

Originalveröffentlichung in: Hübner, Christine ; Köllermann, Antje-Fee ; Thimann, Michael (Hrsgg.): *Romantische Blicke : deutsche Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, Petersberg 2018, S. 9-29

Das Jahrhundert der Zeichnung

Positionen der Handzeichnung zwischen 1780 und 1900

Dieser Aufsatz und diese Ausstellung wagen die These, dass das 19. Jahrhundert, zumindest in Deutschland, das Jahrhundert der Zeichnung gewesen sei. Warum? Warum soll nicht das 16. Jahrhundert mit der zeichnerisch so produktiven Dürerzeit das ›Jahrhundert der Zeichnung‹, und warum soll nicht das 18. Jahrhundert, in dem es in vielen Städten bereits professionelle Zeichenschulen und funktionierende Kunstakademien gab, ein ›Jahrhundert der Zeichnung‹ gewesen sein? Die Frage verlangt eine vielschichtige Beantwortung, die hier an einigen ausgewählten Themen der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts versucht werden soll. Mehr noch aber kann der Katalogteil in der Vielseitigkeit der dort vorgestellten zeichnerischen Positionen verdeutlichen, dass das 19. Jahrhundert das eigentliche ›Jahrhundert der Zeichnung‹ war. Denn zwischen etwa 1780 und 1900 wurde die Zeichenkunst in Deutschland sowie bei den vielen in Italien lebenden deutschen Künstlern zur leitenden Disziplin.¹

Namentlich ab 1800 wurde das Zeichnen wie nie zuvor mit kunsttheoretischer Bedeutung versehen und ideell aufgewertet. Im Entwurf und im reinen Umriss scheine, so die philosophische Begründung der Zeitgenossen, die Idee des Künstlers auf.² Auf die Kunst der vergangenen Jahrzehnte seit 1800 zurückblickend äußert der hannoversche Diplomat, Zeichner und Kunstsammler August Kestner in seinen *Römischen Studien* von 1850 den vielzitierten Satz: »Der Umriß ist die Begrenzung der Idee des Künstlers.«³ Man muss diese Aussage in ihrem Zeichenwert verstehen. Sie bezieht sich zum einen auf den Erfolg der Umrisszeichnung, der sich im späten 18. Jahrhundert durch die Vasenpublikationen Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins und die Umrissradierungen zu griechischen Dichtungen des englischen Bildhauers John Flaxman ankündigte und den Konturstil im frühen 19. Jahrhundert zum Hauptmedium der zeichnerischen Illustration machte. Selbst ein ausgesprochen eigenwilliger Künstler der Frühromantik wie Philipp Otto Runge führte seine bahnbrechenden Bildkonzepte wie den Zyklus der *Zeiten* (Abb. 1)⁴ in mit der Feder gezeichneten Umrissen als Reinzeichnungen aus, auch weil diese in ihrer Abstraktheit ein Höchstmaß an Ergänzungsmöglichkeiten für den Betrachter boten.⁵ Kestners Ausspruch

lässt sich andererseits auch viel grundsätzlicher auf das Thema der Handzeichnung beziehen: Die Zeichnung ist prinzipiell der ideellen Konzeption näher als die malerische Ausführung. Sie ist damit das intellektuelle Prinzip im Prozess der künstlerischen Hervorbringung und der materiellen Umsetzung weit überlegen. Anders herum gewendet: es lässt sich künstlerisch nicht sagen, was sich nicht im Umriss fassen lässt. Die Hochschätzung von Idee und Konzept gehört ganz allgemein zur Ideengeschichte des deutschen Idealismus, der im kunsthistorischen Epochendenken in Klassizismus und Romantik aufgegliedert worden ist. Das geistige Prinzip, das nunmehr im Zeichnen beschlossen lag, hatte diesem eine neue Nobilität verliehen, die es von der reinen Werkvorbereitung abheben sollte, als welche das Zeichnen noch im 18. Jahrhundert wesentlich gedient hatte.

Zur Ausstellung

Die Ausstellung möchte die Geschichte des Zeichnens in Deutschland und bei den in Italien lebenden deutschen Künstlern vom späten 18. Jahrhundert bis in die Jahre um 1900 erheben. Ausgangspunkt sind die Blätter im Kupferstichkabinett des Landesmuseums Hannover, die einen umfangreichen und kostbaren Bestand bilden. Allerdings können nicht alle Positionen der Handzeichnung im 19. Jahrhundert aus den Beständen der Sammlung repräsentiert werden, zumal einige wichtige Namen fehlen. Die Auswahl folgt daher denjenigen Schwerpunkten, welche die Sammlung im Verlauf ihrer Entstehung selbst aufgebaut hat. Hier spielen vor allem bildmäßig angelegte Zeichnungen, die motivisch zumeist der Gattung der Historie zuzuordnen sind, die tragende Rolle. Es ist uns ein Anliegen, gerade diese Gattung, die im 19. Jahrhundert äußerst geschätzt war und die Handzeichnung sogar mit der Ölmalerei konkurrieren ließ, stärker als gewöhnlich in den Fokus zu rücken. Der derzeitige Geschmack bevorzugt zweifellos die freien Skizzen und Studien, wobei die Naturstudien und Ölskizzen italienischer Landschaften heute zu den Favoriten beim Publikum zählen. In Hannover sind nur wenige wirkliche Skizzenblätter vorhanden (vgl. Kat. 22). Eher selten sind Arbeiten, die wie Christian Friedrich Tiecks ge-

1 Philipp Otto Runge, *Die Nacht*, 1803, Hamburger Kunsthalle





2 Christian Friedrich Tieck, Gewandstudien für Madonna mit stehendem Kind, 1809, Landesmuseum Hannover

3 Johannes Riepenhausen, Studienblatt, nach 1834, Landesmuseum Hannover (Leihgabe der Stadt Hannover)



konnte Gewandstudie (Abb. 2)⁶ von 1809 der Vorbereitung einer in das Gemälde umzusetzenden Bildidee dienen. Die vorhandenen Studienblätter sind überwiegend eigenständige Zeichnungen, die von den Künstlern schon in Hinblick auf ihren ästhetischen Eigenwert angefertigt wurden. Beispielsweise haben die Gebrüder Riepenhausen (Abb. 3)⁷ ihre Figurengruppen aus dem italienischen Straßen- und Volksleben bereits bildmäßig auf das Blatt gesetzt, vollendet gezeichnet und zudem noch abschließend aquarelliert. Die Studie selbst wird hier zum in sich abgeschlossenen Kunstwerk. Solche Blätter dienten sicher als Bildarchiv und motivisches Material für geplante Genrebilder, sie dürften aber auch als eigenständige Artefakte den Besitzer gewechselt haben.

Der vorliegende Aufsatz versucht einige thematische Felder des Zeichnens im 19. Jahrhundert zu beschreiben. Ganz bewusst ist dazu ein gattungs- und technikgeschichtlicher Schwerpunkt gewählt, der die materiellen und funktionalen Aspekte der Handzeichnung stärker in den Vordergrund treten lässt und daher nicht als kunsthistorischer Abriss nach einzelnen Künstlern, Schulen und Regionen zu verstehen ist. In den der Konzeption der Ausstellung vorangegangenen Seminaren wurden gerade diese Aspekte vertieft untersucht, womit auch den aktuellen Tendenzen der Handzeichnungsforschung gefolgt wurde.⁸

