

Werner Busch

Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom

Als die Gebrüder Riepenhausen am 4. August 1805 durch die Porta del Popolo in Rom einzogen, wurden sie, so jung sie waren – neunzehn derjenige, der sich Franz nannte, siebzehn derjenige, der sich den Namen Johannes gegeben hatte –, durchaus erwartet, da sie bereits angekündigt waren, und sie wurden auch freundlich begrüßt und aufgenommen. Sie waren nicht allein nach Rom gekommen; zu ihrer Reisegesellschaft gehörte der kaum zwanzigjährige Carl Friedrich von Rumohr, der ein beträchtliches Vermögen geerbt und damit auch den beiden Riepenhausen die Reise nach Rom ermöglicht hatte. Sie kannten sich aus Göttingen, wo Rumohr studiert und wo er bei Johann Domenicus Fiorillo Zeichenunterricht genommen hatte. Er war von der nicht unbedeutenden Graphiksammlung des Kupferstechers Ernst Ludwig Riepenhausen, des Vaters der Brüder, angezogen und hatte mit den Brüdern enge Freundschaft geschlossen. 1804 gingen sie gemeinsam nach Dresden, wo sie u. a. die drei Geschwister Tieck kennenlernten, obwohl Ludwig Tieck Dresden 1803 verlassen hatte, doch dürfte er mehrfach nach Dresden zurückgekehrt sein. Jedenfalls trafen sich im Mai 1805 Ludwig Tieck, Friedrich Tieck, der Bildhauer, Rumohr und die Gebrüder Riepenhausen in München und traten die Italienreise gemeinsam an.¹

Diese knappen Daten können nun allerdings mitnichten andeuten, was die Gebrüder Riepenhausen zu diesem Zeitpunkt bereits alles in ihrem Gepäck trugen, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Durch ihren Vater waren sie früh mit dem Zeichnen und der graphischen Technik vertraut gemacht worden. Ernst Ludwig Riepenhausen stand in der Tradition Daniel Chodowieckis, war ebenfalls Almanachstecher, wie dieser auch für den Göttinger Taschen-Calender tätig ge-

¹ Die wichtigsten neueren Publikationen zu den Riepenhausen, denen auch das Folgende viel verdankt: Elisabeth Schröter: Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer „Geschichte der Malerei in Italien“ (1810). Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816. In: Johann Domenicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Hrsg. von Antje Middeldorf-Kosegarten (= Akten des Kolloquiums „Johann Domenicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen“ am kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11. bis 13. November 1994), Göttingen 1997, S. 213–291; Kat. Ausst. Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Hrsg. von Max Kunze. Winckelmann Gesellschaft/Winckelmann-Museum Stendal, Mainz 2001, dort zur Vita: S. 27–40.

wesen. So hat er Lichtenbergs Kommentare zu William Hogarths Werken mit verkleinerten Nachstichen begleitet, er lieferte Monats- und Modekupfer, aber auch Karikaturen und Literaturillustrationen.

Wichtiger jedoch war die mehrfache Anwesenheit Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins in Göttingen zwischen September 1799 und Oktober 1800. Er war durch die Franzosen 1799 aus Neapel vertrieben worden, wo er nicht nur Direktor der Königlichen Akademie gewesen war, sondern sich vor allem durch die Publikation von Sir William Hamiltons zweiter Vasensammlung auch in Deutschland einen Namen gemacht hatte. Sir William, englischer Gesandter am neapolitanischen Hof, hatte seine erste Vasensammlung, die er 1772 an das Britische Museum verkaufte, von dem abenteuerlichen, ebenso gelehrten wie spekulativen, wohl selbsternannten Baron d'Hancarville im Rahmen eines luxuriösen vierbändigen Werkes mit dem Titel *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines* nach Ausweis der Titelblätter 1766 und 1767, in Wirklichkeit jedoch 1767 und 1776, publizieren lassen. Die Nachstiche nach den Vasenbildern waren ungemein sorgfältig und reich handkoloriert worden. Nach diesem Vorbild sollte Tischbein die zweite Vasensammlung reproduzieren, einige wenige De-Luxe-Ausgaben folgen dem Vorbild auch in der aufwendigen Kolorierung vollständig. Doch die Zeiten hatten sich geändert. 1789/90 waren bei erneuten Ausgrabungen in der Vesuvregion und weiter südlich bis in den sizilianischen Raum hinein noch einmal große Mengen von Vasen ans Licht gekommen. Obwohl durch Hamiltons erste Publikation und den Verkauf der Sammlung die Preise gestiegen waren und nun auch der neapolitanische König sich auf das Sammeln von Vasen geworfen hatte, konnte Hamilton noch einmal eine große Anzahl erwerben, zum Teil war er bei den Ausgrabungen selbst dabei. Doch die Kriegswirren brachten Hamilton in finanzielle Schwierigkeiten, der Verkauf von Antiken nach England, wovon er gut gelebt hatte, stagnierte.

