

Thomas Giese (Düsseldorf)

Gegen „Münchener Tendenzen“

Immermanns Kunstartikel in *L'Europe littéraire* von 1833
als Politikum

Auf Goethes Wunsch, Anregung und unter seiner Mitwirkung entstand 1817 der Aufsatz *neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, der im zweiten Heft von *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden* erschien. Diese mit den Initialien der *Weimarischen Kunstfreunde* unterzeichnete „Protestation“ sollte, so Goethes Intention, „als eine Bombe in den Kreis der nazarenischen Künstler hineinplumpen“. Goethe war überzeugt: „Es ist gerade jetzt die rechte Zeit, ein zwanzigjähriges Unwesen anzugreifen, mit Kraft anzufallen und in seinen Wurzeln zu erschüttern.“¹ Im Visier der *Weimarischen Kunstfreunde* stand die 1809 in Rom gegründete *St. Lukas-Brüderschaft*, deren Anhänger wegen ihres jesuartigen Äußeren von Römern als „nazareni“ verspottet wurden. Aushängeschild der Bruderschaft nördlich der Alpen war Peter Cornelius (1783-1867). 1819 wurde er zum Leiter der Düsseldorfer, 1824 zum Leiter der Münchener Akademie berufen. Sein Credo lautete, dass Gott sich der Kunst wie „aller herrlichen Keime, die in der deutschen Nation liegen, bedienen will, um von ihr aus ein neues Reich seiner Kraft und Herrlichkeit über die Erde hin zu verbreiten [...]“²

„Es ist die Zeit des Ideenkampfes und Journale sind unsre Festungen“, konstatierte Heinrich Heine 1828.³ Ab 1833 bot die *Europe littéraire* ein Forum, den Ideenkampf auf europäischer Ebene fortzusetzen. Karl Immermann, der in dem in München redigierten *Kunst-Blatt* die Düsseldorfer Akademie

1 Zit. nach Frank Büttner. „Der Streit um die ‚neudeutsche religios-patriotische Kunst‘“. *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 43 (1983): S. 55-76, hier S. 55. Während der Bearbeitung erhielt ich wertvolle Anregungen von Willi Oesterling und Claude Niot.

2 Peter von Cornelius. *Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*. Hg. Ernst Förster. Berlin: Georg Reimer, 1874. Bd. 1, S. 153.

3 Heine an Gustav Kolb, 11. November 1828. Heinrich Heine: *Säkularausgabe. Werke – Briefwechsel – Lebenszeugnisse*. Berlin: Akademie/Paris: Editions du CNRS, 1970-80. Bd. 20, S. 350f. (im folgenden abgek. HSA).

gegen Angriffe, sie sei „zu französisch“, verteidigt hatte⁴, erhielt durch Vermittlung Heines die Gelegenheit, in jenem Journal über Malerei und „Maler-Schulen“ in Deutschland zu schreiben. In einem Brief an Immermann vom Dezember 1832 fordert Heine eine dezidiert parteiliche Ausrichtung:

Der Süddeutschen Mauvaise Foi muß, unter uns gesagt, entgegengearbeitet werden und Paris ist eine gute Tribüne zu diesem Zweck. [...] Ich bitte, wenn Sie etwa ebenfalls wie ich die Münchener Tendenzen verdammen, sie scharf zu geißeln. Dort wird wie in der Wissenschaft so in der Kunst alles Schlimme gebraut. Schelling hat die Philosophie an die kath. Kirche verrathen.⁵

Der Dichter, Regisseur und Intendant Immermann, Mitbegründer des *Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen* (1829) und des *Düsseldorfer Theatervereins* (1832), bildete mit seiner „starken Persönlichkeit“ ein Zentrum für rheinische und westfälische Dichter. Auch Ferdinand Freiligrath war oft von Barmen aufgebrochen, „um einen oder ein paar Tage in Immermann's und der Düsseldorfer Maler Gesellschaft zuzubringen!“⁶ Die Düsseldorfer Akademie als künstlerisches Zentrum des an Preußen angegliederten Rheinlands entwickelte sich zu einem Brennpunkt der Auseinandersetzung. An ihr rebellierten freie Künstler und ein Großteil der Studenten gegen die ab 1830 zunehmend katholisch-doktrinär werdende Akademieleitung.⁷

Henrik Karge, dem die Wiederentdeckung von Immermanns fast zwei Jahrhunderte vergessenen Essay über die Deutschen Maler in *L'Europe littéraire* zu verdanken ist, klassifiziert sie als „früheste Zeitgeschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, die nicht als Parteischrift konzipiert ist“⁸, Tadeusz Namowicz will in ihr eine „Begeisterung für die Nazarener“

4 Karl Immermann. *Werke in fünf Bänden*. Hg. Benno Wiese. Frankfurt/M.: Athenäum, 1971-1977. Bd. 1, S. 700-707.

5 Heine an Immermann, 19. Dezember 1832. HSA Bd. 21, S. 42.

6 Friedrich Engels. Zit. nach *Marx-Engels-Gesamtausgabe*. Hg. Institut für Marxismus-Leninismus, seit 1990: Internationale Marx-Engels-Stiftung. Berlin: Dietz/Akademie, 1975ff.: Abteilung I, Bd. 3, S. 231f.

7 Vgl. Wolfgang Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren*. Leipzig: Rudolph Weigel, 1854. S. 7-10.

8 Henrik Karge. „...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie.“ Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Uechtritz als Mentoren der Düsseldorfer Malerschule. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung*. Ausstellungskatalog. Hg. Bettina Baumgärtel. Petersberg: Michael Imhof, 2011. S. 66.

entdeckt haben.⁹ Beides steht in eklatantem Widerspruch sowohl zu Heines Wunsch einer parteilichen Ausrichtung als auch zu den scharfen Angriffen Immermanns gegen die restaurativen Bestrebungen, „mit aller Gewalt eine religiöse Schule am Rheine erblühen“¹⁰ zu lassen. Während Goethe und Heine (Heine erwähnt in seinem von März bis Mai 1833 in der *Europe littéraire* erschienenen Essay *État actuel de la littérature en Allemagne* die von Goethe initiierte antinazarenische Kampfschrift¹¹) in der tradierten Diskursordnung verhaftet bleiben, ist Immermanns Text bei weitgehender „Suspension historisch-begrifflicher Rede“ deutlich die „Forderung nach einer anderen Wirklichkeit“ eingeschrieben, was Hans Thies Lehmann als Merkmal politischer Literatur aufgedeckt hat.¹² Im Folgenden werde ich Immermanns Essay in der *Europe littéraire* nicht als „kunsthistoriographischen Entwurf“ (Karge), sondern als einen literarisch-journalistischen Text lesen und dabei aufzeigen, in welcher Weise der Autor die Kunst der Gegenwart von den Ideen Gotthold Ephraim Lessings und Johann Joachim Winkelmanns herleitet und somit eine Verbindungslinie vom Projekt der Aufklärung zum Hier und Jetzt entwickelt. Von Zeitgenossen war dies als eine deutliche Gegenposition zur *St. Lukas-Brüderschaft*, die ausschließlich eine christlich-religiös geprägte Inspiration gelten lassen wollte, zu identifizieren. Gleichfalls nehme ich in den Blick, wie der Autor Goethes Diktum, Poesie sei „weltliches Evangelium“, auf die bildende Kunst überträgt und über Goethe hinaus Ansätze zu einem gesellschaftskritischen Blick antizipiert, der in

9 Tadeusz Namowicz. „Karl Immermanns Kunstverständnis im Zeichen der nachklassischen Zeit“. *Widerspruch, du Herr der Welt, neue Studien zu Karl Immermann*. Hg. Peter Hasubek. Bielefeld: Aisthesis, 1990. S. 228.

10 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 4, S. 644.

11 *Europe littéraire*, 8. März 1833. S. 18 (vgl. Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973-1996. Bd. 8, S. 149/371). Immermann hatte bereits zu Heines *Nachträgen zu den Reisebildern* brieflich angemerkt: „Es geht immer weiter mit ihm, und die Ausfälle gegen Priesterthum und selbst Religion erscheinen mir etwas geschmacklos und veraltet.“ Heines Essay über Deutsche Literatur kommentierte er mit: „Heine ist und bleibt ein HansWurst.“ Vgl. Karl Immermann: *Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe*. Hg. Peter Hasubek. München: Hanser, 1978-1987. Bd. 1, S. 907; Bd. 2, S. 219.

12 Hans Thies Lehmann. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. 2. erweiterte Aufl. Berlin: Theater der Zeit, 2012. S. 11.

den Folgejahren bei der Rezeption von Carl Friedrich Lessings *Hussitenbildern* zunehmend Bedeutung gewinnen wird.

