

Claudia Sedlarz

Bildende Nachahmung

Karl Philipp Moritz' Auseinandersetzung mit der Historienmalerei

Seine Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* schrieb Karl Philipp Moritz im Frühjahr 1788 in Rom.¹ Kurze Zeit darauf entstand der Aufsatz *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, ebenfalls noch in Rom. Dieser Hinweis auf den Entstehungsort ist wichtig. Der erste, der nachdrücklich darauf aufmerksam machte, war Johann Wolfgang von Goethe:

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung vorauszusetzen; nothwendig muß daher sein Vortrag dunkel scheinen und manchen unbefriediget lassen.²

Die *Bildende Nachahmung* ist mit ihren 52 Seiten im Originaldruck Moritz' umfangreichster ästhetischer Versuch und derjenige, über den am meisten geschrieben wurde.³ Die »Dunkelheit« des Textes führte zu immer neuen Deutungsversuchen und Interpretationen. Allerdings blieb in der vorwiegend literatur- und ideengeschichtlich orientierten Literatur zur *Bildenden Nachahmung* (und ebenso auch zu Moritz' anderen ästhetischen Schriften) ein wichtiger Aspekt weitgehend unberücksichtigt: der Einfluß, den die intensive Beschäftigung des Autors mit bildender Kunst und der Umgang mit bildenden Künstlern auf die Entstehung dieses Textes hatte und umgekehrt, wie er von zeitgenössischen Künstlern rezipiert und als Anregung aufgefaßt wurde.

Im folgenden werden einzelne Passagen des Textes in den Kontext zeitgenössischer Positionen der bildenden Kunst, insbesondere der Historienmalerei, gestellt und dabei Moritz' persönliche Beziehungen zur römischen Kunstwelt berücksichtigt, aus der er sein Wissen und seine Anregungen empfing.

1 Zur Entstehungszeit vgl. Menz 1968, S. 37–41.

2 Goethe, »*Über die bildende Nachahmung des Schönen*« von Carl Philipp Moritz (1789). In: Goethe, WA I. 47, Weimar 1896, S. 89 f.

3 Vgl. den Forschungsbericht von Costazza 1999, S. 35–45.

Historienmalerei und Historienmaler in Rom

Die Historienmalerei stand in der Hierarchie der Malereigattungen ganz oben, über der Genre- und Landschaftsmalerei, dem Porträt und dem Stillleben. Historienmaler zu werden, erforderte besondere Fähigkeiten und ein besonderes Studium. Dazu gehörte eine ausführliche Beschäftigung mit der Darstellung des menschlichen Körpers, die in der vorgeschriebenen akademischen Ausbildung durch das schrittweise voranschreitende Studium zunächst nach Gipsabgüssen einzelner Körperteile, dann nach ganzen Figuren und zuletzt nach dem lebenden Modell erlernt wurde. Darüber hinaus erfolgte eine Auseinandersetzung mit den großen Vorbildern und den darstellungswürdigen Themen aus dem christlichen und mythologischen Themenkreis und besonderen Ereignissen der Geschichte. Diese Auseinandersetzung fand zunächst auf der praktischen Ebene statt, nämlich durch das Kopieren der kanonischen Meisterwerke. Deswegen war es für angehende Historienmaler fast unabdingbar, einige Zeit in Rom zuzubringen, also an dem Ort, wo sich der größte Teil der Meisterwerke versammelt fand. Die Aufenthalte wurden durch Stipendien der Akademien oder der Landesfürsten finanziert. In Rom verbrachten die Künstler Tage und Wochen im Vatikan, um nach Raffael, Michelangelo und den Antiken im Museo Pio-Clementino zu kopieren.

Ein wichtiger Teil der Künftlerausbildung war die Einübung in einen besonderen sozialen Status. Dieser Status stand besonders in dem hier besprochenen Zeitraum der späten 1780er und frühen 1790er Jahre zur Diskussion, denn der gesellschaftliche Stellenwert von Bildender Kunst änderte sich rasch und wurde immer höher bewertet. Demzufolge bestand unter den Künstlern das starke Bedürfnis nach einem diskursiven Austausch über die Regeln der Kunst und die Rolle, die sie selbst in diesem Szenario einnahmen. Vor diesem Hintergrund sind die intensiven Gespräche zu sehen, die nächtelangen Diskussionen, der grenzenlose Lerneifer der Kunststudenten in Rom, wie sie aus dieser Zeit überliefert sind.

Die Gespräche drehten sich vor allem um ein neues Verständnis der Antike. Wiewohl die Beschäftigung mit dem Altertum immer zur Kunstausübung dazugehört hatte, wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine eigenständigere Beschäftigung der Künstler mit den Quellen propagiert, die sich gegen den akademischen Kanon und seine Vorgaben über Verhalten und Wissen des Künstlers richtete. Die konventionalisierten Begriffe, in denen bis dahin Kunstwerke beurteilt wurden und die von den Künstlern selbst und

den Laien im Gespräch vor den Kunstwerken durch »eine Art von Begriffs- und Normentraining« eingeübt wurden, wie Werner Busch es genannt hat,⁴ wurden zunehmend als einengend empfunden. In Frankreich entstand zuerst, gefördert durch die junge Gattung der Kunstkritik und ein leidenschaftlich an Kunst interessiertes Publikum, zu dem nicht zuletzt die Künstler selbst zählten, eine neue Vorstellung davon, was Historienmalerei sein könnte: nicht mehr aus einer tradierten Gattungshierarchie und tradierten Themen ihr Selbstverständnis beziehend, sondern – pointiert gesagt – daraus, ein Medium gesellschaftlichen Wandels zu sein.⁵ Das utopische Potential, das der Historie, insbesondere des klassischen Altertums, zugeschrieben wurde, übertrug sich auf die einzelnen Gemälde. Die Malerei veränderte ihr Dekor, Angemessenheit bedeutete nun vor allem, der Dignität der Epoche, nicht nur des dargestellten Themas gerecht zu werden. Dazu mußten die Künstler antikekundliches Wissen über Gebäudeformen, Geräte und Gewänder sammeln und in ihre Entwürfe miteinbeziehen können. Wichtig blieb freilich die Auswahl geeigneter Stoffe für die Darstellung und die Wahl der zu malenden Szene, die den Moment mit dem größten Ausdruckswert zeigen sollte. Hier eben mußte eine Kenntnis der Quellentexte vorhanden sein und gleichzeitig Imaginationskraft sowie die Fähigkeit, die großen Emotionen der dargestellten Helden auch nachvollziehen zu können. Letzteres bestimmte das Profil der idealen Künstlerpersönlichkeit, die nicht nur begabt und gebildet sein, sondern im besten Fall selbst heldenhafte Eigenschaften besitzen sollte. Wenn Tom Holert über die französischen Künstler im hier behandelten Zeitraum schreibt, das »être philosophe« wäre zum »habituellen Charakteristikum des revolutionären Künstlers« geworden,⁶ dann ist dem hinzuzufügen, daß gerade unter den um 1790 in Rom lebenden Künstlern eine bestimmte heroische Tugendhaftigkeit gepflegt wurde, die sich vor allem in angestrengtem Arbeitseifer kundtat.⁷

Während Moritz' Aufenthalt in Rom verstarben auf tragische Weise zwei Historienmaler, die als hochbegabt galten, nämlich der Pariser Jean-Charles Drouais und August Kirsch aus Dresden. Beide opferten ihre Gesundheit

4 Busch 1988, S. 147.

5 Zur Kunstkritik und ihrer erzieherischen Funktion vgl. Dresdner 2001 und Germer/Kohle 1991.

6 Holert 1997, S. 116 f.

7 Zum üblichen Tagesprogramm eines römischen Kunststudenten vgl. etwa Puhlmann 1979, Brief vom 5. April 1775, hier S. 34 f. oder Tischbein 1861, Bd. 1, S. 182–193.

