## Wilhelm Tischbeins "Konradin von Schwaben"

Frank Büttner

Das Gemälde Wilhelm Tischbeins: "Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis von Neapel ihr Todesurteil" (Abb. 1) ist immer wieder als wichtigster früher Vorläufer für die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in höchster Blüte stehende Geschichtsmalerei angeführt worden. Sicherlich geschah dies nicht ganz zu Recht, denn es dürfte schwer fallen, von diesem Werk aus eine gerade Entwicklungslinie zu den Geschichtsmalereien von Pforr und Rethel oder gar von Kaulbach und Piloty zu ziehen.<sup>2</sup> In seiner inneren Haltung nämlich ist dieses Gemälde noch tief in den Kunstanschauungen des 18. Jahrhunderts verwurzelt. So ist es eher exemplarisch für die Schwierigkeiten, die trotz der starken Motivation durch ein erwachendes Geschichtsbewußtsein der Entwicklung einer neuen Geschichtsmalerei im Zeitalter des Klassizismus entgegenstanden.

Tischbein hat das 1,70 zu 2,44 m große Bild, das heute im Schloßmuseum in Gotha hängt, 1783/84 in Rom geschaffen. Es war die Gegengabe für ein Stipendium, das der Maler dank der Vermittlung von Johann Heinrich Merck und dank der Fürsprache von Goethe und Herzog Carl August von Weimar durch den Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha erhalten hatte.<sup>3</sup>

Tischbein schildert uns in seinem Gemälde den Augenblick, in dem Konradin, der letzte aus dem Hause der Hohenstaufen, im Gefängnis von Neapel die Nachricht erhält, daß er auf Betreiben von Karl von Anjou zum Tode verurteilt worden sei. Mit seinem Versuch, seinen Anspruch auf das väterliche Erbe durchzusetzen und die Herrschaft über das sizilische Reich dem von Papst Clemens IV. unterstützen Karl von Anjou wieder zu entrei-

ßen, war der sechzehnjährige Konradin gescheitert. Er war in der Schlacht von Tagliacozzo geschlagen, auf der Flucht zusammen mit seinem Vetter Friedrich von Osterreich gefangen genommen und nach Neapel gebracht worden. Dort wurde den beiden dann der Prozeß gemacht, an dessen Ende die öffentliche Hinrichtung stand. Dies geschah im Jahre 1268.<sup>4</sup>

Die neun Figuren in Tischbeins Bild sind alle nur bis zum Knie sichtbar. Die beiden Sitzenden, links Friedrich von Österreich, mehr in der Mitte der Konradin, hat der Maler mit einer gedrängten Gruppe von Stehenden konfrontiert, die die karge Gefängniszelle gerade eben betreten zu haben scheinen. Genau in der Mitte des Bildes steht eine auffällig hell gekleidete Gestalt, die nach Tischbeins eigenen Worten der Graf von Flandern, ein Verwandter des Karl von Anjou sein soll.<sup>5</sup> Er war, so stellt Tischbein sich und dem Betrachter das Ereignis vor, den beiden Prinzen sehr wohlgesonnen und muß ihnen nun die Schreckensnachricht von ihren Todesurteilen überbringen. Ganz von seinem Kummer überwältigt steht er da. Konradin hingegen, sich umblickend, in der Hand noch die Schachfigur, mit der er eben ziehen wollte, scheint eher unwirsch wegen der Störung zu sein, als erschrocken über den Urteilsspruch. Auch Friedrich von Österreich zeigt keinerlei Anzeichen des Erschreckens. Seelische Regungen dieser Art erkennen wir nur auf der rechten Seite des Bildes, und zwar neben dem Grafen auch bei dem Kerkermeister und dem Pagen am rechten Bildrand. Ganz ungerührt hingegen steht der stiernackige Richter Bari im Hintergrunde, der die Urteilsschrift in den Händen hält.

Durch die Autobiographie Tischbeins und seine Brie-



Abb. 1: Wilhelm Tischbein, Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis von Neapel ihr Todesurteil, Öl auf Leinwand, Gotha, Schloßmuseum

fe, vor allem durch den kaum beachteten Brief an Johann Heinrich Merck vom 15. November 1783, der im Anhang vollständig wiedergegeben wird, sind wir über die Entstehungsumstände des Bildes bestens unterrichtet.<sup>6</sup> Der Anstoß zu dem Thema kam von Johann Jakob Bodmer. Der junge Tischbein hatte sich als Porträtmaler bereits seinen Namen gemacht, als er im Anschluß an einen kurzen Aufenthalt in Rom im Jahre 1781 nach Zürich kam, wo er sehr schnell Kontakte zu Johann Caspar Lavater knüpfen konnte, der dem jungen Maler manchen kleineren Porträtauftrag vermittelte und ihn über seine Vorstellungen von der Physiognomik unterrichtete. La-

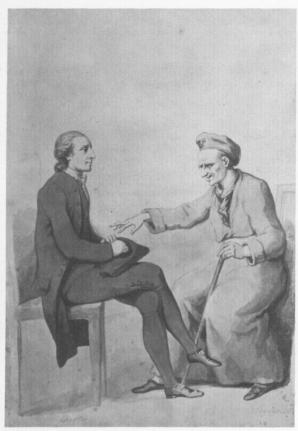


Abb. 2: Wilhelm Tischbein, Johann Jakob Bodmer und Johann Kaspar Lavater, Feder und Aquarell, Oldenburg, Landesmuseum

vater war es, der Tischbein mit Bodmer zusammenbrachte, indem er sich ein Bildnis des greisen Dichters erbat. Eine aquarellierte Zeichnung in Oldenburg (Abb. 2), die links Lavater und rechts Bodmer zeigt, ist ein schönes Dokument dieser Begegnung.<sup>7</sup>

Noch in Zürich hatte Tischbein eine Skizze zum Konradin-Thema angefertigt, die er aber nicht mit nach Rom genommen hatte, wohin er Ende 1782 aufgebrochen war.8 Diese erste Skizze ist verschollen und es wäre reine Spekulation, wenn man behaupten wollte, sie sei identisch mit jener Zeichnung gewesen, die Franz Landsberger besessen und beschrieben hat und deren Verbleib ebenfalls unbekannt ist.9 Die Skizze der Sammlung Landsberger jedenfalls hat sich nur geringfügig von der Ausführung unterschieden. Eine ganz wesentliche Rolle bei der Vorbereitung des Werkes spielten, wie Tischbein selbst betont hat, die nach der Natur gezeichneten Studien zu den Köpfen der Figuren seines Bildes. 10 Leider ist bislang von diesen Zeichnungen, die in recht großer Zahl vorhanden gewesen sein müssen, noch keine publiziert worden, die mit Sicherheit dem Konradinbild zuzuordnen wäre. Dabei müssen sich wenigstens in Goethes Sammlung einige solcher Studienköpfe befinden. 11 Eine Vorstellung davon, wie solche Zeichnungen ausgesehen haben dürften, kann jenes Blatt geben, das Sörrensen als in Kieler Privatbesitz befindlich veröffentlichte und ein anderes (Abb. 3) im Landesmuseum Oldenburg. 12 Der Tischbein-Forschung bislang unbekannt geblieben ist eine großformatige Zeichnung (Abb. 4) der City Art Gallery von York, die in den Figuren derart genau mit der Ausführung übereinstimmt, daß schwer zu entscheiden ist, ob es sich hier um eine Ausführungszeichnung handelt, die vor dem Gemälde entstand, oder um eine eigenhändige Kopie. 13 Lediglich der nebensächliche Umstand, daß die Fugung der Mauer von der Ausführung abweicht, könnte darauf hindeuten, daß das erste zutrifft. Die zweite Möglichkeit ist aber trotzdem nicht auszuschließen, denn es wird berichtet, daß Tischbein sein Werk wenigstens noch zwei Mal kopierte, nämlich einmal als Aquarell und einmal als Gemälde in kleinerem Format für den Russischen Staatsrat von Wiesen. 14

Die Kopien sind ein Beleg dafür, daß Tischbein mit seinem Werk bei seinen Zeitgenossen einigen Erfolg hatte. Das bringen auch verschiedene Lobsprüche von Goethe und Heinrich Meyer zum Ausdruck: "Als Kunstwerk betrachtet, gelang dieses, gegenwärtig in Gotha befindliche Gemälde sehr wohl, ja man kann solches zu den besten in unseren Tagen entstandenen Bildern zählen; aber obgleich der Künstler dasselbe verschiedene Male und auf verschiedene Weise im kleinen wiederholte, regte sich doch damals noch keine lebhafte Neigung für dergleichen Gegenstände, und er selbst wandte sich kurz nachher wieder zu Darstellungen aus dem griechischen Altertum. "15 Aus dieser erstaunlichen Tatsache, daß das Konradin-Bild erfolgreich war und trotzdem folgenlos blieb, daß es in Tischbeins Schaffen nur eine Episode bedeutete, ergeben sich einige wichtige Fragen, die hier behandelt werden sollen, nämlich wie Tischbein zu dem damals offensichtlich ungewöhnlichen Thema kam, welche Intentionen er mit diesem Werk verfolgt haben mag und aus welchen Gründen er sich so schnell wieder von der Geschichtsmalerei abwandte.

