Zeitschrift: Scholion : Bulletin

Herausgeber: Stiftung Bibliothek Werner Oechslin

Band: 2 (2002)

Artikel: Kunst, Patriotismus und "Frömmeley": Johann Nepomuk Strixners lithographisches Werk, Sulpiz Boisserée und der "kühlere Kunstrichter" Goethe

Autor: Oechslin, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-719944

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 24.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kunst, Patriotismus und "Frömmeley": Johann Nepomuk Strixners lithographisches Werk, Sulpiz Boisserée und der "kühlere Kunstrichter" Goethe

Werner Oechslin

Dank der grosszügigen Unterstützung der Avina-Stiftung konnte die Bibliothek Werner Oechslin das lithographische Werk der "Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram" erwerben, das Johann Nepomuk Strixner ab 1820 in Stuttgart erscheinen liess und später in München bis 1833 fortsetzte. Die 114 grossformatigen Lithographien gehören zum Vorzüglichsten, was der Steindruck in den ersten Jahrzehnten seit seiner Einführung hervorbrachte. Und Strixner ist anerkannterweise der, der die Technik – durch Zusammenführung von Licht- und Tonplatte – soweit entwickelte, dass ihm gemäss damaligem Zeugnis "Nachahmungen bis auf den höchsten Grad der Täuschung von Originalität" gelangen.

Das lithographische Werk Strixners nach den Gemälden der Sammlung der Gebrüder Boisserée und Johann Bertrams erhält seine Bedeutung aber auch in besonderer Weise durch den damit veröffentlichten Gegenstand. Seit ihrer Begegnung mit Friedrich Schlegel 1803 in Paris auf patriotische künstlerische Fragen gewiesen, standen die Boisserées in mancher Hinsicht bald im Zentrum der romantisch-religiösen Bewegung in Deutschland. Von ihnen und von ihrer Sammlung ging ein wesentlicher Impuls zur Wiederentdeckung der deutschen Malschule aus: zugunsten der Kunstgeschichte wie des zeitgenössischen Kunstschaffens. Aber gerade daran schieden sich die Geister.

Mit den Brüdern Boisserée war in der Zeit des Strixnerschen Unternehmens Goethe besonders eng verbunden. Er stellte sich in den Dienst der Sache, nicht aber ohne seine Skepsis gegenüber religiös motivierter Kunst-Begeisterung deutlich zu signalisieren. Das Strixnersche Werk bleibt allemal auch unabhängig von diesem Disput ein hochrangiges Dokument der damals zu qualitativen Höhepunkten gelangenden Reproduktionsgraphik. Und zweifelsfrei ist es auch ein bedeutendes Dokument des – nach 1815 – parallel dazu in Gang gesetzten Prozesses der an der eigenen Geschichte orientierten Selbstfindung deutscher Kunst.

Strixner nach Kölnischem Meister, Krönung der Jungfrau Maria, 1821, in Die Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde ... lithographirt von Johann Nepomuk Strixner, Seconde Livraison, Nr. 1

"Mir winkt ein alter schöner Saal,
Zwei Brüder haben ihn gebaut,
Da hab' ich in dem reinsten Strahl
Mein Vaterland geschaut."

Diese Verse verfasste Max von Schenkendorf im Juli 1814 und widmete sie den altdeutschen Gemälden der Gebrüder Boisserée und Johann Bertrams.[1] Zehn Jahre reichte die Sammeltätigkeit der drei Verbündeten mittlerweile zurück. 1803 fuhren sie gemeinsam nach Paris, wo sie von der "ungeheuren Stadt" in Bann gezogen wurden, um dann eher zufällig auf Friedrich Schlegel zu stossen. Der vermittelte ihnen auch gleich eine Wohnmöglich-

keit in dem ehemals dem Baron d'Holbach gehörenden Haus, das er selbst bewohnte, woraus sich ein enger Kontakt bildete.[2] Statt wie ursprünglich geplant in Jena zu studieren, blieben die Boisserées in Paris und folgten vom November 1803 bis April 1804 den Vorlesungen Schlegels. Mit ihm zogen sie daraufhin nach Köln und bildeten das, was man später als eine Keimzelle der romantischen Bewegung begriff. Die "doppelte Richtung, die ideelle und die nationale",[3] wie sie Sulpiz Boisserée bei Schlegel ausmachte, formte die gemeinsame Grundlage.

Mit Schlegels Übersiedlung nach Wien war auch der Verbleib der Boisserées in Köln obsolet geworden. Man suchte das "Zentrum der romantischen Schule", Heidelberg auf. Dorthin liessen die Gebrüder Boisserée ab November 1810 die Bilder nachkommen. In Heidelberg wurden sie erstmals zu einer Sammlung vereint,[4] die bald zum bedeutenden Anziehungspunkt wurde. Goethe besuchte sie erstmals im September 1814. Bald einmal bemühte man sich um ihren Verkauf. Zu diesem Zweck und wegen einer vom württembergischen Königshaus ausgesprochenen Option, brachte man 1819 die Sammlung schliesslich nach Stuttgart. Aus dem Verkauf wurde vorerst nichts. Umso grösser wurde das Bedürfnis, die Sammlung mittels Reproduktion bekannt zu machen, was damals durchaus üblich war.

In München arbeitete seit 1799 der in Altötting 1782 geborene Johann Nepomuk Strixner an der Stichreproduktion, vorerst von Zeichnungen Raphaels, die sich in den königlichen Sammlungen befanden. Unter dem königlichen Central-Gallerie-Direktor von Mannlich wurde dieses Unterfangen auf systematische Weise weitergeführt und dafür die neue Technik der Lithographie eingesetzt. Strixner war an diesem Prozess wesentlich beteiligt. An seiner besonderen Eignung und Begabung bestand kein Zweifel. Sein Biograph Adolph von Schaden beschreibt Strixners Talent als ideale Verbindung von "Freiheit ... mit einer unglaublichen Treue in der Ausführung", sodass ihm eben "Nachahmungen bis auf den höchsten Grad der Täuschung von Originalität" gelängen.[5] Andererseits waren diese verblüffenden Resultate der neuesten Reproduktionsgraphik auch eine Folge der stetigen Verbesserung der technischen Mittel. Strixner hätte, so von Schaden, die Möglichkeiten der Wiedergabe der Lithographie durch zwei oder mehrere Tonplatten vergrössert. Ihm würde man auch die wesentliche Verbesserung der Lichtplatte verdanken. Schliesslich hätte er Ton und Licht wieder erfolgreich in einer Platte zusammengefasst. Strixners ausser-

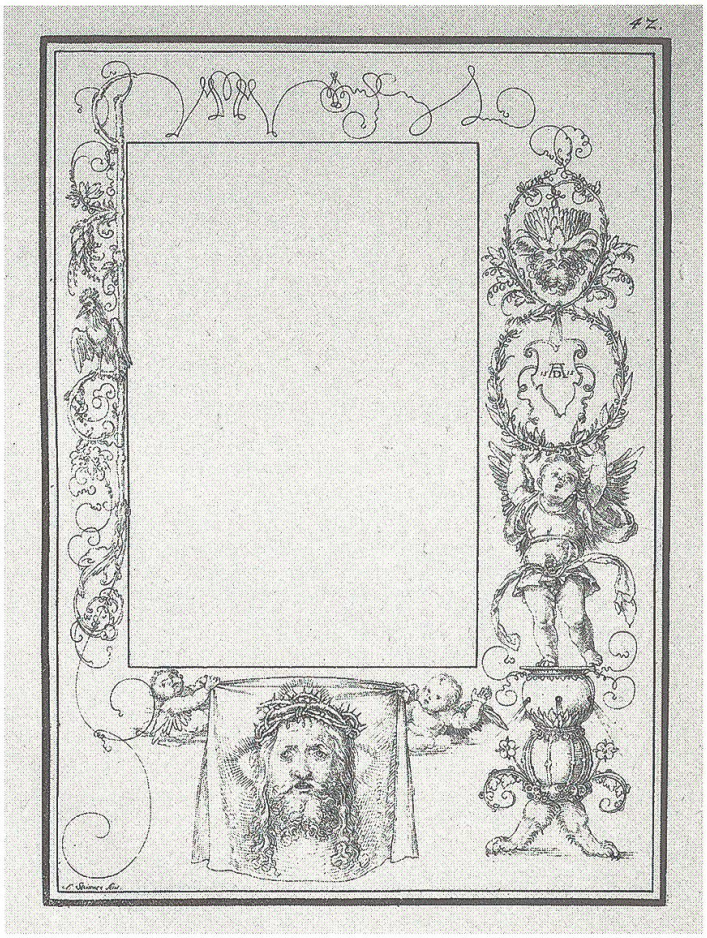
ordentliche Begabung, aber eben auch seine besondere technische Befähigung werden also gebührend hervorgehoben.

Nun berichtet von Schaden von einer Erholungsreise in die Rheingegenden, die Strixner zusammen mit Domenico Quaglio, der ebenfalls an dem Münchnerschen Projekt von Mannlichs beteiligt war unternahm, wobei sie einer Einladung Boisserées zur Besichtigung seiner Sammlung folgten. Strixner, so der Biograph, wäre von der Sammlung derart überrascht und entzückt gewesen, "dass, nach seinem Ausdruck, er sich in eine schönere vollkommnere Welt versetzt zu sein glaubte, als er sie das erstemal sah".[6] Sein einziger Wunsch wäre es nun gewesen, "diese zeichnen und lithographieren zu dürfen".[7] Von Boisserée kommt kurz darauf die Einladung. Strixner "verkaufte sein Haus und alles Überflüssige, und nicht seine Freunde noch seine Vorliebe für den Ort, wo er den grössten Theil seines Lebens zugebracht hatte, vermochten ihn von seinem Vorsatz abzubringen".[8] Zur Ankunft in Stuttgart vermerkt von Schaden nicht weniger enthusiastisch: "die Art, wie er dort aufgenommen worden, war für ihn ein immerwährender Triumph".[9] Strixner hatte sich dem Projekt ganz offensichtlich in bedingungsloser Hingabe verschrieben. Und natürlich war es sein Ziel, den Vorgaben der Gemälde altdeutscher Kunst mit seinen Mitteln möglichst gerecht zu werden, sodass auch deren Ausstrahlungskraft mitgeteilt würde. Wie hartnäckig Strixner dieses Ziel verfolgte, illustriert von Schaden mit einem Hinweis darauf, dass er die lithographischen Abzüge einiger der Hauptbilder der Sammlung den Originalen dadurch noch viel näher brachte, als er sie "auf eine eigenthümliche Art in Guache (sic!) gemalt" weiterbearbeite.[10]

