Originalveröffentlichung in: Bastek, Alexander (Hrsg.): Irr-Real. Carl Julius Milde, das Porträt und die Psychatrie, Petersberg 2019, S. 39-51

Die Wahrheit im Gesicht. Anmerkungen zum Porträt in der Romantik

Michael Thimann

Einleitung

Carl Julius Mildes Bildniszeichnungen von Kranken sind Dokumente von hohem medizinhistorischem Wert. Zugleich sind sie aber auch Artefakte mit einer klaren Gattungszugehörigkeit, nämlich gezeichnete Porträts. Mildes Zeichnungen bestechen durch die klare Artikulation der beobachteten Details in den Gesichtern der Porträtierten, auch ist ihnen jeder Schematismus fremd, da sich der individuelle Charakter der dargestellten Personen in jeder Zeichnung auf eigene Weise ausspricht. Milde idealisiert nicht, sondern scheint die Gesichter der Kranken schonungslos zu inventarisieren und die Beobachtungen in einem kunstlos wirkenden Zeichenstil zu notieren. Die durchgängige Verwendung des zeichnerischen Instruments des Bleistifts wie das nahezu einheitliche unterlebensgroße Format erzeugen auch technisch eine Homogenität des Konvoluts, dem zweifellos ästhetische Qualitäten eignen. Milde hatte sich wie viele Künstler von seiner akademischen Herkunft und der Ausbildungsroutine gelöst und bestritt als „idealistischer" Künstler eigene Wege als Zeichner. Dies ist auch von einem offenkundigen Wandel in der Zeichentechnik begleitet gewesen. Wie die deutschrömischen Nazarener bevorzugte er den Bleistift oder Grafit, um seine Studien zu zeichnen. Der Bleistift wurde im frühen 19. Jahrhundert zum wichtigsten Instrument für alle Gattungen des Zeichnens, für das Porträt ebenso wie für die im Freien aufgenommene Naturstudie.[1]
Mildes Bildniszeichnungen von Kranken gehören in die Geschichte des Porträts in der Romantik, genauer gesagt: Sie gehören in die Geschichte des gezeichneten Porträts in der deutschen Romantik, die im Folgenden etwas umrissen werden soll. Mildes künstlerische Ausbildung und Sozialisierung zunächst in Hamburg, dann in Dresden, München und Rom, wo er sich 1826 und 1830 bis 1832 aufhielt, hat ihn mit einer ganzen Reihe von Vertretern zeitgenössischer Kunstpraxis wie Peter Cornelius und Johann Friedrich Overbeck in Kontakt gebracht, die seine künstlerischen Ansichten entscheidend geformt haben. Mit guten Gründen, gerade in Hinblick auf die Ambitionen in der religiösen Historienmalerei, hat man ihn und seine Hamburger Malerfreunde kunstgeschichtlich der nazarenischen Richtung zugeordnet, auch wenn diese Bestimmung sicher zu kurz greift. Deutlich sichtbar ist der Einfluss der nazarenischen Kunstauffassung jedoch in Mildes Zeichnungen der 1820er und 1830er Jahre, und hier vor allem auf dem Gebiet der religiösen Historie. Die nazarenische Zeichenweise hat jedoch auch Mildes Porträtkunst und sein „wissenschaftlich"-dokumentarisches Zeichnen entscheidend geprägt.

Das Porträt um 1800

Wie Roland Kanz in einem Aufsatz zur Kunsttheorie der Gattung Porträt in der deutschen Romantik gezeigt hat, war Definitionen der Bildnismalerei aus dem späten 18. Jahrhundert ein

langes Fortleben beschieden.[2] Das Porträt war von alters her auf die „Ähnlichkeit" festgelegt, daran hatte sich auch im deutschen Idealismus wenig geändert. „Ähnlichkeit" äußerte sich dabei vornehmlich im Gesicht des Dargestellten. Das Porträt wird durch das Gesicht konstituiert, hier folgten auch die Romantiker der konventionellen Auffassung vom Bildnis, wie sie schon im Porträt-Artikel von Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (zuerst Leipzig 1771–1774) nachzulesen ist. Ein Porträt sei: „Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Person gemacht ist, und vornehmlich deren Gesichtsbildung zeiget."[3] Im Porträt komme es allein auf das Gesicht an: „Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebensachen irgend etwas soll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, versteht sich von selbst. Gegen das Gesichte muß im Porträt gar nichts aufkommen; dieses ist das Einzige, das die Aufmerksamkeit an sich ziehen muß."[4]

