

DER STREIT UM DIE
»NEUDEUTSCHE RELIGIOS-PATRIOTISCHE KUNST«

Frank Büttner

I

Der Aufsatz über die »neudeutsche religios-patriotische Kunst«, mit den Initialen der »Weimarischen Kunstfreunde« unterzeichnet, wurde von Heinrich Meyer auf Wunsch und Anregung Goethes und in Zusammenarbeit mit diesem verfaßt und im Frühsommer 1817 im zweiten Heft von Goethes *Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* veröffentlicht¹. Dieser Aufsatz stieß zwar bei vielen Zeitgenossen auf heftigen Widerspruch, seine beabsichtigte Wirkung aber hat er auf die Dauer nicht verfehlt. Er hat ein gängiges Modell zur Erklärung der Genese romantischer Bildkunst und damit zu ihrer Kritik geliefert, das vielerorts noch heute für gültig gehalten wird, wie ein Blick in populäre Darstellungen der Kunstgeschichte zeigen kann². Als Paradigma für die Ableitung eines kunstgeschichtlichen Phänomens aus der Geistesgeschichte scheint diese Darlegung so überzeugend zu sein, daß in neuerer Zeit wenig Versuche unternommen wurden, nach den Voraussetzungen dieses Erklärungsmodells und so nach seiner Gültigkeit zu fragen³. Auch eine genauere Konfrontation dieses Textes mit den zahlreichen Repliken, die er provoziert hat, ist bisher nicht vorgelegt worden. Wenn dies im Folgenden aus dem eingeschränkten Blickwinkel eines Kunsthistorikers versucht wird, so geschieht es vor allem in der Absicht, auf die in diesem Streit sich offenbarende Krise der Kunstauffassung hinzuweisen, die für das 19. Jahrhundert symptomatisch ist.

Ein erklärtes Ziel des Aufsatzes der »Weimarischen Kunstfreunde« war es, die Position der Künstlergruppe der Nazarener zu erschüttern, deren in Rom geprägter Spottname für uns erstmals in Meyers Manuskript zu diesem Aufsatz faßbar ist. Dort heißt es in einer später gestrichenen Passage über die Maler Overbeck und Cornelius, sie »werden als die Häupter über der im Scherz so genannten Sache der Nazarener betrachtet, d. h. derjenigen Künstler, welche mystisch-religiöse Darstellungen für den einzig wahren Beruf halten und im Geschmack die Meister der früheren Schulen nachzuahmen beflissen sind«⁴.

Daß Goethe mit seiner ganzen Autorität hinter dieser Invektive stand, brachte er in vielen Briefen zum Ausdruck. So schrieb er am 17. März 1817 an Knebel: »Mein Zweites Rhein und Mainheft wird ehstens aufwarten und wird als eine Bombe in den Kreis der nazarenischen Künstler hineinplumpen. Es ist gerade jetzt die rechte Zeit, ein zwanzigjähriges Unwesen anzugreifen, mit Kraft anzufallen und in seinen Wurzeln zu erschüttern. Die paar Tage, die mir noch vergönnt sind, will ich benutzen, um auszusprechen, was ich für wahr und recht halte, und wäre es auch nur, um, wie ein dissentierender Minister, meine Protestation zu den Acten zu geben. Der Aufsatz selbst, mit seinen lehrreichen Noten, ist von Meyern, und dient als Confession, worauf die Weimarischen Kunstfreunde leben und sterben«⁵.

Vor dem Hintergrund dieser und ähnlicher Aussagen muß die Frage der Autorschaft des Aufsatzes erörtert werden. Für Weizsäcker, den Herausgeber der Schriften Meyers, galt es als ausgemacht, daß Meyer allein der Verfasser sei, und er konnte sich dabei auf den zitierten Brief Goethes berufen⁶. Die Herausgeber neuerer Goethe-Ausgaben, so der Cotta-Gesamtausgabe oder der Berliner Ausgabe, hielten Goethe hingegen doch für so weit mitverantwortlich, daß sie sich entschlossen, den Aufsatz in die Edition seiner Werke aufzunehmen⁷. Zu weit ginge man ganz sicher, wenn man hier Meyer nur als Sekretär, der die Gedanken Goethes festhielt, sehen wollte. Gegen diese Annahme spricht schon, daß tiefere Einsichten der Kunstphilosophie Goethes, etwa der letztlich aus der Natur entwickelte Begriff der Kunst, die Idee ihrer Autonomie oder die Vorstellung von dem im Werk objektivierten Gehalt außerhalb des Horizontes des Aufsatzes liegen⁸. Auch hätte sich Meyer, wenn er nur ausführendes Organ Goethes gewesen wäre, schwerlich der Mühe unterzogen, die für die Kunstauffassung der Romantik wichtigsten Schriften zu lesen, wovon er Goethe am 29. August 1816 berichtete: »Außer Sternbalds Wanderungen hat die Bibliothek mir alle auf unserer Liste verzeichneten Bücher gereicht, und ich bin bereits mit dem Lesen derselben beschäftigt. Aber ich habe nun einmal keinen Sinn für dergleichen und so ist mir die Sache eine wahre Buße. August Wilhelm Schlegel will mir von der ganzen Sippschaft als der Unternehmendste, Beredteste und zugleich Absichtlichste vorkommen«⁹. Diese Briefstelle drängt aber zugleich die Vermutung auf, daß Meyer nicht von sich aus zu diesen Büchern gegriffen hat, daß die Grundidee der Ableitung der nazarenischen Kunst aus der frühromantischen Literatur nicht von ihm, sondern von Goethe stammt, der ja in der Tat ähnliches bereits 1805 geplant hatte, als die Serie der Preisaufgaben der »Weimarischen Kunstfreunde« auslief und er sich mit der Hinwendung der Brüder Riepenhausen zur Romantik auseinandersetzen mußte¹⁰. Für eine Mitwirkung Goethes auch an der Schlußredaktion sprechen die Eintragungen in seinem Tagebuch zwischen Ende Oktober und Anfang Dezember 1816¹¹.

Auch wenn Kerngedanken der Kunstanschauung Goethes in diesem Aufsatz nicht zur Sprache kommen, muß man davon ausgehen, daß er in seinem Sinne verfaßt worden ist. Für Goethe war der Aufsatz notwendiger Teil seines Unternehmens der Zeitschrift *Über Kunst und Alterthum*. Während der Rheinreise, die er im Sommer 1815 mit dem Freiherrn vom Stein unternommen hatte, war an ihn der Wunsch herangetragen worden, er möge mit der Autorität seines Wortes die denkmalpflegerischen Bemühungen jener Region unterstützen und damit auch zur Hebung des Patriotismus in diesen Landen beitragen, die sich gerade erst von der französischen Herrschaft gelöst hatten¹². Man drängte ihn geradezu zu einer Stellungnahme, weil man falsche Entwicklungen im Umgang mit den nationalen Altertümern, vor allem weitere Verluste befürchtete. Zelter gegenüber äußerte sich Goethe am 29. Oktober 1815: »Es ist zwar meine Art nicht, auf den Tag zu wirken, dießmal aber hat man mich so treulich und ernsthaft zu solcher Pflicht aufgefordert, daß ich mich nicht entziehen kann«¹³.

Die Auseinandersetzung mit den Nazarenern lag nur auf den ersten Blick weitab von den tragenden Intentionen des Unternehmens. Für Goethe sah die Sache ganz anders aus. Er mußte befürchten, daß sein Eintreten für die Erhaltung mittelalterlicher Denkmäler, seine Neubewertung der Rezeption nationaler Al-

tertümer verstanden werden könnte als eine Zustimmung zu jener von ihm von Anfang an abgelehnten romantischen Kunstrichtung, die ihre Werke aus dem Rückgriff auf Vorbilder aus älteren Kunstepochen heraus schuf¹⁴. Dieser Zusammenhang wird durch eine Episode bestätigt, die Sulpiz Boisserée in seinem Tagebuch unter dem 14. August 1815 festhielt: »Bei Schlosser schrecklich altdeutsch-neudeutsch Gepinsel von dem Bruder des Olivier, einem jungen Maler in Wien. Goethe rief mich zur Seite und hielt mir die Bildchen - wahre Nürnberger oder Spaaer Kisterl-Malerei - vor: ›Da freut Euch Eurer Früchte‹ — ich: Gott bewahre uns vor solchen Freunden, denn mit unsern Feinden wollen wir schon fertig werden«¹⁵.

Hier brach bei Goethe der alte Unwille gegen das »klosterbruderisierende, sternbaldisierende Unwesen« wieder auf, und jetzt, wo die Gefahr bestand, daß durch diese gerade in jenen Jahren zunehmend erfolgreichere Kunstströmung ein falsches Licht auf seine eigenen Bemühungen um die Denkmalpflege fallen könnte, kam er endlich zu dem Entschluß, öffentlich Stellung zu nehmen. Daß er dies nicht mit eigenem Namen tat, sondern Meyer dazu veranlaßte, mag darin begründet sein, daß er von manchen wenige Jahre zuvor geäußerten verständnisvolleren Urteilen abrücken mußte, um dem Aufsatz die für seinen Zweck notwendige polemische Zuspitzung geben zu können¹⁶. Außerdem konnte er mit dem Namen der »Weimarschen Kunstfreunde« an die kunstpädagogischen Bemühungen der Preisaufgaben erinnern, die er immer noch als das positive Gegenbild zu den verurteilten romantischen Kunstrichtungen verstand¹⁷.

Die These, daß auf der Rheinreise der Anstoß zu dem Aufsatz über die neudeutsche Kunst gegeben wurde, auch wenn Meyer die Reise nicht mitgemacht hatte und er erst im Sommer 1816 mit der Ausarbeitung begann¹⁸, wird durch einen Blick auf die wichtigsten Informationsquellen Goethes bestätigt. Beim Buchhändler Wenner und bei Christian Schlosser in Frankfurt sah Goethe die neuesten Werke, die Künstler wie die Brüder Olivier, Overbeck oder Cornelius aus Wien und Rom geschickt hatten, und die Unterhaltungen, die der Dichter angesichts dieser Bilder führte, vor allem diejenigen mit Schlosser, der drei Jahre zuvor als Freund der Lukasbrüder aus Rom zurückgekehrt war, dürften sein Wissen um Geist und Intentionen der neuen Kunstrichtung vertieft haben¹⁹. Weitere Nachrichten über die neue Kunst hat er sicher von Gottfried Schadow erhalten, der Anfang 1816 für einige Tage in Weimar war und dessen Söhne sich in Rom den Lukasbrüdern angeschlossen hatten²⁰. Direkte und aktuelle Informationen aus Wien und Rom, als den beiden wichtigsten Zentren der neuen Kunstrichtung, scheint sich Goethe jedoch nicht verschafft zu haben.

