

"Blütezeit des Mittelalters" : zu einem Bilde August Wilhelm J. Ahlborns

Autor(en): **Meier, Nikolaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **77 (1977)**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117948>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Blütezeit des Mittelalters» Zu einem Bilde August Wilhelm J. Ahlborns

von

Nikolaus Meier

I.

August Wilhelm J. Ahlborns Bild «Blütezeit des Mittelalters» (Tafel 1), 1829 entstanden, ist als Geschenk Emilie Linders 1847 in den Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung Basel gelangt. Es hing einst in einem Saal zusammen mit Werken niederländischer, italienischer und spanischer Meister, nur Bernhard Neher's «Der Besuch der drei Engel» und Joseph Anton Kochs «Macbeth und die drei Hexen», beide auch Stiftungen Fräulein Linders, vertraten die neudeutsche Schule. Als dann Emilie Linder 1867 starb, kam ihre ganze reiche Sammlung neuerer deutscher Malerei an die Öffentliche Kunstsammlung. Die Werke von Koch, der Brüder Olivier, von Overbeck, Schnorr, Schraudolph, Neher, Steinle, Vogel von Vogelstein, Theres Weber, Wilhelm Ahlborn, dessen «Partie aus dem Park von Ariccio» noch dazugekommen war, bildeten ein geschlossenes Ensemble. Es hat zwei thematische Schwerpunkte: Bilder italienischer Landschaften und Gemälde religiösen Inhalts.

Heute hängt Ahlborns Bild im Depot oder in den Arbeitsräumen des Kunstmuseums. Wer es sieht, begeistert sich kaum für seine künstlerische Qualität. Es ist seine inhaltliche Eigenart, die frappiert. Ein Meisterwerk der Malerei ist es nicht; es ist ein Curiosum¹.

Von einem erhöhten Blickpunkt aus sieht man in einen Klosterbezirk, der rechts durch eine Kirche, in der Mitte durch einen baumbestandenen Garten begrenzt ist und aus dem links eine Treppe in ein schattiges enges Tälchen führt, das sich zu einem Flußlauf hin öffnet. Auf dem einen Uferbord herrscht ein fröhliches Treiben: Ein Volksfest ist im Gange, eine vornehme Gesellschaft steigt zur

¹ August Wilhelm Julius Ahlborn. Blütezeit des Mittelalters 1829. Öl auf Leinwand, 150,5 × 200 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 4. Der vorliegende Text gibt eine leicht geänderte, im Kunstmuseum Basel gehaltene Bildbesprechung wieder.

Flußfahrt in eine Barke ein. Mächtig erhebt sich aus der flachen Landschaft ein Felsenmassiv in die Höhe, auf dem eine große Stadt, Kirchen, Paläste und wenige einfache Häuser gebaut sind; sie stehen in vollem Licht, unter hellem, blauem Himmel. Mehrere Tore unterbrechen die wehrhafte Stadtmauer, am eindrucklichsten jenes, das dem Castel Nuovo in Neapel ähnlich ist und durch das Pilger in die Stadt einziehen. Sie werden an dem im Zentrum der Stadt liegenden Platz vorbeikommen, der mit seinem Rathaus zur linken und der Fontana Maggiore der beiden Pisani in der Mitte demjenigen von Perugia nachgebildet ist. Über ihm erblickt man den Palazzo von Urbino. Als Krönung der Stadt steht eine hochragende Kathedrale.

Dunkelgrünes Busch- und Baumwerk trennt Vorder- und Mittelgrund, Stadt und Kloster. Ein Mönch betet im Kirchhof, die anderen speisen Pilger am Tisch, Arme, Kinder und Lahme. Dieses Nebeneinander von *Vita activa* und *Vita contemplativa* ist auch versinnbildlicht im Brunnen mit dem durstlöschenden und reinigenden Wasser für die Pilger und der Marienstatue unter dem Baldachin. Religiöse Gedanken sind ebenfalls in den vielen Kirchen der Stadt ausgedrückt; jene liegen aber inmitten fürstlicher Paläste, Wehrbauten und Burgen. Volksfest, fürstliche Zerstreung, Vergnügungen, Treiben auf dem Marktplatz, das ist das Gegenstück zum klösterlichen Leben. Über beidem schwebt der lichtvolle Glanz eines schönen Tages: Blütezeit des Mittelalters. Dieser Sinn des Bildes liegt jedermann klar vor Augen.

In seiner Art ein typisches Produkt des 19. Jahrhunderts. Jedenfalls, vor wenigen Jahren druckte ein Verlag Ahlborns Bild auf einem Prospekt ab, der für ein Handbuch über die Kunst des letzten Jahrhunderts werben sollte. Über das Zeittypische hinaus erhält dieses Bild seinen Reiz erst, wenn man Ahlborns Lebensgang, seine Freunde und Bekannten kennt.

II.

Über das Leben Ahlborns kann man sich gut orientieren. Zweimal sind Auszüge aus seinen Briefen und Tagebüchern publiziert worden². Ahlborn, am 11. Oktober 1796 in Hannover geboren,

² Leben des Malers Wilhelm Ahlborn dargestellt nach hinterlassenen Tagebüchern und Briefen des Künstlers von W. Sander, Pastor, Hildesheim 1892. Im Vorwort sagt der Herausgeber, er habe diese Arbeit unternommen, weil Ahlborns «schöne Seele und weiches Gemüth aller Liebe und Zuneigung werth sei» und man aus diesem Künstlerleben erschen könne, «wie wahre Kunst und echtes Christentum herrlich geeint sich finden». Es verwundert nicht, daß diese Buchausgabe sich in der Bibliothek Langbehns fand, der aus Enthusias-

berichtet darin über seine Jugendzeit in bescheidenen Verhältnissen, über seine Lehre als Flachmaler und seine malerischen Versuche in Berlin, wo er sich seit 1816 aufhielt. Seine Berufung zum Maler empfand er zum erstenmal eindringlich im Jahre 1819: «Ich hatte damals eine Gelegenheit, mir die schöne alte Stadt Brandenburg anzusehen. . . Die köstliche Lage an der Havel, die Kirchen, der alte Dom mit dem hohen Tor, der Berg, wo man kurz zuvor die alte Marienkirche der Schwanenritter abgebrochen hatte, die gemalten Pergament-Missales auf den Chorstühlen unter dem Staub von Jahrzehnten – alles weckte eine tiefe Wehmut und das Gefühl, daß das Leben fort sei. Es kam mir wie ein Kirchhof vor, auf dem nicht einmal Gras wächst, und doch hatte ich nie Schöneres gesehen, als diese kirchen- und klosterreiche Stadt und fühlte zum ersten Mal in mir, daß man so etwas malen könne und dann glücklich sein müsse³.» Ahlborn ist ganz in nordischer Romantik befangen, von Friedhofstimmung verzaubert. Brandenburg ist nicht nur das nordische, sondern auch das düstertraurige Gegenbild zu unserem Gemälde. Aber die kirchliche fromme Stimmung hat ihn schon damals in Bann gezogen, schon hier finden wir den Hang zum religiös-ästhetischen Erlebnis, zur Freude an der liturgischen Form, am

mus für religiöse und erzieherische Ideen das Buch «Rembrandt als Erzieher» schrieb. Langbehn's Verehrer, der Maler und Dominikaner Benedikt Momme Nissen regte dann eine zweite, kritischere Ausgabe der Schriften Ahlborns an: Ingeborg Magnussen: Des Malers Wilhelm Ahlborn Lebensschicksale, von ihm selbst erzählt, Vechta i. Aldbg. 1935. Es handelt sich auch hier nur um eine Auswahl. Leider ist der Standort der abgedruckten Quellen nicht angegeben. Ahlborns Schriften scheinen verloren zu sein.

