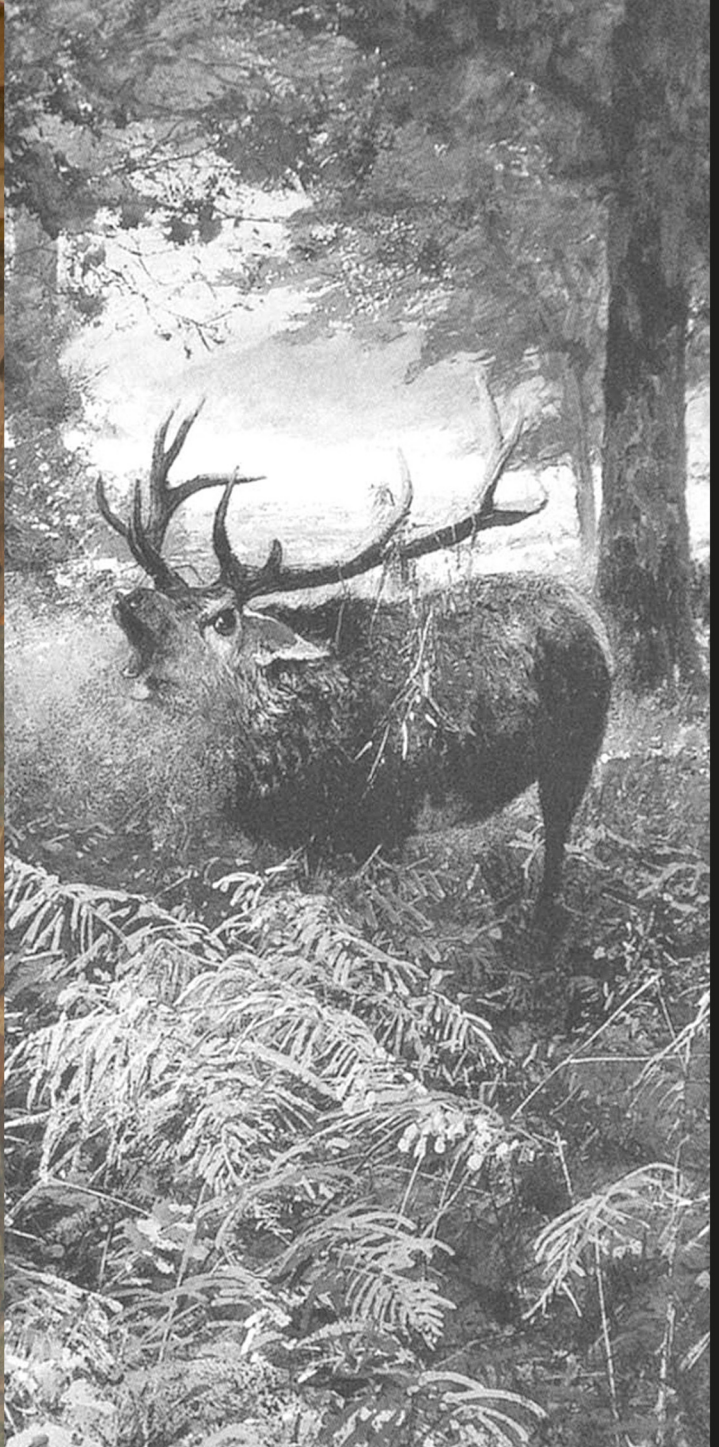


# Kunstvereinskunst

Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert



Manuela Vergoossen

Manuela Vergoossen – Kunstvereinskunst

Für Beatrice

Manuela Vergoossen

# Kunstvereinskunst

Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder  
im 19. Jahrhundert



Gefördert mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft  
im Rahmen des SFB 804  
der Technischen Universität Dresden

Besuchen Sie uns im Internet unter  
→ [www.vdg-weimar.de](http://www.vdg-weimar.de)

VDG Weimar startete 2000 den täglichen  
Informationsdienst für Kunsthistoriker  
→ [www.portalkunstgeschichte.de](http://www.portalkunstgeschichte.de)

© Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2011

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Gestaltung & Satz: Monika Aichinger, Weimar  
Cover: Manuela Vergoossen

Umschlaggestaltung unter Verwendung folgender Abbildungen (Ausschnitte):  
Alfred Rethel, Einzug in Pavia, Stadt Aachen/Andreas Herrmann  
Christian Kröner, Herbstmorgen im Reichswald, Suermondt-Museum Aachen

E-Book ISBN: 978-3-95899-419-5

BibliografischeInformationderDeutschenNationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort

7

---

## Einleitung

Zum Problem einer ikonologischen Bearbeitung von Kunstvereinskunst

9

---

## 1. Kapitel

Vergangenheit als Utopie – ‚Rom am Rhein‘  
und an der Spree

18

1.1 Die Società Amatori e Cultori di Belle Arti

32

1.2 Die Zürcher Künstlergesellschaft

33

1.3 Der Verein der Deutschen Künstler in Rom

38

---

## 2. Kapitel

Geburts-, Finanz- und Geistesadel und Kunst als „symbolisches Kapital“

44

2.1 Die Prager Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde

55

2.2 Die Weimarer Kunstfreunde

56

2.3 Der Kunst- und Industrieverein für das Großherzogtum Baden

62

---

## 3. Kapitel

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen

71

3.1 Heilige und Helden für Bürger

71

3.2 Bürger als Heilige und Helden

106

**4. Kapitel**  
**Bürgerliche Bilder zwischen ‚Zopf oder Schwert‘**  
**134**

- 4.1 Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen  
134
- 

**5. Kapitel**  
**Reminiszenz und Reproduktion**  
**155**

- 5.1 Die Verbindung für historische Kunst  
155
- 5.2 Der Badische Kunstverein Karlsruhe  
170
- 

**6. Kapitel**  
**Heimat und Himmel**  
**199**

- 6.1 Der Münchner Kunstverein  
199
- 

**Literaturverzeichnis**  
**239**

1. Kunstvereinsliteratur  
239
2. Archivarische Quellen  
248
3. Allgemeine Literatur  
249
- 

**Abbildungsnachweis**  
**263**

---

**Anhang**  
**271**

---

**Tafeln**  
**273**

## Vorwort

Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 537 *Institutionalität und Geschichtlichkeit* an der Technischen Universität Dresden im kultursoziologischen Teilprojekt G *Kulturelle Institutionalisierungsprozesse in der europäischen Moderne* unter der Leitung von Karl-Siegbert Rehberg, der mich 1997, nach meiner wissenschaftlichen Mitarbeit im Neuen Aachener Kunstverein, dafür in Dresden engagierte. Ihm verdanke ich die Freiheit, mit der ich seither forschen durfte.

Denn mein Projekt war ein Wagnis, bewerkstelligt es doch eine Synthese von Kulturosoziologie und Ikonologie, die vielleicht so noch nicht entwickelt worden ist. Jedenfalls war es mein erstes Anliegen, mit meiner Methode eine engere Verbindung von anschaulichem und abstraktem Denken, Bildern und Texten, anzubieten. Auch wenn dieses Vorgehen sicherlich noch weiter vertieft und ausgearbeitet werden könnte, hoffe ich doch sehr, dass mein Versuch für andere einen Ansatz darstellt, in dieser Richtung weiter vorzustoßen.

Für die Realisierung meines Projektes habe ich ganz bestimmten Personen zu danken. Da ist an erster Stelle Günter Meißner zu nennen, der mir 1997 Zugang zu seinem Privatarchiv in Günthersdorf bei Leipzig gewährte und mir umfangreiche Materialien zu den von ihm akribisch gesammelten Kunstvereinsdokumenten und -notizen zukommen ließ, die er auch auf Tonband ablas, wenn ich seine bereits in den sechziger Jahren aufgezeichneten Schriften nicht entziffern konnte. Günther Meißner hat zehn Jahre seines Lebens mit der Erforschung der deutschen Kunstvereine verbracht. Diese im Verborgenen schlummernden Schätze waren eine große Bereicherung für meine Arbeit.

Des Weiteren möchte ich York Langenstein ganz herzlich für die Bereitstellung seiner Ausstellungs- und Ankaufslisten aus den Berichten des Münchner Kunstvereins von 1824 bis 1843 danken, die er ursprünglich seiner 1983 publizierten Dissertation *Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert* anfügen wollte und zuvor mühsam mit Hilfe seines damaligen Mitarbeiters erschlossen hat. In den Anhang seiner Dissertation hat er sie aber schließlich doch nicht aufgenommen, weil die Listen den Rahmen seiner Publikation gesprengt hätten. Es war sehr großzügig von ihm, dass ich sie nun für eine

Auswertung der Rangfolge der Sujets im Münchner Kunstverein nutzen durfte (siehe Anhang).

Dank gilt meinen Gutachtern: meinem Gutachter Henrik Karge vom Institut für Kunst- und Musikwissenschaften in Dresden, der mit sehr viel Fingerspitzengefühl und profunder Kenntnis des 19. Jahrhunderts meine methodischen Extravaganzen unterstützt hat und mir auch sonst mit vielen guten Ratschlägen behilflich war. Ihm ist es gelungen, dass ich ganz neue Facetten in der Kunst des 19. Jahrhunderts entdeckt habe, die vieles veranschaulichen, was noch die Ästhetik unserer Gegenwart betrifft. Insbesondere seine Monographie über den ehemaligen Kunstvereinsvorsitzenden in Düsseldorf und kunsthistorischen Pionier, Karl Schnaase, wirkte in dieser Hinsicht geradezu offenbarend.

Dank gilt meinem Lehrer und Gutachter aus Aachen (jetzt Köln), Peter Gerlach, der 1994 das für die Kunstvereinsthematik bahnbrechende Buch *Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine* in Aachen veröffentlicht hat, und überhaupt viele gewissermaßen avantgardistische Fragestellungen im Zusammenhang mit diesem Thema entwickelt hat. So besonders die Frage nach Bildbefunden, die eine bürgerliche Identifizierung erlauben, wie die favorisierten Menschentypen, die habituelle Normierung und das ökonomische Verhalten bürgerlicher Aufsteigerschichten.

Dank gilt meinem Gutachter Walter Grasskamp von der Akademie für Bildende Künste in München, der wie ich bei Hans Holländer in Aachen studiert hat, und bei diesem sicherlich sein köstliches Schreibtalent ausbilden durfte, das es erlaubt, auch wissenschaftlich ‚trockenere‘ Kost auf amüsante und anschauliche Weise goutierbar zu machen. Hans Holländer ist darin ein Spezialist. Walter Grasskamp arbeitet seit Jahren am Thema Kunstvereine und hat zahlreiche Schriften zum modernen Kunstmarkt und zur Gegenwartskunst veröffentlicht. Seinem Urteil gilt meine besondere Wertschätzung.

Danken möchte ich auch Michael Nagel von der Deutschen Presseforschung in Bremen, der in mühevoller Weise die Redaktion meiner Arbeit begleitet hat und stets ein geduldiger und kritischer Ansprechpartner war und mich auch auf bildungsbürgerliche Wertsetzungen in der Erziehungsliteratur des 19. Jahrhunderts aufmerksam machte, deren

weitere Vertiefung Peter Gerlach auch für die Theaterdidaktik und das *tableau vivant* (die für mein Thema eine Rolle spielen) so gern gesehen hätte. In diesem Punkt blieben meine wissenschaftlich asketischen Neigungen aber hinter der geradezu barocken Opulenz der Fragestellungen von Peter Gerlach zurück.

Ohne den Sprecher des jetzigen Sonderforschungsbereiches 804 *Transzendenz und Gemeinsinn* in Dresden – Hans Vorländer – wäre die Publikation meiner Arbeit in dem Tempo, in dem das geschehen ist, kaum möglich gewesen. Hans Vorländers generös gewährter Druckkostenzuschuss im Namen der Deutschen Forschungsgemeinschaft und sein organisatorischer Ansporn haben in dieser Hinsicht ‚Berge versetzt‘. Ihm sei ganz besonders herzlich gedankt.

Manuela Vergoossen

## Einleitung

### Zum Problem einer ikonologischen Bearbeitung von Kunstvereinskunst

„...wobei sich der Faktor Kunst [...] allerdings sehr viel weniger niedergeschlagen hat als der Faktor Verein.“<sup>1</sup>

Die Lösung Deutschlands vom Ancien Régime geschah schleppend. Der Glauben an herrschaftliche bzw. beamtete Autoritäten blieb in der Uneinigkeit des deutschen Staatenbundes länger als in anderen europäischen Staaten erhalten. Zwar hatte es unter dem Einfluß der Französischen Revolution einen vielversprechenden aufklärerischen Auftakt im ausgehenden 18. Jahrhundert gegeben, aber die Repression durch und die Faszination von absolutistischer Durchsetzungsmacht bewirkten, daß die davon ausgehende Strömung nur mehr unterschwellig verlief und in einer doppelbödigen Entwicklung befangen blieb.

Ebenso war auch die Sogkraft aristokratischer Leitbilder und der mit ihr verbundenen symbolischen Formen auf problematische Weise mit den Freiheitsbewegungen und Etablierungsmaßnahmen des Bürgertums verknüpft. Es war schwierig, Freiräume für das junge bürgerliche Selbstbewußtsein zu finden und damit einer Identität Ausdruck zu verleihen, die sich noch im Begriff ihrer Gestaltung befand.

Einer der nachhaltigsten und für unser heutiges Kunstverständnis entscheidendsten Vorstöße zu einer solchen Positionierung wurde von den deutschen Kunstvereinen geleistet, die etwa ab 1818 in Deutschland allorts entstanden, um als Foren für ein Publikum zu dienen, das für die Darstellung seines neu erworbenen Prestiges einer öffentlichen Institution bedurfte.<sup>2</sup> Denn der im beginnenden Zeitalter der Industrialisierung einsetzende wirtschaftliche Erfolg und vor allem ein durch Bildung und Kultur, insbesondere durch Kennerschaft und den Erwerb von Kunst begründeter Aufsteigerstatus verlangten eine den Bürgern gemäße kulturelle Bühne der Selbstbehauptung, die außerdem als Plattform für prä-nationale demokratische Tendenzen dienen konnte. Auf dem Hintergrund des öffentlichen Vereinswesens wurden Kunstvereine zu den Institutionen, die nicht nur auf kultureller

Ebene die Einigung zu einer, wenn schon nicht politischen, so doch *ästhetischen Republik*<sup>3</sup> erstrebten, sondern auch besonders deutlich leitideelle Ambivalenzen im Prozeß des gesellschaftlichen Wandels vor Augen führten.

Für die hier in Angriff genommene Untersuchung bestand die begründete Annahme, daß die doppelbödige Ausrichtung der deutschen Kunstvereine im Vergleich mit europäischen Kunstvereinen an Profil gewinnen könnte, weshalb ursprünglich die Anlage einer Topographie typologisch vergleichbarer Varianten auch in England, Italien, Frankreich, Polen, Österreich und der Schweiz geplant war. Eine derartige Vorgehensweise brachte das Problem mit sich, eine Vielzahl von Kunstvereinen im Hinblick auf ihre institutionelle Ausbildung

<sup>1</sup> Vgl.: YORK LANGENSTEIN, Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens. München 1983, S. 40. Das Zitat bezieht sich auf die spärlichen Informationen über Bilder in den Rechenschaftsberichten des Münchner Kunstvereins von 1824 bis 1931.