Zeichnen im Kollektiv

Die Geringschätzung der malerischen Umsetzung von zeichnerisch erarbeiteten Ideen lässt sich im 19. Jahrhundert, im Anschluss an klassizistische »Ideenkünstler« wie Asmus Jacob Carstens und Eberhard Wächter beobachten. Vor allem aber ist sie für die Nazarener charakteristisch, jener aus dem 1809 in Wien gegründeten Lukasbund hervorgegangenen Gruppe von Künstlern, die in der Erneuerung des christlichen und patriotischen Bildes die wesentlichen Aufgaben der Zeit erkannten und sich dazu stilistisch an die alten Meister um 1500 angeschlossen. Die Nazarener sahen das Zeichnen als ihre Haupttätigkeit und haben, wie Friedrich Overbeck, die Abwertung der materiellen Farbe bis fast zum gänzlichen Verzicht auf die Ölmalerei getrieben (vgl. etwa Kat. 15). Von den römischen Lukasbrüdern und Nazarenern gibt es eine große Menge von in reinen Umrissen ausgeführten Zeichnungen. Selbst Gewandstudien und Aktzeichnungen wurden in feinen Umrissen, zumeist mit dem spitzen Bleistift, ausgeführt. Die Umrisse haben bei diesen Blättern zumeist nicht die Härte der »Flaxmanischen Manier«,⁹ sondern sind erstaunlich weich, geradezu mit einer ätherischen Unbestimmtheit ausgeführt. In dieser Technik erlangten die Nazarener eine große Meisterschaft, die auf lange Sicht das Zeichnen in Deutschland allgemein beeinflusst hat. Ein weiterer Gedanke ging aus diesem Künstlerkollektiv hervor, der für die Entwicklung der Zeichnungskunst in Deutschland ebenfalls folgenreich war. Sie lehnten das schulisch-akademische Arbeiten ab, schlossen sich aber in immer wieder neuen Konstellationen zu Gruppen zusammen, um gemeinsam zu zeichnen.¹⁰ In Rom, wo die Künstler 1810 das leerstehende Kloster S. Isidoro bezogen hatten, ging es bei den Zu-

sammenkünften im ehemaligen Refektorium zumeist um die Aktzeichnung oder die gemeinsam angefertigten Gewandstudien, wobei sich die Künstler gegenseitig Modell standen (Abb. 4).¹¹ Dies hatte einerseits den lebensweltlichen Bezug, dass Modelle für das Aktzeichnen teuer und auch nicht leicht zu rekrutieren waren. Andererseits führte es auf der Praxisseite zur Entstehung von eigentümlichen Zeichnungsgruppen, in denen dasselbe Motiv von unterschiedlichen Händen und aus verschiedenen Blickwinkeln gezeichnet erscheint. Die Zeichnungen ähneln sich hinsichtlich des Stils dabei so sehr, dass die Zuschreibung noch heute bei den meisten Blättern diskutiert wird. Ganz im Gegensatz zu den unzählig oft reproduzierten festgelegten akademischen Posen, wie sie im 18. Jahrhundert noch zur Ausbildung gehörten, diente das kollektive Verfahren dazu, einen ungetrübten Blick auf die Natur einzuüben und das »Wahre« in den Dingen zu finden. In der Ausstellung ist die Aktzeichnung des Knaben Xaverio von Franz Pfaff (Kat. 10) ein herausragendes Beispiel für dieses Verfahren, zumal sich ein Overbeck zugeschriebenes Gegenstück, das wohl am selben Tag zur selben Zeit entstand, erhalten hat (Abb. S. 54). Man sieht diesen Blättern förmlich an, wie groß die Bemühung der romantischen Generation war, die akademische Praktik zu vergessen und durch ungetrübte Naturerfahrung und Nachahmung zu einer neuen Wahrheit der Dinge und der Natur vorzudringen. Viele Künstler lösten sich von ihrer akademischen Herkunft und der Ausbildungsroutine und bestritten als »idealistische« Künstler daher eigene Wege als Zeichner. Dies ist auch von einem offenkundigen Wandel in der Zeichentechnik begleitet gewesen. Schon die Nazarener bevorzugten den Bleistift oder Graphit, um ihre Studien zu zeichnen. Der Bleistift wird im frühen 19. Jahrhundert zum wichtigsten Instrument für alle Gattungen des Zeichnens, so auch für die im Freien aufgenommene Naturstudie. Ludwig Richter hat dies in seinen *Lebenserinnerungen* mit einer berühmt gewordenen Formulierung beschrieben:

»Wir hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht; kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben.«¹²

Bemerkenswerterweise sind auch die Landschaftsmaler im Kollektiv ausgezogen, um mit dem Bleistift ihre Naturstudien zu erjagen. Die hier ausgestellte Zeichnung von Heinrich Reinhold (Kat. 28) ist 1824 in der Serpentara, dem berühmten Eichenwäldchen oberhalb von Olevano, entstanden. Die deutschen Künstler hatten die Serpentara auf ihrer Motivsuche im Umland Roms entdeckt. Reinhold ist in Begleitung von Johann Christoph Erhard, Joseph Anton Koch und Carl Wilhelm Götzlöff 1821/22





5 Carl Müller, Andreas Müller, Franz Ittenbach und Ernst Deger in Assisi beim gemeinsamen Zeichnen, 1840, Darmstadt, Mathildenhöhe

dort gewesen und verbrachte als Gast der Casa Baldi den Sommer 1824 dort erneut zusammen mit Johann Joachim Faber, Johann Heinrich Schilbach und Ludwig Richter. Die Künstler arbeiteten auch hier kollektiv an formalen Problemen der Naturerfassung, zeichneten gemeinsam oder legten sich gegenseitig ihre Blätter zur Begutachtung vor. Wie sehr der Gedanke des Kollektivs in die Auffassung vom Künstlerberuf eingegangen ist, verdeutlicht ein Skizzenbuchblatt von Carl Müller aus dem Jahr 1840 (Abb. 5), das drei Maler der Düsseldorfer Schule, seinen Bruder Andreas Müller, Franz Ittenbach und Ernst Deger, auf ihrer Italienreise in Assisi beim gemeinsamen Zeichnen zeigt.¹³ Die Aufmerksamkeit der Zeichner, die allesamt zur ›zweiten‹ Nazarener-Generation gehörten und Schüler Wilhelm Schadows waren, gilt hier den mittelalterlichen Monumenten Assisis, die in Vorbereitung auf die Ausführung eines eigenen kollektiven Wandmalereiprojekts in der Apollinariskirche in Remagen studiert werden.

4 Wilhelm Schadow, Gewandstudie (Joseph Wintergerst im bodenlangen Mantel), 1811/13, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

