

Werner Busch

Die klassizistische Karikatur als Voraussetzung für Gottfried Schadows Zeichnungen*

Es wäre nicht falsch zu sagen, dass von der Erfindung der Karikatur im Atelier der Carracci in den 1580er Jahren bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Karikatur ausschließlich von klassizistischen, offiziellen, idealistisch orientierten Künstlern betrieben wurde. Um das zu verstehen, gilt es zu klären, was in diesem Zeitraum unter Karikatur und was unter Klassizismus verstanden wurde. Und es ist offenbar auch nicht falsch, festzustellen, dass nach der Mitte des 18. Jahrhunderts klassizistische Künstler den vor 1750 gültigen Typus der Karikatur fortschreiben, man kann sagen, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, bis an die Schwelle der modernen Abstraktion, während die Karikatur als eigenständige, vor allem druckgraphisch reproduzierte Gattung nach 1750 eigene Wege geht, die wenigstens anzudeuten sein werden.

Was im Atelier der Carracci nach etwa 1580 passiert ist, wurde bis heute im Zusammenhang nicht wirklich untersucht, dennoch lassen sich die Bedingungen, die zur Erfindung der Karikatur führten, mit einigen Stichworten grob benennen. Die Carracci saßen in Bologna, und Bologna spielte in der Gegenreformation eine besondere Rolle. Auf dem Konzil von Trient, dessen drei Phasen von 1545–1563 dauerten, wurde auf der letzten Sitzung 1563 über die Bilderfrage befunden. Die Stoßrichtung war eindeutig: Die Künstler hätten allein den kanonischen Schriften der Bibel zu folgen, die Ausschmückungen der ungezählten, im Umlauf befindlichen biblischen Legenden, theatralischen Fassungen, literarischen Erweiterungen verfielen dem Verdikt. In größerem Detail gingen die Beschlüsse nicht, das jedoch sollten die beamteten Ausleger der Dekrete tun. Und die beiden wichtigsten agierten im Norden Italiens: der Hl. Carlo Borromeo, Erzbischof von Mailand, und Gabriele Paleotti, Erzbischof von Bologna. Es muss hier nicht im Einzelnen referiert werden, was sie festzuzurren suchten – etwa, dass Engel Flügel haben müssten, damit sie nicht mit heidnischen Amoretten verwechselt werden könnten –, aber wir sollten festhalten, dass es um Grenzziehungen

* Der Text behält den Vortragscharakter bei.



1. Annibale Carracci: *Der Schlachterladen*. Öl auf Leinwand. Um 1585. Christ Church Gallery, Oxford.

ging. Was ist erlaubt, was nicht, was erfüllt seinen theologischen Zweck, was nicht.¹

Im Atelier der Carracci bildete sich eine kleine private Akademie aus Künstlern und Kunstinteressierten, auch unter Beteiligung hochrangiger kirchlicher Würdenträger. Und hier wurden die Grenzen des in der Kunst Möglichen erprobt und ausgelotet, durchaus experimentell. Wir müssen

uns eine Mischung aus Theorie und vor allem Praxis vorstellen. Es ging um Begriffsdefinitionen und Gattungsbestimmungen. Agostino Carracci, der Intellektuellste der Carracci-Familie, schrieb kritische Randkommentare zu Vasaris *Viten* in der zweiten Ausgabe von 1568, die sogenannte »Carracci-Postille«.² Da ging es um die Rechtfertigung bestimmter Darstellungsbereiche, die ein orthodox-idealistisches Konzept auszuschließen suchte. Allerdings hatten sie mit künstlerischem Anspruch aufzutreten. Berühmtestes Beispiel ist Annibale Carraccis »Schlachterladen« (Abb. 1), der ein niederes Motiv in einem großen Gemälde bildwürdig werden lässt. Das war nicht nur ein Spiel mit der Tatsache, dass ein Zweig der Carracci-Familie aus dem Schlachtergewerbe stammte, und das Bild zudem eine Paraphrase auf eine bestimmte niederländische Kunsttradition darstellte, vielmehr war es auch für den Kenner nicht ohne einen Hochkunstverweis zu akzeptieren: der vorne auf dem Ziegenbock kniende Schlächter mit dem Schlachtermesser in der Hand und einem bezeichnenden

- 1 Anthony Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450–1600*. 5. Aufl. Oxford 1966, S. 103–136; Hubert Jedin: *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*. In: Ders.: *Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*. Bd. II: *Konzil und Kirchenreform*. Freiburg/Basel/Wien 1966, S. 460–498; Thomas Aschenbrunner: *Die Tridentinischen Bildervorschriften. Eine Untersuchung über ihren Sinn und ihre Bedeutung*. Theol. Diss. Freiburg/Br. o.J., S. 26–36 und 44–51.
- 2 Henry Keazor: »*Distruggere la maniera*«? *Die Carracci-Postille*. Freiburg/Br. 2002.

Blick auf den Betrachter ist ein sehr weitgehendes Zitat aus Raffaels »Noahopfer« (Abb. 2) von um 1520, womöglich auch in Kenntnis der Herkunft des Motivs aus dem Mithraskult.³

Ich erwähne dies hier nur, um auf die bewusste intellektuelle Aufladung des Bildes zu verweisen, das so seinen Darstellungshorizont erweitern kann. Die Karikatur ist auf das unmittelbare Erkennen der Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem angewiesen, aber sie testet auch, wie weit sie von der Wirklichkeit abweichen



2. Marco Dente nach Raphael: *Noahs Opfer*. Kupferstich, um 1520.

kann, ohne die Ähnlichkeit einzubüßen. Und zwar dadurch, dass sie kennzeichnende individuelle Züge noch hervorhebt. Dankenswerterweise besitzen wir eine überlieferte Definition der Karikatur, die Annibale Carracci zugeschrieben wird. Das Interessante daran ist, dass Annibale versucht, die Definition der Karikatur dem System einer »Idea della bellezza« zu integrieren und zwar auf Grund ihres künstlerischen Verfahrens. In einem Traktat von 1646, das auf eine verlorene theoretische Abhandlung von Giovanni Battista Agucchi zurückgeht, der aus Bologna stammend in Rom der wichtigste Förderer Annibales wurde, lässt er den Künstler sagen: »... dass ein guter Maler eine Porträtkarikatur dann gut macht, wenn er Raffael und den anderen Meistern nacheifert, die, nicht zufrieden mit der natürlichen Schönheit, die Schönheiten aus verschiedenen Modellen oder den vollkommensten Statuen zusammenfassen, um ein vollendetes Werk zu schaffen. Denn das Anfertigen von Karikaturen ist nichts anderes, als die Absicht der Natur wohl zu verstehen, als sie diese dicke Nase oder jenen breiten Mund schuf, um in der Figur eine schöne Deformation (»una bella deformità«) zu erzielen. Aber da die Natur bei der Veränderung der Nase oder des Mundes oder eines anderen Teils nicht bis zu dem Punkt gekommen ist, den die Schönheit der Entstellung

³ Zur Carracci-Familie: Roberto Zapperi: *Annibale Carracci. Bildnis eines jungen Künstlers*. Berlin 1990; zum »Schlachterladen«: Werner Busch: *Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst*. München 2011, S. 121-150.