„In dem Chaos des aufgelösten Staates ...“

„In dem Chaos des aufgelösten Staates, der verwesten Kirche, der zerrütteten leitenden Begriffe“ hatten sich Persönlichkeiten ausgebildet, „deren Gemeinsames nur war, daß eben das Individuum sich mit allen seinen Berechtigungen und Launen voll in die Wirklichkeit hinausleben wollte“, erinnert sich Immermann in *Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren* (1840). Er hebt hervor: „Alle unsere großen Schriftsteller gehen von Standpunkten aus, die nur ihnen, nicht einem Vaterlande, einem Kirchendogma, einer stabilen öffentlichen Meinung angehören“, in ihrer Jugend hätten sie geradezu danach gelehzt, „am Quell der Poesie sich zu berauschen“, Goethe und Schiller wie „Apostel“ angehimmelt.¹³

Die Erhebungen, die nach dem Wiener Kongress in den Jahren 1820-1824¹⁴ in Europa aufflammten, hatten nicht zur Herrschaft derjenigen geführt, die auf die Barrikaden gingen. Aber auch die Herrschenden konnten sich nicht mehr ausschließlich auf eine Machtkonsolidierung mit Hilfe von Militär stützen. Insbesondere Preußen, das seinen Herrschaftsanspruch mit der einstigen Führungsrolle bei der „Befreiung vom Franzosenjoch“ begründete, sah sich gezwungen, in jenen Gebieten, die beim Wiener Kongress preußischem Territorium zugeschlagen worden waren, der Bevölkerung ein gewisses Maß an Autonomie einzuräumen. Ein ausgehandelter Kompromiss schrieb fürs Rheinland den Bestandsschutz bestehender Gesetze fest, während dem in Berlin residierenden König zugleich das Recht eingeräumt wurde, Gesetzesnovellen durch Veto zu stoppen. Alle königlich-preußischen Initiativen zur Ersetzung des *Code Napoléon* scheiterten im Rheinischen Provinziallandtag. Die Regierung suchte auf anderen Feldern Terrain zu gewinnen.¹⁵ Das Berliner Akademieprogramm bekam hier eine kulturhegemoni-

13 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 4, S. 489ff.

14 *Kindlers Kulturgeschichte des Abendlandes*. Hg. Friedrich Heer. Zürich/München: Kindler, 1974-1980. Bd. 15: Eric Hobsbawm. *Europäische Revolutionen 1789 bis 1848*. S. 208f.

15 Einen Vorstoß, Kunst als „ein vorzügliches Mittel den Patriotismus zu wecken und den Gemeingeist zu befördern“ zu verwenden, hatte Friedrich Wilhelm III.

ale Funktion. Es war „der Versuch zur Wiederbelebung einer nationalen und in ihrer Bedeutung eo ipso religiösen Kunst“, und „mit dem Programm der vaterländisch-christlichen Kunst [wurde] zugleich die Einordnung der Provinzen in den Berliner Kulturbetrieb angestrebt [...]“.¹⁶ Bereits 1819 waren strategische Absichten mit der Berufung von Peter Cornelius zum Leiter der Kunstakademie in Düsseldorf verbunden. Cornelius war gebürtiger Düsseldorfer, Katholik und Mitglied der in Rom gegründeten *St. Lukas-Brüderschaft*. Das Konzept dieser Bruderschaft war „die bildliche Überführung persönlicher Individualität in die Totalität der christlichen Darstellung“, mit dem „Ziel einer Umformung religiöser Innerlichkeit in weltliche Substanz [...]“.¹⁷ Diese sich spiritualistisch gebende, Anfang des 21. Jahrhunderts als „Konzeptkunst“ verklärte Malerei ließ sich in idealer Weise zur Förderung eines nach innen wie außen gerichteten nationalistischen Projekts instrumentalisieren:

Während die romantische Idee von Individualität sich einerseits aus dem Streben nach unendlicher Freiheit und Selbstaushenung, nach niemals endendem Forschen und Experimentieren speiste, enthielt sie andererseits ein Element der Selbstaufgabe, das in der vollkommenen Integration von Selbst und Gemeinschaft bzw. von Selbst und Staat wurzelte.¹⁸

1825 ging Cornelius mit seinen Schülern nach München, in Düsseldorf übernahm Wilhelm Schadow (1788-1862) die Akademieleitung. Auch dessen Berufung besaß Symbolkraft. Schadows Vater war jener Johann Gottfried Schadow, der 1793 die Quadriga für das Brandenburger Tor und damit ein Nationalsymbol geschaffen hatte und ab 1816 die Königlich Preußische Akademie der Künste in Berlin leitete. Wie Cornelius hatte auch Wilhelm

bereits 1799 unternommen. Vgl. Joachim Großmann, „Historienmalerei im 19. Jahrhundert - Entstehungsbedingungen und Rezeption“, *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 20 (1992): Heft 2, S. 25.

16 Annemarie Gethmann-Siefert. „Die Kritik der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern“. *Düsseldorf in der Deutschen Geistesgeschichte*. Düsseldorf: Schwann, 1984. S. 268. Vgl. dazu auch: *Gemäldeausstellung in Düsseldorf im August 1828. Kunst-Blatt, Nr. 81*, 9. Oktober 1828. S. 321.

17 Cordula Grewe. „Objektivierete Subjektivität. Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk“. *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*. Hg. Max Hollein/Christa Steinle. Köln: Walther König, 2005. S. 79.

18 Ebd. S. 78.

Schadow sich einst der *St. Lukas-Brüderschaft* angeschlossen und war in Rom zum Katholizismus konvertiert. Nach seiner Rückkehr in Berlin lehrend, brachte er 1826 seine Schüler Theodor Hildebrandt, Julius Hübner, Carl Friedrich Lessing, Heinrich Mücke und Carl Ferdinand Sohn mit an den Rhein. Diese „bildeten den Krystallisationspunkt, um den sich in späteren Jahren die Düsseldorfer Schule anlegte.“¹⁹

Der Oktober 1829 im *Journal de débats* erschienene Artikel *Nouvelle école allemande* des David-Schülers und Kunstkritikers Étienne-Jean Delécluze ließ den Streit über die Bewertung der Münchener und der Düsseldorfer Malerschule eskalieren. Delécluzes Artikelfolge war in deutscher Übersetzung sowohl im Berliner *Kunstblatt* wie auch in der *Kunst-Blatt*-Beilage des *Morgenblatts für gebildete Stände* abgedruckt und vom *Kunst-Blatt*-Herausgeber Ludwig Schorn mit scharfem Kommentar versehen worden.²⁰

Parallel zu dieser kunsttheoretischen Auseinandersetzung eskalierten gesellschaftliche Konflikte. 1826 kam es in Solingen, 1828 in Krefeld zu Arbeiteraufständen.²¹ Als im Juli 1830 ein Streik in Paris in Barrikadenkämpfen mündete, die zum Sturz des Bourbonenregimes führten, folgten in vielen Regionen Europas erneut Aufstände. In der Rheinprovinz waren dies wiederum „weitgehend Aktionen von Angehörigen der lohnabhängigen Bevölkerungsschichten, die aus wirtschaftlicher Not auf die Straßen gingen“.²² Menschen wollten in Folge selbständig denken, fühlen, handeln – auch in der Kunst. „Man wollte keine hohlen Abstractionen mehr, man forderte contracte Darstellungen aus Fleisch und Bein [...]“²³ Rückblickend schreibt Arnold Ruge 1837 in den Hallischen Jahrbüchern:

19 Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler* (vgl. Anm. 7): S. 1.

20 Christian Scholl, Kerstin Schwedes, Reinhard Spiekermann. *Revisionen der Romantik: Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906*. Berlin: Akademie, 2012. S. 108.

21 Lena Christolova. „Vom *Bund der Geächteten* (1834-1836) zum *Bund der Gerechten* (1836-1847). Anomie und Ausnahmezustand im Vormärz“. *Jahrbuch Forum Vormärz Forschung* 2013. Hg. Jutta Nickel. Bielefeld: Aisthesis, 2014. S. 215-236, hier S. 228.

22 Michael Müller. Die preußische Rheinprovinz unter dem Einfluß von Julirevolution und Hambacher Fest 1830-1834. *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte*. 6 (1980): S. 275 – 290, hier S. 290.

23 Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler* (vgl. Anm. 7): S. 7-10, hier S. 8.

