

Frank Büttner

Ein konservativer Rebell – Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes „Götz von Berlichingen“

In den bewegten Jahrzehnten nach der Französischen Revolution befanden sich die Künstler in Deutschland in einer widersprüchlichen Situation. Auf der einen Seite stand die Kunst in einem so hohen Ansehen wie wohl kaum jemals zuvor. Auf der anderen Seite war die wirtschaftliche Lage für die meisten Künstler überaus problematisch, da die Aufträge von Seiten der Kirchen und der weltlichen Mächte nach der Säkularisation und dem Ende des Alten Reiches ausblieben. Im Zeitalter der napoleonischen Kriege waren die Künstler, zumal die jungen unter ihnen, auf sich gestellt. Die historische Situation hatte nicht unwesentlichen Anteil daran, daß das theoretische Postulat der Autonomie der Kunst sich endgültig durchsetzte, auch wenn Einzelne, allen voran die Nazarener, sich dagegen aufzulehnen versuchten.

Es war sehr schwierig, sich in diesen Zeitumständen als Künstler bekannt zu machen und durchzusetzen. Als eine Möglichkeit bot sich der Weg über die Druckgraphik an. Diese wurde zwar im System der Gattungen nicht sehr hoch eingestuft, doch konnte in diesem Medium mit relativ geringem finanziellen Einsatz eine große Verbreitung erreicht werden, weil der florierende Buchmarkt gute Verkaufschancen eröffnete. Das Stigma einer rein mechanischen Kunst, das durch die im 18. Jahrhundert dominierende Reproduktionsgraphik gerechtfertigt zu sein schien, war kompensiert worden durch die Kunsttheorie der deutschen Klassik, nach der die Erfindung das erste und entscheidende Kriterium für die Beurteilung von Kunstwerken sein sollte¹. Diese war auch in der graphischen Wiedergabe der Werke klar ablesbar. Der sensationelle Erfolg der Illustrationen, die John Flaxman zu den Werken von Homer, Aischylos und Dante geschaffen hatte, war ein weiterer Ansporn, sich dieser Gattung zuzuwenden². In ihrer unmittelbaren Nachfolge stand der Zyklus der „Argonauten“, den Joseph Anton Koch 1799 nach Zeichnungen von Asmus Jakob Carstens veröffentlichte³. Daß man in diesem Medium auch neue Wege gehen kann, zeigten die Brüder Riepenhausen mit ihren Illustrationen zu Tiecks „Genoveva“, vor allem aber Philipp Otto Runge mit der Folge seiner „Zeiten“, die er 1805 herausbrachte⁴. Größte Erfolge schließlich hatte Peter Cornelius mit seinen großformatigen Illustrationen zu „Faust“ und „Nibelungen“⁵. Cornelius wurde möglicherweise zu seinen Unternehmungen angeregt durch Franz Pforrs Illustrationen zu Goethes „Götz von Berlichingen“, die er im Frühjahr 1810 in Frankfurt gesehen haben könnte.

Anders als die Zyklen von Cornelius blieben die Zeichnungen Pforrs den Zeitgenossen weitgehend unbekannt⁶. Durch den frühen Tod des Künstlers – er starb am 16. Juni 1812 im Alter von vierundzwanzig Jahren in Albano – blieb das Werk ein Fragment und wurde nie in der Form, in der es geplant war, publiziert. Die Kunstgeschichte hat den Blättern später nie die Aufmerksamkeit gewidmet, die sie verdienen. In der bislang einzigen Monographie über Pforr von Fritz Herbert Lehr wird der Zyklus als Dokument

des „Erlahmens der Stilkraft“ des todgeweihten Künstlers gedeutet⁷. Dieser Einschätzung widersprach Richard Benz in seiner kleinen Schrift über die Zeichnungen, in der er jedoch hinsichtlich ihrer Chronologie an den Thesen von Lehr festhielt und wenig Neues zu ihrer Interpretation beibringen konnte⁸. Hier soll etwas von dem Versäumten nachgeholt werden.

Ausgangspunkt für alle Untersuchungen ist eine Folge von 10 Umrißzeichnungen, die Pffor im Juni 1810 durch den Sekretär der Frankfurter Museumsgesellschaft Professor Engelmann Goethe zukommen ließ und die sich noch heute im Goethe-Nationalmuseum in Weimar befinden (*Verz. II, 1-10, Abb. 1-6*). Die Illustrationen beziehen sich auf die Fassung des Schauspiels, die Goethe 1773 veröffentlichte, und die danach in zahlreichen Ausgaben und Nachdrucken verbreitet wurde⁹. Eine kurze Beschreibung dieser Blätter soll einen Überblick über den Zyklus geben.

Am Anfang steht die Begegnung zwischen Götz und Bruder Martin (*Verz. II, 1, Abb. 1*). Der Augustinermönch, der mit der tiefen Skepsis an seinem Stand an Martin Luther erinnert, preist Götz als den „Mann, den die Fürsten hassen und zu dem die Bedrängten sich wenden“. Götzens eiserne Hand, die er umfaßt, ist ihm „mehr wert als Reliquienhand“¹⁰. Das zweite Blatt (*Verz. II, 2, Abb. 2*) stellt die Unterredung in der Adelheid von Walldorf den schwankenden Weislingen dadurch auf ihre Seite zu ziehen weist, daß sie ihn scheinbar schroff zurückweist. Wie die Zofe Adelheids sagt, glich Weislingen Kaiser Maximilian „als wenn er sein Sohn wäre“¹¹. Pffor geht darauf ein, indem er Weislingen vor dem Porträt des jugendlichen Kaisers zeigt. In der Haltung Weislingens kommt schon die Charakterisierung Adelheids zum Ausdruck, nach der er ihr „weinend wie ein kranker Poet, melancholisch wie ein gesundes Mädchen“ erschien. Im dritten Blatt (*Verz. II, 3, Abb. 3*), das die Szene „Im Spessart“ illustriert, berichtet der junge Georg Götz und Selbitz davon, daß Weislingen wortbrüchig geworden ist und sich auf die Seite der Fürsten gestellt hat. Die Nachdenklichkeit des an den Baum lehrenden Götz und der grimmige Blick des einbeinigen Selbitz geben den Stimmungslage des Textes sehr gut wieder. Im folgenden Blatt (*Verz. II, 4*) der „Bauernhochzeit“ sitzen Götz und Selbitz zusammen mit dem Brautvater an einem Tisch und unterhalten sich mit dem am Tisch stehenden Bräutigam über das fragwürdige Wirken der „modernen“ Rechtspflege, die den Kontrast zur Selbsthilfe von Götz bildet. Georg tritt hinzu, um zu melden, daß der Zug Nürnberger Kaufleute, der überfallen werden soll, sich nähert. Darauf bezieht sich das fünfte Blatt (*Verz. II, 5, Abb. 4*). Zwei Nürnberger Kaufleute werfen sich in Nürnberg vor Kaiser Maximilian nieder, um von ihm Hilfe gegen Götz zu erbitten. Das Motiv der Ähnlichkeit zwischen Maximilian und Weislingen wird hier wieder aufgegriffen, aber anders als im zweiten Blatt wird der große Altersunterschied zwischen beiden sichtbar gemacht. Für das Porträt Maximilians griff Pffor auf den Holzschnitt Dürers zurück. In Blatt sechs (*Verz. II, 6*) stellt Pffor den verwundeten Selbitz dar, der unter einem Wachturm am Boden liegt. Begleitet von einer bewaffneten Schar ist Götz zu Pferd herangekommen. Georg reitet hinter ihm. Mit der Adlerfahne in der Hand wird ein Motiv aus dem Bericht über das Kampfesgeschehen aufgegriffen. Das siebte Blatt (*Verz. II, 7, Abb. 5*) zeigt die Konfrontation zwischen Götz und den kaiserlichen Räten auf dem Rathaus zu Heilbronn, die den aufrührerischen Ritter zwingen wollen, Urfehde zu schwören, also auf alle kriegerischen Handlungen zu verzichten. Auch das Aufgebot der mit Stangen

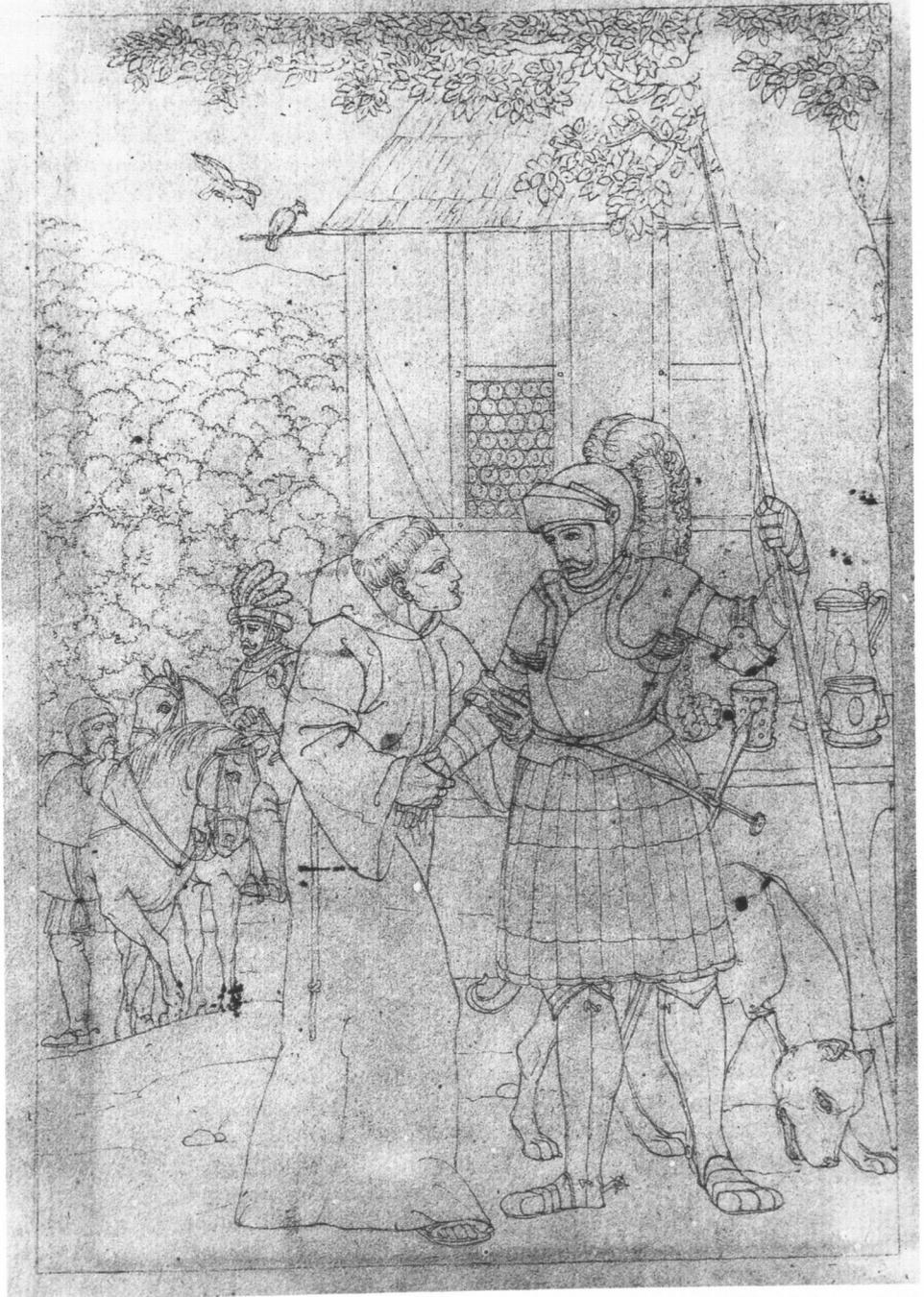


Abb. 1: Franz Pforr, Götz und Bruder Martin (zur Szene Akt 1,2: „Herberge im Wald“), Bleistift; (Verz. II,1)

