

**Topik und Kunstrezension**  
**Argumentationselemente der deutschen Kunstkritik**  
**in zeitgenössischen Rezensionen**  
**zur Historienmalerei des ausgehenden 18. bis frühen 20. Jahrhunderts**

**von**

**Fee-Alexandra Haase**

**Philosophische Dissertation**  
**angenommen von der Neuphilologischen Fakultät**  
**der Universität Tübingen**

**am 11. Juli 1997**

**Tübingen**

**1997**

Gedruckt mit Genehmigung der Neuphilologischen Fakultät  
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Joachim Knappe  
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Konrad Hoffmann  
(Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Tübingen)  
Dekan: Prof. Dr. Kurt Kohn

<b>0</b>	<b>EINLEITUNG – Topik als Teil der Kunstkritik</b>	
0.1	Topik und Kunstkritik – Grundlagen der Forschung .....	8
0.1.1	Topikmodelle und Definitionen in der antiken Rhetorik und in der modernen Literaturwissenschaft .....	8
0.1.2	Forschung zur Kunstkritik .....	15
0.1.3	Aufbau der Arbeit .....	18
	a) Gegenstand .....	18
	b) Methode .....	23
	c) Vorgehensweise .....	26
<b>1</b>	<b>Die Topik der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts</b>	
1.1	Einleitung: Zeitgenössisches Topikverständnis und Bestimmungen der Kunstkritik .....	29
1.1.1	Loci communes und der Aufbau der Kunstaussstellung bei Johann Heinrich Merck .....	29
1.1.2	Reaktion des deutschen Kunstjournalismus auf die französische Kunsttheorie .....	33
1.1.3	Unparteilichkeit als gesellschaftliches Ideal des Kritikers .....	34
1.1.4	Beispiele der Verknüpfung von Erzählung, Deskription und Terminologie .....	37
1.2	Die Elemente der Topik .....	41
1.2.1	Nation .....	41
	a) Zweck der Kunst .....	41
	b) deutsche Nation und Antike .....	44
	c) Nationalgenie .....	47
1.2.2	Kunst und Herrscher .....	48
	a) Vegetation und Herrscherlob .....	48
	b) Herrscherlob und Herrscherkritik im Bild .....	50
1.2.3	Natur und Person .....	55
	a) Kunst als Abbild von Natur und als Kopie.....	55
	b) Natur als Vorbild .....	58

c) Auge .....	61
d) Feuer .....	63
e) Geist .....	64
f) Schönheit .....	68
g) Kunst und Begabung .....	69
1.2.4 Beschreibung, Dichtung und Malerei .....	72
a) Klischees des Kritikers zur Beschreibung des Gemäldes .....	72
b) Dichtung und Malerei .....	74
c) Schmerz und Schrecken .....	75
d) Salomon Gessner als Personalunion von Dichter und Maler .....	76
e) Wahrheit und Wahrscheinlichkeit .....	79
<i>Exkurs I</i> : Beschreibende Gedichte als Lehrgedichte .....	81

## **2 Die Topik der Kunstkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts**

2.1 Zeitgenössische Topoi und kultureller Kommentar .....	83
2.1.1 Erweiterung der Beschreibung und Ironisierung kunstkritischer Topoi bei August Wilhelm Schlegel .....	83
2.1.2 Empfindung des Kritikers als Form der Geschichtsinterpretation .....	85
2.1.3 Mittelpunkt .....	89
2.1.4 Weltgeist .....	91
2.1.5 Faktum .....	94
2.1.6 Lessings <i>Hussitenpredigt</i> als Beispiel der Beschreibung von Typen .....	96
<i>Exkurs I</i> : Die Nation als Gegenstand kunstkritischen Kommentars .....	98
2.1.7 Einfalt .....	101
2.2 Konstante Topoi .....	102
2.2.1 Natur und Person .....	102
a) Schönheit und Erhabenheit .....	102
b) Vegetation .....	106
<i>Exkurs I</i> : Zeitklage .....	107
c) Idee und Natur .....	109
d) Geist .....	113

e) Kunst und Begabung .....	115
2.2.2 Dichtung und Malerei .....	117
a) Literatur als Vorlage der Malerei – Goethe-Rezeption der Kunstkritik .....	119
b) Die Elegien Friedrich Thierschs .....	121
<i>Exkurs II: Tod des Künstlers und Leben des Kunstwerkes</i> .....	123
c) Wahrheit .....	124
<b>3</b>	<b>Die Topik der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts</b>
3.1	Verknüpfung von konstanten und neuen Topoi .....
3.1.1	Oberfläche, Tiefe und Innerlichkeit .....
3.1.2	Kunst und Nation .....
3.1.3	Zeitgeist .....
3.1.4	Die Welt des Künstlers .....
3.1.5	Kunst und Begabung .....
3.1.6	Niedergang der Historienmalerei .....
	<i>Exkurs I: Kritik an der Historienmalerei im frühen 20. Jahrhundert</i> .....
	<i>Exkurs II:</i> Dokumentation und Kommentar bei der Rezeption von Kleopatra-Gemälden .....
3.2	Konstante Topoi .....
3.2.1	Natur und Person .....
a)	Feuer .....
b)	Natur .....
c)	Naturwahrheit .....
d)	Geist .....
e)	Kraft .....
f)	Krankheit .....
g)	Vegetation als Lobestopos und beschriebene Natur .....

<b>4</b>	<b>Die Topik der Kunstkritik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts</b>	
4.1	Topik im Austausch zwischen Künstler und Werk .....	156
4.1.1	Die Welt des Künstlers .....	156
4.1.2	Kraft .....	159
4.1.3	Krankheit .....	160
4.1.4	Kunstwollen .....	161
4.1.5	Kunst und Begabung .....	163
	<i>Exkurs I: Der Künstler als Opfer und tragischer Held</i> .....	164
4.2	Konstante Topoi .....	165
4.2.1	Natur und Person .....	165
	a) Natur .....	165
	b) Feuer .....	167
	c) Geist .....	168
<b>5</b>	<b>RESÜMEE</b> .....	170
<b>6</b>	<b>DOKUMENTATION</b>	
6.1	Verzeichnis der Abkürzungen .....	179
6.2	Siglen-Verzeichnisse .....	179
	a) Quellenschriften .....	179
	b) Forschungsliteratur .....	181
6.3	Übersicht zu Gründungen von Kunstakademien in Deutschland .....	182
6.4	Abbildungen und Abbildungsverzeichnis .....	183
6.5	Anhang Quellenzitate .....	189

7.1	Kunstkritiken vor 1800 .....	205
7.2	Kunstkritiken des 19. Jahrhunderts .....	208
7.3	Kunstkritiken des 20. Jahrhunderts .....	212
7.4	Kunsttheorie .....	214
7.5	Forschungsliteratur und Bibliographien .....	217

## **0 EINLEITUNG – Topik als Teil der Kunstkritik**

### **0.1 Topik und Kunstkritik – Grundlagen der Forschung**

#### **0.1.1 Topikmodelle und Definitionen in der antiken Rhetorik und in der modernen Literaturwissenschaft**

Die deutschsprachige Kunstkritik wurde in der Forschung überwiegend unter Fragestellungen untersucht, die über Entwicklungen der Kunstgeschichte Aufschluß geben. Die Topik ist in der Rhetorik und Literaturwissenschaft beheimatet. Sie wird in dieser Arbeit als heuristisches Mittel bei der Analyse von kunstkritischer Literatur herangezogen. Ernst Robert Curtius, dessen literaturwissenschaftlicher Ansatz und Toposbegriff hinsichtlich ihrer Stellung in der Entwicklung der Toposforschung und deren antiker Tradition äußerst einflußreich sind, hob im Rahmen seiner Darstellung der 'historischen Topik' hervor, daß die antike Topik als Teil eines Lehrgebäudes systematisch und normativ ist, während eine literaturwissenschaftliche historische Topik sich an der Analyse von Texten bewähren muß.<sup>1</sup> Mit Bornscheuer läßt sich in der Geschichte der Wissenschaft ein Wechsel vom Topos zu einem literarischen Klischee in der nach der Antike einsetzenden Rezeption der rhetorischen Lehre erfassen. Wie Bornscheuer in einem Rückblick auf die Verwendung des Toposbegriffs aufgezeigt hat, unterscheiden sich die Gemeinplätze ('loci communes') bei Cicero grundlegend vom sprachlichen Klischee literarischer Textsorten.<sup>2</sup> Diese Bemerkungen sollen als Anlaß dienen, die Entwicklung der Topik von der Antike zur Literaturwissenschaft des 20. Jahrhundert an ausgewählten Ansätzen zu skizzieren.

In der Theorie und Lehre zur Topik, insbesondere in der römischen Antike, liegt der Schwerpunkt auf der praktischen Verwendung zur Bildung argumentativer Rede. Dem Grundsatz des Zusammenfallens rhetorischer Lehre und Anwendung entsprechend, bildet die Topik hier die Grundlage der Textproduktion im Rahmen der drei rhetorischen Redegattungen.<sup>3</sup> In der Systematik der antiken Rhetorik ist die Topik sowohl dem Bereich

---

<sup>1</sup> Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern und München 1963. S. 92. Im folgenden abgekürzt als Curtius: EL.

<sup>2</sup> Bornscheuer, Lothar: *Topik. Zur Struktur gesellschaftlicher Einbildungskraft*. Frankfurt a. M. 1976. S. 67

<sup>3</sup> Vgl. zur Entwicklung der Topik in der Rhetorik in der Zeit vor Aristoteles aus den Kategorien des Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen: Kemper, Jozef A. R.: *Topik in der antiken rhetorischen*

der Textproduktion ('rhetorices partes') als auch dem Bereich der argumentativen Textgestaltung ('argumentatio') der Teile der Rede) zugeordnet und findet somit innerhalb der Argumentation einer Rede wie auch als textkonstituierendes, inventorisches Mittel Eingang in die Produktion gesprochener und schriftlicher Rede. Die Systematik der antiken Rhetoriken beruht auf der Sammlung von Kategorien der Beweisfindung, die in ihrer Anwendung als Fundstätten für beliebige Gegenstände der Rede gleichermaßen gültig sind. Den argumentativen Zusammenhalt der Rede bildet die Beweisführung ('argumentatio'), die nach der rhetorischen Lehre von den Redeteilen der erzählenden Darstellung ('narratio') folgt. Die antike Rhetorik ordnet die Topik auch im Bereich der Redeproduktion der Erfindung ('inventio') zu.<sup>4</sup>

Zu den ältesten schriftlich überlieferten Abhandlungen, die Beweisgründe gliedern, gehört die Gliederung in Beweismittel, Wahrscheinlichkeit und Indizien in Aristoteles' *Rhetorik*.<sup>5</sup> Für Aristoteles besteht der Zweck der Topik darin, "einen Weg zu finden, auf dem man zu Schlußfolgerungen über jede vorgelegte Frage aufgrund anerkannter Sätze wird gelangen können (...)." <sup>6</sup> Er bindet seine Ausführungen in die allgemeine Untersuchung der Wahrscheinlichkeit und Widerspruchsfreiheit von sprachlichen Sätzen ein, bei denen er zwischen Schlüssen, anerkannten Sätzen, Trugschlüssen und wahren Sätzen unterscheidet.<sup>7</sup> An anderer Stelle definiert Aristoteles in der *Topik* die Möglichkeiten einer Aussage durch die Kategorien des Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen.<sup>8</sup> Im Unterschied zu späteren Topiken wird bei Aristoteles der Begriff *Topos* exemplarisch durch eine systematische Darstellung von Gesichtspunkten bzw. Kategorien veranschaulicht: Die Kategorie Gattung stellt den Gegenstand in Relation zu anderen Gegenständen einer Art. Die Kategorie Merkmal bezieht sich als Eigenschaftsattribut auf die Beschaffenheit des Gegenstandes

---

*Techne*. In: Breuer, Dieter; Schanze, Helmut (Hrsg.): *Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion*. München 1981. S. 17-32

<sup>4</sup> Vgl. für die Systematik der Redeteile in den antiken Modellen: Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart <sup>3</sup>1990. S. 148 Die Bereiche 'inventio' innerhalb der Produktionsstadien der Rede und 'argumentatio' innerhalb der Redeteile werden von Quintilian der Topik zugewiesen: Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio oratoria*. Ausbildung des Redners. 12 Bücher. Hrsg. und übersetzt v. Helmut Rahn. Bd. I u. II. Darmstadt 1972 u. 1975. 5, 10, 20 und 5, 10, 103. Im folgenden abgekürzt als *Inst. orat.* Vgl. für die noch in der spätantiken römischen Epoche vorherrschende Definition als 'sedes argumentorum': Quintilian: *Inst. orat.* 5, 10, 20

<sup>5</sup> Aristoteles: *Rhetorik*. Übersetzt v. Franz G. Sieveke. München 1987. 1359a. S. 22f.

<sup>6</sup> Aristoteles: *Topik*. Übersetzt v. Paul Gohlke. Paderborn 1952. Buch I; 1. S. 23

<sup>7</sup> Aristoteles: *Topik*. A.a.O. Buch I. S. 23-24

<sup>8</sup> Aristoteles: *Topik*. A.a.O. Buch I. S. 27f.

selbst; der Begriff stellt einen den strittigen Gegenstand bezeichnenden Ausdruck auf der sprachlichen Ebene dar.

In der römischen Rhetorik wird die Topik in erster Linie nach ihren praktischen Verwendungsmöglichkeiten als Suchformel für die Argumentation zusammengefaßt. Bei Cicero bildet der Begriff 'locus' den (Wohn-)Sitz ('sedes') bzw. die Quelle ('fons') des Arguments. Cicero nennt in der Schrift *Topica*, die als Lehrbrief an einen zeitgenössischen Juristen auf den praktischen Bezug zur gerichtlichen Rede hinweist, überwiegend veranschaulichende Beispiele des Rechtswesens. Innerhalb der Beweisführung gliedert er in der *Topica* zwischen künstlichen und kunstlosen Methoden des Beweisens; die künstliche Beweisführung wird in der Rede entwickelt, während die kunstlose Beweisführung auf Zeugnissen ('testimonia') beruht.<sup>9</sup> Als Methoden der Bildung von Beweisen führt Cicero Hypothesen (unbestimmte Untersuchungen), Thesen (bestimmte Untersuchungen) und Erkenntnisse an. Dabei ist das Verknüpfen eines Spezialthemas ('causa') mit einem Hauptthema ('propositum') eine grundsätzliche Methode der Beweisführung; der Spezialfall wird durch Personen, Orte, Handlungen und Beschäftigung behandelt.<sup>10</sup> Als Quellen der Argumentation unterscheidet Quintilian bei Sache ('res') und Person ('persona') jeweils nach Ursache ('causa'), Zeit ('tempus'), Ort ('locus'), Gelegenheit ('occasio'), Mittel ('instrumentum') und Methode ('modus').<sup>11</sup>

Definitionen der Topik in der Literaturwissenschaft stehen zum Teil mit ihrer Systematik in antiker Tradition, zum Teil sind sie verknüpft mit neueren Wissenschaftsdisziplinen: Von Heinrich Lausberg wird ein Ansatz zur literarischen Topik erarbeitet, der die Topik als Bestandteil der antiken Rhetorik betrachtet. Lausbergs Ansatz orientiert sich so weit an der Systematik der Rhetorik, daß er mit dem Rückgriff auf das antike Verhältnis zwischen Dingen ('res') und Worten ('verba') die universelle Funktion der Topik tradiert. Bei Lausberg bleibt die Topik im Rahmen der traditionellen Rhetorik auf die systematische Redeproduktion beschränkt. Nach Lausbergs Definition gehört die Topik als systematische Lehre von den 'loci' zur rhetorischen Kunst ('ars'). Er gliedert die Topik nach der rhetorischen Lehre in 'loci a re' und 'loci a persona' und unterscheidet als Kategorien der 'loci a persona' in Abstammung, Nation, Vaterland, Geschlecht, Alter, Erziehung,

---

<sup>9</sup> Cicero, Marcus Tullius: *Topica. Die Kunst, richtig zu argumentieren*. Übersetzt v. Karl Bayer. München und Zürich 1993. S. 12-20

<sup>10</sup> Cicero: *Topica*. A.a.O. S. 69

<sup>11</sup> Quint.: *Inst. orat.* 5, 10, 23

äußerliche Erscheinung, Schicksal, gesellschaftlichen Status, Charakter, Beruf, Wirkung, Vorleben und Namen. Bei den 'loci a re' gliedert er in die Kategorien 'ante rem', 'in re', 'circa rem' und 'post rem'.<sup>12</sup>

Jüngste Impulse für die literarische Toposforschung gehen von der Semiotik und Zeichentheorie aus. Von Spillner wird dieser Ansatz zur literarischen Toposforschung gegenüber Text-Bild-Verhältnissen unter dem Aspekt topischer Strukturen diskutiert. Spillner legte Thesen zu einer semiotisch orientierten Topikforschung dar, die den Topos als ein von anderen Zeichen zu unterscheidendes Zeichen definiert.<sup>13</sup> Die Toposforschung hat mit Müller den Topos methodisch für die "genaue Bestimmung stiltheoretischer und -kritischer Positionen" als Instrument stilistischer Untersuchungen herangezogen und vermerkt, "daß topische Vorstellungen vielfach den propositionalen Kern der historischen Stilkonzepte und -theorien bilden."<sup>14</sup>

Umberto Eco hat die rezeptionstheoretischen Bedingungen eines Topos im Kontext des literarischen Textes, in dem er verwendet wird, untersucht. Als Dekadenzerscheinung grenzt er Texte mit topischen literarischen Merkmalen gegenüber Texten ab, die einen festgelegten genuinen Zusammenhalt haben und unabhängig von bereits vorhandenen literarischen Klischees existieren; diese genuin konzipierten Texte bilden einen ästhetischen Diskurs, der im Gegensatz zum topischen Text Merkmale eines literarischen Kunstwerkes aufweist.

Zum anderen stellt Eco das historische Phänomen des Topischen als gesellschaftliches Phänomen dort fest, wo künstlerische Erfahrung nicht mehr aus dem Leben selbst gewonnen wird. Die Übernahme von literarischen Formen, die bereits vorhanden sind, bildet für Eco die Grundlage von Texten. Innerhalb der Textproduktion dient der Topos dem Verfasser so als vereinfachendes Hilfsmittel und hat die Funktion, bereits beim Rezipienten vorhandene Klischees zu aktualisieren und an die Stelle erfundener, situativ auf den speziellen literarischen Kontext bezogener literarischer Inhalte zu treten. Auf der Grundlage der Wechselbeziehung zwischen dem genuinen Typus und einem Topos lassen sich ästhetische Merkmale literarischer Texte aufzeigen, die für den künstlerischen Gehalt des Textes entscheidend sind.

---

<sup>12</sup> Lausberg: *Handbuch*. S. 201ff.

<sup>13</sup> Spillner, Bernd: *Thesen zur Zeichenhaftigkeit der Topik*. In: Breuer; Schanze (Hrsg.): *Topik*. A.a.O. S. 256-264. Zitat S. 259

<sup>14</sup> Müller, Wolfgang G.: *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*. (WB. Impulse der Forschung. Bd. 34) Darmstadt 1981. S. 196

Eco veranschaulicht seinen Ansatz an Romanfiguren: Aufgrund der notwendigen und wesentlichen Beziehung zwischen literarischer Figur und literarischem Kontext entsteht ein Typus, der dem Rezipienten die Wiedererkennung ermöglicht. Literarische Typen bilden bei Eco die “künstlerisch gelungenen, ästhetisch reichhaltigen und komplexen Figuren” aus, die in einem System literarischer Bezüge existieren.<sup>15</sup> Dem Typus, der Bestandteil einer literarischen Erzählung ist, stehen in der kommerziellen Literatur literarische Topoi gegenüber. Diese Topoi bilden Bestandteile der Literatur, die weder die Eigenschaft, im literarischen Kontext genuine Elemente zu sein, noch die Fähigkeit, in abstrakte ästhetische oder ethische Bereiche zu verweisen, besitzen.

Das Topische ist gegenüber der Erinnerung von Verfasser und Rezipienten ein Zeichen, das überführt und dekodiert werden kann. Die Rezeption des Topischen beruht auf der vereinfachten Verknüpfung von Erfahrungswerten, die seitens des Verfassers in der Verwendung topischer literarischer Formen in die Handlung eingebracht werden und seitens des Rezipienten durch Erfahrungswerte zu einem literarischen Bestandteil ergänzt werden. Der literarische Topos stellt ein Mittel dar, mit dem “die ins Gedächtnis gerufene Figur an die Stelle eines kompositorischen Akts der Einbildungskraft tritt”<sup>16</sup> und im Verzicht auf Authentizität des literarischen Textes universell verwendbare und austauschbare literarische Inhalte enthält.

In dem methodischen Ansatz, den die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts entwickelt hat, wird von der historischen Tradierung topischer Merkmale in Texten ausgegangen. Durch die breit angelegte Forschung zur Tradierung antiker kulturgeschichtlicher Vorstellungen in der Literatur des Mittelalters wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die historische Toposforschung eingeführt, die auf die Analyse von Texten ausgerichtet ist.

Von Ernst Robert Curtius wurde ein literaturwissenschaftlicher historischer Toposbegriff entwickelt, der methodisch und historisch übergreifend eine Brücke zwischen Literaturwissenschaft und dem rhetorischen System darstellt. Curtius hat den Begriff historische Topik verwendet, um damit das literarische Phänomen zu kennzeichnen, daß in der Literatur von Antike, Mittelalter und Neuzeit neben konstanten Topoi das “Werden

---

<sup>15</sup> Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a. M. 1987. S. 176

<sup>16</sup> Eco: *Apokalyptiker*. A.a.O. S. 179

neuer Topoi“ zu beobachten ist.<sup>17</sup> In der Abhandlung *Topik als Heuristik* entwickelt Curtius in Erweiterung der ‘inventio’-Lehre den Begriff der ‘heuristischen Topik’ als Kunst der Erfindung (‘ars inveniendi’) und führt den Begriff zurück in die rhetorische Systematik.<sup>18</sup> Die historische Definition eines literarischen Topos ist von Curtius weitgehend aus dem systematischen Modell der Rhetorik abgegrenzt:

“Ein Topos ist etwas Anonymes. Er fließt dem Autor in die Feder als literarische Reminiszenz. Er hat eine zeitliche und räumliche Allgegenwart wie ein bildnerisches Motiv.”<sup>19</sup>

Curtius wies darauf hin, daß ein so definierter Topos als literarische Erscheinung zwar im System der Rhetorik verankert ist, aber auch als ein historisches Phänomen für die Tradierung konstanter kultureller Werte und Vorstellungen von Bedeutung ist.<sup>20</sup> Literarische Topoi treten als rekurrente Elemente -ein Phänomen, das Curtius an der mittelalterlichen Rezeption antiker Topoi aufzeigt- in Texten auf.<sup>21</sup> Curtius’ Ansatz, eine kulturhistorische Wechselbeziehung zwischen Epochen aufzuzeigen, bildet aufgrund des Umfangs dieses Projektes eine Grundlegung der historischen Toposforschung, deren spätere Beiträge sich auf Einzeluntersuchungen der von Curtius aufgezeigten Topoi beschränken und den Ansatz von Curtius durch Literaturinterpretationen zu einzelnen von ihm aufgezeigten Topoi aufgreifen. Die Beschränkung auf kulturhistorisch etablierte Autoren als Quelle topischer Untersuchungen ist bereits in der kritischen Auseinandersetzung mit der ‘historischen Topik’ von Curtius hervorgehoben worden und ging einher mit der Anmerkung, daß die tatsächliche Historizität seiner Topik nur unzureichend fundiert ist.<sup>22</sup> Eine solche Kritik läßt jedoch unberücksichtigt, daß Curtius’ Topik Teil und Produkt einer breit angelegten, die europäische Literatur vergleichenden Studie ist.<sup>23</sup>

---

<sup>17</sup> Curtius: EL. S. 92

<sup>18</sup> Vgl.: Curtius, Ernst Robert: *Topik als Heuristik*. In: Baeumer, Max L. (Hrsg.): *Toposforschung*. (WB. Wege der Forschung CCCXCV). Darmstadt 1973. S. 19-21

<sup>19</sup> Curtius, Ernst Robert: *Begriff einer historischen Topik*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 14

<sup>20</sup> Vgl.: Curtius, Ernst Robert: *Topik als Heuristik*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 17

<sup>21</sup> Vgl.: Curtius: EL. S. 92

<sup>22</sup> Bornscheuer: *Topik*. A.a.O. S. 138ff.

<sup>23</sup> Stefan Goldmann hat die Traditionslinie des Toposbegriffs bei Curtius aufgezeigt, indem er auf den "systematischen und wissenschaftsgeschichtlichen Ort" seines Toposbegriffes in der klassischen Philologie des frühen 20. Jahrhunderts mit den Vertretern Alfred Gercke, Eduard Norden, Paul Wendland, Wilhelm Süss, Hermann Usener und Franz Bücheler und deren Verknüpfung mit der Religionswissenschaft mit dem Vertreter Otto Weinreich und der Ethnographie mit Karl Trüdinger hinwies; von kulturgeschichtlichen Fragestellungen wurde Curtius durch Aby Warburg angeregt. Die bereits in der Antike anzutreffende Unschärfe des Begriffs Topos gilt für Goldmann auch in diesem

In einem literaturhistorischen Ansatz hat Rudolf Drux exemplarisch angeführt, daß “identische Argumentationsmuster zu ganz verschiedenen Momenten der Zeit- und Geistesgeschichte unterschiedliche Konkretisationen erfahren” und bei veränderten Wirkungsabsichten “demselben formalen Material andere kommunikative Funktionen zugemessen werden.”<sup>24</sup> Max L. Baeumer hat in seinem Beitrag zur Toposforschung darauf hingewiesen, daß “Metaphern, Symbole, Embleme, Phrasen und Motive in ihrer Verwendung durch Dichter und Schriftsteller demselben dialektischen Funktions- und Bedeutungswandel unterworfen sind wie Topoi” und der “eindeutige Unterschied zwischen diesen Stil- und Ausdrucksmitteln sich nur in ihrer wechselnden, jeweiligen Verwendung zeigt.”<sup>25</sup> Baeumer weist darauf hin, daß je nach Funktion eines Topos dieser “ohne weiteres zu einem Motiv verstärkt oder zu einem Emblem verbildlicht oder zu einer Metapher oder Phrase verringert werden kann.”<sup>26</sup>

Im Rahmen der Sprachtheorie des Ethnologen Stephen Tylor wurde ein weiterer Ansatz eines semiotischen Toposbegriffs entwickelt. Die neuzeitliche semiotische Sprachtheorie knüpft mit Tylor ebenfalls an den rhetorischen Begriff Topos an. Nach Tylors Modell sind topische Strukturen in der Sprache allgegenwärtig und bilden eine wesentliche Voraussetzung der Kommunikation. Als historisches Element in der Sprache ist die Topik für den Diskurs unabdingbar. Mit dem Rückgriff auf die Erinnerung werden neue Wege des Diskurses entwickelt.<sup>27</sup> Im Zentrum von Tylors Toposbegriff, der sich an das Modell der antiken Rhetorik anlehnt, steht die ‘memoria’ als Ort der Erinnerung. Der Topos ist ein Gemeinplatz (‘common place’), der bei zwei Sprechern in der Erinnerung vorhanden ist,

---

Kreis, der sich zum Teil auf die Topik als rhetorisches Element der Rede bei Wendland, zum Teil als motivgeschichtlicher Terminus, der bei Norden, Weinreich und Curtius Verwendung findet, beruft. Goldmann, Stefan: *Zur Herkunft des Topos-Begriffs von Ernst Robert Curtius*. In: E. 90. Bd. (1996). 1. H. S. 134-149. Zitat S. 135

<sup>24</sup> Drux, Rudolf: *Aspekte literaturwissenschaftlicher Toposanalyse am Beispiel der ‘dichterischen Ahnenreihe’ des Berthold Brecht*. In: Breuer; Schanze (Hrsg.): *Topik*. A.a.O. S. 275-287. Zitat S. 284

Die journalistischen Textsorten bilden, wie Graevenitz anhand der Reiseliteratur aufgezeigt hat, innerhalb des Journalismus neue topische sprachliche Modelle heraus. So zeigt Graevenitz eine topische Überlieferung von Mythen und Gemeinplätzen, die der topographischen Reiseberichterstattung entliehen sind, in der journalistischen Literatur des 19. Jahrhunderts auf. In einer Untersuchung der Tradition topischer Modelle im 19. Jahrhundert hat Graevenitz am Beispiel der Bildung eines Ägypten-Klischees in der Presse des 19. Jahrhundert aufgezeigt, wie die Reorganisation von Allgemeinwissen unter dem Aspekt der Topik im Journalismus auftritt. Vgl.: Graevenitz, Gerhard v.: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart 1987. S. 171ff.

<sup>25</sup> Baeumer, Max L.: *Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion des literarischen Topos*. In: Ders. (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 348

<sup>26</sup> Baeumer: *Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion*. In: Ders. (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 348

<sup>27</sup> Tylor, Stephen: *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der modernen Welt*. München 1991. S. 110

und ein Mittel, das einen Sprechakt zwischen den beiden Sprechern ermöglicht. Aufgrund der Zuordnung von Redegegenständen werden kommunikationsbildende Netzwerke geschaffen.<sup>28</sup>

### 0.1.2 Forschung zur Kunstkritik

Zum Bereich deutschsprachiger journalistischer Kunstkritik liegen in der Forschung wenige Arbeiten über deren sprachliche Entwicklung vor, die als Ausgangspunkt einer Untersuchung von Gemeinplätzen dienen können. Eine Abgrenzung zwischen Kunstkritik und Kunsttheorie wurde erst mit einzelnen Untersuchungen zu Epochen und Vertretern der deutschsprachigen Kunstkritik eingeleitet.

Bei historischen Gesamtdarstellungen stehen die sozialen und kulturellen Einflüsse zwischen Kunst und Kunstkritik wie auch deren Stellung innerhalb der Kulturgeschichte im Vordergrund. Zum Gegenstandsbereich von Albert Dresdners Definition der Kunstkritik, der sie als ein ästhetisches Werturteil definiert, gehören kunsttheoretische Schriften. Die neuzeitliche, literarisch organisierte Kunstkritik umfaßt bei Dresdner die Anfänge in der Antike bis zum französischen Kritikertum des späten 18. Jahrhunderts und spiegelt die soziologischen Wechselbezüge zwischen Künstler und Kritik wider.<sup>29</sup>

Diese sozialgeschichtlichen Wechselbezüge zwischen Kunst und Kritik stehen auch bei Venturis historischer Darstellung der Kunstkritik im Vordergrund.<sup>30</sup> Die sogenannte Laienkritik, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland die Kunstkritik der Mitglieder der Akademien ablöst, führt zu einer Diskussion, in der die Kritiker ihre Urteilsfindungen rechtfertigen müssen. Die Forschung zur Kunstkritik hat die Vorstellung einer genialen Leistung des Schreibenden bekräftigt, die allein dem Kunstwerk verpflichtet ist und als ein ästhetisches Produkt aus diesem hervorgeht. So bezeichnet Venturi das Kunstwerk als "Quelle der Inspiration" des Kritikers.<sup>31</sup> Beiträge, die Kunstkritik als eine in Journalen vertretene literarische Gattung, die seit dem 18. Jahrhundert in

---

<sup>28</sup> Tylor: *Das Unaussprechliche*. A.a.O. S. 110

<sup>29</sup> Dresdner, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*. München 1968. S. 6

<sup>30</sup> Venturi, Lionello: *Geschichte der Kunstkritik*. München 1964. S. 32

<sup>31</sup> Venturi: *Geschichte*. A.a.O. S. 44. Vgl. auch zu Venturi: Frey, Dagobert: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*. Hrsg. v. Gerhard Frey. (WB). Darmstadt 1976. S. 37

Deutschland auftritt, erfassen, bestehen aus nach Journalen gliedernden bibliographischen oder zusammenfassenden Überblicken.<sup>32</sup>

Die jüngere Forschungsliteratur zur Kunstkritik hat sich der systematischen biographischen oder epochalen Erschließung von Kunstkritiken in Journalen gewidmet. In einer die Kunstkritik zur bildenden Kunst und Architektur untersuchenden Arbeit zeigt Hilmar Frank auf, daß die deutschsprachige Kunstkritik vor 1800 die Auseinandersetzung zwischen den Vertretern des durch Winckelmann inspirierten Klassizismus und der Geniezeit des Sturm und Drang repräsentiert.<sup>33</sup> Der umfangreichen Quellenangabe von Kunstkritiken und Literatur zur zeitgenössischen Kunstkritik, die auf eine Analyse der Sprache verzichtet, folgt die These, daß die Kunstkritik vor 1800 zu einem "selbständigen literarischen Ausdrucksmittel" wird, deren gegenläufige Grundtendenzen Johann Wolfgang Goethe in der Schrift *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil* zu einer Stufenfolge zusammenfaßt.<sup>34</sup> Die Sprache in den Beschreibungen von Gemälden alter Meister in der Romantik wurde von Carlsoff bei Wilhelm Wackenroder und den Gebrüder Schlegel behandelt.<sup>35</sup>

Die Bemerkung, daß sich die Kunstkritik in der Zeit des Vormärz der "reaktionären Spätromantik" entgegenstelle, beruht auf der Arbeit von Elke von Radziewsky, die Wechselbeziehungen zwischen zeitgenössischer Kunstkritik und der Politik dieser Zeit aufgezeigt hat. Radziewsky bemerkt, daß Kriterien wie Ruhe und Handlung, Natur und Gefühl, poetische oder prosaische Farbgebung mit politischen und weltanschaulichen Aspekten der Epoche des Vormärz verbunden sind.<sup>36</sup>

Birgit Kulhoff stellt in ihren Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im deutschen Kaiserreich fest, daß sich die ästhetischen Auseinandersetzungen seit den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts zum Medium politischer

---

<sup>32</sup> Zu nennen sind hier: Schlosser, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien 1924. Eberlein, Kurt: *Die deutsche Litterärsgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert*. (Diss.) Karlsruhe 1916. Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstaussstellung*. Berlin 1967

<sup>33</sup> Frank, Hilmar: *Konstellationen deutschsprachiger Kunstkritik. Maßstäbe und Abgrenzungen von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. (Diss.) Berlin [Ost] 1988. S. 46. Als frühe Belege der deutschen Kunstkritik führt Frank Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey- Künste* (1675 und 1679), sporadische Beiträge in der Schrift *Discourse der Mahler* von Bodmer und Breitinger (1721-1722) und Gottscheds Wochenschrift *Die vernünftigen Tadelrinnen* (1725-1726) an. Frank: *Konstellationen*. A.a.O. S. 5ff.

<sup>34</sup> Frank: *Konstellationen*. A.a.O. Thesen-Anhang. S. 4 und S. 9

<sup>35</sup> Carlsoff, Rosine: *Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik*. (GS. H. 53) Berlin 1927. Vgl. für eine Gliederung in verschiedene Typen von Bildbeschreibungen im Rahmen der allgemeinen Beziehung von Bildern und Sprache: Frey: *Bausteine*. A.a.O. S. 104

Reformen wandeln.<sup>37</sup> Seitens der kunstgeschichtlichen Forschung sind Arbeiten über epochale Entwicklungen und Biographien von Kunstkritikern erschienen. Die Auflösung der Begrifflichkeiten in Kunstgattungen der Malerei des 19. Jahrhunderts in Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstlexika hat Elisabeth Gurock untersucht.<sup>38</sup>

Neben diesen historischen Grundrissen, die journalistische Kunstkritiken unberücksichtigt lassen, und Arbeiten zur journalistischen Kunstkritik in einzelnen Kulturepochen bilden die Forschungen zur sprachlichen Entwicklung der Kunstkritik in Deutschland einen weitgehend unberücksichtigten Forschungsaspekt.

Die in der Forschung zu einzelnen Kunstzeitschriften eingebrachten Wertungskriterien der Kunstkritik sind zumeist inhaltlich nicht übereinstimmend. Diese Tatsache, die auf die unterschiedlichen Fragestellungen und Analysen der Arbeiten zurückzuführen sein dürfte, soll hier an der Gegenüberstellung von drei Analysen exemplarisch veranschaulicht werden.

39

Als Beurteilungskriterien der Kunstkritik der Zeitschrift DER KUNSTWART führt Koszinowski "Lehren der Kunstgeschichte", "Zeitgeist", "Persönlichkeit", "Volksart" und "die Kunst der Vergangenheit" an.<sup>40</sup> Die Verwendung des Kriteriums eines persönlichen Kunststils, in dem sich Zeitgeist und Nationalität spiegeln, zeigt Koszinowski am Beispiel der Kritik in der Zeitschrift DER KUNSTWART bei der Beurteilung Arnold Böcklins auf.<sup>41</sup>

Louise Horn hat in einer Analyse von Kunstkritiken der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts die ästhetischen Begriffe "Ewigkeit" und "Dauer", "Geschmack", "Schönheit", "Harmonie", "Einheit", "Ursprünglichkeit", "Gestaltetheit", "Dichte", "Freiheit", "Intelligenz", "Klarheit", "Evokation", "Botschaft", "Pluralismus" und "Kunst als Ware" aufgezeigt; eine systematische Einordnung dieser Kategorien oder eine Untersuchung von Belegmaterial der

---

<sup>36</sup> Radziewsky, Elke von: *Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule.* (BS. Bd. 36). (Diss.) Bochum 1983. S. 176

<sup>37</sup> Kulhoff, Birgit: *Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914).* (Diss.) Bochum 1990

<sup>38</sup> Gurock, Elisabeth: *Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts.* (Diss.) Münster (Westf.) 1990. Vgl. für biographische Überblicke zu Kunstkritikern, die zwischen 1820 und 1860 in Deutschland tätig waren: Koschnick, Leonore: *Franz Kugler (1808-1858) als Kunstkritiker und Kulturpolitiker.* (Diss.) Berlin 1985

<sup>39</sup> Anhand dieses Vergleiches von Ergebnissen einzelner Forschungsarbeiten spiegeln sich die Schwierigkeiten der Kompatibilität von Ergebnissen wider, die bei der Loslösung von einer phänomenologischen Behandlung und dem interdisziplinären Vergleich von Untersuchungen zu einem Themenkomplex wie dem der Kunstkritik auftreten.

<sup>40</sup> Koszinowski, Ingrid: *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift "Kunstwart".* (Diss.) Hildesheim, Zürich, New York 1985. S. 86f.

<sup>41</sup> Koszinowski: *Poesie.* A.a.O. S. 125ff.

kunstkritischen Sprache unterbleibt jedoch.<sup>42</sup> Unter der Fragestellung, ob Normen der Kunstkritik objektiv, subjektiv oder intersubjektiv gelten, hat Meinhard Lurz die Bildung ästhetischer Werturteile in der Kunstkritik anhand theoretischer Texte der 60er bis 90er Jahre des 20. Jahrhunderts untersucht. In dieser Arbeit werden die logischen sprachtheoretischen Bedingungen kunsttheoretischer Aussagen dargestellt, die jedoch nicht anhand von empirischem Textmaterial entwickelt werden.<sup>43</sup>

In einer Arbeit über den kunsttheoretischen Topos 'Spiegel' und seine historische Entwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Udo Schöning den Topos ausgehend von der Metaphorik, die mit ihm verbunden ist, untersucht. Schöning vertritt den Ansatz, daß kulturelle Entwicklungen sich anhand eines Topos dokumentieren lassen und kommt zu dem Schluß, daß "sich ein Zusammenhang zwischen der Funktion des Topos und der Gattung, auf die er bezogen wird, abzeichnet; das heißt, ein massiv zu beobachtender Funktionswechsel ließe Veränderungen im Gattungssystem vermuten."<sup>44</sup> Ein Topos, der in jedem Einzelfall analysiert wird, bildet für Schöning im synchronen Schnitt den "Schlüssel eines Gedankengebäudes (...), dessen Entwicklung im diachronen Vergleich sichtbar wird" und durch "Belege sowie auch markante Fehlanzeigen aus einem zeitlich wie örtlich begrenzten Raum (...) Aufschluß über den Stand, die Richtung und die Entwicklung des Denkens zu dieser Zeit, an diesem Ort" gibt.<sup>45</sup>

### **0.1.3 Aufbau der Arbeit**

#### **a) Gegenstand**

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich in vier zeitliche Abschnitte (1770-1799), (1800-1849), (1850-1899) und (1900-1930), die von den Strömungen der Empfindsamkeit und Romantik im 18. Jahrhundert über Spätklassizismus, Romantik und Biedermeier hin zur Zeit des Historismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts und künstlerischen Stilpluralismus und

---

<sup>42</sup> Horn, Louise: *Begriffe der neuesten Kunstkritik. Zur Funktion und Kritik ihrer ästhetischen Kategorien.* (Diss.) München 1976

<sup>43</sup> Lurz, Meinhold: *Die Begründung ästhetischer Werturteile durch die sprachanalytische Philosophie.* Hamburg 1995

<sup>44</sup> Udo Schöning: *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860.* (SR. H. 51). (Diss.) Heidelberg 1984. S. 19

Moderne im 20. Jahrhundert reichen. Das zur Untersuchung herangezogene Textkorpus besteht aus in Zeitschriften veröffentlichten Quellen, die Historien Gemälde zum Gegenstand ihrer Ausführungen machen. Aus der Auswertung dieser Quellen nach einer Methode, die im folgenden erörtert wird, geht eine Gliederung der Arbeit in verschiedene Topoi hervor, die sich zum Teil kontinuierlich in den Schriften des oben genannten Zeitraumes fortsetzen, zum Teil zeitlich begrenzt sind.<sup>46</sup>

Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die Kunstkritiken von Journalen, die sich an eine anonyme Leserschaft wenden. Die Kunstkritiken, die seit etwa 1770 in Kulturjournalen und Kunstzeitschriften veröffentlicht werden, haben zumeist anonyme Verfasser. Zu den frühen für die Quellenanalyse herangezogenen Kunst- und Kulturjournalen von 1770 bis zur Hochromantik zählen das DEUTSCHE MUSEUM (Leipzig), das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN (Weimar), das JOURNAL VON UND FÜR DEUTSCHLAND (Frankfurt a. M.), die MISCELLANEEN ARTISTISCHEN INHALTS (Erfurt), das MUSEUM FÜR KÜNSTLER UND KUNSTLIEBHABER (Mannheim), die BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE (Leipzig) und DER TEUTSCHE MERKUR (Weimar). Die Zeitschrift NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE (1765-1806) setzt die BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE fort. Das DEUTSCHE MUSEUM wird 1776 von Heinrich Christian Boie und Christian Konrad Wilhelm Dohm gegründet. Die MISCELLANEEN ARTISTISCHEN INHALTS wurden zwischen 1779 und 1787 vom Literaturhistoriker Johann Georg Meusel in Erfurt veröffentlicht. Sie werden als NEUE MISCELLANEEN

---

<sup>45</sup> Schöning: *Literatur*. A.a.O. S. 20

<sup>46</sup> Es liegt keine abgeschlossene Bibliographie zur deutschsprachigen Kunstkritik vor, die den Zeitraum der Untersuchung erfaßt. Als Bibliographien zur Erschließung wurden Spezialbibliographien für einzelne Journale, Bibliographien für einzelne Epochen und allgemeine Bibliographien zur Zeitungsliteratur herangezogen. Die hier verwendeten Belege zur journalistischen Kunstkritik setzen zu einem Zeitpunkt ein, der zusammenfällt mit der Errichtung von Kunstakademien und der öffentlichen Ausstellung von Kunstwerken. (vgl. auch Abschnitt 6.3)  
Als Bibliographien wurden herangezogen: Schmidt, Klaus (Hrsg.): *Index deutschsprachiger Zeitschriften, 1750-1815*. Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Hildesheim 1990. Hocks, Paul; Schmidt, Peter (Hrsg.): *Index zu den deutschen Zeitschriften der Jahre 1773-1830*. Abteilung I. Zeitschriften der Berliner Spätaufklärung. Bd.1-3. Nendeln 1979. Starnes, Thomas C. (Hrsg.): *Der Teutsche Merkur. Ein Repertorium*. Sigmaringen 1994. Houben, Heinrich Hubert (Hrsg.): *Bibliographisches Repertorium*. Bd. 1. Zeitschriften der Romantik. Berlin 1904. Vinet, Ernest (Hrsg.): *Bibliographie méthodique et raisonnée des beaux-arts. Esthétique et historique de l'art, archéologie, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts industriels*. Paris 1874. (Reprint Hildesheim 1967). Dietrich, Felix (Hrsg.): *Bibliographie der deutschen Zeitschriften-Litteratur*. Leipzig. Bd. 1, 1896 - Bd. 67, 1930.

ARTISTISCHEN INHALTS (1795-1803) fortgesetzt. Diese werden von 1787 bis 1792 im MUSEUM FÜR KÜNSTLER UND KUNSTLIEBHABER aus Mannheim weitergeführt. Zwischen 1794 und 1795 erscheint das NEUE MUSEUM FÜR KÜNSTLER UND KUNSTLIEBHABER. Zwischen 1795 und 1803 wird die Zeitschrift NEUE MISCELLANEEN ARTISTISCHEN INHALTS veröffentlicht.<sup>47</sup>

Im 19. Jahrhundert berichten DIE DIOSKUREN (Berlin), das DEUTSCHE KUNSTBLATT (Berlin), die MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE (Braunschweig und Leipzig) und DER PHÖNIX (Frankfurt a. M.). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts werden zahlreiche Kunstzeitschriften gegründet, so DAS KUNSTBLATT (Berlin), DIE KUNST FÜR ALLE (München), DER KUNSTWART (München), DIE KUNST UNSERER ZEIT (München), DIE KUNST (München), KUNST UND KÜNSTLER (Berlin), NEUE BLÄTTER FÜR KUNST UND DICHTUNG (Frankfurt a. Main), und die DEUTSCHE RUNDSCHAU (Berlin). Neben diesen Zeitschriften wurden auch unabhängig von journalistischen Organen veröffentlichte Ausstellungskritiken des Vormärz herangezogen.

Die Zeitschriften, in denen die Gemäldebesprechungen veröffentlicht wurden, sind zum Teil spezielle Kunstzeitschriften, zum Teil allgemeine Kulturzeitschriften. Die Gründung von Kunstakademien wird laut Fiorillos Darstellung im deutschsprachigen Raum erst in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts üblich (vgl. Abschnitt 6.3). Sie zieht eine Reihe von Ausstellungsberichten aus deutschen Städten mit sich, die in Gelehrtenzeitschriften und gegen Ende des 18. Jahrhunderts in kulturellen Zeitschriften erscheinen. Die Überschriften der auf Kommentierung von Gemälden verzichtenden Artikel in Zeitschriften lauten zumeist 'Nachrichten' oder 'Kunstmeldungen'. Ein frühes Beispiel für die Bezeichnung 'Kritik' bei einem derartigen Artikel im deutschsprachigen Raum ist eine als *Freymüthige Kritik* betitelte, 1790 anonym publizierte Schrift, die in der Zeitschrift OLLA POTRIDA veröffentlicht wird.<sup>48</sup> Im Gegensatz zu den zumeist die ausgestellten Gemälde beschreibenden Ausstellungsberichten ist die *Freymüthige Kritik* in einen theoretischen Teil, in dem der Berichterstatter über die Grundlagen der Urteilsfindung Rechenschaft ablegt, und einen Ausstellungsbericht unterteilt. Die in den Titeln als

---

<sup>47</sup> Vgl. Vinet (Hrsg.): *Bibliographie*. A.a.O. S. 138f. und Lehmann: *Anfänge*. A.a.O. S. 80-84, S. 111-120, S. 121-143, S. 143-145

<sup>48</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik über die in der Akademie zu Wien ausgestellten Kunstwerke 1790*. In: OP; 1791. 2. St. S. 42-60 [1790-3]

Im folgenden werden die Quellschriften als Kunstkritiken, Schreiben oder Berichte bezeichnet.

‘Gedanken’, ‘Briefe’ oder ‘Kritik’ bezeichneten Artikel, deren Form zu diesem Zeitpunkt noch deutlich auf die briefstellerische Tradition verweist, gehen inhaltlich über die Aufzählung von ausgestellten Werken hinaus. Im 19. und 20. Jahrhundert ist neben der Bezeichnung ‘Betrachtungen’ in der Überschrift die Nennung des jeweiligen Künstlers oder der Ausstellung üblich.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert werden die Artikel namentlich gekennzeichnet und lassen zum Teil die Personalunion von Kritiker und Kunsthistoriker erkennen. DAS KUNSTBLATT (1820-1849), das zunächst eine Ergänzung des Cottaschen Morgenblattes war, wurde seit 1820 von Ludwig Schorn und seit 1842 unter Mitarbeit von Ernst Förster und Franz Kugler herausgegeben. Die HANNOVERSCHEN KUNSTBLÄTTER veröffentlichte Johann Heinrich Detmold zwischen 1835 und 1837. Redakteur des DEUTSCHEN KUNSTBLATTES war Friedrich Eggers. Kugler, Passavant, Waagen, Wiegmann, Schnaase, Schulz, Förster und Eitelberger von Edelberg waren lokal berichtserstattende Mitarbeiter des zwischen 1750 und 1858 erscheinenden Nachfolgeorgans der Zeitschrift DAS KUNSTBLATT. DIE DIOSKUREN erschienen in der Redaktion von Max Schassler zwischen 1856 und 1864.<sup>49</sup>

Zu den bedeutenden Kulturzeitschriften der Kunstkritik des Klassizismus und der Romantik gehören DER TEUTSCHE MERKUR und das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN. Das Ressort Kunstberichterstattung des TEUTSCHEN MERKUR, der 1773 von Christoph Martin Wieland gegründet wird, gestalten in der zweiten Hälfte der 70er Jahre Johann Jakob Wilhelm Heinse und Johann Heinrich Merck. Neben Berichten zur Kunstkritik wird hier auch von Merck die zeitgenössische Ausstellungskultur und die Entwicklung der Kunstkritik beobachtet. Die Autoren der Artikel des NEUEN TEUTSCHEN MERKURS waren - so weit sich ihre Autorenschaft durch Starnes Bibliographie aufschlüsseln läßt - größtenteils nebenberuflich als regional ansässige Berichterstatter tätig. Aloys Hirt (1759-1836), der vermutlich einen Artikel über die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1798 im NEUEN TEUTSCHEN MERKUR schrieb, war Kunsthistoriker und hatte seit 1810 eine Professur für Kunstgeschichte und Archäologie in Berlin inne. Johann Gottfried Schadow (1764-1850), der Berichte zur Berliner Kunstausstellung im NEUEN TEUTSCHEN MERKUR verfaßte, war bildender Künstler und Kunstschriftsteller in Berlin. Friedrich August Schulz, der einen Artikel über die Berliner Kunstausstellung von 1806 schrieb, war

---

<sup>49</sup> Vgl. Vinet (Hrsg.): *Bibliographie*. A.a.O. S. 127f., S. 129, S. 130, S. 131

Jurist und Schriftsteller in Berlin. Karl August Böttiger (1760-1835), der vermutlich Thierschs Elegien im NEUEN TEUTSCHEN MERKUR redaktionell bearbeitete, war als Polyhistor und Zeitschriftenredakteur tätig.<sup>50</sup>

<i>Critische Bibliothek</i>	<b>Zeitschriften mit Kunstkritiken, die vor 1800 erschienen</b>
<i>(Neue) Miscellaneen artistischen Inhalts</i>	
<i>(Neues) Museum für Künstler und Kunstliebhaber</i>	
<i>(Neue) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste</i>	
<i>Deutsches Museum</i>	
<i>Journal von und für Deutschland</i>	
<i>Berlin</i>	
<i>Teutscher Merkur</i>	
<i>Neue Berlinische Monatschrift</i>	
<i>Olla Potrida</i>	
	<b>Zeitschriften mit Kunstkritiken, die nach 1800 erschienen</b>
<i>Journal des Luxus und der Moden</i>	
<i>Neuer Teutscher Merkur</i>	
<i>Das Kunstblatt</i>	
<i>Mitternachtszeitung für gebildete Stände</i>	
<i>Phönix</i>	
<i>Die Dioskuren</i>	
<i>Hannoversche Kunstblätter</i>	
<i>Münchener Propyläen</i>	
<i>Deutsches Kunstblatt</i>	
<i>Neue Berliner Monatschrift für Philosophie, Geschichte, Literatur und Kunst</i>	
<i>Das Kunstblatt</i>	
	<b>Zeitschriften mit Kunstkritiken, die zwischen 1880 und 1930 erschienen</b>
<i>Die Kunst für Alle</i>	
<i>Die Gegenwart</i>	
<i>Der Kunstwart</i>	
<i>Die Kunst unserer Zeit</i>	
<i>Die Kunst</i>	
<i>Kunst und Künstler</i>	
<i>Neue Blätter für Kunst und Dichtung</i>	
<i>Die Zukunft</i>	
<i>Zeitschrift für bildende Kunst</i>	

Überblick über die Zeitschriften, in denen die herangezogenen Quellen veröffentlicht wurden

Das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN wurde von Friedrich Justin Bertuch und G. M. Kraus zwischen 1786 und 1827 herausgegeben. In diesem Unterhaltungsjournal werden die Kunstkritiken als lokale Berichte unter anonymer Autorenschaft veröffentlicht. Mit der Einbeziehung zeitgenössischer politischer Ereignisse führt das JOURNAL DES

<sup>50</sup> Vgl. Starnes (Hrsg.): *Der Teutscher Merkur*. A.a.O. S. 501, S. 523, S. 526, S. 484

LUXUS UND DER MODEN den zeitgenössischen Kommentar in die Berichterstattung zu Ausstellungen ein. In der Zeit des Vormärzes wird diese Form des Kommentars von der Kunstzeitschrift DAS KUNSTBLATT und der Zeitschrift PHÖNIX, aber auch in monographisch veröffentlichten Ausstellungsberichten (so die in den 30er Jahren zu Berliner und Leipziger Kunstausstellungen erschienenen Veröffentlichungen von Klein und Misis) aufgegriffen. Mit den Kunstberichten von Klein und Misis sind Kunstkritiken vertreten, die unabhängig von journalistischen Medien als Monographien in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden.

Als Orte der Berichterstattung über Kunstausstellungen in Deutschland repräsentieren die Zeitschriften KUNST UND KÜNSTLER, DIE KUNST FÜR ALLE, DER KUNSTWART und DIE KUNST UNSERER ZEIT journalistische Organe der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Friedrich Pecht war Herausgeber und Kritiker der Zeitschrift DIE KUNST FÜR ALLE, die zwischen 1886 und 1945 veröffentlicht wurde. Die Zeitschrift DIE KUNST UNSERER ZEIT erschien zwischen 1899 und 1912 in München in der Redaktion von Eberhard Hanfsteangel und H. E. Berlepsch. Die Zeitschrift KUNST UND KÜNSTLER wurde ab 1906 von Karl Scheffler herausgegeben.

## **b) Methode**

Die der Arbeit zugrunde liegenden zeitgenössischen Ausstellungsberichte und Kunstkritiken erscheinen auf den ersten Blick als aufschlußreiche Dokumente für die zu einem bestimmten Zeitpunkt geltenden Wertungen von Kunstwerken der bildenden Kunst. Aus einem anderen, für diese Arbeit entscheidenden Blickwinkel, lassen sich eine Reihe von sprachlichen Gleichförmigkeiten erkennen, die sich kontinuierlich für den gesamten Zeitraum oder für einzelne Zeitabschnitte zum Inventar der Kunstkritik zählen lassen, und die - so die These der Arbeit - Bestandteile einer Topik der Kunstkritik bilden, deren Topoi es an einer exemplarischen Analyse von Texten aufzuzeigen gilt. Diese Gleichförmigkeiten werden in den Kunstkritiken mittels einer praktischen Analyse des der Arbeit zugrunde liegenden Textkorpus erörtert und an konkreten Beispielen veranschaulicht. Die Untersuchung soll im Rahmen einer Analyse der Kunstkritik anhand der zugrunde gelegten Quellen zeigen, mit welcher Funktion diese Topoi im journalistischen Medium verbunden werden.

Exemplarisch wird die Beschreibung, Erzählung und Bewertung von Historiengemälden und ihnen verwandten Gemälden untersucht. Die Motive der besprochenen Gemälde stellen Mythos, christliche Heilsgeschichte und Ereignisgeschichte der Antike und Neuzeit dar. In einzelnen Fällen werden auch Besprechungen anderer Gemäldegattungen wie Landschaftsbild, Genre und Allegorie als vergleichbares Belegmaterial von Topoi der Kunstkritik aufgeführt. Die Verflechtung von Gattungsgrenzen von Genremalerei und Historienmalerei spiegelt sich bei dieser Arbeit insbesondere in den Besprechungen des 19. Jahrhunderts wider. Anhand dieser Gemälderezeption werden Aussagen der Kunstkritiker über die sprachliche Entwicklung der deutschsprachigen Kunstkritik und über die allgemeinen Gesichtspunkte erörtert, nach denen das Historiengemälde und ihm verwandte Gemäldeformen, so das Ereignisbild und das historische Genre im 19. Jahrhundert, in der Neuzeit bewertet werden. Um die jeweiligen historischen Wechselbezüge zwischen Kunstkritik und anderen literarischen Quellen aufzugreifen, wurden neben zeitgenössischen kunsttheoretischen und philosophischen Abhandlungen auch zeitgenössische Gedichte hinzugezogen.

Die Erhebung des sprachlichen Materials wurde nach rekurrenten sprachlichen Elementen im Text ausgerichtet. Diese Elemente, die in unterschiedlicher Dichte und Häufigkeit in den Quellen auftreten, lassen sich nach Kategorien semantisch gliedern (s. Schema). Zwei Formen von Rekurrenz lassen sich unterscheiden: *Formeln*, die feste Ausdrucksformen darstellen und als Serien zu erfassen sind, und *Konzepte*, die trotz variabler Ausdrucksform identischen Inhalt besitzen. Diese beiden Formen eines Topos sind Bestandteil von Argumentationen innerhalb der Beschreibung, Erzählung und Bewertung von Gemälden und werden hinsichtlich ihrer jeweiligen erzählenden, deskriptiv beschreibenden bzw. bewertenden Funktion bei der Rezeption von Historiengemälden betrachtet.

Im Verlauf der Erörterung der Elemente dieser Topik werden die Topoi, die sich diesen inhaltlich bestimmten Kategorien zuordnen lassen, in ihrer Relation zueinander dargestellt.

Die Erzählung der Handlung eines Gemäldes stellt eine Konstante des Aufbaus von Kunstkritiken dar. Eine für die Fragestellung nicht unerhebliche Eigenschaft der untersuchten Texte ist die Verknüpfung von funktional verschiedenen Textteilen (Erzählung, Deskription und Bewertung). So lassen sich als Bestandteile der Bildbeschreibungen die Geschichtserzählung des Gemäldes und formal beschreibende Erörterungen zu den Gemälden voneinander unterscheiden. Neben Einleitungen,

allgemeinen Erörterungen und Schlußteilen der Kunstkritiken stehen diese erzählenden, deskriptiven und bewertenden Aussagen über Gemälde im Vordergrund der Untersuchung. Der dieser Untersuchung zugrunde liegende heuristische Toposbegriff dient dazu, zwischen textspezifischen Funktionen der Topoi und bildlichen Vorstellungen universelle Vermittlungen zwischen Text und Bild aufzuzeigen.

<b>Natur</b>	<b>Kultur</b>	<b>Person</b>	<b>Gesellschaft</b>
'Feuer' 'Kälte' 'Wärme' 'Licht' 'Wasser' 'Vegetation' 'Kosmos'	'Literatur' 'Theater' 'Musik' 'Philosophie' 'Geographie' 'Naturwiss.' 'bildende Kunst' 'Rhetorik'	'Kraft' 'Gesundheit' 'Charakter' 'Wille' 'Geist' 'Affekte' 'Körper'	'Nation' 'Gesetz' 'Staat' 'Volk' 'Politik' 'Wirtschaft'

Überblick über die semantischen Kategorien Natur, Kultur, Person und Gesellschaft und die ihnen zugeordneten Felder  
Im folgenden werden diese auch als topische Kategorien bzw. als topische Felder bezeichnet.

Die Verwendung von Topoi sowohl innerhalb der Beschreibungen (Erzählungen, Bewertungen und formale Deskription) zu einzelnen Gemälden als auch in allgemeinen Äußerungen (Einleitungen, allgemeinen Erörterungen und Schlußteil) ist ein strukturelles Kennzeichen der Texte. Untersucht man diese konstanten Textteile, so stellt man fest, daß neben der Eigenschaft der Konstanz von Topoi eine durch den jeweiligen Kontext bestimmte argumentative Funktion eines Topos vorliegt.

Bild und Text sind die übergeordneten literarischen oder auch bildlichen Kategorien, in denen die Topoi mit unterschiedlichen Funktionen auftreten. Dem Bild als der Quelle literarischer Rezeption, beispielsweise dem Historiengemälde, steht der Text als die literarische Rezeptionsform des Bildes, beispielsweise eine kunstkritische Schrift, gegenüber. Hier liegen zwei unterschiedliche Formen vor, in denen der Inhalt des Topos realisiert werden kann. Ein und derselbe Topos kann als semantisches Zeichen sowohl im Bild als auch im Text vertreten sein.

Es gilt, die Einbindung eines Topos als Bestandteil einer Argumentation aufzuzeigen, welche sinnliche Erfahrungen durch den sprachlichen Ausdruck ersetzt. Vorgänge der Rezeption wie das Verweisen von Beschreibungen des Motivs auf die sinnlichen Eigenschaften und Wirkungen des Gemäldes werden hier mittels der Bestimmung von erzählenden, formal beschreibenden Eigenschaften und Bewertungen des Werkes untersucht. Dieser Bestimmung liegt folgender Ansatz zugrunde: Innerhalb des semantischen Funktionswechsels eines jeden Topos in einer Text-Bild-Relation, wie er sich durch eine vergleichende Funktionsbestimmung erschließen läßt, werden die spezifischen Formen von topischer Argumentation offengelegt.

### **c) Vorgehensweise**

Die Arbeit befaßt sich anhand der chronologischen Entwicklung von ausgewählten Kunstkritiken mit zwei Aspekten: Zum einen mit der Verwendung von Topoi in der Kunstkritik und zum anderen mit deren Äquivalenz zu Topoi, die in anderen zeitgenössischen Schriften auftreten. Im ersten historischen Abschnitt werden die Grundlagen des künstlerischen Urteils der Kunstkritik im späten 18. Jahrhundert mit zeitgenössischen kunsttheoretischen Schriften verglichen. Der Kunstkritiker Johann Heinrich Merck und Johann Wolfgang Goethe, die sich in ihren Besprechungen von zeitgenössischen kunsttheoretischen Werken mit der Urteilsfindung bei Gemälden auseinandersetzen, werden als Beispiele für die Reaktion von Schriftstellern auf das Massenphänomen Kunstkritik des späten 18. Jahrhunderts herangezogen. Besprechungen ausländischer und deutscher Schriften zum Kunsturteil des 18. Jahrhunderts, die Topoi der Kunstkritik dokumentieren, werden für den Vergleich von Kunstkritik Frankreichs und Deutschlands berücksichtigt.

Der historische Abschnitt des Frühklassizismus bis zur Romantik dient der Untersuchung der Topoi, mit denen die Verfasser die zeitgenössischen Strömungen von Kultur und Politik mit dem künstlerischen Urteil verknüpfen. Die Topoi der Kunstkritik werden anhand der Selbsteinschätzung der Kunstkritiker in ihren Schriften und ihrer Rezeption von Historienbildern verfolgt. Dabei wird mit dem Gedicht *Auf das Bildniß Friedrichs des Großen* von Christoph Martin Wieland ein Text berücksichtigt, an dem sich Topoi und

Formen des Herrscherlobs in der Kunstkritik belegen lassen, die auch bei Kunstkritiken von Herrschergemälden zu finden sind. Insbesondere auf die Argumentation bei Berichten zu Werken Salomon Gessners und Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. wird hier vertiefend eingegangen.

Im Zeitabschnitt zwischen 1800 bis zur Märzrevolution läßt sich insbesondere am JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN anhand des Einflusses vom politischen Geschehen der Gegenwart auf die kunstkritische Bewertung demonstrieren, wie Klischees der Antike für Vergleiche zeitgenössischer Ereignisse in den kunstkritischen Schriften der Biedermeierzeit kennzeichnend sind. Die Klischees werden als eine bereits bei der Rezeption von Gemälden Johann Heinrich Tischbeins nachweisbare Form der Kommentierung von Ereignissen der Gegenwart eingesetzt. Dabei sind seit 1800, besonders durch Hegel, Einflüsse der idealistischen Philosophie und Ästhetik auf die Kunstkritik vorhanden. Die in den 30er Jahren auftretenden Formeln und Konzepte *Mittelpunkt*, *Weltgeist* und *Faktum* gehören zu einem aus dem kulturhistorischen Umfeld stammenden und gesellschaftliche Vorstellungen widerspiegelnden Sprachinventar der Kunstkritik. Theodor Vischers *Ästhetik* soll dabei als Beispiel einer Parallele zwischen zeitgenössischer Kunstkritik und Kunsttheorie dienen. Goethes Einfluß auf die Kunstkritik wird im Rahmen der Reaktionen der zeitgenössischen Kritiker des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN und des Vergleiches von Dichtung und Malerei erörtert.

Anhand der Quellen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden zwei Entwicklungen in den Schriften der Kunstkritik verfolgt: Zum einen wird die Diskussion um gegensätzliche Stilprinzipien der Kunst mittels konstanter kunstkritischer Topoi geführt; zum anderen wird in diesen Schriften das Kunstwerk mittels traditioneller Nachahmungsvorstellungen von Kunst, beispielsweise als zweite Natur, als Produkt des Künstlers oder als Spiegel gesellschaftlicher Zustände, beschrieben. Seit den 70er Jahren sind Bemerkungen über den Niedergang der Historienmalerei zahlreich belegt. Das 19. und frühe 20. Jahrhundert zeigt zum einen die Tendenz zur Wiederaufnahme von Topoi, die bereits im späten 18. Jahrhundert vertreten sind, zum anderen werden seit dem 19. Jahrhundert neue Topoi verwendet.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf dem Vergleich der jeweiligen Verwendung konstanter Topoi zur Erzählung und Beschreibung des Werkes. Die konstanten Formeln bzw. Konzepte *Natur*, *Geist*, *Kraft*, *Schönheit*, *Feuer*, *Wahrheit*, der Vergleich von Malerei und

Dichtung und der Verweis auf *Kunst und Begabung* des Künstlers sind die kontinuierlichen Topoi, anhand derer sich die Entwicklung der Kunstkritik als historisches Thema und zugleich als Gegenstand strukturellen Vergleiches der Elemente ihrer Topik erschließen läßt.

# **1 Die Topik der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts**

## **1. 1. Einleitung:**

### **Zeitgenössisches Topikverständnis und Bestimmungen der Kunstkritik**

#### **1.1.1 Loci communes und der Aufbau der Kunstaussstellung bei Johann Heinrich Merck**

Ein Kunstkritiker, der das Verständnis von Topik und den Begriff 'locus communis' in der Epoche des frühen Klassizismus dokumentiert, ist Johann Heinrich Merck. Merck, der in den 70er Jahren neben Johann Jakob Wilhelm Heinse als Kunstberichterstatter für Christoph Martin Wielands TEUTSCHEN MERKUR tätig war, verfaßte neben kunsttheoretischen Schriften kulturkritische Aufsätze. Für Merck stellten Topik und der Begriff 'locus communis' Grundlagen der kunstkritischen Beurteilung seiner Zeitgenossen dar.

In dem an Wieland gerichteten Schreiben *An den Herausgeber des T. Merkurs* bemerkt Merck, daß "bey allgemeinen Weltbegebenheiten, bey Umwandlungen ganzer Völker, bey innern neuen Einrichtungen einzelner Staaten" ein "Geist der Independenz dictiert". Bei der Bewertung dieser Veränderungen kann "niemand weder Thatsachen noch ganze Gründe prüfen." Hilfe "durch einen Locus communis" und der Glaube, "es sey zu allen Zeiten nicht viel besser gewesen", führt Merck als ein aus Unabhängigkeit, der "Independenz", hervorgehendes Verhalten an.<sup>51</sup>

Merck nennt in der Schrift *Überblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyck* das Allgemeine als Eigenschaft der antiken Kunst und verweist auf den Verfall der Kunst in der späteren Zeit. Dem "Pöbel der Italiänischen Künstler, die uns leere Massen von Fleisch in unverständige Umriss eingeschlossen vor Augen stellen," stellt Merck die Bewunderung des "allgemeinen Geschmack[s] der Antique" gegenüber, "der unter diesem vor der Kunst so wohlthätigen Himmel, sich in den kleinsten wandernden Figuren der Landschaft entdeckt."<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Merck, Johann Heinrich: *An den Herausgeber des T. Merkurs*. Merck, Johann Heinrich: *Werke*. Ausgewählt und hrsg. v. Artur Henkel. Frankfurt a. M. 1968. S. 397. (Erstveröffentlicht in: TM; 1779 II, 25ff.) Im folgenden werden Artikel, die in dieser Werkausgabe veröffentlicht wurden, abgekürzt als Merck, Johann Heinrich: *Werke*. zitiert.

<sup>52</sup> Merck, Johann Heinrich: *Überblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyck*. In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 329. Der Text entstand nach

Wie gemein - und dies im mehrfachen Sinne des Sprachgebrauchs - Merck die Qualität und Methode des Beurteilens von Kunst empfand, entnimmt sich leicht einem seiner Schreiben zur Kunstkritik: In einer 1780 veröffentlichten Schrift Mercks finden sich die Kriterien der Entstehung eines Urteils. Der zeitgenössischen Kritik wirft er eine Schädigung der Kunst durch unrechtmäßige Änderung vor:

“Damit ja die Vergleichung rund wird, so wird abgeschnitten, hinzugelogen, verstellt und versteckt (...); und so entstehen die Loci Communes, die den Fortgang des wahren Geschmacks und Gefühls bey dem großen Haufen so viele Hindernisse in den Weg legen.”<sup>53</sup>

Den Verweis auf Zitate antiker Quellen wie Plinius, Quintilian, Plutarch und Philostratus lehnt Merck in der Abhandlung *Über die Malerey der Alten* für die Begründung des zeitgenössischen Urteils ab.<sup>54</sup> Hinsichtlich der Ablehnung von antiken Quellen und insbesondere zu Quintilian führt Merck an, daß seine Ausführungen zur Gestaltung von Gemälden bei der Komposition von Figuren den zeitgenössischen Formen der Kunst nicht entsprechen.<sup>55</sup>

Merck bezeichnet die Beurteilung nach Anleitungen der Kunsttheoretiker im Schreiben *An den Herausgeber des T.M.* als Wandel des Urteils zu ‘loci communes’. Merck notiert, daß “man nichts als große Machtsprüche” hört, “die in dem Munde dessen, der sie zuerst hervorbrachte, wie alle *Loci communes* Resultate wahren einseitigen Gefühls waren” und “in dem Munde des zweyten oder dritten aber Lügen werden”. Exemplarisch zeigt er diesen

---

1766 und blieb unveröffentlicht. Das Ideal der Antike und das sprachliche Bild des Himmels der Antike werden in den Rezensionen des späten 18. Jahrhunderts häufig verwendet.

<sup>53</sup> Merck, Johann Heinrich: *Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur*. In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 423. (Erstveröffentlicht in: TM; 1780; III. S. 3 ff.)

<sup>54</sup> Vgl.: Merck, Johann Heinrich: *Über die Malerey der Alten*. In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 481. (Erstveröffentlicht in: TM; 1782; I, 138ff.).

Neben den Verweisen auf antike Autoren zeigen sich im Vergleich von Merck und Quintilian Parallelen in der Vermittlung kunsthistorischen Wissens anhand von Künstlern. Im Zuge der Zusammenfassung von Plinius’ Erörterungen führt Merck in diesem Überblick ein historisches Schema an, daß die Entwicklung der Kunst von der Geburt der Malerei durch die Liebe im Mythos, deren frühe Kindheit in der Zeichenkunst, Künstler des Perikleischen Zeitalters bis zur Zeit des Diadochenreiches und der römischen Antike zusammenfaßt. Vgl. Merck: *Überblick über die Geschichte*. A.a.O. S. 323f.

Eine nach Künstlern und deren Eigenschaften aufgebaute Kunstgeschichte der Antike findet sich bei Quintilian in der *Institutio oratoria*: ‘Cura’ des Protogenes, ‘ratio’ von Pamphilus und Melanthis, ‘facilitas’ des Antiphilus und lebhafte Vorstellungsbilder des Theon, ‘ingenium’ und ‘gratia’ des Apelles und Universalität des Euphranor werden genannt. Vgl. Quint. *Inst. orat.* 12, 10, 6.

Quintilian veranschaulicht die Methode und Ethik des guten Redners, indem er sie der Täuschung der Malerei durch Oberflächen und Tiefen des Gemäldes gegenüberstellt. Vgl. Quint.: *Inst. orat.* 2, 17, 41

<sup>55</sup> Dabei verweist er auf Ausführungen Quintilians in der *Institutio oratoria*. Vgl.: Merck: *Über die Malerey*. A.a.O. S. 483

Verfall an der Übernahme des Urteils Winckelmanns über den Künstler La Fage beim “nachhallenden Publika der sogenannten Kenner”<sup>56</sup> auf. Als Ausdrücke der Beschreibung in der zeitgenössischen Kunstkritik führt er in einem Schreiben an Wieland den ‘Fleiß’, die ‘Reinheit’ des Umrisses bei der Zeichnung, den ‘Ausdruck der Leidenschaften’, die Darstellung der ‘schönen Natur’, die Übernahme der ‘Manier’ eines Künstlers und die ‘Originalität’ an. Diese den zeitgenössischen Kritikern geläufigen Ausdrücke werden nach Mercks Ansicht durch die “großen und kleinen Kunstbücher, die schönen französischen und englischen Kupferstiche” auf dem “kürzern Weeg der Terminologie” vermittelt.<sup>57</sup>

In Mercks Schrift *Ueber die letzte Kunstaussstellung in \*\** werden in Beschreibungen und Dialogen von Ausstellungsbesuchern bestimmte Verhaltensmuster charakterisiert. Diese Personen werden nach sozialer Herkunft, der Zeit ihres Erscheinens am Orte und ihrer Reaktionen auf die Gemälde charakterisiert (vgl. Schemata). Die Kunstaussstellung vergleicht Merck mit einem Schauspiel, in dem drei Typen von Personen der städtischen Bevölkerung auftreten, die sich in Lebensweise und Kleidung unterscheiden. Leute “von Ansehen” besuchen die Ausstellung am Vormittag, der Adel mittags, die Bürger nachmittags. Eine Gruppe von Besuchern, die eine Danae betrachtet, führt verschiedene charakteristische Reaktionsweisen vor. Bei der Beschreibung der Szene wird anhand von Körperteilen der Personen, die das Gemälde betrachten, und der im Gemälde dargestellten Danae die Charakterisierung von Personentypen angeordnet.<sup>58</sup>

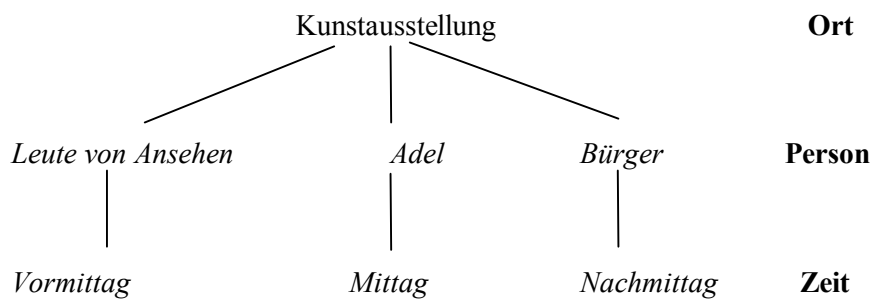
Im zweiten Teil des Schreibens stellt Merck eine weitere Form des Kunstgespräches vor: Schönheit und Wahrheit von Kunstwerken werden hier von zwei Besuchern besprochen; Künstler und Graf erörtern bei der Frage der Bedingungen von Schönheit, ob diese eine vom Ort abhängige Eigenschaft von Kunstwerken sei und exemplifizieren diese Frage durch Vergleiche, in denen Italien und Deutschland gegenübergestellt werden.

---

<sup>56</sup> Merck, Johann Heinrich: *An den Herausgeber des T. M.* In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 376

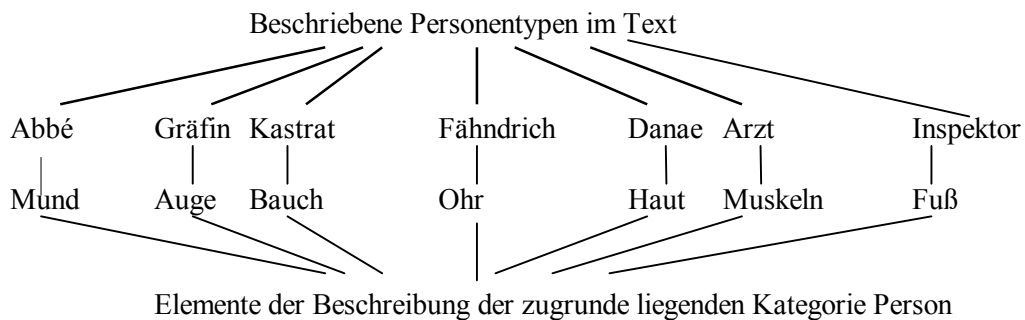
<sup>57</sup> Merck: *An den Herausgeber*. In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 377-380

<sup>58</sup> Merck, Johann Heinrich: *Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in \*\**. In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 455 und S. 457f. [1781-1] Die Schrift wurde erstmals 1781 im Teutschen Merkur veröffentlicht.



Mercks Anordnung von Besuchern der Gemäldeausstellung nach Ort, Zeit und Personen

Der Graf bemerkt in Berufung auf sein Gefühl, daß ihm bei den italienischen Gemälden “so was schwarzes, unklares, guindiertes, gemachtes”<sup>59</sup> mißfällt und die Betrachter des Kunstwerkes “als freye Natur-Menschen” durch das Vergnügen des Eindrucks mit dem Künstler verbunden sind.<sup>60</sup> (vgl. auch zu den Topoi *Schönheit* und *Wahrheit* die Abschnitte 1.2.3.f und 1.2.4c) In der Fortsetzung des Gespräches werden die Forderung nach einer Wahrheit der Kunst und die Verschiedenheit von Endzwecken der künstlerischen Schulen erörtert.<sup>61</sup> (vgl. auch den Abschnitt 1.2.1a zum Topos *Zweck*)



Aufbau der Ausstellungsbeschreibung von Mercks Bericht  
*Über die letzte Kunstaussstellung in \*\**

Die Kategorien Gesellschaft und Person werden miteinander verknüpft. Die Beschreibung von Personen der Ausstellung, die Vertreter der Gesellschaft sind, wird durch die Zuordnung von Elementen des Körpers einer Person realisiert.