Stilprobleme: Nachahmung und Differenz

Die Geschichte der Handzeichnung in den Jahren nach 1800 ist gekennzeichnet durch eine Vielzahl von individuellen Positionen, die sich vom Universalismus des europäischen Neoklassizismus absetzen. Bemerkenswert ist, und dies haben die jüngeren Untersuchungen zum Ausbildungswesen im späten 18. Jahrhundert an den europäischen Akademien deutlich gemacht, wie sehr vereinheitlicht die Unterrichtsmethoden waren.¹⁴ Die der romantischen Generation zugehörigen Zeichner verließen durchweg mit denselben Standards der Künftlerausbildung versehen die Akademie, haben sich dann aber überaus individuell weiterentwickelt. Neue ästhetische Paradigmen sind hierfür natürlich entscheidend, wobei vor allem die ›Wiederentdeckung‹ der alten Kunst der frühen Italiener und der Dürerzeit zu nennen ist. Die Beschäftigung mit den Werken des Spätmittelalters und der Renaissance ließ nicht nur die religiöse ›Wahrheit‹ der alten Bilder zum Ideal werden, auch hinsichtlich der Handzeichnung wurden alte Techniken und Stilmodi wiederbelebt. Gerade auf die offenkundigen Parallelen zwischen der altdeutschen und der romantischen Zeichnung im Sinne der bewussten Wiederbelebung einer älteren Kunstepoche wurde in der Forschung hingewiesen.¹⁵ Dies betrifft auf Seiten der Technik vor allem die Arbeit mit der Feder in einer auf den präzisen Strich konzentrierten Art und Weise, wie man sie bei Raffael, Dürer und ihren Zeitgenossen studieren konnte.¹⁶ Diese Haltung steht in einem bewussten Gegensatz zu der virtuosen Federzeichnung des Spätbarock, wie sie im 18. Jahrhundert gepflegt wurde. Statt der zeichnerischen Virtuosität durch skizzenhafte Andeutung und der atmosphärischen Aufladung durch pulsierende Lavierungen traten um 1800 der präzise Strich und die sorgsam angelegte Schraffur als ideale Ausdrucksmodi hervor. In der Ausstellung ist diese romantische Innovation durch die Federzeichnungen der Brüder Riepenhausen (Kat. 7), von Joseph Anton Koch (Kat. 9) und durch diejenigen von Julius Schnorr von Carolsfeld (Kat. 13, 14) hinlänglich illustriert. Manche Zeichner, wie der spätere hannoversche Hofmaler Carl Wilhelm Oesterley, der zwischen 1826 und 1828 in Rom war, entwickelten auch auf dem Feld des Porträts eine ganz eigene Virtuosität der Federzeichnung (Abb. 6).¹⁷ Die Federzeichnungen der Romantik sind technisch und motivisch im Geiste der alten Meister ausgeführt, doch ist hier weniger das Nachahmungsverhältnis zu beschreiben, als vielmehr die Differenz erfahrung, die sich bei ihrer Betrachtung einstellt. Für die Technik ist das ästhetische Paradigma des Umrissstils nämlich nicht folgenlos geblieben. So ist bei der Federzeichnung die Neigung zur Bildung fester Konturen zu beobachten, auch eine gewisse Härte in der Strichführung ist den Arbeiten der deutschen Romantik eigen. Wo sich selbst bei einem kontrollierten Zeichner wie Raffael die virtuose Skizzenhaftigkeit im Umgang mit der Feder noch erahnen lässt, ist bei den romantischen Federzeichnungen eine bestimmte Strichführung mit dem Verzicht auf vordergründige Virtuosität zu beobachten.¹⁸ Für die Romantiker lag in der Wiederverwendung der alten Techniken die Möglichkeit verborgen, ihren Zeichnungen ›Charakter‹ zu verleihen, was

gegen die vordergründige Zurschaustellung von Genie und Virtuosität im Sinne des 18. Jahrhunderts ausgespielt wurde. Der Hinwendung zur alten Kunst entspricht um 1800 auch das Postulat der Wahrheit der Natur, oder um es präziser zu formulieren: Der Rückgriff auf die alte Kunst um 1500 wurde als ein Rückgang auf die wahre Natur angesehen, da man glaubte, dass die alten Künstler wie Dürer die Natur noch wahrhaft und unverbildet angesehen hatten und ihr Blick noch nicht durch eine »akademische Manier« verstellt war. Der Rekurs auf die alte Kunst und derjenige auf die Natur können also als die beiden Enden der romantischen Kunstrevolte bezeichnet werden.

Die Härte des Strichs wurde vor allem mit den Werken der Druckgrafik der Renaissance assoziiert. Hier ist der Terminus der »Stechermanier« von Bedeutung.¹⁹ In direkter Anlehnung an die Härte und Präzision der Kupferstiche Dürers wurde sowohl mit dem Bleistift wie mit der Feder gezeichnet. Eine bildmäßig ausgeführte Bleistiftzeichnung von Theodor Rehbenitz von 1820 (Abb. 7)²⁰, welche die *Heimsuchung Mariens* zeigt, kann

hier als Beispiel angeführt werden. In Rom gezeichnet erstaunt der strikte zeichnerische Rekurs auf die Dürerzeit, obgleich die Komposition der Szene unter einer Loggia auf Modelle der umbrischen Frührenaissance zurückzuführen ist und letztlich auch Friedrich Overbecks auf Pergament ausgeführtes Aquarell-Diptychon *Verkündigung und Heimsuchung* von 1814/16 zitiert.²¹ Mit spitzem Bleistift setzt Rehbenitz aber feinste Kreuz- und Parallelschraffuren, die er vermutlich an den Meisterstichen Dürers studiert hatte, von denen auch Exemplare in deutschem Künstlerbesitz in Rom nachweisbar sind. Dem italienischen Kompositionsmodell fügte er Figuren ein, deren Gewandung durch eine offenkundige Härte und die Verwendung spätgotischer Knickfalten altdeutsch wirkt. Die ausgesprochene Flächigkeit der Darstellung ist kein zeichnerisches Unvermögen, sondern intendiert und kalkuliert eingesetzt, um eine altertümlische, »wahre« Wirkung zu erzielen. Dieser stilistische Synkretismus ist für die Werke der deutschen Romantiker in Rom bezeichnend.

6 Carl Wilhelm Oesterley, *Bildnis der Elisabetta Zanetti*, 1828, Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen



7 Theodor Rehbenitz, *Heimsuchung Mariens*, 1820, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Bilderbibeln

In der Ausstellung sind einige bildmäÙig ausgeführte Blätter vertreten, die in der Ernsthaftigkeit des Vortrags und der Totalität ihrer Ausführung beeindruckend sind. Hierbei handelt es sich zumeist um Arbeiten für Bilderbibeln, denn ein großer Teil der zeichnerischen Produktion wurde im 19. Jahrhundert in Hinblick auf illustrierte Buchprojekte unternommen. Dies gilt sowohl für die arabischen Randzeichnungen Eugen Napoleon Neureuthers (Kat. 24) wie auch für einen wesentlichen Teil der Zeichnungen der Nazarener. Julius Schnorr von Carolsfeld ragt hier hervor, der Hunderte von Zeichnungen zunächst in brauner, später in schwarzer Feder für sein Projekt einer illustrierten *Bibel in Bildern* angefertigt hat. Diese erschien erst zwischen 1852 und 1860 in Holzschnitt ausgeführt in Leipzig. Das Zeichnen für Bilderbibelprojekte war eine Herausforderung für den einzelnen Künstler wie auch für das Kollektiv. Von den Deutschrömern sind mehrere Versuche überliefert, Bibelillustrationen in kollektiver Anstrengung zu schaffen. Dies geschah ab 1821 in verschiedenen »Komponiervereinen«, die wesentlich nazarenisch geprägt waren und das Komponieren von biblischen Historien sowohl zur Verbesserung der Fähigkeiten als Zeichner kultivierten wie auch in Hinblick auf geplante Buchpublikationen. Wie Julius Schnorr von Carolsfeld beteiligte sich Friedrich Olivier im ab 1821 tätigen Komponierverein im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol. Er war aber auch der erste, der 1836 erfolgreich eine illustrierte *Volks-Bilder-Bibel* publizieren konnte. Das ausgestellte Blatt *Christus im Tempel* (Kat. 12) lässt sich den Vorarbeiten zu diesem Buchprojekt gerade aufgrund seines penibel ausgeführten Charakters jedoch nicht eindeutig zuordnen und dürfte als eine selbständige Wiederholung der zum Druck gelangten Bildidee gelten. Dies macht der Vergleich mit einer erhaltenen Vorzeichnung der *Verkündigung an die Hirten* für die *Volks-Bilder-Bibel* (Abb. 8)²² in Privatbesitz deutlich: Im Gegensatz zu dem Blatt in Hannover, das keine Reuestriche aufweist und mit zarten Lavierungen und Weißhöhungen den künstlerischen Akt letzter Vollendung vor Augen führt, ist die Vorzeichnung viel freier und skizzenhafter aufgefasst. Über dem weichen und locker geführten Bleistift legt Olivier schnell ausgeführte lavierte Flächen an, um Hell- und Dunkelzonen für die Umsetzung in die Radierung zu unterscheiden. Die Beobachtung, dass es sich um eine wirkliche Skizze handelt, wird dadurch noch verstärkt, dass Olivier die gesamte Komposition vor der grafischen Umsetzung noch einmal grundlegend verändert hat.

