

MICHAEL THIMANN

Über die Grenzen von Malerei und Poesie Zur Entdeckung eines Gemäldes von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein

Die Erwerbung des bisher in der Forschung unbekanntes allegorischen Gemäldes von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein für die Casa di Goethe ist eine kleine kunsthistorische Sensation. Nicht nur, dass Tischbein, Goethes Malerfreund und Mitbewohner in der Via del Corso, dieses Gemälde 1783 in Rom gemalt hat, sondern auch die Tatsache, dass ein wichtiges Werk zum Oeuvre des Künstlers hinzugefügt werden kann, machen den Ankauf des Gemäldes zu einem ganz besonderen Ereignis.¹ Im folgenden Essay soll gezeigt werden, dass das Gemälde auch von seinem Motiv her ein ganz besonderes Bild ist. Es steht ikonographisch im Jahr 1783 auf der Schwelle älterer allegorischer Vorstellungen, wie sie aus der Barockzeit bekannt sind, und einer neuen Auffassung von der poetischen Befähigung des Malers. Durch seine Komposition verleiht das Gemälde dem Gedanken Ausdruck, dass Dichtung und Malerei gleichwertig sind und sich einander bedingen, zuletzt aber der Malerei die Führung gebührt. Damit würde Tischbein eine sehr zeitgemäße Position vertreten, wie sie nur auf der Grundlage des deutschen Idealismus im ausgehenden 18. Jahrhunderts ausgebildet werden konnte.

¹ Vgl. dazu den Aufsatz von Hermann Mildenerberger im vorliegenden Katalog.

Die Frage der Gattung: Eine Allegorie

Bisher wissen wir noch wenig über die ‚Biographie‘ des Gemäldes nach seiner Entstehung: Für wen wurde es gemalt, durch welche Hände ist das Gemälde in den letzten 200 Jahren gegangen, wer hat es gesehen, wer hat über das Gemälde gesprochen? Daher bleiben die Vermutungen über seine Bedeutung auch zunächst vorläufig. Sicher aber ist, dass es sich bei dem Gemälde von mittlerem Format – ein in der Zeit besonders beliebtes Bildformat für Privatbilder – um eine Allegorie handelt.

In einem antikisierend gestalteten Raum, dessen architektonisches Hauptmotiv eine von einem braunroten Vorhang umhüllte Säule ist, haben sich zwei Frauenfiguren niedergelassen, die einander zugewandt auf einer an eine antike Kline erinnernden Sitzbank Platz genommen haben. Diese Frauenfiguren sind hinsichtlich ihrer Körperbildung und Gewandung idealisierend gestaltet und betonen daher ihren Status als Allegorien: Sie sind keine konkreten Personen, sondern Verkörperungen abstrakter Begriffe. Beide Figuren sind gleichermaßen mit einem Lorbeerkranz ausgezeichnet, sonst aber deutlich voneinander differenziert, sowohl hinsichtlich ihrer Kleidung wie hinsichtlich ihrer Attribute. Die linke, im strengen Profil gegebene Figur trägt ein weißes Gewand und hält in ihrer rechten Hand eine antikisierende Lyra, womit sie als eine Allegorie der Poesie gekennzeichnet ist. Ihr wendet sich die rechte Figur geradezu fürsorglich zu. Mit ihrer Rechten hat sie die linke Hand der Poesie ergriffen und dreht ihr leicht von oben herab das Gesicht zu. Sie trägt eine vergleichsweise bunte Gewandung, nämlich ein grün, gelb und rosa changierendes Kleid, worüber sie einen roten Mantel mit goldener Stickerei an der Borte trägt. Mit ihrer linken Hand stützt sie eine Tafel, auf der sich eine begonnene Malerei befindet. Auf dem Tisch ist eine pompejanische Silberschale abgestellt, welche einen Pinsel aufnimmt und damit die Farbe enthalten dürfte. Mit dieser Gestaltung und diesen Attributen ist die Figur eindeutig als eine Verkörper-