<sup>2</sup> Siehe: WOLFGANG J. MOMMSEN, Die Stiftung bürgerlicher Identität. Kunst- und Museumsvereine in Deutschland 1820–1914. In DERS., Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933. Frankfurt am Main 2000, S. 46–58.

<sup>3</sup> Der Begriff geht zurück auf einen Artikel im Deutschen Kunstblatt: Vgl.: ANONYMUS, Über die deutschen Kunstvereine nach Prinzip, Zweck und Nutzen aufgefaßt. In: Deutsches Kunstblatt, Nr. 14–18 (16.2.–1.3.1832), S. 53–71, hier: 65. Siehe auch S. 57: „Sie wollen das demokratische Princip, das in Staat und Kirche sich so gewaltig regt und auch in der Wissenschaft sich gegen Autoritäten und Systeme auflehnt, gleichfalls in das Gebiet des Schönen und der Kunst eingeführt wissen, und es dünkt Ihnen, daß ohne den Impuls dieses Princip die Kunstvereine in unsern von so vielen anderen Bedürfnissen und näheren Sorgen in Anspruch genommenen Tagen nicht wohl wären zustande gekommen.“ Vgl.: HANS-WERNER SCHMIDT, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die „Verbindung für historische Kunst“ 1854–1933. Marburg 1985, S. 15 und: DERS., Die Kunst, eine Nation zu schaffen. In: JUTTA DRESCH / WILFRIED RÖSSLING (Hgg.), Bilder im Zirkel. 175 Jahre badischer Kunstverein Karlsruhe. Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein 2.8.–21.11.1993, S. 97. Vgl. auch: WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN STUTTGART (Hg.), 150 Jahre Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1827–1977. Stuttgart 1977, S. 137–222: Dort befindet sich ein Abdruck des oben genannten, vom Stuttgarter Hofkaplan Karl Grüneisen verfaßten fiktiven Dialogs aus dem Deutschen Kunstblatt.

und historische Entwicklung erst einmal nach möglichst gleichwertigen Maßstäben zu analysieren. Die zugrunde gelegten Vergleichskriterien wurden aus diesem Grund durch institutionentheoretische Basisfaktoren näher spezifiziert,<sup>4</sup> um zu vermeiden, was Walter Grasskamp metaphorisch als Bestandsaufnahme eines Sprachwissenschaftlers verbildlicht, der bei seiner Absicht, die Landessprache zu erforschen, auf lauter Dialekte trifft.<sup>5</sup>

Wesentliche Faktoren für die Entstehung und Etablierung von Kunstvereinen waren demnach Kriterien, wie sie für Institutionen im allgemeinen bezeichnend sind: so die Ausbildung von Leitideen, die Durchsetzung von Geltungsansprüchen, die Präsentation von Symbolisierungsformen, die Erzielung von Transzendierungsleistungen, die Stabilisationsmechanismen ihrer jeweiligen Ordnungsgefüge, die Inszenierung von Akteurstypen und Leitdifferenzen,<sup>6</sup> von denen gerade letztere als Schubkräfte für entwicklungsbedingte Zäsuren und Transformationsprozesse die eigengeschichtliche Dynamik zwischen Innovation und Dauer stimulierten. Derart kategorial fundiert, konnten die Vergleichsmaßstäbe erst einmal von den jeweiligen historischen Bedingungen der einzelnen Kunstvereine abstrahieren, um dann auf einer weiteren Ebene allgemeine geschichtliche Komponenten zu fokussieren: wie die Vorbedingungen für Vereinsgründungen, die gestellten Aufgaben und Ziele, Organisationsformen, ästhetische Diskurse, Künstlerrepräsentanzen und -förderungen, um nur einige zu nennen.<sup>7</sup> Als gesellschaftlich anerkannte Formen sozusagen wandlungsbedingter, aber auf Dauer gestellter Korporationen näherten sich die derart gewonnenen Vereinsprofile im Netz eben jener übergreifenden institutionentheoretischen Abstraktionsebene einander an und wurden typologisch erfassbar. Realisiert wurde diese Methode vor allem mit Hilfe von Informationen aus Kunstvereins-Monographien und Jubiläumsschriften;<sup>8</sup> sodann auch durch die von Günter Meißner in den 1960er Jahren gesammelten und ausgewerteten einschlägigen Archivmaterialien (besonders auf dem Gebiet der ehemaligen DDR und ehemals deutscher Territorien in Osteuropa), die Günter Meißner mir als Material seiner zehnjährigen, in einem Privatarchiv dokumentierten Arbeit zur Verfügung gestellt hat.<sup>9</sup>

Zum eigentlichen Vergleich der europäischen Kunstvereine kam es indessen nicht. Es zeigte sich nach einer etwa dreijährigen Forschung die Uner-

läßlichkeit einer Einschränkung der anfangs offensichtlich zu weit gefaßten Thematik. Möglicherweise ist auch Günter Meißners ursprünglich geplantes Vorhaben wegen seiner topographischen und historischen Breite unvollendet geblieben. Zudem stellte sich heraus, dass das Arbeitsfeld von einem enzyklopädischen Nachschlagewerk mit historischer Akzentsetzung (wenn auch methodisch anders bewältigt) mittlerweile eingeholt worden ist.<sup>10</sup>

Das im Sinn der ursprünglich intendierten Typologie erarbeitete Material, das im Teilprojekt G des

4 Auch wenn in einer Einzelstudie zu Kunstvereinen das Vorgehen einer institutionentheoretischen Analyse als Grundlage nicht unbedingt erforderlich ist, so soll dieses Verfahren hier genannt werden, weil es die interdisziplinäre Arbeit im SFB 537 immer auch geprägt hat. Siehe: KARL-SIEGBERT REHBERG, Institutionen als symbolische Ordnungen. Leitfragen und Grundkategorien zur Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen. In: GERHARD GÖHLER (Hg.), Die Eigenart der Institutionen. Zum Profil politischer Institutionentheorie, Baden-Baden 1994, S. 47–84. Siehe auch in Anlehnung zum Thema des SFB 537 *Institutionalität und Geschichtlichkeit*: KARL-SIEGBERT REHBERG, Die stabilisierende *Fiktionalität* von Präsenz und Dauer. Institutionelle Analyse und historische Forschung. In: REINHARD BLÄNKNER / BERNHARD JUSSEN (Hgg.), Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordens. Göttingen 1998, S. 381–407.

5 Vgl.: WALTER GRASSKAMP, Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit. München 1994, S. 8.

6 Siehe: KARL-SIEGBERT REHBERG, Institutionen als symbolische Ordnungen (wie Anm. 4), siehe vor allem das Kategorienschema im Anhang, S. 77–84.

7 Vgl.: MANUELA VERGOOSSEN, Kategorienauswertung der Kunstvereine in den Städten Altenburg, Bamberg, Barmen, Berlin, Braunschweig, Bautzen, Danzig, Darmstadt, Dessau, Dresden, Düsseldorf, Eisenach, Eisleben, Elbing, Erfurt, Frankfurt am Main, Freiberg, Freital, Gera, Glauchau, Görlitz, Gotha, Greifswald, Güstrow, Halberstadt, Halle, Hannover, Heidelberg, Kassel, Karlsruhe, Köln, Königsberg, Landsberg, Leipzig, Liegnitz, London, Magdeburg, Mannheim, Meiningen, München, Münster, Neubrandenburg, Nordhausen, Oldenburg, Plauen, Posen, Potsdam, Prag, Quedlinburg, Rostock, Saalfeld, Schwerin, Stettin, Stralsund, Stuttgart, Tilsit, Ulm, Weimar, Winterthur, Wismar, Zittau, Zwickau (unveröffentl. Arbeitsmaterial des SFB 537).

8 Vgl. zur Problematik der Kunstverein-Forschung: WALTER GRASSKAMP, Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert. In: JUTTA DRESCH / WILFRIED RÖSSLING (Hgg.), Bilder im Zirkel (wie Anm. 3), S. 19–24.

9 Siehe auch: GÜNTER MEISSNER, Die ehemaligen Kunstvereine auf dem Gebiet der DDR. In: PETER GERLACH (Hg.), Vom realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine. Aachen 1994, S. 203–212 sowie: GÜNTER MEISSNER, Kunstvereine in der DDR. In: Ebd., S. 279–376.

10 Siehe: THOMAS SCHMITZ, Die deutschen Kunstvereine im frühen 19. und frühen 20. Jahrhundert: ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter. Neuried 2001.

Sonderforschungsbereichs 537 in Dresden tabellarisch vorliegt, wurde deshalb für die hier vorgelegte Untersuchung auf eine Auswahl charakteristischer deutscher Kunstvereine eingegrenzt und der Fokus auf ein noch ausstehendes Forschungsdesiderat verlagert. Ich konzentrierte mich nun auf Fallstudien besonders markanter Kunstvereinstypen, die sich in einflußreichen Kulturmetropolen befanden, wie in Rom, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Düsseldorf und München,<sup>11</sup> deren institutionelle Motive im Spannungsverhältnis mit einer Akademie oder anderen kulturellen Institutionen besondere Entfaltung fanden; denn gerade aus Konflikt- und Fusionsgeschichten ergaben sich immer auch besonders profilbildende Aspekte. Zumal schon bei der Erarbeitung der institutionellen Basisfaktoren aufgefallen war, daß die Auseinandersetzungen um die jeweiligen Arten von kunstvereinstypischen Bildern – bei allen leitideellen Kämpfen – eigentlich wenig vordergründig sind und hinter den gesellschaftsrelevanten Beweggründen verblassen. Und obwohl die Vereine sich auf die gesellschafts- und gruppenideologisch besonders hoch bewertete Aussagedimension von Kunst konzentrierten,<sup>12</sup> wird diese nicht immer direkt thematisiert, sondern eher durch ein bestimmtes Ankaufs- und Ausstellungsverhalten indirekt vermittelt und, aus ikonologischer Sicht, insgesamt sträflich behandelt. Und zwar wird der Begriff ‚ikonologisch‘ hier im Sinne einer Denkart von Bildern verstanden, die im Gegensatz zur ikonographischen Aufzeichnung von Bilddaten stehen kann. Das heißt ikonologische Zusammenhänge haben immer auch – um es linguistisch zu formulieren – die Semantik von visuellen Zeichen zum Thema, wie sie aus wahrnehmungspsychologischer Sicht analysiert werden können, um die sensuellen Kriterien im Sinn einer auch leitideellen Manipulation zu schärfen. Natürlich sind die semantische und syntaktische Ebene von Bildern nicht völlig zu trennen, aber es macht eben einen gewissen Unterschied, ob ein Bild aufgrund stilistischer Mittel eine Wirkung ausübt oder ob es eine bestimmte historische Szene darstellen will. Die Akzentsetzung auf das *Wie* oder das *Was* ist hier entscheidend.

Bei dem Versuch, intentionale Ausrichtungen für ein spezifisches Ankaufsverhalten bzw. für einen bestimmten Kunstgeschmack zu finden, werden, neben der soziologischen Perspektive, andere als gesellschaftsspezifische Maßstäbe relevant. Zwar spielen sozialhistorische, politische, philosophische

11 Für eine derartige Auswahl schien mir die Kunstvereins-Genalogie sinnvoll, die Kurt Karl Eberlein schon 1929 anlässlich des Jubiläums des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* auf einen Nenner brachte. Vgl.: KURT KARL EBERLEIN, *Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen*. Düsseldorf 1929, S. 9f.: „Die noch ungeschriebene Geschichte der deutschen Kunstvereine würde wahrscheinlich auf Rom, auf den deutschen Künstlerkreis der Nazarener zurückweisen müssen, auf die Gespräche der Lukasgilde, des Niebuhr- und Café Greco-Kreises, denn diese Idee des Kunstvereins, die ihre Ahnen in den Stammes- und Gildenorganisationen des Mittelalters hat, ist hier zunächst erörtert und geplant worden, wenn auch schon längst in England und in der Schweiz Associationen oder Künstlergesellschaften bestanden. Der erste deutsche Künstlerverein war wohl doch der in Berlin durch Gottfried Schadow und seine Freunde 1814 gegründete ‚Berliner Künstlerverein‘, aber der erste Kunstverein war der nach dem Züricher Vorbild von der Karlsruher Museums-gesellschaft 1818 gegründete ‚Verein für bildende Künste‘, der 1820 zum ‚Badischen Kunst- und Industrieverein‘, 1830 zum ‚Kunstverein für das Großherzogtum Baden‘ wurde und Ausstellungen, Ankäufe, Lotterien und Ehrenpreise pflegte. Dieser Karlsruher Kunstverein, der besonders der Landschaftsmalerei zugute kam, wurde 1837 mit den Vereinen von Mannheim, Darmstadt, Mainz, Straßburg, im ‚Rheinischen Kunstverein‘ vereinigt [...]. Unabhängig von Rom und vielmehr aus Gegnerschaft gegen die Akademie und ihre Historienmalerei, als Schutzkartell der Fächler, der Bildnis-, Genre-, Landschaftsmaler, wurde in München 1823/24 der Kunstverein gegründet, der, von Hof und Akademie beargwöhnt, bald einen ungeahnten Aufschwung nahm. Sommer 1825 entstand in Berlin der ‚Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate‘, der seit 1841 im ‚Verein Berliner Künstler‘ einen mächtigen, bald überflügelnden Genossen fand. Seinem Vorstand gehörte Wilhelm von Schadow an, der auch dem 1827 gegründeten ‚Wissenschaftlichen Kunstverein‘ in Berlin angehörte und also die Idee wie Erfahrung mit nach Düsseldorf brachte. Nach dem Muster des Berliner Vereins gründete man 1828 in Dresden den ‚Sächsischen Kunstverein‘, dem als Vertreter der weimarschen Künstler Goethe nahestand, während der auf Passavants Betreiben beim Dürerfest in Nürnberg 1828 gegründete ‚Allgemeine Deutsche Künstlerverein‘, der später in die ‚Deutsche Kunstgenossenschaft‘ einging, zweifellos die alten Ideale des Passavantkreises verwirklichte und deshalb auch kunsthistorisch und literarisch gestützt wurde. Kleine Vereine bildeten sich indessen in Stuttgart, Freiburg und anderweitig nach gegebenen Vorbildern heraus. Schließlich sei noch der 1829 in Rom entstandenen ‚Società Amatori e Cultori di Belle Arti‘ gedacht, die vor allem auf Kunstausstellungen abzielte und schließlich ihre Nachfolge in dem ‚Deutschen Künstlerverein‘ fand. Daß dann nach solchen Vorbildern die Kunstvereine der Städte und Staaten wie Pilze aus dem Boden wuchsen und sich gegenseitig Kraft und Wert nahmen, ist bekannt genug [...]“.

12 Vgl.: WOLFGANG KASCHUBA, *Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder*. In: PETER GERLACH, *Nutzen (wie Anm. 9)*, S. 9–20. Vgl. auch: PIERRE BOURDIEU, *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: REINHARD KRECKEL (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, S. 183–198; Vgl.: MANUELA VERGOSEN / KARL-SIEGBERT REHBERG, *Nobilitierende Repräsentation und institutionelle Gleichheit. Historienbilder in Kunstvereinen des 19. Jahrhunderts als Symbolisierungen bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen*. In: GERT MELVILLE (Hg.), *Institutionalität und Symbolisierung, Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*. Köln / Weimar / Wien 2001, S. 543–558.

sowie auch literarische Kriterien eine große Rolle für Bilder und bilden gewissermaßen den Bodensatz ihrer Konstituenten. Eine Untersuchung von Bildern verlangt jedoch nach weiteren, darüber hinaus führenden Verständniskriterien. Bilder sind von einer andersartigen Komplexität als historische Textdokumente, die hier der kunsthistorischen Wissenschaft Auskunft geben können. Soziologische und historische Kriterien rücken etwas in den Hintergrund, wenn man Bilder als Formen eines ‚anschaulichen Denkens‘ betrachtet.<sup>13</sup> Sie machen gesellschaftliche und geschichtliche Ideen zwar formal transparent, können das aber umso deutlicher, je schlüssiger die Lenkung der visuellen Lesart in einem zugrunde gelegten Sinn durch ein Bild geschieht und ein Betrachterinteresse zu führen versteht. Diesem Interesse gilt es nachzuspüren. Denn seine sensuellen Manipulationsmechanismen sind natürlich nicht in beliebiger Weise angelegt.