bewaffneten Bürger kann den Widerspenstigen nicht beeindrucken. Thema des achten Blattes (*Verz. II,8, Abb. 6*) ist der Bauernkrieg. Durch seine zunehmend problematische Lage wurde Götz an die Seite der aufrührerischen Bauern geführt. Er erklärte sich bereit, deren Scharen eine Zeit lang zu befehlen. Pforr stellt dar, wie Götz den Bauernführern seine eiserne Hand anbietet. Hinter ihm sind der junge Georg, der die Pferde hält, und Lerse zu sehen. Die bewaffnete Bauernschar rechts und vor allem das brennende Dorf und die von Rauchwolken umgebene Kirche im Hintergrunde, sollen auf die Fragwürdigkeit dieses Paktes verweisen. Die Folge schließt mit zwei Sterbeszenen. Im neunten Blatt (*Verz. II,9*) bekennt der sterbende Weislingen Götzens Schwester Maria, mit der er verlobt war, sein elendes Verhalten. Der Brief auf dem Tisch ist das Todesurteil für Götz, das er zerrissen hat. Das offene Fenster im Hintergrunde und das davor am Boden liegende Barett verweist auf den Selbstmord von Franz, dem Kammerburschen Weislingens, der von Adelheid verführt seinem Herren das tödliche Gift verabreicht hatte. Das letzte Blatt (*Verz. II,10*) zeigt den sterbenden Götz, der auf einer Bank in dem von Mauern umgebenen Gärtchen seines Gefängnisses sitzt. Seine Frau Elisabeth und sein treuer Gefolgsmann Lerse stützen den Sterbenden. Vor der Gruppe steht Marie. Alle drei blicken auf Götz. Mit ihren Blicken soll der Betrachter die pathetischen Schlußworte des Dramas assoziieren: „Edler Mann! Wehe dem Jahrhundert, das dich von sich stieß!“ „Wehe der Nachkommenschaft, die dich verkennt!“¹²

Die für Goethe angefertigten Blätter sind Umrißzeichnungen, die auf jede Modellierung verzichten und nur die strukturierenden Binnenlinien angeben. Es sind Pauszeichnungen, bei denen jede einzelne Linie jedoch sorgfältig nachgezogen wurde und auch einzelne Korrekturen angebracht wurde, wie man beispielsweise im Blatt ‚Adelheid und Weislingen‘ sehen kann. In einem Brief an seinen Freund Passavant vom Juli 1811 schreibt Pforr: „In den Zwischenstunden arbeite ich meine Zeichnungen zum Götz von Berlichingen aus, von denen ich die Konturen, wie ich sie vor meiner Abreise von Wien ausgearbeitet hatte, an Goethe geschickt“¹³. Lehr und Benz neigten dazu, diese „Konturen“ mit dem eigentlich intendierten Werk zu identifizieren, doch das trifft nicht zu. Es sind auf den Umriß reduzierte Nachzeichnungen, die einen bestimmten Stand der Ausarbeitung dokumentieren, mit dem Pforr in Italien allerdings nicht mehr zufrieden war, so daß er sich in Italien vornahm, sie noch einmal zu „bearbeiten“, um sie in Deutschland herauszugeben, wobei er jedoch Schwierigkeiten befürchtet, „da ich sie ausführe und nicht in die jetzige Sucht der Künstler geraten will, Konturen zu machen; denn das ist das Verderbnis der Kunst“.

Es besteht Einigkeit darin, daß eine Serie von fünf Blättern (*Verz. VI,1-5, Abb. 9*), von denen gegenwärtig jedoch nur drei nachweisbar sind, die sich im Städelschen Kunstinstitut befinden, mit diesen „ausgeführten“ Zeichnungen zu identifizieren sind. Diese Serie hat Pforr mit einer Reihe von Entwürfen im Berliner Kupferstichkabinett vorbereitet (*Verz. V,1-4, Abb. 8*). Diese wurden von Lehr und Benz als die frühesten in der Folge der erhaltenen Zeichnungen angenommen. Das ist jedoch falsch. Schon ein flüchtiger Blick auf die drei Fassungen der Szenen von ‚Götz und Bruder Martin‘ oder ‚Adelheid und Weislingen‘ genügt, um festzustellen, daß die Berliner Entwürfe in der Figurengestaltung, wie beispielsweise in der Charakterisierung der Adelheid, und in der Raumgestaltung, etwa mit der Flucht der



Abb. 2: Franz Pforr, Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheids Zimmer“), Bleistift; (Verz. II,2)

Gebäude im ersten und der fluchtenden Kaminwand im zweiten Blatt, eindeutig der römischen Folge zuzuordnen sind.

Eine weitere Folge von drei Blättern in Berlin (*Verz. IV,1-3, Abb. 7*) in denen Pforr die Kompositionen in ein größeres Format übertrug, stimmen in der Raumgestaltung mit den Weimarer Konturen überein, wie vor allem das erste Blatt deutlich zeigt. In einzelnen Figurenmotiven, etwa in der Art wie Bruder Martin die eiserne Hand von Götz hält, oder in der Gewandung Weislingens im zweiten Blatt, bereiten sie die „ausgeführte“ Folge, vor ohne mit ihr übereinzustimmen. Sie sind also zwischen den Weimarer „Konturen“ und die Berliner „Entwürfen“ einzuordnen.

Nachdem die Abfolge dieser vier Gruppen von Zeichnungen feststeht, stellt sich die Frage, wie denn die Zeichnungen aussahen, nach denen Pforr die „Konturen“ für Goethe angefertigt hat.¹⁴ Hier muß eine Gruppe von grau lavierten Federzeichnungen in den Blick genommen werden, von denen Lehr nur zwei Blätter bekannt waren. Eines davon befindet sich im Städelschen Kunstinstitut (*Verz. I,3, Abb. 10*) und stellt die Begegnung zwischen Götz und den Bauernführern dar. Lehr sah in diesem Blatt „einen ersten Versuch zur ‚Ausführung‘ des Zyklus“, der nach den Weimarer Konturen angefertigt worden sein soll. Die Lavierung war für ihn ein erster Schritt hin zur modellierenden Behandlung in der letzten Serie¹⁵. Das Blatt, das auf der Rückseite gerötelt ist und offensichtlich zum Durchpausen verwendet wurde, entspricht im Format genau der Weimarer Kontur. Wenn man formatgleiche Kopien auf Folien anfertigt und übereinanderlegt, dann kann man feststellen, daß die Linien der Umrißzeichnung genau mit denen der lavierten Zeichnung übereinstimmen, wobei es einige bezeichnende Modifikationen gibt. In der Zeichnung im Städel ist die Rechte, die Götz vorstreckt, nicht die „eiserne Hand“, dies ist sie erst in der Konturzeichnung geworden, die damit der expliziten Angabe des Schauspiels entspricht. In der Konturenzeichnung ist auch die Klosteranlage im Hintergrund mit ihrer barocken Turmhaube durch einen hoch aufragenden gotischen Bau ersetzt worden. Aus dieser Beseitigung des „Fehlers“ und des Anachronismus ist zu folgern, daß Pforr zunächst die lavierte Zeichnung geschaffen hat. Die These der Priorität der lavierten Zeichnungen ist zu erhärten, wenn man Blätter hinzuzieht, die bei Lehr noch nicht zu finden sind. Ein der bisherigen Literatur über Pforr ganz unbekanntes Blatt stellt die Szene im Rathaus zu Heilbronn dar (*Verz. I,2, Abb. 11*). Es ist mit der Sammlung Julius S. Held an die National Gallery in Washington gekommen. Das in Feder und grauer Lavierung gearbeitete Blatt stimmt im Bildfeld mit der Weimarer „Kontur“ überein. Wie man wieder mit Kopien auf Folien leicht feststellen kann, passen beide Zeichnungen genau zusammen, von wenigen Abweichungen abgesehen. Die markanteste Abweichung findet sich auch hier in der Gestalt des Götz, der in der Washingtoner Zeichnung seine eisenbewehrte Linke den bewaffneten Bürgern entgegenstreckt, während in der Weimarer Zeichnung seine Rechte die „eiserne Hand“ ist. Pforr machte hier mithin denselben „Fehler“ wie im Blatt im Städelschen Kunstinstitut.

Ein anderes Blatt befindet sich in einer Privatsammlung in Lübeck und ist 1998 erstmals ausgestellt worden (*Verz. I,4*). Es stellt die Szene in der Herberge dar, in der sich Götz und Selbitz mit Braut und Bräutigam unterhalten¹⁶. Das Blatt stimmt in den Maßen wieder mit dem Weimarer Umriß genau überein, es Blatt zeigt die Szene jedoch seitenverkehrt. Wenn man Kopien auf Folien übereinanderlegt, ist auch in diesem Fall

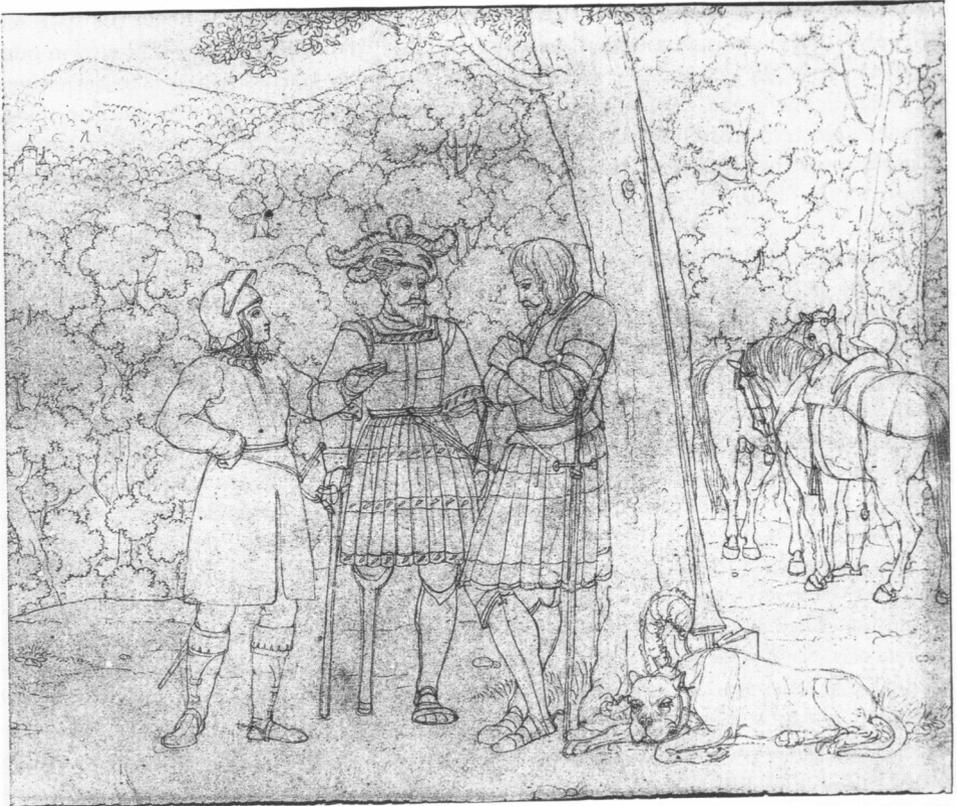


Abb. 3: Franz Pfaff, Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“), Bleistift; (Verz. II, 3)