<sup>59</sup> Merck: *Ueber die letzte*. S. 460 [1781-1]

<sup>60</sup> Merck: *Ueber die letzte*. S. 461 [1781-1]

<sup>61</sup> Merck, Johann Heinrich: *Fortsetzung des Gesprächs in der Gallerie zu \*\**. In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. S. 462-466 [1781-1]

### 1.1.2 Reaktion des deutschen Kunstjournalismus auf die französische Kunsttheorie

Schriften von Johann Heinrich Merck und Johann Wolfgang Goethe sind Textquellen zur Kunsttheorie des späten 18. Jahrhunderts, die über die zeitgenössische Einschätzung der französischen und deutschen Kunsttheorie Aufschluß geben. Merck schätzt die zeitgenössischen Kunstbücher als “nichts weiter als Aesthetik, Redekünste, *Institutiones styli*, Poetiken” ein.<sup>62</sup> 1776 äußert Merck über die aus Frankreich nach Deutschland übergreifende Kunstkritik:

“Das encyclopädische, blöde Anstreichen an allen Theilen der Kunst hat uns eine neue literarische Mißgeburt zuwege gebracht, von der man sonst wenig wußte, nemlich die Gemähldeausstellungsraisonnements von Paris und anderen Orten, mit denen sich unsers Wissens aber bisher noch kein einziger Künstler, sondern lauter Mieth- und Fremdlinge abgegeben haben.”<sup>63</sup>

Als Ursprung der Verbreitung und Verallgemeinerung des Urteils, das in der Kunsttheorie und Kunstkritik “das todte Geschwätz erzeugt”, nennt er in den *Briefen über Mahler und Malerey* die Übernahme von Lehren der Kunsttheoretiker.<sup>64</sup>

Den Verfall und die Popularisierung des Geschmacksurteils spricht in der BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE die anonyme deutsche Rezension einer kunsttheoretischen Schrift von Charles Du Bos an. In *Réflexions critique sur la Poésie et sur la Peinture* hatte Du Bos’ die Vorstellung ausgesprochen, daß das Urteil des Laien “im Stande ist, ein Gedicht oder ein Gemälde gehörig zu schätzen, ohne daß es die Regeln der Malerey und der Dichtkunst kennen darf.” Dazu beruft sich der “Quintilian der Franzosen” auf Cicero:

“Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus prava aut recta, diiudicant.”<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Merck, Johann Heinrich: *Ueber die Landschaftis-Malerey, an den Herausgeber des T. M.* In: Merck. *Werke*. A.a.O. S. 381

<sup>63</sup> Merck, Johann Heinrich: *Eines Ungenannten Fragment einer Beantwortung über die Frage im Merkur, welches sind die sichersten Kennzeichen des geraden Menschenverstandes.* In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 357

<sup>64</sup> Merck, Johann Heinrich: *Briefe über Mahler und Malerey an eine Dame.* In: Merck, Johann Heinrich: *Werke*. A.a.O. S. 409 (Erstveröffentlicht in: *Der Teutsche Merkur*. 1779; 4. Vierteljahr. S. 31ff. und 104ff.)

<sup>65</sup> Anonymus: *Von der Kritik der Empfindung über eine Stelle des Herrn du Bos.* In: BWK; 1762. Bd. 8. S. 3. Vgl. auch für Lob und Tadel der Künste: Quintilian: *Inst. orat.* 2, 20, 1-2

Der Rezensent fügt diesen Ausführungen mit Verweis auf Horaz hinzu, daß die Menschen “wirklich nicht immer, vielleicht gar nur ganz selten, dieses lebhaftes Gefühl des Schönen oder Vollkommenen” haben.<sup>66</sup>

Praktische Regeln und Anleitungen zur Bildung des Kunsturteils in zeitgenössischen Werken und der Einfluß französischer Kunsttheorie und Kunstkritik auf die Kunst werden von Johann Adolf Schlegel und Johann Wolfgang Goethe besprochen. Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint in deutscher Übersetzung das kunsttheoretische Werk *Les beaux arts réduits à un même principe* des Charles Batteux. Batteux bemerkt im Hinblick auf das zeitgenössische Urteil, daß bei der Urteilsfindung, insbesondere in der Literatur, sich der “Geschmack” an Natur und Meisterstücken zu bilden habe.<sup>67</sup>

Die Stellung Denis Diderots für die Verbreitung von Kunsttheorie und Kritikertum wird von Johann Wolfgang Goethe im Vorwort der Übersetzung der Schrift *Versuch über die Malerei* hervorgehoben. Welcherlei Wirkungen ein bloßes Nachahmen kunstkritischer Urteile hervorruft, beschreibt Goethe am Beispiel des Falles Diderot: Die Gegenwart ist durch Nachfolger der “Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mit bewirken half,” gekennzeichnet, die “auf der breiten Fläche des Dilettantismus und der Puscherei, zwischen Kunst und Natur” wirken.<sup>68</sup>

### 1.1.3 Unparteilichkeit als gesellschaftliches Ideal des Kritikers

Am Beispiel von der 1790 erschienenen Besprechung *Freymüthige Kritik* zur Wiener Kunstausstellung und von kunsttheoretischen Artikeln des späten 18. Jahrhunderts lassen sich die Grundlagen der Argumentationen von Kunstkritiken aus der Sicht der Kritiker betrachten. Die Beweisführungen für die Mangelhaftigkeit oder die Richtigkeit des Urteils zeitgenössischer Kritiker beziehen ihre Topoi aus einer verbindlichen Vorstellung vom

---

<sup>66</sup> Anonymus: *Von der Kritik*. A.a.O. S. 4

<sup>67</sup> Batteux, Charles: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Übersetzt von Johann Adolf Schlegel. Leipzig <sup>3</sup>1770 (Reprint Hildesheim und New York 1976). S. 72. Vgl. zum Ende der freien Künste (‘artes liberales’) und dem Beginn des neuen Systems der schönen Künste: “ars”. In: HWdRh. Bd. 1. Sp. 1029. Batteux’ Schrift, 1746 in Frankreich veröffentlicht, wurde in Deutschland u. a. von Lessing und Sulzer kritisiert. Vgl.: Vinet (Hrsg.): *Bibliographie*. A.a.O. S. 3

idealen Kritiker und der Gliederung in verschiedene Personentypen, die sich zu Kunstwerken äußern.<sup>69</sup>

In den Kunstkritiken unterscheiden die Verfasser zwischen Kennern, Liebhabern der Künste und Kritikern. Laut Verfasser der *Freymüthigen Kritik* verfügt der Liebhaber der Kunst über “nichts als ein lebhaftes Gefühl für Gegenstände der Kunst”. Das Auge als Sitz der Geschmacksempfindung des Kritikers gibt hingegen Aufschluß über “den Geschmack, und die Wahl des Künstlers, über die Art der Erfindung”. Der vorbildliche Kritiker ist “mit dem scharfen Auge des partheylosen Kenners begabt”, während die Finger des schlechten Kritikers “nichts als die Schreibsucht in Bewegung setzt.”<sup>70</sup>

Vernunft und Empfindung bilden die Grundlage eines Ideals, das dem zeitgenössischen Kritiker gegenübergestellt wird. Mangel an Einheitlichkeit und leidenschaftlicher Affekt werden als Charaktereigenschaften des Kritikers genannt, die dem Ideal nicht entsprechen. Die *Freymüthige Kritik* fordert das Ideal des gemäßigten Gefühls und rationalen Denkens. Das Ideal des Kunstkritikers in dieser Schrift setzt sich aus den Eigenschaften Unparteilichkeit, Anspruchslosigkeit und Güte zusammen:

“Partheylichkeit und Zelotenhitze verunreinigen die Kritik. Ich bin frey von beyden, und habe über das Gute und Schöne in der Kunst gedacht. Lob und Tadel sind hier Resultate meiner Ueberlegung, aus der Fülle des Herzens niedergeschrieben.”<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Diderots Versuch über die Malerei*. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämliche Schriften*. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 203

<sup>69</sup> Den Ausdruck ‘Topik des Personallobes’ hat Curtius geprägt. Vgl.: Curtius. EL. S. 168. Er wird hier im folgenden durch den Begriff Personentypus ersetzt. Personentypen repräsentieren sowohl die negativen als auch die positiven Eigenschaften eines Klischees von Personen, beispielsweise des Kritikers oder des Malers, in der Kunstkritik. Im Zuge der Argumentation, die sowohl aus der Erzählung der Handlung als auch aus der Gegenwart des Sprechers ihre Argumente bezieht, treten diese Personentypen auch als Bestandteile des Verweisens zwischen Text und Bild auf. Zur Einhaltung des Unparteilichkeitsideals werden Bemerkungen, die über das Bewerten hinausgehen, in Form des Zitats eines anonymen, den Kritiker begleitenden Freundes oder anonymen Ausstellungsbesucher schriftlich fixiert und im Zuge der Entsprechung von Typen das Urteil geäußert. So in den im folgenden zitierten Berichten der Dresdner Kunstausstellungen von 1770 und 1771, deren Autor vermutlich identisch ist.

<sup>70</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 42-44 [1790-3]

Der Rezensent bezieht seine Kritik auf einen Kollegen, den er anlässlich seiner Rezension zur Berliner Kunstausstellung von 1786 des "schiefen[n] Urtheil[s]" bezichtigt:

"(...) das possierliche Kritikasterchen, auf welches zufälligerweise meine Geißel fiel, hätte nicht in seiner blinden Wuth einen unrechten Mann angefallen, und seinen moralischen Charakter betastet, was doch wahrhaftig nicht zur Kritik der Kunst gehört, und nur von Geistesschwäche und bösem Herzen zeugt." Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 44 [1790-3]

<sup>71</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 42 und S. 45 [1790-3]. Vgl. zum Topos Fülle des Herzens auch: Baeumer: *Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion*. In: Ders. (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 339

Überschneidungen von Idealvorstellungen des Künstlers und Kunstkritikers treten in der *Freymüthigen Kritik* auf. Als Eigenschaften werden anhaltendes ‘Studium’ der Künste und die ‘Begabung’ des Kritikers genannt. Der Verfasser vergleicht das künstlerische Genie mit den Tugenden des Kritikers:

“Allein um ein solcher Mann zu werden, muß man sich nicht nur durch mehrere Jahre mit dem Studium der Kunst bekannt machen, sondern auch so zu sagen mit einem eigenen Genie für dieses Fach geboren seyn; welches aber so selten als das Genie des Künstlers selbst ist.”<sup>72</sup>

Auf das Gemälde *Le Sort des Artistes*, das Laienkritiker während Kunstaussstellungen karikiert, reagiert die NEUE BERLINISCHE MONATSSCHRIFT mit einem Lob für die Absicht des Künstlers, sich “an den unberufenen Kritikastern der Kunstaussstellungen zu rächen.”<sup>73</sup> Der Beschreibung des Gemäldes *Le Sort des Artistes* läßt der Berichterstatter Göss vorangehen, daß er nicht “als Kunstkenner, sondern als bloßer Kunstliebhaber, ohne Ansprüche” dem Publikum seine “Bemerkungen” mitteilt.<sup>74</sup>

1786 wird im DEUTSCHEN MUSEUM in dem Artikel *Ein Wort über Kritik* die Nachdichtung eines Gedichtes aus Alexander Popes Schrift *Versuch über die Kritik* veröffentlicht. In diesem Gedicht werden im Anschluß an die einleitende Frage nach dem idealen Kritiker Wissen, Gelehrtheit, Sittlichkeit, Kühnheit, Geschmack, Edelmut und Beredsamkeit als Tugenden genannt. (s. Zitat 1.1) Unparteilichkeit und das Mittelmaß an lebhaftem Gefühl und Denken kennzeichnen in den anschließenden Anmerkungen des Rezensenten den sittlichen Charakter des Kritikers. Der Rezensent des Artikels fügt dem Gedicht an, daß statt dieses Ideals der überwiegende Teil der Kunstrichter “Machtsprüche statt Gründe, Tadelfreude, statt ruhiger Wägung und Bemerkung des Lobenswürdigen und Tadelhaften, Wegwerfung statt einheitlicher Zurechtweisung und alles dieses in leidenschaftlichem, ungesitteten, persiflirenden Ton” äußert.<sup>75</sup> Mit der Empfehlung Quintilians, “über Männer von erkanntem Verdienste” zu urteilen, apelliert der Verfasser an das Ideal des vorbildlichen Kunstkritikers: Den “vollkommenste[n] Kunstrichter” zeichnen Bescheidenheit und die Eigenschaft aus, “soviel möglichst allgemein” bei der Empfindung eines “einreißenden falschen Geschmacks” bei “stärkern Ausbrüchen” zu reagieren.<sup>76</sup>

Der Mangel des Urteils und die diesem Ideal widersprechenden Eigenschaften des Kritikers gehören auch in kunsttheoretischen Abhandlungen zum Repertoire zeitgenössischer Klage

---

<sup>72</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 44 [1790-3]

<sup>73</sup> Göss, G. F. D.: *Eine artistische Kleinigkeit*. In: NBM; 1799. 2. Bd. S. 69 [1799-1]

<sup>74</sup> Göss: *Eine artistische Kleinigkeit*. S. 70 [1799-1]

<sup>75</sup> Anonymus: *Ein Wort über Kritik*. In: DM; 1786. 1. Bd. 4. und 5. St. S. 373

über den Zustand der Kritik. In der Abhandlung *Observation sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture* des Charles de Saint-Yves, die anlässlich einer Kunstausstellung im Louvre im Jahre 1748 erscheint, werden die Möglichkeiten der zeitgenössischen Bewertung von Kunstwerken erörtert. Saint-Yves bezweifelt das Urteilsvermögen seiner Zeitgenossen als Kunstkritiker und beklagt den zeitgenössischen Verfall der Sitten: Um erfolgreich die Künste zu kultivieren, gilt es seiner Empfehlung nach, vorausblickend die Ungerechtigkeit der Zeitgenossen zu beachten.<sup>77</sup>

#### 1.1.4 Beispiele der Verknüpfung von Erzählung, Deskription und Terminologie

In der *Freymüthigen Kritik*, Berichten zu Dresdner Kunstausstellungen der 90er Jahre und der Beschreibung der Gemäldesammlung eines Privatmannes wird die auf terminologische Ausdrücke gestützte Bewertung von Gemälden eingesetzt. Die Terminologie, welche die sogenannten Teile der Kunst erfaßt, und ethische Wertvorstellungen des Kritikers sind Bestandteile einer Beschreibung von Darstellung und betrachtendem Kritiker.

Zur Beschreibung und Bewertung eines Herrscherportraits, das in der *Freymüthigen Kritik* besprochen wird, werden Lob und Tadel der künstlerischen Tugenden anhand der Darstellung des Fürsten Kaunitz von Johann Baptiste Lampi demonstriert (s. Zitat 1.2). Die Eigenschaften des Dargestellten und des Künstlers werden für die Argumentation aufeinander bezogen: Dem Portrait des Fürsten wird wegen mangelnder "Invention" die Eigenschaft des Genies des Künstlers abgesprochen. Der Kritik an einer unangemessenen Portraitdarstellung des Fürsten, der als Protektor der Akademie tätig ist, liegt der Vergleich von künstlerischer Gestaltung und idealtypischen Eigenschaften des Herrschers zugrunde. Die Beschreibung des Hintergrundes des Portraits als eine Handlung des Mythos dient der Verbildlichung des falschen Aufbaus: Die eingangs angeführte Kritik, der formale Verstoß gegen die richtige Zeichnung, wird in der Beschreibung der Landschaft und einer Person in der Erzählung der Handlung fortgesetzt. Innerhalb der Bildbeschreibung wird der Verfall der Künste an Minerva und dem Tempel veranschaulicht:

---

<sup>76</sup> Anonymus: *Ein Wort über Kritik*. A.a.O. S. 374

<sup>77</sup> Vgl.: Saint-Yves, Charles de: *Observation sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748*. Leyde 1748 (Reprint Paris 1970). S. 20f.

“Der Tempel im Hintergrunde, welcher nach allen Regeln des Perspektivs gegen die Kuppel zu lieber etwas näher zusammensinken soll, sinket eben dort auseinander, und droht der darin wirklich schon umfallenden Minerva bald nachzustürzen.”<sup>78</sup>

Im Ausstellungsbericht über die Dresdner Gemäldeausstellung des Jahres 1793 werden Charakter des Künstlers und Bildbeschreibung miteinander verknüpft und die Tugenden des idealen Künstlers - gutes Denken, Tadellosigkeit, Aufrichtigkeit, Güte, Lehrbegierde und schönes Äußeres - bei dem Gemälde *Das delphische Orakel* von Giovanni Battista Casanova als bewertende Deskription des Historienbildes (s. Zitat 1.3 und Schema) abgerufen. Die Bewertung von Bestandteilen der Malerei geht einher mit der systematischen Abfolge von Bewertungskriterien der Beschaffenheit des Werkes:

“Das ganze Bild war sehr gut gedacht, die Zusammensetzung ohne Tadel, die Zeichnung richtig, das Kolorit gut, und die Gewänder schön geworfen und studiert.”<sup>79</sup>

A	formale Deskription des Gemäldes	
	<i>gedacht (Erfindung)</i> <i>Zusammensetzung</i> <i>Zeichnung</i> <i>Kolorit</i> <i>Gewänder</i>  Bestandteile des Werkes von Casanova	<i>gut</i> <i>ohne Tadel</i> <i>richtig</i> <i>gut</i> <i>schön, studiert</i>  Deskription des Kritikers
B	Erzählung der Geschichte	
	<i>Es stellte die Höhle des delphischen Orakels vor, wo die auf dem dampfenden Dreyfuß sitzende Pythia an die Gesandtschaft der Lacedämonier, Athenienser und Spartaner, wegen des vorhabenden Feldzuges gegen den Xerxes ihre Orakel-Sprüche erteilt.</i>	

#### Aufbau der Kunstkritik zu Casanovas Gemälde *Das delphische Orakel*

Die formale Beschreibung und Bewertung des Werkes (A) und die Erzählung der dargestellten Geschichte (B) lassen sich unterscheiden.

Erzählung der Handlung und technische Eigenschaften des Gemäldes sind auch bei den folgenden Beispielen miteinander anhand korrespondierender Textbestandteile verbunden.

<sup>78</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 47 [1790-3]

1794 erscheinen in der Zeitschrift NEUES MUSEUM FÜR KÜNSTLER UND KUNSTLIEBHABER unter den Beschreibungen der Gemäldesammlung eines Privatmannes die Beschreibung des Gemäldes *Io und Jupiter* von Johann Christian Frisch und eine Beschreibung des Gemäldes *Theseus und Antiope* von Giovanni Battista Casanova in einer Ausstellungskritik.<sup>80</sup>

Der Verweis von der Schönheit der Formen auf die Qualität wird bei dem Gemälde *Io und Jupiter* in einer Beschreibung der Wirkung von dargestellten Personen auf den Betrachter vorgenommen. Die Bemerkung, daß sich mit der "Richtigkeit der Zeichnung" ein vortreffliches Kolorit vereinigt, setzt die Erzählung des erotischen Motivs in der Beschreibung der bewerteten formalen Eigenschaften fort. Die formale Beschreibung des Kunstwerkes als ein aus einer Entwicklung von der Idee bis zur handwerklichen Ausführung vollendetes Werk wird anhand der Beschreibung durch die Abfolge von Körperteilen der Dargestellten veranschaulicht. "Richtigkeit der Zeichnung" ist eine ethische und ästhetische Bewertung, die Erzählung der Handlung und Tugendideal, das der "Mann von guten Sitten" repräsentiert, verbindet (s. Zitat 1.4).

Bei der Beschreibung des Gemäldes *Theseus und Antiope* von Casanova besteht der Aufbau des Textes aus der sukzessiven Abfolge von Erzählung der Handlung und Deskription der technischen Ausführung. Mit der Beschreibung von Empfindungen der Personen und künstlerischen Tugenden wird das Kriterium der Angemessenheit künstlerischer Formen und erzählter Inhalte überprüft: Güte und Harmonie der Farbe und Adel und Erhabenheit der Komposition werden vom Kritiker anhand von beschriebenen Personen bewiesen. Die Beschreibung des Gemäldes *Theseus und Antiope* verknüpft Eigenschaften von Malerei und dargestellten Personen miteinander. Als Termini der formalen Gestaltung "in einzelnen Theilen" werden "Idee", "Komposition", "Zeichnung" und "Schmuck" des "Ganzen" genannt, denen Kopf, Körperbau, Haltung und Kleidung der Personen in der Bildbeschreibung entsprechen. (s. Zitat 1.5)

---

<sup>79</sup> Anonymus: *Etwas über die Neuliche Gemälde-Ausstellung in Dresden*. In: NTM; 1793. 2. Bd. S. 89 [1793-1]. Vgl. zum Körper-Geist-Problem seit Descartes in der topischen Argumentation: "Argumentation". In: HWdRh. Bd. 1. 1992. Sp. 967

<sup>80</sup> Anonymus: *Fortgesetzte Beschreibung einiger Gemälde aus der Sammlung des Kaufmanns Fischer, des jüngeren, in Potsdam*. In: NMKK; 1794. 1. St. S. 72-104 [1794-2]. F...e: *Gedanken über die diessjährige Gemälde-Ausstellung der Churfürstl. Academie der Malerey zu Dresden, in einem Schreiben an einen Freund im März 1794*. In: NMKK; 1794. 3. St. S. 249-272 [1794-1]

Die verschiedenen Verknüpfungen zwischen Erzählung und Deskription mit kunsttheoretischer Terminologie beruhen auf der Beschreibung von formalen Bestandteilen, deren Ausführung im Gemälde und Wiedergabe der Handlung. In diesen Beschreibungen lassen sich Verweise von Kritikern auf die ethischen Eigenschaften des idealen Kritikers und die Bewertung des Werkes aufzeigen.<sup>81</sup>

Die Personifizierung von Teilen der Kunst findet sich in den Werkbeschreibungen zeitgenössischer und alter Werke. In Heines Abhandlung *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie* von 1776/77, in der Heine für den TEUTSCHEN MERKUR Werke Rubens' beschreibt, werden "das Göttliche, Idee und Zusammensetzung, dann Zeichnung (Form, Gefäß des Göttlichen, Leben), dann Erscheinung daraus, Kolorit (Puls und Lebenswärme)" als "die wesentlichsten Stücke der Kunst, ohne die das Göttliche nicht bestehen kann", neben "Licht und Schatten (Stellung in der Welt, Lebensatem, Zeit und Tag und Stunde und Augenblick, Gegenwart, Szene und Anordnung), dann Bekleidung (höchste Täuschung)" genannt.<sup>82</sup>

In den kunsttheoretischen Abhandlungen Anton Raphael Mengs werden Eigenschaften des Gemäldes an Künstlern der Hochrenaissance beispielhaft aufgezeigt; Mengs zählt unter den Teilen der Malerei, die er in drei Abschnitten an Raphael, Correggio und Tizian verdeutlicht, 'Zeichnung', 'Helldunkel', 'Kolorit', 'Komposition', 'Idealschönheit' bzw. 'Ideal' auf und führt diese Künstler als Beispiele des guten Geschmacks in Analysen über 'Zeichnung', 'Helldunkel', 'Kolorit', 'Komposition', 'Draperie' und 'Harmonie' an.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Curtius führt das Lob der Zeitgenossen und die Zeitklage als Topoi an. Curtius: EL. S. 174f. Vgl. als Anwendungsbeispiel zur Dreistillehre in der Literatur: Curtius: EL. S. 207. Vgl. zum richtigen oder falschen Urteil: Cicero: *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übersetzt v. Harald Merklin. Stuttgart 1976. II, 159. S. 306/307. Vgl. für Körperteil-Metaphern: Curtius: EL. S. 146-148. Vgl. auch zum Topos Kopf und Herz: Pöggeler, Otto: *Dichtungstheorie und Toposforschung*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 81

<sup>82</sup> Heine, Johann Jakob Wilhelm: *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie*. Hrsg. v. Arnold Winkler. Leipzig und Wien 1912. S. 112

<sup>83</sup> Vgl. dazu Mengs Ausführungen in den Abhandlungen: *Über die drei großen Maler Raphael, Correggio und Titian, wie über die älteren Maler überhaupt*. In: Mengs, Anton Raphael: *Sämtliche hinterlassene Schriften*. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt v. G. Schilling. Bd. 1. Bonn 1843. S. S. 117-182 und *Über Schönheit und guten Geschmack in der Malerei*. Ebendort. S. 227-247

Curtius führt die Dreierreihe "Raffaello, Correggio, e Tiziano" bei der Vorrede zu Tassos *Gerusalemme Liberata* von 1794 an. Curtius: EL. S. 497

Die Termini finden sich verbildlicht in einer Allegorie der Tätigkeiten des Malers von Angelika Kaufmann. In diesem Bilderzyklus, der gegen Ende der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts entstand, stellt die Künstlerin vier weibliche Personen dar. Auf dem ersten dieser Grisaille-Brozettis, die als Vorlage der Deckenbilder des lecture rooms der Royal Academy in Somerset House, in dem im späten 18. Jahrhundert Kunstausstellungen stattfanden, bestimmt waren, sieht man eine Frau, die mit weit ausholendem Arm einen Malerpinsel durch die Luft zieht, hinter dem ein Farbbogen über

## 1.2 Die Elemente der Topik

### 1.2.1 Nation

#### a) Zweck der Kunst

Der Bericht über die Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1770, der Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1799 und die *Freymüthige Kritik* veranschaulichen, wie der Topos *Zweck* in der Kunstkritik zum Bewerten von Historienbildern eingesetzt wird. Die Kritiker appellieren mit diesem Topos an den nationalen und gesellschaftlichen Zweck von öffentlich ausgestellten Historienbildern.

Bei der Beschreibung eines Herrscherportraits wird der Zweck der Kunst in der *Freymüthigen Kritik* hinsichtlich der angemessenen Herrscherdarstellung des Gemäldes untersucht. Johann Anton Wolfs Gemälde eines Schauspielers, der einen Herzog darstellt, wird hinsichtlich der Stellung des Herrschers in dem Gemälde und der „vortheilhaftesten“ Erscheinung und des „meiste[n] Ausdruck[s] des Affektes“ besprochen.<sup>84</sup>

Der Bericht von der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1799 definiert die Bildung von Künstlern, Kritikern und Besuchern der Ausstellung als Zweck der Kunst. So wird als dreifacher Zweck der Kunstausstellungen für Künstler und Betrachter von Kunstwerken in der Einleitung des Berichtes festgehalten, daß

„der Künstler die Urtheile, welche Kenner und Nichtkenner über seine Werke fällen, benutzt, und sich dadurch in seiner Kunst zu vervollkommen sucht“ (...), „neue Kunstwerke, und die Verdienste ihrer

---

ihrem Kopf gleitet. Auf dem zweiten Brozetti verharrt eine weibliche Person auf einem Stein, ein Buch in Händen und den Blick dem Betrachter zugewandt. Im dritten Bild sitzt die Person vor einer männlichen Plastik, deren Konturen sie auf einem Skizzenblock festhält, und im letzten Bild blickt sie auf den Boden und hält einen Zirkel in Händen. Abbildung in: *Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*. Ausstellungskatalog Bregenz und Wien 1969. Kat.-Nr. 67a-d.

Die Verknüpfung der Beschreibung von Gemälden und Biographie des Künstlers findet sich bei de Piles, der seine Abhandlung *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* in einen systematischen Teil, in dem er die Idee der Malerei auf die Gliederung in Invention (‘invention’), Disposition (‘disposition’), Entwurf (‘dessein’) und Farbe (‘coloris’) zurückführt, einen Teil der Beschreibung von Bildern Rubens und einen historischen Teil über das Leben Rubens gliedert. Piles, Roger de: *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris 1682

Von André Félibien wird in der Abhandlung *L' idee du peintre parfait* der Vergleich zwischen Körper und Geist thematisiert; bei ihm wird das Wesen der Malerei aus den drei Teilen Komposition, Dessin und Farbe abgeleitet. Diese Kategorien vergleicht Félibien als das Wesen der Malerei mit Körper, Seele und Verstand des Menschen. Félibien, André: *L' idee du peintre parfait*. London 1707. Reprint Genf 1970. S. 22. André Félibiens *Conférences de l'Academie royale de peinture et sculpture* des Jahres 1667 wurden 1669 in Frankreich veröffentlicht. Vgl. Vinet (Hrsg.): *Bibliographie*. A.a.O. S. 39

<sup>84</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 59 [1790-3]

Meister öffentlich bekannt werden, und (...) sich der Geschmack des Publicums durch das Anschauen und die Vergleichung (...) immer mehr herausbilde“.<sup>85</sup>

Die zweckmäßige Ausführung wird bei der Beschreibung des Gemäldes *Das Opferfest des Krodo* von Friedrich Georg Weitsch untersucht. Dabei wird von dem Ideal der Einheit des Kunstwerkes auf die mangelhafte Vielheit dieses Gemäldes verwiesen. Die Wirkung des Gemäldes besteht für den Berichterstatter darin, daß der “Effect bloß auf das Ganze berechnet ist” und bei Figuren und Landschaft “keinem Theil von beiden Vollendung” gegeben wurde.<sup>86</sup> Als Quellen dieses Verstoßes gegen die Einheit des Gemäldes wird auch die Bequemlichkeit und Leichtigkeit des Kunstwerkes herangezogen. Der Verfasser betont diesen wechselseitigen Einfluß:

“Korrektheit einzelner Figuren lag gar nicht in seinem Zwecke; er hat bloß die Wirkung des Ganzen berechnet, und hier seinen Zweck glücklich erreicht.”<sup>87</sup>

Dieser Mangel wird auch anhand der Tugenden der dargestellten Personen in der Beschreibung des Gemäldes vom Verfasser nachgewiesen. Der Aufbau des Werkes, das laut Beschreibung des Verfassers den Gegensatz von Heldenmut der Römer und Übermut der Deutschen darstellt, wird hinsichtlich der Anordnung von einzelnen Figuren des Gemäldes in der Gesamtkomposition erörtert. (s. Zitat 1.6.1 und Zitat 1.6.2)

In den Berichten zu den Dresdner Kunstausstellungen der Jahre 1770 und 1771 wird der Topos *Zweck* zur Kennzeichnung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst, zur Veranschaulichung eines Ideals der Vollkommenheit von Kunst und Liebe zur Kunst herangezogen. Beim Kunstwerk wird die Einheit als “schöne Einheit” der Kunst und “das schöne Ganze” eines Gemäldes gelobt.<sup>88</sup> Auch bemerkt der Berichterstatter hinsichtlich der ausgestellten Werke:

“Man hatte schon hier zu viel Gutes wahrgenommen, um nicht von Gemälden, die besonders dem Geschmache gewidmet sind, mit der Zeit denjenigen höhern Grad der Vollkommenheit zu erwarten, den eine ganz ausnehmende Liebe zur Kunst (...) zum Endzwecke haben kann.”<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 69f. [1799-2]

<sup>86</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 227f. [1799-2]

<sup>87</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 228 [1799-2]

Curtius verweist auf das Gegensatzpaar ‘pauca e multis’ bei den Unsagbarkeitstopoi. Vgl. Curtius: EL. S. 168

<sup>88</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden; am 5. März 1770. Der Beschluß*. In: NBWK; 1773. 14. Bd. 2. St. S. 126 und S. 128 [1773-2]

<sup>89</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 116 [1773-2]

Bei der Beschreibung eines Gespräches, das unter Besuchern der Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 stattfindet, wird ein Vorschlag zur Umformung der Organisation der Akademie unterbreitet:

“Warum eben Vorlesungen (...), wenn durch Unterhaltungen freundschaftlich gegen einander gesinnter Lehrer über solche Meisterwerke in Gegenwart ihrer vorzüglichsten Lehrlinge, der Endzweck vielleicht näher erreicht (...) werden kann.”<sup>90</sup>

Dieser Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung hält im Schlußwort ebenfalls fest, daß die Kunstaussstellung jedem Künstler gestatte, “Denkmäler der Erfindung, des Nützlichen und des Schönen auf geziemende Weise vor die höchste Landesherrschaft zu bringen.”<sup>91</sup> Bei der Besprechung der Gemälde *Das Bacchanal* und *Der Apostel Paul, der die Otter von der Hand schleudert* von Jakob Wilhelm Mechau wird der Zweck der Kunst vom Berichterstatter der Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 an den Gemälden durch eine Naturallegorie deutlich gemacht:

“Des großen Endzwecks eingedenk dringt er [der Künstler; d. V.], wie der Strom zum Meere, ohne sich in kleine Bäche zu zertheilen.”<sup>92</sup>

Den Topos *Zweck* verwendet der Verfasser dieses Schreibens zur Dresdner Kunstaussstellung auch zur Beschreibung eines vorbildlichen Künstlers:

“Wenn überhaupt unsere Künstler, zumal wann sie schon die Festigkeit der Meisterhand gewonnen haben, auf ihre eigne Fähigkeit aufmerksam wären, wenn sie, ihres edlen Endzweckes sich bewußt, von diesem unabwendig, frey dächten, da sie es in den Künsten dürfen, wie wohl, wie original würden sie denken!”<sup>93</sup>

Diese Bestimmungen des Kunstwerkes und Künstlers, die eine gesellschaftliche Funktion der Kunst mit dem Topos *Zweck* zusammenfassen, appellieren an Affekte, Empfindungen und Eigenschaften wie Güte, Vollkommenheit, Liebe, die das Verhältnis zwischen Künstler und Kunstwerk repräsentieren, und Vernunft, Freiheit und Bildung, die den gesellschaftlichen Zwecken der Kunst zugeordnet werden.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Anonymus: *Ueber die Gemaldeaussstellung*. S. 126 [1773-2]

<sup>91</sup> Anonymus: *Ueber die Gemaldeaussstellung*. S. 140 [1773-2]

<sup>92</sup> Anonymus: *Ueber die Gemaldeaussstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden, am 5. März 1770, im Verfolg der im vorigen Stück enthaltenden Beschreibung vom Jahre 1769*. In: NBWK; 1772. 14. Bd. 2. S. 312 [1772-2]

<sup>93</sup> Anonymus: *Ueber die Gemaldeaussstellung*. S. 315 [1772-2]

<sup>94</sup> Vgl. für Endzweck bei Aristoteles: Pöggeler, Otto: *Dichtungstheorie und Toposforschung*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 59. Vgl. auch zur Verknüpfung von ‘elocutio’ und Affekten in der Neuzeit: “*Bild, Bildlichkeit*”: In: HWdRh. Bd. 2. 1994. Sp. 25-30.

Die Beschreibung von Wirkungen der Affekte und der ethischen Bildung in der Kunstkritik zeigt Parallelen zur zeitgenössischen Rezeption der aristotelischen Poetik. Im Vergleich mit einem Kommentar der aristotelischen *Poetik* von Michael Conrad Curtius zeigt sich, daß die propagierten Wirkungen der Kunstkritik dem Bildungsideal der Dichtungstheorie entsprechen. Zu den aus der Poetik des Aristoteles abgeleiteten Begriffen gehört bei Michael Conrad Curtius der Endzweck der Kunst. Curtius bemerkt in einer der *Dichtkunst* angeschlossenen Abhandlung über die Absicht des

## b) deutsche Nation und Antike

In einem Bericht über ein Historiengemälde von Johann Heinrich Tischbein, im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 und in Johann Heinrich Mercks Schrift *Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in \*\** wird der Topos *Nation* mit dem Vergleich von zeitgenössischen Gemälden und antiker römischer bzw. griechischer Kultur verbunden.

Ein Beispiel des Vergleiches der zeitgenössischen Kultur mit historischen Ereignissen ist der Bericht über Johann Heinrich Tischbeins Gemälde *Die Trophäen Hermanns*, der in der NEUEN BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE veröffentlicht wurde. In der Einleitung und in der Bildbeschreibung wird Deutschland in Hermann und seinen Gefolgsleuten und die lobenswerten Eigenschaften deutscher Nationalkunst im Künstler Tischbein verkörpert. Als Aufenthaltsort des Helden wird das Schlachtfeld nach der Überlieferung des Tacitus beschrieben, die Quelle von Tischbeins Entwurf war. (s. Zitat 1.7.1) Der Bericht bezeichnet einleitend das Gemälde als ein Werk, das “ganz Nationalstück” und “ein wahres deutsches Gemälde” ist und lobt den “rühmlichen Gedanken” des Malers, “mit einigen unserer großen Dichter zu wetteifern und auch mit dem Pinsel ein Nationalsüjet, einen deutschen Gegenstand zu behandeln.”<sup>95</sup> Der Verfasser erwähnt deutschsprachige literarische Quellen und die Annalen des Tacitus und schließt der Einleitung eine Beschreibung der Szene nach der Überlieferung des Tacitus und die Beschreibung des Gemäldes Tischbeins an.

Innerhalb der Bildbeschreibung werden nationale Symbole erwähnt und die Bezeichnung der dargestellten Germanen als Deutsche mehrfach verwendet, so daß sich dieses rekurrente Element auffällig von anderen Teilen der Erzählung unterscheidet. In der Beschreibung wird eine “ehrwürdige, hochstämmige, schöne” Eiche, an der die römischen Trophäen aufgehängt werden sollen und der auf die Trophäen zeigende Hermann erwähnt, dem “ein deutscher Krieger” die Trophäen überreicht, während vor dem Eichenstamm “ein dritter (...)

---

Trauerspiels, daß durch den Endzweck des Trauerspiels "die Triebe der Menschlichkeit gepflanzt, erwecket und unterhalten, die Liebe zur Tugend und der Haß des Lasters gewirket, und die Leidenschaften verbessert werden." [Curtius, Michael Conrad]: Aristoteles: *Dichtkunst*. Ins Deutsche übersetzt, Mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen versehen, von Michael Conrad Curtius. Hannover 1753. (Reprint Hildesheim und New York 1973). S. 396

<sup>95</sup> Anonymus: *Nachricht von einem Gemälde Herrn Joh. Heinr. Tischbeins in Cassel, die Errichtungen der Trophäen Hermanns vorstellend*. In: NBWK; 1773. 15. Bd. 2. St. S. 312 [1773-3]

Deutscher“ damit beschäftigt ist, römische Fasces aufzuheben.<sup>96</sup> Die Beschreibung Hermanns als Sieger steht im Mittelpunkt der Erzählung. (s. Zitat 1.7.2) Der bereits in der Erzählung angelegte Gegensatz von Nationalitäten dient der Veranschaulichung von nationaler Einheit und wird, ausgehend von dem Aufbau der Bildbeschreibung mittels Personentypen, die beide Nationen repräsentieren, innerhalb des narrativen Textteiles und bei der formalen Deskription des Historiengemäldes verwendet. Der Verfasser wählt Typen von Dichtern und Malern aus der klassischen Antike, Renaissance und Gegenwart: Tacitus, Cicero und Domenichino sind Typen, die das antike Rom bzw. Italien repräsentieren, während Schlegel, Schönaich und Tischbein Vertreter Deutschlands sind.<sup>97</sup>

In der sich an die Beschreibung anschließenden Prüfung der Werke wird die nationale Übereinstimmung anhand der Nationalkleidung der Germanen erörtert und die Identifizierung der Germanen als Deutsche vorgenommen. Die bezüglich der literarischen Überlieferung korrekte Darstellung von germanischer Kleidung, die dem Ort und der Zeit des Ereignisses entspricht, wird anhand der literarischen Quellen von Tacitus und Cäsar überprüft. In einem zweiten Schritt wird anhand der künstlerischen Tradition, in der Tischbein steht, auf die Liebe zur Farbe als Eigenschaft der Deutschen verwiesen:

“Der Herr Prof. Tischbein hat sich nach dem Domenichino hauptsächlich gebildet: man kennt auch bereits seine richtige Zeichnung, den nach der Natur getreuen Ausdruck, seinen lieblichen Pinsel und lebhaftes Colorit. Die Gewänder haben auch hier muntre Farben, wie sie die Deutschen liebten.”<sup>98</sup>

In anderen Schreiben wird aufgezeigt, wie Personentypen im Historiengemälde (oder auch in Gemälden mit zeitgenössischen Personen) den Lobestopos *Nation* bildlich repräsentieren. Aus dem Vergleich des Gemäldes *Artemisia* von Johann Friedrich Bause und der Darstellung einer zeitgenössischen Person, die auf der Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1770 ausgestellt werden, leitet der Verfasser der Ausstellungskritik ab, daß Gemälde neben “Entzückung” auch Nationalgefühl als Wirkung hervorrufen:

---

<sup>96</sup> Anonymus: *Nachricht*. S. 314 [1773-3]

Curtius zeigt die epische Landschaft bei Redner, Dichter und Geschichtsschreiber auf. Vgl. Curtius: EL. S. 206-209. Vgl. als Untersuchungen zu Schlachtenschilderungen und Topoi: Erbig, Franz: Topoi in den Schlachtenberichten römischer Dichter. (Diss.) Würzburg 1931. Hammerle, Karl: *Das Titanenlager des Sommernachtstraumes als Nachhall des Topos vom locus amoenus*. In: SJB 90. 1954. S. 279-284

<sup>97</sup> Der zeitgenössische Kommentar zur *Poetik* des Aristoteles von Michael Conrad Curtius führt einen Fragenkatalog für Schlachtenszenen an. Curtius überliefert im Kommentar zur *Poetik* einen Fragenkatalog zur Beschreibung von Landschaft und Handlung, bei dem er sich auf Cicero beruft: "Quae regio? Quae ora? Qui locus Graeciae? Quae species formae? Quae pugna, quae acies? Quod remigium? Qui motus hominum?" Im Anschluß an diese Aufzählung bewertet Curtius zeitgenössische Gemälde. Vgl.: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 80f.

<sup>98</sup> Anonymus: *Nachricht*. S. 322 [1773-3]

“Der patriotische Eifer hat in jenem Fall lautere, die Entzückung stillere Rechte an unserm Gemüthe.”<sup>99</sup>

Die Beschreibung von Personentypen geht bei diesen Beispielen einher mit einer Spiegelung von Gegenwart und Vergangenheit durch Bildbeschreibungen. Künstlerische Quellen werden zur formalen Bewertung und Erzählung der dargestellten Geschichte hinzugezogen.<sup>100</sup> In Johann Heinrichs Mercks Schrift *Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in \*\** wird der Vergleich von Antike und Gegenwart anhand der kulturellen und topographischen Besonderheiten der Länder veranschaulicht; Italien und Griechenland werden den Ländern jenseits der Alpen gegenübergestellt. Die Beschreibung schließt mit der Vorstellung eines fiktionalen Bildes einer Niobe auf Rügen.<sup>101</sup> Anhand der Beschreibung von Madonnenkopien werden von Merck die Kategorien der Nachahmung durch Motiv und Nationalität verdeutlicht: ‘Güte’, ‘Handlung’, ‘Deutschland’ bzw. ‘Schönheit’, ‘Schmuck’, ‘Frankreich’ und ‘Gerechtigkeit’, ‘Gestalt’, ‘Italien’ bilden die Bestandteile des Schlusses vom Land auf die Person des Künstlers und die Darstellung. Merck bemerkt, daß die Madonnen von Albrecht Dürer und seiner Zeit wie “gute Mezger- und Beckerweiber, wie sie Sonntags zur Kirche gehen,” sind; die Madonnen der Franzosen vergleicht er mit Französinen, die sich schmücken, und mit “schlaue[n] Baurenmädchen, die die Niase in ihren Operetten vorstellen sollen.” Zu den italienischen Madonnen äußert Merck: “Nur die Italiäner stellen Gestalten voll Unschuld, voll Seele und tiefen Gefühls dar.”<sup>102</sup> Der Vergleich von Nationen ist eine Methode, die Kritiker in den Beschreibungen der Gemälde benutzen. Die Beschreibung des Krieges, die in der Erzählung von Tischbeins Gemälde eingesetzt wird, und das Bild vom Wettstreit der Künste sind Teile der topographisch und chronologisch aufgebauten Beweisführung, in der römische Geschichtsschreibung und Kunst als Quelle und Vorbild der Überlieferung dient.

---

<sup>99</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 304 [1772-2]

<sup>100</sup> Die Gegenüberstellung von Ideal der Antike und Verfall der Kunst wird als Topos der Zeitklage und des Verfalls der Kunst verwendet. Johann Georg Schlossers Kommentar zu Pseudo-Longinus Schrift *Vom Erhabenen*, der sich auf die zeitgenössische Kunst bezieht, konstatiert, daß ein Verlust der "wahren, unmittelbaren, eigenen Thätigkeit des Geistes, der im Menschen lebt, (...) die einzige Ursache von aller der Verwahrlosung der Nationen (...) im Leben und in den Auszierungen des Lebens" ist. [Pseudo-]Longin[us, Dionysius]: *Vom Erhabenen*. Mit Anmerkungen und einem Anhang von Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781. S. 263

<sup>101</sup> Merck: *Ueber die letzte*. S. 459 [1781-1]

<sup>102</sup> Merck: *Ueber die letzte*. S. 460 [1781-1]



### c) Nationalgenie

Drei Artikel in Kunstzeitschriften des späten 18. Jahrhunderts, die sich mit der Familie Tischbein befassen, und Johann Dominik Fiorillos Schrift *Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Malerey* veranschaulichen, wie im Kunstjournalismus des Klassizismus die Nation im Nationalgenie der Künstlerfamilie Tischbein verkörpert wird. Diese Künstlerfamilie wird von der Kunstkritik des Klassizismus als ein Beispiel der nationalen Kunst bewertet, die eingebettet in die europäische Kultur ist. Die *Nachricht von den historischen Gemälden Johann Heinrich Tischbeins* erwähnt anerkennend die Arbeit der Familie Tischbein „am Ruhm der Deutschen“<sup>103</sup> in Europa. Als Nationalstück, das ein Nationalgenie hervorbrachte, wird Tischbeins Gemälde *Die Trophäen Hermanns* in einem Bericht des DEUTSCHEN MUSEUMS bezeichnet. In der biographischen Einleitung wird die vaterländische Gesinnung des Künstlers hervorgehoben:

“Weder Ort noch Zeit, noch irgend ein Umstand, der die Unkosten vermehren konnte, schränkten beyde [i. s. Tischbein und der Mäzen Graf Stadion; d. V.] ein, so bald und so oft er, die schöne Erfüllung seines patriotisches Wunsches vor sich sah.”<sup>104</sup>

Fiorillo weist im Aufsatz *Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Malerey* darauf hin, daß *Die Trophäen Hermanns* ein frühes Nationalstück ist, das trotz seines Aufsehens in Zeitschriften innerhalb des Gesamtwerkes neben den Motiven „aus der griechischen Geschichte“ als nationales Motiv einmalig blieb.<sup>105</sup> In zwei nahezu identischen Artikeln, die 1781 im Teutschen Merkur und den MISCELLANEEN ARTISTISCHEN INHALTS erscheinen, wird die Familie Tischbein zum Gegenstand einer nationalen Kunstgeschichte, die im Stammbaum von drei Generationen der Familie veranschaulicht wird.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Anonymus: *Nachricht von den historischen Gemälden des fürstl. hesserkasselischen Kabinetmalers, Herrn Johann Heinrich Tischbein*. In: DM; 1777. 4. St. S. 365 [1777-1]

<sup>104</sup> Anonymus: *Nachricht von den historischen Gemälden*. S. 364 [1777-1]

<sup>105</sup> Fiorillo, Johann-Dominik: *Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Malerey, besonders bey den Deutschen*. In: Fiorillo, Johann-Dominik: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*. Bd. 4. Hannover 1820. S. 81 [1820-1]  
Johann-Dominik Fiorillo, Bibliothekar und seit 1713 Professor der philosophischen Fakultät in Göttingen, veröffentlicht in Göttingen *Kleine Schriften artistischen Inhalts* (1803-1806). Seine Abhandlung *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland* erscheint zwischen 1815 und 1820. Vgl. Vinet (Hrsg.): *Bibliographie*. A.a.O. S. 139 und S. 154

<sup>106</sup> Anonymus: *Von der Künstlerfamilie Tischbein*. In: MAI; 1781. 9. H. S. 136-139. Anonymus: *Beyträge zur Künstler-Geschichte*. In: TM; 1781. Zweites Vierteljahr. S. 161-163

## 1.2.2 Kunst und Herrscher

### a) Vegetation und Herrscherlob

Eine Verknüpfung der Beschreibung von Künstlern und künstlerischen Darstellungen mit dem Topos *Vegetation* liegt bei der Genievorstellung des Künstlers und beim Herrscherlob im späten 18. Jahrhundert vor.<sup>107</sup> Die Verbindung dieses Topos mit dem Lob des Herrschers als Typus läßt sich anhand der Einleitungen von Kunstkritiken aufzeigen.<sup>108</sup> So wird dieses Lob mit dem Vergleich von antiker Landschaft und zeitgenössischem Sachsen bei einer Aufforderung zur Förderung der lokalen Kunst durch ausländische Künstler eingesetzt. “Geselligkeit” und “Achtung” werden vom Berichterstatter zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 als Bestimmungen der Kunst genannt:

“Durch Kunst und Geschmack in verkäuflichen Kunstwerken hat sich manches Gewerbe empor geschwungen, zum Vortheil derer, die oft nur vom Gewerbe reden. Umgekehrt würde ohne Betrieb der Handlung mancher Zweig der Kunst in dem ersten Keim erstickt seyn. Zu beyder Geselligkeit und Achtung scheint die Natur eingeladen, oder wenigstens die wechselweise Abhängigkeit das erste Band geknüpft zu haben.”<sup>109</sup>

“Neue Erfindungen” und “die Herbeyziehung fremder Künstler”, die “Früchte einer blühenden Kunst” sind, werden erwähnt.<sup>110</sup> Der Brief zur Gemäldeausstellung von Kassel im Jahre 1781 beginnt mit dem Lob des Herrschers als Schützer der Kunst:

“Unter den hohen Beförderern der schönen Künste behauptet der jetzige Herr Landgraf von Hessen-Cassel mit Recht eine vorzügliche Stelle. Die von ihm errichteten Akademien der Mahlerey und Bildhauerkunst gereichen dem Durchlauchtigsten Stifter und seinem Gefühl für das Schöne eben so sehr zum Ruhme, als sie zur Verfeinerung des Geschmacks in einer der schönsten Städte Deutschlands beytragen müssen.”<sup>111</sup>

In dem Bericht zur Dresdner Gemäldeausstellung des Jahres 1770 werden “Vergleichungen” der antiken Kunst Griechenlands und der Kunst Sachsens herangezogen. Die Vorstellung der Kunst als zweite Natur und das sprachliche Bild der Kunstblüte werden mit einer Landschaftsbeschreibung verbunden. (s. Zitat 1.8) Mit der Vorstellung einer zweiten Natur im Kunstwerk übernehmen die Naturbeschreibungen und der Topos

---

<sup>107</sup> Die Akademien der bildenden Künste werden in der 2. Hälfte des 17. Jahrhundert unter den Monarchen und Landesfürsten nach französischem Vorbild gegründet und lösen das Zunftwesen ab. Vgl. Koch: *Kunstaussstellung*. S. 220ff. Die Erwähnung des Königs als Stifter im Ausstellungsbericht ist bis zum Ende des 19. Jahrhunderts anzutreffen. (vgl. Abb. 9)

<sup>108</sup> Der Berichterstatter zur Dresdner Kunstaussstellung von 1808 erwähnt, daß die erste öffentliche Ausstellung am 5. März 1765 gehalten wurde, in der sich der Kurfürst "zum Protector sämtlicher Kunstakademien erklärte." Anonymus: *Kunst-Ausstellung in Dresden, am Friedrichstage, den 5. März 1808*. In: JLM; 1808. Bd. 23. S. 333 [1808-1]

<sup>109</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 308 [1772-2]

<sup>110</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 309 [1772-2]

<sup>111</sup> Anonymus: *Gemählde-Ausstellung zu Cassel*. S. 229 [1782-1]. Vgl. auch zu Vegetation und Natur: Curtius: EL. S. 122

*Vegetation* eine weitere Funktion. 'Frucht' dient als Ausdruck für das Kunstwerk junger Künstler. Mit dem Ideal von Einheit und Vielheit in der Kunst tadelt der Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1770 die Ausbildung der "Frucht einer Anleitung", die ohne Begabung ist; als "Zurüstungen zum Wenigern durch Vieles, das aber des Beyfalls des größten Haufens versichert ist"<sup>112</sup> werden Fleißarbeiten bezeichnet.

Exemplarisch für die Beschreibung des Künstlers, Gemäldes und Herrschers durch den Topos *Vegetation* sind auch die Kunstkritik zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1771, die *Briefe aus Cassel* und die Berichte über die Berliner Kunstausstellungen der Jahre 1786 und 1788. Zur Dresdner Kunstausstellung von 1771 bemerkt der Verfasser des Berichtes in der NEUEN BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE:

"Doch wir leben in der Welt zu sehr für die Zukunft, als daß wir ihr nicht auch einige Blicke entgegen schicken sollten, wann wir die Gemälde derer hier und in Leipzig aufblühenden jungen Künstler betrachten."<sup>113</sup>

Der Verfasser der *Briefe aus Cassel* bemerkt, daß er "von dem Flor der Künste und von Kunstwerken" zu schreiben beabsichtigte.<sup>114</sup> In einem Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1786 werden die verdienstvollen, der weiteren Entwicklung der Akademie förderlichen Eigenschaften ihrer Mitglieder mit dem Topos *Vegetation* gelobt:

"Einigkeit und Uneigennützigkeit der Vorgesetzten der Akademie werden die Früchte hervorbringen, die man von einer solch erhabenen Stiftung hoffen kann."<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 120 [1773-2]

<sup>113</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden; am 5. März 1771. an einen Freund*. In: NBWK; 1773. 14. Bd. 2. St. S. 309 [1773-1]

<sup>114</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 262 [1786-1]

<sup>115</sup> Anonymus: *Über die Mahler - und Bildhauer-Akademie zu Berlin*. In: JD; 1786. 3. Jg. 5. St. S. 411 [1786-2]

Strukturelle Parallelen zwischen dem Herrscherlob in der Einleitung von Kunstkritiken und der Dichtung sind auffällig. Ein Gedicht Friedrich von Matthissons, das einem deutschen Prinzen gewidmet ist, verbindet in der Einleitung Anrufung der Muse, Herrscherlob und Vegetationstopos.

*Zu oft entheiligt ward die Leier,  
Die von der Großen Lob' erklang:  
Drum hülle du, zu dieses Tages Feier,  
Dich in der Wahrheit Aetherschleier,  
Und weihe deinen Preisgesang  
In ihres Tempels Heilighume,  
O Muse! wo des Lobes Blume,  
Von keines Heuchlers Blick vergiftet,  
Den Würdigen zu kränzen, düftet.*

Matthisson, Friedrich von: *Gedichte*. Zweiter Teil. Tübingen 1811. S. 106. Vgl. zur Tradition der Fête-Dieu: Lehmann: *Kunstausstellung*. A.a.O. S. 169

## b) Herrscherlob und Herrscherkritik im Bild

Das Herrscherlob gehört in Christoph Martin Wielands Gedicht *Auf das Bildniß des Königs von Preussen* und in Besprechungen von Schlachtengemälden mit neuzeitlichen Herrschern auf Berliner Kunstaustellungen der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts zum Formbestand der Beschreibungen. Die Funktionen des Herrschers als handelnde Person im erzählenden Teil einer Bildbeschreibung und die Beschreibung von Eigenschaften des Herrschers in der Einleitung von Besprechungen sind festgelegt: Während in den Einleitungen dem Herrscher der Schutz der Künste zukommt, verkörpert der Herrscher in den Beschreibungen von Schlachtengemälden die Tugenden des kämpfenden Helden.<sup>116</sup>

Die Verknüpfung von Herrscherlob und Topoi der Kunstkritik läßt sich in Wielands Gedicht *Auf das Bildniß des Königs von Preussen* veranschaulichen. 1760 wird in der BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE das Gedicht veröffentlicht, auf dessen Lob des Herrschers und des Künstlers bereits der Titel hindeutet.<sup>117</sup> (s. Zitat 1.9)

---

Dieser Verknüpfung von Geburtstag des Königs bzw. Landesfürsten und Eröffnungstag der Kunstaustellung folgend, ist das Lob des Herrschers in den Einleitungen von Berichten zu Kunstaustellungen und die Erwähnung seiner Anwesenheit bei der Eröffnung üblich. Der Bericht zur Weimarer Kunstaustellung von 1811 nennt in der Einleitung die Geburtstagsfeier des Herzogs. Anonymus: *Weimarisches Kunstaustellung 1811*. In: JLM; 1811. Bd. 26. S. 699 [1811-1]

Die Natur wird als Grundlage der Beschreibung von sinnlichen Wirkungen der Kunst auch ohne Herrscherlob verwendet. Der Vergleich von Kunst und Natur wird bei Johann Georg Sulzer und Johann Jakob Heinse angeführt. Die Beziehung von Landschaft und Dichtung wird bei Sulzer in einer Allegorie beschrieben. Sulzer vergleicht das Gedicht mit einer gemalten Landschaft:

"In den Gedichten nehmen sich diese Gemälde so aus, wie vor einem Wald oder Busch, den man vor sich sieht, ein einzeler [sic!] dem Auge nahestehender Baum, an dem man jeden Ast und Zweig, auch so gar einzelne Blätter unterscheidet, da der Wald nur überhaupt als eine einzige Masse von Bäumen (...) ohne einen Baum darin einzeln zu unterscheiden, in die Augen fällt." Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*. Bd. 2. Leipzig 1792. (Reprint Hildesheim 1967). S. 349f.

Heinse unterscheidet in der Abhandlung *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie* zwischen dem mechanischen und dem höheren Teil der Kunst, in denen Wesen, Geist, Seele, Idee und Erfindung durch Geburt, Wachstum, Blühen und Reife in einer Naturallegorie veranschaulicht werden.

(Heinse: *Gemäldegalerie*. A.a.O. S. 112). Heinse ordnet dabei Schönheit und Häßlichkeit verschiedenen Entwicklungsphasen der Vegetation zu:

"Keim ist schön, Blüte ist schön und Frucht ist schön, wenn Keim vollkommene Blüte und Blüte vollkommene Frucht werden kann. Mit der Frucht hat die Schönheit ein Ende. Häßlichkeit ist Abbiß, Saftlosigkeit, Mehltau und Wurmstich." Heinse: *Gemäldegalerie*. A.a.O. S. 114

<sup>116</sup> Vgl.: Curtius: EL. S. 186

<sup>117</sup> Curtius hat aufgezeigt, daß der Dualismus von Herrschaft und Kunst von der römischen Antike bis zu Shakespeare eine Konstante ist. Bei Wieland ist diese Konstante mit dem Abrufen von Topoi des vorbildlichen Künstlers anhand des Portraits eines Herrschers verbunden. Vgl. Curtius: EL. S. 185f.

Eigenschaften von Natur, Kunstwerk, Herrscher und Künstler des Gedichts entsprechen formalen Beschreibungen des Kunstwerkes und Lobestopoi des Herrschers in der Kunstkritik. Zum einen beschreibt Wieland die Wirkung des Künstlers auf Kunst und Natur: Die schöpferische Natur erfreut sich des Künstlers. In den Kunstkritiken dient die Natur als Vorbild des nachahmenden Künstlers. Mit der Vorstellung der Belebung des Künstlers durch die Musen wird von Wieland die antike Musenanrufung variiert.<sup>118</sup> Diese Anrufung der Musen wird in Kunstrezensionen in den Bildbeschreibungen verwendet und in Gedichten durch die direkte Anrufung des Künstlers ersetzt (vgl. auch das Beispiel in Exkurs I). Neben der Vorstellung von Kunst als Naturnachahmung nennt Wieland unter Berufung auf Platon das Ideal der Ideennachahmung. Die Topoi *Geist* und *Genieflug*, mit denen Wieland den Künstler Johann Georg Wille beschreibt, treten in Vorstellungen, die den Künstler als Genie interpretieren, in der Kunstkritik des späten 18. Jahrhunderts auf. Schönheit und Erhabenheit, die im Gedicht Wielands Qualitäten des Künstlers sind, dienen in den Kunstkritiken als Eigenschaften des Gemäldes und der in ihm beschriebenen Personen.

Als Wirkung auf den Betrachter erwähnt Wieland das Entzücken des Auges; der Topos *Auge* wird in den Kunstkritiken ebenfalls für die Wirkung von Affekten eingesetzt. Das Lob des musischen Herrschers bezieht sich auf die Herrscher Friedrich und Alexander, denen die Künstler Johann Georg Wille und Lysipp gegenübergestellt werden, die das Zeitalter Friedrichs des Großen und das goldene Zeitalter der Antike repräsentieren.<sup>119</sup> Die Einteilung von Kunst- und Herrscher Geschichte wird durch die Zuordnung von Herrscher und Maler in Antike und Neuzeit veranschaulicht. Die Ordnung der Herrschaft wird in der Entwicklung der Helden Achill, Alexander der Große und Friedrich der Große repräsentiert. Dichtkunst und bildende Kunst werden in Homer, Lysipp und Wille personifiziert.

Homer und Achill repräsentieren den Mythos, Lysipp und Alexander der Große die Antike und Wille und Friedrich der Große die Neuzeit. Im Gedicht Wielands wird diese Personenkonstellation mit konstanten Topoi der Kunstkritik verbunden: Die Topoi *Genieflug*, *Geist* des Künstlers und das Lob des Herrscher als Schützer werden bei dieser

---

Mit der Analyse dieses Gedichtes zeigt die Arbeit an dieser Stelle Topoi auf, die im folgenden anhand der Kunstkritiken noch dargestellt werden. Dieses Verfahren ist bedingt durch den chronologischen Aufbau.

<sup>118</sup> Vgl.: Curtius: EL. S. 235-252

<sup>119</sup> Vgl.: Curtius: EL. S. 185

Johann Georg Wille (1715-1808) wird in Frankreich ausgebildet und von seinen Zeitgenossen als vorbildlicher Künstler geschätzt. Vgl.: Lehmann: *Anfänge*. A.a.O. S. 65

Typenkonstellation genannt. Auch findet sich bereits eine Variation des im 19. Jahrhunderts verbreiteten Topos *Weltgeist*, mit der Friedrich der Große als der “Schutzgeist dieser Welt” bezeichnet wird.

Nun gilt es, Topoi der Kunstkritik und das Herrscherlob bei Historienbildern in der Kunstkritik zu betrachten. An der Rezeption des Gemäldes *Der Tod Rudolphs von Schwaben*, an Historienbildern mit Darstellungen von Friedrich dem Großen, und an den Bildbeschreibungen eines Portraits Josephs II. und des Gemäldes *Julius Sabinus und seine Familie* läßt sich Herrscherlob und Kritik an unrechtmäßigen Herrschaftsansprüchen in Verbindung mit Topoi und der Terminologie der Kunstkritik aufzeigen.

Im Bericht zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1789 wird der Verweis auf Einheit und Vielheit in der Bildbeschreibung des Herrschergemäldes verwendet. Neben der Beschreibung des Gemäldes *Der Tod Rudolphs von Schwaben* von Bernhard Rode werden auch Ereignisse, die sich vor und nach dem Tod des Herrschers ereigneten, wiedergegeben. Die Bewertung der Technik des Kunstwerkes übernimmt Funktionen, die in anderen Beschreibungen im Herrscherlob in der Erzählung zusammengefaßt werden: Schönheit und Erhabenheit der Form und Schönheit des Charakters entsprechen einander. Das Lob von “schöner und erhabener Komposition” ist Teil der beschreibenden und erzählenden Ausführungen zum Kunstwerk, die der Beschreibung des Herrschers mit den Eigenschaften Schönheit und Erhabenheit entsprechen.<sup>120</sup> Einheit wird durch die Treue der Herrscher untereinander und Vielheit durch die Uneigennützigkeit im Tode für das Vaterland in der Beschreibung des Motivs der Wahl Rudolphs von Schwaben und dessen Nachfolge von Heinrichs IV erzählend zusammengefaßt. (s. Zitat 1.10)

Im Bericht der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1790 wird das Historienbild *Der Kurfürst von Brandenburg Friedrich Wilhelm der Große befreit Ratenau von Wehrt* als Beispiel seiner “gedankenreichen Compositionen” gelobt.<sup>121</sup> Das traditionelle Lob der Tapferkeit, Weisheit und der Kriegserfahrung des Herrschers wird in der Bildbeschreibung geäußert.<sup>122</sup> Ein Historienbild des Berliner Akademiemitgliedes Edward Francis Cunningham, das darstellt, wie Friedrich der Große in der Schlacht bei Hochkirchen seine

---

<sup>120</sup> Vgl. für den Topos *Schönheit* im Herrscherlob: Curtius: EL. S. 189f. und “*Herrscherlob*”. In: HWdRh. 1996. Bd. 3. Sp. 1377-1392

<sup>121</sup> Anonymus: *Schreiben über die dießjährige Ausstellung der Kunstwerke auf der königlichen Akademie der bildenden Künste zu Berlin*. In: JD, 1790. 7. Jg. 2. St. S. 128 [1790-1]

<sup>122</sup> Nach Curtius ist das Herrscherlob seit der Antike eine eigene Gattung der Rede. Vgl. Curtius: EL. S. 78 und S. 184ff.

Generäle um sich fallen sieht, und “bey dem widrigsten Glück sein Heldenmuth sich gleich bleibt”, wird als Darstellung einer eindrucksvollen und schreckensvollen Begebenheit gelobt.<sup>123</sup> Schrecken und Wehmut Friedrichs des Großen angesichts des Todes der Generäle sind Wirkungen von Personen innerhalb der erzählten Handlung. Die der erzählenden Beschreibung folgende Prüfung und Bewertung bedient sich der Kriterien Ort und Zeit der Handlung: Die “vaterländische Scene”, die “so eindrucks- und schreckensvoll ist” und “anziehend” auf den Betrachter wirkt, wird hinsichtlich der Angemessenheit ihrer künstlerischen Nachahmung bewertet. (s. Zitat 1.11)

Der Verfasser der Beschreibung des Portraits Kaiser Josephs II in der *Frey müthigen Kritik* erwähnt, daß es “überaus viel Natur im Kopf und in der Kleidung”<sup>124</sup> aufweist. Doch wägt der Verfasser im folgenden Vorteile und Nachteile des Portraits ab:

“Nicht Farbe ist es, was das Gesicht koloriret, es scheint warmes lebendiges Blut darin zu kochen. Der Harnisch ist bis zur Täuschung herausgetrieben. Aber trotz der Natur, welche in des Herrn Fügers Portrait herrschet, ist doch das Gesicht gedankenlos, die Stellung etwas steif, der eiserne Handschuh mit dem rechten Arm in ein Kreuz gesetzt, und der Kriegsknecht, welcher, vermöge des Verhältnisses seiner Größe mit der des Kaisers, mehr moderirt, weicher gemacht, und dadurch besser in die Ferne getrieben werden sollte, nach den Grundsätzen des Perspektives zu klein.”<sup>125</sup>

Hier wird die Beschreibung der Form als Mittel der Herrscherkritik eingesetzt: Die Beschreibung eines gedankenlosen Gesichtes und die Erwähnung eines zu kleinen Kriegsknechtes im Verhältnis zum Herrscher sind erzählende Bestandteile, die dem traditionellen Herrscherlob widersprechen. Diese Form nicht mehr uneingeschränkten Herrscherlobes und der Verknüpfung des Tadel unrechtmäßiger Herrschaft mit kunstkritischen Topoi soll abschließend an der Beurteilung von zwei weiteren Historienbildern betrachtet sein.

Das Gemälde *Julius Sabinus und seine Familie* von Friedrich Rehberg wird im Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1799 in der Zeitschrift BERLIN besprochen. In einer ausführlichen Beschreibung wird die Szene analysiert; der Verfasser beschreibt “die Familie des unglücklichen Julius Sabinus, eines Galliers (...), der sich für einen Abkömmling des Julius Cäsar ausgab, und dem Kaiser Vesperian das Reich streitig zu machen suchte”<sup>126</sup>. Das Kriterium der Zweckmäßigkeit von Kunst wird zur Analyse der Komposition herangezogen, deren “Zwecklosigkeit in der Stellung einzelner Teile” und “Mißgriffe in den Momenten der

---

<sup>123</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 131 [1790-1]

<sup>124</sup> Anonymus: *Frey müthige Kritik*. S. 52 [1790-3]

<sup>125</sup> Anonymus: *Frey müthige Kritik*. S. 52 [1790-3]

<sup>126</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 221 [1799-2]

Darstellung<sup>127</sup> zeigt (vgl. auch zum Topos *Zweck*: Abschnitt 1.2.1 a). Zeit und Ort sind Kriterien der Bewertung: Die Platzierung der dem Betrachter den Rücken zukehrenden Hauptperson ist mit dem “Zeitpunkt, in welchen das Gemälde fällt,”<sup>128</sup> falsch gewählt, und die Personen entsprechen nicht dem Aussehen der Familienmitglieder.

Der Verfasser nennt ein Beispiel der griechischen Antike für die Gestaltung von Handlungen und Affekten von Personen. Der Nachweis des Tadels wird hier aus der Gegenüberstellung von antiken und zeitgenössischen Künstler gewonnen. (s. Zitat 1.12) Die Bewertung wird fortgesetzt, indem der Verfasser darlegt, daß der Künstler sich einer römischen Bettlerin und eines beliebigen männlichen Modells als Motive bediente: Der Künstler “suchte in der Geschichte umher, wo er sie anbringen könnte (...).”<sup>129</sup> Der Natur “abgestohlene” Personen ohne die Eigenschaft “idealischer Größe” verwendet zu haben, wird neben der mangelhaften Nachahmung vorbildlicher Künstler beanstandet. Der Verfasser bemerkt:

“Die Gallerien sind um ein schönes Bild reicher; aber hat auch die Kunst dabei gewonnen? Steigt man auf diesem Wege zu den großen Idealen empor, die einen Raphael, oder Leonardo da Vinci unsterblich machen?”<sup>130</sup>

Abschließend soll die Beschreibung eines Historienbildes, die zeitgenössischen Kommentar und Erzählung der Geschichte verknüpft, betrachtet sein. Sind die bislang erwähnten Erzählungen und Bildbeschreibungen auf die Einheit der Handlung innerhalb des Gemälde ausgerichtet, so wird im folgenden Beispiel die erzählte Handlung mit Kommentaren zu den dargestellten Ereignissen erweitert, die über die Beschreibung der dargestellten Handlung hinausführen. In der im Jahre 1808 erschienenen Besprechung des Gemäldes *Louis in der Schlacht von Saalfeld* von Joseph Grassi wird neben der Erzählung und Beschreibung von Affekten innerhalb der dargestellten Handlung auch das Fortwirken dieser Affekte bis hin zur Gegenwart des Kritikers beschrieben. Der Hauptaspekt der Interpretation verlagert sich von der Bildbeschreibung auf den Kommentar zur gegenwärtigen Situation des Verfassers. Die Beschreibung des Herrschers greift zurück auf die Tugenden Mut, Schönheit, Großherzigkeit und Entschlossenheit. “Wehmut” bei den “Erinnerungen”, die das “Bild” weckt, wird als Empfindung des Kritikers beim Rückblick auf ein wenige Jahre zurückliegendes Ereignis genannt. (s. Zitat 1.13)

---

<sup>127</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 222 [1799-2]

<sup>128</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 223 [1799-2]

<sup>129</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 226 [1799-2]

<sup>130</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 226 [1799-2]

### 1.2.3 Natur und Person

#### a) Kunst als Abbild von Natur und als Kopie

In Veröffentlichungen der Kunstzeitschrift NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE, des DEUTSCHEN MUSEUMS und des TEUTSCHEN MERKURS zu Ausstellungen der letzten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts wie auch in auf kunsttheoretische Fragen ausgerichteten Artikeln dieser Zeit finden sich Vorstellungen der Kunstkritik über die Naturnachahmung und Imitation anderer Kunstwerke.

Der Gegensatz von Natur und Idee bzw. Original und Kopie wird in den Kunstkritiken des späten 18. Jahrhundert zur Bewertung von einzelnen Werken in theoretischen Anweisungen und Werkbesprechungen herangezogen.<sup>131</sup> Das Ideal nachgeahmter Ideen geht bei der Besprechung eines Gemäldes der Dresdner Kunstaussstellung einher mit der Aufforderung zur Nachahmung der Ideen anderer Künstler. Die Auswahl von Ideen gilt dem Verfasser als Vorgang der Erfindung des Künstlers, bei dem er auf Muster zurückgreift. (s. Zitat 1.14)

Bei der Besprechung der Kopie einer Kleopatradarstellung nach dem Original von Johann Heinrich Tischbein gelangt der Verfasser nach der technischen Analyse zu seinem Urteil:

“Die Wendung des Kopfs ist historisch, das Angesicht edel, und der Ausdruck des Schmerzens dem Gegenstande angemessen. Der Schmuck der sterbenden Königin ist hier, was er seyn soll, wohlgereimt, doch untergeordnet; unterhaltend fürs Auge, nicht durch Zerstreung beeinträchtigend; mit einem Worte, überdacht.”<sup>132</sup>

Im folgenden führt der Verfasser aus, daß diese Eigenschaften in der dem Original entsprechenden Nachahmung vorhanden sind. Die Beweisführung schließt mit dem Lob des nachahmenden Kunstwerkes ab, das dem Original entspricht:

“Das Gemälde in Oel verdiente in Miniatur übertragen zu werden, aber auch ein Originalbild der Madam. Dinglinger zum Nachbar zu haben.”<sup>133</sup>

Natur und Ideen werden von den Kritikern als Quellen der Empfindung eines künstlerischen Vorbildes verstanden.<sup>134</sup> Die Idee des Künstlers, seine Erfindungsgabe wie auch die

---

<sup>131</sup> Schlosser weist auf die Übernahme der ‘aurea mediocritas’ des Horaz zwischen Ideenmalerei und Naturstudium und deren Verkörperung in Raphael hin. Vgl. Schlosser: *Kunsthistorie*. A.a.O. S. 453f. Vgl. auch zur Verknüpfung von Natur und Ausbildung: Curtius: EL. S. 439

<sup>132</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 106f. [1773-2]

<sup>133</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 106f. [1773-2]. Es handelt sich um die Miniaturmalerin Sophie Friederike Dinglinger.

Übernahme der Erfindungen anderer Künstler, und die Nachahmung der Natur sind zwei Kriterien des Kunstwerkes, auf die ein Kritiker sich bei der Zeichnung *Herkules und Omphale* von Carl Christian Klaub d. Ä. stützt. Die Zeichnung wird als “von seiner eigenen Erfindung” bezeichnet; der Verfasser bemerkt, daß es nötig sei, daß der Künstler “lange nach der Natur und den Antiken zeichne, ehe er selbst zu erfinden anfangen.”<sup>135</sup>

Das Lob des Kunstwerkes als “eine reizende Idee”<sup>136</sup> und wegen des “ihm [des Künstlers Hütin bei der Ausstellung einer Madonna in Dresden im Jahre 1771; d. V.] eigenthümlichen Ideal[s]”<sup>137</sup> wird erteilt. Bei Casanovas Gemälde *Theseus und Antiope* wird die Darstellung nach der “Idee des Gegenstands” bewertet. (s. Zitat 1.5) Im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 läßt der Verfasser Ausstellungsteilnehmer bemerken, daß die Nachahmung Grundlage des künstlerischen Erfolges ist: “Wählt man sich doch insgemein dasjenige zum Muster, was die Nachkömmlinge schon gebilligt haben.”<sup>139</sup> Der Berichterstatter zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 fordert eine Nachahmung des Urbildes nach den inneren und äußerlichen Qualitäten. (s. Zitat 1.15) Über das Gemälde *Belisarius* von Friedrich Rehberg schreibt der Berichterstatter der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1790, daß das Gemälde “ein Beweis” dafür ist, “was man hervorbringen kann, wenn man die Kunstwerke der Alten studiret hat.”<sup>140</sup>

Die Bewertung des Originals anhand der ausgestellten Kopie wird bei Friedrich Rehbergs Kopie des *Polyphem* von Annibale Carracci, die auf der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1790 ausgestellt wird, vorgenommen. Von der Beschreibung wird auf die Ausführung des kopierenden Künstlers übergeleitet. Nach der Beschreibung der dargestellten Personen führt der Verfasser das Lob des Gemäldes als Meisterstück an. Als Kriterium innerhalb des Gemäldes führt er die Figur des Polyphem an. Die Harmonie der Farben und die Einheit der Darstellung wird in der Beschreibung der Landschaft

---

<sup>134</sup> Vgl. zum noch in der Dichtkunst der Antike fehlenden Begriff des Schöpferischen: Curtius: EL: S. 401. Vgl. für die Begriffe Idee und Natur bei Platon, nach dem der Erkenntnis Name, Begriffserklärung und Bild vorangehen und den Vergleich mit geometrischen Figuren: Platon: *Texte zur Ideenlehre*. Hrsg. und übersetzt v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 1978. S. 68-73

<sup>135</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 122f. [1773-2]

<sup>136</sup> F...e: *Gedanken über die diessjährige*. S. 255 [1794-1]

<sup>137</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 322 [1773-1]

<sup>138</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 124 [1773-2]

<sup>139</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 127 [1773-2]

Der innere Dialog innerhalb der Kunstberichterstattungen zu Gemäldeausstellungen, in dem der Autor fiktive oder anonyme Gesprächspartner über den Akademiebetrieb sprechen läßt, wird in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts als Mittel der Kritik, die sich auf zeitgenössische Ereignisse in den Akademien bezieht, verwendet.

veranschaulicht. Die Bewertung des Polyphem als Meisterstück und Bezeichnungen wie “bestammte Farben” sind Teile einer Bildbeschreibung, welche die Beschreibung des Künstlers und Kunstwerkes mit der Erzählung der dargestellten Handlung verknüpft. (s. Zitat 1.16)

Die Gestaltung von Werken mittels Nachahmung von Natur und Idee wird in den Leitsätzen der zeitgenössischen Kunsttheorie ebenfalls gelehrt. Der Gliederung in natürliche und künstlerische Gesichtspunkte entspricht dieses Ideal der Nachahmung, das in einer 1761 veröffentlichten Abhandlung für die Arbeit des Kritikers bei der Beurteilung der Werke unterbreitet wird. Zugleich finden sich hier mit dem Verweis auf das Gedächtnis Anweisungen zum Memorieren der Ideen. Die Nachahmung des Kunstwerkes und der Natur wird in diesem in der BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE veröffentlichten Artikel als Grundlage des Kunsturteils genannt. (s. Zitat 1.17.1) Dem Ideal der nachgeahmten Idee ordnet der Verfasser des Artikels das Gedächtnis als Ort zu, in dem “der Zeichner, ob er gleich die Natur gegenwärtig hat”, die Gegenstände des Gemäldes findet.<sup>141</sup> (s. auch Zitat 1.17.2)

## **b ) Natur als Vorbild**

Im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung, in der *Freymüthigen Kritik* und in einem Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1790 fordern die Kritiker Natur als Vorbild des Künstlers. In der Berichterstattung über Kunstausstellungen von Kunstakademien wird die vorbildliche Funktion der Natur bei der Ausbildung der Künstler zwar betont, jedoch auch auf das Ideal der Nachahmung von Meistern verwiesen und ein Bildungsideal künstlerischer Vollkommenheit durch das Vorbild von Natur und Lehre vertreten.<sup>142</sup> Die Verkörperung

---

<sup>140</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 131 [1790-1]

<sup>141</sup> Anonymus: *Von der Kenntniß derjenigen Künste, die sich auf die Zeichnung gründen, und besonders von der Malerey*. Aus dem Französischen. In: BWK; 1761. 7. Bd. 1. St. S. 16.