Obwohl Tischbein sofort mit der Arbeit begann und dabei zügig voranschritt, zog sich die Publikation, mitten in der Revolution betrieben, lange hin. Der erste Band wurde für 1791 angekündigt, das Titelblatt trägt auch dieses Datum, doch erschien er erst 1793/Anfang 1794, der zweite folgte 1796, der dritte 1800, der vierte noch deutlich später. Die Illustrationen waren reine Umrißstiche (Abb. 1), nicht weil Hamilton dies für die angemessenere Publikationsform hielt, sondern schlicht weil es billiger war. So ist die Entstehung des reinen Umrißstypus', der so unendlich folgenreich wurde, eher ein Zufallsprodukt. Und Zufall scheint es auch zu sein, daß die Umrißstiche nicht im Buchzusammenhang zur Wirkung kamen, sondern als unkommentierte Einzelgraphiken bzw. graphische Zyklen. Tischbein hatte bereits 1791 einen Großteil der Illustrationen fertig, Sir William Hamilton weilte in London, u.a. um die zweite Vasensammlung zu verkaufen, und so brachte Tischbein seine Graphiken bereits seit 1790 auf den Markt.



Abb. 1: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Collections of Engravings from Ancient Vases Discovered in the Kingdom of the Two Sicilies between 1789–90*, Bd. 1, Neapel 1793, Pl. 1, *Bellerophon und die Chimaira*

Tischbein war bekanntlich als Goethes Reisebegleiter 1787 nach Neapel gekommen und hatte Goethe dort, zu dessen nicht geringem Ärger, den er ihm jahrzehntelang nachtrug, verlassen, um in höfische Dienste zu treten. Dennoch wußte Goethe um Tischbeins Qualitäten als Cicerone und empfahl ihn seiner Herzogin Anna Amalia bei deren Italienreise 1789. Anna Amalia war angetan von Tischbein, ein von Tischbein gepflegter Briefwechsel entspann sich und aus ihm können wir entnehmen, daß er erste Abzüge der Vasenillustrationen bereits im Dezember 1790 nach Weimar schickte, weitere folgten im März 1791. Offenbar wurden sie in der Folge schnell bekannt. In einem Brief vom Dezember 1792 berichtete Tischbein Anna Amalia, er biete nun einhundert Illustrationen in gerahmter Form, thematisch geordnet, für Sammler an. Dies kann erklären – und darum wurde es ausgeführt –, warum Flaxman, der in der zweiten Hälfte 1792 mit seinen Entwürfen für die *Ilias* (Abb. 2) und *Odyssee* begann, Tischbeins Graphiken vor Augen hatte. Flaxmans Publikationen erschienen 1793, Ernst Ludwig Riepenhausen gab zwischen 1803 und 1805 Kopien der Flaxmanschen Illustrationen heraus und beteiligte seine ausgesprochen begabten Söhne an den Nachzeichnungen.²

² Zu diesem ganzen Komplex inzwischen am präzisesten, eine ganze Reihe tradierter Fehler korrigierend: Ian Jenkins und Kim Sloan: *Vases and Volcanoes*. Sir William Hamilton and his Collection. The British Museum, London 1996, bes. S. 45–64, 103.



Abb. 2: John Flaxman, *The Iliad of Homer*, ed. London 1805, Pl. 33,
Achill kämpft mit den Flußgöttern

Denn die hatten bereits Erfahrung auf diesem Felde und mit diesem Idiom, war Tischbein doch 1799 nach Göttingen gekommen, um eine Homer-Serie herauszugeben, die er von dem Göttinger Altphilologen und Archäologen Christian Gottlob Heyne kommentiert haben wollte. Heyne wiederum war mit Vater Riepenhausen befreundet, der dann auch als Stecher an dem Unternehmen beteiligt wurde. Die Söhne sahen bei Tischbein die Entwürfe zu Homer, die unter dem Titel *Homer nach Antiken gezeichnet* zwischen 1801 und 1805 in Göttingen erschienen. Tischbein gab den Brüdern auch praktischen Zeichenunterricht, empfahl sie zur weiteren Ausbildung an seinen Bruder in Kassel, dürfte sie auch auf Dresden und die Notwendigkeit eines Romaufenthaltes hingewiesen haben.

In Kassel, wo die Brüder von Ende 1800 bis Frühjahr 1803 blieben, begannen sie mit ihrer zu Recht berühmten Rekonstruktion von Polygnots Wandgemälden in der Lesche von Delphi nach den Beschreibungen von Pausanias³ (Abb. 3).

Der Stil der Zeichnungen folgt vollkommen dem Tischbein-Flaxmanschen Idiom. 1803 schickten sie diese Entwürfe im Rahmen der Weimarer Preisaufgaben an Goethe und lösten bekanntlich dessen langandauernde Beschäftigung mit den Polygnotschen Bildern bzw. dem Text des Pausanias aus. Er machte den Riepenhausens Verbesserungsvorschläge, die sie bei der Drucklegung befolgen sollten.

³ Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 41–48.

