Originalveröffentlichung in: Kleist-Jahrbuch (1990), S. 30-50
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: https://doi.org/10.11588/artdok.00009333

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

DRESDEN 1803–1809

Bildende Kunst zwischen Alter und Jugend

Nicht nur Menschen, auch Institutionen altern nach bestimmten Gesetzen, und für ein Gemeinwesen ist es von nicht unerheblicher Bedeutung, in welcher Wachstumsphase sich die Organe befinden, die seine Gesundheit steuern. Das Kunstleben in Dresden war um 1800 wesentlich von der Akademie bestimmt, die 1764, nach dem Siebenjährigen Krieg also, im Zuge der Aufklärung, gegründet worden war und eine neue Epoche der Kunstpflege einleitete, nachdem in der ersten Jahrhunderthälfte unter August dem Starken und seinem Nachfolger Friedrich August II. die Stadt ihr einprägsames barockes Gesicht und ihren überreichen Kunstbesitz erhalten hatte. Am Ende des Jahrhunderts schien nahezu alles fertig zu sein. Der Klassizismus Mengsischer Prägung, der aus dem Rokoko herauswuchs und sich keineswegs umstürzlerisch gab, hatte in Dresden seinen Ursprung, prägte aber die äußere Erscheinung der Stadt nicht um. Gebaut wurde um 1800 kaum noch etwas. Die monumentalen Aufträge für Maler und Bildhauer waren schon seit längerem ausgeblieben, und so richtete sich der Blick nach Stuttgart und nach Berlin, als man sich in den neunziger Jahren und später nach Künstlern für den Wiederaufbau des Weimarer Schlosses umsah.[1] Die Kunstsammlungen waren mustergültig geordnet. Es gab kein Vakuum, in das das Neue mit Macht einfließen konnte. Die Akademie wurde von Lehrern beherrscht, die zum Teil schon in der Gründungsphase berufen worden waren. Direktor war seit 1795 der 1737 geborene Johann Eleazar Zeisig gen. Schenau, ein stark von Jean-Baptiste Greuze geformter Genre- und Historienmaler, der, immer noch produktiv, sich nur mit Mühe dem Klassizismus anpassen, seine Schulung in Frankreich dabei jedoch nicht verleugnen konnte und in der Handschrift immer flüchtiger wurde. Noch älter als Schenau waren der 1732 geborene Bildnis- und Historienmaler Christian Gottlob Fechhelm, Unterlehrer an der Akademie, der 1734 geborene Landschaftszeichner Adrian Zingg und der 1736 geborene Anton Graff. Diese beiden seit 1766 in Dresden ansässigen Künstler waren Schweizer, galten aber doch nicht als Ausländer. Sie haben vielmehr den Sachsen etwas vom schweizerischen Patriotismus eingepflanzt. Die Bezeichnung »Sächsische Schweiz« soll von ihnen aufgebracht worden sein.

[1] Walther Scheidig, Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, Weimar 1958 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57).

Diese Verhältnisse hatte Goethe im Auge, als er 1800 in den ›Propyläen‹ über Dresden folgendes Urteil abgab:

> Man macht Bibliotheken und Gallerien den Vorwurf, daß sie durch ihre imposante Gegenwart, durch ein gewisses unzusammenhängendes Zudrängen auf den menschlichen Geist, der reinen Entwicklung des Talents mehr schädlich als förderlich seien. In Dresden scheint so etwas obzuwalten. Diese feststehenden, zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit meistens schwankenden Muster einer so großen Gallerie, das immer wiederholte Copiren derselben, machen den Geist stillstehen und stocken, indem practische Fähigkeiten und Einsichten vermehrt werden. Vielleicht liefern uns die Verfasser der Pirnaischen deutschen Kunstblätter, welche von Einsicht, Unpartheilichkeit und Muth schon Proben gegeben, einmal eine genaue Schilderung jenes Zustandes. Wobey nach unserm Rath der ältere Künstler, als ein ausgebildetes Individuum, mit Achtung behandelt und mit sich selbst verglichen, der jüngere aber, ohne Schonung, auf die höhern, allgemeinen Forderungen der Kunst hingewiesen würde.[2]

Von den älteren Künstlern, auch den in den vierziger und vielleicht sogar in den fünfziger Jahren geborenen wie Jakob Wilhelm Mechau, Johann Christian Klengel (Abb. 1), Friedrich Christian Klaß, Christian Leberecht Vogel oder Joseph Grassi (Abb. 2), der 1799 aus Wien als Professor an die Akademie berufen worden war, hat Goethe damals anscheinend nichts mehr erwartet.[3] Man soll sie mit Respekt behandeln. Die Jüngeren müßten auf den richtigen Weg gebracht werden, und darum war Goethe im Verein mit Heinrich Meyer damals gerade bemüht. Aber an den ersten Preisaufgaben der Weimarer Kunstfreunde 1799 hatte sich kein Dresdner Künstler versucht. Das mag das Urteil des Dichters, der damals selber 51 Jahre alt war und für sich selbst forderte, mit Achtung behandelt zu werden, ungünstig beeinflußt haben. Indessen erkannte er völlig zu Recht den Einfluß der Galerie. Das Kopistenwesen blühte. Der 1750 geborene Crescentius Seydelmann, der seit 1796 Zweiter Direktor der Akademie war, ein angesehener Künstler, dessen Caspar David Friedrich anläßlich seines Todes 1829 mit Hochachtung gedachte[4] und in dessen Haus Kleist, Rühle von Lilienstern und Pfuel verkehrten – Ferdinand Hartmann wohnte sogar hier –,[5] Seydelmann erfand eine Manier, Gemälde in säuberlichen Sepiazeichnungen zu kopieren und wurde dadurch bekannt. Kopien waren leichter zu verkaufen als Originale. Auf der Galerie, wo die Kopisten arbeiteten, ließen sich die Kontakte zu Käufern knüpfen.

Dora Stock, die Schwägerin Christian Gottfried Körners, und Therese aus dem Winckel z.B. waren geschätzte Kopistinnen. Es war diese Tätigkeit vor allem eine Domäne der Damen. Therese aus dem Winckel meinte, es schicke sich nicht für den

---

[2] Prophyläen III, 2. Stück, S. 67f.

[3] Hans Joachim Neidhardt, Die Malerei der Romantik in Dresden, Leipzig 1976.

[4] Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2. Auflage, Berlin 1974, S. 127: »So ist der jüngst verstorbene XX durch seine Kopien in seiner Art groß zu nennen und steht als einzig da und verdient alle Achtung, wovon diese Zeichnung zeuget.«

[5] Helmut Sembdner, Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, Bremen 1951, S. 209, Nr. 296.