Eine Liste der Werke Ahlborns ist zusammengestellt bei Friedrich von Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Dresden 1895, 21–22.

Aus der Literatur: Athanasius von Raczynski: Geschichte der neueren Deutschen Kunst, Bd. 1: Düsseldorf und Rheinland, Berlin 1836, 268–270; Richard Hamann: Die Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig, Berlin 1914, 79; Paul Ferdinand Schmidt: Deutsche Malerei um 1800, Bd. 1, München 1922, 63; Hans Geller: 150 Jahre Deutsche Landschaftsmalerei. Ihre Entwicklung von 1800 bis zur Gegenwart, Erfurt (1951), 74; R. Behrens: Wilhelm Ahlborn, Kleine Hannoversche Kunstgeschichte 2, Hannover 1953; Hermann Engfer: Der hannoversche Maler Wilhelm Ahlborn und sein Hildesheimer Freundeskreis, in: Unsere Diözese in Vergangenheit und Gegenwart, Zs. des Vereins für Heimatkunde im Bistum Hildesheim 26, 1957, 88–92; Werner Gramberg: Zu zwei frühen Italienzeichnungen des August Wilhelm J. Ahlborn, in: Museum und Kunst, Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, 45–58. Ein Selbstbildnis aus der Zeit, als Ahlborn unser Bild malte, bei Hans Geller: Die Bildnisse der Deutschen Künstler in Rom 1800–1830, Berlin 1952, Nr. 9, Abb. 5. Zur Literatur auch Anm. 18.

³ Magnussen 30.

letztlich nur zu umschreibenden Zauber weihevoller Handlung. Schon während seiner Berliner Zeit besuchte er deshalb als Protestant regelmäßig katholische Gottesdienste und er vermerkt, daß schon damals der Weg zu seiner späteren Konversion bereitet gewesen sei.

Seit 1820 lernte Ahlborn an der Berliner Akademie beim Landschafts- und Architekturmalers Peter Ludwig Lütke und bei Heinrich Anton Dähling. Vor allem förderte ihn der als Kopist Raffaelischer Werke bekannte Wilhelm Wach. Er ermutigte Ahlborn zu einer Italienreise und bestellte bei seinem Schüler, um ihm die Möglichkeit zu einem Geldverdienst zu geben, eine Kopie nach einem Werke Schinkels. Andere Kunstliebhaber, so der Sammler Wagner, kauften weitere Kopien von Ahlborn. Seine wohl berühmteste ist diejenige von Schinkels «Komposition des viertürmigen Domes» von 1823⁴.

Das Kopieren brachte Ahlborn so viel Geld ein, daß er am 24. Juni 1827 sich mit August Hopfgarten auf die Reise nach Italien machen konnte. Über Braunschweig und Hannover reisten sie nach Düsseldorf, wo sie Gemälde von Cornelius sahen, zogen weiter nach Köln, Frankfurt, Worms und Heidelberg, wo sich ihnen Schirmer anschloß. Zu dritt zogen sie weiter über den Simplon nach Genua, Pisa, Florenz, Siena und kamen am 11. Oktober 1827, genau am 31. Geburtstag Ahlborns in Rom an. Sein Leben in Italien unterscheidet sich nicht von demjenigen vieler anderer Deutschrömer. Die Winter verlebte er in Rom. Der Hannoveraner August Kestner, ein Sohn Charlotte Buffs, der seit 1808 für längere und kürzere Zeit dort weilte und als Legationssekretär bei der hannoveranischen Gesandtschaft zu vielen deutschen Künstlern und Gelehrten rege Beziehungen pflegte, führte ihn in die Gesellschaft und die Künstlerkreise ein. In den Briefen an seine Verlobte schreibt Ahlborn mit Stolz über seine Bekanntschaften mit den Nazarenern Joseph Führich, Johann Friedrich Overbeck und Julius Schnorr von Carolsfeld, und von den kulturellen Anlässen, an denen er teilnimmt, etwa über ein Konzert des jungen Mendelssohn. Die Sommer über wanderte er durch Italien: 1828 in die Albaner- und Sabinerberge und durch Umbrien, 1829 nach Süditalien und Sizilien, 1830 lernte er vor allem die Toscana kennen.

⁴ Die «Komposition des viertürmigen Domes» auch «Mittelalterliche Stadt am Wasser» oder «Dom über der Stadt» ist in zwei Fassungen überliefert: Die erste verbrannte 1931 beim Brand des Glaspalastes und ist nur in der Kopie Ahlborns überliefert; die zweite Fassung, fast identisch, befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Im Jahre 1831 mußte er schon wieder an die Heimreise nach Deutschland denken. Wo er sich in Italien auch aufhielt, sein wichtigstes Erlebnis war immer ein religiöses. Er kann kaum genug darüber an seine Braut Therese Martin berichten: über die kirchlichen Feste, über die Prozessionen und die wohltätigen Brüder und Mönche. Therese Martin, die er 1832 geheiratet hat, bestärkte ihn in seiner religiösen Haltung, und unter dem Einfluß des Malers Joseph Führich konvertierten sie 1838. Ahlborns Bericht über diesen Festtag ist für die Kenntnis seines Charakters aufschlußreich: «An jenem Tage lobten wir Gott und die hl. Jungfrau mit jedem Pulsschlag; meine Frau war wie verklärt. . . Ich gedachte an jenem Tage auch der Zeit, als ich 22 Jahre früher nach Berlin und zuerst nach der St. Hedwigskirche kam, am hohen Feste der Apostelfürsten Peter und Paul, von deren kirchlicher Feier ich nie vorher etwas gewußt hatte. . . Wenn ich an diesem Faden hin den Beginn meines Lebens und die Jahrzehnte bis zum Festtage unseres Bekenntnisses verfolge, so sehe ich überall die Hand Gottes aus der Kirche mir entgegenkommen⁵.» Die reiche katholische Liturgie begeisterte Ahlborn, das Sichtbar-Vordergründige überzeugte ihn mehr als Spekulationen. Er erinnerte sich einmal an eine Vorlesung Hegels in Berlin: «Ich hörte viel von Ich, Idee, Gedanke, Absolut, Abstrakt, Sein, Schein, aber alles, was der Mann in einer Stunde mit großer Anstrengung hervorbrachte, das würde jeder gesunde Mensch bequem in zehn Minuten sagen können⁶.»

In diesem einfachen Leben, das nur aus wenigen Reisen in Deutschland und Österreich bestand, war die zweite nach Italien entscheidend, die Ahlborn 1840 mit seiner Frau unternommen hat. Ahlborn hatte von Königin Friedericke von Hannover den Auftrag erhalten, in Aquarellen Stätten in Süddeutschland und Italien aufzunehmen, die eine historische Beziehung zum Welfenhaus hatten. Auf dieser Reise starb seine Gattin 1841 in Assisi. In einem Brief berichtet Kestner: «Dem armen Teufel ist in Assisi seine Frau gestorben, und deswegen interessiert er mich nun viel mehr, als ich glaubte. Ich lade ihn daher oft ein, bei mir allein zu essen, wo er mir dann unaufhörlich von seiner Frau erzählt, die ein auserlesenes Geschöpf gewesen sein muß. Ihre Zeichnungen und Wasserfarbengemälde, deren er eine kleine Mappe mit heiliger Sorgfalt aufbewahrt, sind besser als die letzten Gemälde, die ich von ihm gesehen. Aber ich hoffe, er wird jetzt besser arbeiten in so schönen

⁵ Sander 51.