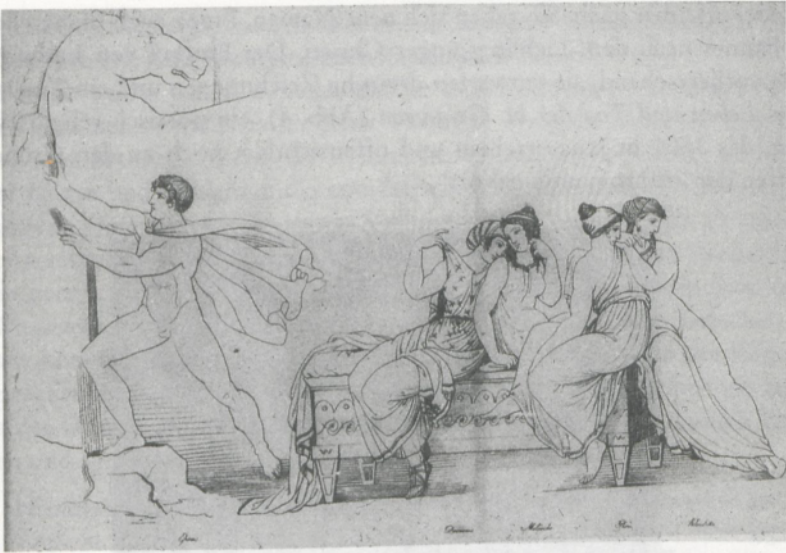


Abb. 3: Franz und Johannes Riepenhausen, *Gemälde des Polygnotos in der Lesche zu Delphi*. Nach der Beschreibung des Pausanias, Göttingen [1805], *Deinome, Metioche, Pisa und Kleodike*

Über den Stil der Darstellungen hatten sie schon zuvor keinen Zweifel, in dem Begleitbrief vom September 1803 an Goethe heißt es: „[...]die Flaxmanische Manier scheint uns die passendste zu sein [...]“.⁴ Das konnte Goethe in gewissen Grenzen anerkennen, in seinen ausführlichen Äußerungen zu Polygnots Gemälden, die im Rahmen der Besprechung der Weimarer Kunstaussstellung des Jahres 1803 am 1. Januar 1804 in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* erschienen, wird das Unternehmen der Riepenhausen mehrfach freundlich bedacht⁵, an die Riepenhausen selbst schrieb er, er sei gespannt, was aus den Stichen selbst würde.⁶ Sie erschienen im März 1805 auf sechzehn Blättern, Goethes Hinweise waren durchaus eingearbeitet, begleitet jedoch wurden die Stiche von einem Kommentar, der sich als von Christian Friedrich Schlosser stammend hat rekonstruieren lassen. Und dieser Kommentar erregte, bei aller Würdigung der Stiche, Goethes größten Ärger.

Was war passiert? Im Mai 1804 waren die Riepenhausen offenbar zusammen mit Rumohr, wie erwähnt, nach Dresden gegangen, sie blieben dort bis November desselben Jahres. Rumohr konvertierte zum Katholizismus und zog die Brü-

⁴ Ebd., S. 46.

⁵ BA 19, S. 421f.

⁶ Zum gesamten Bezug Goethe – Riepenhausen: Otto Deneke: Die Brüder Riepenhausen. In: Göttingische Nebenstunden. Hrsg. von Otto Deneke. Nr. 15, Göttingen 1936, S. 1–56, bes. S. 8–19. Die Bemerkungen zu den Zeichnungen der Gebrüder Riepenhausen auch in: BA 19, S. 430–432 und Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 46.

der dabei offenbar nach. Sie gaben sich neue Namen, Franz nach Franz von Assisi, Johannes nach dem Lieblingsjünger Christi. Der Einfluß von Ludwig Tieck wurde vorherrschend, sie entwarfen dreizehn Zeichnungen und ein Titelblatt zu Tiecks *Leben und Tod der hl. Genoveva* (Abb. 4), ein poetisch-religiöses Lesedrama, das 1800 in Jena erschien und offensichtlich noch zu den Gründungsschriften der Frühromantik gehört.



Abb. 4: Franz und Johannes Riepenhausen, *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, Frankfurt a.M. 1806, Frontispiz, *Apotheose der heiligen Genoveva*

Auf dem Rückweg nach Göttingen Ende des Jahres 1804 machten die Brüder in Weimar Station und zeigten Goethe die *Genoveva*-Entwürfe, die erneut im Umrissstil gehalten waren. Goethe schien immerhin noch interessiert. Der Zyklus erschien 1806 in radiierter Form, erneut mit Erläuterungen von Christian Friedrich Schlosser. Schlosser, Arzt, Schriftsteller und Kunstförderer, war der Neffe von Goethes Schwager, und er wurde zeitlebens freundlich von Goethe bedacht, wobei man auch sagen muß, daß er Goethe gegenüber äußerst geschickt agierte, er wußte, was dessen klassizistischer Sinn verlangte, nahm etwas später die Riepenhausen ihm gegenüber in Schutz, indem er sie von den Nazarenern abgrenzte – was ihn, der endlich nach langem Wunsch 1808 nach Rom kam, nicht hinderte, den todkranken Franz Pfaff zu behandeln und 1810 ebenfalls zum Katholizis-

mus zu konvertieren. Er war seit 1805 mit Achim von Arnim befreundet, vor allem aber auch mit dem Erzmytizisten Zacharias Werner.⁷

Goethe wußte offenbar nicht, daß er den Kommentar zu den Polygnotschen Gemälden verfaßt hatte. Zwei Passagen erregten Goethes besonderen Zorn. Zuerst betont Schlosser die Diskrepanz zwischen griechischer und romantischer Kunst und deklariert die romantische als zumindest gleichwertig. Das Griechische wird seiner normativen Verbindlichkeit beraubt und als historisch Fernes verstanden. Das ist eine Kriegserklärung an die Weimarer Preisaufgaben, wie sie zuerst Philipp Otto Runge 1802 in Dresden, nach seinem Scheitern an den Weimarer Preisaufgaben formuliert hatte: „Wir sind keine Griechen mehr [...], wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?“⁸ Schlossers zweite Passage verstieg sich gar zu einer Kritik des Griechischen, er reduziert es auf die Dimension des sinnlich Erscheinenden und spricht ihm geistigen Ausdruck ab:

Niemals war der Grieche zu der Erfindung eines solchen Kunstwerkes gelangt, in welcher sich der Geist der ganzen Welt [...] offenbart; diese lag außerhalb des Umfangs seiner Möglichkeit und war späteren Zeiten vorbehalten, in welchen eine andere göttlichere, geheimnisvollere Religion eine andere, durch sie wiedergeborene Welt mit neuer Vortrefflichkeit überströmen sollte.⁹

Auf diese Passage reagiert Goethe gereizt mit einem Einschub in die von Meyer formulierte Rezension der Weimarer Kunstfreunde, die im dritten Quartal des Jahres 1805 in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* erschien. Sein Kernsatz ist oft zitiert worden: „Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen.“¹⁰ An Meyer schrieb Goethe am 22. Juli 1805 parallel dazu: „Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein für allemal darstellen [...]“.¹¹ Es sollte bekanntlich bis 1817 dauern, bis zum Aufsatz über *Neudeutsche religios-patriotische Kunst*, der vor allem auf Friedrich Schlegel zielte, so wie der Einschub in der Polygnot-Rezension auf Ludwig Tieck.¹²

⁷ Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 47, 95–97, 104–105, Kat. Nr. III, 1, 1a, S. 107–109; Schröter: Die Maler Riepenhausen (Anm. 1) S. 231, 241.

⁸ Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hrsg. von dessen ältestem Bruder. Bd. 1, Hamburg 1840, S. 6.

⁹ Zitiert in: HA 12, S. 611, auch zitiert in: Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 56.

¹⁰ Zitiert in: HA 12, S. 611, auch zitiert in: Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 56.

¹¹ BA 19, S. 914.

¹² Zum Gesamtkomplex: Richard Benz: Goethe und die romantische Kunst. München o.J. (1940); Frank Büttner: Abwehr der Romantik. In: Kat. Ausst. Goethe und die Kunst. Hrsg. von Sabine Schulze. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M., Ostfildern-Ruit 1994, S. 456–467.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1805 war Goethe in einer schwierigen Situation, Schiller war gestorben, die Weimarer Preisaufgaben gingen ihrem Ende entgegen, das man nur ein Scheitern nennen kann. Es ist bezeichnend genug, daß zwei Landschaftsseprien von Caspar David Friedrich mit religiöser Staffage, die nichts mit dem gestellten Thema der Herkules-Taten zu tun hatten, einen halben Preis erhielten. Goethe versuchte, über die Staffage hinwegzusehen und vermeinte, in Friedrich wenigstens einen die Wirklichkeit verfolgenden gemäßigten Caliban sehen zu können. Über Jahre sollte er versuchen, Friedrich zu bekehren, ihn zu einer unmittelbaren Naturwiedergabe auf durchaus naturwissenschaftlicher Basis zu bewegen und von da zu einem höheren Stil der Landschaft anzuleiten, bis hin zu seinem Aufsatz *Ruisdael als Dichter* von 1813 und seinem Versuch vom Herbst 1816, Friedrich zum Malen von Wolkenbildern nach dem Vorbild Howardscher meteorologischer Erkenntnisse zu veranlassen¹³, was dieser brüsk ablehnte. Er wollte „die leichten freien Wolken“, nicht „sklavisch in diese Ordnungen eingezwängt“ sehen. Für Friedrich was das Wolkenmalen Gottesdienst, ihre Darstellung konnte sich nicht in Naturrichtigkeit erschöpfen, sondern sollte im individuellen Bildzusammenhang dem Verweis auf Transzendentes dienen.¹⁴

Goethe sah dieses Problem sehr genau; in seinem 1805 wenigstens in Teilen geschriebenen, aber erst nach seinem Tode veröffentlichten Resümee nach der letzten Weimarer Kunstausstellung stellte er fest, er habe sich, um zu einem gerechten Urteil über die gesamten Werke zu kommen, intensiv mit den Philostratischen Gemälden beschäftigt. Mit Bedauern stellt er fest: „Hiebei verlor man die frühere Mitwirkung der Gebrüder Riepenhausen, deren schönes Talent sich mit andern der Legende und dem Mittelalter zugewendet hatte.“¹⁵ Das meint offensichtlich den *Genoveva*-Zyklus. Er sieht „eine durch Frömmerei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst“¹⁶ überhand nehmen. „Gemüt wird über Geist gesetzt, Naturell über Kunst“.

Das Gemüt hat einen Zug gegen die Religion, ein religiöses Gemüt mit Naturell zur Kunst, sich selbst überlassen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; ein solcher Künstler verläßt sich auf das Sittlich-Hohe, welches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung des Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausdrücken, und man bedenkt nicht, daß

¹³ Daß Goethe in seinem Aufsatz „Ruisdael als Dichter“ vor allem auf Friedrich zielt, betont: Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart 1991, S. 328–339.

¹⁴ Die Ablehnung Friedrichs berichtet Luise Seidler Goethe: Büttner: Abwehr der Romantik (Anm. 12) S. 458, zitiert nach Benz: Goethe und die romantische Kunst (Anm. 12) S. 139. Ausführlich dazu: Christa Lichtenstern: Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich. In: Baltische Studien, N.F., Bd. 60 (1974) S. 75–81.

¹⁵ HA 12, S. 621; BA 19, S. 455.