Die Vorzeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld sind zumeist schon in Feder ausgeführt und künden auch in ihrer Skizzenhaftigkeit von dem souveränen Zeichner in Hinblick auf das Figürliche. Schnorr hatte das Projekt einer Bilderbibel schon in den 1820er Jahren begonnen. In Hannover befindet sich ein weiteres Blatt von seiner Hand mit der Darstellung der *Verstoßung der Hagar*, das nur mittelbar zur *Bibel in Bildern* zu zählen ist (Abb. 9).²³ In den 1840er Jahren wurde ihm die Möglichkeit eröffnet, sich zusammen mit anderen Zeichnern an einer illustrierten Bibel des Verlegers Cotta zu beteiligen, die 1850 erschien.²⁴ Schnorr nahm diese Chance gewissermaßen als Teiler-



8 Friedrich Olivier, *Verkündigung an die Hirten*, um 1830, Hamburg, Privatbesitz

folg der nazarenischen Bemühungen um die Bilderbibel wahr und zeichnete mit der Feder dazu einige Entwürfe. Diese Zeichnungen sind kleiner als die üblichen Blätter für die »große« Bilderbibel, die auch über einen Zeitraum von dreißig Jahren fast immer das gleiche Format aufweisen. Das Blatt in Hannover ist mit schwarzer Feder über einer Bleistiftskizze ausgeführt und zeigt auch in diesem weit fortgeschrittenen Zustand der Erarbeitung der Bildidee Veränderungen im Detail, die Schnorr als einen unermüdlich zeichnenden Perfektionisten ausweisen.

Das Zeichnen für Bilderbibeln ist noch in einer allgemeinen Perspektive für die Geschichte des Zeichnens im Deutschland des 19. Jahrhunderts bemerkenswert. Kaum in einem anderen Land wurden so häufig Szenen aus der Bibel illustriert wie in Deutschland und in Rom innerhalb der deutschen Kolonie. Hier vermengen sich künstlerische und religiöse Argumente, die auch die ausgesprochene und sich radikal polarisierende Konfessionalisierung innerhalb der deutschen Künstlerschaft betreffen. Das Zeichnen nach der Bibel nahm selbst den Charakter einer gottesdienstlichen Verrichtung an. Es war eine religiöse Meditation über das Wort der Bibel und eine von der Hilfe Gottes beglückte Hervorbringung zugleich, welche das Bibelzeichnen stimulierte. Friedrich Overbeck hat Gebet und Zeichenakt in einem Brief vom 20. Dezember 1850 an seine Schwester in eine direkte Beziehung gesetzt, in dem er seinen Tagesablauf minutiös beschreibt. Die ge-

nannte Kirche, die Overbeck täglich zum Frühgebet besuchte, ist die Kirche S. Tommaso ai Cenci, die unmittelbar neben seiner damaligen Wohnung im Palazzo Cenci im römischen Ghetto liegt:

»Mein erster Gang in der Frühe, bey jetziger Jahreszeit vor Tag, ist eine kleine Kirche bey unserm Hause, wo ich der Morgenandacht beywohne, [...] Wenn der Tag also mit Gott begonnen ist, so geh ich an's Tageswerk, aber während das Frühstück bereitet wird, zunächst an eine kleinere Beschäftigung, das ist, irgend eine Zeichnung, wie etwa die evangelischen von denen Du mehrere gesehen hast; in diesem Augenblick aber ist es gewöhnlich ein sogenanntes Stations-bild deren ich 14 zu machen unternom[m]en habe; diese stellen in 14 Momenten den letzten Weg unsers Heilandes – den Kreuzweg – dar, die ich in Acquarell-farben ausführe und bestim[m]t sind zum Gebrauch für Kirchen vervielfältigt zu werden. Um halb 9 Uhr ist dann die

Stunde des Frühstücks; und erst nach dem Frühstück beginnt die eigentliche Tagesarbeit, die im Oel-malen besteht; [...] Dies die Beschäftigung bis zur Essenszeit um 2 Uhr; der Nachmittag gehört bey gegenwärtigen kurzen Tagen der Erholung durch vorkom[m]ende Geschäftsgänge. In der stillen Abendstunde dagegen findest Du mich wieder bey einer anderen Arbeit, und zwar mit Entwürfen zu neuen auszuführenden Zeichnungen beschäftigt, was mit ganz besonderm Reitz verbunden ist. Gegenwärtig sind es theils die obenerwähnten Stations-bilder, theils eine andere Sam[m]lung, welche die 7 Sacramente mit erläuternden und die Lehre über dieselben aus der Bibel nachweisende Randverzierungen, enthalten soll. Indem ich auf diese Weise in der Abwechslung selbst Erfrischung des Geistes finde, gelingt es mir, wie Du siehst, eine Menge von Arbeiten zu fördern, und Du wirst es mir gerne glauben, wenn ich Dir sage, daß ich bey dieser Lebensweise keinen Crösus beneide.«²⁵

9 Julius Schnorr von Carolsfeld, Verstoßung der Hagar, um 1845/50, Landesmuseum Hannover





10 August Wilhelm Ahlborn, Jesus ruft die Kindlein zu sich, 1852, Italienisches Skizzenbuch, Fol. 109, Landesmuseum Hannover

11 August Wilhelm Ahlborn: Noli me Tangere, 1852, Italienisches Skizzenbuch, Fol. 98, Landesmuseum Hannover



Für Overbeck nahm das Zeichnen zunehmend eine meditative Funktion an. Charakteristisch ist, dass er diese Arbeit wohl konsequent in den Morgen- und Abendstunden ausgeübt hat und damit die Stille vor und nach der Geschäftigkeit des Tages als besonders beglückend eingestuft hat. Er zeichnete täglich und wiederholte gelungene und erfolgreiche Bildideen oft mehrfach, nicht ohne sie im Detail wieder zu verändern und den Zeichnungen damit individuelle Züge zu verleihen. Das große Blatt *Christus segnet die Kinder* (Kat. 15) ist ein sprechendes Zeugnis für diese Praxis, bei der es keineswegs nur um künstlerische Verbesserung ging, sondern um die zeichnerische Niederlegung geistlich-religiöser Erfahrungen. Overbeck veränderte noch im hohen Alter die äußerst erfolgreiche Komposition, die durch druckgrafische Verbreitung in Europa bekannt war.

In der Tendenz zu zeichnerischen Groß- und Langzeitprojekten ist das Bibelzeichnen offenbar ein herausragendes Spezifikum. Den Bilderbibelprojekten sehr nahe, wenngleich nicht auf eine Publikation ausgelegt, stehen die Arbeiten, die sich im sogenannten *Italienischen Skizzenbuch* des in Hannover geborenen Malers Wilhelm Ahlborn erhalten haben (Kat. 31). Der zum Katholizismus konvertierte Künstler lebte seit 1847 in Italien. In seinem letzten Lebensjahrzehnt entstanden die Zeichnungen zu Evangelien und Apostelgeschichte, Zeugnisse intensiven Bibelstudiums, die sich auf den letzten Seiten des Skizzenbuchs finden. Zu Ahlborns wenigen stetigen Kontakten in Italien zählte Friedrich Overbeck, dessen Einfluss hier möglicherweise auslösend war. Der tiefgläubige Landschaftsmaler, für den die Komposition von Historien eine künstlerische Herausforderung darstellte, arbeitete ohne nachweisbaren Auftrag an den Zeichnungen, die sich in ihrer Themenauswahl an den Bilderbibelprojekten der Nazarener anzulehnen scheinen (Abb. 10).²⁶ Zugleich haben die lavierten Federzeichnungen über Bleistift aber auch den Charakter von selbst gestellten Komponieraufgaben, etwa wenn das *Noli me tangere* (Abb. 11)²⁷ aus zwei unterschiedlichen Perspektiven und mit deutlichen Variationen nebeneinander auf eine Skizzenbuchseite gestellt wird. Da sich Ahlborn damals der künstlerischen Ausbildung seines Neffen Adolf, den er ebenfalls zum Eintritt in die katholische Kirche führte, widmete, könnten die Zeichnungen auch in diesem Kontext entstanden sein.²⁸

