

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

19. Jahrgang

Februar 1966

Heft 2

DEUTSCHE ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE DES 19. JAHRHUNDERTS

Zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf

17. Dezember 1965 – 13. Februar 1966

(Mit 5 Abbildungen)

Nach anderthalb Jahren konnte das Düsseldorfer Kunstmuseum die zweite Übersichtsausstellung über seine reichen Bestände an Handzeichnungen eröffnen. Die Ausstellung im Frühjahr 1964 hatte den italienischen Barockzeichnungen gegolten (vgl. Rolf Kultzen in: *Kunstchronik* 17, 1964, S. 149 ff.), die gegenwärtige Schau wählt die mit Düsseldorf so eng verbundene Kunst des 19. Jahrhunderts zum Thema. Während die Barockzeichnungen fast ausnahmslos aus der Sammlung Lambert Krahes stammen, die 1778 geschlossen von der Düsseldorfer Kunstakademie erworben wurde und 1932 als Leihgabe an das Kunstmuseum übergang, ist der Bestand an Zeichnungen des 19. Jahrhunderts allmählich gesammelt und bis in die jüngste Zeit erweitert worden. Die wichtigste Quelle ist auch hier wieder die Akademiesammlung, die im 19. Jahrhundert im Anschluß an den Kraheschen Grundbestand weiter ausgebaut wurde. Doch mit der Gründung des Kunstmuseums 1913 entwickelte der erste Direktor, Karl Koetschau, in den Jahren bis 1928 – bereits in Hinblick auf die geplante Übernahme der Akademiesammlung – eine besondere Initiative im Ankauf von Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Was seitdem hinzukam, ist als Ergänzung eines dem Sammlungscharakter nach geschlossenen Bestandes zu werten.

Die gegenwärtige Ausstellung zeigt, daß sich das Düsseldorfer Kupferstichkabinett auch für das 19. Jahrhundert mit anderen bedeutenden Sammlungen auf diesem Gebiet messen kann. Manches ist kaum, vieles gar nicht bekannt. So hat man als Besucher der Ausstellung das heute selten gewordene Gefühl, Entdeckungen machen zu können. Die Vorarbeiten, die der ausgezeichnet gearbeitete Katalog (94 S. und 50 Abb.) von Irene Markowitz und Eckhard Schaar bietet, dürften nur geringfügig zu korrigieren und zu ergänzen sein.

Die Anordnung der 212 Blätter in der Ausstellung nach „Schulen“ ist m. E. etwas problematisch, da einerseits die Grenzen zwischen den Schulen fließend sind und man andererseits wiederholt zu Sprüngen in der Chronologie gezwungen wird. Es muß je-

doch dahingestellt bleiben, ob eine rein chronologische Anordnung besser wäre. Zumindest gleichgerichtete Tendenzen verschiedener Schulen würden aber so augenfälliger geworden sein.

Die Zeichnung nimmt in der deutschen Romantik eine Sonderstellung ein, wie sie ihr in diesem Ausmaß weder vorher noch später zugekommen ist. „Autonome“ Zeichnungen sind seit der Renaissance geläufig, doch zum ersten und bisher einzigen Male übernimmt die Zeichnung während der deutschen Romantik, vor allem im Kreise der Nazarener, die führende Rolle unter den bildenden Künsten. Einige der bedeutendsten Künstler dieser Zeit sind fast ausschließlich als Zeichner faßbar. Es sei nur an Horny, Fohr und Genelli erinnert. Ist auch der formale Ausgangspunkt des romantisch-nazarenischen Linearismus im Klassizismus von Flaxman, Thorwaldsen und Carstens zu suchen, so gewinnt der „scharfe Kontur“ in der Romantik eine moralische Qualität. Franz Pfaff schreibt noch in seiner Wiener Zeit am 6. Januar 1809: „Man wirft den Alten ihre Härte und Bestimmtheit in den Konturen vor, das ist ein Fehler, den ich sehr wünsche zu besitzen, was ist leichter, einen Körper zu zeichnen mit einer Kontur, die die Breite eines Haares nicht überschreiten darf oder mit einer, die zwei Finger breit ist und sich noch dazu in den Hintergrund verliert? Mich deucht, die Antwort gäbe sich von selbst“ (zitiert nach Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst, Marburg 1924, S. 270 f.). In seinem Aufsatz „Über die Frage, ob es nothwendig sey das Gefühl des Künstlers durch die Vernunft zu befestigen“ spricht Pfaff von der „unbefestigten Empfindung“ bei Rubens, die „von seiner Phantasie irre geführt“ sei (Lehr, a. a. O., S. 302). Obwohl von der Zeichnung hier nicht ausdrücklich die Rede ist, geben die folgenden Belege die Berechtigung, die Aussage auf den Kontur zu beziehen. Rückblickend schreibt Wilhelm von Schadow über die Bestrebungen der Lukasbrüder: „Was war denn eigentlich damals unser Verbrechen? Was haben wir gewollt, und was ist für uns daraus entstanden? Es war der Drang nach einem festen klaren Begriff, nach einem bestimmten, einzig richtigen Umriß der Form, im Gegensatz zu der schwankenden, nebelvollen und flauen Zeit. Der bequeme Indifferentismus hatte sich in der Kunst wie in allen übrigen Geistesrichtungen verbreitet. Ist es nicht der Drang nach einem scharfen Kontur, der uns auch außerhalb der Kunst in jeder anderen Beziehung geleitet hat?“ (Der moderne Vasari, Berlin 1854, S. 174) Wenn wenige Zeilen weiter der „scharfe Kontur“ mit dem „Drang nach Wahrheit“ gleichgesetzt wird, stoßen wir auf jene Grenzverwischung zwischen Kunst, Ethik und Religion, die für die von Wackenroder und Tieck geprägte Romantik so bezeichnend ist.