Früher war es die Poesie, welche in Schiller und Göthe dem Geist seinen Ausdruck, dem Leben der Menschen seine höhere Weihe, der Zeit ihre Befriedigung gab. Allmählig zog darauf das geniale Interesse sich in die Philosophie zurück, selbst die Poeten: die Schlegel, Tieck und sogar Göthe in seinen alten Tagen, wurden *philosophirende*, der junge Nachwuchs, wie Heine, sogar *kritisirende* Poeten. Die Zeit ist jetzt poetisch verwaht, und wir sehnen uns nach einem neuen Ausdruck des Idealen, der auch *lebendig* und *leibhaftig* vor unsre Seele träte und unser Gemüth bewegte. Dieses Bedürfniß sucht die Malerei zu befriedigen.²⁴

Nach der Pariser Julirevolution waren Konflikte mit der königlich-preussischen Akademieleitung vorprogrammiert. Verschärfend kam hinzu, dass Schadow nach der Rückkehr von einer Romreise (1830-1831) zunehmend dogmatisch-katholische und staatstragende Positionen vertrat. So hatte er sich 1832 z. B. an der Suspendierung des Professors Heinrich Christoph Kolbe beteiligt. In der Begründung hieß es, Kolbe sei der „französischen Schule angehörende[] künstlerische[] Richtung“ stehe gänzlich „im inneren Widerspruch“ zu „der Anstalt ebenso wie unseren Ansichten“.²⁵

Vor diesem Hintergrund erscheint allein schon die Veröffentlichung einer Artikelserie in einem in Paris publizierten europäischen Journal als Politikum. Im *Kunst-Blatt*, der Beilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände*, damaliges kulturelles Leitmedium im deutschsprachigen Raum, hatte es 1831 geheißen: „Was nicht in religiös-nationalem Sinne rein und wahr empfunden und gedacht werden kann, das ist kein rechtes Dichter- und Bildwerk“²⁶. *Kunst-Blatt*-Herausgeber Ludwig Schorn sah die Rolle der Kunst darin, „der Religion zu dienen“, und hatte ins Gespräch gebracht, „sie dauernd an den Cultus zu knüpfen.“ Die Wahl der Sujets solle nicht länger der Willkür unterliegen, sondern „vom Staat geleitet“ werden²⁷, eine Position, die von zahlreichen Romantikern geteilt wurde. Dezember 1832 war

24 Arnold Ruge. „Die Düsseldorfer Malerakademie“. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*. Nr. 8, 9. Januar 1838. S. 63. Den Hinweis auf diese Textstelle verdanke ich Margaret A. Rose. Die Düsseldorfer Malerei war ab 1828 auf den Berliner Akademieausstellungen mit Exponaten vertreten. Friedrich Hegel setzte sich mit ihr in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* auseinander.

25 Zit. nach Wolfgang Hütt. *Die Düsseldorfer Malerschule*. Leipzig: E. A. Seemann, 1964. S. 31/155.

26 *Kunst-Blatt*. Nr. 36, 5. Mai 1831. S. 144.

27 Zit. nach Scholl, Schwedes, Spiekermann. *Revisionen der Romantik* (vgl. Anm. 20): S. 73.

im *Morgenblatt* ein Bericht über die aktuelle Berliner Akademieausstellung erschienen, der in Regierungskreisen als Alarmsignal gewirkt haben muss. Dort heißt es:

Merkwürdig ist, wie diese Schule die christlichen Darstellungen so ganz aufgegeben hat, daß kein Jesus, keine Mutter Gottes aus Düsseldorf gekommen ist. Nur aus dem alten Testamente einige Bilder, und auch hier sind die Motive nur bald religiös. Die Maler suchen ihre Gegenstände [...] gerade auf der Seite, wo der Glaube nicht Hauptsache ist. [...] Schadow hat zuletzt die Evangelisten gemalt; aber auch darin wird man dem katholisch Gewordenen keine Propagandenabsicht nachweisen können. Im Gegentheil wird behauptet, man habe bei seinem jüngsten Aufenthalte in Rom von dortigen Orthodoxen es ihm zum Vorwurf gemacht, daß er eine Schule gegründet, welche, weit ab vom katholisch-christlichen Geiste, dem sinnlichen Heidenthume huldige.²⁸

Lessing und Winckelmann

Die Namen Lessing, Winckelmann und Mengs²⁹ stehen programmatisch über dem ersten Abschnitt von Immermanns Kunst-Essay, der in *L'Europe littéraire*³⁰ unter dem Titel *De la peinture en Allemagne au XIXe siècle*³¹

28 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Nr. 299, 14. Dezember 1832. S. 1196.

29 Dem Maler Anton Raphael Mengs (1728-1779) widmete Winckelmann seine *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Vgl. Büttner. *Der Streit [...]*. (vgl. Anm. 1): S. 61.

30 In *L'Europe littéraire*, die mit einer Gesamtauflage von 30.000 Exemplaren dreimal pro Woche erschien, publizierten Autoren wie Honoré de Balzac, Juan Floran, Heinrich Heine, Mamiani della Rovère, Louis de Maynard, Charles Nodier, Eugène Scribe, Eugène Sue, Leo Tolstoi Artikel und Abhandlungen über Literatur, Malerei und Philosophie.

31 Erschienen in *L'Europe littéraire* 26. September, 10., 24. Oktober und 24. November 1833. Nachdruck in: *Immermann-Jahrbuch*. 3 (2002): S. 9-33 (Zitate aus Immermanns Essay werden im laufenden Text in Klammern nachgewiesen); Henrik Karge. „Karl Immermanns Zeitgeschichte der deutschen Malerei. Kommentar“. *Immermann-Jahrbuch* 3 (2002): S. 34-47; Verweise hierauf ebenfalls im laufenden Text (Unter dem Titel „Über die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert“ deutsche Übersetzung von Ansgard Danders. Hg. Henrik Karge (abgelegt unter: www.user.gwdg.de/~phasube/texte/immermann_peinture_uebersetzung.pdf).

erschien. Immermann kündigt an, die Ausführungen stets mit Blick auf die beiden Autoren der Aufklärung begleiten zu wollen.

Im Selbstverständnis der damaligen Zeit [wurde] das Schildern langfristiger Entwicklungen [...] zum wichtigen Mittel, um Kunst zu kontextualisieren und zu deuten, aber auch kritisch zu bewerten. Die Kunstkritik erfuhr damit eine Einbettung in übergreifende kunstgeschichtliche Erzählungen.³²

Das „epochemachende, europaweit rezipierte Diktum“ Johann Joachim Winckelmanns lautete: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, [...] sonderlich der Griechen.“³³ Winckelmann weist zudem darauf hin, dass in Athen „nach Verjagung der Tyrannen ein Democratisches Regiment eingeführt wurde, an welchem das ganze Volk Antheil hatte“, und dieses habe die Basis für ein Aufblühen der Wissenschaften und Künste gebildet. Delécluze hatte 1829 im *Journal des débats* an die heraus ragende Rolle von Winckelmann und Lessing erinnert, da diese „alle die falschen Lehren niederzuwerfen begannen, die sich in Europa seit der Entkräftung der eklektischen Schule der Carracci und [...] Vernini festgesetzt hatten.“³⁴ Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) hatte bereits zwei Jahre nach Erscheinen auch in französischer Übersetzung vorgelegen. Erst nach Winckelmann setzte eine Rückbesinnung auf die Antike auch bei dem Bildhauer Antonio Canova in Italien und bei Jacques Louis David in Frankreich ein.

Die Impulse, welche Lessing und Winckelmann für die bildende Kunst gaben, finden sich in Immermanns Essay nur sehr verkürzt dargestellt³⁵, wobei Lessing eine mehr analytische Rolle zugeschrieben wird: Lessing zeige die Grenzen zwischen Malerei und Poesie auf, „explique la nature de la première, dit où le peintre doit prendre les avantages qui lui sont particuliers, ce

32 Scholl, Schwedes, Spiekermann. *Revisionen der Romantik*. (vgl. Anm. 20): S. 38.

33 Zit. nach Anne-Rose Meyer. „Vormärz und Philhellenismus – eine Einführung“. *Jahrbuch Forum Vormärz Forschung* 18 (2012). Hg. Anne-Rose Meyer. Bielefeld: Aisthesis, 2013. S. 11-22, hier S. 11.

34 Alt- und Neudeutsche Schule. Urtheil eines französischen Kritikers im *Journal des Débats* vom 16. und 23. Oktober 1829. *Kunst-Blatt*, Nr. 34, 29. April 1830. S. 133.

35 „Lessing et Winckelmann ont puissamment contribué à éveiller, en faveur de l'art, la léthargie des Allemands“ (*Immermann-Jahrbuch* 3 (2002): S. 9).

qu'il doit faire, ce dont il doit s'abstenir“, zudem lenke er die Aufmerksamkeit auf viele Einzelheiten der Kunst. Winckelmann hingegen verkörpere eine sensualistisch-genießende Haltung: „Winckelmann goûte l'art comme pouvait le faire un Grec [...]“ (S. 9f.). Die Kürze der Zeilen und das subjektive Aufführen einzelner Punkte – nicht einmal Winckelmanns Diktum von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ griechischer Kunst findet Erwähnung – lassen beide Namen zur Projektionsfläche werden und fordern geradezu heraus, Nichtgesagtes mit zu assoziieren und durch eigenes Wissen zu ergänzen. Trotz der Ankündigung, dass die Ausführungen mit Blick auf die Reflexionen beider Autoren begleitet werden sollen, wird Winckelmann an keiner weiteren Stelle und Lessing lediglich in den Zeilen über dessen Großneffen erwähnt. Lesende sind aufgerufen, eigenständig die „Einbettung in übergreifende kunstgeschichtliche Erzählungen“ zu leisten.