⁶ Magnussen 62.

Empfindungen⁷.» Kestners Hoffnungen haben sich nicht erfüllt. Hatte Ahlborn in den dreißiger Jahren oft Gemälde an die Ausstellungen der Berliner Akademie geschickt, deren Mitglied er seit 1833 war, so stellte er 1840 nur vier und 1844 nur noch ein Bild aus⁸. Er hielt sich vor allem in Italien auf, oft in Assisi, wo seine Frau begraben liegt, vor allem aber in Rom; er wurde immer trübsinniger und starb am 24. August 1857 in Rom.

III.

Am 25. Oktober 1829 schrieb Ahlborn an seine Verlobte: «Mein vor der Reise begonnenes Bild des italienischen Mittelalters erschreckte mich jetzt durch seine Größe; ich brauchte Tage, um mich wieder hineinzufinden⁹.» Es ist unser Bild, das er nach einer Reise durch Süditalien und Sizilien wieder aufnahm. Wie weit die Arbeit schon fortgeschritten, der Bildgedanke schon entwickelt war, läßt sich nicht ausmachen. 1830 wurde es an der Berliner Akademieausstellung unter dem Titel «Italien in der Blütezeit des Mittelalters, eine große landschaftliche Komposition» präsentiert¹⁰.

Das Bild, das Ahlborn also schon im Winter oder im Frühjahr 1829, vor seiner Reise nach Süditalien und Sizilien zu malen begonnen hatte, ist den abgebildeten Bauten entsprechend eigentlich ein Erinnerungsbild an seine Sommerreise durch Umbrien im Jahre 1828. Das etwas umgeformte Castel Nuovo kann Ahlborn sehr gut nach seiner Reise durch Unteritalien ergänzend hineinkomponiert haben.

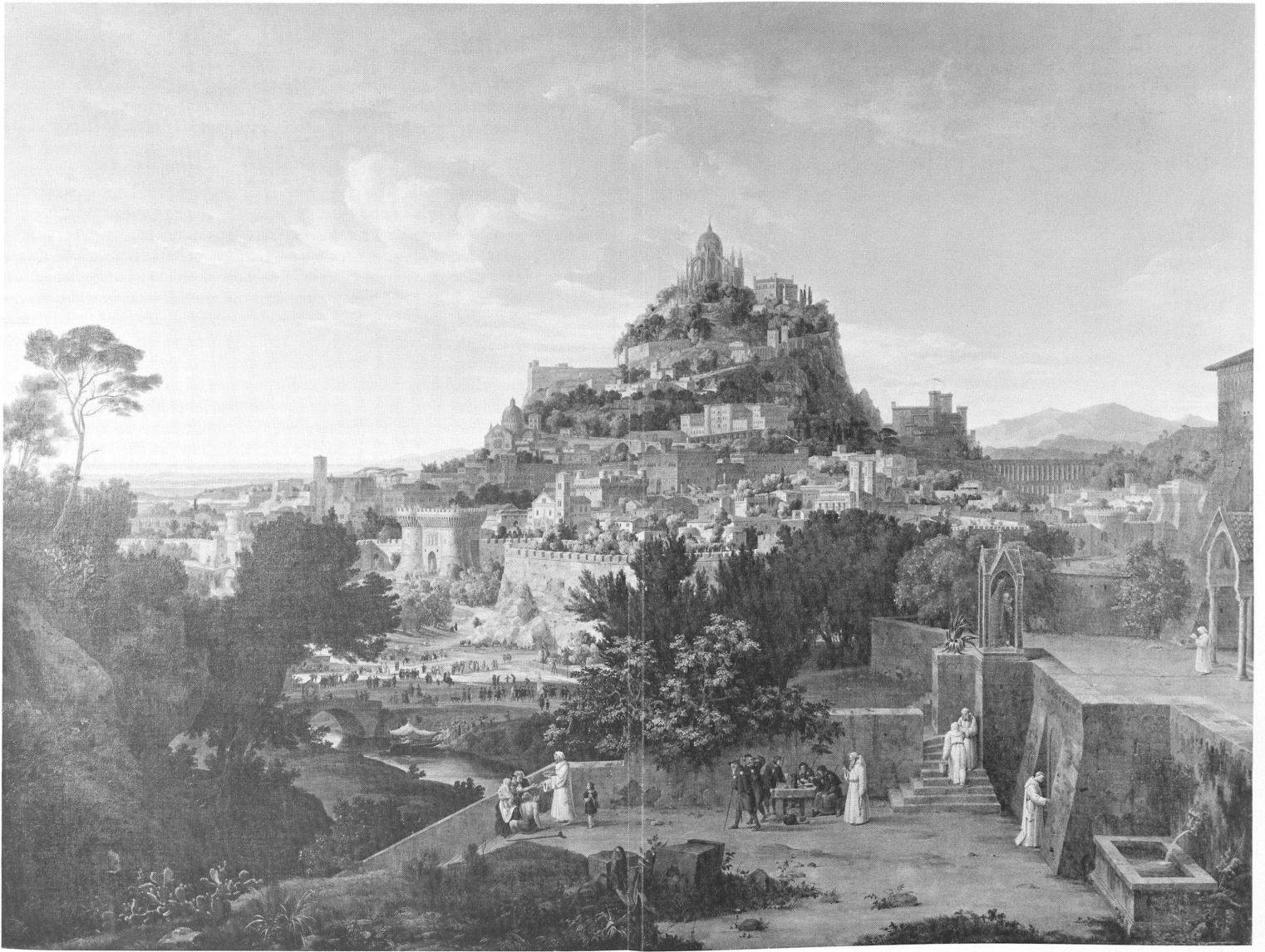
Sich gewandt in Architekturformen auszudrücken, das hatte Ahlborn beim Kopieren von Werken Schinkels gelernt. Das Gemälde «Komposition des viertürmigen Domes», das er ja kopiert hat, entwarf Schinkel so, wie das ein an historischen Bauweisen interessierter Architekt tut: zwar ist eine romantisch traumhafte

⁷ Kestner im Brief vom 3. November an seinen Neffen Hermann, in: Marie Jorns: August Kestner und seine Zeit 1777–1835, Hannover (1964), 391.

⁸ Man darf annehmen, daß Ahlborn den Großteil seiner Bilder verkauft hat. Drei Graphiken nach seinen Werken sind bekannt: Die Grotte von Egeria, Kupferstich von Eduard Grieben; Nemi in Italien, Lithographie von Julius Tempeltei; Ein Portal, Kupferstich von Julius Hasse.

⁹ Magnussen 90.

¹⁰ Vergleiche: Drei Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786 bis 1850, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1974, Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 4.



Phantasie gotischer Architektur dargestellt, aber sie ist doch das Ergebnis eines mit Zirkel und Richtscheit arbeitenden Baumeisters; es lassen sich Beziehungen zu den Domen von Mailand, Prag, Wien und Straßburg zeigen. Man sprach denn auch im Zusammenhang mit diesem Bild von der malerischen Ausweichung eines auftraglosen Architekten¹¹.