Die so schnell zu virtuosen Resultaten geführte Lithographie war sich damals als neues Medium der Aufmerksamkeit sicher. Ludwig von Schorns "Kunst-Blatt", das am 3. Januar 1820 sein Erscheinen aufnahm, kündigte früh das Interesse an den neuen Druckverfahren an. Bei der ersten Erwähnung wird auch sofort klar, dass hier – wie üblich – ein eigentlicher Wettbewerb zwischen den 'Kulturnationen' im Gange war. So lautete der Kommentar zu *Isabey's lithographischen Blättern* am 17. April 1820, sie hätten "uns nicht überzeugen können, dass die Franzosen hierin den Deutschen den Vorsprung abgewonnen hätten, wie irgendwo gesagt wird".[11] Am 11. Dezember 1820 – und danach in weiteren Folgen – erschien dann endlich der angekündigte Beitrag zur Entstehung und Ausbildung der Lithographie aus der Feder des "Professors" und damaligen Hofkaplans in München Baltha-

Johann Nepomuk Strixner, Albrecht Dürers christlich mythologische Handzeichnungen, München 1808, Titelblatt

sar Speth.[12] Speth leitet seine Ausführungen mit der Feststellung ein, noch nie habe "ein mechanisches Verfahren in der zeichnenden Kunst einen schnelleren und umfassenderen Gebrauch gestattet, als das Lithographiren". Der Streit um die Erfindergeschichte ist ihm einerlei, denn "die Ehre gebührt stets einem Münchener".[13] Der Rückblick gerät so oder anders zum bayerischen Loblied. Und von Anfang an wird denn auch das Talent und die besondere Leistung Strixners hervorgehoben. Die lithographische Wiedergabe der Dürerschen Randzeichnungen von 1512/13 sei "im In- und Auslande ein Gegenstand der höchsten Bewunderung jedes Sachverständigen".[14] Bis zur "völligen Täuschung" hätte er "das wahrhaft Originelle und Eigenthümliche" der Dürerschen Manier erreicht. "Festigkeit der Hand", "Gewandtheit in einem äusserst netten und reinen Schraffiren" und die "Treue" gegenüber der Vorlage sind Kennzeichnungen, die Speth diesem frühen Strixnerschen Werk angedeihen lässt.[15] Detailliert geht Speth danach auf die technischen Verbesserungen ein, die Strixner in der Behandlung der Tonplatte, des – aus der Annäherung an die "Kreidemanier" – erzeugten neuen Effekts einer "Tuschmanier", des Überarbeitens des Steines an den abgenützten Stellen erreichte.[16] Speth



Schweisstuch der Veronika, in Johann Nepomuk Strixner, Albrecht Dürers christlich mythologische Handzeichnungen, München 1808, 7. Heft, Tafel 42

hebt die umfassenden Befähigungen hervor, die sowohl die "kleinsten Details" und die "zierlichsten Beywerke", aber eben auch den gesamten künstlerischen Ausdruck ("das Festhalten an der malerichen Wirkung des Vorbildes"): genauer "Geist und Ausdruck desselben" umfasst.[17] Gemäss Speth ist er gleichermassen in der Lage, italienische und deutsche Bilder, aber eben "auch des Flamänders muntere, launige Schilderungen" entsprechend dieser hohen Anforderungen wiederzugeben.

Speths Bericht endete übrigens mit der Feststellung, dass die Lithographie zwar mit einem gewissen Vorsprung in Paris, Wien und Hamburg angewandt und weiterentwickelt würde, dass aber die "Münchner lithographischen Werke" wegen der "ungleich besseren Wahl der Gegenstände" und "dem sichtlichen Streben nach Ausdruck und Charakter" und vor allem wegen "dem zweckmässigsten Gebrauche der Ton- und Lichtplatte, es allen dreyen bisher weit zuvorgethan haben".[18] In diesen wesentlich von Strixner entwickelten technischen Errungenschaften sah Speth auch den auffälligsten Unterschied zu den Pariser Produkten. Ohne Ton bliebe

auch der vollendetste Abdruck "immer kalt und frostig", während mit Hilfe des Tons "der Übergang von Weiss zu Schwarz auf eine gefällige Art vermittelt" würde.

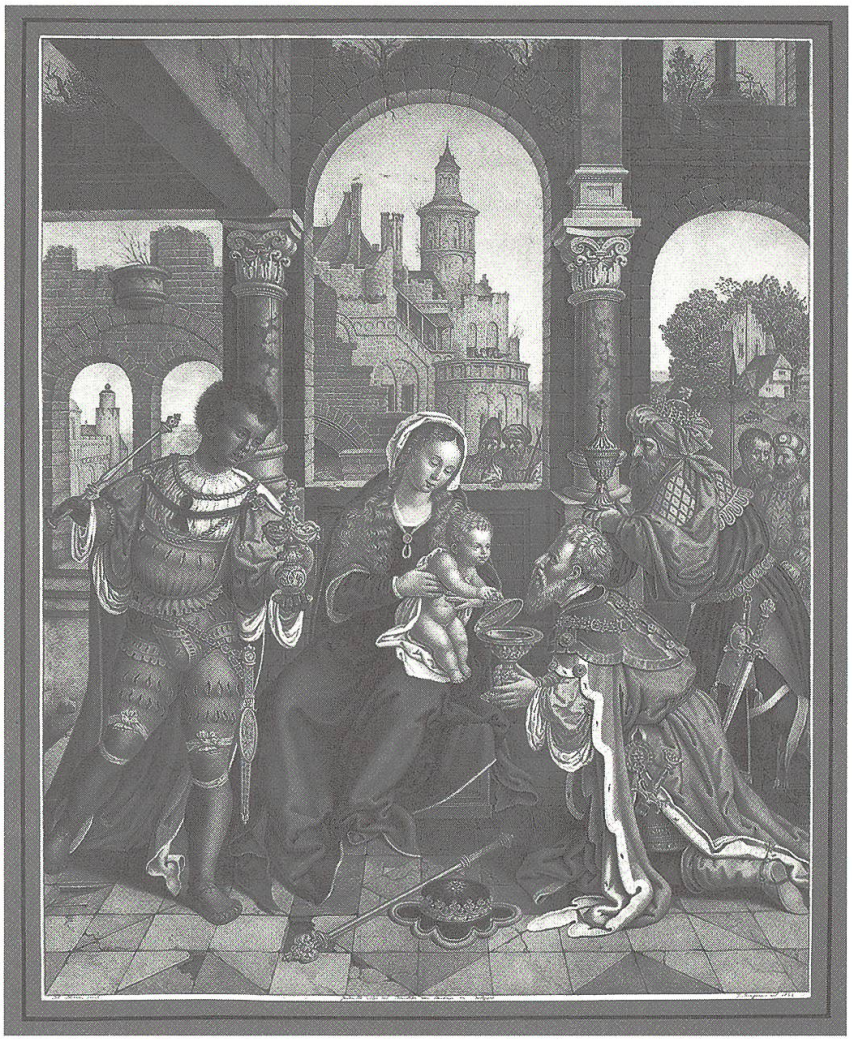
Speths Bezug auf Strixner bricht mit dessen Münchner Tätigkeit ab. Doch die Redaktion des "Kunst-Blattes" liess die Anmerkung folgen: "Seit dem verflossenen Oktober hat sich Hr. Strixner von der Theilnahme an dem obgenannten Werke losgesagt, und sich nach Stuttgart begeben, um die Gemälde der Boisserée'schen Sammlung in Steindruck bekannt zu machen ... Hr. Strixner hat bereits einige Platten vollendet, welche seine grosse Geschicklichkeit, die Gemälde der alten Meister nach ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit wieder zu geben, aufs neue beurkunden".[19]

Strixner nach Jan van Eyck, Bildnis Kardinal Karl von Bourbon, 1822, in Die Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde ... lithographirt von Johann Nepomuk Strixner, Sixième Livraison, Nr. 3

In welchen grösseren Rahmen diese Kunstbetrachtungen zu stellen seien, erörterte Ludwig von Schorn im Vorwort des ersten Heftes des "Kunst-Blattes" "An den Leser".[20] Der "Standpunkt der Kunstansicht" hätte sich seit dem Jahrhundertbeginn "bedeutend verändert", was er auf ein verbreitertes Kunstinteresse, aber auch auf das mühelose Zusammengehen von konkreter Kunstanschauung und "Beurtheilung des Einzelnen" sowie von "Kunstphilosophie" bezog. Davon ausgehend beschreibt er im Überblick die Anstrengungen der Sammeltätigkeit und gleichermassen diejenige der Verbreitung durch Reproduktionsgraphik. So findet die Boisseréesche Sammlung in der Aufstellung in Stuttgart als "höchst willkommenes Ereigniss" Erwähnung. Ihre Bedeutung wird mit dem Hinweis auf die "ausserordentliche, ans Unglaubliche gränzende Wirkung" beschrieben. Und mittelbar findet auch die Erfindung des Steindrucks ihre angemessene Beurteilung.[21]

Seiner Beschreibung dieses künstlerisch-kulturellen Aufbruchs fügt Schorn nun auch noch eine besondere Bemerkung hinzu: es sei "ein sehr bedeutendes Zeichen der erhöhten Regsamkeit unsres Kunstlebens ..., dass Goethe selbst am Abend seiner Tage wieder mit frischer Theilnahme das Wort ergriffen".[22] In gleicher Weise war allerdings von Goethes Kontrahenten, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, die Rede. "Von griechischen und römischen und unsern eigenen alt-vaterländischen Baudenkmalen, so wie von den Bauwerken unserer Zeit" sollte insgesamt und umfassend gehandelt werden.[23] Boisserées Domwerk war bereits angesagt. Und die Hoffnung, "Vaterlandsliebe und Kunst in Bund treten" zu sehen, beschloss dieses Programm. Schorn verband hier, was anderweitig kaum so harmonisch und unproblematisch zusammengelesen wurde.

