

# GELEHRTE IM BILD:

## REPRÄSENTATION UND PROJEKTION

### GOETHE, DIE BRÜDER HUMBOLDT UND SCHELLING

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München



vorgelegt von  
Anna-Sophie Leonie Borges, geb. Tauche  
aus München  
2015

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Christine Tauber  
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Frank Büttner  
Datum der mündlichen Prüfung: 29. Juni 2015



# DANKSAGUNG

Die vorliegende Studie ist die überarbeitete Fassung meiner im Sommer 2015 an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommenen Dissertation.

Meiner Betreuerin Frau Prof. Dr. Christine Tauber bin ich zu großem Dank verpflichtet. Die intensiven Diskussionen, in denen sie mir gleichermaßen kritische wie inspirierende Gesprächspartnerin war und ihre stets ermutigende Unterstützung, halfen mir sehr bei der Entwicklung der Arbeit. Herrn Prof. Dr. Wilhelm Vossenkuhl danke ich für die Übernahme des Prüferamtes bei der Disputation. Wichtige Anstöße erhielt die Dissertation durch das Forschungskolloquium der Alexander von Humboldt Forschungsstelle in Berlin, ebenso wie aus Gesprächen im Kollegen- und Freundeskreis.

Das Promotionsvorhaben wurde über drei Jahre mit einem Promotionsstipendium der Gerda Henkel Stiftung gefördert. Für die außerordentlich großzügige materielle und ideelle Förderung danke ich der Stiftung sehr herzlich. Sie hat das Entstehen der Arbeit binnen einer Frist von vier Jahren möglich gemacht. Durch die großzügigen Reisemittel konnte ich zahlreiche Vorortrecherchen vornehmen, die für die Arbeit von großem Wert waren.

Für die informierte Unterstützung bei meinen Recherchen danke ich den Mitarbeitern folgender Institutionen: Goethe-Museum Düsseldorf, Freies Deutsches Hochstift und Goethe-Haus Frankfurt am Main, Grafische Sammlung des Städel Museums Frankfurt am Main, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und insbesondere der Klassik Stiftung Weimar. Bild- und Metadaten sowie wertvolle Hinweise erhielt ich von Bettina Beck (Wieland-Museum), David Blankenstein (TU Berlin), Dominik Erdmann (FU Berlin), Dr. Sabine Fischer (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Dr. Ulrike von Hase-Schmundt (München), Ulrich von Heinz (Berlin), Steffen Hoffmann (Universitätsbibliothek Leipzig), Dr. Fabienne Huguenin (Deutsches Museum München), Helena Ingham (Christie's London), Dr. Gabriele Kaiser und Dr. Roland Schmidt-Hensel (Handschriftenabteilung und Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin), Dr. Hans-Martin Kaulbach (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung), Anikó Ladányi und Ruth Häusler (Grafische Sammlung und Handschriftenbibliothek der Zentralbibliothek Zürich), Diplom Restaurator Peter Most (Berlin), Beatriz Álvarez Nava (Colegio de Minería Mexiko-Stadt), Margarete Oppel, Thomas Degner und Olaf Mokansky (Klassik Stiftung Weimar), Mark Pomeroy (Royal Academy of Arts Archive), Prof. Dr. Kevin Repp (Yale University Library New Haven), Dr. Anja-Maria Roth (Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg), Agata Rutkowska (Royal Collection Trust London), Dipl. phil. Claudia Sommer

(Grafische Sammlung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), Prof. Dr. Heinrich Schulze Altcappenberg (Kupferstichkabinett Berlin), Anna Schultz (Archiv der Akademie der Künste Berlin), Dr. Kim Sloan (British Museum London), Jennifer Vess (The Academy of Natural Sciences of Drexel University Philadelphia), Uta Wanderer (Stadt Leipzig), Andreas Wehrheim (Freies Deutsches Hochstift Frankfurt am Main), Dr. Thomas Weidner (Münchner Stadtmuseum), Dr. Jörg Zaun (TU Freiberg), Dipl. phil. Margit Zisché (Anhaltische Gemäldegalerie Dessau).

Dass es beim vorliegenden Text zuletzt nicht bei „grauer Theorie“ bleiben musste, ist vor allem der großzügigen Unterstützung der Klassik Stiftung Weimar zu verdanken, die mir den weit überwiegenden Teil der Abbildungen zur Verfügung gestellt hat.

Zur Vorbereitung der Disputation konnte ich als Gastwissenschaftlerin des Forschungsverbundes Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW) im Projekt „Bildpolitik: Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung“ die Forschungsumgebung der Klassik Stiftung Weimar nutzen. Für diese Einladung danke ich ganz herzlich Prof. Dr. Thorsten Valk, Prof. Dr. Christian Hecht, Dr. Ellen Strittmatter und Dr. Hole Rößler.

Von unschätzbarem Wert war der fachliche Austausch mit Dr. Ingo Borges und M. Phil. M.A. Fabian Schäfer sowie deren großartige Lotsendienste inmitten inhaltlicher, stilistischer und formaler Untiefen.