verlangen würde, hilft ihr der fähige Maler nach, indem er die Veränderungen deutlicher hervorhebt und den Betrachtern von Porträtkarikaturen auf diese Weise vor Augen führt, was der vollendeten Entstellung zusteht.«⁴

Dieses Argument hält sich bezeichnenderweise, wenn auch in variiertes Form, bis zu Winckelmann, allerdings ist der Status seiner Bemerkungen zur Karikatur umstritten. Als Winckelmann 1755 seine Frühschrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* veröffentlicht hatte, ließ er ihr anonym ein *Sendschreiben* folgen, das die *Gedanken* zumindest relativierte, auch in Frage stellte. Man hat das und tut das bis heute als eine Werbestrategie Winckelmanns begriffen, denn dem *Sendschreiben* ließ er gleich *Erläuterungen zu den Gedanken* folgen, die, so die Meinung der Forschung, die Argumente des *Sendschreibens* widerlegten. Bei der zweiten Auflage – die Werbestrategie scheint gefruchtet zu haben –, die schon 1756 erfolgte, werden alle drei Texte zusammengefügt.

Doch ich fürchte, so einfach ist das nicht. Das *Sendschreiben* markiert mehr als eine Negativfolie, gegen die gut argumentieren ist. Denn ein Teil der Argumente hat durchaus Bestand, eröffnet Dimensionen, die Künstlern, die die alleinige Befolgung des Vorbildes der Antiken zu ihrem Leitfaden machen, notwendig verstellen sind, und Winckelmann scheint zu wissen, dass sie in der Kunst, recht verstanden, ihren Platz haben. So liefern die *Gedanken* das Winckelmann'sche Konzept in Reinkultur, was ihm bei den gegenwärtigen Kunstverhältnissen notwendig erscheint, aus geradezu didaktischen Gründen. Denn Verwirrung scheint ihm zu herrschen, was die Auffassung von der Nachahmung der Natur angeht – und wir werden sehen, dass dieses Problem auch noch dem Streit Shadow-Goethe zugrunde liegt.

Natürlich, so Winckelmann, ahmen auch die Griechen die Natur nach, aber sie dringen vor zum Vollkommenen der Natur, während, so sein Argument, in der naturalistischen Tradition eines Caravaggio oder der Niederländer die bloße Natur, so wie sie uns erscheint, Nachahmungsgegenstand ist. Und von daher schreibt er: »Die Linie, welche das Völlige (gemeint: das Vollkommene) der Natur von dem Überflüssigen derselben scheidet (gemeint ist die zu große Detailtreue, die, im Sinne Goethes, das Individuelle nicht zum Typischen läutert), ist sehr klein, und die größten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grenze auf

4 Denis Mahon: *Agucchi's Trattato. Annotated Reprint of Mosini's Preface of 1646 Containing the Surviving Fragment of the Treatises*. In: Ders.: *Studies in Seicento Art and Theory*. Westport (Conn.) 1971, S. 261f.

beiden Seiten zu sehr abgewichen.⁵ Das ist klug und sehr differenziert bemerkt, und hieran lassen sich unmittelbar seine Bemerkungen zur Karikatur im *Sendschreiben* anschließen und vor allem haben sie damit im Winckelmann'schen Kosmos Bestand. Es heißt dort:

In der Kunst ist nichts klein und geringe; und vielleicht ist auch aus den sogenannten holländischen Formen und Figuren ein Vorteil zu ziehen, so wie Bernini die Karikaturen genutzt hat. Dergleichen übertriebene Figuren hat er, wie man versichert, eins der größten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nämlich die Freiheit seiner Hand; und seitdem ich dieses gelesen, habe ich angefangen etwas anders zu denken über die Karikaturen, und ich glaube, man habe einen großen Schritt in der Kunst gemacht, wenn man eine Fertigkeit in denselben erlanget hat. Der Verfasser gibt es als einen Vorzug bei den Künstlern des Altertums an, daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind: tun unsere Meister in Karikaturen nicht ebendieses? und niemand bewundert sie. Es sind vor einiger Zeit große Bestände von solcher Arbeit unter uns ans Licht getreten, und wenig Künstler achten dieselben ihres Anblicks würdig.⁶

Die Bedeutung dieser Stelle ist in der Forschung nicht wirklich erkannt worden. Winckelmann konstatiert: Idealisierung und Karikierung sind zwei Seiten ein und derselben Medaille; die Karikatur erweist sich als das dialektische Gegenstück zur Hochkunst. Das Idealkonzept der Kunst wird also durch die Karikatur nicht in Frage gestellt, sondern ganz im Gegenteil bestätigt. Der karikierende Künstler verfährt wie der idealisierende Künstler, beide gehen von der Natur, Winckelmann würde schreiben: der bloßen Natur, aus. Wir müssen uns das wie auf einer Skala vorstellen, in der Mitte ist die Natur, auf der einen Seite geht es zur Verschönerung, auf der anderen zur Verhässlichung. Die Prinzipien sind die gleichen. Die Frage ist allerdings, ob dies auch praktisch so geschieht.

Ich würde behaupten, dass wir bei den Carracci bei der eigentlichen Porträtkarikatur noch gar nicht angelangt sind. Diese Stufe scheint erst bei Bernini erreicht, und wir sind in der glücklichen Lage, in einem Fall Berninis offizielle Porträtbüste und seine Karikatur derselben Person zu haben und zwar von Berninis frühem Hauptgönner Kardinal Scipione Borghese (Abb. 3 und 4). Die Büste zeigt den feisten, aber höchst lebendigen Kardinal, den Kopf leicht zur Seite gewendet, aufmerksamen Blicks, den Mund leicht geöffnet, als wolle er reden,

⁵ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung.* Hg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969, S. 15.

⁶ Ebd., S. 60f.



3. Gianlorenzo Bernini: *Büste des Kardinals Scipione Borghese*. Marmor. 1632. Galleria Borghese, Rom.



4. Gianlorenzo Bernini: *Karikatur auf Kardinal Scipione Borghese*. Federzeichnung. Nach 1632. Vatikanische Bibliothek, Rom.

ein in Ansätzen transitorisches Motiv. Bernini war berühmt für leichte Grenzüberschreitungen in der Skulptur, erinnert sei allein an den Steine schleudernden David, der sich in Anspannung auf die Lippen beißt. Wie zu erwarten, wurde er dafür von orthodox-klassizistischer Seite kritisiert. Winckelmann scheint hin und her gerissen, im *Sendschreiben* formuliert er ketzerisch: »...und scheint Bernini das Schöne in der Form nicht besser gekannt zu haben, als die Alten...?«⁷ Das können die *Erläuterungen* nicht stehen lassen. Dort heißt es: »Was den Umriß der Körper betrifft [der für Winckelmann allentscheidend ist], so scheint das Studium der Natur, an welches sich Bernini in reifern Jahren gehalten hat, diesen großen Künstler allerdings von der schönen Form abgeführt zu haben.«⁸ Behauptung steht gegen Behauptung. Im Grunde genommen will Winckelmann uns nur sagen, eine zu starke Orientierung an der unmittelbaren Naturerscheinung verhindert den fließenden schönheitlichen Kontur. Dahinter steht natürlich die seit Vasari den kunsttheoretischen Diskurs beherrschende Disegno-Theorie, zugleich aber

7 Ebd., S. 54.

8 Ebd., S. 88.

auch ihre neoklassizistische Zuspitzung, die, verkürzt gesagt, den Kontur als ein Flächenornament begreift, das für sich schönheitliche Form verkörpert. Möglich ist diese Sicht nicht ohne Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik, wie sie in der französischen Theorie etwa seit 1720 entwickelt wurde.