Da wären als Ursachen zum einen die für das 19. Jahrhundert gültigen Bildkonventionen zu nennen, die in akademischen bzw. klassizistischen Konstituenten zu suchen sind und an denen sich die Kunstvereinskunst natürlich ebenso orientierte, wie es die herrschaftsrepräsentierende Kunst vor ihr und nach ihr und auch noch in beiden deutschen Nachkriegsstaaten auf verschiedene Weise getan hat. Im 19. Jahrhundert hatten diese seit der Renaissance bestimmten akademischen Richtlinien sich in der mächtigen französischen Akademie vorbildgebend etabliert und bestimmten jedwede Bildgrammatik innerhalb einer Rangordnung von Sujets und Themen.

Ursprünglich griff das akademische Regelsystem auf die Erfindung, die Zeichnung, die Komposition, die Handlungen und Leidenschaften, die Farbe sowie Licht und Schatten zurück.<sup>14</sup> Diese Konstituenten bildeten die Grundlagen jeglichen künstlerischen Ausdruckswillens, der dann auch im Sinn einer Anverwandlung für sozialhistorische Verhältnisse aussagekräftig sein kann. Denn wenn es um Bilder geht, geht es nicht selten um Interessen – und im Fall von Kunstvereinen speziell um ein Herrschaftsinteresse, dessen Symbolik auf andere als die traditionell führenden sozialen Gruppen verlagert werden sollte. Es geht um die Verbreitung und Manipulation von ideellen Werten und die Durchsetzung der an sie geknüpften Intentionen, die sich in bildlich gefaßten Hoffnungen und Wünschen aussprechen wollen.<sup>15</sup>

Unter diesem Blickwinkel könnte dann folgende, wiederum verschiedene Komponenten bündelnde Fragen gestellt werden: Inwieweit haben bürgerliche Rezipienten in einer von Kunstvereinen favorisierten Kunst bestimmte Modi<sup>16</sup> für die Repräsentanz ihrer Lebenswelten, in Landschaft und Interieur zum Beispiel, gefunden? Inwieweit zeigen sich standestypische Handlungsmuster und physiologische, proportionale und habituelle Erscheinungsbilder und Expressionsvarianten, mit denen sich Bürger identifizieren konnten? Inwieweit haben die Bürger jeweiliger Zeiten eine spezielle ästhetische Auffassung ausgebildet und ihr Eigenbild durch die Förderung einer ihnen zugehörigen Geschmacksrichtung durchgesetzt? So lassen sich insbesondere an den Protagonisten der akademischen Gattungen *Historie* und *Genre* ideelle, soziale und politische Veränderungen ablesen und interpretieren, die den dargestellten Körpern und Handlungen geradezu musterhaft eingeschrieben sind.

Aufschlußreich für die Rangordnung dieser Sujets, auf die sich die sozialen Verschiebungen des 19. Jahrhunderts auswirkten, ist beispielsweise die Illustration des Aktienscheins für den *Sächsischen Kunstverein* von 1848, der in Dresden eine demokratische Teilnahme am Kunstgenuß garantierte (Abb. 1). Mit einem Holzschnitt von Ludwig Richter geschmückt, verbildlicht er die derzeitige Hierarchie der Künste: Putten oder Genien symbolisieren – durch jeweilige Attribute ausgewiesen (Meißel

13 Siehe: RUDOLF ARNHEIM, *Visual Thinking*. Berkeley 1969 [Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln 1996].

14 Vgl.: JULIUS SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien 1924, S. 353.

15 Vgl.: PETER GERLACH, *NietenGabenKunst*. In: STEPHAN ANDRAE / WILFRIED DRÖSTEL / PETER GERLACH u. a. (Hgg.), *Kölnischer Kunstverein. Einhundertfünfzig Jahre Kunstvermittlung*, [5 Bde.]. Köln 1989, S. 9f.: „Der Umgang mit Kunst fordert Wissen. Das muß kein intellektuell geschultes, akademisches Wissen sein, sondern damit ist sowohl Sensibilität für Nöte und Hoffnungen in dieser Gesellschaft als auch Aufmerksamkeit und Erinnerungsvermögen an die selbstverbrachte Lebenszeit gemeint. Darauf machen und machen bildende Künstler sich ihren Reim und sie gehen in ihrem Medium, je nach artistischem Vermögen, mehr oder weniger überzeugend damit um. Auch bei dem Geringsten noch bleiben Spuren dieser Lebensbedingungen im Werk sichtbar, es fragt sich nur, wo man sie zu suchen hat.“

16 Siehe: JAN BIAŁOSTOCKI, *Das Modusproblem in den Bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des ‚Modusbriefes‘ von Nicolas Poussin*. In: DERS., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Köln 1983, S. 12–42.



Abb. 1  
Aktienschein des Sächsi-  
schen Kunstvereins mit:  
Ludwig Richter, Allegorie  
der Künste, 1847

und Pinsel sowie Skizzenmappe, Schreibfeder und Kupferplatte sind zu erkennen) – die verschiedenen künstlerischen Disziplinen. In der Mitte streiten sich die Historienmalerei und die Bildhauerkunst um den Lorbeerkranz des Ruhmes, nach dem auch die Landschaftsmalerei einen Ast wie eine Angel ausgeworfen hat, während links die Genremalerei – kenntlich gemacht durch bäuerliche Geräte – die ertragreichen Früchte vom Baum des Erfolges abzupflücken bestrebt ist. Kunstkritik und Kupferstecherei agieren am Rande.<sup>17</sup>

Im Zusammenhang mit den gruppenspezifischen Akteurs- und Idealtypen in Bildern sind zudem die direkten oder indirekten Grenzverflüssigungen aufschlußreich, die zwischen Leben und Kunst als Formen künstlerisch inszenierten Lebens angesiedelt sind, wie sie in den bürgerlichen Unterhaltungsformen der Tableaux vivants, den Festinszenierungen, Umzügen und Laienschauspielen in Szene gesetzt wurden. In der direkten Übernahme von leitideellen Motiven aus der Kunst in das Leben, zum Beispiel anlässlich von Kostümfesten oder Jubiläumsfeiern, zeigen sich oft Wünsche, Träume und ideologische Adaptionen, die mit zeitgenössischen akademischen Konventionen der Malerei bewußt korrespondierten (zum Beispiel in Travestien und historistischen Arrangements, die im frühen Historismus der Romantik ihre Wurzeln hatten) oder diese auch gezielt

durchbrachen. Bürgerliche Bildillusion und gesellige Realität, eben auch Vereinsrealität, gingen in diesem Punkt einen direkten, Leitbilder prägenden Austausch ein. Von besonderem Interesse ist hier deshalb, wie soziale Normen – neben akademischen – die Bildinhalte und -formen als Medien einer bürgerlichen Subjektformierung und Ausbildung eines Gruppenhabitus prägen konnten und ob sie in öffentlichen Diskursen zur Sprache kamen. Aufschlußreich ist dafür der zeitgenössische Bildungsroman, der gewissermaßen Grundtypen von Rollen anbot oder speziell die Jugendliteratur<sup>18</sup> und das

17 Vgl.: BRUNHILDE KÖHLER, Geschichte des Sächsischen Kunstvereins 1828–1946, hg. v. NEUEN SÄCHSISCHEN KUNSTVEREIN. Dresden 1994, S. 25. Siehe auch: ERICH HAENEL (Hg.), Hundert Jahre Sächsischer Kunstverein [Jubiläumsschrift]. Der Große Garten, 2. Bd. Dresden 1928, S. 187.

18 Vgl.: ANDREA KUHN / JOHANNES MERKEL, Sentimentalität und Geschäft. Zur Sozialisation durch Kinder- und Jugendliteratur im 19. Jahrhundert. Berlin 1977. Zur sozialgeschichtlichen Bedeutung, zu den Gattungen und zu inhaltlichen und organisatorischen Aspekten der Jugendliteratur siehe: ULRICH KREIDT, Einleitung. In: OTTO BRUNKEN / BETTINA HURRELMANN / KLAUS ULRICH PECH (Hgg.), Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis 1850. Stuttgart / Weimar 1998, Sp. 1–166. Siehe auch: CAROLA POHLMANN / RÜDIGER STEINLEIN (Hgg.), Geschichtsbilder. Historische Jugendbücher aus vier Jahrhunderten. Berlin 2000; sowie: KLAUS-ULRICH PECH, Vom Biedermeier zum Realismus. In: REINER WILD (Hg.), Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart 1990, S. 139 ff., insbes. S. 154 ff.

Theater,<sup>19</sup> die alle auch in einem Netz von Vereinen gefördert und entfaltet wurden. An erster Stelle ist hier das von den entsprechenden Gesellschaften geförderte Phänomen der *Lesewut* zu nennen<sup>20</sup> sowie an zweiter Stelle die pädagogische Konzeption von Leitbildern, wie sie beispielsweise in den Heldenepen oder den Tugendbrevieren für junge Mädchen vorgeführt wurden.<sup>21</sup>

Nun besteht auch die Gefahr, daß das Anliegen, Kunstvereinskunst untersuchen zu wollen, im Fahrwasser zweier Richtungen – der historischen Bürgertums- und Vereinsforschung<sup>22</sup> – im Ungewissen mündet, wenn nicht der Stellenwert dieser beiden Strömungen für die hier verfolgte Analyse noch weiter differenziert wird. Unter dem Aspekt von gruppenidentifikatorischen, bildlich gefaßten Inszenierungen kommt nämlich eine weitere Betrachtungsfacetten in den Blick, die bisher noch nicht recht beachtet worden ist und doch in entscheidendem Maße den Geschmack der Kunstvereinskunst prägte:

*„Aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts wurde der Mann nicht mit Blick und Verweis auf die Antipode Frau vorgestellt, sondern in seinen allgemein menschlichen Verhältnissen, in einer freien und autonomen Beziehung zu Staat, Ökonomie und Gesellschaft [...]. Auch die Institutionen, in denen er es [sein Leben, M. V.] verbrachte, verstanden sich nicht als männlich, sondern als allgemein-menschlich.“<sup>23</sup>*

Die Kunstvereinsforschung hat bisher nicht berücksichtigt, daß es sich bei der Definition der Ei-

genschaften von Bürgern (bei aller Relativierung von Standesgrenzen) nicht um die Definition allgemein menschlicher Eigenschaften und demzufolge erst recht nicht um allgemein menschliche Interessen handelte. Das Vereinswesen und die bürgerliche Symbolik sind nachhaltig von Motiven gezeichnet, die geschlechtsspezifisch sind:

*„Die Mitgliedschaft stand vermutlich ohne Ansehen der Person – also unabhängig von politischen, religiösen oder herkunftsbedingten Zugehörigkeiten – jedem Interessenten offen, war aber eher eine Angelegenheit von Männern, und zwar vorwiegend solchen mit handwerklichem, militärischem, kaufmännischem, akademischem, bürokratischem*

19 Siehe zum Beispiel zu den didaktischen Motiven von: GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 2, 74. Stück. [Erstmal Hamburg o. J.] Stuttgart 1986, S. 378ff. oder den erzieherischen Motiven, die vor allem die französische Dramaturgie beisteuerte in: PETER JOHANNES SCHNEEMANN, *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1774–1789*. Berlin 1994, S. 132ff.: Die Diskussion um die Schauspielkunst.

20 Hier liegen vor allem lokale und regionale, teils auch vergleichende Studien vor, etwa: TORSTEN LIESEGANG, *Lesegesellschaften in Baden 1780 bis 1850*. Ein Beitrag zu Strukturwandel in der literarischen Öffentlichkeit. Berlin 2000; siehe auch: ROBERT GALITZ, *Literarische Basisöffentlichkeit als politische Kraft. Lesegesellschaften des 17. bis 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1986. Grundlegend für die in ihren Auswirkungen bis ins 19. Jahrhundert reichende Entwicklung des Literatursystems zur Zeit der Aufklärung siehe: ROLF ENGELSING, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*. Stuttgart 1974. Zu den Gestaltungsweisen von Kinderfesten siehe: MICHAEL NAGEL, „Ein frohs Mohs Gbuchtstach fst“ – Festliches in Kinderbüchern. In: IRMHILD WRAGGE-LANGE (Hg.), *Kinder feiern feste [!]. Beiträge zur Kultur von Kinderfesten*. Hamburg / Bermen 1999, S. 37–67.

21 Zur nationalen Erziehung mittels historischer Erzählungen siehe: AUGUST WILHELM GRUBE, *Charakterbilder aus der Geschichte und Sage*. Leipzig 1921 sowie HORST JOACHIM FRANK, *Geschichte des Deutschunterrichts von den Anfängen bis 1945*. München 1973, S. 276. Eher kritisch zu den altdeutschen Inhalten der Erziehung siehe: OTFRID EHRSIMANN, *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*. München 1975, S. 222 f. Speziell zur Mädchenliteratur siehe: DAGMAR GRENZ / GISELA WILKENDING (Hgg.), *Geschichte der Mädchenlektüre. Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Weinheim / München 1997.

22 Beide Forschungsfelder sind nicht gerade klein, weshalb hier nur einige Beispiele genannt werden können. Siehe: WERNER CONZE / JÜRGEN KOCKA (Hgg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil I: Bildungssystem und Professionalisierung in internationalen Vergleichen*. Stuttgart 1985; REINHART KOSSELCK (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*. Stuttgart 1990; M. RAINER LEPSIUS (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil III: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*. Stuttgart 1992; JÜRGEN KOCKA (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil IV: Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation*. Stuttgart 1989, darin besonders: HANS ERICH BÖDEKER, *Die ‚gebildeten Stände‘ im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Zugehörigkeiten und Abgrenzungen. Mentalitäten und Handlungspotentiale*, S. 21–53; DIETER HEIN / ANDREAS SCHULZ (Hgg.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*. München 1996; JÜRGEN HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied / Berlin 1975; GÜNTER BRAUN / WALTRAUT BRAUN (Hgg.), *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*. Berlin / New York 1993; OTTO DANN (Hg.), *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*. München 1984; HARTMUT BOOCKMANN / ARNOLD ESCH / HERMANN HEIMPEL u. a. (Hgg.), *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*. Göttingen 1972.