Schorns Hinweis auf Goethes späte Einmischung trifft sich andererseits mit einem ähnlich ausgerichteten Passus in der Korrespondenz Sulpiz Boisserées. Am 2. April 1820 schreibt Boisserée an Goethe: "Es freut mich unaussprechlich, so oft Mittheilungen von Ihnen zu erhalten. Unsere Briefe kreuzen sich nun fast immer, so ist es wieder der Fall gewesen mit dem Ihrigen und dem meinigen von demselben Tag".[24] In der Tat ist der Austausch Boisserées mit Goethe noch nie so intensiv gewesen, wie gerade jetzt. Zwei Projekte sind es, die Boisserée damals vorantreibt und auf die Goethe in der Folge auf unterschiedliche Weise eingeht: das sogenannte "Domwerk", die Herausgabe der Pläne des Kölner Domes, die letztlich zu dessen Vollendung führen werden, sowie das "lithographische Werk", mit dem die Veröffentlichung der Werke der Sammlung der Gebrüder Boisserée und Bertrams



Strixner – Bergman nach Johann Schwarz, Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1822, in Die Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde ... lithographirt von Johann Nepomuk Strixner, Sixième Livraison, Nr. 2

durch Strixner in abgekürzter Form und unmissverständlich stets angesprochen wird. Das Interesse Goethes an dieser Sammlung, die er erstmals 1814 in Heidelberg gesehen hat, ist gross und fügt sich in den Rahmen einer ganzen Menge konkreter gemeinsamer Interessen von der Dreikönigslegende bis zu den verschiedenen Publikationsunternehmungen, über die er sich mit Sulpiz Boisserée austauscht.[25] Schliesslich gab Goethe seit 1816 sein eigenes *Ueber Kunst und Alterthum* heraus, das ja in den ersten Heften auf dem Titelblatt den Zusatz *in den Rhein und Mayn Gegenden* enthält.[26] 1820 verfolgt Goethe aufmerksam das Erscheinen des Schornschen "Kunst-Blattes". Bis dann in *Ueber Kunst und Alterthum* – 1821 im *Dritten Bandes zweytes Heft* – ebenfalls ein grösserer Bericht *Ueber Lithographie und lithographische Blätter* erscheint, vergeht nur wenig Zeit.[27] Später, 1826 (*Fünften Bandes drittes Heft*), folgt unter dem Titel "Steindruck" noch einmal ein Beitrag, der Mün-

Strixner nach Johann Schoorel, Hl. Christina, 1824, in Die Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde ... lithographirt von Johann Nepomuk Strixner, Douzième Livraison, Nr. 1

chen und dem Stuttgartschen Unternehmen Strixners in erster Linie gewidmet ist.[28]

Der Briefwechsel Goethes mit Sulpiz Boisserée lässt mehr über die unterschiedlich gearteten Interessen Goethes an den Boisseréeschen Publikationsprojekten erfahren. Da gehen denn schon einmal Zeichnungen und später Drucke und auch Originalstiche ("mit der inständigen Bitte: die grösste Sorgfalt dafür zu hegen ...") hin und her, was gelegentlich mit dem Vermerk auf die Art des Rollens respektive des Versands verbunden wird ("... so habe ich kein Zwischenpapier gelegt, da solches oft ein ungleiches Rollen verursacht").[29] Die ausgeprägte Vertiefung in künstlerische Fragen anhand präziser Einzelstudien ist unverkennbar, die Begeisterung über neue Einsichten und Erkenntnisse gross: "Ich hätte niemals geglaubt, dass das Verdienst dieses Scorelli mir so anschaulich werden könnte, als es durch Ihre Sammlung geschehen ist".[30]

Zumindest aus Goethes Sicht ist dies ein rein kunsthistorisches 'commercium'. Was andererseits an divergierenden Interessen sichtbar werden könnte, wird höflich, aber deutlich verschwiegen und übergangen. Der Austausch bezüglich des Strixnerschen Unternehmens vemengt sich mit demjenigen zum Kölner Dom und Goethe lässt keinen Zweifel daran offen, dass ihn Letzteres weit mehr interessiert. Auf Boisserées Schreiben vom 14. April 1821,[31] in dem dieser nebst den Hinweisen über den *Versuch über den Kölner Dom* auch mitteilt, dass das lithographische Werk "bis zur sechsten Platte vorgerückt" sei, antwortet Goethe ausschliesslich in Sachen Kölner Dom. Dies allerdings erfolgt in höchsten Tönen. "Heilbringend" nennt er Boisserées Absicht.[32] Er "hoffe daher sehnlichst auf die ersten Schritte Ihres Erlösungswerkes". Dazwischen liest man allerdings noch etwas anderes, kritischeres. 'Heilbringend' bezieht Goethe auf die Frage, wie man letztlich mit diesen kunstgeschichtlichen Kenntnissen umgehen soll. Erfahren will Goethe, "was man in dieser Art wollen kann und soll". Und der Vorsatz ist unmissverständlich: "so hab' ich mir zugeschworen, diesem Original ausschliesslich, allem abgeleiteten Guten und Schlechten aber auch nicht die mindeste Aufmerksamkeit zu gönnen". Goethe grenzt zwischen Original und allem, was daraus abgeleitet werden könnte, deutlich ab. Er unterscheidet ganz offensichtlich zwischen kunsthistorischen Fragen und möglichen aktuellen künstlerischen Interessen.

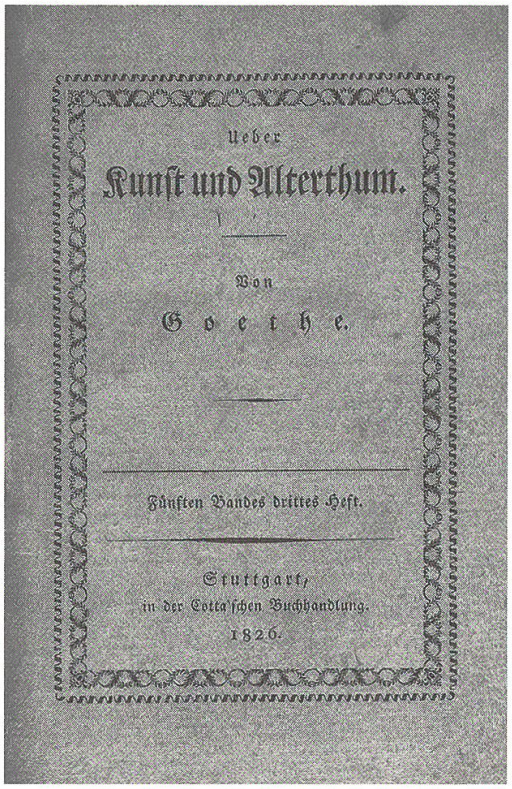
Der Ton ist dort sachlicher, wo es zuvor um die üblichen Vermittlungsbemühungen und Kaufabsichten geht. Der Grossherzog wünsche sich ein koloriertes Exemplar – des Domwerkes! –, worauf Boisserée am 7. Mai 1821 eingeht, nicht ohne den wohl dreifachen Preis eines solchen 'getrüffelten' Exemplars anzuzeigen und zudem generell auf Schwierigkeiten der Herstellung hinzuweisen.[33] Man wäre wohl auf Spezialisten – in Paris, wo "eigentliche Coloristenfamilien" tätig sind – angewiesen, und von deren Vorgaben abhängig. Der Aufwand beim Ausmalen der Fenster "mit den unendlich vielen kleinen Zierrathen und stets abwechselnden Farben" sei gross, verursache "unsägliche Mühe und Zeitaufwand". Gerade das scheint dann den Grossherzog zu reizen, der – über Goethes Brief vom 24. Mai 1821 – ein Exemplar des Domwerkes subskribieren lässt und dies mit dem Wunsch begleitet, "die Tafel oder Tafeln, worauf die gemalten Fensterscheiben gegeben werden", möchten doch "illuminirt" werden.[34] Kolorierung ist erwünscht; der Kostenfaktor mag nicht jedermann abschrecken.[35]

In diesem Brief vom 24. Mai 1821 geht Goethe nun endlich etwas direkter auf die Lithographien zur Boisseréeschen Gemäldesammlung ein. "Das

unübertreffliche Meisterwerk der Verkündigung nach van Eyck hatte ich das Glück zu sehen und mehrere Tage im Hause zu haben" (Taf. XII, XIII).[36] Goethe kündigt eine Besprechung in *Kunst und Alterthum* an und lässt im Nebensatz wissen, das dies im Rahmen einer allgemeinen Darstellung geschehen würde: "so wie anderer trefflicher lithographischer Blätter in allen Ehren gedacht werden". Somit wird einmal mehr deutlich, dass es das rein Künstlerische und das 'Kunstgeschichtliche' und hier konkret das Reproduktionsverfahren ist, was ihn interessiert. In *Ueber Kunst und Alterthum* folgt 1821 also der Beitrag *Ueber Lithographie und lithographische Blätter*. Dort wird seitenlang wiederholt, was mittlerweile bekannt geworden ist: die Münchener Entwicklung mitsamt den dort erzielten technischen Verbesserungen und dem entsprechenden Anteil Strixners. Alle "wesentlichen Verbesserungen", die die Lithographie inzwischen erfahren hätte, seien "Früchte des Nachdenkens und der Bemühung von Künstlern aus der Münchner Schule gewesen".[37] Es interessiert die Entwicklung des Mediums: "die Schatten gerathen bereits kräftiger, nur ist noch mehrere Klarheit zu wünschen".

Bei diesem Entwicklungsstand wird nun Strixner eingeführt, der "seit einigen Monaten" in Stuttgart die lithographische Kunst erblühen liesse "und zwar zum schönsten": "Sechs bereits fertige Blätter nach Gemälden aus gedachter Sammlung zählen billig zu den allervorzüglichsten". Das wird später im Einzelnen ausgeführt. Der Kopf der Veronika gehöre "zu dem Zartest-Vollendeten" (Taf. X, XI). Bei der Besprechung der Verkündigung van Eycks wird der Qualitätsvergleich mit dem Kupferstich bemüht und dann festgehalten, es sei bisher weder in dem einen noch dem anderen Medium etwas Gleichwertiges erzielt worden, was "dem ältern Styl in der Malerei" auf solche Weise gerecht würde.[38]

Zuvor wurde grundsätzlich dargelegt, worauf es "gemäss der übernommenen Aufgabe" ankäme. Danach stehen die Fragen im Vordergrund, "bis zu welcher Stufe der Ausbildung" das lithographische Verfahren gelangt sei, welches die besten Blätter und "welche weiteren Fortschritte" zu erwarten seien.[39] Auch 1826 steht im Bericht zu den neuesten Lieferungen des Strixnerschen Werkes in *Ueber Kunst und Alterthum* unter dem Titel "Steindruck" eben dies: eine "ununterbrochene Steigerung" sei festzustellen.[40] "Das Korn der Kreide ist immer feiner, dadurch die Zeichnung bestimmter und zarter geworden, die Schattenmassen haben an Kraft und Durchsichtigkeit, die Töne mehr an Klarheit gewonnen ... Wir finden die einfachsten sowie die reichsten und complicirtesten Darstellungen".[41] Das