Allerdings muss man sagen, dass die Künstler in bestimmten Bereichen auch ohne theoretische Terminologie auf wirkungsästhetische Aspekte gestoßen sind und zwar besonders im zeichnerischen Experiment der Karikatur. Bedeutendstes Zeugnis dafür ist Berninis Karikatur des Scipione Borghese. Bernini hat Scipiones einschlägige Gesichtsmarkmalen erkannt und forciert vorgetragen: Die feisten Backen machen den Kopf in der Kinnpartie breiter als in Stirnhöhe, die Nase wächst sich zur Knolle aus, ist mit dem Schwung der Augenbrauen zusammen gesehen worden, der Spitzbart bildet zu den Rundformen des Gesichts einen Gegenpol etc. Entscheidend jedoch ist die kunstlose Kunstfertigkeit des Gebildes. Handschriftliches ist unterdrückt zugunsten einer absoluten Reduktion auf Grundformen, die bei der Frontalansicht des Kopfes bewusst mit symmetrischen Entsprechungen arbeiten. Den Rundbacken entsprechen zwei runde Bögen des Hemdkragens, der Spitzbart findet seine Antwort in der Kragenmitte, die Augenstriche korrespondieren den kleinen Wangenhäkchen oder den Ohrenandeutungen. Wir machen eine doppelte Wahrnehmung: Wir sehen ein unverwechselbar charakterisiertes Gesicht und, vor allem auf Grund der zeichnerischen Korrespondenzen, ein Flächenmuster, ein geradezu autonomes Ornament. Die Zeichnung ist eine Reflexion über das Setzen von Zeichen, letztlich ist dies eine wahrnehmungspsychologische Reflexion *avant la lettre*. Die Kunst, in der bewusst unkünstlerisch auftretenden Zeichnung besteht im Finden der dennoch frappante Ähnlichkeit erzeugenden Grundformen. Einmal erkannt, stehen diese Grundformen zur Verfügung, sie kann der Kardinal nicht wieder loswerden. Einmal gesehen, überblenden wir auch die Büste mit ihren Merkmalen.

Zweierlei gilt es auf dieser Stufe festzuhalten: 1. Die Karikatur von ihrer Erfindung in den 1580er Jahren bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist, will man es auf einen Nenner bringen, die gezeichnete karikierte Wiedergabe einer individuellen Person. In ihr erweist der Künstler seine Inventionskraft, er experimentiert mit Form- und Zeichenelementen, betreibt Grenzauslotungen. Karikatur ist ein Beiprodukt seiner offiziellen Tätigkeit, beweist zusätzlich seine künstlerische Kompetenz. Karikatur in diesem Stadium ihrer Geschichte wird grundsätzlich nicht reproduziert.

Das hat 2. einen einschlägigen Grund. Karikatur bleibt ein *privates Medium*, das sich Künstler und vor allem Karikierte leisten können, weil es ihre Sphäre



5. Matthias Oesterreich nach Pier Leone Ghezzi: *Oesterreich und Ghezzi*. Kupferstich, 1751.

nicht verlässt. Prüft man es nach, so kommt man zu einem verblüffenden Ergebnis. Karikatur ist in besagtem Zeitraum primär am päpstlichen Hof zu finden und wird vor allem von den offiziellen päpstlichen Hofmalern betrieben, von Guercino und Domenichino über Bernini oder Maratta bis hin zu Pier Leone Ghezzi, der bei aller Beschäftigung für den Hof doch mehr und mehr zum geschätzten und gesuchten Karikaturenzeichner wurde, gesucht vor allem von den englischen Grand Touristen, die zu ihm zu direkten Karikaturporträtsitzungen gingen. Auch sie, wie die beschränkte Hoföffentlichkeit, konnten sich die Karikatur qua Rang und Geld leisten, für sie diente das karikierte eigene Porträt dem Amüsement. Ghezzi sammelte seine Karikaturen in Klebebänden, unter anderem unter dem bezeichnenden Titel »Il mondo nuovo«.

Im Übrigen: Wenn Winkelmann im *Sendschreiben* davon sprach, dass »vor einiger Zeit große Bände von solcher Arbeit unter uns ans Licht getreten« seien, dann meint er eben diese Ghezzi'schen Bände, die er gleich nach seiner Ankunft in Rom und unmittelbar nach Ghezzi's Tod gesehen haben muss. Einzelne Ghezzi'sche Karikaturen müssen ihm allerdings auch schon vorher zugänglich gewesen sein. Die Engländer, die ihre eigenen karikierten Porträts von der Grand Tour mit nach Hause nahmen, sind zuerst auf die Idee gekommen, sie druckgraphisch reproduzieren zu lassen, erste Beispiele lassen sich Anfang der 1730er Jahre von Arthur Pond nachweisen. Die Romreisenden nutzten sie offenbar als Freundesgaben. In Deutschland folgte 1750 Matthias Oesterreich mit Ghezzi-Reproduktionen (Abb. 5) in gesammelter Form, sie erschienen in Dresden, wo Oesterreich ab 1751 am Kabinett für Zeichnungen und Graphik beschäftigt war. Winkelmann dürfte die Dresdner Produkte gesehen haben. Noch Schadow scheint direkt auf sie rekurriert haben, wie wir gleich sehen werden. Sie zeigen, wie die gezeichnete Karikatur zuvor, Karikaturen individueller Porträts, doch beschränken sie sich nicht auf die Köpfe, sondern geben Ganzfiguren, nicht selten auch mit angedeuteten landschaftlichen oder räumlichen Bezügen. Gelegentlich finden sich auch schon mehrere Figuren auf einem Blatt in einem angedeuteten szenischen Zusammenhang.