Wiederholung und Variation

Viele der in der Ausstellung vertretenen Werke sind in mehreren Fassungen nachweisbar. Eigenhändige, mehr oder weniger variantenreiche Repliken zeichnerischer Werke sind ein weiteres Phänomen des 19. Jahrhunderts und entstanden aus unterschiedlichsten Motivationen heraus. Bei Zeichnern, die ihrer eigenen Kunstauffassung treu blieben, konnten Motive unberührt von den Entwicklungen ihrer Zeit mehrere Jahrzehnte annähernd unverändert überdauern und später wieder auftauchen. In seinen letzten beiden Lebensjahren besann sich beispielsweise Eugen Napoleon Neureuther noch einmal auf die Entwürfe seiner erfolgreichen Serie von Federlithografien der 1829 erschienenen *Randzeichnungen zu Goethe's Balladen und Ro-*

manzen. Mit nur minimalen Abänderungen überführte der 75-jährige Künstler die feinlinigen, von *Albrecht Dürers christlich mythologischen Handzeichnungen*²⁹ beeinflussten Arabesken in den Jahren 1881–1882 in stimmungsvoll kolorierte Aquarelle. Die *Kunst-Chronik* bescheinigte dem Künstler dennoch, in der Ausführung der ein halbes Jahrhundert »alten« Kompositionen, sich »die ganze Frische und Spannkraft der Jugend« bewahrt zu haben.³⁰ Neureuther, dessen *Mailied* (Kat. 24) als »konservative Neuauflage« bezeichnet werden kann, ist keinesfalls ein Einzelfall. Wenn etwa Johann Erdmann Hummel in seinem Künstlerleben immer wieder auf einen Fundus an Zeichnungen zurückgreift, den er sich während seines Italienaufenthalts im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts angelegt hat, so gestaltet sich eine Datierung mitunter schwierig (Kat. 5). Waren es in der Frühen Neuzeit die Werkstattbetriebe der Alten Meister, die im Medium der Malerei erfolgreiche Kompositionen verbreiteten, sind es in der intimeren Handzeichnung die Künstler selbst, die auf die Anforderungen und Wünsche von Auftraggebern, privaten Sammlern und Kunstmarkt reagieren. Im Werk der aus Göttingen stammenden Gebrüder Riepenhausen finden sich mehrere Motive, die über einen längeren Zeitraum mehrfach wiederholt und neu bearbeitet wurden.³¹ Aus der 1816 erschienenen Serie von Radierungen zum Leben *Raphael Sanzio's von Urbino*, zu der sich in Hannover eine sorgfältig in Feder ausgeführte Vorzeichnung befindet (Kat. 7), ist es die *Vision Raffaels* als eines der zentralen Themen romantischer Raffaelverehrung, an dem die Brüder in den folgenden Jahren in Malerei, Zeichnung und Grafik stetig weiter arbeiteten. Abweichend von der Anlage ihrer Radierung entwickelten die Brüder, die 1820 durch

12 Johannes (?) Riepenhausen, *Vision Raffaels*, 1821, Kopenhagen, Thorvaldsdens Museum





13 Franz und Johannes Riepenhausen, *Vision Raffaels*, um 1821, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Graf Athanasius Raczyński mit einer Gemäldefassung beauftragt wurden, die Komposition weiter. Neben mindestens drei Ausführungen in Öl auf Leinwand sind zwei annähernd gleichformatige Umsetzungen des Motivs auf Papier nachweisbar, die sich in der Sammlung des Bildhauers Bertel Thorvaldsen befanden und in etwa zeitgleich mit dem Gemäldeauftrag entstanden sein dürften.³² Während die bildmäßige aquarellierte Fassung (Abb. 12)³³ in Komposition und Details dem Gemälde aus der Sammlung Raczyński nahe steht, zeigen sich in der annähernd monochromen Ausführung (Abb. 13)³⁴ deutliche Abweichungen im Kostüm sowie in der Anordnung der Requisiten, welchen hier unter anderem eine Mappe als Hinweis auf die Bedeutung der Zeichnung hinzugefügt wurde. Diese Komposition hat Johannes Riepenhausen schließlich 1833 für die Folge der *12 Umriss zum Leben Raffaels von Urbino* radiert.³⁵ Während hier eine kontinuierliche Weiterentwicklung eines Bildmotivs erfolgt, in den Wiederholungen also auch die Reflexion über ein gewähltes Thema sichtbar ist, stieß das Anfertigen von Repliken als Geschäftsmodell der Riepenhausen durchaus auf Kritik. Diese erkannten die Gefahr, dabei in ein zunehmend schematisches Kopieren einzelner Bildformeln zu verfallen und die spezifischen und hoch geschätzten Qualitäten des Entwurfs und der ersten Ausführung zu verlieren. Der Arzt Hermann Friedländer, der 1815 in Begleitung Philipp Veits nach Rom kam und dort im Kreis der deutschen Künstler verkehrte, brachte in den *Ansichten von Italien* seine Enttäuschung darüber zum Ausdruck:

»Voll Talent und Geschmack befließigen sie [die Gebrüder Riepenhausen] sich leider eines Verfahrens, welches den höheren Forderungen der Kunst nicht genügt. Zufrieden, einige ansprechende Kompositionen hervorgebracht zu haben, [...] gefallen sie

sich nun in beständigen Wiederholungen derselben, wobei denn das Fabrikmäßige der Arbeit schwer zu vermeiden ist. Kopie von Kopie veranstaltend können Sie Anschauung und Studium der Natur zwar entzählen, doch nicht von einer gewissen Manier sich frei halten, die nothwendig auf diese Weise sich bildet.«³⁶

Eine Komposition, die ganz am Anfang einer Reihe von Wiederholungen steht, ist Friedrich Prellers *Hochgebirgslandschaft mit Geiern* (Kat. 33), die der Weimarer Maler mit kleineren Variationen in der Staffage sowie in unterschiedlichsten Techniken von der monochromen Sepiazeichnung über Aquarelle bis hin zu einem Ölgemälde verbreitet hat. Einen nicht auf die Nachfrage des Kunstmarkts ausgerichteten, sondern ganz im Gegenteil äußerst privaten Charakter besitzen die zeichnerischen Wiederholungen des Gedächtnisbildes an die verstorbene Tochter Edward von Steinles (Kat. 42), die zur Erinnerung für nahe Freunde geschaffen wurden.

Was für eine Bedeutung Wiederholungen im Zuge des Werkprozesses besaßen, zeigen zwei Zeichnungen von Carl Friedrich Lessing zur epischen Dichtung *Walther und Hildegund*, die im Abstand von einigen Monaten entstanden. Das auf den Februar 1831 datierte Blatt im Cincinnati Art Museum (Abb. 14)³⁷ zeigt das an einem Berghang ruhende Paar und ihr Pferd als zarte und sorgfältig ausgeführte Bleistiftzeichnung mit wenigen verhaltenen Lavierungen. Blätter wie dieses wurden hoch geschätzt. So schrieb der Dichter Friedrich von Uechtritz über Lessings Zeichnungen:

»[...] diese Entwürfe sind keinesweges leichthingeworfne, nur eben das nothwendigste andeutende Skizzen. Wie Minerva aus dem Haupte des Jupiters springen die malerischen Ideen sogleich in bestimmtester Gestalt und gleichsam in voller Rüstung aus dem Haupte Lessings hervor.«³⁸

Dass Lessings Helden nicht immer »in voller Rüstung« geboren wurden, zeigt die im Dezember desselben Jahres überarbeitete Fassung, die sich heute in Hannover befindet (Kat. 19). Wie ein Kostümbildner stattet der Künstler seine in der früheren Zeichnung noch schlicht gekleideten Protagonisten nach und nach aus, indem er der nahezu unveränderten Gruppe Details wie Sattel und Zaumzeug für das Pferd, ein um den Kopf gebundenes Tuch für Hildegund sowie die neben Walther abgelegten Waffen und die Rüstung hinzufügt.