Der schwedische Dichter Per Daniel Atterbom warf Goethe 1818 vor, daß er von einer Sache geurteilt habe, die er nicht mit eigenen Augen gesehen habe²¹. In der Tat ist die Kenntnis von Werken der »neudeutschen« Künstler bei Goethe wie bei Meyer nicht sehr umfangreich. In erster Linie gründete sich ihr Urteil auf Zeichnungen und Graphik dieser Künstler. Gemälde haben sie kaum gesehen, diejenigen von Friedrich Olivier waren die Ausnahme. Vor allem hatte man in Weimar keine Kenntnis von den Fresken, deren Ausführung im Frühjahr 1816 in der Wohnung des Konsuls Bartholdy im Palazzo Zuccari in Rom begonnen worden war²². Gerade diese aber markieren einen Wendepunkt in der Geschichte der romantischen Kunst, denn hier begann die folgenreiche Verwirklichung der

Idee einer neuen, der Verherrlichung des religiösen und öffentlichen Lebens gewidmeten Monumentalmalerei.

Der große Erfolg dieser Fresken, der beispielsweise durch den von Canova vermittelten Auftrag zu Freskogemälden in der Galleria Chiamonti des Vatikan bestätigt wurde, hatte die seit langem schwelenden Differenzen zwischen den klassizistisch orientierten deutschen Künstlern und den Nazarenern nicht zum Schweigen gebracht. Der Aufsatz der »Weimarischen Kunstfreunde« tat ein übriges, um die deutschrömische Künstlerschaft in zwei Lager zu spalten. Zu einem Höhepunkt kam der teilweise bis zum Haß gesteigerte Künstlerstreit während einer Ausstellung, die aus Anlaß des Rombesuchs von Kaiser Franz I. im Palazzo Caffarelli veranstaltet wurde. Jakob Salomo Bartholdy, der eben erst die Nazarener in seinem Haus malen lassen, schrieb eine Rezension, die die von Meyer vorgebrachten Vorwürfe aufgriff und polemisch verschärfte²³, was wiederum Friedrich Schlegel veranlaßte, nun seinerseits Stellung für die Nazarener zu nehmen, denen sich seine Stiefsöhne Johannes und Philipp Veit angeschlossen hatten. Auch die wichtige Schrift *Ansichten über die bildenden Künste* entstand in diesem Zusammenhang. Sie wurde von Johann David Passavant verfaßt, der sich von einem unbedeutenden Künstler zu einem angesehenen Kunsthistoriker entwickeln sollte²⁴. Die Schriften von Schlegel und Passavant sind stets - teils direkt, teils indirekt - auch Auseinandersetzungen mit Meyer und Goethe.

Andere Reaktionen auf den Aufsatz wurden unmittelbar an Goethe gerichtet. Am 1. Juli 1817 schrieb Goethe an Boisserée, daß schon »manche Reclamationen und Approbationen eingegangen« seien. »Alles wird sorgfältig zu den Acten geheftet und wird daraus ein entschiedener Blick in die deutsche Kunstwelt, ihr Wollen und Vollbringen hervorgehen, welches ohne diesen kühnen Schritt nicht gewesen wäre«²⁵. Ob es eine solche Briefsammlung jemals gegeben hat, ist fraglich; weder in Goethes noch in Meyers Nachlaß findet sich etwas davon. Auch den Plan, die Auseinandersetzung fortzuführen, ließ Goethe bald fallen. Wahrscheinlich waren die Reaktionen, die er erhielt, insgesamt doch nicht so positiv, wie er es sich erhofft hatte²⁶. Eine späte, aber doch recht schwächliche Unterstützung fand er noch 1820 im 4. Bande der *Geschichte der zeichnenden Künste* des Göttinger Kunstgelehrten Fiorillo, der aber den Argumenten Meyers keine neuen hinzuzufügen vermochte²⁷.

II

Heinrich Meyer hat die ihm wesentliche Absicht seines Aufsatzes in einem Brief an den Schweizer Maler Ludwig Vogel, der ein Mitglied des Lukasbundes war, umrissen. Der Aufsatz sei, so schreibt er, »eigentlich bloß eine historische Untersuchung, woher der jetzt von vielen gesuchte alterthümliche Geschmack entstanden«²⁸. Meyer möchte also die Genese eines Kunstgeschmackes rekonstruieren, den er als einen verfehlten Geschmack betrachtet. Diese seine Einschätzung wird gleich im ersten Satz des Textes deutlich: »Gegenwärtig herrscht, wie allen denen die sich mit der Kunst befassen wohl bekannt ist, bey vielen wackern

Künstlern und geistreichen Kunstfreunden eine leidenschaftliche Neigung zu dem ehrenwerthen, naiven, doch etwas rohen Geschmack in welchem die Meister des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts verweilten²⁹. Diese Diagnose wird später noch durch die Feststellung differenziert, daß es innerhalb dieses neuen Geschmackes am Alten zwei Richtungen gebe, die eine, die einem »alterthümelnden katholisch-christelnden Kunstgeschmack« folge und die andere, die eine Neigung zu einem patriotisch oder »deutsch-alterthümelnden« Geschmack zeige. Typische Vertreter der ersten Richtung sind für Meyer die Brüder Riepenhausen und Overbeck, der zweiten Pforr und Cornelius. Eine genaue Trennlinie zwischen den beiden Richtungen wird jedoch nicht gezogen, was wohl auch unmöglich wäre. Im Sinne Meyers darf man die beiden als zwei Seiten einer Medaille sehen. Dies wird schon mit der im Titel gegebenen Zusammenziehung »neu-deutsche religio-patriotische Kunst« angedeutet.

Bereits der zitierte Eingangssatz zeigt, daß der Schlüsselbegriff Meyers zur Erfassung künstlerischer Phänomene der des Geschmackes ist. Dieser Begriff begegnet uns in fast jedem Absatz der Abhandlung, und er ist regelmäßig dann, wenn er auf die Nazarener bezogen ist, durch Beiworte genauer bestimmt. So wird von einem »Geschmack der älteren Meister«, vom »neu-alterthümelnden Geschmack« und von dem »neuen alterthümelnden katholisch-christelnden Kunstgeschmack« gesprochen. Auch abschätzig klingende Wortprägungen, wie »Geschmacksgenossen« und »Geschmacksdünkel«, erscheinen in diesem Zusammenhang.

Meyers Verwendung des Terminus ist nicht ohne weiteres mit der Geschichte des Begriffes in der Ästhetik zusammenzubringen³⁰. Nach Mengs beispielsweise war der Geschmack für den Künstler das Organ, mit dessen Hilfe seine Kunst zu vollkommener Schönheit zu gelangen vermag³¹. In diesem Sinne wurde der Begriff in Kants Kritik der Urteilskraft auf seine kürzeste Formel gebracht. Dort heißt es: »Geschmack sei das Vermögen zur Beurteilung des Schönen«³². Weder diese Definition noch die vertiefte Bedeutung, die Kant im Abschnitt über die »Methodenlehre des Geschmacks« darlegt, wo der Geschmack bezeichnet wird, »als ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen«³³, entsprechen der Verwendung bei Meyer. Bei Mengs wie bei Kant ist der Begriff den überindividuellen Begriffen der Schönheit und Sittlichkeit zugeordnet, während die Allgemeingültigkeit bei Meyer durch die abwertenden Beiworte relativiert wird.

Genau genommen aber ist Meyer von der Tradition des normativen Geschmacksbegriffes der Ästhetik nicht weit entfernt. Hier muß man an die Diskussion um die »Querelle des Anciens et des Modernes« erinnern, die nach französischem Vorbild auch in der deutschen Klassik geführt wurden und die in dem Begriff des Geschmacks von Anfang an einen Angelpunkt hatten³⁴. Ein wichtiges Ergebnis dieses Streites war die Differenzierung zwischen einer »beauté universelle et absolue« auf der einen und einem »beau relatif« auf der anderen Seite. Mit dieser Unterscheidung wurde einer historisch relativierenden Auffassung der Antike der Weg geebnet. Daraus folgte jedoch nicht gleich die Historisierung des Geschmacksbegriffes, vielmehr blieb der Begriff des Geschmackes übergreifend, galt als Garant auch der Klassizität der Modernen. Als »bon goût« bezeichnet, gab er seine Normativität deutlich zu verstehen. Der »Gute Geschmack« implizierte als sein Gegenbild den schlechten, verfehlten Geschmack. Erst dort, wo die über-

historische Norm nicht mehr akzeptiert wurde, konnte ihm ein anderer, gleich guter Geschmack entgegengestellt werden.

So weit jedoch ging Meyer nicht, und wenn er auch den Begriff des »Guten Geschmacks« kein einziges Mal verwendet, lassen doch seine Aussagen insgesamt keinen Zweifel an seinem Standpunkt zu. Im Vorwort zu seinen Anmerkungen schreibt er im Hinblick auf die kunsttheoretischen Texte der Romantiker, er wolle sie zitieren in der Hoffnung, »es möchten jene bisher für sybillinisch gehaltenen Dogmen, wenn man sie näher und einzeln betrachtet, und mit uralten, ewig wahren Kunstüberzeugungen zusammenhält, ihre erschlichene Autorität nach und nach verlieren³⁶. Vor diesem Hintergrund kann sein Gebrauch des Geschmacksbegriffes nicht einfach relativierend sein. Er ist vielmehr polemisch, indem er durch die negative Konnotation stets auf die positive Instanz des »Guten Geschmackes« verweist.

Bestätigt wird diese Interpretation dadurch, daß Meyer gleich zu Anfang der »neudeutschen Kunst« das Gegenbild des »schönen Stils« entgegenhält und später die Werke der Antike als vorzüglich nachahmenswerte Muster bezeichnet³⁶. Hier wie in seinen übrigen Schriften offenbart er sich als ein treuer Anhänger einer klassizistischen Doktrin, dessen Glaube an ein einzig vollkommenes Stilideal unverrückbar feststeht.

Ohne sich auf grundsätzliche Erörterungen über die Berechtigung seines Standpunktes einzulassen, hat Meyer mit den Begriffen des Geschmackes und des schönen Stils das Ziel gesetzt, dessen Verfehlen durch die Nazarener er anprangern will. Die Genese der nazarenischen Kunstauffassung wird von ihm als ein fortschreitendes Abrücken vom rechten Weg des »Guten Geschmackes« begriffen.

Unter den angeführten Gründen, die diesen Vorgang erklären sollen, ist der erste der, daß im Laufe dieser Fehlentwicklung immer wieder von außen her auf die Kunst eingewirkt wurde und der Kunst Vorstellungen aufgedrängt wurden, die ihrem Wesen nicht entsprachen; daraus folgte, daß sie sich nicht aus sich heraus zu der ihr möglichen Vollkommenheit entwickeln konnte.