Die romantische Porträtpraxis – und hier wird im Folgenden vor allem das nazarenische Porträt von Interesse sein – bedeutete jedoch eine Erweiterung der Konventionen einer Gattung, die in Deutschland um 1800 vor allem von der Tätigkeit Anton Graffs geprägt war und der sogenannten „Seelenmahlerey" im Porträt den Vorzug gab. Die oft statische und ausdrucksarme Wirkung nazarenischer Porträts steht allerdings in einem gewissen Gegensatz zu dem anthropologischen Tiefenblick in die Seele, welcher aus Graffs Bildnissen und Sulzers Porträttheorie spricht. Offenbar verschob sich der Fokus nach 1800 doch noch einmal wesentlich, wofür verschiedene Gründe zu benennen sind, welche auch für die Erscheinungsweise von Mildes Krankenbildnissen entscheidend sind. Das nazarenische Porträt gibt nämlich nicht mehr einen verallgemeinernden und verbessernden Gesamteindruck seelischer Verfassung, sondern setzt sich aus der Summe von genau beobachteten Details zusammen, in denen die Individualität der Person beschlossen liegt. Darin berührt es sich mit der ästhetischen Debatte um das „Charakteristische", das von Aloys Hirt, Friedrich Schlegel und August Kestner als Gegenbegriff zum klassischen Ideal eingeführt wurde und nunmehr auch das Individuelle, das national Eigentümliche und sogar das Hässliche im Porträt und im Historienbild zur Darstellung bringen ließ.[5] Im Gegensatz zum Ideal zeitloser Schönheit, wie es von den Klassizisten favorisiert worden war, repräsentierte das „Charakteristische" das zeitbedingt Schöne, das in der unverwechselbaren und vollendeten Individualität beschlossen liegt. In der romantischen Theorie, wie sie von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, aber auch von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling bezüglich der Gattung Porträt vertreten wird, verdrängt das „Charakteristische" nicht nur die Physiognomik, sondern weitgehend auch die empfindsame Forderung nach dem „Seelenhaften".[6]

Innerhalb der verschiedenen Richtungen der romantischen Kunst nach 1800 markiert die nazarenische Porträtästhetik sicherlich die bemerkenswerteste Position. Sie beeinflusste die Gattung Porträt in Deutschland überdies nachhaltig und fand in München, Frankfurt am Main, Düsseldorf und an anderen Orten auch Eingang in die akademische Ausbildung. Viele heute als „nazarenisch" geltende Bildnisse wurden gar nicht von strengen Vertretern dieser Richtung geschaffen, sondern spiegeln vielmehr die weitgefächerte Diffusion nazarenischen Gedankengutes in Deutschland und darüber hinaus. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, zur kunsthistorischen Kontextualisierung von Mildes Krankenbildnissen ein wenig weiter auszuholen und zunächst die Grundprinzipien nazarenischer Porträtästhetik herauszuarbeiten.

Das Porträt bei den Nazarenern

Bei den Nazarenern war das Porträt auf drei wesentliche Qualitäten festgelegt: Ähnlichkeit, Wahrheit und Erinnerung.[7] Die meisten nazarenischen Porträts sind zudem im Kontext emotional aufgeladener, teilweise problematischer Männerfreundschaften entstanden. Johann

Friedrich Overbeck als wesentlicher intellektueller Stichwortgeber des Wiener Lukasbundes um 1808/09 und bewundertes Vorbild Mildes hat das Porträt als Gattung an sich geringgeschätzt und nur ausnahmsweise Porträtaufträge ausgeführt.[8] In der Wiener Akademiezeit bis 1810, in die auch viele seiner Porträtgemälde und Porträtzeichnungen zu datieren sind, hat Overbeck die Tätigkeit des Porträtierens jedoch keineswegs abgelehnt. Über die von ihm im Juni 1807 angefertigten, allerdings nicht als sonderlich geglückt erachteten Bildnisse seines Freundes Grunow und seiner selbst reflektiert er:

> „Einen Kopf nach der Natur zu malen ist, wie ich gefunden habe, sehr schwer, aber deßwegen werde ich suchen, mich darin recht fleißig zu üben, denn nichts übt gewiß mehr, als nach der Natur zu studiren. Die Werke der alten und neuen Künstler werde ich nur dazu benutzen, daß ich sie mit der Natur vergleiche, letztere wird aber immer meine Lehrmeisterin bleiben."[9]

Hier wird das Porträt im Wesentlichen mit der Naturstudie gleichgesetzt. Die mimetische Treue des Porträts setzt er in einem Tagebucheintrag von 1811 zudem in Parallele zum anatomischen Studium – beide Techniken dienen ihm gleichermaßen als Übung der Naturnachahmung: „Zum Studieren dürfte besonders dann und wann ein Porträt zu malen oder zeichnen nützlich sein – auch den anatomischen Cursus in kleinern Umrissen zu wiederholen als Vorbereitung auf das anatomische Studium im Winter".[10] Porträtmalerei wird hier als Training der genauen Beobachtung, als Übungsmaterie mimetischen Arbeitens charakterisiert. Damit wird bei Overbeck eine Herabstufung des Porträts greifbar, die Sulzers Aufwertung der Gattung wieder rückgängig zu machen scheint. In der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* hatte Sulzer das Porträt sogar als gleichrangig mit der Historienmalerei bezeichnet, da es allein den Menschen – „das höchste und unbegreiflichste Wunder der Natur" – als vornehmsten Gegenstand anthropologischen Interesses zum Gegenstand habe: „Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Porträt unter den Werken der Mahlerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie."[11]

Von dieser bemerkenswerten Verschiebung der Gattungshierarchie findet sich bei Overbeck wenig. In sein Tagebuch notierte er am 11. September 1811:

> „Ein Maler soll nicht unterlassen ununterbrochen die Natur zu studieren und keine Gelegenheit versäumen Porträts nach der Natur mit aller Sorgfalt zu malen, besonders ausgezeichnete Köpfe; und soll wohl untersuchen, wie die Gesichtstheile eines Charakters unter sich übereinstimmend sind, um solche Beobachtungen der eigenen Erfindungen anzuwenden; damit er nicht in den Fehler vieler Maler unsrer Zeit verfällt, eine Nase mit einem Munde oder eine Stirne mit einer Nase zu verbinden, die ganz widersprechendes Charakters sind. – Beim Porträtmalen soll der Endzweck sein, den Charakter der vorzustellenden Person richtig aufzufassen und mit möglichster Treue nachzubilden; dies zu erreichen kann auch die Bekleidung und selbst der einfachste Hintergrund mitwirken; [...]."[12]