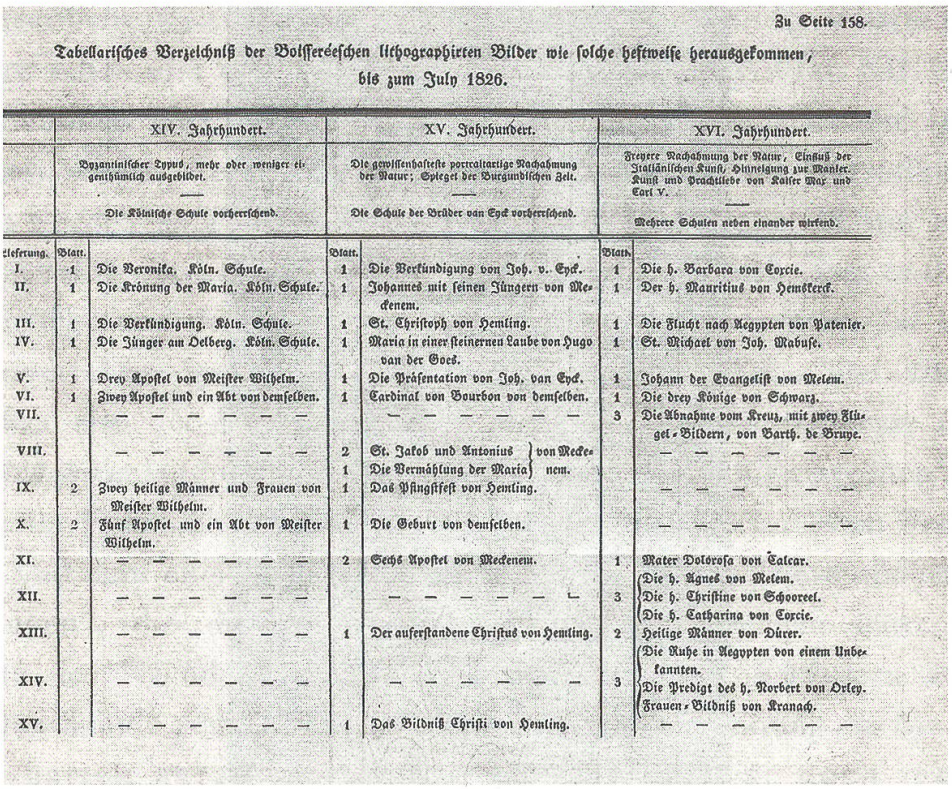

Ueber
Kunst und Alterthum.
Von
Goethe.
Fünften Bandes drittes Heft.
Stuttgart,
in der Cotta'schen Buchhandlung.
1826.

Goethe, Ueber Kunst und Alterthum, Fünften Bandes drittes Heft, Stuttgart 1826, Umschlag

Einzige was sich nebst unvermeidlichen Titelbezeichnungen in irgendeiner Weise auf den – religiösen – Inhalt der Bilder bezieht, findet sich in der generell vermerkten Reproduktionsqualität angedeutet, die "einen entsprechenden Begriff von dem eigentlichen Charakter" der Bilder – auch für den, der die Sammlung nicht kenne – vermittle. Daraus folgt die Empfehlung, "dass dieses Werk als eine notwendige Zierde einer jeden Kunstsammlung anzusehen sei".[42]

Man liest hier darauf bezogen: "ein sowohl vaterländisches wie allgemein kunsthistorisches Interesse".[43] Aber um Letzteres geht es wohl unzweifelhaft und in erster Linie. Durchwegs Kunstgeschichte! Die Annäherung an das Original erlaubt die Form-Analyse, die dann tabellarisch auf die Malschulen Kölns, der Brüder van Eyck u.a.m. bezogen, ganz modern (!) in die Stilbegriffe des 14., 15. und 16. Jahrhunderts übersetzt wird: "Byzantinischer Typus, mehr oder weniger eigentümlich ausgebildet", "die gewissenhafteste portraitartige Nachahmung der Natur; Spiegel der burgundischen Zeit" und die "freyere Nachahmung der Natur, Einfluss der Italiänischen Kunst, Hinneigung zur Manier. Kunst und Prachtliebe von Kaiser Max und Carl V.".[44]

Ganz akkurat sind also demnach in erster Linie die Stilmerkmale der Boisseréeschen Gemälde in der lithographischen Umsetzung kenntlich ge-



Zu Seite 158.

Tabellarisches Verzeichniß der Bolsseréeschen lithographirten Bilder wie solche heftweise herausgekommen, bis zum July 1826.

	XIV. Jahrhundert.		XV. Jahrhundert.		XVI. Jahrhundert.	
	Byzantinischer Typus, mehr oder weniger eigenthümlich ausgebildet. — Die Kölnische Schule vorherrschend.		Die gewissenhafteste portraitartige Nachahmung der Natur; Spiegel der Burgundischen Zeit. — Die Schule der Brüder van Eyck vorherrschend.		Freyere Nachahmung der Natur, Einfluß der Italiänischen Kunst, Hinneigung zur Manier. Kunst und Prachtliebe von Kaiser Max und Carl V. — Mehrere Schulen neben einander wirkend.	
Lieferung.	Blatt.		Blatt.		Blatt.	
I.	1	Die Veronika. Köln. Schule.	1	Die Verkündigung von Joh. v. Eyck.	1	Die h. Barbara von Coxcie.
II.	1	Die Krönung der Maria. Köln. Schule.	1	Johannes mit seinen Jüngern von Meckenem.	1	Der h. Mauritius von Hemskerck.
III.	1	Die Verkündigung. Köln. Schule.	1	St. Christoph von Hemling.	1	Die Flucht nach Aegypten von Patenier.
IV.	1	Die Jünger am Oelberg. Köln. Schule.	1	Maria in einer steinernen Laube von Hugo van der Goes.	1	St. Michael von Joh. Mabuse.
V.	1	Drey Apostel von Meister Wilhelm.	1	Die Präsentation von Joh. van Eyck.	1	Johann der Evangelist von Melem.
VI.	1	Zwey Apostel und ein Abt von demselben.	1	Cardinal von Bourbon von demselben.	1	Die drey Könige von Schwarz.
VII.		— — — — — —		— — — — — —	3	Die Abnahme vom Kreuz, mit zwey Flügel-Bildern, von Barth. de Bruye.
VIII.		— — — — — —	2	St. Jakob und Antonius } von Meckenem.		— — — — — —
			1	Die Vermählung der Maria } von Meckenem.		
IX.	2	Zwey heilige Männer und Frauen von Meister Wilhelm.	1	Das Pfingstfest von Hemling.		— — — — — —
X.	2	Fünf Apostel und ein Abt von Meister Wilhelm.	1	Die Geburt von demselben.		— — — — — —
XI.		— — — — — —	2	Sechs Apostel von Meckenem.	1	Mater Dolorosa von Calcar.
XII.		— — — — — —		— — — — — —	3	Die h. Agnes von Melem. Die h. Christine von Schooreel. Die h. Catharina von Coxcie.
XIII.		— — — — — —	1	Der auferstandene Christus von Hemling.	2	Heilige Männer von Dürer.
XIV.		— — — — — —		— — — — — —	3	Die Ruhe in Aegypten von einem Unbekannten. Die Predigt des h. Norbert von Orley. Frauen-Bildniß von Kranach.
XV.		— — — — — —	1	Das Bildniß Christi von Hemling.		— — — — — —

"Tabellarisches Verzeichniß der Boisseréeschen lithographirten Bilder ... bis zum July 1826, in Goethe, Ueber Kunst und Alterthum, Fünften Bandes drittes Heft, Stuttgart 1826, Tafel zu S. 158

macht worden. Und man muss sich fragen, ob es nicht gerade in erster Linie die Reproduktionen sind, die etwa den italienischen Einfluss – mehr als in den Originalen – aufscheinen lassen. Schliesslich ist Strixner schon früh durch diese 'kunsthistorische' Schule gegangen, als er mit der Reproduktion von Zeichnungen Raphaels begann und so wohl von Anfang an mit der üblichen Idealisierung der Form, mittelbar der Anpassung der 'deutschen' Formen an das klassische Formideal vertraut war.

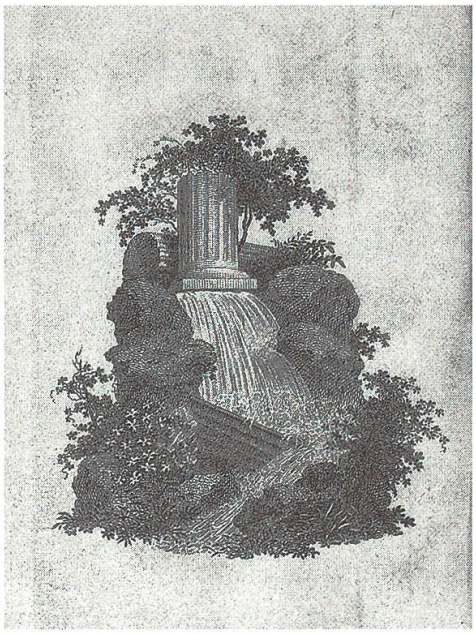
Dass hier im Grunde genommen mit der Betonung eines künstlerischen Ideals und dessen Projektion auf die 'altdeutsche' Kunst, die Loslösung vom – religiösen – Kontext nur zusätzlich betont wird, klingt aus heutiger Sicht plausibel. Die kontrastierenden mittelalterlich oder burgundisch höfischen Stilelemente oder auch, auf anderer Ebene, der "Kontrast zwischen platter Wirklichkeit und Idealität" haben ja im Nord-Süd-Vergleich von Kunst und Stil bis in Warburgsche Zeiten hinein die Gemüter – in ganz grundsätzlicher Hinsicht – bewegt.[45] Man kann es auch so lesen: die Festlegung auf stilistische Formbetrachtung und auf Idealisierung erlaubt es, sich der unmittelbaren Fragen nach inhaltsbezogener Bedeutung zu entheben.