Curtius führt unter Berufung auf die Arbeiten Schlossers und Panofskys an, daß der Begriff der künstlerischen Idee seit dem 16. Jahrhundert hervortritt und der Streit zwischen Naturalisten und Idealisten sich in der Kunsttheorie der Renaissance widerspiegelt. Vgl. Curtius: EL. S. 542

<sup>142</sup> Bei Quintilian ist der Naturbegriff mit dem künstlerischen ‘ingenium’ verknüpft. (Vgl.: Quint.: *Inst. orat.* 2, 19, 1-5) Vgl. auch: Varwig, Freyr Roland: *Der rhetorische Naturbegriff bei Quintilian. Studien zu einem Argumentationstopos in der rhetorischen Bildung der Antike*. Heidelberg 1976. In der Kunstkritik werden diese Begriffe als Personifizierungen von Lehrmeister, Genie und Lehrmeisterin Natur verwendet.

von Tugenden des Künstlers dient den Verfassern als ein Mittel der Belehrung. So findet sich neben der personifizierten Lehrmeisterin Natur auch das Ideal des die künstlerischen Tugenden vereinigenden Künstlers als Genie, das sich neben der Nachahmung der Natur durch sich selbst zu belehren vermag.

Der Verfasser des Berichtes der Dresdner Kunstaussstellung weist am Beispiel eines Künstlers, der "seinen Kriegsgott auszustreichen" pflegt, darauf hin, daß solche Mängel zu vermeiden sind, "wenn seine [des Künstlers; d. V.] Kühnheit die Kühnheit großer Meister und die ins rechte Licht gestellte Natur (...) seine Führerin gewesen"<sup>143</sup> sind. Bei dem Bericht zur Ausstellung im Dresden zitiert der Verfasser bei der Besprechung des Gemäldes *Die Geschichte von Rebekka und dem Elieser* von Christian Gottlieb Mietsch die Bemerkungen von Ausstellungsbesuchern, die erwähnen, daß

"ein Künstler sich zur Noth selbst studieren, sich durch sich selbst belehren könne: um nämlich die Richtigkeit und dasjenige Gepräge der Natur, das (...) das Leben fast unverbesserlich verräth, (...) nicht zu oft zu verlassen."<sup>144</sup>

Die *Freymüthige Kritik* zur Wiener Kunstaussstellung des Jahres 1790 mahnt, daß der Künstler nicht über Werke der Kunst richten solle. Handwerk des Kritikers und Nachahmung der Natur werden getrennt:

"Er weiß wohl, in wie fern die Natur getroffen ist, er kann sich aber nicht entscheiden, in wie fern man die Natur treffen soll, und in wie fern man in der Wahl des getroffenen Gegenstandes glücklich war."<sup>145</sup>

Ein Kunstwerk, das sowohl nach der Natur gestaltet ist als auch die Ideen von Meistergemälden darzustellen vermag, wird in der Biographie des Künstlers Johann Heinrich Tischbein beschrieben. Angaben zum Leben Johann Heinrich Tischbeins im DEUTSCHEN MUSEUM, die im Rahmen einer Werkbesprechung veröffentlicht werden, verknüpfen idealbiographische und faktische Eigenschaften: Die Natur wird als Lehrmeisterin neben dem Ideal der Nachahmung von Lehrmeistern genannt. (s. Zitat 1.18)

Der Topos *Natur* läßt sich, wie exemplarisch die Ausstellungsberichte zu den Dresdner Kunstaussstellungen der Jahre 1770 und 1771 in der Zeitschrift NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE veranschaulichen, in den Kunstkritiken zum Mittel kunstkritischer Bewertung und Belehrung zählen. Der Verfasser des Berichtes über die Dresdner Gemäldeausstellung des Jahres 1771 führt als

---

<sup>143</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 111 [1773-2]

<sup>144</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 108 [1773-2]

<sup>145</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 43 [1790-3]

Vorbilder den vollkommenen Künstler und die Vielheit der Natur an. (s. Zitat 1.19) Als Beispiele von Nachahmungen und Erfindungen nennt er biblische Historiengemälde, die in “einer ganz guten Art nach der Natur” und als eigene “Erfindungen”<sup>146</sup> gemalt wurden. Über Johann Christoph Frischs Gemälde *Jupiter und Io* macht der Verfasser zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1790 die Bemerkung, daß es im “Mittelverhältniß zur Natur”<sup>147</sup> steht.

Kunsttheoretische Schriften dieser Zeit belegen die Funktion des Topos *Natur*. André Félibiens Abhandlung *L' Idee du peintre parfait* verknüpft praktische Anleitungen zur Ausbildung von Malern und Regelsystem zur Bewertung von Kunstwerken miteinander. (s. Zitat 1.20) “Von dem Mahler und dem Bildhauer ist bekannt, daß sie, wie der Poet, die Natur für ihre Lehrerin und Meisterin erkennen, und (...) sie studieren und nachmachen.”<sup>148</sup> Dies bemerkt Bodmer in der Schrift *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*.

Als weitere Quelle für die zeitgenössische Forderung der Naturnachahmung sei in Johann Heinrich Mercks Schrift *Ueber die letzte Kunst-Ausstellung in \*\** das Gespräch von Graf und Künstler genannt. Merck läßt in diesem Gespräch den Grafen bemerken, daß eine künstlerische Manier nicht mit Natur identisch sei und seinen Gesprächspartner diese Bemerkung vertiefend erörtern. (s. Zitat 1.21)

In den *Kurzgefassten Miszellen* wird von Johann Wolfgang Goethe die Einheit von Natur und Ideen und die Nachahmung von Mustern und der Natur erörtert: “Natur und Idee läßt sich nicht trennen, ohne daß die Kunst sowie das Leben zerstört werde.”<sup>149</sup> Auch das Vorbild der Natur wird von Goethe genannt: “Es ist so schwer etwas von Mustern zu lernen als von der Natur.”<sup>150</sup>

Fiorillo, der Vorstellungen der Kunst zur Zeit des frühen Klassizismus dokumentiert, greift rückblickend auf die Zeit des späten 18. Jahrhunderts in seinem Bericht über den Zustand

---

<sup>146</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 321 [1773-1]

<sup>147</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 129 [1790-1]

<sup>148</sup> [Bodmer, Johann Jacob]: *Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitingen. Zürich und Leipzig 1741. (Reprint Frankfurt a. M. 1971). S. 28  
Vgl. zur Natur als Göttin und deren Entwicklung in der Literatur bis zum Rosenroman des 13. Jahrhunderts: Curtius: EL. S. 116-137. Hier wird insbesondere bei der Dichtung Stefan Georges, die Curtius anführt, die Verknüpfung von Natur und Vegetationsmetaphorik deutlich.

<sup>149</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Kurzgefasste Miszellen*. Propyläen. Dritten Bandes zweites Stück. 1800. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Schriften*. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 331

<sup>150</sup> Goethe: *Kurzgefasste Miszellen*. A.a.O. S. 333

der Kunst das Ideal der Nachahmung von Natur und künstlerischen Vorbildern auf. Auf die Frage, ob der Maler seine Allegorie selbst schafft oder alte Sinnbilder nachahmen soll, wird die Vorstellung von Kunst als zweite Natur angeführt. (s. Zitat 1.22)

Ein zeitgenössischer Vergleich von Natur und Kunst findet sich bei Schlossers Übersetzung von Pseudo-Longins fünf Quellen des Erhabenen: Die Natur wird der Fähigkeit, große Gedanken hervorzubringen und der lebhaften Empfindung des Großgedachten zugeordnet. Ausbildung der Erfindung, edle Sprache und Stil sind Eigenschaften der Kunst.<sup>151</sup>

### c) **Auge**

Mit dem Topos *Auge* wird zum einen die Wirkung eines Historienbildes beschrieben und zum anderen eine Forderung des Bildungs- und Ausbildungsideals der Akademien erörtert. Diese Verwendung ist insofern für die Bewertung der bildenden Kunst von Interesse, als daß neben der Unterhaltung durch das Auge auch Grundlagen zur Funktion der Kunstaustellungen von den Verfassern der Kunstkritiken propagiert werden.

In der Einleitung zur ersten Berliner Kunstaustellung 1786 wird die Kunstaustellung als "sichtbare Geschichte" der Kunst und ihrer zukünftigen Entwicklungen bezeichnet und die Wirkung der ausgestellten Werke als "eine sehr angenehme und edle Ergötzung und Unterhaltung für das Auge"<sup>152</sup> beschrieben. Das richtige Sehen der "beobachteten Natur" und der Gemälde von Meistern wird im Ausstellungsgespräch von Kunstliebhabern auf der Dresdner Kunstaustellung des Jahres 1770 gefordert.<sup>153</sup> (s. Zitat 1.23)

Der Vergleich von theoretischer Lehre und sinnlicher Wahrnehmung, mit dem dieser Topos verknüpft ist, läßt sich an einem in der Person begründeten Gegensatz veranschaulichen. Der Wettstreit zwischen Auge und Mund, die als Bestandteile von bildender Kunst und Theorie stehen, wird in Vergleichen zwischen der Redekunst und der bildenden Kunst demonstriert. Die Feststellung, daß innerhalb der Akademie "doch wenigstens desjenigen

---

<sup>151</sup> Schlosser: *Vom Erhabenen*. A.a.O. S. 72-74

<sup>152</sup> Anonymus: *Über die Mahler*. S. 408 [1786-2]

<sup>153</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 127 [1773-2]

Meynung vermerket werden kann, der oft besser sieht und malt, als spricht<sup>154</sup> wird von einem Berichterstatter in indirekter Rede der Ausstellungsbesucher notiert.

Die Beschreibung des Bildungsideals beinhaltet den Vergleich von Auge und Seele.<sup>155</sup> Die Aufgabe der Akademie als Bildungsanstalt wird mit dem Hervorbringen von einem "Bild" in der "Seele" im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1770 verglichen. Die Akademie wird als Treffpunkt und Bildungsanstalt von Künstlern und Laien vom Verfasser beschrieben:

"Das Bild, das davon in die Seele kommt, werden Sachsens Annalisten schon mit Zügen der Nationalliebe auszeichnen, die die nützlichen und die schönen Künste, als Mittel zu einem erhabenern Endzweck, mit gleicher Wärme zum gemeinen Besten befördert."<sup>156</sup>

Mit der Forderung einer eigenständigen Betrachtung der Natur wie auch der Kunstwerke seitens des Künstlers und des Kritikers verknüpft die Kunstkritik ein Bildungsideal. Mit der Methode, ein Urteil zu widerlegen und "ad oculos" zu zeigen, daß ein Urteil der Ausstellungsbesucher einer Prüfung nicht standhält, beschreibt der Kritiker sein Vorgehen bei einem ausgestellten Gemälde anlässlich der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1786.<sup>157</sup> In der einleitenden Biographie zu einem chronologischen Verzeichnis des Gesamtwerkes von Johann Heinrich Tischbein bemerkt der Kritiker, daß sich theoretische Kunstbetrachtung und Betrachtung der Künste zu ergänzen haben:

"Denn wer in den schönen Künsten nicht mit eignen Augen sehen will, für den werden auch Hagedorn und Winkelmann nicht lehrreich seyn."<sup>158</sup>

Auch bemerkt der Verfasser hinsichtlich Anordnung, Zeichnung und Kolorit der Werke Tischbeins:

---

<sup>154</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 126 [1773-2]

<sup>155</sup> Curtius führt die Metapher Auge der Seele bei Platons Dialektik, Cicero und Lukian an. Der Topos Gott als Maler wird bei Empedokles und in der Kunsttheorie Calderóns aufgezeigt. Vgl.: Curtius: EL. S. 146 und S. 543-551. Vgl. als Teil des Bildungsideal der Rhetorik den Ausdruck 'ardor oculorum' bei: Quint.: *Inst. orat.* 12, 5, 5. Der Wettstreit der Künstler ist ein Motiv der Kunstliteratur. Curtius nennt bei Calderóns Kunsttheorie den Wettstreit der Maler Timanthes, Zeuxis und Apelles, die ein Portrait Alexanders des Großen schaffen. Vgl. Curtius: EL. S. 545. In Engels Schrift über die Anfangsgründe der Dichtung führt dieser eine Reihe von Beispielen der Dichtung an, die als 'psychologische Gemälde' bezeichnet werden und bei denen er das Auge als Sitz der seelischen Empfindung lokalisiert. Vgl. Engel, Johann Jacob: *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt*. Erster Theil. Berlin und Stettin 1783. (Reprint Hildesheim und New York 1977). S. 192-195

<sup>156</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 141 [1773-2]

<sup>157</sup> Anonymus: *Schreiben, die Ausstellung der Kunstwerke, auf der Akademie der bildenden Künste zu Berlin den 25ten September und folgende Tage, 1788 betreffend*. In: JD; 1789. 6. Jg. 4. St. S. 315 [1789-1]

<sup>158</sup> Anonymus: *Nachricht von den historischen Gemälden*. S. 363 [1777-1]

“Nicht sowohl das anschauende Auge, als vielmehr Gedanken und Empfindungen, die dadurch wirksam gemacht werden, urtheilen am sichersten davon.”<sup>159</sup>

Liebe und Anerkennung von Kunst werden bei Merck als Wirkungen auf den Betrachter genannt. In der Schrift *Über die letzte Gemäldeausstellung in \*\** läßt Merck den Dialog zwischen Grafen und Künstler in die Frage münden, ob das Auge des Künstlers im Stande ist, Allgemeingültiges zu erkennen:

“Sollten die Augen des Künstlers die Einzigen seyn, die nur sehen könnten, was der Schöpfer zur Liebe und Anerkennung für Alle ausgesetzt hat?”<sup>160</sup>

Neben diesen Kommentaren zu Aufgaben der Kunstaussstellung und Historiengemälden wird der Topos *Auge* auch für die Bildbeschreibung eingesetzt. Bei einer Beschreibung des Gemäldes *Hektor auf dem Paradebett* von Grätsch aus dem Jahre 1790 wird die Wirkung zwischen Auge und Seele anhand der trauernden Personen beschrieben. (s. Zitat 1.24) In einer Schrift Nicolas Guibals, der als Direktor der Stuttgarter Kunstakademie tätig war, ist das Auge Quelle der methodischen Betrachtung von Kunstwerken. Das Kriterium der Augenscheinlichkeit führt Guibal für den Kunstkenner zur Bewertung an, um das Kunstwerk eines “Genie[s]” zu erkennen. (s. Zitat 1.25)

#### **d) Feuer**

Der Topos *Feuer* wird in der Beschreibung von Gemälden und zur Erfassung einer Wirkung zwischen der Darstellung und dem Betrachter in Kunstkritiken zu Dresdner und Berliner Kunstaussstellungen eingesetzt. Für die Übertragung von Eigenschaften der Natur auf Wirkungen des Werkes ist der Topos *Feuer* exemplarisch.

Zur Beschreibung künstlerischer Tugenden wird Feuer für die Angemessenheit des Gemäldes und für die Beschreibung des Charakters des Künstlers im Schreiben über die Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1790 verwendet. Vergänglichkeit und Entstehen des Werkes, das “Feuer der Erfindung verräth”<sup>161</sup>, wird mit der Vorstellung unterbreitet, die den künstlerischen Geniegedanken repräsentiert.

---

<sup>159</sup> Anonymus: *Nachricht von den historischen Gemälden*. S. 365 [1777-1]

<sup>160</sup> Merck: *Ueber die letzte*. S. 460 [1781-1]

<sup>161</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 128 [1790-1]

In den *Briefen aus Cassel* werden Gemälde wegen ihres farbig glühenden Kolorits und ihrer blendenden Farben gelobt.<sup>162</sup> Die Qualität, Feuer in der Nachahmung zu erhalten und die Kopie dem Muster entsprechend zu gestalten, ist Bestandteil des Lobes von Werken, die auf der Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1771 ausgestellt wurden.<sup>163</sup> Dabei wird für die Forderung der Kunstkritiker, daß ein Kunstwerk nach den Affekten, die im vorbildlichen Werk vorhanden sind, darzustellen sei, auf den Topos *Feuer* verwiesen. Mit den Tugenden des Kunstwerkes und der Künstler werden die Ideale Liebe, Würde, Milde und Adel verkörpert. Das Ideal gemäßigter Affekte wird in der Kunstkritik für die Wirkung des Gemäldes auf den Betrachter und zur Anleitung junger Künstler in allgemeinen Empfehlungen genannt.(s. Zitat 1.26) Den Gegensatz repräsentieren Kühle, Eifer und der Wettstreit von Künstlern und Künsten.

Der Ausstellungsbericht der Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1770 veranschaulicht das Ideal der gemäßigten Empfindung, die eine Darstellung aufweisen sollte, anhand der Mimik der Personen in dem Historiengemälde *Die Geschichte der Rebekka und des Elieser* von Mietsch. Der Verfasser stellt fest, daß “der würdige Ausdruck, der allein biblischen Vorstellungen angemessen ist (...) allemal eher unter einer edlen Wärme, als bey einem wilden Feuer”<sup>164</sup> bestehen bleibt.

In der Herrscherbeschreibung der Kunstkritik des frühen 19. Jahrhunderts dient das Bild der beherrschten Natur zur Charakterisierung des Herrschers. Bei der Bewertung des Gemäldes *Louis in der Schlacht von Saalfeld* von Grassi bemerkt der Kritiker, daß der Künstler “den durchdringenden Blick des feurigen Auges” des Herrschers nicht darstellen konnte.<sup>165</sup>

## e) Geist

Die Berichte zu den Berliner Akademieausstellungen der Jahre 1788 und 1799, ein Bericht über das Kunstwesen in Anspach, die *Briefe aus Cassel* und die Ausstellungsberichte zu den Dresdner Kunstausstellungen der Jahre 1770 und 1771 dienen als Quellen, um aufzuzeigen,

---

<sup>162</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 267 [1786-1]

<sup>163</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 316 [1773-1]

<sup>164</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 108 [1773-2]

<sup>165</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden. Fortsetzung und Schluß des Aufsatzes im April des Journ. d. Moden*. In: JLM; 1807. 22. Bd. S. 370 [1807-2]

wie der Topos *Geist* als Qualität des Künstlers und als ein Charakteristikum des Kunstwerkes Verwendung findet.

Zur Beschreibung eines Kunstwerkes wird mit dem Topos *Geist* auf die Nachahmung von künstlerischen Fähigkeiten einzelner Künstler verwiesen und die stilistische Zugehörigkeit zu einem Meister vermerkt. Die Eigenschaft, mit Geist gezeichnet zu haben, wird vom Kritiker als Qualität bei der Anfertigung einer Kopie erachtet.<sup>166</sup> An der handwerklichen Ausführung eines Kunstwerkes wird gelobt, daß der Künstler sich darauf verstand, “Schönaus Geist sich zu eigen” zu machen.<sup>167</sup> Im Bericht zur Berliner Akademieausstellung des Jahres 1788 werden die “mit dem (...) eigenen Geist und Geschmack verfertigte[n] Zeichnungen” von Wilhelm Meil gelobt.<sup>168</sup>

Hinsichtlich der Wirkung auf den Betrachter wird die “begeisterte Empfindung”, die “durch den Anblick eines Meisterstücks entflammt” wird, in den *Briefen aus Cassel* genannt.<sup>169</sup> Im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1772 werden die “früh sich ankündigenden oder vergeblich erwarteten Fähigkeiten”, der “empfindsame Geist”<sup>170</sup> eines angehenden Künstlers und ein Gemälde gelobt, der für das Genie des jungen Künstlers steht und “ein Originalgenie”<sup>171</sup> ankündigt.

Das Lob einer jungen Künstlerin als “ein Genie, das alle Anlage hat, einst eine Angelika Kaufmann zu werden” und sich dadurch auszeichnet, daß es “ihr bey weitem zu wenig” war, “die schönsten Stücke ihres Lehrers in verschiedenen Manieren bis zur Täuschung zu kopieren”, ist beispielhaft für die Vorstellung vom Genie des Künstlers. Das Lob der “Originalie”, die mit einer “geistdarstellenden Wahrheit” ausgezeichnet ist, dient zur Kennzeichnung des Originalgenies, dessen Gemälden die Eigenschaften Charakter und Seele zugesprochen werden. Dabei führt der Verfasser den Topos *Genieflug* auf:

“Ihre Phantasie fast jeden ausgezeichneten Zug der Seele, jede originelle Seite des Charakters so leicht, so richtig und so fest, daß ihre neusten Stücke, nebst Kraft der hohen Vollendung, auch noch den kühneren Flug des Genies vermuten lassen.”<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 329 [1773-1]

<sup>167</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 331 [1773-1]

<sup>168</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 314 [1789-1]

<sup>169</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 263 [1786-1] Vgl. auch für die Verbindung von Geist und Musen: Curtius: EL. S. 240f.

Aristoteles verbindet den Gegensatz von Natur und Kunst mit dem Unterschied der Gemütsarten. Vgl.: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 7

<sup>170</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 120 [1773-2]

<sup>171</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 124 [1773-2]

<sup>172</sup> Anonymus: *Einige Kunstnachrichten von Anspach*. In: MKK; 1788. 5. St. S. 15 [1788-1]

Derlei Attribute des Genie werden ebenfalls als Lob eines Meisters genannt, dessen Leistungen nicht von den jungen Künstlern zu überbieten sind. Als ein Künstler, der diese Fähigkeit aufweist, wird Daniel Chodowiecki bezeichnet, der sich neben Fleiß und Ideen durch unvergleichliche Leistungen auszeichnet. (s. Zitat 1.27)<sup>173</sup> Im Schreiben zur Dresdner Kunstausstellung im Jahre 1772 lobt der Verfasser "Original-Zeichnungen, darinnen er die Natur mit den Augen eines Künstlers von Genie anzusehen scheint"<sup>174</sup>. Auch läßt der Berichterstatter zur Dresdner Kunstausstellung über einen Künstler bemerken, daß Handwerk und Geist des Künstlers seine Werke auszeichnen. (s. Zitat 1.28)

Den Anlaß einer Schrift über die Besprechung von Kopien des Malers Georg Andreas Hoffmann nach Originalen eines Schöpfungszyklus von Raphael, die in der Zeitschrift BERLIN anläßlich der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1799 besprochen werden, bildet die Auseinandersetzung mit Ramdohrs Schrift *Über Malerei und Bildhauerarbeiten in Rom*. Als Beispiel der Verwendung des Topos *Geist* für die Eigenschaften des Künstlers und die dargestellten Personen der Beschreibung läßt sich die Berichterstattung zu Raphaels Schöpfungszyklus anführen. Raphael wird in der einleitenden Besprechung des Schöpfungszyklus als ein Künstler, der "in den Geist seiner Kunst" drang, bezeichnet.<sup>175</sup> Der Gegensatz von künstlerischem Geist und Handwerk wird in der Bildbeschreibung als Bestandteil der dargestellten Handlung des Gemäldes erzählend beschrieben:

"Er [i. e. Gott; d. V.] wirkt mit dem ganzen Körper, aber sein Geist ist mit einem ganz anderen, größeren Plane, mit der Hervorbringung einer lebendigen Welt beschäftigt."<sup>176</sup>

Nur allzu deutlich beteuert der Verfasser, daß diese Originale Raphaels seines Wissens bislang noch nicht rezensiert wurden. Die Argumentation der Schrift zielt darauf, von Ramdohrs Bemerkungen, daß es sich bei Raphaels Werk um eine Nachahmung des

---

Gegensätzliche Eigenschaften, die mit den Topoi *puer senex* bzw. Greisin und Mädchen bei Curtius angeführt werden, liegen dieser Vorstellung künstlerischen Genies zugrunde. Mit den Topoi *weiser Knabe* und *Greis* bzw. Mädchen und weise Frau hat Curtius Formen der Polarität in der Spätantike aufgezeigt. Vgl.: Curtius: EL. S. 108-115

<sup>173</sup> Mit der Verknüpfung von räumlicher Bewegung und abstraktem Wesen zeigt der Topos *Genieflug* Entsprechung zur Anrufung der Musen. Johann Jakob Engel zitiert in seiner Sammlung deutschsprachiger Dichtung folgendes Beispiel einer Anrufung an die Muse:  
"O Muse, fleug mir vor; Du, deren freyer Flug oft irrt, nie, nie sich verirret!" Engel: *Anfangsgründe einer Theorie*. S. 303. Vgl. auch zur 'invocatio' der Musen: Curtius: EL. S. 239

<sup>174</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 315 [1773-1]

<sup>175</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 72 [1799-2]

<sup>176</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 76 [1799-2]

Vorbildes Michelangelos handelt, zu widerlegen. Der Verfasser bezieht sich in seinen Ausführungen und Beschreibungen ausdrücklich auf die Werke Raphaels:

“Allein meine Leser werden aus diesen ersten Stücken schon den Geist kennen gelernt haben, der dies Werk Raphaels beseelt, und ihn als einen der größten Künstler der Welt charakterisirt.”<sup>177</sup>

Die Beschreibung des Motivs der Weltenschöpfung und die Vorstellung des künstlerischen Genies werden in der Bildbeschreibung und Aufzählung künstlerischer Quellen veranschaulicht. Die Darstellung umfaßt fünf Schöpfungsmomente, aus denen der Verfasser folgert, daß diese Anzahl “beweist, wie weit er [der Künstler; d. V.] in den Geist seiner Kunst drang”.<sup>178</sup> Der Verfasser zählt die Handlungen auf:

- “1) der erste Blick, der erste Schritt des Schöpfers in das Chaos
- 2) Die Schöpfung der Erde, der Sonne und des Mondes
- 3) Die Hervorbringung der Pflanzen und Gewächse,  
und bestimmte Bildung der Erde
- 4) Die Schöpfung der Thiere und die
- 5) Schöpfung des Menschen”<sup>179</sup>

Auf die Beschreibung von Schöpfungsvorgängen anhand des Gemäldes Raphaels folgt die Untersuchung anderer Kunstwerke, die das Motiv der Schöpfung darstellen. Für den Vergleich nennt der Verfasser die Darstellung eines Schöpfers bei Michelangelo, Miltons Darstellung eines Schöpfers im Chaos in dem Epos *Paradise lost*, die Darstellung des Schöpfer von Annibale Caracci, die Darstellung der den Wagen symbolisierenden Wolken der Gottheit als Idee orientalischen Ursprungs und der Engel, die “aus der jüdischen Mythologie geschöpft”<sup>180</sup> sind. Die Angabe dieser Quellen wird ergänzt mit dem Vergleich von literarischer Überlieferung in der Bibel, bei Friedrich Gottlieb Klopstocks Epos *Der Messias* und im Mythos bei Homer.<sup>181</sup>

Mit diesem Verfahren, in Personentypen von Künstlern zu klassifizieren, übernehmen die Verfasser, eingeschränkt auf die berichtende Funktion der Kunstkritik, eine Typenlehre künstlerischer Vorbilder der Kunstliteratur. Anton Raphael Mengs setzt für die

---

<sup>177</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 163 [1799-2]

<sup>178</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 72 [1799-2]

<sup>179</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 71 [1799-2]

<sup>180</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 73-75 [1799-2]. Zitat S. 75

<sup>181</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 70-80 [1799-2]

Das Verhältnis von Wahrheit und Dichtung wird als Teil der Literaturkritik von Michael Conrad Curtius in der Abhandlung *Von der Personen und Handlungen eines Heldengedichts* erörtert. Curtius bemerkt, daß "ein europäischer und indianischer Kunstrichter in Klopstocks,[sic!] *Messias* und Miltons verlorne Paradiese, oder einem etwannigen braminischen Gedichte von des Vistauou und Brama Bemühungen, die Menschen zur ersten Reinigkeit zu bringen, die Stufen der Wichtigkeit nicht nach der Uebereinstimmung der Handlungen mit der Wahrheit, sondern nach ihrem Verhältnisse zum System des Dichters und der Nation" bestimmen muß. Vgl.: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 383

Verkörperung künstlerischer Vorbilder Historienmaler der Renaissance ein.<sup>182</sup> Das Verfahren, Künstler aufgrund ihres individuellen Geistes und der Gefühle als Quelle ihrer künstlerischen Qualitäten zu charakterisieren, wird von Anton Raphael Mengs in der Schrift *Gedanken über die Nachahmung* auf Künstlertypen der Renaissance angewandt. (s. Zitat 1.29) Hier wird eine typische Konstellation von Künstlern, die in der kunstkritischen Argumentation bis in die Neuzeit erhalten bleibt, von Mengs als Autorität von vorbildlichen Künstlern genutzt. Auch die Kunstkritiker wissen diese vorbildlichen Künstler zum Zweck einer vergleichenden Einordnung von Werken eines zeitgenössischen Künstlers zu nutzen.<sup>183</sup>

## f) Schönheit

Der Topos *Schönheit* findet sich in der *Freymüthigen Kritik* und in einer Besprechung der Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1793 bei der Forderung nach Abbildung von Schönheit in der Gestalt einer Person.<sup>184</sup> In diesen Kunstkritiken wird neben der Verwendung des Topos *Schönheit* als Eigenschaft von dargestellten Personen Schönheit als ordnendes Kriterium der Angemessenheit von Kunstwerk und Künstler eingesetzt.

Angemessenheit der Darstellung des Gemäldes wird bei zeitgenössischen Künstlern hinsichtlich der Nachahmung von Schönheit untersucht. Dabei wird die Eigenschaft der angemessenen Schönheit in der *Freymüthigen Kritik* vom Künstler eines Werkes auf die

---

<sup>182</sup> Quintilian veranschaulicht die rhetorischen Stilgattungen an Malern der Antike. Vgl.: Quint.: *Inst. orat.* 10, 1, 3-6

<sup>183</sup> Vgl. auch die 'Wertpersonentypen' bei: Curtius: EL. S. 176. Vgl. auch für Künstlertraktate im Barock: Schlosser: *Kunsthistorie*. A.a.O. S. 591-610

<sup>184</sup> Die schöne Gestalt führt Cicero bei der Nachahmung der Gestalt ('species') der Schönheit im Geist des Künstlers ('artifex') durch Ähnlichkeit ('similitudo') an. Vgl.: Cicero, Marcus Tullius: *Orator*. Lateinisch-deutsch. Übersetzt v. Bernhard Kytzler. München 1980. 2, 9. S. 10/11. Die Schönheit ('pulchritudo') des Gemäldes, das kultischer Verehrung dient, nennt Quintilian. Vgl. Quint.: *Inst. orat.* 12, 10, 7. Aristoteles führt als Beispiele von schöner, häßlicher und abbildlicher Malerei Künstler an. Vgl. Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 4. Laut Schlosser ist Schönheit Aristoteles als Charakteristikum der Kunst fremd. Vgl.: Schlosser: *Kunsthistorie*. A.a.O. S. 51. Bei Michael Conrad Curtius Übersetzung der *Poetik* des Aristoteles findet sich der Ausdruck Schönheit für die Erregung des Schreckens und Mitleidens durch eine unerwartete Verknüpfung der Begebenheiten. Vgl.: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 21. Curtius zeigt das Lob der Schönheit im Zuge des Herrscherlobes und beim Topos Natur als Bildnerin des schönen Menschen auf. Vgl.: Curtius: EL. S. 189f. Auf die Grundlage ästhetischer Theorien durch die Schönheit als obersten und zentralen Grundsatz allen Kunstschaffens des Klassizismus weist Schlosser hin. Vgl. Schlosser: *Kunsthistorie*. A.a.O. S. 455. Vgl. auch zum Schönheitsbegriff der Klassik und Romantik: "Ästhetik". In: HWdRh. Bd. 1. 1992. Sp. 1146 -1148

dargestellten Personen übertragen: Als Kriterium der angemessenen Wahl der Motive verwendet der Verfasser der *Freymüthigen Kritik* den Topos *Schönheit*. Form des Gemäldes und Charakter der dargestellten Person werden in der Argumentation, die vom Gemälde auf die Person des Künstlers schließt, miteinander verglichen. In der Einleitung zu den Werkbesprechungen führt der Verfasser am Beispiel der “reizenden Werke der großen Angelika” aus, daß der Laie die “weiblichen Männer für schön” halten wird, da er nicht beachtet, “daß weibliche Grazie nicht schön sey, wenn man sie dort findet, wo man männliche Derbheit finden soll.”<sup>185</sup> (s. auch Zitat 1.30) Mit dem Topos *Schönheit* wird bei der Besprechung des Gemäldes *Bacchus und Ariadne* von Johann Tusch dargelegt, daß vom Künstler, “um die höchste Schönheit irgend eines Vorbildes zu erreichen”, die Eigenschaften Wahrheit und Ausdruck zu berücksichtigen sind.<sup>186</sup> Als Vorbild zur Nachahmung verweist der Verfasser auf Raphael:

“Wenn Herr Tusch Gelegenheit hätte den großen Raphael zu studiren, so würde er durch die Praktik erfahren, daß die Grundsätze meiner Theorie richtig sind.”<sup>187</sup>

Im Bericht zur Dresdner Gemäldeausstellung von 1893 schreibt der Korrespondent des NEUEN TEUTSCHEN MERKURS, daß sich die Ausstellung “nicht wegen der Menge”, sondern wegen der “Schönheit von Gemälden auszeichnete”.<sup>188</sup> Bei dem Gemälde *Das delphische Orakel* von Casanova, “welches sowohl wegen der Seltenheit des Gegenstandes, als vornehmlich wegen der vortrefflichen Ausführung eine der merkwürdigsten und schönsten seiner [des Künstlers; d. V.] Arbeiten” war, werden Helden mit “schönen Charakteren” beschrieben. Die eingangs angeführte Bewertung wird vom Verfasser variiert als “eines der vollkommensten Gemälde, die ich mir je von diesem Meister gesehen zu haben erinnere.”<sup>189</sup> Im folgenden führt der Verfasser Schönheit als Eigenschaft von dargestellten “Gegenständen” der Malerei an.<sup>190</sup>

## g) Kunst und Begabung

---

<sup>185</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 43 [1790-3]

<sup>186</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 58 [1790-3]

<sup>187</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 58 [1790-3]

<sup>188</sup> Anonymus: *Etwas über die Neuliche*. S. 88 [1793-1]

<sup>189</sup> Anonymus: *Etwas über die Neuliche*. S. 89 [1793-1]

Bei der Bewertung von Historienbildern werden in der *Freymüthigen Kritik* und in einem Schreiben zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1790 die Eigenschaften des handwerklichen Vermögens und der künstlerischen Begabung des Künstlers als Kriterien herangezogen. Auch gelten in diesen kunstkritischen Schriften und bei Johann Joachim Winckelmann das Kunstwerk und dessen Beurteilung als Beweise für die Qualitäten des Künstlers und des Kritikers.<sup>191</sup>

Als Kriterien des Urteilens verweist der Verfasser der *Freymüthigen Kritik* auf das “Studium der Kunst” und das “Genie für dieses Fach”, das “aber so selten als das Genie des Künstlers selbst ist.”<sup>192</sup> Der Verfasser des Schreibens über die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1790 bemerkt den Fleiß und Ideenreichtum von Daniel Chodowiecky bei Vignetten, die nach der Vorlage der Ballade *Leonore* von Gottfried August Bürger entstanden:

“Diese erhielten, wegen der Wahrheit im Ausdruck den Preis von 50 Thalern für die beste Vignette. Man muß eben so sehr den Fleiß, dieses schon bejahrten Künstlers, als die Menge der Ideen bewundern, die er Jahr aus Jahr ein liefert, und die ihren eigenen Wehrt haben.”<sup>193</sup>

Neben dem Topos *Kunst und Begabung* werden Ausdrücke, die Glück und künstlerisches Handwerk miteinander verknüpfen, als Bestandteile des Lobes angeführt.<sup>194</sup> Im Schreiben zur Berliner Kunstausstellung wird über Qualität der Historienmalerei berichtet, daß diese

---

<sup>190</sup> Anonymus: *Etwas über die Neuliche*. S. 90 [1793-1]

<sup>191</sup> Lausberg ordnet der Topik der Erfindung (‘inventio’) der Rede neben der Ubiquität des zu findenden Gedankens die Originalität (‘ingenium’) des Redners und Künstlers zu. Vgl.: Lausberg, Heinrich: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romantischen, englischen und deutschen Philologie*. München 1963. Paragraph 40. S. 26. Ellenius weist auf ‘ingenium’ als von Quintilian übernommenen Begriff bei Enea Silvio Piccolomini hin. Ellenius, Allan: *De arte Pingendi. Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*. Quellen und Studien. Hrsg. v. der schwedischen Gesellschaft für Geschichte der Wissenschaften. Bd. 19. Uppsala und Stockholm 1960. S. 71. Vgl. zum Dichtungsvergleich als Konstante des Mimesis-Konzeptes von der Antike zum 18. Jahrhundert. Vogt-Spira, Gregor: *Ars oder Ingenium? Homer und Vergil als literarisches Paradigmata*. In: LJ; 1994. Bd. 35. S. 9-31. Vgl. für das Bild als Beweis die Ausführungen von Aristoteles über den Ursprung der Dichtkunst: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 5. Vgl. auch zu Naturanlage und Kunstfertigkeit bei Pseudo-Longin: Pöggeler, Otto: *Dichtungstheorie und Toposforschung*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 59. Vgl. zur Verknüpfung der Opposition von Originalität und Handwerk und den Tugenden bei Quintilian: Veit, Walter: *Toposforschung. Ein Forschungsbericht*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 181f.

<sup>192</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 44 [1790-3]

<sup>193</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 128 [1790-1]

<sup>194</sup> Die griechischen Ausdrücke für Handwerk und Methode (‘τεχνη’) und für Schicksal (‘τυχη’) wurden laut Anmerkungen von Michael Conrad Curtius bei Kommentatoren der aristotelischen Poetik miteinander vertauscht. Vgl.: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 73

Gattung der Malerei verschiedene Fähigkeiten “selbst bei einem glücklichen Genie” erfordert.<sup>195</sup>

Unter den ausgestellten Stücken werden “glückliche Versuche”<sup>196</sup> der Geschichtsmalerei gelobt. Der in Fiorillos Schreiben *Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Malerei* veröffentlichte Bericht eines in Rom lebenden Brieffreundes zur dortigen Ausstellungskultur vermerkt über das Gemälde *Adam und Eva im Paradies* des Kölner Historienmalers Anton Rambaur, daß es “in einem höheren Grade technisch, obwohl nicht in einem Geiste vollendet” ist.<sup>197</sup>

Der Topos *Kunst und Begabung* wird in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und bei deutschsprachigen Schriften in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet. Roger de Piles beschreibt in der Abhandlung *Abregé de la vie des peintres* eine geniale Begabung, die den Regeln entspricht:

“Il faut [sic!] donc du Génie, mais un Génie exercé par les règles, par les réflexions, & par l’assiduité du travail.”<sup>198</sup>

Fleiß in der Herstellung von Gemälden durch die Übernahme von akademischen Regeln der Kunst und die Fähigkeit, eigene Erfindungsgabe für die Herstellung eines Gemäldes zu nutzen, wird in der Schrift *Observation sur les Arts* des Charles de Saint-Yves beim zeitgenössischen Maler Vernet hervorgehoben. Vernet beachtete die Natur und seine Studien, “die notwendig sind, um ein vollendeter Künstler zu werden.”<sup>199</sup>

In einer Rezension der Abhandlung *Unterschied der freyen und mechanischen Malerey* erwähnt der Kritiker, daß Ludwig Daniel Huth in seiner Schrift “unter dem Worte frey” alle Eigenschaften zusammenfaßt, mit denen die Malerei “zu einer Wissenschaft” wird, die “Genie und Kunst” erfordert und sich “von dem bloßen Anstreichen und Färben”

---

<sup>195</sup> Anonymus: *Fortsetzung*. S. 217 [1790-2]

<sup>196</sup> Anonymus: *Fortsetzung*. S. 218 [1790-2]

<sup>197</sup> Fiorillo: *Blick auf den gegenwärtigen Zustand*. S. 95 [1820-1]

Die Schrift Fiorillos setzt sich aus historischen Rückblicken, Zitaten und historischen Schilderungen der Situation der deutschsprachigen Kunsttheorie um 1800 und Ausstellungsberichten zusammen. Fiorillos Brieffreund, mit dem dieser einen Briefwechsel über die zeitgenössische Kunst führen soll, bleibt ungenannt. Fiorillo hält fest, daß er mit einem Baron von B., Ludwig Tieck und Wilhelm Wackenroder bei deren Aufenthalt in Göttingen eine Unterredung über Kunstgeschichte und Theorie der Malerei abhält. Vgl. Fiorillo: *Blick auf den gegenwärtigen Zustand*. S. 83 [1820-1]

<sup>198</sup> Piles, Roger de: *Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs ouvrages*. Paris 1699. (Reprint Hildesheim 1969). S. 14

<sup>199</sup> Saint-Yves: *Observation*. A.a.O. S. 107

unterscheidet.<sup>200</sup> Bei Johann Joachim Winckelmann wird der Topos *Kunst und Begabung* als Kriterium der Bewertung hervorgehoben. In der Einleitung der Schrift *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* weist Winckelmann auf die Fähigkeit, Fleiß und Talent des Künstlers beurteilen zu können, als Eigenschaft des Kunstkritikers hin:

“Willst du über die Werke der Kunst, urtheilen so siehe anfänglich hin über das, was sich durch Fleiß und Arbeit anpreiset, und sey aufmerksam auf das, was der Verstand hervorgebracht hat: denn der Fleiß kann sich ohne Talent zeigen, und dies erblicket man auch, wo der Fleiß fehlet.”<sup>201</sup>

#### 1.2.4 Beschreibung, Dichtung und Malerei

##### a) Klischees des Kritikers zur Beschreibung des Gemäldes

Der Bericht zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1786, die *Briefe aus Cassel* und Langs *Briefe aus der Schönbornschen Bildergalerie in Pommersfelden* von 1788 sind Quellen, die dokumentieren, wie als topische Formel die Unfähigkeitsbeteuerung des Kritikers, das Kunstwerk zu beschreiben, Besprechungen von Gemälden einleitet und abschließt.<sup>202</sup> Die Beteuerung dieser Schwierigkeit der Beschreibung eines Kunstwerkes wird bei Korrespondentenberichten zu zeitgenössischen Historienbildern ebenso wie für Beschreibungen von Werken anerkannter Künstler verwendet.<sup>203</sup>

Die Belehrung durch das Auge und die Vorstellung des Primats des Auges vor dem Wort bilden den Hintergrund dieser Argumentation: Der Verfasser des Ausstellungsberichtes im *JOURNAL VON UND FÜR DEUTSCHLAND* zur ersten Berliner Akademieausstellung im Jahre 1786 betont, daß er von dieser “neuen Gattung von Schauspiel (...) eine flüchtige Schilderung” trotz seiner Geschäfte, “die weit davon entfernt und ohne Verbindung damit sind”, beabsichtigt.<sup>204</sup> Der vermutlich gleiche Verfasser des Ausstellungsberichts zur

---

<sup>200</sup> Anonymus: *Unterschied der freyen und mechanischen Malerey praktisch erklärt von Ernst Ludwig Daniel Huth, der Vernunftlehre und Beredsamkeit Professor zu Zerbst*. Halle; 1773; 8. 184 Seiten. In: NBWK; 1773. Bd. 15. 1. St. S. 122-129. Zitat S. 122

<sup>201</sup> W[inckelmann, Johann Joachim]: *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*. In: BWK; 1762. Bd. 5. 1. St. S. 1

<sup>202</sup> Die von Curtius als Unsagarkeitstopos bezeichnete Formel der Unfähigkeit, dem Stoff gerecht zu werden, wird von der Kunstkritik verwendet. Vgl. Curtius: EL. S. 168f. Pfotenhauer führt den Topos der Unzulänglichkeit der Beschreibung der bildenden Kunst bei Winckelmanns Statuenbeschreibung an. Vgl.: Pfotenhauer, Helmut: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991. S. 44

<sup>203</sup> Dem Topos der Schwierigkeit, zu beschreiben, was der Kritiker gesehen hat, steht die Anrede in der Einleitung der Nachricht von der Gemäldeausstellung in Dresden im Jahre 1771 gegenüber, in der ihr Verfasser seinen Leser dazu auffordert, einen dem Leser unbekanntem Künstler nach der Beschreibung seiner Gemälde zu beurteilen. Vgl.: Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 309 [1773-1]

<sup>204</sup> Anonymus: *Über die Mahler*. S. 408 [1786-2]

Berliner Kunstausstellung des Jahres 1788 schreibt an seinen ebenfalls anonymen Empfänger, daß er von seinen Ideen zu berichten beabsichtige. (s. Zitat 1.31)

Weitaus stilistisch ausgefeilter verknüpft ein anderer Bericht diese Beteuerung mit den Topoi *Feuer* und *Geist* zur Beschreibung der Wirkung von ausgestellten Kunstwerken. Der Verfasser der *Briefe aus Cassel* von 1786 erwähnt, nicht bedacht zu haben, “daß ein wenig Stümperey im Zeichnen bey weitem zu wenig sey, um über Kunstwerke zu urtheilen” und “die begeisterte Empfindung nicht so leicht auf das Papier gehaucht wäre, als sie durch den Anblick eines Meisterstücks entflammt wird.”<sup>205</sup>

Der Einleitungstopos der Schwierigkeit einer Beschreibung wird bei der Gemäldebeschreibung der Schönbornschen Galerie in der Anrede an den Empfänger dieses Schreibens verwendet. In der Einleitung eines Schreibens über die Werke des Frans Mieris erwähnt der Verfasser Lang, er habe Gemälde “von seiner Hand gesehen, um Ihre ganze Neugierde rege zu machen, um sogar Lob bey Ihnen zu verdienen, wenn ich sie auch nur halb so gut beschreibe, als ich gesehen habe”<sup>206</sup>, und beteuert nach Abschluß von formaler Beschreibung und Erzählung der Handlung seine Wertschätzung des Gemäldes *Daphne und Apoll* und des *schlafenden Helden* von Franz Mieris:

“Ich erinnere mich nicht, irgendwo ein Gemäld so ineinander geschmelzt, so gehalten, so gefällig und fleißig gesehen zu haben. Kurz, sie müssen selbst hinreisen, um mit den Augen die Schwäche meiner Schreibart ergänzen zu können – und wissen sie was? da gehe ich wieder mit, und führe sie schnurgerade an die Meisterstücke hin, und wir beede verstummen.”<sup>207</sup>

Neben der Verwendung dieses Topos zur Untertreibung ist eine tatsächliche Unerfahrenheit eines Teils der Verfasser hinsichtlich der Beschreibung von Historiengemälden nicht auszuschließen, so daß diese Beteuerung der Schwierigkeit von Beschreibungen zum einen eine stilisierte Phrase bei Langs Briefen darstellt, zum anderen auch als eine Äußerung, die Aufschluß über nebenberufliche Tätigkeit der Verfasser gibt, bewertet werden kann. Bei der Verwendung läßt sich zwischen dem Bescheidenheitstopos des Verfassers aufgrund der fehlenden Übung und Begabung des Laienkritikers in der Berichterstattung und der Anerkennung des Kunstwerkes aufgrund seiner Vollkommenheit unterscheiden.

In kunsttheoretischen Schriften von Karl Philipp Moritz und Anton Raphael Mengs wird die Vollkommenheit des Kunstwerkes als Ideal der Unvollkommenheit einer Beschreibung des

---

<sup>205</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 262f. [1786-1]

<sup>206</sup> Lang, C.: *Briefe über einige Gemälde der Reichsgräf. von Schönbornschen Bildergalerie in Pommersfelden*. In: MKK; 1788. 2. St. S. 4 [1788-2]

Betrachters gegenübergestellt. Moritz verweist auf die Schwierigkeit des Umgangs mit Werken der bildenden Kunst. Er vermerkt in dem Aufsatz *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, daß “Werke der bildenden Kunst selbst schon die vollkommenste Beschreibung ihrer selbst sind, welche nicht noch einmal wieder beschrieben werden kann.”<sup>208</sup> Anton Raphael Mengs erwähnt, daß mit der gemeinen Redensart “es liegt in diesem Gemälde ein gewisses je ne sais quoi, das sich nicht erklären läßt”, der Ausgangspunkt für die Analyse von Gemälden geschaffen wird.<sup>209</sup>

## b) Dichtung und Malerei

In den Berichten zu den Dresdner Kunstausstellungen der Jahre 1770 und 1771 zeigt sich ein wechselseitiger Einfluß beider Kunstgattungen und die Übernahme von Inventar der Poetik darin, wie die den Historienbildern zugrunde liegenden Ereignisse erzählt werden. Bei diesen Kunstkritiken wird auf die Gegenüberstellung von beiden Kunstgattungen in theoretischen Vergleichen und die Übertragung von Terminologie der Dichtung auf die formale Beschreibung in der Kunstkritik zumeist verzichtet. Den inhaltlichen Entsprechungen der Erzählung von Handlungen bei der Beschreibung von Werken stehen die Ausführungen von Kritikern gegenüber, die den Vergleich zwischen Dichtung und Malerei ablehnen.

Im Schreiben zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1770 vergleicht der Verfasser die Bewertungskriterien von Kunstwerken der Malerei und der Dichtkunst. So wird “Mittelmäßigkeit” als ein “Grad” klassifiziert, den man in der Malerei und in der Dichtung der untersten Stufe zuordnet.<sup>210</sup> Andererseits nimmt der Verfasser Abstand von einer Übertragung von Qualitäten der Dichtung zur Beurteilung von Gemälden. Der Ausstellungsbericht ist nicht der Ort, um “zu beurtheilen, ob man nicht in der Poesie diesen feinen Schwung, jenes treffende Beywort u.s.w. mit (...) sanften Übergängen, milderer Schattierungen und beseelenden Drucken in einem Gemälde vergleichen könne.”<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> Lang, C.: *Briefe über einige Gemälde*. S. 6 [1788-2]

<sup>208</sup> Moritz, Karl Philipp: *Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?* In: Moritz, Karl Philipp: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962. S. 102

<sup>209</sup> Mengs, Anton Raphael: *Über das Je ne sais quoi in den schönen Künsten*. In: Mengs, Anton Raphael: *Sämmtliche hinterlassene Schriften*. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt v. G. Schilling. Bd. 1. Bonn 1843. S. 253

<sup>210</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung* S. 129 [1773-2]

<sup>211</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 128 [1773-2]

Das Vergleichskriterium der Entsprechung zwischen Dichtung und Malerei ist dem Berichterstatter zur Kunstaussstellung von 1771 bekannt. Das Lob der Künstler, “die selbst die vorteilhaftesten Beschreibungen der Kunstwerke zu geben vermögend sind”<sup>212</sup>, wird bei Casanovas Gemälde *Venus und Adonis* ausgesprochen:

“Die mindesten Zweifel bey dem Gemälde des Hr. Prof. Casanova, darinnen Venus dem entleibten Adonis bestürzt zueilet, der mit dem Kopf in die Erde gesenkt, gegen die Grundlinie des Gemäldes verkürzt liegt, würde die Beschreibung des Künstlers vermuthlich auflösen.”<sup>213</sup>

### c) Schmerz und Schrecken

Bei den Beschreibungen von Personen in Historiengemälden zeigen Kritiker die Wirkungen Schmerz und Schrecken auf. Dies läßt sich an den Gemäldebesprechungen eines Berichtes von der Kunstaussstellung in Kassel von 1781, den *Briefen aus Cassel*, dem Bericht zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1789 und der *Freymüthigen Kritik* belegen, in denen Motive der Literatur und historische Ereignisse dargestellt werden. Die Wirkung von Affekten wird anhand von handelnden Personen und der dargestellten Ereignisse in den Gemäldebesprechungen veranschaulicht. Das Kriterium der angemessenen Affekte ist für die Kunstkritik sowohl für die Erzählung von Handlungen als auch zur Beschreibung der Wirkung auf den Betrachter von Bedeutung.<sup>214</sup>

Bei der Bildbeschreibung des Historiengemäldes *Der Tod des Oberon* von Georg Melchior Kraus werden poetische Eigenschaften als Eigenschaften der beschriebenen Personen genannt. Das Gemälde wird vom Verfasser der *Briefe aus Cassel* in einer zum Teil im Dialog gestalteten Erzählung beschrieben. (s. Zitat 1.32) Die Wirkung der Affekte und des Charakters von Beschriebenen wird bewertet. Die Zeichnung der Figuren in “ähnlichen Zügen” der Personen deutet der Kritiker als Willen des Künstlers, “Seelen-Verwandtschaft” darzustellen.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 322 [1773-1]

<sup>213</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 322f. [1773-1]

<sup>214</sup> Im Kommentar der aristotelischen Poetik von Michael Conrad Curtius werden als Quellen von Dichtung und Redekunst Lob und Tadel, Beweis, Widerlegung und Erregung der Leidenschaften angeführt. Vgl. Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 285

<sup>215</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 266f. [1786-1]

Der zeitliche Bezug zwischen literarischer Vorlage und Motiv des Gemäldes ist bei dieser Besprechung eng; der Stoff wurde wenige Jahre vor der Entstehung des Gemälde-Zyklus in Deutschland von Wieland neu bearbeitet. 1780 erscheint Wielands Gedicht *Oberon*, das den Stoff über den Elfenkönig literarisch bearbeitet, erstmals im Teutschen Merkur als Separatdruck; 1785,

Die Handlung des Historienbildes *Albrecht der Schöne* von Gottlieb Döpler wird im Schreiben zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1789 mit den Reaktionen Schmerz und Mitleid beschrieben. (s. Zitat 1.33). In der Erzählung werden Schrecken und Mitleid und die Topoi *Schönheit* und *Erhabenheit* in den handelnden Personen verkörpert. Der Verfasser schließt der dramatisierten Schilderung von Ereignissen der vaterländischen Geschichte als bewertende Bemerkung an, daß er bei der Gruppierung der handelnden Personen des "gedachten Gemählde[s]" mehr Bezug wünsche und erläutert anhand der Komposition:

"Das heißt, daß die Figuren mehr mit einander selbst, als mit dem Zuschauer zu thun hätten. Denn eine Begebenheit der Art muß eine lebhaft Action hervorbringen, die auf das Hauptobject gerichtet ist; sowohl bey den Hauptpersonen, als bey denen, welche demselben beygefügt sind."<sup>216</sup>

Der Berichterstatter zur Kasseler Gemäldeausstellung im Jahre 1781 beschreibt die Affekte und Gefühle in der Handlung des Gemäldes *Die sterbende Alkestis* von Johann Heinrich Tischbein mit den Worten: "Schmerz und Traurigkeit schwebt auf den Gesichtern der Umstehenden, besonders aber sind die Klagen der kindlichen Liebe in den Mienen und in der Handlung der Kinder lebhaft ausgedrückt."<sup>217</sup> Der Ausdruck "Pathos" wird zur formalen Beschreibung der Affekte in der *Freymüthigen Kritik* herangezogen.<sup>218</sup> "Pathos" des "wahren tragischen Styl[s]" wird bei dem Gemälde *Der sterbende Germanicus* von Friedrich Heinrich Füger zur Beschreibung eines Soldaten genutzt. (s. Zitat 1.34)

#### d) Salomon Gessner als Personalunion von Dichter und Maler

---

ein Jahr vor der Ausstellung von Kraus' Gemälde in der Kasseler Ausstellung, erhält es die endgültige Gliederung in 12 Gesänge. Vergleichbar ist diese auf poetische Gesichtspunkte achtende Kritik der Verknüpfung von Kunstkritik und Literaturkritik bei August Wilhelm Schlegel, die dieser bei der Ossianrezeption in der Werkbesprechung des Gemäldes Komala aus dem Ossian im Ausstellungsbericht der Berliner Kunstausstellung von 1802 vornimmt.

<sup>216</sup> Anonymus: *Fortsetzung*. S. 172 [1790-2]. Diese Forderungen dürften Anleihen der Dichtungstheorie darstellen. Im Kommentar der Poetik führt Curtius vier Stufen der Vollkommenheit von poetischen Gemälden an: Nachahmung von äußerlichen Dingen, Abbildung von Handlung und die "gemeinsten Bewegungen des Herzens, und kurz Schildereyen der Sitten und Charaktere." Aristoteles:

*Dichtkunst*. A.a.O. S. 81

Die Lebendigkeit der Handlung wird hier für Bewertungen herangezogen. Das Kriterium der Lebendigkeit ist Bestandteil der Mimesis. Vgl. zur Mimesis als Wiedergabe des Lebens: Curtius: EL. S. 225. Vgl. auch zur Nachahmung von Vorbildern: Quint.: *Inst. orat.* 10, 2, 2

<sup>217</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung zu Cassel, am 5ten März 1781*. In: MAI; 1782. 10. H. S. 230 [1782-1]

<sup>218</sup> Vgl. auch: Quint.: *Inst. orat.* 6, 2, 8-9 und 6, 2, 17 und zum Rednerideal des Mittelmaßes von 'Ethos' und 'Pathos': Cicero: *Orator*. 37, 128. S. 106/107

Am Beispiel der Rezeption von Werken zeitgenössischer Künstler und Gemälden Salomon Gessners läßt sich die Verwendung einer Methode des Verweisens mit dem Vergleich von Dichtung und Malerei in den Berichten zu den Dresdner Kunstausstellungen von 1771, 1793 und 1806 demonstrieren. Als Personalunion von Maler und Dichter hat Gessner Einfluß auf die Form der kunstkritischen Beurteilung im späten 18. Jahrhundert, die ihn als Vorbild für zeitgenössische Maler und Dichter und Mittel des Vergleiches herausstellt. Sowohl in Hinblick auf die eigenen Gemälde und Dichtungen als auch bezüglich der Nachahmung seiner Dichtung in Gemälden werden Gessners Arbeiten für den Vergleich von Malerei und Dichtung zitiert.<sup>219</sup>

Der Vergleich von Malerei und Dichtung wird hier personifiziert. Gessners *Idyllen* werden als Lehrbuch für Maler im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1770 empfohlen.<sup>220</sup> Die Wirkung von künstlerischen Empfindungen auf das Gemälde wird bei der Bewertung von einem Gemälde Mechaus und als Grundlage des Vergleiches zwischen Dichtung und Malerei beschrieben. Mit der Bemerkung, daß die Künstler den Dichter lieben, der "ihre sanften Empfindungen erweckt," und ihnen den Stoff ihrer Gemälde liefert, wird die Dichtung für die Ausbildung von Historienmalern in einer Akademie gelobt.<sup>221</sup> Im folgenden verweist der Verfasser darauf, daß der Mythos von Ganymed in einer Landschaft von Gessner dargestellt wird:

"Hier ist nicht der Ort seinen Ganymedes zu beschreiben, wohl aber ihn dem forschenden Liebhaber auf der neuesten geßnerischen Landschaft anzuzeigen."<sup>222</sup>

Die Autorität Gessners und seiner *Idyllen* als Vorlage der Malerei spiegelt sich in einer Bewertung eines Gemäldes im Schreiben zur Dresdner Kunstausstellung von 1793 wider:

"Der antike Faun von Herrn Krüger war sehr fleißig und gut gezeichnet, nur das Hauptlicht nicht gehörig zusammengehalten. Hätte man die Stelle aus Geßners *Idyllen* (...) gemalt von ihm sehen können, so würde es ganz gewiß ein schönes Gemälde gewesen seyn."<sup>223</sup>

Im Schreiben zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1806 führt der Kritiker bei dem Gemälde *Der Tod Abels* von Johann David Schubert den Vergleich von Dichtung und Malerei als praktische Grundlage seiner Beurteilung an: "Ich habe das Gedicht nicht bei der

---

<sup>219</sup> Vgl. auch die Begriffe 'Typus' und 'Archetypus' bei: Curtius: EL. S. 115 und S. 176

<sup>220</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 114 [1773-2]

<sup>221</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 316 [1773-1]

<sup>222</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 316 [1773-1]

<sup>223</sup> Anonymus: *Etwas über die Neuliche*. S. 92 [1793-1]

Hand, um die Gruppierung richtig beurtheilen zu können.“<sup>224</sup> (s. auch zur Bildbeschreibung Zitat 1.35) Denis Diderots *Betrachtungen über Malerei, Bildhauerei und Kupferstiche*, die anlässlich der Pariser Kunstausstellung im Louvre 1765 aufgeschrieben werden, erscheinen 1796 als Fragmente in deutscher Übersetzung. In dieser Schrift wird der Vergleich von Malerei und Dichtung bei der Besprechung des Gemäldes *Das um seinen Vogel weinende Kind* von Jean Baptiste Greuze herangezogen:

“Welch reizende Elegie! welch niedliches Gedicht! welche schöne Idylle würde Geßner nicht hieraus nehmen!“<sup>225</sup>

Ein Artikel August Wilhelm Schlegels, der nach dem Tode Gessners erschien, ist ein Beispiel dafür, wie der Vergleich von Dichtung und Malerei für Lob und Tadel des Künstlers eingesetzt wird. August Wilhelm Schlegel zieht in der 1796 erschienenen Besprechung der Biographie Salomon Gessners von Johann Jakob Hottinger den Vergleich zwischen Künstler und Werk, bei dem “das Verlangen, einen merkwürdigen Schriftsteller oder Künstler auch als Menschen und neben seinen Werken die Gewohnheiten und Schicksale seines Lebens zu kennen (...), die Gesichtspunkte der Beurteilung berichtigen” kann.<sup>226</sup> Als Kriterium der Beurteilung wird der Vergleich von simultanen bildlichen Darstellungsweisen und sukzessiven verbalen Möglichkeiten der Darstellung erörtert. (s. Zitat 1.36) Auch der Verfasser der Besprechung im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN beruft sich auf Gessners Biographie von Hottinger. Der Vergleich von Dichtung und Malerei wird anhand des Mythos des Apoll, Verehrung der Muse und Wettstreit der Künste beschrieben:

“Als eines Tages die Muse des Gesanges und der Malerei um seine Gunst wetteiferten, gebot Apoll, um dem Streit ein Ende zu machen, daß seine Gedichte Gemälde und seine Gemälde Gedichte wären.“<sup>227</sup>

Im Anschluß an dieses Zitat variiert der Verfasser den Vergleich:

---

<sup>224</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstausstellung 1806*. Zweiter Brief. (Fortsetzung und Schluß). In: JLM; 1806. 21. Bd. S. 348 [1806-1]

<sup>225</sup> Diderot, D[enis]: *Betrachtungen über Malerei, Bildhauerei und Kupferstiche. Bei Gelegenheit einer Bildergalerie, welche im Jahre 1765 im Louvre ausgestellt wurde*. In: DMS; 1796. 2. Bd. S. 96  
Die veröffentlichten Betrachtungen setzen sich aus Beschreibungen und theoretischen Erörterungen zusammen und werden vom Herausgeber der Deutschen Monatsschrift als ein Werk lobender und tadelnder Auseinandersetzung mit Kunstwerken eingeschätzt.  
Diderot beschreibt sein Verfahren der Bildbeschreibung als Nennung des Gegenstandes, der Beschreibung der Haupt- und Nebenpersonen und deren Verkettung. Vgl. zum Verfahren der Beschreibung bei Diderot: *Dresdner: Entstehung*, S. 213

<sup>226</sup> Schlegel, August Wilhelm: *Salomon Gessner von Johann Jacob Hottinger*. In: Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Schriften*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Emil Staiger. Zürich und Stuttgart 1962. S. 114

“Salomon Geßner schuf mit seinem Pinsel eine Zauberwelt wie mit seiner Feder, was seinen Idyllen dem Maler sind, eine Schatzkammer von Gemälden, das sind seine Gemälde dem Dichter, ein Magazin der Poesie.”<sup>228</sup>

## e) Wahrheit und Wahrscheinlichkeit

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit dienen in den Kunstkritiken zur Berliner Kunstaussstellung von 1786, 1790 und 1799 als Topoi des Vergleiches zwischen dem jeweiligen Historien Gemälde und einem anderen Kunstwerk. Die Kritiker verweisen auf die Ähnlichkeit zwischen einem literarischen oder bildlichen künstlerischen Vorbild und dessen Nachahmung.<sup>229</sup>

Bei der Ausstellung von Historien Gemälden aus der Geschichte Brandenburgs auf der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1786 wird die Vernachlässigung der Ähnlichkeit von dargestellten Personen hervorgehoben, derer “man sich aus den häufig vorhandenen Gemälden und Bildnissen von denselben wohl erinnern konnte”.<sup>230</sup> Wahrheit und Überzeugung des Betrachters werden bei dem 1790 in Berlin ausgestellten Historien Gemälde *Friedrich der Große bei der Schlacht von Hochkirchen* von Cunningham untersucht. Bei der Beschreibung der Soldaten wird die “Wahrheit” der Zusammenstellung als Mittel gelobt, das “dem Zuschauer die Geschichte bis zur Täuschung”<sup>231</sup> nahebringt. Doch stellt sich für den Berichterstatter auch heraus, daß es dem Gemälde an Nachahmung von Kopien mangelt:

“Aber wie viel würde dieß Gemälde nicht gewonnen haben, wenn der Meister, die Köpfe eines Fürst Moritz, Keiths, Seidlitz und Salderns, die noch so frisch im Gedächtnisse sind, nach den vorhandenen Bildnissen copiret und so der Vorstellung dadurch mehr Wahrheit und Überzeugung gegeben hätte?”<sup>232</sup>

---

<sup>227</sup> Anonymus: *Gefßnerisches Gemäldekabinet in Zürich, bei der Frau Witwe Gefßner*. In: JLM; 1804. Bd. 19. S. 241

<sup>228</sup> Anonymus: *Gefßnerisches Gemäldekabinet*. A.a.O. S. 241

<sup>229</sup> Der Kommentar der aristotelischen Poetik von Curtius leitet die Wahrscheinlichkeit von zwei Kategorien ab. Curtius' Anhang *Abhandlung von der Wahrscheinlichkeit* gliedert in die innerliche, der "Sphäre der Vernunftlehre" angehörende Wahrscheinlichkeit und die äußerliche Wahrscheinlichkeit, die uneingeschränkte Wahrscheinlichkeiten, einem Teil der Menschen zukommende Wahrscheinlichkeiten, zeitlich und räumlich gebundene Wahrscheinlichkeiten umfassen. Vgl.: Aristoteles: *Dichtkunst*. A.a.O. S. 400-407

<sup>230</sup> Anonymus: *Über die Mahler*. S. 409f. [1786-2]

<sup>231</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 131 [1790-1]

<sup>232</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 131 [1790-1]

Die Anlehnung von Beschreibungen der Kunstkritik an die Dichtungstheorie wird deutlich bei der Anwendung des Topos auf die Erzählung innerhalb einer Beschreibung von Historienbildern. In einem Schreiben, das ein Gemälde des Ossian-Zyklus von Döpler bewertet, wird mit dem Topos *Wahrheit*, der Anrufung einer Harfe und der Beschreibung eines Wettstreites von Künsten die Erzählung der Handlung erschlossen:

“Nachdem ihm Alpie, sein Freund, ein trauriges Lied über die Vergänglichkeit vorgesungen, ergreift er die Harfe, und singt: leihe mir o meine Harfe noch einmal deine gefällige Hülfe, auf daß der Glanz der mächtigen Wahrheit meine dunkle Seele beleuchte.”<sup>233</sup>

Die Verknüpfung von erzählender und beschreibender Funktion von Topoi veranschaulicht die Rezeption des Mythos von Prometheus. Bei dem Gemälde *Prometheus* von Füger ist Wahrheit eine formale Qualität der Darstellung, während Auge und Feuer bei der Erzählung der mythischen Geschichte Sitz des Affektes und des Urteilens des Prometheus sind. (s. Zitat 1.37 und vgl. das Motiv Prometheus als Ort von Topoi in Abschnitt 3.15)

Der Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1799 führt als Bereich sinnlicher Empfindung die Mimik von Personen bei Angelika Kaufmanns Gemälde *Christus und die Samaritanerin* an. Christus wird vom Berichterstatter beschrieben anhand der Eigenschaften Würde, Herablassung, Ernst und Liebe. Die Samaritanerin kennzeichnen als Gemütsbewegungen Aufmerksamkeit, Erstaunen und Überraschung. Dieser Beschreibung der Gefühle bzw. Affekte von dargestellten Personen schließt der Verfasser belehrend an, daß die “Regel der wahren Versinnlichung” bei der Darstellung eines “bestimmten historischen Moment[s]”<sup>234</sup> zu berücksichtigen ist.

Ein Schreiben, das Mitte des 18. Jahrhunderts in der Zeitschrift CRITISCHE BIBLIOTHEK veröffentlicht wird, weist auf Kriterien zur Betrachtung von Gemälden mit historischen Personen und ihre unterhaltende Wirkungsabsicht hin. Der Verfasser fordert für das Vergnügen des Betrachters, daß derartige Gemälde die “wahre Gestalt der Personen sicher vorstellen” und “von geschickten Meistern mit gehörigem Fleiße” angefertigt werden. Auch der Betrachter muß zu seinem Vergnügen “richtige Kenntniß”, “Erfahrung in der Physiognomie” und eine “Nachricht von der Gemüthsbeschaffenheit” des Dargestellten

---

<sup>233</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 317 [1789-1]

<sup>234</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 232 [1799-2]

Den Schluß von Prämissen des Gegenstandes (‘Güte’, ‘Schönheit’, ‘Gerechtigkeit’) auf allgemeine Gesichtspunkte der Person (‘Charakter’, ‘Affekte’, ‘Verhalten’) erläutert Aristoteles als Grundlage topischer Argumentation. Vgl.: Aristoteles: *Rhetorik*. A.a.O. 1396b. S. 144

haben. Insofern die Gemälde den “Regeln der historischen Wahrscheinlichkeit” folgen, bewirken sie “Belustigung”.<sup>235</sup>

### **Exkurs I: Beschreibende Gedichte als Lehrgedichte**

Der zeitgenössische Bezug zwischen Dichtung und Malerei läßt sich in einer Gattung von Lehrgedichten verfolgen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kunstjournalen veröffentlicht werden.<sup>236</sup> Diese Gedichte wenden sich an einen fiktiven oder authentischen Maler mit Personenbeschreibungen und Verweisen auf künstlerische Vorbilder. Hinsichtlich des Vergleiches von Dichtung und Malerei sind Kunstkritik, die zeitgenössische Gattung der beschreibenden Gedichte und Lehrgedichte ähnlich strukturiert. Christoph Martin Wielands Anweisungen in einem Gedicht, das sich an einen Maler wendet, verfahren nach der

---

<sup>235</sup> Anonymus: *Fulvii Vrsini inlustrium imagines, nebst einer Nachricht von Kupfern berühmter und gelehrter Männer*. In: CB; 1749. Bd. 1. 3. St. S. 214f.

<sup>236</sup> Als ‘beschreibende Gedichte’ bezeichnet Johann Jakob Engel diese Dichtungsgattung. Mittels der Gleichsetzung von Dichtung und Malerei in den Schriften des 17. Jahrhunderts wird auf die Grundlage der Kunst in Form von Naturnachahmung verwiesen. Bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts wird diese Vorstellung einer universalen, Kunstgattungen überschreitenden Kunsttheorie angeführt. Die Bezeichnung ‘poetisches Gemälde’ wird bei Bodmer verwendet, und es wird auf die Wechselwirkungen zwischen Rhetorik, Dichtung und Malerei hingewiesen. Das Ideal der Nachahmung von Natur in einer Kunst, die auf das Gemüt des Betrachters abzielt, findet man hier neben den Wirkungen Unterhaltung und Erbauung. Bodmer führt im Anschluß an die Poetik des Aristoteles im Abschnitt *Von der Gleichheit zwischen der eigentlichen Malerey und der Poesie* aus, daß alle Künste miteinander verwandt sind, da sie aus “einer geschickten Nachahmung der Natur bestehen, und den Endzweck mit einander gemein haben, daß sie das Gemüthe durch die Aehnlichkeit und in Uebereinstimmung ihrer Bilder mit den Urbildern zu erfreuen und zu ergezen suchen.” [Bodmer, Johann Jacob]: *Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitingen. Zürich und Leipzig 1741. (Reprint Frankfurt a. M. 1971). S. 27  
Johann Georg Sulzer unterscheidet in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, die erstmals zwischen 1771 bis 1774 in Deutschland veröffentlicht wurde, in das Gemälde der bildenden Künste, der redenden Künste und der Musik und verweist auf die Schriften von de Piles, Abbé Laugier und ihren deutschen Übersetzern in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Sulzer: *Allgemeine Theorie*. Bd. 3. Leipzig 1792. S. 307-319 und 344-357. Vgl. zur Ekphrasis in der Antike: “Bild, Bildlichkeit” In: HWdRh. Bd. 2. 1994. Sp. 21f.

Aufzählung von Schäferin, Abbé und Apoll, die als Muster für die zu malenden Körperteile des Demophon dienen<sup>237</sup>:

*Herr Heger, malen Sie zu dieser Phyllis Füßen  
Uns einen hübschen Knaben hin;  
Ein rund Gesicht, wie einer Schäferin,  
Hellbraunes Haar, ein glattes Kinn,  
Ein schwarzes Aug und einen Mund zum Küssen;  
Schlank von Gestalt, geschmeidig, zierlich,  
In allen Wendungen so reizend als natürlich,  
Wie Zephir leicht, und schmeichelhaft und dreist  
Wie ein Abbé – kurz, schön als wie gegossen,  
Und um und um von diesem Reiz umflossen,  
Von diesem Glanz, von diesem Jugendgeist  
Den Winkelmann uns am Apollo preist. -<sup>238</sup>*

Auch Friedrich von Matthisson Gedicht *An einen Maler* setzt die Anrede und die Aufforderung an den Maler, Gegenbilder zu schaffen, in zwei parallel konstruierten Strophen ein:

*Zu diesem Christuskopf, erhaben, sanft und mild,  
Wünscht' ich von deiner Hand, o Freund, ein Gegenbild!  
O könntest du das ganz darinn zusammenfassen,  
Was Geister edler Art an Bösewichten lassen!  
(...)  
Zu diesem Satanskopf, arglistig, frech und wild,  
Wünscht' ich von deiner Hand, o Freund, ein Gegenbild!  
O könntest du das ganz darinn zusammenfassen,  
Was Geister niedrer Art an edlen Menschen lassen!*

Neben diesem Vollkommenheitsideal von sich ergänzenden Gegensätzen der darzustellenden Personen werden als Quellen der Darstellung Künstler und Dichter angegeben. Als bildende Künstler werden Hogarth, Holbein, Guido und Le Brun und als Dichter Klopstock und Mendelssohn genannt.<sup>239</sup> Die belehrende Beschreibung anhand einer Aufstellung von Personentypen, die Matthisson und Wieland in diesen Gedichten verwenden, findet ihre Entsprechung in den zeitgenössischen kunstkritischen Schriften bei der vergleichenden Gegenüberstellung von künstlerischem Vorbild und dessen Nachahmung. Die im Gedicht geforderte Vorstellung einer bildlichen Form von Vollendung

---

<sup>237</sup> An die Stelle einer einleitenden Anrufung der Musen tritt die Ansprache an den Künstler. Curtius weist in der Dichtung auf den Wandel von der Anrufung der Musen zur 'invocatio' des Dichters hin. Vgl.: Curtius: EL. S. 240

<sup>238</sup> Das Gedicht wird von Johann Jacob Engel als Beispiel eines beschreibenden Gedichts für Maler angeführt. Vgl. Engel: *Anfangsgründe einer Theorie*. A.a.O. S. 147f.

des antiken Mythos im Historiengemälde, an die Wieland mit dem Mythos der Phyllis und des Demophon anknüpft, setzt auch Goethe im frühen 19. Jahrhundert anlässlich der Weimarer Gemäldeausstellungen in den Anweisungen für Historiengemälde ein, in denen er die Handlungen antiker Mythen als Geschichten erzählt (s. Abschnitt 2.2.2b).

---

<sup>239</sup> Matthisson, Friedrich von: *Gedichte*. Erster Teil. Tübingen 1811. S. 80-84

## 2 Die Topik der Kunstkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

### 2.1 Zeitgenössische Topoi und kultureller Kommentar

#### 2.1.1 Erweiterung der Beschreibung und

##### Ironisierung kunstkritischer Topoi bei August Wilhelm Schlegel

In einer Besprechung der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1802 von August Wilhelm Schlegel läßt sich die mit Ironie behandelte Bildbeschreibung und Beurteilung von Historienbildern darlegen. Schlegel appelliert an das Ideal der Nachahmung von vorbildlichen Kunstwerken und der Natur. In der Einleitung des Schreibens stellt Schlegel Verehrung, staunende und nachdenkliche Bewunderung, Freimut und Wahrheitsliebe als Kriterien der Kunstbetrachtung auf und fordert von der Kunstakademie Unterhaltung, Toleranz und Humanität. Der Bewertung von ausgestellten Akademiegemälden im Bericht Schlegels liegt eine Klassifizierung nach dem von ihm bemessenen Grad ihrer Schlechtigkeit zugrunde.<sup>240</sup> Um als Künstler den von der Akademie von Berlin festgelegten Grundsätzen der "Toleranz und Humanität durch die That" in der praktischen Tätigkeit in der Akademie gerecht zu werden, wird von Schlegel die Forderung erhoben,

"es soll Allen und Jedem, nicht bloß den Dilettanten, sondern auch den Künstlern und Professoren erlaubt sein, so schlecht zu malen, als sie wollen, ohne daß sie in dieser Liebhaberei gestört werden dürfen."<sup>241</sup>

Auch in den Einzelbesprechungen von Werken tadelt Schlegel den Verstoß gegen künstlerische Tugenden. Im Anschluß an die Besprechung der Kopien Michelangelos von Georg Friedrich Weitsch kommt er zu einem ironischen Eingeständnis, dem der zeitliche Gegensatz von vorbildlichem und nachahmendem Künstler zugrunde liegt:

"Unser Zeitalter weiß die Kunst leichter zu handhaben, als jene erhabene Geister in der großen Epoche derselben, die es sich so thöricht sauer werden ließen."<sup>242</sup>

Galt die formale Beschreibung anhand des Aufbaus eines Kunstwerkes mit den Termini Erfindung, Komposition, Farbe und Schmuck im 18. Jahrhundert der Werkanalyse, so wird

---

<sup>240</sup> Die Zeitklage, die Curtius für die europäische Dichtung des Mittelalters aufzeigt, wird hier verwendet. In diesem Kommentar gelten Schlegel die traditionellen Bahnen der Ordnung als verlassen und die vorbildlichen Errungenschaften der alten Malerei als aufgegeben. Vgl.: Curtius, EL. S. 105

<sup>241</sup> Schlegel, August Wilhelm: *Über die berliner Kunstausstellung 1802*. In: Schlegel, August Wilhelm: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Eduard Böcking. Bd. 3. Vermischte und kritische Schriften. Hildesheim und New York 1971. S. 159 [1803-3]

<sup>242</sup> Schlegel: *Über die berliner*. S. 177 [1803-3]

bei Schlegel diese Beschreibung mit dem Topos *Natur* ergänzt, der zur Bewertung des Werkes dient.