Das ausschlaggebende Motiv für die Themenwahl wird in der patriotischen Begeisterung zu suchen sein, die Bodmer in dem jungen Künstler zu entfachen verstand. Tischbein lernte hier etwas von jener damals noch recht jungen Geistesströmung kennen, die nach und nach das Geschichtsbewußtsein in Deutschland revolutionieren, den Historismus heraufführen sollte, und zu deren führenden Köpfen Herder und Möser zählten. 16 Sie lehrten, daß Geschichte organische Entwicklung sei, sie stellten heraus, daß jede Nation ihren spezifischen Charakter habe, der lebendig wachse und sich bilde, aber unverlierbar sei, und sie mahnten, daß die Besinnung auf diesen Nationalcharakter und sein Werden eine Besinnung auf etwas sei, das einem selbst angehöre. Andere, wie der Staatsrechtler Friedrich Carl von Moser sahen in der Besinnung auf den deutschen Nationalgeist hoffnungsvoll

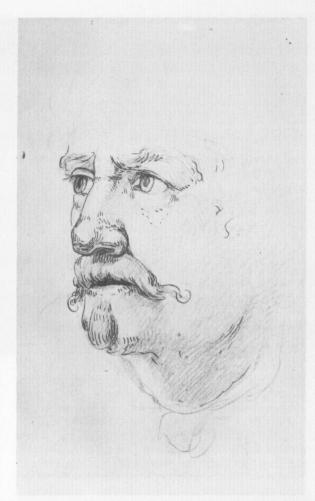


Abb. 3: Wilhelm Tischbein, Kopfstudie, Feder und Blei, Oldenburg, Landesmuseum

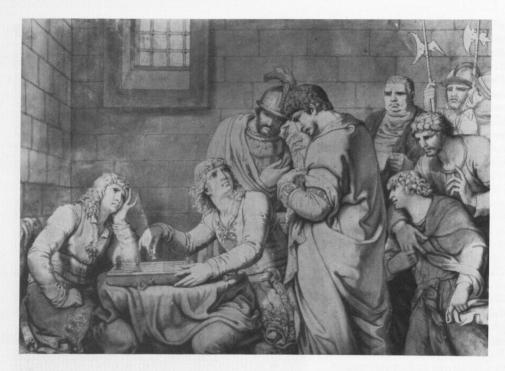


Abb. 4: Wilhelm Tischbein, Konradin von Hohenstaufen, Feder und Lavierung, York, City Art Galery

eine Möglichkeit, die auseinanderbröckelnde Einheit des Reiches zu retten.<sup>17</sup> Die Beschäftigung mit der Vergangenheit der Nation galt ihnen wie auch Bodmer als patriotische Tat. Bodmer hatte sich schon seit langen Jahren mit der mittelhochdeutschen Literatur beschäftigt und hatte auch in seinen Dichtungen Themen aus der mittelalterlichen Geschichte verbreitet. <sup>18</sup> Den Künstlern hielt er emphatisch vor, daß es, wenn sie sich als Patriot erweisen wollten, ihre Pflicht sei, "der Nation die Taten edler und großer Männer in Werken der Dichter und Maler als Heiligtümer aufzustellen." <sup>19</sup> Dieser Appell, der eine frühe Parallele in den Forderungen hat, die Rousseau in seinem "Discours" von 1750 aufstellte<sup>20</sup>, fand unter den Malern

keine Resonanz. Tischbein, der ihn sich zu Herzen nahm, mußte feststellen, daß seine Künstlerkollegen Bodmer nicht beipflichten wollten. An Johann Heinrich Merck schrieb Tischbein am 23. Februar 1782: "Ueber die deutsche Geschichte hatte ich einen großen Zank mit den Künstlern, die wollten mir nicht gestehen, daß sie eben so gut zum Mahlen sei, als die römische, und ich glaube, in der deutschen sind eben so große und edle Vorfälle als in jener, nur unbekannter, und die alte deutsche Kleidung wird eben so viel Effekt machen als die römische, und vielleicht noch mehr (lachen Sie nicht; ich will es nicht allein sagen, sondern eine Probe machen; als aus Göthens Götz könnte man viele schöne Bilder machen). "<sup>21</sup>

Daß es Streit gab, deutet darauf hin, daß der Verwirklichung von Bodmers Ideen künstlerische Schwierigkeiten entgegenstanden, die Tischbein durch seinen besonderen Zugang zur Geschichte überwand. Eine besonders wichtige Vermittlungsfunktion hatte, wie aus dem Brief hervorgeht, die Literatur. Tischbein sprach von Geschichte und dachte an Goethes "Götz von Berlichingen". Historisches Denken im eigentlichen Sinne war ihm offensichtlich fremd. Patriotische Begeisterung braucht dergleichen nicht. Tischbeins Geschichtsdarstellung ging nicht von der eigentlichen historischen Überlieferung aus, sondern beschränkte sich darauf, das in einem literarischen Werk entworfene Geschichtsbild, das den Blick bereits auf handelnde und empfindende Personen konzentriert, sichtbar zu machen.

So entstand noch 1782 in einem durch Merck vermittelten Auftrag des Herzogs Karl August von Weimar das Bild "Götz und Weislingen", das als Geschenk für Goethe bestimmt war und noch heute im Goethehaus in Weimar hängt.<sup>22</sup> Der Karton dazu (Abb. 5) befindet sich im Landesmuseum Oldenburg. 23 Tischbein illustriert in diesem Werk die Begegnung zwischen Götz und dem soeben gefangen herbeigeführten Weislingen, die im ersten Akt des Dramas geschildert wird. Das Bemühen des Malers ist nach zwei Seiten hin ausgerichtet. Zum einen versucht er in den Details des Kostüms und der Ausstattung des Raumes das "Altdeutsche" der Szene sinnfällig zu machen. Zum anderen bemüht er sich, in Haltung und Gesichtsausdruck die psychologische Dimension des Zusammentreffens der grundverschiedenen Charaktere zu veranschaulichen.24

In Goethes Drama waren auch Szenen vorgegeben, deren Illustration Tischbein in die Nähe einer historischen Genremalerei führen konnte, wie etwa die Eröffnungszene mit den bambergischen Reitern in der Herberge. <sup>25</sup> Durch den Götz angeregt, skizzierte Tischbein schließlich sogar nach freier Phantasie Ritterszenen, wovon beispielsweise eine Turnierszene in Goethes Sammlung zeugt. <sup>26</sup> Die Stimmung einer altdeutschen, mittelalterli-

chen Szenerie war es, die er in solchen Darstellungen zu vermitteln suchte, nicht die Erinnerung an ein bestimmtes historisches Ereignis. Allerdings kamen Gegenstände dieser Art bei ihm nicht über Skizzen hinaus, schienen ihm letztlich also doch keine geeigneten Bildvorwürfe zu sein.

Auch der Zugang zum Konradin-Stoff wurde Tischbein durch Literatur vermittelt, allerdings nicht, wie zu-

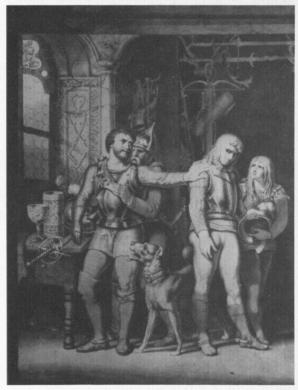


Abb. 5: Wilhelm Tischbein, Götz und Weislingen, Feder und Aquarell, Oldenburg, Landesmuseum

weilen vermutet wurde, durch das 1767 verfaßte historische Gedicht Bodmers.<sup>27</sup> Tischbein teilt uns in dem im Anhang zitierten Brief an Merck selbst mit, was seine Quelle war, nämlich ein mittelhochdeutsches Gedicht, das, wie er meinte, von einem Pfaffen verfaßt worden war. Bodmer besaß von dem in Wien verwahrten Original eine Abschrift. Es kann sich dabei nur um die Reimchronik des Ottokar von Steiermark handeln, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde.<sup>28</sup> Alleine hätte Tischbein mit diesem Werk schwerlich viel anfangen können: "Es ist noch in den alten deutschen Wörtern geschrieben, die jetzo nicht mehr in Gebrauch sind. Bodmer legte sie mir aus, sonst würde ich ihre Bedeutung nicht gefühlet haben. Er erzählt eine rührende Geschichte."<sup>29</sup> Zwischen den Zeilen des Briefes ist zu lesen, daß Tischbein die Reimchronik wie ein literarisches Werk auffaßte, also auf eine Stufe mit Goethes Götz stellte und nicht etwa als eine Quelle, mittels derer historische Wahrheit gefunden werden kann. Aus Ottokars Bericht nahm der Maler die erzählerischen Hauptzüge seiner Darstellung, die Situation des Schachspiels, den Mut und die Gefaßtheit der beiden Verurteilten und die tiefe Erschütterung des Boten, der die Urteile überbringt. Wenn Tischbein diesen Boten als Grafen von Flandern bezeichnet, entspricht das dem Bericht der Chronik allerdings nicht.30

Daß Tischbein gerade diesen Moment der Geschichte Konradins auswählte, ist ganz bezeichnend für seinen zweiten Zugang zur Geschichte, der mit dem ersten untrennbar eng verbunden ist, nämlich sein Interesse an dem Studium der Physiognomie und des Ausdrucks des Menschen, zu dem ihn Lavater angeregt hatte. Schon im Götz-Bild zeigte er sich besonders an der Wiedergabe des Physiognomischen interessiert, und er wählte wie in jenem Werk auch im Konradin-Bild eine Situation, in der ganz unterschiedliche Charaktere und Seelenregungen zusammentreffen. <sup>31</sup> Tischbeins Worte an seinen Gönner, Herzog Ernst II. von Gotha, könnten vermuten lassen, daß es ihm um nichts als Darstellung interessanter Köpfe

ging: "Ich habe diese Historie gewählt . . ., weil diese Vorstellung Gelegenheit gibt, natürliche Köpfe und Gesichter zu malen, mehr als wenn ich ein Sujet aus einem Dichter genommen hätte, wo gemeiniglich idealische Köpfe zugehören."<sup>32</sup> Daß Tischbein tatsächlich größtes Gewicht auf die ausdrucksvolle Darstellung der Köpfe legte und sogar mit der Vorbereitung und Ausführung seines Werkes bei diesen begann, bestätigt er in seinem Brief an Merck (s. Anhang).