festzustellen, daß die Blätter genau übereinstimmen, lediglich mit kleinen Verschiebungen im Figurenabstand. Auch in der Lübecker Zeichnung ist Götzens Linke die „eiserne Hand“. Eine sonderbare Abweichung besteht darin, daß an dem Schwert von Selbitz die Parierstange fehlt, so daß es aussieht, als habe er einen Stock in der Hand. Ein anderes merkwürdiges Detail ist der Schattenstreifen in der Ecke der links den Raum abschließenden Wand, der von der Beleuchtungssituation her unmotiviert ist, der sich aber in der letzten Fassung der Szene genauso wiederfindet. Die Lavierung ist etwas härter und flächiger als auf dem Blatt in Washington und im Stadel. Das letzte hier zu erwähnende Blatt stellt die Szene „Im Spessart“ dar und zeigt Götz mit Selbitz und Georg (Verz. I,1, Abb. 12). Es ist im Besitz des Goethe-Museums in Frankfurt. Dem Format nach ist es etwas kleiner als die Weimarer Umrißzeichnung und zeigt die Szene auch seitenverkehrt, dennoch stimmen die Figuren in ihren Umrissen recht genau überein¹⁷. Eine lockere Vorzeichnung in Bleistift läßt vermuten, daß dieses Blatt ein Entwurf war, dem wohl eine genauere Ausarbeitung gefolgt ist. Im Format unterscheidet es sich von dem entsprechenden Blatt in Weimar. Es ist das früheste der erhaltenen Blätter.

In der Zeichentechnik schließen sich diese lavierten Zeichnungen gut an die späteren Wiener Pinselzeichnungen und Aquarelle, wie die Darstellungen von Wallenstein oder Macbeth, an¹⁸. Die etwas härtere Lavierung des Lübecker Blattes nähert sich derjenigen der ‚Häuslichen Szene‘ im Städel. Es ist daran zu erinnern, daß auch Overbeck in seiner Wiener Zeit gerne mit Tuschlavierungen arbeitete. Die Weimarer Zeichnungen sind als Umrißkopien dieser ersten Serie getuschter Zeichnungen zu werten. Der Vorgang der Kopie zwang Pforr in der Linienführung zu einer Reduktion auf das Wesentliche. Insofern verhalf dieser Arbeitsschritt ihm zur Klärung der Komposition und Figurenanlage. Ob Pforr diese Tuschzeichnungen oder weitere Kopien, vielleicht diejenigen, die sich einst in der Dresdener Sammlung Lahmann befunden haben, mit nach Rom nahm, muß offen bleiben. Jedenfalls knüpfte er, als er nach einem halben Jahr oder mehr die Arbeit wieder aufnahm, bei den Umrissen an, zunächst mit den drei Blättern in größerem Format (*Verz. IV, 1-3*), um dann zu dem ursprünglichen Format zurückzukehren. Die Überarbeitung, die er in den Berliner „Entwürfen“ vornahm, galt wie erwähnt der Raumdarstellung, vor allem aber den Figuren, die in den Proportionen kräftiger, in den Haltungsmotiven bewegter und sprechender wurden. Zum Teil sind dies nur Nuancen, wie die Armhaltung des Bruders Martin oder der leicht verstärkte Kontrapost von Götz im ersten Blatt. In anderen Fällen erreichte Pforr eine entschiedene Steigerung des Ausdrucks, so in den Figuren von Weisingen und Adelheid im zweiten Blatt. Bemerkenswert ist schließlich die mit dem Berliner Entwurf vorgenommene Seitenverkehrung der Komposition der Kaufleute vor Maximilian. Wenn der Blick des Betrachters über die knienden Kaufleute zum Kaiser hinauf gelenkt wurde, so hat das Herabblicken des Kaisers stärkeres Gewicht. Zugleich wird Weisingen in seiner zwispältigen Haltung hervorgehoben. Nach rechts hin wird die Komposition durch den Säulenbrunnen abgeschlossen, der von einem Engel bekrönt wird, der Schilde mit dem Doppeladler und mit dem Pinienzapfen, dem Stadtsymbol von Augsburg, hält. Der Pfau auf dem Brunnenrand steht für den Reichtum der Handelsstadt.

Die Berliner Blätter sind, wie Schwärzung und Prägespuren belegen, zum Durchpausen benutzt worden. Sie bereiteten die Reinzeichnung vor, die Pforr wie erwähnt im Sommer 1811 ausführte. Diese letzte Fassung steht in entschiedenstem Gegensatz zum malerischen Charakter der ersten lavierten Zeichnungen. Mit spitzem und hartem Bleistift arbeitete Pforr jedes Detail und vor allem die Modellierung heraus. Die Linienführung belegt, daß er sich am Kupferstich des 16. Jahrhunderts orientierte. Jede dieser Linien konnte und sollte von einem Stecher in die Kupferplatte übertragen werden. Genau wie Cornelius in seinen Faust-Illustrationen vollzog Pforr die Abkehr von dem bis dahin üblichen Verfahren, bei dem der Erfinder mit Lavierungen nur die Helligkeitswerte angab, die Übertragung in das Liniengerüst des Stiches jedoch ganz dem Stecher überlassen blieb. Die Linienführung der „ausgeführten“ Zeichen ist genauso als Rückwendung zu einem „altdeutschen“ Stil wie die flächige Farbgebung in Pforrs späten Gemälden.

Lehr hat diese letzten Zeichnungen ausgesprochen negativ bewertet, als Dokument des künstlerischen Niederganges des kranken Pforr. Er konstatiert in ihnen eine „unbefriedigende Vermischung“ von Umrißstil und Binnenzeichnung. „Alle vor ihnen entstandenen Zeichnungen zum Götz sind noch ohne jede Binnenmodellierung gearbeitet [...] aber die Umrißlinie vermag nicht mehr für sich alleine zu bestehen. So kommt es zur



Abb. 4: Franz Pfört, Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen (zur Szene Akt III,1: „Augsburg. Ein Garten“), Bleistift; (Verz. II,5)

Binnenzeichnung.“¹⁹ Das Urteil basiert auf einer Fehleinschätzung. Lehr hat die durchgepausten Kopien für Goethe als das von Pffor intendierte Werk genommen und nicht erkannt, daß die modellierten Pinselfzeichnungen am Anfang der Reihe der erhaltenen Zeichnungen stehen.

Dieses Fehlurteil legt nahe, Lehrs Beurteilung der Linie im Werk von Pffor, auf die in der Literatur immer wieder zurückgegriffen worden ist, zu überdenken. Daß der Zeichnung in der Kunsttheorie der Nazarener eine Schlüsselstellung zukommt, ist zu Recht immer wieder betont worden. Diese hohe Wertschätzung der Zeichnung hatte in der europäischen Kunstgeschichte Tradition, man denke nur an die Aussagen zum Begriff des „Disegno“ bei Vasari und anderen. Um 1800 hatte diese Auffassung neues Gewicht und philosophische Legitimation bekommen, beispielsweise durch Kant, der feststellte, daß die Zeichnung in allen Bildkünsten „das Wesentliche“ sei²⁰. Noch näher kommt man den Auffassungen der Nazarener, wenn man heranzieht, was Schelling in seiner „Philosophie der Kunst“ über die Zeichnung gesagt hat: „Nur durch die Zeichnung also ist die Malerei überhaupt Kunst, so wie sie nur durch die Farbe Malerei ist“²¹. Die „Wahrheit“ ist die „Hauptforderung, welche an die Zeichnung gemacht werden muß“. „Der Künstler welcher sie im wahren Sinn erreichen will, muß noch viel tiefer suchen, als sie die Natur selbst angedeutet hat, und als die bloße Oberfläche der Gestalten zeigt. Er soll das Innere der Natur enthüllen“.

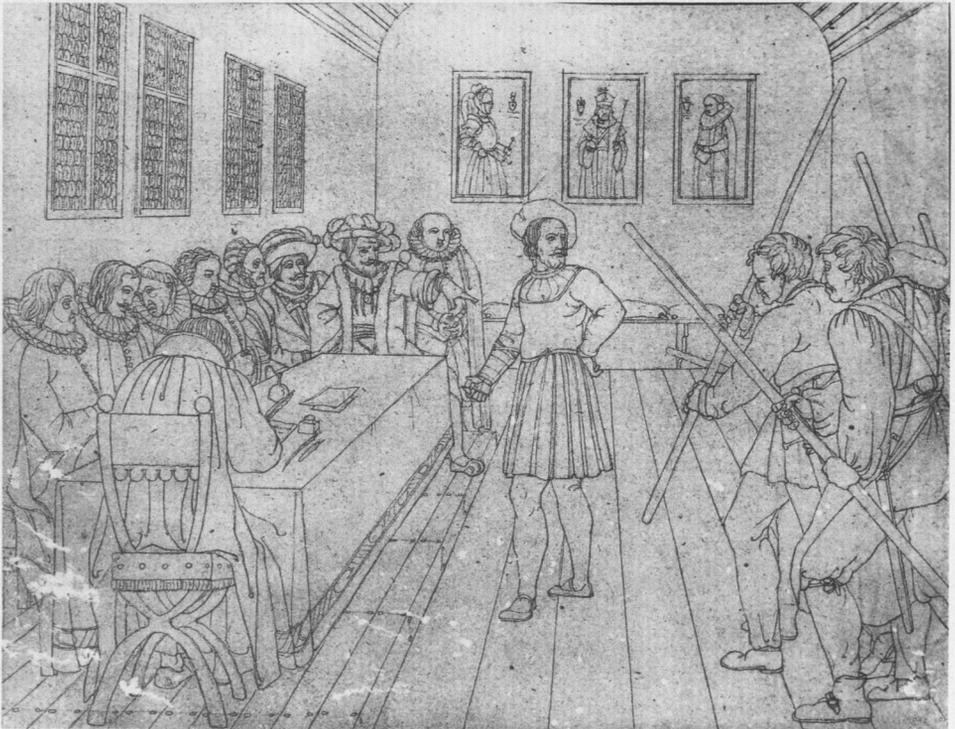


Abb. 5: Franz Pffor, Götz im Rathaus von Heilbronn (zur Szene Akt IV,2: „Rathaus“), Bleistift; (Verz. II,7)