Ein Beispiel für diese Verknüpfung der Bildbeschreibung mit einer zweiten, erzählenden Struktur, die dem Topos der zweiten Natur in einer formalen Beschreibung entspricht, ist die Bildbeschreibung des Gemäldes *Mucius Scaevola* von Grätsch. (Bildbeschreibung s. Zitat 2.1) Das Gemälde wird als schlechtestes Historiengemälde der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1803 bezeichnet. Schlegel setzt die Ironie der Einleitung bei der Bewertung anhand des Vergleiches mit künstlerischen Vorbildern fort: Grätsch “ist gesonnen, in der nervichten Zeichnung wenigsten den Michelangelo, im Ausdruck zum mindesten den Raphael hinter sich zu laßen.”<sup>243</sup> Den Topos *Natur*, der nicht einer Erzählung der Geschichte des Mucius Scaevola entspricht, sondern durch den Verfasser autorisiert ist, setzt Schlegel als Bestandteil der Bildbeschreibung ein. Die Vergleiche von einer dargestellten Flamme mit fuchsigem Flachs und einer dargestellten Person mit einem Ziegenbock treten an die Stelle von Erzählung und Beschreibung einer Handlung und der Bewertung künstlerischer Form mittels technischer Terminologie. Der stilistische Vergleich der Arbeit eines Akademiemitgliedes mit “der Art, wie Kinder zu malen pflegen”, die Ausdrücke zähe Substanz, Scheidungsmittel und schmutzige Farben ersetzen und erweitern die beschreibenden Bewertungen durch die formalen Bestandteile von Kunstwerken, die in den Kunstkritiken des späten 18. Jahrhunderts noch regelmäßig und in einer systematischen Abfolge vertreten sind.<sup>244</sup>

Bei dem Gemälde *Komala* von Weitsch, dessen Motiv aus der Ossian-Dichtung stammt, erweitert Schlegel den formalen Vergleich von Dichtung und Malerei zu einem literaturkritischen Exkurs, in dem er für die Behauptung, daß sich die Unwahrscheinlichkeit des Gedichtes in dem Bilde erneuert, einer Bildbeschreibung des ausgestellten Gemäldes die Bildbeschreibung eines fiktiven, dem literarischen Motiv entsprechenden Gemäldes gegenüberstellt. Anhand der Wiederholung der “Gemeinheit” des Romans im Gemälde folgert Schlegel den Mangel von Naturnachahmung: “Es leuchtet ein, daß an diesem Gemälde weder für das Kleinste noch für das Größte irgend ein Studium nach der Natur gemacht ist.”<sup>245</sup> Dieses Verfahren der Montage von beschreibenden und erzählenden Textpassagen dient der Bewertung von Qualitäten der imitierenden Nachahmung. Bei dem Gemälde *Friedrich II in der Schlacht bei Kunnersdorf* von Weitsch werden nach dem

---

<sup>243</sup> Schlegel: *Über die berliner*. S. 171 [1803-3]

<sup>244</sup> Schlegel: *Über die berliner*. S. 171 [1803-3]

Kriterium der Nachahmung von Kopien konkrete Bildinhalte als Kopien anderer Historien Gemälde identifiziert und Beschreibungen verschiedener Gemälde ineinander montiert.<sup>246</sup>

### 2.1.2 Empfindung des Kritikers als Form der Geschichtsinterpretation

Exemplarisch für die Verknüpfung der Beschreibungen von Historien Gemälden, Geschichtserzählungen der Antike und zeitgenössischem Kommentar sind die Besprechungen des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN, das mit Erzählungen des antiken Mythos und der antiken Geschichtsschreibung zeitgenössische Ereignisse kommentiert. Diese Klischees werden sowohl in Einleitungen als auch bei den jeweiligen Besprechungen von Historien Gemälden als Formen geschichtlicher Erzählungen verwendet.<sup>247</sup> Mit den Verweisen auf antike Ereignisse und die zeitgenössischen Empfindungen des Kritikers in den Bildbeschreibungen findet sich eine Form der Interpretation von Entwicklungen der Gegenwart, die strukturell dem Topos *Zeitgeist* entspricht. In beiden Fällen werden die Historien Gemälde hinsichtlich ihrer Wirkungen auf die Gegenwart interpretierend gedeutet. (zum Topos *Zeitgeist* s. Abschnitt 3.1.3)

Das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN zitiert bei der Historienmalerei mit antiken Motiven als Quellen der dargestellten Ereignisse antike griechische und römische Historiker und weist im Bericht zu der Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1806 auf den Vorwurf zeitgenössischer französischer Beobachter zur deutschen Kultur bezüglich der Folgen einer “Gräcomanie” Deutschlands hin.<sup>248</sup> Wurde vom Verfasser der Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1808 trotz der “Kunstfülle unserer guten Stadt” als Vergleich der Antike mit der gegenwärtigen Kultur eine Beschreibung der Hekatomben von Pindar herangezogen, so schreibt der Verfasser im Bericht über die Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1814:

---

<sup>245</sup> Schlegel: *Über die berliner*. S. 177 [1803-3]

<sup>246</sup> Schlegel: *Über die berliner*. S. 174 [1803-3]

<sup>247</sup> Einen vergleichbaren zeitgenössischen Kommentar bildet das Herrscherlob in den Einleitungen im späten 18. Jahrhundert.

<sup>248</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstaussstellung*. S. 338 [1806-1]

“Die Zeit, welche von der ewigen Allmacht und Güte geleitet, so Vieles, was wir kaum zu hoffen wagten, wahr gemacht hat, wird auch die Kunst, diese freundliche Bildnerin des edleren Menschen, einer heiterern Zukunft in Deutschland entgegenführen, und die Sonne Homers wird nimmer für uns untergehen.”<sup>249</sup>

Die Beschreibung der Gegenwart auf der Grundlage einer Darstellung von Ereignissen der Antike, des Mythos und biblischer Geschichten wird mit dem Kommentar zeitgenössischer politischer Ereignisse und der Klage des Verfalls zeitgenössischer Kunst verbunden. Beispielhaft für das Verfahren, zeitgenössischen Ereignissen des frühen 18. Jahrhunderts aus den Historienbildern abgeleitete Klischees und Klagen zuzuweisen, sind die Briefe zu den Dresdner Kunstausstellungen der Jahre 1810 und 1812. Das Verweisen von aktueller Ereignisgeschichte auf Ereignisse aus der antiken Geschichte anhand historischer Quellenschriften wird bei der Erzählung des Gemäldes und zur Kommentierung zeitgenössischen Geschehens in Betracht gezogen. Die Bildbeschreibung des auf der Dresdner Kunstausstellung 1812 gezeigten Gemäldes *Hektors Rückkehr nach Troja nach der Schlacht* von Ferdinand Hartmann leitet der Verfasser mit dem Hinweis auf die Gegenwart ein:

“Wie manches Herz fühlt nicht in unsern Tagen, was dieses Thema bedeutet! und wer es nie fühlte, der fühlt es hier.”<sup>250</sup>

Die Bildbeschreibung des Gemäldes wird mit dem Vergleich von literarischer Überlieferung Homers und dem gemalten Motiv ergänzt. Der Berichterstatter nennt als Kriterien des Aufbaus historischer Handlungen “Ort, Zeit und Empfindung”.<sup>251</sup> Im Anschluß an die Bildbeschreibung wird die einleitende Klage in der Erzählung anhand einer Beschreibung des Herrschers als fühlender, tragischer Helden fortgesetzt. (s. Zitat 2.2) Der beschreibenden Funktion des Klischees vom Helden entspricht die einleitende Klage, die sich auf die politischen Verhältnisse der Gegenwart bezieht.

Anhand von Historienbildern überlieferte Ereignisse und deren Abläufe zu verstehen und zu interpretieren, ist ein Anliegen, mit dem die Kunstkritik des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN der Historienmalerei gegenübertritt. Die Auffassung, daß die Beschreibung von Historienmalerei eine erklärende Funktion übernimmt, wird bei einem

---

<sup>249</sup> Anonymus: *Kunst-Ausstellung in Dresden, am Friedrichstage, den 5. März 1808*. In: JLM; 1808. Bd. 23. S. 333 [1808-1] und Anonymus: *Die Kunstausstellung in Dresden, am 24. März 1814*. (Aus Briefen.) In: JLM; 1814. 29. Bd. S. 369 [1814-1]

<sup>250</sup> C.; F.: *Über die historischen und allegorischen Gemälde in der Kunstausstellung in Dresden, am Friedrichstage, den 5. März 1812*. In: JLM; 1812. 27. Bd. S. 313 [1812-1]

<sup>251</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 316 [1812-1]

Gemälde Carl Röslers, das den Untergang von Karthago zu Zeiten Hasdrubals darstellt, geradezu als kritische Methode ausgestaltet. Das Historiengemälde Röslers wird hinsichtlich der mangelhaften Verknüpfung von Personen am Handlungsort und des Mangels an Übereinstimmung von bildlich dargestellter Handlung und überlieferter Behandlung des Ereignisses in der Geschichtsschreibung untersucht. Im Schreiben zur Ausstellung dieses Gemäldes im Jahre 1812 auf der Dresdner Kunstaussstellung wird der Forderung, daß “das historische Gemälde sich selbst erklären soll,” gegenübergestellt, daß sich “dieses Bild nur als einzelne Gruppe” betrachten läßt. Der Berichterstatter kommt zum Schluß, daß der Maler in der Komposition Ereignisse wie die Eroberung der Stadt, die Verzweiflung der Neuhundert und Hadrubals Unterwerfung, die sich vor der dargestellten Handlung ereigneten, nicht anzudeuten verstand.<sup>252</sup> Die erstrebenswerte dokumentarische Funktion eines Gemäldes, das Ort und Zeit des Ereignisses festhält, wird von dem Verfasser auf der Grundlage des Vergleiches der Beschreibung mit der historischen Überlieferung bei Polybios und Appian überprüft. An diese Beschreibung schließt sich die Bewertung des mangelnden Handlungszusammenhanges an:

“Man versteht daher den letzten Act, wo die verzweifelnde, von dem Gatten und Vater zurückgelassene Karthagerin ihre Kinder starr in die Arme faßt und dicht am Rande des Dachs vor der rauchenden Tiefe steht, nur unvollkommen. (...) Der Zuschauer leidet, ohne das wahrhaft Tragische in diesem Gemälde zu empfinden, weil er die Handlung nicht übersieht.”<sup>253</sup>

Mit dieser Bewertung des “Tragische[n]” der Geschichte wird die Idealisierung von nationalen Tugenden verbunden. Karthago wird als Ort einer idealen Gesellschaft beschrieben. Als Kennzeichen der Karthager in der historischen Überlieferung wird der “wilde und harte Charakter des Volkes” erwähnt und das Lob auf die Vaterlandsliebe eines Volkes angestimmt, “wo die Mütter als Bürgerinnen verbunden waren”, “wo, als Agathokles die Stadt bedrängte, zwei Hundert Kinder aus den vornehmsten Familien geopfert wurden” und “wo die Liebe für das Vaterland eine Leidenschaft, und die Beharrlichkeit der Frauen in der letzten Vertheidigung der heiligen Mauern ihrer Stadt größer war, als Alles was wir von dem Heroismus der Römerinnen wissen.”<sup>254</sup>

Bei der Besprechung der Ölskizze *Offenbarung* von Ferdinand Hartmann setzt der Berichterstatter zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1814 den Vergleich zwischen Dichtungen Klopstocks und Miltons und zeitgenössischen Ereignissen ein. Beschreibung

---

<sup>252</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 322 [1812-1]

<sup>253</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 322f. [1812-1]

<sup>254</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 323f. [1812-1]

des Historiengemäldes, dessen Handlung anhand des Dichtungszitates von Klopstocks *Messias* und Miltons *Paradise lost* erzählt wird, und der Kommentar zu einem zeitgenössischen Ereignis, das als “Bild des Schreckens und der Verzweiflung” die erzählte Handlung beschreibt, folgen aufeinander

“Der Tod, nicht der griechische, sondern der christliche, auf einem fahlen Pferde, stürzt jach im vollen Lauf hin über brennende Städte und rauchende Trümmer; ihm nach stürzt sich die Hölle mit dem Schwert und dem Hunger und der Pest, zu vertilgen, wie das Flammenwort des Sehers spricht, den vierten Theil auf Erden. So bricht bei Milton Satan hervor, und

Also nahet die Pest in mitternächtlicher Stunde  
Schlummernden Städten. Es liegt auf ihren verbreiteten Flügeln,  
An den Mauern der Tod, und haucht verderbende Dünste  
Klopstock *Messias* III.530

Der Mai des J. 1813 hat dieses Bild des Schreckens und der Verzweiflung (...) hervorgebracht. Wir sahen damals mehrere von Miltons Teufeln in menschlicher Gestalt einhergehen: dies konnte wohl die Phantasie eines Künstlers für das Gräßliche aufregen;”<sup>255</sup>

Charakteristisch für diese Beschreibung von Geschichten mit symbolischen und allegorischen Deutungen von vergangenen Ereignissen der Historiengemälde im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN ist die Verknüpfung von Erzählungen und anderen literarischen Formen des Textes. Den indirekten, verweisenden Kommentar des aktuellen Zeitgeschehens erschließen sich die Berichterstatter durch die Verknüpfung der Erzählung mit Andeutungen auf die Gegenwart.

Poetische Beschreibung, Zitat einer literarischen Vorlage und Kommentar, die – auf dem Vergleich von Dichtung und Malerei basierend – Affekte wie Schrecken und Verzweiflung beinhalten, werden in den Kritiken als Formen zur Beschreibung von Ereignisgeschichte und Erzählung von Geschichten genutzt. Im Vergleich von Bildbeschreibungen der Historiengemälde *Offenbarung* und *Hektors Rückkehr nach der Schacht von Troja* wird die Funktion dieser Darstellungsformen zur Erzählung zeitgenössischer Ereignisse trotz unterschiedlicher Formen der Überlieferung ihrer Quellen deutlich: Dient die Methode der Kunstkritik bei dem Gemälde *Hektors Rückkehr nach der Schacht von Troja* dem Aufweisen identischer Strukturen von Mythos und Gegenwart auf der Grundlage der Überprüfung einer authentischen Darstellung von Bestandteilen der Handlung, so wird bei der Besprechung der *Offenbarung* die Erzählung des literarischen Motivs zur Beschreibung der Gegenwart eingesetzt.

Die Vorstellung eines zweiten Griechenlands in der Gegenwart wird bei den Besprechungen mit Quellen der antiken Dichtung und Geschichtsschreibung dokumentiert. Dabei markiert

diese auf zeitgenössische Bewertung ausgerichtete Berichterstattung die Grenzen eines eigenständigen und uneingeschränkten Herrscherlobes in Schriften der Kunstkritik und den Übergang zur erklärenden Interpretation von zeitgenössischer Historienmalerei.

### 2.1.3 Mittelpunkt

Der Topos *Mittelpunkt* wird in Kunstkritiken der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts zur Bewertung von zeitgenössischer kultureller Entwicklung, als Bestandteil der technischen Terminologie bei Historienbildern, in Form einer Erzählung und bei allgemeinen Kommentaren zur Bestimmung der Aufgaben von Historienmalerei genutzt.

In Ausstellungsberichten zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1836 in der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE läßt sich diese Verknüpfung eines Topos mit der Bewertung und Erzählung von Historienbildern aufzeigen. Bei den Gemälden *Heinrich IV Bußgang nach Canossa* von Karl Begas, *Columbus im Angesicht der Neuen Welt* von Hermann Plüddemann und *Don Quixote* von Adolf Schrödter wird der Topos *Mittelpunkt* eingesetzt.

Als Bestandteil von Dichtung findet sich der Topos zu Beginn der 20er Jahre in einer kunstkritischen Schrift, die neben einem Ausstellungsbericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1820 das kulturelle Leben der Stadt dokumentiert und sich als Empfänger an Johann Wolfgang Goethe wendet. Als im Mittelpunkt stehendes "Weltkind" wird im diesem *Bericht an Göthe: Über die Kunstausstellung in Berlin, im Herbst 1820* Goethe anhand einer Plastik des Bildhauers Rauch von der Verfasserin gelobt:

“Hier stehen Sie nicht, wie zwischen Basedow und Lavater bei der Rheinfahrt:  
Prophete rechts, Prophete links  
Das Weltkind in der Mitten.  
Hier könnt es eher heißen:  
Ein Weltkind rechts, ein Weltkind links,  
Der Seher in der Mitten!  
denn sie stehen zwischen Blücher und York.“<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> Anonymus: *Die Kunstausstellung in Dresden*. S. 351f. [1814-1]

<sup>256</sup> Anonymus: *Bericht an Göthe: Über die Kunstausstellung in Berlin, im Herbst 1820*. In: NBMPGLK; 1821. 5. H. S. 43 [1821-1]  
Der von Curtius angeführte Topos *arma et litterae* wird in dieser Konstellation von Personentypen personifiziert. Vgl. zum Topos *arma et litterae*: Curtius: EL. S. 187

Die MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE fordert ein sich aus Zeitabschnitten zusammensetzendes “Bild” der Historienmalerei. Der Verfasser des Berichts zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1836 definiert, daß “die Ergebnisse der Kunst nicht nur ein Gesamtzeugniß, ein Gesamteigenthum des menschlichen Geschlechts” sind, “sondern auch jede Epoche in ihr ein Bild alles dessen ist, was in localer oder temporeller Stufe jemals menschliches Thun und Denken belebt, wunderbar geschüttelt oder friedlich beschwichtigt hat”<sup>257</sup>, darstellt.

Bei einer Besprechung des Gemäldes *Heinrich IV Bußgang nach Canossa* von Karl Begas, das auf der Berliner Kunstausstellung 1835 ausgestellt wird und vom Verfasser des Ausstellungsberichtes in der Mitternachtszeitung als ein “Mittelpunkt der weitgreifendsten welthistorischen Begebenheiten, Thaten, Kämpfe, weltlicher wie geistiger Convulsionen” bezeichnet wird, dient der Topos *Mittelpunkt* zur Kommentierung des formalen Aufbaus von dargestellten Personen mit weltlicher und geistlicher Herrschaftsbefugnis:

“Darum auch, weil nur dem Hervorragendsten, dem in seiner Thatkraft eigentlich Gestaltenden zu herrschen gegeben ist, herrscht auch ohne Frage in dem Bilde unsers Meisters der Papst, er ist das bewegende Princip (...). Ein solches hervorragendes Moment der Geschichte, ein solcher Knoten des Zeitgewebes kann aber nur als ein *n o t h w e n d i g e r* wahrhaft verstanden werden und ganz in diesem Sinne, unterstützt in der That von dem Geiste heutiger Forschungen, hat auch der Künstler den eigentlichen Gedanken behandelt.”<sup>258</sup>

Im Anschluß an die Bildbeschreibung des Gemäldes von Begas setzt der Verfasser den Topos *Mittelpunkt* bei der Erörterung von Kriterien ein, die ihm als Grundlage der Beurteilung dienen. (s. Zitat 2.3)

Ebenso wird der Topos *Mittelpunkt* in folgenden Besprechungen der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE in der Einleitung einer Schrift und zur Beschreibung und Bewertung des Historienbildes verwendet. Bei der Besprechung von Hermann Plüddemanns Gemälde *Columbus im Angesicht der Neuen Welt* in der Mitternachtszeitung wird das Werk als ein Dokument eines historischen Vorganges und der ihn kennzeichnenden Umstände bezeichnet. Plüddemann hat

“einen Gegenstand gewählt (...), der in seiner welthistorischen Bedeutung, in den tausendfach daran geknüpften Beziehungen zu einem unerhörten Umschwung des Wissens, Forschens, Staunens, Strebens, ja des gesammten geistigen wie physischen Weltlebens, in dem dies Alles endlich zum concentrirtesten Moment zusammenfassender Vorgänge, kaum seines Gleichen haben möchte.”<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 180. S. 717 [1836-2]

<sup>258</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 192. S. 766 [1836-2]

<sup>259</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 210. S. 837f. [1836-2]

Der Topos *Mittelpunkt* dient im Anschluß an die Bildbeschreibung der technischen Analyse des Bildaufbaus, dessen Figuren “e t w a s zerstreut” erscheinen, obgleich “das ebenfalls meist von Künstlern urigirte einseitige Princip eines Alles beschäftigenden Mittelpunktes weder das erste, noch freilich auch das letzte” ist.<sup>260</sup>

Zur Bildbeschreibung des Gemäldes *Columbus im Angesicht der neuen Welt* wird der Topos *Mittelpunkt* zur Erfassung der Handlung und ihres formalen bildlichen Aufbaus eingesetzt. Die Personen auf dem Schiff sind “nur getragen und gebändigt von Einer Mannessäule” und ein Teil der Mannschaft ist “von der andern Hälfte der Mannschaft getrennt, die den eigentlichen Kern der Expedition” bildet. Der Vergleich des Columbus als Abbild eines “deutschen Denkers” und der Topos *Mittelpunkt* werden angeführt; für Columbus ist “auch jetzt alles, was sich lärmend um ihn begiebt, nur ein Zufälliges, gleichgültig Episodisches, dessen Betrachtung vor dem Größeren verschwindet.”<sup>261</sup>

Bei der Rezeption des Gemäldes *Don Quixote* von Adolf Schrödter wird der Topos für eine allgemeine Charakteristik herangezogen. Aus der Beschreibung des Motivs leitet der Bericht eine Charakteristik des Menschens ab. Das Gemälde *Don Quixote* wird gelobt als ein Bild “von so ausserordentlicher Trefflichkeit, von so bewunderungswürdiger Tiefe und Eindringlichkeit, dass es mit vollem Rechte eine Zierde der Ausstellung genannt wird”.<sup>262</sup>

Als Personentypus repräsentiert der beschriebene Don Quixote allgemeine Eigenschaften des Menschen. (s. Zitat 2.4.1) Die Bildbeschreibung des Gemäldes verknüpft Beschreibungen von Empfindungen des Don Quixote und Handlungen der Gegenwart und Vergangenheit. (s. Zitat 2.4.2)

#### 2.1.4 Weltgeist

Der Topos *Weltgeist* wird in der Funktion einer Beschreibung von Gemälden in Kunstkritiken des JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN, der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE und in einer Schrift zur

---

<sup>260</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 210. S. 838 [1836-2]

<sup>261</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 210. S. 838 [1836-2]

<sup>262</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung im Jahre 1834*. Sonderdruck aus dem "Museum". Berlin 1834. S. 143 [1834-1].

Der Bericht führt die Tradition des literarischen Kunstgespräches des Rezensenten mit einer anderen Person fort, das im späten 18. Jahrhundert im Teutschen Merkur und den Gelehrtenjournalen verwendet wird. Dieser Dialog findet zwischen Verfasser und einem von ihm als seriös charakterisierten Kunstkritiker statt.

Berliner Kunstausstellung des Jahres 1840 verwendet. Für die Überlieferung dieses Topos im Künstlerzitat ist eine Besprechung des Gemäldes *Die Zerstörung Jerusalems* von Wilhelm Kaulbach aus dem frühen 20. Jahrhunderts exemplarisch, anhand derer sich die Überlieferung des Topos in der Kunstkritik der Moderne bei der Beschreibung von Motiven, die weltgeschichtliche Entwicklungen darstellen, dokumentieren läßt.

Im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1814 findet sich der Topos *Weltgeist* bei Joseph Grassis Gemälde *Johannes der Täufer* beim Heldenlob, in dem die Seele des einzelnen Helden und dessen Kampf in der Welt beschrieben werden:

*“In seiner Seele reift ein großes Beginnen -  
Den Kampf mit sich begann er als ein Mann,  
den mit der Welt wird er als Held vollenden.”<sup>263</sup>*

Der Topos *Weltgeist* wird als Bestandteil des Kommentars von historischen Ereignissen herangezogen. Die Beschreibung eines Handlungsgeflechtes mittels des Topos *Weltgeist* veranschaulicht die Rezeption von Nicaise DeKeysers Gemälde *Die Schlacht von Woeringen*. Die Beschreibung der Schlacht wird im Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1840 in einem Rückblick dokumentiert:

“Der Sieg aber hält es mit der Masse nicht, sondern mit der Idee. Ein Funken schlägt das ganze Heer überdrängender Finsterniß in die Flucht; der historische Gedanke zieht sein leuchtendes Schwert, das bewegende Princip, aus der Scheide, und die materielle Übermacht wird zu Boden gestreckt, wie hier. (...) Seit jenem Siege blieb das Herzogthum von Limburg (...) mit Brabant unlöslich vereint. Vor jenem Siege wie nach demselben behielt und wird den schlichtenden Triumph nicht die brutale, vierfach verstärkte Gewalt behaupten, sondern der fortbildende Weltgedanke, “der Siegreiche” genannt.”<sup>264</sup>

Überlieferung von bezeugten Ereignissen und deren Darstellung in der bildenden Kunst sind das Thema allgemeiner Erörterungen, bei denen der Topos *Weltgeist* zum Vergleich von künstlerischer Darstellung und überliefernder Geschichtsschreibung aufgegriffen wird. Im Bericht über die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1836 warnt die MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE davor, daß “Kunst” und “Weltgeschichte” miteinander gleichgesetzt werden. (s. Zitat 2.5)

Hinsichtlich der formalen Beschreibung eines Künstlers nach der Genievorstellung entsprechen sich die Topoi *Geist* und *Weltgeist*. Der Vergleich der Schöpfung einer Welt und der Schöpfung des Kunstwerkes wird durch eine vom Künstler dargestellte Handlung veranschaulicht. Die Vorstellungen vom Künstler als Erfinder und von dessen Werk als eigenständiger Welt wird mittels des Topos *Weltgeist* formuliert. Ausdrücklich wird diese

---

<sup>263</sup> Anonymus: *Die Kunstausstellung in Dresden*. S. 355 [1814-1]

<sup>264</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1840*. Berlin 1840. S. 50f. [1840-1]

Forderung in der Einleitung zur Besprechung der auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1836 ausgestellten Historiengemälde geäußert. In dieser Schrift wird das Historiengemälde als “That Eines Geistes, die des Künstlers” definiert, bei der “der Stoff zwischen ihm, dem Schauplatz s e i n e r Welt und der Überlieferung von Jahrtausenden getheilt erscheint”<sup>265</sup>. Als Beispiel eines derartigen Historiengemäldes verweist der Verfasser auf das Gemälde *Die Söhne Eduards IV* von Theodor Hildebrandt.

Der Topos *Weltgeist* wird bei der Besprechung von Wilhelm Kaulbachs *Die Zerstörung Jerusalems* in einem Zitat des Künstlers überliefert. Der erzählende Bestandteil der Beschreibung setzt sich aus einer chronologischen Auflistung von Völkern der Antike und des Mittelalters zusammen, die Veränderungen in der Weltgeschichte veranschaulicht:

“Kaulbach wollte, wie er selbst einmal von der “Zerstörung Jerusalems” sagte, malen: “den Geist Gottes in der Weltgeschichte, der zu uns spricht aus den religiösen Anschauungen der Griechen oder der Juden; die Allgewalt des unsagbaren Etwas, das über den Wassern der Genesis schwebt, das so deutlich aus den Bildwerken der Hellenen redet, das die Hunnen Attilas aus ihren fernen asiatischen Steppen bis an die Küsten des mittelländischen Meeres trieb, wie die Kreuzfahrer in die glühenden Wüsten Palästinas.”<sup>266</sup>

Die Vorstellung einer Entwicklung aus der Seele des Menschen zu seiner Verwirklichung in der Welt, die das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN bei Grassis Gemälde *Johannes der Täufer* dichterisch beschreibt, wird in den Heldenbeschreibungen und den Beschreibungen von Ereignissen in Dichtung und Kunstkritik der 30er Jahre angeführt. Die NEUE BERLINER MONATSSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE, GESCHICHTE, LITERATUR UND KUNST, die in der Ausgabe des Jahres 1821 in der Kunstkritik *Bericht an Göthe* ausführlich Hegels Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* berücksichtigt, publiziert in dieser Ausgabe ein anonym veröffentlichtes *Sonett an Hegel*:

*Das Felsengrab der Welt hast Du zerschlagen,  
Den heitern Tag begrüßt die freie Quelle,  
Und wo wir durstig in Ermattung lagen,  
Grünet und blüht um uns die öde Stelle.*

*Was schaut uns aus dem Meeresgrund' entgegen?  
Das eigne Bild ist's, das wir wiederfinden. -  
Der Weltgeist muß sich in der Welt ergründen!*<sup>267</sup>

Die zeitgenössische Kunstkritik verwendet den Topos *Weltgeist* als Mittel des Kommentars zu historischen Ereignissen. An die Beschreibungen der Historiengemälde, deren

---

<sup>265</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 192. S. 766 [1836-2]

<sup>266</sup> Riehl, Berthold: *Wilhelm von Kaulbach*. In: DKUZ; 1905. 1. Hj. S. 19 [1905-2]

Darstellungen als universelle Beispiele von Entwicklungen dienen, schließen sich Kommentare an, die Aufgaben der Kunst erörtern. Die formbeschreibende Funktion des Topos in der Kunstkritik entspricht freilich seiner Funktion im *Sonett an Hegel*. Verkörpern im Gedicht die angerufene Person und beschriebene Natur die Änderungen Verlust, Fortschritt, Erneuerung und Wiederholung, so sind es in den Schriften zu den Gemälden *Die Zerstörung Jerusalems* oder *Die Schlacht von Woeringen* die beschriebenen Helden und sich in Handlungen gliedernde Ereignisse, die in den Erzählungen überliefert werden. Der Topos *Weltgeist* umfaßt in den Kunstkritiken die Beschreibung der Überlieferungsform und als Erzählung von dargestellten Handlungen geschichtliche Vorgänge, die an Personentypen und Ereignissen beispielhaft aufgezeigt werden.

### 2.1.5 Faktum

Der Topos *Faktum* wird als Kriterium des Vergleiches eines Werkes mit seiner künstlerischen Vorlage von Kunstkritiken in der Zeit des Vormärz verwendet. Als Quellen, in denen sich dieser Topos aufzeigen läßt, werden Ausstellungsberichte der Berliner Kunstaussstellungen der 30er und 40er Jahre in den Zeitschriften PHÖNIX, KUNSTBLATT und MUSEUM herangezogen, in denen mythische, religiöse und profane Historiengemälde besprochen werden. Gerade für die Kunstkritik des Vormärz ist charakteristisch, daß die Bildbeschreibungen an die Nachahmung von Wirklichkeit in der Kunst appellieren; -eine Forderung, die zunächst nichts anderes als den Gedanken von einer Kunst als Nachahmung des Lebens, der Mimesis, abwandelt. So finden sich in den Schriften des Vormärz mit der Forderung nach Faktizität Reihen von Topoi, die mit dieser Forderung den Genietopos, das Ideal des vollendeten Kunstwerkes und die Aufforderung zu einer auf die sinnliche Wirkung ausgerichteten Kunst verbinden.

Bei der Besprechung des Gemäldes *Diana im Bade* von Karl Sohn, das auf der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1834 ausgestellt wird, bewertet die Zeitschrift MUSEUM die handwerkliche Ausführung als ausreichend. Als künstlerische Vorbilder für die Nachahmung sinnlicher Wirkungen auf den Betrachter werden eine Venusdarstellung von Tizian und

---

<sup>267</sup> In: NBMPGLK; 1821. 5. H. S. 32. Von diesem Sonett sind hier das erste Quartett und das letzte Terzett wiedergegeben.

Correggios Darstellung einer wolkenumarmenden Io genannt.<sup>268</sup> Der Topos *Factum* wird bei der Beschreibung eines fiktionalen Bildes der Gegenüberstellung von Betrachter und dem Gegenstand der Betrachtung verwendet. (s. Zitat 2.6) Bilden auf der Ebene der Darstellung des Mythos Diana, Venus und Io Typen, so sind es bei der Deskription von Künstlern Sohn, Tizian und Correggio.

In der Kunstkritik zur Frankfurter Gemäldeausstellung des Jahres 1835 setzt Eduard Duller den Topos *Factum* ein. Eine Reihe von Topoi der Beschreibung -der Vergleich von Schöpfer und Künstler, Faktizität eines historischen Ereignisses, Gegenüberstellung von Personentypen und der Vergleich von Dichtung und Malerei- bezieht sich auf Eduard Bendemanns Gemälde *Hirt und Hirtin auf freien Berghöhn* und Lessings Gemälde *Trauerndes Königspaar*:

“Das *Factum* zündet in der Seele des Künstlers, und augenblicklich wird die ganze innere Zauberwelt lebendig und ordnet sich zum Gedicht, die Gegenwart zeugt (so paradox es klingen mag) eine Vergangenheit nach, und diese vollendet dann wieder den Typus der ersteren; wir sehen die künstlerisch geregelte, im Moment des edlen Ausdrucks fast gezauberte Leidenschaft.”<sup>269</sup>

An anderer Stelle beschreibt Duller diese mimetischen Vorstellungen vom lebendigen Kunstwerk mittels des Topos *Geist*. Die Verbindung vom Geist des Künstlers und dargestellter Handlung des Gemäldes ist für Duller ein

“Beweis von großem Genie des Künstlers”; “die Kraft, eine solche Wirkung hervorzubringen, kann nur einem Geiste angehören, für welchen und in welchem die Kunst noch nicht in verschiedene Gattungen zerstückelt ist, sondern als Ganzes dasteht, deren Aufgabe es ist, eine schöne Handlung klar hinzustellen, ein *Factum*, also: Charaktere im Zusammenhang, also Leidenschaften, im Moment, wo sie, ohne zur Karikatur zu werden, für den Blick festgezaubert werden können, – also Leben”.<sup>270</sup>

In Jakob Burckhardts Kunstkritik zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1842 wird angemerkt, daß dem Künstler Plüddemann bei dem Gemälde *Einzug des Columbus in Barcelona* der Prunk des Zuges und der Zug von gefangenen Indianer “mehr am Herzen gelegen” ist “als der rein menschliche Inhalt des Faktums, der wahrhaft das Wichtigere und malerisch unendlich Reichere gewesen wäre.”<sup>271</sup> Die Beschreibung des Gemäldes dient ihm für die Untersuchung des Verhältnisses von Eroberer und dessen Nation und als Anlaß zum Tadel von mangelnder Realität der Darstellung. (s. Zitat 2.7)

---

<sup>268</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 113 [1834-1]

<sup>269</sup> Duller, Eduard: *Die Gemälde-Ausstellung in Frankfurt a. M.* In: P; 1835. Nr. 128. S. 511 [1835-1]

<sup>270</sup> Duller: *Die Gemälde-Ausstellung*. S. 543 [1835-1]

<sup>271</sup> Burckhardt, Jakob: *Bericht über die Kunstaussstellung zu Berlin im Jahre 1842*. In: KB; 1843. Nr. 2. S. 7 [1842-1]

### 2.1.6 Lessings *Hussitenpredigt* als Beispiel der Beschreibung von Typen

Anhand des Gemäldes *Die Hussitenpredigt* von Karl Friedrich Lessing, das Mitte der 30er Jahre in mehreren Kunstkritiken besprochen wurde, lassen sich die Beschreibungen von Personentypen und die Verwendung von kunstkritischen Topoi am Beispiel von Berichterstattungen in der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE und in der Ausstellungskritik von Misis, die anlässlich der Leipziger Kunstausstellung des Jahres 1839 erschien, aufweisen. (s. Abb. 4)

Die MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE beschreibt die dargestellten Personen des Gemäldes als Vertreter unterschiedlicher Typen einer Gemeinschaft von Redner und seiner Zuhörerschaft. In der Beschreibung des Gemäldes werden neben dem Redner ein Adliger, ein Soldat und ein “bäurisch-brutal” Wirkender charakterisiert.<sup>272</sup> Die Bildbeschreibung von Lessings Gemälde schließt mit der Anmerkung:

“So ist Alles abgestuft auf’s Schärfste, individualisirt auf’s Lebendigste, Jeder in unmittelbarster Beziehung zu dem Einen Mittelpunkt.”<sup>273</sup>

Der Verfasser bemerkt zur Qualität der Nachahmung dieses Gemäldes, daß seine Betrachter “unverkennbar auf ganz historischem Boden” stehen:

“Der Künstler hat uns ein Faktum gegeben, eine Thatsache in ungeschmückter, nacktster Gestalt, (...) er appellirt vollständig an unser eignes historisches Gewissen.”<sup>274</sup>

Misis Bericht zur Leipziger Kunstausstellung des Jahres 1839 verweist hingegen auf den “Mangel” an Faktizität dieses Gemäldes. Diesen Mangel der Malerei zeigt Misis in der Äußerung auf, daß bei dem Gemälde Natur durch Kunst ersetzt ist. Diese mimetische Vorstellung der Nachahmung wird auf die Analyse des Aufbaus von dargestellten Personen übertragen. Einheit, Vielheit und Vergänglichkeit der Natur sind Bestandteile des Vergleiches bei einer Untersuchung der dargestellten Handlung:

---

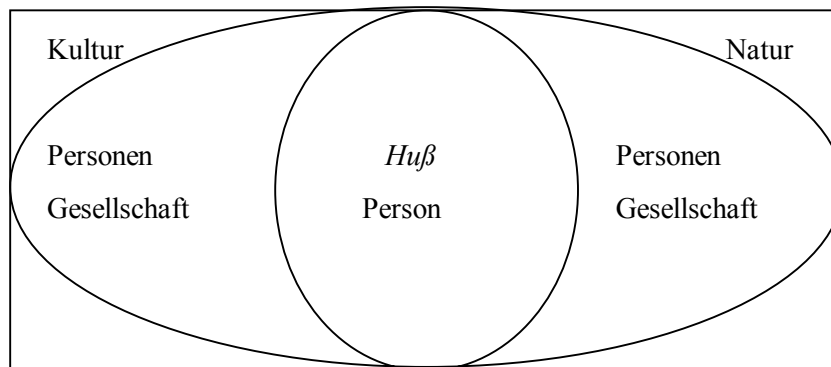
<sup>272</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 194. S. 775 [1836-2]

<sup>273</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 194. S. 775 [1836-2]

<sup>274</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 194. S. 789f. [1836-2]

“Der Prediger predigt doch nun eigentlich vor einer Kunst-Versammlung. Ich mag es nicht tadeln, wenn es wirklich die Absicht war, mehr die Verschiedenheit als die Einheit der Wirkung zu zeigen; denn da die Kunst einmal nicht alle Vortheile der Natur zugleich erreichen kann, wenn sie den einen oder anderen besser als die Natur selbst erreichen will, so opfert sie das eine Mal den, das andere Mal jenen.”<sup>275</sup>

Die *Hussitenpredigt* wird von Misis als Gemälde bezeichnet, in dem “die Idee des Ganzen selbst einschließt, daß der Gegenstand der Versammlung irgend wie in ein widersprechendes oder sehr heterogenes Verhältnis zu den Individuen der Versammlung tritt.”<sup>276</sup> Der Gegensatz von Kunst und Natur dient Mises hier als Kriterium für den Mangel an Lebendigkeit. Der Verfasser setzt durch die Übernahme von bildlichen Strukturen das Historien Gemälde als Grundlage des Kommentars ein. Der Gegensatz von intakter Natur und zerstörter Kultur ist im Gemälde dargestellt (s. Schema unten). Dieser gegensätzliche Aufbau des Hintergrundes der *Hussitenpredigt* wird in der Rezension von Misis mit dem Gegensatz von Kunst und zerstörter Natur in der Beschreibung des Gemäldes aufgegriffen.



Schema zum Austausch von topischen Kategorien  
von Bild und Text bei Lessings *Hussitenpredigt*

Zur Bewertung werden der Verweis von Einheit und Vielheit und der Vergleich von Kunstform und Form der Überlieferung eines Ereignisses genutzt. Die Ausstellungskritik zu Lessings *Hussitenpredigt* in der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE und Misis' Schrift verknüpfen zeitgenössische Topoi miteinander. Die Topoi *Faktum* und *Mittelpunkt* werden zur Beschreibung der Darstellung und Beurteilung des Gemäldes genutzt. Die Verwendung eines Vergleichs von überlieferten Personentypen und der künstlerischen Darstellung läßt sich auch anhand der Rezeption des Gemäldes *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* von Eduard Bendemann darlegen, das in einer Einzelbesprechung und einem Ausstellungsbericht der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR

<sup>275</sup> Misis, D.: *Über einige Bilder der Leipziger Kunst-Ausstellung*. Leipzig 1839. S. 44f. [1839-1]

<sup>276</sup> Misis: *Über einige Bilder*. S. 43 [1839-1]

GEBILDETE STÄNDE besprochen wird. Im Vergleich von Personentypen der Vergangenheit wird Jeremias als stellvertretende Figur des Strebens nach Objektivität bezeichnet und Jephthe, Jesaias und Jeremias als “uns imponirende Bekannte unsrer Frühlingsschmerzen der Objektivität” in eine historische Entwicklungsreihe mit Personen der Gegenwart gesetzt.<sup>277</sup> Der Austausch zwischen Text und Bild beruht auf einer semantischen Entsprechung des Topos *Mittelpunkt* beider Medien. So wird der Topos *Mittelpunkt* bei der formalen Beschreibung des Werkes, als Konzept der Erzählung und als räumliche Struktur des Gemäldes zum Mittel der Rezeption des Motivs *Hussitenpredigt*.

Vischer setzt den Vergleich von Personentypen in der *Ästhetik* als Grundlage zur Beurteilung des Naturalismus ein. Vischer stellt fest, daß die Kunst der Gegenwart die Angemessenheit von Typen für die Darstellung von Personen vernachlässigt:

“So bricht denn, man weiß nie sicher, wann oder wo, der letztere [der Naturalismus; d. V.] herein. Neben würdigen, geistig sprechenden Formen die albernsten, größten, geistlosesten roh aufgegriffenen auf der Straße, ein deutscher Hausknecht als Apostel, ein Bauer als Heiliger;”<sup>278</sup>

### ***Exkurs I: Die Nation als Gegenstand kunstkritischen Kommentars***

In den kunstkritischen Schriften des frühen 19. Jahrhunderts wird die Bewertung der Darstellungsformen von Angehörigen einer Nation im Historienbild mit der Beschreibung von zeitgenössischen Personen verbunden, die als Repräsentanten des zeitgenössischen gesellschaftlichen Umfeldes der Kunstkritiker genannt werden. Die Kriegsberichterstattung und der Kommentar zu den Napoleonischen Kriegen innerhalb der kunstkritischen Schriften des *JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN* in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, der politische Kommentar in Form eines Gedichtes bei einer Besprechung der Hamburger Kunstaussstellung des Jahres 1837 und der Bericht zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1846 sind exemplarisch für diese Formen politischen Kommentars mittels authentischer ausgestellter Bilder und fiktiver Bilder in den kunstkritischen Schriften.

Zwei Besprechungen des *JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN* aus dem Jahre 1814 kommentieren zeitgenössische politische Ereignisse anhand von Kriegsbildern. Die

---

<sup>277</sup> L[aube]; H.[einrich]: *Bendemanns Jeremias*. In: MS; 1836. 11. Jg. Nr. 106. S. 422 [1836-1]

Darstellung eines bayrischen Offiziers nach dem Russlandfeldzug Napoleons von 1812 ist in dem Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN Bestandteil des Kommentars zur zeitgenössischen Kriegsberichterstattung. Die Beschreibung des von einem Augenzeugen gemalten und in München ausgestellten Gemäldes dient dem Kritiker als Anlaß des “Mitleidens mit diesen unglücklichsten Opfern des wüthendsten Ehrgeitzes.”<sup>279</sup> Im gleichen Jahr schreibt das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN in der Einleitung des Berichtes zur Dresdner Kunstaussstellung:

“Der Krieg hatte überall das furchtbare Bild des menschlichen Elends, durch eine Leidenschaft von Einem hervorgebracht, vor unseren Augen aufgestellt. Stoff genug für die Phantasie des Malers!”<sup>280</sup>

Der Berichterstatter kommentiert die Napoleonischen Kriege mit der Anmerkung, daß “jene Bilder, die das Gedächtniß so gerne vergißt, für die Kunst nicht ohne Ausbeute gewesen sind.”<sup>281</sup> Ein Historien Gemälde Carl Röslers, das den Tod des Kurfürsten von Sachsen darstellt, vergleicht der Berichterstatter mit dem Gemälde *Der Tod des Generals Wolf*, beschreibt das Gemälde und verweist auf seine Richtigkeit anhand der zitierten literarischen Quelle, die das Ereignis dokumentiert.<sup>282</sup>

Der Kommentar zu dargestellten Personen, die verweisende Funktion haben, wird als Mahnruf zu einer nationalen Einheit genutzt. Der Berichterstatter von der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1836 bemerkt zu dem Gemälde *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem*, daß “wenigstens nicht Nationaltypen eingemischt sind, die oft genug auf ähnlichen Gemälden stören.”<sup>283</sup>

Auswirkungen von Gesellschaftsmodellen werden bei der Berichterstattung zur Hamburger Kunstaussstellung des Jahres 1837 diskutiert. In dem Gedicht *Abschied*, das sich an die Besprechungen von auf der Hamburger Kunstaussstellung ausgestellten Werke anschließt, werden politische Gegensätze demonstriert. Die Beschreibung von Orten, die Herrschaftsformen der Vergangenheit und der Gegenwart repräsentieren, bildet die Grundlage des Gedichtes, das den republikanischen Nationalgedanken umschreibt und der Staatsform Monarchie provokant gegenüberstellt. Die Staatsformen der römischen Republik

---

<sup>278</sup> Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Hrsg. v. Robert Vischer. München 1922. (Reprint Hildesheim und New York 1975). Bd. 4. Paragraph 726. S. 453

<sup>279</sup> Anonymus: *Über die diesjährige Ausstellung der Münchner Akademie der schönen Künste*. In: JLM; 1814. 29. Bd. S. 754 [1814-2]

<sup>280</sup> Anonymus: *Die Kunstaussstellung in Dresden*. S. 343 [1814-1]

<sup>281</sup> Anonymus: *Die Kunstaussstellung in Dresden*. S. 344 [1814-1]

<sup>282</sup> Anonymus: *Die Kunstaussstellung in Dresden*. S. 347f. [1814-1]

<sup>283</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstaussstellung*. In: MS; 1836. Nr. 202. S. 806 [1836-2]

und absolutistischen Monarchie werden, Vorteile und Nachteile unmißverständlich aufzählend, anhand des Bildraumes eines fiktiven Gemäldes und der Ausstellung einem Vergleich unterzogen. Das fiktives Kunstwerk dient der Vorstellung republikanischer Ideale:

*Sein Blatt, seht Ihr, ist ächt republikanisch,  
gar viele Stimmen, jed' in ihre Art:  
Die mild und sanft, und jene dort satanisch,  
die einfach, schlicht, und jene tief gelahrt,  
was der hier lobt, hat jener dort getadelt.  
was dieser schilt, hat jener dort geadelt.*

*Kein Machtspruch drängt sich in unsere Reihen,  
ein König sitzt hier nicht zu Gericht,  
wir müh'ten uns hier abzuconterfeien,  
vox populi, jedoch vox plebis nicht,  
wir sprachen zu den Seh'nden, nicht zu den Blinden,  
und sucht Ihr Wahrheit, werdet Ihr sie finden.<sup>284</sup>*

Die Kunstaussstellung gilt in diesem Gedicht als vorbildlicher Ort zeitgenössischer gesellschaftlicher Organisation. Bildbeschreibung und Kunstbewertung werden im ersten Vers als Beispiele der Vielseitigkeit lobender und kritischer Meinungsäußerung genannt. Der Gegensatz von Republik und Monarchie und der abschließende Aufruf im Gedicht entsprechen der mit Personentypen konzipierten Bildbeschreibung der Kunstkritik im Vormärz. Die kunstkritischen Schriften setzen diese Vergleiche von dargestellten Personen und Personen aus der Gegenwart zur Bewertung von Stilen ein. Im karikierenden Bild, bei dem auf die Auflösung von Gattungsgrenzen der Malerei wie auch auf die Tendenzen zur unangemessenen Wahl von Personentypen in der zeitgenössischen Kunst aufmerksam gemacht wird, setzt sich dieses politische Konzept fort. In Ernst Kossaks Bericht zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1846 wird auf den Verlust der angemessenen Darstellung bei aristokratischen Personen und Personen aus dem Volk bei Eduard Ihlées Gemälde *Gründung des Hospitals zu Compiègne durch König Ludwig den Heiligen* hingewiesen. In einer Karikatur auf den zeitgenössischen Verfall der Gemäldegattungen Historienmalerei, Landschaftsmalerei, Seestück und Genre wird die Historienmalerei in Königs- und Ritterornat ohne Personen abgebildet (s. Abb. 3).<sup>285</sup> Bei einer Besprechung der Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1847 lautet die vorausblickende Beurteilung zur Kunst der Gegenwart, daß die zeitgenössischen Maler “fühlen (...), wie sie nicht mehr isoliert von

---

<sup>284</sup> Anonymus: *Die Hamburger Kunstaussstellung im Jahre 1837*. Hamburg 1837. S. 51 [1837-1]

der Zeit und ihrer Bewegung dastehen dürfen, wie ihr Tempelkultus ein Nationalkultus werden muß.<sup>286</sup>

### 2.1.7 Einfalt

In einer Besprechung Johann Wolfgang Goethes zu Weimarer Kunstausstellungen der Jahre 1802 und 1803, einer Kunstkritik Carl Friedrich Rumohrs aus dem Jahre 1815 und Kunstkritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN und des MUSEUMS, die in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts veröffentlicht werden, wird der Topos *Einfalt* als Kriterium zur vergleichenden Bewertung von Historiengemälden genutzt. Der Vergleich von Gegenwart und Vergangenheit der Kunst und der Aufruf zum künstlerischen Ideal der Einfalt wird in der Einleitung von Werkbesprechungen bei Johann Wolfgang Goethes Bericht zu den Weimarer Kunstausstellungen der Jahre 1802 und 1803 herangezogen. Die Einfalt wird von Goethe durch die Ergänzung von wahrer und zeitgenössischer Kunst und mittels des Vergleiches von Dichtung und Malerei erläutert. Für den zeitgenössischen Künstler, der erst mit der Dichtung “zu der Einfalt” zurückkehrt, “ohne welche die wahre Kunst nicht bestehen kann”, ist unerlässlich, daß er “in den Zustand, der zugleich natürlich und künstlich, zugleich sinnlich und geistig ist”, versetzt wird.<sup>287</sup>

Der Topos *Einfalt* wird bei der Besprechung von Gerhard Küngelgens Gemälde *Verkündigung* genannt, das “in der Darstellungsweise der hohen Einfalt der alten teutschen Meister”<sup>288</sup> gestaltet ist.

Carl Friedrich Rumohr zeigt in der Abhandlung *Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung des Jahres 1815* den “lebensfrohen Sinn”, den die antike Dichtung “dem gefälligsten Stoff

---

<sup>285</sup> Kossak, Ernst L.: *Die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1846*. Illustriert von Wilhelm Scholz. Berlin 1846. S. 86 [1846-2]

<sup>286</sup> Anonymus: *Berlin. Die Kunstausstellung*. In: ML; 6.1.1847. Nr. 5. S. 2 [1847-1]

<sup>287</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 und Preisaufrage für das Jahr 1803*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Schriften*. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 357 [1803-4]

<sup>288</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen und Friedrich in Dresden*. In: JLM; 1810. 25. Bd. S. 688 [1810-2]

leibt“, am Gemälde *Theseus und seine Mutter* von Clemens Zimmermann auf, in dem “die altherthümliche Einfalt der Charaktere” vorhanden ist.<sup>289</sup>

Einfalt wird im Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 bei den religiösen Historiengemälden als Kennzeichen von Kunst genannt, das der gegenwärtigen Kunst verloren gegangen ist. Nach der Bildbeschreibung von Begas’ Gemälde *Die Bergpredigt* vermerkt der Verfasser, daß “jene fromme Einfalt, wie sie die Fassung des Ganzen fordert, nicht durchherrschend in der Seele des Künstlers geblieben ist” und “mehrere Hörer aussehen, als wären sie aus den gesellschaftlichen Zuständen der Gegenwart (...).”<sup>290</sup>

## 2.2 Konstante Topoi

### 2.2.1 Natur und Person

#### a) Schönheit und Erhabenheit

Die Verknüpfung der Topoi *Schönheit* und *Erhabenheit* ist in den Kritiken Goethes zur Weimarer Kunstausstellung des Jahres 1800, Kritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN und im Schreiben zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1838 vertreten. In Bildbeschreibungen werden die Topoi *Schönheit* und *Erhabenheit* bei den Gemälden *Maria am Grabe Christi* von Friedrich Hartmann und *Anna und Maria* von Retzsch, *Orpheus in der Unterwelt* von Franz Gareis, *Die Entstehung des Alten Bundes* und *Apoll und Hyacinth* von Gerhard Küngelgen und bei einer Venusdarstellung von Traugott Pochmann zur Beschreibung von Personen und Werken eingesetzt.

Beispiele für die Unabhängigkeit eines Topos von formaler beschreibender Funktion bzw. erzählender Funktion bei Handlungen von Personen und Ereignissen sind bei den Kunstkritiken des späten 18. Jahrhunderts die unterschiedlichen Formen des Herrscherlobes in den Einleitungen und Bildbeschreibungen. Hier treten die Eigenschaften Schönheit und Erhabenheit als Attribute des Herrschers auf. Die kunstkritischen Schriften des frühen 19.

---

<sup>289</sup> Rumohr, C.[arl] F.[riedrich]: *Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung des Jahres 1814*. München 1815. S. 16 [1815-1]

<sup>290</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 116 [1834-1]

Jahrhunderts verwenden die Topoi zur Bewertung, Erzählung und Formbeschreibung eines Historienbildes.

Der Berichterstatter zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1807 erwähnt bei Ferdinand Hartmanns *Maria am Grabe Christi*, daß “das hohe Leben” der Figuren den Beschauer unwiderstehlich ergreift und bei Moritz Retzschs Gemälde *Anna und Maria*, daß die “hohe kindliche Unschuld (...) unübertrefflich gelungen” ist.<sup>291</sup> Der Verfasser der Ausstellungskritik des NEUEN TEUTSCHEN MERKUR zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1803 lobt “das Große und Erhabene in der Komposition” des Historienbildes *Orpheus in der Unterwelt* von Gareis.<sup>292</sup>(s. Zitat 2.8)

Im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1812 gilt es dem Verfasser des Schreibens als Aufgabe, die Erhabenheit des Gemälde *Die Entstehung des alten Bundes* von Küniglen, das nach seiner Beurteilung “in der hohen, strengen Würde des mosaischen Gesetzes” vom Künstler dargestellt wird, anhand der Erzählung der Handlung seinem Adressaten zu beschreiben. (s. Zitat 2.9) Im Anschluß an die Beschreibung empfiehlt der Verfasser zur Form des Gemälde:

“Darf man überhaupt den Jehova – oder seinen Engel – malen, so wird er in diesen ernsten Zügen der Hoheit erscheinen.”<sup>293</sup>

Die Topoi *Schönheit* und *Geist* dienen neben dem Topos *Genieflug* als Eigenschaften von Personen und Kunstwerken. Sie werden aber auch als Bestandteile der Beschreibung eines Künstlers eingesetzt. Die Kunstkritiken des frühen 19. Jahrhunderts forcieren geradezu einen Künstlerkult, dessen Formen literarischer Verehrung in Klischees erstarren. Die Verfasserin der 1810 im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN veröffentlichten Briefe über Gerhard Küniglen und Caspar David Friedrichs Werke spricht in der Einleitung von “schönen Gebilden (...), die vielleicht eine dankbarere Nachwelt erst dann zu würdigen wissen wird, wenn der Geist, der sie schuf, längst sich zu einer noch höheren Bestimmung aufgeschwungen hat.”<sup>294</sup>

Der Topos *Schönheit* wird für die formale Beschreibung eines Bildes bei der Besprechung des Gemälde *Apoll und Hyazinth* von Gerhard Küniglen eingesetzt. Der Berichterstatter

---

<sup>291</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden. Fortsetzung und Schluß des Aufsatzes im April des Journ. d. Moden*. In: JLM; 1807. 22. Bd. Zitate S. 368 und S. 369 [1807-2]

<sup>292</sup> [Schulze, Friedrich August]: *Über die Dresdner Kunstausstellung*. In: NTM; 1803. 2. Bd. S. 125 [1803-2]

<sup>293</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 320f. [1812-1]

<sup>294</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küniglen*. S. 683 [1810-2]

des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN macht es sich zur Aufgabe, “die Schönheiten des Bildes auseinander zu setzen.”<sup>295</sup> Als Merkmale führt er “das schön Gedachte der Composition” an und weist auf “Schönheit” hin, die “trotz der Todtenblässe” im Gesicht des Erschlagenen vorhanden ist und Unebenheiten “bei der längeren Betrachtung des schönen Ganzen” verschwinden läßt.<sup>296</sup> Harmonie und Schönheit werden bei dem Gemälde *Venus* von Pochmann im Bericht des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN über die Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1804 mit dem Verweis auf Gotthold Ephraim Lessings Definition der Schönheit als Reiz in Bewegung und als ein zur Vollkommenheit gesteigertes Ideal erörtert:

“Weil man sich jedoch bei seiner Venus immer noch eine höhere Schönheit denken konnte, so waren die großen Ansprüche, welche die Huldgöttinnen mit Recht machen, etwas beeinträchtigt worden, wenn solche auch schon wie recht hübsche Mädchen aussahen. (...) Überhaupt könnte mancher Tadel dadurch vielleicht noch gemildert werden, daß Hr. P. gar nicht von den strengen, idealen Formen des Alterthums ausgegangen zu seyn, vielmehr sein Streben darein gesetzt zu haben scheint, das Schöne aus unserer Wirklichkeit zu entlehnen; wahrscheinlich um so eher der schlaffen, und so wenig idealen Zeit in der wir leben, einigen Beifall abzugewinnen.”<sup>297</sup>

Mit dem Verweis auf Ausführungen von Friedrich Schiller in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Die Horen* wird das Ideal einer sich steigernden Schönheit an der Venusdarstellung Pochmanns exemplarisch besprochen. Dieses Zitat ist auch ein Beispiel für die Verwendung des Topos *Zeitgeist* als Personifizierung vom “Genius der Zeit” in der Weimarer Klassik:

“Der Lauf der Begebenheiten (...) hat dem Genius der Zeit eine Richtung gegeben, die ihn je mehr und mehr von der Kunst des Ideals zu entfernen droht.”<sup>298</sup>

In der Einleitung des Schreibens von Klein zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1838 wird als Gegensatz von Schönheit und Erhabenheit eines Kunstwerkes das “peinliche Lastgefühl” genannt, “das uns bei längerem Anblick befällt” und “die Flügel der Phantasie” lähmt.<sup>299</sup>

Für die Definition des Schönheitsideals wird diese Gegenüberstellung von Schönheit des Dargestellten und der Darstellungsform in der Kunstkritik des Vormärz erörtert. In der Schrift zur Leipziger Kunstausstellung des Jahres 1838 wird von Misis der Topos *Schönheit* bei der Besprechung des Gemäldes *Raphael und Formarina* von Volkart in der Erzählung einer Liebesgeschichte bildlich veranschaulicht. In Form einer Erzählung werden mit dem

---

<sup>295</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstausstellung*. S. 350 [1806-1]

<sup>296</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstausstellung*. S. 350f. [1806-1]

<sup>297</sup> Anonymus: *Erinnerungen aus der Dresdner*. S. 230f. [1804-1]

<sup>298</sup> Anonymus: *Erinnerungen aus der Dresdner*. S. 231 [1804-1]

Topos die Gegensätze zwischen Natur und Idee anhand des Unterschiedes zwischen dargestellter Person und Darstellungsform bewiesen. Zur Bestimmung von Schönheit und ihrer Nachahmung bedient sich der Verfasser des Vergleiches von Original und Kopie, den er anhand des im Gemälde dargestellten Ereignisses veranschaulicht:

“Man hat folgende Erklärung versucht: Raphael von der Arbeit ruhend – es scheint in der That gegen Abend zu sein – zeige seiner Geliebten ihre eigne Schönheit im Entwurf ihres Bildes. Ich denke aber doch, Raphael würde nicht auf den, wirklich noch gar nicht sehr sauber aussehenden, Anfang von Untermalung gezeigt haben, um zu seiner Geliebten zu sagen, “sieh, so schön bist du;” sondern vielmehr auf seine Geliebte, um seinem Bilde zu sagen: “so schön kannst du doch nicht werden;”<sup>300</sup>

Im Bericht zur Frankfurter Kunstausstellung des Jahres 1835 beschreibt die Zeitschrift PHÖNIX die absolute Schönheit des Kunstwerkes als eine Eigenschaft, die unabhängig vom Künstler existiert:

“Das Schöne soll und kann nicht relativ, es muß absolut schön sein; ein relativ Schönes ist ein Unsinn, – was man sonst so nennt, ist höchstens bloss verdienstlich als Streben einer Persönlichkeit.”<sup>301</sup>

Das Bild vom Wettstreit der Künste liegt dieser Vorstellung zugrunde. Um das Schönheitsideal zu erlangen, fordert der Verfasser, den Streit um die Bevorzugung von künstlerischen Schulen und Vorbildern, die sich durch Manieren auszeichnen, beizulegen:

“(…) wir beugen uns vor dem Schönen, Wahren und Großen, woher es auch komme, aus Rom, München, Düsseldorf und Paris. An Namen kleben, ist Kleinmeisterei, oder Leidenschaftlichkeit oder Kurzsichtigkeit.”<sup>302</sup>

Der Berichterstatter zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 läßt “mittelbare Schönheit (...) auf sehr verschiedenen Wegen und (...) in allen möglichen Gebieten des Lebens und der Wirklichkeit”<sup>303</sup> gelten. Die Kunstkritiken weisen mit der Verknüpfung von Schönheit und Erhabenheit Parallelen zur Theorie der schönen Künste in der *Ästhetik* von Friedrich Vischer auf.

Die strukturelle Verknüpfung von Erhabenheit und Schönheit wird in der *Ästhetik* Vischers anhand einer Bestimmung der Grundbegriffe von Schönheit vorgenommen: Vischer unterteilt im ersten Teil der *Ästhetik* die Metaphysik des Schönen in das ‘einfach Schöne’, dem die ‘Idee’ und das ‘Bild’ zugeordnet sind, und das ‘Schöne im Widerstreit seiner Momente’, dem das ‘Erhabene’ und das ‘Komische’ zugeordnet sind. Beim ‘objektiv Erhabenen’ wird von Vischer in das Erhabene des Raums, das Erhabene der Zeit und das

---

<sup>299</sup> Klein: *Bericht über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1838*. Berlin o. J. S. 10 [1838-1]

<sup>300</sup> Misis: *Über einige Bilder*. S. 12 [1839-1].

Curtius weist auf diese Konstellation bei Calderón hin, der Don Juan Roca seine Frau Serafina porträtieren läßt und dabei ihre Schönheit erläutert. Vgl. Curtius: EL. S. 546

<sup>301</sup> Duller: *Die Gemälde-Ausstellung*. S. 506 [1835-1]

<sup>302</sup> Duller: *Die Gemälde-Ausstellung*. S. 506 [1835-1]

<sup>303</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 11 [1834-1]

Erhabene der Kraft unterschieden. Beim 'subjektiv Erhabenen' wird die Vielfältigkeit in das Erhabene der Leidenschaft, das Erhabene des bösen Willens und das Erhabene des guten Willens unterteilt.

Im zweiten Teil der *Ästhetik* wird das 'Schöne in einseitiger Existenz' aufgeschlüsselt in das Naturschöne, das sich in die Schönheit der unorganischen Natur, die Schönheit der organischen Natur und die menschliche Schönheit gliedert. Bei der 'Schönheit der unorganischen Natur' unterscheidet Vischer in Licht, Farbe, Luft, Wasser und Erde; 'Schönheit der organischen Natur' weist als untergeordnete Bereiche die Schönheit des Pflanzenreiches und die tierische Schönheit auf. 'Menschliche Schönheit' wird untergliedert in das Wesen der menschlichen Schönheit (menschliche Gestalt, Mensch im gesellschaftlichen Verbund, Mensch als Individuum) und die 'geschichtliche Schönheit' von Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Als weitere Kategorie nennt Vischer die 'Phantasie', die sich in das Wesen der Phantasie, die Geschichte der Phantasie und das zeitgenössische Ideal der Phantasie, die Objektivität mit Subjektivität verbindet, aufteilt.<sup>304</sup>

## **b) Vegetation**

Für den Vergleich von Natur und Kunst greifen die Kunstkritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN auf den Topos *Vegetation* zurück. Die Darstellung wirtschaftlicher Aspekte der Kunstaustellungen und der Planung von finanziellen Entwicklungen bei Kunstorganisationen ist neben dem Lob des Werkes eine der Funktionen dieses Topos. Während bei den Einleitungen von Kunstkritiken des späten 18. Jahrhunderts der Topos *Vegetation* zum Lob des Herrschers eingesetzt wird und mit dem Bild der Blüte von Kunst nicht zuletzt dem Herrscher als Schützer der Akademien ein Lob erteilt wird, treten zu Beginn des 19. Jahrhunderts überwiegend Beschreibungen und Planungen von wirtschaftlichen Entwicklungen der Kunstakademien ohne Herrscherlob auf.

Johann Wolfgang Goethe sieht den Gedanken einer Entwicklung der deutschen zeitgenössischen Kunst vorbildlich im Weimarer Ausstellungswesen vertreten und erwartet, daß "bald Talente, die jetzt ungenützt verborgen dahinwelken, sich glänzend entwickeln"

---

<sup>304</sup> Vischer: *Ästhetik*. A.a.O. Bd. 1. S. 45-532 und Bd. 2. S. 3-356

werden.<sup>305</sup> Das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN schlägt in der Besprechung der Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1806 die Stiftung von Prämien vor, die “zur Unterstützung aufkeimender Talente, die aus Armuth vielleicht im Werden ersticken, durch Erhaltung des physischen Daseyns aber zu fruchthragenden Bäumen heranwachsen können”, dienen.<sup>306</sup>

Der Einsatz des Topos *Vegetation* geht mit einer Diskussion über die Stellung der hohen und angewandten Künste einher. Goethes Förderung der Weimarer Kunstausstellungen dient dem Weimarer Kulturjournal als Vorbild der künstlerischen Ausbildung, jedoch spiegelt sich auch die Gegnerschaft gegen Kunstmassen des Kopistentums in dieser Zeitschrift wider. Das Kulturjournal weist regelmäßig mit dem Bild der Kunstblüte auf die Massenproduktion von Kunstwerken hin. Im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1808 beklagt der Berichterstatter, daß unter den ausgestellten Werken “zu viele Copieen” ausgestellt sind, “als daß man mit Einem Blicke den reinen Ertrag unserer Kunstärndte übersehen könnte”.<sup>307</sup>

Carl Friedrich Rumohr sieht bei der Münchner Kunstausstellung des Jahres 1814 die “ungemeine Fruchtbarkeit vereinzelter Talente”, die für die italienische Kunst der Renaissance kennzeichnend war, durch die “nachtheilige Zersplitterung des Wollens” der späteren Kunstepochen gefährdet.<sup>308</sup> In Fiorillos Dokumentation des Schreiben eines Freundes, das von ausgestellten Historiengemälden in Rom berichtet, setzt der Verfasser den Topos zur Bewertung eines Gemäldes von Anton Rambaur ein:

“Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben (...) verdienen durch die Umstände ein mildes Urtheil, da sich die Keime des künftigen Guten darin offenbaren.”<sup>309</sup>

### ***Exkurs I: Zeitklage***

Die gegenläufige Tendenz zur Vorstellung der kulturellen Blüte stellen Vorstellungen dar, die öffentliche Kunst als Zeichen eines kulturellen Verfalls interpretieren. Die Klagen über

---

<sup>305</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Die Preisausgabe betreffend. Weimarische Kunstausstellung von 1800*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Schriften. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 326 [1800-1]

<sup>306</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstausstellung*. S. 352f. [1806-1]

<sup>307</sup> Anonymus: *Kunst-Ausstellung*. S. 340 [1808-1]

<sup>308</sup> Rumohr: *Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung*. S. 4 [1815-1]

<sup>309</sup> Fiorillo: *Blick auf den gegenwärtigen Zustand*. S. 95 [1820-1]

die Verschlechterung von Kunst und Sentenzen, die auf eine Verbesserung der Künste abzielen, werden in kulturellen Vergleichen bei Johann Wolfgang Goethe, im NEUEN TEUTSCHEN MERKUR und im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN anhand der ausgestellten Werke veranschaulicht. In diesen Besprechungen spiegelt sich der Kommentar über den Zustand der gegenwärtigen Kultur in den Verweisen auf zeitgenössische Schlachtenbilder, Motive des Mythos und der Geschichte der Antike wider.

Im Ausblick auf die Weimarer Preiserteilung von 1800 schreibt Johann Wolfgang Goethe, daß “die Liebe zur echten Kunst” selten geworden sei und sich in der Zukunft mit Talenten verbessern könne, “die jetzt ungenützt verborgen dahinwelken”.<sup>310</sup> Der Verfall wird in der Kunstkritik zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1804 an der Qualität einer Venus von Pochmann demonstriert:

“Die mehrsten Einwendungen, die sich vernehmen ließen, möchten weniger des Künstlers geschickter Ausführung, als seinem Gegenstände, einigermaßen sogar den Forderungen des Zeitalters, zur Last fallen.”<sup>311</sup>

Das Lob des Künstlers gilt seinem Verzicht darauf, “gar nicht von den strengen, idealen Formen des Alterthums ausgegangen zu seyn”, sondern “vielmehr sein Streben darein gesetzt zu haben (...), das Schöne aus unsrer Wirklichkeit zu entlehnen; wahrscheinlich um so eher der schlaffen, und so wenig idealen Zeit, in der wir leben, einigen Beifall abzugewinnen.”<sup>312</sup>

Im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1803 schreibt das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN, daß die Ursachen für die “auffallende Armuth an neuerfundenen historischen Kompositionen” in der “geringen Aufmunterung, (...) welche der Kunst von unserm frivolen Zeitalter widerfährt,” liegen.<sup>313</sup> Der Verfasser verweist mit diesem Mangel an historischen Kompositionen auf die Vergänglichkeit der zeitgenössischen Kunst:

“Der heutige Luxus ist weniger solide, als der vormalige. Die ächte Kunst, und überhaupt alles Dauernde, ist ihm zu ernst und fest. Er treibt mit dem Vergänglichen sein leeres Spiel, und in seiner Unbestimmtheit und einem Wechsel ohne Aufhören, zeigt sich der heutige Charakter aller gebildeten Nationen.”<sup>314</sup>

Die Klage über den Krieg und der Trost der Kunst werden in der Einleitung der Briefe über die Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1806 vom Bildhauer und späteren Direktor der

---

<sup>310</sup> Goethe: *Die Preisausgabe betreffend*. S. 326 [1800-1]

<sup>311</sup> Anonymus: *Erinnerungen aus der Dresdner*. S. 230 [1804-1]

<sup>312</sup> Anonymus: *Erinnerungen aus der Dresdner*. S. 231 [1804-1]

<sup>313</sup> Anonymus: *Über die Dresdner*. S. 256 [1803-1]

<sup>314</sup> Anonymus: *Über die Dresdner Kunstaussstellung vom Jahre 1803*. In: JLM; 1803. 18. Bd. S. 256f. [1803-1]

Berliner Akademie, Johann Gottfried Schadow, in zeitgenössischem Bezug zur Niederlage Preußens geäußert:

“Heil dem Archimedes, der die Schrecken des eroberten und verachteten Vaterlandes in den magischen Kreisen seiner Kunst vergessen kann. Ich will es versuchen, indem ich Ihrer Aufforderung gehorche, Ihnen über unsere letzte Ausstellung eine ausführliche Kritik zu schicken (...) und indem ich von den Kunsterzeugnissen und Bestrebungen unserer Kunstakademie etwas erzähle, um alles um mich herum, wenigstens auf Augenblicke, zu vergessen.”<sup>315</sup>

### c) **Idee und Natur**

Am Beispiel von Kunstkritiken des *JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN*, von Balthasar Speths Schrift zur Münchner Kunstausstellung aus dem Jahre 1817 und von Besprechungen der 30er Jahre läßt sich die Kontinuität des Topos *Natur* und der Vergleich von Natur und Idee dokumentieren. Die Vorstellung künstlerischer Erfindung, die seit Aufkommen des Geniekultes im späten 18. Jahrhundert von den Kritikern genannt wird, und die Vorstellung der Nachahmung von künstlerischen Ideen wird mit der Forderung nach Nachahmung künstlerischer Vorbilder verknüpft. Diese Vorstellung veranschaulicht der Einsatz der Topoi in der ersten Hälfte der 19. Jahrhunderts.

Die Idee des Malers bildet den Ausgangspunkt der kunstkritischen Bewertung bei Gareis Gemälde *Orpheus in der Unterwelt*; der Verfasser stellt fest, daß der Komposition “nur eine scheinbar gute Idee zum Grunde” liegt.<sup>316</sup> Der Vergleich zwischen Original und Kopie wird bei der Rezeption Raphaels in Kunstrezensionen aufgegriffen. Die ihm zugrunde liegende Diskussion über die Aufgaben künstlerischer Nachahmung dokumentiert die Streitschrift und Kunstkritik Balthasar Speths, die als Reaktion auf eine Kunstkritik zur Münchner Kunstausstellung 1817 erscheint. Die Schrift Speths verdeutlicht, wie innerhalb der kunstkritischen Literatur die Vorstellung der Naturnachahmung und die Vorstellung der Nachahmung von Ideen miteinander konkurrieren. In dieser Abhandlung zitiert Balthasar Speth bei der Besprechung der Münchner Kunstausstellung des Jahres 1817 die Aussagen eines anderen Berichterstatters zu dieser Ausstellung, nach denen die “in ihm [dem Künstler; d. V.] wirksame[n] Ideen über innere Vollkommenheit” richten und “notwendig der Zeit”

---

<sup>315</sup> [Schadow, Johann Gottfried]: *Briefe über die Berliner Kunstausstellung im September 1806. Erster Brief*. In: NTM; 1807. 2. St. S. 133f. [1807-3]

<sup>316</sup> Anonymus: *Über die Dresdner*. S. 257 [1803-1]

angehören, “in welcher er lebt”.<sup>317</sup> Speth stellt diesen Ausführungen gegenüber, daß die Kunst das “ewig Unwandelbare” darstellt.<sup>318</sup> Als vorbildlichen Künstler führt der Verfasser Raphael an, der “das Göttliche mit dem Menschlichen in Eins verschmolzen, und darin verklärt” hat.<sup>319</sup> Exemplifiziert wird die Vorstellung einer Kunst durch überlieferte Ideen bei dem Gemälde *Die heilige Familie* von Heinrich Heß anhand des Originals von Raphael. (s. Zitat 2.12)

Insbesondere die Nachahmungen von Originalen Raphaels werden für die qualitativen Bewertungen von Originalen durch die Beschreibung ihrer Kopien herangezogen: Das Lob der Nachahmung von Originalen wird bei der Besprechung einer Madonnenkopie Küniglgens nach dem Original von Raphael bei der Rezension zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1810 zum Lob des Originalgemäldes eingesetzt. Einheit und Einzigartigkeit des Originals und die “Schwierigkeiten des Kopierens bei diesem Gemälde, welches bei aller hellstrahlender Herrlichkeit dennoch durch die Zeit unendlich gelitten hat”, bilden die Grundlage des Lobes der Kopie:

“Kein Zug ist da, der nicht Raphael angehörte, aber aller Schmutz der Zeit, alles Fremde, Entstellende ist verschwunden. Die Kopie hat sogar nicht das Aussehen eines frisch gemalten Bildes. Es ist Raphaels Madonna, restauriert; man freut sich, das alte herrliche Gemälde wieder in einem Zustande zu sehen, in welchem es aufs neue der Macht vieler Jahrhunderte zu trotzen vermag.”<sup>320</sup>

Der *Bericht an Göthe* verwendet bei dem Gemälde *Die Heilige Familie* von Wilhelm Schadow, “daß es im Geiste der raffaelischen Zeit componiert” ist und der Betrachter fast daran zweifeln könnte, “ob ein Künstler unserer Tage der Meister dieses Bildes sei.”<sup>321</sup> Overbecks *Vermählung Marias* stellt die MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE die Ausführung des Motivs bei Raphael gegenüber mit dem Verweis,

“daß auch Raphaelische Anschauung n i c h t durchaus die unsrige ist, daß ein Wiedergeben seiner Ideenwelt, seiner Köpfe, seiner Anordnungen, die Auffassung des menschlichen Geistes nach seinem subjektiven Gemüthsleben zu einer langweilenden Manier werden müßte, wenn ihr mehr als Erweckung und Erhebung zu neuem frischen Werken eingeräumt werden soll.”<sup>322</sup>

Im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1810 wird der Vergleich von Natur und Idee in der Einleitung und bei der Erzählung von Küniglgens Gemälde *Ganymed* anhand des Mythos veranschaulicht:

---

<sup>317</sup> Speth, Balthasar: *Ernstere Würdigung der Kunstausstellung zu München im Oktober 1817*. München 1817. S. 5 [1817-1]

<sup>318</sup> Speth: *Ernstere Würdigung*. S. 5 [1817-1]

<sup>319</sup> Speth: *Ernstere Würdigung*. S. 29 [1817-1]

<sup>320</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küniglgens*. S. 691 [1810-2]

<sup>321</sup> Anonymus: *Bericht an Göthe*. 2. H. S. 165 [1821-1]

<sup>322</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 206. S. 823 [1836-2]

“Der Künstler hat diesen Gegenstand nicht natürlich, – welches hier füglich unnatürlich heißen könnte – sondern idealisch aufgefaßt; und dies mir Recht; denn nach Ovid ist der Adler Jupiter selbst.”