dem Kunsteifer, indem sie Tag und Nacht an ihren Gemälden arbeiteten. Sie starben kurz nacheinander: Kirsch im September 1786, Drouais im Februar 1787; beide waren Anfang 20. Diese Todesfälle trugen zur Aufwertung des Künstlerstatus im Sinne einer Heroisierung bei. In der von Moritz und Aloys Hirt herausgegebenen Zeitschrift *Italien und Deutschland* wurden Nachrufe auf beide Künstler veröffentlicht, in denen ihre früh entdeckte Begabung, ihr unermüdlicher Fleiß und ihre Gelehrsamkeit – beide lasen klassische Autoren im Original – hervorgehoben werden.⁸

Drouais' Tod fiel genau in die Zeit, in der Moritz an der *Bildenden Nachahmung* arbeitete. Er war der Lieblingsschüler von Jacques-Louis David und hatte in wenigen Jahren ein Œuvre geschaffen, das über das Werk seines Lehrers hinaus der Historienmalerei neue Impulse gab.⁹ Man kann davon ausgehen, daß Moritz wie alle Kunstinteressierten in Rom Drouais' Atelier besucht hat, als dort nach seinem Tod die hinterlassenen Gemälde und Entwürfe ausgestellt wurden.¹⁰ Auf Kirschs Begräbnis hatte Moritz eine Rede gehalten.¹¹ Daß ein persönlicher Kontakt zu Drouais bestanden hat, ist nicht unwahrscheinlich. Mehrere der Künstler, mit denen Moritz in Rom engen Umgang hatte, hatten David und Drouais persönlich gekannt: Friedrich Rehberg (1758–1835), den Moritz bereits aus seiner Hannoveraner Schulzeit kannte, hatte als Schüler von Mengs während seines ersten Romaufenthalts Kontakte zum Kreis der französischen Stipendiaten, darunter zu Jacques-Louis David.¹² Auch als Rehberg 1787 nach Rom zurückkam, um im Auftrag der Berliner Akademie der Künste

8 Vgl. den anonym publizierten, Aloys Hirt zugeschriebenen Beitrag *Leben eines jungen Mahlers Germain-Jean Drouais*, in IuD 1, 1789, S. 5–32. In der Einleitung zu seinem Artikel bemerkt der Autor, er habe den Künstler gekannt: »Von den Studien, und fertigen Gemälden, die er seit seinem Aufenthalt in Rom machte, können wir als Augenzeugen reden« (S. 3). Vgl. Tausch 2004, S. 86 f. und zu Kirsch: *Einige Lebensumstände eines jungen Malers*, Aug. Kirsch, in: IuD 1, 1789, S. 45–54.

9 Zu Drouais' Leben und Werk und seinem Verhältnis zu David s. ausführlich Crow 1995 und zuvor Regis Michel in Kat. Rennes (1985), S. 13–23.

10 Vgl. Goethes Bericht vom 22. Februar 1787, in: Goethe, *Italiänische Reise*, WA I.52, S. 276.

11 Meier 1993.

12 Rehberg hatte von 1777 bis 1779 bei Mengs studiert. Davids erster Romaufenthalt dauerte von 1775 bis 1781. 1784 kam er zu einem erneuten Aufenthalt zurück, er brachte Drouais mit, der das Romstipendium der Pariser Akademie erhalten hatte. Rehbergs Auseinandersetzung mit seinem Œuvre hat sich unter anderem in der Darstellung eines *Belisarius* (Davids Gemälde von 1781) niedergeschlagen, das 1790 der Berliner Akademie eingesendet und 1791 dort ausgestellt wurde.

die Betreuung der Stipendiaten eben dieser Akademie zu übernehmen, pflegte er seine Kontakte zur französischen Académie de Rome und ließ seine Schützlinge am dortigen Unterricht teilnehmen.¹³

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, der mit Goethe und den angehenden Historienmalern Friedrich Bury (1763–1823) und Johann Georg Schütz (1755–1813) am Corso wohnte, wo sie oft von Moritz besucht wurden, hatte besonders gute Beziehungen zu den Franzosen.¹⁴ Jacques-Louis David hatte ihm, als er 1786 Rom verließ, seinen Lieblingsschüler Drouais anvertraut. So jedenfalls berichtet Tischbein in seiner Autobiographie: »Bei seiner Abreise nach Paris übertrug mir David für diesen seinen geliebten Schüler als Vater zu sorgen.«¹⁵ Es ist bisher noch zu wenig erforscht, wie eng die Kontakte zwischen den in Rom studierenden Künstlern verschiedener Nationen wirklich waren und wie die Kommunikationsströme auch innerhalb der nationalen Gemeinschaften genau verliefen. Sicher ist jedoch, daß nach der Ausstellung von Davids *Schwur der Horatier*, die im Sommer 1785 in seinem Atelier in der Via Babuino stattfand,¹⁶ der Tod von Drouais und die nachfolgende Ausstellung seiner Werke das aufsehenerregendste Ereignis in der römischen Kunstwelt war. An Davids und Drouais' Gemälden beeindruckte die Wahl ihrer Bildthemen und die Präsentation in einem an Poussin geschulten nüchternen Stil und klaren Aufbau, vor allem aber das zurückgehaltene männliche Pathos ihrer Heldenfiguren, das als Projektion ihrer eigenen Persönlichkeit erscheinen konnte.

Als Drouais starb und Moritz an seiner Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* arbeitete, hatte er sich längst den Ruf eines Ratgebers der Künstler in Rom erworben. Im Verlauf der anderthalb Jahre seiner

13 Vgl. Rehbergs Brief an den Kurator der Berliner Akademie Friedrich Anton von Heinitz, Rom, den 10. November 1787: »Wir [die Stipendiaten der Berliner Akademie] werden deshalb Ew. Exzellenz Vorschrift gemäß in der Französischen Akademie nach dem Leben zeichnen.« (GStA I. HA, Rep. 76 alt, Abt. III, Nr. 19, hier: fol 29v)

14 Zum Leben Tischbeins in Rom und seinem Verhältnis zu Goethe vgl. Noack 1904 und Maisak 1987; zum Austausch zwischen französischen und deutschen Künstlern in Rom besonders Mildenerger 1994.

15 Tischbein 1861, Bd. 2, S. 56.

16 Die Datierung des Gemäldes 1784 bezieht sich auf die eigenhändige Inschrift Davids, mit der er den Ursprung des Gemäldes kennzeichnete: »L David/faciebat/Romanae/Anno MDCCLXXXIV«. Ende Juli 1785 wurde der eben vollendete »Serment des Horaces, entre les mains de leur père« ausgestellt, bevor das Gemälde zum Pariser Salon verschickt wurde. David verließ Rom im August 1785. Zur Atelierausstellung vgl. Tischbein 1861, Bd. 2, S. 57.