Dass bei Immermanns Essay in der *Europe littéraire* sehr aufmerksam zwischen den Zeilen zu lesen ist, um das diplomatisch in den Text Eingeflochtene aufzuspüren, wird deutlich, wenn wir ihn mit Immermanns Polemiken vergleichen. Im Kunst-Blatt hatte er Januar 1829 eine Replik auf eine gleichfalls dort erschienene Rezension abdrucken lassen. In der Rezension war der Düsseldorfer Ausbildungsstätte vorgeworfen worden, „zu französisch“ zu sein: Dort würden „so gänzlich die Goethe'schen Kunstideen“³⁶ verwirklicht. In seiner Replik spottete Immermann über die „seltsame Idee des Verfassers“, dass Goethe „eine Malerschule habe begründen können“, und kommentierte ironisch:

Es ist die Zeit der kuriosen Einbildungen; vielleicht tritt bald ein junger Gelehrter mit dem Satze auf, daß Raphael von Urbino eigentlich die Schlesische Dichterschule geschaffen habe. Das Ragout von Eigenschaften der französischen Schule, welches der Verfasser sich und andern aufischt, wollen wir ihm auch nicht verleiden.³⁷

Damit karikiert Immermann den grotesken Widerspruch, dass viele jener Kunsttheoretiker, die mit der *St. Lukas-Brüderschaft* sympathisierten, Raffael als Vorbild feierten, doch zugleich „bei einem Volke nur das, was aus ihm selbst entsprungen oder doch sehr verwandt ist“, gelten lassen wollten.³⁸

36 *Kunst-Blatt*, Nr. 81, 10 Oktober 1828. S. 322.

37 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 1, S. 702f.

38 Johann David Passavant, zitiert nach Büttner. *Der Streit* [...] (vgl. Anm. 1): S. 65.

Das Zeitungsprojekt *L'Europe littéraire* – Immermann nennt es „das neue universelle Journal“³⁹ – hatte auch in Deutschland starke Beachtung gefunden. Vier von Immermanns Artikeln erschienen von September bis November 1833, ein fünfter ging nicht in Druck. Die ersten zwei beleuchten das ausgehende 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, der dritte die Malerschulen von Wach (Berlin) und Cornelius (München), und der vierte ist ausschließlich der „école de Düsseldorf, que Schadow a fondée“, gewidmet. (S. 21)⁴⁰ Der Essay scheint chronologische Darstellung zu sein, gibt jedoch „die Komplexität der Kunstentwicklung nur sehr ausschnitthaft wieder [...]“ (S. 47) Einige Passagen lassen Zweifel aufkommen, dass eine kunsthistoriographische Abhandlung intendiert war. So wird im vierten Artikel der Düsseldorfer Akademieleiter in geradezu mythische Höhen entrückt, pathetisch mit Proteus, „qui revêtissait à son choix toutes les formes“, verglichen (S. 27). Wenige Absätze später folgt eine Eloge auf Lessing (1808-1880):

Carl Lessing, [...] petit-neveu du célèbre écrivain, fait briller d'un nouvel éclat ce nom illustre. Dans ce jeune homme revit l'esprit pénétrant, sévère et puissant du poète qui créa Nathan; un certain air de famille apparaît à travers les poésies de l'oncle et dans les tableaux du neveu. (S. 29)

Ein Subtext wird hier erkennbar: Die Eloge auf Schadow entpuppt sich als vergiftete Lobrede, denn der Hinweis darauf, dass Proteus alle Gestalten annehmen könne, lässt sich auch als Anspielung auf dessen Wankelmut lesen: War Schadow 1828 im *Kunst-Blatt* noch als „ein verjüngter Goethe“

39 Immermann an seinen Bruder Ferdinand, 21. Juni 1833. Karl Immermann. *Briefe* (vgl. Anm. 11): Bd. 2, S. 219. In einer Notiz von Wilhelm Albrecht zur *Europe littéraire* in der Berliner Zeitschrift *Der Freimüthige* hieß es: „Der Journalismus in Frankreich hat eine großartige Richtung genommen, daß alles, was Deutschland an ähnlichen Institutionen dagegen aufweisen kann, sich (um eine Hyperbel zu gebrauchen) wie ein Weberschiffchen zu einem Linienschiffe verhält“ (*Der Freimüthige*. Berlin. 1833. Nr. 48. 8. März. S. 192).

40 Immermann schließt sich dem im 19. Jahrhundert üblichen Begriff von „Malerschule“ an. Vgl. dazu „Gemäldeausstellung in Düsseldorf im August 1828“: „Wir verstehen, von Alters her, unter diesem Worte, in seiner Beziehung auf Maler und Bilder, daß diejenigen von einer Schule sind, die einen gewissen Charakter und Typus von selbst gemeinschaftlich haben“ (*Kunst-Blatt*, Nr. 81, 9. Oktober 1828. S. 321). Die Malerschule von Cornelius und die von Schadow wurden als Gegensätze dargestellt.

bezeichnet worden, zeigte er in jüngster Zeit wieder verstärkt katholische und staatshörige Tendenzen.⁴¹ Der Name *Lessing* wird, Kontinuität vermittelnd, als Gegenpol konstruiert, wobei die Verwandtschaft zwischen dem Dichter und dem Maler – der Hinweis auf *Nathan* akzentuiert dies – vor allem im Ethischen gesehen wird.

Die Erwähnung des *Nathan* ist als Fingerzeig lesbar, insbesondere die Haltung Gotthold Ephraim Lessings zum Religiösen in Augenschein zu nehmen. In Bezug auf bildende Künstler und Dichter der Antike hatte dieser in seiner *Laokoon*-Schrift zum Prüfstein gemacht, „ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können“, und betont: „Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion.“ Ausschließlich Werke, „in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler [hatte] zeigen können“, will er als Kunstwerke anerkennen. „Alles andere, an dem sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht [...]“⁴² Winckelmann sieht in der „Freyheit“ ebenfalls „die vornehmste Ursache des Vorzugs der Kunst“, und eben diese „Freyheit“ habe in Griechenland bereits „neben dem Throne der Könige“ existiert, „ehe die Aufklärung der Vernunft ihnen die Süßigkeit einer völligen Freyheit schmecken ließ“.⁴³

In *L'Europe littéraire* blendet Immermann demonstrativ jegliche Beschäftigung mit Religiösem aus und konzentriert sich ganz auf die Ästhetik. Für *Lessing* ist der Bildraum ein Raum, in dem „es keine Fenster ins Jenseits“ gibt. „Alle malerischen Zeichen für das Transzendente – Wolken, in denen

41 „verjüngter Goethe“ (*Kunst-Blatt*, Nr. 81, 9. Oktober 1828. S. 322). Im Januar 1833 hatte Immermann in einem Brief an seinen Bruder Ferdinand sarkastisch vermerkt: „Schadow kam von seiner Berliner Reise etwas verdreht zurück, sein Köpfchen war ihm durch den dortigen Weihrauch ein Bischen wankend geworden [...]“ (Immermann. *Briefe* [vgl. Anm. 11. Bd. 2, S. 120]). Während der Arbeit an der Artikelserie differenziert Immermann in zwei Briefen an Schadow zwischen „einem *alten* und *neuen* Schadow“ und macht „die immer festere Ausprägung des Katholischen“ bei diesem dafür verantwortlich, dass er das freie „Forschen und Streben“ nahezu eingestellt habe. Vgl. Immermanns Briefe an Schadow vom 12. u. 14./15. Juni 1833; Immermann. *Briefe* (vgl. Anm. 11): Bd. 2, S. 212-215.

42 Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Berlin: Christian Friedrich Voß und Sohn, 1788. S. 102-105.

43 Johann Winckelmann. *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung, 1764. 1. Theil, S. 130.

Götter erscheinen und Menschen entrückt werden – liest er naturalistisch [...].⁴⁴ Während sich Lessing in der *Laokoon*-Schrift eingehend mit den Thesen Winckelmanns über die Grenzen zwischen Malerei und Poesie auseinandersetzt, lotet Immermann – sozusagen Lessing fortschreibend – die Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerei aus, oder richtiger: die Emanzipation der Malerei von der Skulptur. Scharfe Kritik erfährt in diesem Kontext, dass Lessing und Winckelmann, und in deren Nachfolge auch Goethe, sich ausschließlich an der Antike und antiker Skulptur orientiert hätten. Marmor besitze eine völlig andersartige Ästhetik. Jener Malergeneration, die, inspiriert von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, sich nicht mehr in die Antike und antike Skulptur, sondern in mittelalterliche Malkunst vertiefte, wird von Immermann das historische Verdienst zuerkannt, neuen Enthusiasmus für die Malerei entfacht zu haben. Eine studentische Rebellion gegen die an der Wiener Akademie gelehrt ästhetischen Dogmen führte 1809 zur Gründung der *St Lukas-Brüderschaft* in Rom. (S. 14) Nach Überwindung des starren Antikendogmas hätten sich Maler der Gegenwart nun wieder völlig unbefangen der Antike zuwenden und „son luxe de couleurs et sa joyeuse sensualité“ entdecken können. Auf Lessings (in *L'Europe littéraire* nicht erwähnte) Postulat einer von religiösen Dogmen befreiten Kunst wird implizit Bezug genommen, wenn es heißt: „Ce n'est que lorsque l'empire des Dieux fut détruit en ce monde, et longtemps après, qu'il commença à se reconstruire d'une autre manière sous le pinceau de Raphaël, du Coreggio et du Titien.“ (S. 31).