Die Schlüsselworte für die Aufgabe des Bildnisses in diesem Text sind neben dem zentralen Begriff des „Charakters" mit „nach der Natur", „Sorgfalt" und „Treue" vor allem Umschreibungen der die Natur nachahmenden Leistungsfähigkeit des Malers. Daraus lässt sich schließen, dass Overbeck als der Pionier nazarenischer Porträtästhetik auf den höchstmöglichen Grad von „Ähnlichkeit" im Porträt abzielte. Milde äußert sich 1826 in ganz vergleichbarer Weise, nachdem er sich seine Schwächen als Historienmaler eingestanden hatte:

> „Aber etwas aus der Natur treu und individuell aufzufaßen, das glaube ich eher zu können, und nun ist mir überdem in Italien in Hinsicht der Portraitmalerey

> ein großes Licht aufgegangen, und ich habe gesehen, daß die jetzigen Portraitmaler alle so ungeheuer weit dem Ziel vorbeischießen, was die Alten, als Raphael, Tizian, Leonardo so schön getroffen haben – und da habe ich mir dann vorgenommen, diesen Zweig von Kunst, wahrlich kein geringer, so recht ausbilden zu suchen."[13]

Wahrheit im Porträt

Dieser Auffassung entsprechen auch die frühen kleinformatigen Bildnisse, die Overbeck in Wien und Rom von Freunden malte. Die Forderung nach der „Ähnlichkeit" wird nun – es ist die Sattelzeit des auf die „Wahrheit" verpflichteten Lukasbundes – mit der ästhetischen, moralischen und vermutlich auch schon religiösen Forderung nach dem Aufscheinen der „Wahrheit" im Bildnis verknüpft.[14] Doch was bedeutet „Wahrheit" in diesem Zusammenhang? Die frühen Bildnisse, wie das um 1811 in Rom entstandene *Bildnis Joseph Wintergerst* (Abb. 15),[15] konzentrieren sich auf den Kopf des Dargestellten; keinerlei Attribute sind auf diesen Bildern den Porträtierten beigegeben. Diese Bildnisse wirken intim und distanziert zugleich. Sie evozieren in der ausschließlichen Beschränkung auf Kopf und Schulteransatz eine Nähe des Gegenübers, die durch die objektive und kaum beschönigende Wiedergabe der Gesichtszüge zu einer empirischen Nahaufnahme wird – zu einer Naturstudie, wenn man so will. Für Overbeck dürfte dieser Porträttypus ein Höchstmaß von „Wahrheit" in der niederen Gattung mimetischer Bildnismalerei verbürgt haben. In der Konzentration auf das Gesicht kann einerseits noch eine Kontinuität der Porträtpraxis des 18. Jahrhunderts erkannt werden, die sich etwa auch bei den frühen Selbstbildnissen Philipp Otto Runges (Abb. 16) nachweisen lässt.[16] Anton Graff diente die Beschränkung auf das Brustbild und das von der Farbe modulierte Gesicht zur Sichtbarmachung der Seele seines Gegenübers. Ganz im Sinne Sulzers entfalten seine Bildnisse auf ihrer Oberfläche eine konzentrierte Zusammenschau der charakterlichen Partikularitäten des Porträtierten, die seine seelische Verfassung ausmachen. Dazu bedarf es einer Verallgemeinerung der individuellen Züge, die auch eine Verbesserung sein kann. Wenn sich, wie Sulzer formuliert, auf guten Porträts im Gesicht die Seele des Dargestellten ablesen lasse, so folgt diese Annahme der physiognomischen Praxis des 18. Jahrhunderts. Auch wenn Overbeck ganz ähnlich argumentiert und lediglich „Seele" durch „Charakter" ersetzt, so ist sein malerisches Verfahren doch ein ande-

15 | Johann Friedrich Overbeck: Der Maler Joseph Wintergerst, um 1811

16 | Philipp Otto Runge: Selbstbildnis mit braunem Kragen, um 1802

res. Im Gegensatz zu Graffs anthropologisch verallgemeinernder Seelenmalerei zielt die Absicht Overbecks auf den individuellen „Charakter", der sich in den äußeren Zügen abzeichnet. Die äußerst genaue Beobachtung der Details, die auch Unvollkommenes einschließt, entspricht der frühen Forderung nach der „Wahrheit", wie sie vom Wiener Lukasbund formuliert worden war. So beschönigt Overbeck im *Bildnis Joseph Wintergerst* keineswegs die äußeren Züge, sondern bringt auch Hässliches wie die Warzen oder Muttermale im Gesicht zur Anschauung. „Wahrheit" im Porträt ist für den Maler nur individuell erfahrbar und ist damit charakteristisch. Wahr ist das Bildnis nur, weil es den Freund in seiner begrenzten Eigenheit zeigt. Der dargestellte Mensch zeichnet sich in Gottes Schöpfung durch seine endliche Individualität aus, wobei aber nichts Menschliches der Erlösung fremd ist, sondern auch das Hässliche die Signatur des göttlichen Erlösungswerkes trägt. Um die Singularität jedes einzelnen Menschen darzustellen, bedarf es nicht eines allegorischen Apparats oder berufsbezogener Attribute. Die Gesichtsoberfläche selbst ist der Träger der Individualität, auf deren akribische Fixierung es im Bild ankommt. Glückt dem Maler dies, so scheint „Wahrheit" im Bildnis auf. Overbeck

entwarf daher keine idealisierten oder verbesserten Bilder von Menschen, wie dies Graff und Sulzer durchaus vorschwebte, sondern betrieb die Porträtmalerei als reines Abbilden nach der Natur, ohne deren Mängel zu verbessern.