Das kann uns darauf aufmerksam machen, dass um 1750 sich ein grundsätzlicher Wandel in der Auffassung von Karikatur vollzieht. Eine endgültige Form



6. George Townshend: *The Recruiting Serjeant*. Radierung, 1757.

findet er am Ende der 1750er Jahre durch englische Amateurkarikaturisten in der Ghezitradition, der wichtigste von ihnen ist George Townshend (Abb. 6). Er nämlich synthetisiert zwei Gattungen, die zuvor klar voneinander geschieden waren. Die gezeichnete Karikatur des individuellen Porträts in der Carracci- und Bernini-Nachfolge, die wir bisher behandelt haben, und die vor allem in der Reformation entfaltete szenische Bildsatire, die sowohl Textanteile besitzt, als auch bestimmte Personen zeigt, jedoch nicht in karikiertem Form. Entweder sind die Köpfe reines, nicht verzerrtes Porträt, oder sie erscheinen in Form von Tierallegorese. Der Papstesel oder das Mönchskalb sind vielleicht die geläufigsten. Nun jedoch wird in die szenische Bildsatire das individuelle karikierte Porträt inseriert, und erst damit haben wir die neuzeitliche Karikatur, wie sie uns aus Zeitung oder Zeitschrift geläufig ist.⁹ Allerdings muss man sagen, dass von 1750/60 bis 1820/30 diese druckgraphisch reproduzierte und damit breite Öffentlichkeit gewinnende Karikatur Einzelblattkarikatur war, von Printshops vertrieben, die die Blätter auch verlegten und den Typus des berufsmäßigen Karikaturisten schufen. In England waren Gillray, Rowlandson und Cruikshank die berühmtesten. In Deutschland wurden Gillrays Karikaturen vor allem durch die von Bertuch in Weimar verlegte Zeitschrift *London und Paris*

⁹ Zur Synthese der beiden Gattungen: Werner Busch: *Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40 (1977), S. 227–244.



7. Carl Starcke nach James Gillray: *Germans Eating Sour KROUT*. Kolorierte Radierung, 1803.

(Abb. 7), die zwischen 1798 und 1815 in 30 Bänden erschien, bekannt. Jedem Stück eines Jahrgangs waren Karikaturen beigegeben, die im Text kommentiert wurden. Die Kopien stammten zumeist von Carl Starcke, die Kommentare von Karl August Böttiger, zum Teil waren die Blätter handkoloriert wie die originalen Vorlagen, wobei Gillrays Blätter zumeist aus dem Atelier seiner Verlegerin Hannah Humphrey stammten, die eine ganze Schar von Koloristen beschäftigte. Da Bertuch von seinen Korrespondenten, in London vor allem von Johann Christian Hüffner un-

mittelbar tagespolitische Graphik zugesandt bekam, decken die Karikaturen in dem Zeitraum, in dem die Zeitschrift erschien – 1798–1815 –, die gesamte europäische Auseinandersetzung mit Napoleon ab.¹⁰ Die beständige Furcht vor der französischen Invasion trieb in England eine Flut antinapoleonischer Karikatur hervor, die, so geht die Saga, von Napoleon mehr gefürchtet wurde, als die englische Flotte. Wenn also Schadow in der Zeit der Freiheitskriege 1813–1815 seine antinapoleonischen Karikaturen entwirft, die vor allem den unendlich verlustreichen napoleonischen Rückzug aus Russland begleiten, dann stand ihm ein breites Repertoire karikaturistischer Prägungen zur Verfügung.¹¹

Trotz der Entwicklung zur gedruckten szenischen Karikatur in Zeitungen oder Zeitschriften existiert, auf den ersten Blick irritierenderweise, daneben die nur gezeichnete, nicht für den Druck gedachte Karikatur des individuellen Porträts weiter, und zwar so gut wie ausschließlich bei klassizistischen Künstlern, die in ihrer offiziellen Kunst um die absolute Reinheit ihrer idealistischen Hervorbringungen rangen. Auf deutscher Seite sind dies vor allem, nach Geburtsdaten

10 Katalog Ausstellung: *Napoleons neue Kleider. Pariser und Londoner Karikaturen im klassischen Weimar*. Hg. von Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt und Christian Deuling. Kunstbibliothek/Staatliche Museen zu Berlin. Berlin 2006, s. zu Bertuch die Beiträge von Werner Greiling und Julia A. Schmidt-Funke und von Christian Deuling, ferner die Kat. Nr. II 12, 13, 14, III 7, 9, 19.

11 Gisold Lammel: *Johann Gottfried Schadow* (Klassiker der Karikatur 25). Berlin 1987. Abb. 36–58.

geordnet, Asmus Jakob Carstens, Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch, Peter von Cornelius, Bonaventura Genelli, Wilhelm von Kaulbach, Moritz von Schwind bis hin zu Anselm Feuerbach und, besonders verblüffend und lange in der Forschung nicht realisiert, so gut wie alle Nazarener.¹²

Wenn in der Frühphase der klassischen Kunst seit den Carracci die Karikatur einerseits ein experimentelles Medium zum Ausloten der Möglichkeiten und Grenzen des Darstellbaren und zugleich als ein dialektisches Gegenstück zur Hochkunst zu begreifen war, so mag dies in Grenzen auch noch für die aufgeführte Liste der deutschen Künstler um 1800 gelten, doch wächst hier der Karikatur noch eine weitere Dimension zu, die nicht leicht zu greifen ist, vor der aber auch Schadows gezeichnete und nicht auf Reproduktion zielende Karikaturen ihren Ort zu finden haben werden. Ich habe dafür schon vor Jahren einen Begriff vorgeschlagen, der auf Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 rekurriert, den des sentimentalischen Klassizismus.¹³ Der Schiller'sche Begriff des Sentimentalischen, so stellt es auch Peter Szondi dar, ist das Resultat der Erfahrung, dass man nicht mehr bruchlos eins ist mit der Tradition, besonders der Kunsttradition. Das Sentimentalische gibt dem Wunsch Ausdruck, wieder »naiv« zu werden, wieder eins zu werden mit Natur und Geschichte, in dem Bewusstsein, dass dies unmöglich ist. Und so kann man über den Verlust der Ganzheit trauern oder aber einen utopischen Entwurf einer neuen Ganzheit für die Zukunft versuchen. Das Sentimentalische ist das Naive unter den Bedingungen der Moderne. Der sentimentalische Klassizismus bringt dieses Verhältnis zu Natur und Geschichte dadurch zum Ausdruck, dass er die Erscheinung der Dinge in der künstlerischen Form so forciert, dass das Dargestellte als forciert Dargestelltes erkennbar wird, als Entwurf, der das Gezeigte transzendiert oder auch nur reflektiert.

Und an dieser Stelle ist der Unterschied zu aller klassischen Kunst vor dem späteren 18. Jahrhundert markiert: Die ideale Form wird dort nicht hinterfragt,

¹² Siehe besonders: Gisold Lammel: *Karikatur der Goethezeit*. Berlin 1992; Bernadette Collenberg-Plotnikov: *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*. Berlin 1998; zur Nazarener-Karikatur: Norbert Suhr: *Christian Latsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts*. Worms 1985.

¹³ Werner Busch: *Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli. In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*. Hg. von Werner Busch, Reiner Hausscherr und Eduard Trier. Berlin 1978, S. 317–343, aufbauend auf: Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. II: *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Hg. von Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt. Frankfurt/M. 1974, bes. S. 149–183.

sie gilt schlicht, definiert den Begriff von Kunst. Den Bruch mit der Vergangenheit hat man im 18. Jahrhundert durchaus realisiert. Sir Joshua Reynolds, dessen erklärtes Ziel als Präsident der Royal Academy es gewesen ist, die Tradition europäischer Hochkunst nach England zu verpflanzen, war sich dennoch der Tatsache des unhintergehbaren Bruchs mit der Vergangenheit bewusst, nicht nur, wenn er Sacchi und Maratta als die »*ultimi Romanorum*« bezeichnet¹⁴ und damit das Ende einer langen Tradition markiert, sondern vor allem wenn er in dem 15. und letzten seiner akademischen *Discourses* 1790 feststellt: »Im Verfolg dieser großen Kunst (gemeint ist die der Hochrenaissance) muss eingestanden werden, dass wir unter größeren Schwierigkeiten arbeiten, als die, die im Zeitalter ihrer Entdeckung geboren wurden und deren Sinn von Kindertagen an an diesen Stil gewöhnt war; sie lernten ihn als Sprache, als ihre Muttersprache. Wir dagegen sind gezwungen, in diesen späteren Zeiten, zu einer Art Grammatik und einem Wörterbuch Zuflucht zu nehmen, als dem einzigen Weg, eine tote Sprache wieder zu erlangen.«¹⁵ Die Überlieferung als eine tote Sprache: das ist eine erstaunliche Feststellung.