Das Interesse am Physiognomischen bestimmt schon die Komposition des Werkes. Um den seelischen Ausdruck der Figuren so eindringlich wie möglich zeigen zu können, rückte Tischbein die Figuren ganz nah an den Betrachter heran, zeigt sie als Halbfiguren. Heinrich Meyer hat dies in seinen Darlegungen über die Kunst des 18. Jahrhunderts, die in Goethes Winckelmann-Buch erschienen, heftig kritisiert: "Wir finden uns hierdurch zu bemerken veranlaßt, daß Bilder von Halbfiguren in Hinsicht auf die Anordnung allemal schwere Aufgaben sind. Man tut vielleicht am besten, sie überhaupt nur als Freiheiten anzusehen, welche die Künstler sich zuweilen gegen die strengen Kunstgesetze erlauben."<sup>33</sup> Für die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der neueren Kunst ist vor allem Caravaggio wichtig gewesen. Seine von den Zeitgenossen als Naturalismus bekämpfte und gepriesene Kunstauffassung klingt freilich bei Tischbein nur noch von ferne nach.

Zwar betonte Tischbein immer wieder, daß er zu seinem Bilde zahllose Studien nach der Natur angefertigt habe, doch wahrhaft individuelle Züge sind weder in den Köpfen auf diesen Blättern noch im Gemälde selbst zu finden. Sein Darstellungsziel sind nicht historische Individuen, sondern die Durchformung der Züge seiner Gestalten zielt letztlich immer auf das Typische. Eine Zeichnung in Oldenburg (Abb. 6), die eine Art Temperamente-Lehr enthält, legt die Vermutung nahe, daß Tischbein Konradin als Sanguinicus verstanden wissen wollte, dem er eine Urkraft zuschreibt, die Zeugungs- und Lebenskraft beinhaltet, während der Richter Bari, dessen Phy-



Abb. 6: Wilhelm Tischbein, Die Temperamente, Feder, Oldenburg, Landesmuseum

siognomie derjenigen des Kaisers Vitellius ähnelt, als ein Cholericus aufzufassen ist, dessen Temperament ins Negative, Zerstörerische geht. <sup>34</sup> In der Anknüpfung an solche Lehren verankerte Tischbein seine Darstellung im Allgemeingültigen, in der sich letztlich immer gleichbleibenden menschlichen Natur.

Die Beobachtung, daß in der Gestaltung des Gemäldes Elemente liegen, die über das rein Historische hinausweisen, bestätigt sich auch beim Blick auf die Intentionen, die der Künstler mit seinem Werk verfolgt hat. Der Motivation seines Geschichtsinteresses entsprechend war es seine erste Absicht, den Betrachter zum Patriotismus hinzuführen, ihn zu jener Tugend anzuleiten, die nach der Ansicht vieler Aufklärer als die höchste Tugend des Bürgers zu gelten hat. <sup>35</sup> Indem dem Betrachter die historischen Leistungen der Nation und die nationale Eigenart zum Kunstwerk erhoben vorgeführt werden, soll ihm ein festes Bewußtsein seiner Nationalität und Nationalstolz eingeflößt werden. Dadurch, daß ihm die Taten der Vorfahren ins Gedächtnis gerufen werden, soll er angespornt

werden, Ähnliches zu tun, um im Gedächtnis der Nachwelt einen Platz zu finden.

Vorstellungen dieser Art wurden von verschiedenen Kunsttheoretikern der Aufklärung in Deutschland propagiert. So fragte zum Beispiel Johann Georg Sulzer in seiner "Allgemeinen Theorie der schönen Künste": "Sollte nicht jeder, wenigstens freye Staat, in dem die schönen Künste einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staates gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Poekile genennet wurde? Sollten nicht da die Bilder und Thaten dieser Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenste gemahlt seyn?"36 Hinter dieser Vorstellung steckt die in der antiken Poetik seit Aristoteles tradierte Grundüberzeugung, daß ein Kunstwerk erst indem es seine Wirkung auf einen Betrachter entfaltet, zu seinem eigentlichen Ziel kommt.<sup>37</sup> Die Ästhetik der deutschen Klassik, von Goethe und Karl Philipp Moritz angefangen, hat diese Auffassung gründlich revidiert und den Akzent auf das autonome Werk und seinen Gehalt gelegt. 38 Für Sulzer hingegen war die wirkungsästhetische Begründung der Kunst noch durch nichts in Frage gestellt. In seinem Artikel über die Malerei, aus dem die eben zitierte Passage stammt, stellte er sie eingangs ganz deutlich dar: "Durch die Philosophie geleitet, hat sie (sc. die Malerei) einen höhern Flug genommen. Sie hat gelernt, den Menschen nicht blos zu ergötzen, sondern ihn zu unterrichten, sein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilsamer Empfindungen lebhaft in seinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schreknisse des Lasters ihn zur Warnung empfinden zu lassen."39

Die überlieferten Äußerungen Tischbeins bezeugen, daß auch seine Kunstauffassung noch ganz wirkungsästhetisch fundiert ist. 40 Um das zu erkennen, brauchen wir die schriftlichen Quellen eigentlich gar nicht, denn ein Werk wie das Konradin-Bild kann uns ein Gleiches lehren, und zwar in seiner Affektbezogenheit. Das Gemälde will den Betrachter emotional rühren. Er soll die Begeg-

nung zwischen dem flandrischen Grafen und dem standhaften Konradin gleichsam wie ein historisches Drama miterleben. Dieses Miterleben soll Nahrung für den Nationalstolz sein und darüber hinaus den Effekt haben, daß er sich zur Imitation, zur Nachahmung in ähnlicher

Situation aufgefordert fühlt. Damit käme eine weitere Wirkungsabsicht des Bildes zu ihrem Ziel, die darin im Grunde unabhängig vom nationalen Stoff enthalten ist. Konradin wird dem Betrachter vorgeführt als ein Exemplum der Standhaftigkeit und der Großmütigkeit, als einer, der mit dieser seiner Tugend beweist, daß er der Herrschaft fähig gewesen wäre, und der ein Beispiel dafür gibt, wie auch in der Zeit, in der der Betrachter lebt, wahre Seelengröße aussehen soll. Diesen Aspekt der Bildwirkung betonte auch Philipp Hackert in einem - zumeist übersehenen - Aufsatz im "Teutschen Merkur" von 1785, mit dem er Tischbeins Werk dem deutschen Publikum vorstellen wollte: ,,. . . und wenn er die Tugend mahlen wollte, (welche eigentlich die größte und schwerste ist) alles Ungemach im Unglück mit Standhaftigkeit auszustehen, und selbst, ohne Furcht vor dem Tode, mit Gelassenheit ein Leben hinzugeben, das erst der Anfang des menschlichen Genusses werden sollte; wo hätte er wohl einen Vorgang in der Geschichte finden können, der seinen erhabenen Begriffen mehr zugesagt hätte, als derjenige, den er sich erlas?"41

Das Exemplarische dieser Szene wird für uns noch dadurch unterstrichen, daß das Motiv des beim Schachspiel überbrachten Todesurteils in gänzlich anderem historischen Zusammenhang auftauchen kann, also topisch ist. Der Berliner Akademiedirektor Bernhard Rode hatte noch vor Tischbein eine Illustration (Abb. 7) zu der "Weltgeschichte für Kinder" des Wittenberger Geschichtsprofessors Johann Matthias Schröcken geschaffen, in der das Motiv auf Johann Friedrich von Sachsen übertragen wird. <sup>42</sup> Diese Übertragung freilich ist keine Erfindung des Künstlers, sie taucht vielmehr schon in zeitgenössischen Berichten über das Ende der Herrschaft des Kurfürsten auf und wird selbst in Zedlers Universal-



Abb. 7: Bernhard Rode, Standhaftigkeit des Churfürsten von Sachsen, Radierung aus: J. M. Schröckh, Weltgeschichte für Kinder, Bd. III

Todesurthails.