Aufschlußreiche Bemerkungen über die technische Handhabung der Zeichnung verdanken wir Ludwig Richter, der sich 1824 in Rom an die Nazarener anschloß. Über die von Passavant organisierte Accademia berichtet er u. a.: „Hier zeichnete man mit der größten Sorgfalt, mit unendlichem Fleiß und Strenge in der Auffassung der Individualität, so daß diese Zeichnungen oft kleine Kunstwerke wurden, an denen jeder seine Freude haben konnte; denn es war eben ein Stück schöner Natur!“ (Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von Erich Marx, Leipzig 1944, S. 164) Typisch für die besondere Situation der deutschen Maler ist die humorvolle Schilderung Richters über das

Zusammentreffen mit französischen Malern in Tivoli, die für ihre Studien „Riesenkasten“ und „ungeheure Quantitäten von Farbe, welche mit großen Borstpinseln halb fingerdick aufgezupft wurde“, benötigten. „Dagegen wir: da wurde – gerade umgekehrt – mehr gezeichnet als gemalt. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest, bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah. Wir verliebten uns in jeden Grashalm, in jeden zierlichen Zweig und wollten keinen ansprechenden Zug uns entgehen lassen. Luft- und Lichteffekte wurden eher gemieden als gesucht; kurz, ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben“ (Richter, a. a. O., S. 188; diese Stelle ist auch im Düsseldorfer Katalog zitiert). Über die Arbeitsweise Schnorrs von Carolsfeld, die für die meisten Nazarener typisch ist, notiert Richter: „Schnorr zeichnete diese Blätter (d. h. Landschaftszeichnungen) zuerst mit Bleistift sehr sorgfältig nach der Natur, umzog sie dann zu Hause mit der Feder – setzte dann die Figuren hinein und tuschte die meisten leicht und gewandt mit Sepia, wodurch das Ganze in Haltung kam“ (Richter, a. a. O., S. 233). Im Winter 1826/27 machten sich „die leisen Anfänge einer anderen Strömung bemerkbar, welche eine gewisse Einseitigkeit durchbrach, mit der man bisher vorzugsweise die Zeichnung, den Umriss, streng zu erfassen strebte, dagegen das Studium der Farbe, Stimmung und kräftigere Modellierung der Formen vernachlässigt hatte“. Mit dem Auftreten von Ernst Fries und Karl Rottmann in Rom „faßte man das eigentlich ‚Malerische‘ mehr ins Auge“ (Richter, a. a. O., S. 274 f.).

Wenn auch die nazarenische Tradition der Zeichnung bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts weiterlebte, trat die neue, von Richter als „malerisch“ definierte Auffassung mit zunehmender Bedeutung an ihre Seite. Sehr bezeichnend heißt es in Adalbert Stifters Äußerungen über die Landschaftsmalerei: „Durch Linien des Zeichenstiftes auf dem kleinen Papiere oder der kleinen Leinwand könne man nichts groß machen. Durch Verdeutlichung werden die Körper näher gerückt und verkleinert. Wenn überhaupt ein Fehler gegen die Genauigkeit gemacht werden müsse . . . so sei es besser, die Gegenstände großartiger und übersichtlicher zu geben, als in zu viele Merkmale zerstreut. Das erste sei das Künstlerische und Wirksamere“ (Der Nachsommer [veröffentlicht 1857], Bd. II, Kap. 1).