23 Vgl.: UTE FREVERT, *Männergeschichte oder die Suche nach dem ‚ersten‘ Geschlecht*. In: M. HETTLING / CLAUDIA HUERKAMP / PAUL NOLTE u. a., *Was ist Gesellschaftsgeschichte? Positionen, Themen, Analysen* [Festschrift Hans-Ulrich Wehler]. München 1991, S. 33.

oder bildungsbürgerlichem Hintergrund, sowie von Künstlern.“<sup>24</sup>

Die aufklärerische Devise ‚Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit‘, die das Kunstvereinswesen zu Beginn des 19. Jahrhunderts so nachhaltig prägte, hatten Männer<sup>25</sup> im Sinn von Brüderlichkeit, auf Ihre Fahnen geschrieben; und das hatte nachhaltige Konsequenzen, vor allem in einer sich auch ikonographisch äussernden Hinsicht. Eine Folge dieses Phänomens wird zum Beispiel deutlich, wenn noch am Ende des Jahrhunderts ein deutscher Beamter der Botschaft in Washington in einem Memorandum über die wirtschaftlichen und ästhetischen Faktoren des Kunstmarkts zwischen Amerika und Deutschland das Mißfallen an der deutschen Kunst, besonders bei den Amerikanerinnen – den Haupteinkäuferinnen – konstatiert. Die amerikanische Frau sei „... im allgemeinen für Humor, sobald er etwas derberer Art ist, und daher z. B. für die ganze Klasse deutscher Genrebilder, welche Trinksujets behandeln, nicht empfänglich ...“<sup>26</sup>

Unter diesem Blickwinkel wird also der bislang erst in Ansätzen vorhandene Aspekt einer gewissermaßen ikonographisch ausgerichteten Genderforschung interessant, die einen Beitrag zur Analyse von Machtmotiven, insbesondere der Dominanz von männlichen Leitfiguren in der Herrschaftsikonographie leisten könnte. Die Frage nach der Besonderheit von Kunstvereinskunst zielt nicht unwesentlich in diese Richtung.<sup>27</sup> Im eigentlichen Sinne ist das Thema deshalb nicht ausschließlich auf eine bürgerspezifische Ästhetik konzentriert, sondern auf symbolische und ideologische und insofern auch psychologische Mechanismen generell einer Herrschaftsästhetik, die – in leitideellen Rangstreitigkeiten umkämpft – für den Geschmack ihrer Zeit repräsentativ wird. Gibt es zur Historie bzw. Geschichtsmalerei als Medium von Herrschaftsästhetik zwar einiges,<sup>28</sup> so gibt es zum ikonologischen Wesen von Herrschaftsästhetik erst wenig.<sup>29</sup>

Auch eine Untersuchung von Kunstvereinskunst im Zusammenhang mit ikonologischen Aspekten wurde bisher nur in wenigen Beiträgen geleistet. Zwar existieren zahlreiche einschlägige Untersuchungen zur gesellschaftspolitischen Situation der Kunst des 19. Jahrhunderts allgemein, doch äußern sich weder diese noch die zahlreichen Monographien und Jubiläumsschriften einzelner Kunstvereine differenzierter zu bürgerlichen Inhalten von Kunstvereinsbildern. Sie führen vor allem Listen mit ange-

kauften und ausgestellten Gemälden, Zeichnungen und Drucken in beschreibender, nicht analytischer Weise auf. Oft geben hier nur die Titel Auskunft über die Bildgattung und das Motiv. Diese Listen erst einmal aus den Vereinsberichten zusammenzutragen ist schon ein sehr mühsames und langwieriges

<sup>24</sup> Vgl.: WALTER GRASSKAMP, Die Einbürgerung der Kunst. (wie Anm. 8), S. 19.

<sup>25</sup> Aus der Sicht der Autorin handelt es sich also in diesem Fall um Repräsentanten des ‚anderen Geschlechts‘. Siehe: SIMONE DE BEAUVOIR, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg 1981.

<sup>26</sup> Vgl.: MANUELA VERGOOSSEN, Die Etablierung der künstlerischen Moderne als Konflikt. In: ANDRÉ BRODOZ / CHRISTOPH O. MAYER / RENE PFEILSCHIFTER (Hgg.), Institutionelle Macht. Genese – Verstetigung – Verlust. Köln / Weimar / Wien 2005, S. 401–419, hier: 412, dort zitiert nach: PETER PARET, Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland. Berlin 1981, S. 179.

<sup>27</sup> Siehe die anregenden Beiträge im zweibändigen Ausstellungskatalog von: GISELA VÖLGER / KARIN V. WELCK (Hgg.), Männerbünde – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich. Ausst.-Kat. Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 23.3–17.6.1990. Siehe auch: MANUELA VERGOOSSEN, Die neuen alten Helden. Kulturinstitutionelle Leitfiguren in Historienbildern des 19. Jahrhunderts unter sich verändernden Herrschaftsbedingungen. In: STEPHAN MÜLLER / CLAUDIA TIERSCH / GARRY S. SCHAL (Hgg.), Dauer durch Wandel. Köln / Weimar / Wien 2002, S. 223–234.

<sup>28</sup> Siehe zum Beispiel: EKKEHARD MAI / ANKE REPP-ECKERT (Hgg.), Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln / Kunsthau Zürich / Musée des Beaux-Arts. Lyon 1988; sowie THOMAS W. GAETHGENS / UWE FLECKNER (Hgg.), Historienmalerei. Berlin 1996. STEFAN GERMER / MICHAEL F. ZIMMERMANN (Hgg.), Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. München / Berlin 1997. Siehe auch: LOTHAR GALL (Hg.), 1848 – Aufbruch zur Freiheit. Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum / Schirn Kunsthalle Frankfurt 18.5.–18.9.1998 oder: DONAT DE CHAPEAUROUGE, Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 31 (1977), S. 125ff und: JOACHIM GROSSMANN, Historienmalerei im 19. Jahrhundert – Entstehungsbedingungen und Rezeption. In: Kritische Berichte 2, zugleich Loccumer Protokolle 1 (1992), S. 24–35.

<sup>29</sup> Hervorzuheben ist allerdings, daß gerade der SFB 537 *Institutionalität und Geschichtlichkeit* das Phänomen *Macht* und deren Durchsetzung auch aus ästhetischer Sicht und unter weiteren, anderen Blickwinkeln seit 1997 in besonderem Maße thematisiert: Siehe: GERT MELVILLE (Hg.), Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Köln / Weimar / Wien 2005. Bei der Analyse von Herrschaftssymbolik ist zudem nicht zu vergessen, daß auch der gegenwärtige Blickwinkel davon betroffen ist. Vgl.: PETER GERLACH, NietengabenKunst (wie Anm. 15), 6–17, hier: S. 9: „Inwieweit es der individuelle Begriff von Ästhetik, von Kunst zuläßt, es für vorstellbar zu halten, daß das eigene ästhetische Urteil kontextbedingt ist, ist eine Frage von intellektueller Redlichkeit und nicht die von ideologischer Position.“

ges Unternehmen und bedeutet dann noch nicht, die Bilder anschließend auch auffinden zu können.<sup>30</sup>

Publikationen zum soziologischen oder historischen Thema ‚Kunstverein‘ widmen sich den Bildern erst recht nur am Rande. Bild- und gruppenpsychologische Fragestellungen oder Fragen, die auf eine Art bürgerliche Ikonologie zielen könnten, kommen im konkreten Zusammenhang mit Bildern nur ansatzweise vor.<sup>31</sup> So entsteht der Eindruck, als seien die Kunstvereine, besonders der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, lediglich eine gesellschaftshistorisches Phänomen, in dem sich das gängige akademische Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts zur Entfaltung brachte. Daran stimmt auch einiges. Doch das ist nicht alles.

Hier soll nun der Versuch unternommen werden, die Kunstvereinskunst im Hinblick auf eigenständige ästhetische Wertmaßstäbe näher zu analysieren. Es soll nach den Gründen dafür gefahndet werden, warum sie in kanonisierenden kunstgeschichtlichen Tragweiten (die ja interessanterweise gleichzeitig im 19. Jahrhundert entstanden) bis heute keinen rechten Standort fanden. Der Blick soll auf gruppenmotivierende Leitideen gelenkt werden, die (nicht selten mit überaus wirksamen politischen Folgen) eher speziell männlich entwickelten Wünschen entsprangen. Zu nennen wäre unter diesen Motiven zum Beispiel der Wunsch nach Verbrüderung (unter Ausschluß der Frauen),<sup>32</sup> nach Nationalität und Patriotismus, nach väterlichen Leitfiguren, nach sozialer Dominanz, nach dem Ausgleich von Machtdefiziten und zugleich nach einer politischen Enthaltung, beispielweise durch biedermeierliche Idyllen einer entspannten Häuslichkeit, die über ein bestimmtes Familienbild Aufschluß geben.

Als Ausnahmen einer unterbelichteten ikonologischen Perspektive sind jedoch durchaus einige gewinnbringende Beispiele zu nennen: so die Katalogisierung und Analysen der Nietengaben des Kölner Kunstvereins von Wilfried Dörstel und Peter Gerlach, die zum Jubiläum des Kölner Kunstvereins 1989 entstanden sind,<sup>33</sup> sowie der im gleichen Jubiläumsschuber mit vier Bänden erschienene Aufsatz von Christian Frommert über die belgischen Bilder von Louis Gallait und Edouard de Bièfve, die sich zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts auf Tournee in den deutschen Kunstvereinen befanden, an Hand derer Frommert die sensualistische Differenzierung historischer Themen im Sinn einer politischen Allegorie untersucht hat.<sup>34</sup> Joachim Grossmanns Bildinterpretationen in seiner Dissertation *Künstler,*

*Hof und Bürgertum* stehen als abschließender Exkurs mit Fallbeispielen eher im Schatten der zuvor analysierten historischen Tatbestände, was sie aber zu einer nicht weniger lohnenden Lektüre macht.<sup>35</sup>

Neuerdings hat Birgit Biedermanns Dissertation zu den Stiftungsarbeiten des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen* in Düsseldorf das Untersuchungsdefizit in puncto Bilder durch eine gründliche Detailstudie verringert. Die Bilder hat sie aber vorwiegend in den Katalog verbannt,<sup>36</sup> wozu auch die Herausgeber und Autoren des Jubiläumskatalogs für den Badischen Kunstverein, Jutta Dresch und Wilfried Rößling, neigten.<sup>37</sup> Schon in dem von Peter Gerlach herausgegebenen Buch *Vom realen Nutzen idealer Bilder*, das 1994 aus einem Kolloquium anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des *Kölnischen Kunstvereins* als einer der aufschlußreichsten Beiträge zum Thema entstand, war Biedermann mit einem, was eine von den akademischen Bildgattungen ausgehende Systematik angeht, vielversprechenden Beitrag zu den Jahrgaben des Düsseldorfer Kunstvereins vertreten.<sup>38</sup> In diesem Band wird ohnehin erstmals eine Untersuchung der Kunstvereine, ihrer Motive, ihrer Wirkung sowie auch ihrer typischen Bilder aus verschiedenen interdisziplinären Blickwinkeln, wie es für die Fragestellung nach der Kunstvereinskunst unerlässlich ist, in Angriff genommen.

30 Siehe: YORK LANGENSTEIN, Münchner Kunstverein (wie Anm. 1), S. 40.

31 Siehe: THOMAS SCHMITZ, Die deutschen Kunstvereine (wie Anm. 10).

32 Vgl.: WILHELM SALBER, Zur Psychoanalyse von Männerbünden (Morphologie von Brüderlichkeit). In: GISELA VÖLGER / KARIN WELCK (Hgg.), Männerbünde (wie Anm. 27), S. 41–47.

33 Siehe: STEPHAN ANDRAE / WILFRIED DRÖSTEL / PETER GERLACH u. a. (Hgg.), Kölner Kunstverein (wie Anm. 15).

34 Vgl.: CHRISTIAN FROMMERT, Typologie der Gefühle – Bemerkungen zu zwei Bildern der Ausstellung von 1842. In: STEPHAN ANDRAE / WILFRIED DRÖSTEL / PETER GERLACH u. a. (Hgg.), Kölner Kunstverein, Bd. 5, Texte (wie Anm. 15), S. 74–90.

35 Siehe: JOACHIM GROSSMANN, Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786–1850. Berlin 1994.

36 Vgl.: BIRGIT BIEDERMANN, Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Petersberg 2001, Katalog: S. 97–242.

37 Vgl.: JUTTA DRESCH / WILFRIED RÖSSLING (Hgg.), Bilder im Zirkel (wie Anm. 3), S. 210–378.

38 Siehe: BIRGIT BIEDERMANN, Funktion und Wandel der Kunstvereinsgraphik im 19. Jahrhundert am Beispiel des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf. In: PETER GERLACH, Nutzen (wie Anm. 9), S. 91–99.

Daß die Bilder in ihrem kunstvereinstypischen Kontext als eigene Ausdrucksträger so vernachlässigt worden sind, hat Gründe. Zum einen besteht eine Inkongruenz zwischen Textmaterial und Bildmaterial. Die Dokumente, Quellen und Jubiläumsschriften zu Kunstvereinen sind ausgesprochen zahlreich, heterogen und in erster Linie eben sozialgeschichtlich interessant. Andererseits sind von den Kunstvereinsbildern nurmehr die bekannteren, vor allem die großen Historien, sowie die spektakulären Genre- und Landschaftsbilder und bestenfalls noch die Jahressgaben überliefert oder überhaupt auffindbar. Typisch für Kunstvereine sind aber gerade die durchschnittlichen, auf Popularität zielenden, eher provinziellen Bilder, die nicht unbedingt ihre Depotwürdigkeit überdauerten, aus ästhetischer Sicht eher drittklassig sind oder heutzutage als trivial empfunden werden.<sup>39</sup> Das hat seine Ursachen genau in den skizzierten, bisher vernachlässigten, zum Ziel gesetzten Untersuchungspunkten. Kunstvereinskunst war eben eher ein Medium für Interessen, als eine ästhetisch akzentuierte *l'art pour l'art*. Ihre sozialsymbolische und auf literarischen Inhalten basierende Funktion als Prestigielieferant dominierte. Die Nachbarschaft zum kommerziellen Kitsch und zum Volkstümlichen ist zudem bei einer gruppenorientierten Ausrichtung, die ein Laienpublikum ansprach, naheliegend. Auch läßt sich der Verdacht nicht abwehren, daß es sich beim typischen Kunstvereinsbild eher um ein quantitativ und nicht qualitativ zu erfassendes Medium handelt, bei dem es einige Varianten von Grundmustern gibt, von denen ein Typus immer schon alle anderen stellvertritt.

Gleichwohl soll hier eine Analyse des Charakteristischen von Kunstvereinskunst gewagt und danach gefragt werden, ob Kunstvereinsbilder, auch wenn sie nicht wesentlich zur Kunstgeschichte beigetragen haben oder nur als Spiegel der akademischen Standards ihrer Zeit zu betrachten sind, doch auch eine Bedeutung hatten, die mit einem speziellen ästhetischen Verständnis verbunden war, das vielleicht sogar bis heute wirksam ist.

So fällt zum Beispiel auf, daß die akademischen Hierarchien in puncto Bildgattungen durch das Ankaufs- und Ausstellungsverhalten von Kunstvereinen beeinflusst wurden und eine Verschiebung ihrer konventionellen Rangordnung erfuhren, wie sie bereits im 18. Jahrhundert durch die Relativierung der akademischen Historie in Gang gekommen war.<sup>40</sup> Auffallend ist auch, daß bürgerliche Käufer

darán interessiert waren, kleinformatige Wohnzimmerbilder zu erwerben, mit deren Sujets und Figurenrepertoire sie sich besser identifizieren konnten. Durch die Popularisierungsintentionen von Kunstvereinen, vor allem durch Wanderausstellungen, und die zunehmend selbstverständlich werdenden druckgraphischen Verbreitungsmöglichkeiten (vor allem durch Jahressgaben und Nietenblätter) schlug die Relativierung akademischer Vorgaben (oft auch ausdrücklich als eine solche formuliert)<sup>41</sup> zumindest höhere Wogen und half zur Nivellierung traditioneller Wertmaßstäbe beizutragen, worauf sie dann aber ihrerseits zur Konvention verflachte und am Ende des 19. Jahrhunderts, zur Zeit Wilhelm II., oder später noch, im Dritten Reich, mit einer ausgesprochen innovationsfeindlichen Kunst konform verlief.