Ein Aspekt dieser negativen Einwirkung war nach Meyer, daß den Künstlern durch Religion und Literatur, zum Teil auch durch die politischen Zeitumstände, Themen suggeriert wurden, die für die Kunst ungeeignet waren. Dieser Vorwurf, der wieder nicht systematisch dargelegt, sondern nur an verschiedenen Stellen angedeutet wird, stützt sich letztlich auf Argumente, die Meyer in seinem Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* in den *Propyläen* 1799 niedergelegt hatte³⁷. Auch diesen hatte er auf Anregung Goethes verfaßt, in dessen Kunstanschauung damals die Frage nach den Gegenständen der Kunst eine zentrale Rolle spielte. Allerdings wurde zu jener Zeit diese Frage nicht im Zusammenhang mit den Begriffen des Stils und des Geschmackes diskutiert, sondern die Erörterungen gingen von einer grundsätzlichen Bestimmung dessen aus, was der Kunst wesensgemäß sei, bewegten sich also in den durch Lessings *Laokoon* vorgezeichneten Bahnen. Wichtigste Maxime war dabei der Satz, daß ein Werk der Kunst sich selbst ganz aussprechen müsse³⁸. Als Prinzip galt, daß von dem feststehenden Begriff der Kunst nach den ihr angemessenen Themen und Stoffen gesucht werden müsse: »Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift, der das kunstgemäße zu wählen oder vielmehr zu bestimmen versteht«, heißt es in der Einleitung in die *Propyläen*³⁹.

Dieses Prinzip sieht Meyer in der neuen Kunst unter dem Einfluß von Religion und Literatur gefährdet. So moniert er z. B. bei Caspar David Friedrich, daß er, um mystisch religiöse Begriffe in seinen Bildern anzudeuten, fragwürdige Staffagen einführe. »Auf diesem Wege wird, wie auch gedachtem Runge in seiner Art begegnet ist, eben um der Bedeutung willen, manches ungewohnte, ja un-schöne selbst gefordert«⁴⁰.

Noch härtere Vorwürfe müssen sich jene gefallen lassen, die den Künstlern falsche Muster als nachahmenswert hingestellt haben: Zunächst sind es die Altertumsfreunde und Künstler gewesen, die sich allzu intensiv mit den Werken der italienischen Frührenaissance beschäftigten, und so dafür sorgten, daß am Ende Fresken wie die Fra Angelicos im Vatikan oder Masaccios (eigentlich Masolinos) in San Clemente »klassisches Ansehen« erhielten; das heißt, »sie wurden nicht nur als ehrenwerte Denkmäler der emporstrebenden Kunst betrachtet, sondern von den Künstlern als musterhaft studiert und nachgezeichnet«⁴¹.

Durch Werke der Literatur, vor allem durch die bekannten Schriften von Wackenroder, Tieck und Schlegel, wurde dann die Musterhaftigkeit dieser Werke bekräftigt und schließlich ganz durchgesetzt. Von Wackenroders *Herzensergießungen* heißt es: »[...] der Verfasser fordert mit eindringlicher Beredsamkeit zu wärmerer Verehrung der älteren Meister auf, stellt ihre Weise als die beste dar, ihre Werke, als sei in denselben der Kunst höchstes Ziel erreicht«⁴².

Meyer wirft mithin den Nazarenern vor, daß sie durch die Wahl falscher Muster vom rechten Wege abgekommen seien, indem sie nachahmten, was nicht nachahmenswert gewesen sei. Wieder argumentiert er vom Standpunkt einer klassizistischen Kunstauffassung aus. Hinter seinem Vorwurf steht die klassizistische Leitidee der »Imitatio auctorum«, die in der Poetik der Renaissance und der französischen Klassik aus der Rhetorik und der Poetik der Spätantike übernommen worden war⁴³ und die auch in der klassizistischen Kunstlehre, in der Theorie Belloris ebenso wie in der Praxis der Carracci, eine führende Rolle spielte, um schließlich von Mengs ganz in das Zentrum seiner Kunsttheorie gerückt zu werden⁴⁴. Der Aufsatz von Meyer ist voll von Hinweisen, wonach er mit dem Grundsatz von Mengs einverstanden ist, daß die Erlangung der Vollkommenheit in der Kunst nur noch durch die Nachahmung kanonischer Muster möglich ist. In ihnen findet der Nachahmende nicht nur die vorbildliche äußere Form, sondern auch die überzeitlich gültigen Regeln der Kunst, die ja nur auf Grund ihrer Regelmäßigkeit lehr- und lernbar ist. So lautet sein Kernsatz: »Da sich überdieß von den Künsten nur etwa die äußere Form und allgemeine Regeln fortpflanzen, herübernehmen lassen; so folgt, daß je vollkommener diese sind, desto ergiebiger, nützlicher auch das Studium derselben, und desto glücklicher die Nachahmung der mit solcher Freyheit studirten Kunstwerke seyn wird. Wobey noch zu bemerken steht, daß die Schwierigkeiten der Nachahmung wegen mehr oder minder Vortrefflichkeit der nachzuahmenden Musterbilder, weder geringer noch größer werden. Hieraus geht nun hervor, daß es in Bezug auf die Kunst am sichersten und vernünftigsten ist, sich ausschließlich mit dem Studium der alten Griechischen Kunst, und was in neuerer Zeit sich an dieselbe anschloß, zu befassen, hingegen immer gefährlich und vom rechten Wege ableitend andere Muster zu suchen«⁴⁵.

Schwerlich wird Meyer mit diesem Rezept auch nur einen seiner Gegner über-

zeugt haben. Daß dort, wo es um die höchsten Ziele der Kunst und den Weg dorthin gehen soll, Sicherheit und Vernunft den Ausschlag geben sollen, muß eigentlich für eine Zeit, die sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens vom aufklärerischen Rationalismus abzusetzen versuchte, recht kümmerlich geklungen haben. Bartholdy hat dann auch in seiner Rezension der Ausstellung von 1819 dieses Argument modifiziert und den Nazarenern vorgeworfen, daß sie in der Wahl ihrer Muster schlicht den bequemeren Weg gingen. Er meinte feststellen zu müssen, »daß es freilich unendlich bequemer ist, am 14ten und 15ten Säkulum zu kleben, als sich zu höherem Fluge aufzuschwingen, daß eine parallele Stellung weniger Aufwand an Erfindung erheischt als eine reizende, nicht gewöhnliche; ein hölzernes oder mit dem Eisen gebündeltes Gewand weniger als ein fließendes, daß endlich eine Mantelfigur nur Spielerei gegen eine unbedeckte an Studium ist«⁴⁶.

Für die Kritiker — hier sind sich Meyer, Bartholdy und auch Fiorillo ganz einig — stand fest, daß die Nachahmung von anderen als den kanonischen Mustern eine Mißachtung der in diesen enthaltenen Kunstregeln und letztlich ein Verfehlen des höchsten Zieles der Kunst, für sie die Darstellung der schönen Natur, zur Folge haben müsse. Daraus ergibt sich noch eine weitere Konsequenz, die Meyer beiläufig andeutet, wenn er Cornelius und Overbeck vorhält, daß sie doch eigentlich Geschicklichkeit genug besäßen, »Werke heiteren Sinnes, angenehm in die Augen fallend, vermuthlich auch vom bezahlenden Publikum besser aufgenommen, zu verfertigen«⁴⁷. Ihre Werke erfüllten eben nicht die vom Klassizismus auch für die bildende Kunst in Anspruch genommene Grundforderung des »delectare«, wie sie Horaz in seiner Poetik ausgesprochen hatte.

Neben den Vorwurf einer durch die Wahl falscher Vorbilder heraufbeschworenen Kunstlosigkeit tritt in den Angriffen auf die Nazarener ein zweiter, nicht weniger gewichtiger, nämlich der eines falschen Sentiments, das aus ihren Bildern spreche. Auch dieses soll zusammen mit den falschen Mustern und Themen vor allem durch die Literatur in die Kunst eingebracht worden sein. Im Aufsatz heißt es, Wackenroder meine, »Kunst . . . lerne sich nicht, und werde nicht gelehrt; er hält die Wirkung derselben auf die Religion, der Religion auf sie, für völlig entschieden und verlangt daher vom Künstler andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle, als wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens«⁴⁸. Für diesen Satz steht in Meyers Manuskript eine Formulierung, die die romantische Position deutlicher, vielleicht sogar verständlich werden läßt und später von Meyer gestrichen worden ist. Es heißt dort: »Die Künste lernen sich eigentlich (nicht) und werden nicht gelehrt, aus der Gesinnung, dem lebendigen Empfinden (durchgestrichen: Gefühl) des Künstlers müßte der wahre Werth der Kunstwerke hervorgehen, Wechselwirkung der Religion auf die Kunst und der Kunst auf die Religion wird als entschieden, und daher andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle vom Künstler gefordert und als vom wahren Kunstvermögen unzertrennliche Bedingung angesehen«⁴⁹. Gegen diesen Anspruch kämpft Meyer mit verschiedenen Argumenten. Einmal stellt er fest, daß die das Empfinden ansprechende »Gemüthlichkeit« sich nicht nur in der älteren religiösen Kunst zeige; »denn das rein Gemüthliche kann sich im Heitern, Großen, ja Erhabenen offenbaren und in diesem Sinne war die griechische Kunst höchst gemüthvoll«⁵⁰. Wichtiger aber ist die Feststellung, daß das »anziehend Einfache, die rührende

Unschuld in alten Gemälden nicht absichtlicher Kunst und besonderen Zwecken, vielmehr der Gesinnung der Meister und der Zeit, worin sie lebten, angehört«⁵¹. Dies mache eine Nachahmung unmöglich.

Daran hätte Meyer weit ausgreifende Überlegungen anschließen können, denn die Frage, was an den Werken der Kunst »den Gesinnungen der Meister und der Zeit« entsprungen sei und wie weit dieses nachahmbar sei, war in der »Querelle des Anciens et des Modernes« immer wieder behandelt worden, wobei sich allerdings immer mehr die letztendliche Unnachahmlichkeit der Griechen herausstellte⁵². Auch hätte diese Frage unter dem Blickwinkel Schillers behandelt werden können, der ja festgestellt hat, »die sentimentale Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalte nach, wiederherzustellen«⁵³. All das blieb unausgesprochen. Man ist versucht zu vermuten, daß Meyer die weitergehende Erörterung dieses Punktes deshalb vermied, weil er befürchten mußte, damit — eben nach der Vorgabe der Querelle — nicht nur den Standpunkt seiner Gegner, sondern auch seinen eigenen zu untergraben. Immerhin ließ Meyer es nicht beim Vorwurf falscher Sentimentalität bewenden, wie es Bartholdy tat, der schrieb: »Was man mit am meisten an den braven Alten bewundern sollte, ist die Unbefangenheit, mit der sie allen ihren Eingebungen Raum gönnten; die Nachäffer verscherzen diesen Vorzug und ahnden kaum, daß es für einen ächten Wahrheitsfreund keine unausstehlichere Affectation gibt, als die der Naivität«⁵⁴. Meyer ist der Ansicht, daß das falsche Streben nach sentimentaler Stimmung eine Folge davon sei, daß die Sache der Religion mit der Sache der Kunst vermischt werde. In der Einleitung zu den *Propyläen* hatte Goethe den Satz aufgestellt: »Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben«⁵⁵. Wenn schon dies ein Zeichen des Niedergangs sein soll, muß es die Vermischung von Kunst und Religion in noch höherem Grade sein, geht doch darin die Autonomie der Kunst, derer sie bedarf, um die höchste Stufe ihrer Entfaltung zu erreichen, verloren. Auch hier ist es wieder so, daß Meyer seine Gegenargumente nicht ausbreitet, sondern nur andeutet, mit der Gewißheit, sich hier auf die Kunstanschauungen Goethes zu stützen, die für ihn Autorität waren.