Hier ist deutlich die Ablösung der romantischen Theorie der Zeichnung markiert. Ihr Führungsanspruch innerhalb der bildenden Künste ist aufgegeben.

Es ist hilfreich, sich eine solche Folge von Zitaten, die man beliebig ergänzen könnte, in Erinnerung zu rufen, um die Zeichnungen mit der richtigen Einstellung zu sehen und zu beurteilen.

Den Schwerpunkt der Düsseldorfer Ausstellung bilden die Blätter aus der ersten Jahrhunderthälfte, und hier liegt wiederum das Hauptgewicht bei den Nazarenern. Im Folgenden soll keine Aufzählung geboten, sondern nur auf solche Blätter hingewiesen werden, die unsere Kenntnis von der Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts wesentlich bereichern oder bei denen der Katalog ergänzt werden kann.

Programmatische Bedeutung besitzt Friedrich Overbecks „Auferweckung des Lazarus“ von 1808 (Kat. Nr. 136, Abb. 4), eine ausschließlich durch den scharfen Kontur bestimmte Federzeichnung, die ganz den Vorstellungen der oben zitierten Quellen entspricht. Das Blatt, das noch vor der Gründung des Lukasbundes in Wien entstanden ist, befand sich später im Besitz von Joseph Wintergerst und wurde von diesem als Studienobjekt an die Düsseldorfer Akademiesammlung geschenkt. In solchen Fällen vermag die Provenienz Aufschluß über Bedeutung und Wirkung eines Blattes zu vermitteln.

Von den insgesamt vier ausgestellten Zeichnungen Overbecks sei ferner auf die Studie mit Wintergerst als Modell in Pforrs venezianischem Mantel vom Dezember 1811 hingewiesen (Kat. Nr. 138), die ein frühes Beispiel für die abendlichen Sitzungen der Lukasbrüder im Refektorium von S. Isidoro darstellt. Von der gleichen Sitzung haben sich eine Zeichnung von Cornelius in der Hamburger Kunsthalle und ein Blatt von Wilhelm von Schadow im Düsseldorfer „Malkasten“ erhalten.

Besonders eindrucksvoll ist eine Folge von Aktstudien Friedrich Oliviers (Kat. Nr. 127 – 132), die zum Teil bisher unter Friedrich Preller geführt wurden. Die Gleichheit der Handschrift bei diesen Blättern ist offensichtlich. Sie stammen von den Akademieabenden, die Passavant nach dem Vorbild der Lukasbrüder ins Leben gerufen hatte. Durch eine Zeichnung Schnorrs in der Hamburger Kunsthalle, die von der gleichen Sitzung stammt wie Kat. Nr. 127 und im Januar 1822 (im Düsseldorfer Katalog heißt es irrtümlich 1820) entstanden ist, wird dieses Blatt fest und die übrige Folge annähernd datiert. Die klare, mit dem spitzen Bleistift gezeichnete Umrißlinie ist das Kennzeichnende dieser Blätter (Kat. Nr. 131; Abb. 2).

Nicht überzeugend ist m. E. die Zuweisung von Kat. Nr. 133 an Olivier. In den faserigen Strichlagen der Schattenpartien und der mehr ins Detail gehenden Haarwiedergabe unterscheidet sich die Zeichnung von den anderen Aktstudien. – Das gleiche Modell saß für den in der Ausstellung anonym belassenen Jünglingsakt (Kat. Nr. 206, Abb. 13), der jedoch nicht unbedingt bei der gleichen Sitzung gezeichnet wurde. Wir kennen dieses Modell ferner aus einer 1818 datierten Zeichnung Fohrs im Städel in Frankfurt (Bernhard Dörries, *Zeichnungen der Frühromantik*, München 1950, Abb. S. 126; das Blatt muß vor dem 29. Juni, dem Todestag Fohrs, entstanden sein) und aus einer Kopfstudie Ramboux' im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Arthur von Schneider, *Deutsche Romantiker-Zeichnungen*, München 1944², Abb. 32). Alle diese Blätter dürften vor der Ankunft Oliviers in Rom (am 9. Dezember 1818) anzusetzen sein. Diese Frage ist insofern wichtig, als Irene Markowitz glaubt, aufgrund der Olivier zugeschriebenen Zeichnung Kat. Nr. 133 für die Noli-me-tangere-Zeichnung Ramboux' (Kat. Nr. 147) einen terminus post angeben zu können. Abgesehen von der fraglichen Zuschreibung und Datierung der Modellstudie ist der behauptete Zusammenhang der Kopfstudie Ramboux' in Darmstadt mit dem Magdalenenkopf der Noli-me-tangere-Zeichnung unzutreffend. Einerseits ist die Verwendung eines Jünglingskopfes für eine Magdalena unwahrscheinlich, andererseits zeichnet sich das Profil der Magdalena durch den gerade durchlaufenden Linienzug von Stirn und Nasenbein aus, den die Darmstädter Zeichnung nicht besitzt. Das einzige Kriterium für die Datierung bleibt der von Albert Ver-