Carl Ferdinand Sohn (1805-1867) wird als Vertreter einer jungen Künstlergeneration angeführt, die sich wieder der griechischen Mythologie zuwandte. Immermann sieht „im Sensualismus dieses Malers die sinnliche Wirklichkeitserfahrung der Hochrenaissance wiederaufleben.“ (S. 49) Auf dessen Gemälde *Hylas und die Nymphen* erscheine Fleisch wieder als Fleisch (und nicht mehr als Stein). Es sei förmlich zu sehen, „que ces veines battent, que les seins se gonflent, que ces corps palpitent de désirs“. Winckelmanns Haltung, die Kunst goutiert, wie es nur ein Grieche konnte, erblüht hier zu neuem Leben. Die Szenen der Liebe und der Freude und „sujets où déborde le dévergondage de l'existence“ (S. 31), die Sohn abbildet, werden als Gegenstück zu denen des „rationalistischen Lessing“⁴⁵, dessen Werke unmittelbar zuvor besprochen wurden, interpretiert. Die zum Teil diametral entgegen-

44 Monika Fick. *Lessing-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, ³2010. S. 276.

45 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 4, S. 643.

gesetzten Positionen Winckelmanns und (Gotthold Ephraim) Lessings finden hier auf den Leinwänden zeitgenössischer Maler ihr lebendiges Echo.⁴⁶

Das unbefangene Feiern hellenistisch-mythologischer Lebensfreude lässt sich als Provokation gegen jene Haltung lesen, die „das Christenthum überall als die Hauptquelle unsrer Kunst“ verbindlich erklären wollte.⁴⁷ Die Schärfe der Provokation wird deutlich, wenn wir den Text neben die *Betrachtungen über die Kunstausstellung in München* stellen, die im November 1829 im *Kunst-Blatt* erschienen. In diesen war unverhohlen eine Rechristianisierung mit Hilfe der Kunst propagiert worden:

Auch in Deutschland stimmen *n o c h* viele mit dem französischen Kritiker überein, der kürzlich im Journal des Débats über die neudeutsche Schule gesprochen hat, und mit der naiven Bemerkung schließt: Die Religion sey einmal unpopulär geworden, wie könne man hoffen, sie in der Kunst populär zu machen? Wir dürften darauf nur sagen: Gottlob, daß die Religion unter uns noch populär ist, populärer als Mythologie, Poesie, historische und Romanliteratur.⁴⁸

„Weltliches Evangelium“

In der Gegenwart zeigt sich eine neue Ausrichtung der Malerei, inspiriert von „toute ces faces de la poésie“, heißt es in Immermanns viertem Artikel. Deren Aufkommen wird fast schon materialistisch in den Kontext einer sich

46 Über Carl Friedrich Lessing heißt es: „Le gracieux ne lui réussit pas, et sa couleur est négative“ (S. 29) und Sohn sei „par ses dispositions et par la réunion de ses facultés artistique, tout le contraire de Lessing“ (S. 31). Der mit der Entgegnung Lessings auf Winckelmanns Thesen begonnene Diskurs wurde von Herder und Goethe fortgesetzt und wird auch heute kontrovers weitergeführt.

47 *Kunst-Blatt*, Nr. 36, 6. Mai 1830. S. 143. Die Wahl nicht-christlicher, sinnenfreudiger Sujets war der Grund, warum der 1832 vom Dienst suspendierte Düsseldorfer Akademieprofessor Kolbe bereits 1828 ins Visier jenes *Kunst-Blatt*-Autors geraten war. Kolbes Gemälde „Paris und Helena“ sei „eine wahre Karikatur der französischen Manieren“ und denunziatorisch wurde vermerkt, die Draperien seien „antik nach dem Pariser Modejournal.“ Das Gemälde sei „der beste Beweis, wohin wir Deutsche kommen, wenn wir uns nach den französischen Meistern bilden wollen“ (*Kunst-Blatt*, Nr. 83; 16. Oktober 1828. S. 332).

48 *Kunst-Blatt*, Nr. 93. 19. November 1829. S. 369. Hervorhebung vom Verfasser.

verändernden Gesellschaft gestellt. „La vie du peuple a perdu en forme et en couleur: le niveau d'une civilisation uniforme a passé sur toutes les classes“. Diese Uniformität und Farblosigkeit habe die Maler geradezu gezwungen, sich nach einer „source nouvelle et fraîche“ umzusehen. Unter der Rubrik „poésie romantique“ (S. 32) fasst Immermann alles, zu dem Maler sich von Sagen, Märchen, Dramen, Lyrik anregen ließen. Auf Goethes bekanntes Diktum, Poesie sei „weltliches Evangelium“, hatte er 1822 in einer Besprechung von Heines frühen Gedichten Bezug genommen, der wiederum übertrug es in seinen Kunstberichten vom Pariser Salon 1831 auf die Malerei.⁴⁹ Michael Mandelartz unterstreicht:

Die Goethesche Poesie entspringt nicht Ideen oder Gedanken, sie wird nicht konstruiert und ist keine ‚Fiktion‘, sondern sie entspringt der *Wirklichkeit* [...]. Die Bewegung geht primär nicht von oben nach unten, sondern von unten, von der Erfahrung und vom empirischen Wissen aus, nach oben [...].⁵⁰

Die äußere Welt, alles was sich den Sinnen darbietet, ob Studien nach der Natur, Gliederpuppen oder Kunstwerken, seien notwendige Übungen. Doch für einen Maler dürften sie stets nur Anregung sein, „pour donner un corps à cette idée, dont son ame était remplie avant de recourir à ces moyens“. (S. 11) Damit knüpft Immermann an das an, was er 1822 in seiner *gegen die Wilhelm-Meister-Parodie* Pustkuchens gerichteten polemischen Schrift formuliert hatte: „Ein Kunstwerk pflegt dann zu entstehen, wenn irgendeine bedeutende Seite des Lebens und der Welt sich in der empfänglichen Seele des Dichters spiegelt, und in ihr jenen Trieb zur Äußerung aufreizt, den noch niemand bisher definiert hat [...]“. Bedingung sei, so erläutert er, dass „ein äußeres Ereignis“ mit „einem Ereignis in seinem Gemüte“ zusammen treffe, im Produktionsprozess entstehe dann „ein drittes, keine getreue Abschrift des Äußeren, kein unumwundenes Selbstbekenntnis, aber verwandt beiden

49 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 1, S. 514-517, hier: 516. Beim Anblick von Leopold Roberts „L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins“, schreibt Heine, „vergißt man, daß es ein Schattenreich giebt und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sey, als auf dieser Erde.“ Das Pariser Publikum habe „dieses gemalte Evangelium besser aufgenommen, als wenn der heilige Lukas es geliefert hätte“ (DHA Bd.12, S. 32).

50 Michael Mandelartz. *Goethe, Kleist: Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*. Berlin: Erich Schmidt, 2011. S. 233f.

[...].⁵¹ Es sei notwendig, so unterstreicht der Autor 1824 in einem Privatbrief, „daß man zu einem Kunstwerk nicht mit dem bloßen Verstande, sondern mit dem Einklang aller seiner Kräfte, Phantasie und Gefühl mitgerechnet, treten muß, wenn man es begreifen will [...]“⁵²

Die teilweise nüchtern ausgefallene Aufzählung von Werken und Künstlern in Immermanns Abhandlung muss als Zugeständnis an das vorgegebene Format interpretiert werden. Nur bei der Beschreibung einzelner Gemälde – zum Beispiel *Das trauernde Königspaar* und *Hylas und die Nymphen* – schimmert Emphase durch. Im Reisejournal, das im gleichen Jahr wie der *L'Europe-littéraire*-Essay erschien, lebt er seine Begeisterung auf dem Papier voll aus: Mit „Herzklopfen“, so heißt es im Eintrag zu Dresden, sei er die Stufen zur Galerie hinaufgestiegen: „Wie man nach einem großen Unglück heftig die Seinigen sucht, so suchte mein Auge, ob sie noch alle da wären, die Sixtinische, die Corregios, der da Vinci, die Tizians, die Garofalos, Palma, die Bellinis, die Francias?“⁵³ Nüchtern begründet er, warum er die antiken Statuen der aufgesuchten Sammlungen nicht besprochen habe: „Weil sie diesmal nicht zu mir gesprochen haben [...]“⁵⁴ Der Kontakt zwischen der „Familie der eigenen Gefühle“⁵⁵ und dem, was ein Künstler an Emotion in sein Werk hinein legt, so macht der Autor hier klar, kann immer nur ein spontaner sein, der sich einstellt oder eben nicht.

„La véritable œuvre d'art naît de l'inspiration.“ Programmatisch wird mit diesem Satz der zweite Abschnitt des ersten Artikels eingeleitet. Die „idée de l'objet à représenter“, heißt es dort, „naît spontanément, sans mère, sans aïeux, comme Pallas sortant armée de la tête de Jupiter“ (S. 10) Mit dieser Metaphorik – sie ist Goethes *Italienischer Reise* entlehnt⁵⁶ – wird nochmals eine deutliche Trennungslinie zu jenen gezogen, die eine ausschließlich christlich-religiöse Inspiration zum Dogma erklärten. Ein Plädoyer für ein Vertrauen auf das eigene Gefühl ist die zwischen den Zeilen versteckte Botschaft des Textes. Die Kritik an Künstlern, die nicht „sens inspirations dans

51 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd.1, S. 518.