Das trifft sich offenbar mit Goethes Interessen. Bei ihm scheint dieser Gedanke noch verstärkt seine Wirkung zu tun, wenn er Sulpiz Boisserée bei

Gelegenheit mitteilt, er hätte "diesem Original ausschliesslich, allem abgeleiteten Guten und Schlechten aber auch nicht die mindeste Aufmerksamkeit zu gönnen", sich vorgenommen.[46]

Es könnte ja alles 'missverstanden' und einer – nicht erwünschten – Beförderung (zeitgenössischer) Kunst im altertümelnden Sinne zugeführt werden! So bleiben Goethes Mitteilungen – gerade auch an Boisserée – häufig ausweichend und unverbindlich. Etwa im Brief an Boisserée vom 22. Januar 1821: "Mit den schönen Nachbildungen in Steindruck hab' ich schon manche Freunde ergetzt, auch hiezu treulichen Wunsch zu bestem Gelingen".[47] Kurz zuvor, am 10. Januar, als er dem aus Paris zurückgekehrten Boisserée erstmals deutlich ein Urteil über Strixner abgeben möchte, "dass, wenn uns etwas Fürtreffliches unter der Münchner Arbeit auffiel, der Name Strixner gewöhnlich unterzeichnet war", ging er gleichwohl schnell darüber hinweg um ausweichend zu ergänzen: "Lassen Sie mich diesmal im Allgemeinen verbleiben!"[48]

Das Allgemeine ist – in mancher Hinsicht das Unverbindliche. Und das hat in dieser Angelegenheit der lithographischen Wiedergabe der spätmittelalterlichen Bilder religiösen Inhalts aus der Boisseréeschen Sammlung seine ganz konkrete Bewandtnis. Ein Blick zurück in die Zeit seit Goethes erstem Besuch der Sammlung in Heidelberg und der gemeinsam mit Boisserée am Main und im Rheinland verbrachten Tage lässt dies erkennen.



Goethe, Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Stuttgart 1816

Um 1820 schwelt der Konflikt zwischen der jüngeren – romantischen – Generation und dem alten Herrn nach wie vor. Dessen Zurückhaltung empfand man zuweilen als Ärgernis. Die Öffnung zu Mythologie und Religionsphilosophie liess einige die Fixierung auf Griechenland überwinden und ihre Fühler bis nach Indien ausstrecken. Weniger glaubwürdig erschien dies bei Goethe. So schreibt denn August von Schlegel am 26. Januar 1822 an Sulpiz Boisserée: "Was Goethe über die indischen Idole gesagt, habe ich noch nicht gelesen, meine aber ich hätte auf jeden Fall schon im voraus darauf geantwortet. Es ist närrisch, dass der alte Herr die indische Poesie loben will, sich aber dabei verstockt, die Mythologie durchaus verwerflich zu finden. Es ist gerade als ob man die Früchte eines Baumes loben, den Stamm und die Wurzel aber schelten wollte. Goethe muss schlecht im Pausanias bewandert seyn, sonst würde er wissen, dass die griechischen Idole ebenfalls sinnbildliche Ungeheuer waren, bis sich die Kunst völlig emancipirte, wie es denn die Diana von Ephesus immer geblieben ist".[49]

Goethe hält sich nach Möglichkeiten aus solchen Debatten heraus. Er beansprucht für sich, über entsprechenden Grabenkämpfen zu stehen und die Mitte zu halten. Er hätte dementsprechend wohl geantwortet und geklagt: "Auf jenem Mittelweg aber verdirbt man es mit allen".

Genau so hat ihn Boisserée in seinen Tagebuchaufzeichnungen zitiert, als sie im Sommer 1815 zusammen über dies und jenes berieten und als Boisserée die Gelegenheit geboten war, "unsern Heros Goethe ein paar Tage recht ruhig (zu) betrachten" und notabene Gedanken zu dessen Kurzbeinigkeit und zur daraus resultierenden "natürlichen Steifheit" anzustellen.[50] Dabei ging es – vorerst wiederum ganz pragmatisch – um nichts weniger als um 'deutsche' Regelungen in Sachen Kunst und Altertümer nach dem Ende der Napoleonischen Kriege. Es gibt nichts, was nicht auch seine politische Dimension hätte. Dafür lässt sich Goethe einspannen. Boisserée fasst am 2. August, am ersten Tag des Treffens mit Goethe zusammen: "Hauptgrundsatz soll darin seyn, dass die Kunstwerke und Alterthümer viel verbreitet würden, jede Stadt die ihrigen behalte und wieder bekomme, aber dass dabei geltend zu machen sey, dass ein Mittelpunkt gegeben werde, wovon aus über das Ganze gewacht würde".[51] Man bemüht sich um 'machbare' Lösungen! Boisserée benützt die Gelegenheit und spricht Goethe auf seine Idee "einer deutschen Gesellschaft für Alterthum und Kunst" an, was auch anderswo ein Gebot der Stunde war. Und er bemerkt einige Zeilen später befriedigt: "Goethe ging auf alles ein".

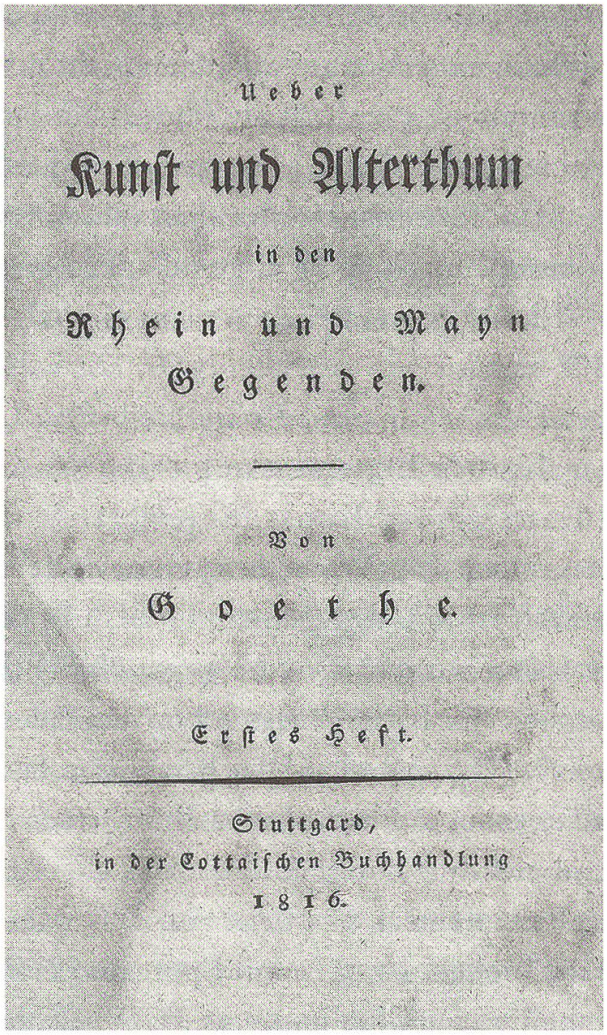
Folgt man Boisserées Tagebuch im Detail, erhält man allerdings den Eindruck, dass im täglichen Gespräch inmitten von abfälligen Bemerkungen über unausgeschöpfte Talente und geförderte Dummköpfe Goethe die Sorge um das eigene Werk zuvorderst stand. Ausserdem klagt er über Schlegel und Tieck. Unvermeidbar wird zwei Tage später, als die Arbeit am 'Bericht über deutsche Alterthümer, Kunst und Wissenschaft' aufgenommen ist, die Frage gestellt, was er, Boisserée, denn von dem "Verhältnis und ... Weg der neuen katholisch gewordenen Protestanten" halte.[52] Boisserée reagiert mit Hinweis auf Herder und Müller – und Stolberg, was Goethe offensichtlich provoziert und antworten lässt: "Ey, das ist gegen alle Überlieferungen, diese nimmt man entweder an, und dann giebt man von vorn herein etwas zu, oder man nimmt sie gar nicht an, und ist ein rechter kritischer Philister".[53] Und nun äussert sich Goethe selbst zu den katholisch gewordenen Protestanten: "Die Protestanten dagegen fühlen das Leere, und wollen nun einen Mysticismus machen, da ja gerade der Mysticismus entstehen muss. Dummes, absurdes Volk, verstehen ja nicht einmal, wie denn die Messe geworden ist ...".[54]

Wie immer man es dreht, in einer Sache bleibt das Urteil fest. Goethe wendet sich gegen religiöse Begeisterung – und genauso distanziert verhält er sich gegen die religiöse Kunst. Es reicht ihm, dass jene Bilder geschichtliche Zeugnisse seien. Die Vorstellung einer neu erwachenden mittelalterlich-religiösen Welt ist ihm dagegen ein Greuel. In die Museen mit den alten Bildern! Tage später gesteht Goethe gegenüber Boisserée seine Vorliebe für das Römische. "Er habe gewiss schon einmal unter Hadrian gelebt".[55] Wiederum einen Tag später, auf der gemeinsamen Reise nach Frankfurt, kommt die Rede erneut auf katholische Kultformen, wozu sich Goethe wieder zurückhaltend positiv äussert. Als sie dann aber "bei Schlosser" "ein schrecklich altdeutsch neudeutsch Gepinsel von d. Bruder des Olivier einem jungen Maler in Wien" sehen, kann er mit Spott und Häme nicht mehr zurückhalten.[56] "Eine heilige Familie, und eine Jägergeschichte, wahre Nürnberger oder Spaer Kistelmalerey". Boisserée zitiert Goethe: "Da freut Euch Eurer Früchte!"[57]

Religiöse Malerei ist Goethes Thema nicht, neureligiöse noch weniger! Wenige Tage später, am 23. August, legt ihm Boisserée die eben verfassten Beschreibungen zur Heiligen Veronika und zur Verkündigung van Eycks – den ersten Bildern des späteren lithographischen Werks – vor. Zwei Tage später notiert er: "Goethe ist mit meinen Beschreibungen sehr zufrieden." Und er zitiert ihn: "Sie sind gut, und was noch mehr ist, sie sind recht; denn

was mir immer die Hauptsache, der Ton ist getroffen; dabei sind sie mit Neigung und frommem Sinn geschrieben, ich würde sie vielleicht nicht so gut machen, weil mir der letztere fehlt".[58]

Über einen "frommen Sinn" verfügt Goethe also nicht. Er ist – 'bestenfalls' – um den richtigen "Ton" bemüht. Und kommt es zur Kunst selbst, so verweist er auf die wahre 'Charakteristik' in der Darstellung, der sich dann alles übrige subsumieren lässt.


Ueber
Kunst und Alterthum
in den
Rhein und Mayn
Gegenden.

Von
Goethe.