# INHALT

1	„ES ADELN DER VERKEHR MIT DEN EDLEN“	1
1.1	Begriffsdefinitionen	3
1.2	Gelehrtenikonografie	7
2	GOETHE-IKONOGRAFIE. DER DICHTER, DAS GENIE, DER GELEHRTE	21
2.1	Präliminarien. Goethe und die Physiognomik	23
2.2	Der gelehrte Bürgersohn in Weimar. Porträtstrategien der Assimilation	33
2.2.1	Rollen und Spiele bei Hofe <i>Gesellschaftsspiele (35), Goethes Rollenporträts (38)</i>	34
2.2.2	Dichterruhm	43
2.3	Goethes Italienreise zwischen Idealismus und Utopie <i>Der Cicerone. Goethes Freundschaft mit Johann Heinrich Tischbein (48), Angelika Kauffmann. Die liebende Freundin (59)</i>	47
2.4	Goethes kunstpolitische Ambitionen im Spiegel der Porträts der Weimarer Kunstfreunde <i>Meyers Freundschaftsporträt (70), Lips – Goethe en face I (73), Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Porträt (76)</i>	66
2.4.1	Private Fördermaßnahmen <i>Caroline von Bardua (87), Louise Seidler (90), Carl Ludwig Kaaz (93)</i>	87
2.5	Zusammenfassung	98
3	PROFESSIONALISIERUNG. GELEHRTE ALS WISSENSCHAFTLER UND STAATSMÄNNER	100
3.1	Schauplatz Weimar–Jena. Schelling und die Brüder Humboldt im Goethekreis <i>Friedrich Tieck porträtiert Schelling (103), Gottfried Schadow studiert Wilhelm von Humboldt (110)</i>	103
3.2	Alexander von Humboldts Expedition und triumphale Rückkehr	112
3.2.1	Südamerikanische Porträts	113
3.2.2	Charles Willson Peales US-amerikanische Porträtgalerie	121
3.2.3	Paris und die Gérard-Porträts	125
3.2.4	Ein Selbstporträt	132
3.2.5	Karl von Steuben	134
3.2.6	Friedrich Georg Weitschs Expeditionsporträts	143
3.2.7	Die Expeditionsporträts Eduard Enders und Julius Schraders. Eine	155

	Erfolgsgeschichte wider Willen?	
3.2.8	Zusammenfassung	164
3.3	Regionalmacht und Weltpolitik. Goethe und Wilhelm von Humboldt in staatsmännischer Mission	166
3.3.1	Ästhetische Differenzen. Wilhelm von Humboldts Kunstförderungsprogramm in Rom	167
3.3.2	Der gelehrte dichtende Staatsminister <i>Goethe in Gerhard von Kügels Galerie berühmter Zeitgenossen (175), Ferdinand Jagemanns portrait d' apparat Goethes (186), George Dawe und Heinrich Kolbe (190)</i>	174
3.3.3	Weltpolitik in Wien und London. Wilhelm von Humboldt im Palais Metternich und im Waterloo Chamber von Windsor Castle <i>Jean-Baptiste Isabey (198), Thomas Lawrence (203)</i>	198
3.4	Privatgelehrte in der Berliner Kunst- und Wissenschaftsgesellschaft. Alexander und Wilhelm von Humboldt in der Gelehrtenstube <i>Der Philologe im „Gehäus“. Luise Henrys Porträt Wilhelm von Humboldts (212), Die Welt zu Gast in Alexander von Humboldts Wohnung. Eduard Hildebrandts Aquarelle (214), Alexander von Humboldt als Staatsmann. Julius Schrader und Eduard Hildebrandt (221)</i>	211
3.5	Zusammenfassung	227
4	<b>RUHM DES GELEHRTEN. VERDIENST DES WISSENSCHAFTLERS</b>	230
4.1	Genieverehrung und wissenschaftliche Hochachtung. Goethe und Alexander von Humboldt	231
4.1.1	Goethe am Vesuv. Das Genie und die Naturgewalten	231
4.1.2	Das US-amerikanische Interesse an Alexander von Humboldts Porträts. Vergleich der Wissenschaftler-Ikonografie in demokratischen und feudalen Gesellschaften <i>Alexander von Humboldt im Municipal Museum of the City of Baltimore (241), Moses Wight (247), Emma Gaggiotti-Richards und James Reid Lambdin (251), Alexander von Humboldt in Sir Robert Peels Statesmen Gallery (257)</i>	240
4.1.3	Der Dichtergott im Ilm-Athen – die Koryphäe in der neuen europäischen Wissenschaftshauptstadt. Goethe und Weimar – Alexander von Humboldt und Berlin <i>Huldigungs- und Jubiläumsblätter zu Goethes 50. Weimar-Jubiläum (263), Alexander von Humboldt als Repräsentant der preußischen Hauptstadt (270), Alexander von Humboldts Sonnenbeobachtungen auf der Friedrichswerderschen Kirche. Eduard Gaertner (272), Alexander von Humboldt als Paradefigur. Franz Krüger (275)</i>	263