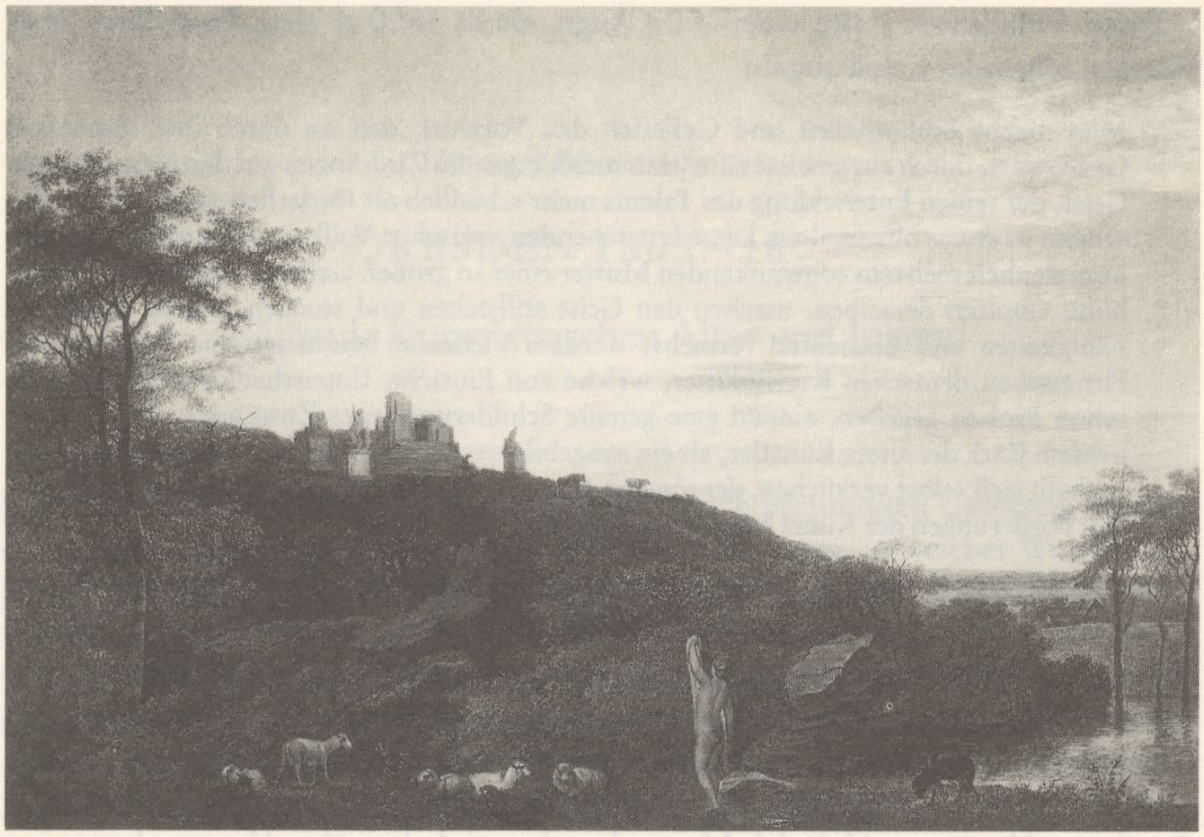

Abb. 1: Johann Christian Klengel, Ideale Landschaft mit Ruinen des Belvedere auf der Brühlschen Terrasse. Öl auf Leinwand. Verschollen.

Abb. 2: Joseph Grassi, Königin Luise von Preußen (1802). Öl auf Leinwand. Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg.

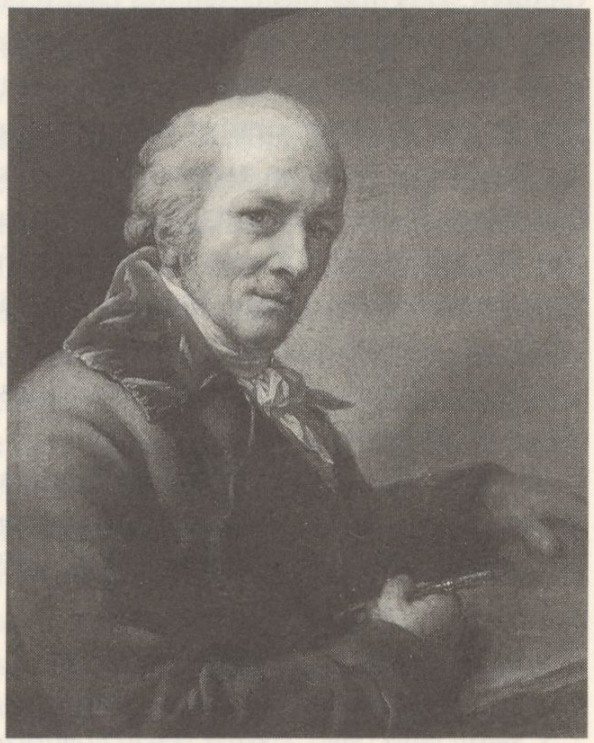

Abb. 3: Anton Graff, Selbstbildnis (um 1808). Öl auf Leinwand. 1937 Berlin, Galerie Haberstock, verschollen.

weiblichen Geist, selber zu erfinden. Überdies regte die Galerie dazu an, beliebte Manieren und Gattungen weiterzuverfolgen. Der reiche Bestand an holländischen Stilleben, insbesondere Blumenstücken, inspirierte die 1749 geborene Caroline Friederike Friedrich – nicht verwandt mit dem Landschaftsmaler – zu Stilleben mit Blumen, Früchten und anderen Dingen. Ihre Schülerin war Therese Richter.[6] Andere Stillebenmalerinnen waren Henriette Wirthgen und auch ein Fräulein von Kleist, das 1802 bis 1804 auf den Akademieausstellungen Proben ihrer Geschicklichkeit zeigte.[7] In anderen Städten – mit Ausnahme von Wien, wo die Galerie einen vergleichbaren Einfluß auf das Kunstschaffen ausübte – gab es keine so erfolgreiche Stillebenmalerei.

Der immer noch berühmte Christian Wilhelm Ernst Dietrich, der 1774 gestorben war, aber in seinem Schüler Carl Friedrich Holtzmann einen treuen Pfleger seines Andenkens besaß – er gab um 1806 19 Stiche nach Zeichnungen Dietrichs heraus –,[8] hatte die Manier beliebter Maler des 17. und frühen 18. Jahrhunderts vorzüglich nachgeahmt und so die historische Welt der Galerie in seine Gegenwart hinein fortgesetzt. Vor allem auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei blieben die alten Muster, z. B. das Claude Lorrains oder das Jakob van Ruisdaels, aktuell, so bei dem Dietrich-Schüler Johann Christian Klengel, dem um 1800 führenden Dresdner Maler in dieser Gattung. Bezeichnend für die Atmosphäre der Stadt ist auch die Hochachtung, die Salomon Geßner immer noch genoß. Mit Vorliebe malte man Stoffe aus seinen Dichtungen, und in Klengels Landschaften ist auch etwas vom Harmoniestreben des Schweizers wiederzufinden.

Aber nicht nur die Gemäldegalerie, auch die Antikensammlung und die Sammlung der von Anton Raffael Mengs geschenkten Gipsabgüsse prägten das künstlerische Schaffen in Dresden und besonders die Ausbildung. Das waren Anregungen im Sinn des Klassizismus. Großen Zulauf hatte der 1804 aus Weimar nach Dresden berufene Carl August Böttiger, Oberinspektor des Antikenkabinetts und des Mengsischen Museums, mit seinen Vorlesungen über die Antike und seinen Erläuterungen der Statuen bei Fackelschein.

Die Verhältnisse wurden freilich auch durch die wirtschaftliche Lage und den Hof bestimmt. Das Land war nach dem Siebenjährigen Krieg genötigt gewesen, äußerst sparsam zu wirtschaften. Man sah noch Ruinen von der Beschießung der Stadt durch die Preußen 1759. Caspar David Friedrich hat zwei von ihnen gezeichnet.[9] Kurfürst Friedrich August III., 1750 geboren und seit 1763 – zunächst unter Vormundschaft -

---

[6] Das Stilleben und sein Gegenstand. Eine Gemeinschaftsausstellung von Museen aus der UDSSR, der ČSSR und der DDR, 23. September bis 30. November 1983, Dresden, Albertinum, Nr. 62, Abb. 35; Nr. 138, Abb. 36.

[7] Marianne Prause, Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801–1850, Berlin 1975 (= Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 5), 1802, Nr. 111; 1803, Nr. 338; 1804, Nr. 181.

[8] Ulrich Thieme und Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 17, Leipzig 1925, S. 408.

[9] Marianne Bernhard (Hg.), Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk, München 1974, S. 230f.; 10. und 12. September 1800.

regierend, war haushälterisch, bieder, nicht sonderlich an bildender Kunst interessiert, der Typus eines aufwendiger Repräsentation abgeneigten Regenten, wie ihn später auch Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kaiser Franz I. von Österreich vertraten. Impulse kamen aus dieser Richtung nicht, aber auch keine Behinderung der Entwicklung.

Für seine Bedürfnisse an Porträts bediente sich der Kurfürst des tüchtigen, aber trockenen Johann Heinrich Schmidt, wogegen Anton Graff (Abb. 3), der alle anderen weit überragende Bildnismaler, in späteren Jahren nur wenig für den Hof geschaffen hat. Der späteste Typus eines Bildnisses Friedrich Augusts wird um 1795 datiert,[10] und dessen Gemahlin Maria Amalia Augusta hat Graff zuletzt um 1785 gemalt.[11] Überhaupt fällt auf, wie wenig Bildnisse der kurfürstlichen Familie auf den Akademieausstellungen zu sehen waren.

Noch eine andere die Dresdner Kunst prägende Besonderheit muß erwähnt werden: Die reizvolle landschaftliche Umgebung als Anregung für Künstler, aber auch als Attraktion für Einheimische und Fremde, die Abbildungen dieser Gegenden wünschten. Keine andere Landschaft Deutschland war so beliebt. So entstand nach dem Muster der schweizerischen Vedutenproduktion eine Landschaftskunst, die sich hauptsächlich auf die Darstellung sächsischer Motive, vor allem aus dem Plauenschen Grund und der Sächsischen Schweiz, konzentrierte und sich zur weiten Verbreitung der druckgraphischen Techniken bediente. Von dieser nicht hoch angesehenen, aber einträglichen Kunst erwartete man nicht Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist, sondern die solide Darstellung des sich Gleichbleibenden, und so folgte die Gattung nur zögernd dem Stilwandel. Wenn ganz allgemein die Kunst in Dresden seit dem späten 18. Jahrhundert durch einen konservativen Zug gekennzeichnet ist, so läßt dieser sich nicht nur durch das Vorbild der Galerie, sondern auch durch die Bedeutung der Landschaft erklären.