In der Bildbeschreibung wird das Gemälde zunächst beschrieben und im folgenden die Dichtung Goethes zitiert:

“Hoch über dem Nebelthale der Erde, um sich her Nacht, unter sich Wolken und niederfallende Blitze: so schwebt Jupiters Adler zu dem Lichte, das die Ferne nach oben öffnet, mit kühnem Blick empor. Er umfaßt mit dem rothen Gewande, welches frei in der Luft flattert, den blühenden Körper des Jünglings, so daß die schöne Form sich halb schwebend, halb getragen zeigt. Ganymed sieht verlangend und begeistert zur neuen Welt auf: den[n] er fühlt es, daß ein Gott ihn trägt. So dachte sich ihn Göthe:

Aufwärts!  
Umfangend umfassen:  
Aufwärts an deinem Busen,  
Alliebender Vater!-<sup>323</sup>

Der Vergleich von Natur und Idee wird bei der Rezeption von Künigels Ganymed in zwei Formen, mittels der Beschreibung und anhand des Gedichtes, umgesetzt. Die Erzählung gibt die Handlung des Ganymed im Mythos wieder. Der Topos *Natur* wird beschreibend verwendet. Den Vergleich von Natur und Idee verkörpern im narrativen Textteil Jupiter und der Adler.

Die Verwendung des Topos *Natur* in Form einer Forderung von Herrschaft über die Natur dokumentieren der *Bericht an Göthe*, die Besprechungen Burckhardts und der HANNOVERSCHEN KUNSTBLÄTTER. Im *Bericht an Göthe* wird die Herrschaft des Künstlers über die Natur zur Beschreibung der Aufgaben eines Künstlers eingesetzt:

“Der Künstler soll eine Herrschaft ausüben über die Natur, das Natürliche ist überall mit einem Mangel, mit dem Zeichen des Bedürfnisses behaftet, und hat nie die Ruhe, Befriedigung und Uebereinstimmung mit sich, die nur der aus dem Geiste geschaffenen Schönheit verliehen ist.”<sup>324</sup>

In der Einleitung eines Berichtes der HANNOVERSCHEN KUNSTBLÄTTER über die Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst werden Idee und Naturwahrheit in einer Sentenz verglichen:

“Täuschende Naturwahrheit ist manchmal viel, sehr viel, niemals aber Alles und das Höchste, die Idee, die der Künstler sinnlich wahrnehmbar machen will, ist immer das Erste.”<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Anonymus: *Kunst-Ausstellung in Dresden, am Friedrichstage den 5ten März 1810*. In: JLM; 1810. Bd. 25. S. 304 [1810-3]

<sup>324</sup> Anonymus: *Bericht an Göthe*. 2. H. S. 168 [1821-1]

<sup>325</sup> Anonymus: *Allgemeines über Bestrebungen und Tendenzen neuerer Kunst* (Fortsetzung). In: HK; 1836. Nr. 5. S. 34 [1836-4]

In Misis Ausstellungsbericht zur Leipziger Kunstausstellung des Jahres 1839 wird das Gemälde *Raphael und Formarina* von Volkart besprochen. Der Verfasser stellt anhand einer Beschreibung der Kleidung Raphaels Natur und Idee gegenüber.<sup>326</sup> (s. Zitat 2.13)

#### d) Geist

An den Beispielen von Goethes Besprechungen zu den Weimarer Kunstausstellungen, Kunstkritiken im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN, dem *Bericht an Göthe* und Werkbesprechungen der Zeit des Vormärz lassen sich die Funktionen des Topos *Geist* darstellen, die in der Vorstellung vom künstlerischen Genie des frühen 19. Jahrhunderts verankert sind. Zum anderen treten im Zeitraum zwischen Romantik und Vormärz mehrere Funktionen dieses Topos auf, die beschreibende, erzählende und bewertende Aufgaben hinsichtlich der Rezeption des Historiengemäldes übernehmen.

In einem Bericht zur Weimarer Kunstausstellung des Jahres 1800 wird von Johann Wolfgang Goethe das, “was den echten Geist der Kunst” bestimmt, durch die Bestandteile Reinheit, Schönheit, Wert der Gedanken sowie deren Erkenntnis und Darstellung zusammengefaßt.<sup>327</sup> In der Einleitung zur Besprechung von eingegangenen Stücke der Weimarer Kunstausstellung mahnt Goethe dazu, “das sekundäre Wesen des deutschen Genies”<sup>328</sup> nicht zum Anlaß zu nehmen, ausländische Künstler nachzuahmen.

Der Topos *Genieflug* wird 1810 im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN in den Briefen einer anonymen Verfasserin, die in der Überschrift als Kunstfreundin bezeichnet wird, bei Caspar David Friedrich zur Beschreibung eines Künstlers genutzt, der auf “die Nothwendigkeit bestimmter Regeln” verzichtet.<sup>329</sup> (s. auch Zitat 2.15) Im Schreiben, das im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN als Bericht zur Ausstellung von Historiengemälden Gerhard Küngelgens und Landschaften Caspar David Friedrichs veröffentlicht wurde, wird in der Einleitung der Topos *Geist* als Eigenschaft von Künstler und Kunstwerk genannt:

---

<sup>326</sup> Misis: *Über einige Bilder*. S. 14 [1839-1]

Die belehrende Funktion der Nachahmung von Ideen und Natur wird bei Arthur Schopenhauer genannt: Der Kunst, der eine “lehrreiche Lektion aus dem großen Buche der Natur” vorangeht, kommt die Funktion der Abbildung von Ideen zu. (s. auch Zitat 2.14) Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. 1. Buch 3. Stuttgart 1987. S. 320

<sup>327</sup> Goethe: *Die Preisausgabe betreffend*. S. 325 [1800-1]

<sup>328</sup> Goethe: *Die Preisausgabe betreffend*. S. 325 [1800-1]

<sup>329</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 690 [1810-2]

“Der ächte Künstler scheint mir der ächte Mensch zu seyn. Deshalb suche ich gerne dem Umgang mit Künstlern, um mich an ihrem Geiste im Leben sowohl, als in ihren Werken, zu erfreuen.”<sup>330</sup>

Die Form der Darstellung eines personifizierten Geistes wird vom Verfasser des Schreibens zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1806 bei der Besprechung des Gemäldes *Die Erscheinung des Geistes Samuelis* von Baptiste Rivière bewertet: “Der Geist des grauen Alten, der die Hauptfigur ausmacht, hat zu viel körperliches.”<sup>331</sup> Im Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1804 wird bei der Darstellung des Johannes von Moritz Retzsch “die geistreiche Ruhe” und “edle Form bei einem so warmen Kolorit” als Anlaß zu “großen Erwartungen von dem jungen Erfinder” angegeben.<sup>332</sup>

Anhand der Verwendung von Analysen der Quellen historischer Motive und dem Einsatz von Klischees, die Vorstellungen von der Geschichte der Antike, Renaissance und Gegenwart mittels der Historiengemälde veranschaulichen, lassen sich weitere Funktionen des Topos *Geist* in der Kunstkritik demonstrieren. Die Beschreibung von “beengten Zeiten” der Gegenwart und des im Gemälde dargestellten Geistes des Heidentums in der Antike in einem Bericht aus dem Jahre 1810 ist beispielhaft für eine solche Beschreibung von Klischees mittels zeitgenössischer Malerei. Die formal beschreibende Funktion des Topos wird ergänzt anhand der Erzählung der Geschichte von Hyazinth und Apoll. Bei Gerhard Küngelgens Gemälde *Apoll und Hyazinth* wird die Wirkung der Affekte an den beschriebenen Personen veranschaulicht. Mit den Ausdrücken “Reiz” und “Reinheit”, “Schönheit”, “Leben” und “Schicksal” werden Affekte und ästhetische Ideale der künstlerischen Nachahmung in der Beschreibung von Personen genannt, die den “Geist des Heidentums” repräsentieren (s. auch Zitat 2.16.1). Die Verfasserin führt nach der Beschreibung des Werkes eine Zeitklage an: “Selten wird schon ein Werk von diesem Umfange in unsern beengten Zeiten hervorgebracht.”<sup>333</sup> Das Heidentum, in dem “alles für den gegenwärtigen Augenblick berechnet”, “keine Hoffnung höherer Zukunft” vorhanden ist und “in welchem Götter und Sterbliche durch das Band hoher Schönheit, gemeinsam sich der Gunst des Augenblicks erfreuten”, wird durch das Gemälde *Hyazinth und Apoll* von Gerhard Küngelgen repräsentiert, das von der Verfasserin einer Verkündigung Küngelgens und dem “milden Geist des Christenthums” gegenübergestellt wird.<sup>334</sup> (s. auch Zitat 2.16.2)

---

<sup>330</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 683 [1810-2]

<sup>331</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstausstellung*. S. 347 [1806-1]

<sup>332</sup> Anonymus: *Erinnerungen aus der Dresdner*. S. 237 [1804-1]

<sup>333</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 685 [1810-2]

<sup>334</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 685f. [1810-2]

Die Verfasserin der Schrift *Bericht an Göthe* bemerkt zu den Kopien der antiken Motive, daß sie den "Genius der Alten"<sup>335</sup> wiedergeben und der Maler, der "das Geistige seines Gegenstandes" darstellen will, das "Natürliche überwunden" haben muß.<sup>336</sup>

Der Topos *Geist* wird in dieser Zeit weiterhin für die Vorstellung vom Genie des Künstlers genutzt. Der Berichterstatter des Gemäldes *Don Quixote* von Adolph Schrödter kommentiert in der Zeitschrift MUSEUM, daß die Ausführung des Gemäldes "von einer Leichtigkeit, Präcision und Genialität" ist, die eine "Hastigkeit des Momentes (...) in luftförmige, schrankenlose, sublimirte Verwirrung fordert."<sup>337</sup> Der Verfasser beteuert, das Gemälde "für eines der Musterbilder anzuerkennen, aus denen, als der unmittelbaren Legislation des Genies, man sich allgemeine Normen abzuleiten berechtigt ist."<sup>338</sup> An einer anderen Stelle des Schreibens wird die Darstellung des "Höchste[n] und Tiefste[n] des geistigen Lebens" für die Gattungen Genre und Historienmalerei gefordert: "Modificirte Fülle von innigstem Leben, Empfinden und Verhalten, wie es sich im Grossen und geschichtlich Mächtigen in ideellerer durchsichtigerer Sphäre zeigt" und "dasselbe rein Menschliche und Geistige von dem Beschränkten und Vereinzelten heraus {zu} entwickeln"<sup>339</sup>, wird als Aufgabe der Darstellung bestimmt; zur Veranschaulichung dieser Nachahmungsförderung greift der Kritiker auf die Personifizierung der Natur und die Vorstellung der belebten und beseelten Natur zurück: In der "geschichtslosen Natur" werden Quelle und Mittagsstille, Sturm und Mittagsbrausen in den mythischen Gestalten Nympe, Pan, Boreas und Triton verkörpert. In der zeitgenössischen Malerei wird das Gefühl "zu (...) Bildern" gewandelt, "in denen Ferne und Nähe, Wald und Gefild die stummen Worte einer geheimnisvollen Seelenlandschaft sind."<sup>340</sup>

Im Bericht zur Frankfurter Gemäldeausstellung des Jahres 1835 fordert Duller gegenüber den Vertretern der Düsseldorfer und Münchner Schule, neben den technischen Eigenschaften des Werkes nicht

---

<sup>335</sup> Anonymus: *Bericht an Göthe*: 2. H. S. 155 [1821-1]

Die Verfasserin leitet den Bericht mit dem Hinweis auf Hegels Einfluß auf die naturwissenschaftlichen Forschungen in Berlin ein und zitiert ihn als Gewährsmann für die Bedeutung des Studiums der Philosophie "in gegenwärtiger Zeit für Jeden zur Verständigung mit sich und seiner Zeit Strebenden." Anonymus: *Bericht an Göthe*: 2. H. S. 150 und 5. H. S. 33f. [1821-1]

<sup>336</sup> Anonymus: *Bericht an Göthe*. 2. H. S. 160 [1821-1]

<sup>337</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 146 [1834-1]

<sup>338</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 146f. [1834-1]

<sup>339</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 147 [1834-1]

<sup>340</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 110 [1834-1]

“die Handlung, den Geist, den Charakter, sich unter lauter Farbenpracht mehr und mehr entschlüpfen zu lassen; dann wird statt der idealen Natur treue uns eine Natur nachahmung gegenüber stehen, und wo uns der Charakter begeistern sollte, wird uns die Reminiscenz an das Modell frostig anwehen.”<sup>341</sup>

In den Kunstkritiken der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts finden sich Beschreibungen historischer Vorgänge, die mit dem Topos *Weltgeist* erfaßt werden (s. auch zu diesem Topos Abschnitt 2.1.4). In der Besprechung von Kopien Friedrich Overbecks nach Motiven Raphaels fordert der Verfasser des Berichts zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1836 eine Verbindung von Körper und Geist im Gemälde (s. Zitat 2.17) und Historienmalerei, die sich “in den Spuren des dahin schreitenden oder scheinbar zurücksinkenden Weltgeistes”<sup>342</sup> entwickelt.

#### e) Kunst und Begabung

Das Kriterium von handwerklichen und geistigen Eigenschaften, der Topos *Kunst und Begabung*, das seit dem 18. Jahrhundert bei Lob und Tadel des Künstlers und Werkes zu finden ist, läßt sich im 19. Jahrhundert weiterhin nachweisen. Bei Fiorillos Bemerkungen zur zeitgenössischen Kunst, Kunstkritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN und Kunstkritiken im Vormärz wird im Vergleich der Eigenschaften künstlerisches Handwerk und Begabung die Bewertung der Technik des Kunstwerkes vernachlässigt. Stattdessen werden bei diesen Kritiken abstrakte Eigenschaften mit Ausdrücken wie ‘Zauber’, ‘Wahrheit’ und ‘Leben’ des Kunstwerkes als mimetische Eigenschaften des Werkes hervorgehoben, die mit regelrechten Formeln des Verzichtes auf technische Analyse des Kunstwerkes und seiner Bestandteile einher gehen.

Fiorillos Bemerkung, bei ausgestellten Gemälden, “vom Technischen” nicht zu reden, mit der Begründung, daß dies dem “größte[n] Theil”<sup>343</sup> unverständlich bliebe, repräsentiert den in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts aufkommenden Verzicht technischer Analyse und die Ablehnung der Deskription der Gemälde mittels der in der Kunstkritik des späten 18. Jahrhunderts beliebten formalen Bestandteile der Malerei.

---

<sup>341</sup> Duller: *Die Gemälde-Ausstellung*. S. 511 [1835-1]

<sup>342</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 192. S. 765 [1836-2]

<sup>343</sup> Fiorillo: *Blick auf den gegenwärtigen Zustand*. S. 104 [1820-1]

Der Topos *Kunst und Begabung* wird zur Trennung von Kunsthandwerk und bildender Kunst wie auch bei dem Lob von Fleiß und Genie des Künstlers hervorgehoben. So lobt das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN das Gemälde *Orpheus in der Unterwelt* von Gareis, das “für sein Genie, wie für seinen Fleiß und überhaupt das Gerechte der Hoffnungen, welche sich die Kunst von diesem Künstler seit seiner frühesten Jugend gemacht hat”, bürgt.<sup>344</sup> Die Erfindung gilt in Schadows Briefen über die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1806 als Bereich, dem das Genie des Künstlers zugeordnet ist. Als Ort der Erfindung von Gemälden einer “höhere[n] Kunst”, “die nicht bloß als Handlangerin und dienende Zofe”<sup>345</sup> des Kunsthandwerkes gebraucht werden darf, wird das Genie genannt:

“Denn in der Erfindung und Anordnung einer solchen Composition sollte sich das schaffende, also ächt poetische Genie des Künstlers am herrlichsten verklären.”<sup>346</sup>

Die Ablehnung von Analysen der künstlerischen Technik wird auch in den Bemerkungen der Kunstkritiker zu einzelnen Werken hervorgehoben. Im Bericht über die Ausstellung von Historienbildern Gerhard Küngelgens in Dresden schreibt eine anonyme Verfasserin im Jahre 1810:

“Zuerst führe ich Sie zu Gerhard von Küngelgen. Vergessen sie es aber nicht, nur was ich sah, und wie ich es sah, vermag ich zu erzählen, auf eigentliche Kunsturtheile aufgestützt, mit technischen Ausdrücken kann ich mich nicht einlassen. Überdies glaube ich, der schöne Zweck der heiligen Kunst sey nicht, eigentliche Kunsturtheile zu befriedigen, sondern vielmehr stille einfache Gemüther zu beseligen, die sich ohne Krittellei ihrem Zauber hingeben.”<sup>347</sup>

Für das Gemälde *Der Erlkönig* von Ferdinand Hartmann wird bei der Besprechung der Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1812 ebenfalls ausdrücklich auf eine Analyse von technischen Eigenschaften verzichtet. Der Verfasser verweist auf sein Gefühl als Kriterium der Wertung:

“Wenn der Maler wie der Dichter das Herz trifft, so ist Wahrheit und Leben in der Dichtung. Das Urtheil der Kritiker wird dann nur am Technischen hinstreifen.”<sup>348</sup>

Der Berichterstatte zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1814 bemerkt zum Gemälde *Undine* von Moritz Retzsch in Anschluß an dessen Bewertung:

“Doch weg mit diesen Kleinigkeiten! Das ganze Bild beweis't das seltene poetische Talent seines Urhebers, und der Schöpfer der Undine muß sich freuen, wenn er sich so verstanden sieht.”<sup>349</sup>

---

<sup>344</sup> Anonymus: *Über die Dresdner*. S. 258 [1803-1]

<sup>345</sup> [Schadow]: *Briefe über die Berliner*. S. 134 [1807-3]

<sup>346</sup> [Schadow]: *Briefe über die Berliner*. S. 135 [1807-3]

<sup>347</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Kügelgen*. S. 683 [1810-2]

<sup>348</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 318 [1812-1]

<sup>349</sup> Anonymus: *Die Kunstausstellung in Dresden*. S. 349 [1814-1]

Zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1834 veröffentlicht das MUSEUM eine Kritik, deren Verfasser ablehnt, bei der deutschen Malerei das “Technische” als Kriterium heranzuziehen:

“Es gilt nicht mehr, in irgend einem heiligen oder historischen Motiv ein Vehikel technisch ausgezeichneter Darstellung (...) zu gewinnen. (...) Wir Publikum haben zu unsern Malern das Vertrauen, dass sie alles Technische, Farbe, Zeichnung, Perspektive, Arrangement und wie es sonst heissen mag, gar wohl verstehen und vielfach überlegt haben werden.”<sup>350</sup>

Lessings Gemälde *Hussitenpredigt* erfüllt für die MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE die handwerkliche Virtuosität, die auf der Beherrschung von technischen Grundlagen beruht. Ausdrücklich verzichtet der Verfasser auf die Erörterung von technischen Qualitäten:

“Alles, was noch von Zeichnung, Färbung, Gewandung oder siegender Wahrheit des Einzelnen zu sagen wäre, muß bei solchem Künstler und solchem Gehalt als ein zu Erlassendes erscheinen (...).”<sup>351</sup>

Im Bericht zur Hamburger Kunstaussstellung des Jahres 1837 beruft sich der Verfasser in der Einleitung auf den “innern Sinne” für die Belehrung durch Kunstwerke:

“Ohne eine rein didactische Tendenz zu verfolgen, bezwecken vorliegende Blätter, gewissermaßen Hand in Hand mit dem Beschauer, den Standpunkt zu ermitteln, von welchem aus die Werke der Kunst von dem innern Sinne aufgenommen sein wollen.”<sup>352</sup>

## 2.2.2 Dichtung und Malerei

Die Kunstkritik der Kulturjournale, die sich Historienbildern des Spätklassizismus und Biedermeiers widmen, verwendet Vergleiche von Dichtung und Malerei. Die ‘ut pictura poesis’-Formel wird zur Bewertung der bildenden Kunst in zeitgenössischen Kommentaren variiert. Bei den Besprechungen im JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN und in der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE wird dieser Vergleich mit dem Verweis auf Horaz und die Beschreibung poetischer Eigenschaften des Gemäldes erörtert. Im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1810 wird bei Küniglgens Historienbildern auf die Aufgabe des Kunstrichters verwiesen:

“Es ist wahr, Horaz erlaubt dem Dichter, Maler zu seyn –“ut pictura poesis” -; allein es gilt nicht überall von den Malern: ut poesis pictura. Boileau’s bekannte Worte finden daher wohl auch hier eine Anwendung: il est des objects que l’art judicieux doit offrir à l’oreille et reculer des yeux.”<sup>353</sup>

---

<sup>350</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 111 [1834-1]

<sup>351</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstaussstellung*. In: MS; 1836. Nr. 198. S. 790 [1836-2]

<sup>352</sup> Anonymus: *Die Hamburger Kunstaussstellung*. S. 21 [1837-1]

<sup>353</sup> Anonymus: *Kunst-Ausstellung*. S. 304 [1810-3]

Im Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1804 wird der “Action” des Redners die Zeichnung des Malers gegenübergestellt, deren Grundlage ein “gutes, verständig abgefaßtes, nach vollendeteren Mustern zusammengesetztes Zeichenbild” ist.<sup>354</sup> Nachahmung des literarischen Motivs, Beseelung des Gemäldes durch den Dichter und die “Beobachtung der attischen Sitte”, werden als Kriterien des Lobes bei der Rezeption antiker literarischer Motive in der Besprechung von historischen und allegorischen Gemälden der Dresdner Kunstausstellung im März 1812 genannt.<sup>355</sup> Bei der Bewertung eines Gemälde von Veit Hans Schnorr nach Christoph Martin Wielands Roman *Aristipp* werden Seele und Lächeln des Dichters und die Gratien als Quelle von “Erfindung” und “Ausführung” des Gemäldes genannt:

“Daß die Figuren ein Meister (...) gezeichnet hat, darf ich nicht erst bemerken. Wieland selbst und seine unsterblichen Schwestern, die Gratien, scheinen Erfindung und Ausführung mit ihrem Lächeln beseelt zu haben.”<sup>356</sup>

In der Erzählung werden die Topoi *Schönheit* und *Geist* in der Lais personifiziert. (s. auch Zitat 2.18)

Zwischen historischer und poetischer Form der Rezeption von Gemälden unterscheidet Carl Friedrich Rumohr im Bericht zur Münchner Kunstausstellung des Jahres 1814. Während der Sinn für Historisches mit Werken, die “in ein hohes Alterthum des Menschengeschlechts” zurückversetzen, gefördert wird, ist die “poetische Auffassung” eines Werkes durch “Neuheit der Erfindung”, “Schönheit des Styls” und “Tiefe der Empfindung” gekennzeichnet.<sup>357</sup> Friedrich Matthais Gemälde *Semin und Semira*, das nach dem Gedicht *Ein Gemälde aus der Sintflut* von Salomon Gessner entstand, wird vom JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN hinsichtlich der Entsprechung von bildender Kunst und Dichtung Salomon Gessners bewertet.<sup>358</sup>

---

Der Verfasser beruft sich hier neben Horaz auch auf den französischen Schriftsteller Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Vgl. auch zum Stellenwert Boileaus als Kritiker die Ausführungen in George Saintsbury's *History of Criticism*. In: Curtius: EL. S. 270

<sup>354</sup> [Schadow, Johann Gottfried]: *Briefe über die Berliner Kunstausstellung vom Jahr 1806* (Fortsetzung des zweiten Briefs). In: NTM; 1807. 4. St. S. 300 [1807-4]

Das Schreiben des Bildhauers Schadow widmet sich ausführlich der zeitgenössischen Plastik, einer in der zeitgenössischen Kunstkritik hinter der Malerei zurücktretenden Kunstgattung.

<sup>355</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 325 [1812-1]

<sup>356</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 325 [1812-1]

<sup>357</sup> Rumohr: *Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung*. S. 13 [1815-1]

<sup>358</sup> Anonymus: *Etwas über die diesjährige Dresdner Kunstausstellung*. In: JLM; 1805. 20. Bd. S. 293f. [1805-1]

Schrecken, Entsetzen und Gräßlichkeit innerhalb der beschriebenen Handlung und die Gräßlichkeit des “Bildes” werden zur Erzählung und formalen Bewertung des Historienbildes *Die Ermordung des Egisthus durch den Orest* von Matthai genutzt. Das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN vermerkt über das Gemälde: “So gräßlich auch der Gegenstand des Bildes ist, so erhält es doch allgemeinen Beifall.”<sup>359</sup> Im folgenden nennt der Verfasser die Affekte Schrecken und Entsetzen der dargestellten Personen als Wirkungen, die sich auch auf den Betrachter übertragen. (s. Zitat 2.19)

Für die Gattungsfrage von Gemälden, insbesondere die Grenze zwischen Historienbild und Genre, wird die poetische Qualität des Gemäldes im Bericht über die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 als Kriterium des Historienbildes herangezogen. Das historische Bild ist mit dem “Vorzug der poetischen Tiefe” gekennzeichnet, “da doch den Maler, den mit aller technischen Befähigung ausgestatteten, erst das poetische Vermögen zum Künstler macht.”<sup>360</sup> Die Vollendung der Dichtung durch die Malerei, bei der “denn freilich die Intention des Dichters oft verloren geht”<sup>361</sup>, wird im Bericht zur Hannoveraner Kunstausstellung des Jahres 1835 bei der Besprechung eines Gemäldes nach dem Gedicht *Die Vätergruft* von Ludwig von Uhland gefordert (s. auch Zitat 2.19 und Abb. 2):

“Was der Dichter nur andeutete, soll der Maler ausführen, was jener nur a h n e n läßt, sollen wir bei diesem s c h a u e n; des Dichters nur halb gesprochenes Wort soll der Maler bekleiden mit Fleisch und Bein, soll ihm Boden und Wirklichkeit geben.”<sup>362</sup>

Ein Beispiel für den Vergleich von Künstler und Werk hinsichtlich der Affekte ist die Besprechung von Bendemanns Gemälde *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* im PHÖNIX und in der MITTERNACHTSZEITUNG FÜR GEBILDETE STÄNDE. Wihl schließt dem Bericht zur Düsseldorfer Kunstausstellung eine Charakterisierung Bendemanns an. “Schmerz ist der Hauptausdruck in seinem Gesichte; Schmerz ist der Grundzug seiner Poesie”.<sup>363</sup> Wihl verwendet bei dieser Beschreibung die typischen Kennzeichen der dargestellten Person des Gemäldes. Die Übereinstimmung des Gemäldes mit der literarischen Vorlage lobt die Mitternachtszeitung im Bericht über die Berliner Kunstausstellung:

---

<sup>359</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden*. In: JLM; 1807. 22. Bd. S. 237 [1807-1]

<sup>360</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 147 [1834-1]

<sup>361</sup> Anonymus: *Erster Artikel*. S. 8 [1835-3]

<sup>362</sup> Anonymus: *Erster Artikel*. S. 7 [1835-3]

<sup>363</sup> Wihl, L.: *Aus Düsseldorf*. In: P; 1835. Nr. 196. S. 783 [1835-2]

“Der Künstler hat sich genau an den prophetischen Dichter angeschlossen, dessen mächtiger, vom tiefsten Schmerz und Zerschlagenheit bis zum stärksten Hohn und Rachedgedanken aufsteigender Redestrom, uns durch alle Szenen zu führen weiß, die das Zusammensinken solcher Herrlichkeit begleiten.”<sup>364</sup>

#### a) **Literatur als Vorlage der Malerei – Goethe-Rezeption der Kunstkritik**

Der Einfluß von Dichtung Johann Wolfgang Goethes auf die Kunstkritik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts spiegelt sich in der Kunstkritik der Kulturjournale *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN* und *NEUER TEUTSCHER MERKUR* wider. So werden zeitgenössische Dichtungen Goethes neben antiken Motiven gleichermaßen von Malern als Motive aufgegriffen und in den Besprechungen im Dichtungszitat wiedergegeben.

Der Einfluß Goethes auf die Förderung der bildenden Kunst mit den jährlich veranstalteten Weimarer Kunstaussstellungen stellt dabei ein Projekt der auf ein öffentliches Publikum ausgerichteten Verbreitung von Kunst der Antike dar. Die Gestaltung der Schriften, die Johann Wolfgang Goethe zwischen 1799 und 1805 zu den Weimarer Kunstaussstellungen verfaßt, sind für den Aufbau der Kunstkritiken im *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN* äußerst einflußreich.

Goethe setzt hier das Verfahren der Erzählung von antiken mythischen Vorstellungen ein, das auch das Journal des Luxus neben historischen Quellenvergleichen verwendet. Die Artikel Goethes beinhalten Beschreibungen von antiken griechischen Stoffen des Mythos und Dichtungen, die als Thema der Preisaufgaben dienen. Im Bericht zur Dresdner Kunstaussstellung des Jahres 1804, die laut Bericht des *JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN* “mit der ermatteten Kunst gleichen Schritt” hält, fragt der Verfasser des Ausstellungsberichtes:

“Es steht zu erwarten, ob Göthe’s glühender und unschätzbare Eifer, es dahin bringen werde, etwas besseres sogleich von dem Punkte, worauf die bildende Kunst sich jetzt befindet, ausgehen zu lassen, oder ob der Keim zu dem Bessern, erst in der gänzlichen Betrachtung des bestehenden liege?”<sup>365</sup>

---

<sup>364</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstaussstellung*. In: MS; 1836. Nr. 198. S. 790f. [1836-2]

<sup>365</sup> Anonymus: *Erinnerungen aus der Dresdner*. S. 228 [1804-1]

Vgl. auch zum Goethe-Bild in der Literaturkritik der Weimarer Klassik: Schmiedt, Helmut: *Die Wiederkehr der Weimarer Klassik in den Kommentaren ihrer Kritiker*. In: WW; 1996. 46. Jg. H. 1. S. 20-31

In einer Schrift zur Weimarer Kunstausstellung des Jahres 1802 wird von Goethe der Vergleich zwischen der Gestaltung eines künstlerischen Motivs einerseits durch die Dichtung, andererseits durch die Geschichtsschreibung vorgenommen. Goethe macht für die antike Kunst eine Wirkung von Kräften der Natur geltend, die durch die Nachahmung von Künsten untereinander abgelöst wird:

“Empfängt nun späterhin der bildende Künstler seinen Stoff vom Dichter oder Geschichtsscheiber, so findet er sich in beiden Fällen verkürzt; denn in jedem Fall ist es schwer die reine Sage aus der poetischen Bearbeitung wiederherzustellen und in diesem schwer zu beurteilen, ob man statt einer einfachen plastischen Tat eine zusammengesetzte Begebenheit wähle, welche eigentlich nicht gebildet werden kann.”<sup>366</sup>

Das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN veröffentlicht Besprechungen von Gemälden, die Motive der Dichtung Goethes darstellen. Neben der zweimaligen Besprechung des *Ganymed* von Küniglen, die jeweils mit Dichtungszitaten ergänzt wird, ist Ferdinand Hartmanns Gemälde *Der Erlkönig* mit der Gegenüberstellung von Bildbeschreibung und Idealballade Goethes unter den Besprechungen von literarischen Motiven Goethes vertreten. Die Verknüpfung von Erzählung der Handlung und Dichtungs zitat wird auch hier zur Beschreibung genutzt:

“Schon hat das Kind das lockende Gespenst erblickt, und fern jenseits der alten grauen Weiden, nahe beim Erlenbusche, “am düstern Ort” unter der Felswand, des Erlkönigs Töchter und ihren nächtlichen Reihn. Da faßt der Alte mit kalter Hand das Kind.

“Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an! Erlkönig hat mir ein Leids gethan! -“<sup>367</sup>

Für das Lob des Gemäldes wegen seiner dichterischen Wahrheit nennt der Berichterstatter eigenes “Gefühl” und den “Eindruck” anderer Betrachter:

“Man sieht und fühlt im Bilde die Ballade des Dichters.”<sup>368</sup>

## **b) Die Elegien Friedrich Thierschs**

Eine besondere literarische Form in der Kunstkritik der Romantik bilden die Elegien Friedrich Thierschs, mit denen DER NEUE TEUTSCHE MERKUR sich von der Prosaform der Kunstkritiken anlässlich der Dresdner Kunstausstellung im Jahre 1807 löst. Blickt man auf die analytische Sichtweise, die Merck in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts in der Kunstkritik dieses Journals einführte, so stellen Thierschs Elegien ein Beispiel des Verzichts auf Prosarezeption antiker Motive im späten Klassizismus dar. Sie sind ein Beispiel der

---

<sup>366</sup> Goethe: *Weimarisches Kunstausstellung*. S. 357 [1803-4]

<sup>367</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 317 [1812-1]

<sup>368</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 318 [1812-1]

Variation formaler Strukturen und Inhalte bei der Besprechung von Historiengemälden in der Kunstkritik.

Bei den zeitgenössischen Kritiken des *JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN* und des *NEUEN TEUTSCHEN MERKURS* sind Vergleiche von Dichtung und Malerei und Zitate von antiken und zeitgenössischen Quellen der Dichtung eingebunden in die Reflexion zeitgenössischer kultureller und politischer Strömungen. Thierschs Elegien lassen den zeitgenössischen kulturkritischen Kommentar in der Kunstkritik unberücksichtigt. Konsequenterweise die Form der lyrischen Gattung Elegie einhaltend, wird die Einleitung des Ausstellungsberichtes zum Motiv der Klagedichtung. Ebenso kennzeichnend für den das Kunstwerk beschreibenden Aufbau der Elegien von Thiersch ist das Fehlen kunstkritischer Reflexion und Bewertung bei den Werkbeschreibungen ausgestelltter Gemälde.

Thierschs Einleitung der Klagedieder über die Vergänglichkeit entsprechen der Zeitklage, die - wie wir bei der Rezeption des Gemäldes *Hektor Rückkehr nach der Schlacht um Troja* aufzeigten - erzählte Klischees und zeitgenössischen Kommentar verbindet. Insbesondere das *JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN* verwendet bei der Beschreibung von historischen Schlachtengemälden das Verfahren der Verknüpfung von Erzählung und Beschreibung historischer Geschichten, bei dem zwischen Erzählung und Beschreibung der Gegenwart verwiesen wird. Die Elegien verzichten auf diese Verweise zwischen erzählter Geschichte und Beschreibung von Ereignissen der Gegenwart. Doch finden sich Entsprechungen zu Topoi der in Prosa gehaltenen Kunstkritik. Die Beschreibung des nachzuahmenden Vorbildes der Natur, der Vergleich von Vegetation und Kunst und der Blick des Betrachters sind in der Einleitung der Elegien auf die Dresdner Kunstaussstellung von 1807 Variationen der Topoi *Natur*, *Vegetation* und *Auge*:

*Oeffnet den Saal, wo die Kunst im unendlichen Reich der Gestaltung  
Gleich dem erschaffenden Wehn über dem Schoos der Natur  
Neu dem erstaunenden Blick aufschloß die Gebiete der Schöpfung  
Wo sich Blüthen und Seyn wiegen im Wechselumfang,  
Daß der Gestalt urtheilige Form aufgehet in Klarheit  
Und in die Heimathöhn schwebet das göttliche Bild.  
Horch! Es ertönet Getöß endlos wie von kommender Heerschaar,  
Sanft durchweht von dem Klang ahnender Lieb und Geduld.  
Himmliche schweben herab und gezückt den entsetzlichen Mordstrahl  
Stürmet der Rache Gewalt neben dem heiligen Zug.<sup>369</sup>*

---

<sup>369</sup> Thiersch, Fr[iedrich Wilhelm]: *Die Ausstellung der Kunstwerke zu Dresden im Jahre 1807*. In: NTM; 1807. Bd. 2. S. 65-67 [1807-5]  
Thiersch war Altphilologe in Göttingen und Mitglied der Akademie der Wissenschaften in München. Vgl.: Starnes (Hrsg.): *Der Teutsche Merkur*. S. 530. Mit den Elegien wird, wie B.[öttiger ?] anmerkt, beabsichtigt, an die Tradition des gedichteten Gemäldes anzuschließen. Dieser bemerkt

Die letzten vier Verse der Einleitung korrespondieren inhaltlich mit den Kriterien der Bewertung von Historienbildern in der Prosakritik des *JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN*, die methodisch begründete Erörterung von Urteilen gegenüber der Empfindung des Herzens und Liebe zur Kunst abgrenzt. (vgl. auch Abschnitt 2.2.1e). In Thiersch Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1807 wird das Gemälde *Adonis* von Gerhard Küngelgen in Form einer Elegie beschreiben. Schönheit und Vergänglichkeit der Natur werden zwar anhand der mythischen Gestalt Adonis personifiziert. Der Verweis auf außerhalb des Mythos Liegendes bleibt bei der Klage des Jünglings im Hain und Anrufung der Göttin jedoch unausgesprochen.

*Hörst du im leisaufathmenden Ton wehklagen den Jüngling?  
 Ach du erhebest umsonst, lieblicher Knabe, den Arm  
 Und den erloschenen Blick: in der Gründ' entlegenem Dickig  
 Ruft dein sterbender Laut nimmer die Göttin herab.  
 Wehe! warum trieb dich zu der schrecklichen Dedo die Jagdlust  
 Wo Waldthiere geheim harren des Fangs im Gestripp.  
 Dich einsamen, da ganz du erschienst in so süßer Enthüllung  
 Spähte der Eber und hebt rasch den zerreißenden Zahn.  
 Weh! er entflieht, ihm träuft dein Blut vom geöffneten Rachen!  
 Ach und zu tödtlichem Fall stürzt die Göttergestalt,  
 Gießet den Purpurquell von den blühenden Hüft in den Haingrund  
 Und im erhobenen Blick stirbt der entschwindende Strahl;  
 Weh dir! noch ein kurzer Moment, dann drückt die Vernichtung  
 Die den erkaltenden Kuß auf den geschlossenen Mund.  
 Dann stirbt ewig das Herz in der Brust süßathmender Wallung  
 Und an dem Antlitz schwebt nimmt das Lächeln dahin,  
 Welches so mild wie der kommende Tag in die Blumen der Flur schien,  
 Selbst in der Huldgöttin weckte das heilige Weh.  
 Ach! und du hast noch nie von der Lieb' umdufteter Anmuth,  
 Nie von der himmlischen Lust tüppiger Blume gepflückt,  
 Die am ambosichchen Busen die liebliche Aphrogeneia,  
 Und in dem brautlichen Kuß nährte dem reifenden Freund.  
 Weint ihr Lüft' in dem schweigenden Grund, von den Wipfeln des Eichwalds  
 Schwebet Dryaden herab, singend den Todtengesang,  
 Hebt den erbebenden Geist aus Anmuth duftender Jugend,  
 Leitet den Knaben gelind unter die Schatten herab.<sup>370</sup>*

---

jedoch, daß kein "Dichter (...) im Ernste die Thorheit begehen (...) wird, beschreibende Gedichte von Gemälden klimpern zu wollen. Da müßte denn sogar schon unsers Lessings Lection ganz verloren und vergessen seyn." S. 65

<sup>370</sup> Thiersch, Fr[iedrich Wilhelm]: *Die Ausstellung der Kunstwerke zu Dresden im Jahre 1807*. In: NTM; 1807. Bd. 2. S. 67-69 [1807-5]

Im letzten Teil des Berichtes erscheinen Elegien auf Hartmanns *Orestes von den Eumeniden überfallen* von Ferdinand Hartmann und *Tivoli* von Kaatz. Vgl.: Thiersch, F[riedrich Wilhelm]: *Auf die Ausstellung der Kunstwerke zu Dresden 1807*. In: NTM; 1907. Bd. 3. S. 186f. [1807-6]

## **Exkurs II: Tod des Künstlers und Leben des Kunstwerkes**

In den Kunstkritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN wird der Dank des Kritikers an den Künstler für das Kunstwerk und der Nachruf auf Künstler regelmäßig ausgesprochen. Diese Dankesformeln, in denen Auflösung des Handwerklichen durch das Genie des Künstlers und die Verkörperung des Künstlers im Kunstwerk thematisiert werden, schließen sich den Bildbesprechungen an oder werden als Lobgedicht auf den Künstler gestaltet. So schließt das JOURNAL DES LUXUS UND DER MODEN im Jahre 1808 dem Ausstellungsbericht als Nachruf zum Tode von Jakob Mechau ein Gedicht an:

*Heil uns, er war ein Mann, strenge in der Kunst!  
Heil ihm, er war rechtlich, gut und milde im Leben!  
Ihn, den Lebenden, den Todten  
Nimmt entzückt die Nachwelt auf.*<sup>371</sup>

Die Personifizierung des Kunstwerkes und der Vergleich von Kunst und Natur schließen eine Vorstellung der Entwicklung von Schöpfung, Leben und Tod des Kunstwerkes ein. 1810 bemerkt der Verfasser des Ausstellungsberichts zur Dresdner Kunstausstellung:

“Die Kunst richtet ihre Werke selbst, und es giebt auch in dieser Ausstellung manches Kunstwerk, das für sich selbst sprechen und alle Kritik überleben wird.”<sup>372</sup>

Der Bericht zur Dresdner Kunstausstellung des Jahres 1812 bemerkt zu Lob und Tadel eines Werkes:

“Die Kritik machte der Künstler für sich im Stillen, oder statt seiner – die Zeit. Das Lob der Kunst aber soll im Munde des Laien nicht warten, bis der Meister todt ist; es soll sich nur so aussprechen, als ob er längst todt sey.”<sup>373</sup>

### **c) Wahrheit**

Der Topos *Wahrheit* wird in Kunstkritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN, dem Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 und einer Kritik zur Frankfurter Kunstausstellung von 1835 zum Vergleich von literarischer Überlieferung und Malerei genutzt.

---

<sup>371</sup> Anonymus: *Kunst-Ausstellung*. S. 335 [1808-1]

<sup>372</sup> Anonymus: *Kunstaussstellung in Dresden*. S. 300 [1810-3]

<sup>373</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 312f. [1812-1]

Bei dem Gemälde *Diana mit dem schlafenden Endymion* von Pochmann kritisiert der Berichterstatter des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN “das Fehlerhafte dieser Composition” und schlägt eine Darstellung der Gruppe vor, die “ungleich mehr Wahrheit” aufweist.<sup>374</sup>

In der Bildbeschreibung von Hartmanns *Maria* wird die Erzählung der Handlung des Gemäldes mit dem Topos *Wahrheit* verknüpft. (s. Zitat 2.10) Das Gemälde *Maria am Grab Christi* von Hartmann, das auf der Dresdner Gemäldeausstellung von 1807 ausgestellt wird, lobt der Verfasser des Ausstellungsberichtes aufgrund der Mimik der Dargestellten, die “das Leben für den Augenblick fesselt” und “unmöglich mit mehrerer Wahrheit dargestellt werden könne.”<sup>375</sup>

Die dichterische Wahrheit des Gemäldes *Der Erlkönig* von Hartmann, das auf der Dresdner Kunstausstellung von 1812 ausgestellt wird, erörtert der Kritiker mit dem Vergleich von Dichtung und Malerei:

“Daß sie [die Komposition; d. V.] dichterische Wahrheit habe, beweist mir mein Gefühl und der Eindruck, den ich an den Umstehenden wahrnahm. Man sieht und fühlt im Bilde die Ballade des Dichters. Der Nichtkenner darf hier entscheiden. Wenn der Maler wie der Dichter das Herz trifft, so ist Wahrheit und Leben in der Dichtung.”<sup>376</sup>

In Kunstkritiken des Vormärz wird der Topos *Wahrheit* als Kriterium der Faktizität von historischen Darstellungen eingesetzt, bei der die Kunstkritiker Vergleiche zwischen Dichtung, Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit aufgreifen. In einer Sentenz weist Duller anlässlich der Frankfurter Kunstausstellung des Jahres 1835 in der Zeitschrift PHÖNIX auf die Parallele zwischen Kunst und Leben hin:

“Man kann in der Kunst eben so gut wie im Leben nie streng und unerbittlich genug gegen die Luege sein.”<sup>377</sup>

Der Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 kommentiert Karl Begas’ Gemälde *Bergpredigt* mit dem Vergleich von Darstellung und Wahrheit von nachzuahmenden Personen. (s. Zitat 2.11) Die Vergleiche von Faktizität und Wahrheit, die in der Kunstkritik des Vormärz zur Gegenüberstellung von Typen der Malerei, der Literatur und der Gegenwart verwendet werden, gehen einher mit der Erörterung mimetischer

---

<sup>374</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstausstellung*. S. 346 [1806-1]

<sup>375</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden*. S. 368 [1807-2]

<sup>376</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 318 [1812-1]

<sup>377</sup> Duller: *Die Gemälde-Ausstellung*. S. 523 [1835-1]

Funktionen von Malerei anhand des Topos *Faktum*. (vgl. auch den zur gleichen Zeit auftretenden Topos *Faktum*. Abschnitt 2.1.5)

### 3 Die Topik der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

#### 3.1 Verknüpfung von konstanten und neuen Topoi

##### 3.1.1 Oberfläche, Tiefe und Innerlichkeit

Die Topoi *Oberfläche*, *Tiefe* und *Innerlichkeit* lassen sich in Jakob Burckhardts Kunstkritik aus dem Jahre 1842, in Einleitungen von Berichten zu Kunstausstellungen der 30er und 50er Jahre und bei der Besprechung des Gemäldes *Flucht nach Ägypten* Fritz von Uhdes aus dem Berliner Salon von 1891 aufzeigen. Es handelt sich hier um abstrakte Formen der Beschreibung von Historienbildern, in denen Topoi der Nachahmung und die Vorstellung des künstlerischen Genies vermittelt werden.

Das "Gebiet der Innerlichkeit" wird vom Berichterstatter der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1836 als Ort der Kunst bezeichnet. (s. Zitat 3.1) Im Schreiben zur Berliner Kunstausstellung von 1842 bemerkt Jakob Burckhardt, daß der deutschen Kunst "bei aller jugendlicher Lebenskraft doch der dramatisch-historische Athem bisher mangelte", der "nun in einer weiten Scala, vom großartigsten Tiefsinn bis zur albernen Spielerei, vor unsren Augen liegt."<sup>378</sup> Die formale Beschreibung von Historienbildern mit den Eigenschaften Innerlichkeit und Äußerlichkeit findet sich bei dem Lob von handwerklichen Qualitäten und Begabung des Künstlers. Zur Düsseldorfer Kunstausstellung des Jahres 1857 stellt die Zeitschrift DEUTSCHES KUNSTBLATT fest, daß das "Streben nach Bravour und bloßer äußerlicher Virtuosität" der letzten Jahre durch ein "auf den klaren Ausdruck des geistigen Gehaltes gerichtetes Streben"<sup>379</sup> überwunden sei. Das Schreiben zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 beinhaltet den formalen Vergleich der "Innerlichkeit" von Kunst mit der Gestaltung der Natur. Die Naturbeschreibung dient zur Beschreibung des Künstlers. (s. Zitat 3.2)

In der Besprechung des Gemäldes *Prinz Waldemar in der Schlacht bei Feroschuhur* von Hermann Kretschmer im DEUTSCHEN KUNSTBLATT des Jahres 1852 werden bei der Erzählung des historischen Ereignisses Eigenschaften des Herrscherlobes eingesetzt. Diese Eigenschaften des Herrscherlobes, mit dem der Prinz als beseelt vom kriegerischen Geist

---

<sup>378</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. Nr. 1. S. 1 [1842-1]

<sup>379</sup> Anonymus: *Die letzte Kunstausstellung zu Düsseldorf*. In: DK; 1857. 8. Jg. Nr. 2. S. 9-12 und DK; 1857. 8. Jg. Nr. 3. S. 17 -20. Zitat S. 9 [1857-1]

und ausgezeichnet durch bewiesenen Mut, hohe Gesinnung und angeborene Liebenswürdigkeit gekennzeichnet wird, sind Bestandteile der Erzählung mittels Beschreibung der im Gemälde dargestellten Handlung. Abschließend erwähnt der Verfasser in der Bewertung, daß “bei der Ausführung des g e g e b e n e n Momentes der Künstler ausserordentliche Schwierigkeiten zu überwinden hatte.”<sup>380</sup> Schöpfung des Künstlers und Nachahmung des Bildes vergleicht der Kritiker: “Wir dürfen an ein so von außen bedingtes Bild nicht denselben Maasstab legen, wie an eine frei aus dem Inneren des Künstlers hervorgegangene, selbst geistig erfasste, rein innerlich durchgearbeitete Schöpfung.”<sup>381</sup>

Ein Berichterstatter zur Berliner Kunstaussstellung des Jahres 1854 bezeichnet die ausgestellten Werke als “Arbeiten, welche in geistloser, flacher Aufnahme eines dem eignen Innern fremden Inhaltes (...) bis an das äußerste Ziel des zu Ertragenden gehen.”<sup>382</sup> Der Verfasser führt als Beispiel dieser Einschätzung die Qualität der formalen Gestaltung des Gemälde *Christus und Maria Magdalena bei dem Pharisäer Simon* von Karl Wilhelm Gentz an. (s. Zitat 3.3) Im Bericht zur Ausstellung der *Flucht nach Ägypten* und einer Madonnendarstellung Uhdes im Berliner Salon von 1891 bemerkt Otto Bierbaum, daß “nur jene sonderbaren Idealisten, die einen so schönen Namen und doch die schlechte Angewohnheit haben, immer am Aeüßerlichsten des Aeüßerlichen kleben (...) bleiben.”<sup>383</sup> Anhand der Bildbeschreibung wird dieser Vorwurf in Form des Vergleiches der Handlung von Personen innerhalb des Gemäldes mit Personen, die der Kritiker nennt, wiederholt. (s. Zitat 3.4)

---

<sup>380</sup> Weiss, H.: *Prinz Waldemar in der Schlacht von Feroschuhur. Oelgemälde von H. Kretschmer*. In: DK; 1852. 2. Jg. Nr. 10. S. 84 [1852-3]

Der Vorwurf der Kritik, nicht den Idealen des Herrscherlobs in den Darstellungen zu folgen, führt zur Qualifikation als historisches Genrebild. Vgl. die Besprechung von einem Gemäldezyklus Friedrichs des Großen von Adolph Menzel (In: [1856-1] S. 116) und Max von Schwinds Gemälde *Kaiser Rudolph* (In: [1857-3]. S. 232), die diese Gattungsfrage mit der Darstellung des Herrschers verbinden.

<sup>381</sup> Weiss: *Prinz Waldemar in der Schlacht von Feroschuhur*. S. 84 [1852-3]

<sup>382</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstaussstellung*. In: DK; 1854. Nr. 40. 5. Jg. S. 351-352. DK; 1854. 5. Jg. Nr. 41. S. 363-364 [1854-1]. Zitat S. 363

<sup>383</sup> Bierbaum, Julius: *Vom Münchner Salon*. In: MFL; 1891. 60. Jg. Nr. 32. S. 499-500. MFL; 1891. 60. Jg. Nr. 40. S. 629-632. Zitat S. 631 [1891-1]

### 3.1.2 Kunst und Nation

Friedrich Pechts Kunstberichterstattungen in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts sind Beispiele für die Verwendung des Topos *Nation* bei der Auseinandersetzung der Kunstkritik mit internationalen Kunstströmungen.<sup>384</sup> Exemplarisch werden im folgenden aus den Besprechungen Pechts, in denen der Topos *Nation* zur Bewertung und Beschreibung von zeitgenössischer Kunst herangezogen wird, die Bildbeschreibungen von Ferdinand Kellers Gemälde *Die klassischen und die romantischen Künste* (Abb. 10) und Wilhelm Lindenschmidts *Einzug Alarichs in Rom* erörtert.

Der zeitliche strukturelle Gegensatz in den beiden Friesen des Gemäldes *Die klassischen und die romantischen Künste* von Ferdinand Keller, das die Zeitschrift *DIE KUNST FÜR ALLE* in der Ausgabe des Jahres 1886 veröffentlicht, wird als Gegensatz von Antike und Gegenwart zur Beurteilung des Gemäldes genutzt. Nicht zuletzt beruft sich Pecht auf den Aufbau der Bilder, für den historische Personen als repräsentative Personentypen dieser klassischen und romantischen Künste und Wissenschaften nebeneinander gestellt werden (s. Schema).

Auf diesen Aufbau von antiker Geschichte und Geschichte der Neuzeit in Personen zurückgreifend, gibt Pecht den sogenannten romantischen Künsten den Vorrang mit einem Verweis darauf, daß die Nachahmung der Wirklichkeit durch die Kunst sich “bei ihnen nie so ganz von der Natur entfernen” kann, “wie bei Gestalten, die einer weit zurückliegenden oder ganz idealen Zeit angehören.”<sup>385</sup> Für das Aufzeigen von nationaler Geschichte bei den klassischen und romantischen Künste dienen Pecht die Gemälde Kellers:

“Vergleicht man also hier, auf Kellers beiden Bildern, die antiken und modernen Geistesheroen miteinander, so wird einem, glaube ich, nicht der mindeste Zweifel bleiben, daß der Vorteil trotz der herrlichen antiken Büsten (...) doch entschieden auf der Seite der Neueren, ja sogar der Allerneusten, der Beethoven, Schiller und Goethe liege, daß gerade sie uns am unwiderstehlichsten fesseln.”<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> Vgl. auch Bringmanns Arbeit, die von Pecht verwendete Begriffe wie dynamische Potenz, Lebensgefühl, Stärke des Lebens als Gegenpol zum Begriff des Klassischen anführt. Bringmann, Michael: *Friedrich Pecht (1817-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900*. Berlin 1982. S. 120 u. 163-165. Vgl. für die reale politische Dimension der Forderung einer nationalen Kunst: Lange-Pütz, Barbara Sabine: *Naturalismusrezeption im späten 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift "Kunst für Alle"*. (Diss.) Bonn 1987. S. 92-97

<sup>385</sup> Pecht, Friedrich: *Die modernen Stoffe in der Historienmalerei*. In: DKfA; 1886. 1. Jg. S. 164 [1886-2]

<sup>386</sup> Pecht: *Die modernen Stoffe*. S. 164 [1886-2]

DIE "KLASSISCHEN" TYPEN DER ZEITACHSE 1	
Antike	
<i>Paulus Vergil Horaz</i>	<i>Pindar Äschylos Moses</i>
<i>Cäsar Tacitus Aristoteles</i>	<i>Herodot Thukydides Demosthenes</i>
<i>Sokrates Platon Homer</i>	<i>Perikles Phidias Euklid</i>
DIE "ROMANTISCHEN" TYPEN DER ZEITACHSE 2	
Neuzeit zwischen Renaissance und Klassik	
<i>Gutenberg Luther Leo X</i>	<i>Linné Humboldt Kant</i>
<i>Michelangelo Dürer Rubens</i>	<i>Beethoven Mozart</i>
<i>Shakespeare Raphael Petraca Dante</i>	<i>Goethe Schiller</i>

Zeitliche und räumliche Anordnung von Typen bei Ferdinand Kellers Gemälde  
*Die klassischen und die romantischen Künste*

Auf der Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung des Jahres 1886 wird Lindenschmidts Gemälde *Einzug Alarichs in Rom* ausgestellt. In Pechts Schreiben schließt sich an die Erzählung der Handlung die Beschreibung nationaler Eigenschaften anhand von Personen an. Die Darstellung des Einzuges des gotischen Königs ist für Pecht "ein besonderes Beispiel überaus erfreulicher Erweiterung des Gebietes malerischer Darstellung vaterländischer Geschichte".<sup>387</sup>

Erzählung überlieferter Geschichtsschreibung, Beschaffenheit des Bildmotivs und Bewertung der gegenwärtigen Kultur werden anhand von Wilhelm Lindenschmidts *Einzug Alarichs in Rom* verknüpft. Das Lob der Goten als Helden wird mit dem Kommentar zur Gegenwart verbunden:

"Unstreitig hat unsere Kunst bisher die Stoffe, die ihr die Invasionen der Goten und Langobarden in Italien samt dem Zusammenbruch einer alten ausgelebten Kultur boten, nicht genug ausgenutzt, obwohl sie malerisch ebenso dankbar als hochpoetisch sind. Mit unglaublichem Stumpfsinn haben wir uns ihre Geschichte von den Gegnern schreiben lassen und in unseren Gymnasien, wo man mehr lateinisch sprechen als deutsch schreiben und fühlen lernt, jahrhundertlang alle Fabeln von der Zerstörungswut der Goten nachgebetet (...). Er [Lindenschmidt; d. V.] zeigt sie als das was sie waren, ein Heldengeschlecht, kampflustig, aber nicht grausam und tückisch wie es die Romanen so leicht werden."<sup>388</sup>

<sup>387</sup> Pecht, Friedrich: *Die Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1886*. Illustrierte Berichte. Separat - Ausgabe der "Kunst für Alle". 1. Jg. H. 18/24 und 2. Jg. H. 1/3. München 1886. S. 252-258 u. 263-271 u. S. 279-282. [1886-1] Zitat S. 255

<sup>388</sup> Pecht, Friedrich: *Die Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1886*. S. 255f. [1886-1]

Im Heldenlob zählt Pecht als Zeichen patriotischen Sinnes des Künstlers die Eigenschaften auf, daß “diese blonden Krieger das Schwert nur gegen Männer, nicht gegen Frauen und Kinder zu kehren pflegen, während sie bei diesen im Gegenteil nur ihre unverwüstliche Gutmüthigkeit wohlthuend offenbaren.”<sup>389</sup> Für Pecht gilt es bei einem Historienbild wie Lindenschmidts *Einzug Alarichs in Rom* als wichtiger, “daß es richtig aufgefaßt und empfunden, als daß es in allen Stücken korrekt und vollendet sei.”<sup>390</sup>

Bei den Gemäldebesprechungen Pechts geht der Aufbau der Beschreibungen mit dem Topos *Nation* einher mit dem Verweis von erzählter Handlung des Gemäldes auf Beschreibungen der Überlieferungsform des Historienbildes. So wird bei Lindenschmidts *Einzug Alarichs in Rom* das Ereignis der Einnahme Roms mit der Gegenüberstellung von vaterländischer Geschichte der Vergangenheit beschrieben und als Quelle für einen Kommentar zur Gegenwart verwendet. Pecht formuliert diese Forderung der künstlerischen Qualität im Bericht zur Münchner Ausstellungen von 1888 anhand des Topos *Nation*:

“In der Kunst, die nichts andres sein soll und kann als der getreue Spiegel des nationalen Lebens, die aufhört gesund zu sein, sobald sie dieser Hauptaufgabe zu genügen nicht mehr die Kraft hat, da macht sich denn auch diese Veränderung unsrer politischen Verfassung wie unsrer Weltstellung sofort höchst auffallend geltend.”<sup>391</sup>

### 3.1.3 Zeitgeist

Am Beispiel von Kunstkritiken zu den Gemälden *Die Schlacht bei Salamis* von Wilhelm Kaulbach und *Die Gefangennahme Papst Paschalis durch Heinrich V* von Lessing läßt sich demonstrieren, wie *Zeitgeist* als topische Formel und Konzept zur Bewertung von Historienbildern genutzt wird. Auch Pecht setzt in den 80er Jahren den Topos *Zeitgeist* als Kriterium der Entsprechung von Kunst und der Zeit ihrer Entstehung ein.

In einer Definition beschreibt Vischer in den 40er Jahren in der *Ästhetik* die geschichtliche Malerei als Kunst, die “als ihren Stoff das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen

---

<sup>389</sup> Pecht, Friedrich: *Die Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1886*. S. 255f. [1886-1]

<sup>390</sup> Pecht, Friedrich: *Die Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung 1886*. S. 256 [1886-1]

<sup>391</sup> Pecht, Friedrich: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. In: DKFA; 1888. 3. Jg. H. 18. S. 275-283. DKFA; 1888. 3. Jg. H. 18. S. 291-293. Zitat S. 277 [1888-1]

Handlung“ erfaßt.<sup>392</sup> Damit entspricht Vischers Definition Forderungen an die Historienmalerei, die in der Zeit des Vormärz mit dem Topos *Weltgeist* und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Topos *Zeitgeist* in Beschreibungen und Erzählungen von Historiengemälden genutzt werden.

Unveränderte Form in einer Darstellung und eine zeitliche Veränderungen widerspiegelnde Historienmalerei bilden die Kriterien bei Zeising's Besprechung des Gemäldes *Die Schlacht bei Salamis* von Wilhelm Kaulbach. Der Vorwurf, daß das Historiengemälde “in der Regel nur das Typische der Zeit” auffaßt, und versäumt, “daß von ihm aus wirklich ein belebender elektrischer Strom in die starren, der Vergangenheit nachgebildeten Formen seines Werkes hinüberzuckte”<sup>393</sup>, wird bei der Besprechung des Gemäldes im DEUTSCHEN KUNSTBLATT geäußert. Zeising bemerkt zu diesem Gemälde, daß es die “Versinnlichung und Idealisierung des großen welthistorischen Kampfes” darstellt und “die Vergangenheit wirklich für uns zur lebendigen Gegenwart wird.”<sup>394</sup> Anhand einer Gegenüberstellung der Darstellung mit der Dichtung des Aischylos beschreibt der Verfasser das Gemälde und verweist für die Entsprechung dichterischer und historischer Form der Überlieferung darauf, daß die Darstellung mit der historischen Überlieferung bei Herodot und “mit dem kühleren Bewußtseyn der modernen Anschauung” übereinstimmt.<sup>395</sup>

Anhand des Gemäldes *Die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Heinrich V* von Lessing, das 1861 in Köln ausgestellt wird, zeigt Julius Meyer auf, daß Kunst “dem historischen Verständnis nicht folgen kann.”<sup>396</sup> Dieser Bemerkung geht die Frage voraus, ob das dargestellte Ereignis im Verlauf des Streites von Kaiser und Päpsten eine “hervorragende Stelle” einnahm. Das Kriterium, “Thun und Leiden des geschichtlichen Menschen, sei es auch nur für einen flüchtigen Moment”<sup>397</sup> in der Historienmalerei festzuhalten, wird von Meyer angegeben. Meyer führt mit dem Hinweis auf die Nachahmung der Natur an, daß die Abbildung der Wirklichkeit bei dem Gemälde Lessings fehlt. (s. Zitat 3.5.1) Als Historiengemälde, dessen Qualitäten sich von Lessings Gemälde unterscheiden, nennt Meyer das Gemälde *Die Schlacht bei Salamis* von Wilhelm Kaulbach,

---

<sup>392</sup> Vischer: *Ästhetik*. A.a.O. Bd. 3. S. 396. Paragraph 709

<sup>393</sup> Zeising, A.: *Kaulbachs "Schlacht bei Salamis"*. In: DK; 1857. 8. Jg . Nr. 27. S. 231-232. Zitat S. 231 [1857-2]

<sup>394</sup> Zeising: *Kaulbachs "Schlacht bei Salamis"*. S. 231 [1857-2]

<sup>395</sup> Zeising: *Kaulbachs "Schlacht bei Salamis"*. S. 232 [1857-2]

<sup>396</sup> Meyer, Julius: *Die neuste deutsche Kunst 1862. Bei Gelegenheit der zweiten allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung zu Köln 1861*. In: Fiedler, Conrad (Hrsg.): *Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst*. Von Julius Meyer. Leipzig 1895. S. 165 [1861-1]

das ein „epochemachendes Ereignis“ darstellt.<sup>398</sup> Im Anschluß an die Bildbeschreibung und Bildbewertung bezeichnet Meyer den Künstler als einen Mann, „der sich auf seine Zeit verstand und ihr die Kunst dienstbar zu machen wußte.“<sup>399</sup> (s. auch Zitat 3.5.2)

Über das Gemälde *Die Gründung des deutschen Reiches* von Anton von Werner, das Mitte der 50er Jahre entstand, schreibt Pecht, daß es zu den „geistreiche[n] Verkörperungen des Culturzustandes“ der Epoche und der „herrschenden Anschauung vom Staate“ zählt.<sup>400</sup> Ort und Zeit werden bei Pechts Besprechung der deutschen Profanhistorienmalerei auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung als Kriterien genannt:

“(…) Niemand, am allerwenigsten aber der Künstler, kann aus seiner Zeit oder Nation heraus.“<sup>401</sup>

Pecht bewertet mit diesen Kriterien das Gemälde *Der Tod der Virginia* von Karl Gebhardt, bei dem „von einem halbwegs gründlichen Studium des nationalen Charakters“ und „der Geschichte der Zeit (...) nie im entferntesten die Rede“ ist.<sup>402</sup>

Bei Julius Meyer und Albert Schütze werden Ort und Zeit als Kriterien der Qualität und Entstehung von Historienmalerei genannt. Der Topos *Zeitgeist* ist dem Topos *Genieflug* hinsichtlich der immanenten Entwicklungsvorstellung von Kunstwerk und Künstler strukturell verwandt. Während der Topos *Genieflug* sich auf die Beschreibung des Künstlers bezieht, ist der Topos *Zeitgeist* auf die Beschreibung des Einflusses der Umwelt auf das Kunstwerk und den Künstler ausgerichtet. Julius Meyer bemerkt im Bericht zur Kölner Kunstausstellung des Jahres 1861, daß die bildende Kunst zeigen will, daß sie

“hinter dem raschen Gange des Jahrhunderts nicht zurückbleibt, und daß sie dessen Inhalt und Anschauungen in ihrer Weise zum Ausdruck bringt. (...) Freilich in den großen Kunstepochen bedurfte der Künstler der Föhlung dessen nicht, was im Wesen der Zeit läge (...).“<sup>403</sup>

Albrecht Schützes Besprechung zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1891 kommentiert die Gemälde der Maler Andreas und Oswald Achenbach anhand der Beschreibung von Künstlern mit dem Topos *Zeitgeist*:

“Die beiden Achenbach haben zwar gegen früher kaum etwas eingebüßt, aber die haben auch von dem Fortschritte der Neuzeit nichts angenommen. Eine große Welle ist über sie hinweggegangen.“<sup>404</sup>

---

<sup>397</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 164 [1861-1]

<sup>398</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 166 [1861-1]

<sup>399</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 169 [1861-1]

<sup>400</sup> Pecht, Friedrich: *Aus dem Münchner Glaspalast. Studien zur Orientierung in und außer derselben, während der Kunst- und Kustindustrie-Ausstellung des Jahres 1876*. III Historienmalerei. Stuttgart 1876. S. 19-45 [1876-1] Zitat S. 24

<sup>401</sup> Pecht, Friedrich: *Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883*. München 1883. S. 31 [1883-1]

<sup>402</sup> Pecht: *Die moderne Kunst*. S. 32 [1883-1]

<sup>403</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 136f. [1861-1]

### 3.1.4 Die Welt des Künstlers

Zur Beschreibung von Künstler und Kunstwerk wird der Topos *Welt des Künstlers* in Rezensionen des späten 19. Jahrhunderts genutzt. Als Quellen, die dieses Konzept einsetzen, werden Julius Meyers Bericht zur Ausstellung des Gemäldes *Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Heinrich V* von Lessing in der zweiten allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung in Köln von 1861 und Friedrich Pechts Kunstkritiken zur Berliner Kunstausstellung von 1886 und Münchner Kunstausstellungen von 1876 und 1888 herangezogen.

Verkörperung der Natur im Kunstwerk und Abbildung einer Welt des Künstlers sind Vorstellungen von der Vollkommenheit eines Kunstwerkes, die Julius Meyer im Bericht zur Kölner Kunstausstellung des Jahres 1861 anhand der Historiengemälde beschreibt. Der Berichterstatter bemerkt, daß “die ganze Welt” für den Künstler “zum Gegenstand des Bewußtseins aufgeklärt” ist.<sup>405</sup> Meyer schreibt zu Lessings *Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Heinrich V*, daß aufgrund der Überbewertung der Technik die Darstellung von Personen “nicht ganz zu der Wirklichkeit gelangt, die in der Kunst an die Stelle der Natur tritt, und die es eben ist, die den Beschauer aus der realen in die ästhetische Welt versetzt.”<sup>406</sup> In der Einleitung zur Münchner Kunstausstellung des Jahres 1888 verwendet Pecht die Vorstellung der zweiten Welt in der Kunst:

“Bis jetzt hat man immer geglaubt, daß der Reiz der Kunstwerke wie der ausgezeichneten Menschen, in dem eigenartigen und versöhnlichen, sich von der Masse unterscheidenden Wesen derselben beruhe, in der ganz besonderen Weise, wie sich die Welt im Gemüt des Künstlers widerspiegele.”<sup>407</sup>

Im Bericht zur Ausstellung des Gemäldes *Antike Spazierfahrt auf dem Nil* von Hans Makart im Münchner Glaspalast wird der Vergleich der Künstler Makart und Mozart, die “die Götter einmal so wunderbar begabt” haben, verwendet. Es folgt eine Beschreibung Makarts:

---

<sup>404</sup> Schütze, Albrecht: *Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung in Berlin*. In: MFL; 1891. 60. Jg. Nr. 34. S. 531-533. Zitat S. 533 [1891-2]

<sup>405</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 138 [1861-1]

<sup>406</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 165 [1861-1]

<sup>407</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 276 [1888-1]

“Die Außenwelt scheint für diese merkwürdige Natur nur da zu sein um betrachtet, im Kaleidoskop dieser wunderbaren Phantasie zu Bildern verwandelt zu werden.”<sup>408</sup>

Es finden sich auch die Vergleiche von Kopien mit dem Original, in denen der Topos *Welt des Künstlers* aufgegriffen wird. Beschreibungen und Bewertungen, die das jeweilige Kunstwerk anhand der formalen Beschreibung oder mittels der Erzählung zu einem das künstlerische Vorbild imitierenden Typus machen, beinhalten bei der Raphaelrezeption in der Kunstkritik das Lob Raphaels mittels der Werke seiner Nachahmer. Der Verweis auf Entsprechung von Original und Kopie, der sich als Konstante in der Rezeption von Kopien Raphaels bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, wird auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Mittel des Vergleiches von Original, dem Gemälde Raphaels, und zeitgenössischer Kopie genutzt. In der Besprechung einer Kopie Wilhelm Heinrich Füßlis nach Raphaels Gemälde *Leo der Zehnte mit den Kardinälen Medici und de Rossi* wird beim Lob der Naturnachahmung der Topos *Welt des Künstlers* eingesetzt. (s. Zitat 3.6) In einer Rezension, bei der eine fiktive Künstlerversammlung beschrieben wird, verwendet Pecht bei Friedrich Geselschaps Wandgemälde *Der Krieg* den Topos *Welt des Künstlers*:

“Fürwahr, wäre die Wiederholung des schon längst vortrefflich gemachten das Ziel der Kunst, so müßte man zugeben, daß selten jemand Raffäel so gründlich studiert hat, als dieser Künstler. (...) Man sieht da Raffael überall, dazwischen auch Michelangelo und in dem “Krieg” darstellenden Gemälde dann speziell Cornelius, so daß man zuletzt nur fragt, wo ist denn in dieser vornehmen Versammlung Geselschaps?”<sup>409</sup>

### 3.1.5 Kunst und Begabung

Der Topos *Kunst und Begabung* wird bei Kunstkritiken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Beschreibung von Kunstwerk, Künstler und Kritiker verwendet. Als Quellenschriften dienen Berichte im DEUTSCHEN KUNSTBLATT und in der Zeitschrift DIE DIOSKUREN zu Kunstausstellungen der 50er Jahre und Kritiken von Friedrich Pecht in den 80er Jahren.

Das DEUTSCHE KUNSTBLATT stellt in der Einleitung des Berichtes zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 fest, daß das Studium der Natur durch die Nachahmung von Manier ersetzt wird. (s. Zitat 3.7) Dieser Aussage stellt der Verfasser das Gemälde *Die*

---

<sup>408</sup> Pecht: *Aus dem Münchner Glaspalast*. S. 31 [1876-1]

<sup>409</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 270 [1886-1]

*Kreuzabnahme* von Oskar Begas gegenüber, bei dem er trotz der Nachahmung der Künstler Raphael und Volterra eine “Fülle gefundenen Lebens, eigener Schöpferkraft und Empfindungswärme” anerkennt. Ergriffenheit des Gemütes und Erregung des Mitgefühls werden als Wirkungen genannt.<sup>410</sup>

Der Topos *Kunst und Begabung* wird von Pecht im Bericht zur Ausstellung religiöser und profaner Geschichtsmalerei in Form des Ausdruckes “Summe glänzenden Talents, göttlicher Inspirationen, liebevollster Vertiefung oder doch ehrlicher Arbeit, gewissenhaften Ringens” verwendet.<sup>411</sup> Max Schassler erörtert in der Zeitschrift DIE DIOSKUREN bei dem Gemälde *Die Bartholomäusnacht* von Pierre Charles Comte, daß der “tief tragische Charakter des Motivs” nicht “in der delikaten und technisch betrachtet vorzüglich schönen Behandlung des Bildes” vorhanden ist und das künstlerische Handwerk dem geistigen Zweck nicht entspricht.<sup>412</sup> (s. Zitat 3.8) Im Bericht zur Ausstellung des Gemäldes *Die Verkäufer aus dem Tempel vertreibender Christus* von Frank Kirchbach äußert Pecht, daß das Gemälde den Fehler aufweist, daß “dies höchst achtbare Können sich etwas zu sehr bemerkbar macht, so daß es den geistigen Gehalt ein klein wenig überwiegt.”<sup>413</sup>

Im Bericht zur Düsseldorfer Kunstausstellung des Jahres 1857 wird das Lob ausgesprochen, daß das Historien Gemälde *Die Mutter der Gracchen* von Minna Heeren “durchwegs von dem tüchtigsten Streben und einem nicht geringen Talent”<sup>414</sup> zeugt. Ein Bericht zur Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 in München lobt die ausstellenden Künstler, die “mit absolutem Unglauben an alle Schulweisheit lediglich ihren Augen, ihrem Ingenium und ihrem Können vertrauen.”<sup>415</sup> Anselm Feuerbachs Gemälde *Das Gastmal des Platon* wird aufgrund des “hohen und ernsten Strebens, von welchem es zeugt” und “der seltenen Begabung des Meisters” vom Kritiker der Internationalen Kunstausstellung in München von 1870 für erwähnenswert erachtet.<sup>416</sup>

---

<sup>410</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 352 [1854-1]

<sup>411</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 275 [1888-1]

<sup>412</sup> M. Sr.: *Kunstkritik. Kritische Wanderungen durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin*. Die Kunstausstellung der Berliner Akademie. In: D; 1856. Bd. 1. S. 115-117 [1856-1] Zitat S. 116

<sup>413</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 279 [1888-1]

<sup>414</sup> Anonymus: *Die letzte Kunstausstellung zu Düsseldorf*. S. 11 [1857-1]

<sup>415</sup> [Anonymus]: *Die Internationale Kunstausstellung in München*. In: Münchener Propyläen. 1/31. 1869. S. 721-723. In: Ebertshäuser, Heidi C. (Hrsg.): *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei*. München 1983. S. 122 [1869-2]

<sup>416</sup> L.: *Die internationale Kunstausstellung in München*. In: ZBK; 1870. Bd. 5. S. 22-26. Zitat S. 24 [1870-1]

Zur Personifizierung des Topos im Mythos von Prometheus setzt Friedrich Pecht die Erzählung eines Gemäldes von Christian Griepenkerl ein. Diese Verwendung von Topoi kunstkritischer Wertung zur Erzählung des Gemäldes entspricht der Gleichsetzung von Kunstwerk und Künstler. Bei Friedrich Pecht wird die Beschreibung des Künstlers als Genie in die Erzählung der Handlung des Gemäldezyklus *Prometheus* von Christian Griepenkerl verlagert (s. Abb. 5 und 6). „Genius“ und „Geschick“ des Künstlers werden anhand des Mythos als erzählende Bestandteile verwendet. Der feuerbringende Prometheus ist das „Urbild aller Künstler“. Pecht schreibt:

“(…) Für die malerische Darstellung leidet sie [die Mythe; d. V.] an dem Mangel, für den die Mythe nicht Kennenden nahezu unverständlich zu sein, da sie einen rein geistigen Vorgang, das Ringen des Genius, in einen wirklichen verwandelt. Oder woher sollen wir auf dem ersten Bild erraten, daß Prometheus, dieses Urbild aller Künstler mit seiner am Wagen des Sonnengottes angezündeten Fackel der armen Menschheit zuerst das Feuer und damit den Anfang aller Kultur bringt? Oder daß er bei dem im Hauptbild an die Felswand Gefesselten und von den Okeaniden betrauten, eigentlich das ewige Ringen des Genius mit dem Geschick darstellt, wenn ihm der Geyer die Leber – den Sitz der Begierden – heraushackt, während er dem daneben stehenden Götterboten Hermes trotz dem Verrat seines Geheimnisses verweigert.”<sup>417</sup>

Die Beschreibung des Prometheus als Personifizierung von „Genius“ und „Geschick“ des künstlerischen Schaffens ist eine Vorstellung, die als Interpretation des Mythos dem Topos *Kunst und Begabung* entspricht. Prometheus als Typus des Künstlers und Hermes als Typus des Kritikers im Mythos sind Bestandteil von Bildbeschreibung und Beschreibung des Kritikers.<sup>418</sup> Bei dieser Interpretation des Mythos unter Gesichtspunkten der Verknüpfung von Erzählung und Bewertung werden der Topos *Feuer* und die Vorstellung vom künstlerischen ‚Urbild‘ und Kritiker als Vermittler des Künstlers eingesetzt.

---

<sup>417</sup> Pecht, Friedrich: *Moderne Kunst*. In: DKFA; 1885. 1. Jg. S. 116 [1885-1]

<sup>418</sup> Die Person des Prometheus steht als Typus des Künstlers im Mythos dabei in der Tradition des Vergleiches zwischen Schöpfer und Künstler. Vgl. a.: Pöggeler: *Dichtungstheorie und Toposforschung*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 77

### 3.1.6 Niedergang der Historienmalerei

Bei den Besprechungen von bislang angeführten Historienbildern war aufgezeigt worden, wie durch Verweise von der Gegenwart des Kritikers auf erzählte historische Stoffe vorhandene Topoi auf die Gegenwart des Kunstkritikers übertragen werden. Anhand von Kunstkritiken, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, wird der Topos *Niedergang der Historienmalerei* betrachtet. Als Quellen dienen der Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1856, die Berichte der ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST zu den Münchner Kunstausstellungen von 1869 und 1870, eine Schrift von Wilhelm Lübke zur Münchner Kunstausstellung von 1888 und der Bericht zur Berliner Kunstausstellung von 1888 in der Zeitschrift DER KUNSTWART.<sup>419</sup>

Der Topos bezieht sich bei Historienbildern, wie das Beispiel der Besprechung Max Schasslers zu den Gemälden *Friedrich des Großen letzte Tage in Sanssouci* und *Karl der Große von San Juste* von Julius Hübner verdeutlicht, auf die Darstellungsform eines Herrschers als tragischer Held. Den Malern der Historienmalerei der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1856 wird von Schassler der Vorwurf gemacht, Kennzeichen eines Historienbildes nicht beachtet zu haben, da das „eigentlich Historische“ in einer „Nebenrolle“ nicht angemessen repräsentiert wird.<sup>420</sup> „Die Idealisierung in der Historie“, die sich „auch auf das heroische Moment“ richtet, wird von Schassler als das „Wesen des historischen Stils“ definiert.<sup>421</sup> Exemplarisch läßt sich die Verknüpfung von historischem Motiv und dem Topos *Niedergang der Historienmalerei*, der bei Schasslers Rezension zur Ablehnung der ausgestellten Werke verwendet wird, bei der Besprechung der Gemälde *Friedrich des Großen letzte Tage in Sanssouci* und *Karl der Große von San Juste* von Julius Hübner beschreiben. Das Gemälde *Friedrich des Großen letzte Tage in Sanssouci* ist ein Beispiel für die Entsprechung des Topos mit dem Motiv. Schassler nimmt hier das

---

<sup>419</sup> Die Veränderung des Herrscherlobes in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts stellt eine Parallele zur Entwicklung des Topos dar. Als bildliche Quelle für den Topos *Niedergang der Historienmalerei* findet sich die karikierende Darstellung der Historienmalerei in Kossaks Bericht zur Berliner Kunstausstellung von 1846. Auch zeichnen sich die Probleme der Darstellung der Geschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei dem Vergleich der traditionellen Herrscherdarstellung mit Anforderungen an die Dokumentation von Zeitgeschehen ab. Ebenso sind die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzenden Diskussionen um Gattungsgrenzen zwischen Genre und Historienmalerei, von denen die Berichte der Mitternachtszeitung zeugen, Teil dieser Auseinandersetzung mit der Historienmalerei, die vor dem Hintergrund politischer Neuordnung Deutschlands stattfindet.