52 Immermann. *Briefe* (vgl. Anm. 11): Bd. 1, S. 459.

53 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 4, S. 77.

54 Ebd. Bd. 4, S. 139.

55 DHA Bd. 12, S. 11.

56 Die Metapher verwendet Goethe dort in einem anderen Kontext. Vgl. Johann Wolfgang Goethe. „Italienische Reise“. *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. Hg. Erich Trunz. 13. durchges. Aufl. München: C. H. Beck, 1994. S. 134 (Rom, 9.11.1786).

un sentiment original“, sondern ausschließlich „à des œuvres d’art déjà existantes“ beziehen, zieht sich durch den ganzen Text. (S. 10) Und diese Kritik trifft nicht nur Klassizisten, sondern gleichermaßen auch die Schüler von Cornelius, deren Werke nur „reflets de son originalité“ seien (S. 24), und das Werk eines Düsseldorfer Akademieprofessors, das nach einem Goethe-Gedicht entstand. Es berge stets eine Gefahr, so heißt es dort, eine Szene aus einem bekannten Gedicht ins Bild zu setzen. Es sei vorteilhafter, sich von „l’esprit général de cette poésie“ inspirieren zu lassen, „à se faire l’écho capricieux de ses accents“. (S. 32f)

Dieses Primat des individuellen Gefühls ist auch der Grund, warum für jene Partei ergriffen wird, die sich selbstbewusst von der Nachahmung und dem Antike-Dogma absetzten. Der Übertritt vieler Maler zur katholischen Konfession wird nicht als Unterwerfung unter ein Glaubensdogma interpretiert, sondern als selbstbewusstes Bekenntnis dieser Künstler zu ihrem individuellen Gefühl. Die Bilderlosigkeit der protestantischen Konfession – „les formes, alors insipides“ – habe die Maler geradezu zu diesem Schritt gedrängt: „ils se sentirent entraînés à abjurer, s’ils voulaient demeurer fidèles à leurs sentimens.“ (S. 13)

Statt eine Gruppe ‚Die Nazarener‘ oder ‚Die Lukasbrüder‘ zu konstruieren, steht in der Abhandlung stets „die Unmittelbarkeit im Umgang mit dem Einzelwerk“⁵⁷ im Vordergrund. Sehr individuelle Künstlerbiographien werden gezeichnet. Durch die Betonung der Verschiedenartigkeit der Sujets, denen sich die Maler jeweils zuwenden, wird unterstrichen, dass die von Goethe als „nazarenische Künstler“ Bezeichneten „alles andere als eine homogene Künstlergruppe bilden.“ (S. 40) Bei den Biographien werden jeweils Studienaufenthalte in Kopenhagen oder Paris vermerkt, ebenso im europäischen Ausland ausgeführte Aufträge. Die Aufenthalte bei der *St. Lukas-Brüderschaft* in Rom erscheinen somit nur als eine unter mehreren Lebensstationen. Diese Darstellung wird zum Gegenentwurf zu jener auf nationale Abschottung setzenden Deutschtümelei, wie sie in Regierungskreisen und von Künstlern und Kunsttheoretikern der deutschen Romantik propagiert wurde.

Während zwischen den Zeilen eine positive Bezugnahme auf Positionen Goethes herauszulesen ist, wird dieser im Text selbst scharf angegangen. Ihn trifft der Vorwurf, mit starrem Festhalten an dem Antike-Dogma ein halbes

57 Tadeusz Namowicz. „Widerspruch – du Herr der Welt“ (vgl. Anm. 9): S. 222. Vgl. ebd. S. 225.

Jahrhundert lang eine freie Entfaltung der Künste behindert zu haben. (S. 10, 13) Zugleich wird aber deutlich, dass Immermann keineswegs bereit ist, hinter Goethes Vorstellung eines „weltliche[n] Evangelium[s]“ zurückzufallen. Der Maßstab für die Beurteilung von Kunstwerken bleibt stets die Beziehung zum Diesseits. So wird bei Werken der sich zur *St. Lukas-Brüderschaft* bekennenden Künstler sensibel auf etwaige Brüche in deren Verhältnis zur Welt hingewiesen.⁵⁸

Über Goethe hinaus

Im November 1831, wenige Monate vor Goethes Tod, deutet Immermann eine „neue Rolle des Schriftstellers an, die zeitgeschichtlichen Verhältnisse darzustellen und zu analysieren.“⁵⁹ Zwei Jahre zuvor hatte er in einem Brief angedeutet, Goethe und Schiller hätten sich noch verschließen können, um sich

auf das Reingeistige und Ideelle [zu] fixieren, während das in unsrer realistisch-politischen Zeit schon ganz und gar nicht mehr möglich ist, und der Dichter immerfort in den praktischen, von dem Poetischen ganz hinwegführenden Strudel gerissen wird.⁶⁰

In den *Memorabilien* findet sich dies zu der Aussage verdichtet: „Wir müssen durch das Romantische [...] hindurch in das realistisch-pragmatische

58 Die Art, wie der *St. Lukas-Brüderschaft*-Mitbegründer Overbeck seine Gemälde anlegt, wird in Beziehung gesetzt zu dessen gebrochenem Verhältnis zu Erotik und Körper. Im Entwurf seien die Gemälde stark. Doch genau dann, wenn Form- und Farbgebung der Darstellung Plastizität und Körperlichkeit verleihen sollten, entschwebt der Künstler ins Unbestimmte; die Gestaltung des Irdischen, die intensiven Naturstudiums bedarf, wird vernachlässigt. Cornelius suche gleichfalls den Mangel ernsthafter Studien (des Irdischen) zu verschleiern. (S. 14f) Bereits Jacob Salomo Bartholdy hatte 1819 an Werken der *St.-Lukas-brüderschaft* die „Ungeschicklichkeit im Zeichnen, besonders der Körper und des Nakten“ kritisiert. Siehe Scholl, Schwedes, Spiekermann. *Revisionen der Romantik* (vgl. Anm. 20): S. 42.

59 Waltraud Maierhofer. „Heilsamer ‚Stachel‘. Zu Immermann und Goethe“. *Epigonentum und Originalität. Immermann und seine Zeit – Immermann und die Folgen*. Hg. Peter Hasubek. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 1997. S. 43.

60 Zit. nach Lothar Ehrlich. „Immermann und die deutsche Klassik“. *Epigonentum und Originalität*. (vgl. Anm. 59): S. 20.

Element. An diesem kann sich, wenn die Musen günstig sein werden, eine Kunst der deutschen Poesie entwickeln.“⁶¹ Als Tendenz ist diese Haltung bereits im Essay über die Deutschen Maler vorhanden. So setzt der Autor ans Ende des vierten Artikels die Besprechung eines Werks von Eduard Bendemann (1811-1889), das im Dezember 1832 im *Morgenblatt für gebildete Stände* unter dem Titel „die Israeliten in Babylon“ besprochen worden war. Immermann nennt es „les Israélites en exil“; das Bildthema sei „cette douleur millénaire du peuple dispersé par tout la terre“ (S. 33). Das Werk wird somit vom konkreten Ort wie vom biblischen Kontext und der Zeit gelöst. Im Gegensatz zur Besprechung des malerischen Werks des *St. Lukas-Brüderschaft*-Mitbegründers Friedrich Overbeck (1789-1869), bei dem Immermann genau vermerkt hat, wie Zeichnung und plastische Formgestaltung auseinander fallen (S. 14), wird hier nahezu völlig auf Hinweise zur Ästhetik verzichtet. Das Schicksal der Exilierten rückt damit ganz in den Vordergrund. Die Beschreibung gleicht einer Reportage, vom Himmel ist nur metaphorisch die Rede. Obwohl ca. ein Viertel der Fläche des Ölbilds ein nahezu wolkenloses Azurblau bedeckt, wird im Text von einer „terre sans ciel“ gesprochen, „regard du désespoir au milieu de souffrances qui s'accroissent chaque jour“ (S. 33). Das Gemälde wird nicht zusammen mit den Werken des in der religiösen Tradition Schadows stehenden Malers Ernst Deger (1809-1885)⁶² beschrieben, vielmehr ist es jener Rubrik zugeordnet, in der von Literatur Inspiriertes behandelt wird (der Psalm, auf den sich das Bild bezieht, ist in lateinischer Sprache wiedergegeben). Das Werk sei der Höhepunkt des bisher an der *école de Düsseldorf* Geleisteten. In ihm komme nicht allein ein individuelles Gefühl zum Ausdruck, es sei dem Maler darüber hinaus gelungen, ein Bild zu schaffen, das die Indifferenz vieler in Deutschland zu besiegen und über das Ästhetische hinaus zu bewegen vermochte.⁶³

Am Anfang jener Gruppe Maler, die sich von Literarischem inspirieren ließen, steht Carl Friedrich Lessing. Obwohl bei der Besprechung von *Der Räuber und sein Kind* jeglicher Hinweis auf ein literarisches Vorbild fehlt,

61 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd. 4. S. 498.