III

Der Aufsatz Meyers hat die Nazarener nicht überzeugt, auch hat er nirgendwo ihre sich anbahnenden Erfolge verhindert. Die einzige Wirkung, die er hatte, war, daß er Entgegnungen provozierte, in denen eine mehr oder weniger systematische Darlegung der nazarenischen Kunstanschauung zu geben versucht wurde. Die angegriffenen Künstler selbst haben sich weitgehend zurückgehalten und nur in ihren Briefen geäußert. Sie wußten schon vor Erscheinen der Schrift, daß sie aus Weimar keine Zustimmung erwarten konnten. Overbeck hatte am 8. März 1817 an seinen Vater geschrieben: »Auf das Nähere von Goethes Urteil haben Sie uns recht begierig gemacht, da es allerdings von großer Bedeutung ist, ihn zum Gegner zu haben, wie ich es mir kaum anders denken kann. Was das erste Heft dieser seiner Schrift [scil. *Über Kunst und Altertum*] angeht, so gestehe ich Ihnen, daß wir es nicht nur für ein durchaus seichtes Produkt halten, das

ganz unwerth ist, seinen Namen zu tragen, sondern sogar an manchen Ausdrücken solchen Anstoß genommen haben, daß es uns wundert, wie sie in christlichem Staat durften gedruckt werden. Er müßte also seine Gesinnungen von Grund auf geändert haben, um unser Streben billigen zu können⁸⁶.

Die öffentliche Auseinandersetzung mit den Weimarischen Kunstfreunden übernahmen die Freunde der Nazarener, die in ihren Schriften, bei aller Übereinstimmung im Grundsätzlichen, durchaus nicht nur identische Argumente vorbrachten. Besonders Kestner vertrat einen in manchem abweichenden Standpunkt, von dem noch zu reden sein wird. Am engsten sind die Schriften von Schlegel und Passavant miteinander verwandt. Eine besondere Stellung hat der Artikel des Germanisten Docen in den *Jahrbüchern der Literatur 1819*. Docen schrieb als einziger eine Rezension im eigentlichen Sinne und war daher genötigt, der Argumentation Meyers wenigstens in großen Zügen zu folgen⁸⁷. So finden wir hier die einzige Auseinandersetzung mit Meyers wichtiger These, daß die Kunst von der Literatur fehlgeleitet worden sei. Die Beziehung zwischen Kunst und Literatur wird von Docen nicht abgestritten, das Argument wird vielmehr erweitert mit dem berechtigten Hinweis, daß Goethe und Herder mit ihren frühen Schriften wegbereitend gewesen seien⁸⁸.

Schlegel und Passavant haben die These Meyers weitgehend nicht beachtet und von Rumohr wurde sie später, in der Kunstgeschichte des Athanasius Raczyński, ausdrücklich bestritten⁸⁹. Bemerkenswert ist auch, daß in den Entgegnungen, soweit ich sehe, nirgendwo explizit auf die frühen Schriften von Wackenroder, Tieck oder Schlegel zurückgegriffen wird. Sie waren weniger Autorität, als Meyer es vermutete.

Jedoch, auch wenn der speziellen geistesgeschichtlichen Argumentation Meyers zumeist nicht gefolgt wird, ist der Grundzug aller Entgegnungen entschieden ein historischer. Schlegel stellt seinen Ausführungen einen knappen Überblick über die Entwicklung der neueren Malerei voran, bei dem er vor allem auf die klassizistische Malerei Frankreichs als ein Gegenbild eingeht, von dem sich die jungen deutschen Maler entschieden absetzen wollen⁹⁰. Passavant liefert eine ausführliche Abhandlung der mittelitalienischen Kunstgeschichte, um den Leser von ihr aus zu einer gerechteren Beurteilung der Nazarener zu führen. Schlegels Maxime, die beste Theorie der Kunst sei ihre Geschichte, wird hier wörtlich genommen⁹¹.

Die Dominanz des historischen Denkens zeigt sich auch in der Verwendung der Begriffe Geschmack und Stil. Beide werden im Grunde synonym verwendet und beide sind wertneutral gemeint, ohne Bindung an bestimmte ästhetische Normen. Eine ausführliche Erörterung dieser Begriffe und ihrer kunsttheoretischen Implikationen wird allerdings nirgendwo gegeben.

Anders steht es mit dem Begriff der Nachahmung, der ja in der Argumentation Meyers eine Schlüsselrolle spielt. Docen geht zwar nur am Rande darauf ein, aber Kestner zeigt schon durch den Titel seiner Schrift, daß er in diesem Begriff einen Angelpunkt der Auseinandersetzung erkennt. Seine Ansichten differieren deutlich von jenen, die wir bei Schlegel und Passavant finden, welche wiederum mit den von Cornelius und Overbeck überlieferten Äußerungen übereinstimmen. Als grundlegende These wird im ersten Satz der Schrift von Passavant festgestellt: »Es bleibt eine beständige Erfahrung, daß jede auf das Höhere gerichtete

Kunst sich an etwas vorherbestandenes, an eine Überlieferung anschließen müsse, es sey nun, daß diese fast unbemerkt im Laufe der Zeit mit fortlebt, oder daß nach langer Versunkenheit sie wieder durch eine belebende Hand zurückgeführt wird⁶². Mit diesem Satz, der teilweise wörtlich von Schlegel übernommen wurde, wird die grundsätzliche Traditionsgebundenheit, die Geschichtlichkeit künstlerischen Schaffens festgestellt. Aus der Erkenntnis der Geschichtlichkeit wird nun auch bestimmt, was als Vorbild, an das man sich anschließen darf und muß, gelten kann. Die Feststellung Schlegels, daß die Vorbilder »nirgendwo anders als aus der Zeit und aus den Werken, in welchen anerkannt die Malerkunst ihren höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht hat⁶³, zu nehmen seien, könnte noch vermuten lassen, daß hier nicht anders als bei Meyer von einem absoluten Kunstbegriff aus nach kanonischen Mustern gesucht werde. Doch hier geht es nicht mehr um die aus den Mustern zu lernenden ewig gültigen Kunstregeln. Vorbild kann nur sein, was in einer inneren Beziehung zu dem Künstler, seiner Zeit und seiner Nation steht. Passavant spricht die entschieden historistischen Grundlagen nazarenischer Kunstauffassung deutlich aus: da es »in der Natur der Sache liegt, daß ein jedes Volk nach Außen seine besondere auf Geschichte und Religion sich gründende Eigentümlichkeit« habe, sei das Bestreben der Nachahmung der Antike geradezu widersinnig, denn »anwendbar bleibt bei einem Volke nur das, was aus ihm selbst entsprungen oder doch sehr verwandt ist⁶⁴. Von daher können die Vorbilder nur in der Kunstgeschichte der eigenen Nation zu finden sein und im Hinblick auf die nicht im Nationalen beschränkte Religiosität nur in der Geschichte der christlichen Kunst. In beiden Bereichen schien den Künstlern ein — prinzipiell möglicher — Anschluß an unmittelbare Vorgänger nicht möglich, weil sich die vom Klassizismus beherrschte Kunst ebenso von wahrer religiöser Gesinnung entfernt habe wie von einer national eigentümlichen, volkstümlichen Kunst.

Nicht Vollkommenheit und Regelmäßigkeit, sondern eine spezifische innere Verfaßtheit ist also das entscheidende Kriterium dafür, ob ein Werk als vorbildlich anzusehen ist oder nicht. Muster können nur die Werke sein, in denen sich die christliche Religiosität am reinsten und vollkommensten ausgesprochen hat, der nationale Charakter am freiesten in Erscheinung tritt. Dieses war nach Meinung der Nazarener in den Werken des jungen Raffael und seiner Lehrer der Fall, in denen der christliche Geist noch nicht durch das Autonomiestreben der Kunst korrumpiert war, und in den Werken der Dürerzeit, die — im Sinne der Formulierung in Goethes Münster-Aufsatz — Produkte charakteristischer Kunst waren, unverfälschte Erzeugnisse des durch nichts überfremdeten Nationalcharakters⁶⁵.

Da die Kriterien, nach denen sich die Vorbilder bestimmten, so grundsätzlich andere waren als bei Meyer, konnte auch der Bezug der Künstler zu den Mustern nicht der gleiche bleiben. Passavant stellt fest, daß es zwei Arten der Nachahmung gebe: »Die eine begnügt sich mit der getreuen Nachbildung einzelner Theile, welche man so gut als es gehen mag, dem bestehenden Bedürfnisse anpaßt, oder auch, doch selten, da meistens ganz andere Verhältnisse eingetreten sind, mit der getreuen Nachahmung des Ganzen. Dieses nenne ich aber einem toten Buchstaben folgen, sich nur mit gewissen Formen begnügen, nicht aber in den Geist einer Kunst eindringen. Die andere Art ist, eine von Alters her bestehende Kunst im Ganzen anzusehen und vielmehr die Principien und den Charakter

der Sache zu ergründen, als sich mit der bloßen Nachbildung einzelner Theile oder des Ganzen zu befassen; der empfangene Totaleindruck muß dann die Seele des Künstlers ergreifen und ihm die Kraft geben, etwas neues, wenn auch dem vor Augen gehabten verwandtes, zu erzeugen«⁶⁶. Wie wichtig ihm diese Unterscheidung ist, zeigt Passavant dadurch, daß er mehrfach auf sie zurückkommt. Wir finden sie auch bei Schlegel: »Im eigentlichen Sinne des Wortes Nachahmen soll der Künstler überhaupt nicht. [...] Wenn der Künstler nicht den Geist und die Auffassungsweise seiner Vorbilder sich anzueignen weiß, sondern nur unwesentliche Zufälligkeiten oder wohl gar positive Fehler und Unvollkommenheiten nachahmt, oder vielmehr nachmacht, so ist dies allerdings in hohem Grade tadelnswert«⁶⁷.

Im gleichen Sinne referierte Per Daniel Atterbom 1818 die Anschauungen der Nazarener: »Es kann nicht darauf ankommen, die alten Meister zu imitieren, am allerwenigsten darauf, aus blinder und abergläubischer Ehrfurcht das wiederzuentdecken, was bei ihnen noch unvollkommen war. Es geht allein um den Geist der alten Meister, um das Beispiel des Ernstes, ihre Selbstaufopferung, und um den ungekünstelten Natursinn, mit dem sie lebten, arbeiteten und glaubten«⁶⁸.

Diese für die Nazarener so wichtige Unterscheidung entspricht einer Definition, die Kant an zwei Stellen seiner Kritik der Urteilskraft gegeben hat. In § 32 schreibt er: »Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung ist der rechte Ausdruck für allen Einfluß, welchen Produkte eines exemplarischen Urhebers auf andere haben können; welches nur soviel bedeutet, als: aus denselben Quellen schöpfen, woraus jener selbst schöpfte und seinem Vorgänger nur die Art sich dabei zu benehmen, ablernen«⁶⁹.