beek (in: Festschrift für Herbert von Einem, Berlin 1965, S. 292 ff.) erkannte Zusammenhang mit dem Bild des Ostermorgens von Overbeck in Düsseldorf, das 1818 datiert werden kann. Doch auch hier genügt es, mit dem Karton Overbecks von 1817 zu rechnen.

Die Zeichnung Carl Philipp Fohrs (Kat. Nr. 46, Abb. 10) erweist sich als mit einer Gruppe von Zeichnungen aus dem Sommer 1816 zusammengehörig, der Ludwig Grote einen Kunstbrief gewidmet hat (Das Antlitz des Jugendbundes, Zeichnungen von Carl Philipp Fohr, Berlin o. J.). Über die Zeichnung Ludwig Sigismund Ruhls zu Fouquées „Undine“ (Kat. Nr. 171) hat sich neuerdings Paul Köster geäußert und ihre Datierung 1818/19 festsetzen können (Füsslis Undine. Mit einigen Bemerkungen zu den Undine-Zeichnungen von L. S. Ruhl, In: Schülerfestgabe für Herbert von Einem, Bonn 1965, S. 138 ff.). Köster weist die Zusammengehörigkeit mit zwei Blättern in Karlsruhe und einer Zeichnung in Mannheim nach, die bisher fälschlich als Illustration zu Tiecks „Melusine“ galt.

Die nazarenische Tradition der Deutschrömer fand ihre Fortsetzung in der 1819 erfolgten Neugründung der Düsseldorfer Akademie. Nachdem Cornelius bis 1826 die Direktion geführt, sich aber nur um seine Münchener Projekte gekümmert hatte (vgl. Kat. Nr. 27, 28), übernahm Wilhelm von Schadow bis 1859 die Leitung der Akademie und gab ihr das von den Gemeinschaftsidealen der Nazarener geprägte Gesicht. Das Hauptwerk der Düsseldorfer Schule, die Ausmalung der Apollinariskirche in Remagen, kommt in der Ausstellung leider nur in einer Studie Ernst Degers (Kat. Nr. 33) zu Wort.

Von den drei ausgestellten Zeichnungen Carl Friedrich Lessings (Kat. Nr. 95 – 97) ist das 1834/35 datierte Blatt „Kreuzritters Wacht“ (Abb. 37) in der einheitlichen Durchgestaltung von Figur und Landschaft am eindrucksvollsten. Mit Recht ist auf die anregende Bedeutung dieses Blattes für Alfred Rethels 1836 entstandenen „Greisen Knapen“ (Kat. Nr. 159) hingewiesen worden.

Einige reizvolle Arbeiten der Brüder Andreas und Oswald Achenbach (Kat. Nr. 1 – 6), vor allem die warme Farbigkeit des Aquarells „Leichenbegängnis in Palestrina“ (Kat. Nr. 5, Abb. 42), sowie Blätter Schirmers (hervorragend Kat. Nr. 182) und Caspar Scheurens (Kat. Nr. 178, 179) zeigen, daß die Düsseldorfer Malerschule auch in der späteren Generation keineswegs in solche Erstarrung geraten war, wie man ihr nachsagt. Ein seltsamer Außenseiter ist Theodor Mintrop (Kat. Nr. 110 – 113), der sich als Autodidakt an den Barockzeichnungen der Düsseldorfer Akademie geschult zu haben scheint.

Friedrich Preller und Bonaventura Genelli, beide in Rom von den Nazarenern beeinflußt, sind mit bisher fast unbekanntem Blättern in der Ausstellung vertreten. Wie ein Zeichen der Verehrung gegenüber den Lukasbrüdern wirkt Prellers 1830 datierte Zeichnung des Klosters S. Isidoro (Kat. Nr. 143; Abb. 4a). Die Zeichnung ist, wie das etwa gleichzeitige Bild von Johann Christian Reinhart in der Neuen Pinakothek in München (abg. bei Keith Andrews, *The Nazarenes*, Oxford 1964, pl. 15 a), von der Villa Malta aus aufgenommen. – Von den insgesamt 24 vorbereitenden Zeichnungen Prellers im Düsseldorfer Kupferstichkabinett für die 1872 veröffentlichte Odyssee mit den Holzschnittillustrationen sind zwei Blätter ausgestellt (Kat. Nr. 145, 146).