In erster Linie sollen also die Kunstvereinsbilder daraufhin befragt werden, inwieweit sie ästhetische Wertmaßstäbe versetzen oder sogar in einer spezifisch bürgerlichen Weise prägen konnten, und zwar auf der Basis einer Synthese von Kunst und Kommerz, wie Wolfgang Kaschuba sie in seinem Aufsatz über *Kunst als symbolisches Kapital*, in Anlehnung an Pierre Bourdieu, charakterisierte.<sup>42</sup> Daß es sich bei den hier untersuchten Bildern nicht immer explizit um Kunstvereinsbilder, sondern auch um akademische Vorbilder oder einzelne fürstliche Auftragswerke handelt, soll das Typische der Kunstvereinskunst dann nicht zurücknehmen, sondern bestätigen oder zu ihm kontrastieren und die Wechselbeziehung mit anderen Auftrag gebenden Institutionen wie Akademien, Höfen und Kirchen verdeutlichen. Gerade auch epochemachende, von klerikalen oder adeligen Mäzenen und explizit nicht von Bürgern veranlaßte Kunst kann die Verlagerung von Herrschaftssymbolik ergänzen und unterstreichend erklären.

39 Vgl.: DERS., NietenGabenKunst. In: STEPHAN ANDRAE / WILFRIED DRÖSTEL / PETER GERLACH u. a. (Hgg.), Kölnischer Kunstverein. (wie Anm. 15), S. 6–18, hier: S. 8: „Dabei ist jetzt, eben aus der Erfahrung mit der Kunstvereinskunst des 19. Jhs., absehbar, daß der überwiegende Prozentsatz dessen, was heute – nicht nur durch die Kunstvereine – als Kunst der Gegenwart seinen Rang genießt, nach abermals einhundert Jahren zum Kulturgut gehören wird, daß allenfalls historisch interessierten Spezialisten eines Blickes würdig erscheinen wird.“

40 Siehe: WERNER BUSCH, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.

41 Vgl.: YORK LANGENSTEIN, Münchner Kunstverein (wie Anm. 1), S. 52 ff.

42 Vgl.: WOLFGANG KASCHUBA, Kunst als symbolisches Kapital (wie Anm. 12), S. 18 ff.

## 1. Kapitel

### Vergangenheit als Utopie – ‚Rom am Rhein‘<sup>43</sup> und an der Spree

Die napoleonischen Kriege, die Kontinentalsperre, die französische Okkupation, die Kriegskontributionen, Mißernten und vor allem der Absolutismus, der die bis 1815 erhofften Verfassungen nach den Kriegen verweigerte und das feudalistische System nach dem Wiener Kongress und den Karlsbader Beschlüssen erneut festigte, demoralisierten die Bürger.<sup>44</sup> Sperrstunden und Zeitungszensur taten das ihrige, um eine liberale, gesellige Lebensart aus Deutschland zu vertreiben.<sup>45</sup>

Rom avancierte zur erklärten Hauptstadt einer im Gegenzug zur deprimierenden deutschen Situation aufkommenden Weltbürgerschaft,<sup>46</sup> die ihre politisch-geistige Auseinandersetzung nun ins Zentrum des Abendlandes verlagerte.<sup>47</sup> Dort hoffte sie auf den Spuren der Vergangenheit ihre Gegenwart zu finden; eine Gegenwart, in der sich Christentum und Mythologie, Geschichte und Utopie miteinander zu einer ideologischen Fiktion verbanden. Auf den Trümmern und Fundstücken eines alle Zeiten umspannenden historischen Kulminationspunktes mit Zukunftsverheißung basierte die Vorstellung „... nach Freiheit und Unabhängigkeit in einem umfassenden – künstlerischen und politischen – Sinn ...“ suchen zu können, wie Immanuel Kant es in seiner Schrift *Zum ewigen Frieden* entworfen hatte.<sup>48</sup>

Allerdings waren auch die italienischen Verhältnisse nicht dazu angetan, diese Freiheit uneingeschränkt zu verwirklichen. Zwar war das Leben im Süden – anders als in Deutschland – von sozialer Kontrolle weitgehend entlastet; denn nach der Auflösung des Jesuitenordens 1774 wurden die deutschen Zuwanderer von den römischen Behörden ebenso in Ruhe gelassen wie die einheimische Bevölkerung,<sup>49</sup> das führte jedoch dazu, daß sich die dort entstehende deutsche Kolonie in einem von den politischen Verhältnissen Italiens losgelösten, durchaus tolerierten, aber sozialen Vakuum entfaltete.<sup>50</sup> Immerhin besaßen die Deutschrömer eine eigene Infrastruktur: mit Krankenhaus, Bibliothek, Friedhof, archäologischem Institut, Künstlerhilfskasse, Gesangsverein und eben Kunst- bzw. späterem Künstlerverein.<sup>51</sup> Doch schon Kant hatte das umfassende Ideal der Selbstbestimmung bereits auf das der individuellen Freiheit eingeschränkt.<sup>52</sup>

43 Diese den historischen Sachverhalt überaus geistreich treffende Formulierung stammt aus: URSULA VOSS, Name der Sehnsucht – Nazarener. In: GISELA VÖLGER / KARIN V. WELCK (Hgg.), Männerbände (wie Anm. 27), S. 87–96, hier: S. 95.

44 Vgl.: LEO BALET / E. GERHARD [Pseudonym für EBERHARD REBLING], Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Dresden 1979, S. 304.

45 Vgl.: URSULA PETERS, Das Ideal der Gemeinschaft. In: GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG (Hg.), Künstlerleben in Rom. Bertel Thorwaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1.12.1991–1.3.1992 / Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf 22.3.–21.6.1992, S. 157–187, hier: S. 175. Siehe auch: GERHARD BOTT, ‚Es ist nur ein Rom in der Welt‘. Rom um 1800, gesehen von deutschen Künstlern. In: Die Weltkunst, 5 (1977). S. 366–368 und: C. J. HEINRICH / BRIGITTE HEISE, Endlich in Rom. Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts in Italien; Zeichnungen und Aufzeichnungen mit Illustrationen aus einer nord-deutschen Privatsammlung. Lübeck 2002.

46 Vgl.: LEO BALET, E. GERHARD, Verbürgerlichung (wie Anm. 44), S. 159ff.: zur Weltbürgerschaft.

47 Vgl.: URSULA PETERS, Ideal (wie Anm. 45), S. 158 und zu den in Deutschland über die italienischen Verhältnisse Bericht erstattenden zeitgenössischen Zeitschriften siehe: FRIEDRICH NOACK, Literatur über Rom und Italien. In: DERS., Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 1. Berlin / Leipzig 1927, S. 313 ff.

48 Siehe: IMMANUEL KANT, Zum ewigen Frieden. Königsberg 1795 sowie: RAINER SCHOCH, Rom 1797 – Fluchtpunkt der Freiheit. In: GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG (Hg.), Künstlerleben in Rom (wie Anm. 45), S. 17–23, hier: S. 17. Die meisten Künstler konnten allerdings wohl kaum etwas mit Kant anfangen vgl.: FRIEDRICH NOACK, Deutschtum, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 371f.: „Der in Geist und Bildung den meisten bedeutend überlegene Karl Ludwig Fernow stellt sich die Aufgabe, bei den jungen Künstlern, die im Handwerksmäßigen untergingen, das nachzuholen, was in ihrem Unterricht versäumt worden war, und die Lücken ihrer allgemeinen Bildung auszufüllen. Ob das von ihm gewählte Mittel, Vorlesungen über Ästhetik nach Kantischen Grundsätzen vor einer im ganzen mangelhaft vorbereiteten Zuhörerschaft zu halten, das geeignetste war, darf bezweifelt werden, und die 36 Zuhörer, die er in den Wintern 1795 und 1796 in einem Raum der Villa Malta um sich versammelt hat, haben gewiß nur zum kleinsten Teil eine Wirkung von seinen Theorien verspürt, nicht wenige haben sich über die unverständliche Gelehrsamkeit lustig gemacht.“

49 Vgl.: RUDOLF ZEITLER, Kunstereignisse in Rom. In: GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG (Hg.) Künstlerleben in Rom (wie Anm. 45), S. 25.

50 Vgl.: URSULA PETERS, Ideal (wie Anm. 45), S. 158.

51 Vgl.: FRIEDRICH NOACK, Deutschtum, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 388ff.: zum deutschen Krankenhaus in Rom; S. 391ff.: zur deutschen Bibliothek; S. 398: zum deutschen Gesangsverein; S. 387f.: zum Friedhof an der Cestiuspyramide; S. 414ff.: zum Archäologischen Institut auf dem Kapitol; S. 498ff.: zur Künstlerhilfskasse; S. 502: zum Kunstverein; S. 525ff.: zum Künstlerverein.

Kants Schrift war es, die der dänische Künstler Bertel Thorwaldson bei seiner Ankunft in Rom mit sich führte, wohin ihn sein Wunsch nach künstlerischer Vollendung geführt hatte. Dort hatten die Traditionen der italienischen und französischen Akademien den eigenen Bildungsambitionen Standards gesetzt, obwohl die Hoffnungen der Künstler auch in diesem Punkt einem Befreiungsschlag galten und sich auf eine außerakademische Vollendung richteten. Asmus Jacob Carstens, der 1792 als Stipendiat der Berliner Akademie nach Rom gekommen war, um sich von deren ‚normativem Anspruch‘ zu befreien, verkündete in einem Schreiben an Minister von Heinitz (seinen akademischen Vorgesetzten), daß er nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre.<sup>53</sup>

Der klerikal orientierte römische Akademismus war indessen nicht weniger unerträglich als derjenige deutscher Akademien. Und das betraf die künstlerische Ausbildungsdependance Frankreichs in der Heiligen Stadt gleichermaßen. Philistertum auf Seiten der Lehrenden und eine exaltierte Theatralik auf Seiten der Sujets bewirkten, daß deutsche Künstler die französische Institution in der Nachfolge des Akademie-Kritikers Jacques Louis David mieden.<sup>54</sup> Die nach wie vor bestehende Abhängigkeit vom Kunstmarkt verschärfte die künstlerische Opposition der Generation von Asmus Jacob Carstens, Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch weiterhin, die mit der Lösung aus der institutionellen Abhängigkeit von Lehranstalten noch nicht viel gewonnen fanden. Mit einem bissigen Pamphlet über die neuen Zwänge hat Koch dieser Kritik ein drastisches Denkmal gesetzt:<sup>55</sup> Es handelt von einer „...Materie, welche schon längst mausetot ist; von Kunstakademien, Kunstmäzenen und Kritikern, von Galeriewesen und Kunstantiquariat...“.<sup>56</sup>

Im Kontext dieser Verstrickung in Abhängigkeiten wird die Bedeutung Roms als kulturellem Zentrum Deutschlands und Kompensationspunkt um so entscheidender; erschienen die malerischen Szenarien in südlicher Sonne nicht nur als Zufluchtstätten vor dem mentalen Ernst und der klimatischen Tristesse des Nordens bzw. dessen kulturpolitischen Rangstreitigkeiten, sondern auch als Verheißungen für kopfklärende Neuanfänge bei Künstlern und Bürgern. Der Grand Tour – vom ideellen Wegfall sozialer Schranken und der Verbesserung der Verkehrswege begünstigt – avancierte bei einer sich nun ausbildenden reisefreudigen Mittelschicht zum Privileg persönlicher wie künstlerischer Selbsterfahrung.

Ein erster Mentor der Bildungsreisenden war Johann Jakob Volkmann, dessen dreibändige *Nachrichten aus Italien* von 1770<sup>57</sup> als Leitfaden zur Optimierung des Kunst- und Erlebnisgenusses im ‚gelobten Land‘ herangezogen wurden. Gleichsam als Breviere fanden sie sich im Gepäck Goethes, der 1786 zu seiner ersten Italienreise aufgebrochen war.<sup>58</sup> Goethe selbst wirkte auf andere, zur Romreise Gewillte, stimulierend, wie er überhaupt die Kulturförderung und die ersten institutionellen Kunst-Assoziationen anzuregen vermochte (siehe Kapitel 2).

Einer der entscheidenden Vorreiter für den Grand Tour war indessen Johann Joachim Winckelmann, der, 1755 in Rom eingetroffen, dort mit seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* die Wurzeln der Kunstgeschichte in der Verehrung antiker Skulpturen begründete.<sup>59</sup> Bei ihm fanden sich erstmals Aspekte einer Kunstrezeption, die der projektiven Kunstbetrachtung Vorschub leistete und damit für die bürgerliche Kunst des 19. Jahrhunderts und insbesondere für den so genannten Historismus entscheidend werden sollte. Winckelmann manifestierte den Kunstbetrachter als jenen erstrebten freien Bürger, der „...sein von bürgerlichen Interessen geleitetes Menschenbild auf die antikisierende Statue interpretierend übertrug...“. Er förderte dadurch

52 Vgl.: RAINER SCHOCH, Rom (wie Anm. 48), S. 19. Siehe mit einer ähnlichen Scheidung zwischen privater Freiheit und öffentlicher Einschränkung auch: IMMANUEL KANT, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatschrift (Dezember 1784), S. 481–494.

53 Vgl.: STAATSARCHIV MERSEBURG, Rep. 76 alt. Abt. III. Nr. 195, fol. 59 r.: „...übrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat, die höchstmögliche Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen; und mir ist es nie in den Sinn gekommen, auch habe ich dieses nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir auf einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte [,] auf zeitlebens einer Akademie zu verdingen.“ Sowie: RAINER SCHOCH, Rom (wie Anm. 48), S. 21.

54 Ebd., S. 20.

55 Siehe: JOSEPH ANTON KOCH, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom. [Erstmal Karlsruhe 1834] Hanau am Main 1984.

56 Ebd., S. 15–16. Vgl. auch: RAINER SCHOCH, Rom (wie Anm. 48), S. 22.

57 Siehe: JOHANN JAKOB VOLKMANN, Historisch-kritische Nachrichten über Italien. Leipzig 1770–1771.

58 Siehe: JOHANN WOLFGANG V. GOETHE, Italienische Reise, hg. v. JOCHEN. GOLZ. [Erstmal 1829] Berlin 1976.

59 Siehe: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Altertums. [Erstmal Dresden 1764]. Berlin 2003.



Abb. 2

Raphael Mengs, Apollo, Mnemosyne und die neun Musen, 1761, Fresko, ca. 313 x 580 cm, Villa Albani-Torlonia, Rom (Taf. 1.1)

„...eine Kunstproduktion, die sich – mehr als theoretisch erlaubt – dem Geschmack des Rezipienten angeschlossen. [...] die Verwirklichung des freien und mündigen Menschen, wie die klassische Antike ihn gekannt haben soll, wurde vorteilhaft überformt vom Hang zu eigennützigem Genuß.“<sup>60</sup>

Ein anderer, an Winckelmann anknüpfender Protagonist des Trends, in den Süden zu reisen, war der 1771 zum Akademiedirektor von San Luca in Rom gewählte Anton Raffael Mengs,<sup>61</sup> der Rom erstmals 1741 besuchte und 1761 mit dem sogenannten *Parnaß* (Abb. 2) in der Villa Albani-Torlonia das ‚Initialwerk einer Renaissance der deutschen Kunst‘<sup>62</sup> im Sinn einer idealen Gemeinschaft schuf. Das durch Raffaels *Schule von Athen* (die Mengs für den Herzog von Northumberland bis 1755 kopierte)<sup>63</sup> inspirierte Bild *Apollon mit den neun Musen und Mnemosyne* übersetzt nicht nur Winckelmanns ästhetische, auf die Statue gemünzte Devise der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘ in die gemalte Figur des Apollon (weshalb Winckelmann Mengs seinerseits in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* als einen aus der Asche Raffaels erstiegenen Phoenix würdigte),<sup>64</sup> sondern läßt auch den Musenkreis als einen Zirkel erscheinen, der, kraft der durch Winckelmanns Vorbild dem Kunstgenießenden zugewiesenen Projektionsmacht, den Kunstliebhaber zu umfassenderen Erkenntniswerten erhebt, als sie der bis dahin traditionelle Genießer und Connoisseur für sich vielleicht in Anspruch nehmen durfte.