Anwesenheit in Italien hatte er sich von großer Unsicherheit im Urteil über Kunstwerke zu einem tiefen Verständnis kunstimmanenter Probleme durchgearbeitet. Dazu gehörte vor allem die Beschäftigung mit der vornehmsten Gattung der Malerei, die präzise neue ästhetische und gesellschaftliche Ideale manifestieren konnte.¹⁷

Conrad Gessner, übrigens ein enger Freund des verstorbenen Kirsch sowie zeitweise Ateliergenosse von Drouais,¹⁸ berichtet in einem Brief an seinen Vater Salomon im Oktober 1787, daß Moritz an einer Künstlerwanderung durch die Albaner Berge beteiligt war:

Professor Moriz ist mit von der Gesellschaft, und beschreibt mit der Feder oft sehr glücklich, was wir mit dem Crayon oder Pinsel hinwerfen. Seine Kenntniß alt römischer Geschichte und Litteratur macht ihn zur Seele unserer Gesellschaft; häufig liest er uns auf Ort und Stelle etwas aus der Geschichte der classischen Vorwelt, oder aus einem Dichter die Beschreibung der Gegenden vor, die wir durchwandern. [...] wir [durchzogen] die Ebene, wo die Horatier und Curatier im Zweykampf das Schicksal ihrer Vaterstädte entschieden hatten [...]¹⁹

Und Friedrich Rehberg empfiehlt Moritz mit lobenden Worten an den Kurator der Berliner Akademie:

Er weiß seine gründlichen Kenntniße im Umgange den Künstlern auf eine sehr einleuchtende und leichte Art mitzutheilen, und da er einen sehr hohen Begriff von dem Wehrte der Künste hat, feuern seine Ideen an die Künste um ihrer eignen Vortrefflichkeit willen zu lieben, daher man denn schwerlich einen Gelehrten finden würde, der geschickter dazu wäre die Künstler in Verbindung mit den Wissenschaften zu setzen.²⁰

17 Vgl. auch die Kunstbeschreibungen in den *Reisen eines Deutschen in Italien*, insbesondere die der Fresken Raffaels in den Stanzen, die außer den Gemälden Poussins die wichtigsten Vorbilder für die neoklassizistische Historienmalerei waren.

18 Gessner wohnte mit dem französischen Historienmaler Sablet zusammen. Er schreibt: »Ein junger lebenswürdiger Franzose, ein Historienmahler, Drouet, arbeitet in unserm Atelier [!]; [...] Abends findet sich eine halbe Academie geschickter Künstler bey uns zusammen, und da wird dann über Kunst geplaudert, und gelebt wie im Himmel.« (Gessner 1801, S. 235)

19 Gessner 1801, S. 266, Brief vom 27. Oktober 1787. Moritz beschreibt zwar unter dem Datum 12. März 1788 in den RDI, Werke 2, S. 756–768 diese »Reise nach Cora« ausführlich, erwähnt allerdings nicht, daß sie mit einer größeren Gruppe unternommen wurde, sondern spricht nur von einem einzigen Begleiter, dem Architekten Johann August Arens (1757–1806).

20 GStA, I. HA, Rep. 76 alt, Abt. III; Nr. 19, fol. 41.

Stil und Aufbau der *Bildenden Nachahmung*

Moritz' *Bildende Nachahmung* ist in einem hohen Stil geschrieben, das Pathos des Sprechens nimmt gegen Ende immer mehr zu. Es ist nicht nur diese Emphase, die den Text von aufklärerischen, üblicherweise streng systematisch aufgebauten Abhandlungen abhebt. Ein weiteres Merkmal des Textes ist seine sozusagen verheimlichte Gliederung. Im Druck erscheinen weder Zwischenüberschriften noch sonstige gliedernde Merkmale. Dennoch lassen sich drei Teile ausmachen; ihre Inhalte klar zu benennen, gehört aber zu den Schwierigkeiten, die die *Bildende Nachahmung* seit jeher den Interpreten verursacht hat. Deskriptiv vorgehend läßt sich feststellen, daß es im ersten Teil um Begriffsdefinitionen des Guten, Nützlichen, Edlen und Schönen geht, die Moritz über zwanzig Seiten hinweg in immer neue Beziehung zueinander setzt; der zweite Teil enthält wiederum definitorische Festlegungen der verschiedenen Vermögen Tatkraft, Denkkraft, Einbildungskraft, Bildungskraft im Umgang mit dem Schönen; ein dritter Teil beschäftigt sich damit, wie aus Bilden und Zerstören das Schöne hervorgeht.

In seinen ausführlichen Studien zur *Bildenden Nachahmung* hat Alessandro Costazza reiches ideengeschichtliches Material zusammengetragen und Traditionen benannt, die in Moritz' Essay synthetisiert werden.²¹ Es ist Costazzas zentrale These, daß Moritz damit eine Theorie des Tragischen liefere. Dies möchte ich um den Hinweis ergänzen, daß Moritz' Anstoß, den Umgang mit dem Tragischen zu thematisieren, aus der Beschäftigung mit der zeitgenössischen Historienmalerei erwuchs. Daß dies bisher nicht gesehen wurde, geht auf ein weit verbreitetes Mißverständnis über die Kunstproduktion des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurück. Die Werke des Klassizismus werden allzu oft einseitig als idealisierte Schönheitsbilder vorgestellt, obwohl Robert Rosenblum in seinem grundlegenden Werk zu dieser Epoche schon Ende der 1960er Jahre Begriffe wie »Neoclassical Horrific« und »Neoclassical Stoic« in Umlauf gebracht hat:

But in actual fact, Winckelmann's romantic image of a remote Greek art instilled with Mediterranean harmony and serenity was only one of many possible visions of antiquity. This »noble simplicity and quiet grandeur« were as abundantly contradicted in Neoclassical art as in classical art itself – indeed, even more so.²²

21 Costazza 1996 und 1999.

22 Rosenblum 1967, S. 10.

Ohne eine Kenntnisnahme dieses kunsthistorischen Hintergrundes bleibt der Blick auf Moritz' ästhetische Schriften unvollständig, und insbesondere seine beiden römischen kunsttheoretischen Schriften können ohne diesen Kontext nicht angemessen interpretiert werden. Daß das Tragische und darüber hinausgehend das Gewaltsame darin eine so prominente Rolle spielen, läßt sich leichter erklären, wenn man sich vergegenwärtigt, mit welchen Themen die Historienmalerei der Zeit beschäftigt war. Wenn etwa argumentiert wird, »die zeitgenössische Ästhetik« entwerfe »schöne Kunst als Darstellung schöner Körper«, von der Moritz sich mit seiner Einführung verstümmelter Körper im *Signatur*-Aufsatz radikal abhebe,²³ dann wird ein ganzer Themenkomplex der Kunsttheorie des späten 18. Jahrhunderts übersehen, eben genau die Beschäftigung mit dem Tragischen und dem Schmerz als Gegenständen künstlerischer Darstellung.²⁴

Wenn man aber davon ausgeht, daß Moritz beim Abfassen seiner Abhandlung spezifische Probleme der Historienmalerei und ihre Diskussion unter den in Rom ansässigen Künstlern berücksichtigte, dann erklärt sich die Thematik des ersten Abschnittes der *Bildenden Nachahmung* besser, wenn man ihn als Auseinandersetzung mit der Problematik der Themenwahl und –behandlung in der bildenden Kunst deutet, vor allem mit dem Exemplum Virtutis als Gegenstand der Historienmalerei. Der zweite Teil der *Bildenden Nachahmung* über die Fähigkeiten, die ein Künstler besitzen sollte, läßt sich durchaus in Anlehnung an die Doktrin über die Gattungshierarchie in der Malerei und daraus resultierende Abstufungen der künstlerischen Anforderungen lesen. Im letzten Teil seines Aufsatzes beschäftigt sich Moritz mit der Geschichte als Gegenstand der Kunst, jedoch auch umgekehrt damit, daß Geschichte als solche ein ästhetischer Gegenstand ist. Auch hier läßt sich belegen, daß ähnliche Gedanken von den Künstlern in seinem unmittelbaren römischen Umfeld diskutiert wurden. Moritz' Argumentation ist jedoch wesentlich weitreichender und komplexer als die doktrinäre Kunsttheorie der Zeit. Die *Bildende Nachahmung* läßt sich deshalb nicht allein auf eine Theorie der Historienmalerei

23 Krüger-Fürhoff 2000, S. 96.

24 Dagegen weist Martin Dönike in seiner Dissertation darauf hin, daß »das ›Gewaltsame‹ nicht etwa ein Hemmnis, sondern genau genommen der Motor ist, der die Theoriebildung des Weimarer Klassizismus antreibt. Nicht das Schöne, sondern das ›Gewaltsame‹ stellt die große Herausforderung für die klassizistische Kunsttheorie dar, die neue Antworten auf die alte Frage nach der Vermittelbarkeit von Schönheit und Ausdruck zu finden hatte.« (Dönike 2002, S. 7)

deuten, sondern bezieht allgemeinere Fragestellungen mit ein. Die folgenden Hinweise sind insofern als Ergänzung zur bereits von der Forschung erarbeiteten ideengeschichtlichen Einbettung des Textes zu lesen.