¹⁶ Goethe zur letzten Weimarer Kunstausstellung 1805: BA 19, S. 455. Zur Datierung des Textes: Büttner: Abwehr der Romantik (Anm. 12) S. 456, Anm. 1.

nur das Sinnlich-Höchste das Element ist, worin sich jenes verkörpern kann.¹⁷

Diese Formulierungen können indirekt noch einmal deutlich machen, warum Goethe so lange um Caspar David Friedrich gekämpft hat, und sie können auch Goethes erstaunlich präzise Beobachtungen belegen. Denn in Friedrichs Werken – mehrfach hat Goethe Ankäufe für Weimar befördert – sieht er gerade nicht ein durch Frömmerei unverantwortliches Rückstreben der Kunst, also ein Zurückgreifen auf die von Wackenroder und Tieck propagierte vorraffaelische Kunst, wie es vor allem dann in der Kunst der Nazarener zum Ausdruck kommt, sondern eine direkte Auseinandersetzung mit dem sinnlichen Erscheinen der Natur. Und in der Tat hat Friedrich den Rückgriff auf vergangene Kunst mit Vehemenz abgelehnt und Angriffe auf die Nazarener geführt, die an Schärfe kaum zu überbieten sind. „Vielleicht könnte er“, schreibt Friedrich von einem Künstler, „da auf den glücklichen Einfall kommen und einmal ohne Brille zu mahlen, wo ihm dann die Gegenstände erscheinen würden wie anderen ehrlichen Leuten so nicht in Rom gewesen und gesunde Augen haben und die Natur nach der Natur und nicht nach Bildern studiren“. „Das eine Bild schmeckt nach Rafael, das andere nach Michelangelo und ihren Vorgängern“. „Erinnerungen und nichts als kalte todtte Erinnerungen an Frescogemählde ist dies Bild“.

Ist es aber nicht, wenn wir aufrichtig sein wollen etwas widriges, ja oft ekelhaftes: vertrocknete Marien mit einem verhungerten Jesuskinde im Arm zu sehen mit papirnen Gewändern bekleidet. Oft auch wohl mit Absicht verzeichnet und gefließendlich Verstöße gegen Linien und luft Perspektiv gemacht? Alle Fehler jener Zeit äfft man teuschend nach, aber das Gute jener Bildwerke: das tiefe, fromme, kindliche Gemüth dieser Bilder so eigendlich beseelt läßt sich freilich nicht mit den Fingern nachahmen und es wird den Heuchlern nie gelingen, selbst dann noch nicht wenn man auch mit der Verstellung so weit gegangen und katholisch geworden. Was unsere Vorfahren in kindlicher Einfalt thaten, daß dürfen wir bei besserer Erkenntniß nicht mehr thun.¹⁸

Diese Zeitanalyse dürfte Goethe aus der Seele gesprochen sein, selbst wenn die Konsequenzen, die beide Seiten daraus zogen, diametral entgegengesetzt waren.

Wir sind hier an einem zentralen Punkt angelangt, bei dem wir sorgfältig zwischen dem Historismus als Dimension der zeitgenössischen Kunst und dem entstehenden kunsthistorischen Denken und Forschen unterscheiden müssen, obwohl beides eng zusammenhängt. An der Entwicklung in beiden Richtungen

¹⁷ Ebd., S. 456.

¹⁸ Caspar David Friedrich: Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitgenossen I. „Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtentheils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern“. Bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath. Frankfurt a.M. 1999, S. 21, Z. 43–49 (1. Zitat), S. 21, Z. 57–58 (2. Zitat), S. 22, Z. 98–100 (3. Zitat), S. 82, Z. 1860–1875 (4. Zitat). (= Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. XVI)

hatten die Gebrüder Riepenhausen entscheidenden Anteil, und auch das gehört zu ihrem Romgepäck. Als Vater Riepenhausen zwischen 1803 und 1805 die Flaxmanschen Nachstiche herausgab, beschränkte er sich nicht auf die Wiedergaben zu Homers *Ilias* und *Odysee*, sondern gab auch Flaxmans gleichzeitig 1793 publizierte *Dante*-Illustration (Abb. 5) in erneuten Nachstichen heraus.¹⁹

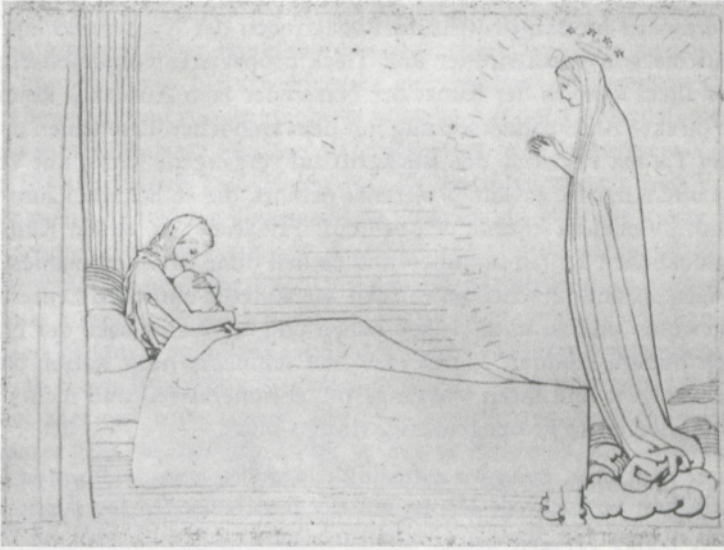


Abb. 5: John Flaxman, Vorzeichnung zu *Compositions from the Hell, Purgatory and Paradise, of Dante Alighieri*, London 1793, Pl. 15, *Geburt der Cacciaguida*, Bleistift und Feder, 18 x 26 cm, Houghton Library, Harvard Universität