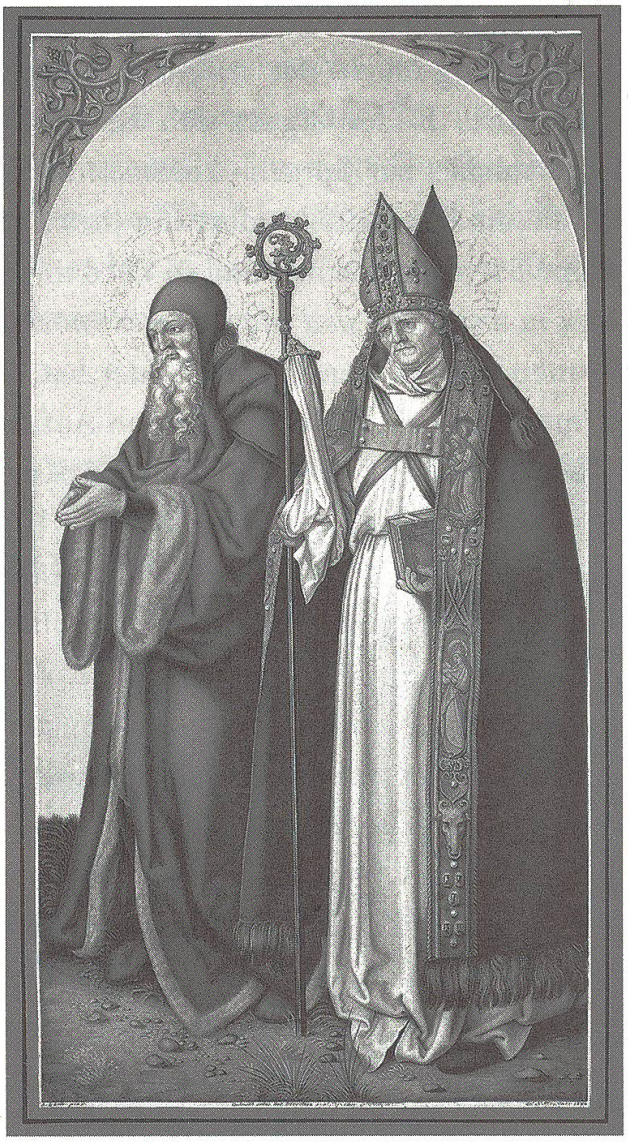
Erstes Heft.

Stuttgard,
in der Cottaischen Buchhandlung
1816.

Goethe, Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Erstes Heft, Stuttgart 1816, Titelblatt

Man einigt sich also so oder anders auf den rechten Ton der sachlichen – und kunstimmanenten – Betrachtung (auch) der religiösen Kunst. 'Bloss' wegen des besonderen Themas eines Bildes ergibt sich keinerlei künstlerischer Sonderstatus. Wo immer solches zur Sprache kommen könnte, grenzt sich Goethe fein säuberlich ab. Andererseits hindert ihn dies eben nicht daran, mit Boisserée gemeinsame Sache zu machen und so 1816 mit der Publikation von *Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* zu beginnen. Was Boisserée aus gemeinsamen Gesprächen aufgezeichnet hat, findet sich jetzt im gedruckten Text in modifizierter Form wieder. Am Anfang steht die Begeisterung über die Rückführung eines bedeutenden Kunstwerkes nach Köln. "Nächstens im Triumph zu seiner ehemaligen frommen Stelle" soll Rubens' Petrus aus Paris wieder nach Köln gelangen.[59] Mit der Reisebeschreibung tritt man ein in die rheinische, katholische Welt. Aber übertönt wird dies durch die praktische Frage, was zur Wertschätzung all jener Kunstwerke unternommen werden kann und soll, die nun neu 'entdeckt' werden. Der Gang in die 'mittelalterliche', religiöse Kunst am Rhein steht zudem im Zeichen der Wiedergewinnung nationaler Kunstschätze. Was mit der Ankündigung der triumphalen Rückkehr Rubens' nach Köln beginnt, endet mit der "höchsterfreulichen" Mitteilung der Rückführung der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg. Dazwischen liest man von der Sorge um die Erhaltung der gotischen Risse des Kölnerdoms, insbesondere des damals von Boisserée neuentdeckten Planes,[60] und erfährt etwas über die Steinmetze und ihre "sehr glückliche" Stellung in der Mitte "zwischen der freyen Kunst und dem Handwerke".[61]

Die Akzente sind hier patriotisch und nicht religiös gesetzt. Das liest sich gegen Ende des ersten Heftes von *Ueber Kunst und Alterthum* wie folgt: "Und so wünsch' ich den Patriotismus zu finden, zu dem jedes Reich, Land, Provinz, ja Stadt berechtigt ist".[62] An der 'deutschen' Malschule lässt sich dies applizieren und gemäss dem üblichen kunsthistoriographischen Muster erläutern. Die Byzantiner, obwohl sie die hellenische Kunst vor Augen gehabt hätten, hätten es nicht geschafft, sich "aus dem Kummer ihrer ausgetrockneten Pinseley" zu erheben. Und Dürer? Ob man ihm "sonderlich" ansehe, "dass er in Venedig gewesen"? "Dieser Treffliche lässt sich durchgängig aus sich selbst erklären".[63] Also doch, Patriotismus im üblichen Sinne des Ausweisens eigener 'Schulen', eigenständiger, 'nationaler' Kunst![64] Dem Ausweis einer "niederländischen Kunstschule" als dem Ort der Überwindung der byzantinischen Tradition am Rhein sollte insbesondere die nachfolgende Besprechung einer Hl. Veronika aus



Strixner nach Albrecht Dürer, Hl. Simon und Hl. Lazarus, 1824, in
Die Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde ... lithographirt von Johann Nepomuk Strixner, Treizième Livraison, Nr. 3

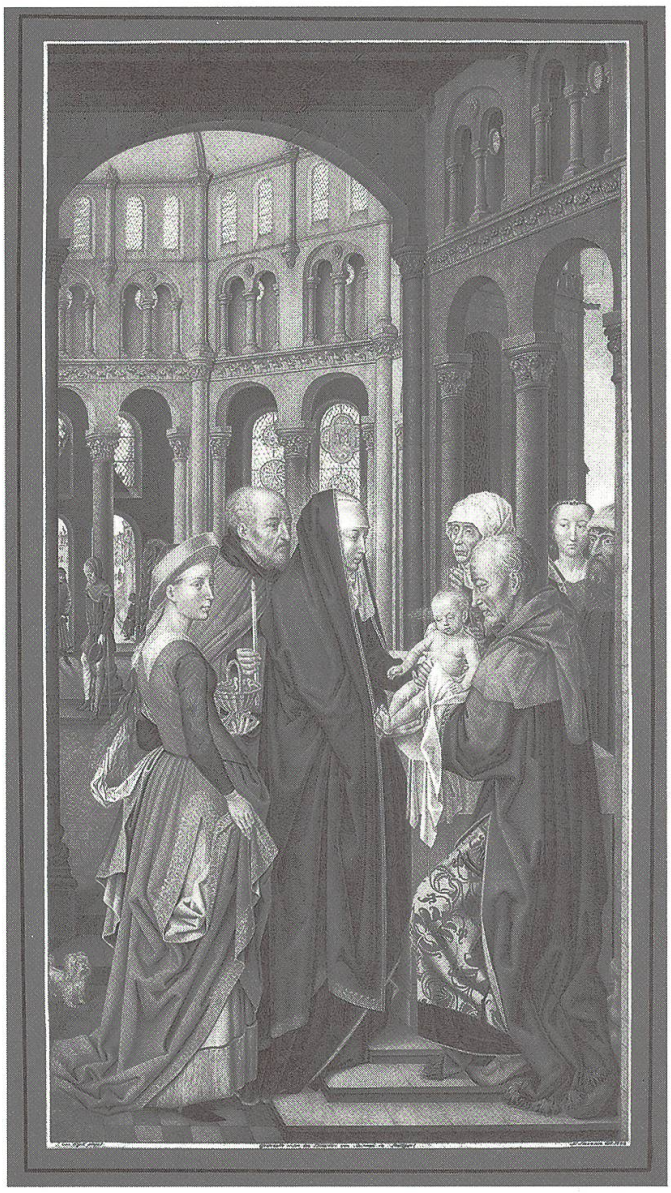
der Boisseréeschen Sammlung gewidmet sein, die sich dann auch am Ende dieses *ersten Heftes* als "Nachbild" eingeklebt findet und den Titel trägt: "Vera Icon. Byzantinisch-Niederrheinisch". Sie wurde später als erste Tafel der ersten Lieferung des Strixnerschen lithographischen Werkes herausgehoben und dort auch in "von einem kölnischen Maler" 'korrigiert' (Taf. X).

Schon 1816 lautete die Charakterisierung: "Es übt daher, weil es das doppelte Element eines strengen Gedankens und einer gefälligen Ausführung in sich vereinigt, eine unglaubliche Gewalt auf die Beschauenden aus, wozu denn der Contrast des furchtbaren medusenhaften Angesichtes zu der zierlichen Jungfrau und den anmuthigen Kindern nicht wenig

Vera Icon, byzantinisch-niederrheinisch. "Nachbild" in
Goethe, Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden,
Erstes Heft, Stuttgart 1816

beyträgt".[65] Man merkt, dass in der Beschreibung antike und 'religiöse' Bezüge einigermassen frei durcheinander gewirbelt werden, sodass auf diese Weise die 'effigies' und 'vera icon' Christi auf dem Schweisstuch der Veronika – horribili dictu – als "medusenhaft" bezeichnet wird!

So geht es auch im Folgenden durcheinander, beispielsweise mit Bezug auf van Eycks Verkündigung, die als zweites Blatt der ersten Lieferung bei Strixner erscheinen wird (Taf. XII, XIII). Da wird nun das Besondere auf dem Hintergrund und im Kontrast zu einer idealen, von der italienischen Kunst her bekannten und abgeleiteten Entwicklung in kunstvoll gewendeten Formulierungen umrissen: "Jetzt aber möchte es sonderbar scheinen, wenn wir aussprechen, dass er, materielle und mechanische



Strixner nach Jan van Eyck, Darbringung Christi im Tempel, 1822, in
Die Sammlung Alt- Nieder- und Ober-Deutscher Gemälde ... lithographirt von Johann Nepomuk Strixner, Cinqième Livraison, Nr. 2

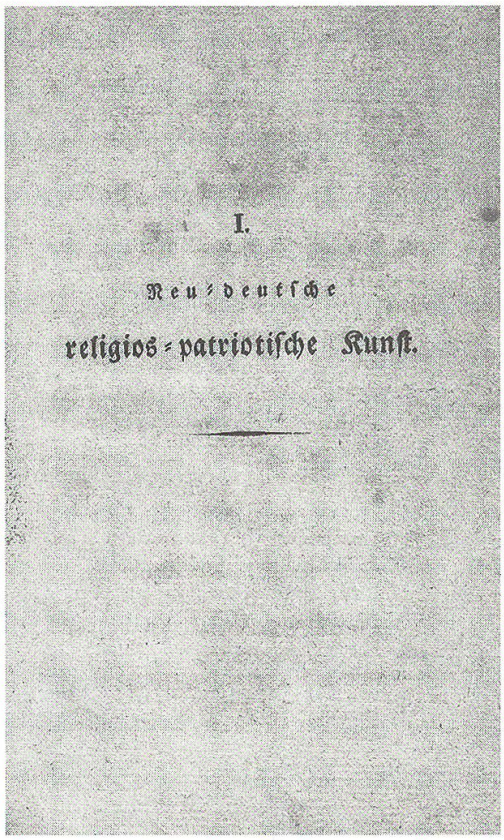
Unvollkommenheiten der bisherigen Kunst wegwerfend, sich zugleich einer bisher im Stillen bewahrten technischen Vollkommenheit entäusserte, des Begriffs nämlich der symmetrischen Composition".[66]