Das grundlegende Prinzip der Zeichnung bei Pforr suchte Lehr mit dem Begriff der „abstrakten“ oder „reinen“ Linie zu fassen, den er entschieden von der „plastischen“ Linie des akademischen Klassizismus absetzte²². Der typische Vertreter dieser „plastischen“ Linie ist für ihn John Flaxman mit seinen Umrißillustrationen. Die Linie bei Flaxman ist mit dem von Lehr geprägten Begriff durchaus zu bezeichnen. Sie ist Resultat eines Prozesses der Reduktion der Gegenstandsform auf die ihn umreisende Linie, bei der die Linie, beispielsweise durch ihr sanftes An- und Abschwellen, auf die plastischen Qualitäten des mit ihr bezeichneten Körpers verweist. Die „abstrakte“ Linie dagegen definierte Lehr als „von Gegenstand und Körperraum gänzlich abstrahierend, von außen – was hier ein Außerräumliches, Geistiges bedeutet – in die Erscheinung hineingesehen“. Ob man wirklich sagen kann, daß die Linie bei Pforr vom Gegenstand gänzlich abstrahiere, scheint mir mehr als zweifelhaft. Lehr stellte zutreffend fest, daß es Pforr darum ging, in seinen Werken die „wirkliche Natur“ wiederzugeben, oder – in Übereinstimmung mit dem Losungswort der Lukasbrüder – die „Wahrheit“ der Natur²³. Diese Wahrheit ist nicht mit photographischer Genauigkeit zu erreichen, sondern nur mit dem von Gefühl oder Empfindung gelenkten Blick auf das Wesen der Dinge, oder, wie Schelling sagte, das „Innere der Natur“²⁴. Den neueren Künstlern warf Pforr vor, daß sie alles auf die „meisterhafte Behandlung“ setzen, „so daß man am Ende gar nicht mehr den Gegenstand betrachtet und nur die Kunst bewundern muß, die sich in der Bravour des Pinsels zeigt“²⁵. Diese auch in ihren Mitteln autonome Kunst verfehlt notwendigerweise die Wahrheit der Natur. Pforr dagegen ist fasziniert von der Kunst der altdeutschen Meister und der Frührenaissance: „Man wirf den Alten ihre Härte und Bestimmtheit in den Konturen vor, das ist ein Fehler, den ich sehr wünsche zu besitzen, was ist leichter, einen Körper zu zeichnen mit einer Kontur, die die Breite eines Haars nicht überschreiten darf, oder mit einer, die zwei Finger breit ist und sich dazu noch in den Hintergrund verliert.“ Ziel von Pforr ist die größtmögliche Bestimmtheit in der die Form umzeichnenden Linie²⁶. Die Besonderheit der aus diesem Bemühen resultierenden Linie ist ihr dienender Gegenstandsbezug, in dem die Linie keine Eigenwertigkeit anstrebt und – im Gegensatz zur „plastischen“ Linie – substanzlos bleibt. Sie nähert sich der in geometrischen Zeichnungen eingesetzten Linie, die der Definition nach keine Breite besitzt und nur Grenze der von ihr eingefassten Fläche. Konsequenter und bezeichnender ist, daß die so konzipierte Zeichnung zur Flächenfüllung strebt, ob nun in der Lavierung, wie in der „Häuslichen Szene“ im Städel, oder in der farbigen Ausführung der Gemälde.

Eine weitere Bestimmung des Zeichenstils von Pforr versuchte Lehr durch die Abgrenzung von Cornelius zu geben. Der eine wie der andere bediene sich der „abstrakten“ Linie, aber bei Pforr sei die Linie als „stetig“ zu definieren, bei Cornelius als „bewegt“. Lehr geht bei seinem Vergleich von Cornelius' Titelblättern zum ‚Faust‘ aus, die jedoch mit ihrer Imitation des Stils von Dürers Gebetbuch-Zeichnungen in seinem Werk Ausnahmeerscheinungen sind. Gleichwohl ist die Beobachtung richtig, daß die Linie bei Cornelius einen anderen Stellenwert hat als bei Pforr. Cornelius setzte eine Tradition fort, die sich vor allem auf Asmus Jakob Carstens berief, in der die Linie stets eine Doppelfunktion von Gegenstandsbezeichnung und autonomer, ornamentaler Erscheinung hat, in der das Gegenständliche transzendiert und der Status des autonomen Kunstwerkes unterstrichen wird²⁷. Diese sozusagen selbstbewußte Linie, die sich



Abb. 6: Franz Pforr, Götz und die Bauernführer (zur Szene Akt V,2: „Feld“), Bleistift; (Verz. II,8)

den Gegenstand unter ihr Formideal unterwirft, findet man bei Pforr nicht. Die Bestimmtheit der Linie, die er sucht, ist heteronom, dient dem Gegenstand und der „Wahrheit“ des Bildes, und steht somit im Gegensatz zur Auffassung von Cornelius. Beide stimmen allerdings darin wieder überein, daß die Umrißzeichnung nicht das Ziel ihrer künstlerischen Arbeit ist. Bei Cornelius war die Umrißzeichnung der für den Werkprozeß wesentliche Punkt, in der die Komposition zu größtmöglicher Bestimmtheit geführt wurde, um danach „ausgeführt“, also farbig oder mit graphischen Mitteln vollendet zu werden. Dies gilt offensichtlich auch für Pforr. Seine beiden Darstellungen aus der Geschichte des Rudolf von Habsburg gelten zu Recht als der Höhepunkt seines Schaffens. Im zeichnerischen Werk ist Pforr nur in einzelnen Werken wie der erwähnten ‚Häuslichen Szene‘ zu vergleichbarer Klarheit gekommen. Die letzte Fassung der Götz-Illustrationen sind als Versuch zu werten, sich die Bestimmtheit des altdeutschen Kupferstichs anzueignen. Dies geschah sicher auch im Hinblick auf die beabsichtigte Publikation.

Für diese Publikation entwarf Pforr in Rom Titel- und Schlußblatt, um seine Illustrationsfolge zu einem Zyklus abzurunden. Das Schlußblatt (Verz. VII,2, Abb. 14) zeigt das Grab von Berlichingens, über dem ein großes Kreuz mit Kruzifix aufgerichtet ist. Es befindet sich in einem überwölbten Raum. Die rückwärtige Wand öffnet sich

mit zwei großen rundbogigen Fenstern, die einen Ausblick in eine weite, bergige Landschaft gewähren. Am Grab knien Elisabeth, die Witwe des Ritters, und ihr Sohn Karl. Links und rechts unter dem Kreuz stehen Maria und Lerse in unübersehbarer Anspielung an die Tradition der Kreuzigungsgruppen. Der Gekreuzigte wird frontal dargestellt, mit fast waagrecht ausgestreckten Armen und einem nur leichten Ausschwingen des Oberkörpers. Der Kopf ist nach links geneigt und nach vorne gesunken. Nicht nur für die Kunsttheorie der deutschen Klassik war die Darstellung des gekreuzigten Christus ein schwieriges Problem. Overbeck hat das Thema lange gemieden. Pforr vermied jeden übermäßigen Ausdruck des Leidens, der als anstößig und bei einer Gottesdarstellung unangemessen empfunden wurde. Im Figurentypus orientierte er sich möglicherweise an Kruzifix-Darstellungen von Perugino, ohne daß jedoch ein genaues Vorbild angegeben werden könnte. Auch der frontal gesehene, nach hinten geöffnete Raum hat im Werk Peruginos seine Vorbilder.

Das Titelblatt konzipierte Pforr als Arabeske (*Verz. VII, 1, Abb. 13*). Der Titel wird von Szenen mit Amoretten umgeben. Unten rechts sitzt ein Putto auf einem Pferd und setzt sich mit einer Stechlanze gegen eine Schar von Putten zur Wehr, die mit Speißen und Hellebarden auf ihn eindringen. Am linken Bildrand kniet ein Putto am Boden, auf ihm steht ein anderer, der einen dritten emporhebt, so daß dieser den Ast des am linken Rand sichtbaren Baumes ergreifen kann, um sich emporzuschwingen zu der Gruppe von acht Figuren, die auf einem quer über das Bild reichenden Ast des Baumes sitzen und den oberen Bildstreifen einnehmen. Der mittlere mit Krone, Szepter und Reichsapfel ausgerüstet, spielt den Kaiser oder König. Rechts von ihm sitzen drei Putten, die Bischofsmitren tragen, auf der gegenüberliegenden Seite vier weitere mit unterschiedlichen Attributen. Derjenigen neben dem „Kaiser“ trägt ein Schwert, derjenige ganz rechts einen Deckelpokal. Es ist erstaunlich, daß in der Literatur bislang noch nicht erkannt wurde, daß mit dieser Puttenriege das Kurfürstenkollegium gemeint ist. In die Darstellung mag auch etwas von der Vorstellung vom Ständebaum eingeflossen sein. Der etwas unglücklich kletternde Putto links versucht, sich vom Ritterstand zum Fürstenstand emporzuschwingen. Lehr hat zutreffend darauf hingewiesen, daß Pforr entscheidende Anregungen durch die Zeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians erhalten hat, die 1808/09 von Strixner in Lithographien publiziert worden waren²⁸. Nicht nur die Idee der Arabeskenrahmung fand er dort vorgebildet, sondern auch die spielerische Transponierung würdiger Themen in die heitere und leichte Welt der Amoretten. Einen Anstoß dazu, so vermutete Lehr, habe die zweite Rezension der Lithographien Strixners gegeben, in der Goethe und Heinrich Meyer ausdrücklich auf die Darstellung des reitenden Christkinds hinwiesen, in der sie eine Anspielung auf den Einzug in Jerusalem erkannten, „unter Figuren“ von Kindern, wie dies auch von antiken Reliefs bekannt sei²⁹. Aber auch die Dichtung selbst gab Anregung zu dieser spielerischen Travestie. In dem Gespräch, das Pforr im zweiten Blatt des Zyklus illustriert, versucht sich Weislingen vom Bamberger Hof zu lösen, indem er sich auf sein Versprechen beruft, das er Götz gegeben hat.

„Die Ritterpflicht, der heilige Handschlag“ sind es, durch die er sich genötigt fühlt, abzureisen. Adelheid schiebt dieses Argument beiseite: „Geht! Geht! Erzählt das Mädchen, die den ‘Theuerdank’ lesen und sich so einen Mann wünschen. Ritterpflicht! Kinderspiel!“³⁰



Abb. 7: Franz Pforr, Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheids Zimmer“), Bleistift; (Verz. IV,2)