<sup>420</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 116 [1856-1]

<sup>421</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 116 [1856-1]

Gemälde zum Anlaß, die Frage nach der Darstellung des Herrschers als Typus von tragischen Personen zu diskutieren. In der Darstellung des Herrschers “in der Gebrochenheit seiner Größe” sieht Schassler einen repräsentativen Typus für die “Gebrechlichkeit aller menschlichen Größe.”<sup>422</sup> Schassler bemerkt:

“Es fragt sich, ob dies - wir reden hier nur von dem ideellen Motiv - eine der Kunst würdige Aufgabe ist. Die geistige Größe, wie sie in unserer Vorstellung sich als nothwendiges Moment mit dem Charakter eines historisch großen Mannes verknüpft, ist unveränderlich, weil sie der Geschichte angehört.”<sup>423</sup>

Die deutschen Gemälde auf der Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 werden in der ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST “Bürgen für den selbständigen Fortbestand der deutschen Kunst, an welchem die Zerfahrenheit unserer Geschichtsmalerei schon Manchen hat zweifeln lassen”<sup>424</sup> genannt. Wilhelm Lübke spricht im Bericht zur Münchner Jubiläums-Ausstellung 1888 vom Niedergang der Historienmalerei:

“Auffallend ist es, wie sehr die eigentliche Geschichtsmalerei im Niedergange begriffen ist. War sie doch lange Zeit seit den vierziger Jahren eine Art Postulat, welches man an die Kunst zu stellen glaubte und von dem man sich einen neuen großen Aufschwung der Malerei versprach.”<sup>425</sup>

Die Beschreibung, mit der Lübke diesen Verfall veranschaulicht, umfaßt die Verknüpfung von nationalen und zeitlichen Kriterien von Werken ausstellender Künstlern. Nach den Gemälden der Franzosen Gallait, Bièfve und Delaroche nennt Lübke unter den Künstlern zeitgenössischer Werke die Maler Moreno Carbonero, Viniestra y Lasso und Casanova y Estorach und die Gemälde *Tullia, die ihr Gespann über den Leichnam ihres Vaters treibt* von Ernst Hildebrand und *Alarich in Rom* von Wilhelm Lindenschmidt.<sup>426</sup> In einem Bericht zu den Berliner Ausstellungen des Jahres 1888 bezeichnet Aemil Fendler die “Historie” als bedeutungslos und spricht vom “Niedergang des einst gefeierten (...) Historienbildes”. Fendler bemerkt:

“Hat die der guten alten Zeit nachschwärmende Kritik sich mit der modernen Landschaft versöhnt, so beklagt sie um so trauervoller den trotz einzelner Lichtblicke durch die Ausstellungen bestätigten Niedergang des einst gefeierten (...) Historienbildes. (...) Im Ausblick auf Schöpfungen, wie sie Mühlens Entwürfe für das Berliner Rathaus verheißen, trösten wir uns über diesen Verlust sowohl wie über das Zurücktreten des alten Kostümbildes – war es doch in seiner Bedeutungslosigkeit der gemalten Historie zumeist verwandt.”<sup>427</sup>

---

<sup>422</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 117 [1856-1]

<sup>423</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 117 [1856-1]

<sup>424</sup> L.: *Internationale Kunstausstellung*. S. 123 [1869-1]

<sup>425</sup> Lübke: *Neuste Kunst*. S. 417 [1888-3]

<sup>426</sup> Lübke, Wilhelm: *Neuste Kunst: Betrachtungen auf der Münchner Jubiläums-Ausstellung von 1888*. In: Ders.: *Altes und Neues. Studien und Kritiken*. Breslau 1891. S. 417f. [1888-3]

<sup>427</sup> Fendler, Aemil: *Die Berliner akademische Kunstausstellung*. In: DKW; 1787/1788. 1. Jg. S. 18-19 [1888-2] Zitat S. 18

## **Exkurs I: Kritik an der Historienmalerei im frühen 20. Jahrhundert**

Im 20. Jahrhundert setzt sich die Kritik an der Historienmalerei fort. Die Form dieser Kritik läßt sich an einem Topos, der in Besprechungen von Hermann Board und Maximilian Rohe verwendet wird, darstellen. Der Topos, der zur Bewertung von zeitgenössischer Kunst Größe von Historienmalerei des 19. Jahrhunderts und Bedeutungslosigkeit zeitgenössischer Historienmalerei gegenüberstellt, wird in Kunstkritiken der Moderne zur formalen Beschreibung von Kunstwerken eingesetzt.

Hermann Board stellt im Bericht zur Düsseldorfer Kunstausstellung des Jahres 1913 fest: “Sogar die große Historie, ehemals das Pardestück der Düsseldorfer, ordnet sich den wiedererkannten Gesetzen der Wandmalerei unter.”<sup>428</sup> Board führt aus, daß “das Monumentale nach Inhalt und Form wieder zu einem Begriff wird.”<sup>429</sup> Im Ausstellungsbericht zur Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1912 notiert Maximilian Rohe, daß ein Maler der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Zeit ausgebildet wurde, in der die Kunst “die große Historie” beachtete.<sup>430</sup>

Heinrich Simons und Richard Muthers Kunstkritiken verwenden inhaltlich dem Topos entsprechende Konzepte. Im Vergleich von zeitgenössischer Kunst und der Historienmalerei des Historismus wird der Topos *Niedergang der Historienmalerei* bei Heinrich Simon verwendet: “Die Entfernung vom Geschichtlichen war zuerst gesunde Reaktion gegen Historienmalerei”, mit der die “Entfernung vom Inhalt der Gegenwart, vom Politischen, vom Zeitgeist”<sup>431</sup> einher ging, bemerkt Simon 1918 im KUNSTBLATT. Der Ausdruck “historische Schinken” für die Kunst der “Jahre, in denen die Historienmalerei den Geschmack beherrschte”<sup>432</sup>, wird von Richard Muther im Bericht zur Wiener Herbstausstellung des Jahres 1901 verwendet. Als derartige Gemälde werden die Nachahmungen der “Wallensteine und Senis” auf der Herbstausstellung bezeichnet.<sup>433</sup> Als Beispiel mangelhafter Historienmalerei wird von Muther bei der Besprechung der Wiener

---

<sup>428</sup> Board, Hermann: *Auf der großen Kunstausstellung Düsseldorf 1913*. In: DKFA; 1912/1913. 28. Jg. S. 532 [1913-1]

<sup>429</sup> Board: *Auf der großen*. S. 534 [1913-1]

<sup>430</sup> Rohe, Maximilian: *Die Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1912*. In: DKFA; 1911/1912. 27. Jg. S. 560 [1912-1]

<sup>431</sup> Heinrich Simon: *Max Beckmann*. In: DKB; 1918. 3. Jg. S. 258 [1918-1]

<sup>432</sup> Muther, Richard: *Die Herbstausstellung 1901*. In: Muther, Richard: *Studien und Kritiken*. Bd. 2. Wien 1901. S. 270 [1901-1]

<sup>433</sup> Muther: *Die Herbstausstellung*. S. 270 [1901-1]

Ausstellungen im Jahre 1900 die Münchner Kunst genannt, die “gutgemeinte Genrebilder und brave Historien”<sup>434</sup> hervorgebracht hat.

## ***Exkurs II: Dokumentation und Kommentar bei der Rezeption von Kleopatra-Gemälden***

An der Rezeption von Darstellungen der Kleopatra lassen sich beschreibende, erzählende und kommentierende Funktionen von Kunstkritiken an einem Motiv der Historienmalerei aufzeigen. Die dafür exemplarisch ausgesuchten Veröffentlichungen aus dem späten 18. Jahrhundert und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weisen in Bezug auf die Überlieferung des Motivs unterschiedliche Formen auf. Das Zitat als Überlieferungsform für die Erzählung von Geschichten, Herrscherlob und die Vorstellung von einem tragischen Verlauf von Geschichte, der anhand der Handlung der Herrscherin personifiziert wird, sind konstante formale und inhaltliche Bestandteile dieser Kunstkritiken.

Die 1770 im DEUTSCHEN MUSEUM anonym erschienene Schrift zu Johann Heinrich Tischbeins Gemäldezyklus zur Geschichte der Kleopatra ist ein Beispiel für die dokumentierende Geschichtsüberlieferung bei Gemälden. Zwischen 1769 und 1770 entwickelt Tischbein nach der Quellenüberlieferung von Plutarch einen Kleopatra-Gemäldezyklus, der, in einzelne Gemälde gliedernd, Handlungen von der Vorbereitung des Treffens von Kleopatra und Antonius bis zum Tod der Kleopatra umfaßt. Das Verzeichnis des Berichtes über Tischbeins Werk dokumentiert laut Kritiker den Aufbau der Geschichtserzählung in der Gemälde Serie.<sup>435</sup> Die chronologische Gliederung des historischen Stoffes entspricht der literarischen Vorlage und faßt anhand der Beschreibungen von Herrscherpersonen die zwei Zeitabschnitte vor und nach dem Sieg des Antonius zusammen:

---

<sup>434</sup> Muther, Richard: *Frühlingsausstellungen 1900* [Wien]. In: Muther, Richard: *Studien und Kritiken*. Bd. 1. Wien 1900. S. 53 [1900-2]

<sup>435</sup> Der Vergleich des Motivs mit der historischen Überlieferung und das Verketteten von Handlungszusammenhängen durch Quellenzitate der Dichtung, Geschichtsschreibung und Erzählung des Motivs wird auch bei anderen zeitgenössischen Rezensionen des Zyklus verwendet. 1780 werden in den *Miscellaneen* artistischen Inhalts Besprechungen zu den ersten vier Gemälden der Geschichte der Kleopatra vorgenommen. Neben den Bildbeschreibungen werden die Handlungen anhand der Überlieferung bei Plutarch und in den *Saturnalien* des Macrobius überprüft. Vgl.: C.: *Beschreibung einiger Tischbeinschen Gemälde*. In: MAI; 1780. 4. H. S. 17-26 [1780-1]

“Kleopatra schmückt sich, um dem Antonius bey ihrer Ankunft in Tarsus zu gefallen  
 Antonius empfängt die mit allem Pracht zu Tarus ankommende Kleopatra  
 Das Gastmahl, wo Kleopatra vor dem Antonius die Perle in Essig auflöst  
 Der noch bewafnete Antonius, zeigt der von ihm umarmten Kleopatra die geschlagene und in der Ferne fliehende Reuterey des Oktavius  
 Der zum Fenster des Thurmes, in welchen sich Kleopatra eingeschlossen hatte, hinein gezogene sterbende Antonius, wird voll Verzweiflung aufs traurigste empfangen  
 Oktavius mit seinem Arzt vor dem Bette der verstorbenen Kleopatra, um zu sehen, ob sie wirklich todt sey.”<sup>436</sup>

Anhand der Erzählung von Handlungen einer Kleopatra-Darstellung von Johann Heinrich Tischbein, die im Jahre 1786 in Kassel ausgestellt wird, werden Wirkungen von Affekten wiedergegeben:

“Es ist der Augenblick ihrer [Kleopatras; d.V.] Gefangennehmung, wo ihr Proculejus in den Arm fällt, indem sie den Dolch gegen ihre entblößte Brust zuckt. Wuth, Schaam und Aerger blitzen aus ihren hervorrollenden Augen, und ein Stolz – sie drücken ganz das aus was sie, wenn ich mich recht entsinne, Plutarch sagen läßt: “Mich gefangen nehmen? Mich – eine Königin?”<sup>437</sup>

Die in der Erzählung lokalisierten Affekte werden in der Beschreibung der sinnlichen Wirkung zwischen Werk und Betrachter fortgesetzt:

“Das falbe Colorit verräth den Affect noch mehr, doch ist sie noch reizend genug um unsere innige Theilnehmung rege zu machen. Wenn Proculejus es nicht thate, jeder würde zuspringen wollen um ihr den Dolch aus der Hand zu winden.”<sup>438</sup>

In der Bildbeschreibung des Gemäldes *Kleopatra* von Hermann Kiepert, das auf der Düsseldorfer Kunstausstellung von 1857 ausgestellt wurde, werden überlieferte historische Klischees und Vergleiche zur Beschreibung der Kleopatra verwendet. Als erzählende Bestandteile bei der Beschreibung des Leides der Herrscherin, mit der in der allgemeinen Bewertung das Fehlen der “eigentlich objektive[n] Auffassung” der Antike korrespondiert, dienen der Typus des tragischen Herrschers und das fiktive Bild eines “weiblichen Laokoon”:<sup>439</sup>

“Dieses Weib, welches halb entkleidet auf steinernem Throne sitzt und die Natter an den Busen haltend, gleich einem weiblichen Laokoon, das schmerzentstellte Antlitz empor wendet, ist nicht die in Pracht und Ueppigkeit schwelgende Königin, wie wir sie uns denken, und noch weniger die unwiderstehliche Zauberin, um welche Cäsaren buhlten und bis auf den Tod sich bekämpften. – Die beiden um die Herrin jammernden Sklavinnen runden die Gruppe zwar im Contour geschickt ab, vermögen indeß nicht, den der Composition zum Grunde liegenden Gedanken zu verbessern.”<sup>439</sup>

Ist der Bericht über den Kleopatra-Zyklus Tischbeins reduziert auf die Beschreibung von Handlungen, die aus der Geschichtsschreibung Plutarchs überliefert werden, so wird in den

<sup>436</sup> Anonymus: *Nachricht von den historischen Gemälden*. S. 365f. [1777-1]

<sup>437</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 265 [1786-1]

<sup>438</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 263 [1786-1]

<sup>439</sup> Anonymus: *Die letzte Kunstausstellung zu Düsseldorf*. S. 11 [1857-1]

*Briefen aus Cassel* das Leid der Herrscherin im Zitat und anhand der Beschreibung von Affekten der Handlung realisiert. Die Besprechung zu Kieperts Gemälde *Kleopatra* führt als Klischee eine fiktive Person an, die eine Handlungsbeschreibung ersetzt.

## 3.2 Konstante Topoi

### 3.2.1 Natur und Person

#### a) Feuer

Der Topos *Feuer* wird in Werkbesprechungen von Kunstkritiken des DEUTSCHEN KUNSTBLATTES, die in den 50er Jahren veröffentlicht werden, Julius Meyers Besprechung der Kölner Kunstaussstellung des Jahres 1861 und Pechts Kunstkritiken, die in den 80er Jahren in der Zeitschrift DIE KUNST FÜR ALLE erscheinen, eingesetzt.

Bei Julius Schraders Gemälde *Der Tod Lionardo's da Vinci* werden im DEUTSCHEN KUNSTBLATT von 1852 die Farben des Gemäldes gelobt. Sie werden als “von einer stillen und intensiven Gluth” und als “die glücklichsten Moll-Akkorde anschlagend” bezeichnet.<sup>440</sup> Julius Meyer stellt im Bericht zur Kölner Kunstaussstellung des Jahres 1961 fest, daß “es oft sogar am eigentlich Malerischen, an dem Reiz des seelenvollen Leuchtens und Glühens”<sup>441</sup> fehlt. Anton von Werners Gemälde *Kaiserproklamation von Versailles*, das 1886 in Berlin ausgestellt wird, bezeichnet Pecht als ein Meisterstück, das “förmlich von Lebendigkeit” sprüht.<sup>442</sup> Dabei schließt die Beschreibung Bismarcks, der die Proklamation verliest, und Moltkes Lobrede auf den Kaiser neben der dokumentierenden Funktion der Handlungsbeschreibung das fiktive Herrscherlob ein:

“Man glaubt den donnernden Jubel der Hunderte von tapfern Führern, wie das Geklirr ihrer hoherhobenen Säbel zu hören.”<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> Eggers, F.: *Der Tod Lionardo's da Vinci. Oelgemälde von Julius Schrader*. In: DK; 1852. 2. Jg. Nr. 29. S. 247 [1852-1]

<sup>441</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst* 1862. S. 171 [1861-1]

<sup>442</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung*. S. 257 [1886-1]

<sup>443</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung*. S. 257 [1886-1]

Die Austauschbarkeit von Topoi, die wie der Topos *Feuer* eine Wirkung zwischen Umwelt und Kunstwerk repräsentieren, läßt sich mit dem Ausdruck Wasser, der zur Beschreibung von Wirkungen zwischen Kunstwerk und Umwelt verwendet wird, demonstrieren: Im Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 spricht der Kunstkritiker des DEUTSCHEN KUNSTBLATTES von einer “einzig wahren Quelle künstlerischen Schaffens”, die zum “andrängenden Wogenschwall” führt, von dem man im “Strudel auf der Oberfläche” fortgetrieben wird, “um nur nicht unterzugehen.”<sup>444</sup> In Julius Meyers Kommentar zur Malerei der Münchner Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1863 läßt die moderne Malerei “die Dinge in einem “stimmungsvollen” Ton untertauchen und darin ihre Form verschwimmen.”<sup>445</sup>

Als konstanter Topos in der Kunstkritik wird der Topos *Feuer* für die Nachahmung von Eigenschaften des Künstlers, Gefühle und Affekte, und deren Übertragung auf die Gemälde eingesetzt. Die formale Beschreibung von Kunstwerk, Künstler und Betrachter, die mit dem Topos *Feuer* veranschaulicht wird, ist hinsichtlich ihrer Funktion gegenüber Historienbildern austauschbar und unabhängig vom jeweiligen Werk, insofern sie vom Motiv unabhängige Wirkungen zwischen Werk und Betrachter repräsentiert.

## **b) Natur**

Der Topos *Natur* wird in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts in Form von Naturbeschreibungen und zur formalen Beschreibung von Historienbildern verwendet. Als Quellen werden Julius Meyers Kunstkritiken über die Kölner Kunstausstellung von 1861 und Münchner Kunstausstellung von 1863, Bierbaums Bericht über die Ausstellung im Münchner Salon von 1891 und Eggers Besprechung des Gemäldes *Der Tod Lionardo's da Vinci* herangezogen.

Der Vergleich von künstlerischer Erfindung und Naturnachahmung findet sich im Werk Conrad Fiedlers. Fiedler unterscheidet in der 1876 veröffentlichten Abhandlung *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* zwischen dem Naturprodukt und dem Werk

---

<sup>444</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 351f. [1854-1]

menschlicher Tätigkeit.<sup>446</sup> Zur Beurteilung führt er zu einem Kriterium an, die sich aus der Person des Kritikers ableiten. Er nennt ästhetische Empfindung, erworbene Kenntnisse für die Bestimmung der künstlerischen Bedeutung, und Kenntnisse, die als Hilfsmittel der historischen Einordnung nach dem Ort und der Zeit der Entstehung dienen. Als Eigenschaften zum Vergleich von Kunstwerken nennt er außerhalb der Kunst liegende Urkunden, technisches Verfahren, Anwendbarkeit und äußeren Zweck. Unter die gesellschaftlichen Kriterien fallen religiöse, moralische und politische Standpunkte.<sup>447</sup>

Fiedler veranschaulicht die Nachahmung des Künstlers mit dem Topos *Natur*:

“Er erwirbt und schafft sich die vielgestaltige Welt, und der erste Inhalt seines Geistes ist das Bewußtsein einer sichtbaren und greifbaren Natur.”<sup>448</sup>

Die Vorstellungen von der Erschaffung einer zweiten Natur und der Rückkehr zur Natur, die Julius Meyer im Bericht zur Kölner Kunstausstellung des Jahres 1861 verwendet, stellen eine Variante der Bewertung von Historienbildern mit dem Topos *Natur* dar. Wird von Conrad Fiedler Naturnachahmung bei Gemälden gefordert, so wird bei Julius Meyer der Gegensatz zwischen Natur und Ideal zur Bewertung von Historienbildern herangezogen. Meyers Schrift zur Kölner Kunstausstellung des Jahres 1861 repräsentiert eine Kunstkritik, in der mit dem Vergleich von Natur und Idee Einzelanalysen von Historienbildern vorgenommen werden. Das Gemälde *Gefangennahme Papst Paschalis durch Heinrich V* von Lessing wird als Nachahmung einer Idee dem Realismus Kaulbachs *Schlacht bei Salamis* und Carl von Pilotys *Nero nach dem Brand Roms* gegenübergestellt. Als Kritik an der zeitgenössischen Kunst wird die Klage über den Verlust der Nachahmung von Natur und Idee bei Meyers Bericht zur Kölner Kunstausstellung des Jahres 1861 formuliert:

“Jede Kunst, von einer idealen Anschauung ausgehend und zugleich aus einer bestimmten Zeit entsprossen, wird in ihrem Fortgang typisch und erstarrt in konventionellen Formen (...). Und dies [die “realistische Einkehr in die Natur”; d.V.] (...) thut der Gegenwart ebenso Not als das Studium der großen Vorbilder (...).”<sup>449</sup>

Die Sentenz, daß “(...) noch jede Kunstperiode, um zu ihrem Gipfel zu gelangen, den Durchgang durch eine neubelebende realistische Einkehr in die Natur zu nehmen hatte (...)”,

---

<sup>445</sup> Meyer, Julius: *Die Gegensätze in der modernen Kunst. Bei Gelegenheit der internationalen Kunstausstellung in München 1863*. In: Fiedler, Conrad (Hrsg.): *Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst*. Von Julius Meyer. Leipzig 1895. S. 201 [1863-1]

<sup>446</sup> Fiedler, Conrad: *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. In: Fiedler, Conrad: *Schriften über Kunst*. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein. Köln 1977. S. 27

<sup>447</sup> Fiedler: *Über die Beurteilung*. A.a.O. S. 32-38

<sup>448</sup> Fiedler: *Über die Beurteilung*. A.a.O. S. 56

wird mit dem exemplarisch analysierten Gemälde *Nero nach dem Brand Roms* als Beispiel der Malerei des Realismus veranschaulicht. (s. Zitat 3.9). Der Topos *Natur* wird zur Definition des Kunststils Realismus verwendet, der sich dadurch auszeichnet, “in der ungefähren Nachahmung der vereinzelt Natur die überraschende Wirkung einer äußerlichen Wahrheit zu suchen, ohne in dem normalen Bau und der tief von innen bewegten Eigenheit der Gestalt die Realität künstlerisch zurückzuführen”.<sup>450</sup> Meyer beruft sich in der Abhandlung *Die Gegensätze der modernen Malerei*, die anlässlich der Münchner Kunstausstellung von 1863 veröffentlicht wird, auf die Verbindung von Wahrheit der Kunst und Wahrheit der Natur zur Beschreibung des “genialen Geiste[s]”. Meyer schreibt:

“Freilich kann es nur dem genialen Geiste gelingen, die natürliche Wahrheit zu verletzen und doch die künstlerische zu erreichen, und eben darin steht ja Cornelius den Alten nah, daß er beides so selten zu vereinigen wußte.”<sup>451</sup>

Im Bericht über den Münchner Salon des Jahres 1891 führt Bierbaum den Topos der zweiten Natur zur Beschreibung des Kunstwerkes an:

“Aus der Verbindung von Um-Natur und In-Natur des Künstlers erstehe ein Stück neuen, eigenen Lebens, in dem die beiden Naturen Erbgaben sind.”<sup>452</sup>

Die Vorstellung, daß das Kunstwerk eine zweite, ideale Welt darstellt, wird von Verfassern in Kunstkritiken des DEUTSCHEN KUNSTBLATTES der 50er Jahre, dem Bericht der Zeitschrift DIE DIOSKUREN zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1856 und Julius Meyers Artikel zur Internationalen und Historischen Kunstausstellung in München von 1863 vertreten. Der Gegensatz zwischen Ideen und Natur dient bei diesen Beispielen zur Bewertung der Qualität der Nachahmung. Am Gemälde *Der Tod Lionardo's da Vinci* von Julius Schrader lobt Eggers die “in’ s Leben getretene Idee des Bilde, (...) die (...) zugleich von einer überredenden Realität, von einer lebensvollen Wahrheit ist.”<sup>453</sup> Den Vorwurf, nur Ideen auszuführen, erhebt Julius Meyer im Bericht zur Internationalen Kunstausstellung in München von 1863:

“Eine Welt von “Ideen” erfüllte die Köpfe, man ging bei den Philosophen in die Schule, während die Phantasie, mit der Kunst wie der Natur gleich wenig vertraut, leer blieb.”<sup>454</sup>

---

<sup>449</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 170 [1861-1]

<sup>450</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 172 [1861-1]

<sup>451</sup> Meyer: *Die Gegensätze in der modernen Kunst*. S. 194 [1863-1]

<sup>452</sup> Bierbaum: *Vom Münchner Salon*. S. 500 [1891-1]

<sup>453</sup> Eggers: *Der Tod Lionardo's da Vinci*. S. 247 [1852-1]

<sup>454</sup> Meyer: *Die Gegensätze in der modernen Kunst*. S. 197 [1863-1]

Friedrich Pecht spricht von idealsinnlichen Aufgaben der deutschen profanen *Die Gegensätze in der modernen Kunst* Historienmalerei im Bericht zur Münchner Internationalen Kunstausstellung 1883.<sup>455</sup> Dem “Nachlassen des nationalen Geistes” stellt er bei der Besprechung von Münchner Kunstausstellungen im Jahre 1888 die internationale Verbreitung von Kunststilen gegenüber:

“Eine Veredelung unserer idealen Welt ist da ebensowenig herauszulesen; schon deshalb nicht, weil sich hier zwei grundverschiedene Richtungen vollkommen unversöhnt entgegen stehen, die nationale (...) und die mehr oder weniger zopfig kosmopolitische(...)”<sup>456</sup>

### c) Naturwahrheit

In den Kunstkritiken zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 und Kölner Kunstausstellung des Jahres 1861 wird der Topos *Naturwahrheit* eingesetzt. Bierbaums Kunstkritik zum Münchner Salon von 1891 und Karl Volls Besprechung von Gemälden Fritz von Uhdes stellen Beispiele für die Verwendung des Topos in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts dar.

Die Beschreibungen von Historienmalerei als nachgeahmte Natur und die Vorstellung einer künstlerischen Wahrheit, die sich in der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts finden, werden auch bei dem Topos *Naturwahrheit* eingesetzt. Im Schreiben zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 stellt das DEUTSCHE KUNSTBLATT fest, daß die zeitgenössische Kunst “die Fähigkeit und die Pflicht aus zufälligen vereinzelt Anschauungen eine höhere, allgemeinere Wahrheit zu gewinnen und schöpferisch zu gestalten, größtenteils außer Augen läßt”<sup>457</sup> und weist diesen Mangel “in dem stumpfen, die Naturwahrheit verletzenden Kolorit”<sup>458</sup> des Gemäldes *Christus und die Jünger auf dem See Genezareth* von Wilhelm Sohn nach. Anhand der Beschreibung der Handlung wird dieser formale Mangel aufgezeigt:

“Wir sehen ein Schiff, dessen Gefahr man freilich weniger aus den ganz unbedeutend gemalten Wellen, als aus den angstvollen Gesichtszügen der mit den Gebärden des Schreckens den schlafenden Christus umringenden Jünger erkennt. Indeß hätte der Maler die gefährvolle Lage auch äußerlich dem Auge des Beschauers vorführen sollen, um ihre leidenschaftliche Bewegung rege zu machen.”<sup>459</sup>

---

<sup>455</sup> Pecht: *Die moderne Kunst*. S. 24 [1883-1]

<sup>456</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 282 [1888-1]

<sup>457</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 351 [1854-1]

<sup>458</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 364 [1854-1]

<sup>459</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 364 [1854-1]

Julius Meyer fordert im Bericht über die Kölner Kunstausstellung des Jahres 1863 dazu auf, daß ein “wahrer Realismus der Malerei” sich aus der “vollen Herausbildung des Motivs zur Wahrheit des individuellen Lebens in der Form sowohl wie in der Farbe” zusammensetzt und die “Behandlung” des Künstlers “durch ihre vollendete Wahrheit und Durchführung den zauberhaften Hauch des Idealen über die Bilder ausgießt.”<sup>460</sup> Karl Voll schreibt über die Gemälde *Christi Himmelfahrt* und *Richard III* von Fritz Uhde im Bericht über die 7. Internationale Kunstausstellung in München:

“Heuter strebt auch er nicht die absolute Naturwahrheit an, sondern arbeitet auf bildmäßige Wirkung hin.”<sup>461</sup>

Bei Volls Besprechung von Uhdes Gemälde *Christi Himmelfahrt* wird der Vergleich von Naturnachahmung und künstlerischer Erfindung anhand einer Beurteilung der Ausführung des Motivs vorgenommen. Anhand einer Beschreibung der dargestellten Handlung wird dieser Vergleich mittels der Beschreibung von Personen, Handlungen und Bewegungsabläufen veranschaulicht:

“Christus war noch soeben inmitten seiner kleinen Gemeinde. Da kommen von oben dichte Wolken, die sein Vater herabgesandt hat, fassen ihn gleichsam unter den Armen und ziehen ihn hinauf, weg von den überrascht Klagenden, die theils in die Kniee sinken, theils erschreckt in die Höhe fahren.(...) Wenn man die Auffassung als menschlich fein gefühlt betrachten darf, so ist das Motiv der Wolken künstlerisch nicht minder fein erfunden. Es hat nichts Unnatürliches an sich, daß die Lüfte ihn emporheben und daß sich ihm zum sichtbaren Ausdruck des Tragens die Wolken unter die emporgehobenen Arme einschieben.”<sup>462</sup>

#### d) Geist

In den Besprechungen des DEUTSCHEN KUNSTBLATTES, Friedrich Pechts, Oskar Bies und Karl Volls wird der Topos *Geist* zur Beschreibung der Genievorstellungen von Künstler und Kunstwerk herangezogen. Die Beschreibung des Kunstwerkes anhand des Topos vom Geist des Künstlers, der als Quelle der Erfindung und Nachahmung anderer Künstler dient, wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Historienmalerei genutzt.

---

<sup>460</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 171 [1861-1]

<sup>461</sup> Voll, Karl: *Die VII Internationale Kunstausstellung in München*. In: DKFA; 1896/1897. 12. Jg. S. 313-318. S. 314 [1897-1]

<sup>462</sup> Voll: *Die VII Internationale Kunstausstellung*. S. 314 [1897-1]

Vgl. auch Bierbaums Ausführungen mit dem Topos *Wahrheit* anlässlich des Münchner Salons von 1892 (Zitat 3.10).

In der Besprechung zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 stellt der Verfasser Mangel “schöpferischer Genialität”, bei “Arbeiten” fest, “welche in geistloser, flacher Aufnahme (...) einer (...) anderswo entliehenen Form”<sup>463</sup> entstehen. Im Bericht zur Düsseldorfer Kunstausstellung 1857 bemerkt der Verfasser ein “auf den klaren Ausdruck des geistigen Gehalts gerichtetes Streben”<sup>464</sup> der Historienmalerei. Im Bericht zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1856 fordert Max Schassler in der Zeitschrift DIE DIOSKUREN:

“Historienmaler, versenkt euch mehr in die Geschichte, erfüllt euch mehr mit dem Entwicklungsgange der Weltgegebenheiten, studirt die Geschichte nach ihrem geistigen und sittlichen Inhalt, wie der Genremaler die Natur des ihm umgebenden Volks und der Gesellschaft, dann werdet ihr euch auch in eurer Sphäre mehr zu Hause fühlen.”<sup>465</sup>

Friedrich Pecht erörtert das Verhältnis von kopierender Nachahmung und künstlerischem Geist in der Kunstkritik zur Berliner Jubiläums-Kunstausstellung des Jahres 1886: Bei der Ausstellung des Gemäldes *Astarte* von Gabriel Max wird von ihm hervorgehoben, daß dieses Gemälde “originell” ist und “keine Spur an Anlehnung an irgend einen alten oder neueren Meister” aufweist; mit dieser formalen Beschreibung des Kunstwerkes korrespondiert die Beschreibung des Künstlers; die “Isolierung des Künstlers” ist für “Einheit und Eigenartigkeit des Geistes” eines Künstlers kennzeichnend.<sup>466</sup> Auf “Naivität und Ursprünglichkeit der Erfindung” wird bei einem Gemälde Albert Kellers anhand der “Genialität” hingewiesen, mit welcher Licht und Farbe behandelt sind.”<sup>467</sup> Der Künstler Friedrich Geselschap, den “ein tief ernster, hoher und edler Geist, der aus seiner Weltbetrachtung spricht”, auszeichnet, wird den Nachahmern, die “leer und phrasenhaft” malen, gegenübergestellt.<sup>468</sup>

Der Topos *Vegetation* und die Vorstellung vom künstlerischen Genie werden im Rückblick auf die Ausbildung des Historienmalers Albert Baur in der Zeitschrift DIE KUNST FÜR ALLE 1890 verknüpft. Der Kritiker bemerkt, daß die Schüler der Münchner Akademie “sich noch nicht zu dem Gedanken bequemen” konnten, “daß die Sprosse zu jeder auch der idealsten Leiter von festem, kernigem Material sein müsse und daß große Geister wie

---

<sup>463</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 363 [1854-1]

<sup>464</sup> Anonymus: *Die letzte Kunstausstellung zu Düsseldorf*. S. 9 [1857-1]

<sup>465</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 115 [1856-1]

<sup>466</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 254 [1886-1]

<sup>467</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 269 [1886-1]

<sup>468</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 271 [1886-1]

Cornelius und Overbeck gut daran gethan hätten, auch “nach der Natur malen” zu lernen und ihren Sinn für die malerische Erscheinung auszubilden.”<sup>469</sup>

Von Karl Voll wird der Topos *Geist* zur Beschreibung von mimetischen Qualitäten der Historienmalerei eingesetzt. Im Bericht zur Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 erläutert Voll, daß für Max Slevogt “Streben nach Erfassung des Geistigen und des Lebens” kennzeichnend sind: “Darum ist er auch kein tüfelnder Detailmaler und kein Naturalist im platten Sinne des Wortes.”<sup>470</sup>

Die Vorstellung vom künstlerischen Genie wird bei Oskar Bies Besprechung von Lovis Corinth's Gemälde *Salome* im Lob eines Werkes, in dem “alle jene Differenzierungen von einem synthetischen Geiste in Einheiten gebracht werden”, geäußert (s. Abb. 7); in der Bildbeschreibung wird die Beschreibung einer zeitlichen Entwicklung, die außerhalb des dargestellten historischen Vorganges liegt, mit der Beschreibung der Salome als “Schöpfung” des Künstlers verbunden:

“Eine deutsche Faust schlug eine Bibelseite auf, an der sich bisher alle Seelengattungen ergötzen, Fromme und Perverse, Weltanschauungsmenschen und Künstler des Genusses. Venezianische Träger von Fruchtschalen, Tiepolos Henkersknechte mit dem Rücken im Vordergrund, ewige Astartegesänge mit der verschleierte Dienerin, die den mystischen Pfauenfächer hebt, inquisitorisches Grinsen in sadistischer Empfindung, ein Hexensabbat von Gliedmaßen (...).”<sup>471</sup>

Als Kriterien von künstlerischen Qualitäten im Werk und als “Spiegel” dessen, “was ein Meister hier in seiner glücklichsten Stunde vereinte,” werden “Farbenentwicklung, Menschenanatomie, Szenencomposition, Seelenkunde, Reichthum der Überlieferung und Hochgefühl der Gegenwart”<sup>472</sup> aufgezählt.

## e) **Kraft**

Jakob Burckhardts Schreiben zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1842, eine Kunstkritik zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1854 und Kunstkritiken von Friedrich Pecht dokumentieren die Verwendung des Topos *Kraft* als Kriterium des Kunstwerkes und als Eigenschaft des Künstlers.

---

<sup>469</sup> Wollseiffen, M.: *Albert Baur*. In: DKFA; 1890. 5. Jg. S. 245 [1890-1]

<sup>470</sup> Voll: *Die VII Internationale Kunstausstellung*. S. 315 [1897-1]

<sup>471</sup> Bie, Oscar: *Secession*. In: NDR; 1900. Bd. 11. 1-2. S. 659 [1900-1]

Die Übertragung von Eigenschaften des Künstlers auf das Werk geht bei Jakob Burckhardt einher mit dem Vorwurf des Mangels an Erfindung in der zeitgenössischen Kunst. Im Bericht über die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1842 werden “Gedankenarmuth” und “Kraftlosigkeit der Auffassung”, die “den hohlen Prunk der Ausführung nur um so widerwärtiger erscheinen läßt”<sup>473</sup>, bei den zeitgenössischen Gemälden registriert. Diesen Gemälden stellt Burckhardt Gemälde gegenüber, bei denen eine “reiche Phantasie in stürmischer Jugendkraft nach Ausdruck ringt.”<sup>474</sup> Als Beispiel nennt er das Gemälde *Richelieu vor Ludwig XIII* und *Maria von Medici* von Friederike Miethe:

“Dabei hat das Bild in der That eine dramatische Kraft, die uns die höchste Achtung vor dem Talent der jungen Künstlerin abnöthigt- Die klare Bestimmung des Einzelnen und Ganzen verheißt die reichsten Früchte für die Zukunft.”<sup>475</sup>

Die Forderung nach Originalität der Erfindung, die Inbegriff einer traditionellen Eigenschaft von Kunstwerk und Künstler in den kunstkritischen Schriften seit dem späten 18. Jahrhundert ist, wird mit dem Topos *Kraft* verbunden. Nachahmung von Vorbildern, “Hauch von Eklekticismus” und “Schöpferkraft” bilden bei der Besprechung von Oskar Begas Gemälde *Kreuzabnahme* von 1854 die Eigenschaften des Kunstwerkes:

“Wir haben es also auch hier mit einem Werke zu thun, welches einen Hauch von Eklekticismus an sich trägt, dabei aber eine solche Fülle gefundenen Lebens, eigener Schöpferkraft und Empfindungswärme in sich schließt, daß wir (...) im Gemüthe ergriffen und zum Mitgefühl erregt sind.”<sup>476</sup>

Anton von Werner wird im Bericht zur Berliner Jubiläums-Kunstausstellung des Jahres 1886 von Pecht als “der echte Erbe und Fortsetzer Menzels” bezeichnet. Der Verfasser erläutert:

“Er hat auch alles was man dazu braucht, die feinste Beobachtung, die rascheste Gestaltungskraft, das genaueste Verständnis des Dargestellten.”<sup>477</sup>

Das auf der Internationalen Kunstausstellung 1883 in München ausgestellte Gemälde *Hero und Leander* von Victor Müller wird von Friedrich Pecht mit dem Topos *Kraft* gelobt. Beim Verweisen von den Eigenschaften dieses Künstlers auf Eigenschaften der von ihm dargestellten Personen tritt eine Korrespondenz auf: Die Künstlerbeschreibung mit der Eigenschaft “Kraft” und die Beschreibung des Gemäldes anhand des Kennzeichens ”Macht” folgen aufeinander:

---

<sup>472</sup> Bie: *Secession*. S. 659 [1900-1]

<sup>473</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. S. 1 [1842-1]

<sup>474</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. S. 1 [1842-1]

<sup>475</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. S. 14 [1842-1]

<sup>476</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 352 [1854-1]

“Es steckt aber eine wahrhaft unheimliche Macht in dem Bilde, der Liebesschmerz ist hier bis zum Wahnsinn gesteigert, durch die Kraft eines großen Talents.”<sup>478</sup>

Die Topoi *Kraft* und *Nation* werden von Pecht im Bericht zur Münchner Kunstausstellungen von 1888 zur Kennzeichnung der deutschen Kunst benutzt, die “von einer ungebrochenen Kraft der Nation (...) Zeugnis ablegt”.<sup>479</sup>

## f) **Krankheit**

Im 19. Jahrhundert wird *Krankheit* als Topos zur Beschreibung des Verfalls von Kunst und Kultur verwendet. Jakob Burckhardts Einleitung des Berichts zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1842, Schützes Bericht zur Berliner Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1891 und Friedrich Pechts Bericht zu den Münchner Kunstausstellungen von 1888 sind Beispiele für die Verwendung des Topos bei einer Zeitklage und zur Beschreibung von Künstler und Kunstwerk.

In Jakob Burckhardts Einleitung des Berichts zur Berliner Kunstausstellung des Jahres 1842 wird der Topos *Krankheit* für allgemeine Klagen der Zeit eingesetzt, die der Künstler als Typus repräsentiert. In einem kulturkritischen Exkurs, der vom Mangel an Ideen der zeitgenössischen Malerei auf das Massenphänomen Kunst, aus dem “unglückliche, unbedeutende Maler, Dichter u.s.w.” hervorgehen”, verweist, stellt Jakob Burckhardt die Klage der Zeit den Werkbesprechungen voran. (s. Zitat 3.11) Im Bericht zur Berliner Internationalen Kunstausstellung 1891 bemerkt Schütze, daß “sich zuviel Schmarotzergewächs über den Boden gerankt” hat.<sup>480</sup> Im Bericht über den Münchner Salon von 1891 bezeichnet Julius Bierbaum die zeitgenössischen Künstler als die “nervösen Modernen” und beklagt einen “seelisch-allzuseelischen (...) Naturalismus”.<sup>481</sup>

Der Mangel ästhetischer Qualitäten wird von Friedrich Pecht anhand der Besprechung von Ernst Hildebrandts Gemälde *Die ihr Gespann über des Leichnams ihres Vaters treibende Tullia* veranschaulicht. Der Topos *Krankheit* wird im Kommentar verwendet, in dem der zeitgenössische Mensch als psychisch oder körperlich Leidender bezeichnet wird. Pecht bezeichnet das Gemälde als einen “abscheulichen, jedes gesunde Gefühl beleidigenden

---

<sup>477</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 257 [1886-1]

<sup>478</sup> Pecht: *Die moderne Kunst*. S. 26 [1883-1]

<sup>479</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 276 [1888-1]

<sup>480</sup> Schütze: *Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung*. S. 533 [1891-2]

Gegenstand”<sup>482</sup>, der “keinen Fortschritt gegen seine früheren krankhaften Dinge”<sup>483</sup> erkennen läßt. Ein Vergleich von römischer Antike und Gegenwart veranschaulicht die Unangemessenheit: “Man würde das Stück genau so in jedem Zirkus spielen, und daß wir preußische Gendarmen als römische Krieger maskiert sehen müssen, macht die Sache nicht besser.”<sup>484</sup> Pecht bemerkt abschließend, daß dieses Werk “aus einer gründlich ungesunden akademischen Anschauung”<sup>485</sup> entstand.

### **g) Vegetation als Lobestopos und beschriebene Natur**

Beschreibender und erzählender Einsatz der *Topoi Natur* und *Vegetation* lassen sich in Zeisings Besprechung von Kaulbachs *Schlacht bei Salamis*, Pechts Kunstkritiken der 80er Jahre und Schützes Besprechung der Internationalen Kunstausstellung in Berlin von 1891 anhand der Auseinandersetzung der Kunstkritik mit internationalen Kunststilen darlegen.

Der Vergleich von Natur und Kunst wird für den internationalen Vergleich von Werken bei Jakob Burckhardt eingesetzt. Burckhardt verwendet bei der Besprechung der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1842 den Ausdruck “Früchte” für die ausgestellten Kunstwerke in einem Ausblick auf die zukünftige Entwicklung der deutschen Malerei. (s. Zitat 3.12)

“Ein Künstler aber, den der Boden nicht verrät, auf dem er gewachsen, der ist von vornherein gerichtet.”<sup>486</sup> Mit dieser Beschreibung kennzeichnet Friedrich Pecht die Abgrenzung zeitgenössischer deutscher Kunstschulen und deren Verhältnis zur internationalen Malerei im Bericht zur Berliner Jubiläums-Kunstausstellung von 1886. Wie die Besprechungen Pechts darlegen, wird der Topos *Vegetation* mit der Frage nach der Nationalität bei internationalen Kunstausstellungen des 19. Jahrhunderts verknüpft. Pecht spricht vom Mangel am “Naturwüchsigen” bei der Gegenüberstellung der zeitgenössischen Berliner Malerei mit der Kultur des antiken Roms und der Germanen. (s. Zitat 3.13) Angesichts des Einflusses französischer Malerei fordert Pecht bei einer Besprechung der Münchner Kunstausstellungen von 1888, daß “die Bäume der “Pleinair“-Malerei und des

---

<sup>481</sup> Bierbaum: *Vom Münchner Salon*. S. 631 [1891-1]

<sup>482</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 292 [1888-1]

<sup>483</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 292 [1888-1]

<sup>484</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 292 [1888-1]

<sup>485</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 292 [1888-1]

<sup>486</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 253 [1886-1]

Impressionismus wie anderer abgeschmackter Erfindungen nicht in den Himmel wachsen.“<sup>487</sup>

Albrecht Schütze stellt 1891 bei der Internationalen Kunstausstellung in Berlin “eine besondere Art von Urwüchsigkeit und Naturfrische“<sup>488</sup> fest. Schütze verwendet den Topos *Natur* zur Beschreibung von Kunstwerken:

“(…) Wofern nur jeder die Kräuter nimmt, die in seinem eigenen Garten wachsen, (…) werden wir noch manchen starkschäumenden Trank kredenzt erhalten.“<sup>489</sup>

Bei der Bewertung von Werken Heinrich Altherrs wird der Topos *Natur* zur Beschreibung des Künstlers verwendet:

“Alle nur Talentierten hören da auf, sie ersterben in Wiederholungen, gehen zugrunde in Manieren, aber die geistig Wachsenden ergreifen, wie die großen Bäume im Walde, die alten Buchen, die gewaltigen Eichen, die das volle Ausmaß, den Charakter in seiner ganzen Prägung vorführen. Neben dem Entzücken des ersten jungen Sprossens sind es gerade die Wunder der hohen Reife, die einen hinreißen in der Natur. Und ebenso in der Kunst.“<sup>490</sup>

Diese Naturbeschreibung wird bei der Bewertung des Künstler Altherr fortgesetzt:

“Das Beglückende, sofort Hinreißende war, daß dieser Künstler noch wächst in einer tiefen inneren Entwicklung (…).“<sup>491</sup>

Auch wird der Topos *Natur* innerhalb der Erzählung einer Handlung als beschreibende Seelenlandschaft eingesetzt, die von den handelnden Personen des Mythos erzählt. Bedienen sich die eingangs genannten Bildbeschreibungen des Verfahrens, Vegetation und Natur mit nationalen Eigenarten der Malerei und der Vorstellung vom Genie des Künstlers zu verknüpfen, so dienen Naturbeschreibungen zu den Historiengemälden *Schlacht bei Salamis* und *Sappho* der Beschreibung von Personen und Handlungen der Historienmalerei. Sowohl zur Beschreibung von Naturgewalten, die als Bestandteil des historischen Ereignisses als auch in erzählten Seelen- und Gefühlslandschaften von Empfindungen dargestellter Personen genutzt werden, findet sich bei diesen Erzählungen der Topos *Natur*. Zitat und Landschaftbeschreibung sind bei der Rezeption von Kaulbachs *Schlacht bei Salamis* und Arnold Böcklins *Sappho* formale Bestandteile der Erzählung. Das DEUTSCHE KUNSTBLATT fügt der Bildbeschreibung von Kaulbachs Gemälde *Die Schlacht bei*

---

<sup>487</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 276 [1888-1]

<sup>488</sup> Schütze: *Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung*. S. 531 [1891-2]

<sup>489</sup> Schütze: *Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung*. S. 531 [1891-2]

<sup>490</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst Heinrich Altherrs*. In: K; 1931. 63. Jg. S. 170 [1931-1]

<sup>491</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst*. S. 170 [1931-1]

*Salamis* eine Beschreibung der den Krieg darstellenden Natur an, die Xerxes, der den Typus des trauernden Helden repräsentiert, erblickt:

“Des Jammers Abgrund schauend stöhnte Xerxes auf, und sein Gewand zerreiend schluchzt’ er laut empor – singt der Dichter; und dem entsprechend, jedoch von der unmalerischen Zerreißung des Gewandes absehend, zeichnet ihn auch der Künstler, wie er so eben entsetzt von seinem Thron aufgesprungen ist und, taub für die Trstungsversuche seiner nicht minder entsetzten Umgebung, seine Hände im Gefühl der eignen Nichtigkeit zum Himmel emporstreckt, während dieser aus schwarzen Wolken Blitze nach den Masten seiner Flotte entsendet und vom Meere aus in drohender vorwurfsvoller Haltung Klaukos zu ihm auftaucht, um ihn die Ketten entgegenzuhalten, mit denen er im despotischen Uebermuth die empörten Wogen des Hellespont zu fesseln sich vermessen hatte.”<sup>492</sup>

Friedrich Pecht verwendet im Bericht zur Internationalen Kunstausstellung in München von 1883 eine Landschaftbeschreibung, die als Bestandteil der Bildbeschreibung des Gemäldes *Sappho* von Böcklin Gefühle der handelnden Person darstellt: “Liebesgram” der Dichterin, die “Trauer” und der “Zwiespalt der Empfindung” sind Bestandteile der sich ergänzenden Beschreibungen von Landschaft und Dichterin:

“Die Landschaft, in der er sie noch ein letztes Mal ausruhen lässt, ehe sie ihrem Liebesgram zum Opfer fällt, ist wunderschön, von einer Großartigkeit und zugleich herzzusammenschnrenden majestätischen Trauer, als hätte sie Poussin selbst gemalt. (...) Offenbar wird sie sich jetzt gleich hinunterstrzen, wenn sie es wieder aufsteht. Ja, man möchte fast bedauern, daß sie es nicht schon gethan hat, da man dann die wundervolle Landschaft noch reiner genießen könnte, während man jetzt, wenn man die etwas steife Dame sieht, die schwarze Undankbarkeit des Phaon fast zu begreiflich findet, und so in einem Zwiespalt der Empfindung geräth.”<sup>493</sup>

Anhand einer Zusammenfassung der Funktionen des Topos *Natur* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich dessen beschreibende, erzählende und bewertende Verwendung demonstrieren: Zum einen werden Ausdrücke der Pflanzenwelt mit Aspekten der nationalen Identität im internationalen Kunstmarkt und der Genievorstellung des Künstlers verbunden. Zum anderen dienen Landschaftsbeschreibungen von Historien gemälden zur Verkörperung von Empfindungen der dargestellten Personen. Mit dem Topos *Natur* greifen die Besprechungen anhand des Vergleichs von Kunstwerk und Vegetation das Ideal der Nachahmung von Natur durch die Malerei auf, das bereits seit dem späten 18. Jahrhundert in der Kunstkritik anzutreffen ist. Naturnachahmung und Beschreibung von Vegetation sind, wie das Beispiel der Einleitungen von Kunstkritiken zu Dresdner Kunstausstellungen des späten 18. Jahrhunderts veranschaulicht, eingebunden in das Herrscherlob des lokalen Fürsten. Als textuelle Kombination aus sprachlicher Beschreibung und Bild sind derartige strukturelle Verknüpfungen von Herrscherlob und beschriebener Pflanzenwelt im

---

<sup>492</sup> Zeising: *Kaulbachs "Schlacht bei Salamis"*. S. 231 [1857-2]

<sup>493</sup> Pecht: *Die moderne Kunst*. S. 26 [1883-1]

Ausstellungsplakat zur Internationalen Kunstausstellung von 1897 vorhanden. Auf dem Plakat wird Vegetation bildlich durch Ornament repräsentiert, das den Text “Unter dem allerhöchsten Protectorate Sr. Kgl. Hoheit des Prinz Regenten Luipold von Bayern” umschließt (s. Abb. 9) .

## 4 Die Topik der Kunstkritik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

### 4.1 Topik im Austausch zwischen Künstler und Kunstwerk

#### 4.1.1 Die Welt des Künstlers

Die Topik der Kunstkritik wird in der Moderne bereichert um Formeln und Konzepte der Gleichsetzung von Künstler und Werk. Diese Bestimmung von Topoi ist nicht neu, zumal mit ihr der Gedanke der Mimesis lediglich zur Beschreibung des Künstlers abgewandelt wird. In der Moderne läßt sich der Mimesis-Gedanke insbesondere bei der Beschreibung des Künstlers und der Historien Gemälde aufzeigen, die eine Abgrenzung des Kunstwerkes und Künstlers gegenüber der Welt thematisieren.

An Richard Muthers Beschreibung von Werken Arnold Böcklins, Hermann Eßweins Kunstkritik zu Werken Alfred Kubins, Will Grohmanns Ausführungen zur Ausstellung der Dresdner Sezession des Jahres 1919 und Max Friedländers Kunstkritik zur Passionsfolge Slevogts läßt sich die Verwendung des Topos *Welt des Künstlers* veranschaulichen. Richard Muther greift bei einem Bericht zur Wiener Herbstausstellung des Jahres 1901 auf den Ausdruck “sterbende Welt” für die Kunst der Gegenwart zurück:

“Mit Makart setzte jene andere Bewegung ein, in der, so verkehrt sie auch war, doch die Sehnsucht nach ästhetischer Cultur sich so ungestüm äusserte. Und das Kunstgewerbe ist es noch jetzt, das mit seinem freundlichen Schimmer diese sterbende Welt vergoldet.”<sup>494</sup>

Muther verfaßt ein Jahr zuvor einen Bericht zur Wiener Kunstausstellung, in dem dieser als Gegensatz zur Kunst durch Nachahmung von Vorbildern die Werke zum Vergleich heranzieht, die “ein Künstler aus sich selbst heraus, aus dem Geiste seiner eigenen Zeit schafft.”<sup>495</sup> Neben dem Topos *Welt des Künstlers* wird bei der Beschreibung von Werken Arnold Böcklins die Unabhängigkeit von der Zeit vermerkt:

“Ebenso unabhängig wie seiner eigenen Zeit, steht Boecklin der Vergangenheit gegenüber. (...) Im Reich der Phantastik, in der Welt der Fabelwesen lebten andere vor ihm.”<sup>496</sup>

Anhand des Vergleichs mit anderen Künstlern zeigt Muther auf, daß eine “Kluft sein Empfinden und seine Formensprache von den alten Kunstepochen trennt.”<sup>497</sup> Muther

---

<sup>494</sup> Muther: *Die Herbstausstellung*. S. 270 [1901-1]

<sup>495</sup> Muther: *Frühlingsausstellungen 1900*. S. 57 [1900-2]

bezeichnet Böcklin als “Dichter seiner Werke”. Der Topos *Welt des Künstlers* wird zum Vergleich von Dichter und bildendem Künstler herangezogen:

“Dort Gestalten, die aus den alten Büchern, aus Homer und Virgil, aus Ovid und den Bukolikern stammen, hier eine neue Welt – die Welt Arnold Boecklins.”<sup>498</sup>

Die Bildbeschreibung der Gemälde Böcklins beinhaltet den Vergleich von Schöpfer und Maler. Böcklin wird als “Schöpfer” einer zweiten Welt bezeichnet; in beschreibender und erzählender Form wird der Ausdruck “Welt” aufgegriffen:

“Allen Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, die in den Bäumen, auf einsamen Felsenwüsten, auf schlammigem Meeresgrund hausen, hat er Leib und Seele gegeben, hat als göttlicher Schöpfer neben die Welt der Wirklichkeit eine zweite gesetzt, wo andere Sonnen scheinen, und die doch nicht weniger wahr, nicht minder lebensfähig, so organisch gefügt wie die Erdenwelt ist.”<sup>499</sup>

Der Topos *Welt des Künstlers* wird durch Verweise auf die Quellen der Nachahmung ergänzt. Beschreibung des Gemäldes und erzählende Rezeption der Motive von Gemälden ergänzen sich in den Kunstkritiken. Dabei knüpft die Kunstkritik mit dem Topos *Welt des Künstlers* an Vorstellungen der mimetischen Nachahmung, die das Kunstwerk verkörpert, und des Genies eines Künstlers an.<sup>500</sup>

Der Vergleich des Künstlers mit einem Schöpfer findet sich in einer Kunstkritik Will Grohmanns, die anlässlich der Ausstellung von Künstlern der Dresdner Sezession von 1919 verfaßt wurde:

“Nur das Gefühl ist unbegrenzt: nur das Gefühl gebiert den schöpferischen Akt, der die zartesten Vibrationen der Kunst verstehen läßt, die zuckende Intuition, die in Einfalt den seelischen Antrieb eines neuen Propheten begreift.”<sup>501</sup>

Grohmann bezeichnet die ausstellenden Künstler als die “Propheten der Geistigkeit”, deren “Reich nicht (...) von dieser Welt”<sup>502</sup> ist. Bei Heckrotts Gemälde *Maienkönigin* spricht Grohmann von der Bildwelt des Kunstwerkes:

“Ihre gnadenreichen Hände haben die Gebärde, als hätten sie das Knäblein dem Schoß enthoben, dazu den ganzen Garten Gottes mit dem singenden Waldvöglein. Feinfingrig horchen sie in sich hinein und formen doch diese Bildwelt.”<sup>503</sup>

---

<sup>496</sup> Muther, Richard: *Arnold Boecklin zum 70. Geburtstag (1901)*. In: Muther, Richard: *Studien und Kritiken*. Bd. 1. Wien 1900. S. 144 [1900-4]

<sup>497</sup> Muther: *Arnold Boecklin*. S. 145 [1900-4]

<sup>498</sup> Muther: *Arnold Boecklin*. S. 145 [1900-4]

<sup>499</sup> Muther: *Arnold Boecklin*. S. 145 [1900-4]

<sup>500</sup> Vgl. auch: Pöggeler: *Dichtungstheorie und Toposforschung*. In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung*. A.a.O. S. 77

<sup>501</sup> Grohmann, Will: *Dresdner Sezession "Gruppe 1919"*. In: NBKD; 1919. 1. Jg. März. S. 257 [1919-2]

<sup>502</sup> Grohmann: *Dresdner Sezession*. S. 258 [1919-2]

<sup>503</sup> Grohmann: *Dresdner Sezession*. S. 259 [1919-2]

Die Vorstellung von einer mittels Kunst nachgeahmten Natur wird bei Hermann Eßweins Besprechung von Werken Alfred Kubins verwendet. Eßwein stellt heraus, daß “der Stil nicht so sehr der Mann (...), sondern die Welt selbst” ist. Die Beschreibung des Künstlers als erobernder Held korrespondiert mit den Eigenschaften von Personen des Herrscher- und Heldenlobes:

“Er hat uns die Welt erschlossen als einem hieroglyphisch anziehenden orbis pictus, indem er ihre (...) Erscheinungen dem Willensspiel seines Gemütes, seiner Nerven unterwarf.”<sup>504</sup>

Die Verknüpfung des Topos *Zeitgeist* mit der Vorstellung von einer zweiten Welt wählt Hermann Eßwein bei dieser Besprechung. Einleitend verwendet Eßwein den Vergleich der Kunst mit einer alten Weltordnung, die im Chaos verloren ging und die in der Gegenwart “nach ungeheuerlicher Zerrüttung langsam wieder zur Festigung gerinnt.”<sup>505</sup> (s. Zitat 4.1) Der kunstgeschichtliche Vergleich wird von Eßwein anhand von Historienbildern Boschs und Kubins veranschaulicht. Von Eßwein werden Alfred Kubins Gemälde als Repräsentanten der mittelalterlichen Malerei beschrieben, während Boschs Werke die neuzeitliche Kunst repräsentieren. Zu Bosch bemerkt Eßwein:

“Der Mensch aus seinem Dutzend (...) ist in der Tat nur Puppe, ist so von fern, so als bloß passiver Betriebsstoff des teuflischen Unwesens gesehen, daß wir allenfalls erste (...) Rudimente der im 19. Jahrhundert gegipfelten Individualcharakteristik festzustellen vermögen.”<sup>506</sup>

Kubin gilt Eßwein als Repräsentant des Mittelalters:

“Im einzelnen ist also das Kubinsche Mittelalter, die Kubinsche Primitivität geladen mit den von wacherer Beobachtungsgabe bezogenen Individualkenntnissen, mit dem ganzen im Laufe seiner Künstlerentwicklung immer extensiver ausgebreiteten Formenreichtum des modernen Lebens.”<sup>507</sup>

Max Friedländer unterscheidet in Abhandlungen zur Historienmalerei zwischen dokumentarischen Möglichkeiten bei vergangenen Ereignissen und der Dokumentation der Zeit des Künstlers. Slevogt wird von Friedländer als Sohn seiner Zeit bezeichnet. Friedländer bemerkt, daß

“mit der erweiterten wissenschaftlichen Erkenntnis (...) das “Wann” und “Wo” der Ereignisse dem historischen Sinn zur Befriedigung richtiggestellt werden.(...) Was er erblickt, ist das alte Schauspiel; nur darin, wie er es erblickt, ist er ein Sohn seiner Zeit und unterscheidet sich von Rembrandt.”<sup>508</sup>

---

<sup>504</sup> Eßwein, Hermann: *Der Reiter auf der Chimäre. Ein Wort zur Kunst Alfred Kubins*. In: DKW; 1929/1930. 43. Jg. S. 55 [1929-1]

<sup>505</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 47 [1929-1]

<sup>506</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 51 [1929-1]

<sup>507</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 52 [1929-1]

<sup>508</sup> Friedländer, Max J.: *Slevogts Passionsfolge*. In: KUK; 1924/1925. 23. Jg. S. 86 [1924-1]

Für Friedländer sind religiöse und weltliche Historienmalerei trotz der Einmaligkeit des Ereignisses spröde Bildthemen. Er fordert in der Schrift *Von Kunst und Kennerschaft*:

“Entwirklichung, Entrückung vom zeitlichen Boden, Apotheose wird der feinfühlig Künster anstreben, um die Sprödigkeit des Geschichtsbildes zu überwinden.”<sup>509</sup>

Bei dem Vergleich von Natur und Kunst führt Hermann Bahr in der vermutlich 1889 erschienenen Abhandlung *Kunst und Kritik* eine Vorstellung vom Künstler an, der “eine Natur” und “eine entwickelte Welt für sich” darstellt.<sup>510</sup>

#### 4.1.2 Kraft

Der Topos *Kraft* wird bei Besprechungen von Werken Viktor Müllers, Fritz von Uhdes, Max Liebermanns, Max Slevogts und Joseph Hegenbarths im 20. Jahrhunderts herangezogen. Im Bericht zur Ausstellung der Gemälde von Fritz von Uhde verweist Curt Glaser darauf, daß “das Zeitlose dieser Vorgänge” vom Künstler in der Darstellung angestrebt wird, “denn es ist die ideale Komposition, nach der man mit allen Kräften wieder strebt.”<sup>511</sup> Im Bericht zur Münchner Kunstausstellung des Jahres 1912 bemerkt Maximilian Rohe “zu wenig aktive und aggressive Einwirkung auf die Kräfte des Gemütes und der Phantasie des Beschauers”<sup>512</sup> bei der Historienmalerei.

Die Verknüpfung von Erzählung der dargestellten Handlung mit der Beschreibung und Bewertung von Form und Inhalt wird bei der Besprechung des Gemäldes *Der Papstsegen* von Max Liebermann anhand des Topos *Kraft* realisiert. Das 1906 ausgestellte Gemälde wird als “Werk eines starken Debütanten, der sich mit der ganzen Heftigkeit der ersten Aussprache giebt”, bezeichnet. Der Vergleich von Erzählung der Handlung und Beschreibung des Künstlers wird fortgesetzt:

---

<sup>509</sup> Friedländer, Max J.: *Von Kunst und Kennerschaft*. Leipzig 1992. S. 62

<sup>510</sup> Bahr, Hermann: *Kunst und Kritik*. In: Bahr, Hermann: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert v. Gotthart Wunberg. Stuttgart u. a. 1968. S. 69

<sup>511</sup> Glaser, Curt: *Die XXIV. Ausstellung der Berliner Secession*. In: DKfA; 1912. 27. Jg. 25. Bd. S. 421 [1912-2]

<sup>512</sup> Rohe, Maximilian: *Die Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1912*. In: DKfA; 1911/1912. 27. Jg. S. 560 [1912-1]

“Wieder hat Liebermann eine starke Massenbewegung dargestellt. Daß sie einem ungewohnten Milieu entnommen wurde, ist nicht so merkwürdig wie die Art künstlerischen Gelingens, die wirklich erreicht, uns eben so fortzureißen wie die Gläubigen, die ihre Hände nach dem Segen recken. Die Bewegung ist vollkommen. Das Bild nicht ganz.”<sup>513</sup>

Bei der Besprechung der Dresdner Kunstausstellungen des Jahres 1924 wird in der Zeitschrift DIE KUNST FÜR ALLE der Topos *Kraft* auf die dargestellte Handlung des Kunstwerkes, das die Schlacht zwischen Alexander dem Großen und Persien darstellt, übertragen. Als “energisch im charaktvollen Ausdruck der Züge und der Bewegungen” und “Eigenschaften kraftvoller Eigenart” werden die Handlungen beschrieben. (s. Zitat 4.2) Beschreibung der Form des Werkes und Erzählung der Handlung werden bei der Besprechung der Gemäldes *Der Ritter* von Max Slevogt verknüpft. Slevogt wird von Rosenhagen als Künstler bezeichnet, dessen “Persönlichkeit, (...) Temperament, (...) Fähigkeit zu gestalten, sich zu konzentrieren, ganz überzeugend offenbart” wird.<sup>514</sup> Rosenhagen schreibt:

“Wie ein unerschütterlicher Felsen wird die bläulich schillernde Stahlgestalt von den leuchtenden Frauenleibern und den farbenglühenden Stoffen umwoht. Die mächtige Bewegung des Ritters, seine ungeheure Silhouette gibt dem Bilde Ruhe und Größe.”<sup>515</sup>

### 4.1.3 Krankheit

In dem Bericht von Richard Muther zu Werken Gustav Klimts anlässlich der Wiener Frühlingsausstellung im Jahre 1900 und Heinrich Simons Besprechung von Gemälden Max Beckmanns wird der Topos *Krankheit* zur Beschreibung von zeitgenössischen Ereignissen und Personen in Form einer Zeitklage verwendet. Der Bezug zur Zeit des Künstlers und die zur kulturkritischen Stellungnahme verallgemeinerte Bewertung der Gegenwart, die seit der Romantik in Kunstrezenionen anzutreffen sind, werden anhand der Beschreibungen der Gemälde aufgegriffen. Gustav Klimt wird gelobt, mit der Allegorie *Die Philosophie* “ein Werk geschaffen” zu haben, in dem “die ganze Gedankenschwere, die ganze coloristische

---

<sup>513</sup> Meier-Graefe, Julius: *Berliner Sezession*. In: Z; 1906. Bd. 35. S. 332 [1906-2]

<sup>514</sup> Rosenhagen, Hans: *Aus den Berliner Salons*. In: DKFA; 1903/1904. 20. Jg. S. 241 [1904-2]

<sup>515</sup> Rosenhagen: *Aus den Berliner Salons*. S. 241 [1904-2]

Nervosität der Gegenwart lebt.“<sup>516</sup> Mit der Bildbeschreibung wird die Vorstellung vom künstlerischen Genieflug verbunden:

“Der Himmel thut sich auf. Goldene und silberne Sterne flimmern. Lichtfunken sprühen. Nackte Menschenleiber fluten daher. (...). Tief hinab steigt die Wissenschaft zu den Quellen der Wahrheit. Doch diese bleibt stets die unergründliche Sphinx. Wir hoffen, ihren Schleier zu lüften, wagen den Wolkenflug, doch das Gefühl des Ignorabimus führt uns zur Erde zurück.“<sup>517</sup>

Heinrich Simon verwendet eine Allegorie bei der Besprechung von Max Beckmanns Gemälde *Der Krieg*:

“Beckmann hat der Krieg, wie aus seinen Aufzeichnungen durch Wort und Bild deutlich hervorgeht, zu einer neuen Ekstase verholten, gewiß vorbereitet durch seine menschliche und künstlerische Entwicklung vor dem Kriege – der Bazillus braucht die Bereitschaft des Körpers, ihn aufzunehmen und zu ernähren – aber mit einer Entschlossenheit, einer Unbedingtheit, einer Kühnheit Neuland betretend(...).“<sup>518</sup>

#### 4.1.4 Kunstwollen

Mit diesem Topos entsprechen die folgenden Kritiken der Moderne traditionellen kunstkritischen Argumentationen, die bei Historiengemälden handwerkliche Ausführung und Originalität mit dem Topos *Kunst und Begabung* behandeln.<sup>519</sup> In der Einleitung zur Münchner Jubiläumsausstellung des Jahres 1888 verwendet Wilhelm Lübke den Gegensatz von Wollen und Können. (s. Zitat 4.3) Bei Pecht wird der Topos *Kunstwollen* zur Kennzeichnung der Bedingungen des zeitgenössischen Künstlers eingesetzt. In dem Bericht zu Münchner Ausstellungen des Jahres 1888 werden Können und Wollen des Malers gegenübergestellt:

“Denn wer könnte sagen, daß er male, wie er wolle? Im Gegenteil malt jeder, wie er kann.“<sup>520</sup>

Das MAGAZIN FÜR LITTERATUR bestätigt den ausgestellten deutschen Werken auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin, daß man “gelegentlich recht guten Willen“<sup>521</sup>

---

<sup>516</sup> Muther: *Frühlingsausstellungen 1900*. S. 57 [1900-2]

<sup>517</sup> Muther: *Frühlingsausstellungen 1900*. S. 57 [1900-2]

<sup>518</sup> Simon: *Max Beckmann*. S. 258f. [1918-1]

<sup>519</sup> Im 18. Jahrhundert wird der Wille des Künstlers als Quelle künstlerischen Schaffens in den Kunstkritiken bei Carl Friedrich Rumohrs Besprechung der Werke auf der Münchner Kunstausstellung von 1814 angeführt (s. Zitat in Abschnitt 2.2.1.c). Die stilhistorische Arbeit *Stilfragen* von Alois Riegl stellt den Gegensatz von Kunstwollen und Können bei der altägyptischen Kunst auf. Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893. (Reprint Hildesheim und New York 1975). S. 83

<sup>520</sup> Pecht: *Die Münchner Ausstellungen von 1888*. S. 276 [1888-1]

zeigt. Bei der Besprechung von Werken Max Klingers vergleicht Julius Vogel Klingers *Christus im Olymp* mit Giotto's Wandzyklen von Assisi und Padua und bemerkt, daß "die Herbigkeit und gewollte Unnatur, die uns darin beinahe erst abstieß, bei tieferem Eingehen die Gestalten dieser Fresken (...) erhebe."<sup>522</sup> Paul Westheim stellt bei dem Gemälde *Die Verhimmelung des Schwimfestes* von Gert Wollheim das "Gemachte" und das "Gewollte" den künstlerischen Qualitäten Talent, Keßheit und Wagemut gegenüber:

"So wenig das intellektuell Gemachte und Gewollte zu bestreiten ist, so ist auch nicht zu übersehen, das Talentierte der Mache, die Keßheit eines Wagemuts, der wie der Schwimmer da in der Höhe sein Kraftstück sich zutraut."<sup>523</sup>

In der Einleitung zur Besprechung von Slevogts Passionsfolge stellt Friedländer fest, daß zeitgenössische Künstler wissen, daß "Originalität das Merkmal genialer Schöpferkraft ist (...). Im Resultat ist Neuartigkeit freilich Kennzeichen und Bestätigung der Berufenen, in der Absicht hingegen ein Zeichen der Schwäche. Originalität ist nun einmal nicht zu erwollen."<sup>524</sup> Hermann Board spricht im Bericht zur Kunstausstellung von Düsseldorf 1913 vom "Wollen" des Künstlers Cordes:

"Cordes Pietà (...), mit der überraschend simplen Gegenwirkung von horizontal und vertikal, verrät in der geistigen Erfassung und in der Einfachheit der Farbgebung das allerstärkste Wollen. Wir haben es hier mit einer herben, stiernackigen Kraftnatur zu tun, die sich ohne Zweifel durchsetzen wird."<sup>525</sup>

In der Einleitung zu einer Besprechung von Werken Schmitt-Reutes bemerkt Carl Einstein, daß in allen Gebieten der Kunst "ein Wille zur Form, zu Kunstwerken, welche sich gesetzmäßig und notwendig äußern", entsteht;

"Die Laune, die Mühe um die Originalität werden vom Willen zum Stil abgelöst. (...) Stil spricht sich seinem Wesen gemäß als historisch entwickelte Macht aus."<sup>526</sup>

In Einsteins Beschreibung des Gemäldes *Kain* von Schmitt-Reute tritt der Gegensatz von Wollen und Können narrativ bei der Charakterisierung des Kain auf. (s. Zitat 4.4)

---

<sup>521</sup> Schütze: *Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung*. S. 533 [1891-2]

<sup>522</sup> Vogel, Julius: *Max Klinger. Ein Rückblick und Ausblick*. In: DKFA; 1909. 24. Jg. S. 302 [1909-1]

<sup>523</sup> Westheim, Paul: *Wollheim*. In: DKB; 1926. 4. Jg. S. 290 [1926-1]

<sup>524</sup> Friedländer: *Slevogts Passionsfolge*. S. 85 [1924-1]

<sup>525</sup> Board: *Auf der großen*. S. 534 [1913-1]

<sup>526</sup> Einstein: *Schmitt-Reute*. S. 663 [1910-1]

#### 4.1.5 Kunst und Begabung

In Besprechungen des 20. Jahrhunderts ist der Topos *Kunst und Begabung* weiterhin vorhanden. Eigenschaften von Kunstwerk und Künstler, die dieser Topos beschreibend erfaßt, werden in den Kunstkritiken von Albrecht Schütze, Karl Voll, Karl Scheffler und Maximilian Rohe eingesetzt. Diese Kunstkritiken sind Beispiele der Verwendung des Topos zur Werkbeschreibung und bei der Gegenüberstellung von Künstlertypen.

Albrecht Schütze vergleicht unter den Künstlern der Internationalen Kunstausstellung in Berlin von 1891 Böcklin und Liebermann als Künstlertypen, deren Werke Studium bzw. Schöpfung kennzeichnen: “Naturstudien und verfeinerte Technik auf Seiten Liebermanns” und “Phantasieschöpfung und musikalische Farbempfindung auf Seiten Böcklins”<sup>527</sup> werden genannt. Maximilian Rohe trennt bei dem Vergleich von zeitgenössischen Künstlern in “Schöpfungen” und Vervollkommnung von “Technik”:

“In gewissem Sinne ist Samberger, obgleich konstanter in der Güte seiner Schöpfungen, sogar konservativer wie Stuck, der in der Technik weiter sucht und da und dort wieder zu Neuem ansetzt.”<sup>528</sup>

Strukturell ist das Ideal von Handwerk und Begabung in den Eigenschaften “Technik” und “Auffassung” bei Karl Volls Beschreibung der Form von Max Slevogts Gemälde *Der verlorene Sohn* vorhanden:

“Es ist, was die Technik anbelangt, nur auf die Farbe gestellt und was die Auffassung betrifft, nur auf die zum Teil so grausamen Thatsachen, die der biblische Text giebt, ohne dass sentimentale Anwandlungen oder Bedürfnisse Raum finden.”<sup>529</sup>

Im Bericht zur Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 1926 werden die Eigenschaften Disziplin und Talent zur Charakterisierung des Werkes von Hans Purrman verwendet, der “nicht zu den spontanen Talenten gehört, die instinktiv das Richtige treffen, daß er es vielmehr schwer hat und sich schwer macht, daß der Geschmack, die Leichtigkeit

---

<sup>527</sup> Schütze: *Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung*. S. 531 [1891-2]

<sup>528</sup> Rohe, Maximilian K.: *Die Sommerausstellung der Münchner Secession*. In: DKFA; 1912. Bd. 25. 27. Jg. S. 488 [1912-3]

<sup>529</sup> Voll, Karl: *Die internationale Kunstausstellung 1900 der Münchner Secession*. In: K; 1899/1900. 2. Jg. Bd. 1. S. 484 [1900-3]

seiner Arbeitsweise ein Ergebnis kluger Selbstzucht ist.“<sup>530</sup> Scheffler kennzeichnet Purrmann als “nicht von einer voll strömenden Naturbegabung, sondern von der Disziplin” geprägten Künstler.<sup>531</sup> In der Abhandlung *Form als Schicksal* setzt Scheffler den Topos *Kunst und Begabung* bei einem Vergleich gesellschaftlicher Schichten ein:

“Wo nun zu wenige an der Arbeit sind, überwiegt naturgemäß das Tun; wo zu viele beteiligt sind, dominiert zu sehr das Denken. Die allgemeine Reflexion lähmt dann die Initiative. Künstlerisch produktiv ist weder die hart ums Dasein ringende untere Schicht, noch die besitzende und genießende obere Schicht; produktiv im Geistigen ist die Schicht in der Mitte.“<sup>532</sup>

### **Exkurs I: Der Künstler als Opfer und tragischer Held**

Der Verweis von Künstler und Kunstwerk auf die Gegenwart des Berichterstatters wird von den Kritikern des 20. Jahrhunderts in Hinblick auf die Eigenschaften des Künstlers, die repräsentativ für die Gegenwart sind, in Kommentaren verwendet. Zum anderen nutzen Kritiker die Beschreibung des leidenden Künstlers und als korrespondierende Typen die Helden in der Erzählung. Beispielhaft für die Entsprechung von Beschreibungen des Künstlers als Typus und der Personenbeschreibung bei Handlungen in Gemälden ist eine Kunstkritik zu Altherr's *Orpheus und die Mänaden* aus dem Jahre 1931, die im folgenden neben Kunstkritiken der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zitiert wird.