Im Klartext heisst dies, dass bei aller Anerkennung des "ausserordentlichen Geistes" die "Compositionen" van Eycks zwar "von der grössten Wahrheit und Lieblichkeit (wären), ob sie gleich die strengen Kunstforderungen nicht befriedigen".[67] Man wird also 'Christliches' gemäss diesem 'Zirkel' – und in Anbetracht der künstlerischen Statur van Eycks – durchaus positiv lesen, zumal der Verzicht auf Symmetrie in der Komposi-

tion nobel als 'Entäusserung' umschrieben wird. Das Fehlende aber muss man gleichwohl im Bereich des 'Klassisch-Antiken' suchen müssen. Auf subtile Weise wird hier eine Grenzziehung künstlerisch/ästhetischer Werte vorgenommen, um in der Folge auch Patriotischem wie Religiösem, die sich sowieso auf denselben Tafeln unübersehbar vereint finden, Eingang in ein derart strukturiertes Kunstverständnis zu verschaffen. Hat sich Boisserée also doch durchgesetzt?

"Die neue Religion bekannte einen obersten Gott, nicht so königlich gedacht wie Zeus, aber menschlicher", liest man da.[68] Dem ging das Urteil voraus: "Der christlichen Kirche dagegen (=im Gegensatz zu dem, was das zerfallende römische Reich anrichtete) sind wir die Erhaltung der Kunst, und wär' es auch nur als Funken unter der Asche, schuldig". Da schwingt der Gegensatz der "neuen innerlichen, sittlich-sanftmüthigen Lehre" (der Christen) zur "äusseren, kräftig-sinnlichen Kunst" (der antiken Heiden) mit.[69] Und diesem Gegensatz wird noch ein anderer hinzugefügt: während sich die hellenische Kunst vom Allgemeinen ausgehend "in's Besondere verlor", so ging die christliche "von einer Unzahl Individualitäten" aus, "um sich nach und nach ins Allgemeine zu erheben".[70]

Durch diese Kunstreise an Rhein und Main scheint – just nach der in Kraft gesetzten Restauration und mit den ersten Zeichen des äusseren Erfolges der Rückführung deutscher Kunstschätze – nun doch die religiöse Grundlegung der Kunst, auch im Umfeld Goethes, neu erschlossen zu sein. Doch diese Hoffnung Boisserées wurde jäh enttäuscht, die Folgen offensichtlich schon im voraus ins Kalkül gesetzt. Goethe liess Zelter am 1. Juli 1817 wissen: "der erste Aufsatz des 2ten Heftes wird gewaltigen Lärm erregen".[71] Dort, in *Kunst und Alterthum*, folgte in der Tat die von Heinrich Meyer verfasste harsche Kritik an der "Neu-deutschen religiös-patriotischen Kunst".[72] Darin wird die – orthodoxe – Geschichte der deutschen Malerei im Rückgriff auf den "strengen Mengs", über Tischbein und mit Blick auf die unterschiedlichen Formen der Begegnung mit Raphael dargestellt, und dies mit Hinweis eben auch zu jenen, die "Raphaels nie unterbrochenes Fortschreiten in der Kunst abläugneten", ergänzt.[73] Die junge Kunstgeschichte machts möglich. Andererseits wird die Annäherung an die alten deutschen Meister gemäss den damaligen "Geschmacks-Neigungen" in der Weise beschrieben, man hätte "seit mehreren Jahren schon angefangen sich mit dem Unannehmlichen der alten Meister ... allmählig auszusöhnen". Und so hätte man auch Dürer "seine Härten verziehen".[74]


I.

Neu-deutsche

religios-patriotische Kunst.

"Neu-deutsche religios-patriotische Kunst", Titel des zweiten Heftes von Goethe, Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Stuttgart 1817

Zur genaueren Umschreibung dieses neuen, fehlgeleiteten Geschmacks werden die "Neigung für ältere Meister" und "für mystisch-religiöse Gegenstände und Allegorien" nunmehr zusammengeführt und in eins gefasst.[75] Und dafür werden die Wackenroderschen und Tieckschen Schriften verantwortlich gemacht. August Wilhelm Schlegel wäre zu dieser Zeit "dem alterthümelnden christkatholischen Kunstgeschmack zugethan" gewesen.[76] Meyer kommt auch auf Friedrich Schlegel, den frühen Mentor der Boisserées, zu sprechen, der "zuerst als schriftlicher Lehrer des neuen alterthümelnden, catholisch-christelnden Kunstgeschmacks" aufgetreten sei: "streitend gegen die bisher gehegten Meynungen".[77] Schlegels Zeitschrift "Europa" wird "ein gewissermassen gesetzgebendes Ansehen" attestiert, wogegen ein distanzierterer Blick ins Abseits gedrängt worden sei: "Die alte deutsche Kunst erhält überschwengliche Lobsprüche, so, dass kühlere Kunstrichter nicht wohl einstimmen könnten, wie aufrichtig vaterländisch auch sonst ihre Gesinnungen seyn möchten".[78]

Natürlich bemüht sich der Autor um eine ausgewogene Darstellung. Die "erwachte Neigung zum Alterthümlichen" verdiene auch – hier mit Blick auf

"die Erhaltung einer unzähligen Menge von Kunstmerkwürdigkeiten" – ein billiges Lob. Das vom "höchsten, alles übersehenden Standpunct" aus getroffene Urteil erklärt die Entwicklung vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse, als "die Gesammtheit aller zu Deutschland sich rechnenden Völker begeistert das Joch fremder Gewalt grossmüthig abwarf".[79] So besehen liesse sich die Entwicklung mittelfristig korrigieren. So würde auch "jener National-Enthusiasmus, nach erreichtem grossem Zweck, den leidenschaftlichen Charakter ... ohne Zweifel wieder ablegen".[80] Das damit verbundene Ziel hiesse dann, "die beengende Nachahmung der ältern Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende und auf wahre Erkenntnis gegründete Hochachtung zu entziehen".[81]

Das sollte wohl auch gleichermassen für die Religiosität gedacht sein. Ausgewogenheit! Der Weg der Mitte! "Möge ein so würdiger Einfluss bey fortwährendem grossen Drange der Begebenheiten der Nation niemals ermangeln; dagegen aber alle falsche Frömmeley aus Poesie, Prosa, und Leben bald möglichst verschwinden und kräftigen heitern Aussichten Raum geben". So wollten es die Weimarischen Kunstfreunde, mit deren Siegel ("W.K.F.") dieser Beitrag im zweiten Heft von *Kunst und Alterthum* 1817 signiert erschien. Es lässt die Zurückhaltung Goethes gegenüber allen das bloss Künstlerische übersteigenden Vorstellungen in Anbetracht der Lithographien Strixners der Boisserées chen Sammlung verstehen, sosehr es sich dort – im Grunde genommen ausschliesslich – um religiöse Kunst handelt. Längst hat sich die kunstgeschichtliche Betrachtung aus diesem Zusammenhang gelöst und sich jetzt einer erneuten inhaltlichen Betrachtungsweise erfolgreich widersetzt. Der Kunst eben und nicht der "Frömmeley" sollte jene Anstrengung dienen. Als Kunstwerke gelten jene Tafeln seither, umsomehr als sie Strixner auf vollkommene Weise in ein – noch deutlicher der reinen Kunst verpflichtetes – neues Medium übersetzt und alles Störende im idealisierenden und italianisierenden Sinne ausgemerzt hat. Das ist reichlich tendenziös dargestellt. Andererseits entspricht dieses Prinzip einem damals wiederholt beobachteten Phänomen. Dass jemand wie Tischbein antike 'Vasengemälde' "leider, vielleicht ohne Ausnahme, schöner; also unrichtig, oder vielleicht correcter gezeichnet wieder gegeben, als sie an den Vasen zu finden", bemerkt kritisch selbst am antiken Gegenstand Christian Gottlob Heyne.[82]

Doch zurück zu Goethe: hinter dieser Frage der Idealisierung der Vorlagen und deren Bereinigung in Ausrichtung auf einen modernen, 'klassi-

schen' Formenkanon versteckt sich eben noch ein anderes, sehr viel umfassenderes Problem. Gerade weil man von der Idealität allzu schnell auf Modellcharakter und mittelbar auf Nachahmung schliessen könnte, scheint Goethe in seiner Auseinandersetzung mit den spätgotischen Bildern und den Strixnerschen Lithographien allemal deutlich unterscheiden zu wollen: zwischen einer – stets legitimen und wichtigen – Erforschung der Geschichte der Kunst und einer – zu vermeidenden – Empfehlung bestimmter künstlerischer Positionen oder Vorbilder für die Zeitgenossen. Gegen Letzteres grenzt er sich deutlich ab. Für ihn, den 'kühleren Kunstrichter', wollen diese Bereiche getrennt sein: mit gegenläufigem Effekt! Die Kunstgeschichte bemächtigt sich der Kunst – und die Kunst, die Reproduktionskunst ohnehin, passt sich dem an und gibt sich jetzt kunstgeschichtlich.

1 Zitiert nach: E. Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler*, Jena 1916, S. (v).

2 *Ibid.*, S. 48f.

3 *Ibid.*, S. 49.

4 Aus der umfangreichen Literatur in besonderer und vielfältiger Weise weiterführend: A. Gethmann-Siefert – O. Pöggeler, *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*, Bonn 1995.

5 Vgl. A. von Schaden, *Artistisches München im Jahre 1835* ..., München 1836, S. 162ff., bes. S. 163. (Für die Vermittlung dieses Textes dankt der Autor der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München und Dr. Stephan Klingen.)

6 *Ibid.*, S. 167.

7 *Ibidem.*

8 *Ibid.*, S. 168. – Dieser bezeichnende Umstand auch hervorgehoben in: A. Griffiths – F. Carey, *German Printmaking in the Age of Gothic*, London (British Museum) 1994, S. 191.