Die von Schinkel angeregte Freude Ahlborns an reicher Architekturdarstellung förderte Max Hessemer, der, drei Jahre jünger als Ahlborn, ebenfalls 1827 nach Italien gereist war und ihn im Kreise um August Kestner kennengelernt hatte. Im Sommer 1828 trafen sie sich in Perugia wieder, und beide wohnten im Hause Zanetti, dem Absteigequartier der deutschen Maler. Von dort aus unternahmen sie gemeinsam kleinere Exkursionen. Über diese sind wir gut unterrichtet, denn der gebildete Hessemer schrieb in den Monaten Juni bis Oktober, die er zum größten Teil gemeinsam mit Ahlborn verbrachte, fast fünfzig Briefe an seinen Vater in Darmstadt¹². In einem lesen wir: «. . . er ist mir von allen, die ich kennen lernte, der liebste Begleiter, denn er ist wütend auf seine Arbeit und sein Wille und sein Fleiß ist unermüdlich.» 1829 reisten sie zusammen nach Süditalien und Sizilien, und als Hessemer im September 1830 nach Deutschland zurückkehrte, um eine Professur am Städel-Institut anzunehmen, schrieb Ahlborn an Therese: «In Casteggio ließen wir den Wagen halten. Dort haben wir uns zum letzten Mal umarmt. Ich blieb allein. . . Max ist mir immer viel mehr gewesen, als ich ihm sein konnte, und nie hat er es mich fühlen lassen¹³.» Hessemer studierte während der Reise durch Umbrien vor allem die Architekturen, die er später während der Winterszeit in Rom zeichnerisch festhielt, unter anderem die Seitenansicht des Rathauses von Perugia. Seine Kenntnisse der mittelalterlichen Architektur waren in Rom so bekannt geworden, daß Joseph Führich Hessemer um Anregungen für die Darstellung der Grabeskirche bat, als er im Winter 1829 mit der Ausmalung des Freskos «Die Kreuzfahrer am Heiligen

¹¹ Rüdiger Becksmann: Schinkel und die Gotik, in: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, Berlin 1967, 263–276.

¹² Hessemers Briefe befinden sich in Abschriften im Kestner-Museum in Hannover (August Kestner bemühte sich 1829 um die Berufung Hessemers als Professor für Baukunst an das Städel-Institut in Frankfurt). Das Itinerar Hessemers läßt sich so angeben: 22. Juni bis 10. August in Perugia; 25. bis 30. August in Assisi; 2. bis 9. September in Perugia; 12. bis 21. September in Seravalle, Tolentino Loreto, Camerano, Senigaglia, Urbino; 29. September bis 9. Oktober in Perugia; 24. Oktober in Rom. Im Folgenden Hessemer und Briefdatum.

¹³ Magnussen 109.

Grabe» in der Villa Massimi beschäftigt war. Und auf der Reise nach Süditalien im Frühsommer 1829 zeichnete Hessemer Vorlagen für ein Buch des Engländers Henry Gally Knight, der eine Folge über byzantinische und mittelalterliche Architektur herauszugeben beabsichtigte. Ahlborns Sinn für Architekturdenkmale muß im täglichen Umgang mit Hessemer ungemein geschärft und angeregt worden sein. So ist aus dem Bild «Italien in der Blütezeit des Mittelalters» ein Bilderbogen umbrischer mittelalterlicher Architekturformen geworden, die für Ahlborn reich an Erinnerungen gewesen sein müssen. Perugia, wo die beiden während ihrer Umbrienreise ihr Standquartier hatten, steht im Zentrum des Bildes. Hessemer betonte, daß diese Stadt den deutschen Künstlern besonders gefalle, denn ihre Architektur sei noch im ursprünglichen Zustand erhalten und nicht wie in Rom durch moderne des «Perückenzeitalters» ersetzt¹⁴. Hessemer schildert auch das gemeinsame Urbino-Erlebnis: «... die kleinen Gäßchen, durch die Raphael gegangen sein muß, Türen und Fenster am Hause, die Straße vor dem Hause und nah dabei die Stadtmauer mit den Plätzchen, wo er als Kind gespielt hat. Es ist töricht und ich erkenne wohl, daß nur meine Phantasie die Bedeutung hineinträgt, aber es hat mir dies alles einen Reiz, der mich gar angenehm beschäftigt. Zwischen seinem Hause und der Kirche, worin er getauft wurde, wohnen wir ziemlich in der Mitte. Zwei Häuser zur Linken habe ich Raphaels Wohnung, drei Häuser zur Rechten die Kirche¹⁵.» Der Palazzo von Urbino im Bilde Ahlborns ist nicht nur eine Architekturdarstellung, sondern auch ein Hommage an Raffael.

IV.

Erinnerung an die Umbrienreise, an die Heimat Raffaels: das im rechten Bildhintergrund sichtbare Aquädukt weist noch auf eine andere Bildbedeutung. Ein später entstandenes Gemälde Ahlborns, «Ansicht von Spoleto» (Tafel 2), zeigt, daß für das Bild «Blütezeit des italienischen Mittelalters» die Stadt Spoleto das malerische Vorbild der ganzen Komposition war¹⁶. Denn das Aquädukt ist das Wahrzeichen der Stadt und jedem Betrachter als Hinweis auf sie

¹⁴ Hessemer 30. September 1828. Kestner nannte Ahlborn den «Busenfreund» Hessemers. (Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte, ed. H. Kestner-Köchlin, Straßburg 1904.)

¹⁵ Hessemer 21. September 1828.

¹⁶ Im Besitze der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Dazu: Ludwig Schreiner: Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, München 1973, Textband 11.

geläufig, ist es doch eine der berühmten Sehenswürdigkeiten Italiens, oft gepriesen und nicht ohne Rätsel. Goethe lobte es als antik, natürlich und funktional, und Schinkel nannte es seiner Spitzbogen aus der Römerzeit wegen eine Rarität¹⁷. Für Ahlborn aber mußte die Stadt Spoleto eine andere gewichtige Bedeutung haben. Spoleto war im 12. Jahrhundert unter Welf IV. welfisch gewesen. Dieser Welf war der Bruder Heinrichs des Stolzen, dessen Sohn Heinrich der Löwe war, und sein Enkel Otto das Kind wiederum der Stammvater des Hauses Braunschweig, das später den Namen Hannover annahm. Wie bewußt man sich damals dieser Tradition war, belegt das von Königin Friederike von Hannover in Auftrag gegebene Welfenalbum, mit dessen Ausführung ja Ahlborn 1840 betraut wurde, und dessen Programm Archivrat Pertz zusammenstellte. Allein vier der dreiundachtzig Abbildungen zeigen die Stadt Spoleto und das Aquädukt¹⁸.