Exempla Virtutis

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhundert wurde das Exemplum Virtutis der bevorzugte Bildgegenstand einer heroisierten Historienmalerei.²⁵ In den Gemälden Jacques-Louis Davids und seiner Schüler, z. B. in Davids *Schwur der Horatier* von 1784/85 und *Liktoren bringen die Leichen von Brutus' Söhnen* von 1789, interessierte eine ganz bestimmte Sorte stoischer Tugend, nämlich die Unterordnung familiärer, »femininer« Emotionen unter patriotische, »männliche« Motive einer Pflichterfüllung im Sinne der Res Publica.²⁶ Die dargestellten Szenen stammen aus der römischen Geschichte, wie sie von Livius und Plutarch erzählt wurde, und sie handeln häufig von Mord, Krieg und Vergewaltigung.²⁷

Das Exemplum Virtutis im herkömmlichen Sinn fordert zur Nachahmung auf, aber nicht zur Nachahmung der spezifisch heroischen Tat, sondern der stoischen Haltung, die der Tat zugrunde lag. Die Tugend besteht jeweils in grenzüberschreitendem Mut, der Schmerz, Lebensgefahr und manchmal auch ehrwürdige Sitte in einer extremen Situation zugunsten eines höheren Ziels mißachtet.

In dem zweiten in Rom verfaßten ästhetischen Aufsatz *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* nennt Moritz am Anfang mehrere Szenen, die genau jener »Davidschen« Gattung stoischer Tugendexempel zugerechnet werden können.²⁸ Ebensovienig wie im Text der *Bildenden Nachahmung* stellt

25 Vgl. dazu Rosenblum 1967, S. 50–106 und Kirchner 1990.

26 Eine solche geschlechtsspezifische Deutung besonders bei Crow 1995.

27 Vgl. Sprigath 1969, Dönike 2002. Zur deutschen Historienmalerei der Zeit vgl. Czymmek 1987.

28 *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, Werke 2, S. 992 f.: Während die grausame Geschichte der Philomele, mit der Moritz den Essay einleitet, in der Malerei selten dargestellt wurde (Quelle: Ovid, Met. VI 657–676, vgl. Pigler 1974, II, S. 239), sind die im folgenden aufgeführten tragischen Handlungen der Lucretia, die sich in Gegenwart ihres Mannes L. Tarquinius Collatinus, ihres Vaters Spurius Lucretius und ihres Vergewaltigers L. Junius Brutus ersticht (Quellen: Ovid, Fasti II, 835–852; Livius I, 58; Val. Max. VI, 1,

Moritz einen expliziten Bezug zur Historienmalerei her, gerade die Nennung der gattungstypischen Szenen ist aber ein deutlicher Hinweis darauf, daß er ganz spezifisch diese Kunstform im Blick hat.

In der Einleitung von Moritz' Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wird von vornherein der Aspekt der künstlerischen Nachahmung mit demjenigen der Tugendimitatio verschränkt und damit das Exemplum Virtutis als modernes Bildsujet problematisiert. Moritz beginnt mit dem Beispiel des Schauspielers, der den Sokrates nachahmt, wobei es weder um die Wiederholung seiner äußeren Erscheinung, noch ein dauerhaftes Nachstreben insgesamt tugendhaften Benehmens geht, sondern um die momentane Erfassung der Individualität des Sokrates. Moritz steckt damit das Thema des Aufsatzes ab: es geht ihm nicht um zeichnerisch genaue Nachahmung im Sinne der Mimesis bzw. dessen, was Goethe in dem kunsttheoretischen Aufsatz, der ebenfalls unmittelbar auf römische Diskussionen zurückgeht, »einfache Nachahmung der Natur« genannt hat;²⁹ es geht auch nicht um den moralischen Nutzen eines Kunstwerks, das ein Tugendexempel zum Gegenstand hat. Vielmehr geht es um die Analogie zwischen künstlerischer Produktion und hohen menschlichen Handlungen.

Wie die oben genannten Sujets war auch die Darstellung des Todes des Sokrates ein beliebtes Thema der Historienmaler, und sicherlich nicht zufällig ergibt sich wieder ein direkter Verweis auf David, der sein Gemälde dieses Themas 1787 dem Pariser Salon einreichte.³⁰ David stellte Sokrates' Sterben nach dem Trunk aus dem Schierlingsbecher als ein Beispiel heldenhaft-weiser Gelassenheit angesichts des nahen Todes dar (Abb. 1).

Die von Moritz zitierte Komödie des Aristophanes *Die Wolken* ist eine Parodie auf Sokrates, die in kritischer Absicht verfaßt wurde und die Sokrates' Tauglichkeit als Tugendvorbild sehr in Frage stellt.³¹ Doch das ist nicht der Grund, warum Moritz das Stück zitiert. Vielmehr kann er auf diese Weise

vgl. Pigler 1974, II, S. 407 f.) und der Virginia, die von ihrem Vater erdolcht wird, um sie der Gewalttätigkeit des Decemviri Appius Claudius zu entziehen (nach Livius III, 48, vgl. Pigler 1974, II, S. 440 f.) klassische Gegenstände der Historienmalerei.

29 Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur; Manier; Stil*, in: WA I.47, 77–83. Goethe ordnet die Nachahmungsarten den Gattungen zu; die »einfache Nachahmung der Natur« sei nur dem Stilleben angemessen.

30 Vgl. Oberreuter-Kronabel 1990.

31 Das Stück, in dem Sokrates als Verderber der athenischen Jugend dargestellt wird, wurde 423 v. Chr., also noch zu Sokrates' Lebzeiten, uraufgeführt.

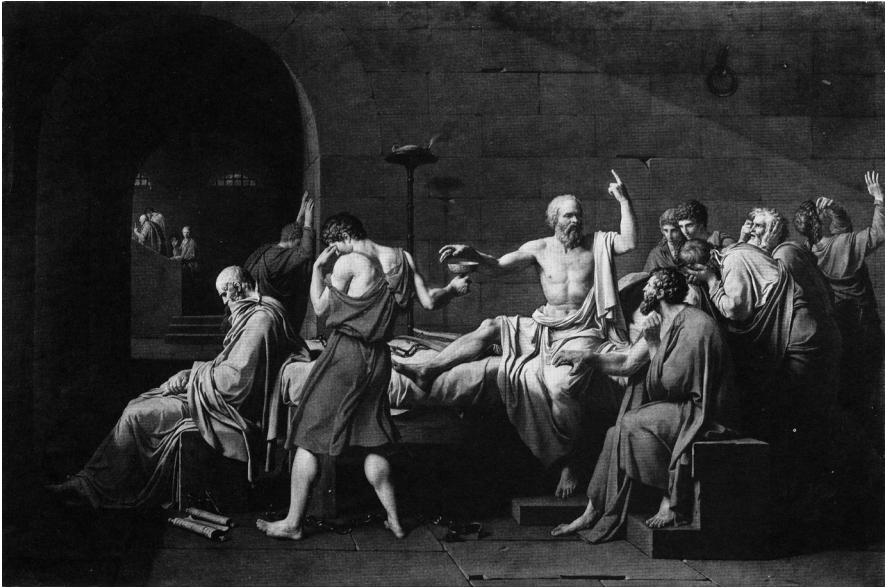


Abb. 1. Jacques-Louis David: *Der Tod des Sokrates*, 1787, Öl, 129,5 x 196,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. Nach Crow 1995, S. 96 Abb. 72

den Rekurs auf das neueste Gemälde des prominenten Malers David mit dem Überblick auf verschiedene Arten der Nachahmung verbinden. Die Leistungen des Historienmalers und des Schauspielers gleichen sich darin, daß beide befähigt sein müssen, durch Imitation und Imagination textliche Vorgaben zu visualisieren. Hier ist anzumerken, daß – vor allem in der Debatte über den Ausdruck – die Theorie der Historienmalerei sich in dieser Zeit auf das engste mit der Theatertheorie berührt.⁵²