lexikon von 1735 nicht übergangen. Dort heißt es, daß Karl V. Wittenberg belagerte, und "weil der Ort sich nicht sofort ergeben wollte, ließ er den 10 Mai anno 1547 dem Churfürsten den Tod ankündigen, welcher es aber gantz gelassen annahm und Herzog Ernsten, der eben mit ihm Schach spielete, ermahnte, im Spiele fortzufahren."<sup>43</sup>

Indem Tischbein uns das geschichtliche Ereignis als Exemplum präsentiert, steht er auf dem Boden der alten Tradition der Geschichtsdarstellung, die von der Antike herkommend, im Klassizismus eine letzte Blüte erlebte. Als bekanntes Beispiel dafür könnte man den "Schwur der Horatier" von Jaques Louis David anführen, der gleichzeitig mit Tischbeins Bild in Rom entstand. 44 Davids Gemälde ist zu verstehen als ein Exempel der bürgerlichen Virtus, der Entschlossenheit, sich für die Freiheit des Vaterlandes zu opfern. Dahinter steht eine Geschichtsauffassung, die treffend mit der von Cicero geprägten Formel "historia magistra vitae" bezeichnet werden kann und die Livius in der Vorrede seines Geschichtswerkes herausgestellt hat: "Dies ist ja eigentlich das Heilsame und Fruchtbare an der Geschichtsbetrachtung, daß man für Ereignisse aller Art typische Beispiele wie auf einem weitbekannten Denkmal vor sich hat; dort kann man für sich persönlich und für seinen Staat ablesen, was nachahmenswert ist, oder was man meiden muß ... "45 Die Möglichkeit, aus den Historien zu lernen, wird abgeleitet aus der prinzipiellen Wiederholbarkeit der Geschichte, die in ihrem Verlauf durch den göttlichen Willen sowie die in Mensch und Natur angelegten Gesetzmäßigkeiten bestimmt ist.

Bei dieser Geschichtsauffassung lassen sich grundsätzlich in den Historien aller Zeiten Exempel finden, denn die Zeitstellung an sich ist gleichgültig, wenn es nur auf den die Moral oder die Lebensklugheit betreffenden Aussagekern ankommt. Daß trotzdem auch in Tischbeins Zeiten noch die Themen so gut wie ausschließlich aus der antiken Geschichte gewählt wurden, liegt nicht nur daran, daß diese Auffassung in der Antike vorgebildet wor-

den war und Valerius Maximus mit seinem Werk "Facta et dicta memorabilia" ein vielbenutztes Handbuch geliefert hatte. Viel wichtiger waren die dahinter stehenden aus der Rhetorik stammenden Überlegungen. Ein Exempel wird nur dann überzeugen können, wenn es wenigstens den Grundzügen nach bekannt ist, und es wird um so mächtiger wirken, je höher es steht, je heroischer die Gestalten und Zeiten sind, die es präsentiert. 6 Beide Gründe sprachen für die Wahl eines Themas aus der antiken Geschichte, da diese als weithin bekannt vorausgesetzt werden konnte, und da sie den Zeitgenossen als heroische Epoche galt.

Tischbein hatte sich also mit seiner Themenwahl von diesen Vorstellungen gelöst. Daß er im Grunde jedoch gar nicht so viel anders dachte, läßt sich wieder aus schriftlichen Zeugnissen herauslesen. An den Bruder schrieb der Maler 1781: "Die Römischen und Griechischen (sc. Geschichten) sind so genotzüchtigt und in unserm Lande sind Geschichten vorgegangen, die ebenso malerisch wie die Römischen, ebenso edel und für uns insbesondere."<sup>47</sup> Das heißt, daß er zwar aus patriotischem Antrieb die Stoffe ändern wollte, nicht aber das Ziel der Historienmalerei.

Damit kam er in einen Konflikt hinein, der sich letztlich als unlösbar erweisen sollte. In seiner Auffassung vom Künstlerischen und von der Aussage steckten Absichten und Ziele, die sich widerstreiten mußten, denn es galt, die Forderung nach Überzeugungskraft und Allgemeingültigkeit des Exempels mit der Forderung nach Veranschaulichung des nationalen Charakters zu vereinen.

Im Rahmen des wichtigen Grundsatzes der Wahrung des Dekorum, an dem die ästhetische Theorie seit der Renaissance festgehalten hatte, gab es stets die Forderung nach der Angemessenheit des Kostüms. 48 Daß diese Forderung aber gerade dann, wenn es im Barock um die Darstellung mittelalterlicher Geschichte ging, nicht sonderlich ernst genommen wurde, zeigen so bekannte Werke wie die Fresken Tiepolos im Kaisersaal der Würzburger

Residenz. 49 Hier kann wirklich nicht die Rede davon sein, daß das Kostüm, an der spanischen Hofkleidung um 1600 orientiert, dem mittelalterlichen Thema angemessen sei. Die gängigen Malerei-Traktate, wie etwa derjenige von Lairesse, ließen den Künstler in der Frage, wie das mittelalterliche Kostüm ausgesehen habe, gänzlich unberaten. 50 Auch Sulzer gestand dem Künstler noch einige Freiheit in der Handhabung dieser Regel zu. In seinem Artikel über das "Costume", von ihm mit "Das Uebliche" übersetzt, schreibt er: "Die Beobachtung des Ueblichen ist bisweilen notwendig, allezeit aber schicklich. Nothwendig kann sie in Gemählden werden, weil sie oft das beste Mittel ist, den Inhalt des Stücks zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen und dadurch den Inhalt. Schicklich ist es Ueberall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten setzet, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten oder Orten gibt, die Aufmerksamkeit reizt. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig."51

Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die Kostümfrage bei Darstellungen aus der mittelalterlichen Geschichte in zunehmendem Maße zu einem nicht mehr zu umgehenden Problem. Das Publikum hatte offensichtlich nun genauere Vorstellungen vom Historischen und wollte sich nicht mehr mit bloßen Andeutungen und attributhafter Kennzeichnung zufriedengeben. Sicherlich hat zu diesem Einstellungswandel auch das wachsende Ansehen der Ereignisdarstellung, der Darstellung der Zeitgeschichte beigetragen. Selbst ein Carstens, dessen künstlerische Vorstellungen so tief von dem Vorbild der Antike geprägt waren, befleißigte sich größter Genauigkeit im Zeitkostüm, als er, dem Wunsche des preußischen Königs nachkommend, ein Ereignis aus der Regierungszeit Friedrich d. Gr., nämlich die Schlacht bei Roßbach darstellte 52

Eine entsprechend genaue Beobachtung des mittelalterlichen Kostüms allerdings ist damals noch nirgendwo

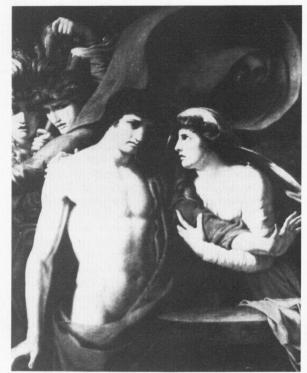


Abb. 8: Wilhelm Tischbein, Orest und Iphigenie, Öl auf Leinwand, Arolsen, Privatbesitz

zu finden. Die Darstellungsweise entwickelte sich hier in bemerkenswerter Parallele zur Ausbildung des Schauspielkostüms. <sup>53</sup> Für die historische Ausrichtung des Kostüms war ja die Berliner Aufführung von Goethes "Götz von Berlichingen" 1774 ein wichtiger Markstein. Eine genauere historische Differenzierung gab es jedoch nicht, sondern nur eine spartenartige Einteilung, die lediglich das altdeutsche Kostüm von antiken oder orientalischen unterschied.

Tischbein folgte also den zu seiner Zeit für gültig erachteten Kunstregeln, wenn er die beiden Helden seines Bildes in einer Kleidung darstellte, die in ihrem Schnitt und ihrem samtartigen Stoff ganz und gar dem auf der Bühne üblichen altdeutschen Kostüm entsprach. Daß dies trotz allem keine so selbstverständliche und einfache Entscheidung war, wie es heute vielleicht scheinen möchte, geht aus Hackerts Aufsatz über das Konradin-Bild hervor. Dort nämlich wird die Wahl des Kostüms vehement verteidigt, offensichtlich weil mit heftiger Kritik gerechnet wurde: "Man ist in der Geschichtsmalerey so an die griechische und römische Kleidung gewöhnt, daß man aus einem dummen Vorurtheil, welches durch den Gebrauch erwuchs, alle andern Kleidungsarten als der Kunst und Schönheit nachtheilig betrachtete. Aber ich überlasse es dem Geschmack eines uneingenommenen und freyen Denkers zu beurtheilen, ob diese natürliche Kleidungsart, die so genau auf den Körper paßt, und beynahe den natürlichen Körper durch nichts als eine verschiedene Farbe entstellet, nicht besser stehe, als jene der Alten . . . "54