Abb. 1,
P. Batoni, *Allegorie
der Künste*,
Frankfurt a. M.,
Städel Museum

perung der Malerei gekennzeichnet, da sie ikonographisch den *Pictura*-Allegorien der Frühen Neuzeit folgt.² Schon Cesare Ripa hatte sich in seiner *Iconologia* (1603) die *imitazione* resp. die *pittura* in bunter Gewandung vorgestellt, da die Malerei buntfarbig sei und die gesamte Welt mit ihren Farben nachahme.³ Auf Tischbeins Gemälde tritt diese Buntfarbigkeit in einen deutlichen Kontrast zu der weißen Gewandung der Poesie, die ihren reinen, vom Materiellen gelösten und dem überirdischen Reich der Ideen zugehörigen Charakter betonen dürfte. Schon Pompeo Batoni hatte auf seiner *Allegorie der Künste* von 1740 [Abb. 1]

² Reichliches Anschauungsmaterial für diese Bildtradition in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Ausst. Kat., München, Haus der Kunst, 1. Februar – 5. Mai 2002; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25. Mai – 25. August 2002, München/Köln/Wolfraatshausen 2002; zuletzt: Elisa Ida Winkler: *Die Personifikationen der drei bildenden Künste. Funktionalisierungen eines frühneuzeitlichen Bildpersonals*, Berlin/Boston 2018 (Ars & Scientia; 20).

³ Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rom 1603. Reprint hg. v. Erna Mandowsky, Hildesheim/New York 1970, S. 404.

diese Differenz von Malerei und Poesie genauso dargestellt: *Poesia* trägt einen weißen Mantel, *Pictura* ist in bunten Farben gekleidet.⁴

Dichtung und Malerei einträchtig nebeneinander auf einer Bank sitzend: Tischbein knüpft mit dieser Darstellung ohne Frage an ältere Vorstellungen an. Der Gedanke von der prinzipiellen Vergleichbarkeit der beiden Künste, das auf eine Formulierung des Horaz zurückgehende *ut pictura poesis*, steht zweifellos dahinter.⁵ Dieser Gedanke nahm schon in der Kunsttheorie der Renaissance und des 17. Jahrhunderts einen zentralen Raum ein, konnte mit seiner Hilfe doch die eher zum Handwerk zählende Malerei intellektuell aufgewertet und der geistigen Tätigkeit des Philosophen und Dichters gleichgeordnet werden. Erst Gotthold Ephraim Lessing sollte mit seiner einflussreichen Schrift *Laokoon oder über die Grenzen von Malerey und Poesie* von 1766 die prinzipielle Ähnlichkeit der beiden Künste – und damit den Gedanken des *ut pictura poesis* – verabschieden und die grundlegenden Unterschiede zwischen Dichtung und Malerei herausarbeiten: Die Poesie erstreckte sich bei der Darstellung ihres Gegenstandes in der Zeit, die bildende Kunst hingegen sei bei der Behandlung ihres Gegenstandes auf das Körperliche und den Raum bezogen.⁶ Eine prinzipielle Vergleichbarkeit der Künste existiere aber nicht. Tischbeins Komposition von *Dichtung und Malerei* ist von diesen Gedanken offenbar unberührt; sie stellt, oberflächlich betrachtet, den alten Gedanken des *ut pictura poesis* und der Schwesterkünste – der „arti sorelle“ – Dichtung und Malerei dar.

⁴ Ausst. Kat. München 2002 (wie Anm. 2), S. 280-281, Kat. 78.

⁵ Vgl. dazu die klassische Studie von Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in: *Art Bulletin*, 22, 1940, S. 197-269.

⁶ Vgl. dazu zuletzt *Rethinking Lessing's „Laocoon“*. *Antiquity, Enlightenment, and the „Limits“ of Painting and Poetry*, hg. von Avi Lifschitz, Oxford 2017; *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, hg. von Jörg Robert und Friedrich Vollhardt, Berlin 2013.