Aber dennoch blieb die Kunst in Dresden nicht von den Umwälzungen der Zeit um 1800 verschont. Der Zustand, den Goethe 1800 beschrieben hatte, war 1803 schon ein anderer. Das läßt sich nicht nur an der Reichhaltigkeit der Ausstellung dieses Jahres ablesen, die die früheren bei weitem übertraf. Die Störung der Idylle ist durch Künstlerwanderungen verursacht worden, die wiederum großenteils die Folge der politischen Ereignisse waren. Von den durch die Franzosen 1798 aus Rom vertriebenen Künstlern suchte Jakob Wilhelm Mechau seine Zuflucht in Dresden.

Paris, wo Napoleon ein grandioses Museum teils zusammengetragen, teils zusammengeraubt hatte, übte seine Anziehungskraft aus, nachdem die Schreckensherrschaft überwunden war. Seit Ernst Gottlob, ein braver Oeser-Schüler, 1790 nach Paris gegangen war, hatte kein Dresdner Künstler mehr die französische Hauptstadt besucht, bis 1799 ein reger Reiseverkehr einsetzte.[12] Bis 1809 fuhren 18 Künstler,

---

[10] Ekhart Berckenhagen, Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967, Nr. 362.

[11] Berckenhagen (wie Anm. 10), Nr. 939.

[12] Wolfgang Becker, Paris und die deutsche Malerei. 1750–1840, München 1971 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 10).

hauptsächlich Historien- und Bildnismaler, zu gewöhnlich mehrjährigen Studienaufenthalten von der Elbe an die Seine. Unter ihnen befand sich der hochbegabte, genialische Franz Gareis, ein Schüler Giovanni Battista Casanovas, der übrigens ein Bruder des berühmten Abenteurers war. Runge war von ihm sehr beeindruckt, lehnte ihn dann aber als Nachfahren Casanovas mit der ihm eigenen sanften Radikalität seines Denkens ab. Gareis ging im Oktober 1801 nach Paris, malte hier 1802 sein Hauptwerk ›Orpheus in der Unterwelt‹ (Abb. 4), das 1803 in Dresden ausgestellt wurde,[13] eine pathetische Demonstration, was die Kunst dem Tod abzuringen versucht, ging von dort nach Rom und starb hier am 31. Mai 1803, sieben Tage nach seiner Ankunft.

Die künstlerische Atmosphäre Dresdens veränderte sich mehr noch durch den Zuzug von Künstlern aus unterschiedlichen Richtungen. 1798 war Friedrich aus Pommern angekommen, damals noch ein gänzlich unbekannter und unentwickelter Maler. 1799 hatte, wie schon erwähnt, Joseph Grassi aus Wien eine Professur erhalten. Ferdinand Hartmann aus Stuttgart ging über Weimar nach Dresden und lebte hier seit April 1801. Damit war etwas vom strengen Stuttgarter Klassizismus nach Dresden verpflanzt. Runge traf wenige Wochen später, am 20. Juni, ein, um bis zum 9. November 1803 zu bleiben. 1804 kehrte nach längerer Abwesenheit Christian Leberecht Vogel, zwei Jahre jünger als Grassi und hauptsächlich wegen seiner Kinderdarstellungen beliebt, nach Dresden zurück. Der 1773 in Karlsruhe geborene Carl Ludwig Kaaz, der 1797 Schüler der Dresdner Akademie und Klengels geworden und 1801 nach Italien gegangen war, kam ebenfalls 1804 zurück und heiratete im folgenden Jahr Anton Graffs Tochter Susanna. Der später besonders von Goethe geschätzte Kaaz verband in seinen Landschaften idealisierende Komposition und topographische Darstellung zumeist aus Italien. Hier und da gibt es bei ihm aber auch romantische Züge.[14] Vom Mai bis Oktober 1804 hielten sich die Brüder Riepenhausen aus Göttingen hier auf, schlossen sich Ferdinand Hartmann an, gerieten unter den Einfluß Ludwig Tiecks, dessen ›Genoveva‹ sie in strengen, von Flaxman inspirierten Umrißzeichnungen illustrierten, um dann mit dem Dichter, seinem Bruder Friedrich, dem Bildhauer, und Carl Friedrich von Rumohr nach Italien zu ziehen, nachdem sie zuvor in Dresden konvertiert waren, zum Ärger Goethes, der die Brüder 1803 noch wegen ihres Rekonstruktionsversuches von Polygnots Lesche in Delphi gepriesen hatte.[15]

Vom Frühjahr 1804 bis 1806 weilten ferner die Brüder Heinrich und Ferdinand Olivier aus Dessau in Dresden, allerdings ohne hier tiefere Spuren zu hinterlassen. Sie selbst jedoch sind nachhaltig von der Dresdner Romantik geprägt worden.

Aus St. Petersburg kam im Mai 1805 Gerhard von Kügelgen. Der gebürtige Rheinländer zog Dresden seiner Heimat vor, weil ihn dort die Nähe der Franzosen störte,

---

[13] Kataloge (wie Anm. 7), 1803, Nr. 339.

[14] Hans Geller, Carl Ludwig Kaaz, Landschaftsmaler und Freund Goethes. 1773–1810. Ein Beitrag zur Erforschung der deutschen Malerei zur Goethe-Zeit, Leipzig 1968.

[15] Scheidig (wie Anm. 1), S. 372–377.

Abb. 4: Franz Gareis, Orpheus in der Unterwelt (1801). Öl auf Leinwand. Ehem. Privatbesitz, verschollen.

Abb. 5: Philipp Otto Runge, Lehrstunde der Nachtigall (1802). Öl auf Leinwand. Ehem. Hamburger Kunsthalle, 1931 verbrannt.

Abb. 6: Philipp Otto Runge, Der Mittag (1803). Radierung.

wie Gotthilf Heinrich von Schubert berichtet.[16] Aus Rom kam 1807 der Historien- und Porträtmaler Friedrich Matthäi nach Dresden zurück, wo er 1810 Direktor wurde. Bei ihm und Caspar David Friedrich studierte 1808 bis 1811 Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels. So hatte sich innerhalb weniger Jahre die Künstlerschaft Dresdens verändert. Reibungen zwischen Alten und Jungen, Ortsansässigen und Fremden, Akademikern und nicht an die Akademie Gebundenen, zumal letztere von der Kritik stärker beachtet wurden als die etablierten Künstler, konnten nicht ausbleiben.

Die Zeit und der Wandel in ihr konnten vor diesem Hintergrund zum zentralen Thema einer neuen Kunst werden, die von Dresden ihren Ausgang nahm, aber von Künstlern, die nicht Dresdner waren. Mit seismographischer Sensibilität spürte Philipp Otto Runge den Umschwung. Am 23. März 1803 schrieb er an seinen Bruder Daniel: »In der Zeit liegt wohl eine große Geburt, und du hast wohl recht, die Schlegel sprechen die Zeit ganz aus, Schlechtes und Gutes, nämlich *die Kraft*, innerlich und äußerlich durcheinander, gute und böse.«[17] Und im gleichen Monat äußerte er sich gegenüber demselben Adressaten:

> Gestern habe ich die Jahreszeiten von Haydn gehört. – Das ist die Zerstörung, der Ruin der neuen falschen Musik, das, was durch Mozart's Streben doch mit bewürkt ist. Hieran muß sie zu Grunde gehen. Die Leidenschaften sind hier in der Plattheit der Prosa ersäuft – und man kann sagen: Wo ein Aas ist, da sammeln sich die Adler. – Was aber alt und platt und matt ist, das ist nahe bey seinem Ende. Die neue Zeit rückt mit Macht vor [...].[18]

Runge war damals mit seinen Zeichnungen der Vier Zeiten beschäftigt, die sich in ihrer Gedankentiefe und Abstraktion weit von den seit der Renaissance geläufigen Zeiten-Zyklen entfernten und sich in ihrer Liniensprache einem musikalischen Prinzip näherten. Und nun hörte er Haydn, der in seiner genrehaften Schilderung des Landlebens geradezu den umgekehrten Weg beschritt. Das erklärt die bilderstürmerische Schärfe bei dem sonst so liebenswürdigen Maler. Die rasche Entwicklung, die Runge in Dresden durchmachte, war wesentlich auch Reaktion auf eine Niederlage, die er Anfang 1802 mit seiner als Beteiligung an den Preisaufgaben nach Weimar gesandten Zeichnung ›Achill und Skamandros‹ erlitten hatte.[19] Stilistisch war das Blatt mit den übersteigerten Figuren übrigens von Ferdinand Hartmann abhängig, mit dem er spätestens seit dem 17. Juli 1801 befreundet war. Hartmann soll der Haupturheber des gelungenen Streiches gegen die WKF gewesen sein, der 1802 Goethe erzürnte und das Publikum erheiterte, nämlich einer ausführlichen Besprechung der Weimarer Ausstellung in der ›Zeitung für die elegante Welt‹ mit der

---

[16] Gotthilf Heinrich von Schubert, Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartung von einem zukünftigen Leben. Eine Selbstbiographie, Erlangen 1855, Bd. 2, S. 207.