In § 49 heißt es dann, es sei »das Produkt eines Genies . . . ein Beispiel nicht der Nachahmung (denn da würde das, was daran Genie ist und den Geist des Werkes ausmacht, verlorengehen), sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird«⁷⁰. Noch vor Kant hatte Karl Philipp Moritz in dem Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* zwischen wahrhaftem Nachahmen »im edleren moralischen Sinn«, also im Sinne von Nachstreben und Wetteifern auf der einen und dem äußerlichen Nachahmen, das Parodieren oder Nachäffen ist, unterschieden⁷¹. Dahinter steht letztlich die in der antiken Rhetorik vorgegebene Unterscheidung zwischen »imitatio« und »aemulatio«⁷². Diese Differenzierung jedoch war für die Kunsttheorie des Klassizismus, die auf das Problem der Vermittlung zwischen der »imitatio naturae« und der »imitatio auctorum« fixiert war, ganz in den Hintergrund getreten. Der Eklektizismus, den der Klassizismus vertrat, zielte auf die Nachahmung der Form⁷³.

Die Nazarener setzten an die Stelle der im Klassizismus geforderten Nachahmung die Nachfolge. Zu dieser Neuorientierung gehörte eine Neubestimmung dessen, was als wichtigstes Kriterium der Kunst zu gelten habe. An die Stelle idealischer Schönheit trat für sie die Wahrheit. Wahrheit war schon das Lösungswort bei der Gründung des Lukasbundes. Overbeck stellte 1815 in einem Brief an den Vater fest: »Die ächte Kunst schließt nicht das Unvollkommene aus, wohl aber das Falsche«⁷⁴. Für Passavant gibt es den Begriff idealischer Schönheit nicht mehr. In dem Abschnitt über die toskanischen Maler schreibt er: »[...]

den Geschmack aber bildet hauptsächlich der in der Zeit herrschende Begriff des Schönen⁷⁶. Mit dem Begriff des Geschmackes wird auch der der Schönheit historisch relativiert.

Die Wahrheit aber, die an die Stelle des Ideals der Schönheit tritt, ist eine innere Wahrheit. Die Kunst des 17. Jahrhunderts ist nach Passavant niedergegangen, weil ihre Meister »nicht mehr hauptsächlich die aus dem Kunstwerk sprechende Seele als das höchste und vorzüglichste darin betrachteten«⁷⁶. Dieser Begriff der inneren Wahrheit als vom schaffenden Subjekt hineingelegt, ist mit Goethes Begriff des Gehaltes in Verbindung zu bringen⁷⁷. Dies gilt jedoch nur bedingt; denn für die Nazarener ist damit untrennbar die Vorstellung verbunden, daß die innere Wahrheit aus der Reinheit des Gefühls hervorgehen muß, wie sie eigentlich nur in der kindlich unschuldigen Seele zu finden sei. Daß der wahre Künstler werden müsse wie ein Kind, ist ein Topos, der sich durch ihre gesamte Kunstanschauung hindurchzieht⁷⁸.

Das Wahrheitskriterium betrifft auch die Frage der Wahl der Themen und diese wiederum ist unmittelbar verbunden mit der Vorstellung der auf Geschichte und Religion sich gründenden »Richtung und Eigentümlichkeit«⁷⁹ jeder Nation. Atterbom referiert: »Die Bibel, die ältesten Kirchenlegenden, Volkssagen und episch-historische Urkunden, nämlich solche, wo die Seele, die Geschichte und der Charakter des Volkes ungeschminkt und in ihrer innersten Wahrheit hervortreten, bilden den Stoffkreis, aus dem die Erfindung und der Pinsel des echten Malers die Gegenstände wählen sollten«⁸⁰. Die Ansicht der Weimarer Kunstfreunde war, daß man von dem absoluten Kunstbegriff aus nach den diesem angemessenen Stoffen suchen müsse. Hier dagegen muß die Kunst den aus innerer Notwendigkeit vorgegebenen Stoffen gerecht zu werden suchen.

Diese Umkehrung findet ihre letzte und höchste Begründung darin, daß die Auffassung von der Autonomie der Kunst, auf die, wie Herbert von Einem gezeigt hat, Goethes Kunstphilosophie hinführt⁸¹, von den Nazarenern grundsätzlich abgelehnt wird. Schon ihre Überzeugung von der geschichtlichen Bedingtheit der Kunst mußte zu dieser Ablehnung führen. Die Argumente reichen jedoch noch weiter. In einer bezeichnenden Gleichsetzung des Wesensgemäßen mit dem Ursprünglichen stellt Passavant fest, daß es die ureigene Aufgabe der Kunst sei, der Religion und dem öffentlichen Leben zu dienen, daß die Kunst dort niedergegangen sei, wo sie sich aus dieser dienenden Rolle befreit habe, und daß sie nur dort wieder zum Blühen gebracht werden könne, wo ein freies und reges religiöses und öffentliches Leben herrsche, dem sie dienen könne⁸².

IV

Nachdem nun die wichtigsten Positionen der nazarenischen Kunstanschauung bezeichnet worden sind, wie sie vor allem aus den Schriften Passavants und Schlegels herauszulesen sind, können wir auf den Aufsatz Meyers zurückblicken. Man kommt nicht umhin zuzugeben, daß darin nur die Phänomene umschrieben werden, die geistige Konzeption nur in ihrer äußerlichen Ableitung vorgeführt wird, ihre Grundlagen jedoch kaum genannt, geschweige denn diskutiert oder widerlegt werden. Meyer kann über sein Schema, nach dem Kunstschaffen mit

der Nachahmung kanonischer Muster beginnt, nicht hinausdenken. Die geschichtsphilosophische Fundierung der nazarenischen Kunsttheorie ist ihm ebenso unbekannt und wohl auch unbegreiflich wie das Bestreben, die Autonomie der Kunst wieder aufzuheben. Auf der anderen Seite gehen die Entgegnungen mit Ausnahme des Docens nicht direkt auf Meyers Aufsatz ein, versuchen keine systematische Widerlegung, reagieren aber doch insofern deutlich, als sie die Schlüsselfrage der Nachahmung ausführlich behandeln und in dem erläuterten Sinn ihre Forderung der Nachfolge dagegenstellen. Man wird ihnen auch zugestehen müssen, daß sie eher zu überzeugen vermögen, weil sie ihre Vorstellungen aus klar benannten Grundsätzen heraus entwickeln.

Das Ergebnis, natürlich nicht nur der theoretischen Schriften, sondern der Gesamtentwicklung der nazarenischen und romantischen Kunst, war eine irreparable Erschütterung des von Meyer vertretenen klassizistischen Systems. Indem die Vorbildlichkeit des Kanons klassischer Muster geleugnet, durch historische Betrachtung relativiert wurde, und innere Wahrheit anstatt absoluter Schönheit als wichtigstes Kriterium der Kunst aufgestellt wurde, war das Prinzip der Nachahmung als »imitatio auctorum«, wie Meyer es als Grundlage seiner Kunstlehre im Sinne des Klassizismus verstand, obsolet geworden. Seither unternommene Versuche zu seiner Wiedereinsetzung hatten allenfalls partiellen und kurzfristigen Erfolg.

Andererseits darf auch nicht darüber hinweggetäuscht werden, daß die Nazarener ebensowenig auf der ganzen Linie überzeugen können. Die an sich wichtige Feststellung, daß ihre Vorstellung vom künstlerischen Subjekt viel zu eng war, um in einer Epoche, in der sich alles auf den Individualismus hin entwickelte, lange Bestand zu haben, kann hier nur am Rande erwähnt werden, wie auch die Feststellung, daß ihr Begriff von der volkstümlichen Kunst allzuschnell durch die staatlichen Auftraggeber korrumpiert worden ist und sein Ziel kaum erreicht hat. Hinzuweisen ist aber darauf, daß die geschichtsphilosophisch geprägten Vorstellungen von einer Genese der neuen deutschen Kunst sehr bald von dem sich entwickelnden historischen Bewußtsein überholt und aufgehoben wurden. Die Nazarener wußten, daß die Blüte der Kunst nicht das Werk eines einzelnen Menschen oder auch nur einer Generation sein konnte. Sie wußten ferner aus der Kunstgeschichte, daß über Raffael hinaus kein Entwicklungsweg in ihrem Sinne führte. So glaubten sie, daß sie, wenn sie zu den Quellen Raffaels gingen, eine Entwicklung in Gang setzen könnten, an deren Ende dereinst ein deutscher Raffael stehen könnte³⁸. Hier mußte von der Seite des Historismus eingewendet werden, daß auch die Entwicklung selbst den jeweils besonderen historischen Bedingungen unterworfen sei und daß sie trotz des gleichen Ausgangspunktes bei veränderten Bedingungen nicht das gleiche Ziel haben könne.

Ein noch größeres Dilemma der nazarenischen Kunst war, daß sich die intendierte »Nachfolge im Geiste« zumindest für das Publikum doch wieder nur als Nachahmung präsentierte. Das liegt nicht nur an den schwächeren Künstlern, auf die Schlegel gerne diesen Vorwurf abwälzen möchte³⁴. Zwar haben die führenden Nazarener wie Cornelius und Overbeck so gut wie nie nach den älteren Meistern kopiert und es stets vermieden, in ihren Bildern allzu offensichtliche Zitate nach vorbildlichen Werken anzubringen. Garant des Zusammenhanges zwischen vorbildlichem und nachfolgendem Werk war aber doch stets auch das

Ansauliche, in dem sich das Geistige offenbaren sollte. So mußten die Anklänge an ältere Werke in Figurenauffassung, Gewandstil oder Kolorit in den Augen eines Kunstbetrachters, der in den Kategorien von kanonischen Mustern zu denken gewohnt war, doch schließlich als Nachahmung erscheinen. Zwischen Theorie und Praxis bestand eine Diskrepanz, die keiner der Nazarener wirklich überwunden hat. Aus heutiger Perspektive wird man überdies zugeben müssen, daß die Überzeugung, Religiosität könne sich nur in einer Raffael entsprechenden und Nationalität nur in einer Dürer entsprechenden Weise kund tun, eine Mystifikation war.