Heinrich Simons Besprechungen von Werken Max Beckmanns und Besprechungen von Maximilian Rohe und Lothar von Kunowski verwenden Beschreibungen von Künstlern, deren Eigenschaften den Kennzeichen des tragischen Helden entsprechen. Kunowski bemerkt, daß für die Münchner Ausstellungen Werke “ohne Raumgesetz, ohne Leidenschaft, ohne Notwendigkeit oder Daseinsgrund (...) aus der Qual”<sup>533</sup> geschaffen wurden. Dieser Kommentar wird auf den Künstler übertragen: Fritz von Ostini spricht vom “Opfermut”<sup>534</sup> der Ausstellenden im Münchner Glaspalast 1905. Rohe spricht im Bericht zur Sommerausstellung der Münchner Secession 1912 sein Bedauern darüber aus, “daß dieser

---

<sup>530</sup> Scheffler, Karl: *Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste*. In: KUK; 1926/1927. Bd. 25. S. 349 [1926-2]

<sup>531</sup> Scheffler: *Die Frühjahrsausstellung*. S. 347 [1926-2]

<sup>532</sup> Scheffler, Karl: *Form als Schicksal*. Zürich und Leipzig. 1939. S. 140

<sup>533</sup> Kunowski, Lothar von: *Münchner Ausstellungen*. In: DKW; 1901. 2. Juliheft. S. 372-375. DKW; 1901. 2. Augustheft. S. 410-412. DKW; 1901. 1. Septemberheft. S. 464-466 [1901-2] Zitat S. 465

<sup>534</sup> Ostini, Fritz v.: *Die IX internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast*. In: DKFA; 1905. Bd. 11. 20. Jg. S. 537-547 und DKFA; 1905. Bd. 11. 20. Jg. S. 561-574. [1905-1] Zitat S. 537

Künstler, [Franz von Stuck; d. V.] der sich so sehr außer Kontakt mit seiner Zeit gesetzt hat, dadurch freiwillig auf jede Einwirkung auf sie und die Zukunft verzichtet.“<sup>535</sup>

Den Vergleich von Künstlern mit Propheten und “zum Dienst im Allerheiligsten Berufenen”<sup>536</sup> setzt Heinrich Simon zur Typisierung des Künstlers ein. Simon bemerkt in der Einleitung zu einer Besprechung von Werken Max Beckmanns:

“Jeder muß seinen Weg zu Ende gehen. Es gibt keine andere Erfüllung des Lebens. Der bürgerliche Berufsmensch hat es darin leichter als der Künstler.“<sup>537</sup>

Der Berichterstatter führt die “innerste Verknüpfung mit dem grauenvollen Martyrium der Welt” als Quelle von “Visionen von tragischer Gewalt” an.<sup>538</sup> Künstler und dargestellte Personen werden bei der Besprechung von Heinrich Altherrs Gemälden *Orpheus und die Mänaden* und *Der Verfolgte* als Beispiele des Typus des leidenden Menschen genannt:

“Schon bereitet sich der Raum vor im Thema von “Orpheus und den Mänaden”, da ist der Einzelne schon da, der Einsame, der Erlebende, der sich und seine Stelle in der Welt “erleidet”. Man kann in Altherrs Bildern einen Prozess der Individuation miterleben, der immer mächtiger wird. Der einzelne, der den vielen zuwider ist, das ist bis auf heute ein Thema seiner Malerei geblieben(...)“<sup>539</sup>

## 4.2 Konstante Topoi

### 4.2.1 Natur und Person

#### a) Natur

Als Beispiele für den Topos *Natur* dienen Besprechungen von Werken Schmitt-Reutes, Klingers, Altherrs und Böcklins. Der Gegensatz zwischen Nachahmung der Natur und Imitation von Historiengemälden wird in diesen Kritiken ebenso wie die Übertragung von Eigenschaften der Natur auf den Künstler und sein Werk hervorgehoben. Die Zerstörung von Natur in der Kunst ist dabei ein Motiv der Erzählung von Gemälden, das indirekt und in Form der erzählten Handlung eine bewertende Aufgabe übernimmt.

---

<sup>535</sup> Rohe: *Die Sommerausstellung*. S. 485 [1912-3]

<sup>536</sup> Simon: *Max Beckmann*. S. 257 [1918-1]

<sup>537</sup> Simon: *Max Beckmann*. S. 257 [1918-1]

<sup>538</sup> Simon: *Max Beckmann*. S. 260 [1918-1]

<sup>539</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst*. S. 174f. [1931-1]

Bei der Besprechung von Werken des Künstlers Schmitt-Reutes bewertet Carl Einstein die Werke mit dem Vergleich der Nachahmung von Natur und Idee durch den Künstler:

“Schmitt-Reute verwarf die impressionistische Ideologie der Natur; er ging nicht von den passiven Eindrücken aus, sondern von dem eingeborenen künstlerischen Gesetz.”<sup>540</sup>

Der Topos *Natur* wird, wie das Beispiel der Besprechung Klingers von Julius Vogel zeigt, zur Darstellung eines Gegensatzes von künstlerischem Schaffen und Nachahmung der Natur verwendet. Die Absicht des Künstlers und das Vorbild der Natur werden genannt. Als “gewollte Unnatur” und “Prinzip des Manierismus” bezeichnet Vogel die Technik bei Max Klinger, die “nicht mehr die Zufälligkeiten der Welt, der Natur, die heute stürmt, morgen lächelt” zeigt.<sup>541</sup> In Beschreibungen des Werkes Heinrich Altherrs wird der Topos *Natur* hinsichtlich der Nachahmung von Natur im Kunstwerk eingesetzt. Die Naturnachahmung hat darüber hinaus die Funktion, auf Eigenschaften des Künstlers zu verweisen. Die Gegenüberstellung von jugendlichem Genie und Meister und ein Vergleich der Entwicklung von Künstler und Natur werden für die Beschreibung des Künstlers genutzt. (s. Zitat 4.5)

In der Besprechung der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes von 1904 zitiert die Zeitschrift KUNST UND KÜNSTLER bei der Beschreibung von Werken Böcklins Gottfried Keller:

*Lausche nicht zu lang, o Mann,  
Um Entstehen und Vergehen,  
Fange nicht zu zählen an.*<sup>542</sup>

Die Vorstellung einer Entwicklung wird zur Beschreibung von Werken des Künstlers Altherrs folgendermaßen formuliert: “Das Beglückende, sofort Hinreißende war, daß dieser Künstler noch wächst in einer tiefen inneren Entwicklung.”<sup>543</sup> Schaffung von Kunst und Schöpfung der Natur werden hier miteinander verglichen und in der Erzählung der Handlung fortgesetzt. Zu den Gemälden führt der Berichterstatter an, daß das Motiv der fluchenden Engel sich in den verschiedenen Fassungen des Gemäldes *Der Fluch* fortsetzt; der Künstler verkörpert die Zerstörung der zweiten Natur:

“Zerstört er nicht auf diesen Bildern gleichsam direkt bildlich den alten Raum – die wankende Erde, die brennenden Häuser, aus denen zu Adam und Eva gewordene Menschen entfliehen.”<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Einstein, Carl: *Schmitt-Reute*. In: DG; 1910. Nr. 34. 39. Jg. S. 665 [1910-1]

<sup>541</sup> Vogel: *Max Klinger*. S. 302 [1909-1]

<sup>542</sup> H.[eilbut]: *Die zweite Ausstellung*. S. 412 [1904-1]

<sup>543</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst*. S. 170 [1931-1]

<sup>544</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst*. S. 178 [1931-1]

Der Topos *Natur*, der als schöpferisches Vorbild der Kunst fungiert und den Gegensatz einer zerstörten Natur bildet, wird von der Kunstkritik in Beschreibungen der vom Künstler geschaffenen Natur und Welt verwendet. Mit dieser Auffassung korrespondiert der Vergleich von Schöpfung oder Erfindung von Natur und Kunst. Zur Gegenüberstellung und zum Vergleich von künstlerischer und natürlicher Ordnung werden die Bildbeschreibungen und der Vergleich von Künstler und Kunstwerk mit der Natur herangezogen.

## b) Feuer

Am Beispiel der Kunstkritiken von Werken Conrad Felixmüllers, Otto Dix' und Hans Purrmanns läßt sich der Topos *Feuer* als Mittel der Beschreibung von Wirkungen zwischen Künstler und Kunstwerk aufzeigen. Mit dem Topos *Feuer* werden Affekte des Künstlers und der dargestellten Personen beschrieben. Will Grohmanns Kunstkritik zur Kunstaussstellung der Dresdner Sezession von 1919 verwendet diesen Topos als Bestandteil der Beschreibung des Künstlers und zur Wiedergabe von Affekten in der erzählten Handlung des Gemäldes:

“Felixmüller erlebt blitzartig, arbeitet hastig, kann kaum die Reife erwarten, glüht. Aber seine Begeisterungen gingen durch ein Läuterungsfeuer intellektueller Theorien und Experimente.”<sup>545</sup>

Zu Ottos Dix Gemälde *Leda* bemerkt Grohmann: “Zergehen in Lust, auch das Weib brennend.”<sup>546</sup> Diese Verwendung des Topos *Feuer* geht einher mit einer Beschreibung von Künstlern in Form von Typen. So beschreibt Grohmann in der Einleitung die Künstler der Dresdner Sezession folgendermaßen:

“Trotz nördlicher Skepsis sind sie Glühende, voll innerer Ekstasen und Visionen, voll Glauben an die Erlösung der Welt zum Göttlichen. (...) Wer erlebte sonst das Morgenrot neuer Erleuchtung? Du suchst die Glaubenstatsachen? Siehst du nicht, wie das ewige Licht aus allem strahlt?”<sup>547</sup>

Zum anderen wird, wie das Beispiel der Besprechung von Werken Purrmanns verdeutlicht, dieser Topos bei der Nachahmung anderer Kunstwerke zur Beschreibung von Wirkungen bei dem Gemälde *Venus bindet Amor die Flügel* eingesetzt; im Bericht zur Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 1926 bemerkt Karl Scheffler, daß Purrmann

---

<sup>545</sup> Grohmann: *Dresdner Sezession*. S. 258 [1919-2]

<sup>546</sup> Grohmann: *Dresdner Sezession*. S. 259 [1919-2]

<sup>547</sup> Grohmann: *Dresdner Sezession*. S. 258 [1919-2]

“am meisten er selbst und am freiesten ist, wo seine Kunst sich an der Kunst, nicht an der Natur entzündet.”<sup>548</sup>

### c) Geist

In den Kunstkritiken zu Werken Kubins, Böcklins, Wollheims, Corinths und Altherrs wird der Topos *Geist* zur Beschreibung des Künstlers eingesetzt. Überlieferte Vorstellungen wie die der Selbständigkeit des Künstlers, das Ideal von Kunst und Begabung des Künstlers und der Topos *Genieflug* lassen sich neben der Beschreibung der Vollkommenheit eines Kunstwerkes nennen.

Als Beispiel für die Vorstellung des Genies eines Künstler sei Richard Muthers Kommentar zu Max Slevogts Gemälde *Der verlorene Sohn* angeführt:

“Wer sich entschliessen kann, Bilder mit dem Auge des Malers zu betrachten, wird ihn gleichwohl für ein geborenes Maleringenium halten.”<sup>549</sup>

“Verlegenheit zwischen der humanistisch traditionellen Kunstsprache und dem Geist der Zeit”<sup>550</sup> und die Forderung nach “eine[r] universale[n] Zeichensetzung für universal Geistiges”<sup>551</sup> führt Eßwein bei der Kunstkritik zu Werken Kubins an. Der “Kunstgeist der Zeit”<sup>552</sup> wird von Eßwein genannt. Westheim bemerkt zu Wollheim, daß die “Urteilkraft” eine “Tugend des Genies” ist.<sup>553</sup> Die Gemälde Böcklins werden als “Ausstrahlungen eines einzigen Genius”<sup>554</sup> bezeichnet. Bei der Besprechung von Historienbildern von Alfred Kubin stellt die Zeitschrift DER KUNSTWART fest, daß das Kunstwerk der Moderne, die den tradierten Formen widerspricht, sich der Klassifizierung entzieht:

“(…) Noch fehlen uns vor diesem ebenso Hingegebenen als Selbstschöpferischen die allgemein anerkannten Kategorien, in die sie einzuordnen wären.”<sup>555</sup>

Der Topos *Genieflug* wird bei Franz Wolters Bericht zur Münchner Jahresausstellung im Glaspalast verwendet:

---

<sup>548</sup> Scheffler: *Die Frühjahrsausstellung*. S. 349 [1926-2]

<sup>549</sup> Muther: *Frühlingsausstellungen 1900*. S. 74 [1900-2]

<sup>550</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 50 [1929-1]

<sup>551</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 54 [1929-1]

<sup>552</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 50 [1929-1]

<sup>553</sup> Westheim: *Wollheim*. S. 291 [1926-1]

<sup>554</sup> Muther: *Arnold Böcklin*. S. 146 [1900-4]

<sup>555</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 55 [1929-1]

“Wie oft hat ein Künstler die besten Jahre seines Lebens vergeblich sich abgemüht, um ein ihm scheinbar Zusagendes zu erreichen, plötzlich wirft ihn der Zufall in eine Bahn, die seinem Talent entspricht und nun läuft er von selber weiter.”<sup>556</sup>

Mit dem Topos *Genieflug* wird die Vergänglichkeit vom künstlerischen Genie im Werdegang des Künstlers beschrieben. “Welle”, “Woge” und “Strömung” stellen bei der Kunstkritik zu Werken Heinrich Altherrs beschreibende Bestandteile des Topos *Genieflug* dar:

“Man liebt den frühen Beethoven, den jungen Böcklin. Hodler in seinem Beginn, solange das Talent noch in der Zeitwoge als frische Welle aufwallt. Aber den Sturz der Woge, den strengen Guß der Persönlichkeit, der im Umschlag aller Strömungen erfolgt, den versteht man nicht mehr.”<sup>557</sup>

Das Gemälde *Das trojanische Pferd* von Corinth wird als ein “kühner und großer Wurf” des Künstlers bezeichnet.<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> Wolters, Franz: *Die Münchner Jahresausstellung im Glaspalast*. In: DKFA; 1903/1904. 20. Jg. S. 557 [1904-3]

<sup>557</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst*. S. 170 [1931-1]

<sup>558</sup> Anonymus: *Kunstaussstellungen*. In: KUK; 1924/1925. 23. Jg. S. 147 [1924-2]

## 5 RESÜMEE

In diesem Resümee sind Topoi und Methode, mit der diese Topik der Kunstkritik erarbeitet wurde, Gegenstand der Erörterung. Die Topoi, die in Kunstkritiken und in anderen Schriften belegt sind, werden im folgenden summarisch zusammengestellt (Abschnitt I) und ihre Funktionen anhand eines historischen Aufrisses beschrieben (Abschnitt II). Die Grundlagen des Funktionswechsels von Topoi und die Kriterien eines Topos in der Kunstkritik werden an den exemplarischen Topoi *Feuer*, *Vegetation* und dem Vergleich von Dichtung und Malerei veranschaulicht (Abschnitt III) und der Ertrag dieser Untersuchung zusammengefaßt (Abschnitt IV). Die Aufgabe dieses Resümees besteht somit darin, die dargestellte Topik hinsichtlich a) ihrer methodischen Erschließung und b) ihres historischen, textspezifischen und semantischen Funktionswechsel zu diskutieren, sowie c) anhand eines Ausblickes Grenzen dieser methodischen Erschließung eines historischen Themas zu erörtern.

### I Summarische Zusammenstellung der Topoi

Die Topik gliedert sich anhand der in den jeweiligen Abschnitten der Arbeit mit Textbelegen vorgestellten Topoi in historisch und systematisch zusammengestellte literarische Bestandteile der kunstkritischen Schriften. Die Topoi werden hier noch einmal zusammengefaßt, um in der anschließenden Methodendiskussion auf sie Bezug zu nehmen. Das Historiengemälde wird nach dem Künstlerideal von *Kunst und Begabung* und nach dem Vorbild der *Natur* bewertet. *Vegetation* ist seit dem späten 18. Jahrhundert als Topos belegt. Sinnliche Wirkungen repräsentierende Topoi, die zur Beschreibung von Künstler, Historiengemälde und Betrachter dienen, sind *Geist*, *Auge* und *Feuer*. Die Topoi *Schönheit* und *Erhabenheit* werden als Bestandteile der Erzählung von Handlungen und für die formale Beschreibung eines Historiengemäldes genutzt. Die Topoi *Weltgeist* und *Erhabenheit* sind in Kunstkritiken und in der zeitgenössischen Dichtung zu finden. *Geist* des Künstlers und *Genieflug* lassen sich als konstante Topoi des Historiengemäldes und des Künstlers von der Kunstkritik im späten 18. Jahrhundert bis in die Moderne verfolgen. Der Vergleich von Dichtung und Malerei ist seit den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nachweisbar. Ebenso ist der Topos *Wahrheit* seit dem späten 18. Jahrhundert belegt. Die Topoi *Mittelpunkt* und *Faktum* werden in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts

verwendet. Im 18. Jahrhundert tritt der Topos *Kraft* zur Beschreibung des Künstlers auf. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird der Topos *Kunstwollen* verwendet. Im 19. Jahrhundert werden zum Vergleich von Kunst mit gesellschaftlichen Entwicklungen und mit der Natur Topoi wie *Oberfläche*, *Tiefe* und *Zeitgeist* genutzt. *Niedergang der Historienmalerei*, *Kraft* und *Krankheit* sind seit dem 19. Jahrhundert für die Bewertung von Historiengemälden nachweisbar. *Nation* ist als Topos seit dem 18. Jahrhundert belegt.

## II Historischer Aufriss

Zur exemplarischen Darstellung von Ergebnissen der Methode dienen im folgenden einzelne Topoi und ihre jeweilige textspezifische Funktion in einem historischen Aufriss der Zeit zwischen 1770 und 1930. Der Schwerpunkt dieser Funktionsbestimmung liegt auf dem Funktionswechsel bzw. der konstanten Funktion, die anhand von den im Hauptteil aufgezeigten Beispiele veranschaulicht werden.

Die Funktionen der Topoi des Zeitraumes zwischen 1770 und 1799 lassen sich anhand ihres Einsatzes für Vorstellungen der Nachahmung in Bildbeschreibung, Bildbewertung und Erzählung kennzeichnen. Der Topos *Natur* wird zur Beschreibung eines Vorbildes der künstlerischen Nachahmung genutzt. Als Bestandteil der Beschreibung und Bewertung von Gemälden wird er auch als beschriebene Natur und als erzählendes Mittel verwendet (Naturbeschreibung bei dem Gemälde *Die Trophäen Hermanns*). Der Topos *Feuer* dient ebenfalls zur Beschreibung von verschiedenen Formen von Wirkungen des Gemäldes. Sowohl für die Beschreibung von Wirkungen zwischen Künstler, Betrachter und Kunstwerk als auch zur Bewertung von Affekten innerhalb der Erzählung eines Kunstwerkes wird er als Kriterium der Nachahmung genutzt.

Kulturelle Kriterien sind reichhaltig als konstantes Inventar der Topik seit dem späten 18. Jahrhundert zu finden. Literatur wird zum Vergleich der Historienmalerei mit ihren Quellen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert herangezogen. Dichtung und Quellenschriften zu historischen Ereignissen werden von den Kritikern für diese Vergleiche verwendet. Die Verweise auf die bildende Kunst umfassen Vergleiche von vorbildlichen historischen Künstlern und Kunstwerken mit dem zeitgenössischen Historiengemälde und dessen Künstler. Vergleiche von Malerei und Rhetorik lassen sich anhand von Schriften Johann Heinrich Mercks belegen. Ebenso stellt das Bildungsideal des Kritikers eine Parallele zur Rhetorik dar, das sich anhand des Einflusses von kunsttheoretischen Schriften des späten

18. Jahrhunderts, die auf antike Rhetoriker verweisen, auf die kritische Beurteilung von Kunstwerken belegen läßt. Beschreibungen und Erzählungen von Geschichten vorbildlicher Personen sind beliebt. Auf das Lob von Herrscher und Künstler verweist bereits Wielands Gedicht *Auf das Bildniß des Königs von Preußen*. Bei den Bildbeschreibungen werden Eigenschaften des Körpers von dargestellten Personen in den Analysen anhand von Bestandteilen der Kunst besprochen. Charakter, Wille und Geist des Künstlers werden anhand von Gemälden bewertet. Identische Funktionsbestimmungen von Kunstwerk und Künstler lassen sich bei zahlreichen Topoi aufzeigen. Der Topos *Schönheit* dient als Eigenschaft von Historiengemälden und von den im Historiengemälde dargestellten Personen. Der Topos *Kunst und Begabung* dient als Kriterium zur Beschreibung von Künstler und Kunstwerk. Der gesellschaftliche Zweck des einzelnen Kunstwerkes und der Ausstellungskultur wird in den kunstkritischen Schriften propagiert. Dabei verweisen die Kritiker auf die Regeln der Kunst und die Idealvorstellungen vom Künstler. Der Vergleich von antiken und zeitgenössischen Nationen geht mit der Bewertung von Gemälden einher und wird, wie das Beispiel von Tischbeins Historiengemälde *Die Trophäen Hermanns* zeigt, bereits innerhalb der Erzählung von Handlungen thematisiert. Politische Ereignisse der Gegenwart und Antike werden in den Gemälden dokumentiert und anhand ihrer Beurteilung kommentiert. Neben dem Herrscherlob findet sich auch die gesellschaftliche Kritik am Aufbau der Akademien und die Kritik gegenüber Herrschern. Diese Funktion der Kunstkritik ist aber erst im frühen 19. Jahrhundert so auffällig, daß kunstkritische Topoi für die Bewertung zeitgenössischer Ereignisse im Kommentar entscheidend sind.

Die Funktionen von bereits für das späte 18. Jahrhundert dokumentierten und zwischen 1800 und 1849 weiterhin vertretenen Topoi sowie temporär in diesem Zeitraum auftretenden Topoi verändern sich im Rahmen der eingangs genannten Textfunktionen. Der Topos *Natur* ist weiterhin mit der Veranschaulichung eines Vorbild zur künstlerischen Nachahmung verbunden. Der seit dem späten 18. Jahrhundert anzutreffende Verweis auf Nachahmung von Natur und Ideen wird, wie das Beispiel der Rezeption des Historiengemäldes *Ganymed* von Küniglen nahelegt, auch anhand der Erzählung und im Dichtungszitat veranschaulicht. Die Forderung nach Herrschaft des Künstlers über die Natur ist eine Variation des Ideals der Naturnachahmung. Eine weitere Variation der Topoi *Natur* und *Vegetation* findet sich bei Beschreibungen von Landschaften, die zur Darstellung von Empfindungen dargestellter Personen oder des Künstlers genutzt werden. Die Topoi *Feuer* und *Vegetation* sind als Teil der formalen Beschreibung von Werken konstant belegt.

Für die formale Beschreibung und bei Erzählungen von Handlungen der Historiengemälde wird der Topos *Weltgeist* in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts genutzt. Bei kulturellen Einordnungen der Malerei werden der Topos *Wahrheit* und der Vergleich von Malerei und Literatur herangezogen. Im frühen 19. Jahrhundert läßt sich *Einfalt* als beschreibender Bestandteil für dargestellte Personen und der Form des des Historiengemäldes nachweisen. Der Topos *Kunst und Begabung* dient weiterhin zur Beschreibung des Künstlers und des Kunstwerkes. Die in der Kunstkritik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verbreitete Dankesformel an den Künstler ist eine Form, in der das Lob des Genies und Geistes des Künstlers variiert wird. Im 19. Jahrhundert wird der Topos *Nation* zum Bestandteil von zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskussionen und Kommentaren eingesetzt, die anhand ausgestellter Historiengemälde oder fiktiver Kunstwerke zeitgenössische und in den Historiengemälden dokumentierte gesellschaftliche Zustände widerspiegeln. Kommentare zur zeitgenössischen Gesellschaft werden, wie die Beispiele des Gedichtes *Abschied* zur Hamburger Kunstausstellung des Jahres 1846 und die Besprechungen der Gemälde in der Presse des Vormärz veranschaulichen, in den Erzählungen und Beschreibungen der Historiengemälde, aber auch in den Einleitungen und Schlußworten verwendet. Der Topos *Mittelpunkt*, der in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts Bestandteil der Rezeption von Historiengemälden ist, kann als beispielhaft für die Verwendung eines Topos zur formalen und erzählenden Beschreibung von Werken gelten. Mit dem ebenfalls in diesem Zeitraum verwendeten Topos *Faktum* werden Abbildungsfunktionen zwischen künstlerischen Motiven und deren Überlieferung thematisiert.

Die Funktionen von konstanten und temporären Topoi bei Historiengemälden variieren innerhalb der Bildbeschreibung, Bildbewertung, Erzählung im Zeitraum zwischen 1850 und 1899. *Natur* ist weiterhin ein Topos für die Nachahmung von Historiengemälden. Zweite Natur, Seelenlandschaft, die Gegenüberstellung von Natur und Welt und die Beschreibung des Künstlers als Natur sind Variationen des Topos. Die Topoi *Natur* und *Vegetation* dienen zur Formbeschreibung von Historiengemälden, als Landschaftsbeschreibung und zum Lob ihrer Maler. Der Topos *Feuer* dient zur Beschreibung von Wirkungen. Am Beispiel der Beschreibung der *Kaiserproklamation* von Anton von Werner läßt sich aufzeigen, wie die Erzählung von zeitgenössischer Ereignisgeschichte, das Lob des Herrschers und dieser Topos miteinander verbunden werden. Der Topos *Welt des Künstlers* findet für die erzählende Beschreibung und für die formale Beschreibung von Historiengemälden im 19.

Jahrhundert Verwendung. Zu zeitgenössischen kulturellen Vergleichen und zur Bewertung des Gemäldes dient der Topos *Zeitgeist*. Der Topos *Niedergang der Historienmalerei* wird bei der Beschreibung zeitgenössischer Malerei eingesetzt und wiederholt sich bildlich in der Erzählung der Handlung eines Gemäldes. Beim Vergleich zwischen Dichtung und Malerei findet sich die Gleichsetzung des Künstlers mit dem Dichter. Eine Variation des Topos *Kunst und Begabung* findet sich bei dem Gemälde *Prometheus* in der Beschreibung des Künstlers in Form der Figur des Prometheus.

Die Topoi *Kraft* und *Kunstwollen* sind exemplarisch für den Wechsel von der Beschreibung eines Künstlers zur Beschreibung von Historienbildern. Eigenschaften wie Kraft und Gesundheit, die im 18. Jahrhundert zur Beschreibung von Qualitäten des Künstlers galten, werden zur Darstellung von Künstler und Kunstwerk gleichermaßen verwendet. Der Topos *Kunstwollen*, für den im 19. Jahrhundert überwiegend variable Ausdrucksformen zur Bezeichnung des Willens eines Künstlers belegt sind, beschreibt ein abstraktes künstlerisches Prinzip. Unter den Kriterien des Vergleiches mit der zeitgenössischen Gesellschaft wird der Topos *Nation* angeführt. Insbesondere bei Friedrich Pechts Kunstkritiken findet sich der Vergleich zwischen Antike und Gegenwart. Personen in den Historienbildern verkörpern hier eine Entwicklungsvorstellung vaterländischer Geschichte, die der Antike gegenübergestellt wird.

Auch die temporär konstanten Topoi im Text zeigen im Zeitraum zwischen 1900 und 1930 funktionale Veränderungen innerhalb der Textteile, in denen sie auftreten. Dem Ideal der Naturnachahmung entsprechen die Vorstellung von einer zweiten Natur und der Vergleich von Natur und Kunstwerk. In der Beschreibung des Gemäldes, das den Mythos von Orpheus und den Mänaden darstellt, wird die Zerstörung der Natur durch den Künstler veranschaulicht. Der Topos *Feuer* dient als Kriterium von Nachahmungsqualitäten der Natur und des Kunstwerkes. Der seit dem 19. Jahrhundert anzutreffende Topos *Welt des Künstlers* wird, wie das Beispiel einer Kunstkritik zu Werken Böcklins zeigt, als Beschreibung des Künstlers und als Bestandteil der Erzählung verwendet. Die Topoi *Natur*, *Vegetation* und *Geist* sind auch in der Zeit der Moderne bei den verschiedenen Funktionen des Textes zu finden. Der kulturelle Vergleich zwischen Dichtung und Malerei und die Beschreibung des Künstlers mittels des Topos *Kunst und Begabung* sind auch in der Zeit zwischen den Jahren 1900 und 1930 Bestandteile der Kunstkritik. Die Gleichsetzung von Topoi des Künstlers mit Topoi des Historienbildes ist bei der Funktionsbestimmung von

Topoi in diesem Zeitabschnitt auffällig. Beispielhaft für diese Gleichsetzung sind die Topoi *Kraft* und *Kunstwollen*. Von der Person des Malers werden Eigenschaften wie Kraft und Macht auf das Gemälde und die in ihm dargestellten Personen übertragen. Gesundheit und Krankheit von Kunstwerk und Künstler, der Wille des Künstlers und ein abstraktes Kunstwollen werden neben dem Topos *Geist* für die Vorstellungen von künstlerischer Nachahmung gebraucht.

### III Funktionswechsel von Topoi

Hinsichtlich der Funktion eines Topos in den Texten war in Bewertung, Erzählung und Beschreibung unterschieden worden. Dem Nachweis des möglichen Funktionswechsels eines einzelnen Topos, der als Bestandteil der Topik gleichbleibende Vorstellungen von Naturnachahmung, Nachahmung kultureller, gesellschaftlicher und aus Personen hervorgehender Ereignisse repräsentiert, galt die Textanalyse des Quellenkorpus. Zu diesem Zwecke wurde das Schema zur Klassifizierung von abstrakten Kategorien herangezogen (s. Abschnitt 0.1.3 b). Mit der speziellen Textfunktion von Topoi treten nicht nur konkrete Aufgaben der Bewertung, Erzählung und Beschreibung auf, sondern auch auf der semantischen Ebene Übertragungen der Topoi als Zeichen innerhalb dieser topischen Kategorien. Beispiele für die Übertragung von Topoi einer semantischen Kategorie auf eine andere Kategorie, mit der der Wechsel von speziellen Funktionen im Text einhergeht, finden sich reichlich. Dieser Wechsel zwischen den Kategorien Natur, Kultur, Gesellschaft und Person läßt sich bei den Topoi *Feuer*, *Vegetation* und dem Vergleich von Dichtung und Malerei demonstrieren.

Der Topos *Feuer*, der primär der semantischen Kategorie Natur zugeordnet ist, verändert beispielsweise bei dem Wechsel zur semantischen Kategorie Person seine Funktion im Text: Er wird zur Deskription der Wirkung des Gemäldes, der Affekte des Künstlers und des Betrachters genutzt.

Der Topos *Vegetation*, der ebenfalls aus der semantischen Kategorie Natur stammt, wird im Wechsel zum semantischen Feld Gesellschaft für die Beschreibung eines gesellschaftlichen Bildungsideals verwendet. Im Wechsel zum semantischen Feld Kultur wird er zur Beschreibung von Kunstwerk und Künstler eingesetzt.

Am auffälligsten ist die wechselnde Funktion des Topos im Text bei der Übertragung, die zwischen den semantischen Kategorien Natur, Gesellschaft und Kultur zur Kategorie Person

auftritt. Diese Übertragung wird im Text durch die Verwendung von Personentypen realisiert. Der Einsatz von Personentypen, die als Klischees inhaltlich mit anderen Topoi identisch sind, gehört zum Formenbestand des Inventars der Topik. Am Beispiel des Vergleiches von Dichtung und Malerei, der selbst einen Topos in den kunstkritischen Schriften darstellt, lassen sich diese Übertragungen dokumentieren. Die *'ut pictura poesis'*-Formel des Horaz und ihre Varianten werden bei der Bewertung der Historiengemälde von Küniglen als Zitat und Paraphrase verwendet. Salomon Gessner verkörpert als Personalunion von Maler und Künstler einen repräsentativen Personentypus dieses Vergleiches. Die Verknüpfung von Dichtungs zitat und Bildbeschreibung in den Kunstkritiken des JOURNALS DES LUXUS UND DER MODEN, der Vergleich von Dichter und Maler und letztlich auch die Rezeption von Historiengemälden in Form der Elegie sind Variationen dieses Vergleiches.

#### IV Ertrag der Untersuchung

Nun folgen Rückblick und Überblick auf die Methode und die Interpretation der aus ihr hervorgehenden Befunde.

Zur Methode der Arbeit: Anhand des Nachweises von Serien in einer chronologischen Anordnung erschließt sich die Kunstkritik als historisches Thema und als formal und inhaltlich gegliederte literarische Textgattung. Die für diese Betrachtung verwendete Methode der Textanalyse erschließt Argumentationselemente sowohl in der *Detailbetrachtung* (beispielsweise hinsichtlich ihres Auftretens in einem konkreten Text) als auch hinsichtlich *ihrer Position in komplexeren Zusammenhängen* (beispielsweise hinsichtlich der historischen Entwicklung des jeweiligen Textbestandes eines Topos im Gesamtkorpus). Anhand dieser Methode lassen sich Formen von Topoi, die aus dieser Analyse des Textkorpus in Serien hervorgehen, betrachten. Für die Interpretation einzelner Topoi ist das serielle Auftreten ein quantitatives Kriterium. Neben dieser quantitativen Rekurrenz einer Serie wurden *Funktion und Bedeutung* eines Topos betrachtet. So wurde als weiteres Kriterium die Funktion im jeweiligen Text untersucht.

Die aufgezeigten wiederkehrenden Elemente wurden in Konzepten oder Formeln dargestellt, die sich einem Topos zuordnen lassen, und in Bezug auf ihren jeweiligen Zusammenhang hinsichtlich der Funktion des Textteiles untersucht. An dieses Resultat der Textanalyse schließt sich die Frage seiner Interpretation an. Die durch das Kriterium der

Rekurrenz gesicherte *Kontinuität* von einzelnen Topoi dieser Topik im Zeitraum zwischen 1770 und 1930 deutet auf gleichbleibende *Vorstellungen* in der Kunstkritik über die Historiengemälde hin. Diese Vorstellungen sind in einem Inventar aus variablen Konzepten, die inhaltlich übereinstimmend sind, und invariablen Formeln, deren Ausdrücke konstant sind, sprachlich fixiert. Hinsichtlich der Deutung läßt sich als allgemeine Aussage zu allen Topoi feststellen: Die diese offensichtlich universelle Vorstellungen widerspiegelnde und aus mehreren Topoi bestehende Topik enthält mimetische Kriterien für Nachahmungsqualitäten der Historienmalerei. Diese Topik läßt sich inhaltlich in die Kriterien der Naturnachahmung, Nachahmung von kulturellen und gesellschaftlichen Ereignissen sowie Nachahmung von Personen gliedern.

Die Topoi sind Bestandteile eines Rezeptionsvorganges zwischen Text und Bild. Als Kriterien des Topos in der Kunstkritik, mit denen seine spezifischen Eigenschaften charakterisiert sind, lassen sich zusammenfassen:

1. Rekurrenz
2. Semantische und inhaltliche Äquivalenz
3. Unabhängigkeit von der Textstruktur und Variabilität hinsichtlich erzählender, deskriptiver und evaluativer Funktion eines Textes und/oder einer Textgattung
4. Überlagerung mit anderen Topoi im textuellen Kontext; sprachliche Assoziation mit anderen Topoi zur Veranschaulichung einer Vorstellung
5. Relative Indifferenz hinsichtlich der Objektbezogenheit zu einer Sache und/oder Indifferenz als topischer (Personen-)Typus
6. Unabhängigkeit von lobender bzw. tadelnder Intention
7. Unabhängigkeit von der inhaltlichen Faktizität der Aussage, in der er verwendet wird
8. Komplexe Funktion als verweisendes Zeichen, das als Beschreibung auf einen anderen Zeichenbereich (in dieser Untersuchung dem Historiengemälde) verweist und/oder ihn inhaltlich als Erzählung repräsentiert
9. Strukturelle Parallelen mit sprachlichen Bildern des Textes, die hinsichtlich des Motivs und der Wirkungen mit dem beschriebenen Bild verwandt (aber nicht mit ihm identisch) und/oder Variationen des topischen Inventars sind
10. Überlieferung und Realisierung des Topos durch das Bild (in dieser Untersuchung das Historiengemälde)

Die genannten Quellenbelege können als Beispiel der Inventarisierung von Topoi einen Ansatz zur Materialerfassung zu einer inhaltlich kompletten und repräsentativen Topik der Kunstkritik vermitteln. Methodisch zielte die Arbeit darauf ab, mittels eines begrenzten Textkorpus und anhand einer Auswahl von Beispielen ein Verfahren der vergleichenden

Analyse zu erschließen. Den aus ihr hervorgehende Befund stellt die Beispielsammlung dieser Topik dar. Die als Inventar der Topik am Material belegten Topoi wurden exemplarisch hinsichtlich der jeweiligen Funktion im Text analysiert, die Aufschluß gibt über die Kontinuität von Bestandteilen der Kritik. Die Topoi repräsentieren also eine gegliederte Beispielsammlung. Es liegt in der Methode begründet, daß bei dieser Untersuchung das herangezogene Quellenmaterial in ausführlichen Zitaten wiedergegeben wurde. Als Kriterium des systematischen Textaufbaus wurden die strukturelle Betrachtung des Materials anhand der Topoi *und* die chronologische Disposition der Beispiele nach Möglichkeit gleichermaßen berücksichtigt.

Die Ergebnisse der Methode sind *primär* als ein Beitrag der kritischen Analyse zur Topik zu verstehen, der *sekundär* Auskunft gibt über Ort, Zeit, Personen, Handlung und Methoden der Historienmalerei, sowie Geschichte der Kunstkritik, Historienmalerei und Erzählung von Geschichten in deren textueller Rezeption als Kunstkritik.

## 6. DOKUMENTATION

### 6.1 Verzeichnis der Abkürzungen

Bd.	Band
d. V.	die Verfasserin
H.	Heft
Hj.	Halbjahr
k. A.	keine Angaben
o. T.	ohne Titel
o. J.	ohne Jahrgangsangabe
o. S.	ohne Seitenangabe
St.	Stück
vmtl.	vermutlich
w. V.	wechselnde Verlagsorte

Orthographie und Zeichensetzung der Originaltexte wurde beibehalten.

Die in einfache Anführungsstriche gesetzten Begriffe im Schema repräsentieren die jeweilige topische Kategorie bzw. das topische Feld, dem der Topos zugeordnet ist. In geschweifte Klammern wurden Erläuterungen, die in Zitate eingeschoben wurden, gesetzt. Die Kursivsetzung von Gedichten und die optische Hervorhebung von Textteilen stammen von der Verfasserin.

Die Zitierweise bei Zeitschriftenartikeln besteht in einmaliger Nennung des vollständigen Titels bei der ersten Erwähnung der Quelle und Nennung des Kurztitels bei den folgenden Quellenangaben. Die in eckige Klammern gesetzten Zahlen in den Fußnoten verweisen auf die ausführliche Quellenangabe des zitierten Titels im chronologischen Verzeichnis der Quellentexte.

Angaben zu den Gründungen von Kunstakademien beruhen auf den Ausführungen Fiorillos. (Fiorillo, Johann Dominik: Kurze historische Nachricht über die schönen academischen Institute in Deutschland und in den vereinigten Niederlanden. In: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Bd. 4. Hannover 1820. S. 190-258)

## 6.2 Siglen-Verzeichnisse

### a) Quellenschriften

B	Berlin. Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Kunst, des Geschmacks und der Moden. Berlin
BWK	Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig
CB	Critische Bibliothek. Leipzig
D	Die Dioskuren. Deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine. Berlin
DG	Die Gegenwart. Zeitschrift für Literatur, Wirtschaftsleben und Kunst. Berlin
DK	Deutsches Kunstblatt. Berlin
DKB	Das Kunstblatt. Berlin
DKFA	Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. München
DKW	Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben. München
DKUZ	Die Kunst unserer Zeit. Eine illustrierte Monatsschrift für moderne Kunst. München
DM	Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. Leipzig
DMS	Deutsche Monatsschrift. Leipzig
HK	Hannoversche Kunstblätter. Hannover
JLM	Journal des Luxus und der Moden. Weimar
JD	Journal von und für Deutschland. Frankfurt a. M.
K	Die Kunst. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur. München
KB	Kunstblatt. [Morgenblatt für gebildete Stände]. Stuttgart
KUK	Kunst und Künstler. Eine illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Berlin
MAI	Miscellaneen artistischen Inhalts. Erfurt
ML	Morgenblatt für den gebildeten Leser. Stuttgart und Tübingen
MS	Mitternachtszeitung für gebildete Stände. Braunschweig und Leipzig
MKK	Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Mannheim
MFL	Magazin für Litteratur. Vereinsorgan der Freien Literarischen Gesellschaft zu Berlin. w.V.
MP	Münchener Propyläen. München
NBWK	Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig
NMKK	Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Leipzig

NBM	Neue Berlinische Monatsschrift. Berlin
NBMPGLK	Neue Berliner Monatsschrift für Philosophie, Geschichte, Literatur und Kunst. Berlin
NBKD	Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Frankfurt a. M.
NTM	Der Neue Teutscher Merkur. Weimar
OP	Olla Potrida. Berlin
P	Phönix. Frühjahrszeitung für Deutschland. Frankfurt a. M.
TM	Der Teutsche Merkur. Weimar
ZBK	Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig
Z	Die Zukunft. Zürich

## b) Forschungsliteratur

BS	Bochumer Studien zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft. Bochum 1975ff.
E	Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Bamberg 1894ff.
HWdRh	Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen 1992ff.
GL	Germanistische Linguistik. Marburg / Lahn. Hildesheim 1969ff.
GS	Germanistische Studien. Lübeck und Hamburg. 1919-1972
LJ	Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Neue Folge. 1960ff.
PO	Poetica. Zeitschrift für Sprach -und Literaturwissenschaft. München 1967ff.
RL	Respublica literaria. Studienreihe zur europäischen Bildungstradition vom Humanismus bis zur Romantik. Frankfurt a. M. 1968ff.
SJB	Shakespeare-Jahrbuch. Weimar 1925ff.
SR	Studia Romanica. Heidelberg. 1961ff.
WB	Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt
WW	Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Düsseldorf 1950 / 1951ff.

### Monographische Veröffentlichungen

EL	Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München <sup>4</sup> 1963
Inst. orat.	s. Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoria

### 6.3 Übersicht zu Gründungen von Kunstakademien in Deutschland

Augsburg	1779	<i>Kunstakademie</i>
Bayreuth	1756	<i>Zeichen- und Malerakademie</i>
Berlin	1786	<i>Kunstakademie</i>
Breslau	k. A.	<i>Provinzialkunstschule</i>
Kassel	1775	<i>Kunstakademie</i>
Danzig	k. A.	<i>Provinzialkunstschule</i>
Dresden	1705	<i>Kunstakademie</i>
Düsseldorf	k. A.	<i>Kunstakademie</i>
Erfurt	k. A.	<i>Zeichenakademie</i>
Frankfurt a. M.	k. A.	<i>Zeichenschule</i>
Frankfurt a. d. O.	1815	<i>Provinzialkunstschule</i>
Gotha	1787	<i>Kunstakademie</i>
Halle	k. A.	vmtl. <i>Kunstakademie</i>
Hanau	1782	<i>Kunstakademie</i>
Hannover	1801	<i>Kunstakademie</i>
Karlsruhe	1790	<i>Zeichenschule</i>
Königsberg	k. A.	<i>Provinzialkunstschule</i>
Leipzig	k. A.	<i>Kunstakademie</i>
Magdeburg	k. A.	<i>Provinzialkunstschule</i>
Mannheim	vor 1789	<i>Kunstakademie</i>
Mainz	1757	<i>Kunstakademie</i>
Meißen	k. A.	
München	1770	<i>Kunstakademie</i>
Nürnberg	1661/2	<i>Magistrats-Akademie</i>
Stuttgart	um 1780	<i>Kunstakademie</i>
Weimar	um 1770	<i>öffentliche Zeichenschule</i>
Wien	k. A.	<i>Akademie</i>

Gründung von Kunstschulen in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert

## 6.4 Abbildungen und Abbildungsverzeichnis

### Abbildungen

Abb. 1. *Das Opfer Noah*. Zeichnung des Wettbewerbes der Münchner Akademie von 1814 (unterer Ausschnitt)

Abb. 2. C. Scheuren: *Die Vätergruft* (1835). Nach dem Gedicht von Ludwig Uhland

Abb. 3. “*Schemata für Compositionen. Nach einem gründlichen Studium der neueren Meister zusammengestellt.*” Karikatur von Wilhelm Scholz anlässlich der Berliner Kunstaussstellung von 1846

Abb. 4. Karl Friedrich Lessing: *Hussitenpredigt*

Abb. 5. Christian Griepenkerl: *Prometheus bringt den Menschen das Feuer* (1885)

Abb. 6. Christian Griepenkerl: *Prometheus wird von Herakles befreit* (1885)

Abb. 7. Lovis Corinth: *Salome*. 2. Fassung (1899)

Abb. 8. Hans Purrmann: *Venus bindet Amor die Flügel* (1926). Freie Kopie nach Tizian

Abb. 9. Plakat der 7. Internationalen Kunstausstellung im Münchner Glaspalast (1897). Der Entwurf stammt von Franz Stuck

Abb. 10. Ferdinand Keller: *Die klassischen und die romantischen Künste* (1886)

## Abbildungsverzeichnis

1. JL; 1814. 29. Bd. Tafel 36
2. Anonymus: Erster Artikel. In: HK; 1835. Nr. 1. S. 2
3. Kossak, Ernst L.: Die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1846. Illustriert von Wilhelm Scholz.. Berlin 1846. S. 77
4. Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1989. S. 416
5. und 6. Pecht, Friedrich: Moderne Kunst. In: DKFA; 1885. 1. Jg. S. 116 und 117
7. Berend-Corinth, Charlotte (Hrsg.): Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkkatalog. München 1958
8. Scheffler, Karl: Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste. In: KUK; 1926/1927. Bd. 25. S. 349
9. Voll, Karl: Die VII Internationale Kunstausstellung in München. In: DKFA; 1896/1897. 12. Jg. S. 313
10. DKFA. 1886; 1. Jg. (o. S.)

## 6.5 Anhang Quellenzitate

### Zitate von Quellen zwischen 1760 und 1800

#### Zitat 1.1.

*“Wo ist der Mann, zum Rath geschickt, der, nicht  
Auf’ s Wissen stolz, gern mittheilt, was er weis.  
Den Gunst nicht lenkt, noch Haß, der unbesiegt  
Von dummem Vorurtheil, nicht blindlings nur  
Recht richtet, der mit der Gelehrsamkeit  
Gesittetheit und mit Gesittetheit  
Aufrichtigkeit verknüpft; der liebeich streng,  
Bescheiden kühn erscheint; der ohne Scheu  
Die Fehler zeigt dem Freund’ und gern Verdienst  
Des Feindes preis’ t; deß richtiger Geschmack  
Nicht Grenzen kennt, der Bücherkunde paart  
Mit Menschenkunde, der voll Edelmut  
Im Umgang ist, nicht Stolz im Busen nährt,  
Und, lobt er, (Freud’ ist’s ihm) mit Gründen lobt.”<sup>559</sup>*

#### Zitat 1.2

“Das erste Stück ist das Portrait unseres verehrungswürdigen Fürsten Kaunitz im Toisonkleide. Als das Werk eines wirklich großen Künstlers, wie Herr Lampi ist, kann es den Beyfall des Kenners nicht erhalten.”<sup>560</sup> (...) “Auch scheint Lampi, die ohnehin von jedem Pinsler schon benutzte Stellung nach dem Dutzend machen zu wollen, da er sich ihrer nur mit kleinen Veränderungen schon zum zweytenmale bedient. Sollte es dem Herrn Lampi an Invention mangeln? oder fände er die Stellung vielleicht nach seinem Geschmacke für schön? – Das kann ich von diesem Meister nicht glauben. Die Stellung, welche Herr Lampi dem Fürsten giebt, passet weder zum Toisonkleide, noch zu dem Rang eines Protektors der Akademie (...). Der Künstler hat den Fürsten in den Mittelgrund gestellet, um vielleicht das natürliche Feuer im Sammt des Toisonkleides etwas dämpfen zu können, und nicht, wie in dem 1786 ausgestellten Portrait Josephs II., durch das Rebenwerk den Kopf zu verdrängen.”<sup>561</sup>

#### Zitat 1.3

“Es stellte die Höhle des delphischen Orakels vor, wo die auf dem dampfenden Dreyfuß sitzende Pythia an die Gesandtschaft der Lacedämonier, Athenienser und Spartaner, wegen des vorhabenden Feldzuges gegen den Xerxes ihre Orakel-Sprüche ertheilt.”<sup>562</sup>

---

<sup>559</sup> Anonymus: *Ein Wort über Kritik*. In: DM. 1786. 1. Bd. 4. u. 5. St. S. 372f.

<sup>560</sup> Anonymus: *Frey müthige Kritik*. S. 46 [1790-3]

<sup>561</sup> Anonymus: *Frey müthige Kritik*. S. 46 [1790-3]

<sup>562</sup> Anonymus: *Etwas über die Neuliche*. S. 89 [1793-1]

#### Zitat 1.4

“Io, ein schönes reizendes Mädchen, in blondem mit einem weissen Bande durchflochtenen Haar sitzt meist im Profil auf den rechten Schenkel Iupiters, welcher sich in der Mitte des Gemäldes befindet, und seinen linken Fuss gegen einen Stein stemmt. Sie ist nackend und ruht auf einem weissen leichten Gewand, welches den Rücken herabfließt, und von Iupiter, da er sie umfasst, auf der Schulter festgehalten wird. Sie dreht den Kopf ein wenig zur Rechten, als wollte sie sich seines Kusses entwehren, und holde Schaam verbreitet sich über ihr Gesicht; ihre linke Hand liegt auf ihrem linken Knie, welches sich an demjenigen ihres Liebhabers andrückt. Ihr rechter Fuss berührt mit den Zehen die Erde. Mehr um sich fest zu halten, als ihn zu liebkosten, ruht ihre rechte Hand auf Iupiters Schulter, dieser, ein feuriger Mann von mittlerem Alter und mit schwarzem gekräuselten Haar, ist mit leichten Wolken umgeben; nur Kopf und Hände und ein Theil der Beine ist davon frey; auch der Hintergrund wird grösstentheils von Wolken verdeckt. Mit der Richtigkeit der Zeichnung vereinigt sich ein vortrefliches [sic!] Kolorit. Dass die oft schlüpfrig vorgestellte Geschichte von Künstlern mit möglichster Delicatesse behandelt worden, wird der Mann von guten Sitten ihm auch noch zum Verdienste anrechnen.”<sup>563</sup>

#### Zitat 1.5

“Theseus hebt seine Gemahlin Antiope, die durch einen Pfeilschuss an seiner Seite streitend getödtet wurde, vom Schlachtfeld auf. Öhlgemälde; ganze Figuren; Lebensgrösse. Die Composition ist edel und erhaben; der Styl der Zeichnung entspricht völlig der Idee des Gegenstandes, setzt tiefes Studium der Werke der Alten voraus, und führt den Anschauer in die Begriffe, den Gang und die Schule der grossen Meister des Alterthums zurück. Der Ausdruck in dem Kopfe des Theseus zeigt jedoch nicht jenen lebhaften Schmerz, der in diesem Augenblick ihn ganz durchdringen musste, auch möchte derselbe als Theseuskopf eine edlere Form haben. Was man hier zu finden wünschte, läßt sich auch von dem Kopfe der Antiope sagen, in welcher man gerne mehr weibliche Schönheit und Freiheit der Formen sehen möchte. Die Lage der Antiope ist die natürlichste und der Handlung ganz angemessen. Die Draperie, besonders der Antiope, befriedigt nicht so, wie jene im vorjährigen Bilde des Hrn. Directors. Der Ton des Ganzen ist gut und harmonisch: doch wäre es vielleicht für die Hauptfiguren vortheilhafter gewesen, wenn der Ton des Hintergrundes etwas tiefer wäre gehalten worden. Die auf dem Schlachtfeld umher liegenden Todten scheinen zu sorgfältig, und nicht nachlässig oder gewaltsam genug auf den Boden hingestreckt zu seyn. Uebrigens ist diese Bild, sowohl im Ganzen als in einzelnen Theilen, ein Muster der schönen Composition und Zeichnung, so wie des richtige Costums, nicht bloss für Studierende, sondern auch für solche Liebhaber, die sich gern mit dem Alterthume beschäftigen.”<sup>564</sup>

#### Zitat 1.6.1

“Und welche Gruppe ist es, die Herr Weitsch jener geringfügigen Idee des Heraufkletterns opfert? Die Gruppe der gefangenen Römer die von einigen Deutschen zum Opfertode geführt werden. Welch ein Reichthum, Welch eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, hätte hier dem Künstler nicht zu Gebote gestanden, wenn er diese Gruppe recht benutzt hätte! Verachtung des Todes, Heldenmuth, Trotz, Furcht, Bangigkeit, Abscheu vor der Barbarei der Deutschen, alles dies konnte er in den gefangenen Römern, und im Kontrast mit diesen, Rohheit, siegender Übermuth, Theilnahme, Fanatismus u.s.w. in den sie begleitenden Deutschen ausdrücken.”<sup>565</sup>

#### Zitat 1.6.2

---

<sup>563</sup> Anonymus: *Fortgesetzte Beschreibung*. S. 81f. [1794-2]

<sup>564</sup> Anonymus: *Gedanken über die diessjährige*. S. 251f. [1794-1]

<sup>565</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 230 [1799-2]

“Wenn der Gegenstand eines Gemähltes das Ganze einer grossen Gruppe ist, z. B. feierliche Volksaufzüge, Jahrmärkte, oder das Gewühl einer Schlacht; denn kann allerdings, und muss der Künstler oft seine Gruppe durch den Rahm mitten durchschneiden, und die einzelnen zerstückelten Figuren verlieren sich im Ganzen.”<sup>566</sup>

#### Zitat 1.7.1

“Auf einem Felde mitten zwischen zwey Lagern, einem größern und einem kleinern, mit halb niedergerissenen Walde (...) und niedrigen Gräben, wohin sich die Geschlagenen nach ihrem Verluste gezogen hatten, lagen weisse Knochen zerstreuet oder in Haufen, nachdem die Flüchtigen gewichen waren oder sich gesetzt hatten (...).”<sup>567</sup>

#### Zitat 1.7.2

“Hermann selbst tritt mit dem einen Fuße hohnsprechend auf einige hingeworfene Adler und römische Fahnen. Hinter ihm stehen einige vornehme Häupter der Deutschen, und zunächst bei ihm, sein Waffenträger.”<sup>568</sup>(...) “Mitten in dieser Colonne deutscher Sieger und gefangener Römer ragt Thusnelda nebst einem Begleiter hervor, beyde zu Pferde: Sie zeigt mit der Hand nach dem jungen siegreichen Helden: ihr heiterer freudiger Blick spricht die frohlockende Empfindung des Herzens: und dieser Sieger ist mein Hermann!”<sup>569</sup>

#### Zitat 1.8

“Den heitern griechischen Himmel, den uns Winkelmann für die Kunst mit Recht rühmt, müssen wir in Sachsen nicht vermissen; weil selbst der Himmel griechisch wird, wo nur erst die Künste blühen. Unser Gebirge könnte, so bald nur erst der Geschmack der griechischen Kunst unsere bildenden Künstler beseelte, in Ansehung des zu Statuen brauchbaren Marmors für Deutschland, wenn wir und einmal auf Vergleichen einlassen wollen, ein zweytes Paros seyn.”<sup>570</sup>

#### Zitat 1.9

*“Du Liebling der Natur und Kunst,  
O Wille, dem mit seltner Gunst  
Die Gratien den Griffel führen,  
Wenn, von der Muse Schwung belebt,  
Auf Flügeln des Genies bis zu den Urideen  
Des Schönen sich dein Geist erhebt;  
Ein glückliches Gestirn gab dich der goldnen Zeit,  
Da Friederich die Welt mit seinen Wundern füllet,  
Wie würdig der Unsterblichkeit!  
Du giebst sie Ihm, Er dir! Wie königlich enthüllet  
Sich dem entzückten Aug in seinem Bild durch dich  
Der Held, der Menschenfreund, der ganze Friederich!”*

---

<sup>566</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 229 [1799-2]

<sup>567</sup> Anonymus: *Nachricht*. S. 313 [1773-3]

<sup>568</sup> Anonymus: *Nachricht*. S. 312 [1773-3]

<sup>569</sup> Anonymus: *Nachricht*. S. 315 [1773-3]

<sup>570</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 306 [1772-2]

*Beneidenswerth fand Philipps Sohn  
Den Göttlichen Achill, den ein Homer besungen.  
Dem Sieger, der statt Ilion  
In minder Zeit den Erdenkreis bezwungen,  
Gab des Geschickes strenger Schluß  
Sein Glück zu mäßigen nur einen Chorilus;  
Doch zum Ersatz ward ihm Lysipp gebohren.*

*Dir Friedrich, den die Vorsicht auserkohren  
Der Schutzgeist dieser Welt, die jener einst verheert,  
Zu seyn; weit mehr als er bist du Homere werth,  
Doch fehlen die Lysippen und Homere.  
Die kommen nicht zurück! Was that zu deiner Ehre,  
Du Stolz der Menschheit und der Erden,  
Die schöpfrische Natur, die deiner sich erfreut?  
Sie reizt der künft'gen Helden Neid  
und heißt dir einen Wille werden!”<sup>571</sup>*

#### Zitat 1.10

“Rudolphen, Herzogen von Schwaben, der an Heinrich des 4ten Stelle, zum Deutschen Könige gewählt wurde. Nachdem er in einer Schlacht gegen denselben tödlich verwundet und ihm die rechte Hand abgehauen worden, sagt er, kurz vor seinem Ende, zu den anwesenden Bischöffen: das ist die Hand, womit ich Heinrichen meinem Herrn, Treu geschworen habe. Ihr, die ihr mich auf seinen Thron gesetzt habt, möcht nun zusehen, ob ihr mich auf den rechten Weg geführt habt.”<sup>572</sup>

#### Zitat 1.11

“Der König, welcher seine Truppen wieder zum Treffen sammlet, reitet von den Generalen von Seidlitz und von Saldern begleitet, im Galopp vor einer zahlreichen Gruppe vorbei, wo der gebliebene General von Keith ihm zuerst ins Auge fällt, den ein Grenadier halb aufgehoben, an sein Knie lehet, (...) noch mehr zur Rechten fällt der Blick des Königs auf den tödlich verwundeten Prinzen Moritz von Anhalt. (...) Der Grund des Gemähldees ist der Szene, welche es darstellt, angemessen. Die Wahrheit aber in den Stellungen der Soldaten zu beyden Seiten, und ihren in starren auf die Hauptscene gehefteten Blicken, bringt dem Zuschauer die Geschichte bis zur Täuschung nahe.”<sup>573</sup>

#### Zitat 1.12

“Wie interessant müsste der Grad von Schwermuth und Kummer, den die ganze Lage voraussetzt, im dem Auge und dem ganzen Blick eines Julius Sabinus seyn! und wie leicht wäre es dem Künstler gewesen, uns

---

<sup>571</sup> Wieland, [Christoph Martin]: *Auf das Bildniß des Königs von Preussen, von Herrn Wille. Zürich, bei David Geßner, 1758.* In: BWK; 1760. 6. Bd. 1. St. S. 156-157 [1760-1]

<sup>572</sup> Anonymus: *Schreiben* S. 313 [1789-1]

<sup>573</sup> Anonymus: *Schreiben.* S. 131 u. S. 132 [1790-1]

dies zu zeigen, wenn er g e w o l l t hätte.(...) Timanthes verhüllte auch seinem Agamemnon beim Opfer der Iphigenia das Gesicht, und that Recht daran – aber Welch ein Unterschied in der Situation! Agamemnon von lebhaften Schmerz überwältigt – Sabinus in stummen Kummer versunken. Agamemnon wurde w a h r e r durch die Verhüllung des Gesichts, aber Sabinus würde w a h r e r werden, wenn er sein Gesicht ein wenig zur rechten Seite wendete.“<sup>574</sup>

#### Zitat 1.13

“Wer das Urbild nur einmal sahe, erkennt es in dieser trefflichen Copie, auf den ersten Blick; denn tief haben sich die schönen männlichen Züge, aus denen Muth und Entschlossenheit überall hervorleuchten, und die edle Gestalt des großherzigen Louis dem Gedächtnisse eingepägt.(...) Es kann nicht fehlen, daß das Bild Erinnerungen wecken muß, die das Herz mit Wehmut erfüllen, und die Brust eines jeden zusammenpressen, den die unseeligen Folgen der Schlachten, die Preußens Heer und seinen alten Ruhm in wenig Tagen vernichteten, mittelbar oder unmittelbar traf.“<sup>575</sup>

#### Zitat 1.14

“Wer das Gemälde von Austreibung unserer ersten Aeltern aus dem Paradieste von Albano, wer Titians ruhende Venus, den David mit dem Haupte Goliaths vom mantuanischen Feti aus der Churfürstl. Gallerie kennet, dem wird es nicht schwer seyn, sich von der Nachbildung des ersten Gemäldes von ältern Karl Christian Kläß, und der übrigen von Pechwehl einen Begriff zu machen.“<sup>576</sup>

#### Zitat 1.15

“Das Bildniß des Herrn Kabinettsminister, Grafen Einsiedel, dem die Akademie so viel zu verdanken hat, war, wie man spricht, ähnlich zum reden, und die gelassene Stellung und die Kleidung ohne Pracht und Geräusche sollten, wie es scheint, das Urbild mehr nach dem Innern, als nach den äußern Vorzügen abbilden.“<sup>577</sup>

#### Zitat 1.16

“Galata sich aus den Fluten hebend, hört mit ihren Nymphen dem flötenden Polyphem zu, der ihr in einem Liede seine Liebe klagt. - Das Original ist in Fresko, und eine der vorzüglichsten Arbeiten von Caracci. Die Figur des Polyphem wird allgemein als ein Meisterstück der Zeichnung angesehen und bewundert. Auch ist die Zusammenstimmung der Farben in diesem Gemählde meisterhaft, und es ist dem Caracci geglückt, eine angenehme Harmonie in das Ganze zu bringen. Ein schöner heitrer Himmel, das klare Meer, bestimmte Farben in den Felsen, Bäumen und Gründen erheben das Fleisch hier, anstatt ihm zu schaden. Caracci studirte, da er dieß Bild mahlte, den Farnesischen Herkules, der damahls in dem Pallast Farnese stand, und erst kürzlich nach Neapel gebracht ist.“<sup>578</sup>

#### Zitat 1.17.1

“Da dieses Urtheil auf die Vergleichung des Gegenstandes mit seiner Nachahmung gegründet ist, so scheint es, man sey darinnen einig, daß man die Natur, als das Original, kennen müsse, um richtig den Grad der Wahrheit in der Nachahmung vergleichen zu können (...).“<sup>579</sup>

---

<sup>574</sup> R.: *Bemerkungen*. Bd. 1. S. 223 [1799-2]

<sup>575</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden*. S. 370f. [1807-2]

<sup>576</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 314 [1773-1]

<sup>577</sup> Anonymus: *Über die Gemäldeausstellung*. S. 300 [1772-2]

<sup>578</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 130 [1790-1]

<sup>579</sup> Anonymus: *Von der Kenntniß*. A.a.O. S. 11

#### Zitat 1.17.2

“Nach dieser deutlichen Idee von der Natur, welche die Übung in das Gedächtnis gegraben hat, wird ein Künstler sie nicht nur vorzustellen wissen, sondern auch sicher urtheilen, ob sie auch die andern richtig vorgestellt, und deutlich zeigen können, wo sie geirret haben.”<sup>580</sup>

#### Zitat 1.18

“So sehr er in seiner Jugend der wärmste und gewissenhafteste Schüler der Natur war, so treu er dieser seiner vertrauten Freundin noch ist, so verehrt sein Dank doch von französischen Lehrern hauptsächlich Karl Vanloo, von italienischen den Piazzetta.”<sup>581</sup>

#### Zitat 1.19

“Doch finde ich auch nicht bey den Alten eine Unverträglichkeit mannichfaltiger Gegenstände der Künstler. Mannichfaltigkeit der Gaben kommt aus den Händen der Natur; Urtheile der Menschen machen Klassen. Genug vorerst, wenn der Künstler in der seinigen ausnehmend gut ist.”<sup>582</sup>

#### Zitat 1.20

“Si l'on compare l'Art du Peintre, qui a été formé sur la Nature en général, avec une production particulière de cette même Nature, il sera vray de dire que l'Art est au dessus de la Nature: mais si on le compare avec la Nature en elle même, qui est son modèle, cette proposition se trouvera fausse.”<sup>583</sup>

#### Zitat 1.21

“Ja wohl, so wenig Leinwand und Farbe Fleisch ist, und Züge von Linien Körper sind. Sie ist das Suppositum, sie [i. e. die Kunst; d. V.] ist das Phantom der Natur. Und mehr versprach der Künstler nicht zu geben als Phantom.”<sup>584</sup>

#### Zitat 1.22

“Sicherer bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre.”<sup>585</sup>

#### Zitat 1.23

“Bey Gemälden aber kommt es wohl darauf an, daß der junge Künstler sehen lerne; daß er sehe, wie dieser oder jener Meister sich nicht bloß als einen richtigen Zeichner bey Figuren und Gewändern zu erkennen gegeben, sondern wie er sich auch (...) der Vortheile seiner Kunst zur besten Wirkung des Gemäldes zu bedienen gewußt.”<sup>586</sup>

---

<sup>580</sup> Anonymus: *Von der Kenntniß*. A.a.O. S. 16

<sup>581</sup> Anonymus: *Nachricht von den historischen Gemälden*. S. 365 [1777-1]

<sup>582</sup> Anonymus: *Nachricht von der Gemäldeausstellung*. S. 312f. [1773-1]

<sup>583</sup> Félibien: *L' idée*. A.a.O. S. 18

<sup>584</sup> Merck: *Fortsetzung des Gesprächs*. S. 464 [1781-1]

<sup>585</sup> Fiorillo: *Blick auf den gegenwärtigen Zustand*. S. 87 [1820-1]

<sup>586</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 126f. [1773-2]

#### Zitat 1.24

“Die Traurenden um den Toden sind der Greis Prtamos und Hekuba mit verhülltem Antlitz zu seinen Füßen (...) und Paris und Helene, neben dem Bette stehend, und wehmuthsvoll auf den Leichnam hinblickend.”<sup>587</sup>

#### Zitat 1.25

“Der Vernünftige sieht also bey Gemählden, wie überall, auf die Sache und nicht auf ihre Benennung; es wäre denn eins von jenen Meisterstücken, die den Stempel von dem großen Genie, das sie hervorgebracht, augenscheinlich an sich tragen.”<sup>588</sup>

#### Zitat 1.26

“Größere Muster neben sich zu sehen, drückt frostige Herzen zur äußersten Kälte hinunter; in edlen Gemüthern entzündet es den Wetteifer, sich eben diesen größern Mustern gleich zu schwingen.”<sup>589</sup>  
“(...)Vergeblich sind das Feuer und der anhaltende Fleiß des Künstlers, wann der Liebhaber erkaltet.”<sup>590</sup>

#### Zitat 1.27

“So viele Künstler sich auch bemühet haben, ihn. in der Erfindungskraft und Charkateristik [sic!] gleich zu kommen, so hat doch noch keiner sein Ziel erreicht.”<sup>591</sup>

#### Zitat 1.28

“Der eine bewunderte die Biegsamkeit des Geistes und der Hand des Künstlers, ein anderer sah ihn im Geiste in das historische Fach übergehen, und Uebungen im Zeichnen nach der Natur, jeden Umdreher, jeden sichtbaren Muskel in den Figuren der historischen Gemälde aufs neue beleben.”<sup>592</sup>

#### Zitat 1.29

“In Raphael muß ein gemäßigtes Gefühl nebst gährendem Geiste gewesen seyn, welche in ihm immer bedeutende Gedanken erzeuget, und dadurch ihm auch alles bedeutende mehr gefallen, gemachet. In Coreggio ein sehr sanfter und weichlicher Geist, so ihm vor allem zuscharfen und zubedeutenden einen Abscheu erregt, und dadurch ihn alles Angenehme und Sanfte erwählen gemachet. Titian aber muß weniger Geist als diese zween gehabt, und wie jedes sein gleiches fühlet, er dadurch auch mehr die Materie als das Geistige der Natur gefühlet haben. Also bleibt allemal Raphael der größte.”<sup>593</sup>

#### Zitat 1.30

---

<sup>587</sup> Anonymus: *Fortsetzung*. S. 218 [1790-2]

<sup>588</sup> Guibal, N[icolas]: *Brief des Herrn Akademie-Direktor Guibal, zu Stutgard von der Verschiedenheit der Urtheile über Gemähle*. In: TM; 1783; 1. Vierteljahr. S. 226. Guibals Schreiben war an Anton Raphael Mengs gerichtet.

<sup>589</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 110 [1773-2]

<sup>590</sup> Anonymus: *Ueber die Gemäldeausstellung*. S. 138 [1773-2]

<sup>591</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 128 [1790-1]

<sup>592</sup> Anonymus: *Über die Gemäldeausstellung*. S. 306 [1772-2]

<sup>593</sup> Mengs, Anton Raphael: *Gedanken über die Nachahmung*. 1762. S. 71f.

“Er [der Kenner; d.V.] nennet nur das schön, was im Verhältnisse mit Zeit und Ort für schön gilt, er wird aber in einer Sommerlandschaft auch die reizendste duftige Herbstluft nicht für schön halten, und die schönste malerische Lüge des berühmten Savary für die Kopie der Natur eines Wouwermann und Brand nicht hingeben.”<sup>594</sup>

#### Zitat 1.31

“Ich habe mir, sowohl Geschäft als Vergnügen daraus gemacht, Ihnen jährlich, eine Nachricht von den Ausstellungen der hiesigen Kunst-Akademie zu geben, und deshalb eile ich auch jetzt, Ihnen meine Willfährigkeit in diesem Jahre, zu beweisen, und so gut ich kann, die Ideen mitzutheilen, welche mir, bey meiner wiederholten Anschauung so vieler Kunstwerke, in die Sinne kamen.”<sup>595</sup>

#### Zitat 1.32

“Ich hielt mich aber zu dem dritten Stücke dieses Künstlers, der Scene aus Oberon, wo Hüon und Rezia am Lager des toden Greises knien. Er liegt mit gefalteten Händen; noch schwebt auf dem erblichenen Angesicht der letzte edle Gedanke, mit welchem seine Seele die morsche Hütte verließ, Rezia hinter dem Lager, über ihn hingebeugt, so daß sie uns ihr schmerzvolles Angesicht entdeckt, voll Jammer über den Verlust: O Vater, ruft sie aus, so hast du uns verlassen? Oberon. Hüon kniet vorn, seitwärts; ein ernstes Lächeln zeigt, “ein Strahl aus jener Welt senke sich in seine Brust,” er empfinde mit der Seligkeit des Eremiten.”<sup>596</sup>

#### Zitat 1.33

“Albrecht der Schöne, Burggraf von Nürnberg, betrachtet mit Abscheu die That der Witwe des Grafen von Orlamünde, welche um die Seinige zu werden, ihre beyden Kinder ermordet hatte. Das Geheimniß ward dem Grafen durch die Kammermagd der Gräfin entdeckt, und er verdamnte sie zum immerwährenden Gefängniß. Das Gemälde stellt den Moment dar, wo Albrecht die vor ihm vergeblich um Gnade flehende Verbrecherin einem seiner Ritter übergibt, zur Rechten sieht man den Sarg (...), Ritter und Räte betrachten mitleidsvoll die Sonne; im Hintergrund steht die Kammermagd, welche schadenfroh auf die Gräfin blickt.”<sup>597</sup>

#### Zitat 1.34

“Am Bette des Germanikus stehet ein Freund, der ihm die Hand giebt, und verspricht, seine Familie zu schützen; hinter diesem befindet sich einer, der den Himmel zum Zeugen ruft, daß er den Tod des Germanikus rächen wolle. Bey des Sterbenden Haupt ist seine Gemahlin und ein Knäbchen, das vermutlich dessen Sohn ist; zu des Germanikus Füßen knieen seine Slaven und Freygelassenen; im Vordgrund ist ein Arzt, der zu sagen scheint, daß Germanikus nicht mehr zu retten sey, ein Kriegsmann, der sich an der Seite desselben befindet, drückt seinen Schmerz und sein Schrecken über diese Erklärung des Arztes aus. Im Hintergrunde beten einige zum Eskulap um Rettung des Germanikus. Wenn ich nun in meiner Erklärung wenigstens das Meiste getroffen habe, so giebt es einen Beweis von dem Sprechendem in diesem Bilde, und bürgt für die Bestimmtheit des Ausdrucks. Das Gemälde ist im wahren tragischen Styl, und wird jeden, der es mit Verstand ansieht, mit feyerlichem Ernst erfüllen. Die Figuren sind nicht mit gleichem Fleiße gezeichnet.”<sup>598</sup>

---

<sup>594</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 44 [1790-3]

<sup>595</sup> Anonymus: *Schreiben*. S. 311 [1789-1]

<sup>596</sup> Anonymus: *Briefe aus Cassel*. S. 266f. [1786-1]

<sup>597</sup> Anonymus: *Fortsetzung*. S. 172 [1790-2]

<sup>598</sup> Anonymus: *Freymüthige Kritik*. S. 50 [1790-3]

### Zitat 1.35

“Am Fuße eines Hügels, unter einer auf Bäumen ruhenden Verdachung, liegt der kranke Adam auf einem Lager von Fellen hingestreckt. (...) Die Zusammenstellung ist nicht übel geordnet, nur wider Zeichnung und Colorit dürfte verschiedenes einzuwenden seyn. (...) Die Schatten sind nicht verwaschen genug, sie scheinen ganz besonders aufgetragen zu seyn, und geben dem Fleische ein schmutziges Ansehen. Das Colorit der Thirza ist zu kreidenartig, und eine sonderbare Erhöhung des Fleisches über Abels rechter Hüfte, läßt sich auf keine Weise erklären.”<sup>599</sup>

### Zitat 1.36

“Wenn man sieht, daß es in Geßners größeren Gedichten an Handlung überhaupt, teils an Einheit und einem auf innrer Notwendigkeit beruhenden Zusammenhange derselben fehlt; daß in seinen Idyllen oft gar kein wahrer Fortschritt ist, daß sich selbst die Empfindung nicht selten ohne eigentlich melodischen Gang nur hin und her wiegt (...): so bietet sich natürlich der Gedanke dar, er habe anfangs sein eignes Talent mißverstanden, indem er den Stoff zu simultanen Darstellungen, der in seiner Phantasie lag, auf sukzessive verwandte.”<sup>600</sup>

### Zitat 1.37

“Prometheus, welcher Feuer vom Himmel stiehlt, um seinen aus Erde geformten Menschen zu beleben, ist ein meisterhaftes Gemälde, und ein schöner Beytrag zur Mimik und Physiognomik, sein linker nach Möglichkeit ausgestreckter Fuß zeigt, daß er sich noch halb darauf stützt, um sich im Augenblicke einer Ueberraschung zurückzuziehen, sein Auge späht und fürchtet sich etwas, das ihm hindern und strafen könnte, zu erspähen, sein Mund und die Anstrengung aller Muskeln im Gesichte zeigen, daß er wirklich in der Handlung begriffen ist. Überhaupt liegt alles dieses mit Bestimmtheit darin. Das Kolorit ist glücklich, die Zeichnung hat Wahrheit.”<sup>601</sup>

---

<sup>599</sup> Anonymus: *Dresdner Kunstaussstellung*. S. 348f. [1806-1]

<sup>600</sup> Schlegel: *Gessner*. S. 123f.