Wenn Goethe und Schiller in der 1790er Jahren den späteren Berliner Archäologen Alois Hirt, der zu diesem Zeitpunkt am Ende seines langen, von 1782 bis 1796 andauernden Rom-Aufenthalts angelangt ist, auffordern, über den Begriff des »Charakteristischen« zu handeln, und Hirt für Schillers *Horen* 1797 den Aufsatz *Versuch über das Kunstschöne* liefert, in dem sich ein Abschnitt »Charakteristik als Hauptgrundsatz des Kunstschönen« findet, dann fordert das Resultat besonders Goethes Widerspruch heraus.¹⁶ Goethe hatte gehofft, Hirt würde das Charakteristische als das geradezu naturwüchsige Ergebnis einer künstlerischen Vereinigung von Allgemeinem und Besonderem, von Ideal und Natur darstellen, als etwas, dass Individuelles und Typisches in sich greift, dass bloß Wirkliche aus innerer Anschauung heraus transzendiert, das Ideale als das Ziel der Natur vor Augen stellt. Stattdessen verstand Hirt unter Charakteristik bestimmte Individualität in Aussehen und Ausdruck, nur dies könne Interesse wecken. »Nur«, so heißt es,

14 Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*. Hg. von Robert R. Wark. 3. Aufl. New Haven/London 1988, S. 249 (14. Diskurs 1788).

15 Ebd., S. 278 (15. Diskurs 1790).

16 Harald Tausch: *Das vermessene Charakteristische. Zu Aloys Hirts römischer Ästhetik*. In: *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*. Hg. von Claudia Sedlarz (Berliner Klassik 1). Hannover-Laatzten 2004, S. 69–103; siehe auch Gregor Stemmrich: *Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung*. Berlin 1994.

»durch die Beobachtung dieser Individualität kann ein Kunstwerk ein wahrer Typus, ein ächter Abdruck der Natur werden.«¹⁷ Und wie kommt man zu diesem wahren Typus? Auf dem Wege der Adaption empirischer Naturwissenschaft: durch Messung, durch Beobachtung physiologischer, körpermotorischer Gesetze. Die Griechen seien deswegen Vorbild, weil ihr viel gepriesener Proportionskanon Resultat von Messung und Beobachtung sei, ihr Ideal sei Natur.

In Berlin angelangt bekräftigte Hirt seine Thesen noch einmal 1798 im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* unter dem Titel *Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten*.¹⁸ Und selbst wenn er schon in Rom Kontakt zu Schadow gehabt haben wird, so wird jetzt der Austausch eng, sie argumentieren auf einer Linie. Als Goethe Ende 1800 in den *Propyläen* in seiner *Flüchtigen Übersicht über die Kunst in Deutschland* im Abschnitt zu Berlin annimmt, in Berlin scheine »der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren«,¹⁹ da zielte er ganz offensichtlich auf Hirts Verlautbarungen und wendete sie in der Gegenüberstellung von Poesie und Prosa sowohl akademisch wie politisch. Wenn er in Berlin Ideal durch Porträt verdrängt sah, dann meinte er dort bloße Naturnachahmer am Werk zu sehen, die das Ideal der Antike verleugneten. Wenn er das Allgemein-Menschliche durch das Vaterländische ersetzt sah, dann ist diese Bemerkung insofern politisch, als er das Vaterländische mit zeitgebundener Individualität, dem Faktischen des Gegenwärtigen identifizierte, dem das Verklärende des Überzeitlichen fehle. Das örtlich und zeitlich Gebundene könne nur, so können wir Goethes Überzeugung lesen, im Tagespolitischen seinen Nutzen erweisen, eine Inanspruchnahme für die Kunst als solche sei so verunmöglicht.

Auf diese Vorwürfe antwortet Schadow 1801 in der Zeitschrift *Eunomia* an Hirts Stelle mit einigem Aplomb – unter anderem mit Hilfe des im Sinne von Hirt gewendeten Begriff des Charakteristischen und nutzt ihn vor allem zur Verteidigung seines eigentlichen Feldes, dem des Porträts. Es solle »getreu und als ein Spiegel der Natur behandelt« werden, nur dann könne es der »Wirklichkeitsforderung«

17 Aloys Hirt: *Versuch über das Kunstschöne*. In: *Die Horen* 3 (1797), 7.Stück, S. 35.

18 Aloys Hirt: *Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten*. In: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* 2 (1798), S. 437–451.

19 Zu dieser Auseinandersetzung mit den zugehörigen Texten: *Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft* (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente 1). Hg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt Stuttgart 1982, S. 91–100, Zitat S. 91f.

entsprechen. Dies jedoch könne nur zur Anschauung gebracht werden, wenn man das »Handwerksmäßige der Kunst« beherrsche. Unter Charakter-Idealporträts, wie Goethe sie fordere, könne er sich nichts vorstellen. Offenbar würde dann das Porträt »den abgebildeten Menschen noch ähnlicher sehen, als er sich selbst ist.«²⁰ Notwendig tun sich Goethe und Schadow gleichermaßen schwer zu benennen, wie denn im Prozess des Machens Kunst entstehen soll. Sieht der eine, Goethe, die Transzendierung des Ausgangs von der Natur nur als möglich an, weil dem Künstler, erfahren an den Antiken, ideale platonische Urbilder vorschweben, so der andere, Schadow, allein im Naturrekurs, wissenschaftlich abgesichert, die Möglichkeit zum »Eigentümlichen« vorzudringen. In der Theorie sind sie nicht so weit auseinander, auf den charakteristischen Typus beziehen sich beide. Und beide, wenn auch mit unterschiedlichen Nuancen, sehen die Antike als natürlich.