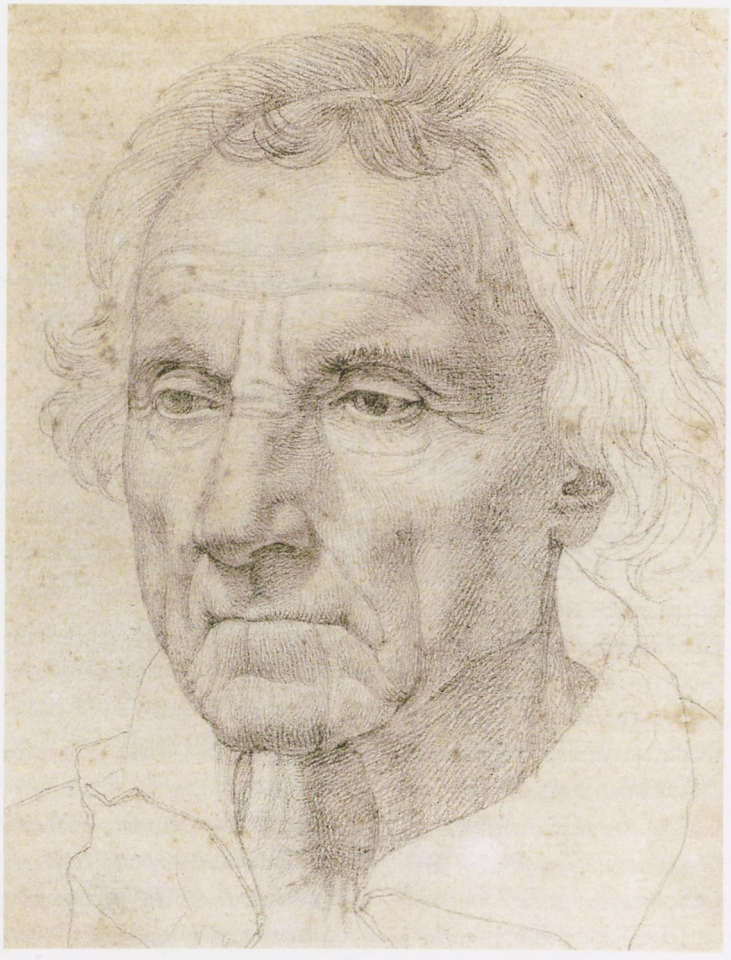
Funktionen und Stile des Porträts in der Romantik

Porträts wurden im frühen 19. Jahrhundert in bisher unbekannter Intensität und in großer Stückzahl angefertigt. Porträts waren zum einen das wichtigste Medium bürgerlicher Repräsentation, wofür die dem Hof und der Kirche dienende Historienmalerei kaum Verwendung finden konnte; Porträts waren aber auch das wichtigste Medium künstlerischer Selbstbefragung und Selbstdarstellung. Im Zuge der Autonomisierung der Kunst um 1800 und der sich damit verknüpfenden Neudefinition des Künstlerberufs hin zum primär aus seiner Einbildungskraft schöpfenden Subjekt, wurde gerade das Selbstporträt zum Leitmedium künstlerischer Selbstbefragung. In der sozialen Praxis von Künstlerfreundschaften spielten gezeichnete und gemalte Porträts zudem eine außerordentlich wichtige Rolle; das berühmte, im altdeutschen Stil gehaltene Dreierbildnis von Milde zwischen Julius Oldach und Erwin Speckter von 1826 (Kat. 86) ist ein sprechendes Dokument dieser sozialen Funktion von Bildnissen, bezeugte es doch den Freundschaftsbund der drei Maler.[17] Bildnisse wurden zudem voneinander gezeichnet, sie wurden verschenkt und auf die Reise mitgenommen. Oft war die Bildniszeichnung das einzige Souvenir, das man von der äußeren Erscheinung eines Freundes besaß, wenn man beispielsweise Rom wieder verließ, und welches die Erinnerung an diesen dauerhaft hervorrufen konnte. In diesem Sinne lässt sich eine Zeichnung von August Ferdinand

17 | August Ferdinand Hopfgarten: Porträt des 34-jährigen Malers Wilhelm Ahlborn, 1830