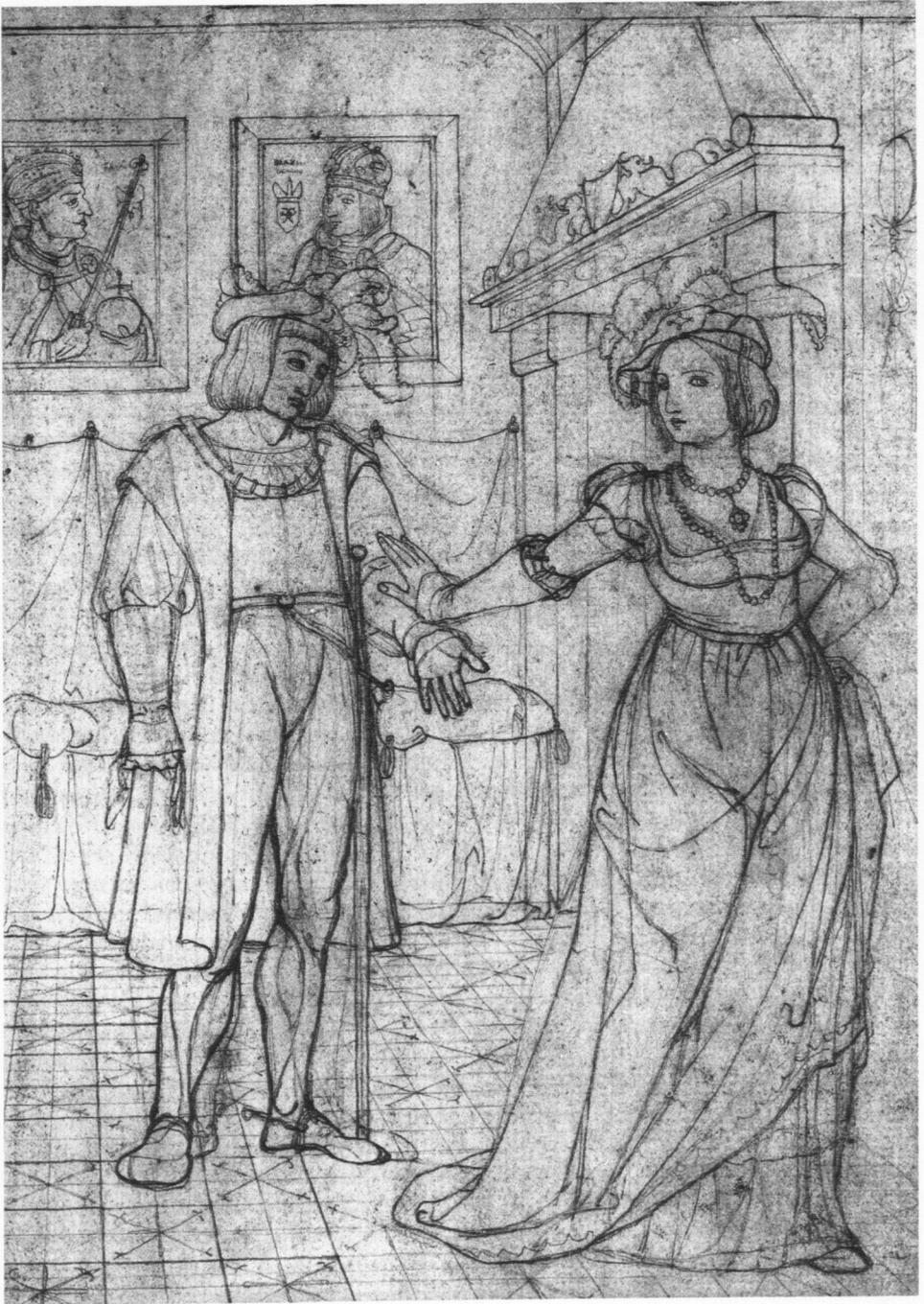


Abb. 8: Franz Pforsch, Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheidens Zimmer“), Bleistift; (Verz. V,2)

In der anbrechenden neuen Zeit, in der das Leben durch die Gesetze geregelt wird, hat der Ehrenkodex des Rittertums seinen Stellenwert verloren. Mit Pforrs Titelblatt sollte der Betrachter mit ironischer Brechung in die Ritterwelt als Welt eines „Kinderspiels“ eingeführt werden. Allerdings wäre es voreilig, darin ein Herabsetzen oder Lächerlichmachen zu sehen. Hier schwingen positive Konnotationen mit, die sich aus dem neuen Verständnis der Romantik für das Kind und die Sehnsucht nach dem Unschuldstand der frühen Jahre speisen. Die Ritterzeit kann als glückliche Kinderzeit des Reiches aufgefaßt werden, dessen Greisenalter und Untergang die Generation, der Pffor angehörte, miterlebt hatte.

Die aus dem Text gewonnene Begründung für den Modus des Titelblattes ist ein Beleg dafür, daß Pffor Goethes Schauspiel sehr genau gelesen hat, auch wenn er in den ersten Illustrationen noch nicht wußte, welche Hand von Götz die eiserne war³¹. Viele weitere Belege wären anzuführen, die sich auf die Charakterisierung der Figuren, die Wahl des Momentes der Darstellung und Details der Szenerie beziehen. Einige wenige Hinweise sollen dazu noch gegeben werden. In der ersten Szene des zweiten Aktes bemerkt der scharfzüngige Liebetraut im Gespräch mit dem Bischof und Adelheid, daß die in Mode gekommenen Porträts nur dazu dienen „die leeren Seiten nämlich unserer Zimmer und unsers Charakters zu tapezieren“. In der Darstellung des Dialogs zwischen Weislingen und Adelheid greift Pffor diesen Hinweis auf, zeigt zunächst ein Porträt, in den späteren Fassungen zwei Kaiserporträts an der Wand und nutzt dies zugleich dazu, dem Betrachter die Beobachtung des Kammerfräuleins von Adelheid, daß Weislingen dem Kaiser wie ein Sohn ähnele, zu verdeutlichen. Die schwache und schwankende Haltung Weislingens, die gespielte Ablehnung Adelheids, die sich ihrer Attraktivität bewußt ist, werden von Pffor überzeugend veranschaulicht, in den späten Fassungen der Illustration noch besser als in den frühen. Auch die Charakterisierung Weislingens in der Szene mit dem Kaiser und in der Sterbeszene zeigen, daß Pffor eine sehr genaue Vorstellung von dem Charakter der Figuren hatte.

Die genaue Textkenntnis beweist sich auch in der Auswahl der Szenen. Das Eröffnungsbild mit Bruder Martin und Götz ist geeignet, die moralische Integrität von Berlichingens bewußt zu machen. Die Szene im Rathaus von Heilbronn zeigt seine Standhaftigkeit. Während die Bauerhochzeit die positive Seite seiner Volksverbundenheit andeutet, steht die Begegnung mit den Bauernführern für das problematische Bündnis, mit dem der Abstieg besiegelt wird. Bezugspunkt der Handlung ist immer wieder der Kaiser und folgerichtig ist die Maximilians Begegnung mit den Nürnberger Kaufleuten gleichsam ein Angelpunkt des Stückes. Bewußt wird hier der alt gewordene Kaiser gezeigt, der nicht mehr wirklich Herr der Situation ist.

Die Gliederung des Zyklus ist sehr durchdacht. Götz tritt in sieben Illustrationen auf. Sein Weg und Niedergang ist das zentrale Thema. Nur in der zweiten und vorletzten Szene, sowie in der mittleren Szene tritt er nicht auf. Die Szenen mit Weislingen zeigen den Gegenspieler, der für die neue Zeit steht, die nicht mehr die Zeit der Ritter, nicht mehr die Zeit von Treu und Glauben ist, sondern die Zeit der Höflinge und der Falschheit. Der Kaiser in seiner Schwachheit kann dieser Entwicklung nichts entgegenzusetzen.

Es ist wohl nicht zu bestreiten, daß Pffor die Intentionen des Schauspiels erfaßt und anschaulich umgesetzt hat. Nur zwei Szenen, die für das Verständnis des Ganzen wich-

tig sind, hat er ausgelassen, zum einen das Gespräch zwischen Götz und Weislingen im ersten Akt, in dem noch einmal die glücklichen alten Zeiten in Erinnerung gerufen werden, und die Szene, in der Götz mit den Seinen zu Tische sitzt und im Gespräch die Utopie eines glücklichen Reiches aufscheinen läßt und zugleich doch weiß, daß der Kaiser sich manchmal lieber tot wünscht „als länger die Seele eines so krüppeligen Körpers zu sein.“ Diese Szene, die in der Literatur zuweilen als „Abendmahl“ apostrophiert wurde, wäre allerdings nur schwer adäquat ins Bild zu setzen. Der Grundgedanke dieser Szene jedoch, die Wehmut über den Untergang des auf dem Fundament der Moral des Rittertums errichteten Reiches, wird durch die Bilderfolge insgesamt vermittelt.

Über die Motive, die Pforr zur Wahl dieses Stoffes bestimmt haben könnten, wird bei Lehr und Benz nur wenig gesagt. Eher beiläufig wird bei Lehr darauf hingewiesen, daß Pforr schon während seines Studiums in Kassel mit Goethes Schauspiel bekannt wurde, als er eine Zeichnung Wilhelm Tischbeins, die die Eröffnungsszene illustriert, als Lithographie kopierte³². Immerhin war dies eine erste Bekanntschaft mit dem schwierigen Problem der Verbildlichung mittelalterlicher Szenen in der Kunst.³³ Der eigentliche Impuls für Pforrs Illustrationsprojekt wird jedoch, darin wird man Lehr Recht geben können, nicht von Tischbein ausgegangen sein. Auf die Frage, was Pforr am „Götz“ interessiert haben könnte, wird hin der Literatur zumeist mit dem Hinweis auf den immer wieder zitierten Satz aus dem „Studiumsbericht“ Pforrs vom Frühjahr 1810 geantwortet, der in der Tat auf den „Götz“ gemünzt sein könnte:

„Meine Neigung zieht mich in die Zeit des Mittelalters, wo sich die Würde des Menschen noch in voller Kraft zeigt. Auf dem Schlachtfelde wie in der Rathsstube, auf dem Markte wie im häuslichen Kreis spricht sie sich deutlich und bestimmt aus; der Geist dieser Zeit ist so schön und von den Künstlern so wenig benutzt. Das Fabelhafte knüpft sich oft an das Wahre, selten ohne Moral, in allem herrscht ein sinniges Wesen, das für die Kunst so geeignet ist.“³⁴

Hier spricht sich die verklärende Mittelaltersehnsucht aus, die schon in Wackenroders „Herzenergießungen“ zu finden ist, wo es im „Ehrengedächtnis“ Albrecht Dürers heißt:

„Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unsers Weltteils noch ein eigentümlicher und ausgezeichnete Charakter von festem Bestand; [...] In unsern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Charakter, und ebenso die deutsche Kunst, verlorengegangen.“³⁵

Diese Mittelaltersehnsucht war für die Generation Pforrs aber nicht nur ein diffuses „romantisches“ Gefühl, zu dem es in der Spätromantik dann oft geworden ist, sondern ein Gedanke von hoher Aktualität. Die Empfindung des Verlustes einer goldenen Zeit war durch das ruhmlose Ende des „Heiligen römischen Reiches deutscher Nation“ auf traumatisierende Weise bestätigt worden, und die nachfolgenden Jahre der Dominanz der napoleonischen Herrschaft stellten die überlieferten Vorstellungen von Identität und Würde der Glieder des Reiches nachhaltig in Frage. Im Juli 1803, gut fünf Monate nach dem Reichsdeputationshauptschluß, mit dem das Ende des alten Reiches besiegelt wurde, entschloß sich Goethe, sein Stück für die Theateraufführungen in Weimar umzuarbeiten. Dieser zeitliche Zusammenhang ist kaum zufällig. Das zentrale Thema des Schauspiels ist der Umbruch des Reiches, der Übergang von der alten Ordnung der



Abb. 9: Franz Pforr, Adelheid und Weisling (zur Szene Akt II,6: „Adelheids Zimmer“), Bleistift, (Verz. VI,2)

Ritterzeit zur neuen Ordnung der sich auf Gesetze stützenden zentralen Staatsgewalt. Das Ende des Reiches konnte als der nächste und historisch offenbar notwendige Akt gesehen werden. Pforrs Gesamtkonzept spricht dafür, daß er das Schauspiel so verstanden hat. In diesem Zusammenhang war die Gestalt des Götz die verklärte Vision des deutschen Nationalcharakters in seiner Blütezeit, eine Hoffnungsfigur, auf die zu besinnen, helfen konnte, das Verlorene wiederzugewinnen. In der Zeit der napoleonischen Kriege konnte Götz eine Symbolfigur sein, die vorbildlich war, weil sie sich gegen die neue Zeit auflehnte, eine Zeit übrigens, die abermals ihre Herrschaft mit Gesetzen befestigen wollte, nämlich mit der Einführung des „Code Napoléon“. Mehrfach wird Götz im Schauspiel als Rebell bezeichnet. Aus der Perspektive der neuen Ordnung war er ein Rebell, historisch gesehen jedoch ein konservativer Rebell, der vergeblich an der untergehenden Ordnung festzuhalten suchte³⁶. Er konnte als der deutsche Antitypus des französischen Revolutionärs gelten.