Doch so differenziert Goethe über den Anschauungsbegriff reflektiert, bei der Beurteilung praktischer bildender Kunst verfällt er in einen relativ konventionellen Akademismus, das wird auch wenig später bei den Weimarer Preisaufgaben das Problem sein. Das im Moritz'schen Sinne »in sich selbst Vollendete«²¹ ist dann in der Praxis doch nur das akademisch Geglättete. Und so ringt er um die Frage der für die bildenden Kunst geeigneten Gegenstände und muss sich eingestehen, dass darüber in der Gegenwart nicht nur keine Einigung zu erzielen ist, sondern vor allem die Künstler in der Gegenwart gar nicht in der Lage seien, höchste Gegenstände zu produzieren. Warum? Weil, so argumentiert Goethe, im Gegensatz zu den Alten, die für alle symbolischen Figuren, die die höchsten Gegenstände verkörperten, verbindliche Typen geprägt hätten, die Neueren dagegen ohne Prägekraft seien, mit bloß beigegebenen bedeutungsstiftenden Zeichen, sprich Attributen, sei es nicht getan, die Figuren müssten ihre Bedeutung aus sich heraus setzen. Nun freilich

20 Ebd., S. 94 (die ersten drei Zitate), 95 (4. Zitat).

21 Die Literatur hierzu ist breit: Karl Philipp Moritz: *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*. In: Ders.: *Werke* (3 Bde.). Hg. von Horst Günther. Bd. II. Frankfurt/M. 1981, S. 543–548; Szondi: *Ästhetik und Poetik* (Anm. 13), S. 82–98; Claudia Sedlarz: *Bildende Nachahmung. Karl Philipp Moritz' Auseinandersetzung mit der Historienmalerei*. In: *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793* (Berliner Klassik 4). Hg. von Ute Tintemann und Christof Wingertszahn. Berlin 2005, S. 75–100 mit weiterer Literatur.

22 Goethe-Meyer: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*. In: *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Hg. von Johann Wolfgang Goethe [Reprint. Hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt 1965]. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1798, S. 106 (54). Dazu: Werner Busch: *Über den Zusammenhang von Kunstbegriff und Revolutionsauffassung bei Goethe*. In: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*. Hg. von Annette Tietenberg. Festschrift für Hans-Ernst Mittag. München 1999, S. 21–46.

schließt er resignierend, »sei keine Zeit mehr, das Versäumte nachzuholen.«²² Die zeitgenössischen Lösungsvorschläge konnte Goethe in Theorie und Praxis nicht akzeptieren. Weder die sentimentalische Überzeichnung als Medium der Reflexion der Geschichtlichkeit der Kunst, noch den wissenschaftlich gestützten Natur- und Wirklichkeitszugriff konnte er goutieren, weder Flaxman noch Schadow als zwei Extremformen von Klassizität, der eine war für ihn zu nah an der Abstraktion, der andere für ihn zu nah an der Konkrektion.

Im Oktober 1798 hat Goethe einen Stoffplan für die *Propyläen* aufgestellt. In einem Schema, betitelt *Zu bearbeitende Materie* hat er eine Liste von Künstlern der Gegenwart aufgestellt, die gesondert in den *Propyläen* behandelt werden sollten. Unter einander finden sich Füßli, Carstens, Trippel, Canova und David.²³ Wenn sich auch zu allen wenigstens einige verstreute Bemerkungen in unterschiedlichen Zusammenhängen in Goethes Texten finden, zur systematischen Behandlung in den *Propyläen* ist es bezeichnenderweise in keinem Falle gekommen. Alle diese Künstler, sieht man vielleicht von Trippel ab, den Goethe wohl nur erwähnt, weil er seine, Goethes, Büste geschaffen hat, muss Goethe letztlich ablehnen, weil sie samt und sonders in der künstlerischen Form überzeichnen und zwar in der Weise, dass die Form sich tendenziell vom Inhalt löst, selbst Ausdrucksträger wird, auf Gehalte verweist, die von der Figur, auf die sie Anwendung gefunden haben, nicht gedeckt sind. Diese Form- Inhalt-Divergenz war für Goethe gänzlich unakzeptabel, weil sie Einheit und Ganzheit eines Werkes aufs Spiel setzte. Dies war auch nicht Schadows Absicht, und so bleibt Goethe ihm näher als den Neoklassizisten und erst recht den Romantikern bzw. Nazarenern, die er mit Abneigung verfolgte.

Goethe versuchte Schadow in späterer Zeit auf den Pfad der Tugend zurückzubringen, am ausgeprägtesten bei der Gestaltung des Blücher-Denkmal. Schadow ließ es mit sich geschehen, zu sehr geriet er um 1820 ins Abseits, als dass er sich das Wohlwollen Goethes verschmerzen konnte, und so machte er Kompromisse, etwa in der Kostümfrage, die ihm um 1800 nicht eingefallen wären. Schadows späte Rechtfertigungsschrift von 1849 *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten* legt von diesem Harmoniebedürfnis, bei dem er offenbar an sein Nachleben dachte, ein wenig traurig Zeugnis ab. Denn im Grunde genommen ist er bei seiner ursprünglichen Position geblieben. Seine späten Publikationen, der *Polyclet* von 1834 und die *National-Physiognomien* von 1835, auf Anthropometrie basierend, resümieren,

²³ Goethe: *Vorarbeiten zu den Propyläen: Zu bearbeitende Materie*. In: Ders.: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Schriften zur bildenden Kunst I*. Berliner Ausgabe. Band XIX 19. Berlin 1985, S. 198.

reich illustriert, seine lebenslangen Bemühungen durch empirisch messende Erfassung des Individuellen einen Kanon des Typischen auf der jeweiligen Altersstufe des Menschen bzw. für die jeweilige Nationalität oder Ethnie aufzustellen. Selbst wenn er im *Polyclet*, seiner Proportionslehre, auf Hirts 1815 publizierte Abhandlung *Über den Kanon in der bildenden Kunst* zurückgreifen konnte,²⁴ im Endeffekt konnten beide Abhandlungen nicht zu einem systematischen Ergebnis kommen, mussten geradezu unabschließbar bleiben, da die Variabilität der Natur uneinholbar blieb. Die individuelle Differenz ist unerschöpflich.

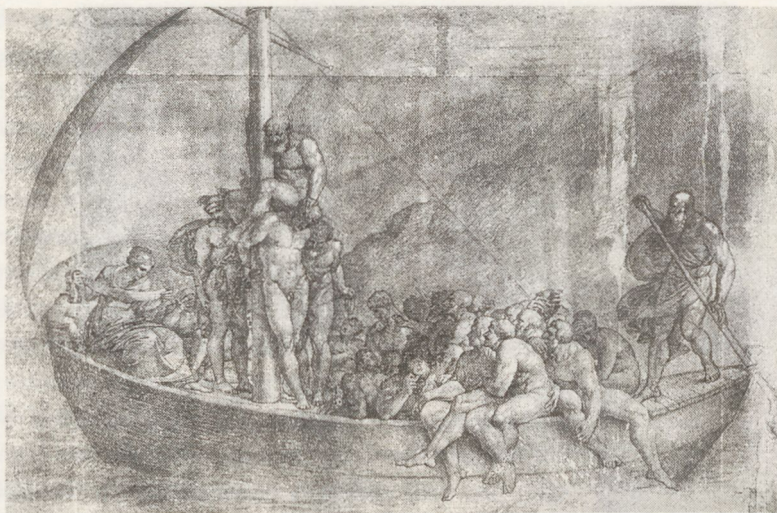
Bevor wir uns nun endlich, und das auch nur kurz, den Schadow'schen Karikaturen widmen wollen, muss noch etwas zum Begriff des Überzeichnens gesagt werden, der den sentimentalischen Klassizismus charakterisiert. Hier kann erneut Schillers zuerst 1795 und 1796 unter dem Titel *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* in drei Stücken in den *Horen* erschienene Abhandlung helfen, denn Schiller scheidet zwei verschiedene Formen der sentimentalischen Dichtung. Nach Schiller hat es der sentimentalische Dichter »immer mit zwey streitenden Vorstellungen und Empfindungen, mit der Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen zu thun«.²⁵ Es kommt darauf an, was jeweils überwiegt. Ist es die Wirklichkeit, wird die Dichtung satirisch, ist es das Ideal, so wird seine Darstellung elegisch. Satirisch und elegisch sind die beiden Dichtungsarten des sentimentalischen Dichters. Schiller differenziert dies noch aus, was uns nur insofern interessieren soll, als er zur satirischen Form bemerkt: »Satyrisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüth kommt beydes auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht«.²⁶ Er denkt dabei an Lukian und für die neuere Zeit an Wieland, der die sämtlichen Werke Lukians 1788/89 übersetzt hat.