<sup>601</sup> Anonymus: *Frey müthige Kritik*. S. 49f. [1790-3]

## Zitate von Quellen zwischen 1800 und 1848

### Zitat 2.1

“Mit vorgestrecktem Arm stürmt Scävola dem Zuschauer entgegen und legt heldenmüthig die Hand in alten fuchsigen Flachs recht breit und weich hinein. Dafür muß man es halten, denn eine Flamme würde doch leuchten, und über der Hand wieder zusammen zu schlagen streben, da diese zähe Substanz sich ganz horizontal nach beiden Seiten streckt. In Allem, was die Perspektive betrifft, in den Händen mit gespreizten Fingern u.f.w. erkennt man ganz die Art, wie Kinder zu malen pflegen. Der in die Höhe gewandte Kopf eines bärtigen Alten kann in umgekehrter Richtung für einen Ziegenbock gelten, und solcher unwillkürlichen Aehnlichkeiten würden sich bei näherer Prüfung mehrere finden. Der Effekt des Ganzen ist, als wenn man schmutzige Farben auf ein Papier geschüttet, und sie dann vermöge eines Scheidungsmittels hätte durch einander laufen lassen.”<sup>602</sup>

### Zitat 2.2

“Was er hört, was er antwortet, muß in ihm den Menschen menschlich bewegen. So einfach die Handlung an sich, so einfach erscheint sie in der reichen Darstellung. Der erste Blick fällt auf Hektor. Ohne Waffenglanz und kriegerischen Schimmer steht er herrschend da. Die Empfindung allein belebt das Ganze. Man blickt unwillkürlich mit den Trojanerinnen auf den Feldherrn. Die bange leise Frage: was werde ich hören, scheint über die vielfach bewegte Gruppe eine Stille zu verbreiten, daß man die Schaar nicht wahrnimmt (...).”<sup>603</sup> “(...) der Künstler wollte den menschlich fühlenden Helden uns zeigen, nicht “den Stürmer der Schlacht, den gewaltigen Schreckengebieter”. Doch jede weitere Zergliederung ist überflüssig. Wie viel Dinge gibt es nicht, die aller Verstand nimmer erklügelt, die nur das Herz wahrnimmt.”<sup>604</sup>

### Zitat 2.3

“Die Absicht des Künstlers, wie und unter welchen Umständen er sie erreichte, aber auch erreichen konnte, sie muß den Mittelpunkt der Beurtheilung, wenn man will, des Genusses, bilden, und so kann ein unscheinbares Werk, im mäßigen Raum, oft mit den Spuren der Ungunst der Zeit, des überraschend Schönen mehr darbieten, als blendende Erscheinungen des größten Maßstabes.”<sup>605</sup>

### Zitat 2.4.1

“Ehrlich gestanden, jeder Mensch hat (...) etwas vom wahren Don Quixote in sich; Hoffnungen und Wünsche, die über das Hier und Jetzt hinausfliegen, das stolze Schäumen des Selbstgefühls, das zum Mittelpunkt einer Welt zu werden (...) - dass ist die Don Quixoterie, deren wir alle uns nicht schämen wollen(...)”<sup>606</sup>

### Zitat 2.4.2

“Da sitzt nun der lange, dünne, nicht mehr jugendliche Held in seinem armseligen Zimmer; rings um ihn her die Rittergedichte aller Nationen im wüsten Wirrwar, wie er sie gelesen und gierig nach anderm bei Seite geworfen; (...) mit der einen Hand hält er das Buch, mit der andern hält er die Stirn, man weiss nicht welche eifriger; er ist ganz in brütender Extase, sein gläserner Blick auf dem letzten neutralen Gebiet von Verstand und Verrückung, jedes Glied wie zuckend und ein Krampf; schon, man hört es, krachen die Lanzen um ihn her, und die Schwerter klirren (...)”<sup>607</sup>

---

<sup>602</sup> Schlegel: *Über die berliner*. S. 171 [1803-3]

<sup>603</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 313f. [1812-1]

<sup>604</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 316f. [1812-1]

<sup>605</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 194. S. 773 [1836-2]

<sup>606</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 144 [1834-1]

<sup>607</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 145 [1834-1]

### Zitat 2.5

“Demungeachtet läßt sich für die beiden Gebiete, der Kunst und der Weltgeschichte, das für die Eine als wahrhaft Gefundene nicht ohne Weiteres auf die Andere übertragen. Schon dem gewöhnlichen gebildeten Gefühl will irgend eine Sammlung historischer Notizen, das erste beste Erzählen von Begebenheiten, ein bienenartiges Zusammentragen von allerlei Material, ein mit dem Schein von Gewissenhaftigkeit und Treue veranstaltetes Auffinden gleichgültiger, oft unedler Particularitäten oder Persönlichkeiten nicht als wahrhafte Geschichte erscheinen; sie soll vielmehr sagen, was g e s c h e h e n ist, in den Spuren des dahin schreitenden oder scheinbar zurücksinkenden Weltgeistes nachzugehen versuchen (...).”<sup>608</sup>

### Zitat 2.6

“Es ist eine üble Sache, dass diese Jungfrauen (...) sich den Blicken der Beschauenden in ihrer ganzen süßen Nacktheit Preis geben müssen; es wird uns gleich so zu Muthe, dass es mit dieser Dianenkeuschheit nicht ehrlich gemeint sei, die armen Jungfrauen müssen es gleichsam vor unsern Augen aufführen, wie sie erschrecken, nackt gesehen zu werden.(...) Der Künstler hat sich durch den Reiz der Mythe verleiten lassen, von dessen tieferer Bedeutung er freilich wie das spätere Alterthum selbst nichts als das oberflächliche Factum, die äußere handgreifliche Geschichte aufgenommen hat. (...) Der Dichter mag Dianen im Bade vorstellen, sie im Bilde so zu zeigen ist ohne Weiteres gegen ihren Charakter, und wenn der Künstler und einmal die schönen Formen ihres Leibes gezeigt hat, so müssen wir beginnen ihre spröde Jungfräulichkeit zu bezweifeln oder zu bedauern (...).”<sup>609</sup>

### Zitat 2.7

“Columbus reitet in geziemender Ferne mitten im Zuge vorüber und auf beiden Seiten gestikulirt einiges Volk; der Vordergrund ist leer. Aber wo bleibt das erschütternde Gefühl, nach einer solchen Reise den vaterländischen Boden wieder zu betreten? Und welch elendes Volk müßte das seyn, welches nicht den Zug hemmte, vor dem Entdecker der neuen Erde niederfiel und seinen Steigbügel küßte?”<sup>610</sup>

### Zitat 2.8

“Wie voll von Seele steht nicht allein dieser Orpheus da! Man sieht die zauberischen Töne auf seinem Gesichte. Es ist klar, weshalb der harte Pluto vor sich hinstarrt, und wie der Schmerz in der Zügen des schönen Sängers auf Proserpinen den Eindruck machen, den man an ihr wahrnimmt.”<sup>611</sup>

### Zitat 2.9

“Doch sage ich Ihnen lieber, wie der Künstler das Furchtbar-Große hier dargestellt hat. Moses richtet sich von der Erde halb auf, um des Herrn Willen zu vernehmen. Er kniet, indem er auf dem rechten Fuße ruht, mit dem linken, und stützt die rechte Hand auf einen Stein. (...) So zeichnet sich die edle Gestalt des großen, kräftigen Mannes selbst in der tiefen Unterwerfung. Ihm gegenüber erhebt sich aus Flammenwirbeln des Geist des Jehova mit herabwallendem Haar und Barte (...).”<sup>612</sup>

---

<sup>608</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 192. S. 765 [1836-2]

<sup>609</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 112f. [1834-1]

<sup>610</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. Nr. 2. S. 7 [1842-1]

<sup>611</sup> Anonymus: *Über die Dresdner*. S. 258f. [1803-1]

<sup>612</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 319f. [1812-1]

#### Zitat 2.10

“Es mag wahr seyn, daß beim ersten flüchtigen Ueberblick die Züge dieser Marie dem Beschauer etwas zu kalt und affectlos erscheinen; allein nach einiger Ueberlegung wird er sich überzeugen, daß der Ausdruck des plötzlichen Erstaunens, das in jugendlichen Physiognomien fast immer das Leben für den Augenblick fesselt, und indem es das Auge fest auf einen Punct heftet, jeden Gesichtsmuskel gleichsam zu versteinern scheint, unmöglich mit mehrerer Wahrheit dargestellt werden könne.”<sup>613</sup>

#### Zitat 2.11

“Das Störende ist, dass jene fromme Einfalt, wie sie die Fassung des Ganzen fordert, nicht durchherrschend in der Seele des Künstlers geblieben ist, dass mehrere Hörer aussehen, als wären sie aus den gesellschaftlichen Zuständen der Gegenwart und hätten diese einstweilen vergessen, um sie gegen ihre sonstige Gewohnheit hieher [sic!] auf das freie Feld mit dem andern Volk zu begeben, dass manche von den Gesichtern ohne die individuelle Wahrheit schlichter Leute vom Volk, ich möchte sagen Formulare schöner Physiognomien sind, in welche irgend ein Zug, der der Situation entspricht, hineingetragen ist.”<sup>614</sup>

#### Zitat 2.14

“Die Idee, in welcher der Wille den höchsten Grad seiner Objektivation erreicht, unmittelbar anschaulich darzustellen, ist endlich die große Aufgabe der Historienmalerei und der Skulptur.”<sup>615</sup>

#### Zitat 2.12

“Man kann das Holdjungfräuliche und Mütterliche zugleich, im Gemische von Demuth und Unschuld nicht treffender bezeichnen, als in dieser Madonna. Sie ist ganz in der keuschen Heiligkeit der Idee aus jener alten Zeit.”<sup>616</sup>

#### Zitat 2.13

“Doch ich vergesse, daß, da ja die Kunst gar nicht die Wirklichkeit darzustellen hat, sie auch nicht die wirkliche Kleidung Raphael's, ja nicht einmal den wirklichen Raphael darzustellen hatte (...). Bekanntlich muß die idealisierende Kunst immer noch ein Ueberbleibsel von Natur an sich behalten; (...) Löcher, zumal reichlich geflickte, fallen noch auf die Seite dessen, wodurch an die Natur erinnert werden darf; Schmutzflecken aber sind schlechthin verboten, und ist das Kleid gar zu verschossen, so wird es auch neu gefärbt.”<sup>617</sup> Misis spricht an anderer Stelle der Schrift von der “Kunst als Mittel, uns die reine Natur der Dinge oder ihrer Ideen darzustellen”. Er bemerkt: “Freilich ist die reine Natur der Dinge nicht mit ihrer Wirklichkeit zu verwechseln. Was hat nicht Alles der Künstler Störendes, fremdartig Zufälliges, Verwirrendes, Verdeckendes, Zerstreundes wegzuthun aus dem, was in der Wirklichkeit sein könnte oder ist, damit wir die reine Natur nun auch rein, voll, gesammelt, frei und klar anschauen können.”<sup>618</sup>

#### Zitat 2.15

“Wenn aber ein Einzelner, getrieben von seinem Genius, diesen Weg verläßt und sich einen neuen, sey es auch gefährlichen, Fußweg bahnet, so kann man, glaube ich, wohl seinem Beginnen zusehen, ohne ihn mit

---

<sup>613</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden*. S. 368 [1807-2]

<sup>614</sup> Anonymus: *Bericht über die Berliner*. S. 116f. [1834-1]

<sup>615</sup> Schopenhauer: *Die Welt*. A.a.O. S. 320

<sup>616</sup> Speth: *Ernstere Würdigung*. S. 16 [1817-1]

<sup>617</sup> Misis: *Über einige Bilder*. S. 14 [1839-1]

<sup>618</sup> Misis: *Über einige Bilder*. S. 46 [1839-1]

Steinwürfen hindern zu wollen, und es abwarten, ob er nicht auch am Ende ans Ziel komme. Und gelingt ihm dies, wählt er seinen Weg mit Muth und Geist, weiß er Gefahren und Schwierigkeiten zu überwinden, so darf man ihm den wohlverdienten Beifall nicht versagen.“<sup>619</sup>

#### Zitat 2.16.1

“Dieses ernste, an Angst gränzende, Forschen nach Leben, nach möglicher Rettung? Dieses innere Zürnen über das auch von Göttern nicht abzuwendende Geschick? Er muß den schönen Liebling hülflos untergehen sehen, er vermag es nicht, ihn zu sich in den Olymp zu erheben. Nur das Andenken des geliebten, zu schnell entfliehenden Lebens zu verewigen, ist seiner Macht vergönnt, er läßt aus dem Blute Hyacinths eine Blume aufblühen, die dessen Namen trägt und ihm ähnlich ist an Reiz und Reinheit.“<sup>620</sup>

#### Zitat 2.16.2

“Das Gemälde drückt ganz den Geist des Heidenthums aus. Hier ist alles für den gegenwärtigen Augenblick berechnet. (...) Aber wie genußreich war auch jene Gegenwart! jenes Leben, im welchem Götter und Sterbliche durch das Band hoher Schönheit vereint, gemeinsam sich der Gunst des Augenblicks erfreuten.“<sup>621</sup>

#### Zitat 2.17

“Die Malerei beruht auf dem Geistigsten in körperlicher Gestalt; ein Künstler aber, der Scheu vor der letzteren trägt, scheint sein eignes Wesen zerstören zu wollen.“<sup>622</sup>

#### Zitat 2.18

“Im Schatten des alten Ahorn unterredet sich Sokrates mit Phädrus. Lais ist in seiner Nähe mit ihren drei Begleiterinnen ausgestiegen, um zu lustwandeln. Sie bemerkt den Philosophen, und wünscht mit ihm zu sprechen, weiß aber keinen andern Eingang zu finden, als die Frage: wo geht der Weg nach Athen? Die Scene ist aus Wieland's Aristipp. Der große Ahorn, das freundliche Gebüsch, welches den eleganten Wagen halb verbirgt, die schönen Pferde und der alte bärtige Jockey der Dame umgeben die weibliche Gruppe, wo Lais wie Kalypso unter ihren Nymphen hervorragt, in gefälliger Anordnung. Ein Mädchen der Lais sammelt Blumen in ihrem Körbchen; die beiden andern heben durch ihren Ausdruck und ihre Schönheit die geistvollere, edler gestaltete Gebieterin, so daß man es wohl natürlich findet, wenn der ernste Sokrates zu ihr freundlich, jedoch mit Ruhe aufblickt, und Phädrus über die Unterbrechung nichts weniger als unwillig zu seyn scheint.“<sup>623</sup>

#### Zitat 2.19

“Das Schrecken und Entsetzen in allen Gesichtern und Gebärden, das Vorgefühl des Todes in den bis zum Gräßlichen verzerrten Zügen des Egisthus, das rollende Auge des von Wuth und Rache belebten Orest, hat der Künstler mit Schauern erregender Wahrheit ausgedrückt.“<sup>624</sup>

---

<sup>619</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 690 [1810-2]

<sup>620</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 684 [1810-2]

<sup>621</sup> Anonymus: *Über Gerhard von Küngelgen*. S. 685f. [1810-2]

<sup>622</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 206. S. 823 [1836-2]

<sup>623</sup> C.; F.: *Über die historischen*. S. 324f. [1812-1]

<sup>624</sup> Anonymus: *Gemälde-Ausstellung in Dresden*. S. 238f. [1807-1]

## Zitat 2.20

“So hat Scheuren ein treffliches Bild geliefert, das auf den Beschauer einen tiefen Eindruck macht, wenn auch nicht gerade den, welchen Uhland’ s herrliches Gedicht hinterläßt, namentlich die beiden letzten Verse: “Die Geisterlaute verhallen, da mocht es gar stille sein.”<sup>625</sup>

---

<sup>625</sup> Anonymus: *Erster Artikel*. In: HK; 1835. Nr. 1. S. 6-8 [1835-3]

## Zitate von Quellen zwischen 1849-1900

### Zitat 3.1

“Es ist, um es zu wiederholen, das Gebiet der Innerlichkeit, in welchem Künstler und Kunstgeister verkehren, eine Ewigkeit, für welche zu schaffen gestrebt und zu schaffen begehrt wird.”<sup>626</sup>

### Zitat 3.2

“Die Kunst selbst, aus ihrer beschaulichen Innerlichkeit aufgeschreckt, fühlt sich verwirrt durch das rastlose Treiben um sie her, und wer da nicht Kraft genug in sich trägt, wie ein in der Tiefe wurzelnder Fels dem andrängenden Wogenschwall Trotz zu bieten, der läßt sich lieber vom Strudel auf der Oberfläche mit fortreiben, um nur nicht unterzugehen.”<sup>627</sup>

### Zitat 3.3

“Nur das Äußerlichste der Manier hat er den großen Meistern abgesehen, dem Paolo dies System der Farbengebung und Zusammenstellung, eben dem Horace etwa die Kostüme des Pharisäers (...).”<sup>628</sup>

### Zitat 3.4

“Dann hätten aber diejenigen recht, welche sagen: dies Ehepaar mit seinem Neugeborenen sei nicht Joseph und Maria, sondern ein ausgewiesener Sozialist mit seiner Frau. Durch die Beifügung des Glorienscheines erhebt Uhde sein Werk in das Religiös-Symbolische. Ja, es sind zwei Bettelarme aus heutigem Elend(...)”<sup>629</sup>

### Zitat 3.5.1

“Aber dennoch, den freien leichten Wurf des vollen Lebens haben die Gestalten nicht. Allen ist noch etwas von dem Gepräge der Anstrengung geblieben, welche sie hervorgebracht hat, sie sind nicht ganz zu der Wirklichkeit gelangt, die in der Kunst an die Stelle der Natur tritt, und die es eben ist, die den Beschauer aus der realen in die ästhetische Welt versetzt.”<sup>630</sup>

### Zitat 3.5.2

“Der Kampf des jugendlichen Abendlandes, das in seinem kräftigen Schoße Gesittung und Freiheit trägt, mit dem alternden Orient, in dem die Masse willenloses Werkzeug des Einzelwillens ist; der Sieg eines blühenden, an der Spitze Menschheit stehenden, durch die Fülle des Lebens ewig ausgezeichneten Geschlechts, zugleich eine Handlung, die ganz greifbar, ganz Gestalt, in der hellen Bestimmtheit äußern Geschehens sich darstellt.”<sup>631</sup>

---

<sup>626</sup> Anonymus: *Die diesjährige Berliner Kunstausstellung*. In: MS; 1836. Nr. 180. S. 719 [1836-2]

<sup>627</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 351f. [1854-1]

<sup>628</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 364 [1854-1]

<sup>629</sup> Bierbaum: *Vom Münchner Salon*. S. 631 [1891-1]

<sup>630</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 165 [1861-1]

<sup>631</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 166 [1861-1]

### Zitat 3.6

“Aber Welch eine Welt liegt in diesem Rahmen, Welch ein tiefer Lebensgrund blickt aus den Köpfen, und wie gegenwärtig sind die Gestalten, indem sie doch der Zeit in den idealen Raum der Kunst entrückt sind! Diese Tiefe und Lebensfülle in die Erscheinung zu legen, läßt sich freilich nicht lernen; allein wie hier die Natur angeschaut und gestaltet ist, wie überhaupt die Alten es gemacht haben, um das innere Bild zum lebendigen Ausdruck zu bringen, darum sollte sich die deutsche Malerei doch endlich einmal kümmern.”<sup>632</sup>

### Zitat 3.7

“(…) viel Äußerliches, aber wenig Innerliches, viel bunter Farbenschimmer, aber sehr selten ein Gedankenblitz, - mit Einem Worte viel Schein, aber wenig Seele, das ungefähr ist bis jetzt der Total-Eindruck. (...) Weit entfernt, immer und immer wieder von Neuem, wie alle großen Meister unermüdlich gethan, das Leben, die Natur Selbst zu studiren (...), entlehnt man eine schon anderweitig ausgeprägte Manier (...)”, mit der man sich “im geistlosen Handhaben des geistigen Eigenthums Anderer immer weiter von der einzig wahren Quelle künstlerischen Schaffens”<sup>633</sup> entfernt.

### Zitat 3.8

“Das Motiv ist ihm mit einem Worte nicht Zweck, sondern Mittel gewesen; und dies ist unsrer Ansicht nach der schlimmste Vorwurf, den man einem Historienmaler machen kann, weil darin ausgesprochen ist, daß ihm sein Handwerk über die geistigen Zwecke desselben gehe. Was nützt uns die technische Meisterschaft, wie stolz auch der Künstler darauf sein mag, wenn das Beste daran, der Respekt vor der gedanklichen Größe der weltgeschichtlichen That, mangelt”<sup>634</sup> (...) “König Karl hat sich mit absichtlicher Nachlässigkeit auf einen Stuhl geworfen und streckt mit krankhafter Bewegung das eine Bein von sich, als ob ihn die Ungeduld über die Einflüsterungen Katharinas und des Herzogs, welche zu beiden Seiten, erstere sitzend, letzterer stehend, gruppiert sind, zu übermannen drohe. Dabei wirft er unter den düsteren Brauen einen falschen Blick auf den sich über ihn beugenden Herzog, welcher zeigt, daß er den glatten, intriganten Höfling wohl durchschaue.”<sup>635</sup> (...)“Denn wenn irgend worin sich ein Knotenpunkt von welthistorischer Bedeutung schürzte, so war es in den Augenblicken, die der großen Bluthochzeit Frankreichs vorangingen. Wie anders wäre Frankreichs Geschichte geworden, wenn Karl sich in jenen Augenblicken von seinem Jähzorn nicht hätte hinreißen lassen. Aus dem Blute der großen Hekatombe, deren edelstes Opfer der greise Coligny war, entsproß eine unheilvolle Saat, deren letzte Früchte bis in die neuere Geschichte Frankreichs hineinreichen.”<sup>636</sup>

### Zitat 3.9

“Es ist im Grund eine ganz einfache Situation, die nur durch den äußerlichen Kontrast des prächtigen Imperators und der Seinigen mit den Trümmerhaufen und den gemordeten Christen wirkt, nicht durch den Ausdruck eines aufgeregten Seelenlebens (...).”<sup>637</sup> “(...) Aber dem Realismus, zu dem sich Piloty offen bekennt, kommt es auf Gedanken-Tiefe und Reichtum nicht an. Seine Aufgabe ist, die Kunst von einer blassen und verschwommenen Idealität zu erlösen, sie in die farbenglühende Wirklichkeit einzutauchen und ihr mit dem warmen Schein die Frische und Bestimmtheit des wirklichen Lebens zu geben.”<sup>638</sup>

---

<sup>632</sup> Meyer, Julius: *Die Gegensätze in der modernen Kunst*. S. 200 [1863-1]

<sup>633</sup> Anonymus: *Die Berliner Kunstausstellung*. S. 351 [1854-1]

<sup>634</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 116 [1856-1]

<sup>635</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 116 [1856-1]

<sup>636</sup> M. Sr.: *Kunstkritik*. S. 116 [1856-1]

<sup>637</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 169f. [1861-1]

<sup>638</sup> Meyer: *Die neuste deutsche Kunst 1862*. S. 170 [1861-1]

### Zitat 3.10

“Die äußerliche Wahrheit war es zuerst, die große Wahrheit der Natur entgegen den kleinlichen Wahrheitskorrekturen der Meister von der alten Schul’. (...) Nur Wahrheit, Wahrheit endlich einmal nach all diesem Schminketum. Aber man besann sich bald. Man merkte bald: die Wahrheit ist kein Ding, das in Töpfen irgendwo zu haben ist, man braucht blos den Deckel zu heben. Man kann überhaupt nie an sie heran, nicht einer hat sie erreicht, und viele sind vor ihr verzweifelt.”<sup>639</sup>

### Zitat 3.11

“Nicht die ganze Schuld fällt auf den Künstler; die zerrissene Zeit hat einen großen Theil daran. Sie ist es, die dem Menschen seinen freien, richtigen Blick verwirrt und verschiebt, ihn auf Bahnen hetzt, die seinem Innern nicht gemäß sind, ihn mit all den furchtbaren geistigen und materiellen Bedrängnissen an sich selbst irre macht ohne Unterlaß.”<sup>640</sup>

### Zitat 3.12

“Mit einem Worte, in allen besseren Bildern tritt uns die deutsche Kunst auf eigenthümlichen, durch das innerste Wesen der Natur bedingten, Pfaden entgegen, und wir dürfen von der künftigen Entwicklung unserer Verhältnisse noch schönere Früchte hoffen.”<sup>641</sup>

### Zitat 3.13

“Weil ihm die Natur so gar nichts geschenkt, so hat der Berliner weniger Sinn für organische Entwicklung, für alles Naturwüchsige als irgend ein anderer Großstädter seit den Römern. Er gleicht heute noch dem Fichtenbaum, der immer von einer Palme träumt.”<sup>642</sup>

---

<sup>639</sup> Bierbaum: *Vom Münchner Salon*. S. 500 [1891-1]

<sup>640</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. In: KB; 1843. S. 1 [1842-1]

<sup>641</sup> Burckhardt: *Bericht über die Kunstausstellung*. S. 2 [1842-1]

<sup>642</sup> Pecht: *Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886*. S. 256 [1886-1]

## Zitate von Quellen zwischen 1900-1930

### Zitat 4.1

“Man hat den Zustand des von der Kruste überwachsenen, in der Kruste erstickten Menschen bereits als selbstverständlich hingenommen. Man wird vom Künstler her dieser Zeit den Menschen nicht mehr schenken können. Aber Einzelne vermögen wir aus dem Banne der Zeit zu erretten, wenn es uns gelingt, ihnen den Künstler zu zeigen im Kampf der moralischen Kräfte, die im Laufe der Jahrhunderte genau die gleichen geblieben sind.”<sup>643</sup> (...) “In der frühesten bei Hans von Weber erschienenen Schwarzweißmappe gewinnt die Sonderwirklichkeit des Angst-Traumgesichts, freier und freier werdend von den Absichtlichkeiten der allegorisch symbolistischen Hineindeutungen, eine überzeugende, eine bedrängende Macht. Noch aber fehlt es aus den Nöten eines ständig schwer bedrohten Einzelnen uns aus den Nöten der Zeit wildwüchsig aufgeschossenen Erscheinung der Anker in der Vergangenheit, der bestätigende geistesgeschichtliche Ort.”<sup>644</sup>

### Zitat 4.2

“Hegenbarth ist eine starke Persönlichkeit, besonders als Graphiker. Sein “Zug Alexanders gegen die Perser” in impressionistisch erfaßten Aquarellen, gibt überaus lebendige Massenszenen in einheitlichem Fluß und flotter Technik(...) Dazu kommen ein Duzend Ölgemälde (...) - alles energisch im charaktervollen Ausdruck der Züge und der Bewegungen. Auch die Radierungen aus Stimmen der Völker in Liedern und die Zeichnungen aus der Mappe Odyssee zeigen dieselben Eigenschaften kraftvoller Eigenart.”<sup>645</sup>

### Zitat 4.3

“Sie [die Ausstellung; d. V.] zeigte auf s klarste den Gährungsprozeß, in welchem die heutige Kunst begriffen ist, vor allem offenbarte sie auf der ganzen Linie des modernen Schaffens einen außerordentlichen Aufschwung des technischen Könnens, dabei aber eine merkwürdige Unsicherheit des Wollens, des geistigen Untergrundes, ein Hasten und Tasten, ein unruhiges Suchen und Haschen und schließlich eine auffallende Dissonanz zwischen äußerem Können und innerem Wollen.”<sup>646</sup>

### Zitat 4.4

“Ein starker Mann, den seine unerbittliche ewige Schuld schwer zu Boden wuchtet, ein ganz willenskräftiger, tätiger Mensch krümmt sich, gewaltig erregt, in sich. Eine Kraft, eine Gewalt ist an den Hügel geschleudert wie nichts, und darum ist das Bild tragisch. (...) Die Figur ist in dem Bilde alles. Wie in der Tragödie nur der Mensch leidet. Und sie muß er in jedem Monumentalwerk dominieren, weil der Akt der geschlossenste Organismus und voller Tektonik ist. Kain ist plastisch in die Landschaft gekrumpft, die den zusammengeballten Körper fortführt und ihn zugleich kontrastiert.”<sup>647</sup>

### Zitat 4.5

“Alle nur Talentierten hören da auf, sie ersterben in Wiederholungen, gehen zugrunde in Manieren, aber die geistig Wachsenden ergreifen, wie die großen Bäume im Walde (...), die das volle Ausmaß, den Charakter in seiner ganzen Prägung vorführen. Neben dem Entzücken des ersten jungen Sprossens sind es gerade die Wunder der hohen Reife, die einen hinreißen in der Natur. Und ebenso in der Kunst.”<sup>648</sup>

---

<sup>643</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 48 [1929-1]

<sup>644</sup> Eßwein: *Der Reiter*. S. 51 [1929-1]

<sup>645</sup> Schumann, P.: *Dresdner Kunstausstellungen*. In: DKFA; 1924/1925. 40. Jg. S. 65 [1924-3]

<sup>646</sup> Lübke, Wilhelm: *Neuste Kunst*. S. 408 [1888-3]

<sup>647</sup> Einstein: *Schmitt-Reute*. S. 663 [1910-1]

<sup>648</sup> Walter Ueber Wasser: *Die Kunst*. S. 170 [1931-1]

## 7 LITERATURVERZEICHNIS

Das Literaturverzeichnis beinhaltet Quellen, Forschungsliteratur und Bibliographien, die benutzt wurden.

### 7.1 Kunstkritiken vor 1800

- [1760-1] WIELAND, [Christoph Martin]: Auf das Bildniß des Königs von Preussen, von Herrn Wille. Zürich, bei David Geßner, 1758. In: BWK; 1760. 6. Bd. 1. St. S. 156-157
- [1772-1] ANONYMUS: Über die Gemäldeausstellungen der Akademie der bildenden Künste in Dresden, im Jahre 1869 und 1770. In: NBWK; 1772. 13. Bd. 1. St. S. 117-143
- [1772-2] ANONYMUS: Ueber die Gemäldeausstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden, am 5. März 1770, im Verfolg der im vorigen Stück enthaltenden Beschreibung vom Jahre 1769. In: NBWK; 1772. 14. Bd. 2. S. 299-320
- [1773-1] ANONYMUS: Nachricht von der Gemäldeausstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden; am 5. März 1771. an einen Freund. In: NBWK; 1773. 14. Bd. 2. St. S. 309-334
- [1773-2] ANONYMUS: Ueber die Gemäldeausstellung der Akademie der bildenden Künste in Dresden; am 5. März 1770. Der Beschluß. In: NBWK; 1773. 14. Bd. 2. St. S. 106-141
- [1773-3] ANONYMUS: Nachricht von einem Gemälde Herrn Joh. Heinr. Tischbeins in Cassel, die Errichtungen der Trophäen Hermanns vorstellend. In: NBWK; 1773. 15. Bd. 2. St. S. 311-322
- [1777-1] ANONYMUS: Nachricht von den historischen Gemälden des fürstl. hesserkasselischen Kabinetmalers, Herrn Johann Heinrich Tischbein. In: DM; 1777. 4. St. S. 362-372
- [1780-1] C.: Beschreibung einiger Tischbeinschen Gemälde. In: MAI; 1780. 4. H. S. 17-26
- [1781-1] MERCK, Johann Heinrich: Ueber die letzte Gemälde Ausstellung in \*\*. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 455-468 und Merck, Johann Heinrich: Fortsetzung des Gesprächs in der Gallerie zu \*\*. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 462-468
- [1782-1] ANONYMUS: Gemählde-Ausstellung zu Cassel, am 5ten März 1781. In: MAI; 1782. 10. H. S. 229-232
- [1786-1] ANONYMUS: Briefe aus Cassel. In: TM; 1786. 3. Vierteljahr. S. 262-276
- [1786-2] ANONYMUS: Über die Mahler- und Bildhauer-Akademie zu Berlin. In: JD; 1786. 3. Jg. 5. St. S. 407-411
- [1788-1] ANONYMUS: Einige Kunstnachrichten von Anspach. In: MKK; 1788. 5. St. S. 13-15
- [1788-2] LANG, C.: Briefe über einige Gemälde der Reichsgräf. von Schönbornschen Bildergallerie in Pommersfelden. In: MKK; 1788. 2. St. S. 6-39

- [1789-1] ANONYMUS: Schreiben, die Ausstellung der Kunstwerke, auf der Akademie der bildenden Künste zu Berlin den 25ten September und folgende Tage, 1788 betreffend. In: JD; 1789. 6. Jg. 4. St. S. 311-324
- [1790-1] ANONYMUS: Schreiben über die dießjährige Ausstellung der Kunstwerke auf der königlichen Akademie der bildenden Künste zu Berlin. In: JD, 1790. 7. Jg. 2. St. S. 125-135
- [1790-2] ANONYMUS: Fortsetzung des Schreibens über die vorjährige Ausstellung der Kunstwerke der Akademie der bildenden Künste zu Berlin. In: JD; 1790. 7. Jg. 3. St. S. 216-225
- [1790-3] ANONYMUS: Freymüthige Kritik über die in der Akademie zu Berlin ausgestellten Kunstwerke 1790. In: OP; 1791. 2. St. S. 42-60
- [1793-1] ANONYMUS: Etwas über die Neuliche Gemälde-Ausstellung in Dresden. In: NTM; 1793. 2. Bd. S. 88-95
- [1794-1] F...E: Gedanken über die diessjährige Gemälde-Ausstellung der Churfürstl. Academie der Malerey zu Dresden, in einem Schreiben an einen Freund im März 1794. In: NMKK; 1794. 3. St. S. 249-272
- [1794-2] ANONYMUS: Fortgesetzte Beschreibung einiger Gemälde aus der Sammlung des Kaufmanns Fischer, des jüngeren, in Potsdam. In: NMKK; 1794. 1. St. S. 72-104
- [1799-1] GÖSS, G. F. D.: Eine artistische Kleinigkeit. In: NBM; 1799. 2. Bd. S. 69-75
- [1799-2] R.: Bemerkungen über einige auf der diesjährigen Kunstaussstellung befindliche Gemähle und Kunstwerke. In: B; 1779. Bd. 1. S. 67-80. Bd. 1. S. 153-164; Bd.1. S. 219-234; Bd. 2. S. 47-58

## 7.2 **Kunstkritiken des 19. Jahrhunderts**

- [1800-1] GOETHE, Johann Wolfgang: Die Preisausgabe betreffend. Weimarerische Kunstausstellung von 1800. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Schriften. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 321-329
- [1803-1] ANONYMUS: Über die Dresdner Kunstausstellung vom Jahre 1803. In: JLM; 1803. 18. Bd. S. 255-264
- [1803-2] [SCHULZE, Friedrich August]: Über die Dresdner Kunstausstellung. In: NTM; 1803. 2. Bd. S. 124-126
- [1803-3] SCHLEGEL, August Wilhelm: Über die berliner Kunstausstellung 1802. In: Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Bd. 3. Vermischte und kritische Schriften. Hildesheim und New York 1971. S. 158-179
- [1803-4] GOETHE, Johann Wolfgang: Weimarerische Kunstausstellung vom Jahre 1802 und Preisaufgabe für das Jahr 1803. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Schriften. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 355-358
- [1804-1] ANONYMUS: Erinnerungen aus der Dresdner Kunstausstellung v. J. 1804. In: JLM; 1804. 19. Bd. S. 228-240
- [1805-1] ANONYMUS: Etwas über die diesjährige Dresdner Kunstausstellung. In: JLM; 1805. 20. Bd. S. 291-298
- [1806-1] ANONYMUS: Dresdner Kunstausstellung 1806. Zweiter Brief. (Fortsetzung und Schluß). In: JLM; 1806. Bd. 21. S. 335-353
- [1807-1] ANONYMUS: Gemälde-Ausstellung in Dresden. In: JLM; 1807. 22. Bd. S. 236-249
- [1807-2] ANONYMUS: Gemälde-Ausstellung in Dresden. Fortsetzung und Schluß des Aufsatzes im April des Journ. d. Moden. In: JLM; 1807. 22. Bd. S. 366-383
- [1807-3] [SCHADOW, Johann Gottfried]: Briefe über die Berliner Kunstausstellung im September 1806. Erster Brief. In: NTM; 1807. 2. St. S. 133-142
- [1807-4] [SCHADOW, Johann Gottfried]: Briefe über die Berliner Kunstausstellung vom Jahr 1806 (Fortsetzung des zweiten Briefs). In: NTM; 1807. 4. St. S. 295-307
- [1807-5] THIERSCH, Fr[iedrich Wilhelm]: Die Ausstellung der Kunstwerke zu Dresden im Jahre 1807. In: NTM; 1807. Bd. 2. S. 65-76
- [1807-6] THIERSCH, F[riedrich Wilhelm]: Auf die Ausstellung der Kunstwerke zu Dresden 1807. (Beschluß). In: NTM; 1907. Bd. 3. S. 186-192
- [1808-1] ANONYMUS: Kunst-Ausstellung in Dresden, am Friedrichstage, den 5. März 1808. In: JLM; 1808. Bd. 23. S. 332-346
- [1810-2] ANONYMUS: Über Gerhard von Küniglden und Friedrich in Dresden. In: JLM; 1810. 25. Bd. S. 682-693

- [1810-3] ANONYMUS: Kunst-Ausstellung in Dresden, am Friedrichstage den 5ten März 1810. In: JLM; 1810. Bd. 25. S. 298-314
- [1811-1] ANONYMUS: Weimarische Kunstaussstellung 1811. In: JLM; 1811. Bd. 26. S. 699-702
- [1812-1] C.; F.: Über die historischen und allegorischen Gemälde in der Kunstaussstellung in Dresden, am Friedrichstage, den 5. März 1812. In: JLM; 1812. 27. Bd. S. 312-329
- [1814-1] ANONYMUS: Die Kunstaussstellung in Dresden, am 24. März 1814. (Aus Briefen.) In: JLM; 1814. 29. Bd. S. 343-369
- [1814-2] ANONYMUS: Über die diesjährige Ausstellung der Münchner Akademie der schönen Künste. In: JLM; 1814. 29. Bd. S. 745-765
- [1815-1] RUMOHR, C.[arl] F.[riedrich]: Denkwürdigkeiten der Kunstaussstellung des Jahres 1814. München 1815
- [1817-1] SPETH, Balthasar: Ernstere Würdigung der Kunstaussstellung zu München im Oktober 1817. München 1817
- [1820-1] FIORILLO, Johann-Dominik: Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Malerey, besonders bey den Deutschen. In: Fiorillo, Johann-Dominik: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Bd. 4. Hannover 1820. S. 79-106
- [1821-1] ANONYMUS: Bericht an Göthe: Über die Kunstaussstellung in Berlin, im Herbst 1820. In: NBMPGLK; 1821. 2. H. S. 151-171 und 5. H. S. 33-59
- [1834-1] ANONYMUS: Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung im Jahre 1834. Sonderdruck aus dem "Museum". Berlin 1834
- [1835-1] DULLER, Eduard: Die Gemälde-Ausstellung in Frankfurt a. M. In: P; 1835. Nr. 127. S. 505-506. P; 1835. Nr. 128. S. 511. P; 1835. Nr. 131. S. 522-523. P; 1835. Nr. 136. S. 543-544.  
P; 1835. Nr. 139. S. 554-555. P; 1835. Nr. 140. S. 558-559
- [1835-2] WIHL, L.: Aus Düsseldorf. In: P; 1835. Nr. 196. S. 782-783
- [1835-3] ANONYMUS: Erster Artikel. In: HK; 1835. Nr. 1. S. 2-8
- [1836-1] L[AUBE]; H[einrich]: Bendemanns Jeremias. In: MS; 1836. 11. Jg. Nr. 106. S. 421-422
- [1836-2] ANONYMUS: Die diesjährige Berliner Kunstaussstellung. In: MS; 1836. Nr. 180. S. 717-720. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 192. S. 765-6. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 194. S. 773-775. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 198. S. 789-791. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 202. S. 805-807. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 206. S. 821-823. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 210. S. 837-839
- [1836-3] ANONYMUS: Düsseldorf und die dortige Kunstakademie. In: MS; 1836. 11. Jg. Nr. 80. S. 317-318. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 82. S. 326-327. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 83. S. 335-336. MS; 1836. 11. Jg. Nr. 86. S. 342-344
- [1836-4] ANONYMUS: Allgemeines über Bestrebungen und Tendenzen neuerer Kunst. (Fortsetzung). In: HK; 1836. Nr. 5. S. 34-42
- [1837-1] ANONYMUS: Die Hamburger Kunstaussstellung im Jahre 1837. Hamburg 1837

- [1838-1] KLEIN: Bericht über die Berliner Kunstaussstellung im Jahre 1838. Berlin o. J.
- [1839-1] MISIS, D.: Über einige Bilder der Leipziger Kunst-Ausstellung. Leipzig 1839
- [1840-1] ANONYMUS: Die Berliner Kunstaussstellung im Jahre 1840. Berlin 1840
- [1842-1] BURCKHARDT, Jakob: Bericht über die Kunstaussstellung zu Berlin im Jahre 1842. In: KB; 1843. Nr. 1. S. 1-2. KB; 1843. Nr. 2. S. 5-7. KB; 1843. Nr. 4. S. 13-15
- [1846-1] ANONYMUS: Neuste Bilder von Ruhl in Kassel. In: KB; 1846. 27. Jg. Nr. 17. S. 139-140
- [1846-2] KOSSAK, Ernst L.: Die Berliner Kunstaussstellung im Jahre 1846. Illustriert von Wilhelm Scholz. Berlin 1846
- [1847-1] ANONYMUS: Berlin. Die Kunstaussstellung. In: ML; 6.1.1847. Nr. 5. S. 2
- [1852-1] EGGERS, F.: Der Tod Lionardo's da Vinci. Oelgemälde von Julius Schrader. In: DK; 1852. 2. Jg. Nr. 29. S. 246-247
- [1852-3] WEISS, H.: Prinz Waldemar in der Schlacht von Feroschuhur. Oelgemälde von H. Kretschmer. In: DK; 1852. 2. Jg. Nr. 10. S. 83-84
- [1854-1] ANONYMUS: Die Berliner Kunstaussstellung. In: DK; 1854. Nr. 40. 5. Jg. S. 351-352. DK; 1854. 5. Jg. Nr. 41. S. 363-364
- [1856-1] M. Sr.: Kunstkritik. Kritische Wanderungen durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin. Die Kunstaussstellung der Berliner Akademie. In: D; 1856. Bd. 1. S. 115-117
- [1857-1] ANONYMUS: Die letzte Kunstaussstellung zu Düsseldorf. In: DK; 1857. 8. Jg. Nr. 2. S. 9-12 und DK; 1857. 8. Jg. Nr. 3. S. 17-20
- [1857-2] ZEISING, A.: Kaulbachs "Schlacht bei Salamis". In: DK; 1857. 8. Jg. Nr. 27. S. 231-232
- [1857-3] s.: M. v. Schwind's "Kaiser Rudolph". In: DK; 1857. 8. Jg. Nr. 27. S. 232-233
- [1861-1] MEYER, Julius: Die neuste deutsche Kunst 1862. Bei Gelegenheit der zweiten allgemeinen deutschen und historischen Kunstaussstellung zu Köln 1861. In: Fiedler, Conrad (Hrsg.): Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Von Julius Meyer. Leipzig 1895. S. 136-189
- [1863-1] MEYER, Julius: Die Gegensätze in der modernen Kunst. Bei Gelegenheit der internationalen Kunstaussstellung in München 1863. In: Fiedler, Conrad (Hrsg.): Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst. Von Julius Meyer. Leipzig 1895. S. 190-227
- [1869-1] L.: Internationale Kunstaussstellung in München von 1869. In: ZBK; 1870. Bd. 5. S. 120-126
- [1869-2] [ANONYMUS]: Die Internationale Kunstaussstellung in München. In: Münchener Propyläen. 1/31. 1869. S. 721-723. In: Ebertshäuser, Heidi C. (Hrsg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei. München 1983. S. 122-123
- [1870-1] L.: Die internationale Kunstaussstellung in München. In: ZBK; 1870. Bd. 5. S. 22-26

- [1876-1] PECHT, Friedrich: Aus dem Münchner Glaspalast. Studien zur Orientierung in und außer derselben, während der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1876. III Historienmalerei. Stuttgart 1876. S. 19-45
- [1883-1] PECHT, Friedrich: Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883. München 1883
- [1885-1] PECHT, Friedrich: Moderne Kunst. In: DKFA; 1885. 1. Jg. S. 116-118
- [1886-1] PECHT, Friedrich: Die Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1886. Illustrierte Berichte. Separat-Ausgabe der "Kunst für Alle". 1. Jg. H. 18/24 und 2. Jg. H. 1/3. München 1886. S. 252-258 u. 263-271 u. S. 279-282
- [1886-2] PECHT, Friedrich: Die modernen Stoffe in der Historienmalerei. In: DKFA; 1886. 1. Jg. S. 163-165
- [1888-1] PECHT, Friedrich: Die Münchner Ausstellungen von 1888. In: DKFA; 1888. 3. Jg. H. 18. S. 275-283. DKFA; 1888. 3. Jg. H. 18. S. 291-293
- [1888-2] FENDLER, Aemil: Die Berliner akademische Kunstausstellung. In: DKW; 1787/1788; 1. Jg.S. 18-19
- [1888-3] LÜBKE, Wilhelm: Neuste Kunst: Betrachtungen auf der Münchner Jubiläums-Ausstellung von 1888. In: Ders.: Altes und Neues. Studien und Kritiken. Breslau 1891. S. 408-832
- [1890-1] WOLLSEIFFEN, M.: Albert Baur. In: DKFA; 1890. 5. Jg. S. 242-244
- [1891-1] BIERBAUM, Julius: Vom Münchner Salon. In: MFL; 1891. 60. Jg. Nr. 32. S. 499-500. MFL; 1891. 60. Jg. Nr. 40. S. 629-632
- [1891-2] SCHÜTZE, Albrecht: Betrachtungen über die internationale Kunstausstellung in Berlin. In: MFL; 1891. 60. Jg. Nr. 34. S. 531-533
- [1897-1] VOLL, Karl: Die VII Internationale Kunstausstellung in München. In: DKFA; 1896/1897. 12. Jg. S. 313-318

### 7.3 **Kunstkritiken des 20. Jahrhunderts**

- [1900-1] BIE, Oscar: Secession. In: NDR; 1900. Bd. 11. 1-2. S. 656-659
- [1900-2] MUTHER, Richard: Frühlingsausstellungen 1900 [Wien]. In: Muther, Richard: Studien und Kritiken. Bd. 1. Wien 1900. S. 53-81
- [1900-3] VOLL, Karl: Die internationale Kunstausstellung 1900 der Münchner Secession. In: K; 1899/1900. 2. Jg. Bd. 1. S. 483-486 und S. 507-509
- [1900-4] MUTHER, Richard: Arnold Böcklin zum 70. Geburtstag (1901). In: Muther, Richard: Studien und Kritiken. Bd. 1. Wien 1900. S. 140-157
- [1901-1] MUTHER, Richard: Die Herbstausstellung 1901. In: Muther, Richard: Studien und Kritiken. Bd. 2. Wien 1901. S. 268-280
- [1901-2] KUNOWSKI, Lothar von: Münchner Ausstellungen. In: DKW; 1901. 2. Juliheft. S. 372-375. DKW; 1901. 2. Augustheft. S. 410-412. DKW; 1901. 1. Septemberheft. S. 464-466
- [1901-3] WEBER, Leopold: Bildende und angewandte Kunst. In: DKW; 1901. 14. Jg. 2. Hälfte. April - September. S. 116
- [1904-1] H.[EILBUT, Emil]: Die zweite Ausstellung des deutschen Künstlerbundes. In: KUK; 1904/5. 3. Jg. S. 399-428
- [1904-2] ROSENHAGEN, Hans: Aus den Berliner Salons. In: DKFA; 1903/1904. 20. Jg. S. 238-245
- [1904-3] WOLTERS, Franz: Die Münchner Jahresausstellung im Glaspalast. In: DKFA; 1903/1904. 20. Jg. S. 557-566
- [1905-1] OSTINI, Fritz v.: Die IX internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalast. In: DKFA; 1905. Bd. 11. 20. Jg. S. 537- 547 und DKFA; 1905. Bd. 11. 20. Jg. S. 561-574
- [1905-2] RIEHL, Berthold: Wilhelm von Kaulbach. In: DKUZ; 1905. 1. Hj. S. 1-44
- [1906-1] HEILBUT, Emil: Aus der elften Ausstellung der Berliner Secession. In: KUK; 1906. 4. Jg. S. 385-405
- [1909-1] VOGEL, Julius: Max Klinger. Ein Rückblick und Ausblick. In: DKFA; 1909. 24. Jg. S. 297-310 und S. 334-342
- [1910-1] EINSTEIN, Carl: Schmitt-Reute. Veröffentlicht in: DG; 1910. Nr. 34. 39. Jg. S. 663-665
- [1912-1] ROHE, Maximilian: Die Münchner Jahresausstellung im Glaspalast 1912. In: DKFA; 1911/1912. 27. Jg. S. 557-572
- [1912-2] GLASER, Curt: Die XXIV. Ausstellung der Berliner Secession. In: DKfA; 1912. 27. Jg. 25. Bd. S. 413-430
- [1912-3] ROHE, Maximilian K.: Die Sommerausstellung der Münchner Secession. In: DKFA; 1912. Bd.25; 27. Jg. S. 485-496

- [1913-1] BOARD, Hermann: Auf der großen Kunstausstellung Düsseldorf 1913. In: DKFA; 1912/1913. 28. Jg. S. 529-540
- [1918-1] SIMON, Heinrich: Max Beckmann. In: DKB; 1918. 3. Jg. S. 257-264
- [1919-2] GROHMANN, Will: Dresdner Sezession "Gruppe 1919". In: NBKD; 1919. 1.Jg. März. S. 257-260
- [1924-1] FRIEDLÄNDER, Max J.: Slevogts Passionsfolge. In: KUK; 1924/1925. 23. Jg. S. 85-88
- [1924-2] ANONYMUS: Kunstausstellungen. In: KUK; 1924/1925. 23. Jg. S. 147-148
- [1924-3] SCHUMANN, P.: Dresdner Kunstausstellungen. In: DKFA; 1924/1925. 40. Jg. S. 65-70
- [1926-1] WESTHEIM, Paul: Wollheim. In: DKB; 1926. 4. Jg. S. 289-295
- [1926-2] SCHEFFLER, Karl: Die Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste. In: KUK; Bd. 25; 1926/1927. S. 349-350
- [1929-1] EßWEIN, Hermann: Der Reiter auf der Chimäre. Ein Wort zur Kunst Alfred Kubins. In: DKW; 1929/1930. 43. Jg. S. 47-55
- [1931-1] WALTER UEBER WASSER: Die Kunst Heinrich Altherrs. In: K; 1931. 63. Jg. S. 170-178

## 7.4 Kunsttheorie

ANONYMUS: Unterschied der freyen und mechanischen Malerey praktisch erklärt von Ernst Ludwig Daniel Huth, der Vernunftslehre und Beredsamkeit Professor zu Zerbst. Halle; 1773; 8. 184 Seiten. In: NBWK; 1773. Bd. 15. 1. St. S. 122-129

ANONYMUS: Von der Kenntniß derjenigen Künste, die sich auf die Zeichnung gründen, und besonders von der Malerey. Aus dem Französischen. In: BWK; 1761. Bd. 7. 1. St. S. 11-31

ANONYMUS: Von der Kritik der Empfindung über eine Stelle des Herrn du Bos. In: BWK; 1762. Bd. 8. S. 1-20

ANONYMUS: Ein Wort über Kritik. In: DM; 1786. 1. Bd. 4. u. 5. St. S. 372-375

ANONYMUS: Fulvii Ursini inlustrium imagines, nebst einer Nachricht von Kupfern berühmter und gelehrter Männer. In: CB; 1749. Bd. 1. 3. St. S. 213-232

ANONYMUS: Von der Künstlerfamilie Tischbein. In: MAI; 1781. 9. H. S. 136-139

ANONYMUS: Beyträge zur Künstler-Geschichte. In: TM; 1781. Zweites Vierteljahr. S. 161-163

ANONYMUS: Geßnerisches Gemäldekabinet in Zürich, bei der Frau Witwe Geßner. In: JLM; 1804. Bd. 19. S. 241-243

[CURTIUS, Michael Conrad]: Aristoteles: Dichtkunst. Ins Deutsche übersetzt, Mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen versehen, von Michael Conrad Curtius. Hannover 1753. (Reprint Hildesheim und New York 1973)

BAHR, Hermann: Kunst und Kritik. In: Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg. Stuttgart u. a. 1968. S. 64-70

BATTEUX, Charles: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Übersetzt von Johann Adolf Schlegel. Leipzig <sup>3</sup>1770 (Reprint Hildesheim und New York 1976)

[BODMER, Johann Jacob]: Johann Jacob Bodmers critische Betrachtungen über die poetischen Gemähde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitingen. Zürich und Leipzig 1741. (Reprint Frankfurt a. M. 1971)

PILES, Roger de: Abregé de la vie des peintres. Avec des reflexions sur leurs ouvrages. Paris 1699. (Reprint Hildesheim 1969)

PILES, Roger de: Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres. Paris 1682

DIDEROT, D[enis]: Betrachtungen über Malerei, Bildhauerei und Kupferstiche. Bei Gelegenheit einer Bildergalerie, welche im Jahre 1765 im Louvre ausgestellt wurde. In: DMS; 1796. 2. Bd. S. 84-123

EBERTSHÄUSER, Heidi C. (Hrsg.): Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse, Manifeste, Kritiken zur Münchner Malerei. München 1983

ENGEL, Johann Jacob: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt. Erster Theil. Berlin und Stettin 1783. (Reprint Hildesheim und New York 1977)

- FÉLIBIEN, André: L 'idée du peintre parfait. London 1707. (Reprint Genf 1970)
- FIEDLER, Conrad: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst. In: Fiedler, Conrad: Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein. Köln 1977. S. 25-70
- GOETHE, Johann Wolfgang: Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Schriften. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 201-253
- GOETHE, Johann Wolfgang: Kurzgefasste Miscellen. Propyläen. Dritten Bandes zweites Stück. 1800. In: Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Schriften. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Bd. 13. Schriften zur Kunst. Zürich 1954. S. 331-335
- GUIBAL, N[icolas]: Brief des Herrn Akademie-Direktor Guibal, zu Studtgard von der Verschiedenheit der Urtheile über Gemählde. In: TM; 1783. 1. Vierteljahr. S. 223-231
- HEINSE, Johann Jakob Wilhelm: Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Hrsg. v. Arnold Winkler. Leipzig und Wien 1912
- SAINT-YVES, Charles de: Observation sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture, exposés au Louvre en 1748. Leyde 1748. (Reprint Paris 1970)
- [PSEUDO-]LONGIN[US, Dionysius]: Vom Erhabenen. Mit Anmerkungen und einem Anhang von Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781
- MATTHISSON, Friedrich von: Gedichte. Erster und zweiter Teil. Tübingen 1811
- MERCK, Johann Heinrich: Werke. Ausgewählt und hrsg. v. Artur Henkel. Frankfurt a. M. 1968
- MERCK, Johann Heinrich: An den Herausgeber des T. Merkurs. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. Bd. 2. S. 396-403
- MERCK, Johann Heinrich: Briefe über Mahler und Mahlerey an eine Dame. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 403-414
- MERCK, Johann Heinrich: Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunst-Literatur. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 423-430
- MERCK, Johann Heinrich: Überblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyk. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 323-332
- MERCK, Johann Heinrich: Über die Landschafts-Mahlerey, an den Herausgeber des T. M. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 380-385
- MERCK, Johann Heinrich: Über die Mahlerey der Alten. In: Merck, Johann Heinrich: Werke. S. 479- 484
- MENGS, Anton Raphael: Gedanken über die Nachahmung. 1762
- MENGS, Anton Raphael: Sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt v. G. Schilling. Bd. 1 und Bd. 2. Bonn 1843
- MENGS, Anton Raphael: Über das Je ne sais quoi in den schönen Künsten. In: Mengs, Anton Raphael: Sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt

- und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt v. G. Schilling. Bd. 1. Bonn 1843. S. 251-257
- MENGS, Anton Raphael: Über die drei großen Maler Raphael, Correggio und Titian, wie über die älteren Maler überhaupt. In: Mengs, Anton Raphael: Sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt v. G. Schilling. Bd. 1. Bonn 1843. S. 117-182
- MENGS, Anton Raphael: Über Schönheit und guten Geschmack in der Malerei. In: Mengs, Anton Raphael: Sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt v. G. Schilling. Bd. 1. Bonn 1843. S. 227-247
- MORITZ, Karl Philipp: In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? In: Moritz, Karl Philipp: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hrsg. v. Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962. S. 93-103
- RIEGL, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893. (Reprint Hildesheim und New York 1975)
- SCHEFFLER, Karl: Form als Schicksal. Zürich und Leipzig. 1939
- SCHLEGEL, August Wilhelm: Salomon Gessner von Johann Jakob Hottinger. In: Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Emil Staiger. Zürich und Stuttgart 1962. S. 114-126
- SCHOPENHAUER, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Stuttgart 1987
- SULZER, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt. Bd. 1-4. Leipzig <sup>2</sup>1792-1994 (Reprint Hildesheim 1967 und 1970)
- W[INCKELMANN, Johann Joachim]: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: BWK; 1762. Bd. 5. 1. St. S. 1-23
- WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Basel und Stuttgart 1956
- VISCHER, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Hrsg. v. Robert Vischer. München 1922. (Reprint Hildesheim und New York 1975)

## 7.5 Forschungsliteratur und Bibliographien

Grundlegende Werke zur Topik und Rhetorik, Lexika und Ausstellungskataloge sowie Reprints von Kunstzeitschriften werden hier ebenfalls aufgeführt.

Bei Quellen der Kunstliteratur, antiker Topik und Rhetorik wird deren Autor vor dem Titel genannt; bei Forschungsliteratur und Bibliographien wird der Herausgeber vor dem Titel angeführt. Bei fehlendem Herausgeber bei Katalogen wird der Künstler dem Titel vorangestellt.

ARISTOTELES: Rhetorik. Übersetzt v. Franz G. Sieveke. München 1987

ARISTOTELES: Topik. Übersetzt v. Paul Gohlke. Paderborn 1952

BAEUMER, Max L. (Hrsg.): Toposforschung. (WB. Wege der Forschung. CCCXCV). Darmstadt 1973

BAEUMER, Max L.: Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion des literarischen Topos. In: Ders. (Hrsg.): Toposforschung. S. 299-348

BEREND-CORINTH, Charlotte (Hrsg.): Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkkatalog. München 1958

BORNSCHEUER, Lothar: Topik. Zur Struktur gesellschaftlicher Einbildungskraft. Frankfurt a. M. 1976

BRINGMANN, Michael: Friedrich Pecht (1817-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850-1900. Berlin 1982

BREUER, Dieter; Schanze, Helmut (Hrsg.): Topik. Beiträge zur interdisziplinären Diskussion. München 1981

CARLSOW, Rosine: Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik. (GS. H. 53). Berlin 1927

CICERO, Marcus Tullius: Orator. Lateinisch-deutsch. Übersetzt v. Bernhard Kytzler. München <sup>2</sup>1980

CICERO, Marcus Tullius: De oratore. Über den Redner. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übersetzt v. Harald Merklin. Stuttgart <sup>2</sup>1976

CICERO, Marcus Tullius: Topica. Die Kunst, richtig zu argumentieren. Übersetzt v. Karl Bayer. München und Zürich 1993

CURTIUS, Ernst Robert: Begriff einer historischen Topik. In: Baumer (Hrsg.): Toposforschung. S. 1-18

CURTIUS, Ernst Robert: Topik als Heuristik. In: Baeumer (Hrsg.): Toposforschung. Darmstadt 1973. S. 19-21

- CURTIUS, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern und München 1963
- DIETRICH, Felix (Hrsg.): Bibliographie der deutschen Zeitschriften-Litteratur. Leipzig. Bd. 1, 1896 - Bd. 67, 1930
- DRESDNER, Albert: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München 1968
- DRUX, Rudolf: Aspekte literaturwissenschaftlicher Toposanalyse am Beispiel der 'dichterischen Ahnenreihe' des Berthold Brecht. In: Breuer; Schanze (Hrsg.): Topik. S. 275-287
- DYCK, Joachim und Jamison, Robert: Rhetorik - Topik - Argumentation. Bibliographie zur Redelehre und Rhetorikforschung im deutschsprachigen Raum. 1945-1979/80. Stuttgart 1983
- EBERLEIN, Kurt: Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert. (Diss.) Karlsruhe 1916
- ECO, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a. M. 1987
- ELLENIUS, Allan: De arte Pingendi. Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background. Quellen und Studien. Hrsg. v. der schwedischen Gesellschaft für Geschichte der Wissenschaften. Bd. 19. Uppsala and Stockholm 1960
- ERBIG, Franz: Topoi in den Schlachtenberichten römischer Dichter. (Diss.) Würzburg 1931
- FRANK, Hilmar: Konstellationen deutschsprachiger Kunstkritik. Maßstäbe und Abgrenzungen von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. (Diss.) Berlin 1988
- FREY, Dagobert: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Hrsg. v. Gerhard Frey. (WB). Darmstadt 1976
- GOLDMANN, Stefan: Zur Herkunft des Topos-Begriffs bei Ernst Robert Curtius. In: E. 90. Bd. (1996). 1. H. S. 134-149
- GRAEVENITZ, Gerhard v.: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Stuttgart 1987
- GUROCK, Elisabeth: Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts. (Diss.) Münster (Westf.) 1990
- HAGER, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1989
- HAMMERLE, Karl: Das Titanenlager des Sommernachtstraumes als Nachhall des Topos vom locus amoenus. In: SJB 90. 1954. S. 279-284
- HELLER, Joseph; WINCKELMANN, Johann H[einrich]: Neues Mahlerlexikon zur nähern Kenntniß alter und neuer guter Gemählde. Augsburg 1842
- HOCKS, Paul; SCHMIDT, Peter (Hrsg.): Index zu den deutschen Zeitschriften der Jahre 1773-1830. Abteilung I. Zeitschriften der Berliner Spätaufklärung. Bd. 1-3. Nendeln 1979

- HORN, Louise: Begriffe der neuesten Kunstkritik. Zur Funktion und Kritik ihrer ästhetischen Kategorien. (Diss.) München 1976
- HOUBEN, Heinrich Hubert (Hrsg.): Bibliographisches Repertorium. Bd. 1. Zeitschriften der Romantik. Berlin 1904
- JEHN, Peter (Hrsg.): Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1972. (RL. Bd. 10). Frankfurt a. M. 1972
- [KAUFFMANN, ANGELIKA:] Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Bregenz und Wien 1969
- KEMPER, Jozef A. R.: Topik in der antiken rhetorischen Techne. In: Breuer; Schanze (Hrsg.): Topik. S. 17-32
- KOCH, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Berlin 1967
- KOSZINOWSKI, Ingrid: Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift "Kunstwart". Hildesheim, Zürich, New York 1985
- KULHOFF, Birgit: Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich (1871-1914). (Diss.) Bochum 1990
- LANGE-PÜTZ, Barbara Sabine: Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift "Kunst für Alle". (Diss.) Bonn 1987
- LAUSBERG, HEINRICH: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. München 1963
- LAUSBERG, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart <sup>3</sup>1990
- LEHMANN, Ernst Herbert: Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland. Leipzig 1932
- LURZ, Meinhold: Die Begründung ästhetischer Werturteile durch die sprachanalytische Philosophie. Hamburg 1995
- MÜLLER, Wolfgang G.: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart. (WB. Impulse der Forschung. Bd. 34). Darmstadt 1981
- NAGLER, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 1 – Bd. 25. Leipzig <sup>3</sup>1835-1852
- PFOTENHAUER, Helmut: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen 1991
- PLATON: Texte zur Ideenlehre. Hrsg. und übersetzt v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 1978
- PÖGGELER, Otto: Dichtungstheorie und Toposforschung. In: Baeumer (Hrsg.): Toposforschung. S. 22-135
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius: Institutio oratoria. Ausbildung des Redners. 12 Bücher. Hrsg. und übersetzt v. Helmut Rahn. Bd. I u. II. Darmstadt 1972 u. 1975

- RADZIEWSKY, Elke von: *Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule.* (BS. Bd. 36). (Diss.) Bochum 1983
- STARNES, Thomas C. (Hrsg.): *Der Teutsche Merkur. Ein Repertorium.* Sigmaringen 1994
- SCHLOSSER, Julius: *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.* Wien 1924
- SCHMIDT, Klaus (Hrsg.): *Index deutschsprachiger Zeitschriften, 1750-1815.* Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Hildesheim 1990
- Schmiedt, Helmut: *Die Wiederkehr der Weimarer Klassik in den Kommentaren ihrer Kritiker.* In: WW; 1996. 46. Jg. H. 1. S. 20-31
- SCHÖNING, Udo: *Literatur als Spiegel. Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos in Frankreich von 1800 bis 1860.* (SR. H. 51). (Diss.) Heidelberg 1984
- SPILLNER, Bernd: *Zeichenhaftigkeit der Topik.* In: Breuer; Schanze (Hrsg.): *Topik.* S. 256-263
- THIEME, Ulrich; Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Bd. 1-37. Leipzig 1907 und 1950
- TYLOR, Stephen: *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der modernen Welt.* München 1991
- VARWIG, Freyr Roland: *Der rhetorische Naturbegriff bei Quintilian. Studien zu einem Argumentationstopos in der rhetorischen Bildung der Antike.* Heidelberg 1976
- VEIT, Walter: *Toposforschung. Ein Forschungsbericht.* In: Baeumer (Hrsg.): *Toposforschung.* S. 136-209
- VENTURI, Lionello: *Geschichte der Kunstkritik.* München 1964
- VINET, Ernest (Hrsg.): *Bibliographie méthodique et raisonnée des beaux-arts. Esthétique et historique de l'art, archéologie, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts industriels.* Paris 1874. (Reprint Hildesheim 1967)
- VOGT-SPIRA, Gregor: *Ars oder Ingenium? Homer und Vergil als literarisches Paradigmata.* In: LJ; 1994. Bd. 35. S. 9-31

## Index der Begriffe

Das Verzeichnis enthält Begriffe der Kunstkritik, die exemplarisch anhand von angegebenen Beispielen in den Kunstrezensionen und anderen Schriften veranschaulicht werden. Im Text können die Begriffe auch flektiert auftreten. Namen verweisen auf die Verwendung der Begriffe bei den genannten Personen.

- Abbild von Personen
- Affekt
  - s. a. Wirkung
- Aktion
- Allegorie, allegorisch
  - in der Kunstkritik
  - als Gemäldegattung
- Analyse
  - des Kunstwerks
- Änderung
- Angemessenheit
  - von Typen
  - von Form und Inhalt
- Anrufung
  - der Musen
  - des Künstlers
- Anrede
- Argumentation
- Argumentationselement
- Aufbau
- Ausdruck, Ausdrücke
- Austausch (-barkeit)
  - von Topoi
- Beispiel** 1
- Belehrung
- Belustigung
  - vgl. auch Unterhaltung
- Beschreibung
- Beweisführung
  - topographische B.
- Bewertung
- Beurteilung
- Bezeichnung
- Bild
  - fiktionales B.
  - fiktives B.
  - allegorisches B.
  - sprachliches B.
- karikierendes B.
- vom Wettstreit der Künste
- der Blüte der Kunst
- Biographie, biographisch
- Charakterisierung, Charakteristik
  - von Personentypen
  - des Künstlers
  - des Werkes durch den Künstler
- Dank** (-esformel)
- Definition, definieren
  - der Topik
  - des Topos (Lausberg)
  - der Kunst
  - der Kunstkritik (Dresdner)
  - der Schönheit
- Deskription
- Dialog
  - s.a. (Kunst-)Gespräch
- Dokumentation
- Einheit** (-sideal)
  - des Werkes
  - der Nation
  - der Handlung
- Einleitung
- Elegie
  - Kunstkritik als E.
- Element (der Argumentation)
- Emblem
- Empfindung
- Entsprechung
  - von Dichtung und Malerei
  - von Kunst und ihrer Zeit
- Entwicklung (-svorstellung)
- Erbauung
- Erfindung
  - vom Kunstwerk

- in der Rhetorik
- Erinnerung
- Erzählung
- Ethik, ethisch
  - Kunstkritik
  - Rhetorik
  - Malerei
- Faktizität**
- Form
  - des Kunstwerkes
- Formel
- Funktion
  - von Topoi
  - von Textteilen
- Gedächtnis**
- Gedicht
  - beschreibendes G.
- Gegensatz
  - Geist und Handwerk
  - politischer
  - Natur und Idee
  - Natur und Ideal
  - Kunst und Natur
  - Natur und Kultur
  - Antike und Gegenwart
  - Wollen und Können
  - Genie und Meister
- Gegenüberstellung
  - von Künstlertypen
- Gemälde
  - literarisches G.
- Gleichsetzung
- (Kunst-) Gespräch
- Handlung**
- Ideal, Idealisierung**
  - Kunst (-werk)
  - Kritiker
  - Künstler
  - der Bildung
  - der Antike
  - der Nachahmung
  - vgl. a. Vollkommenheit  
und Topos *Schönheit*
- (Sprach-) Inventar
  - der Poetik
- Imitation

- Interpretation, interpretieren
- Invention
- Inventarisierung
- Ironisierung, Ironie
- Kennzeichen**
  - von Kunst
- Klage (-topos)
  - der Zeit
- Klischee, Klischees
- Kommentierung, Kommentar
  - politischer K.
- Konstanz, konstant (Topos)
- Konstellation
  - von Personen
- Konzept
- Kriterium
  - der Bewertung
  - des Beurteilens
  - mimetisches K.
  - Zeit und Ort der  
Handlung
- Landschaftsbeschreibung**
- Lob, loben
  - des Kunstwerkes
  - der Dargestellten
- locus communis, loci communes
- Mangel des Kunstwerkes**
- Metaphorik
- Methode
  - der Kunstkritik
  - der Textanalyse
- Motiv
- Nachahmen, Nachahmung**
  - von Ideen
  - des Urbildes
  - von Künstlern
  - von Wirklichkeit
- Nachruf auf den Künstler
- Originalität**
  - des Künstlers
  - des Redners
- Paraphrase**
- Pathos
- Personifizierung

- eines Topos
- Prosa (-Kunstkritik)
- Prüfung
  - des Urteils
  - des Kunstwerkes
- Qualität
  - des Kunstwerkes
- Quellen
  - der Dichtung
  - der bildenden Kunst
  - des Erhabenen
- Rede, indirekte
  - in der Kunstkritik
- Redekunst
- Reihen von Topoi
- Regeln
  - der Kunst
- Rekurrenz, rekurrent
  - quantitativ
  - von Funktion und Bedeutung (qualitativ)
- Rezeption
- Rhetorik
- Schluß (-teil)
- (argumentativer) Schluß, schließen
- Seelenlandschaft
- Serie des Textes
- Schilderung
- Symbol, symbolisch
- Tadel
- Technik (des Kunstwerkes)
- Teile (der Kunst)
- temporär (Topos)
- Terminologie, Termini
  - der Kunstkritik
- Text
- Text und Bild
- Text (-bestand-) teil
- Thema
  - Hauptthema,
  - Spezialthema
- Topik
- Topos, Topoi

- literarischer (Curtius)
- s. auch die einzelnen Topoi im Inhaltsverzeichnis
- Tugenden
  - des Künstlers
  - der Dargestellten
- (Personen-) Typus
- Ubiquität
- Unterhaltung
- Urteil
- Überlieferung
  - literarische
  - historische
  - eines Topos
  - von Ereignissen
- Übernahme
  - von literarischen Formen
- Überprüfung
  - der Authentizität
- Variation
  - von Strukturen und Inhalten
  - von Topoi
- Vergleich
  - Körper und Geist
  - Dichtung und Malerei
  - Schöpfer und Künstler
  - Original und Kopie
  - Malerei und Rhetorik
    - literarische Überlieferung und Malerei
    - von Handlungen von Personen in und außerhalb des Gemäldes
  - von künstlerischer Erfindung und Naturnachahmung
  - von Kunstwerk und Vegetation
- Verknüpfung
  - von Strukturen und Inhalten
  - von Topoi
  - von Textteilen
  - von Dichtungs zitat und Bildbeschreibung
- Verkörperung, verkörpern
  - von Empfindungen
- Verweis

- Einheit und Vielheit
- von Eigenschaften des Künstlers auf dargestellte Personen
- auf Quellen der Nachahmung

**Vollkommenheit**

- vgl. auch Einheit

**Vorbild**

- des Künstlers
- des Redners
- der Natur

**Vorstellung**

- vom Genie
- vom republikanischen Ideal
- vom Künstler als Erfinder
- mythische
- von der Natur
- von der Kunst
- vom Verfall der Künste
- vom Verfall der Sitten

**Wiederholung, wiederholen**

- des Topos im Bild

vgl. auch Rekurrenz

**Wiederaufnahme**

- von Topoi

**Wille**

**Wirkung**

s. a. Schmerz und Schrecken, Unterhaltung, Belehrung

**(Topos als) Zeichen**

**Zitat, zitieren**

- des Besuchers
- des Dichters
- des Künstlers
- von der zweiten Natur
- von der zweiten Welt
- von der Wahrheit
- der Renaissance

## Vorwort

Die vorliegende Untersuchung zu Argumentationselementen in der deutschsprachigen Kunstkritik entstand zwischen Januar 1995 und Frühjahr 1997 -unterbrochen von einem Aufenthalt am Goethe-Institut Kairo- teils in Hannover, teils in Tübingen und baut auf Arbeiten und Veranstaltungen auf, die mich während meines Studiums der Kunstgeschichte und Allgemeinen Rhetorik zum Themenbereich Kunstkritik führten. So das Seminar "Das deutschsprachige Feuilleton der Gegenwart" im Wintersemester 1992/1993 unter Leitung von Herrn Prof. Gert Ueding, in dem das Thema "Kunst und Kunstkritik" in der Publizistik auftrat und das auch den Anstoß zum Thema meiner Magisterarbeit gab, in der Aspekt Topik und zeitgenössische Kunstkritik in Ansätzen behandelt wurden.

Vor diesem Hintergrund stellte sich die Frage nach der historischen Entwicklung von journalistischen Kunstrezensionen und nach den Elementen ihrer Argumentation, die in dieser Abhandlung erörtert werden. Dabei werden neben den in Prosa gehaltenen Kunstrezensionen 'benachbarte' Bereiche der rhetorischen Lehre, Dichtung, Philosophie und Kunsttheorie berücksichtigt, um die Überlieferung dieser Elemente im Zeitraum zwischen dem ausgehenden 18. Jahrhundert und frühem 20. Jahrhundert neben ausgesuchten Rezensionen zur Historienmalerei auch an anderen Quellen darzustellen. Gleichzeitig muß erwähnt werden, daß eine Untersuchung des Rezensionswesens für diesen Zeitraum auf exemplarische Betrachtung einzelner Texte, die als Dokumente ihrer Zeit *und* als Repräsentanten kunstkritischer Argumentation dienen, angewiesen ist.

Meinen Eltern gilt Dank, daß sie mich während der Zeit dieser Untersuchung in jeder Hinsicht unterstützten. Für Hilfe bei der Textrevision des Manuskriptes der vorliegenden Arbeit gilt Dank meinem Bruder Malte-Alexander und Tim Kiehle. In Fragen der EDV war Thorsten Ehlers mit Rat und Tat hilfreich.

Bei der bibliographischen Erschließung von Quellentexten vor 1820 kam mir -vermittelt durch Herrn Prof. Dr. Joachim Knappe- die freundliche Unterstützung der Arbeitsgruppe des Index deutschsprachiger Zeitschriften 1750-1815 unter der Leitung von Herrn Klaus Schmidt von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen zugute. Ihre bibliographischen Belegnachweise der Datenbank trugen wesentlich zur Erschließung von Publikationsorganen und Rezensionen innerhalb des oben genannten Zeitraumes bei.

Frau Prof. Dr. Almut Todorow gab mir während der Phase der Quellenerschließung wertvolle Ratschläge zur Recherche und Aufbereitung von journalistischen Quellen. Herr Prof. Dr. Konrad Hoffmann (Kunsthistorisches Institut der Kulturwissenschaftlichen Fakultät) erklärte sich freundlicherweise bereit, als zweiter Berichterstatter und als Gastteilnehmer des Promotionskolloquiums an der Neuphilologischen Fakultät die Arbeit zu begleiten. Der ursprüngliche Arbeitstitel "Topik der Kunstkritik" wurde auf Anraten von Herrn Prof. Dr. Joachim Knappe und Prof. Dr. Konrad Hoffmann in "Argumentationselemente der deutschen Kunstkritik" abgewandelt. Am Promotionskollo-

quium nahmen unter dem Vorsitz von Herrn Prof. Dr. Klaus-Peter Philippi die Damen und Herrn Prof. Dr. Konrad Hoffmann, Prof. Dr. Joachim Knape, Prof. Dr. Maria Moog-Grünwald und Prof. Dr. Gert Ueding teil. Ihnen und nicht zuletzt der umsichtigen und kritischen Betreuung von Herrn Prof. Dr. Joachim Knape während der gut zweijährigen Durchführung der Untersuchung gilt mein Dank.

Tübingen, im August 1997

Fee-Alexandra Haase

Meinen

Eltern

## Lebens- und Ausbildungsweg

Am 4. September 1969 wurde ich, Fee-Alexandra Nurit Haase, in Hamburg als erstes Kind meiner Mutter Bärbel Haase (geb. Barez, Schauerbegestalterin) und meines Vaters Klaus Peter Haase (Schauspieler am Niedersächsischen Staatstheater Hannover) geboren.

### I Schulische Ausbildung

- 1976–1978 Besuch der Grundschule in Hamburg.  
1978 Umzug nach Hannover.  
1978–1983 Besuch der Grundschule und Orientierungsstufe.  
1983–1989 Schulbesuch des humanistisch-altsprachlichen Ratsgymnasiums von Hannover. Mitte 1989 Abitur an ebendiesem Gymnasium.

### II Ausbildung an der Universität Tübingen

- 1989–1994 Studium des Magister-Studienganges Allgemeine Rhetorik (Hauptfach), Ägyptologie und Kunstgeschichte (Nebenfächer) an der *Eberhard-Karls-Universität*.  
Während des Studiums nahm ich unter anderem an Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Gert Ueding, Prof. Dr. Almut Todorow (Seminar für Allgemeine Rhetorik), Prof. Dr. Jürgen Paul und Prof. Dr. Konrad Hoffmann (Kunsthistorisches Institut), Prof. Dr. Wolfgang Schenkel, Prof. Dr. Shafik Allam und Priv.-Doz. Dr. Waltraud Gugliemi (Ägyptologisches Institut) teil.  
Seit dem 3. Semester absolvierte ich ein vier Semester umfassendes Grundstudium der Orientalistik mit Schwerpunkt Irankunde und persische Philologie bei Dr. Iradj Soltani bis zur abgelegten Zwischenprüfung bei Prof. Dr. Heinz Gaube im Sommersemester 1992.
- 1993 Beginn der Magisterarbeit “Rezeption von Kunst als publizistischer Stoff – die Textgattung Kunstkritik in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung” bei Prof. Gert Ueding.
- 1994 Abschluß des Studiums mit dem Titel Magister Artium (M.A.) an der Neophilologischen Fakultät der Universität Tübingen am 5. August 1994.
- Januar 1995–  
Juli 1997 Promotionsvorhaben mit der Arbeit an einer Dissertation zum Thema “Topik der Kunstkritik” an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen.

### III Praktische Ausbildung in Deutschland und im Ausland

- 1992 Hospitanz bei der *Kestner-Gesellschaft* (Hannover).  
1993 Praktikum bei der *Neuen Presse* (Hannover).  
1994 Praktikum in der Redaktion des Zeitschriftenverlags *Gong* (München).  
1995 Praktikum am *deutschen Kulturinstitut*, ((*Goethe-Institut*), Kairo (Ägypten)).

1. Version oben = Änderungsversion
2. V.: auf Druckdateien

## **Lebens- und Ausbildungsweg**

Am 4. September 1969 wurde ich, Fee-Alexandra Nurit Haase, in Hamburg als erstes Kind meiner Mutter Bärbel Haase (geb. Barez, Schauerwerbegestalterin) und meines Vaters Klaus Peter Haase (Schauspieler am Niedersächsischen Staatstheater Hannover) geboren.

### **I Schulische Ausbildung**

- 1976–1978 Besuch der Grundschule in Hamburg.  
 1978 Umzug nach Hannover.  
 1978–1983 Besuch der Grundschule und Orientierungsstufe.  
 1983–1989 Besuch des humanistisch-altsprachlichen *Ratsgymnasiums* von Hannover. Mitte 1989 Abitur an ebendiesem Gymnasium.

### **II Ausbildung an der Universität**

- 1989–1994 Studium des Magister-Studienganges Allgemeine Rhetorik (Hauptfach), Ägyptologie und Kunstgeschichte (Nebenfächer) an der *Eberhard-Karls-Universität Tübingen*.  
 Während des Studiums nahm ich unter anderem an Lehrveranstaltungen von Prof. Dr. Gert Ueding, Prof. Dr. Almut Todorow (Seminar für Allgemeine Rhetorik), Prof. Dr. Jürgen Paul und Prof. Dr. Konrad Hoffmann (Kunsthistorisches Institut), Prof. Dr. Wolfgang Schenkel, Prof. Dr. Shafik Allam und Priv.-Doz. Dr. Waltraud Gugliemi (Ägyptologisches Institut) teil.  
 Seit dem 3. Semester absolvierte ich ein vier Semester umfassendes Grundstudium der Orientalistik mit Schwerpunkt Irankunde und persische Philologie bei Dr. Iradj Soltani bis zur abgelegten Zwischenprüfung bei Prof. Dr. Heinz Gaube im Sommersemester 1992.
- 1993 Beginn der Magisterarbeit “Rezeption von Kunst als publizistischer Stoff – die Textgattung Kunstkritik in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung”
- 1994 Abschluß des Studiums (Magister Artium) an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen am 5. August 1994.
- 1995–1997 Promotion mit einer Arbeit zum Thema “Argumentationselemente der Kunstkritik” an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen.

### **III Praktische Ausbildung in Deutschland und im Ausland**

- 1992 Hospitanz bei der *Kestner-Gesellschaft* (Hannover)  
 1993 Praktikum bei der *Neuen Presse* (Hannover)  
 1994 Freie Mitarbeit im Rahmen eines Praktikums in der Redaktion des Zeitschriften-Verlages *Gong* (München)  
 1995 Praktikum am Deutschen Kulturinstitut, ((Goethe-Institut), Kairo (Ägypten))