Apollon wird flankiert von Mnemosyne rechts, der Mutter der neun Musen und Personifikation des Gedächtnisses – ausgewiesen durch den Griff an das Ohrfläppchen, von dem im Altertum angenommen wurde, daß es der Sitz des Gedächtnisses sei. Links hat sich dem Gott die Muse Kalliope, die Patronin der epischen Dichtung und Wissenschaft, zugesellt, während im Vordergrund Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, Aufzeichnungen macht und ihr gegenüber Urania, die Muse der Astronomie, mit Globus und Zeigestift auftritt. Neben ihr steht Melpomene, die Muse der Tragödie, gestützt auf die Herkuleskeule, mit den Attributen der Kothurne und der tragischen Maske. Zwischen Melpomene und Kalliope treten Polyhymnia, die Muse des erns-

<sup>60</sup> Vgl.: HERBERT BECK, Der ideale Mensch – Der kongeniale Kunstbetrachter. In: GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG (Hg.) *Künstlerleben in Rom* (wie Anm. 45), S. 75–83, hier: S. 83.

<sup>61</sup> Vgl.: FRIEDRICH NOACK, *Deutschtum*, Bd. I (wie Anm. 47), S. 318–324.

<sup>62</sup> Vgl.: PETER SPRINGER, *Die Società Amatori e Cultori di Belle Arti*. In: PETER GERLACH (Hg.), *Nutzen* (wie Anm. 9), S. 75–90, hier: 77.

<sup>63</sup> Vgl.: FRIEDRICH NOACK, *Deutschtum*, Bd. I (wie Anm. 47), S. 320–321. Dort auch zur Einschätzung eines Bildes von Mengs als das eines Bildes von Raffael durch Mengs’ Erzrivalen Pompeo Battoni.

<sup>64</sup> Vgl.: JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*. [Erstmals Dresden 1764]. Berlin 2003, S. 158 sowie: STEFFI RÖTTGEN (Hg.), *Mengs. Die Erfindung des Klassizismus*. Ausst.-Kat. Palazzo Zabarella Padua 3.3.–11.7.2001 / Staatliche Kunstsammlungen Dresden 23.6.–3.9.2001, S. 314 f.

ten, instrumental begleiteten Gesanges mit dem Buch über die Taten berühmter Männer,<sup>65</sup> und Euterpe, die Muse der lyrischen Poesie, in Erscheinung, während links im Bild die Muse des Tanzes, Terpsichore, und Erato, die Muse der Lyrik, sich vor Thalia, der Muse der Komödie, in einem Reigen befinden.<sup>66</sup> Apollo Musagetes – der bildnisgleiche Gott der Weissagung und Dichtung – wird durch den Kreis seiner Anhängerinnen zum Mittelpunkt menschlicher Erkenntnis und Einbildungskraft und sein Auditorium, die Musen, werden durch seine Erscheinung zum elaborierten Rezipientenkreis verwandelt.

Joseph Anton Koch und Gottlieb Schick (letzterer hatte bei David studiert) nahmen 1792 bzw. 1806/8 diese Art von Kunstkreis im Thema *Apoll unter den Hirten* (Abb. 3 u. 4) – das in der Kunst um 1800 im Kontext von Bildthemen zum Golde-



Abb. 3 Joseph Anton Koch, Apoll unter den Hirten in einer Waldlandschaft, 1792, Aquarell u. Deckfarben, 32,1 x 49,8 cm, Nationalgalerie, Berlin (Taf. 1.2)



Abb. 4 Gottlieb Schick, Apoll unter den Hirten, 1806-1808, Öl auf Leinwand, 178,5 x 232 cm, Staatsgalerie, Stuttgart (Taf. 1.3)

nen Zeitalter auftauchte – in ähnlicher, doch veränderter Weise auf, indem sie die Anhänger des Gottes in einem (bezeichnenderweise immer noch pastoral verklärten) Irdischen lokalisierten<sup>67</sup> und damit gewissermaßen nicht nur sozial verschoben, sondern auch profanisierten.<sup>68</sup>

Die Geschichte, die der von Koch und Schick entworfenen Gemeinschaft zugrunde liegt, ist die einer Rebellion im Dienst der Kunst. Denn Apoll wurde vom Göttervater Zeus, zur Strafe für die Ermordung der Zyklopen, zur Arbeit als Kuhhirt unter König Admetos verurteilt und kam dieser Aufgabe nur auf fahrlässige Weise nach. Die Rinder wurden von Hermes geraubt, weil Apoll, anstatt seinen Auftrag zu erfüllen, der Landbevölkerung, inmitten von urwüchsiger Natur, zum Spiel auf seiner Leier vorsang. Er begehrte mit dieser Art von Zeitvertreib also gegen die Anweisungen des Göttervaters auf und verfolgte seine eigenen Interessen: die Dichtung, das Schauspiel, die Musik und die Kunst, die er schon im *Parnaß* im Verein mit den Musen gepflegt hatte. Nun, im späteren Bildmotiv, widmet er sich als Hirt den einfachen Menschen und verteilt die göttlichen Schätze der Kunst auf das Volk, als wolle er der Abkehr von den Regeln des olympischen Herrschers sichtlich Ausdruck verleihen. Er wird zum Revolutionär:

„Die antike Götterwelt hatte in der höfischen Kunst der Apotheose des Fürsten und seiner Umgebung gedient. Den von revolutionären Gedanken getragenen Künstlern diente sie der Vergöttlichung der einfachen Menschen. Jenseits von gesellschaftlicher Hierarchie und zeremonieller Ordnung [...]. In ihrer im mythischen Ursprung gegründeten ‚natürlichen‘ Gemeinschaft kennt man keine äußerlich aufgestellten Ordnungen. Das, was die Menschen hier zusammenschließt, ist das unsichtbare Band gemeinsamen Wohlgefallens.“<sup>69</sup>

65 Siehe: CESARE RIPA / GIOVANNI CAMPANI, *Iconologia ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria invenzione*. [Erstmals Rom 1603] Hildesheim / New York 1970.

66 Vgl.: STEFFI RÖTTGEN (Hg.), Mengs (wie Anm. 64), S. 314.

67 Vgl.: C. J. HEINRICH / GERHARD GERKENS / BRIGITTE HEISE (Hg.), *Von Rom nach Rothenburg. Deutsche Zeichner des 18. und 19. Jahrhunderts zwischen Italiensehnsucht, Romantik und Biedermeier*. Ausst.-Kat. Ernst-Barlach-Haus, Hamburg 4.10.–29.11.1998; S. 14f.: Idealisierung und Realität.

68 Vgl.: URSULA PETERS, *Ideal* (wie Anm. 45), S. 171 sowie: FRIEDRICH NOACK, *Deutschtum*, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 358.

69 Vgl.: URSULA PETERS, *Ideal* (wie Anm. 45), S. 412.



Abb. 5

Johann Christian Reinhart,  
Küstenlandschaft in Italien,  
Monte Circello, 1828, Aqua-  
rell über Blei und Feder,  
19,6 x 26,0 cm, Privatbesitz  
(Taf. 2.1)

Und während Apoll der Landbevölkerung hilft, ihre musischen Seiten zu entdecken, offenbart sich die Lieblichkeit des Landes. „*Symbolisch zwanglosem Beieinander der Menschen im arkadischen Urzustand entspricht die urtümliche Idylle der wildromantischen Natur*“.<sup>70</sup>

Die favorisierten Kaufobjekte der im Durchschnitt 15.000 Fremden in Rom waren Landschaftsbilder, ‚Kulissen‘ und Erinnerungsdokumente von der Sonnenseite des Lebens, die sich nun nicht mehr vorwiegend als klassische oder heroische Landschaften darstellten, wie die Akademie sie theoretisch propagierte, sondern als regionale, architektonische oder geologische Impressionen, als glückliche Gegenwartsmomente, die, in einer Zeit vor der Fotografie, auf eine für die Künstler einträgliche Weise ‚festgehalten‘ werden sollten; und zwar zu dieser Zeit durchaus noch in einem idealisierten Sinn, wie ihn die vorbildgebenden Bilder Johann Christian Reinharts und Joseph Anton Kochs vor Augen führen (Abb. 5 u. 6).

Ihretwegen reisten junge Künstler nach Rom, um die Landschaftsmalerei als freie Komposition zu erlernen, die das Naturstudium für eine phantasievolle Montage einzelner Elemente in harmonischer Weise einsetzte. Linie und Form dominierten, Farbe und Licht waren weniger wichtig,<sup>71</sup> wie es überhaupt – nach Aussagen Ludwig Richters – für die deutsch-



Abb. 6 Joseph Anton Koch, Arkadische Landschaft mit Hirt und Mädchen am Wasser, 1792, Gouache, Graphische Sammlung Staatsgalerie, Stuttgart

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Vgl.: FRIEDRICH NOACK, *Deutschtum*, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 478.

römischen Landschaftsbilder zu der Zeit (auch bei seinen eigenen [Abb. 7]) typisch gewesen ist.<sup>72</sup> Olevano<sup>73</sup> und Civitella galten dafür als beliebte Motive, aber auch die römische Campagna, Ruinen und Architekturen,<sup>74</sup> die Villen des Albanergebirges und die Wasserfälle von Tivoli, die Pontinischen Sümpfe, Terracina, der Golf von Neapel sowie Paestum und Sizilien.<sup>75</sup>

„Während die Landschaften der höfischen Malerei ‚Weltordnungen‘ repräsentierten, wird seit der Aufklärung [...] die unberührte Natur zum ‚Symbol wahren, unverfälschten Lebens, so wie es ursprünglich war und wieder sein soll, wenn die Menschheit einst gelernt haben wird, ihre unnatürliche Kultur zu revolutionieren.‘“<sup>76</sup>

Der Parnaß und mehr noch *Apollo unter den Hirten*, die das Ideal der Einheit von Kunst und Natur zelebrierten, sind nicht nur Inszenierungen, deren Motive dann in der von den Bürgern favorisierten Landschaftsmalerei innovativ aufgenommen wurden, sie können auch als Wegweiser für die Ideale der aufkommenden Freundschafts- und Geselligkeitsbilder betrachtet werden, die erste Institutionalisierungstendenzen verschiedener Zirkel und Gemeinschaften bekunden.

Ausdrückliche Bilddokumente in dieser Richtung sind die zahlreichen Künstlerbildnisse, die um die Jahrhundertwende entstanden und die Zugehörigkeit zur römischen Künstlergemeinde dokumentieren,<sup>77</sup> sowie speziell das 1832 angelegte Künstleralbum der *Società Amatori e Cultori di Belle Arti*

(Abb. 8 u. 9) und das 1836 folgende Erinnerungsbuch des *Künstler-Vereins* mit Porträt-Sammlungen, die eine Gruppenbildung von Gesinnungsgenossen bezeugen.<sup>78</sup> Deshalb können diese Dokumente auch als *die Kunstvereinsbilder* jener Zeit angesehen werden, die für uns noch überliefert sind. Denn Kataloge gab es nicht, aus denen im einzelnen hervorginge, welche Bilder wo ausgestellt worden sind.

Als zeittypische Schattenrisse sind die Mitglieder des Vereins (siehe die *Erörterung des Vereins an späterer Stelle*) im Profil dargestellt und von den Betreffenden unterzeichnet. Eindeutig sind die Unterschriften nicht zu erkennen. Im Zusammenhang mit den Gesichtszügen läßt sich im Einzelfall eine Identifizierung anhand des von Hans Geller her-

72 Vgl.: LUDWIG RICHTER, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers (1823–1826). In: WERNER BUSCH (Hg.), Landschaftsmalerei. Berlin 1997, S. 273–276.

73 Siehe: DOMENICO RICCARDI, Deutsche romantische Künstler des frühen 19. Jahrhunderts in Olevano Romano. Ausst.-Kat. Museo-Centro Studi sulla Pittura di Paesaggio Europea del Lazio 1997.

74 Vgl.: FRIEDRICH NOACK, Das Deutschtum, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 359.

75 Ebd., S. 483–484.

76 Vgl.: URSULA PETERS, Ideal (wie Anm. 45), Katalogteil, S. 412 f. Zitat im Zitat aus: RUDOLF ZEITLER, Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. Stockholm 1954, S. 171.