Flaxman hatte, um das Idiom der Dante-Zeit zu markieren, zu einer historistischen Stilform gegriffen, sie ähnelt dem vorraffaelischen, besonders bei Fra Angelico zu findenden Typus mit überlängten ätherischen Figuren, deren Spiritualität offensichtlich werden soll, die aber zugleich das verkörpern, was Schiller 1795 sentimentalisch genannt hat: das Naive, gezeit im Gewand einer unaufhebbaren Entfremdung.²⁰

Flaxman gehört zu den frühen Wiederentdeckern der altitalienischen Kunst. Er hat mit großer Konsequenz diese Kunst studiert und zeichnerisch kopiert, von Nicola Pisano, Giotto, Taddeo Gaddi, Francesco Traini über Jacopo della

¹⁹ Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 4, Kat. Nr. I, 24, S. 25f.

²⁰ Zu Flaxmans Historismus: Werner Busch: Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts. In: Regine Timm (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 1988, S. 117–131 (= Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 15); ders.: Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Margret Stuffmann und Werner Busch: Zeichnen in Rom 1790 – 1830. Köln 2001, S. 11–44, dem folgt das Folgende in einigen Punkten. (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 19)

Quercia, Ghiberti, Donatello bis zu Ucello und Signorelli. Aber auch Unbekannteres hat er mit Bedacht zur Kenntnis genommen wie etwa Lorenzo Maitanis Marmorrelief des Jüngsten Gerichts im Dom von Orvieto. Hier läßt sich nachweisen, daß er dieses Relief, das ihn als Bildhauer besonders interessieren mußte, zusammen mit William Young Ottley studiert hat, ja, daß die beiden zu diesem Anlaß das Skizzenbuch geteilt haben. Ottley ist vielleicht der wichtigste englische Erforscher der frühitalienischen Kunst, der die Ergebnisse seiner durchaus schon kunsthistorischen Feldforschungen ab 1805 in seinem Werk *Italian School of Design* publizierte, dem später Spezialstudien folgten, wie 1826 sein Buch *Early Florentine School*.

Doch Flaxman und Ottley standen beileibe nicht alleine da. Künstler und gelehrte Kunstliebhaber aus Deutschland oder Frankreich – häufig betrieb ein und dieselbe Person sowohl archäologische Erfassung als auch kunsthistorische Bestandsaufnahme des Altitalienischen, was den normativen Anspruch des klassischen *volens volens* relativierte – waren nebeneinander in Italien tätig. So hat der Berliner Maler Carl Ludwig Kuhbeil 1799 in Florenz nach Frühitalieniern des 14. und 15. Jahrhunderts gezeichnet, wenn der erste Teil seines Werkes in Radierungen nach diesen Zeichnungen auch erst 1812 erschien. Für die Riepenhausen und offenbar auch für die Nazarener allentscheidend waren die Zeichnungen, die ihr Dresdner Lehrer Christian Ferdinand Hartmann, Freund Tiecks, aber auch Preisträger der Weimarer Preisaufgaben, auf seinen Italienreisen 1794–98 und 1803 aufgenommen hatte. Sie sind nicht erhalten, die Rede ist von Kopien nach Giotto, Masaccio oder Ghirlandaio. Die Riepenhausen waren davon 1804 so angetan, daß sie Pausen anfertigten. Auf Entsprechendes waren sie wohl auch schon aus Göttingen durch Fiorillo vorbereitet, von dem bereits 1798 der Band I/2 seiner *Geschichte der Malerei* erschienen war, der sich der Geschichte der römischen und florentinischen Schule widmete. Hartmanns Zeichnungen in den Durchzeichnungen der Riepenhausen wurden in Göttingen wiederum von August Kestner, der bei Fiorillo studierte, kopiert, und diese Kopien wurden in Lübeck dem siebzehnjährigen Friedrich Overbeck, dem späteren Haupt der Nazarener, auch noch im Jahr 1805 zugänglich. Die Riepenhausens gingen in Rom, kaum waren sie im August 1805 angekommen, dem Studium der altitalienischen Kunst nach, bereits in diesem Jahr faßten sie den Plan einer *Geschichte der Malerei in Italien* (Abb. 6), studierten besonders Fra Angelicos Fresken in der Nikolaus-Kapelle im Vatikan, schwärmten von der Maria Cimabues in Santa Maria Novella in Florenz, die sie auf dem Weg nach Rom neben anderen Werken von Giotto oder Masaccio eine Woche lang vom 23. bis 29. Juli mit ihrer Reisegesellschaft hatten studieren können.²¹

²¹ Zur Rezeption des Altitalienischen: Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 32, 34, 105f., 119–130 und die folgenden Katalognummern: IV,1–19d, S. 131–148; Schröter: Die Maler Riepenhausen (Anm. 1) S. 230–248.