4.1.4.	Dokumentation einer lebenden Legende. Goethes zeichnende Begleiter <i>Idealisierung der Physiognomie (283), Goethes Hausmaler Johann Joseph Schmeller (290), Goethes Bild als Souvenir. Ludwig Julius Sebbbers (296), Carl August Schwerdgeburth (299)</i>	283
4.2	Gelehrtenporträt-Sammlungen in Weimar, München und Berlin	304
4.2.1	„persönliche Andenken eines so bedeutenden Zusammenseyns“. Goethes Porträtgalerie	304
4.2.2	Joseph Stielers Porträts von Goethe, Schelling und Alexander von Humboldt <i>Goethe – Dichterkönig und Freund der Fürsten (312), Stielers Porträts Friedrich Wilhelm Joseph Schellings und Alexander von Humboldts (319)</i>	312
4.2.3	Pour le Mérite. Carl Begas' Porträts Alexander von Humboldts und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings	329
4.3	Zusammenfassung	338
5	<b>AUSBLICK. GELEHRTENPORTRÄTS IN DER REPRODUKTIONSGRAFIK</b>	341
5.1	Goethe. Vom Pseudo-Werther zum Olympier <i>Goethe im Frontispiz der Allgemeinen deutschen Bibliothek (344), Johann Heinrich Lips – Goethe en face II (347)</i>	344
5.2	Lithografische Gelehrtenporträts für den Bürgerhauhalt <i>Goethe und Aloys Senefelder (351), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in ersten lithografischen Porträts. Simon Klotz und Roman Leiter (352), Lithografie vs. Kupferstich und der Anspruch des Dichturfürsten. Reproduktionen des Goethe- Porträts von Ferdinand Jagemann (356)</i>	351
5.3	Die Rolle der Gelehrtenporträts für das deutsche Nationalverständnis <i>Gelehrtenporträts als populäre Massenartikel (364), Alexander von Humboldt in den Allgemeinen Geographischen Ephemeriden. Gottlieb Schick und Auguste Desnoyers (365), Johann Joseph Freidhoff, Carl Begas und Franz Krüger. Alexander und Wilhelm von Humboldt und ihr Publikum (371), Bildnisse berühmter Deutscher (376), Pfennig-Magazine. Gelehrtenporträts und Trivilliteratur (378)</i>	360
5.4	Fotografie. Selbstinszenierung in einem neuen Medium	381
6	<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	390
7	<b>ANHANG</b>	401
7.1	Katalog	402
7.1.1	Goethe	404
7.1.2	Alexander von Humboldt	445
7.1.3	Wilhelm von Humboldt	477

7.1.4	Schelling	480
7.1.5	Vergleichsabbildungen	486
7.2	Literatur	492
7.2.1	Siglen	492
7.2.2	Archivmaterial	492
7.2.3	Quellen	494
7.2.4	Schriften (Werk-, Brief-, oder Gesprächsausgaben)	502
7.2.5	Forschungsliteratur	510

# 1 „ES ADELN DER VERKEHR MIT DEN EDLEN“

*Die hochragendsten Geister aber fanden stets und finden den vollsten und allgemeinsten Anklang; [...] ihr Wollen und Vollbringen machte noch immer die Geschichte des Volks. Da lieben wir es denn, wenn uns ihr Genius angezogen und begeistert hat, sie uns auch körperlich nahe zu bringen, wir wollen ihre Züge kennen, wir wollen von ihrem äusserlichen Bezeigen Kunde haben; wie wir das Ewige und Nothwendige in ihnen kennen, so wollen wir auch das Vergängliche und Zufällige wissen, nichts ist uns uninteressant, was ihre Persönlichkeit angeht, wir wollen sie uns eben mit allen Mitteln nahe bringen. Denn es adelt der Verkehr mit den Edlen. Gibt es eine Behausung, gibt es ein Zimmer, wo nicht neben den Geliebten des Herzens auch die Bildnisse aufgestellt sind der Lieblinge oder Verwandten des Geistes?<sup>1</sup>*

So rezensiert Friedrich Eggers die bebilderte Sammelbiografie *Deutsche Zeitgenossen*, die ab 1850 in Einzellieferungen erschien. Der Subskribent, den Eggers als patriotisch gesinnten Bürger imaginiert, erhielt für immerhin vier Reichsthaler drei Biografien mit lithografischen Porträts, die er dann in seiner „Behausung“ mit den Bildern der eigenen Familie kombinieren konnte. In der ersten Lieferung waren dies die Bilder Friedrich Wilhelms IV., Alexander von Humboldts und Peter von Cornelius'. Obwohl der größte Teil dieses Sammelbandes aus ausführlichen biografischen Texten besteht, widmet der Rezensent seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich den Porträtgrafiken als der Hauptattraktion dieses „Nationalwerks“.<sup>2</sup> Die Rezension ist damit typisch für ein Phänomen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts: Porträts gelehrter Persönlichkeiten treten als konstitutive Elemente einer bürgerlichen und nationalen Identitätsstiftung auf.

Den Hintergrund dieses Phänomens bildet die wissenschaftshistorische und soziokulturelle Entwicklung um 1800, während der sich gelehrte Berufe professionalisierten und Bildung zur Nationaltugend (eines als Nation gar nicht existierenden deutschsprachigen Staatenkonglomerats) stilisiert wurde. Die vorliegende Dissertation beschäftigt sich mit dieser

---

<sup>1</sup> Annonce zum Kupferstichwerk *Deutsche Zeitgenossen* EGGERS 1851, S. 5f.

<sup>2</sup> WEIGEL 1850, S. 1.