Abb. 2,
G. L. Bernini, *Apoll
und Daphne*, Rom,
Galleria Borghese

Ein Bild im Bild: Apoll und Daphne

Bemerkenswert ist auf Tischbeins Gemälde nun das Bilddetail der Tafel, welche die *Pictura* hält und gewissermaßen vorzeigt. Auf dieser Tafel ist – gleichsam als Moment im kreativen Prozess der Bildhervorbringung – ein begonnenes Gemälde zu erkennen, das sich unschwer auch ikonographisch beschreiben lässt: Es handelt sich um die Verfolgung von Daphne durch den Gott Apoll und ihre Verwandlung in den Lorbeerbaum, wie sie Ovid in den *Metamorphosen* geschildert hat.⁷ Tischbein hat nur den von Strahlen umgebenen Kopf des Sonnengottes sowie Kopf und Schulterpartie der Daphne wiedergegeben, deren Arme sich bereits in Äste des Lorbeerbaumes verwandeln. In der Art, wie sich Daphne zu Apoll umdreht, wird deutlich, dass sich Tischbein an der Darstellung Gianlorenzo Berninis orientiert hat, der seine berühmte Marmorgruppe des Thema zwischen 1623 und 1625 für die Villa Borghese schuf [Abb. 2].⁸ Der Mythos

⁷ Ovid, *Metamorphosen*, Buch 1, 452-567.

⁸ Vgl. *Bernini scultore. La nascita del barocco in Casa Borghese*, hg. von Anna Coliva, Ausst. Kat., Rom 1998, S. 252-275, Kat. 27.

handelt im Kern von der Entstehung der Poesie: Apoll, in Liebe zu Daphne entbrannt, versucht der Nymphe habhaft zu werden, die jedoch im letzten Moment in den Lorbeerbaum verwandelt wird. Apoll hält am Ende der Verfolgung nur den Lorbeer in den Händen und erringt als Gott der Künste auf diese Weise sein Attribut. Der Mythos von Apoll und Daphne ist in diesem Sinne als eine Entstehungssage der Poesie zu verstehen. Wenn die *Pictura* auf Tischbeins Gemälde nun die Entstehung der Dichtung malt, könnte dies bedeuten, dass sie – die Malerei – die Dichtung selbst erst erschafft. Damit bekäme die übliche Hierarchie der Künste – die Dichtung an höchster Stufe, die bildenden Künste nachrangig – eine entscheidende Modifikation: *Pictura* würde die Dichtung anführen, ja sie bei der Hand nehmen und ihr erst die Bilder eingeben, welche sie dann in gebundener Sprache erschafft. Fraglos ist dies ein bildlicher Kommentar zum Verhältnis der Künste, zum Problem des *ut pictura poesis*, wie es im 18. Jahrhundert auf breiter Front, unmittelbar nach Entstehung des Gemäldes aber auch im spezifischen Freundschaftsverhältnis von Tischbein und Goethe in Rom diskutiert worden sein wird. In den Räumen der heutigen Casa di Goethe an der Via del Corso 18 lebten Maler und Dichter unter einem Dach. Tischbein wohnte dort zusammen mit den Malern Friedrich Bury, Johann Georg Schütz und Johann Heinrich Lips; seit Ende Oktober des Jahres 1786 wohnte auch Goethe ebendort unter den Künstlern. Es ist kaum daran zu zweifeln, dass in diesem Kreis häufig und wohl auch kontrovers über die Gleichrangigkeit oder Höherwertigkeit von Dichtung und Malerei diskutiert wurde. Möglicherweise befand sich die Allegorie von Dichtung und Malerei aus dem Jahr 1783 noch in Tischbeins Atelier, als Goethe in der Via del Corso 18 einzog. Tischbein hätte mit seinem Gemälde, wenn auch versteckt unter den altbekannten Allegorien der Künste, eine deutliche Meinung zugunsten der Malerei abgegeben.



Abb. 3, G. Reni, *Allegorie von Malerei und Zeichnung*, Privatbesitz

Pictura-Allegorien

Tischbeins Gemälde steht fraglos im Zusammenhang der *Pictura*-Allegorien der Frühen Neuzeit und schließt sich damit an eine ältere Bildtradition an. Als vorbildliches Werk wäre hier vor allem Guido Renis *Allegorie von Zeichnung und Malerei* (um 1620) zu nennen, die offenbar sehr bekannt war und in verschiedenen Fassungen überliefert ist [Abb. 3].⁹ Auf diesem Bild sind in Tischbeins Gemälde vergleichbarer Weise Malerei und Zeichnung in Halbfiguren dargestellt, die sich einander zu-

⁹ Ursula Schlegel, *Bernini und Guido Reni*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 27, 1985, S. 101-145.