18 | Peter Cornelius: Kinderkopf, um 1812

Hopfgarten (Abb. 17) deuten, die 1830 – und damit während Mildes zweitem italienischem Aufenthalt – in Rom entstand.[18] Hopfgartens Porträt seines Malerfreundes Wilhelm Ahlborn, präzis beobachtet und mit spitzem Bleistift gezeichnet, soll den älteren Freund genau so zeigen, „wie er ist" und diese Erinnerung zugleich auf Dauer stellen. Diese Auffassung von der „Wahrheit" der Natur und der Treue zum Vorbild beruht in der Romantik aber immer auf einem Prozess forcierter künstlerischer Stilisierung. Das Blatt ist ein Freundschaftsbildnis, wie es im Kreis der deutschrömischen Künstler nicht selten entstand.[19] Derartigen Bildnissen der in Rom ansässigen Künstler, in deren Kreis sich auch Milde für mehrere Jahre bewegte, eignet oft ein Hang zu scheinbar unbedingter Objektivität. Die Feder oder der spitze Bleistift boten für die auf „Wahrheit" abzielenden Bildnisse die geeignete Technik, den Porträtierten vollkommen ungeschönt wie eine Naturstudie wiederzugeben. Die nazarenische Handzeichnung ist dabei die Inversion der virtuosen Skizze.[20] Dies gilt vornehmlich für die Gattung des Porträts. Bei ihrer Herstellung verzichteten die Künstler auf alles vordergründig „Zeichnerische"; sie umrundeten – wie dies bei dem besonders ausdrucksstarken Kinderkopf von Peter Cornelius (Abb. 18) aus dem Jahr 1812 zu sehen ist – die Gesichter mit festen Konturen;[21] sie verloren sich – wie es Overbecks Bildnis eines alten Mannes von 1810 (Abb. 19) zeigt – in der peniblen Reproduktion von Details wie Haaren, Falten und Muttermalen;[22] und sie beobachteten lieber wie akribische Naturforscher genau und in Ruhe statt das „Genie" des Gegenübers mit wenigen Strichen einzufangen. Das charakteristische Aussehen nazarenischer Porträts lässt sich zudem mit der produktiven Aneignung älterer Kunst verbinden.[23] Namentlich die Kupferstecher- und Zeichenkunst der Dürerzeit galt den Lukasbrüdern und späteren Nazarenern im Gegensatz zur akademischen Produktion des Neoklassizismus als „echt", „wahr", „ernst", „treu" und „charakteristisch". Milde partizipierte bereits durch seine Nachzeichnungen des Greverade-Altars von Hans Memling in Lübeck aus dem Jahr 1823 an dieser Rückbesinnung auf die Dürerzeit (Abb. 1), galt der Passionsaltar doch traditionell als ein Werk von Hans Holbein dem Jüngeren, bevor Carl Friedrich von Rumohr ihn zutreffend Memling zuwies.[24] Auch im Kreis seiner Künstlerfreunde in Dresden, wie sein Blatt *Meine Dresdener Freunde und ich* von 1824 (Kat. 13) unter Beweis stellt, dürfte Milde auf die altdeutsch-patriotische Linie weiter eingeschworen worden sein.[25] Die präzis wie mit dem Silberstift gezeichneten Profilbilder und die Anbringung altdeutsch wirkender Wappen beziehen sich stilistisch auf die Bildniskunst der Dürerzeit. 1826 in Italien tritt dann die Porträtmalerei der Hochrenaissance, wie sie von Raffael, Tizian und Leonarda da Vinci betrieben wurde, neben die Wertschätzung der altdeutschen Kunst.[26]



19 | Johann Friedrich Overbeck: Bildnis eines alten Mannes, 1810

Die Anknüpfung an ältere Techniken und Bildformen kann in der Romantik als eine Neuerfindung der eigenen Tradition bezeichnet werden, denn bewusst wurde hinter das 18. Jahrhundert zurückgegangen und der eigentliche Ursprung der deutschen Kunst in der Zeit um 1500 gesucht. An diese Tradition einer von Wahrheit, Charakter und Naturfrömmigkeit erfüllten Kunst wollte man in der Gegenwart anschließen und diese in die Zukunft verlängern. Aus

20 | Samuel Amsler nach Carl Barth: Bildnis Carl Philipp Fohr, 1818

diesem Grund studierte man die Techniken der alten Meister intensiv. Am deutlichsten sichtbar wird dies an der wiederentdeckten Technik des Kupferstiches, welcher die weichere Radierung kurzzeitig verdrängt. Hier zielte man einerseits auf die Wiedergewinnung der handwerklichen Fertigkeit, andererseits auf die Rekonstruktion von künstlerischen Ausdrucksformen, welche sich in der beabsichtigten Fusion von Marcantonio Raimondi und Albrecht Dürer manifestiert.[27] Hopfgartens Zeichnung seines Malerfreundes Ahlborn (Abb. 17) knüpft unübersehbar an das 1818 entstandene, von Carl Barth gezeichnete und von Samuel Amsler gestochene Gedenkbildnis des im Juni 1818 im Tiber ertrunkenen Carl Philipp Fohr (Abb. 20) an, mit dem eine „moderne" Version des altdeutschen Bildniskupferstichs vorgelegt wurde, welche die Leistungsfähigkeit der wiedererfundenen Tradition unter Beweis stellte.[28] Hopfgarten folgte diesem jüngst entstandenen Musterbild eines romantischen Künstlerporträts bis in die altdeutsche Kostümierung mit dem Samtbarett hinein.