[17] Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840, Reprint Göttingen 1965 (= Deutsche Neudrucke. Reihe Texte des 19. Jahrhunderts), Bd. 1, S. 37.

[18] Runge (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 206.

[19] Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk, München 1975, Nr. 205.

Erwähnung von Werken, die dort gar nicht zu sehen waren.[20] Die Kritik aus Weimar hatte Runge gekränkt, und er arbeitete nun »ordentlich gegen die Weimarische Ausstellung«, wie er am 4. April 1802 über seine Komposition ›Lehrstunde der Nachtigall‹ (Abb. 5) nach einer Ode Klopstocks an Daniel schrieb.[21] Was er bekämpfte, war das Historienbild, die Erzählung einer Handlung in einem Ensemble von Figuren, und was er erstrebte, war die unendliche Vertiefung der Empfindung in der Gestalt.

Die selbstbewußte Ablehnung einer noch dem 18. Jahrhundert verhafteten Malerei äußert sich deutlich noch in einer Briefstelle vom 7. April 1802 mit einer Kritik der Akademieausstellung:

> Die Ausstellung hier ist nun vorbey, es ist viel verfluchtes Zeug da gewesen. Von Prof. Grassi ein Bild: die *Gottheit* vorstellend; man sagte, er habe dabey an das Bild von Rafael auf der Galerie gedacht; – wenigstens hat er dann an seines nicht gedacht, denn es kann nur so mit dem Rafael verglichen werden, als z. B. ein Bettler hört, daß ein reicher Mann den Tisch gehäuft voll Louisd'or liegen hat, er will auch Geld darauf legen und legt drey Pfennige hin. – Der Ton war aber äußerst schön darin, sonst nichts, es waren Arme darin, eine halbe Elle zu lang. Von Schenau ein großes Bild: Die Ermordung des Astyanax, ein gewaltiger Wust. – Von Graff ein Kopf eines alten Schusters, ganz unvergleichlich; dieser und die Landschaften von Mechau waren das Beste.[22]

Mechaus – verschollenes – Bild war laut Katalog »Eine große Landschaft, Aufbruch am Morgen, auf der Reise nach Ägypten«.[23] Runge hat dieses Motiv später auch gemalt.[24]

Schon am 18. Dezember 1801 hatte er geschrieben:

> Mit den hiesigen Professoren zwar ist nicht viel anzufangen; der eine, der für einen Mann von außerordentlichen Kenntnissen gilt, ist unter uns gesagt nichts weiter als ein Lexikon, mir fällt dies gewöhnlich ein, wenn ich mit ihm spreche, wenigstens kann ich nichts anderes darin finden, wenn einer mit *derselben* Wichtigkeit von den größten Kunstwerken, von den feinsten Nuancen des Geistes darin, und gleich darauf ebenso vom Palettreinmachen, von Pinselstielen und Wischlappen sprechen kann; und noch schlimmer Grassi; – dieser hat einen ungeheuern Stolz, zwar erstaunliche Leichtigkeit im Arbeiten, behandelt alles en gros, und doch kann ich nicht mit ihm harmoniren, die Seele fehlt ihm doch.[25]

Mit dem »Lexikon« ist vermutlich der Galerieinspektor Johann Anton Riedel gemeint, der damals 65 Jahre alt war. Grassi aus Wien war 1790–94 in Warschau gewesen und hatte vor allem als Porträtist von Damen des Hochadels Erfolg, weil er ihnen zu schmeicheln verstand. Für den schwärmerischen Herzog Emil Leopold August von Sachsen-Gotha malte er als Dekoration seines Schlafzimmers zwischen

---

20 Scheidig (wie Anm. 1), S. 311–316.

21 Runge (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 123.

22 Ebd., S. 126. Der ›Kopf eines alten Schusters‹ wird im Leipziger Museum bewahrt; Berckenhagen (wie Anm. 10), Nr. 1148.

23 Kataloge (wie Anm. 7), 1802, Nr. 311.

24 Traeger (wie Anm. 19), Nr. 322.

25 Runge (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 104f.

1805 und 1809 sieben große Bilder zu einem vom Herzog gedichteten Märchen ›Panedonia‹. Aus einem Briefwechsel des Fürsten mit seiner Freundin Therese aus dem Winckel geht hervor, daß Grassi nicht nur von Runge, sondern auch von anderen jüngeren Künstlern aus dem Kreis um Gerhard von Kügelgen abgelehnt wurde, ja daß Grassi und Kügelgen später die Anführer zweier Lager waren.[26] Runge wußte jedoch bei älteren Künstlern durchaus Qualität zu erkennen.

Das zeigt sein wiederholtes Lob Anton Graffs, dessen Menschendarstellung mit zunehmendem Alter immer reifer und großartiger wurde. Er gehört zu den seltenen Malern, die ein ihr Schaffen wirklich krönendes Spätwerk besitzen. Nach 1800 gelangte er – ungebrochen in seiner enormen Produktivität, denn zum Malen gehörte für ihn Spontaneität – zu einem grandiosen, großzügigen Malstil, der allen seelischen Eigenschaften seiner Modelle nachempfindend auf den Grund ging und sie mit dem Pathos der Wahrhaftigkeit notierte. Es spricht umgekehrt auch für seine Weitsicht, daß er Runges Rang und Wesen erkannte und ihn liebte. Graff stand – im Unterschied zu Schenau – als Mensch und Künstler über den ausbrechenden Generationskonflikten. Sein Œuvre zeigt, welche Kreise sich von ihm porträtieren ließen, nicht nur der gebildete mittlere und niedere Adel, sondern auch das Bürgertum, vor allem Künstler und Wissenschaftler, nicht aber der Hochadel. Von den Weimarer Größen hat er Schiller und Herder gemalt, nicht jedoch Goethe, der von dem großen Maler kaum Notiz genommen hat. Vielleicht war es die in allen seinen Bildern zu spürende Überlegenheit des Porträtisten über den Porträtierten, die Goethe in Distanz hielt. Wenn Graffs Bildnisse durch das Seelenvolle ihres Ausdrucks so überzeugend wirken, dem Betrachter so nahe rücken, dann ist es letztlich trotz aller Wahrhaftigkeit der Personenschilderung der Künstler, der mit seiner spontanen Handschrift seine eigene Seele dem Dargestellten gleichsam leiht. Die Modernen konnten jemanden als Psyche porträtieren – Runges 1802/03 in Dresden gemalte ›Lehrstunde der Nachtigall‹ (Abb. 5) ist auch ein Porträt von Pauline Bassenge als Psyche; Carl Leberecht Vogel zeigte 1804 ein Gemälde ›Psyche, ein Bruststück‹[27] und Grassi im Jahr darauf ein ›Mädchen als Psyche‹;[28] Amor und Psyche war ein Lieblingsthema der Zeit –, Graff malte die Seele selbst, wie sie aus dem Gesicht hervordringt, als eine elementare Kraft und verzichtete auf gebildete und poetische Anspielung. Das Selbstbewußte in Graffs Kunst ist gerechtfertigt durch einen Strom von menschlicher Zuwendung, der vom Künstler zum Dargestellten und von diesem zurück zum Betrachter fließt. Der Wirkung einer solchen Malerei konnte man sich schwer entziehen, aber sie war nicht lehrbar, und in ihrer Impulsivität und Augenblicksgebundenheit war sie ein Erzeugnis des 18. Jahrhunderts, also veraltet. Im Technischen ist kein größerer Gegensatz als der zwischen dem von den Modernen bevorzugten Umrißstich mit seiner Askese und

[26] Wolf von Metzsch-Schilbach (Hg.), Briefwechsel eines deutschen Fürsten mit einer jungen Künstlerin (Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg und Fräulein aus dem Winckel), Berlin 1893.

[27] Kataloge (wie Anm. 7), 1804, Nr. 357.

[28] Ebd., 1805, Nr. 380.