Man mag sich fragen, ob diese Deutung unseres Bildes, nämlich darin ein Zeugnis der Welfenverehrung und damit des Hauses Hannover zu sehen, nicht zu weit führe. Sie mag zutreffend sein, weil das historische Verständnis und das genealogische Wissen zur Zeit Ahlborns weit lebendiger waren als heute. Gleichwohl gab Ahlborn seiner Stadtansicht von Spoleto den idealen Titel «Blütezeit des italienischen Mittelalters». Er weist damit noch einmal auf Schinkel, denn eines von dessen Gemälden heißt «Blick in Griechenlands Blüte». Ahlborn hat es 1825 kopiert und nur noch seine Kopie ist erhalten¹⁹. Dachte er sich sein Bild als Gegenstück zu demjenigen Schinkels? Der Berliner Architekt verherrlichte die griechische Antike, indem er den Bau eines antiken Tempels malte, und auch für Ahlborn zeigte sich die italienische mittelalterliche Blütezeit vor allem in der Architektur. Es ist doch wohl mehr als ein Zufall, daß die Kuppel der Kathedrale, die Ahlborns Stadtberg bekrönt, der-

¹⁷ Goethe: Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder, Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 2 (Weimar 1886), 209; und Schinkel auf seiner zweiten Italienreise: Alfred Freiherr von Wolzogen: Aus Schinkels Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1862, 258. Bereits im 17. Jahrhundert vertrat Campello die Ansicht, das Aquädukt stamme aus der Langobardenzeit, sei also nicht antik, und zeige die Größe der alten Herzoge von Spoleto, in: Bernardino Campello: Delle historie di Spoletà, Bd. 1, Spoleto 1672, 4. Heute wird das Aquädukt ins 13./14. Jahrhundert datiert: Bruno Toscano: Spoleto in Pietre, Spoleto 1963, 202.

¹⁸ Dazu: Harald Seiler: Das «Welfenalbum» von Wilhelm Ahlborn, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 14, 1975, 247–274.

¹⁹ Schinkels Bild ist 1945 verbrannt: Paul Ortwin Rave: Karl Friedrich Schinkels Blick in Griechenlands Blüte, in: Der Kunstbrief Nr. 37, Berlin (1946).

jenigen von Schinkels «Gotischem Dom hinter Bäumen» (Tafel 3) sehr ähnlich ist²⁰.

Wie dem auch sei, Ahlborn ist es gelungen, die ideale Darstellung altitalienischer Architektur zu verbinden mit der Stadtansicht von Spoleto, und das Bild ist so im Vergleich mit anderen Veduten und Landschaftsbildern Italiens jener Zeit von Bedeutung. Wohl kaum anderswo findet man eine ähnliche Verbindung von Wirklichkeit und Symbol, Gestalt und Zeichen. Ahlborns Bild ist keineswegs eine jener damals so oft gemalten Veduten, die die Italiensehnsucht stillen und historischer Pedanterie genügen sollten, die nur einen genauen Ausblick von einem «berühmten» Punkte aus auf ein gefälliges Sujet gaben und als Graphiken weite Verbreitung fanden. Es unterscheidet sich auch, nicht qualitativ, aber in der Absicht, von den Werken etwa Gärtners und Klenzes, die auf die archivarisches getreue Wiedergabe historischer Bauten achteten. Wiewohl einzelne Gebäude in Ahlborns Bild als solche aus Umbrien oder von Neapel erkennbar sind und Spoleto für die ganze Stadtanlage Pate gestanden hat, als Ensemble hat das Werk mehr als topographischen und welfisch historischen Charakter.

V.

Es sind denn auch nicht die Maler der Berliner Schule, mit denen Ahlborn in Rom Kontakt suchte. Karl Blechen, ein Jahr jünger, der wie Ahlborn bei Lütke in Berlin die Landschaftsmalerei studiert, in Vertretung Schinkels Theaterdekorationen gemalt hatte und ebenfalls 1829 in Rom weilte, ihn erwähnt Ahlborn nirgendwo, ihre künstlerischen Ziele waren zu verschieden. Es waren die Nazarener und ihre ideale und religiöse Malerei, zu der er sich hingezogen fühlte. In den Briefen kommt er immer wieder auf sie zu sprechen²¹.

²⁰ Ob der heutige Titel unbewußt an denjenigen Schinkels angeglichen worden ist? Er wurde mehrmals geändert: Catalog der Öffentlichen Kunstsammlung der Stadt Basel 1849, 27: «Mittelalterliche Stadt.» Catalog der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel 1868, 63: «Große landschaftliche Composition mit einer mittelalterlichen Stadt.» Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel 1908, 2: «Die Blütezeit des Mittelalters.» Der damalige Direktor, der für die Änderung von 1908 vielleicht verantwortlich war, war Prof. Paul Ganz.

²¹ Es ist nicht leicht, sich über das Verhältnis Ahlborns zu den Nazarenern Klarheit zu verschaffen. Ahlborn spricht in großer Verehrung von ihnen. Ihre Bildersprache und Gestaltungsformen hat er aber nie konsequent übernommen. Er paßte sich nur an, als er mit Edward Steinle in San Damiano in Assisi ein Ölgemälde malte, das die wunderbare Brotvermehrung der heiligen Klara in Gegenwart des Papstes Innocenz IV. zeigt. Dazu: Luise Charlotte Pickart:

Das Italienerlebnis der Nazarener schlug sich aber kaum im Studium altitalienischer Architektur nieder. Sie wollten den Geist der «mittelalterlichen» italienischen Malerei erneuern, indem sie den Trecentisten und Quattrocentisten ähnlich ihre Kompositionen in einzelne Bildelemente und Personengruppen aufteilten, die Vielszenigkeit in einem Bilde, die Linearität und Lokalfarbigkeit bevorzugten. Cima da Conegliano, Pintoricchio, die Lippi, Fra Angelico und Raffael vor allen prägten ihre Bildersprache. Von den italienischen Architekturformen nahmen sie nur die einfache klassische Bogenarchitektur der Renaissance in ihre Bildersprache auf. Manchmal wird sie ein wichtiger Teil der Komposition, doch meistens bleibt sie dekorative Beigabe, die den ruhigen Bildeindruck, den schon die Linearität bestimmt, verstärken soll²².

Gerade die Renaissance-Architektur fehlt in Ahlborns Bild. Ganz konsequent baut er seine Stadt aus «mittelalterlichen» Häusern, Kirchen und Palästen auf. Und sie sind keineswegs nur beigegebene Hintergrundsarchitektur mit allenfalls kompositioneller Funktion, sondern, wie für Perugia, Urbino, Spoleto gezeigt, selbständige Bedeutungsträger. Darin unterscheidet sich Ahlborn von den Nazarenern wie auch in seiner Malweise, die nicht auf Linearität und Lokalfarbigkeit angelegt ist. Allerdings in einem trifft sich Ahlborn in diesem Bild (und nur in diesem seines Œuvres) mit den Nazarenern: die Vielszenigkeit ist der altitalienischen Malerei nachempfunden und erinnert etwa an Darstellungen Pintoricchios²³.

Die Nazarener sehen Italien, das Land Raffaels, vor allem auch im Gegensatz zum Norden, zu Deutschland, zum Lande Dürers: Im Süden die Renaissance, in Deutschland das nordische Mittelalter. Italien ist für sie weniger ein spontanes Erlebnis des Landes und seiner Leute als vielmehr ein religiöses und ideelles. Beispielhaft ist Overbecks Gemälde «Italia und Germania», das 1828 vollendet

Miscellen aus Assisi, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 13, 1967/68, 391–396.