62 Ebd. Bd. 4, S. 644.

63 Im Rheinland erstarkte zu jener Zeit eine Bewegung zur Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung. Mehrere 1843 an den 7. Provinziallandtag gerichtete Petitionen führten dazu, dass dieser mit überwältigender Mehrheit die vollständige Gleichstellung von Juden beschloss. Die Umsetzung scheiterte am Veto des preussischen Königs.

fällt uns unwillkürlich Schillers Drama ein.⁶⁴ Ein direkter Bezug zwischen Lessings und Bendemanns Bild wird im Text durch eine analoge Formulierung hergestellt. Zur Figur des Patriarchen heißt es: „La harpe s'est échappée de ses mains“, zu der des Räubers: „Son instrument de mort repose dans son bras“. Eben so wie die ‚Exilierten‘ ist auch der ‚Räuber‘ niedergedrückt „dans les réflexions les plus amères sur sa misérable existence“. In der Ferne sehen wir „riches campagnes bien cultivées“ (S. 30). Diese Formulierung lässt die Frage anklingen, wer den Besitztitel auf die gut bestellten Felder hat.

Unmittelbar vor *Der Räuber und sein Kind* wird Lessings *Trauerndes Königspaar* besprochen, wodurch ein direkter Vergleich geradezu herausgefordert wird. Das Königspaar ist erstarrt, da mit dem Tode der einzigen Tochter ihre Dynastie keine Zukunft mehr hat, der Räuber in Depression versunken, weil er seinem Sohn keine sichere Zukunft bieten kann. Dass es sich bei diesen Bildern um die Widerspiegelung einer durch ihre Widersprüche in die Sackgasse geratenen Gesellschaft handelt, wird durch die Bemerkung akzentuiert, alles in *Das trauernde Königspaar* erinnere an „un temps héroïque, un monde plus grand qui a péri.“

Eine solche Lesart wurde durch Zeitereignisse geradezu provoziert. 1833 erlebte Frankreich eine Streikwelle von Handwerkern, im September veröffentlichte die *Société des droits de l'homme* erneut die Deklaration der Menschen- und Bürgerrechte in der radikalen Fassung Robbespieres, der *Deutsche Volksverein* in Paris kündigte im November, also zeitgleich zum Erscheinen von Immermanns viertem Artikel, eine Flugschrift an, die darüber aufklären sollte, warum Handwerker, Fabrikarbeiter und Bauern „die ärmsten und unglücklichsten Leute“ seien, während Müßiggänger „im größten Überfluß leben“.⁶⁵

Die letzten drei Strophen von Uhlands Ballade *Das Schloss am Meer*, die Carl Friedrich Lessing zu dem Bild inspiriert haben sollen, finden sich neben Immermanns Bildbeschreibung im Original und in französischer Übersetzung abgedruckt. (S. 29f.) In dieser Bildbeschreibung springt eine Leerstelle ins Auge. Immermann lässt jenes offensichtlich von Lessing als Provokation

64 Die Zeilen über das Gemälde können somit als Kritik an Goethe gelesen werden. Immermann hatte bei Goethe „eine heroische Haltung standhafter Opposition gegenüber den Regierenden“ vermisst und dessen „Egoismus und Mangel an Trauer bei Schillers Tod“ beklagt. Vgl. Mayerhofer, ‚Heilsamer Stachel‘ (vgl. Anm. 59): S. 39.

65 Zit. nach Lena Christolova. Vom *Bund der Geächteten* (1834-1836) zum *Bund der Gerechten* (1836-1840) (vgl. Anm. 21): S. 219f.

ins Gemälde eingefügte Steinbild, das „rechts im Vordergrund fromm die Hände faltet [...], während die Lebendigen und Fühlenden zu seinen Füßen hoffnungslos verzweifeln“⁶⁶, unerwähnt. Die letzte Verszeile der Ballade – „Die Jungfrau sah ich nicht“ –, lässt sich subversiv auf das Fehlen der in Stein gemeißelten Heiligen Jungfrau in Immermanns Text beziehen. Dies ist als deutlicher Hinweis zu verstehen, dass der Autor in seinem Text bewusst alles Religiöse, auch jegliche antikatholische Provokation, ausklammern will. Die Diesseitigkeit der Gefühle des Paares wird durch diese provozierende Leerstelle im Text noch deutlicher in den Fokus gerückt.⁶⁷

Schlussbetrachtung

Nach der restaurativen Neuordnung Europas durch die ‚Heilige Allianz‘ war es das Ziel deutscher Fürsten- und Königshäuser, das von Napoleon zer Schlagene „Heilige Römische Reich“ (zunächst) im Reiche der Kunst wieder auferstehen zu lassen. Dieses neue Reich sollte unter „vaterländisch-christlichem“ Vorzeichen stehen. Insbesondere dem preußischen Königshaus war daran gelegen, mit Hilfe der Kunst die konfessionell unterschiedlich geprägten Regionen einzubinden: In der Rheinprovinz wurde die Akademieleitung vier Jahrzehnte lang mit einem Katholiken besetzt. Der Großauftrag zur Ausmalung des evangelischen Berliner Doms ging 1841 an den Katholiken Peter Cornelius; parallel dazu wurde der Weiterbau des Kölner Doms mit einer Großspende des preußischen Königshauses unterstützt. Wie in der Parole aus den Befreiungskriegen „Mit Gott für König und Vaterland“ wurde der Religion staatlicherseits eine rein dienende Rolle zur Absicherung von Herrschaft zugewiesen.

Die strategische Ausrichtung von Immermanns Kunst-Essay in der *Europe littéraire* wird vor dem Hintergrund des im Dezember 1832 im *Morgenblatt für gebildete Stände* erschienenen Berichts über die Berliner

66 Friedrich Uechtritz. *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben*. 2 Bde. Düsseldorf, 1839/40. Bd. 1, S. 326f.

67 Auf die Diesseitigkeit der Gefühle hatte bereits Wilhelm von Humboldt hingewiesen. In die Trauer der Königin sei zugleich „die Sorge der Gattin um das starre Versinken des Vaters in seine Empfindung gemischt“. Wilhelm von Humboldt. *Gesammelte Schriften*. Hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Erste Abteilung; Werke. Hg. Albert Leitzmann. Berlin: B. Behr, 1906. Bd. V, S. 551-556.

Akademieausstellung plastisch.⁶⁸ Sein anonymen Verfasser behauptet nicht nur, dass die Düsseldorfer Ausbildungsstätte „dem sinnlichen Heidenthume huldige“ (wobei „heidnisch“, „sinnlich“, „französisch“ synonym gebraucht werden), sondern unterstellt, in Düsseldorf sei Lessings Einfluss mittlerweile größer als Schadows.⁶⁹ Die Sinnhaftigkeit von Akademien wird generell in Frage gestellt und einer Privatisierung der Ausbildung das Wort geredet. Obwohl Immermann bei dem Akademiedirektor zu der Zeit bereits verstärkte dogmatisch-katholische Tendenzen registriert, scheint er zu befürchten, dass eine weitere Destabilisierung und potentielle Zerschlagung der Ausbildungsstätte das Ende Düsseldorfs als Kunstmekka zur Folge haben könnte: In seiner Abhandlung ‚malt‘ er die Bedeutung des Akademieleiters in mythischer Überhöhung, schildert die Düsseldorfer Akademie als Optimum dessen, was derzeit denkbar ist (S. 21, 26ff.); bei seiner Huldigung orientiert er sich an den in jener Zeit üblichen Elogen.⁷⁰ Kritische Töne bleiben, wie gezeigt werden konnte, zwischen den Zeilen versteckt.

Die Betonung der Verwandtschaft des Malers Lessing mit dem Dichter Lessing und die Bezugnahme auf dessen *Nathan* sind als klare Positionierung dechiffrierbar.⁷¹ Lessings Bühnenstück, in welchem Islam, Judentum und Christentum als gleichwertig nebeneinander gestellt werden und an Religionen ausschließlich der Maßstab gelegt wird, ob sie „vor Gott / Und den Menschen angenehm [...] machen“⁷², steht in eklatantem Widerspruch zu dem konservativen Projekt einer Einigung Deutschlands unter „vaterländisch-christlichem“ Vorzeichen. Die ausdrückliche Betonung des Literarischen und das unbekümmerte Nebeneinanderstellen von Christlichem und Mythisch-Hellenistischem akzentuiert diese Haltung.

68 *Morgenblatt für gebildete Stände*. Nr. 299, 14. Dezember 1832. S. 1196.

69 Ebd. Nr. 298, 13. Dezember 1832. S. 1192.

70 So heißt es z. B. im *Kunst-Blatt* in einer anonymen Eloge auf die von Cornelius geleitete Münchener Ausbildungsstätte: „Die Akademie der Künste hat unter ihrer jetzigen Direktion das Geheimniß gefunden, junge Talente nicht durch Schulzwang und Manier zu ersticken, sondern sie zu freier, selbstständiger Entwicklung zu führen und den höhern Sinn für die Kunst in ihnen zu entwickeln“ (*Kunst-Blatt*, Nr. 28, 8. April 1830. S. 111). Vgl. Immermann-Jahrbuch 3 (2002): S. 26ff.

71 Zit. nach Martina Sitt. *Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde*. Dortmund: Parerga, 2000. S. 13f.

72 Gotthold Ephraim Lessing. *Werke und Briefe*. Hg. Von Klaus Bohnen und Anno Schilson. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker 1993. Bd. 9, S. 556.