Abb. 4. A. Kauffmann, *Selbstbildnis als Zeichenkunst, von der Muse der Poesie inspiriert*, London, English Heritage, Kenwood House

wenden und dem paradoxen kunsttheoretischen Gedanken Ausdruck verliehen, dass die Zeichnung zwar der Malerei vorausgehe und sie hervorbringe, diese aber die Zeichnung auch nähre.¹⁰ Noch viel unmittelbarer ist aber das Verhältnis von Tischbeins Gemälde zu einer Bildidee von Angelika Kauffmann, die diese 1782 vermutlich in Rom auch als Gemälde realisiert hat; es ist wahrscheinlich, dass Tischbein dieses

¹⁰ Tristan Weddigen, *Pittura ama Disegno. Zur Beziehung zwischen Malerei und Zeichenkunst*, in: *Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte*, hg. von Michael Brunner und Andrea C. Theil, Engen 2003, S. 25-34

Bildmotiv kannte. Auf dem Gemälde *Selbstbildnis als Zeichenkunst, von der Muse der Poesie inspiriert* [Abb. 4] sind ebenfalls zwei weibliche Figuren zu sehen, die nebeneinander auf einer Brüstung Platz genommen haben.¹¹ Links ist es die Verkörperung der Zeichnung, in die Angelika Kauffmann ihr Selbstbildnis eingeschrieben hat. Sie wird von rechts von der Poesie unterstützt und umarmt, die zudem dargestellt ist, als würde sie der Zeichnung (die ja de facto auch für die Malerei steht) gerade die Inspiration eingeben, indem sie sich ihr zuwendet.

Wie auf Tischbeins Gemälde sind beide Figuren auf gleicher Höhe angeordnet, auch die stabilisierende Säule findet sich dort. Doch ist die Bildaussage eine andere: Es geht nicht um die Gleichrangigkeit der Künste, sondern um die Vorstellung, dass sich die Zeichenkunst – hinter der sich Angelika verbirgt – an der Poesie inspiriere. Für die Historienmalerin Angelika Kauffmann war dies auch aufgrund ihres weiblichen Geschlechts ein wichtiges Argument, brauchte sie für die von ihr erfolgreich betriebene Historienmalerei nach damaliger Vorstellung doch die ‚männlichen‘ Eigenschaften von Geist und Intellekt. Da der Historienmaler selbst erfindet und komponiert, waren intellektuelle Eigenschaften notwendig. Malende Frauen hingegen waren zumeist auf die allein nachahmenden Gattungen wie Stilleben, Blumenmalerei und Porträt beschränkt. Die Poesie an ihrer Seite signalisiert dem Betrachter, dass Angelika Kauffmann eine intellektuelle Malerin ist, die ihre Bilder mit poetischem Verstand entwirft. Angelika Kauffmann hat mit diesem versteckten Selbstbildnis ihre Kunst unter den Primat der Poesie gestellt und damit einem Gedanken Ausdruck verliehen, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der hohen Auffassung von der intellektuellen Dignität der bildenden Künste entsprach.

¹¹ Angela Rosenthal, *Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert*, Berlin 1996, S. 330-331, Abb. 128; *Angelika Kauffmann*, hg. von Bettina Baumgärtel, Ausst. Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, Düsseldorf/Ostfildern-Ruit 1998, S. 242, Kat. 112.

Dichtung und Malerei

Seit Winckelmann galt die Poesie als die „Mutter der Künste“, was deutliche Konsequenzen für die Bewertung der Malerei im deutschen Klassizismus mit sich brachte.¹² Malerei war nur von höherem Wert, wenn sie sich mit den Gegenständen der Dichtkunst – der Mythologie oder der freien Schöpfung poetischer Bilder – beschäftigte und damit ihren Anspruch auf Bedeutsamkeit bekunden konnte. Für Tischbein wie für Goethe war dieses Verständnis der Malerei bindend: Nicht ihre Fähigkeit zur Nachahmung der Natur oder die virtuose Beherrschung und Zurschaustellung der künstlerischen Mittel, sondern ihre Befähigung zur Erzeugung und Darstellung poetischer Bilder – angeleitet von der Dichtkunst – war ihre höchste Aufgabe. Bilder konnten nur bedeutend sein, wenn sie einen poetischen Gegenstand verkörperten, der Anlass zu höheren Gedanken gab.¹³ Goethe selbst sollte zwischen 1799 bis 1805 von diesem Gedanken geleitet zusammen mit Johann Heinrich Meyer das Projekt der „Weimarer Preisaufgaben“ in die Tat umsetzen, bei denen in der Form eines öffentlichen Preisausschreibens die Maler angehalten wurden, Kompositionen nach vorgegebenen Themen der Dichtung, vor allem aus Homers Epen, zu entwerfen und diese Zeichnungen nach Weimar zur Begutachtung durch die Expertenkommission der sog.