Bevor Moritz auf das Thema der einführenden Nachahmung wieder zurückkommt, führt er über mehrere Seiten eine Begriffsdefinition des Guten, Schönen, Nützlichen und Edlen und der jeweils entgegengesetzten Eigenschaften durch. Diese seltsam in sich kreisende Kette von Definitionen wird durch die Einführung eines weiteren Tugendexempels unterbrochen, nämlich das des Mutius Scävola.⁵³ Die Figur des Mutius verkörpert genau die Tugenden, die

⁵² Vgl. dazu die Ausführungen von Fried 1980 in bezug auf Diderot und allgemein Kirchner 1991.

⁵³ Dieser Abschnitt aus der BNS wurde noch einmal selbständig veröffentlicht als *Mutius Scävola* in GL, S. 235–239.

in der protorevolutionären Historienmalerei mit Vorliebe dargestellt werden: Stoizismus, Verachtung körperlicher und seelischer Schmerzen, Vaterlandsliebe und Heldenhaftigkeit.³⁴ Seine Tat wurde schon in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts zu einer Art Chiffre für das Exemplum Virtutis überhaupt. Es war eine emblematische Abbeviatur des Geschehens möglich, das sich auf eine Abbildung der Hand im Feuer reduzieren ließ. Insofern war das Sujet im Sinne des narrativen Anspruchs der Historienmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts etwas zu kanonisch und zu allegorisch, um als moderner Bildgegenstand zu gelten. Moritz gewinnt aber dieser emblematischen Verfestigung eine neue Interpretation ab: er bestimmt nämlich als das Wertvollste der Tat, daß sie »um dieser Tat selbst willen«³⁵ unternommen wurde, und nicht, weil ein Pflichtkodex sie vorgeschrieben hätte. Anders gesagt, stellt er sie als eine autonome kreative Leistung, als gänzlich originell dar. Damit zieht Moritz ein weiteres Mal die Parallele zwischen Heldentat und künstlerischem Akt, dem es im Sinne des Autonomiepostulats nicht um einen moralischen Nutzen gehen soll. Vielmehr wird die edle Tat mit der Hervorbringung des Schönen gleich gesetzt. Im Umkehrschluß heißt das: die Hervorbringung des Schönen wiegt soviel wie eine edle, heroische Tat. Diese in den Beispielen erst angedeutete These ist dennoch die Kernaussage des ersten Teils der *Bildenden Nachahmung*, die am Ende der Abhandlung weiter ausgeführt wird.

Die Fähigkeiten des Historienmalers

Bezogen auf das Exemplum Virtutis als Bildgegenstand bedeutet die Gleichsetzung von Heldentat und Hervorbringung des Schönen eine gewisse Tautologisierung. Der Historienmaler oder auch der dramatische Dichter vollbringt gewissermaßen eine edle Tat, indem er eine edle Tat bildend nachahmt. Wenn Moritz schreibt, der »edle Stil« in Kunstwerken bezeichne zugleich »eine innre Seelenwürde des hervorbringenden Genies«,³⁶ macht er allerdings deutlich, daß nicht jeder Künstler diese Stufe erreichen kann.

34 Als der Etruskerkönig Porsenna Rom belagerte, wurde Mutius bei einem Mordanschlag auf diesen gefangengenommen. Im Verhör streckte er zum Beweis seiner Furchtlosigkeit seine rechte Hand in das brennende Altarfeuer. Er erreichte dadurch den Abbruch der Belagerung (s. Livius II, 12; vgl. Pigler 1974, II, S. 410-412).

35 BNS, Werke 2, S. 963.

36 Ebd., S. 961.

Auch die pragmatischer ausgerichtete zeitgenössische Kunsttheorie verlangte vom Historienmaler ganz besondere Fähigkeiten, und auch für sie war das Exemplum Virtutis nicht so sehr aufgrund seiner moralischen Implikationen interessant, sondern weil es die Darstellung großer Emotionen erforderte.³⁷ So schreibt Johann Georg Sulzer in seinem Artikel über Historienmalerei:

Diese Gattung unterscheidet sich von allen andern dadurch, daß sie denkende Wesen in Handlungen, in Leidenschaften und überhaupt in sittlichen oder leidenschaftlichen Umständen abbildet, in der Absicht uns sowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu schildern.³⁸

Der erste Platz in der Gattungshierarchie ergab sich somit für die Historienmalerei nicht nur aufgrund ihrer repräsentativen Leistungen in der Darstellung hoher Gegenstände, sondern auch aus den Anforderungen, die sie an die Künstler stellte. Nach der Auswahl des Themas, dessen Bestimmung hohe Bildung voraussetzte, und der Wahl der darzustellenden Szene, mußte dem Akt der bildnerischen Nachahmung ein Akt reflexiven Nachfühlens vorangehen. Je besser der Künstler die heroische Geschichte ganz durchdringen konnte, desto deutlicher konnte er sie dem Publikum darstellen und es zum Nachempfinden anregen:

Nachdem der Inhalt, die Scene, die Personen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtigt sind, hat nun der Künstler an das Wesentliche, nämlich den wahren Ausdruck der Sachen zu denken, um dessentwillen alles andre veranstaltet worden. Da muß er vor allen Dingen sich selbst erforschen, was er in seiner Geschichte fühlt, was ihn an den Personen, die er in der Phantasie schon vor sich sieht, rühret: und dieses muß er uns so lebhaft vorstellen können, daß wir in dieselben Empfindungen gerathen, die er in sich wahrnimmt.³⁹

Die Fähigkeit, die zu diesem Akt der Imagination und der Umsetzung in ein Gemälde nötig war, wurde von der Kunstliteratur sehr hoch eingeschätzt:

Gewiß ist jeder Mahler, der einen sichtbaren Gegenstand vollkommen nachahmt, ein vortreflicher Mahler, aber der, welcher die am schwersten darzustellenden Ge-

37 Sulzer schreibt zwar in seinem Artikel *Historie. (Historisches Gemählde)*: »So muß das historische Gemählde [...] der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben« (Sulzer 1792, Bd. 2, S. 623). Aber er kommt auf diese Forderung nicht mehr zurück und setzt den Akzent mehr auf den Ausdruck der Gemälde, der Rührung und Mitgefühl erzeugen soll. Da Moritz sich in vielen seiner in den RDI geäußerten Kunsturteile auf Sulzer stützt, muß davon ausgegangen werden, daß er sich, wahrscheinlich in Rom, mit Sulzers Kunstlexikon ausführlich beschäftigt hat.