Entwicklung, indem sie die Selbst- und Fremdszenierung im Porträt von vier prägenden Gestalten jener Zeit untersucht: Johann Wolfgang von Goethe, Alexander von Humboldt, Wilhelm von Humboldt und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Die Karrieren dieser vier Männer nahmen ihren Anfang in einem System nicht klar definierter oder voneinander abgrenzbarer Gelehrtenberufe, in welchem sie selbst als Reformen tätig wurden. Im Lauf ihrer Lebenswege entwickelte sich dieses System zu einem professionalisierten Wissenschaftsbetrieb mit staatlich reglementierten, organisierten und finanzierten Institutionen zur Lehre, Generierung und Bewahrung von Wissen, dessen Protagonisten sie waren.

So waren Goethe, die Brüder Humboldt und Schelling, anders als viele ihrer Kollegen, fast über die gesamte Spanne ihres jeweiligen Berufslebens hinweg öffentliche Personen, für die sich nicht nur ihr unmittelbares Umfeld, sondern weite Gesellschaftskreise interessierten. Ganz im Sinn der oben zitierten Rezension verlangten neben ihren Familien und Freunden auch Kollegen, Arbeitgeber, Künstler und vor allem Leser immer wieder nach ihren aktuellen Porträts.<sup>3</sup> Aus dieser Konstellation entstanden von den vier hier zu untersuchenden Gelehrten insgesamt über 160 unabhängige Porträts nach dem Leben, die wiederum vielfach wiederholt, kopiert und reproduziert wurden. Diese Porträts sind der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie. Er umfasst unterschiedliche Medien, von Pastell- und Ölmalerei über Zeichnung und Reproduktionsgrafik bis hin zur Fotografie, und bietet überdies ein breites Spektrum an Porträtfunktionen und entsprechenden Repräsentationsstrategien: von rein privat initiierten Porträts über semi-öffentliche Darstellungen bis hin zu offiziellen Porträts und zu aus rein ökonomischen Erwägungen heraus produzierter Porträtware. Für jeden der vier Gelehrten bilden sie jeweils in ihrer Gesamtheit eine Art Porträt-Biographie.

Dem plastischen Gelehrtenporträt widmet sich die Studie dezidiert nur vergleichend und in Einzelfällen. Die unabhängige ikonografische Tradition und Entwicklung der Medien Büste und Standbild macht dies ebenso erforderlich wie die Tatsache, dass eine Betrachtung von Porträtskulptur und -plastik unter Ausschluss des posthumen Personendenkmals kaum sinnvoll gewesen wäre. Da sich die Arbeit aber auf zu Lebzeiten entstandene Porträts konzentriert, ist Letzteres von vornherein ausgeschlossen. Eine solche Beschränkung geht bedauerlicherweise mit dem Ausschluss spannender Fragestellungen einher. Bei der Breite des zu untersuchenden Materials der gezeichneten, gemalten und gedruckten Porträts von vier Gelehrten erschien diese Beschränkung jedoch unumgänglich, da sonst die wesentliche Forschungsfrage nach den

---

<sup>3</sup> Das Gros der Gelehrten um 1800 wurde nur auf dem Zenit ihrer Wirksamkeit porträtiert oder war erst auf dieser Karrierestufe finanziell in der Lage, sich porträtieren zu lassen. Dementsprechend existieren selten mehr als ein Porträt von einem Gelehrten jener Zeit und dieses wurde dann meist auch für einen vergleichbaren Funktionskontext geschaffen: entweder institutionell, zur Memoria eines geehrten Kollegiumsmitglieds, oder privat zur intimen, persönlichen Erinnerung.



individuellen Repräsentationsstrategien der Gelehrten und den ihnen gegenläufigen Projektionswünschen in den Hintergrund getreten wäre.

## 1.1 BEGRIFFSDEFINITIONEN

Vorab sei die hier gewählte Verwendung der Begriffe *Porträt* und *Gelehrter* erläutert: Die *Porträt*-Terminologie orientiert sich an den Ausführungen von Fabienne Huguenin, die in ihrer Dissertation zur *Hässlichkeit im Portrait* die Begriffe und Schreibweisen von Bildnis und *Porträt* einer ausführlichen Analyse unterzieht, die etymologische Aspekte umfasst.<sup>4</sup> Huguenin definiert das *Bildnis* als Bild einer Person, die dem Künstler unbekannt war, während *Porträts* solche Bilder sind, die auf der Bekanntschaft des Dargestellten mit dem Künstler und dem Ähnlichkeitsanspruch der Darstellung beruhen. Da diese Studie fast ausschließlich solche Bilder berücksichtigt, die nach dem Leben in *Porträtsitzungen* entstanden sind, wird folglich der Begriff *Porträt* verwendet.

Der Terminus *Gelehrter* wird als Überbegriff für Personen verwendet, die aufbauend auf einer akademischen Ausbildung als Schriftsteller tätig wurden, wobei diese Tätigkeit für ihr gesellschaftliches Selbstverständnis prägend war. Die behandelten Inhalte mögen dabei auf Forschungen beruht haben oder der eigenen Vorstellungskraft entsprungen sein; notwendig ist, dass die Personen sich intellektuell mit den Prinzipien ihrer Tätigkeit auseinandersetzten. Der Begriff ist deswegen so weit gefasst, weil sich im behandelten Zeitraum sowohl der Wissenschaftsbegriff als auch der Begriff des Schriftstellers beziehungsweise Literaten im Wandel befand und sich entsprechende Berufsfelder erst herausbildeten.<sup>5</sup> Im Zuge dieses Wandels ergaben sich auch im Werdegang von Einzelpersonen vielfältige gelehrte Professionen, die wiederum verschiedenartige Repräsentationsmodi verlangten. So agierte etwa Goethe nicht ausschließlich als Literat und Künstler, sondern auch als Staatsmann, Forscher und Kunsttheoretiker; Alexander von Humboldts Leistung beschränkte sich nicht auf seine naturwissenschaftlichen Forschungen und deren Veröffentlichung, er war auch politisch und

---

<sup>4</sup> HUGUENIN 2012, S. 61–82.