Daß Pforr von dieser nationalen Identifikationsfigur eines konservativen Rebellen fasziniert war, konnte Grund genug für die Wahl des Stoffes als Gegenstand eines Bilderzyklus sein. Es gab jedoch noch eine andere, kunstimmanente Seite des Themas, die nicht übersehen werden sollte. In den Zeugnissen der Rezeption des Schauspiels unmittelbar nach seiner Veröffentlichung standen nicht historische Fragen im Vordergrund, sondern poetologische. Bei einer Reihe von Kritikern stieß Goethes „Götz“ auf heftigen Widerspruch. Sehr harsch brachte Friedrich II. von Preußen die Ablehnung zum Ausdruck. In seiner Schrift „De la littérature allemande“ von 1780 wettet er gegen die „scheußlichen Stücke von Shakespeare [...] die nur würdig wären, vor den Wilden von Canada gespielt zu werden. Ich beurteile diese Stücke so hart, weil sie wider alle Regeln des Schauspiels sündigen. Diese Regeln sind nicht willkürlich. Sie finden dieselben in der Poetik des Aristoteles, wo die drei Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung, als die einzigen und wahren Mittel vorgeschrieben sind, die Tragödien interessant zu machen.“

Mit „Götz von Berlichingen“ wird Shakespeare noch übertroffen, er ist für den König „eine scheußliche Nachahmung der schlechten englischen Stücke“³⁷. Andere dagegen feierten den Autor als „deutschen Shakespeare“, so Gottfried August Bürger:

„welch ein durchaus deutscher Stoff! Welche kühne Verarbeitung! Edel und frei wie sein Held tritt der Verfasser den elenden Regelncodex unter die Füße [...]. Glück zu dem edlen, freien Manne, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war.“³⁸

Die Regeln werden nicht mehr als absolut gültig eingesehen, sondern als Fesseln, die eine freie Entfaltung der Nationalpoesie behindern. „Götz“ wurde verstanden als ein Fanal für die Lösung vom Diktat der Poetik der französischen Klassik, als Exempel einer neuen Literatur, die man gerne als „eigentümlich“ bezeichnete, weil das Eigentümliche oder Charakteristische der eigenen Nation – oder das, was man dafür hielt – zum Ausdruck brachte. Damit mündete der poetologische Diskurs ein in den Diskurs über den Nationalcharakter und die davon abgeleitete Forderung nach Nationalerziehung. Justus Möser schrieb 1781:

„Das von dem Könige so sehr heruntergesetzte Stück: 'Götz von Berlichingen', ist immer ein edles und schönes Produkt unsers Bodens [...]. Goethens Absicht in seinem Götz von Berlichingen war gewiß uns eine Sammlung von Gemälden aus dem National-Leben unsrer Vorfahren zu geben [...]. Daneben sollten diese Parthien wahre



Abb. 10: Franz Pfaff, Götz und die Bauernführer (zur Szene Akt V,2: „Feld“), Feder und graue Tusche; (Verz. I,3)

einheimische Volksstücke seyn, er wählte dazu ritterliche, ländliche und bürgerliche Handlungen einer Zeit, worinn die Nation noch Original war...“³⁹

Jakob Michael Reinhold Lenz verstand den „Götz“ in diesem Sinne als einen begeisternden Appell: „...laßt uns den Charakter dieses antiken [!] deutschen Mannes erst mit erhitzter Seele erwägen und wenn wir ihn gutfinden, uns eigen machen, damit wir wieder Deutsche werden, von denen wir so weit ausgeartet sind“⁴⁰.

Es ist unübersehbar, daß das, was die Zeitgenossen des Sturm und Drang an Goethes „Götz von Berlichingen“ begeisterte, sich weitgehend mit den künstlerischen Zielen deckt, zu denen die Lukasbrüder in Wien gefunden hatten: Die Abkehr vom klassizistischen Regelkanon, der an den Akademien gelehrt wurde, die Ablehnung des Klassizismus als Stil, der als eine nicht nationale und französisch dominierte Stilrichtung abgelehnt wurde, der Wunsch einer Rückkehr zu der einfachen und „bestimmten“ Bildsprache der deutschen Kunst der Dürerzeit, die als eine Zeit angesehen wurde, in der sich die Nation in freier Blüte entfalten konnte. In Ihrem gegen die Akademien und deren Regeln gerichteten Ringen um die Wiedergewinnung einer nationalen Kunst konnten sich die Nazarener als Rebellen verstehen und konnten sich mit Götz von Berlichingen vergleichen und wie er waren sie konservative Rebellen.

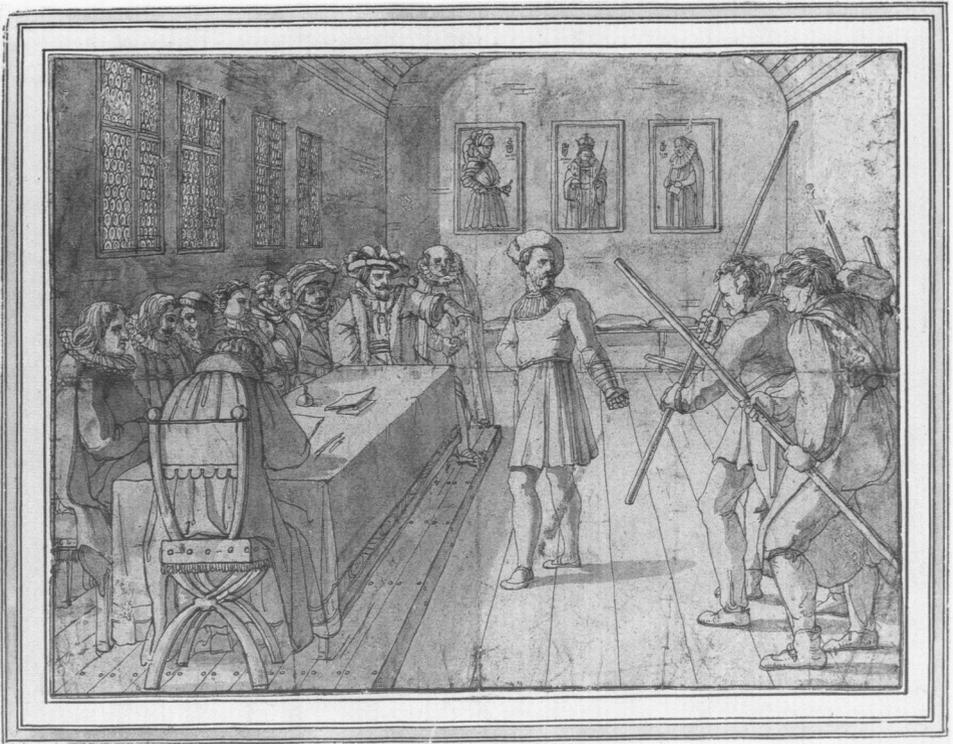


Abb. 11: Franz Pffor, Götz im Rathaus von Heilbronn (zur Szene Akt IV,2: „Rathaus“), Feder und graue Tusche; (Verz. 1,2)

Pffor illustrierte Goethes Schauspiel, weil er in Götz von Berlichingen eine programmatische Figur erkannte, die seine eigenen künstlerischen Ziele spiegelte. Denkbar ist es, daß in den Diskussionen mit Overbeck der Einwand kam, daß das christliche Element eine zu geringe Rolle spiele. Mit dem Entwurf des Schlußblattes wird der Zyklus auf dieses Ziel hingelenkt. Doch das Werk Goethes gab den Anstoß zu einer weiteren Bilderfindung, in der Pffor sein Ideal des christlichen Kämpfers gestaltete.

Die Szene der Begegnung zwischen Götz und Bruder Martin, die Pffor illustriert hatte, schließt im Schauspiel mit einem Gespräch zwischen dem Mönch und Götzens Bursche Georg. Bruder Martin schenkt Georg ein Bild seines Namenspatrons mit den Worten „Folge seinem Beispiel, sei brav und fürchte Gott!“ Der Beschenkte ist begeistert: „Ach ein schöner Schimmel! Wenn ich einmal so einen hätte! – und die goldene Rüstung! Das ist ein garstiger Drach [...] – Heiliger Georg! mach mich groß und stark, gib mir so eine Lanze, Rüstung uns Pferd, dann laß mir die Drachen kommen!“⁴¹

Pffor gestaltete seine Vorstellung von diesem Heiligenbild in einer kleinen Gemälde, das er in den letzten Monaten seines Wiener Aufenthaltes, also parallel zu den Arbeiten am Götz-Zyklus schuf.⁴² In der Literatur ist von Lehr und allen späteren Autoren darauf hingewiesen worden, daß Pffor zu seinem Bild durch einen Stich nach dem Georg-

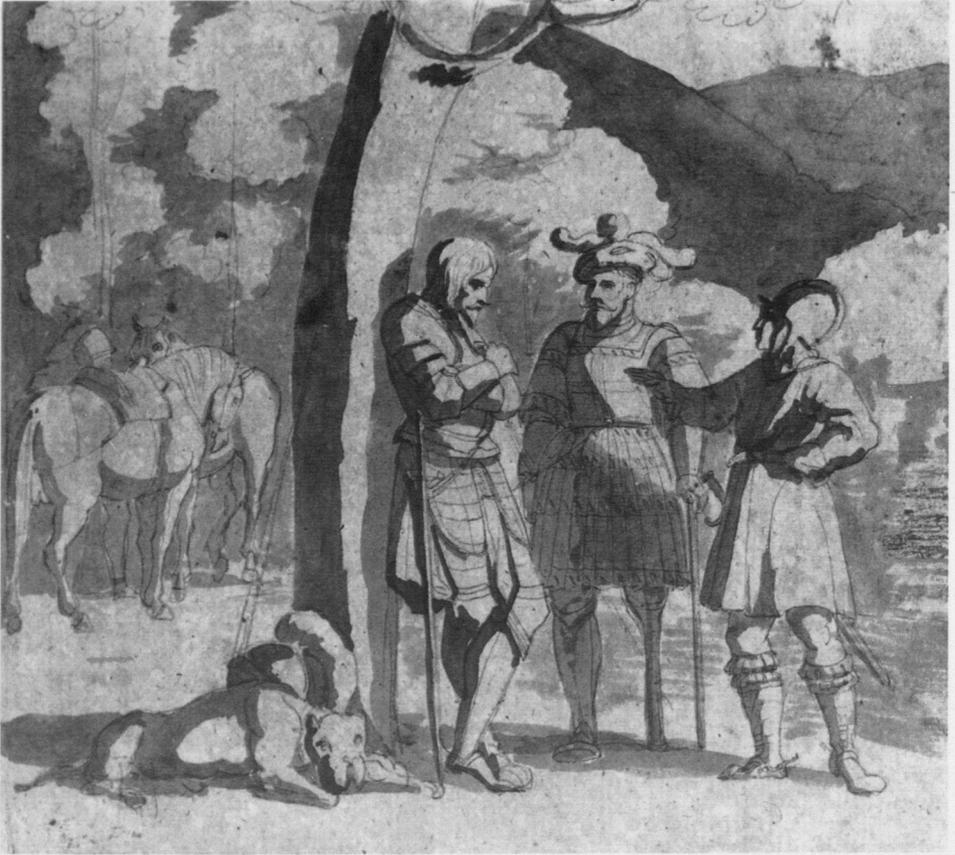


Abb. 12: Franz Pffor, Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“), Feder und graue Tusche über Bleistiftvorzeichnung; (Verz. I,1)

Bild von Raffael, das sich damals in der Petersburger Eremitage befand und heute in Washington aufbewahrt wird, angeregt worden sei. In der Tat gibt einzelne Motive, zum Beispiel bei Zaum- und Sattelzeug des Pferdes, die für eine Kenntnis von Raffaels Bild sprechen. Die zentrale Idee der goldenen Rüstung stammt aber eindeutig aus Goethes Schauspiel. Ein Vergleich mit der Darstellung Georgs im Blatt der Begegnung zwischen Götz und dem verwundeten Selbitz zeigt, daß zwischen ihm und dem Heiligen eine bemerkenswerte Ähnlichkeit besteht, vor allem in den Gesichtszügen und dem glatten, langen Haupthaar. Das ist übrigens die Frisur, die auch Pffor trug und die dann in Rom als „alla nazarena“ verspottet werden sollte. Pffor hat hier sein Wunschbild eines christlichen Helden zu einer Ikone stilisiert.

