämlich 1818, legte Samuel Amsler mit dem nach einer Zeichnung von Carl Barth angefertigten Gedenkbildnis des im Juni 1818 im Tiber ertrunkenen Carl Philipp Fohr eine moderne Version des altdeutschen Bildniskupferstichs vor, womit er die Leistungsfähigkeit der Wiedererfindung einer Tradition unter Beweis stellte (Abb. 3).²⁶ Technisch ist der Kupferstich ein Dokument der neuen Manier, mit der Amsler die Vorzüge von Raimondi und Dürer vereint hat. Es ist ein bemerkenswerter Zufall, dass eine der



2 Friedrich Olivier: Zwei welke Blätter, 1817, Feder in Braun, laviert, weiß gehöht, grau grundiert; 15,6 × 25,2 cm; Privatbesitz (vormals Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. SZ Fr.Olivier 12, restituiert 2014)



3 Samuel Amsler nach Carl Barth: Bildnis Carl Philipp Fohr, 1818, Kupferstich; 18,3 × 15,2 cm (Blattmaß), 14,7 × 11,6 cm (Platte); Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. 995-64

berühmten Dürer-Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts, die Bildnisstudie für den Papst auf dem »Rosenkranzfest«, mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Overbecks Besitz stammt (Abb. 4). Friedrich Winkler hatte das Blatt unter den Ankäufen aus Overbecks Nachlass entdeckt und Dürer wieder zuschreiben können.²⁷ Die Provenienz spricht dafür, dass sich die Dürer-Zeichnung schon zu Lebzeiten in Overbecks Besitz befand. Deren Technik weist mit dem Horny-Bildnis große Ähnlichkeit auf, und dies bezieht sich vor allem auf den Einsatz der spitzen Feder, mit der die Oberfläche des Gesichts modelliert und präzise – nämlich »wahr« und »treu« zur Natur – bezeichnet wird. Die Bildniszeichnung mit der Feder wurde im Kreis der deutschrömischen Künstler zu einer selbstgestellten Schwierigkeit, die Bewunderung erzeugte. So schreibt der Göttin-

ger Maler Carl Wilhelm Oesterley am 4. Januar 1828 aus Rom an seinen Bruder: »Besonders aber machen hier einige Portraits Aufsehen, die ich mit der Feder gezeichnet habe. Diese Art zu zeichnen macht mir umso mehr Freude, je schwieriger sie ist, und es mir so leicht nicht einer nachmacht. Ich zeichne mir alle meine Freunde hier.«²⁸

Im Vergleich mit Overbeck, der zuletzt den weicheren Bleistift und die Kreide bevorzugte, hat Julius Schnorr von Carolsfeld ohne Frage die größere Fertigkeit im Zeichnen mit der Feder besessen und diese Technik im Nazarenerkreis perfektioniert. Die Bandbreite der von ihm in Feder bearbeiteten Gattungen reicht vom Porträt über die Aktstudie (Kat. 5) und die Landschaft bis hin zum vollkommen durchgezeichneten Historienbild. Viele der vorbereitenden



4 Albrecht Dürer: Männlicher Kopf im Profil (Studie für den Papst auf dem Rosenkranzfest), 1506, Pinsel in Grau auf blauem Papier, weiß gehöhlt; 19,8 × 20 cm; Kupferstichkabinett SMB, Ident.-Nr. KdZ 15307

Studien für die »Bibel in Bildern«, die ab den frühen 1820er Jahren entstanden, sind Federzeichnungen. Schnorr's Blätter zeigen den reflektierten Einsatz unterschiedlicher Tinten in Schwarz, Grau und Braun. Vor allem die in brauner Tinte ausgeführten Federzeichnungen sind als Ausdruck des Wettstreits mit den großen Zeichnern des 16. Jahrhunderts, Raffael und Dürer, zu bewerten.

Die Möglichkeiten des Einsatzes der Feder in der Landschaftszeichnung offenbart ein Frühwerk von Schnorr aus dem Jahr 1815. Schnorr's »Bewaldete Landschaft mit Landvolk und Herde am Brunnen« ist eine mit figürlicher Staffage erfüllte Phantasie über die niederösterreichische Landschaft, die sich der angehende Maler gemeinsam mit den Brüdern Olivier von Wien aus erwanderte (Kat. 2). An dem Blatt fällt die formale Symmetrie ins Auge, bei der dem ein Schutzdach formenden Baum auf der Mittelachse eine zentrale Bildfunktion zukommt. Zusammen mit den kleinformatischen Figuren fügt sich das Naturbild zu einer von Ordnung gestalteten Kulturlandschaft, in der glückliche Menschen ihren standesmäßig geregelten Tätigkeiten nachgehen. Die Andeutung

einer Liebesszene zwischen dem jungen Hirten und der Magd am Brunnen ist eine profane Variante der Geschichte von Jakob und Rahel, womit die heimische Landschaft lose mit der Wahrheit der biblischen Offenbarung verknüpft wird. Doch belässt Schnorr dies in der Anspielung. Es handelt sich eher um eine Ahnung der Poesie einfachen Landlebens, die in der Sache selbst liegt und nicht der Verbildlichung eines Prätextes bedarf. Das ländliche Personal erscheint altertümlich gekleidet und dem entspricht auch die Gesamtwirkung der Zeichnung, welche offenkundig altdeutsche und altniederländische Kupferstiche imitiert. Ein einheitlicher, kleinteiliger Strich, der sehr gegenstandsbezeichnend eingesetzt wird und kein dynamisches Eigenleben entfaltet, ist für die Wirkung entscheidend. Die einzelnen Striche sind äußerst kontrolliert gesetzt und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht ab. Die kleinteilig-altmeisterliche Ausführung verleiht der Landschaft eine Ruhe, welche zur Kontemplation einlädt. Natur und Kultur greifen wie bei den 1823 geschaffenen »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden« von Ferdinand Olivier untrennbar ineinander.²⁹