Präzision und der locker-handschriftlichen, ja bisweilen nachlässigen Malerei Graffs denkbar. Runge versuchte, zwischen beiden Möglichkeiten zu vermitteln. Wir wären glücklich, wenn wir von Graffs Hand ein Bildnis Kleists besäßen, aber die Zeichnung im Profil, die als ein Kleistporträt angesprochen wird,[29] stellt wohl Carl Friedrich von Rumohr dar, der 1803/04 in Dresden weilte – ein Porträt Carl Friedrich Grögers zeigt große Ähnlichkeit mit der Zeichnung[30] –, und das Ölgemälde in der Dresdner Galerie, das mit dem Dichter in Verbindung gebracht wurde,[31] besitzt zu wenig innere und äußere Ähnlichkeit mit dem Dichter. Zwar führt eine Verbindung vom späten Graff in den Kreis, in dem sich Kleist bewegte – 1805 entstand ein ganzfiguriges Porträt von Carl Adolph von Carlowitz[32] –, aber sie ist wohl nicht tragfähig genug für weitere Hypothesen.

Daß Dresden den damals wohl größten deutschen Maler besaß, aber mit diesem Kapital nichts mehr anzufangen wußte, gehört mit zur Lage der Dresdner Kunst um 1800.

1803 war die Entwicklung der Romantik in Dresden so weit gediehen, daß in diesem Jahr sowohl Runge als auch Friedrich der Durchbruch zu ihrer ureigenen Ausdrucksweise gelang, und zwar bei der Behandlung des gleichen Gegenstandes: den Zeiten. Die Ergebnisse sahen freilich völlig verschieden aus. Runges phantasievolle Arabesken mit den vier Tageszeiten (Abb. 6) lagen zunächst als Handzeichnungen in reinen Umrissen vor, deren Abstraktheit dem Gedankenreichtum dieser Hieroglyphen entspricht. Die Anschauung wurde von den Gegenständen durch Anordnung, Negation ihrer tatsächlichen Maßstäbe und Musikalität ihrer Umrisse unmittelbar auf den religiösen Sinn verwiesen. Als diese Zeichnungen seit 1806 – Runge hatte Dresden damals schon verlassen – im Stich verbreitet wurden, erkannten viele sogleich den revolutionären Anspruch dieser Erfindungen, einen Anspruch, der in seiner Ausrichtung auf Natur und Religion völlig verschieden war von dem politischen und militärischen Geschehen dieser Zeit als Folge der Französischen Revolution, das sich in der Kunst ja ebenfalls widerspiegelte, beispielsweise in homerischen Kampfszenen.

Friedrichs Idee war es, mit den Darstellungen der vier Tageszeiten zugleich die weiter greifenden Zyklen der Jahreszeiten und der Lebensalter zu verknüpfen. Darin lag die Aufforderung, das tägliche Erlebnis des Abends und das jährliche des Winters als Antizipation des eigenen Todes zu erleben, zugleich aber die Gewißheit eines neuen Morgens und Frühlings als Hoffnung auf eine Auferstehung zu bedenken.

---

[29] Berckenhagen (wie Anm. 10), Nr. 812. Ekhart Berckenhagen, Zeichnung und Skizze im Werk Anton Graffs. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin N.F. 12, 1963/64, S. 6.

[30] Peter Vignau-Wilberg, Der Maler Friedrich Carl Gröger, Neumünster 1971, Nr. 60. Carl von Lorck, Die Bildnisse Carl Friedrich von Rumohrs. In: Kunst in Schleswig-Holstein 1954, S. 108–124.

[31] Berckenhagen (wie Anm. 10), Nr. 813.

[32] Ebd., Nr. 157.

Damit ist die Kreisbewegung erstmals rein aufgezeigt, in der sich Friedrichs Denken seitdem bewegen sollte. Dem Betrachter des – im 2. Weltkrieg vernichteten – Zyklus eher naturnaher Landschaftsbilder geht der Sinn erst auf, wenn er bereit ist, über das Hintergründige nachzudenken, das nicht so offen wie bei Runge zutage tritt. Das Leben wird mit einem Flußlauf verglichen. Der Tod ist die Mündung des Flusses ins Meer. Die Ansicht der Ruine Eldena bei Greifswald im letzten Blatt (Abb. 7) stellt die Beziehung zur Biographie des Zeichners her. Tod ist Rückkehr in die Heimat, und es ist sein eigener Tod, den er ins Auge faßt.

Das Thema der Zeitenfolge ist uralt, und es besitzt eine natürliche Bindung an die vier Wände eines Innenraumes, wie Runge sie ja auch in der Absicht, seine Entwürfe als Zimmerdekoration auszuführen, wahrt. Der Innenraum, in dem man lebt, wird damit in Beziehung zur Außenwelt gesetzt. Die Verbindung mit den Lebensaltern jedoch gibt dem Innenraum eine über dieses Verhältnis hinauszielende Bedeutung. Er ist die irdische Behausung im Unterschied zu einer überirdischen Bleibe. Die Vermittlung zwischen beiden Räumen geschieht durch das Fenster, ein im Werk Friedrichs zentrales Motiv, ja Bilder überhaupt sind bei ihm als Fenster zu begreifen.

In Dresden lag die Darstellung von Tageszeitenzyklen oder Bilderpaaren von Morgen und Abend wegen des allgemeinen Interesses an der Landschaftsmalerei besonders nahe. Unter den Landschaftsgemälden des alten Graff zum Beispiel, die sich seit 1800 nachweisen lassen, befindet sich auch ein Tageszeitenzyklus.[33] Das Spiel mit Gegenstücken, das das 18. Jahrhundert so geliebt hatte und das beispielsweise 1804 bei Schenau noch zu Genreerfindungen wie ›Freude über den Ertrag der Bergwerkskurse zur Zeit des Mangels‹ und ›Freude und Dankbarkeit über einen Lotteriegewinn‹ führen konnte – wie leicht konnten die Jüngeren über solche Einfälle spotten! –, erhielt nun einen existentiellen Ernst, indem die Brücke vom innerlich Gefühlten zum Kosmischen und zu Gott geschlagen wurde.[34]

Das Motiv des Todes wurde nun bei Friedrich auch in anderen Werken in einer erschreckenden Direktheit persönlich behandelt. 1804 stellte er eine verschollene Sepiazeichnung ›Mein Begräbnis‹ aus.[35] Sie ist durch Beschreibungen bekannt. Auf der Ausstellung von 1801 bereits war er durch die Absicht zu beunruhigen aufgefallen. Er zeigte als Zeichnung eine Szene aus Schillers ›Räubern‹, ein ungewöhnliches Motiv im Dresdner Kunstmilieu,[36] und eine Ansicht der Ruine Eldena,[37] um sich als den aus dem fernen Pommern Eingewanderten zu präsentieren, während sonst auf den Ausstellungen nur südlichere Gegenden zu sehen waren. Auch die Rügenansichten, die er 1803 zeigte und die Runge so gut gefielen, betonten die Herkunft aus dem

---

[33] Ebd., Nr. 1716 (Replik Nr. 1717), Nr. 119, 120 (vermutlich Replik Nr. 1721), Nr. 1724 (Replik 1725).

[34] Kataloge (wie Anm. 7), 1804, Nr. 330, 331.

[35] Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Nr. 112.

[36] Ebd., Nr. 47; Kataloge (wie Anm. 7), 1801, S. 4.

[37] Börsch-Supan/Jähnig (wie Anm. 35), Nr. 42; Kataloge (wie Anm. 7), 1801, S. 4.

Abb. 7: Caspar David Friedrich, Winter (1803). Sepiazeichnung. Ehem. Sammlung Ehlers, Göttingen, Kriegsverlust.

Abb. 8: Caspar David Friedrich, Frau mit Spinnennetz (1803). Holzschnitt.

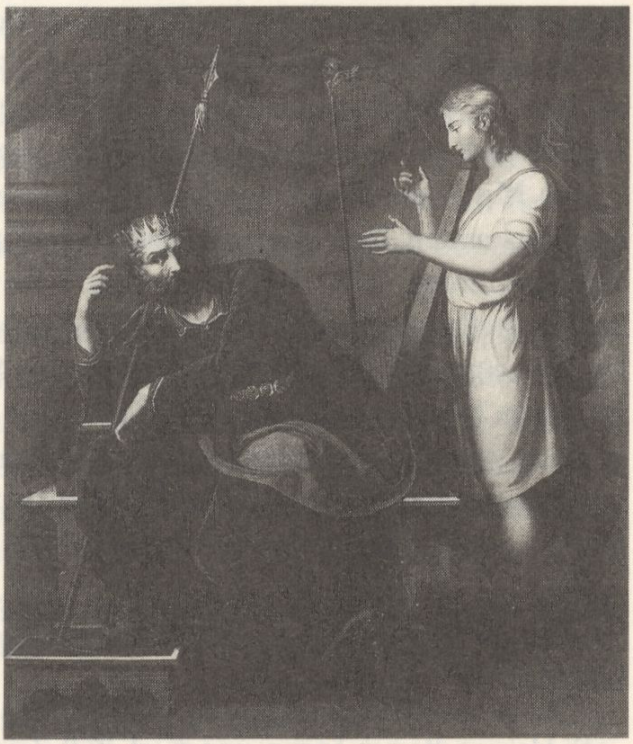

Abb. 9: Gerhard von Kügelgen, David vor Saul (1807). Öl auf Leinwand. Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.