38 Sulzer 1792, Bd. 2, Artikel *Historie. (Historisches Gemählde)*, S. 622.

39 Ebd., S. 627.

genstände mit gutem Erfolge nachahmt, muß die größten Talente besitzen. Und wie viel müssen nicht in der That diejenigen davon in sich vereinigen, welche das unternehmen, was die Geschichte aller Zeiten, die Religionen aller Jahrhunderte, die Schimären aller Länder, und die Produkte aller bekannten Genies hervorgebracht und geheiligt haben, da sie so zusagen die Leidenschaften, die Handlungen, die Bewegungen, die Schönheiten, die Laster und die Tugenden erschöpfen. Der Historienmahler befaßt auf einmal alle Formen der Natur, alle ihre Wirkungen, und alle die Gemüthsbewegungen, welche der Mensch erfahren kann.⁴⁰

Die Nähe zu den Ausführungen Moritz' muß nicht eigens nachgewiesen werden. Das schöpferische Vermögen, das in der *Bildenden Nachahmung* »Tatkraft« genannt wird, ist genau jene Fähigkeit, über die der Historienmaler in besonderem Maße verfügen muß. Moritz definiert Tatkraft als das spezifische Talent, in die Verhältnisse einer Sache, d. h. einer Handlung oder Personenkonstellation, ganz eindringen und sie nicht nur erkennen, sondern sogleich auch in den richtigen Bedeutungsproportionen wiedergeben zu können.

Die höchste Ausprägung dieses Talents findet Moritz in Michelangelo. In den *Reisen eines Deutschen in Italien* beschreibt er das Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle und identifiziert die Figur des Schöpfergottes mit dem Künstler.⁴¹ Während Sulzer unter den zeitgenössischen Malern Johann Heinrich Füssli als einen bezeichnet, »in welchem der Geist des Michel Angelo zu wohnen scheint«,⁴² kam in Rom dem jungverstorbenen Drouais eine vergleichbare Bewunderung entgegen. Auch er besaß die feurigen Eigenschaften, mit denen nach Moritz der vollkommene Künstler ausgestattet sein mußte:

Wem also von der Natur selbst, der Sinn für ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen, und das *Maß* des Schönen in Aug' und Seele gedrückt ward, der begnügt sich nicht, sie anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben, in ihrer geheimen Werkstatt sie belauschen, und mit lodender Flamm' im Busen bilden und schaffen, so wie sie: – Indem seine glühende Spähungskraft in das Innre der Wesen

40 Claude-Henri Watelet in: *Ästhetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, nach Watelet und Levesque*. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet von Karl Heinrich Heydenreich, 4 Bde., Leipzig 1795–1795, Bd. 2, Art. »Geschichte«. Zitiert nach Gaetgens/Fleckner 1996, S. 278 f.

41 RDI, Werke 2, S. 677: »Der rastlose Genius des Künstlers, der nicht in der müßigen Betrachtung des Hervorgebrachten, sondern in immer neuem Hervorbringen seinen höchsten Genuß und seine Befriedigung findet, hat sich hier selber in dem Bilde des Welt schöpfers dargestellt.«

42 Sulzer 1792, Bd. 2, S. 625.



Abb. 2. Jean-Germain Drouais: *Marius in Minturnae*, 1786, Öl, 271 x 365 cm, Paris, Musée du Louvre. Nach Crow 1995, S. 62 Abb. 42

dringt, bis auf den Quell der Schönheit selbst, [muß] die Realität [...] unter der Hand des bildenden Künstlers zur Erscheinung werden.⁴³

Das letzte vollendete Gemälde von Drouais, das in seinem Atelier besichtigt werden konnte, stellt den Feldherrn Marius in Minturnae dar. Marius vertreibt allein durch seine furchterregende Stimme und seinen »Flammenblick« einen Soldaten, der in sein Zimmer eindrang, um ihn zu töten (Abb. 2)⁴⁴. Die Dramatik des Gemäldes liegt in der deutlichen Darstellung der geballten abweisenden Kraft, die von Marius ausgeht und den Soldaten zurückweichen läßt.⁴⁵

⁴³ BNS, Werke 2, S. 969.

⁴⁴ Vgl. die Beschreibung in *IuD* 1, 1789, S. 10 f.

⁴⁵ Vgl. auch die begeisterte Beschreibung, die Friedrich Rehberg in seinem Turnusbericht aus Rom an die Akademie der Künste einsendet: »Es ist so viel Contrast in diesen beyden Figuren, so viel Geist in dem Kopfe des Marius, so viel Wahrheit, und Leben in dem Ausdrucke des Schreckens welches den Mörder überfällt, daß das Gemälde den größten Eindruck macht, um so mehr da es mit einer Kühnheit gemalt ist die schon eine lange Übung voraussetzt.« (*GStA*, I. HA, Rep. 76 alt, Abt. III; Nr. 19, fol. 34 f.)



Abb. 5. Jean-Germain Drouais: *Philoktet auf Lemnos*, 1788, Öl, 225 x 173,5 cm, Chartres, Musée des Beaux-Arts. Nach Crow 1995, S. 79, Abb. 58

Drouais' Gemälde wirkte so überzeugend, daß es die Abfassung eines Theaterstücks über den Marius-Stoff anregte.⁴⁶ Offenbar war er in der Lage, mit einer »glühenden Spähungskraft« den Charakter einer so starken (und ansonsten nicht besonders vorbildlichen) Persönlichkeit wie Marius so zu erfassen, daß es ihm gelang, mit der Darstellung dieser einen Szene, die sich auf den Ausdruck und die Wirkung des Flammenblicks beschränkt, zur Beschäftigung mit der ganzen Geschichte des Marius zu inspirieren.

Auch zwei noch unvollendete Werke Drouais', die im römischen Studio zu sehen waren, hinterließen einen starken Eindruck (Abb. 3).⁴⁷ Moritz kannte

46 Antoine-Vincent Arnault: *Marius à Minturnes*, Paris 1793, uraufgeführt im Mai 1791 im Pariser Théâtre français in Paris, vgl. Schneemann 2001, S. 452.

47 Nämlich das beinahe fertige Gemälde *Philoktet auf Lemnos* und ein Entwurfskarton für ein Gemälde *Caius Gracchus verläßt sein Haus, um den Aufstand zu beruhigen, in dem er untergehen wird*. Vgl. Kat. Rennes 1985, S. 15–19, 19–22, 58 f., Crow 1995, S. 69–81.

die Gemälde mit Sicherheit und hat während der Arbeit am Text der *Bildenden Nachahmung* an den Diskussionen über sie teilgenommen. So kann man davon ausgehen, daß Drouais, ebenso wie Goethe, für Moritz eine der paradigmatischen Figuren war, an denen er seine Bestimmung der höchsten Kreativität gewonnen hat.

Schmerz, Zerstörung und Bildung

Am Ende des 18. Jahrhunderts herrscht eine große Dynamik in der Entwicklung sowohl der künstlerischen Praxis als auch der Kunsttheorie. Es bedürfte einer weitaus ausführlicheren Untersuchung als sie hier geleistet werden kann, um die Wechselwirkungen genau nachzuzeichnen. Festzuhalten ist, daß die Praxis enorm theoriebewußt ist und Künstler wie David und Drouais und auch einige deutsche Künstler durch ihre künstlerische Produktion den Horizont der akademischen Doktrin erweitern und umgekehrt viele Theoretiker direkt auf künstlerische Entwürfe einzuwirken versuchen. Das prominenteste deutsche Beispiel dafür sind die Weimarer Preisaufgaben.

Moritz, der nach seiner Rückkehr aus Rom im Frühjahr 1789 an der Berliner Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften eine Professur für Theorie der Schönen Künste übernahm, war damit auf Einwirkung sogar verpflichtet. Daß jedoch sein abstrakter kunsttheoretischer Text direkte Anregung zu Bildideen bot, war vermutlich bei der Abfassung nicht intendiert, zeigt aber, wie dicht die kommunikativen Zusammenhänge waren.