Die inneren Widersprüche beider Standpunkte sind weniger parteiischen Zeitgenossen nicht verborgen geblieben. Freimütig hat Sulpiz Boisserée in einem Brief an Goethe vom 23. Juni 1817 seine Enttäuschung über den Aufsatz von Meyer ausgedrückt. Nach begeisterten Worten über Goethes *Rochusfest zu Bingen* fährt er fort: »Dergleichen hervorzubringen ist freilich nur bei dem glücklichst geschaffenen Naturell und nur bei einer Meisterschaft möglich, welche Regeln kennt und befolgt, aber nicht aus Regellernen, sondern aus dem stets regen Auffassen und Darstellen der Natur und des Lebens entstanden ist. [...] Wie sehr weicht aber von dieser Ansicht die des Verfassers des polemischen Aufsatzes ab, indem er gegen die Nachahmer italienischer und deutscher Kunst die hellenische als einzigen Kanon aufstellt. Wir sehen nicht ein, wie er dadurch seine Gegner belehren oder besiegen könne. Aus der Nachahmung von Kunstwerken wird eben nie etwas ächtes hervorgehen, die Vorbilder mögen nun sein, welche sie wollen. Das allein selig machende Heil bleibt ja nur immer in der freien Nachbildung der Natur zu suchen. Und so muß sich eben jedes Volk und jede Zeit an dem halten, was ihm, um mit den lieben Heiden zu reden, die Götter und das Schicksal zugeteilt haben. Wie sehr aber sind alle unsere Verhältnisse von dem griechischen Wesen verschieden! [...] Und wer möchte, was aus jener Ansicht stillschweigend folgt, dem Venetianer, dem alten und neuen Niederländer alle wahre Kunst absprechen?«⁸⁵

Eine verwandte Ansicht entwickelt August Kestner in seiner Schrift *Über die Nachahmung in der Malerei*, die gegen die Weimarischen Kunstfreunde gerichtet ist, aber keineswegs den nazarenischen Standpunkt rückhaltlos vertritt⁸⁶. Zwar geht er von vergleichbaren Grundlagen aus, sieht den Schönheitsbegriff der Antike in der Moderne aufgelöst und durch das Charakteristische ersetzt, und er akzeptiert das Bemühen der neuen Maler, dort anzuknüpfen, wo der Faden der Überlieferung gerissen ist⁸⁷. Er ist überzeugt, daß die ältere Malerei in Nationalität und Religion bei den Lebenden Seelenverwandtschaften berührt und stimmt darin überein, daß nicht die äußere Form, sondern der Geist nachzuahmen sei⁸⁸. Die Werke der älteren Maler sind aber vor allem deshalb der Beachtung zu empfehlen, weil man in ihnen einen tieferen Gehalt und ein treues Bemühen um Naturnähe vorfindet. Eine völlige Rückkehr jedoch ist unmöglich, nicht nur, weil die ältere Kunst voller Unvollkommenheiten ist, sondern weil die verlorene Unschuld nicht zurückzugewinnen ist. »Nur mit dem Herzen können wir den Weg zurück machen, aber der Verstand lebt im Zwange seiner Erkenntnis«⁸⁹. So können die Werke der alten Maler nur Anleitung zu einer scharfen und tiefen Naturauffassung sein. Der neue Künstler aber darf nicht glauben, in jenen Werken die Natur selbst zu finden, es ist nur ihre Idee von der Natur. Sie nach-

zuzahlen wäre »Nachahmung der Nachahmung«, die stets zum Verfall führt. Die Natur will sich selbst, nicht die individuelle Ansicht eines dritten in der Seele des wahren Künstlers wiederfinden. »Wenn es wahr ist, daß [...] nur die unmittelbarste Berührung des Künstlers mit der Natur ihn zum großen Künstler machen kann, so kann er nicht ohne die lebhafteste Auffassung der Natur seiner Zeit ein wahrhafter Künstler sein.«⁹⁰

Das Verhältnis zur Natur ist hier das zentrale Kriterium der Kunst, die prinzipiell als mimetisch verstanden wird. Dieses Verhältnis ist aber ein grundsätzlich anderes als bei Meyer und Goethe. Für diese geht die Kunst über die Natur hinaus, ahmt die Natur nach, indem sie schafft wie die Natur. Für Kestner aber ist die Kunst der Natur untergeordnet, ihre Aufgabe ist mit dem Worte Boissierées Nachbildung, nicht Nachahmung.

Wenn Meyer in seiner Rezension der Schrift Kestners meint, daß der Verfasser »im Wesentlichen gleichgesinnt, vielleicht weniger unser Gegner ist, als er wohl selbst glauben mag«⁹¹, so zeigt das nur, daß er nicht begriff, daß mit Argumenten, wie Kestner sie vortrug, der Grundsatz von einer Nachahmung eines klassischen Kanons seinen letzten Stoß erhielt. Die Nazarener auf der anderen Seite können schwerlich mit dieser angeblichen Verteidigungsschrift zufrieden gewesen sein, weil ihre Vorstellung von der aus dem kindlich reinen Gemüt entspringenden inneren Wahrheit ebensowenig berücksichtigt wurde wie ihre Forderung nach der Rückführung der Kunst in ihre frühere Bedingtheit. Was hier aufklingt ist vielmehr der Schlachtruf der Naturalisten: »être de son temps«⁹², jene nüchterne Haltung der Natur gegenüber, die Wilhelm von Kügelgen im Rückblick auf seine Akademiezeit beschrieb: »Wir waren freilich nicht ganz unberührt geblieben von jenem aufsässigen Geiste, der damals Wissenschaft und Kunst zu neuem Leben weckte, von dem Geist der Treue und des nüchternen Aufmerkens auf das, was die Dinge wirklich zeigten, während die Mehrzahl unserer Lehrer weniger das, was sie sahen, als das was sie wußten, darzustellen suchten.«⁹³

Die Nazarener haben entscheidend dazu beigetragen, den klassizistischen Götzen der Nachahmung musterhafter Werke zu stürzen, vergeblich stemmte sich Heinrich Meyer dagegen; aber am Ende wurden auch die Nazarener von dem zusammensinkenden Koloss erschlagen, denn auch ihre Vorstellung von Nachfolge galt als Abhängigkeit von Unzeitgemäßem. So mußten sie das Feld den zunächst ganz unscheinbar und anspruchslos auftretenden Naturalisten überlassen, die nichts als treue Nachbildung der Natur wollten. Ihre Gesinnung sollte für den Rest des Jahrhunderts weitgehend herrschen.

ANMERKUNGEN

Die für diesen Aufsatz erforderlichen Quellenstudien in den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen deutschen Literatur in Weimar habe ich während eines von der DFG geförderten Forschungsaufenthaltes durchführen können. Den Mitarbeitern des Goethe- und Schiller-Archives danke ich an dieser Stelle für ihre freundliche Unterstützung meiner Arbeit.

¹ Im folgenden zitiert nach: Heinrich Meyer: *Kleine Schriften zur Kunst*. Hg. von Paul Weizsäcker (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*). Stuttgart 1886. S. 97 ff. In den neueren Editionen, z. B. in der *Cotta-Ausgabe der Werke Goethes*. Stuttgart 1962 Bd. 17. S. 489 ff. oder der Berliner *Goethe-Ausgabe*. Bd. 20. Berlin 1974. S. 58 ff. werden leider die teilweise recht aufschlußreichen »Anmerkungen und Beleg« fortgelassen.

- ² Z. B. Petra Kipphoff. In: Marianne Bernhard: *Deutsche Romantik. Handzeichnungen*. München 1974. Bd. 2. S. 1968 ff. oder Rudolf Bachleitner: *Die Nazarener*. München 1976. S. 9 ff. (Heyne-Stilkunde.)
- ³ Die wichtigsten Beiträge lieferten: Richard Benz: *Goethe und die romantische Kunst*. München o. J., S. 210 ff.; Herbert von Einem: *Goethe-Studien*. München 1972; Christian Lenz: *Goethe und die Nazarener*. In: *Die Nazarener*. Katalog der Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt a. M. 1977. S. 295 ff.; Ulla Krenzlin: *Zu einigen Problemen nazarenischer Kunst*. In: *Städels-Jahrbuch*. N. F. Bd. 7. München 1979, S. 236 ff. Der zuletzt genannte Beitrag, dem Meyers Aufsatz »heute noch ein hervorragendes Zeugnis von Gang und Entwicklung der zeitgenössischen Gegenwartskunst und der Sachkenntnis, die sich Goethe und Meyer verschafft haben« (S. 241), gilt, ist ein Beispiel für die in der Literatur vorherrschende Tendenz, nicht das zu interpretieren, was Meyer explizit sagt, sondern das, was man für die Meinung Goethes hält, auch wenn diese in dem Aufsatz gar nicht zum Ausdruck gebracht wird.
- ⁴ Nationale Forschungs- und Gedenkstätten in Weimar. Goethe- und Schiller-Archiv. Nachlaß Meyer Nr. 37,1. S. 11 recto. Das 20 Blatt umfassende Manuskript in Meyers Nachlaß ist eine nicht ganz vollständige Ausarbeitung des Aufsatzes mit zahlreichen Korrekturen. Einige Blätter gehören überdies einer sich von der Schlußredaktion deutlich unterscheidenden früheren Ausarbeitungsstufe an. Einige wichtige Abweichungen aus dieser frühen Fassung werden unten S. 62 und Anm. 49 zitiert. — Zur Geschichte des Begriffes »Nazarener« vgl. Jens Christian Jensen: *I Nazareni — das Wort, der Stil*. In: *Klassizismus und Romantik in Deutschland*. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Schäfer. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg-Schweinfurt 1966. S. 46 ff.
- ⁵ Goethe: *Werke*. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen (*Weimarer Ausgabe*). Weimar 1887 ff. Bd. IV/28. S. 23.
- ⁶ H. Meyer, a. a. O., S. CXXXI f.
- ⁷ Goethe: *Gesamtausgabe der Werke und Schriften*. Bd. 17. Stuttgart 1962. S. 489 ff.; Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 20. Berlin 1974. S. 58 ff.
- ⁸ H. v. Einem, a. a. O. (Anm. 2), S. 94, 72 ff., 161 ff.
- ⁹ *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*. Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 34. Weimar 1919. S. 372.
- ¹⁰ Vgl. den Brief an Heinrich Meyer vom 22. Juli 1805 (Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/19. S. 27): »Sobald ich nur einiger Maßen Zeit finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen [. . .]«. Seinen beredtesten Ausdruck findet die Ablehnung in einem um jene Zeit verfaßten, jedoch nur in einer Niederschrift von etwa 1812 erhaltenen und daher nicht genau datierbaren Konzept, das *Letzte Kunstausstellung* überschrieben ist (Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 19. S. 455).
- ¹¹ Vgl. die Eintragungen zwischen dem 26. Oktober und dem 4. Dezember 1816: Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. III/5. S. 280 ff.
- ¹² Vgl. die Anzeige zu dem Werk. Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 20. S. 44 f.
- ¹³ Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/26. S. 122.
- ¹⁴ Vgl. den Brief an Sulpiz Boisserée vom 16. 12. 1816 (Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/27. S. 277): »Die Liebhaber, welche die ältern Kunstwerke retten und sammeln, werden höflich gepriesen, den Künstlern, die jene alte Art wieder hervorsuchen, wird ein Spiegel vorgehalten, den wir recht hübsch plan zu schleifen und zu poliren gesucht haben.«
- ¹⁵ Sulpiz Boisserée: *Tagebücher I. 1808—1823*. Hg. von Hans J. Weitz. Darmstadt 1978. S. 247. Vgl. die Eintragung vom 11. 9. 1815 (ebd. S. 265): »Es kömmt die Rede auf die Zeichnungen von Cornelius, Overbeck usw. bei Wenner, die ich sehen soll. Da fehlt an allem etwas. Jetziger Zustand der Kunst — bei vielem Verdienst und Vorzug große Verkehrtheit — Maler Friedrich — seine Bilder können ebensogut auf dem Kopf gesehen werden. Goethes Wut gegen dergleichen — wie sie sich ehemals ausgelassen mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke — Zerschließen der Bücher usw. Da habe er sich nicht entbrechen können mit innerem Ingrimm zuzurufen »das soll nicht aufkommen!« und so habe er irgend eine Handlung daran üben müssen, um seinen Muth zu kühlen.«
- ¹⁶ Am 26. September 1813 bedankt sich Goethe in einem Brief an Christian Schlosser dafür, daß dieser ihm Zeichnungen von Overbeck und Cornelius zugeschickt hatte (Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/24. S. 9 ff.). Nicht lange danach entstand vermutlich ein Aufsatzentwurf,