<sup>5</sup> Das Forschungsfeld umfasst nicht nur 100 Jahre Wissenschaftsgeschichte, sondern mit den drei Entstehungskontexten Weimar, Berlin und München auch unterschiedliche politische, das heißt auch wissenschaftspolitische Konstellationen. Baillot weist darauf hin, dass sich die historischen Tätigkeitsbezeichnungen für gelehrte Professionen zwar innerhalb räumlich und zeitlich eng eingegrenzter Konstellationen genau angeben lassen, dass diese Terminologie dann aber nicht auf ein weiter gefasstes Forschungsfeld übertragbar ist. Baillot wählt schließlich den Begriff der „Intellektuellen“ für ihre Untersuchung (BAILLOT 2011a, S. 20f). Die vorliegende Untersuchung verwendet den Begriff des Gelehrten, um zu verdeutlichen, dass es sich um jene gesellschaftliche Gruppe handelt, die sich historisch bis auf den Gelehrtenstand der frühen Neuzeit zurückverfolgen lässt. Vgl. GRIMM 1987.

mäzenatisch tätig; gleiches gilt für Wilhelm von Humboldt und Schelling. Da der Dreh- und Angelpunkt dieser Untersuchung gerade die Diversifizierung in der Repräsentation von Gelehrtenkarrieren ist, bedarf es eines Überbegriffs, der erstens alle Tätigkeiten der untersuchten Persönlichkeiten zu jeder Zeit umfasst, der zweitens außerdem der besonderen Qualität ihrer geistigen Leistungen Rechnung trägt und der dabei drittens der zeitgenössischen Terminologie weitgehend entspricht. Ich beziehe mich auf die Definition von Johann Christoph Adelung, der in seinem *Allgemeinen Gelehrten-Lexicon* von 1784 die Gelehrten als jene „vornehmsten“ Schriftsteller definiert, „welche um eine gelehrte Kunst oder Wissenschaft wesentliche Verdienste haben, sie mögen sie nun ganz oder zum Theil erfinden, oder sie nur erweitern, näher bestimmen, zur mehrern Gewißheit bringen, oder auf neue Gegenstände anwenden. Dieses sind Gelehrte im engsten und würdigsten Verstande, welche unter gewissen Umständen den Nahmen großer Gelehrten bekommen.“<sup>6</sup> Dass dies für die Leistungen Goethes, der Brüder Humboldt und Schellings zutrifft, dürfte unbestritten sein.

Die Aufgabe dieser Studie ist es, den Facettenreichtum der Funktionen und Repräsentationsstrategien dieser Gelehrtenporträts zu analysieren und ihn in Zusammenhang zu setzen mit den wissenschaftshistorischen, soziokulturellen und ästhetischen Kontexten ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Hierzu ist die Untersuchung thematisch in vier Teile gegliedert, die die PorträtDarstellungen nach übergreifenden Funktionszusammenhängen ordnen, um so den Wandel der Selbstwahrnehmung der Gelehrten deutlich zu machen und ihre Porträt-Biografie darzustellen.

Zunächst wird die Formierung von Goethes Image am Weimarer Hof in den Blick genommen, das sich aus den unterschiedlichen Rollen des Fürstenberaters, des berühmten Dichters und des Erneuerers der deutschen Kunst zusammensetzt. Außerdem werden zwei entscheidende Beurteilungskriterien zur Bewertung von Porträts um 1800 eingeführt: die physiognomische Exaktheit, nach Lavater, und die Charakteristik. (Kapitel 2)

Unter der Überschrift *Professionalisierung. Gelehrte als Wissenschaftler und Staatsmänner* werden die unterschiedlichen Karrierewege der vier Gelehrten einander gegenübergestellt und die Repräsentationsmodi ihrer jeweiligen Tätigkeit untersucht. Vor allem Alexander von Humboldts Porträtstrategien im Zusammenhang mit seiner ersten Expeditionsreise nach Südamerika, aber auch die unterschiedliche Ikonografie staatsmännischer Gelehrsamkeit, bei Goethe in Weimar und bei Wilhelm von Humboldt im internationalen Politikkonzert, stehen hier im Mittelpunkt der Betrachtung. (Kapitel 3)

---

<sup>6</sup> ADELUNG 1784–1819, Vorrede [unpaginiert], (Bd. 5 =1. Erg. Bd.).