Abb. 6: Franz und Johannes Riepenhausen, Titelblatt zum geplanten 5. Bilderheft der *Geschichte der Malerei in Italien*, 1810/11, Feder in Schwarz, 34,5 x 44,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett

Doch in Rom konnten sie auch von anderer Seite Anregung empfangen. Sie waren nach kurzer Zeit in Rom in eine Wohnung im Palazzo Gallopi in der Via del Quirinale 21 gezogen, dort wohnten bereits einige Künstler, u.a. Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch. Koch hatte Ende der 1790er Jahre begonnen, sich mit Dante zu beschäftigen, die Anregung kam offensichtlich aus dem Carstens-Fernow-Kreis, denn dort las man August Wilhelm Schlegels kommentiertes Übersetzungsfragment zur *Hölle* von 1795. Asmus Jakob Carstens legte 1796 bereits eine ganze Reihe von Entwürfen zu Dante vor, die Koch zum Teil bereits um 1800 nach dem frühen Tod Carstens' für die Reproduktion kopierte, was im übrigen auch der junge Thorwaldsen tat, der Carstens verehrte und zu dem 1805 die Riepenhausen sofort engen Kontakt knüpften. Koch hat im Laufe seines Lebens mehr als zweihundert Zeichnungen zu Dante entworfen, 1801 lagen bereits dreißig vor. Doch Koch hatte auch schon vor 1803 Fresken italienischer Künstler des 14. Jahrhunderts in Florenz und Pisa kopiert, diese wiederum sah August Wilhelm Schlegel im Frühling 1805 in Rom und berichtete Goethe davon, der den Brief Schlegels, der von Kopien nach Fra Angelico, Masaccio, Pisano oder Giotto berichtete, 1805 in die *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* einrücken ließ.²²

²² Zu Koch und Dante bzw. zur frühitalienischen Malerei: Kat. Ausst. Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1989, S. 11, Kat. Nr. 48–53, 89–107,

Man sieht: man konnte diesen Wiederentdeckungen kunsthistorisches Interesse entgegenbringen, vorläufig ohne auf einen klassisch normativen Anspruch zu verzichten. Carstens und Koch waren schließlich Klassizisten, Fernow brachte später, 1806, den gesamten künstlerischen Nachlaß seines Freundes Carstens mit nach Weimar. Doch die Übergänge von einer kunsthistorischen Betrachtungsweise zu einer Adaption des altitalienischen Idioms in der Kunst sind fließend, scharfe Trennungslinien werden erst gezogen, wenn sich diese Stilform mit neukatholischen Grundüberzeugungen verbindet. Doch auch hier sind Übergänge zu verfolgen. Der Stuttgarter Historienmaler Eberhard Wächter schloß sich 1795 in Rom dem Klassizistenkreis um Carstens, Fernow und Koch an, dennoch trat er bald zum Katholizismus über und begann noch in Rom 1797 mit dem Gemälde *Der trauernde Hiob und seine Freunde*, an dem er als einem Bekenntnisbild bis 1824 malen sollte.²³ Ferdinand Hartmann lernte bereits 1794 bei Carstens in Rom, doch 1804 wurde auch er von der Konversionswelle in Dresden ergriffen, wie auch Rumohr, die Gebrüder Riepenhausen oder der spätere Nazarener Ferdinand Olivier.²⁴

Es ist keine Frage, dies ist auch ein Politikum. In den Jahren 1803/04 nahm Friedrich Schlegel seine eigene frühromantische Position wieder zurück. Besonders im *Dritten Nachtrag alter Gemälde*, bezogen auf Sommer 1804, publiziert in *Europa* 1805, markiert Schlegel in einer Anmerkung zu Runges *Tageszeiten* den Bruch. Der eigene naturmystische Hieroglyphenbegriff wird am Beispiel Runges verneint, eine Rückbindung an Geschichte und vor allem die verfaßte Religion vollzogen. Zu Runges *Tageszeiten*-Arabesken heißt es – und damit wird auch der eigene Arabeskenbegriff Schlegels wieder aufgehoben –:

Zugleich kann man aber an diesem Beispiel von einem so glücklichen Talente sehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen malen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung, welche nun einmal für den Künstler, den festen, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachteil verlassen darf.²⁵

Daraus wird bald, und nicht erst in der Metternichschen Ära, eine ständestaatlich-nationalistische Grundüberzeugung, die sich gegen die Vorstellung der Französischen Revolution und gegen Napoleon gleichermaßen richtet. Die

S. 118–126, Kat. Nr. 118–122, S. 132f., Kat. Nr. 152–155, S. 145–147; Kunze: Kat. Riepenhausen (Anm. 1) S. 195–197.

²³ Paul Köster: Eberhard Wächter. Ein Maler des deutschen Klassizismus. Phil. Diss. Bonn 1968, Nr. 58–60.

²⁴ Schröter: Die Maler Riepenhausen (Anm. 1) S. 224–226.