Norden.[38] In der Aufforderung an den Betrachter, über den Gegenstand tief nachzudenken, lag Kritik an allem, was anders war. Das spaltete das Publikum und erzeugte Zwietracht.

Die Kritik schenkte den zugewanderten Künstlern und ihren Neuerungen mehr Aufmerksamkeit als den Produktionen der etablierten Dresdner Akademieprofessoren. Schenau mußte es 1806, kurz vor seinem Tod, erleben, daß seine drei auf der Aufstellung gezeigten Bilder im ›Journal des Luxus und der Moden‹ »Caricaturgemälde« genannt wurden.[39] »Mit ihr« – nämlich einer klagenden Gestalt einer seiner Kompositionen – »weinet die Kunst darüber daß man in diesem Zimmer, noch dergleichen Ausgeburten der Phantasie und des Pinsels erblicken muß, die leider einem Heer eben so kunstloser Schülerarbeiten, die in den übrigen Zimmern verteilt sind, Autorität geben.« Wir kennen die ausgestellten Arbeiten Schenaus nicht, der Ton des anonymen Rezensenten gibt jedoch eine Vorstellung von der Schärfe der Kunstkämpfe dieser Jahre. Die Beschreibung eines 1804 gezeigten, ebenfalls verschollenen Ölgemäldes läßt uns die Berechtigung solchen Kritikerunmuts, aber auch die Empfindungen des alten, von der neuen Zeit gekränkten Malers ahnen:

> In der Vorhalle des Friedens reichet die Nymphe des Flusses Lethe die Schaale des Vergessens aller Leiden Helden, Dichtern, Weisen und Künstlern, auch erhabenen Dulderinnen hin; im Hintergrund versöhnen sich Mißverstand und Neckerey, die Projecte werden den Winden Preis gegeben und durch die Oeffnung des Felses sieht man die Gereinigten in Geistesstille und Eintracht lustwandeln.[40]

Solche Elysiumsvorstellungen waren um 1800 im Schwange, aber Schenau, dessen an Greuze geschulte sentimentale Kunst immer schon zur menschlichen Harmonie aufgerufen hatte, mag sich mit diesem Bild hier auch selber angesichts der tobenden Kunstkämpfe Trost zugesprochen haben.

1807 nahmen die Auseinandersetzungen zwischen den Älteren und den Jüngeren noch unerfreulichere Formen an. Ein Artikel im ›Journal des Luxus und der Moden‹ unter der Überschrift ›Bloody News‹ berichtet darüber mit journalistischer Häme:

> Die besondere Theilnahme, welche die diesjährige Ausstellung durch mehrere vorzügliche Beiträge hier lebender, mit der Akademie in keiner Verbindung stehender Künstler, eines Hartmann, von Kügelchen, Kaaz u. a. im hiesigen kunstliebenden Publikum erregt hatte, ist durch einige über dieselben erschienenen Kritiken noch mehr belebt worden, und so wie im gewöhnlichen Leben das Volk sich versammelt und einen Kreis schließt, wo ein paar Boxer ihre Kräfte gegeneinander versuchen, so sind auch wir jetzt über den Ausgang eines sonderbaren Zwistes, der sich hier zwischen der Kunst und der Kritik entsponnen hat, in gespannter Erwartung. Eine Besprechung der Ausstellung im Dresdner Anzeiger hatte einigen Künstlern mißfallen und war als eine Art von Exekution im Ausstellungslokal angenagelt worden. Das gleiche Schicksal ereilte eine Rezension der Zeitung für die elegante Welt, mit der vor allem Professor Grassi nicht einverstanden war. Er heftete die Besprechung sogar unter seinen Bildern an und soll dem Aufseher den Auftrag erteilt

---

38 Börsch-Supan/Jähnig (wie Anm. 35), Nr. 100, 101.

39 Dresdner Kunst-Ausstellung 1806. In: Journal des Luxus und der Moden 21, 1806, S. 3.

40 Kataloge (wie Anm. 7), 1804, Nr. 33.

haben, den Rezensenten falls er die Räume nochmals betreten würde, die Treppe hinunterzuwerfen und womöglich zu verprügeln.[41]

Im Hintergrund der Auseinandersetzung stand auch die Frage, wer die Stelle des verstorbenen Akademiedirektors Schenau künftig einnehmen solle, der mehr vom abstrahierenden Klassizismus westlicher Provenienz geprägte Hartmann oder der mehr von der weicheren und gefühlvolleren Wiener Richtung abhängige Matthäi, der nach seinem Studium bei Füger sich 1802–1807 in Italien weitergebildet hatte. Die Entscheidung fiel erst 1810 zugunsten Matthäis, aber gleichzeitig erhielt auch Hartmann eine Professur.

Diese Richtungskämpfe dürften der Grund dafür gewesen sein, weshalb Friedrich, Kügelgen und Kaaz – nicht jedoch Hartmann – der Ausstellung von 1808 fernblieben. Die Veranstaltung des folgenden Jahres fiel wegen der Kriegsereignisse aus. Friedrich gab seinen Boykott erst 1811 auf und schickte erst kurz vor Schluß den ›Morgen im Riesengebirge‹ auf die Ausstellung.

Natürlich trug auch die politische Situation zur Gereiztheit der Stimmung bei. Friedrich August hatte nach der Niederlage von Jena und Auerstedt im Dezember 1806 mit Napoleon einen Separatfrieden geschlossen, war dem Rheinbund beigetreten und hatte dafür die Königswürde erhalten, ein Ereignis, das in der Kunst freilich kaum einen Niederschlag fand. Sachsen wurde der Frieden bewahrt. Viele waren dafür dankbar und lehnten militärisches Engagement ab. So konnte Christian Oldendorp 1807 Erfolg mit einer Serie von zwölf Stichen haben, die betitelt war: ›Dienstversuche der Nationalgarde von Wolkenkukuksheim.‹[42] In den Kunstausstellungen von 1807 und 1808 gab es nur wenige Proklamationen politischer Natur. Varnhagen beobachtete Gleichgültigkeit und schrieb am 13. Oktober 1808 über eine Aufführung von Schillers ›Wilhelm Tell‹ an Rahel: »[...] das Publikum war mäuschenstill bei den hundert ungeheuren Stellen, die man in Berlin rauschend beklatschen würde in jetziger Zeit.«[43] Lebhaftes patriotisches Gefühl scheint auf kleine Kreise beschränkt gewesen zu sein, wenngleich es in einem Bericht ›Kunst-Erinnerung aus Dresden‹ im ›Journal des Luxus und der Moden‹ vom 28. Februar 1807 heißt: »[...] traurige Stimmung – alles ist erschöpft, alles leidet grenzenlos, und dennoch in allen öffentlichen Blättern die glänzendsten Phrasen, wie glücklich man im Schooße des Friedens ruht. Vortrefflich, daß wir armen Teutschen für die Lection, die man uns giebt, noch die Ruthe küssen müssen.«[44] Friedrich war krank vor Gram und pflegte seinen Haß auf Frankreich. Am 24. November 1808 konnte er an seinen Bruder Christian in Lyon schreiben: »Du fühlest es selbst, daß es nicht recht ist, daß Du als Teutscher in Frankreich bist, und das tröstet mich noch einigermaßen, denn sonst würde ich ganz

[41] M., Bloody News! In: Journal des Luxus und der Moden 22, 1807, S. 313–317.

[42] Johann Georg Meusel, Archiv für Künstler und Kunstfreunde II, Heft 2, Dresden 1807, S. 181.

[43] Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense. Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel, Bd. 1, Leipzig 1874, S. 67.