Eine wichtige Rolle im Werkprozess spielt die Pause als die unmittelbarste und am wenigsten künstlerische Form der Wiederholung. Der Zeichner folgt einer bereits zuvor zu Papier gebrachten Linie ohne jeglichen Zug.³⁹ Bei dieser alten Kopiertechnik wird das Papier durch Tränken mit Öl oder Wachs transparent gemacht, so dass die zu kopierende Vorlage durch das aufgelegte Blatt scheint. Neben ihrer Bedeutung bei der Klärung und Überarbeitung einzelner Passagen im Werkprozess dienten Pausen aber auch zur Vervielfältigung sowie Archivierung zeichnerischer Arbeiten. So hat Julius Schnorr von Carolsfeld, wenn



14 Carl Friedrich Lessing: *Walther und Hildegund auf der Flucht*, 1831, Ohio, Cincinnati Art Museum, Stiftung Joseph Longworth

er Zeichnungen verkaufte, diese vorher für sich durchgepaust.⁴⁰ Auch in bedeutenden Handzeichnungssammlungen des 19. Jahrhunderts waren diese einfachen Kopien vertreten. So besaß der Hamburger Kaufmann Arnold Otto Meyer, dessen Sammlung 1914 bei C. G. Boerner in Leipzig versteigert wurde, Pausen nach Zeichnungen und Gemälden von Bonaventura Genelli, Moritz von Schwind, Joseph Anton Koch, Philipp Veit sowie Julius Schnorr von Carolsfeld. Von Letzterem sind im Auktionskatalog 18 Federzeichnungen zum Nibelungenzyklus auf Pauspapier aufgeführt.⁴¹

Monumentale Zeichnungen: Kartons im 19. Jahrhundert

Das Landesmuseum Hannover verfügt über eine bedeutende Anzahl von Kartons des 19. Jahrhunderts, die aus konservatorischen Gründen nicht in die Ausstellung aufgenommen werden konnten. Es ist jedoch zu betonen, dass die Hannoverschen Kartons zu den bedeutenden Zeichnungen des 19. Jahrhunderts im Besitz des Hauses zu zählen sind. Derartige Monumentalzeichnungen galten in den Jahrzehnten nach ihrer Entstehung als he-

rausragende Kunstwerke und wurden in Deutschland museal präsentiert.⁴² Der sogenannte Kartonsaal, das Herzstück der 1876 eröffneten Berliner Nationalgalerie, war allein der Aufnahme der monumentalen Kartons vorbehalten, die Peter Cornelius für seine großen Wandbildprojekte in München und Berlin geschaffen hatte.⁴³ Die Veränderung des Geschmacks und die Abwertung der idealistischen Linienkunst im Vollzug der künstlerischen Moderne hat die Kartonzeichnungen fast überall aus den Museen verschwinden lassen. Die konservatorischen Probleme, die Riesenformate schadenfrei aufzubewahren oder auszustellen, hat neben den Verlusten durch den 2. Weltkrieg die schiere Existenz von Kartons zu einer Seltenheit werden lassen. Im Landesmuseum sind vor allem die beiden Kartons zu erwähnen, die Peter Cornelius und Wilhelm Schadow 1816/17 anlässlich der Ausmalung der Casa Bartholdy in Rom geschaffen haben.⁴⁴ Schon früh wurden diese Zeichnungen angekauft. Cornelius' Karton der *Traumdeutung Josephs vor dem Pharao* (Abb. 15) etwa war ursprünglich im Besitz des Frankfurter Kunsthändlers Wenner, der die Nazarener intensiv förderte, und gelangte über die



15 Peter Cornelius, Traumdeutung Josephs vor dem Pharao, Karton zur Casa Bartholdy, 1816, Landesmuseum Hannover

Sammlung Hausmann 1873 in das Museum. Die Ausmalung der sogenannten Casa Bartholdy, genau genommen handelte es sich nur um ein Zimmer in der angemieteten Wohnung des preußischen Generalkonsuls Jakob Ludwig Salomon Bartholdy im Palazzo Zuccari an der Spanischen Treppe in Rom, war ein künstlerisches Experiment.⁴⁵ Hier bot sich den zuvor nur in kleinen Formaten arbeitenden Lukasbrüdern um Overbeck und Cornelius die Gelegenheit monumentale Wandbilder zur biblischen Josephsgeschichte zu entwerfen. In Hinblick auf die Geschichte des Zeichnens ist dieses Projekt besonders bemerkenswert. Die Lukasbrüder erneuerten mit der Verwendung von maßstabgleichen Kartonzeichnungen die Praxis der Renaissancemaler, welche vor allem in der Werkstatt Raffaels perfektioniert worden war. Raffael hatte Techniken entwickelt, seine Bildideen von der Skizze und Detailstudie über den *modello* mithilfe von maßstabgleichen Kartons auf die Wand zu übertragen. Die Kartons wurden dabei in der Regel perforiert, so dass durch aufgetupften Kohlenstaub die Umrisse des Bildentwurfs auf die Wand übertragen werden konnten. Der Karton selbst war dabei nur ein

Hilfsmittel und wurde in der Regel zerstört oder zumindest nicht als eigenständiges Kunstwerk aufbewahrt. So haben auch nur wenige Kartons der Renaissance vollständig überdauert. Im 19. Jahrhundert änderte sich die Haltung gegenüber den Kartons beträchtlich. Schon Asmus Jacob Carstens hatte in den 1790er Jahren in Rom großformatige Kartons gezeichnet, die nicht mehr zwingend als Vorbereitung für Gemälde dienten, sondern als autonome Werke galten.⁴⁶ Sie vereinen einen monumentalen Figurenstil, eine konturbetonte Zeichenweise und den Verzicht auf Kolorierung. Die Lukasbrüder nutzten diese Technik, um ihre kleinformatischen Bleistift-Vorzeichnungen auf den großen Maßstab zu bringen. Sie selbst waren mit der Monumentalmalerei gänzlich unerfahren und mussten hinsichtlich der Technik bei der Vorbereitung die Hilfe italienischer Künstler in Anspruch nehmen. An den Akademien in Wien, Düsseldorf und Berlin, an denen die Künstler gelernt hatten, wurde die Monumentalmalerei im Fresko nicht gelehrt. Die Kartons wurden durch das Aneinanderkleben von Papierbögen hergestellt, die Zeichnung wurde dann mit Kohle oder schwarzer Kreide auf den Bildträger





17 Bonaventura Genelli, *Moses und die Töchter Jethros am Brunnen*, um 1850/60, Landesmuseum Hannover

übertragen. Hier eröffnete sich ein vollkommen neues Feld für die Arbeit des Zeichners, das bis zum Ende des 19. Jahrhunderts intensiv praktiziert wurde, gerade weil viele Wandbildprojekte aus äußeren Gründen nicht realisiert wurden: Das figürliche Zeichnen im monumentalen Maßstab. Peter Cornelius' Karton der *Traumdeutung Josephs vor Pharao* (Abb. 14) ist hier ein bedeutendes Beispiel eines der ersten Kartons, den die Lukasbrüder überhaupt produzierten.⁴⁷ Die Tatsache, dass er intakt überdauert hat, bezeichnet auch die Verschiebung der Wahrnehmung dieses künstlerischen Mediums seit der Renaissance. Die Kartons wurden als eigenständige Kunstwerke wahrgenommen, sie wurden nicht im Werkprozess zerstört, ja es ist überhaupt unklar, welche Rolle sie im praktischen Vollzug des Werkprozesses gespielt haben. Sicher wurden sie nicht wie zu Raffaels Zeiten an die Wand geheftet, um die Zeichnung in groben Umrissen zu übertragen. Die Kartons der Casa Bartholdy wurden