²⁵ Friedrich Schlegel: Dritter Nachtrag alter Gemälde. In: *Europa*. Eine Zeitschrift. Bd. 2, St. 2, Nr. 6, 1805. Hier zitiert nach: Werner Busch und Wolfgang Beyrodt: *Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1982, S. 65, Kommentar S. 66–68. (= *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*. Hrsg. von Wolfgang Beyrodt, Ulrich Bischoff, Werner Busch und Harold Hammer-Schenk, Bd. 1)

strengen Klassizisten in der Carstensschen Tradition dagegen, wie Koch trotz seiner mittelalterlichen Ausflüge, und bis zu Bonaventura Genelli 1848 blieben Anhänger der Grundideen der Revolution.²⁶

Es gibt einen gewissen Zusammenhang von Autonomieästhetik in der Kantischen Tradition, wie sie Carstens dem preußischen Staatsminister von Heinitz gegenüber vertrat – ich gehöre nicht dem preußischen Staat, sondern der Menschheit an²⁷ –, klassizistischer Stilauffassung und a- oder überreligiöser Position auf der einen Seite und Kunst erneut im Dienste der Kirche, altdeutschem oder altitalienischem Stilidiom und Neukatholizismus auf der anderen Seite. Am extremsten hat dies Carl Ludwig Fernow, enger Freund und Biograph Carstens' an zwei Stellen zum Ausdruck gebracht. Zum einen in einem Brief vom 22. Mai 1805 an den Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart – wir erinnern uns: den Freund und Mitbewohner Kochs in der Via del Quirinale –, mit dem er die Ankunft der Gebrüder Riepenhausen ankündigt:

Jetzt erwarten wir nun noch Ladungen, welche Schlegel, Tieck und Compagnie nach ihrer Zurückkunft liefern werden! Nächstens werden auch die Gebrüder Riepenhausen aus Göttingen in Rom erscheinen, wenn sie nicht schon dort sind. Diese gehören zu der Art von Hernhuter Secte, die sich seit einiger Zeit in Deutschland unter den Künstlern und Liebhabern und Aesthetikern gebildet hat, von der Tieck und die Schlegel als die Stifter und Großmeister zu betrachten sind; die da wollen, die Künstler sollen nichts als Madonnenbilder, Cruzifixe, Martyrergeschichten und Legendenwunder malen; damit allein könne der gesunkenen Kunst wieder aufgeholfen werden.²⁸

Um dieser Position gegenzusteuern, schrieb Fernow zu diesem Zeitpunkt bereits an zwei Büchern, die beide 1806 erschienen, an der Carstens-Biographie mit dem Titel: *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* und an seinen dreibändigen *Römischen Studien*, die das gesamte Feld der Kunst abdecken sollten. In seiner Carstens-Biographie heißt es zu Carstens:

[...] sein Beispiel kann auch diejenigen eines Besseren belehren, welche in dem eben so grossen Wahn stehen: dass die Gegenstände des heidnischen Alterthums, so wie der Stil der alten Kunst, nicht mehr für die unsrige taugen, die sich nur an Gegenständen der christkatholischen Religion zu einer noch nie erreichten Höhe erheben, und nur durch diese eines allgemeinen

²⁶ Zum Zusammenhang von Klassizismus und Revolution: Werner Busch: Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli. In: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Hrsg. von Werner Busch, Reiner Hausscherr und Eduard Trier. Berlin 1978, S. 317–343; ders.: Klassizismus, Klassik. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 1070–1081.

²⁷ Werner Busch: Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie. In: *Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848 – Facetten einer Epoche*. Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 81–92.

²⁸ Zitiert in Kunze: *Kat. Riepenhausen* (Anm. 1) S. 56.

Interesses fähig sein könne. In der That, eine Behauptung, die in dem Augenblicke um so sonderbarer klingt, wo man sich froh fühlt, dass die abgeschmackten, bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der katolischen Mitologie und Martiologie endlich einmal aufgehört haben, die bildenden Künste zu beschäftigen [...] Aber diese frommen Kunstfreunde bedenken nicht, dass unser Zeitalter [...] eben so wenig durch christliche als durch heidnische Mitologie zu begeistern ist; dass also auch beide, in Hinsicht auf religiöses Interesse, der Kunst gleich ferne liegen; so wie der seit gestern Todte, so todt ist wie der, welcher vor Jahrhunderten starb. Sie bedenken nicht, dass Vergangenheit nie wieder Gegenwart werden kann, und dass es eben so unmöglich sein würde, die Kunst wieder zu ihrer einfältigen Kindheit, als unsere Zeit zu dem kindischen Geist und Glauben der Zeiten zurückzuführen, der jene entwickelt hat; welches doch geschehen müste, wenn ihr frommer Wunsch in Erfüllung gehen sollte. – Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, muss hinfort auf sich selbst ruhen [...].²⁹

Das beruft den Autonomiegedanken in der Tradition von Moritz, Kant und Schiller und wendet sich gegen die neue Zweckbindung der Kunst im Dienste der Kirche, zugleich zeugt es von der Einsicht in den sentimentalischen Charakter der Gegenwart im Schillerschen Sinne. Das verlorene Naive auch der klassischen Kunst ist in der Gegenwart nur sehnsüchtig zu reflektieren im Bewußtsein, daß es nicht wieder zu erlangen ist. In der Umrisszeichnung eines Carstens oder Flaxman ist es zu evozieren, in der Stilisierung jedoch, die das Fremde, Vergangene, Verlorene in sinnlich wirksamer Form veranschaulicht, wird die Kunst als Kunst, das heißt aber auch in ihrer Künstlichkeit demonstriert. Die Riepenhausens saßen zwischen den Stühlen. Sie kamen von der Umrisszeichnung her und legten dieses klassizistische Idiom auch nicht wieder ab. Sie vollzogen die inhaltliche Wende, doch nicht in der nazarenischen Konsequenz, sie waren sowohl zu spät als auch zu früh gekommen. Ihr Historismus schwankte zwischen Kunstgeschichte und geschichtlicher Kunst, ihr Gepäck war zu belastend, es drückte sie mal auf der einen, mal auf der anderen Seite.

²⁹ Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.* Leipzig 1806, S. 249–251.