[44] Kunst-Erinnerung aus Dresden. In: Journal des Luxus und der Moden 22, 1807, S. 264.

an Deiner Teutschheit zweifeln. Indes grollt es mich so sehr, lieber Junge, daß ich Dich bitten muß, solange Du in Frankreich bist, *nicht* mehr an mich zu schreiben.«[45] Als Napoleon am 24. Juli 1807 in Dresden einzog, jubelte das Volk. Klinsky schuf aufwendige Dekorationen. Auch Klengel schmückte sein Gartenhaus. Graff und Seydelmann sollen Napoleon von König Friedrich August vorgestellt worden sein.[46]

Ihren Höhepunkt erreichten die Dresdner Kunstkämpfe im Frühjahr 1809 mit dem Angriff, den Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr gegen Caspar David Friedrich führte, als dieser Weihnachten 1808 mit dem Versuch aufgetreten war, eine Landschaft zum Altarbild zu erheben.[47] Die Komposition hatte er bereits auf der Ausstellung von 1807 als Sepiazeichnung bekannt gemacht.[48]

Das Thema war eine Zeitwende, nämlich der Übergang vom Tag zur Nacht als Gleichnis für die mit Christus eingetretene Wende vom Alten zum Neuen Bund. Gottvater, die Sonne, wird unsichtbar und reflektiert nun sein Licht in Christus. Der von dem Bildhauer Gottlieb Christian Kühn geschnitzte Rahmen mit seinen Symbolen – Auge Gottes, Wein, Ähren, Palmwedeln, Engelsprotomen und dem Abendstern, der zugleich der Morgenstern ist – läßt sich den Arabeskenrahmen Runges vergleichen. Zeitwende bedeutete aber für Friedrich auch Bruch mit der Vergangenheit in seiner Gegenwart.

Der 1757 in Hannover geborene Ramdohr – er war ebenso alt wie Grassi – hatte in Göttingen Jura und Archäologie studiert, verschiedene ästhetische Schriften veröffentlicht, war 1806 in preußischen Dienst getreten, lebte aber seit der Niederlage von Jena in Dresden. Sein scharfer Angriff auf den Tetschener Altar sollte weniger auf die Person des Malers als auf das »System, das daraus hervorleuchtet«, zielen, »gegen eine Menge mir scheinender Begriffe, die jetzt in Kunst und Wissenschaft einschleichen.« Es ging um die Abwehr eines neuen Zeitgeistes, der sich in dem Bild besonders kraß manifestierte. Daß die untergeordnete Gattung der Landschaftsmalerei sich anmaßte, Gedanken auszusprechen, deren Formulierung bisher der religiösen Historienmalerei vorbehalten gewesen war, mußte als unerhörter Vorgang erscheinen. Gerade in dieser Zeit empörte sich Goethe über ein Sonett des frömmelnden Konvertiten Zacharias Werner, in dem dieser die Scheibe des Vollmondes mit einer Hostie verglich.[49]

Auf Ramdohr antworteten Friedrichs Freunde Ferdinand Hartmann im ›Phöbus‹, Gerhard von Kügelgen in der ›Zeitung für die elegante Welt‹ und Otto Rühle von Lilienstern in seinem Bericht ›Reise mit der Armee im Jahre 1809‹. Friedrich war in Dresden durchaus nicht als der reine Landschaftsmaler angetreten, wie schon die

---

[45] Hinz (wie Anm. 4), S. 21.

[46] Napoleons Einzug und Aufenthalt in Dresden. In: Journal des Luxus und der Moden 22, 1807, S. 557.

[47] Hinz (wie Anm. 4), S. 133–188.

[48] Börsch-Supan/Jähnig (wie Anm. 35), Nr. 146; Kataloge (wie Anm. 7), 1807, Nr. 164.

[49] H. H. Houben, Damals in Weimar. Erinnerungen und Briefe von und an Johanna Schopenhauer, 2. Auflage, Berlin 1929, S. 141.

Szene aus Schillers ›Räubern‹ bewies. 1803 zeigte er drei von seinem Bruder Christian ausgeführte Holzschnitte nach Zeichnungen von 1801 und 1802.[50] Die Landschaft ist hier reduziert auf eine begrenzte Zahl von Dingen, die wie die Hieroglyphen Runges einzeln benannt werden können. In der ›Frau mit dem Spinnennetz‹ (Abb. 8), die in die Ferne hinausschaut, ist der Mensch die Hauptsache. Friedrich zeigt ihn, seine Ahnungen beim Blick in den Himmel und sein Schicksal. Über dem Kopf der Frau nämlich schwebt ein kleiner Falter, der im Begriff steht, sich im Spinnennetz zu verfangen. Man kann die Gestalt, mit der vermutlich eine bestimmte Frau gemeint ist, denn sie begegnet in mehreren Zeichnungen dieser Zeit, auch als Psyche lesen, so wie Pauline Bassenge in Runges ›Lehrstunde der Nachtigall‹ (Abb. 5), mit der auch die Komposition eine Verwandtschaft aufweist, ohne daß eine direkte Abhängigkeit des einen Werkes von dem anderen behauptet werden soll. Nicht nur Runge und Friedrich, auch andere Maler waren damals bestrebt, statt Handlungen verschiedener Personen das seelische Geschehen in einer einzelnen abzubilden.

Der Betrachter war aufgerufen mitzuempfinden, nicht nur als Beobachter den Ablauf einer Handlung zu verfolgen. In einer im allgemeinen von heroischen Taten bestimmten Zeit machten die Künstler auf die einsam Leidenden aufmerksam.

Die heute schwer verständliche Bewunderung, die Gerhard von Kügelgens Historienbildern zuteil wurde, beruht auf dessen Einfühlung in die Stimmung des Publikums. Debütiert hatte er 1806 in Dresden mit einer ovidischen Szene, dem Tod des Hyacinth.[51] Stoffe von Ovid wurden von den Malern damals kaum noch behandelt. Apollo und der vom Diskus getroffene Jüngling sind hier noch gleichwertige Gestalten. Der Unglücksfall kann rekonstruiert werden. 1807 zeigte Kügelgen neben den Porträts von Seume, Fernow, Adam Müller und Oehlenschläger, einem Christuskopf und einem Moses als Gegenstück sowie drei Modellen in Gips einen »Adonis, von einem Eber verwundet, hebt flehend die Hand zu Venus empor«.[52] Letztere kann man sich wohl nur als Assistenzfigur denken. Der leidende Adonis konzentrierte die Aufmerksamkeit auf sich. Gleiches gilt für zwei 1807 entstandene Bilder ›Saul und David‹ (Abb. 9), wo die Schwermut Sauls, für den übrigens Friedrich das Modell abgab, die Hauptsache ist, nicht die Besänftigung durch die Musik Davids, also die heilende Wirkung der Kunst, und ›Belisar mit dem Knaben‹,[53] wo der Betrachter aufgefordert wird, Mitleid mit dem blinden, vom Undank verletzten Feldherren zu empfinden. Beide Themen waren in dieser Zeit geläufig. 1809 entstanden in Fortführung solcher Klagemotive die Bilderpaare ›Der gefesselte Prometheus‹ (Abb. 10) und

[50] Börsch-Supan/Jähnig (wie Anm. 35), Nr. 60–62; Kataloge (wie Anm. 7), 1803, Nr. 240–242.

[51] Nicht im Ausstellungskatalog; Meusel (wie Anm. 42), Heft 1, Dresden 1806, S. 97; Leo von Kügelgen, Gerhard von Kügelgen. Ein Malerleben um 1800, 3. Auflage, Stuttgart 1924, Abb. S. 46.

[52] Kataloge (Abb. 7), 1807, Nr. 00: Seume; Nr. 298: Fernow; Nr. 332: A. Müller; Nr. 334: Oehlenschläger; Nr. 319: Christus; Nr. 321: Moses; Nr. 322: Adonis; Kügelgen (wie Anm. 51), Abb. S. 100 (Fernow), Abb. S. 107 (Moses), Abb. S. 108 (Christus).

[53] Kügelgen (wie Anm. 51), Abb. S. 83.

›Die gefesselte Andromeda‹ (Abb. 11) sowie ›Die verlassene Ariadne‹ und ›Der verlassene Philoktet‹,[54] also Einzelfiguren, bei denen die Affinität zu antiken Skulpturen, wie sie in Dresden reichlich zu bewundern waren, nicht zu übersehen ist. Kügelgens Bilder waren, auch in ihrer formalen Weichheit, Aufforderung zum Dulden des Leidens. Einen kämpferischen Ton schlug Kügelgen erst 1810 mit einem Gemälde ›Der Erzengel Michael stürzt den Teufel in die Hölle‹ an.[55] Michael trug die Züge Alexanders von Rußland und der Teufel die Napoleons.