16 Friedrich Overbeck, *Karton zur Allegorie des Befreiten Jerusalem*, um 1818, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

hingegen als vollständige und eigenwertige Kunstwerke auf Ausstellungen gezeigt, und dies zunächst auf der Leistungsschau der deutsch-römischen Künstler im Palazzo Caffarelli vom Jahr 1819, die jedoch nicht den erwünschten Erfolg brachte. Hier zeigte Overbeck die Kartons für die *Sieben mageren Jahre* und für die Szenen aus dem *Befreiten Jerusalem* im Casino Massimo, Cornelius hingegen zwei heute verlorene Kartons zu den geplanten, aber nie realisierten Dante-Fresken im Casino Massimo.⁴⁸ Die Kartons wanderten daraufhin nach Deutschland und wurden dort ausgestellt. Immer wieder lesen wir in den Quellen des 19. Jahrhunderts, dass die Künstler die Kartonzeichnungen wie Gemälde behandelten und zum Kauf anboten. So versuchte Overbeck, als er offensichtlich Geld benötigte, einen der beiden Kartons für seine Allegorie des befreiten Jerusalem für das Casino Massimo (Abb. 16)⁴⁹ nach Lübeck zu verkaufen. Erstaunlicherweise widerspricht er nicht der von Theodor Rehbenitz gemachten Feststellung, dass seine Allegorie gewissermaßen offen sei und für den jeweiligen Rezipienten auch eine andere Bedeutung annehmen könne:

»Sollte sich in Lübeck wohl etwas aus einem kleinen Carton lösen lassen, das befreyte Jerusalem darstellend? Der Lübecker, meint Rehbenitz, könne sich immerhin auch ein befreytes Lübeck dabey denken. Es ist eine einzelne weibliche Figur, beynahe lebensgroß, der Engel die Ketten lösen; wenn nicht mit einer frühern Gelegenheit könnte ich's mit dem Einzug schicken.«⁵⁰

Lübeck war erst wenige Jahre zuvor, nämlich 1813, von den napoleonischen Besatzern befreit worden. Auch wenn dieser Pausus kaum für eine belastbare Interpretation herangezogen werden kann, so zeigt er, dass Overbeck seine Kartons keineswegs nur als vorbereitende Zeichnungen angefertigt, sondern auch ihre marktbezogene Weiterverwertung reflektiert hat.

Kartons waren eine führende künstlerische Aufgabe im 19. Jahrhundert, weil sie dem idealistischen Kunstbegriff am ehesten entsprachen. Ihre monumentale Größe, ihre feste zeichnerische Erscheinung und ihre Farblosigkeit machten sie zu den Hauptrepräsentanten derjenigen Ideenkunst, welche den Ruhm der deutschen Schule bis zur Mitte des 19. Jahrhundert europaweit ausgemacht hatte, bevor eben diese Dominanz der Idee vor der malerischen Ausführung von der Kunstkritik zu ihrem hervorstechenden Makel erklärt wurde. Zudem hat die eigentümliche Ästhetik der Kartonkunst auch generell wieder auf die Praxis der Handzeichnung zurückgewirkt. Kartonmäßig angelegte großformatige Zeichnungen entstanden zahlreich im 19. Jahrhundert. Dazu gehört auch das im Landesmuseum befindliche, von Bonaventura Genelli um 1850/60 gezeichnete Blatt, das *Moses und die Töchter Jethros am Brunnen* zeigt (Abb. 17).⁵¹ Diese bildmäßigen Zeichnungen atmen den Geist der Kartonkunst in ihrer umrissbetonten Ausführung mit geringer Binnendifferenzierung und reduzierter Plastizität in den Körperformen. Um biblische und klassische Historien im monumentalen Stil zu gestalten, wurden die Charakteristika der Kartonkunst für die Handzeichnung fruchtbar gemacht. Genelli ist als geistiger Nachlassverwalter des Weimarer Klassizismus und letzter Vertreter des von Asmus Jakob Carstens noch vor 1800 begründeten figürlichen Monumentalstils auch ein Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Stilkonzeptionen im 19. Jahrhundert. Durch Genelli wurde der klassizistische Umrissstil bis in den Historismus hinein kultiviert.

Zeichnung und Gemälde

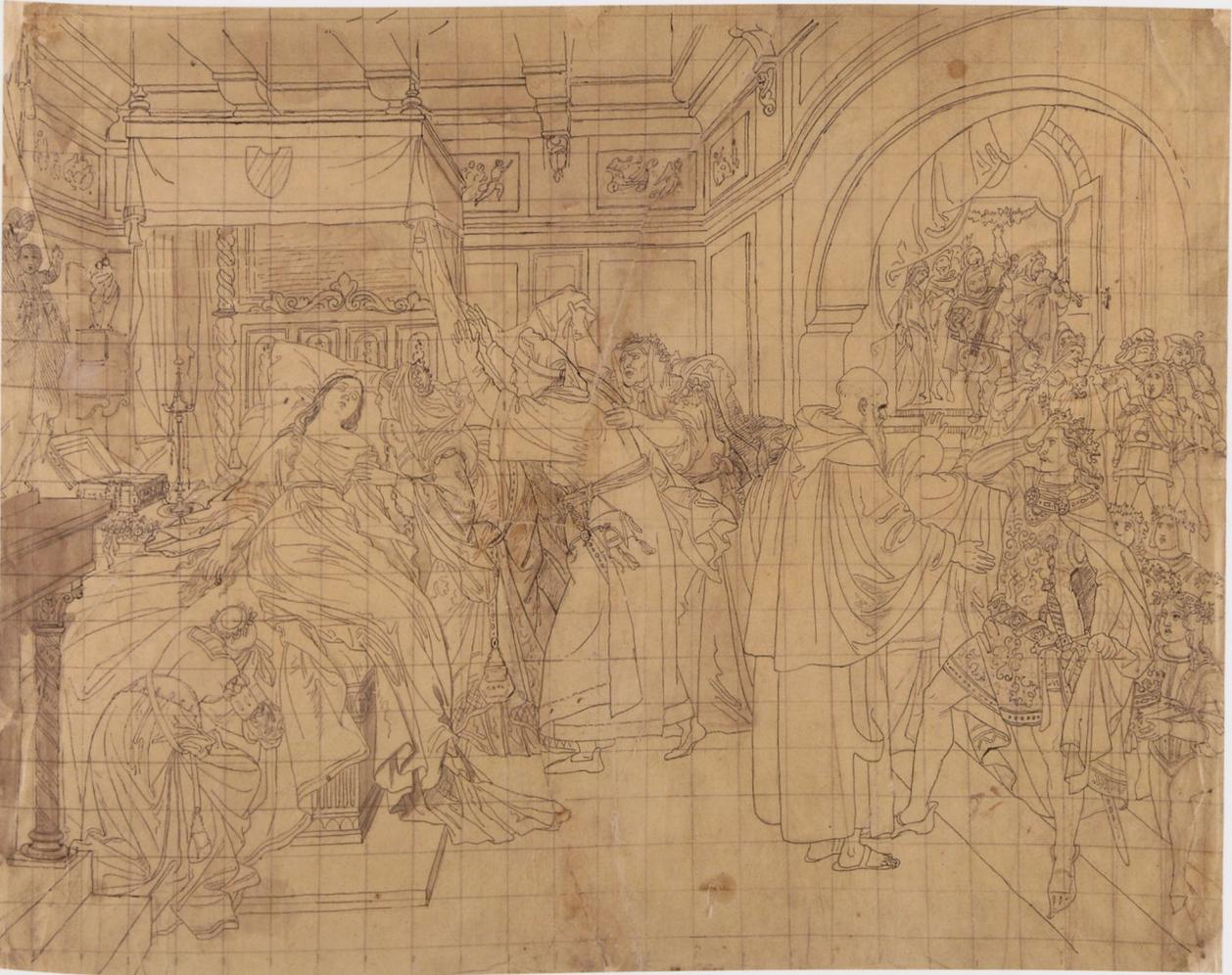
Auch wenn die Ausstellung einen Schwerpunkt auf bildmäßige Zeichnungen legt, soll dieser Umstand nicht darüber hinwegtäuschen, dass Zeichnungen weiterhin eine herausragende Bedeutung bei der Vorbereitung und Ausführung von Gemälden besaßen, die auch durch die Erfindung der Fotografie kaum geschmälert wurde.