Praktiken der Inszenierung von wissenschaftlichem Verdienst und Schriftstellerruhm im Porträt betrachtet Kapitel vier: Besonders interessiert die Frage, wie die Künstler mit dem Status ihrer Modelle – insbesondere Goethes und Alexander von Humboldts – umgehen, wie sie deren Idealisierungsanspruch als lebende Legenden mit der Darstellung hohen Alters vereinen. Auch die Funktion von Gelehrtenporträtsammlungen im höfischen oder akademischen Kontext wird in diesem Zusammenhang untersucht. (Kapitel 4)

Der letzte Teil der Arbeit widmet sich der Rezeption der Gelehrtenporträts. Hier werden in der Hauptsache die reproduktionsgrafischen Porträts behandelt, die schon im 19. Jahrhundert massenhaft hergestellt wurden, um die stetig wachsende Nachfrage eines patriotischen Bildungsbürgertums zu befriedigen. Die fotografischen Porträts Alexander von Humboldts und Schellings beschließen die Untersuchung. Indem sie sowohl für die Fortsetzung als auch für die Neuerfindung der Geschichte des Wissenschaftler- und Autorenporträts stehen, geben sie Anlass zu der Überlegung, wo und wie weitere Forschung zu diesem Thema ansetzen könnte. (Kapitel 5)

Um einen Überblick über die große Anzahl an Porträts dieser vier Personen zu geben, wurde ein Katalog erstellt, der als Teil des wissenschaftlichen Apparats der Arbeit auch jene Porträts umfasst, die in der Studie nicht im Einzelnen berücksichtigt werden konnten. Gleichzeitig wird damit zum ersten Mal ein umfassender Bildkatalog der Porträts geboten, der auch bislang unveröffentlichtes Bildmaterial enthält.

Die Untersuchung fragt vor allem nach der Funktion der Porträts, um daraus einerseits die Konstituierung des Selbstverständnisses der Gelehrten und andererseits das gesellschaftliche Verständnis ihrer Rolle darzustellen. Daher kann sie sich nicht allein auf die Bildanalyse und kunsthistorische Einordnung der Porträts beschränken. Zur Dokumentation der Selbstdarstellungsstrategien oder gar des Bemühens um ein konsistentes Image wurden Ego-Documents in Form von Briefen und Tagebüchern der Dargestellten sowie der Künstler und Auftraggeber in die Untersuchung eingebunden. Eine umfassende Einordnung des Phänomens war aber nur durch intensive Auswertung von Forschungsliteratur zur Wissenschaftsgeschichte, zum sozio-kulturellen Wandel und zur Porträtästhetik um 1800 möglich.

Die Porträts der vier Persönlichkeiten sind in ihrer Gesamtheit bisher nicht genauer erforscht worden, was in Anbetracht des Klassiker-Status', der allen vier Gelehrten gebührt, und der

fortdauernden Aktualität ihres Lebenswerks<sup>7</sup> eine gravierende Forschungslücke darstellt. Auch Goethe bildet keine Ausnahme, da die Forschung zu seinen Porträts entweder veraltet ist oder sich nur einzelnen Bildnissen und Porträts widmet. Die letzten großen monografischen Werke, die sich allerdings kaum um kritische Distanz zum verehrten Gegenstand bemühen, stammen aus der Zeit um 1900.<sup>8</sup> Eher Katalogcharakter haben die Studien von Ernst Schulte Strathaus und Hans Wahl aus der Zeit von 1910 bis 1930, auch sie bieten neben einigen neuen Funden an bisher unbekanntem Porträts und neuen Quellen hauptsächlich eine Bewertung der Goetheschen Porträtbiografie aus der Perspektive eines Geniekultes, der das defizitäre künstlerische Niveau der Mehrzahl der Darstellungen moniert.<sup>9</sup> Vor allem seit 1960 sind dann vermehrt Monografien und Aufsätze erschienen, die sich mit einzelnen Goethe-Porträts auseinandersetzen. Eine ausführliche Dokumentation dieser Literatur erfolgt in den entsprechenden Kapiteln. Die überblickshafte Darstellung Andreas Beyers zum Thema im Goethe-Handbuch, die die interessantesten Ansätze der Porträtinterpretation vereint, zeigt, dass eine intensive Auseinandersetzung mit Goethes Porträts in ihrer Gesamtheit nach aktuellen kunsthistorischen Maßstäben immer noch Forschungsdesiderat ist.<sup>10</sup>

Die Porträts Wilhelm von Humboldts und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings sind bisher völlig unbeachtet geblieben. In ihrem Fall musste Grundlagenforschung betrieben werden. Zu den Porträts Alexander von Humboldts hingegen existiert mit der Arbeit der Kunsthistorikerin Halina Nelken bereits eine Monografie. Sie beschränkt sich jedoch auf einen reich bebilderten Katalog, der nur in kurzen Texten auf die Genese der einzelnen Porträts eingeht und die kunsthistorische Analyse und Kontextualisierung weitgehend außen vor lässt.<sup>11</sup>

Gesamtdarstellungen zum Gelehrtenporträt um 1800 fehlen bislang, mit Ausnahme der bemerkenswerten Dissertation von Roland Kanz zu *Dichtern und Denkern im Porträt*, die sich jedoch auf das 18. Jahrhundert beschränkt. Dieses Werk überschneidet sich mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit aber nur in Bezug auf Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Porträt von *Goethe in der Campagna*. Kanz bietet einen so bündigen wie gehaltvollen Überblick über die

---

<sup>7</sup> Beispielsweise das sogenannte „Humboldt Forums“ im neu errichteten Stadtschloss in Berlin wo, so das ehrgeizige Vorhaben der Stiftung Zukunft Berlin, AG Humboldt-Forum: „die Agenda für die Zukunft unserer einen Welt“ durch interkulturellen Austausch entwickelt werden soll. BRAKE 2010, [1 – ohne Paginierung, eigene Zählung] und STIFTUNG HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS [2017].