Das Gemälde ist in verschiedener Hinsicht symptomatisch. Im Sommer 1809 hatte Pffor eine fixe Idee, die ihn 1809 fast handlungsunfähig gemacht zu haben scheint, nämlich die Idee, Zeuge der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Österreich

und Frankreich zu werden, um diese Erfahrungen als Schlachtenmaler verarbeiten zu können. Es kam nicht dazu. Die Vergeblichkeit seines Wunsches aber auch dessen moralische Fragwürdigkeit stürzte ihn in eine tiefe Krise. Gegenüber Passavant bekannte er: „mein Herz verdammt meine Neigung, meine Leidenschaft riß mich fort, mein Zustand grenzte an den Wahnsinn.“⁴³

Overbeck bestätigt dies in einem anderen Brief:

„Und dies ist eigentlich der Hauptgrund seiner Schwermut – der beständige Kampf zwischen dem, was er wünscht, und dem, was er für seine Pflicht hält.“

Vor diesem Hintergrund scheint es nicht verfehlt, die Darstellung des hl. Georg als Produkt einer Sublimierung der unerfüllbaren Wünsche Pforrs zu sehen, in dem jedoch die ganze Unruhe, die in Pforr steckte und über die er sich immer wieder beklagte, aufgehoben wird in der klaren Bestimmtheit der Form. Der Kampf des Heiligen, bei dem Wunsch, Pflicht und Moral nicht auseinandertreten, kann in der größten Ruhe vor sich gehen, weil er sich des Sieges gewiß ist. Dieser Eindruck der Ruhe wird ganz entscheidend vom Stil vermittelt. In einem in Rom verfaßten Brief an die Wiener Freunde führte Pforr dieses Bild als Beleg dafür an, daß er nicht einfach dem äußerlichen Einfluß von Dürer und der altdeutschen Malerei folgte⁴⁴. Zugleich sind die Entlehnungen aus Raffael so modifiziert, daß ihr Ursprung nicht mehr sogleich erkennbar ist. Das Bild ist eine Synthese beider Richtungen, in der aber Pforrs eigene Vorstellung von der „Bestimmtheit“ der Naturwiedergabe dominiert. Insofern ist auch dieses Bild ein für die Kunst der Lukasbrüder bezeichnendes, programmatisches Werk. Der hl. Georg kann als Ikone ihres Kampfes für die Erneuerung der Kunst betrachtet werden.

Anmerkungen

- 1 Die Erfindung stand beispielsweise an der Spitze der Beurteilungskriterien in den Preisaufgaben für Künstler, die Goethe ab 1799 stellte. Vgl. Walter Scheidig, Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler. Weimar 1958, S. 30.
- 2 Zu den graphischen Zyklen von John Flaxman zusammenfassend: David Irvin, John Flaxman 1755-1826. Sculptor, Illustrator, Designer. London 1979, S. 67ff.
- 3 Markus Neuwirth, J. A. Koch – A. J. Carstens: Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument einer Künstlerfreundschaft. Graz 1989.
- 4 Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1975, S. 359f.
- 5 Frank Büttner, Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte. Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 26-47.
- 6 Die erhaltenen bzw. in der Literatur dokumentierten Zeichnungen Pforrs zu Goethes ‚Götz von Berlichingen‘ werden in der im Anhang mitgeteilten Liste aufgeführt (im Folgenden zitiert als: Verz. Nr.). Nicht aufgenommen wurden Skizzen, die nur vermutungsweise mit den Illustrationen in Verbindung gebracht werden können. Die von Jens Christian Jensen, Malerei der Romantik in Deutschland, Köln 1985, S. 139, Nr. 27a publizierte Zeichnung der Albertina in Wien (Inv. 24604), stellt zwar offensichtlich den Tod von Götz dar, der Zuschreibung an Pforr kann ich jedoch nicht folgen. Auf der Auktion Varia 118 des Versteigerungshauses Neumeister in München (28./29.4.1999) wurden zwei Aquarelle angeboten, deren Zusammenhang mit den Zeichnungen Pforrs nicht erkannt wurde (S. 77, Nr. 591: „Der hl. Dominikus und Ritter vor der Klausur, 20,4 x 13,8 cm; S. 78, Nr. 595: „Zwei Gesandte vor Kaiser Karl V., 20,6 x 15,3 cm“). Ob diese Blätter Kopien nach der Weimarer Folge (Verz. II,1 und II,5) sind oder von Pforr selber herrühren, müssen besondere Untersuchungen ergeben, die mir nicht möglich waren.

- 7 Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes. Marburg 1924*, bes. S. 135ff.
- 8 Richard Benz, *Goethes Götz von Berlichingen in Zeichnungen von Franz Pforr* (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 52), Weimar 1941.
- 9 Welche Ausgabe Pforr zur Hand hatte, ist nicht feststellbar. Zur Überlieferungsgeschichte des Textes vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Werke* (Berliner Ausgabe), Bd. 7, Berlin 1963, S. 845. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.
- 10 Goethe BA (zit. Anm. 9), Bd. 7, S. 155.
- 11 Ebd., S. 186f. Das folgende Zitat ebd., S. 197.
- 12 Ebd., S. 269.
- 13 Brief an Passavant vom 1.-10. Juli 1811: Frankfurt a. M. Stadt- und Universitätsbibliothek, zitiert nach Lehr (zit. Anm. 7), S. 136.
- 14 Ich übergehe hier die Folge von 8 auf durchsichtiges Papier gezeichneten Pausen, die als Parallelen zu den Weimarer Blättern zu bewerten sind. Sie befanden sich ursprünglich in der Sammlung Lahmann. Vier dieser Blätter gelangten in das Dresdner Kupferstichkabinett, vier in die Bremer Kunsthalle (Verz. III,1-8). Die Bremer Blätter sind seit dem Krieg verschollen.
- 15 Lehr (zit. Anm. 7), S. 141 und S. 329.
- 16 Von Rom nach Rothenburg. Deutsche Zeichner des 18. und 19. Jahrhunderts zwischen Italienssehnsucht, Romantik und Biedermeier. 100 Blätter aus einer Privatsammlung. Katalog der Ausstellung im Ernst Barlach Haus Hamburg und im St. Annen-Museum Lübeck, Lübeck 1998, S. 118, Nr. 46.
- 17 Auch dieses Blatt ist auf der Rückseite gerötelt, doch ist nicht klar erkennbar, ob es wirklich zum Durchpausen verwendet wurde.
- 18 Lehr (zit. Anm. 7), S. 340f., Nr. 28 und 32.
- 19 Lehr (zit. Anm. 7), S. 140.
- 20 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrg. von K. Vorländer (Philosophische Bibliothek, Bd. 39a), Hamburg 1968, S. 64 (§ 14, 42).
- 21 F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*. Darmstadt 1974, S. 164; das folgende Zitat ebd., S. 169.
- 22 Lehr (zit. Anm. 7), S. 103.
- 23 Lehr (zit. Anm. 7), S. 102. Im Signet des Lukasbundes, der Darstellung des Heiligen Lukas, steht das W, das dem Schlußstein des Bogens, unter dem Lukas sitzt, eingemeißelt ist, für das gemeinsame höchste Ziel der „Wahrheit“.
- 24 Lehr sah erst im späten Werk von Pforr eine wachsende Bedeutung des Gefühls, wertet dies als Symptom des Niedergangs und schrieb dies dem Einfluß von Overbeck zu. Ich kann dieser Bewertung, wie auch der vorurteilsbeladenen Negativbewertung Overbecks (z.B. Lehr (zit. Anm. 7), S. 130) nicht folgen. Lehr setzt seinen rein formalen Kunstbegriff zurück und projiziert ihn auf die Romantik zurück. Die konstitutive Bedeutung der Kategorie des Gefühls für die Romantik ist ihm fremd.
- 25 Pforr an Passavant, Wien, 6. Januar 1809, zit. nach Lehr (zit. Anm. 7), S. 270; ebd. auch das folgende Zitat.
- 26 In seinem Studiumsbericht vom Ende des Wiener Aufenthaltes schrieb Pforr, er habe Lust „etwas zu malen, indem ich auf einen möglichen Grad von Ausführung und Bestimmtheit hinstreben möchte“ (zit. nach Lehr (zit. Anm. 7), S. 36).
- 27 Werner Busch, *Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie*. In: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Katalog der Ausstellung Berlin, Akademie der Künste, Berlin 1981*, 88ff. Zur Auffassung der Linie bei Cornelius vgl. Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2. Stuttgart 1999, S. 451 ff. und: Frank Büttner, *Nazarenisches Zeichnen und die Zeichnung im Werk von Peter Cornelius*. In: *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen. Katalog der Ausstellung im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, München 2000*, S. 22ff.
- 28 Lehr (zit. Anm. 7), S. 329f.
- 29 *Allgemeine Literaturzeitung* vom 18. März 1809, Nr. 91. Ein Jahr zuvor war bereits ein erster Artikel erschienen, der wenigstens teilweise von Goethe verfaßt wurde, während der zweite Artikel aus der Feder von Heinrich Meyer stammt; vgl. Goethe, BA, Bd. 19, 1973, S. 926f.
- 30 Goethe BA (zit. Anm. 9), Bd. 7, S. 191.