Tischbein war, auch wenn er in seinen Briefen zunächst ganz ähnlich argumentierte, wohl doch nicht ganz von der Richtigkeit dieser Ansicht überzeugt. Sonst wäre es nicht zu verstehen, daß das Konradin-Bild in seinem Werk keine Nachfolge gefunden hat, daß seine wichtigsten Werke neben und nach dem Goethe-Porträt Darstellungen aus der antiken Mythologie waren, wie beispielsweise das Bild von "Orest und Iphigenie" (Abb. 8), das heute in Arolsen hängt.55 Sicherlich hat Goethes "Iphigenie auf Tauris" die Wahl des Themas bei diesem 1788 in Neapel vollendeten Bild bestimmt. Auch hier galt das besondere Interesse des Malers der Gegensätzlichkeit des Ausdrucks: der von den Furien verfolgte Orest, in seinen Sinnen verwirrt, spürt nicht die liebevoll besorgten Blikke der Schwester Iphigenie. In dem Entstehungsprozeß des Werkes standen wieder Naturstudien am Anfang. Für die Iphigenie wie für die Furien hat die schauspielerisch sehr begabte Lady Hamilton das Modell abgege-



Der junge Prinz Conrad wird in feinem vater lichen Reiche zu Neapel enthauptet\_

Abb. 9: Bernhard Rode, Hinrichtung Konradins, Radierung aus: J. M. Schröckh, Weltgeschichte für Kinder, Bd. III



Abb. 10: Bernhard Rode, Konradin von Schwaben küßt das Haupt seines vor ihm hingerichteten Freundes Friedrich von Österreich, Radierung, Stuttgart, Staatsgalerie

ben. <sup>56</sup> Im Sinne der klassizistischen Ästhetik jedoch versuchte Tischbein das Individuelle zur idealen Schönheit zu steigern. Diese höchste Schönheit aber kann er sich nicht anders als in antikem Gewande vorstellen.

Den Wandel vom Konradin-Bild zum "Orest" empfand Tischbein nicht als Rückschritt, sondern vielmehr als Steigerung. In seiner Autobiographie stellte er ihn später als planvolles Vorgehen dar: "Ich wählte daher zu meinen Vorwürfen Gegenstände aus der Geschichte, worin Personen von ausgezeichneten Charakteren und Leidenschaften vorkamen; erst späterhin, wenn ich etwas mehr die schönen Formen studirt hätte, wollte ich mich an ein Bild wagen, worin die Schönheit der Form der Vorzug sein sollte."<sup>57</sup> Natürlich müssen wir solchen Selbstdeutungen gegenüber skeptisch sein. Es läßt sich jedoch für das Gesamtwerk Tischbeins feststellen, daß seine Kunstauffassung bestimmt war von der Dominanz der Stilvorstellung über die sich unmittelbar aus dem Stoff ableitenden Aussageintentionen. Von hier aus mußte es notwendig zu Konflikten mit den Forderungen kommen, die sich aus der mittelalterlichen Thematik ergaben.

Aus den Selbstzeugnissen Tischbeins wird deutlich, daß bei ihm die Stilvorstellung schon die Wahl des Sujets und des Momentes bestimmte. 58 Als er Merck von der Arbeit an dem Konradin-Bild berichtete (s. Anhang), beschrieb er ausführlich die Hinrichtung, bei der Konradin der Sage nach darauf bestanden haben soll, nach dem Freunde hingerichtet zu werden. Er habe dann, so heißt es, das abgeschlagene Haupt des Freundes geküßt, den König wegen seines großen Unrechts beschimpft, um dann widerstandslos den Todesstreich zu empfangen. "Davon wäre auch ein schönes Bild zu machen, als er im Zorne dasteht und den König schilt. Aber es wäre zu abscheulich zu sehen, weil der Todte dabei liegt. Darum habe ich das gewählt, als sie im Gefängnis sitzen und ihnen gesagt wird, daß sie morgen zu sterben haben."

Vielleicht hätte Tischbein noch die Momentwahl Bernhard Rodes in dessen Illustration für Schröckhs, "Weltgeschichte für Kinder" (Abb. 9) gebilligt, wo die Hinrichtung des ersten der beiden Prinzen gezeigt wird, ohne daß ganz klar wird, ob es sich dabei um Konradin oder Friedrich von Österreich handelt. <sup>59</sup> Rodes große Radierung von 1781 (Abb. 10) jedoch, die zeigt, wie Konradin das Haupt des Freundes emporhebt und küßt, hätte er mit Entrüstung verworfen, als eklatanten Verstoß gegen die Regel, daß ein hohes Kunstwerk schön zu sein habe. <sup>60</sup>

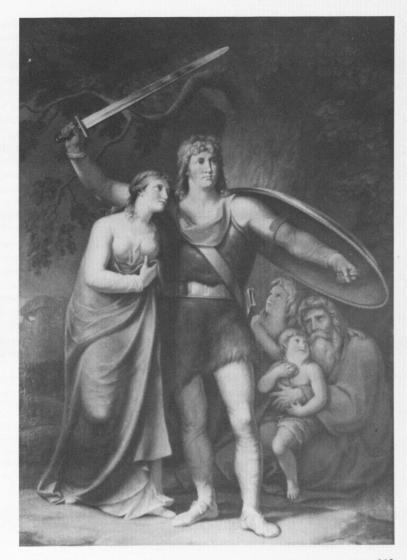


Abb. 11: Wilhelm Tischbein, Arminius und Thusnelda, Öl auf Leinwand, Oldenburg, Landesmuseum

Indem Tischbein bei der Suche nach Bildthemen zu allererst nach deren Kunstgerechtigkeit fragte, bewegte er sich ganz auf der Linie, die fünfzehn Jahre später Goethe und Heinrich Meyer in ihren "Propyläen" vertraten. 61

Auch wenn der äußere Anschein zunächst dagegen spricht: das Stilideal, mit dem das Orest-Bild geformt wurde, bestimmte auch das Konradin-Bild, nur tritt uns der Stil hier in einem anderen Modus entgegen, wird er durch die Bedingungen des Themas modifiziert.<sup>62</sup> Der Begriff des Stils hatte für Tischbein, wie für den Klassizismus überhaupt, normativen Charakter. Dies wohl nicht in dem absoluten Sinne, den Goethe dem Begriff in seinem bekannten Aufsatz von 1789 gab, wo er den Stil als den höchsten Grad bezeichnete, wohin die Kunst gelangen könne. 63 Tischbeins Auffassung lag näher an derjenigen von Mengs, der in einem Schreiben an den Maler Anton Poos "Von den verschiedenen Gattungen des Stils" gehandelt und dabei ein System von Stilstufen entworfen hatte, das von einem hohen und erhabenen Stil über den anmutigen zum natürlichen Stil führte.64 Im Grunde wurde dabei von Mengs nur das in der antiken Rhetorik vorgebildete Dreierschema der Stilstufen modifiziert, und zwar im Hinblick auf ein differenzierteres Feld verschiedener Aufgaben und Themen, die die Malerei zu bewältigen hat. Feststehende Überzeugung war es nun im 18. Jahrhundert, daß die Historie als die ranghöchste der Aufgaben der Malerei auch die höchste der Stilstufen beanspruchen müsse. Dies war übrigens auch dort gefordert, wo die Historie um des Exempels willen dargestellt wurde, weil ein Exempel um so mächtiger in der Überzeugungskraft wirken kann, je höher das Stilniveau ist, in dem es vorgeführt wird. Der hohe, heroische Stil aber, das war die Ansicht, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erneut verfestigte, war ausschließlich auf den durch die Antike vorgezeichneten Bahnen erreichbar. Die Wiedergabe kostümlicher Eigenarten der Gegenwart wie des Mittelalters war Nachahmung des Charakteristischen, also Darstellung auf einer

Stilstufe, die dem hohen Anspruch des Historienbildes nicht gerecht werden kann. 65

In seinem Konradin-Bild versuchte Tischbein diesen Anspruch zu retten, indem er die Figur des flandrischen Grafen als stilgerechte Erscheinung in die Mittelachse der Komposition stellte und das Charakteristische auf die beiden Prinzen beschränkte. Das war ein Kompromiß, den Hackert zwar lobte, der den Maler selbst jedoch nicht befriedigt zu haben scheint.66 In seinen späteren Werken jedenfalls hat er Themen, die ihn wieder in derartige Konflikte hätten bringen können, vermieden. Bei der Serie großformatiger Historien, die er für Eutin und Oldenburg malte, hielt er sich streng an die künstlerischen Normen des Klassizismus. Hier werden die Helden der Antike als heroische Exempla vorgeführt und Arminius und Thusnelda (Abb. 11), als einziges nationales Heldenpaar unter ihnen, werden ihnen in Statur und Haltung ganz angeglichen. 67 In dem Konflikt von Wertvorstellungen, in dem sich Tischbein mit seinem frühen Schaffen befand, gewann also nicht das neue Geschichtsbewußtsein, das nach der Darstellung nationaler Themen drängte, sondern das ästhetische Bewußtsein, dessen Stilvorstellung eine entschiedene Affinität zu dem herkömmlichen Geschichtsdenken hatte, das Beispielhaftigkeit und gesetzmäßige Wiederkehr der Geschichte postulierte.<sup>68</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> A. Neumeyer, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 49, 1928, S. 174 f.; P. Brieger, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1930, S. 5.

<sup>2</sup> Zu den Wandlungen der Geschichtsdarstellung nach Tischbein vgl. F. Büttner, Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: Mittelalterrezeption, Symposion Berlin 1983 (Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd. 5) Stuttgart 1985 (im Druck).