Genelli ist mit vier Blättern vorzüglich repräsentiert (Kat. Nr. 57 – 60). Die Walpurgisnacht-Illustration zu Faust I, 3962 f. (Abb. 4 b) ist im Aufbau offensichtlich von Cornelius' Rabensteindarstellung im Faustzyklus angeregt.

Zwei Zeichnungen Joseph von Führichs zeigen, wie sich unter dem Einfluß der Nazarenen der Stil eines Künstlers fast schlagartig ändern konnte. Die 1826 datierte Zeichnung aus der Josephsgeschichte (Kat. Nr. 53) knüpft in den Lavierungseffekten noch an die barocke Tradition an; das Blatt mit dem „Guten Hirten“ (Kat. Nr. 54), nach der 1827 erfolgten Übersiedlung nach Rom entstanden, ist dagegen ganz von nazarenischer Gesinnung bestimmt.

Die Dresdener Romantik ist mit zwei Blättern Caspar David Friedrichs hervorragend vertreten. Die 1799 datierte Landschaft (Kat. Nr. 48, Abb. 21) geht im Zeichenstil mit der etwa gleichzeitigen „Kalkbrennerei im Walde“ (Privatbesitz, abg. bei Kurt Karl Eberlein, C.D.F., Bielefeld und Leipzig 1940, Abb. 86) zusammen. Die 1809 entstandene Zeichnung eines „zweimastigen Schoners“ (Kat. Nr. 49; Abb. 1) gehört einer Gruppe von Schiffsstudien an, die bei einem Aufenthalt in Greifswald gezeichnet wurden und in den Hafenbildern der folgenden Jahre Verwendung fanden. Wenig qualitativ sind die beiden Arbeiten von Carl Gustav Carus (Kat. Nr. 23, 24, Abb. 23).

Zwei Entwürfe Julius Schnorrs von Carolsfeld (Kat. Nr. 185, 186, Abb. 35) zur Bilderbibel (1860) sind graphisch durch die Anlehnung an Dürers Holzschnitte charakterisiert.

Das Berliner Architekturbild ist durch Karl Blechens Aquarell „Gotische Kirchenruine“ (Kat. Nr. 18; Abb. 3) und eine Zeichnung Karl Friedrich Schinkels von 1834 (Kat. Nr. 180, Abb. 30), bei der es sich um einen Bühnenbildentwurf handeln könnte, in der Ausstellung gut repräsentiert. Die künstlerisch so wenig beachtete Architekturzeichnung des 19. Jahrhunderts wird durch zwei reizvolle Blätter Gottfried Sempers (Kat. Nr. 193, 194) zur Erinnerung gebracht.

Von den Zeichnungen der zweiten Jahrhunderthälfte hinterlassen die Blätter Trübners (Kat. Nr. 201, 202), Menzels (Kat. Nr. 106 – 109) und Marées' (Kat. Nr. 100 – 105, Abb. 48, 49) – mit Studien für die Bilder der Neuen Pinakothek in München – den stärksten Eindruck.

Abschließend sollen wenigstens kurz die Landschaftszeichnungen erwähnt werden, die als eigene Gattung während des ganzen Jahrhunderts gepflegt wurden und dem heutigen Betrachter am leichtesten zugänglich sind. Der Bogen spannt sich hier von Joseph Anton Koch über Johann Christoph Erhard, Ernst Fries, Johann Martin von Rohden, Carl Graeb bis zu Hans Thoma.

Die Düsseldorfer Ausstellung zeigt, welche Beachtung das leider lange vernachlässigte Kunstmuseum und sein Kupferstichkabinett verdienen. Man möchte hoffen, daß nach der nunmehr zweiten Übersichtsausstellung über die Bestände der graphischen Sammlung die Ausstellungsreihe fortgesetzt und ein Überblick auch über die anderen Abteilungen vermittelt wird. Daß durch die Sichtung des Materials anläßlich der Ausstellungen das Ziel eines wissenschaftlichen Kataloges näher rückt, ist dabei ein Gewinn, den man hoch veranschlagen darf.

Hanno-Walter Krufft