In Berlin lernte Moritz den Maler Asmus Jakob Carstens kennen, der seit 1788 dort lebte. Moritz war maßgeblich an der Formulierung des neuen Reglements der Akademie beteiligt, das 1790 erlassen wurde und unter anderem eine Stelle für Carstens vorsah. Über die Details ihrer Zusammenarbeit ist leider wenig bekannt, insgesamt kann aber davon ausgegangen werden, daß Moritz mit Carstens die Gespräche fortsetzte, die er mit seinen römischen Freunden begonnen hatte.⁴⁸ Frank Büttner hat gezeigt, wie Moritz' ästhetische Auffassung sich auf Carstens' Umgang mit der Allegorie ausgewirkt hat, und er hat auf die Verbindung zwischen dem Anfang der *Bildenden Nachahmung* und einer Zeichnung Carstens' von 1791 hingewiesen.⁴⁹ Diese stellt eine Szene

48 Eine wichtige Kooperation, nämlich die Illustrationen von Carstens zu Moritz' *Götterlehre*, wird in diesem Band von Ulrike Münter besprochen.

49 Büttner 1983, S. 118 und ders. 1996, S. 203.

Abb. 4. Asmus Jakob Carstens: *Sokrates im Korbe*, 1791, Rötrel, 28,3 x 18,5 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar. Nach *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar*. Ausst.-Kat. Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1992, S. 131, Kat.-Nr. 69

aus den *Wolken* dar: Strepsiades kommt in die Schule des Sokrates und sieht ihn in einem Korb in der Luft hängend dozieren, damit sein Geist frei schweben kann (Abb. 3).⁵⁰

Bisher in der Forschung nicht erwähnt wurde ein weiterer und noch gezielterer Rückgriff Carstens auf Moritz' Text. Am Ende der *Bildenden Nachahmung* wird Helena eingeführt, und zwar im Kontext der Diskussion

50 Aristophanes, *Die Wolken*, Z. 223–237.

Abb. 5. Asmus Jakob Carstens: *Helena, Priamos und die Ältesten von Troja auf dem Skäischen Tor*, 1795, aquarellierte Federzeichnung, 18,6 x 27,6 cm, Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar.

Nach *Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar*. Ausst.-Kat. Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 1992, S. 166, Kat.-Nr. 130

des Zusammenhangs von Schönem und Schädlichen. Moritz zitiert aus dem dritten Gesang der *Ilias*, wo erzählt wird, wie Helena auf das Skäische Tor über der Stadtmauer Trojas kommt, um das Heer der Griechen zu sehen, die anrücken, um ihren Raub zu rächen und sie zurückzuholen. Die Ältesten der Trojer sind dort versammelt und beratschlagen die Situation. Als sie Helenas ansichtig werden, sind sie gerührt von ihrer Schönheit und geben zu, daß der Krieg, der ihretwegen geführt wird, seine Berechtigung hat (Abb. 5).⁵¹ Genau diese Szene hat Carstens dargestellt. Ein Reflex darauf findet sich auch in der Autobiographie Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins. Dieser berichtet, wie er in Rom am Bild einer weiblichen Heldin arbeitete, aber: »in nämlicher Zeit trat auch das Gegenbild vor meine Phantasie. Neben dem starken weiblichen Charakter sah ich die schöne, anmuthsvolle, sanfte Helena mit ihren holden

51 BNS, Werke 2, S. 986 f.: Moritz zitiert nach der Vossischen Übersetzung, *Ilias* III, 156–158; 163 f.

Augen, sie, von deren Schönheit die alten weisen Männer urtheilten, daß sie es werth sei, ihretwegen das größte Übel zu ertragen.«⁵²

In Tischbeins Lebensbeschreibung finden sich mehrere Parallelstellen zu Moritz' Texten, die auf einen Austausch über kunsttheoretische Themen hindeuten. Noch weniger als über das Verhältnis zu Carstens ist etwas über die Art und Intensität des Kontaktes zwischen Tischbein und Moritz bekannt. Eine engere Bekanntschaft muß jedoch bestanden haben, da Tischbein mit Goethe zusammen wohnte.⁵³

Tischbein beschreibt in seiner Autobiographie, wie er morgens Historiengemälde entwarf, zu diesem Zweck den Livius las, nachmittags aber spazieren ging:

Wenn ich dann ganz ermüdet und den Kopf voll von dem Treiben und Kämpfen der Weltbeherrscher Roms, mich an einem Hügel in's Gras legte, fiel mein Auge nicht selten auf das Leben des Gewürms im Grase, wie es auch sein Wesen mit durch einander trieb und lebte und webte.⁵⁴

Er beobachtet, daß sich die Tierwelt im gleichen Kampf befinde wie die Menschenwelt, daß die Physiognomie von Mensch und Tier sich oft ähnele, was vom Historienmaler mit Gewinn betrachtet werden könne, und daß es im Tier- wie im Menschenreich Hierarchien gebe:

So viele Abstufungen man im Tierreich findet, so viele kann man auch im Menschen entdecken, dessen Leben in so mancher Hinsicht dem Thieres gleichkommt. Dort Streben und Entgegenwirken, Zwecke setzen, Mittel suchen, Zwecke erreichen und verfehlen. Aber das Hauptstreben fehlt dem Thiere, das Streben nach Veredelung!⁵⁵

Daß Tischbein Tieren eine besondere Aufmerksamkeit widmete, davon zeugen nicht nur seine hinterlassenen Schriften, sondern auch seine zeichnerischen tierphysiognomischen Studien.⁵⁶ Parallelen zu den Gedanken Moritz' finden sich mehrfach, auch zum letzten Teil der *Bildenden Nachahmung*.

Wie es durch das Helena-Motiv schon eingeführt wurde, handelt dieser dritte Teil der Abhandlung davon, wie Bilden und Zerstören sich gegenseitig bedingen und als schöpferische Prinzipien der Natur das Schöne hervorbrin-

52 Tischbein 1861, Bd. 2, S. 43.

53 Vgl. auch die Zeichnungen Tischbeins, die Szenen aus dem Leben des römischen Freundeskreises zeigen, auf denen Moritz porträtiert ist: vgl. Maisak 1987, Abb. 2, 8–13 und ebd., S. 149–152.

54 Tischbein 1861, Bd. 2, S. 70.

55 Ebd., S. 70 f.

56 Reindl 2001.

Abb. 6. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Die Stärke des Mannes*, 1786, aquarellierte Federzeichnung, 48,3 x 64,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett SMPK. Nach Reindl 1999, S. 30, Abb. 32

gen. Unter anderem spricht Moritz dort ebenfalls über die Hierarchie von Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt:

Wir sagen: es ist schade um den Teil der Pflanzenwelt, den die hereinbrechende Flut verschlingt; aber nicht um den, der, von der lebenden Welt zerstört, in eine höhere Organisation hinüber geht [...] Und weit mehr Schade, als um die unterjochte Tierwelt, wäre es wieder um die Menschenwelt, wenn diese deswegen nicht statt finden sollte, damit alles übrigen in dem Zustande seiner natürlichen Freiheit bliebe.⁵⁷

Gerade diesen Gedanken verbildlicht Tischbeins Allegorie *Des Mannes Stärke* auf die Überlegenheit des Menschen aus dem Jahr 1787 (Abb. 6).⁵⁸

57 BNS, Werke 2, S. 984.

58 Die erste Ausführung des später in mehreren Ausführungen wiederholten Gemäldes entstand im Sommer 1787 in Rom, vgl. Tischbein, Bd. 2, S. 244 f. und Reindl 1999. Verwiesen sei übrigens auf das auffallende Motiv der Adlerflügel in Tischbeins Bild, die an den Flügel in Drouais' gleichzeitig entstandenen *Philoktet* (Abb. 3) erinnern.