¹² Ernst Osterkamp, *Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus*, in: *zeichnen, malen, bilden. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830*, hg. von Christian von Holst, Ausst. Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, 15. Mai – 8. August 1993, 2 Bde., Stuttgart 1993, Bd. 2, S. 177-183.

¹³ Vgl. dazu Petra Maisak, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Rom*, in: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*, hg. von Hermann Mildenerger, Ausst. Kat., Oldenburg, Landesmuseum, 29. April – 14. Juni 1987 u. a., Schleswig/Neumünster 1986, S. 17-50, hier: S. 18-19; vgl. auch Bernhard Fischer, *Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64, 1990, S. 247-277.



Abb. 5. J. H. W. Tischbein, *Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen ihr Todesurteil*, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein

„Weimarer Kunstfreunde“ zu senden.¹⁴ Goethe versprach sich von dieser Konkurrenz eine Förderung der Künste in Deutschland und eine Hebung der Qualität namentlich auf dem Feld der Historienmalerei.

Tischbein selbst wiederum hat diese Forderung auch für sein Schaffen zur Leitmaxime gemacht, indem er die an sich erfolgreiche Portraitmalerei aufgab und sich zum Historienmaler weiterbildete. So setzte er sich eigenständig mit Goethes *Götz von Berlichingen* auseinander und schuf 1784 in Rom mit *Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil* [Abb. 5] ein Historienbild von anspruchsvoller Thematik aus der mit-

¹⁴ Vgl. Walter Scheidig, *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*, Weimar 1958 (= *Schriften der Goethe-Gesellschaft*; 57); Ernst Osterkamp, 'Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit'. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*" in: *Goethe und die Kunst*, hg. von Sabine Schulze, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1994, Frankfurt am Main/Ostfildern-Ruit 1994, S. 310-322.



Abb. 6, J. H. W. Tischbein, *Heroenköpfe*, Rom, Museum Casa di Goethe

telalterlichen Geschichte.¹⁵ Damit konnte er unter Beweis stellen, dass er im Medium der Malerei zur Darstellung höherer und poetischer Gedanken fähig war, was ihm Goethe auch mit wohlwollender Anerkennung bestätigte.¹⁶

Die Verbindung von Dichtung und Malerei liegt auch einem der eigenwilligsten Projekte der Antikenrekonstruktion des deutschen Klassizismus zugrunde, nämlich Tischbeins *Homer nach Antiken*

¹⁵ Frank Büttner, *Wilhelm Tischbeins ‚Konradin von Schwaben‘*, in: *Kunstsplitter. Beiträge zu nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag überreicht von Kollegen und Schülern*, Husum 1984, S. 100-119.

¹⁶ Vgl. Margarete Oppel, *Goethe und Tischbein. Eine Künstlerfreundschaft*, in: *Klassik Stiftung Weimar. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen*, hg. von Hermann Mildenerberger, Weimar/Berlin 2006 (Patrimonia; 274), S. 38-48.

gezeichnet [Abb. 6].¹⁷ Tischbein begann schon um 1791 in Neapel mit den Vorarbeiten für sein illustriertes Werk, mit dem er möglichst authentische Darstellungen für die Bebilderung der Epen Homers wiedergewinnen wollte. Tischbeins Plan war, alle homerischen Darstellungen, die auf Vasen, geschnittenen Steinen und Reliefs überliefert waren, zu sammeln und in Abbildungen mit Erläuterungen bekannt zu machen: „So, dachte ich, könnte man einen vollständigen Homer in Bildern zustande bringen, der auch antik wäre, so daß jeder, wer den Homer studieren wollte, sich schon aus den nach ihm gearbeiteten Bildern Rats erholen könnte.“¹⁸ Ab 1801 erschien das zuerst von Christian Gottlob Heyne, später von Ludwig Schorn kommentierte Großunternehmen in einer lockeren Folge von neun Heften, die erst 1823 abgeschlossen wurde.¹⁹ Tischbein, der die Vasensammlung von Sir William Hamilton in Neapel katalogisiert und publiziert hatte, wählte für seine homerischen Darstellungen den antikisierenden Umriss-Stil, indem er die Figuren mit klaren Konturen versah und reliefartig in der vorderen Bildebene aufrehte. Der Gesamtanspruch von Tischbeins Unternehmen zielte darauf ab, weniger handlungsreiche Bilder als würdevolle Darstellungen allgemeinen Charakters zu schaffen, in denen die heroische Welt des Altertums aufscheint. In unserem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass Tischbein mit *Homer nach Antiken gezeichnet* den