9 *Ibidem.*

10 *Ibid.*, S. 170. – Auf diese mit Deckfarben übermalten Abzüge, die somit den Originalen noch viel näher kommen wollten, bezieht sich auch Irmgard Feldhaus in ihren verdienstvollen Studien zum Strixnerschen Werk: vgl. I. Feldhaus, *Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Beltram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner*, Ausstellungskatalog, Neuss/Heidelberg 1980/81; sowie: M. Engels, *Die Lithographien von Johann Nepomuk Strixner nach Gemälden aus der Sammlung Boisserée*, in *ibidem*, S. 21ff., bes. S. 32. Sowie: I. Feldhaus, *Die Lithographien Johann Nepomuk Strixners*, in: Gethmann-Siefert – Pöggeler, *Kunst als Kulturgut* cit., S. 152ff., bes. S. 171.

11 Vgl. "ber.", *Isabey's lithographische Blätter*, in "Kunst-Blatt", Nr. 31, 17. April 1820, S. 126.

12 Vgl. B. Speth, *Kurzer Rückblick auf die Entstehung und Ausbildung der Lithographie und ihres Druckes, nebst einer gedrängten Würdigung der vorzüglichsten Lithographen und ihrer Werke in und ausser Bayern*, in "Kunst-Blatt", Nr. 99, 11. Dezember 1820, S. 391ff.; fortgeführt: id., in "Kunst-Blatt", Nr.100, 14. Dezember 1820, S. 397ff.; id., in *ibid.*, Nr. 101, 18. Dezember 1820,

S. 402 ff.; id., in *ibid.*, Nr. 102, 21. Dezember 1820, S. 407ff.; id., in *ibid.*, Nr. 103, 25. Dezember 1820, S. 409ff.

13 *Ibid.*, S. 394.

14 *Ibid.*, S. 396.

15 *Ibidem.*

16 *Ibid.*, S. 397f.

17 *Ibid.*, S. 399.

18 *Ibid.*, S. 411f.

19 *Ibid.*, S. 400.

20 Vgl. L. v. Schorn, *An die Leser*, in "Kunst-Blatt", Nr. 1, 3. Januar 1820, S. 1ff.

21 *Ibid.*, S. 3.

22 *Ibidem.*

23 *Ibid.*, S. 2.

24 Vgl. *Sulpiz Boisserée, Briefwechsel mit Goethe*, Zweiter Band, Stuttgart 1862, S. 268.

25 Zu Goethes Kunstverständnis im Zusammenhang mit der Pflege der eigenen Sammlung, mit 'Kunstkennerschaft' und kunstgeschichtlicher Methode vgl. W. Oechslin, *Einführung/Schriften zur Kunst*, in: *Goethe, Sämtliche Werke, Münchner Ausgabe*, Bd. 13.2 (Die Jahre 1820–1826), München 1993, S. 415ff.

26 Vgl. J.W. v. Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Erstes Heft*, Stuttgart 1816.

27 Vgl. J.W. v. Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum, Dritten Bandes zweytes Heft*, Stuttgart 1821, S. 97ff.

28 Vgl. J.W. v. Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum, Fünften Bandes drittes Heft*, Stuttgart 1826, S. 148ff. (Dem geht ein kurzer, aber enthusiastischer Bericht zu einem Blatt des Boisseréeschen Domwerks voraus: "... ein wahres Meisterstück in seiner Art ...").

29 Goethe aus Weimar am 23. März 1820 (vgl. *Boisserée, Briefwechsel mit Goethe* cit., S. 277); WA, IV 32, Nr. 176 (In diesem Paket befand sich auch eine Durchzeichnung der Veronika – vgl. unten. Goethe bemüht sich hier ausdrücklich um weitere Skizzen aus der Boisseréeschen Sammlung: "Sollten Sie Gelegenheit finden mir kleinere Gruppen aus Ihren Bildern zeichnen zu lassen ...").

30 Goethe an S.B. 3. April 1820; WA, IV 32, Nr. 193.

31 Vgl. *Boisserée, Briefwechsel mit Goethe* cit., II, S. 304.

32 Goethe an S. Boisserée am 23. April 1821; WA IV 34, Nr. 203.

33 Vgl. *Boisserée, Briefwechsel mit Goethe* cit., II, S. 307f.

34 Vgl. WA, IV 34, Nr. 259.

35 Vgl. oben den Hinweis auf die Kolorierung von Blättern der Boisseréeschen Sammlung durch Strixner.

36 WA, IV 34, Nr. 259 (S. 257).

37 *Ueber Kunst und Alterthum, Dritten Bandes zweytes Heft*, S. 103.

38 *Ibid.*, S. 123.

39 *Ibid.*, S. 111.

40 *Ueber Kunst und Alterthum, Fünften Bandes drittes Heft*, S. 153ff.

41 *Ibid.*, S. 157f.

42 *Ibid.*, S. 159.

43 *Ibidem.*

44 *Ibid.*, Tafel "Zu Seite 158".

45 Vgl. dazu: F. Haskell, *History and its Images*, New Haven/London 1993, S. 385f. (im Kapitel: "the deceptive evidence of art"). Haskell bezieht sich dort auf Warburgs Aufsatz *Delle 'Imprese amorose' nelle più antiche incisioni fiorentini*, in: A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike, Gesammelte Schriften* I, Berlin 1932, S. 77ff. und S. 331ff. (Deutsche Originalfassung: S. 337).

46 Vgl. oben; Goethe an Boisserée am 23. April 1821; WA, IV 34, Nr. 203 (S. 204).

47 WA, IV 34, Nr. 101.

48 WA, IV 34, Nr. 80.

49 Vgl. (Mathilde Boisserée), *Sulpiz Boisserée*, Erster Band, Stuttgart 1862, S. 404.

50 Vgl. Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée* cit., S. 217. – Vgl. auch generell: A. Bach, *Aus Goethes Rheinischem Lebensraum*, Neuss 1968.

51 Vgl. *Boisserée, Briefwechsel mit Goethe* cit., I, S. 249.

52 *Ibid.*, S. 257; Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée* cit., S. 397.

53 *Ibidem.*

54 *Ibidem.*

55 *Ibid.*, S. 267; Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée* cit., S. 405.

56 *Ibid.*, S. 269; Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée* cit., S. 407.

57 *Ibidem.*

58 *Ibid.*, S. 270; Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée* cit., S. 408.

59 Vgl. J.W. v. Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Erstes Heft*, Stuttgart 1816, S. (1). – Vgl. jetzt insbesondere den Kommentar von Hendrik Birus in: *Goethe, Sämtliche Werke, Deutscher Klassiker Verlag, Aesthetische Schriften 1816–1820*, Bd. 20, Frankfurt a.M. 1999, S. 678ff.

60 Vgl. Goethe, *Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden, Erstes Heft*, S. 130.

61 *Ibid.*, S. 191f.

62 *Ibid.*, S. 180. – Vgl. dazu Boisserées Aufzeichnung der diesbezüglichen Äusserung Goethes am 2. August 1815.

63 Die These einer ausschliesslich aus sich selbst begründeten Kunst und Kunstentwicklung findet sich damals in der Debatte über den Vorrang der griechischen Kunst häufig – so besonders ausgeprägt bei F. von Thiersch. Heinrich Meyer zeigt keine Mühe, Nürnberg mit Florenz zu vergleichen und vom "wahrhaft edlen Stil der Formen" und sogar vom zum "wahrhaft Grandiosen" Strebenden der Kunst Dürers zu sprechen: vgl. *J.H. Meyer, Geschichte der Kunst*, hg. von H. Holtzhauer – R. Schlichting, Weimar 1974, S. 206 (dort auch der Hinweis auf Strixners "lithographische Nachahmungen" des Dürerschen Gebetbuches).

64 Zur Verwendung des Arguments vom 'Nationalcharakter' vgl. beispielsweise S. 164 ("Einen verwandten Nationalcharakter hat ...").

65 *Ibid.*, S. 158.

66 *Ibid.*, S. 170. (Vgl. dazu schon S. 164, die an Symmetrie einerseits, "Mannigfaltigkeit bedeutender Contraste an Gestalt und Bewegung" andererseits orientierte Beschreibung spätmittelalterlicher Tafelwerke).

67 *Ibidem.*

68 *Ibid.*, S. 139.

69 *Ibid.*, S. 138.

70 *Ibid.*, S. 141.

71 Vgl. dazu: Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée* cit., S. 290ff. (Heinrich Meyer dort als "Unhold und Widersacher"!)

72 Vgl. H. Meyer, *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, in: J.W. v. Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Zweytes Heft*, Stuttgart 1817. – Vgl. auch dazu die ausführlichen Kommentare von Hendrik Birus in: *Goethe, Aesthetische Schriften 1816–1820* cit., S. 818ff. Dort wird Goethe aus einem weiteren Brief zitiert, der schon vom März 1817 datiert: "Mein zweites Rhein- und Mainheft wird ehstens aufwarten und wird als eine Bombe in den Kreis der Nazarenischen Künstler hinein plumpen."

73 Goethe, *Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Zweytes Heft* cit., S. 17.

74 *Ibid.*, S. 19.

75 *Ibid.*, S. 27.

76 *Ibid.*, S. 28.

77 *Ibid.*, S. 32f.

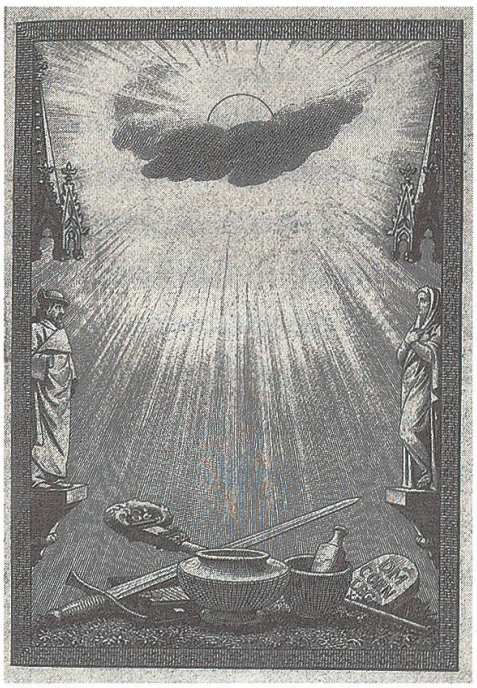
78 *Ibid.*, S. 34.

79 *Ibid.*, S. 61.

80 *Ibid.*, S. 61.

81 *Ibid.*, S. 61f.

82 Vgl. Ch.G. Heyne, *Akademische Vorlesungen über die Archäologie der Kunst des Alterthums, insbesondere der Griechen und Römer*, Braunschweig 1822, S. 597f.



Goethe, Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Stuttgart 1816