Sucht man in den Schriften der Nazarener nach Aussagen über Ahlborn, so fällt auf, wie wenig er genannt ist, eigentlich nur seiner Konversion wegen: Moritz Dreger: Joseph Führich, Wien 1912, 112; Margaret Howitt: Friedrich Overbeck, Bd. 2, Freiburg 1886, 31–35; Edward von Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden, ed. A.M. von Steinle, Bd. 2, Freiburg 1897, 14 und 37.

²² Dazu: Annemarie Wengenmayr: Julius Schnorr v. Carolsfeld: «Die Hochzeit von Kanaan» der Hamburger Kunsthalle. Zum Italienerlebnis der Nazarener, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 11, 1972, 249–270.

²³ Pintoricchios Stadtansichten von Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig, Neapel im Palazzo Belvedere des Vatikan. Heute Piermatteo d'Amelia zugeschrieben. Enzo Carli: Il Pintoricchio, Mailand (1960), 31.

war²⁴. Wenn Ahlborn auch einmal vermerkt «Immer besser lerne ich Italien verstehen, und durch Italien Deutschland»²⁵, so ist ihm die geistvolle Kombinatorik der Nazarener doch fremd. Wie alle seine anderen Italienbilder lebt auch «Die Blütezeit des italienischen Mittelalters» von der unmittelbaren Anschauung.

VI.

Nazarenischer Malerei verwandt ist in Ahlborns Bild allerdings auch die Verbindung der idealen Landschaft Italiens mit der Darstellung mönchischen Lebens, die etwa an Schnorrs Zeichnung von 1821 «Der Eremit vor Olevano» erinnert, zu der ihn Dürers Kupferstich «Der heilige Antonius vor der Stadt» inspirierte, der auch für Führich, Steinle und Ramboux vorbildlich gewesen ist. Alle diese Werke nach Dürers Beispiel leben wie dasjenige Ahlborns aus der Tradition, die Wackenroder mit seinen «Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders» begründet hat. Das Bild des Mönches entfaltete sich in der Zeit der Romantik zu einer unerschöpflichen Vielfalt²⁶. Verschiedene Bilder Ahlborns zeigen Mönche: als dekorative Zugabe, wie sie eine Landschaft, ein Gebäude betrachten, als Ausdruck von Idyllik, Natur, Friede und als Figuren, die den Gedanken des Betrachters auf Metaphysisches lenken sollen.

Die Mönche unseres Bildes sind nun aber keineswegs die Natur besinnende Einsiedler, geborgen in einem Bezirk, allein der Andacht oder der Wissenschaft ergeben. Sie werden vielmehr bei Handlungen gezeigt, die gerade für die Mentalität bezeichnend sind,

²⁴ Dazu auch Pforrs Zeichnung «Dürer und Raffael knien vor dem Thron der Kunst», um 1810 entstanden und nur in einer Radierung Hoff's überliefert. Sie zeigt Dürer und Raffael vor einer auf einem Thron sitzenden, Maria nachempfundenen Allegorie der Malerei kniend; im Hintergrund erblickt man auf der Seite Dürers Nürnberg und auf derjenigen Raffaels Rom. Rom – Nürnberg: die deutsche Stadt soll nobilitiert werden, ist doch auch sie auf sieben Hügel erbaut, vgl. Ludwig Grote: Nürnberg! Du vormals berühmte Stadt!, in: Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950, Berlin 1950, 194–201. Zum Bilde Pforrs und auch für unser Bild, ein Beispiel von Architekturmalerei als Kunsthistorienmalerei: Volker Plagemann: Zur Kunsthistorienmalerei, in: Alte und moderne Kunst 14, 1969, Nr. 103, 2–12, und Claude Keisch: Italia und Germania. Deutsche Klassizisten und Romantiker in Italien. Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 3 = Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen zu Berlin 1975/76.

²⁵ Magnussen 98.

²⁶ Dazu: Hans Ost: Einsiedler und Mönche in der Deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 11, Düsseldorf 1971.

welche aus Ahlborns Briefen aus Italien spricht: Immer wieder berichtet er, wie er die Wohltätigkeit der Benediktiner und der Kapuziner insbesondere hat erleben dürfen, und notiert säuberlich, in wieviel Klöstern er Gutes empfangen hat. So drückt sein Bild weder Einsamkeit noch Empfindsamkeit aus. Die Caritas der Mönche steht für die Blütezeit des Mittelalters im Mittelpunkt. Vergleicht man damit die Mönchsgestalten Caspar David Friedrichs, die Kosegartsche Vergänglichkeitsideen, die Abwertung vergangener Religiosität versinnbildlichen sollen, so wird eindrücklich, wie Ahlborns Bild trotz des ideellen Gehaltes kein Ausdruck philosophischer Spekulation ist. Ihn beeindruckte, was ihm vor Augen lag: die Zeremonie, das gute Werk, die Tröstung der Armen, die Speisung der Pilger. Bezeichnenderweise findet sich nur ein einziger betender Mönch in dem Bilde.

Ahlborns religiöser und poetischer Sinn für die vergangene Zeit des Mittelalters, wie er sich in der dargestellten Architektur und den Mönchen ausdrückt, ist verwandt demjenigen, den man bei vielen Künstlern und Dichtern findet, seit Herder, Goethe und Wackenroder das Mittelalter verherrlicht haben, jene mildharmnische Zeit, als die altniederländische, altkölnische, altdeutsche Malerei, Gotik und Romanik, die Malerei des Trecento und Quattrocento, altdeutsche Volkslieder und Legenden im Blühen waren, Dürer, Memling und Raffael lebten, jenes Goldene Zeitalter, in das man sich zurückträumte. Aber, wiewohl Goethe in seinem Aufsatz «Von deutscher Baukunst» 1772 sich für das Straßburger Münster begeistert, dessen Baumeister Erwin von Steinbach gepriesen und so den Sinn für das Mittelalter ungemein gefördert hatte, diese Epoche war ihm doch der «düstere Pfaffenschauplatz des *medii aevi*» geblieben²⁷. Wie anders empfand Ahlborn vor dem Straßburger Münster: «Meister Erwin ist wie ein Erzengel unter den Architekten; und die unzähligen ungenannten Künstler des Mittelalters stehen hoch über der zersplitternden Gegenwart²⁸.»

Im Mittelalterverständnis unterscheidet sich Ahlborn auch von Schinkel. Schinkel studierte zwar auf seiner ersten Italienreise die mittelalterlichen Bauten und wollte später darüber ein Stichwerk

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe: Von deutscher Baukunst, Viertes Kapitel, Fünfter Absatz.

²⁸ Magnussen 51. Zu Erwin von Steinbach: M. Arndt: Zu Moritz von Schwinds Traum des Erwin von Steinbach, in: Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Bern 1965, 1–11, und besonders Roland Recht: Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach, in: L'Information d'Histoire de l'Art 15, 1970, 38–45.

publizieren, aber auf seiner zweiten Reise in den Süden im Jahre 1824 empfand er vor der Kirche San Francesco von Assisi nur ein «unheimliches Bild des dunkelsten Aberglaubens und Mysticismus»²⁹. So lag es nicht mehr in seinem Sinn, Brentanos Wunsch im Jahre 1816 nach einem Bild «einer festlichen Landschaft im Mittelalter» zu erfüllen³⁰. Die «Komposition des viertürmigen Domes» war ihm keineswegs ein religiöses, sondern ein politisches Manifest³¹.