¹⁷ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Homer nach Antiken gezeichnet*. Mit Erläuterungen von Christian Gottlob Heyne (fortgesetzt von Ludwig Schorn), Göttingen: Heinrich Dieterich resp. Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1801-1823

¹⁸ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, hg. von Kuno Mittelstädt, Berlin 1956, S. 359.

¹⁹ Vgl. dazu Beate Grubert, *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: „Homer nach Antiken gezeichnet“*, Phil. Diss., Ruhr-Universität Bochum, Hannover 1975; Gudrun Körner: *Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, Ausst. Kat. Marbach am Neckar, Literaturmuseum der Moderne, 7. September – 22. Oktober 2006, Marbach am Neckar 2006 (= Marbacher Magazin; 114).

Beweis geführt hat, wie eng Dichtung und Malerei ineinandergreifen müssen, um eine poetische Welt vor dem Auge des Betrachters entstehen zu lassen.

Ab 1786, im Austausch mit Goethe und den anderen Mitbewohnern der Via del Corso 18, werden ähnliche Gedanken der prinzipiellen Vergleichbarkeit der Künste, aber auch der Höherwertigkeit des poetischen Gedankens vor der malerischen Ausführung, von Tischbein diskutiert worden sein. Es ist nun außerordentlich erstaunlich, dass ein bisher unbekanntes Gemälde Tischbeins aus dem Jahr 1783 wieder aufgetaucht ist, was diese Diskussion zweifellos ganz allgemein im Sinne des *ut pictura poesis* spiegelt, im Bilddetail aber doch eindeutig für die Malerei Partei ergreift: *Pictura* sitzt vor der Säule, welche ihr als alte Verkörperung der *Constantia* Festigkeit verleiht; *Pictura* hat die Hand der leicht unterwürfig wirkenden Poesie ergriffen und zeigt ihr ihre Bildschöpfung, welche die Entstehung der Poesie darstellt; *Pictura* wendet sich fürsorglich der Poesie zu und bedeutet ihr möglicherweise, dass sich die Dichtung nach der Malerei – hinsichtlich der Erzeugung schöner Bilder – zu richten habe!

Wenn auch der hier vorgeschlagene Primat der Malerei Interpretation ist, so wird zumindest die Ebenbürtigkeit der beiden Künste evident. Die tendenzielle Gleichrangigkeit der materiellen Malerei und der rein geistigen Poesie wird allein schon dadurch betont, dass beide mit Lorbeer bekrönt sind, denn in der Bildtradition der *Pictura*-Allegorien ist das Dichter-Attribut des Lorbeers nicht obligatorisch. Die Geste der ineinandergreifenden Hände nun betont das feste freundschaftliche Bündnis der beiden Künste. Sie ruft einerseits die auf die Antike zurückreichende emblematische Bedeutung des Händereichens im Sinne der *dextrarum iunctio* von Ehebildnissen auf, wo die Geste andauernde Treue, Eintracht und liebevolle Zuneigung ausdrücken soll; andererseits

steht sie aber auch in der jüngeren Tradition der Freundschaftsikonographie und der Bildlichkeit politischer Bünde.²⁰