Friedrich Kaulbach arbeitete ab 1862 vier Jahrzehnte bis kurz vor seinem Tod an dem Kolossalgemälde *Julia Capulets Hochzeitmorgen*, das 1903 posthum im Kunstverein Hannover ausgestellt wurde und sich heute im Landesmuseum Hannover befindet.⁵² Das Werk nach Shakespeares Liebesdrama *Romeo und Julia* zeigt die Auffindung der (schein)toten Julia durch ihre Famili-

lie. Als Glücksfall ist es zu bezeichnen, dass sich in Hannover eine ungewöhnlich große Zahl an Zeichnungen und Ölstudien zu dem figurenreichen Gemälde erhalten hat, so dass es möglich ist, die Werkgenese in vielen Schritten nachzuvollziehen. Diese Vorarbeiten illustrieren das Ringen des Künstlers um einzelne Passagen, Figurenkonstellationen und somit auch um die Gesamtanlage der Komposition, die im Werkprozess mehrere Male umgeworfen und neu verhandelt wurde. Anhand der rund 19 bekannten Studien und Skizzen lässt sich der differenzierte Einsatz der unterschiedlichsten Zeichen- und Maltechniken beobachten. So wählte Kaulbach die spezifisch malerischen Eigenschaften der Kohle, um in der kleinen Skizze (Abb. 18)⁵³ die Lichtwirkung der Komposition zu klären. Ein Bleistift diente ihm hier nur zur flüchtigen Anlage der Zeichnung; die samtige Kohle hingegen nutzt er, um Abstufungen von hellem Grau bis Tief-schwarz zu erzeugen und einzelne Figuren durch Betonung des Konturs deutlicher aus dem Hintergrund herauszuarbeiten. Das Zeichenmaterial ist im Auftrag so weich, dass durch Verwischen dunkel abgestufte Flächen entstehen, die dem Charakter von Pinsellavierungen nahekommen. Von dieser flüchtig und skizzenhaft angelegten Zeichnung unterscheidet sich die auf brüchig gewordenem Transparentpapier ausgeführte Pause (Abb. 19)⁵⁴ deutlich. Ohne sichtbare Spuren einer Bleistiftvorzeichnung wurde die figurenreiche Gesamtkomposition mit präzisiertem aber spannungsarmen Federstrich umrissen. Nur wenige Bereiche, wie Decke und linke Seitenwand sind zart laviert. Es handelt sich um eine Pause nach einer weiteren Vorzeichnung gleichen Formats. Mittels einer mit feinem Bleistift gezogenen Quadrierung konnte die Zeichnung so in ein größeres Format übertragen werden. Neben Skizzen und Studien zur Gesamtkomposition finden sich auch Studienblätter, die einzelne Figuren, Köpfe und Figurengruppen zeichnerisch klären. Für die Studie einer Liegenden, für die Kaulbachs Frau als Modell fun-

18 Friedrich Kaulbach, Skizze zu *Julia Capulets Hochzeitmorgen*, um 1862, Landesmuseum Hannover





19 Friedrich Kaulbach, *Pause zu Julia Capulets Hochzeitsmorgen*, um 1862, Landesmuseum Hannover

gierte, wählte er den Bleistift, der eine klarere und analytischere Linienführung ermöglichte als die Kohle. Durch das Setzen von Schraffuren entstehen Schattierungen, etwa im Faltenwurf des Gewands (Abb. 20).⁵⁵ Die Farbgebung und die Lichtstimmung des Gemäldes wurden schließlich in einer Reihe von Ölskizzen auf Pappe und Papier vorbereitet, die sich ebenfalls in der Sammlung des Landesmuseums befinden (Abb. 21).⁵⁶ Während die Skizzenhaftigkeit und der Bildträger Pappe hier noch immer den Charakter einer Zeichnung aufweisen, ist eine solch klare Einordnung bei bildmäÙig durchgearbeiteten Ölskizzen, die wie Gemälde wirken, oft schwierig.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beurteilte der Künstler Max Klinger solche Studienblätter und Zeichnungen, die im Zuge der Ausführung eines Gemäldes im Werkprozess entstanden, brüsk als »Blätter ohne Kunstwerth«.⁵⁷ Dies mag zunächst paradox erscheinen, nahm doch die Zeichnung in Klingers

theoretischen Überlegungen, aber auch in seinem Werk eine herausragende Stellung ein. 1891, fast am Ende des in der Ausstellung repräsentierten »Jahrhunderts der Zeichnung« veröffentlichte er die Schrift *Malerei und Zeichnung*, in der er über die »Sonderstellung der Zeichnung als Kunst und ihr Verhältnis zu anderen Künsten, besonders der Malerei«⁵⁸ reflektiert und eine Unterscheidung »zwischen Zeichnung und Zeichnung«⁵⁹ im Sinne von autonomer Zeichnung und Gemälde vorbereitendem »Material« vornimmt. Die Schrift ist insofern von großem Interesse, als Klinger darin viele der im 19. Jahrhundert formulierten Gedanken, Ideen und theoretischen Konzepte zur Zeichnung aufgreift und das dem Medium eigene Potential neu verhandelt. Der von ihm eingeführte Begriff der »Griffelkunst« umfasst dabei sowohl die bildmäÙig ausgeführte Handzeichnung als auch Druckgrafik als autonome, künstlerische Ausdrucksmittel – nicht aber die der Malerei in ihrer Farbigkeit näher stehenden



20 Friedrich Kaulbach, Studie zu Julia Capulets Hochzeitmorgen (liegende Frau), um 1862, Landesmuseum Hannover

Techniken Gouache, Aquarell und Pastell. Als »das wahre Organ der Phantasie in der bildenden Kunst«⁶⁰ eröffne die Zeichnung in ihrer Beschränkung auf die »einfarbige Wiedergabe von Licht, Schatten und Form«⁶¹ und insbesondere in der Redu-

zierbarkeit auf die Umrisslinie Darstellungsmöglichkeiten, die in der Malerei nicht oder nur beschränkt gegeben seien. Klinger erkannte in den spontanen Skizzen und Studien durchaus das Potential, »den Gedanken des Künstlers leichter und unmittelbarer zum Ausdruck« zu bringen als in der voll ausgeführten autonomen Zeichnung.⁶² Zeichnungen, die »nur« der Vorbereitung eines Gemäldes dienten, erkannte er jedoch nicht als vollendete Kunstwerke an, denn sie stellten lediglich Vorarbeiten dar, die erst in der ausgeführten Malerei Vollendung fänden.⁶³ Eigenen Blättern, wie dem eindrucksvollen *Männerkopf* (Kat. 48) auf blaugrauem Papier, der während der langjährigen Arbeit an dem Gemälde der *Kreuzigung* entstand, sprach Klinger daher den Kunstwert ab und verschenkte sie in Konsequenz an den Käufer des monumentalen Werks, den Sammler Alexander Hummel: »Das [...] sind Kohle, Kreide und Federskizzen und Studien zur Kreuzigung. Blätter ohne Kunstwerth, die Ihnen aber wegen Entstehung und Datirung von Einzelheiten aus dem Bild von Interesse sind.«⁶⁴

Erst durch den Blick und die Wertschätzung der Sammler erlangten diese Studien, die vom Künstler als Arbeitsmaterial betrachtet wurden, den Status eigenständiger Kunstwerke.⁶⁵ Das

21 Friedrich Kaulbach, Ölstudie zu Julia Capulets Hochzeitmorgen, um 1862, Landesmuseum Hannover