Für Wackenroders Mittelalterverständnis sind vor allem seine Reisebriefe aufschlußreich, allen voran derjenige, den er 1793 seinen Eltern von Bamberg aus schrieb. Für den von Heinrich II. gegründeten Bamberger Dom hatte er keine Augen. Die mittelalterlichen Bauwerke berührten ihn kaum. Um so mehr beeindruckte ihn der Gottesdienst am Heinrichsfeste. «Alles war mir neu», schrieb er, «und die Zeremonien, die in jeder Minute bestimmt wechselten, machten, je geheimnisvoller und unverständlicher sie waren, einen desto stärkeren und wunderbareren Eindruck auf mich»³². Was Wackenroder als mittelalterlich empfand, war katholischer Barock.

Ahlborn Verwandtes findet sich eher im Mittelalterbild, um das Novalis sich in seinem Aufsatz «Die Christenheit oder Europa», der den ursprünglichen Titel «Die christliche Monarchie» hatte, bemühte. Pietismus, Mystik und dichterische Erfahrung standen dahinter. Novalis' Aufsatz, den er 1799 in Jena vorlas, befremdete die Zuhörer etwas, man verwunderte sich über eine derartige Bewunderung des Mittelalters. «Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reiches... Kindliches Zutrauen knüpfte die Menschen an ihre Verkündigungen. Wie heiter konnte jedermann sein irdisches Tagewerk vollbringen, da ihm durch diese heiligen Menschen eine sichere Zukunft bereitet, und jeder Fehltritt durch

²⁹ Alfred Freiherr von Wolzogen: Aus Schinkels Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1862, 257; Georg Friedrich Koch: Karl Friedrich Schinkel und die Architektur des Mittelalters. Die Studien auf der ersten Italienreise und ihre Auswirkungen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29, 1966, 177/222.

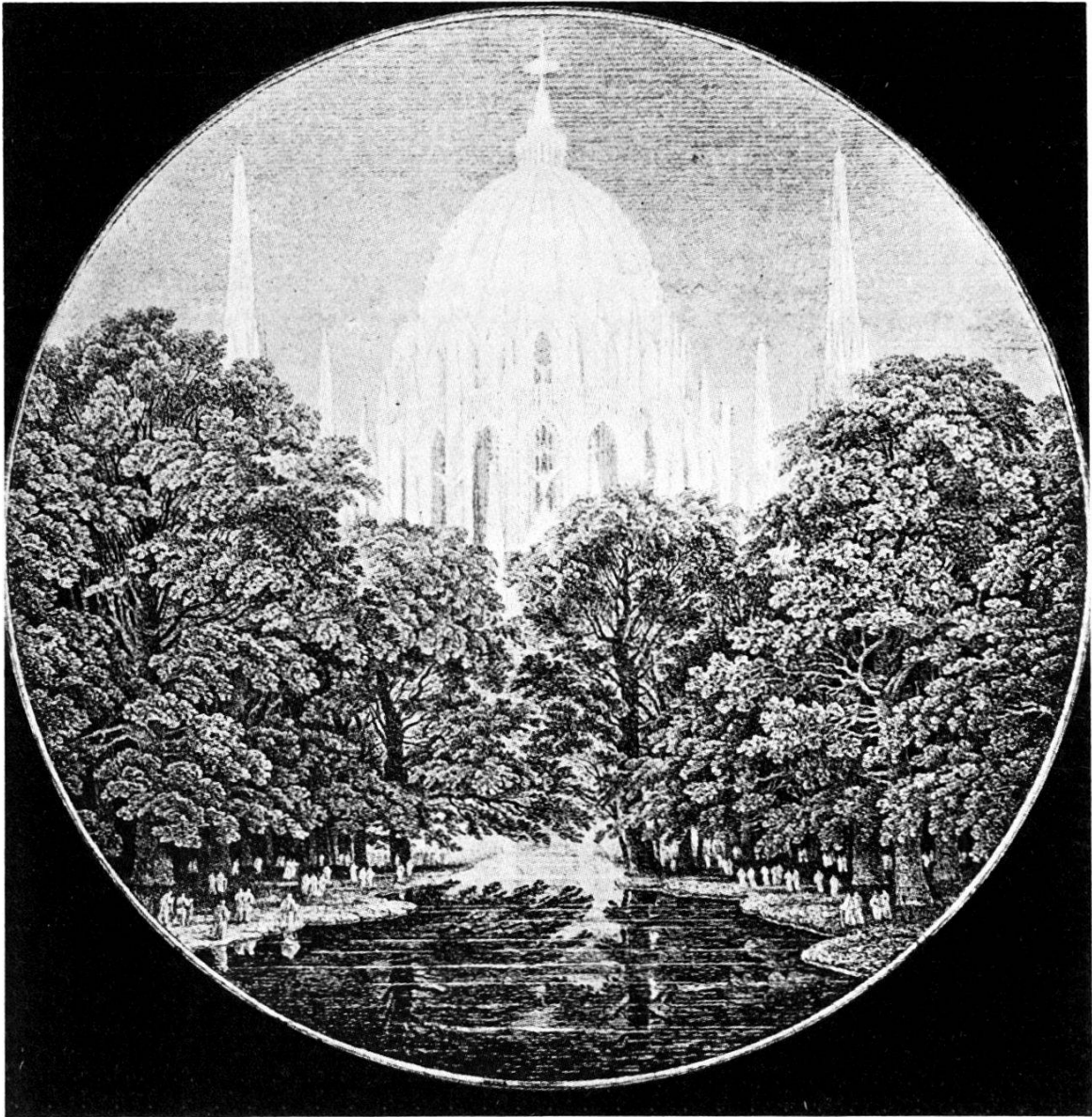
³⁰ Brentano im Brief vom 16. Januar 1816 an Georg Brentano, in: Clemens Brentano: Briefe ed. Friedrich Seebass, Bd. 2, Nürnberg 1951, 154.

³¹ Dazu: Donat de Chapeaurouge: Die Kathedrale als modernes Bildthema, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 18, 1973, 155–172.

³² Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe, Heidelberg 1967, 521–559.



Tafel 2. Wilhelm Ablborn: Ansicht von Spoleto. (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie).



*Tafel 3. Karl Friedrich Schinkel: Gotischer Dom hinter Bäumen
(Ehem. Berlin, Kupferstichkabinett).*

sie vergeben, jede mißfarbige Stelle des Lebens durch sie ausgelöscht und geklärt wurde³³.» Ahlborn hat den 1826 publizierten Aufsatz wohl kaum je gelesen. Seine Lektüre war, wie man seinen Berichten entnehmen muß, auf Homer und Dante beschränkt. Aber am italienischen religiösen Leben, an der italienischen kirchlichen und profanen Architektur erlebte er in einfacher Art das, was Novalis in seiner genialen Schau des Ganzen entwarf, das Bild der Blütezeit des europäischen Mittelalters. Als Ahlborn 1831 in der Dürerstadt Nürnberg war, bekannte er: «Ich hatte im Süden ein Gebiet kennen gelernt, das den Stempel der ewigen Wahrheit trug³⁴.» Ahlborns spätere Konversion war die Lösung eines Konfliktes, den er beim Malen solcher Ideen empfunden haben muß.

VII.