der die Grundgedanken des Aufsatzes von Meyer vorwegnimmt (Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 20. S. 35 ff.). Was in dem Brief noch verständnisvoll klingt, wird in dem Entwurf schon zu einem kritischen Urteil umformuliert. Im Brief heißt es: »Man hat in der Kunstgeschichte wohl das Beispiel, daß frühere Werke in späteren Zeiten nachgeahmt worden, aber ich wüßte nicht, daß Künstler sich mit Gemüth, Geist und Sinn in eine frühere Epoche dergestalt versetzt, daß sie ihre eigenen Productionen an Erfindung, Styl und Behandlung denen ihrer Vorgänger hätten gleich machen wollen. Den Deutschen war es vorbehalten, eine so wundersame, freylich durch viel zusammentreffende Umstände hervorgerufene Epoche zu gründen. Jene Künstler sind wirklich anzusehen als die, in Mutterleib zurückgekehrt, noch einmal geboren zu werden hoffen. Die Eigenthümlichkeit beyder überzeugt mich, daß jeder in seiner Art verharren werde, ja mir wäre es ganz recht, wenn sie sich durch die allgemeineren Forderungen der Kunst nicht aus ihrem Kreise herauslocken ließen, denn ich sehe nicht ein, warum jeder Künstler den ganzen Decurs der Kunst in seiner Person darstellen soll.« Im Entwurf dagegen steht: »Jenes fromme, wahre Kunst-Aperçu, von einem kranken jungen Manne aufgenommen; er stellte es reizend dar, und die Deutschen nahmen es sogleich auf als Lehre, und dieses um so leichter und um so eher, als dieses Werkchen mit einer frommen dichterischen Epoche zusammentraf. Die sämtliche Jugend ward dadurch entzündet, und die Deutschen erlebten dabei das einzige und vielleicht bei keiner anderen Nation mögliche Schauspiel, daß die Künstler allen hergebrachten Vorteilen einer ausgebildeten Kunst entsagten und in den Schoß der Mutter zurückzukehren sich bemühten und eine wahrhafte Wiedergeburt abzuwenden.« Der milde Tenor des Briefes an Schlosser verführte die Nazarener übrigens dazu, die Ironie, die in dem Bild von der Rückkehr in den Schoß der Mutter steckt, zu überhören. Per Daniel Atterbom, der schwedische Dichter bezeugt, daß die Nazarener dieses Bild positiv nahmen und sich darin wiedererkannten: »Dennoch hat Goethe selbst öffentlich über den edlen Cornelius geäußert, daß er sein Talent wunderbar finde, ja, daß die Kunst mit ihm geradezu in den Mutterleib zurückgekehrt und noch einmal neu geboren worden sei. Diese Äußerung, die er anlässlich von Cornelius Zeichnungen zum Nibelungenliede tat, enthält, richtig verstanden, ungemein mehr, als Goethe vermutlich damit hat sagen wollen: statt ein bloßer Ausdruck des Beifalls über einen einzelnen ausgezeichneten Mann zu sein, charakterisiert sie in Wirklichkeit den Geist und das Bestreben, die Richtung und das Ziel der ganzen angeklagten neuen Schule.« P. Daniel Atterbom: *Reisebilder aus dem romantischen Deutschland*. Hg. von E. Jansen. Stuttgart 1970. S. 197).

- ¹⁷ Zu den Preisaufgaben vgl. Werner Scheidig: *Goethes Preisaufgaben* (Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 57). Weimar 1958.
- ¹⁸ Das Unternehmen wird erstmals erwähnt in Goethes Tagebuch am 27. Juni 1816 (Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. III/12. S. 334); vgl. den Brief an Meyer vom 29. Juli 1816: Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/27. S. 122.
- ¹⁹ Vgl. S. Boisserée: *Tagebuch* a. a. O. (Anm. 15), S. 247 f., S. 266. Christian Schlosser wurde von Goethe schon in dem Brief vom 26. September 1813, aus dem Anm. 16 zitiert worden ist, darum gebeten, Informationen über das Kunstleben in Rom zu senden (Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/24. S. 11).
- ²⁰ Gottfried Schadow hatte Goethe am 12. November 1816 über die damalige Ausstellung der Berliner Akademie berichtet und dabei jene Dante-Illustration genau beschrieben, die Goethe im zweiten Heft von *Über Kunst und Alterthum* als bezeichnendes Beispiel für die Verirrungen der romantischen Künstler kommentarlos herausstellte: Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 20. S. 93 und 568.
- ²¹ P. D. Atterbom, a. a. O. (Anm. 16), S. 196: »Sogar Goethe hat neulich über eine Sache hart geurteilt, die er nicht mit eigenen Augen sah. Mit einem Machtspruche, der wahrscheinlich auf Mengsschen Jugendlehren beruht, stiftete er, wahrscheinlich gegen seinen Willen, eine babylonische Verwirrung in jener Streitfrage, die er aufklären wollte. Ein solches Vorgehen ruft immer nur eine entgegengesetzte Wirkung hervor und dient gerade dazu, die Einseitigkeit erst recht hervorzulocken, deren Vorhandensein man ex hypothesi annimmt. Die jungen Künstler hier und ihre Freunde schieben die Schuld an den weniger glücklichen Eingebungen des alten Skalden auf einen gewissen theoretisierenden Maler in Weimar namens Meyer, der schon mehrere Dutzend Jahre Goethes Adlatus ist; ein gelehrter Mann, aber ein schlechter Maler und in seiner Kunstlehre, seinen ästhetischen Untersuchungen ein Bouterwek der bildenden Künste.«

- ²² Dies bestätigt auch Karoline von Humboldt in einem Brief an ihren Mann vom 11. Oktober 1817: »Goethes zweites Heft *Rhein und Main* hat die Künstler hier sehr aufgeregt. Mehr, dünkt mich, wie nötig war, denn er hat ihr Bestes nicht gesehen und so doch eigentlich nur oberflächlich geurteilt. Der einzige sehr Angegriffene darin ist Friedrich Schlegel; man muß aber sagen, nicht mit Unrecht, obgleich die Rüge sehr spät kommt« (Wilhelm Bode [Hg.]: *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*. Bd. III. München 1982. S. 27). Zu den Bartholdy-Fresken vgl. zuletzt: Frank Büttner: *Peter Cornelius — Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 1. Wiesbaden 1980. S. 76 ff.
- ²³ [Jakob Salomo Bartholdy]: *Über die Kunstausstellung im Palaste Caffarelli zu Rom im April 1819*. In: *Allgemeine Zeitung*. Augsburg und München. Beilage zu Nr. 124 vom 23. 7. 1819. Zur Frage der Autorschaft vgl. F. Büttner, a. a. O. (Anm. 22), S. 119, Anm. 284.
- ²⁴ Friedrich Schlegel: *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. IV. S. 237 ff.; [Johann David Passavant]: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, zu Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, von einem deutschen Künstler in Rom*. Heidelberg und Speyer 1820. Daß Passavant der Autor ist, wird durch verschiedene Briefe in seinem Nachlaß belegt: Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek. Nachlaß Passavant Nr. A.1.d und e.
- ²⁵ Goethe: *Weimarer Ausgabe*. Bd. IV/28. S. 157.
- ²⁶ Eine der wenigen positiven Zuschriften kam von Friedrich Rodlitz aus Leipzig, vgl. *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rodlitz*. Hg. von W. Frh. von Biedermann. Leipzig 1887. S. 165 ff. Auf den Brief vom 22. Mai 1817 antwortete Goethe am 1. Juni (vgl. ebd. S. 172 ff.). In einem zweiten langen Brief vom 21. Juni 1817 (ebd. S. 177 ff.) breitet Rodlitz aus, was er in Leipzig über die neue Kunstrichtung erfahren konnte. Beispielsweise heißt es S. 180 f.: »In Rom sind, besonders unter den jüngern Künstlern und Kunstfreunden, für das, was sie alten Glauben und alte Kunst nennen, jetzt wol die entschiedensten Parteymacher die Brüder Riepenhausen; Männer nicht ohne Kenntnis und Geschicklichkeit, aber innerlich leer und hohl, ohne alle Eigenthümlichkeit, nicht nur in der Erfindung, sondern selbst in den Absichten, in der Anordnung, in der Ausführung; dabey übermüthig, dünkelfhaft, hochfahrend, sich selbst gewaltsam aufregend ohne innere Kraft; und kömmt zum Thun sogar faul.« Von den Kunstwerken ist weder bei ihnen noch bei anderen die Rede. Auch wird in den Urteilen kein einheitlicher Maßstab angelegt. Die Brüder Julius und Ludwig Schnorr von Carolsfeld, die Rodlitz persönlich kennt, kommen besser weg, als es angesichts ihrer Kunstauffassung zu erwarten wäre.
- Andere Briefschreiber hingegen äußerten Verständnis für die moderne Kunst. Zu ihnen gehörte Gottfried Schadow. Am 26. September 1817 schrieb er: »In unserem Künstler-Verein wurden vorgestern die Blätter von Cornelius und Ruscheweiß ausgelegt, des Fausts Scenen enthaltend. Es ist doch manches gar schön und nimmt bei der Betrachtung dermassen ein, daß die Critik schweigt. Insbesondere scheinen mir die beiden Blatt, auf welchen die Figuren am kleinsten sind, die am erfreuendsten. Unter den größeren kommen freilich Difformitäten und Unverhältnisse vor. Immerhin aber ist das Talent sichtbar und das Ganze zu loben.« (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten in Weimar. Goethe- und Schiller-Archiv. Briefe an Goethe, Nr. 75). Schadow gefielen vor allem das Titel- und das Widmungsblatt, die beide 1815 vollendet wurden; zu den Faust-Illustrationen vgl. F. Büttner, a. a. O. (Anm. 22), S. 26 ff.
- ²⁷ J. D. Fiorillo: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Bd. IV. Hannover 1820; vgl. dazu die Rezension von Karl Friedrich von Rumohr. In: *Kunstblatt* Nr. 51, 1821. S. 203 ff.
- ²⁸ Heinrich Meyers Brief vom 22. 8. 1817 abgedruckt bei Margaret Howitt: *Friedrich Overbeck*. Bd. I. Freiburg 1866. S. 368.
- ²⁹ H. Meyer, a. a. O., S. 97.
- ³⁰ Vgl. den knappen Überblick im Artikel »Geschmack« in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. III. Darmstadt 1974. Sp. 444 ff.
- ³¹ Anton Raphael Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei*. In: ders.: *Hinterlassene Werke*. Bd. II. Halle 1786. S. 33 ff.
- ³² Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1968. S. 39 (§ 1, Anm.).