Zeichnen wir die alten Meister

Der Rekurs auf die Dürerzeit gilt aber nicht nur für die Druckgrafik, sondern auch für die Beschäftigung mit älteren Handzeichnungen. Die Wiener Akademieschüler um Overbeck und Franz Pforr, die einen großen Teil des Personals des Lukasbundes in der ersten und zweiten Generation stellten, waren in der privilegierten Lage gewesen, große Mengen originaler Handzeichnungen von Dürer, Altdorfer, Raffael und anderen in der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen studieren zu können, die dieser nach Wien transferiert hatte und Künstlern und Sammlern zum Studium öffnete.[29] Exzellente altdeutsche Federzeichnungen waren hier zur Genüge vertreten. Auch Milde hat von dieser einzigartigen Fülle profitiert, wie er am 23. August 1826 auf der Rückreise aus Italien seinem Tagebuch anvertraut:

> „Was mich aber am meisten gefreut hat waren die Handzeichnungen in der sogenannten Albertinischen Sammlung, vielleicht die schönste u zahlreichste die es giebt. Vom Al. Dürer sind so herrliche Zeichnungen da, das man sich gar nicht satt sehen kann, und mit der größten Achtung u Bewunderung gegen diesen Altvater unsrer deutschen Kunst erfüllt wird – Es ist eine ganze Passion da, die mir bei weitem besser gefällt. als die er in Holz geschnitten hat dann eine Menge Handzeichnungen die mit einer Fertigkeit gemacht sind, die glaube ich außer

> ihm kein Mensch gehabt hat noch verlangen wird – Auch sind 5–6 lebensgroße Köpfe da die auf eine Weise ausgeführt sind u einen so herrlichen Ausdruck haben, daß sie neben Raphaels besten Werken Stand halten – Außer diesen sind auch noch schöne Zeichnungen vom Raphael u Michel Angelo u anderen Italiänern die besonders vom ersteren sehr zahlreich u auch mit unter recht schön ausgeführten Stichen."[30]

Es ist bemerkenswert, dass eine der berühmten Dürer-Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts, die Bildnisstudie für den Papst auf dem Rosenkranzfest (Abb. 21), mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Overbecks Besitz stammt.[31] Deren Zeichentechnik weist mit nazarenischen Bildniszeichnungen große Ähnlichkeit auf, und dies bezieht sich vor allem auf den Einsatz der spitzen Feder, mit der die Oberfläche des Gesichts modelliert und präzise – nämlich „wahr" und „treu" zur Natur – bezeichnet wird. Die Referenzen auf Dürers und Holbeins Zeichenweise sind daher bei den nazarenischen Zeichnern – auch noch in der zweiten und dritten Generation – außerordentlich vielfältig. Selbst in Mildes Bleistiftzeichnungen von Kranken ist die künstlerische Absicht erkennbar, treu zur Natur und „wahr" wie Dürer zu zeichnen.

Im nazarenischen Porträt wurde insbesondere die Feder in direktem Bezug auf die altdeutsche Bildniszeichnung reaktiviert.[32] Dies offenbaren vor allem die Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld für das *Römische Porträtbuch*.[33] 1818 in Rom als lockere Folge von Bildnissen begonnen, fand das *Römische Porträtbuch* 1824 mit 19 Blättern seinen vorläufigen Abschluss. Hier ist die Feder fraglos im direkten Rekurs auf Raffael und Dürer verwendet, doch besitzt sie auch eine inhaltliche Dimension, war dieses Zeicheninstrument in seiner Härte und Präzision doch am besten in der Lage, der spezifisch nazarenischen Auffassung von dem der „Wahrheit" und „Ähnlichkeit" verpflichteten Freundesporträt Ausdruck zu verleihen. Schnorr gibt die gewöhnlich als Brustbild im Halbprofil aufgefassten Bildnisse von Männern seines römischen Bekanntenkreises, zu dem Maler, Kupferstecher, Dichter, Diplomaten und Gelehrte gehörten, vor einem neutralen Hintergrund. Weitgehend verzichtet er auf Attribute und ein den Stand charakterisierendes Kostüm, wie es bei Würdenträgern wie Christian Carl Josias von Bunsen, Johann Gottlob von Quandt oder dem Reichsfreiherrn vom und zum Stein angemessen gewesen wäre. Im Geiste freundschaftlicher Verbundenheit zwischen Künstlern und Mäzenen erscheinen die individuellen Gesichter als eine hinsichtlich der sozialen Distinktion der Dargestellten vollkommen neutralisierte Bildspur. Die Individualität konkretisiert sich hier in den empirisch beobachteten Zügen des Gesichts und den knappen Beischriften, die den Namen des Dargestellten sowie Ort und Datum der Entstehung des jeweiligen Porträts teilweise auf den Tag genau dokumentieren. Besonders eindringlich lässt sich Schnorrs zeichnerisches Verfahren an der Lübecker Version des in mehreren eigenhändigen Kopien existierenden *Bildnisses des Reichsfreiherrn Karl vom und zum Stein* von 1821

21 | Albrecht Dürer: Studie für das Bildnis des Papstes im Rosenkranzfest, 1506

(Abb. 22) demonstrieren.[34] Bei dem Blatt dürfte es sich um die nach dem lebenden Modell gezeichnete Originalzeichnung handeln. Der steinerne Sockel, die präzise, an den Kupferstich erinnernde, aber mit der Feder gezeichnete Parallelschraffur sowie die an Dürer angelehnte Art und Weise der Signatur machen die Zeichnung zu einem patriotischen Kunstwerk im Sinne der Romantik, indem der altdeutsche Stil bemüht wird, um einen Würdenträger der Gegenwart darzustellen. Trotz mangelnder Idealisierung und trotz des hohen Wirklichkeitsgehaltes in der Wiedergabe des Gesichts ist die Darstellung durch und durch stilisiert, was Schnorr aber sicher als Naturwahrheit verstanden wissen wollte. Schnorr hat seine Arbeit an den Bildnissen nach der Entstehung des *Römischen Porträtbuchs* selbst kommentiert und die ungeschönte Ähnlichkeit zum entscheidenden Paradigma erklärt. Dabei zieht er einen bemerkenswerten Schluss hinsichtlich des Zusammenhangs von Porträt und Tod: Nur das „wahrhafte", also konsequent ähnliche Bildnis verbürge eine lebendige Erinnerung an das Gegenüber, wogegen eine idealisierende Überhöhung des Porträtierten der Toten-Memoria zukomme:

> „ich kann mir unter einem guten Porträt nichts anders als ein in seinem äußern und innern Wesen wahrhaft aufgefaßtes Abbild einer Person denken. Sieht die Person übel aus, so muß auch das Porträt übel aussehen. Die Leute nach Gutdünken schon auf dieser Welt in den Porträts zu verklären ist ganz wider meine Gesinnung. Das mag man den Leichenrednern überlassen."[35]

Die Nazarener, zu deren protestantischem Flügel, den sogenannten Kapitolinern, Julius Schnorr von Carolsfeld auch gezählt werden kann, haben bis weit in die 1820er Jahre die „Ähnlichkeit" im Bildnis verabsolutiert. Die Verwendung der zeichnerischen Mittel haben sie dieser Hauptforderung bedingungslos angepasst. Dies betrifft sowohl die Bleistift- wie die Federzeichnung. Die klare, mit Bestimmtheit gezogene Linie, die möglichst detailgenaue Wiedergabe von Details, die naturgetreue Darstellung des Gesichts im Ganzen waren die zeichnerischen Mittel, um dem Porträt „Ähnlichkeit" und „Wahrheit" in Hinblick auf den Charakter des Dargestellten und auf die Natur zu verleihen. Milde hat, wesentlich durch seine römischen Erfahrungen geprägt, an dieser Porträtästhetik partizipiert und sie auch zur gestalterischen Grundlage seiner Hamburger Krankenbildnisse gemacht.

22 | Julius Schnorr von Carolsfeld: Bildnis des Reichsfreiherrn Karl vom und zum Stein, 1821

Bildnis und Erinnerung

Dem Bildnis wurden auch über die reine „Ähnlichkeit" hinausgehende Qualitäten zugesprochen, die sich vor allem in der sozialen Praxis des Umgangs mit diesen Artefakten äußert. Sie waren transportable Medien der Erinnerung. Das zu Recht berühmte *Gegenseitige Doppelbildnis von Overbeck und Peter Cornelius* von 1812 (Abb. 23), bei dem Overbeck seinen Freund „wahr" und ohne Attribute zeichnete, wie Cornelius dies ebenso tat, fügt sich auch in diesen Zusammenhang.[36] Hier ist das Motiv der Freundschaft eng mit der Ähnlichkeits- und Erinnerungsfunktion des Doppelbildnisses verbunden, das die beiden Künstler offenbar erst für sich zeichneten. Seine Funktion wandelte sich aber, als es sich als Geschenk an einen Dritten richtete, nämlich an den Arzt Christian Fried-

23 | Johann Friedrich Overbeck und Peter Cornelius: Gegenseitiges Doppelbildnis, 1812

rich Schlosser, den medizinischen Betreuer des lungenkranken und 1812 verstorbenen Künstlerfreundes Franz Pforr. Schlosser reiste 1815 endgültig aus Rom ab und wird in der Widmung direkt angesprochen: „Zur Erinnerung an unseren Freund C. F. Schlosser von F. Overbeck und J. P. Cornelius. Rom d. 16. März 1815". Der Widmungstext entfaltet ein Eigenleben, denn das Blatt war schon zuvor gezeichnet worden, fand aber jetzt seinen geeigneten Anlass, verschenkt zu werden. Aus einem Freundschaftsbild, bei dem die beiden Zeichner so sehr miteinander verschmolzen, dass sich die künstlerische Handschrift kaum voneinander trennen lässt, wurde nun ein Erinnerungsbild, das ein Hauch von Toten-Memoria umweht. Der „kunstlose" Stil und die Funktion der präzis mit spitzem Bleistift angefertigten Zeichnung greifen hier eng ineinander, und der Sinn wird durch den Text der Widmung gestiftet. Schlosser sollte „wahre" Bilder seiner Freunde in der Erinnerung behalten. Aus dem Kunstwerk, dass während seiner Produktion, auch durch das fast lebensgroße Format, gerade die Präsenz der Dargestellten akzentuierte, wurde im Akt der Widmung ein Medium der Erinnerung.

Schluss

Carl Julius Mildes Krankenbildnisse partizipieren in vielerlei Hinsicht an der Geschichte und Ästhetik des Porträts in der Romantik. Ihr minutiöser Linienstil, die Verwendung des spitzen Bleistifts, die genaue Wiedergabe der Details im Gesicht wie auch die ungeschönte Härte der Darstellung selbst bei körperlich entstellten Kranken finden sich auch, wie gezeigt werden sollte, in der zeitgenössischen Porträtpraxis. Selbst die Erinnerungsfunktion des Porträts an den Dargestellten, wie er sich im konkreten Moment der Porträtaufnahme darbot, findet sich bei Milde besonders deutlich bei den Bildnispaaren, die kranke und geheilte Patienten zeigen. Sie legen Zeugnis davon ab, dass es keine zeitenthobene und idealisierende Auffassung von der Person geben kann, wie sie noch im Porträt der Empfindsamkeit dominierte, sondern dass sich die Individualität und der Charakter in der konkreten historischen Detailaufnahme des Gesichts offenbaren. Diese Auffassung vom Bildnis korrespondierte zugleich mit Mildes Stilvorliebe für die alte Kunst um 1500, die sich nach seiner Rückkehr aus Italien in großangelegten zeichnerischen Dokumentationen mittelalterlicher Kunst- und Baudenkmäler noch einmal mit einer anderen Zielsetzung offenbaren sollte.[37]