Oliviers Vorzeichnungen zu diesem Zyklus, und damit verwandte Blätter (Kat. 6), weisen eine ähnliche Handhabung der Feder auf. Die dürersteitliche ›Stechermanier‹ haben Schnorr und Olivier überaus gekonnt imitiert und zugleich vom Standpunkt der Moderne aus neu interpretiert. Es ist das dezidiert ›unzeichnerische‹ Erscheinungsbild der Blätter, auf dem jede Spur des eigentlichen Zeichenaktes getilgt erscheint und die manuelle Arbeit des Künstlers sich vollkommen dem Konzept unterordnet.

Das Zeichnen mit der Feder wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Wiedererfindung einer Tradition. Das Resultat war modern, ein hochreflektiertes Zeichnen wie zu Dürers Zeiten, bei dem das Arbeiten mit dem Naturvorbild die ingeniose Hervorbringung aus dem Genie des Künstlers, wie sie das 18. Jahrhundert favorisierte, ersetzte. Fraglos ist das bewusste Anknüpfen an die

Dürerzeit, über das 17. und 18. Jahrhundert hinweg, historisch mit patriotischen Gedanken, der Napoleon-Gegnerschaft der Deutschen, dem Anti-Akademismus und der Wiederentdeckung alter Kunst zur Begründung einer ›neudeutschen religiös-patriotischen Kunst‹ verbunden.³⁰ Dies bleibt für die künstlerischen Resultate dieser Epoche aber nur das notwendige Hintergrundwissen, um die Zeichnungen als historische Objekte in ihrem Kontext bestimmen zu können. Die Federzeichnungen der Nazarener sind auch nicht qualitativ an ihren Referenzobjekten der alten Kunst zu bemessen, da sie mit der reflektierten Anwendung der Federtechnik zu einer durchaus eigenständigen – in der Diktion der Zeit: ›eigentümlichen‹ – Bildlichkeit gelangt sind.³¹ Wohl nicht zu Unrecht werden sie zu den bedeutendsten Zeugnissen der Zeichenkunst in Deutschland – seit Dürer – gezählt.

- 1 Zu dem Blatt siehe zuletzt Norbert Sohr in Haas 2015, Kat. 25.
- 2 Zur Problematik von ›Wiedererfindung‹ und ›Tradition‹ im 18. und 19. Jahrhundert siehe vor allem Assmann 1997; Prickett 2009.
- 3 Vgl. die Materialsammlung in: Kunze 2005.
- 4 Vgl. Kemp 1979; Guichard 2004.
- 5 Vgl. Sieveking 1997, S. 24.
- 6 Vgl. Pichler/Ubl 2007.
- 7 Busch 2001b.
- 8 Kestner 1850, S. 150.
- 9 Sulzer 1775, Bd. 3, S. 943–944.
- 10 Vgl. dazu Grave 2008.
- 11 Brief Friedrich Overbecks an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 71.
- 12 Zum Begriff des Zeichenakts siehe Rosand 2001.
- 13 Vgl. dazu Thimann 2007.
- 14 Hier zit. nach Vasari/Burioni 2006, S. 104.
- 15 Zit. nach ebd., S. 104–105.
- 16 Vgl. dazu zuletzt Brakensiek/Michels/Sors 2016 (mit weiterführender Literatur).
- 17 Brief Friedrich Overbecks an den Bruder, Wien, 22. Mai 1807, in: Hasse 1887, S. 1064.

- 18 Vgl. dazu Thimann 2014, S. 33–68.
- 19 Zu diesem Konzept im Kontext der romantischen Kunst und Dichtung siehe zuletzt Thimann 2015, S. 18–19 (mit älterer Literatur).
- 20 Vgl. Rümman 1936; Sieveking 2001.
- 21 Vgl. Suhr 1993.
- 22 Vgl. Koschatzky 1988.
- 23 Zu den Zeichnungen dieser Serie siehe Grote 1938, S. 147.
- 24 Greve 2010.
- 25 Hutter/Lhotsky 1973.
- 26 Zu dem Blatt siehe Seeliger/Suhr 1993, S. 18–19, Kat. 1.
- 27 Das Blatt wurde 1934 vom Berliner Kupferstichkabinett erworben, nachdem Friedrich Winkler es 1932 unter den Zeichnungen Friedrich Overbecks in der Beuth-Schinkel-Sammlung entdeckt und als Studie zum »Rosenkranzfest« bestimmt hatte; vgl. Winkler 1932; Anzelewsky/Mielke 1984, S. 53.
- 28 Oesterley, Briefe, S. 83.
- 29 Siehe dazu bes. Märker 1979.
- 30 Vgl. dazu Büttner 1983.
- 31 Vgl. dazu Büttner 2009.