- ³³ I. Kant, a. a. O., S. 217 (§ 60).
- ³⁴ Hans Robert Jauss: *Ästhetische Norm und historische Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*. Einleitung zu: Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes*, München 1964; H. R. Jauss: *Schlegels und Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes*. In: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970. S. 67 ff.; Peter Szondi: *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*. In: ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1974. S. 23 ff.
- ³⁵ H. Meyer, a. a. O., S. 121.
- ³⁶ H. Meyer, a. a. O., S. 97 und 116 f.
- ³⁷ H. Meyer, a. a. O., S. 3 ff.
- ³⁸ H. Meyer, a. a. O., S. 3. Dies war bereits ein zentraler Punkt in der Ästhetik von Karl Philipp Moritz, vgl. z. B. dessen gegen Winckelmann gerichteten Aufsatz *Die Signatur des Schönen* von 1788 (K. Ph. Moritz: *Werke*. Hg. von H. Günther. Bd. II. Frankfurt a. M. 1981. S. 580 f.).
- ³⁹ Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 19. S. 183.
- ⁴⁰ H. Meyer, a. a. O., S. 109.
- ⁴¹ H. Meyer, a. a. O., S. 102 f.
- ⁴² H. Meyer, a. a. O., S. 104.
- ⁴³ Manfred Fuhrmann: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973. S. 124, 170 f., 224.
- ⁴⁴ Vgl. z. B. die Schlußbemerkung zu den *Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei* von A. R. Mengs, a. a. O. (Anm. 31), S. 97, wo betont wird, »daß der Mahler, welcher den guten Geschmack, nämlich den besten Geschmack erlangen will, folgende vier Muster studieren muß, nämlich: in den Antiken den Geschmack der Schönheit; an dem Raphael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks; an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie; und an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits.«
- ⁴⁵ H. Meyer, a. a. O., S. 116 f.
- ⁴⁶ J. S. Bartholdy, a. a. O. (Anm. 23), S. 495.
- ⁴⁷ H. Meyer, a. a. O., S. 114.
- ⁴⁸ H. Meyer, a. a. O., S. 104.
- ⁴⁹ Nationale Forschungs- und Gedenkstätten in Weimar. Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlaß Meyer 37, 1. S. 4 recto. Daß es hier um ein religiöses Gefühl geht, wird in dem Abschnitt über Friedrich Schlegel unterstrichen, der wieder im Manuskript sehr viel deutlicher ist als in der veröffentlichten Fassung (S. 6 rechts): »Man kann sagen daß Fr. Schlegel bemüht war, alles was er auf den modern-christ-catholisch-mystischen Kunstgeschmack sich beziehendes oder bezogenes in Schriften, in Gemälden und in Meinungen der Künstler vorfand, zu einer Art von System zu fügen, (*durchgestrichen*: welches er . . . ferner noch theils erweiterte theils schmückte, daß er Mystische Allegorie vom Kunstwerk zu verlangen schein und hiernach die vorzüglichsten Werke des Correggio dergestalt erklärte als hätte der Meister in denselben den Kampf des Guten und des Bösen Prinzips darzustellen die Absicht gehabt). (*Neben dieser Passage ein ebenfalls durchgestrichener Einschub am Rande*: erweiternd oder vielmehr vermittelnd mochten wir den Vorschlag nennen, daß die jungen Künstler, wenn ihnen der Weg der religiösen Andacht, Liebe und inniger stiller Begeisterung zu schwer fällt, wenigstens die Poesie gründlich studieren sollen). Er sprach bestimmt aus, daß symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlichster Zweck sei . . . Weil es aber doch zu schwer sein mochte, in unseren Zeiten die religiöse Begeisterung wieder hervorzurufen, so geschieht auf eine die Sache vermittelnde Weise der Vorschlag, junge Künstler sollen allenfalls die Lücke frommer Gefühle, Andacht und Liebe durch gründliches Studium der Poesie nicht der griechischen, sondern der romantischen zu ersetzen suchen.«
- ⁵⁰ H. Meyer, a. a. O., S. 117.
- ⁵¹ H. Meyer, a. a. O., S. 106.
- ⁵² Vgl. H. R. Jauss 1970, a. a. O. (Anm. 34), S. 71. Zu diesem Ergebnis kam auch Herder, vgl. P. Szondi, a. a. O., S. 67.
- ⁵³ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. von G. Fricke und H. G. Göpfert. Bd. 5. München 1967. S. 752. Dazu: Peter Szondi: *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik*

- in Schillers *Abhandlung über Naive und Sentimentalische Dichtung*. In: ders.: *Lektüren und Lektionen*. Frankfurt a. M. 1973.
- ⁵⁴ J. S. Bartholdy, a. a. O. (Anm. 23), S. 494.
- ⁵⁵ Goethe: *Berliner Ausgabe*. Bd. 19. S. 186.
- ⁵⁶ Lübeck, Stadtarchiv. Nachlaß Overbeck, Nr. 11. S. 728.
- ⁵⁷ In: *Jahrbücher der Literatur*. Hg. von Matthäus von Collin. Bd. VIII. Wien 1819. S. 277 ff.
- ⁵⁸ Ebd. S. 280.
- ⁵⁹ Karl Friedrich von Rumohr: *Über den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen*. In: Athanasius Graf Raczyński: *Geschichte der neuen deutschen Kunst*. Bd. 3. Berlin 1871. S. 371 ff.
- ⁶⁰ F. Schlegel, a. a. O. (Anm. 24), S. 239 f.
- ⁶¹ F. Schlegel, a. a. O., S. 230 (*Aussichten für die Kunst in dem österreichischen Kaiserstaat, 1812*).
- ⁶² J. D. Passavant, a. a. O. (Anm. 24), S. 51, geht zurück auf F. Schlegel, a. a. O., S. 239.
- ⁶³ F. Schlegel, a. a. O., S. 246.
- ⁶⁴ J. D. Passavant, a. a. O., S. 67 f.
- ⁶⁵ Zum Begriff der »charakteristischen Kunst« in diesem Sinne vgl. F. Büttner, a. a. O. (Anm. 22), S. 17 ff.
- ⁶⁶ J. D. Passavant, a. a. O., S. 19 f.
- ⁶⁷ F. Schlegel, a. a. O., S. 246.
- ⁶⁸ P. D. Atterbom, a. a. O. (Anm. 16), S. 204.
- ⁶⁹ I. Kant, a. a. O. (Anm. 32), S. 132.
- ⁷⁰ I. Kant, a. a. O., S. 173.
- ⁷¹ K. Ph. Moritz, a. a. O. (Anm. 38), Bd. II. S. 551.
- ⁷² M. Fuhrmann, a. a. O. (Anm. 43), S. 176 ff.
- ⁷³ Rudolf Wittkower: *Imitation, Eclecticism and Genius*. In: E. R. Wasserman (Hg.): *Aspects of the 18th Century*. Baltimore 1965. S. 143 ff.
- ⁷⁴ Paul Hasse: *Aus dem Leben Friedrich Overbecks*. In: *Allgemeine Conservative Monatschrift*. Bd. 45. 1888. S. 160.
- ⁷⁵ J. D. Passavant, a. a. O., S. 47.
- ⁷⁶ J. D. Passavant, a. a. O., S. 63.
- ⁷⁷ Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. III. Darmstadt 1974. Sp. 141 ff.
- ⁷⁸ Z. B. schreibt Overbeck in dem bereits herangezogenen Brief (Anm. 74) an seinen Vater vom 8. Februar 1815: »Das Umkehren und Werden wie die Kindlein gilt recht buchstäblich in der Kunst.« Vgl. dazu P. D. Atterbom, a. a. O. (Anm. 16), S. 210.
- ⁷⁹ J. D. Passavant, a. a. O. (Anm. 24), S. 67.
- ⁸⁰ P. D. Atterbom, a. a. O., S. 199.
- ⁸¹ H. v. Einem, a. a. O. (Anm. 3), S. 72 ff.
- ⁸² J. D. Passavant, a. a. O., S. 2 f. und S. 35 ff.; F. Büttner, a. a. O. (Anm. 22), S. 123; H. v. Einem, a. a. O., S. 161.
- ⁸³ Vgl. P. D. Atterbom, a. a. O., S. 204 f.
- ⁸⁴ F. Schlegel, a. a. O. (Anm. 24), S. 248.
- ⁸⁵ Sulpiz Boisserée: (*Briefe und Tagebücher*.) Stuttgart 1862, Bd. II. S. 173. In diesem Sinne hatte Boisserée schon am 30.12.1816 an Goethe geschrieben: »Auf Ihren Aufsatz über neu-deutsche Kunst sind wir sehr begierig. Je mehr wir die Sache betrachten, desto mehr überzeugen wir uns, daß die Beschäftigung mit der altdeutschen Kunst außer dem Gebiet der Geschichte nur zwei Vortheile gewähren kann. — Einestheils indem sie den Künstler zur unmittelbaren, gründlicheren geistigern Naturnachahmung, zum Porträt im höhern Sinn und so zu der uns ganz abhanden gekommenen Charakteristik hinweist; — andertheils aber zu einer fleißigeren, sorgfältigeren Behandlung der Farben und so zu einer allmählichen Regeneration des Colorits veranlaßt. Die Nachahmung der alten Kunstwerke selbst — außer dem zur Erlernung der Farbtechnik nützlichen Copiren — wird, wie mehr oder weniger alle Nachahmung von Kunstwerken, immer schädlich sein.« (S. Boisserée, a. a. O., S. 156)
- ⁸⁶ [August Kestner]: *Über die Nachahmung in der Malerei, geschrieben zu Rom im October 1817*. Frankfurt a. M. 1818. Daß er der Autor des anonym erschienenen Werkes ist, bezeugte A. Kestner selbst in seinen *Römischen Studien*. Berlin 1850. S. 187.
- ⁸⁷ A. Kestner, a. a. O., S. 4.
- ⁸⁸ A. Kestner, a. a. O., S. 38 ff.

⁸⁸ A. Kestner, a. a. O., S. 89.

⁸⁹ A. Kestner, a. a. O., S. 93 f.

⁹¹ *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*. Nr. 199 und 200, 1819. S. 164 ff. 170 ff. In der Bibliographie der Schriften Meyers (H. Meyer, a. a. O. [Anm. 1], S. LI ff.) ist diese mit den Initialen WKF gezeichnete Rezension nicht mit aufgeführt. Die mit dem Druck weitgehend übereinstimmende handschriftliche Ausarbeitung der Rezension befindet sich in Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten. Goethe- und Schiller-Archiv. Nachlaß Meyer, Nr. 52,3.

⁹² G. Boas: »*Il faut être de son temps*«. In: *Journal of Aesthetics*. Bd. I. 1941, S. 52 ff.; Linda Nochlin: *Realism*. — Harmondsworth 1971, S. 103 ff.

⁹³ Wilhelm von Kügelgen: *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Hg. von A. Stern. Leipzig o. J. S. 415 f.