Im April 1795, als er noch in Unkenntnis von Schillers Abhandlung war, eröffnete Asmus Jakob Carstens in Rom, Hirt war noch anwesend, eine Ausstellung seiner Werke, darunter befand sich die »Die Überfahrt des Megapenthes« (Abb. 8) nach Lukian, der Karton, den Carstens im Sommer 1794 vollendet hatte, war für die Ausstellung in eine Tempera-Arbeit auf Leinwand umgesetzt worden. Die Forschung kann damit bis heute nichts Rechtes anfangen, dabei handelte es sich für Carstens um sein wichtigstes Exponat. Megapenthes, ein reicher Wollüstling, versucht der

24 Tausch: *Das vermessene Charakteristische* (Anm.16), S. 75, 82–84.

25 *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. XX: *Philosophische Schriften*. 1. Teil. Weimar 1962, S. 441.

26 *Ebd.*, S. 442.



8. Asmus Jakob Carstens: *Die Überfahrt des Megapenthes*. Kreide aquarielliert, 1794. Kunstsammlungen Weimar.

Überfahrt über den Styx zu entkommen, wird eingefangen und gezwungen, auf der Überfahrt den Spott derer zu ertragen, die er im Leben drangsaliert hat. Fernow, Carstens' Freund, lobt bezeichnenderweise die besondere Individualität der Charaktere. Kamphausen, Carstens' Biograph von 1941, ist hochgradig irritiert, weiß das Werk im Oeuvre nicht unterzubringen, sieht die Reinheit des Carsten'schen Klassizismus getrübt, weil »die Grimassen (der Dargestellten) zur Karikatur geschnitten«²⁷ seien. Er kann das Werk nur unter Gelegenheitsarbeiten abbuchen. Das widerspricht nicht nur Carstens' eigener Einschätzung, sondern auch der seiner Zeitgenossen, die ihm mehrere Wiederholungen der Darstellung abverlangt haben. Ferner existieren gleich zwei Kopien von Joseph Anton Koch, eine für Berthel Thorvaldsen.

Macht man sich zudem klar, dass Carstens 1795 mit einer »Schlägerei der Philosophen« eine weitere Lukian-Paraphrase geliefert hat, bei der philosophische Schulen, die sich in der Sache nicht einigen können, handgreiflich werden und deren Existenz die Forschung endgültig sprachlos gemacht hat, dann wird deutlich,

²⁷ Alfred Kamphausen: *Asmus Jakob Carstens*. Neumünster in Holstein 1941, S. 162. Zum »Megapenthes« und zur nachfolgend genannten »Schlägerei der Philosophen« siehe den Katalog der Ausstellung »Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen«. Staatliche Museen zu Berlin Nationalgalerie. Berlin 1989, Kat. Nr. 58, 59 und 46.



9. Ludwig Buchhorn nach Johann Gottfried Schadow: *Die Fechtstunde* (Blücher und Napoleon). Aquatintaradierung, 1814. Akademie der Künste, Berlin.

dass auch bei Carstens der Zusammenhang von Ideal, Wirklichkeit und Karikatur verhandelt wird. Es geht um die Bestimmung des Maßes und der Möglichkeiten des Wirklichen im Rahmen stilisierter Kunst. Für Schiller, und das ist wichtig für das Verständnis, sind Satire und Elegie als zwei Möglichkeiten des Sentimentalischen nicht mehr fest definierte Gattungen, sondern Empfindungsweisen. Die alte Gattungsordnung löst sich auf und damit auch ihr normativer Anspruch. Perzeptions- und Rezeptionsfragen treten an ihre Stelle und entscheiden in Zukunft über das Gelingen eines Werkes. Dass auch Schadow die Grenzen auslotet, an denen Wirklichkeitswiedergabe in Karikatur oder Typisches, wenn schon nicht Ideales, umschlägt, ist nun abschließend zu zeigen.

Dazu muss man sich klar machen, dass sich bei Schadow zwei Formen der Karikatur nachweisen lassen, die man schon aus heuristischen Gründen strikt trennen sollte, die aber in der Forschung unterschiedslos unter Karikatur subsumiert werden. Die eine Form, die hier nicht im Detail zu analysieren ist, umfasst Schadows für die Reproduktion gedachte antinapoleonische Karikaturen aus der Zeit der Freiheitskriege 1813–1815 (Abb. 9). Ihnen schließt sich eine Reihe späterer genrehafter szenischer Darstellungen des Berliner Kosmos an, von der Art, wie sie Theodor Hosemann später populär gemacht hat.²⁸ Sie folgen vor allem englischen Vorbildern, nicht umsonst ist die antinapoleonische Graphik

²⁸ Lammel: *Johann Gottfried Schadow* (Anm.11), Abb. 59–75; vgl. zu den Hosemann-Beispielen Lammel: *Karikatur der Goethezeit* (Anm.12), S. 363–365.

Schadows zumeist mit Gillrays Namen signiert, um den Bezug zur englischen Gattung deutlich zu machen. Zu ihnen liegt eine Reihe zeichnerischer Studien vor, die zwischen ernsthafter Modellstudie und abstrahierender karikierender Form changieren. Die andere Gruppe behandelt zeichnerische Individualporträts in karikierender Form. Es zeigt sich, dass Schadow über die beiden historischen Typen von Karikatur, die wir zu Beginn charakterisiert haben, verfügt: das bloße zeichnerische Erfassen von benennbaren Personen in karikierender Form als eine Weise besonderer Charakterisierung, die auf die Hervorkehrung bestimmter erkannter und in eine Form abstrakt umgesetzter Charaktereigenschaften Wert legt und die die Karikatur zwischen 1580 und 1750 ausschließlich dominiert hat, die allerdings bei klassizistischen Künstlern – wie erwähnt – ihre Fortsetzung erfährt. Und zweitens die szenische, auf Öffentlichkeit zielende, reproduzierte Karikatur ab 1750 in politischer oder gesellschaftskritisch-moralischer Absicht, die aus einer Synthese von vor allem reformatorischer Bildsatire und karikiertem Individualporträt besteht. Dass Schadow neben diesen beiden relativ klar zu scheidenden Typen auch eine Fülle von flüchtigen Gelegenheits-skizzen gefertigt hat, die Formfindungen in karikierender Form umspielen, dass er eine Reihe von eindeutig an Pier Leone Ghezzi orientierten Ganzfigurenkarikaturen gezeichnet hat und dass es mit Kopfstudien gefüllte Blätter in der Tradition Agostino Carraccis und Hogarths gibt, zeigt nur umso mehr, dass er die Tradition kennt und ihr Potential zur Entwicklung eines Typenrepertoires nutzt, dass ihm Erkenntnisse in unterschiedlichen Formen der Charakterisierung liefert.