Die Empfehlung zu dulden ist auch die Botschaft eines seinerzeit bewunderten Zyklus von Darstellungen der drei Religionsstifter Christus, Moses und Mohammed.[56] Mohammed ist der zum Kampf entschlossene Eiferer. Der übertriebene, geradezu plakative Ausdruck des Kopfes basiert noch ganz auf der barocken Affektenlehre, wie auch der Kopf des Saul in seiner theatralischen Äußerlichkeit den seelischen Zustand nur undifferenziert wiedergibt. Bei Moses ist die Aggressivität zurückgenommen. Aus seinen energischen Zügen spricht die auf Geist und Charakter beruhende Autorität einer Führernatur. Christus dagegen öffnet sich dem Betrachter und bannt ihn durch einen sanften, leidenden Blick. Der Maler identifiziert sich mit diesem Gesicht, so daß es im Ausdruck etwas von einem Selbstporträt annimmt. Ein damals berühmter und oft – auch von Kügelgen – kopierter Christuskopf von Annibale Caracci in der Dresdner Galerie hat den Maler angeregt. Die Psychologie dieser Köpfe bleibt zurück hinter der Menschenkenntnis, die Graff in seinen Porträts an den Tag legte. Gleiches gilt für die Bildnisse von Kügelgen, mit denen er großen Erfolg hatte. 1809 malte er Bildnisse von Herder, Wieland, Schiller und Goethe als Ergänzung einer Sammlung von Bildnissen bedeutender Zeitgenossen, die er als eine Art Pantheon in seiner Wohnung um sich versammelte, und huldigte damit dem Geist Weimars.[57] Diese vier Bildnisse wurden in Wiederholungen und Kopien verbreitet. Im Winter 1808/09 hatte sich Kügelgen einige Wochen in Weimar aufgehalten. Johanna Schopenhauer berichtete über diese Zeit:

> Die holde Leutseligkeit, die ihn umgab und die zu jeder Duldung bereit schien, erwarb ihm sehr leicht die Zuneigung anderer Menschen, besonders der Frauen. Die Guitarre im Arme, schloß er mit geschicktem Saitenspiel ganz vorzüglich dem schönen Geschlechte sich an, welchem er nach dem Wechsel des Zufalls oft bis zur bewunderten Langmut sich hingab. In sanfter, geistreicher Unterhaltung erging er sich gern über das Bedeutsame seiner Kunst und beseelte philosophirend die Werke mit dem Geiste einer allegorischen Poesie. Seine Bilder gefielen fast allgemein durch ihr lebhaftes (etwas buntes) Kolorit und durch den Ausdruck weit geöffneter strahlender Augen, wodurch er sie zu idealisiren strebte. Von Freund Meyer erfuhr ich aber unter der Hand, daß er und Goethe über das Verdienstliche einer Leistungen, dem Publikum gegenüber, ganz anderer Meinung waren

[54] Ebd., Abb. S. 130 und 1.125.
[55] Kataloge (wie Anm. 7), 1810, Nr. 442.
[56] Kügelgen (wie Anm. 51), Abb. S. 106–108.
[57] Ebd., Abb. S. 109, 114, 115, 118; Kataloge (wie Anm. 7), 1810, Nr. 426–429.

Abb. 10: Gerhard von Kügelgen, Der gefesselte Prometheus (1809). Federzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

Abb. 11: Gerhard von Kügelgen, Andromeda (1809). Öl auf Leinwand. Nationalgalerie, Berlin (Ost).

Abb. 12: Ferdinand Hartmann, Eros und Anteros (1803). Öl auf Leinwand. Dessau, Staatliche Galerie.

und in den theatralischen Reizen nicht die rechte Kraft des natürlichen Lebens fanden; sie hielten jedoch mit ihrem Urteil an sich.[58]

Kügelgen ist dank der zahlreichen literarischen Spuren, die sein liebenswürdiges Wesen hinterlassen hat, vor allem dank der Lebenserinnerungen seines Sohnes Wilhelm, unvergessen, während über Ferdinand Hartmann relativ wenig bekannt ist. Als Charakter war er anscheinend schwieriger und als Künstler war er weniger produktiv. Am bekanntesten ist sein in Dessau bewahrtes Gemälde ›Eros und Anteros‹ (Abb. 12) von 1803, in dem er sich von Runge, insbesondere von dem Arabeskenrahmen der ›Lehrstunde der Nachtigall‹, inspirieren ließ, das aber in seiner Verspieltheit den Rang des Vorbildes nicht erreicht. Diese Leichtigkeit scheint aber nicht charakteristisch für ihn zu sein. Nach Schubert war er ein »vielseitig gebildeter Mann, in welchem beide Seiten der geistigen Richtung, vorherrschend jedoch die wissenschaftliche über die künstlerische, sich entwickelt fanden.«[59] Er trat in den Dresdner Akademie-Ausstellungen erst 1807 in Erscheinung und zwar mit drei Werken. Eine ältere Zeichnung ›Orestes, von den Furien und dem Geist seiner Mutter verfolgt‹[60] hat er vielleicht deshalb ausgestellt, weil Matthäi ein ähnliches Thema als großes Ölgemälde zeigte, nämlich ›Orest ermordet Ägisth‹ nach Sophokles,[61] und weil ihm wegen der Nachfolge Schenaus daran lag, sich mit Matthäi zu messen. Der Kritiker des ›Journals des Luxus und der Moden‹ gab der Komposition Hartmanns den Vorzug.[62] Außer einem Porträt[63] zeigte dieser dann noch ein Hauptwerk, die ›Drei Marien am Grabe Christi‹.[64] Es gelangte später in die Johanneskirche in Dessau. Damit griff der Maler nicht nur, der Zeitströmung folgend, ein religiöses Sujet auf, sondern er wollte mit diesem Osterbild wohl auch für die Gegenwart ein Symbol der Hoffnung setzen und eine Zeitperspektive aufzeigen. Auf derselben Ausstellung zeigte Johann Carl Rösler ein Bild mit dem gleichen Gegenstand, ein Zeichen für seine Aktualität.[65] Der Theatervorhang, den Hartmann im gleichen Jahr entwarf und dessen Wiedergabe als Kupferstich in strenger Umrißmanier den ›Phöbus‹ zierte, ist gewissermaßen die heidnische Variante dieser Heilsperspektive.[66] Durch das aufsteigende Licht werden die Mächte der Finsternis vertrieben. Mit dem Thema der Zeit hatte sich Hartmann, der Verehrer Schillers, bereits 1801 allgemeiner beschäftigt, als er für das Weimarer Schloß zwei Deckenbilder mit den Horen ausführte. 1808 zeigte er dann ein Bild ›Magdalena salbt die Füße Christi beim Gastmahl des Pharisäers

---

58 Houben (wie Anm. 49), S. 135.
59 Schubert (wie Anm. 16), S. 213.
60 Kataloge (wie Anm. 7), 1807, Nr. 297.
61 Ebd., 1807, Nr. 331.
62 C.B., Kunst-Erinnerung aus Dresden. In: Journal des Luxus und der Moden 22, 1807, S. 266.
63 Kataloge (wie Anm. 7), 1807, Nr. 299.
64 Ebd., 1807, Nr. 315.
65 Ebd., 1807, Nr. 105.
66 Neidhardt (wie Anm. 3), S. 63, Abb. 29.

Simeon‹,[67] also eine Szene vom Beginn der Passion Christi, während die ›Drei Marien am Grabe Christi‹ ihr Ende bezeichnen. Wegen ihres erotischen Untertones war die Magdalenengeschichte im 18. Jahrhundert besonders beliebt, und in der Dresdner Galerie gehörten die büßenden Magdalenen angeblich von Correggio und von Pompeo Batoni zu den beliebtesten Gemälden. Obgleich unbekannt ist, wie Hartmanns Gemälde aussah, mag man das Sujet dem Bild ›Eros und Anteros‹ an die Seite stellen. Unverschlüsselt patriotische Motive können bei ihm – im Unterschied zu Friedrich und Kügelgen – nicht nachgewiesen werden. Er scheint sich wenig gewandelt zu haben, denn die Parallelität von christlichen Themen und solchen aus der antiken Mythologie läßt sich bis zu seinem Tod 1842 verfolgen. Sicher war er derjenige der Dresdner Maler, der Kleist am nächsten stand, doch es bleibt noch zu untersuchen, wie der Dichter auf den Maler gewirkt hat. Das vorherrschende Gesetz der Beharrung, das Goethe 1800 in Dresden beobachtet hatte, scheint, wie das Beispiel Ferdinand Hartmanns und auch das Caspar David Friedrichs zeigt, sogar für die Künstler zu gelten, die hier zunächst als Neuerer aufgetreten waren.

[67] Nicht im Katalog; Meusel (wie Anm. 42), Heft 4, Dresden 1808, S. 131.