Ahlborn bat seine Braut Therese anlässlich der Akademieausstellung, ihm alle Kritiken aus Berlin mitzuteilen und selber ungescheut zu sagen, wo und wie er sich verbessern solle. Am 15. November schrieb er ihr aus Rom: «Die Ablehnung meines ‚Mittelalters‘ und die Kritik, die ich erdulden muß, erlebst Du, mein tapferes Mädchen, aus erster Hand. . . Was ich gewollt, weiß ich klar, meine Schwächen fühle ich selbst zuerst. Nur haben die Rezensenten das Bild rein als Erscheinung, nicht als Idee verstanden. Max, Kestner und Ambrosch urteilen anders als Tieck. Wachs Urteil ist scharf, gründlich gerecht, sein Lob ist mir diesmal wirklich wohltuend, sein Tadel plötzlich aufklärend. Er hat mir geholfen. Das Bild nimmt er in sein Atelier und ich blicke trotz allem so froh wie je in die Zukunft.» Und wenig später, am 28. November, be-

³³ Novalis Schriften 3. Band. Das philosophische Werk II, Stuttgart (1977), 507. August, Friedrich und Dorothea Schlegels und Goethes schlechte Reaktion auf Novalis' Aufsatz in: Novalis Schriften 4. Band. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse, Stuttgart (1975), 646–649. In den romantischen Künstlerbriefen und Lebensschilderungen ist von Novalis kaum die Rede, wenn man etwa mit den Nennungen Friedrich Schlegels vergleicht. Einer dieser seltenen Belege bei Führich für die Zeit vor seiner Italienreise 1827/28 und seiner Bekanntschaft mit Ahlborn: «Wohltätig, wie ich glaube, wirkte auf mich die Bekanntschaft mit Werken der neueren deutschen Dichterschule, die aus einer schönen Regung des deutschen Volkes hervorgegangen, in Novalis, Tieck, Wackenroder und den beiden Schlegel hervortrat.» Dazu seine Selbstbiographie bei: Moriz Dreger: Joseph Führich, Wien 1912, 81, 87s.

³⁴ Magnussen 142.

kennt er: «Ich habe doch recht getan, mein ‚Mittelalter‘ durchzuführen³⁵.»

Daß der klassizistische Bildhauer Friedrich Tieck sich für Ahlborns Bild nicht begeistern konnte, lag allein schon an seiner Absicht, als Vizedirektor der Berliner Akademie sich für die nicht-christlichen Gegenstände der Malerei einzusetzen gegen die «neu-deutsch-religiös patriotische» Kunst. Max Hessemer, August Kestner und Ahlborns Freund Ambrosch urteilten anders, weil ihnen die Bedeutung des Bildes aus der persönlichen Bekanntschaft des Malers in Rom klar war und sie vor allem wußten, wie wichtig es für Ahlborn war. Über keines hat er in seinen Briefen so ausführlich berichtet wie über dieses. Wach hat sicher nicht nur gelobt. Liest man den Katalog der Berliner Akademieausstellung von 1830, so wird deutlich, daß er und seine Schüler sich vorzüglich mit figuralen Kompositionen beschäftigten, mit Gewandstudien, Darstellungen allegorischer Figuren und Heiligen. Neben Werken von Hummel, Gärtner, Klenze und denjenigen der Brüder Domenico, Lorenz und Simon Quaglio, die alle einen vedutenhaften Ausblick auf ein Gebäude oder Gebäudeensemble oder auf eine Stadt gaben, wie Ahlborn selbst in seinem zweiten an die Ausstellung geschickten Bild «Aussicht vom Monte Vaticano aus auf die Peterskirche, die Stadt Rom und einen Teil der römischen Campagna», mußte Ahlborns ideale Malerei auffallen und befremden. Und es mag zutreffen, daß es an Willen für das Verständnis seines Werkes gefehlt hat³⁶. Im Jahre 1832 wurde Ahlborns Bild in München ausgestellt, wo die Kunst der Nazarener durch Cornelius, seit 1824 Direktor der Akademie, bekannt war, und so für Ahlborns Werk mehr Verständnis erwartet werden konnte. Über die Münchner Kritiken ist leider nichts bekannt. Emilie Linder, die Ahlborn in Rom kennengelernt

³⁵ Magnussen 120–122.

³⁶ Ein anderer Hinweis auf eine Berliner Kritik: «Man nannte es den Babylonischen Thurm», Sander 38. Diese Kritik versteht man, wenn man bedenkt, wie Hasenpflug ein ähnliches Thema bewältigte: In der gleichen Akademie-Ausstellung stellt er drei Werke aus unter dem gemeinsamen Titel «Die Baukunst des Mittelalters in Deutschland, in drei componirten Darstellungen: A Eine Klosterkirche nebst Klostergebäuden in einer Schweizergegend, im Styl des eilften Jahrhunderts, Morgenbeleuchtung; B Eine Kaiserburg in Deutschland, im Styl verschiedener Zeiträume, Mittagsbeleuchtung; C Eine deutsche Stadt. Die Architektur des Domes aus dem dreizehnten Jahrhundert, Abendbeleuchtung.» Das letzte der drei Bilder ist vielleicht identisch mit demjenigen, das heute unter dem Titel «Mittelalterliche Stadt» in der Hamburger Kunsthalle sich befindet. (Eva Maria Krafft und Carl Wolfgang Schumann: Katalog der Meister des neunzehnten Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969, 112.)

und also wahrscheinlich damals das Bild gesehen hatte, entschloß sich zum Kauf³⁷. Es geschah sicher nicht nur aus Wohltätigkeit, die sie so oft zum Erwerb von Bildern bestimmt hat. Die religiöse Idee des Kunstwerkes mußte sie bewegen, die Einheit von Vita activa und Vita contemplativa drückte ihr eigenes Streben aus, Bedürftigen und Kranken zu helfen und Studium und Dichtung zu pflegen. Es kam ihren eigenen künstlerischen Anlagen, die sie bei Cornelius, vor allem aber bei Schlotthauer geschult hatte, entgegen und konnte sie an ihre erste Umbrienreise im Jahre 1825 nach Perugia und Assisi erinnern. Der vielfältige Gehalt des Bildes zeichnet es in ihrer Sammlung aus, wenn auch seine malerische Durchführung etwas enttäuscht. Vielleicht sah sie, die nahe Freundin Clemens Brentanos, in Ahlborns Bild den Wunsch des Dichters an Schinkel erfüllt, ihm eine «festliche Landschaft des Mittelalters» zu malen³⁸.

³⁷ Verena Jent: Emilie Linder 1797–1867. Studien zur Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos, Dissertation Basel 1967. Ein Bildnis Emilie Linders von Ahlborn in: Hans Geller: Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830, Berlin 1952, Nr. 779.

³⁸ Ahlborn besuchte Brentano vor seiner ersten Italienreise in Frankfurt. Ahlborn über diese Begegnung: «Er sah uns groß an und fragte mich, ob ich den von der Kunst etwas verstehe, ob ich Schinkel kenne und ob ich schon einen großen Ruf habe.» (Magnussen 49s.) Ahlborn besuchte Brentano mit seiner Frau Therese Brentano in München. Aber Brentanos Interesse galt nicht dem Maler, sondern dem Konvertiten Ahlborn: Clemens Brentano. Briefe an Emilie Linder, ed. Wolfgang Frühwald, Berlin-Zürich (1969). Brentanos künstlerische Anteilnahme galt, bezeichnenderweise, den Nazarenern, deren stilistische Eigenart in seinen Dichtungen zu finden sei: Bernhard Gajek: Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano (Frankfurt a.M. 1971).