Die Polemik Goethes gegen die „nazarenischen Künstler“ wird als bloßer Schlagabtausch im Überbau, als reiner Glaubenskrieg („mouvement parmi les dieux croyance“; S. 13) demaskiert. Immermann setzt den Diskurs der Aufklärung fort. In Abgrenzung zu Lessing, Winckelmann und Goethe entwickelt er die auf das Diesseits bezogene Ästhetik weiter. Zwar wird mit der Namensnennung auf die Ideen Lessings und Winckelmanns verwiesen, doch der Text entschwebt nicht in Begriffswelten, sondern konzentriert sich ganz auf die irdische Realität der Bilder und Künstler. Kategorisierungen, wie sie sich bei dem mit ihm befreundeten Kunsthistoriker Carl Schnaase finden, der zum Beispiel formuliert, „die Italiener [haben] mehr Reiz, die Niederländer mehr christlichen Ernst“⁷³, fehlen hier gänzlich. Die Verankerung im Diesseits, auch und gerade in diesseitigen Gefühlen, ist die zwischen den Zeilen und durch die Bildbeschreibungen vermittelte Botschaft.

Die von der *St. Lukas-Brüderschaft* verfochtene Kunstauffassung hatte eine definitiv politisch-ideologische Komponente, indem sie ein „Element der Selbstaufgabe, das in der vollkommenen Integration von Selbst und Gemeinschaft bzw. von Selbst und Staat wurzelte“, enthielt. Immermanns Darstellung ist dieser Haltung diametral entgegengesetzt. Sowohl bei religiösen als auch nichtreligiösen Malern hebt er jeweils individuelle Stärken und Schwächen hervor. Seine Frage ist durchgängig: Wie frei von dogmatischen Fesseln – hierbei Lessing und den sinnenfreudigen Winckelmann stets mitdenkend – konnten die Künstler arbeiten? Und zwar unabhängig davon, ob diese Dogmen klerikaler, staatlicher oder ästhetischer Natur sind. Ein Verordnen bestimmter Sujets oder Gefühlslagen, wie es später die Junghegelianer – „Sturm auf die Bastille“! – forderten, lehnt er ab. Ein derartiges Verordnen hält er für ein untaugliches Mittel, um Kunstwerke entstehen zu lassen, die von innen heraus begeistern können.⁷⁴ Durch die Schilderung europäischer individueller Künstlerbiographien spricht er sich implizit gegen die Bestrebungen einer nationalen Abschottung aus, wie sie von vielen deutschen Romantikern propagiert wurde.

73 Carl Schnaase. *Niederländische Briefe zur Kunstgeschichte*. Stuttgart u. Tübingen: Cotta, 1834. S. 387.

74 Immermann. *Werke* (vgl. Anm. 4): Bd.1, S. 532. Siehe auch Scholl, Schwedes, Spiekermann. *Revisionen der Romantik* (vgl. Anm. 20): S. 123. Wie sehr hier Immermanns Blick auf Lessings Werke nachwirkte, zeigen die fast identischen Worte, mit welchen der Maler noch zwei Jahrzehnte später charakterisiert wird. Vgl. Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler* (vgl. Anm. 7): S. 133.

Goethes Diktum von der „wahren Poesie“ als „weltliches Evangelium“⁷⁵ wird im Text auf die Malerei übertragen und darüber hinausgehend eine unmittelbar auf die Wirklichkeit bezogene und die Menschen nicht nur ästhetisch bewegende, sondern auch gesellschaftliche Impulse setzende Kunst zum Ideal erklärt. Mit der Einfühlsamkeit der Bildbesprechungen wird bei den Lesenden eine Sensibilität dafür geweckt, inwieweit sich Künstler auf eine Naturbeobachtung, auf den Körper, auf politisch-gesellschaftliche Realität einlassen oder inwieweit sie in eine jenseitig-fromme oder in eine „poetische“ Kunstwelt entschweben.

In Historienbildern einen konkreten Bezug oder versteckten Kommentar zu aktuellen gesellschaftlichen Zuständen zu sehen, wie es Immermann bei Bendemanns „les israélites en exil“ als beispielgebend lobt, bestimmt ab 1836 zunehmend den Blick auf die Düsseldorfer Historienmalerei.⁷⁶

Nicht nur die Unterdrückung von Juden, auch die der Polen und der Griechen wurden mit Bendemanns Gemälde assoziiert. Und insbesondere Carl Friedrich Lessings Gemälde wurden als Werke, welche „frisch und keck in Ereignisse greifen, die zu dem Leben in unserer Zeit in einer bestimmten Beziehung stehen“ rezipiert. Auch jenseits des Atlantiks.⁷⁷

75 Johann Wolfgang Goethe. *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg. Ernst Beutler. Bd. 10: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Zürich: Artemis-Verlag, 1948. S. 634.

76 Hermann Püttmann konstatierte 1839: „Bendemann's Judenbilder sprechen ein tieferrstes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes.“ (Hermann Püttmann. *Die Düsseldorfer Malerschule [...]. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte*. Leipzig: Otto Wigand, 1839. S. 44). Vgl. auch Guido Krey. *Gefühl und Geschichte. Eduard Bendemann (1811-1889). Eine Studie zur Historienmalerei der Düsseldorfer Malerschule*. Weimar VDG, 2003. S. 111-117, 161-166.

77 Müller von Königswinter. *Düsseldorfer Künstler* (vgl. Anm. 7): S. 89, 135ff. Durch die große New Yorker Presseresonanz bei der Ankunft von Lessings „Hus vor dem Scheiterhaufen“ im Jahre 1850 vorbereitet, wurde 1851 das Eintreffen von Leutes Gemälde *Washington Crossing the Delaware* am Hudson zum Medienereignis. Der Maler ließ in dem Bild unmittelbar vor dem im Boot stehenden Washington einen Schwarzen in die Riemen greifen. Diese Darstellung konnte als Statement gegen die Sklaverei gedeutet werden und wurde tatsächlich auch so gedeutet. 1851 strömten 50.000 zum Broadway, um das monumentale Gemälde zu sehen. Vgl. Sitt. *Duell an der Wand* (vgl. Anm. 71): S. 17, 99, 103-107 u. 112f. Vgl. auch William Gerdt. „Lessing in Amerika“. *Carl Friedrich*

Die Bedeutung, welche Gemälde für eine weitgehend analphabetische Bevölkerung hatten, ist für uns heute nur schwer nachzuvollziehen. Sie fanden als Kupfer- und Stahlstichreproduktionen oder auch auf Pfeifenköpfen Verbreitung.

Kritisch bleibt anzumerken, dass die allgemeine Überhöhung der Person Lessing – Immermann verklärt den Maler sozusagen als Reinkarnation des Großonkels – dazu führte, dass dessen Historienbilder oft wie Offenbarungen aufgenommen wurden, wobei nur über die richtige Auslegung gestritten wurde. Konservative wollten in dessen *Hussitenpredigt* eine „gelungene Darstellung fanatisierter Volksmassen“ und Warnung vor diesen sehen, Liberale hingegen „das lebendig gewordene wütende Wort“ und einen Aufruf zum Aufstand. Dritte wiederum sahen in Lessings Malerei einen Versuch, „die zersplitterte deutsche Nation in einem ‚historischen Stil‘ zu vereinen.“ Immermann interpretierte das Gemälde als Manifest gegen das asketische Nazarenertum.⁷⁸

Das Politische des Bildes liegt hier nicht so sehr in seiner Aussage als vielmehr in der Debatte, die es auslöste. Diese wurde durch einen veränderten Blick auf Historienmalerei möglich, der durch Immermanns vielfältiges Wirken maßgeblich mitgeprägt wurde. Es war nicht mehr Ziel, sich „in den Geist vergangener Zeiten zu versetzen“⁷⁹, vielmehr wurde zu Konflikten der Gegenwart im Spiegel historischer Ereignisse Position bezogen. Historie wurde als Katalysator zur Zuspitzung aktueller Auseinandersetzungen dienstbar gemacht.

Lessing, Romantiker und Rebell. Hg. Martina Sitt/Kunstmuseum Düsseldorf. Bremen: Donat, 2000. S. 145-150.

78 Zit. nach Joachim Großmann. „Historienmalerei im 19. Jahrhundert – Entstehungsbedingungen und Rezeption“. *kritische berichte* 2 (1992): S. 27f. Im Tagebucheintrag Immermanns vom 10. August 1836: „Es sei ganz natürlich, daß die Hussiten lebhafter wären, als Schadows Katholische Kirchenengel. Jene Ketzer hätten guten Wein im Kelche und die armen Rechtgläubigen müßten sich mit trockenem Brode begnügen [...]“ Karl Leberecht Immermann. „*Zwischen Poesie und Wirklichkeit*“. *Tagebücher 1831-1840.* Hg. Uwe Hasubek. München: Winkler, 1984. S. 312f.

79 Weimarer Kunstfreunde. *Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst.* Zit. nach Scholl, Schwedes, Spiekermann. *Revisionen der Romantik* (vgl. Anm. 20): S. 72.