77 Siehe: HANS GELLER, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830. Berlin 1952.

78 Vgl.: FRIEDRICH NOACK, Deutschtum, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 498.

Abb. 7

Ludwig Richter, Aussicht gegen die Volskerberge aus der Nähe von Palestrina, 1829, Radierung, 15,8 x 22,8 cm, Privatbesitz



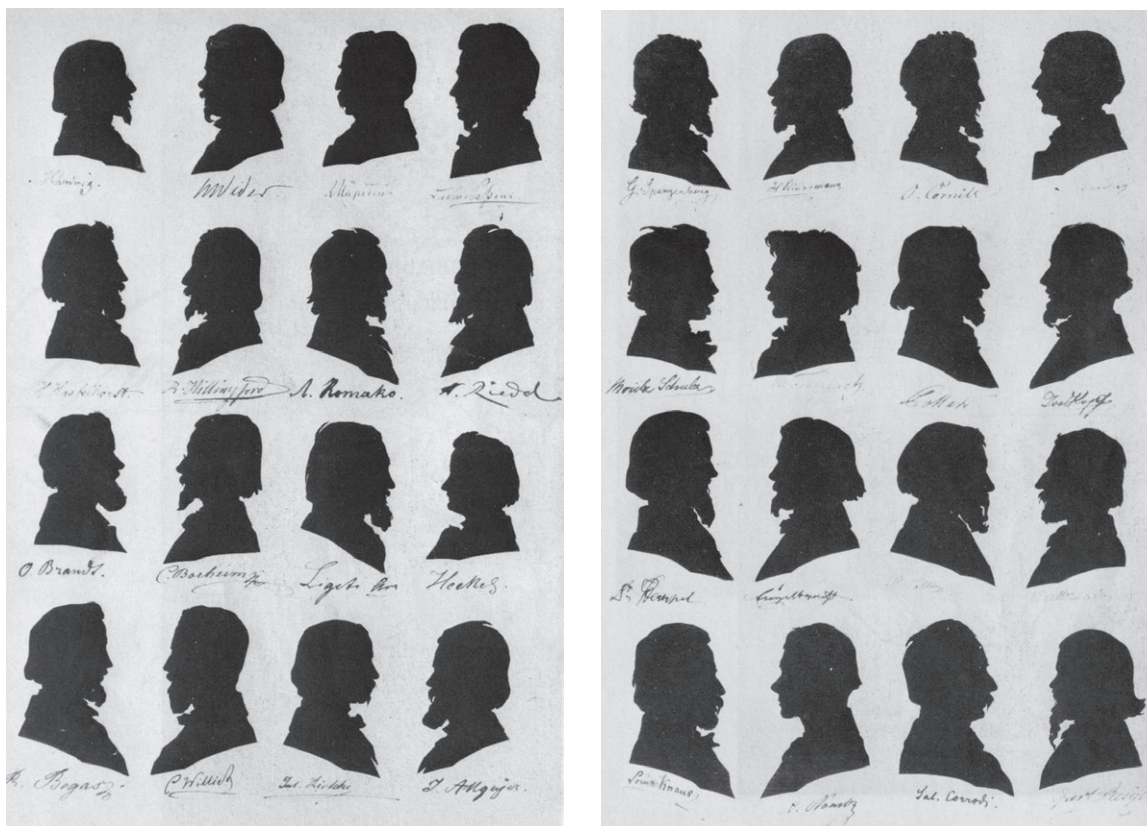


Abb. 8/9 Portrait-Schattenrisse deutscher Künstler in Rom. Aus: Sammlung von Bildnissen deutscher Künstler in Rom, gestiftet im Jahre 1832, Bibliotheca Hertziana Rom, Nachlaß Friedrich Noack

ausgegebenen Kompendiums über die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom vermuten. Allerdings ist dieses Vorgehen äußerst hypothetisch, so daß auf eine derartige Methode nur verwiesen wird, ohne sie hier im einzelnen anzuwenden.<sup>79</sup>

Auch Carl Philipp Fohrs in drei Entwürfen vorliegende Café-Greco-Impressionen als Reflektion „...einer Gesellschaft, die sich im gleichberechtigten Zusammenspiel aller ihrer Mitglieder und deren individueller Charaktere erfüllt...“<sup>80</sup> gehört in diesen Kontext (Abb. 10 bis 12). Für diese Art der auf Solidarität bedachten Lebensform wurde alsbald auch Friedrich Gottlieb Klopstocks aufklärerischer Begriff der ‚Gelehrtenrepublik‘ bemüht, der zum Leitbild der Künstler aufstieg, die – eine Bezeichnung Carl Ludwig Fernows aufgreifend – daraus terminologisch und ideell eine ‚Künstlerrepublik‘ ableiteten.<sup>81</sup>

Das Café Greco – zwangloses Geselligkeitsforum, deutsche Poststelle und Ausstellungsraum an der Via Condotti nahe der Piazza di Spagna<sup>82</sup> – avancierte zur

heimlichen Residenz dieses Künstlerstaates. Schon 1780 hatte der Dichter Johann Jakob Wilhelm Heinse diesen Zusammenkunftsort ‚Café Tedesco‘ genannt.<sup>83</sup> Doch:

„Bei allen Meinungsverschiedenheiten, die im Café Greco ausgetragen wurden, hielt man als Künstlerstaat zusammen. [...] 1814 unterschrieb die

<sup>79</sup> Siehe: HANS GELLER, Die Bildnisse (wie Anm. 77).

<sup>80</sup> Vgl.: URSULA PETERS, Ideal (wie Anm. 45), S. 171 und: ULRIKE ANDERSSON / ANNETTE FRESE (Hgg.), Carl Philipp Fohr und seine Künstlerfreunde in Rom. Ausst.-Kat. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg 6.8.–1.10.1995, S. 10 ff. u. 12 ff.

<sup>81</sup> Siehe: STEFAN OSWALD, Karl Ludwig Fernow und die Römische Künstlerrepublik. In: DERS., Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770–1840. Heidelberg 1985. Vgl. auch: RAINER SCHOCH, Rom (wie Anm. 48), S. 22.

<sup>82</sup> Vgl.: WILHELM SCHLINK, Verletzliche Gesichter. Bildnisse deutscher Künstler im 19. Jahrhundert. In: Freiburger Universitätsblätter H. 132 (1996), S. 131–151, hier: S. 133.

<sup>83</sup> Vgl.: URSULA PETERS, Ideal (wie Anm. 45), S. 166.

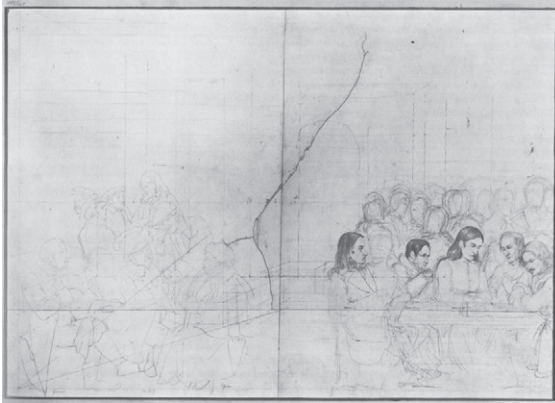


Abb. 10 / 11 / 12 Carl Philipp Fohr, Drei Entwürfe vom Café Greco, Bleistift und Feder, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

gesamte deutsche Künstlerschaft eine Eingabe an den Wiener Kongreß mit der Bitte, die Regierungen möchten nach der Befreiung des deutschen Volkes auch der bildenden Kunst ihre Fürsorge zuwenden und geeignete Maßnahmen zu ihrer Förderung treffen, aber nicht auf dem Wege der Akademien.<sup>84</sup>

Auch die Aufforderung an die französischen Verhandlungspartner, die römische Beutekunst Na-

poleons zurückzugeben, wurde von dieser Petition gefordert.<sup>85</sup>

Carl Philipp Fohr hatte bereits in Heidelberg mit revolutionären Studenten verkehrt, bevor er mit seinem großen Hund Grimsel über die Alpen nach Rom gewandert war, wo er, von der Freiheit des Umgangs miteinander fasziniert, um 1818 seine Café-Greco-Entwürfe schuf. Als er 1818, im Alter von dreiundzwanzig Jahren, einen frühen Tod beim Schwimmen im Tiber fand, blieb seine Dokumentation des Café Greco mit der Künstlergemeinde unvollendet. Gleichwohl stellt sie ein aussagekräftiges Zeugnis für die Positionen und Zugehörigkeiten innerhalb dieses Zirkels dar.

Während der erste Entwurf eine Verteilung der Personen in Umrisslinien zeigt (Abb. 10), sind auf dem zweiten bereits einzelne Gestalten zu erkennen (Abb. 11). Links im Bild überragen zum Beispiel die markanten Züge des damals dreif igj hrigen politischen Dichters Friedrich Rückert eine Figurengruppe. Der schwedische Schriftsteller Per Daniel Amadeus Atterbom – einer der Historiographen und Dokumentare der derzeitigen italienischen Verhältnisse – bezeichnete ihn als Spielmann Volker aus den *Nibelungen*.<sup>86</sup> Unterhalb seines Konterfeis steht, halb gebeugt, der Architekt Kaspar Waldmann, ein Schüler des Architekten Friedrich Weinbrenner aus Baden-Baden.<sup>87</sup> Ganz links ist Ernst Zacharias Platner zu sehen, ein wenig erfolgreicher Historienmaler, der ab 1818 geschichtliche und antiquarische Studien trieb und als Autor der dreibändigen *Beschreibung der Stadt Rom* der meistgelesene Reise-Schriftsteller für das Sujet der ‚ewigen Stadt‘ im 19. Jahrhundert wurde.<sup>88</sup> Neben ihm ist der bayerische Bildhauer und Kunstagent Konrad Eberhard zu erkennen, der, von Thorvaldsen und Canova klassizistisch geprägt, 1818 überraschenderweise dem Lukasbund beitrug. Joseph Anton Koch sitzt im Zentrum der Gruppe, rechts daneben der Landschaftsmaler Johann Martin von Rohden, welcher Neuerungen im Detailstudium der Landschaftsmalerei einführte und dadurch eine Lösung von der Natur-Idealisierung bewirkte, wie sie für die D s-

84 Ebd.: S. 170.

85 Vgl.: FRIEDRICH NOACK, *Deutschtum*, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 375.

86 Vgl.: URSULA PETERS, *Ideal* (wie Anm. 45), S. 168.

87 Vgl.: WILHELM SCHLINK, *Gesichter* (wie Anm. 82), S. 135.

88 Siehe: ERNST ZACHARIAS PLATNER, *Beschreibung der Stadt Rom*. Stuttgart / Tübingen 1829.



Abb. 13 Friedrich Overbeck, *Germania und Italia*, um 1828, Öl auf Leinwand, 95 x 105 cm, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden (Taf. 2.2)

seldorfer Malerschule und den späteren Realismus bedeutsam werden sollte (siehe Kapitel 6).

Rechts hat Fohr dieser Gruppe eine weniger deutlich skizzierte Versammlung gegenübergestellt: Die Maler Theodor Rehbenitz, Friedrich Overbeck und Johann Philipp Veit sitzen hier an einem Tisch und widmen sich offensichtlich einem Schachspiel, dessen Verlauf Peter Cornelius, zwischen Rehbenitz und Overbeck stehend, aufmerksam verfolgt. Fohrs Hund Grimsel steht im Vordergrund neben Rehbenitz und legt seinen Kopf auf den Tisch.

Im darauffolgenden dritten Entwurf (Abb. 12) arbeitet Fohr diese Figurengruppe weiter aus. Sie wird von zwei langhaarigen Lukasbrüdern dominiert. Bei dem linken handelt es sich um Fohr selbst, bei dem anderen um Overbeck, zwischen denen der zuvor stehende Cornelius nun sitzt.<sup>89</sup> Klassizisten links und Lukasbrüder rechts werden im zweiten und dritten Entwurf also räumlich einander gegenübergestellt, möglicherweise, weil deren Einvernehmen nicht immer ungestört verlief. Klassizisten und Romantiker stießen jedenfalls im Café Greco zusammen, provozierten einander und verbrüdernten sich wieder. So geht der Name ‚Nazarener‘,<sup>90</sup> den die Lukasbrüder später erhielten, zum Beispiel auf den im Café Greco üblichen Kollegenspott unter den Künstlern zurück.<sup>91</sup>

Bekanntlich gingen die Nazarener aus einer Gruppe junger deutschstämmiger Maler um Friedrich Overbeck und Franz Pforr hervor, die sich bereits

während ihres Studiums an der Wiener Akademie mit Joseph Suttner, Joseph Wintergerst, Johann Konrad Hottinger und Ludwig Vogel zum Lukasbund zusammenfanden und Italien als Wiege des Katholizismus für ihre künstlerischen Beweggründe anvisierten.<sup>92</sup> Friedrich Overbeck führt diese Norden und Süden synthetisierende Vision der Lukasbrüder 1811 in seinem Bild *Italia und Germania* durch zwei ländervertretende Frauenbildnisse vor dem Hintergrund einer mittelalterlichen Stadt und einer römischen Basilika programmatisch vor Augen (Abb. 13).<sup>93</sup>

Im Kloster Sant' Isidoro in Rom lebten die Lukasbrüder als eine quasi-religiöse Gemeinschaft, propagierten den materiellen Verzicht im Dienst der Kunst, studierten die Renaissance-Maler, allen voran Raffael, Perugino und Dürer, von denen sie letzteren zu ihrer Ikone ernannten, und wurden wegen ihrer Affinität zum Christentum, ihrer mittelalterlichen Kleidung, langen Haare und Bärte mit dem besagten Spottnamen bedacht.<sup>94</sup> Unter dem Einfluß der von ihnen forcierten Mittelaltersehnsucht, Vorbildern einer Ständegesellschaft und mittels einer bildlichen Metaphorik, die an vorgeblich altdeutsche Bräuche und die Legenden und Gestalten des *Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation* anknüpften, war ihre Malerei der Auftakt zur deutschen Romantik, wie sie vor allem Friedrich Joseph Wilhelm Schelling, Johann Gottlieb Fichte, Ludwig Tieck, Georg Friedrich Philipp von Hardenberg (genannt Novalis), Joseph Eichendorff, Wilhelm Heinrich Wackenroder sowie die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel<sup>95</sup> in Literatur und Philosophie begleiteten.<sup>96</sup>

89 Vgl.: WILHELM SCHLINK, *Gesichter* (wie Anm. 82), S. 137.

90 Vgl.: WOLFGANG HÜTT, *Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869*, S. 9–35. Vgl. auch: ULRIKE KRENZLIN, *Nazarenische Kunst*. Berlin [unveröff. Dissertation] 1979, S. 6ff.

91 Vgl.: KARL IMMERMANN, *De la peinture en Allemagne au XI-Xe siècle*, hg. v. HENRIK KARGE. In: PETER HASUBEK / GERT VONHOFF (Hgg.), *Immermann-Jahrbuch. Beiträge zur Literatur- und Kunstgeschichte zwischen 1815 und 1840* (3/2002). S. 9–50, hier: S. 12ff. und Kommentar von: HENRIK KARGE, Karl Immermanns Zeitgeschichte der deutschen Malerei, S. 34–50. Ebd.: *Die Malerei der Nazarener*, S. 38–42.

92 Ebd., S. 6ff. und Kommentar, S. 38–42.

93 ULRIKE KRENZLIN, *Nazarenische Kunst* (wie Anm. 90), S. 80.

94 Vgl.: ULRIKE KRENZLIN, *Nazarenische Kunst* (wie Anm. 90), S. 7.

95 Siehe: FRIEDRICH SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. u. eingel. v. HANS EICHNER. München / Paderborn / Wien 1959.

96 Vgl.: EDITH HÖLTENSCHMIDT, *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*. Paderborn / München / Wien / Zürich 2000, S. 295.

Religion und Nation waren die großen Themen der Lukasbrüder, die sie in gemeinsamen Kompositionsaufgaben wettbewerbsmäßig verfolgten. Abendliche Lesungen Christian Schlossers in San Isidor machten sie mit dem Nibelungenlied und der Göttlichen Komödie Dantes bekannt. Overbeck war von der *Disputa* besonders beeindruckt. Cornelius schätzte das Frühwerk Raffaels und die Raffael-Schule mit Giulio Romano. Wirkliche Vorbilder für sie waren Carstens<sup>97</sup> und seine Nachfolger Gottlieb Schick und Eberhard Georg Friedrich von Wächter, weil sie das akademische Dogma gleichfalls durchbrachen und eine volkstümliche Synthese von Natur und Ideal verwirklichen konnten, die nach Pforr als das gemeinsame Ziel der Gruppe verstehbar war. Wegen der Konzentration auf die Figurendarstellung wurden diese Künstler besonders relevant für Cornelius.<sup>98</sup>

Die Nazarener standen in einem Gegensatz zu den Klassizisten, deren Schule sie gleichwohl in Wien absolviert hatten, so daß es in Rom doch immer auch Anschlußstellen für Bündnisse mit diesen gab, zum Beispiel anlässlich von Festen. So fand Ostern 1819, zur Ankunft des österreichischen Kaisers Franz I., im Palazzo Caffarelli eine Feier mit Vertretern beider Kunstrichtungen statt; protegiert vom preußischen Generalkonsul Bartholdy, dem Gesandten Niebuhr und Frau von Humboldt.<sup>99</sup>

Das Individualität fördernde Ideal der Vielfalt in der Einheit, das der aus künstlerischen Originalen bestehenden Greco-Gesellschaft zugrunde lag, wurde in Rom im wahrsten Sinne gefeiert, vor allem bei geselligen Zusammenkünften in den Osterien, bei ausgelassenen Festen in Wohnungen und Ateliers oder bei Picknicks und Ausflügen, wodurch auch Traditionen entstanden. So richtete der humoristisch begabte Künstler Ferdinand Flor in den zwanziger Jahren alle vierzehn Tage in einem kleinen Saal des Hauses Via Porta Pinciana, in dem er und Ludwig Richter damals lebten, auf Anregung der jungen Künstlergemeinde Abendgesellschaften aus mit einer langen Tafel in der Mitte, einem Fäßchen Velletriweins darauf, zwei dreiflämmigen römischen Lampen und einem Dutzend Stühle zum Empfang von etwa zwanzig Personen. Jeder brachte sich seinen Abendimbiß, in Weinblätter gewickelt, mit und zapfte sich sein Getränk aus dem Faß.<sup>100</sup> In dieser schlichten Atmosphäre vergnüglichen Beisammenseins, wie sie sich auch in der beliebten Künstlerpension der Casa Buti unter der Leitung der Witwe

Buti fand, wurde so manches phantastische Projekt geboren und wurden die Keime für die Künstler-Assoziationen des frühen 19. Jahrhunderts gelegt.