<sup>3</sup> F. Landsberger, Wilhelm Tischbein, Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908, S. 58 ff.; W. Sörrensen, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Berlin-Stuttgart 1910, S. 34 ff.; Die Zeit der Staufer, Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977,

Bd. I, S. 750 f., Nr. 1057.

<sup>4</sup> Zum Ende Konradins, vgl. K. Hampe, Geschichte Konradins von Hohenstaufen, Leipzig 1942, S. 316 ff.; H. Hirsch, Konradin, Sein, "Prozess" in gesamtdeutscher Beleuchtung, in: Gesamtdeutsche Vergangenheit, Festgabe für H. Ritter von

Srbik, München 1938, S. 30 ff.

<sup>5</sup> Während Tischbein den Überbringer der Nachricht in seinem Brief von Johann Heinrich Merck (s. Anhang) lediglich als "Anverwandten des Königs" bezeichnet, nennt er ihn in seiner Autobiographie "Herzog von Flandern (W. Tischbein, Aus meinem Leben, hrg. von C. G. W. Schiller, Braunschweig 1861, Bd. II, S. 38). Über die historische Rolle von Robert de Béthune, Graf von Flandern vgl. H. Hirsch a. a. O. (Anm. 4), S. 36 ff. und dagegen H. Kämpfer im Nachtrag zu K. Hampe a. a. O. (Anm. 4), S. 453.

<sup>6</sup> K. Wagner, Briefe an Johann Heinrich Merck, Darmstadt 1835, S. 407 ff.; W. Tischbein a. a. O. (Anm. 5), Bd. II, S. 36 ff.; F. v. Alten, Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel, Leipzig

1872, S. 34 ff.

<sup>7</sup> W. Tischbein, Bodmer und Lavater, Feder und Aquarell auf Papier, 39,1 × 25,5 cm, Oldenburg, Landesmuseum, Inv. TK 100 a. Zu dem Bodmer-Bildnis Tischbeins, das sich im Kunsthaus Zürich befindet, vgl. H. v. Einem, Deutsche Malerei des Klassizismus und Romantik, München 1978, S. 34, Abb. 18.

<sup>8</sup> W. Tischbein a. a. O. (Anm. 5), Bd. I, S. 217 und Bd. II, S.

38; F. v. Alten a. a. O. (Anm. 6), S. 33.

<sup>9</sup> F. Landsberger a. a. O. (Anm. 3), S. 59 ff.

<sup>10</sup> Vgl. Vor allem den Brief an Merck vom November 1783 (s. Anhang).

<sup>11</sup> Tischbein schickte im Januar 1784 "sieben Köpfe, unter denen sich die Köpfe Konradins und Friedrichs von Schwaben (sic!) befanden" an Goethe: F. v. Alten a. a. O. (Anm. 6), S. 34; Bei Chr. Schuchhardt, Goethe's Kunstsammlungen, Jena 1848, Bd. I, S. 291 sind unter Nr. 699 bis 700a eine Reihe von Kopfstudien Tischbeins verzeichnet.

W. Sörrensen a. a. O. (Anm. 31), Tafel nach S. 32: "Bleistiftstudie zum Konradinbilde", Sammlung Generalsuperintendent Wallroth, Kiel. Das Blatt gehört jedoch ganz sicher nicht zu den Vorstudien dieses Bildes; das abgebildete Beispiel: W. Tischbein, Kopfstudie, Feder und Blei auf Papier, 36,0 × 22,0 cm, Oldenburg, Landesmuseum, Inv. TK 87. In der Sammlung wird das Blatt als zum Götz-Bild gehörig bezeichnet, paßt aber in Haltung und Blick nicht genau zu der Figur, die Götz beim Ablegen seiner Waffen hilft. Mit gleichem Recht könnte die Studie für eine der Wachen im Konradin-Bild in Anspruch genommen werden.

<sup>13</sup> W. Tischbein, Konradin von Hohenstaufen, Feder und Lavierung auf Papier, 61,5 × 87,0 cm, York, City Art Gallery; vgl. City of York Art Gallery, Preview No. 22, 1953, S. 238 f.

<sup>14</sup> Das Gemälde befindet sich heute in der Eremitage in Leningrad, vgl. Musée de l'Ermitage, Departement de l'art occidental, Catalogue des peintures, Leningrad-Moskau 1958, Bd. II, S. 331 (65,5 × 91,5 cm, datiert 1785). Das Aquarell erwähnt Heinrich Meyer in: J. W. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, in Briefen und Aufsätzen, hrg. von H. Holtzhauer, Leipzig 1969, S. 185. Der heutige Aufbewahrungsort des Blattes ist mir nicht bekannt.

<sup>15</sup> H. Meyer, Neudeutsche religios-patriotische Kunst, in: J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 20, Berlin 1974, S. 62.

<sup>16</sup> Eine knappe Zusammenfassung dieser Entwicklung gibt G. Iggers, Deutsche Geschichtswissenschaft, Eine Kritik der traditionellen Geschichtswissenschaft von Herder bis zur Gegenwart, München 1971, bes. S. 43 ff.

<sup>17</sup> F. C. v. Moser, Von dem deutschen Nationalgeist, o. O.

1766.

<sup>18</sup> W. Bender, J. J. Bodmer und J. J. Breitinger (Sammlung Metzler 113), Stuttgart 1973.

19 W. Tischbein a. a. O. (Anm. 5), Bd. I, S. 217.

<sup>20</sup> J. J. Rousseau, Schriften, hrg. von H. Ritter, München 1978, Bd. I, S. 54 (Abhandlung über die Wissenschaften und Künste, 1750).

<sup>21</sup> K. Wagner a. a. O. (Anm. 6), S. 318 f.

<sup>22</sup> H. v. Einem a. a. O. (Anm. 7), S. 34, Abb. 21.

<sup>23</sup> W. Tischbein, Götz von Berlichingen und Weislingen, Aquarell und Feder 83×64,2 cm. Oldenburg, Landesmuseum.

<sup>24</sup> Vgl. den undatierten Brief von Tischbein an Merck in: K. Wagner, Briefe von und an Johann Heinrich Merck, Darmstadt 1838, S. 90 ff., ferner: J. H. Mercks Briefe an die Herzogin-Mutter Anna Amalia und an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar, hrg. von H. G. Gräf, Leipzig 1911, S. 149 ff. (Brief vom 4, 7, 1782).

<sup>25</sup> W. Tischbein. Bambergische Reiter (entstanden in Zürich 1782), Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (C. Schuchhardt a. a. O. (Anm. 12) Bd. I, S. 290, Nr. 691); Abbildung bei J. Harksen, Handzeichnungen von W. Tischbein, Katalog der

Ausstellung Dessau 1958, Abb. 8.

<sup>26</sup> W. Tischbein, Turnier, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (C. Schuchhardt, a. a. O. Bd. I, S. 292, Nr. 710, VII/9).

<sup>27</sup> J. J. Bodmer, Conradin von Schwaben, ein Gedicht mit einem historischen Vorberichte, Karlsruhe 1771. Daß dieses Werk die Quelle Tischbeins gewesen sei, wird behauptet im Katalog Die Zeit der Staufer a. a. O. (Anm. 3), Bd. I, S. 750 f.

<sup>28</sup> Ottokar von Steiermark, Österreichische Reimchronik, hrg. von J. Seemüller (MGH, Deutsche Chroniken Bd. V,1) Hannover 1890. Die die Gefangenschaft Konradins betreffen-

den Passagen stehen auf S. 42 ff.

<sup>29</sup> Brief Tischbeins an Merck vom November 1783: s. Anh.

<sup>30</sup> Vgl. oben Anm. 5; Ottokar von Steiermark Vers 3176 ff. benennt den Unglücksboten nicht. Bei J. J. Bodmer a. a. O. (Anm. 27) ist es Alard Saint Valtri, der die Urteile überbringt, während sich der Graf von Flandern nur als Fürsprecher für Konradin einsetzt, was dem Bericht Ottokars von Steiermark Vers 3478 ff. entspricht.

31 Vgl. Tischbeins Beschreibung des Götz-Bildes in: J. H.

Mercks Briefe a. a. O. (Anm. 24), S. 150.

A. Beck, Ernst II. von Sachsen-Gotha, Gotha 1854, S. 288f.
H. Meyer in: J. W. Goethe, Winkelmann . . . (Anm. 14),

S. 173 f.

<sup>34</sup> W. Tischbein, Sechs Köpfe, Feder auf Papier, 22,0 × 27,5

cm, Oldenburg, Landesmuseum, Inv. T. 105.

35 Vgl. z. B. den Artikel Gesetzgebung und Politik in der Encyklopédie': D. Diderot, Enzyklopädie, philosophische und politische Texte, hrg. von R. R. Wuthenow, München 1969, S. 214 f.

<sup>36</sup> J. J. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 3. Auflage, Frankfurt-Leipzig 1798, Bd. 3, S. 338 (Art. ,Mahle-

rei').

<sup>37</sup> Die Überlieferung dieser Theorie bis in das 18. Jahrhundert hinein verfolgt M. Fuhrmann, Einführung in die antike

Dichtungstheorie, Darmstdt 1973.