Ich will zum Schluss nur auf die eigentlichen, an individueller Physiognomie interessierten Wiedergaben identifizierbarer Personen rekurrieren, zumal es sich bei ihnen um besonders berühmte handelt. Ein Blick sei vorab auf eines der Blätter mit karikierten Kopfstudien (Abb. 10) geworfen, denn auf ihm finden sich zumindest zwei identifizierbare Personen. Unten rechts als kleiner Kopf mit seiner üblichen Pfarrerskappe dürfte Johann Kaspar Lavater gemeint sein, der Verfasser der *Physiognomischen Fragmente*, erschienen zwischen 1775 und



10. Johann Gottfried Schadow: *Studienblatt mit Köpfen*. Federzeichnung, um 1801/02 oder 1804/05, Akademie der Künste, Berlin.



11. Johann Gottfried Schadow: *Zwei männliche Profilköpfe*. Federzeichnung, um 1804/05. Akademie der Künste, Berlin.



12. Asmus Jakob Carstens: *Porträtkarikaturen*. Kreidezeichnung, um 1784–1788. Nationalgalleriet, Oslo.

1778. Und im dritten Register von unten als schöner, unüberschnittener und in der Größe hervorgehobener Kopf derjenige von Friedrich-Wilhelm III. nach der Büste Schadows von 1794.²⁹ Man kann das Blatt lesen als ein menschliches Kaleidoskop um diesen Idealkopf, ähnlich hatten schon Agostino Carracci und William Hogarth Ideal und unendliche Wirklichkeit einander gegenüber gestellt und nicht selten in Karikatur übergehen lassen. Unidentifiziert, aber mit Namenskürzeln versehen, zeichnet Schadow 1804/05 zwei Profilköpfe (Abb. 11), nur geringfügig übersteigert.³⁰ Ich möchte annehmen, dass er Asmus Jakob Carstens' Serie von gezeichneten Karikaturköpfen (Abb. 12) gesehen hat und sich tendenziell daran orientiert. Das gilt auch für die identifizierten Karikaturporträts, wenn es sich denn überhaupt um solche handelt: diejenigen von Schiller, Fichte und Schinkel.

29 Sibylle Badstübner-Gröger, Claudia Czok und Jutta von Simson: *Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen*. Katalog Teil 1. Berlin 2006, Kat. Nr. 671, S. 253f.

30 Ebd., Kat. Nr. 810, S. 308.

Die Schiller-Zeichnung (Abb. 13) ist 1804 datiert, im Mai diesen Jahres war Schiller in Berlin, Schadow wird ihn studiert haben.³¹ Vergleicht man mit der berühmten Schiller-Büste Danneckers von 1794, die die Schiller-Ikonographie in der Folge weitgehend bestimmt hat und die Schiller mit seiner scharf geschnittenen Nase, seinem energischen Gesichtsausdruck eine Adlerphysiognomie einschreibt und ihn damit zum Ideal eines scharfsinnigen Denkers und Sehers macht, dann wird deutlich, dass Schadow den Dichter physiognomisch in die Wirklichkeit zurückholt, um ihn dort unwiederbringlich zu verankern. Um dies zu tun, forciert Schadow Schillers Züge noch in ihrer unproportionierten Gestalt. Ähnlich wird Schadow im Falle Goethes verfahren, wenn er die von Tieck propagierte Löwenphysiognomie Goethes auf die Erde zurückholt und in seiner Büste den nicht übermäßig attraktiven Beamten hervorkehrt. Nicht dem Geistesadel, sondern der Wahrheit und Wirklichkeit verpflichtet.

Die wundervolle Ganzfigurenkarikatur von Fichte (Abb. 14), die zweifellos der Ghezzi-Tradition verpflichtet ist, auch was die Schraffurtechnik angeht, gibt den anerkanntermaßen hässlichen Philosophen in Seitprofil wohl aus der Erinnerung unmittelbar nach seinem Tod Anfang 1814 wieder.³² Zwei Fassungen der Zeichnung existieren, was dafür spricht, dass die Formfindung als besonders gelungen angesehen wurde. Schadow hat Fichtes Vorlesungen gehört, seinen Patriotismus sicher unterschrieben, seine Wiedergabe scheint nicht ohne Sympathie erfolgt zu sein,



13. Johann Gottfried Schadow: *Schiller*. Kreidezeichnung, 1804. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



14. Johann Gottfried Schadow: *Fichte*. Federzeichnung, vor 1814. Akademie der Künste, Berlin.

³¹ Ebd., Kat. Nr. 757, S. 287f.

³² Ebd., Kat. Nr. 1040, 1041, S. 398.



15. Johann Gottfried Schadow: *Schinkel*. Rötzelzeichnung, um 1823–1825. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

zugleich ist der im Kragen versunkene Kopf mit dem wirren Haarschopf, dem nachdenklich nach innen gekehrten Lächeln sicher auch als Verweis auf einen etwas weltfremden Philosophen gemeint.

Schließlich Schadows Schinkel-Porträt (Abb. 15), das wohl erst aus der Mitte der 20er Jahre stammt,³⁵ als Schadow bereits von der Generation Schinkel und Rauch in den Schatten gestellt wurde. Die Rötzelzeichnung dürfte nicht Schadows liebsten Freund wiedergeben. Auch hier ist Schinkels nicht sonderlich ausgeprägte Schönheit hervorgekehrt. Erneut wird man an die Karikaturen Carstens' denken müssen, wenn man auch bei Carstens in der Tradition von Sergel von bewusster Karikierung ausgehen muss, während Schadow in seiner ausgeprägten Wirk-

lichkeitsverpflichtung die Dinge in der Schwebe hält. Karikierung ist Übertreibung, Charakterisierung, Hervorkehrung. Hervorkehrung betont die Wirklichkeitsverpflichtung ostentativ. So etwas pflegt ein Dargestellter im Normalfall nicht zu lieben. Sehe ich wirklich so aus, wird er sich fragen, er wird sich relativiert vorkommen, das Abheben wird ihm, hat er sich einmal so gesehen, schwer fallen. Die Karikatur ist kein verklärender Nachruf, sondern eher ein Aufruf dazu, die Wirklichkeit als das anzuerkennen, was sie ist: ein irdischer Seinszustand. Mehr ist aus Schadows Sicht nicht zu haben, und an diesem Punkt macht er auch nicht vor sich selbst halt, wie die relativ am Ende seines Lebens entstandene Selbstbildniszeichnung bezeugt.³⁴

³⁵ Ebd., Katalog Teil 2. Berlin 2006, Kat. Nr. 1295, S. 503.

³⁴ Ebd., Kat. Nr. 1976, S. 746.