1 Vgl. Sieveking 1997, S. 24 f.
2 Kanz 1998.
3 Sulzer 1786–1787, Bd. 3, S. 600.
4 Sulzer 1786–1787, Bd. 3, S. 603.
5 Zum Problem des „Charakteristischen" in der Ästhetik und Kunsttheorie um 1800 vgl. u. a. Oesterle 1985; Stemmrich 1994; Schönwälder 1995, v. a. S. 116–163; Kanz/Schönwälder 2008; Büttner 2009.
6 Vgl. dazu Kanz 1998, S. 243–263.
7 Zur nazarenischen Porträtpraxis vgl. v. a. Brasch 1927; Geller 1952; Lankheit 1952; Ausst.-Kat. Lübeck 1957; Jensen 1981; Schlink 1997; Preimesberger 1999; Büttner 2002.
8 Vgl. hierzu Thimann 2014, S. 69–135.
9 Johann Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 17. Juni 1807; zitiert nach Hasse 1887/1888, S. 1066.
10 Howitt 1886, Bd. 1, S. 175 (Tagebucheintrag Overbecks vom 14. September 1811).
11 Johann George Sulzer: Artikel: Porträt, in: Sulzer 1786–1787, Bd. 3, S. 600–609, hier: S. 601.
12 Howitt 1886, Bd. 1, S. 173 f.
13 Milde an Ernst Rietschel, 10. Dezember 1826. Vgl. den Aufsatz von Henry Smith im vorliegenden Katalog.
14 Zum programmatischen Begriff der Wahrheit bei Overbeck und den Nazarenern siehe Thimann 2014, S. 33–68.
15 Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1231; Öl auf Papier, 16,3 × 12,8 cm. Zu dem Gemälde vgl. mit älterer Literatur Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 120–121, Nr. 14 (Andreas Blühm).
16 Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1002, Öl auf Leinwand, 37 × 31,5 cm.
17 Vgl. Zbikowski 1996.
18 Hannover, Landesmuseum, Inv.-Nr. 1932,18, Bleistift, 227 × 170 mm. Zu dem Blatt siehe Ausst.-Kat. Hannover 2018, S. 106 f., Kat. 30.
19 Vgl. Ausst.-Kat. Stendal 2008.
20 Vgl. dazu Grave 2008.
21 Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv.-Nr. 1933/11, Bleistift, 245 × 184 mm; zu Cornelius' zeichnerischer Technik siehe Büttner 2001.
22 Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Bleistift, 121 × 92 mm; zu dem Blatt siehe Heise 2007, S. 212.
23 Vgl. Rümann 1936; Sieveking 2001.
24 Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv.-Nr. AB 1749, Bleistift, 230 × 155 mm; vgl. Ausst.-Kat. Lübeck 1987, S. 19–24, hier: S. 23, Kat. 13. Vgl. dazu Bastek 2010, S. 114 ff.
25 Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv.-Nr. AB 950, Bleistift, 182 × 226 mm.
26 Vgl. den Aufsatz von Henry A. Smith in diesem Katalog und den dort zitierten Brief Mildes an Ernst Rietschel vom 10. Dezember 1826 (Anm. 27).
27 Vgl. Suhr 1993.
28 Kupferstich, 148 × 117 mm (Plattengröße). Zu dem Blatt siehe Ausst.-Kat. Mainz/Nürnberg/Lübeck 1993/94, S. 18 f., Kat. 1.
29 Vgl. Ausst.-Kat. Wien 1988.
30 Carl Julius Milde: Tagebuch der ersten Italienreise, Stadtbibliothek Lübeck, Nachlass Milde II:d:1.
31 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 15307; Pinselzeichnung auf blauem (stark ausgeblichenem) venezianischem Papier, weiß gehöht, 197 × 197 mm. Das Blatt wurde 1934 vom Berliner Kupferstichkabinett erworben, nachdem Friedrich Winkler es 1932 unter den Zeichnungen Johann Friedrich Overbecks in der Beuth-Schinkel-Sammlung entdeckt und als Studie zum Rosenkranzfest bestimmt hatte, vgl. Winkler 1932; Anzelewsky/Mielke 1984, S. 53.
32 Vgl. Thimann 2016.
33 Hutter/Lhotsky 1973.
34 Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, umrandet mit Feder in Braun, 261 × 201 mm; zu dem Blatt siehe Heise 2007, S. 303 f.
35 In einem Brief vom 23. September 1825, zitiert nach Hutter/Lhotsky 1973, S. 7. Zum *Römischen Porträtbuch* vgl. auch Trost 1914; Trost 1942; Ausst.-Kat. Stendal 2001, S. 102–119, Kat. 38–46.
36 München, Privatbesitz; Bleistift, 424 × 370 mm; zu dem Blatt siehe umfassend und mit der älteren Literatur: Sieveking 1997, S. 94 f., Kat. 29.
37 Vgl. Ausst.-Kat. Lübeck 1987.