Und die Künstler blieben nicht unter sich. Nach dem Niedergang der Herrschaft Napoleons verstärkte sich der Zustrom von Deutschen. Das Romreisen wurden zur Modepflicht, wie Friedrich Noack es nennt, deren Anhänger, Touristen wie Künstler, eben in auffallender Weise in der Mehrzahl aus Deutschland stammten. Intellektuelle, Diplomaten, Bildungsreisende, Kunstinteressierte aller Art, zum Vergnügen reisende Adelige und selbst fürstliche Häupter mischten sich zwanglos in das kommunikative Treiben oder hielten in bürgerlichen Häusern oder aristokratischen Villen Hof. So bildete der in Rom ausgelebte ‚Patriotismus ohne Grenzen‘ Zirkel, die um einzelne Persönlichkeiten kreisten, wie zum Beispiel um den preußischen Gesandten und Legationsrat Barthold Georg Niebuhr, den die Künstler dankbar ihren ‚deutschen Minister‘ nannten. In seinem Haus fand jede Woche eine Abendgesellschaft statt, bei der alle ‚Tedeschi‘ auf eine Weise willkommen waren, die den Leibarzt Ludwigs I., Dr. Johann Nepomuk Ringseis, zu der patriotischen Bemerkung veranlaßte: ‚Man gehe deutscher von Rom weg, als man gekommen sei‘.<sup>101</sup> Bei den Niebuhrs ereignete sich auch ein erster erfolgloser Vereins-Aufruf für eine Vertretung der deutschen Künstler in der ewigen Stadt, der die bemerkenswert zentrale Stellung Roms für Deutschland deutlich macht.

*„Es war im Jahre 1818, als wir uns in Rom zu dem sogenannten Mittwochs-Vereine der Künstler versammelten in dem Hause Niebuhrs, des damaligen preußischen Gesandten, und wir auf die Ereignisse in Deutschland mit einiger Wehmut blickten. Hatten doch die ungeheuren Stürme geendet, welche über Deutschland ergangen, so fanden doch noch immer Differenzen und Rivalitäten zwischen*

97 Vgl. den Stellenwert von Asmus Carstens und Schick für die Kunst der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert nach: KARL IMMERMAN, *De la peinture en Allemagne* (wie Anm. 91), S. 10ff. und Kommentar HENRIK KARGE, *Die Malerei des Klassizismus*, S. 35–38, hier: 37.

98 Siehe: ULRIKE KRENZLIN, *Nazarenische Kunst* (wie Anm. 90).

99 Vgl.: URSULA PETERS, *Ideal* (wie Anm. 45), S. 170.

100 Vgl.: LUDWIG RICHTER, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, hg. v. HEINRICH RICHTER. Frankfurt am Main 1886, S. 146–147.

101 URSULA PETERS, *Ideal* (wie Anm. 45), S. 175.

*den einzelnen Königreichen statt; die Verfassungsfragen führten zu bedenklichen Erörterungen und die Burschenschaften erregten Besorgnis. Außerdem griffen die deutschen Journale unsere künstlerische Verbindung hart an, so daß jene Zeit für die Sache der Kunst sehr wenig tröstliches bot. Nach mancherlei unerquicklichen Betrachtungen meinte Niebuhr, ob die Sache nicht auf englische Weise durch Assoziation zu betreiben wäre. Die Idee fand Anklang. Cornelius, Schadow u. a. sprachen dafür. Man entwarf einen Plan. Diesen schickte der Gesandte nach Berlin und suchte besonders Humboldt dafür zu gewinnen. Allein der Plan war fehlgegriffen und mag dem wesentlich die gänzliche Erfolglosigkeit zuzuschreiben sein. Jetzt, nach so vielen Jahren praktischer Erfahrung, ist dies leicht einzusehen. Der Verein sollte sich nämlich über ganz Deutschland erstrecken und seinen Vorstand und Sitz in – Rom haben.*<sup>102</sup>

Aufschlußreich an diesem Plan ist auch die Verschmelzung verschiedener Intentionen, die das gesamte 19. Jahrhundert lebendig bleiben sollten. Da wäre zum einen die nationale Vertretung zu nennen, die im eigenen Heimatland nicht geleistet werden konnte. Zum anderen ist aber auch das Modell der Assoziation bereits als Ausweichmöglichkeit für die politische Misere Deutschlands ins Bewußtsein gelangt. Interessanterweise ergriffen die Künstler dazu in Rom die Initiative, bevor sich die weitaus einflußreicheren bürgerlichen Liberalen dort in den Prozeß einschalteten und in der Kunstvereinsbewegung initiativ wurden oder es zu der Zeit in Deutschland und anderen europäischen Ländern und Gebieten, wie in England, der Schweiz oder in Böhmen bereits waren. Zuträglich für die Bemühungen der Künstler um neue Absatzmärkte waren anfangs auf jeden Fall die bürgerlichen Etablierungsversuche und die Anteilnahme einflußreicher Persönlichkeiten am Schicksal der Kunst.

Dazu gehörten in Rom etliche prominente Personen, so die Herzogin Anna Amalia aus Weimar, Christian Karl Josias von Bunsen (der Assistent von Niebuhr und spätere preußische Botschafter), Henriette Hertz (die Stifterin der Bibliotheca Hertziana), der Diplomat und Kunstsammler Georg Christian August Kestner sowie Wilhelm und Caroline von Humboldt, deren Villa Tomati eine weitere Anlaufstelle und ein wichtiges Geselligkeitszentrum für die Deutschrömer bildete. Dort verkehrten die Maler Anton Raffael Mengs, Johann Christian Reinhart, Wilhelm Friedrich Gmelin, Gottlieb Schick und An-

gelika Kauffmann, die Bildhauer Bertel Thorvaldsen und Christian Daniel Rauch, der Kunstkritiker und Bibliothekar Carl Ludwig Fernow, die Dichter Johann Ludwig Tieck und Gottfried Keller (letzterer tat sich neben der Dichtung auch in der Landschaftsmalerei hervor) und nicht zuletzt Johann Joachim Winkelmann. Unterstützt wurde diese Gruppe durch den Prinzen Friedrich von Sachsen-Gotha, der jahrelang am Tiber residierte, durch den Grafen Adam von Moltke und den livländischen Freiherrn von Blankenhagen, den bayerischen Gesandtschaftssekretär von Widder, der nach Moltke die Villa Malta bewohnte, Sophie Tieck-Bernhardi, die Malerbrüder Riepenhausen und den Frankfurter Kunsthändler Wenner, der im Winter 1814/15 im Palazzo Zuccari sein Haus für Gäste öffnete, so daß auch dort eine ‚society‘ neuer freiheitlicher Ideen entstehen konnte.<sup>103</sup>

Der ungekrönte König des römischen Künstlerstaates war indessen Ludwig I. von Bayern. Der junge Kronprinz, der im Frühjahr 1805 die erste seiner zweiundfünfzig Romreisen unternahm, liebte das Zeremonielle nicht. Er verkehrte bei den Humboldts in zwangloser Weise, traf dort Frau von Staël, August Wilhelm von Schlegel, Baron von Uexküll-Gyllenband, den französischen Chemiker Joseph Louis Guy-Lussac und den Geologen Christian Leopold Freiherr von Buch;<sup>104</sup> Personen des öffentlichen Lebens mit unterschiedlichen Interessen also, durch deren Umgang er seinen aristokratischen Horizont in einem demokratischen Sinn erweitern konnte. Mit dem in unmittelbarer Nachbarschaft lebenden Bertel Thorvaldsen verständigte er sich per Pfiff durchs Fenster und führte in Rom die in Deutschland wegen Demagogenverdachts verbotene altdeutsche Kleidung als Künstler-Tracht ein, die er mittellosen Künstlern auch finanzierte. In den Stanzen Raffaels, einer durch die Deutschrömer berühmt gewordenen Taverne, im Café Greco oder zu Picknicks im Freien traf er sich mit den Künstlern und anderen freidenkenden Geistesgenossen.<sup>105</sup>

102 Carl Mosler, der rheinische Jugendfreund, Schüler und Helfer des Peter Cornelius zitiert in: KURT KARL EBERLEIN, Geschichte (wie Anm. 11), S. 10.

103 Vgl.: FRIEDRICH NOACK, Deutschtum, Bd. 1 (wie Anm. 47), S. 374.

104 Vgl.: URSULA PETERS, Ideal (wie Anm. 45), S. 163.

105 Siehe: MICHAEL TEICHMANN, „Künstler sind meine Tischgäste“. Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinschenke auf Ripagrande in Rom in Gesellschaft von Künstlern und seinen Reisebegleitern (Franz Ludwig Catel). München 1991.

Ihm wurde am 29. April 1818 in der Villa Schultheiß ein triumphaler Empfang gewidmet, den wiederum der schwedische Literat Atterbom, der Berichterstatter auch von Carl Philipp Fohrs Greco-Entwürfen, dokumentiert hat.<sup>106</sup> Peter Cornelius hatte für dieses Fest, das sich durch Satiren auf deutsche Philister, durch Tanz, Klamauk und Böllerschüsse sowie das Absingen deutscher Nationallieder auszeichnete, im Sinn einer Bekanntmachung der sogenannten neudeutschen Kunst die Regie übernommen. Denn an diesem Abend setzte er das junge Nazarenertum durch Festdekorationen in Szene. Die Nazarener waren bereits 1815 bis 1817 durch den Auftrag zur Ausmalung der Casa Bartholdy, der Villa des preußischen Generalkonsuls Jakob Ludwig Salomon Bartholdy bzw. dem zuvor vom Kunsthändler Wenner bewohnten Palazzo Zuccari (und heutigen Bibliotheca Hertziana) ins allgemeine Interesse gerückt; deren Aquarellkopien die Berliner Akademie bereits 1818 bei ihrer Herbstausstellung zeigte.

Der Rheinländer Peter Cornelius erwies sich als Initialkraft für die nazarenische Bewegung und etablierte sie bei seinem Amtsantritt an der Düsseldorfer Akademie in einer das gesamte 19. Jahrhundert beeinflussenden Weise (siehe Kapitel 3). Doch bereits kurz nach Übernahme der Leitung in Düsseldorf holte ihn König Ludwig I. von Bayern – nicht zuletzt wegen des gelungenen Festes in der Villa Schultheiß – nach München an seinen Hof, wo Cornelius gleichfalls die Stelle des Akademiedirektors antrat, wofür er das Amt in Düsseldorf zugunsten des nazarenischen Wilhelm von Schadow aufgab.

Im Zuge grecomanischer Tendenzen und des akademischen Klassizismus wurden die Nazarener durchaus polemisch attackiert, etwa von Goethe, der sie mit Anspielung auf Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* als ‚klosterbrudisierende‘ Langweiler verachtete. Gleichwohl wurde ihre Malerei neben der klassizistischen zur zukünftig repräsentativen Kunstrichtung in Deutschland, mit Einfluß vor allem auch auf die Präraffaeliten in England.

Waren im Zeitraum zwischen 1800 und 1830 noch insgesamt 530 deutsche Maler, Bildhauer und Architekten in Rom, so hielten sich 1830 gleichzeitig nurmehr circa 150 deutsche Künstler dort auf, 1845 waren es schon wieder 200. Zwischen Wiener Kongreß und 48er Revolution – der Blütezeit der

deutschen Kolonie in Italien – wurden insgesamt etwa 1.200 deutsche Künstler gezählt. Hinzu kamen skandinavische Künstler, die sich als deutschstämmig betrachteten. Jährlich reisten durchschnittlich 30 bis 40 Skandinavier nach Rom. 1842 läßt sich die Höchstzahl von 54 Zureisenden aus Skandinavien verzeichnen. Die Mehrheit bildeten jedoch die sogenannten ‚Tramontani‘, die Tedeschi.<sup>107</sup>

Zahlenmäßig gesteigerte Stipendien erhöhten den Zustrom deutscher Künstler in Richtung Italien weiterhin. Und hier war wiederum der künstlerische Nachwuchs aus Berlin – gefördert durch die auch den dortigen Kunstverein protegierenden Kulturinitiatoren Wilhelm von Humboldt, Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck, Karl Friedrich Schinkel, Karl Wilhelm Wach und Johann Gottfried Schadow – besonders beteiligt. Wilhelm von Humboldt war nicht nur die Schlüsselfigur für die Gründung des Berliner Kunstvereins, dessen Leitung er 1835 übernahm, er hatte bereits in Weimar mit den dortigen Kunstfreunden Goethe, Schiller und Heinrich Meyer in der Gruppe der *Weimarer Kunstfreunde* kooperiert (siehe Kapitel 2). Wie Schiller erstrebte er die Vervollkommnung des Menschen durch eine ästhetische Erziehung und verfaßte in diesem Zusammenhang 1799 seine *Ästhetischen Versuche*.<sup>108</sup> Allerdings verwandelte sich das Programm des institutionellen Ziehkindes von Humboldt, des *Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate*, in ein kommerzielles Zerrbild der ursprünglichen Kunstförderungs-Ansprüche, die sich Preisaufgaben wie in Weimar und an der römischen Akademie zum Ziel gesetzt hatten.<sup>109</sup>

Der Hauptgrund dafür war, daß die Kunstförderung in Berlin von der öffentlichen bzw. staatlichen Hand dominiert wurde und der dortige Kunstverein

106 Siehe: PER DANIEL AMADEUS ATTERBOM, Ein Schwede reist nach Deutschland und Italien: Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817–1819, hg. n. d. Erstdruck v. 1867 v. ELMAR JANSEN. Weimar 1967, S. 238–247: Bericht über das Fest in der Villa Schultheiß; S. 203–204: Zu den Café Greco Zeichnungen, insbesondere zu Friedrich Rückert.

107 Vgl.: PETER SPRINGER, Società (wie Anm. 62), S. 78 f.

108 Siehe: WILHELM V. HUMBOLDT, Ästhetische Versuche, erster Teil. Über Göthe's Herrmann und Dorothea. Braunschweig 1799, S. 220–228.

109 Vgl.: GÜNTHER MEISSNER, Privatarhiv Günthersdorf, Verein der Freunde im Preußischen Staate, Manuskript KV 16, Berlin, S. 1–9, hier: 7.