<sup>8</sup> ROLLETT 1883 bietet eine Quellensammlung zu den Porträts, verzichtet aber sowohl auf eine Bildanalyse als auch auf die kontextualisierende Interpretation der Quellenfunde. ZARNCKE 1888 bietet einen umfassenden Katalog mit Abbildungen, aber weder Analyse noch weitergehende Interpretation. Hinzu kommen seine Veröffentlichungen zu Einzelporträts: ZARNCKE 1897a, ZARNCKE 1897c, ZARNCKE 1897b, ZARNCKE 1897d. Mit dem Problem der einander mitunter wenig ähnelnden und im Auge der Nachgeborenen nicht ausreichend glorifizierenden Porträts befassen sich um 1900: WEILBACH 1889, STAHL 1904 und BAUER 1908.

<sup>9</sup> Schulte-Strathaus 1910 und Wahl 1930.

<sup>10</sup> BEYER 1996–1999/2008–2011.

<sup>11</sup> NELKEN 1980. Daneben gibt es noch einige Aufsätze zur Ikonografie Humboldts, zu denen in den entsprechenden Kapiteln ausführlichere Erläuterungen folgen.

Kunstgeschichte des Gelehrtenporträts, nimmt aber fast ausschließlich Literatenporträts in den Blick und koppelt die Porträts sehr stark an das literarische Werk des jeweiligen Autors. Diese Perspektive wurde in der vorliegenden Arbeit zugunsten der Kontextualisierung der Porträts im sozialen und wissenschaftshistorischen Wandel zurückgestellt.<sup>12</sup> Damit möchte die Arbeit, sowohl inhaltlich als auch methodisch, einen innovativen Beitrag zur Erforschung des Gelehrtenporträts leisten.

## 1.2 GELEHRTENIKONOGRAFIE

Das Gelehrtenporträt besitzt eine lange Tradition in der Geschichte der Malerei und Zeichenkunst sowie eine eigene Ikonografie. Die frühesten Porträts von Personen, deren Status und Porträtwürde in ihrer Gelehrsamkeit begründet liegen, entstammen dem italienischen Trecento, wobei sich ihr Motivrepertoire aus der älteren Darstellungstradition der Kirchenväter herleiten lässt. Diese christliche Ikonografie bleibt für das Gelehrtenporträt bis ins 18. Jahrhundert verpflichtend und lässt sich, mit nur geringfügigen Anpassungen und Erweiterungen, noch in Schriftstellerporträts des 21. Jahrhunderts ausmachen.<sup>13</sup> Gerade für den in der vorliegenden Studie zu untersuchenden Zeitraum zwischen 1775 und 1860 gilt jedoch, dass die Gelehrtenikonografie einstweilen wenn auch nicht an Gültigkeit, so doch an Verbindlichkeit verliert. Es entstehen neue Konfigurationen und neue Kompositionsschemata, die stark auf Individualisierung setzen, wobei einige tradierte Motive zurücktreten oder ganz verschwinden. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung scheint es geboten, die Geschichte der Ikonografie des Gelehrtenporträts vorab anhand der zentralen Motiventwicklungen zu skizzieren.

Eine der wichtigsten Motivkonstanten ist die Darstellung des Gelehrten im Innenraum. Francesco Petrarca entwickelte 1366 in seiner Schrift *De vita solitaria* die Vorstellung, dass geistig schöpferische Tätigkeit allein durch den Rückzug aus dem öffentlichen Leben in das

---

<sup>12</sup> Frühere Darstellungen der 1930er- und 1940er-Jahre (HENTZEN UND HOLST 1937 sowie RAVE 1949) spielten für den Ansatz dieser Arbeit keine Rolle.

<sup>13</sup> Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der 2008 herausgegebene Bildband mit Porträts von Nobelpreisträgern, fotografiert von Peter Badge (BADGE ET AL. 2008), der für diverse Laureaten die Bildkomposition „Gelehrter im Arbeitszimmer“, beziehungsweise „Gelehrter über seinen Büchern“ verwendet. Zum Beispiel Aage Bohr, 1975 Nobelpreisträger für Physik im Melancholikergestus am Schreibtisch (S. 58f), ähnlich Dudley R. Herschbach, Nobelpreis für Chemie 1986 (S. 232) oder John E. Walker, Nobelpreis für Chemie 1997 (S. 572), Joshua Lederberg, Nobelpreis für Physiologie/Medizin 1958, als inspirierter Denker (S. 318).