Von Tischbein zu Overbeck. Allegorien der Künste in Rom

Mit dem neuentdeckten Gemälde von Tischbein bekommt die deutsch-römische Kunstgeschichte eine wichtige Ergänzung, die nach der Kontinuität des Nachdenkens über das Verhältnis der Künste fragen lässt. War bei Kauffmann und Tischbein die Verschwisterung von Poesie und Malerei das Thema, so radikalisiert sich die Diskussion um 1800. Im Rom des ausgehenden 18. Jahrhunderts markiert Asmus Jacob Carstens mit seiner Forderung nach absoluter Autonomie die Extremposition, doch sieht auch er seine Kunst immer im Bezug zur Dichtung, vor allem der griechischen Mythologie und der Epen Homers.²¹ In der Romantik ändert sich die Bildsprache erneut. Natürlich werden weiterhin *Pictura*-Allegorien gemalt, doch verlieren die Künstler zunehmend das Interesse an der alten allegorischen Bildsprache im Sinne Ripas. Sie schaffen selbst neue Allegorien der Künste, deren Entschlüsselung oftmals weniger leichtfällt. Hier ist zuallererst Friedrich Overbecks *Italia*

²⁰ Vgl. Frank Büttner, *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, in: *Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania*, Katalog bearbeitet von Gisela Scheffler, Ausst. Kat., München, Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, 20. Februar – 14. April 2002, Berlin 2002 (= *Patrimonia*; 224), S. 15-36; Edgar Bierende: „Bündnis“, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, 2 Bde., München 2011, Bd. 1, S. 193-200.

²¹ Vgl. dazu Mareike Hennig, *Asmus Jacob Carstens – sensible Bilder. Eine Revision des Künstlermythos und der Werke*, Petersberg 2005.



Abb. 7, F. Overbeck, *Italia und Germania*, München, Neue Pinakothek

und Germania [Abb. 7] zu nennen. Tischbeins *Dichtung und Malerei* nicht unähnlich, leistet auch Overbeck eine Aktualisierung der alten emblematischen Liebes-, Freundschafts- und politischen Eintrachtsymbolik, doch ist die Allegorie als solche nicht mehr so leicht zu dechiffrieren. 1828 beendete Overbeck sein großes Gemälde von *Italia und Germania*, das eine Allegorie über die Eigenheiten der beiden Kunstlandschaften Italien und Deutschland ist.²² Noch in Hinblick auf seinen Freund Franz Pfaff hatte Overbeck 1811 die Arbeit an einer

²² Vgl. Ausst. Kat. München 2002 (wie Anm. 2); Lionel Gossman: *The Making of a Romantic Icon. The Religious Context of Friedrich Overbeck's Italia und Germania*, Philadelphia 2007 (= *Transactions of the American Philosophical Society*; 97.5); Michael Thimann: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014 (= *Studien zur christlichen Kunst*; 8), S. 161-177 (mit kompletter Bibliographie).

großformatigen Zeichnung der beiden „Bräute“ begonnen, aus dem später – nach Pforrs Tod 1812 – das große Ölgemälde von *Italia und Germania* wurde. Ursprünglich sollte das Bild die Wunschbilder der beiden Freunde, die „Bräute“ Sulamith und Maria, als Illustration eines von Franz Pforr für Overbeck geschriebenen Märchens zeigen. Die Figuren Sulamith und Maria waren an sich bereits Kunstallegorien, jedoch nicht von Dichtung und Malerei, sondern ideale Verkörperungen des altdeutschen und des raffaelischen Stils. Hier sind zuletzt Raffael und Dürer als musterhafte Künstler Vorbilder der Romantiker in die Personifikationen der künstlerischen Ausdrucksformen der beiden Länder überführt worden.²³ Dieses romantische Konzept der Vereinigung von Italia und Germania, von Raffael und Dürer, von Norden und Süden war der vorläufige Endpunkt einer langen Entstehungsgeschichte. Aus dem persönlichen Entstehungsgrund des Bildes für Franz Pforr, der sich auf das Märchen von Sulamith und Maria bezog, wurde für Overbeck die Allegorie von *Italia und Germania*, die verschiedene Aspekte seiner Existenz als deutscher Künstler in Italien verbildlicht. Italia und Germania sind Allegorien derjenigen Nationen, deren Wesen sie mit ihrer Kunst Ausdruck verliehen haben: Das Ideal und die Schönheit Italiens, die Naturtreue und ‚Wahrheit‘ der altdeutschen Kunst. Harmonische Schönheit in edlen Tönen links, kraftvolle Buntheit rechts. Nicht nur die vergleichbare symmetrische Anordnung der beiden Frauenfiguren ähnelt Tischbeins Gemälde *Dichtung und Malerei*, das sich zu Overbecks Zeit ja noch in Rom befunden haben dürfte, sondern auch die Geste der ineinander gelegten Hände. Die körperliche

²³ Vgl. Michael Thimann, *Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik*, in: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, hg. von Michael Thimann und Christine Hübner, Ausst. Kat. Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität, Petersberg 2015, S. 8-41.