<sup>38</sup> P. Szondi, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit, in: Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd. I, Frankfurt 1974, S. 82 ff.; H. J. Schrimpf, Karl Philipp Moritz (Sammlung Metzler 195), Stuttgart 1980, S. 94 ff. mit weiterführender Literatur.

<sup>39</sup> J. J. Sulzer a. a. O. (Anm. 36), Bd. 3, S. 333.

40 B. Grubert, J. H. W. Tischbein: 'Homer nach Antiken gezeichnet', Diss. Bochum 1975, S. 57 führt ein Beispiel aus Tischbeins Ankündigung des Homerwerkes an: "In der von Tischbein selbst verfaßten Ankündigung, welche den Gesichtspunkt angibt, woraus man das ganze Werk beurteilen soll, schmeichelt er sich, eine Arbeit zu liefern, 'die nicht nur für die Kunst wichtig werden könnte, sondern auch zur Veredelung des Herzens

<sup>41</sup> Schreiben an einen Freund über ein in Rom verfertigtes Gemälde des Herrn Wilhelm Tischbein, in: Der Teutsche Merkur, März 1785, S. 229. F. v. Alten kannte nur eine unvollständige Abschrift dieses Briefes, der mit H.. t unterziechnet ist und vermutete dahinter Alois Hirt (F. v. Alten a. a. O. (Anm. 6), S. 35). Daß Hackert der Verfasser war, ergibt sich aus Briefen von Merck und Wieland: vgl. den Brief von Merck an Bertuch vom 20. 1. 1785 in: J. H. Merck, Briefe, hrg. von H. Kraft, Frankfurt 1968, S. 476; und den Brief von Wieland an Merck vom 13. 3. 1785: "Hackert's Brief hat mir einen ganzen Vormittag gekostet, um ihn ein wenig ostensibler zu machen. Wenn der Mann mit dem Pinsel keinen besseren Stil hätte, als mit der Feder, so wär' er ein großer Sudler." (K. Wagner a. a. O. (Anm. 6), S. 442).

<sup>42</sup> J. M. Schröckh, Allgemeine Weltgeschichte für Kinder, Bd. III. Leipzig 1781, Tafel 25, zu S. 515. Eine Vorzeichnung dazu in Bremen, Kunsthalle, Feder und Pinsel über Blei 36,0 × 22,5 cm, Inv. 37/20. Zur emblematischen Bedeutung des Schachspiels vgl. Die Sprache der Bilder, Katalog der Ausstel-

lung Braunschweig 1978, S. 179ff.

<sup>43</sup> J. H. Zedler, Universal-Lexikon, Bd. 14, Leipzig 1735, Sp. 981.

<sup>44</sup> A. Schnapper, David, Témoin de son temps, Fribourg 1980, S. 77 ff.; W. Tischbein a. a. O. (Anm. 5), Bd. II, S. 44 ff.

45 Titus Livius, Ab urbe condita, Praefatio 10, zit. nach der Übersetzung von H. Dittrich, Berlin-Weimar 1978, Bd. I, S. 3.

<sup>46</sup> Zur rhetorischen Theorie des Exempels vgl. H. Lausberg,

Elemente der literarischen Rhetorik, München 1963, S. 134. Daß die Ranghöhe des Exempels mit seiner Wirkung zusammenhängt, ergibt sich aus der wichtigen Theorie der "amplificatio", vgl. H. Lausberg a. a. O., S. 37. Zur Einstellung des Barock und der Aufklärung zu den Exempeln vgl. Zedlers Universal-Lexikon, Bd. 8, 1734, Sp. 2329 f.

<sup>47</sup> F. v. Alten a. a. O. (Anm. 6), S. 11.

<sup>48</sup> Vgl. z. B. G. P. Lomazzo, Trattato dell'Arte de la Pittura, Mailand 1584, S. 452 ff.; oder G. de Lairesse, Großes Mahler-Buch, Nürnberg 1728, Bd. I, 2, S. 3 ff. und Bd. II, S. 355 ff.

<sup>49</sup> Vgl. F. Büttner, G. B. Tiepolo, Die Fresken in der Resi-

denz zu Würzburg, Würzburg 1980, S. 46 ff.

- <sup>50</sup> G. de Lairesse geht a. a. Ö. nur auf das antike Kostüm der Griechen, Perser und Römer ein, sowie auf das moderne Kostüm, das ihm offensichtlich für alle nachantiken Themen verwendbar zu sein schien.
  - <sup>51</sup> J. J. Sulzer a. a. O., Bd. IV, S. 686 f.

52 A. Kamphausen, Asmus Jakob Carstens, Neumünster

1941, S. 98.

<sup>53</sup> W. Klara, Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert, Diss. Erlangen 1931, S. 15 ff.

<sup>54</sup> Ph. Hackert a. a. O. (Anm. 41), S. 247 f.

W. Tischbein, Orest und Iphigenie, Öl auf Leinwand, 154
× 117 cm, im Besitz der Fürsten zu Waldeck, Arolsen; vgl. Landsberger a. a. O. (Anm. 31), S. 113 ff.

<sup>56</sup> W. Tischbein a. a. O. (Anm. 5), Bd. II, S. 104.

<sup>57</sup> W. Tischbein a. a. O. (Anm. 5), Bd. II, S. 42.

58 Vgl. W. Tischbein, Homer nach Antiken gezeichnet, mit Erläuterungen von C. G. Heyne, 1. Lieferung, Göttingen 1801, S. 6: "Allerdings wäre zu wünschen, daß unsere Künstler ihre Sujets aus der neuen, aus der vaterländischen Geschichte, wählen könnten. Allein, andere Schwierigkeiten nicht gerechnet, auch nicht bezweifelt, daß sich wirklich ästhetisch schöne Sujets auffinden ließen, so müßten auch Mittel gefunden werden, daß die historischen Gegenstände genug bekannt und leicht zu errathen und von ähnlichen zu unterscheiden wären."

<sup>59</sup> J. M. Schröckh, a. a. O. (Anm. 42), Bd. III, Tafel IX zu S.

265

60 B. Rode, Konradin von Schwaben küßt das Hauptseines vor ihm hingerichteten Freundes Friedrich von Österreich, Radierung, entstanden 1781. H. Hirsch a. a. O. (Anm. 4), S. 36, erwähnt, daß es in der Cappella espiatoria di Corradino, in Neapel Ende des 18. Jahrhunderts durch die Kirche Santa Croce al Mer-

cato ersetzt, einen Freskenzyklus mit einer Darstellung der Hinrichtung Konradins gegeben habe, die überliefert ist bei Summonte, Dell'Historia di Napoli, Neapel 1575, Bd. II, S. 258 und die noch nachwirkt in Guiden des 18. Jahrhunderts, z. B. in Nuova Guida per osservare e godere la curiosità della fedelissima Gran Napoli, Neapel 1725, S. 221. Von der Vita Tischbeins her geurteilt, dürfte diese neapolitanische Lokaltradition jedoch keinen Einfluß auf die Entstehung des Konradin-Bildes gehabt haben.

<sup>61</sup> J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin-Weimar 1973, S. 183 (Einleitung zu den 'Propyläen'); H. Meyer, Über die Gegenstände der bildenden Kunst, in: Propyläen,

hrg. von J. W. Goethe, Bd. I, 1, 1798, S. 20 ff.

<sup>62</sup> J. Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: J. Bialostocki, Stil und Ikonographie, 2. Aufl. Köln 1981, S. 12 ff.

63 J. W. Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 19, S. 77

(Einfache Naturnachahmung, Manier, Stil).

<sup>64</sup> A. R. Mengs Schreiben an den Maler Anton Poos; Von den verschiedenen Gattungen des Styls in der Malerei, in: A. R. Mengs, Sämmtliche hinterlassene Schriften, hrg. von G. Schilling, Bonn 1844, Bd. II, S. 72 ff.

<sup>65</sup> Vgl. A. R. Mengs a. a. O. (Anm. 64), S. 78: "Von dem natürlichen Styl oder dem Styl nach der Natur". Mengs vergleicht diesen Stil, in dem sich seiner Ansicht nach vor allem die niederländischen Maler ausgezeichnet haben, mit der Komödie.

66 Vgl. Ph. Hackert a. a. O. (Anm. 41), S. 248: "Die übrigen Figuren, die keine Teutsche sind, sind mit Mänteln, beyläufig nach der Weise der Alten bekleidet; so nemlich wie die wahrscheinlichste Vermuthung ist, daß man sich um diese Zeit in Italien ausser dem Kriege trug. Der große weiße Mantel des französischen (sic!) Höflings, mit dem breiten schwarzen Schatten, welcher über seinen Rücken herabfällt, giebt der Gruppe ein vortreffliches Relief, und machet die andern mit dunklern Farben bekleidteten Figuren deutlich zurückweichen."

67 W. Tischbein, Arminius und Thusnelda, 2,72 × 1,96 m, Oldenburg, Landesmuseum. Das Bild ist 1822 entstanden; vgl. F. Landsberger a. a. O. (Anm. 3), S. 203. Zum Alterswerk von Tischbein vgl. L. Martius, Der "Eutiner Tischbein", in: Nordel-

bingen, Bd. 20, 1952, S. 114 ff.