- 31 Zur heutigen literaturwissenschaftlichen Interpretation des Schauspiels, die heranzuziehen ist, wenn man die von Pffor in seinen Zeichnungen geleistete Interpretation zu bewerten, vgl. z.B. Voler Neuhaus, Johann Wolfgang von Goethe: Götz von Berlichingen, in: Walter Hinck (Hrg.), Geschichte als Schauspiel. Frankfurt a.M. 1981, S.82ff.; Walter Hinderer, Götz von Berlichingen. In: Walter Hinderer, Goethes Dramen. Stuttgart 1992, S. 13ff.
- 32 Lehr (zit. Anm. 7), S. 9, S. 148 und S. 351, Kat. D.5. Vgl. Margarete Oppel, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Zeichnungen aus Goethes Kunstsammlung. Weimar 1991, S. 18 und S. 72, Nr. 2.
- 33 Zur Auffassung des Historienbildes bei Wilhelm Tischbein vgl. Frank Büttner, Wilhelm Tischbeins „Konradin von Schwaben“. In: Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller. Husum 1984, S.100-119.
- 34 Studiumsbericht von Franz Pffor, abgeschickt am 21. März 1810, zitiert nach Lehr (zit. Anm. 7), S. 43.
- 35 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Dichtungen, Schriften, Briefe. Hrg. von Gerda Henrich, Berlin 1998, S. 187.
- 36 Als „konservativer Revolutionär“ wird Götz charakterisiert z. B. von Gottfried Weißert, Goethes Götz von Berlichingen – Recht und Geschichte. In: Projekt Deutschunterricht. Hrg. von Heinz Ide, Bd. 7, Stuttgart 1974, S. 204.
- 37 Friedrich II. von Preußen, Die Werke Friedrichs des Großen in deutscher Übersetzung. Bd. 8, Berlin 1913, S. 88.
- 38 Gottfried August Bürger in einem Brief an Heinrich Christian Boie vom 8. Juli 1773, zit. nach: Hermann Blumenthal (Hrg.), Zeitgenössische Rezensionen und Urteile über Goethes ‚Götz‘ und ‚Werther‘. Berlin 1935, S. 36f.
- 39 Justus Möser, Über die deutsche Sprache und Literatur (1781), zit. nach: Justus Möser, Anwalt des Vaterlandes (Ausgewählte Werke). Leipzig/Weimar 1978, S. 404ff.
- 40 Jakob Michael Reinhold Lenz, Über Götz von Berlichingen (1774), zit. nach: J. M. R. Lenz, Werke und Briefe. Hrg. von Sigrid Damm, Leipzig 1987, Bd. 2, S. 639f.
- 41 Goethe BA (zit. Anm. 9), Bd. 7, S. 156f.
- 42 Franz Pffor, Der Drachenkampf des hl. Georg, Öl auf Holz, 279 x 212 mm, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv. SG 419; vgl. Lehr (zit. Anm. 7), S. 124ff.; Hans Joachim Ziemke, Franz Pffor: Der Drachenkampf des hl. Georg, Katalog der Kabinett-Ausstellung der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1991.
- 43 Lehr (zit. Anm. 7), S. 48.
- 44 Lehr (zit. Anm. 7), S. 126.

Anhang

Franz Pforr, Zeichnungen zu Goethes „Götz von Berlichingen“

I. Serie lavierter Federzeichnungen

1. Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“). Feder und graue Tusche über Bleistiftvorzeichnung; Blatt 155 x 170 mm. Frankfurt a.M., Goethe-Museum, Inv. VIIIc-kl-613 (Lehr 81)
2. Götz im Rathaus von Heilbronn (zur Szene Akt IV,2: „Rathaus“). Feder und graue Tusche; Blatt 148 x 194 mm. Washington, D.C., National Gallery of Art, Julius S. Held Collection, Inv. 1984.1.21 (nicht bei Lehr)
3. Götz und die Bauernführer (zur Szene Akt V,2: „Feld“). Feder und graue Tusche; Blatt 141 x 195 mm. Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut (Städtische Galerie), Inv. Nr. 120 (Lehr 127)
4. Bauernhochzeit (zur Szene Akt II,10: „Herberge“). Feder und graue Tusche; Blatt: 176 x 152 mm. Lübeck, Privatsammlung (nicht bei Lehr)

II. Für Goethe angefertigte Umrisse

1. Götz und Bruder Martin (zur Szene Akt I,2: „Herberge im Wald“). Bleistift; Blatt 216 x 149 mm; Bildfeld 200 x 135 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 838 (Lehr Nr. 71)
2. Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheids Zimmer“). Bleistift; Blatt 214 x 147 mm; Bildfeld 198 x 132 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 839 (Lehr Nr. 72)
3. Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“). Bleistift; Blatt 176 x 205 mm; Bildfeld 160 x 188 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 844 (Lehr Nr. 73)
4. Bauernhochzeit (zur Szene Akt II,10: „Herberge“). Bleistift; Blatt 190 x 161 mm; Bildfeld 175 x 151 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 845 (Lehr Nr. 74)
5. Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen (zur Szene Akt III,1: „Augsburg. Ein Garten“). Bleistift; Blatt 217 x 151 mm; Bildfeld 202 x 135 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 836 (Lehr Nr. 75)
6. Götz trifft den verwundeten Selbitz (zur Szene Akt III, 13: „Eine Höhe mit einem Wartturm“). Bleistift; Blatt 176 x 203 mm; Bildfeld 159 x 188 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 837 (Lehr Nr. 76)
7. Götz im Rathaus von Heilbronn (zur Szene Akt IV,2: „Rathaus“). Bleistift; Blatt 162 x 207 mm; Bildfeld 147 x 191 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 843; (Lehr Nr. 77)
8. Götz und die Bauernführer (zur Szene Akt V,2: „Feld“). Bleistift; Blatt 164 x 211 mm; Bildfeld 148 x 196. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 842 (Lehr Nr. 78)
9. Der Sterbende Weislingen (zur Szene Akt V,10: „Weißlings Schloß“). Bleistift; Blatt 225 x 155 mm; Bildfeld 210 x 139 mm. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 841 (Lehr Nr. 79)
10. Götzens Tod (zur Szene Akt V,14: „Gärtchen am Turm“). Bleistift; Blatt 229 x 153 mm; Bildfeld 218 x 138. Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Z 841 (Lehr Nr. 80)



Abb. 13: Franz Pfaff, Skizze zum Titelblatt der Götzen-Illustrationen, Bleistift; (Verz. VII,1)

III. Pauszeichnungen ehemals in der Sammlung Lahmann

1. Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheidens Zimmer“). Bleistift auf transparentem Papier, quadriert; Blatt 214 x 149 mm. Bremen, Kunsthalle, Inv. 37/422 (Kriegsverlust) (Lehr Nr. 83)
2. Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“). Bleistift auf transparentem Papier quadriert; Blatt 173 x 203 mm. Bremen, Kunsthalle, Inv. 37/419 (Kriegsverlust) (Lehr Nr. 84)
3. Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen (zur Szene Akt III,1: „Augsburg. Ein Garten“). Bleistift auf transparentem Papier, Dresden, Kupferstichkabinett (Lehr Nr. 85)
4. Götz trifft den verwundeten Selbitz (zur Szene Akt III, 13: „Eine Höhe mit einem Wartturm“). Bleistift auf transparentem Papier, 217 x 151 mm. Dresden, Kupferstichkabinett (Lehr Nr. 86)
5. Götz im Rathaus von Heilbronn (zur Szene Akt IV,2: „Rathaus“). Bleistift auf transparentem Papier, 162 x 207 mm) Dresden, Kupferstichkabinett (Lehr Nr. 87)
6. Götz und die Bauernführer (zur Szene Akt V,2: „Feld“). Bleistift auf transparentem Papier, 165 x 212 mm Dresden, Kupferstichkabinett (Lehr Nr. 88)
7. Der Sterbende Weislingen (zur Szene Akt V,10: „Weißlingens Schloß“). Bleistift auf transparentem Papier; Blatt 227 x 153 mm. Bremen, Kunsthalle, Inv. 37/421 (Kriegsverlust) (Lehr Nr. 89)
8. Götzens Tod (zur Szene Akt V,14: „Gärtchen am Turn“). Bleistift auf transparentem Papier; Blatt 227 x 154 mm. Bremen, Kunsthalle, Inv. 37/420 (Kriegsverlust); Lehr Nr. 90

IV. Großformatige Berliner Serie

1. Götz und Bruder Martin (zur Szene Akt I,2: „Herberge im Wald“)
Bleistift auf grünlichgrauem Papier, Blatt 298 x 206 mm;
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pffor 5; Lehr Nr. 92
2. Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheidens Zimmer“)
Bleistift auf grünlichgrauem Papier, Blatt 298 x 203 mm;
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pffor 6; Lehr Nr. 93
3. Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“)
Bleistift auf grünlichgrauem Papier, angestückt; Blatt 224 x 288 mm.
verso: Skizzen von aufmarschierenden Heeren;
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pffor 10; Lehr Nr. 94

V. Serie der Berliner „Entwürfe“

1. Götz und Bruder Martin (zur Szene Akt I,2: „Herberge im Wald“)
Bleistift auf bläulichgrauem Papier, rückseitig geschwärzt, Blatt 197 x 141 mm
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pffor 4; Lehr Nr. 67
2. Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheidens Zimmer“)
Bleistift auf grauem Papier, Prägespuren, Blatt 203 x 138 mm
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pffor 7; Lehr Nr. 68

3. Bauernhochzeit (zur Szene Akt II,10: „Herberge“)
Bleistift auf grauem Papier, rückseitig geschwärzt, Blatt 189 x 167 mm
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pforr 9; Lehr Nr. 69
- 4 Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen (zur Szene Akt III,1: „Augsburg. Ein Garten“)
Bleistift auf grauem Papier, Prägelinien, rückseitig geschwärzt, Blatt 203 x 137 mm
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pforr 8; Lehr Nr. 70

VI. Serie ausgeführter Zeichnungen

1. Götz und Bruder Martin (zur Szene Akt I,2: „Herberge im Wald“)
Bleistift, Blatt 211 x 152 mm
Frankfurt a.M., Frankfurter Künstlergenossenschaft (verschollen); Lehr 123
2. Adelheid und Weislingen (zur Szene Akt II,6: „Adelheids Zimmer“)
Bleistift, Blatt 213 x 152 mm, Bildfeld: 201 x 140 mm
Frankfurt a.M., Städtelsches Kunstinstitut (Leihgabe der Frankfurter Künstlergenossenschaft); Lehr 124
3. Götz mit Georg und Selbitz (zur Szene Akt II,8: „Im Spessart“)
Bleistift (?); Bildfeld: 158 x 189 (?) verschollen, ehem. im Besitz von Pforrs Vormund Sarasin; überliefert als Stich von Samuel Amsler (Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlaß von Franz Pforr, hrsg. durch den Kunstverein zu Frankfurt a.M., Erstes Heft, 1832, Nr. 3 (Lehr, S. 352)
4. Bauernhochzeit (zur Szene Akt II,10: „Herberge“)
Bleistift; Blatt: 197 x 174 mm, Bildfeld 184 x 164 mm
Frankfurt a.M., Städtelsches Kunstinstitut (Leihgabe der Frankfurter Künstlergenossenschaft); Lehr 125
5. Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen (zur Szene Akt III,1: „Augsburg. Ein Garten“)
Bleistift; 216 x 143 mm, Bildfeld 207 x 134mm
Frankfurt a.M., Städtelsches Kunstinstitut (Leihgabe der Frankfurter Künstlergenossenschaft); Lehr 126

VII. Späte Skizzen

1. Skizze zum Titelblatt
Bleistift auf grauem Papier, Prägespuren, rückseitig geschwärzt; Blatt 195 x 141 mm
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Pforr 3; Lehr Nr. 128
2. Skizze zum Schlußblatt
Bleistift; Blatt 183 x 150 mm
Frankfurt a.M., Städtelsches Kunstinstitut, Inv. 15915; Lehr Nr. 129

Abbildungsnachweise: Abb. 1-6: Weimar, Goethe-Nationalmuseum. Abb. 7, 8, 13: Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Abb. 9: Frankfurt a.M., Städtelsches Kunstinstitut, Leihgabe der Frankfurter Künstlergenossenschaft. Abb. 10, 14: Frankfurt a.M., Städtelsches Kunstinstitut. Abb. 11: Washington, D.C., National Gallery of Art, Julius S. Held Collection. Abb. 12: Frankfurt a.M., Goethe-Museum.