Berührung und das eheliche Motiv der *dextrarum iunctio* werden zum Unterpfand ihrer Vereinigung, wobei die Geste des Händereichens nun nicht allein – in Overbecks eigenen Worten – die „Freundschaft“ anzeigt, sondern auch den Kontext politischer Emblematis mit dem Gedanken der Eintracht – *concordia* – aufruft.²⁴ Es ist letztlich nicht zu belegen, ob Overbeck Tischbeins Gemälde kannte; auch hat die Forschung für die grundlegende Idee zu Overbecks Gemälde schon ganz andere motivische Zusammenhänge rekonstruiert. Doch ist bemerkenswert, dass die Gemälde zweier ‚Deutschrömer‘ – Tischbein und Overbeck – sich im Motivischen doch sehr ähnlich sind und jedes auf seine Weise vom Wesen der Kunst handelt. Spricht der Klassizist Tischbein noch in der universalen Bildsprache der barocken Ikonographie über das Thema der Schwesterkünste, so kleidet der Romantiker Overbeck das Problem in die patriotische Bildsprache von Nationalallegorien, hinter denen sich zugleich eine zutiefst subjektive Auffassung vom Wesen der Künste als harmonischem Ausgleich der Gegensätze von Norden und Süden verbirgt.

Schluss

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das wiederentdeckte Gemälde Tischbeins einen sehr konkreten intellektuellen Kontext in dem Nachdenken über das Verhältnis von Malerei und Poesie im Rom des ausgehenden 18. Jahrhunderts besitzt. Die geistige Nähe zu den mit Goethe verhandelten Positionen hinsichtlich des Betätigungsfeldes des Malers ist außerordentlich hoch, so dass dem Gemälde für Tischbeins Selbstverständnis eine gewissermaßen programmatische Aussage zugeschrieben werden kann. Tischbein reflektiert mit dem Gemälde über

²⁴ Vgl. die Beispiele bei Arthur Henkel/Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Göttingen 1967, Sp. 1013-1018.

den intellektuellen Status der Malerei, die der inspirierenden Poesie zwar bedarf, aber zugleich auch selbst Bilder von großer Schönheit erschaffen kann, denen eine eigene Poesie innewohnt. Tischbein, ganz noch Kind des 18. Jahrhunderts, reflektiert über diese in der zeitgenössischen Kunsttheorie seit Winckelmann heftig diskutierten Fragen noch ganz in der allegorischen Bildsprache des 17. und 18. Jahrhunderts. Doch äußert er unter dieser Oberfläche bereits Gedanken von der Autonomie der bildenden Kunst, wie sie um 1800 das gesamte Kunstsystem revolutionieren sollten und den Weg in die Moderne öffneten.

ABBILDUNGSNACHWEISE

ARTIKEL MICHAEL THIMANN

Abb. 1: P. Batoni, „Allegorie der Künste“. Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv.-Nr. 731. Fotografie: Artothek

Abb. 2: G. L. Bernini, „Apoll und Daphne“. Rom, Galleria Borghese, Inv.-Nr. CV. Fotografie: Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen

Abb. 3: G. Reni, „Allegorie von Malerei und Zeichnung“. Privatbesitz. Fotografie: Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen

Abb. 4: A. Kauffmann, „Selbstbildnis als Zeichenkunst, von der Muse der Poesie inspiriert“. London, English Heritage, Kenwood House. Fotografie: Archiv des Kunstgeschichtlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen

Abb. 5: J. H. W. Tischbein, „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen ihr Todesurteil“. Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. SG 51. Fotografie: Stiftung Schloss Friedenstein

Abb. 6: J. H. W. Tischbein, „Heroenköpfe“. Rom, Casa di Goethe, Inv.-Nr. IV 72. Fotografie: Bibliotheca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rom (Enrico Fontolan)

Abb. 7: F. Overbeck, „Italia und Germania“. München, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 755. Fotografie: Scala Florence/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte Berlin