68 Zum Wandel dieses Geschichtsdenkens vgl. R. Kosellek, Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, hrg. von H. Braun und M. Riedel, Stuttgart 1967, S. 196 ff.

Brief Wilhelm Tischbeins an Johann Heinrich Merck aus Rom vom 15. November 1783 (aus: K. Wagner, Briefe an Johann Heinrich Merck, Darmstadt 1835, S. 407–411).

Seit langer Zeit habe ich keine Nachricht von Ihnen bekommen. Ich wünschte einmal wieder was von Ihnen zu hören, was Sie machen, wie Ihre Gesundheit steht, wie die Kunstliebhaberei, ob Sie wieder neue Entdeckungen in der Naturgeschichte gemacht haben? Nun kann ich Ihnen doch auch endlich was schreiben, was Sie vielleicht schon längst von mir erwartet haben, nehmlich daß ich ein Bild angefangen hätte. Ich habe eines in Lebensgröße angefangen, die Figuren sind bis an die Kniee. Es stellt vor den Konradin v. Schwaben und Friedrich v. Oestreich, als selbige im Gefängniß zu Neapel sitzen und Schach spielen, und in eben der Zeit wird ihnen das Todesurtheil gebracht. Die beiden Prinzen bleiben gesetzt und unerschrocken und nachdem sie die gehörige Antwort gegeben haben, fahren sie fort, ihr Spiel zu enden. Diese beiden jungen Teutschen gefallen mir so sehr, daß ich seit der Zeit, da ich ihre Geschichte weiß, einen Trieb gehabt habe, ein Bild davon zu machen. Bodmer war auch sehr dafür eingenommen. Ich glaube, daß er auch was drüber geschrieben, welches ich aber nicht gelesen. Aber er hatte eine Abschrift in Händen, wovon sich das Original in der Wiener Bibliothek befindet. Ein teutscher Pfaff hat es gemacht in Reimen; in eben der Zeit, da sich dieses zutrug, hielt sich selbiger zu Neapel auf und war Augenzeuge von dieser tragischen Geschichte, wo sich der Carlo d'Anjou so schlecht und grausam betrug gegen Herren, die an Würde mehr waren, denn er, und er ließ selbige auf einem Schaffot wie Diebe und Mörder richten. Ihm macht es unauslöschliche Schande, und Ehre macht es den jungen Herren, daß sie sich so männlich in ihrem traurigen Schicksal betrugen, und ihren Muth und große Seele bis in ihren Tod behielten. Jeden Menschen, der nur ein wenig Empfindung hat, wird es rühren, und er wird es betrauren, daß den trefflichen Prinzen auf eine

so schändliche Art ihre Lebenszeit verkiirzt worden. In der Schrift des Pfaffen ist das Mitleiden, welches die Menschen hatten mit den unglücklichen, schönen, jungen Leuten, die von Wuchs und Bildung so schön waren und so edle große Seelen besaßen, und so früh sterben mußten, recht kräftig ausgedrückt. Es ist noch mit den alten teutschen Wörtern geschrieben, die jetzo nicht mehr im Gebrauch sind. Bodmer legte sie mir aus, sonst würde ich ihre Bedeutung nicht gefühlt haben. Er erzählet eine rührende Geschichte. Ganz beherzt und ohne Furcht giengen sie aus dem Gefängniß nach dem Gericht und von da auf das Schaffot. Als sie da angekommen waren, sagte Friedrich: "ich will zuerst sterben!" "Nein, sagte Konradin, ich zuerst!" Fr. erwiederte: "Wie könnte ich Dich denn sterben sehen, da ich Dir versprochen habe, beizustehen und zu helfen?",,Nein, sagte K., ich kann Dich nicht für mich sterben lassen, denn Du folgtest mir aus Liebe, und ich nahm Dich Deiner Mutter und versprach ihr, Dich wieder in ihre Arme zu bringen, und ich wollte Dich mit meinem Leben beschützen." Unter der Zeit streckte Fr. den Kopf hin, und der Scharfrichter nicht faul, schlug ihn ihm ab. K. nahm den Kopf auf, der noch freundschaftliche Worte zu lallen schien, küßte ihn und drückte ihn an seine Brust und sagte: "Tausend, tausend Dank für die treue Liebe und Freundschaft!" Da er ihn genug geküßt und geherzt hatte, legte er ihn wieder hin; und nun wachte der Mensch in dem gesetzten Jüngling auf. Er sah den König und die Königin in Begleitung der Hofleute nicht weit davon auf einem Balcon stehen. Wild wendete er sich zum König und brach aus in heftige Scheltworte: "Du Hurenbube, weißt Du nicht, was Du heute für Unrecht thuest, so behandelt man nicht Kriegsgefangene und die wir mehr sind denn Du." - Nachdem er einen Ring vom Finger gezogen und einem teutschen Edelmann, den er stehen sah, zugeworfen hatte, um selbigen in Teutschland Jemand zu bringen, reichte er den Kopf hin, und der Scharfrichter hieb ihn ab. So starb der Letzte aus dem schwäbischen Haus.

Davon wäre auch ein schönes Bild zu machen, als er im

Zorn dasteht und den König schilt. Aber es wäre zu abscheulich zu sehen, weil der Todte dabei liegt. Darum habe ich das gewählt, als sie im Gefängniß sitzen und ihnen gesagt wird, sie haben morgen zu sterben. Wer da das Herz und den Muth behält, scheint mir eben so groß, als wer im Augenblick, da ihm das Leben genommen wird. Ich möchte Ihnen gern sagen, wie ich es vorgestellt habe, aber es ist doch immer undeutlich. Denn nach einer Beschreibung stellt man sich ein Bild immer anders vor. Ich will Ihnen lieber eine Zeichnung davon machen und die schicken. Die Figuren will ich Ihnen zum wenigsten nennen. Das Gefängniß stellt ein Zimmer im königl. Schlosse vor. K. und Fr. sitzen und spielen. Neben ihnen steht ein Anverwandter des Königs, der ein Freund der beiden Prinzen war; er liebte sie, weil er ihre vortrefflichen Eigenschaften kannte, und hatte sich viele Mühe gegeben, sie zu retten; aber vergebens. Jetzo kömmt er betrübt, und mitleidig kündiget er ihnen das Urtheil an. Er ist begleitet von einem Officier und einer Gerichtsperson, die das geschriebene Urtheil in der Hand hat. Dahinter steht ein Page und ein Aufwärter. - ehe ich es anfieng, stellte ich mir vor, daß es schwer seyn würde, und nun ich daran arbeite, finde ich erst, daß es außerordentlich schwer ist; denn man kann wenig Ausdruck in die Bewegung der Figuren machen, blos allein in den Gesichtern muß man es sehn. Ich habe mir zu meiner ersten historischen Arbeiten ein schweres Sujet gewählt, geräth es mir aber auch, so habe ich was Großes gethan, und dann denke ich, ich will bei dem Kopf anfangen zu studiren und nicht, wie die meisten Mahler, bei den Figuren, und darüber vergessen sie den Kopf, da doch das Gesicht die Hauptsache und das ist, wo man die Seele am meisten in sieht. Ich

werde auch alle Mühe auf die Gesichter wenden, um den rechten Ausdruck zu finden. Es ist nun schon ein Vierteljahr, daß ich daran zeichne. Den Kopf von K. habe ich schon mehr denn 10mal gezeichnet. und auch die andern hab ich nach verschiedenen Personen gezeichnet. Ich mache sie alle nach der Natur. Wenn ich Jemand finde, der was im Gesicht hat, das ich zu diesem oder dem andern brauchen kann, so zeichne ihn ihn; dann trage ich es mit meiner Idee zusammen. Keiner ist mir noch recht in der Zeichnung geworden, aber mit der Farbe und dem Pinsel glaube ich es heraus zu bekommen.

Nun muß ich Sie um etwas bitten, m. Lieber; wenn Sie mir das Geld, welches Sie mir versprochen zu schicken, jetzo übermachen könnten; denn ich habe es nöthig, um die Modelle, welche mir zu dem Bilde stehen, damit zu bezahlen; so viel es mir auch kostet und so wenig ich es habe, so will ich doch Alles anwenden, damit ich es nach der Natur mahlen kann. - Sollten Sie dem Fürst von Gotha schreiben und meiner gedenken, so melden Sie ihm doch auch, daß ich dieses Bild angefangen haben und gedenke, es ihm zu schicken, so wie ich gerne Alles an ihn geben möchte, das ich mache. Wenn ich nicht nöthig habe, es zu verkaufen, werde ich es auch thun; und sagen Sie ihm, daß ich kaum die Stunde erwarten kann, um zu ihm nach Gotha zu kommen, und dann unter der Anführung der klugen teutschen Köpfe zu arbeiten. - Ich habe einige Steine für Sie gesammelt, die Sie unter Ihre Sammlung legen können; auch versteinerte Muscheln; eine ist zu Krystall geworden; die habe ich am Berg, der aus solchen Muscheln besteht, selbst aufgehoben. Monte Mario besteht aus lauter Muscheln; er liegt ganz dicht bei Rom. Behalten Sie mich lieb.