Was hier in aller Knappheit nur angedeutet werden kann, ist meine These, daß Tischbein neben Rehberg ein wichtiger Gesprächspartner von Moritz und einer seiner Lehrer zur Einführung in kunsttheoretische und kunstpraktische Fragen war. Gewisse Lieblingsgedanken Tischbeins, vor allem zum Verhältnis von Mensch und Tier, könnten Moritz angeregt haben, umgekehrt wird dieser auch auf Tischbein eingewirkt haben. Wie auch immer das Hin und Her der Ideen und Argumente genau verlief – es zeigt sich jedenfalls, daß Moritz in einem intensiven Austausch mit den bildenden Künstlern in seiner Umgebung stand und von diesen gründlich in die Probleme sowohl der künstlerischen Praxis als auch der akademischen Doktrin und ebenso der modernen kunsttheoretischen Positionen eingeweiht wurde. Eine Lektüre seiner ästhetischen Schriften sollte das in Rechnung stellen.

Die großartige Zusammenführung der Gedanken auf den letzten Seiten der *Bildenden Nachahmung*, wo aus der Definition des Schönen Ansätze zu einer Geschichtsästhetik entwickelt werden, ist genuin Moritzisch. Daß Moritz aber überhaupt die Gedanken über die edle und deswegen schöne menschliche Handlung mit einer Erörterung der künstlerischen Fähigkeiten in Zusammenhang bringt, ist seiner Auseinandersetzung mit der Historienmalerei in Rom zu verdanken.

Bibliographie

Busch, Werner (1988): Die »große, simple Linie« und die »allgemeine Harmonie« der Farben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise. In: *Goethe-Jahrbuch* 105, S. 144–164.

Büttner, Frank (1983): Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz. In: *Nordelbingen* 52, S. 95–127.

– (1996): Der autonome Künstler. Asmus Jakob Carstens' Ausstellung in Rom 1795. In: »*Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*«. 1696–1996. *Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste, 9. Juni bis 15. September 1996. Hg. von der Akademie der Künste Berlin, Berlin: Henschel, S. 195–204.

Costazza, Alessandro (1996): *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern u. a.: Lang (= Iris; 10).

– (1999): *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern u. a.: Lang (= Iris; 13).

Crow, Thomas (1995): *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven/London: Yale University Press.

Czymmek, Götz (1987): Themen profaner Historienmalerei in Deutschland. In: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hg.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Marat*, Köln/Mailand: Electa, S. 71–80.

Diderot, Denis (1967): *Ästhetische Schriften*. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Baßenge und Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin/Weimar: Aufbau.

Dönike, Martin (2002): »*Die Nachahmung des Gewaltsamen*«. *Pathos, Ausdruck und Bewegung als Darstellungsproblem in der Kunsttheorie des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Diss. HU Berlin.

Dresdner, Albert (2001): *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, Erstausg. 1915. Amsterdam u. a.: Verlag der Kunst (= Fundus-Bücher; 152).

Eckardt, Götz (Hg.) (1979): *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhmann aus den Jahren 1774 bis 1787*, Berlin: Henschel.

Fried, Michael (1980): *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University Press.

Gaeltgens, Thomas/Fleckner, Uwe (Hg.) (1996): *Historienmalerei*, Berlin: Reimer (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren; 1).

Germer, Stefan/Kohle, Hubertus (1991): Spontanität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte. In: Peter Ganz/Martin Gosebruch/Nikolaus Meier/Martin Warnke (Hg.), *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Wiesbaden: Harrassowitz (= Wolfenbütteler Forschungen; 48), S. 287–311.

Gessner (1801): *Salomon Gessners Briefwechsel mit seinem Sohne*, Bern/Zürich: Gessner.

Goethe, Johann Wolfgang (WA), *Goethes Werke*. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar: Böhlau 1887–1919 (Weimarer Ausgabe = WA).

Holert, Tom (1997): *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München: Fink.

Kat. Rennes (1985): *Jean-Germain Drouais (1763–1788)*, Rennes: Musée des Beaux-Arts.

Kirchner, Thomas (1990): Neue Themen – Neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren. In: Ekkehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz: Zabern, S. 107–119.
– (1991): *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz: Zabern (= Berliner Schriften zur Kunst; 1).

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2000): »Die abgelösete Zunge sprach durch das redende Gewebe«. Kunstautonomie, Gewalt und Ursprung der Dichtung in Karl Philipp Moritz' »Die Signatur des Schönen« oder »In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?«. In: Stephan Jaeger/Stefan Willer (Hg.), *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 95–112.

Maisak, Petra (1986/87): Wir passen zusammen, als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien. In: Hermann Mildenerberger (Hg.): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*; Kat. zur Ausstellung *Wilhelm Tischbein – Goethes Maler und Freund 1987–1988*, Oldenburg u. a.: Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, S. 17–50.

Meier, Albert (1993): Karl Philipp Moritz' Trauerrede für August Christoph Kirsch (Rom, 23. September 1787). In: *text + kritik* 118/119, S. 122–127.

Menz, Egon (1968): *Die Schrift Karl Philipp Moritzens »Über die bildende Nachahmung des Schönen«*, Göppingen: Kümmerle.

Mildenberger, Hermann (1994): Die neue Energie unter David. Berührungspunkte und Distanzen zwischen deutschen und französischen Historienmalern im Rom der 1780er Jahre. In: Sabine Schulze (Hg.), *Goethe und die Kunst*, Kat. zur Ausstellung Frankfurt und Weimar, Stuttgart: Hatje, S. 280–291.

Noack, Friedrich (1904): Aus Goethes römischen Kreise. Tischbein und der Künstlerhaushalt am Corso. In: *Goethe-Jahrbuch* 25, S. 185–196.

Oberreuter-Kronabel; Gabriele (1990): Der Philosoph und sein Tod. Beobachtungen zu einem Thema für die Malerei des 18. Jahrhunderts in Frankreich. In: Ekkehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz: Zabern, S. 95–105.

Pigler, Andor (1974): *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., 2. erw. Aufl., Budapest: Akad. Kiadó.

Puhlmann, Johann Gottlieb (1979): *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann aus den Jahren 1774–1787*. Hg. und kommentiert von Götz Eckardt, Berlin: Henschel.

Reindl, Peter (1999): Tischbein und Goethe oder Kastor und Pollux. Ein Maler zwischen barocker Idylle und klassizistischer Ratio. In: Kulturstiftung der Länder u. a. (Hg.), *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: »Die Stärke des Mannes«, Neapel 1789*, Berlin: Kulturstiftung der Länder (= Patrimonia; 167), S. 8–57.

– (2001): Tischbeins Entwurf zu einer physiognomischen Systematik für den Historienmaler. In: Arnd Friedrich/Fritz Heinrich/Christiane Holm (Hg.): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, Petersberg: Imhof, S. 75–102.

Rosenblum, Robert (1967): *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton: University Press.

Schneemann, Peter J. (2001): Lire et parler. La réception de l'exemplum virtutis. In: Christian Michael Gaehtgens u. a. (Hg.): *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris: Editions de la maison des sciences de l'homme (= Passages; 2), S. 443–457.

Sprigath, Gabriele (1968): *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts*, Diss. München.

Sulzer, Johann Georg (1792): *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, 4 Bde., Leipzig: Weidmann (Reprint Hildesheim: Olms 1994).

Tausch, Harald (2004): Das vermessene Charakteristische. Aloys Hirts römische Ästhetik. In: Claudia Sedlarz (Hg.): *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, Hannover-Laatzten: Wehrhahn (= Berliner Klassik; 1), S. 69–103.

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1861): *Aus meinem Leben*. Hg. v. Carl G. W. Schiller, 2 Bde., Braunschweig: Schwetschke.