private Studium möglich sei.<sup>14</sup> Petrarcas Porträt, das um 1380 entstand und bei dem es sich laut Kanz auch um das früheste profane Gelehrtenporträt handelt, zeigt den Dichter lesend in seinem Studiolo.<sup>15</sup> Auf dem Tisch vor ihm und im geöffneten Schrank im Hintergrund befinden sich Instrumente und Bücher. Diese Bildelemente gehen auf die Ikonografie des Heiligen Hieronymus „im Gehäuse“<sup>16</sup> zurück, die sich, befördert durch einen besonderen Kult um den Bibelübersetzer und Patron der Gelehrten, ebenfalls im 14. Jahrhundert aus dem spätantiken Philosophen- und Autorenbildnis und der christlichen Ikonografie der Evangelisten und Kirchenväter entwickelt hat. Sie sei hier kurz beschrieben: Der Heilige arbeitet stets in einem, mit Sitzgelegenheit, Tisch und Regalen möblierten Innenraum. Er beugt sich über Bücher oder Papiere, die auf seinem Tisch ausgebreitet sind, wobei sich der Charakter seiner gelehrten Tätigkeit in seiner Beschäftigung offenbart: Hieronymus ist entweder aktiv, das heißt, er schreibt oder liest mit zwischen die Buchseiten geschobenen Fingern, stets angetrieben von der göttlichen Inspiration, die sich hinter der hell erleuchteten Stirn materialisiert.<sup>17</sup> Oder der Bibelübersetzer befindet sich in einem eher passiven, kontemplativen Denkkakt, der in der seit der Antike verwendeten Pose des Melancholikers Darstellung findet: In diesen Fällen stützt der müßige Hieronymus seinen beschatteten Kopf mit der Hand ab.<sup>18</sup> In beiden Darstellungsvarianten beeinflussten Hieronymus-Bilder das Gelehrtenporträt über Jahrhunderte.

Albrecht Dürer setzte die Hieronymus-Motivik 1526 in seinem Holzschnittporträt des Erasmus von Rotterdam ein: In der Studierstube am Pult stehend, schreibt der Gelehrte einen Gedanken nieder, während liegende, stehende und aufgeschlagene Bücher den Bildraum nach vorne abgrenzen.<sup>19</sup> Die so geschaffene Barriere beschließt den Arbeitsraum des Gelehrten auch zum Betrachter hin. Klug erläutert Kanz diese Abgrenzung des Studienortes als „attributiv funktionalisierte Raumhülle“, mittels derer es dem Künstler gelingt, den Denkkakt des Gelehrten

---

<sup>14</sup> Vergleiche EIGLER 2015. Zu Petrarcas Einstellung gegenüber dem Medium Porträt allgemein und seinem eigenen Bildnis im Besonderen siehe MANN 1998.

<sup>15</sup> Dieses *al fresco* gemalte Bildnis Petrarcas befand sich ursprünglich im Palazzo Carrara in Padua. Da es im Rahmen einer späteren Restaurierung überformt wurde, bezieht sich Kanz auf eine Kopie nach dem Original aus dem 14. Jahrhundert. KANZ 1993, S. 27f. Unbekannt – *Petrarca in seiner Studierstube*, um 1400, siehe Vgl. Nr. 29, Abbildung S. 19, siehe KANZ 1993, S. 275ff, Abb. 4.

<sup>16</sup> KANZ 1993, S. 27f. Neben der Ikonografie des Hieronymus im Gehäuse existiert auch die des büßenden Hieronymus in der Wildnis. Für das Gelehrtenporträt ist dieser zweite Motivstrang, der ab dem 17. Jahrhundert die Hieronymus-Darstellungen dominiert, nicht von Belang. Ebenda S. 26.

<sup>17</sup> Das Motiv des göttlich inspirierten Kirchenvaters- oder Evangelisten, dessen Stirn das Licht der göttlichen Eingebung reflektiert, bleibt bis ins 21. Jahrhundert wichtiges Element von Gelehrten und Autorenporträts. Mit diesem Phänomen beschäftigt sich unter anderem das von 2013-2018 durchgeführte Forschungsprojekt zu „Dichtern und Gelehrten in der Fotografie“ am Deutschen Literaturarchiv Marbach. (Ellen Strittmatter und Daniel Berndt für den Forschungsverbund Marbach, Weimar, Wolfenbüttel; bis zur Abgabe der vorliegenden Studie lag noch keine Abschlusspublikation vor). Zuletzt entdeckte Uwe Fleckner 2014 in Jacques-Louis Davids Bildnis des Chemikers Antoine-Laurent Lavoisier und seiner Frau Marie-Anne diesen Inspirationsgestus als hochinteressante Lösung für die Darstellung der kongenialen wissenschaftlich-künstlerischen Zusammenarbeit des Ehepaars Lavoisier. (FLECKNER 2014, 554f) Jacques Louis David – *Porträt von Antoine-Laurent Lavoisier und seiner Frau*, 1788, siehe Vgl. Nr. 3, Abbildung S. 19.

<sup>18</sup> Die Motivgeschichte der Melancholie zeichnet der Ausstellungskatalog CLAIR 2005 nach.

<sup>19</sup> KANZ 1993, S. 31. Albrecht Dürer – *Erasmus von Rotterdam* 1526, siehe Vgl. Nr. 5, Abbildung S. 19.

in seiner Exklusivität darzustellen: Der Betrachter kann Erasmus zwar bei dessen Reflexionen beobachten, an dessen Gedanken aber nicht teilhaben.<sup>20</sup>

Auch in den im 16. Jahrhundert begründeten Gelehrtenporträtsammlungen der traditionsreichen deutschen Universitäten der frühen Neuzeit – Marburg, Tübingen, Greifswald, Halle und Jena – werden die Professoren stets in Innenräumen dargestellt.<sup>21</sup> Zugunsten einer gleichmäßigen Reihe von halbfigurigen Porträts oder Brustbildern wird die sitzende Haltung aber von einem mehr oder weniger frontalen Standmotiv abgelöst.<sup>22</sup> Bücher und Schriftstücke sind nach wie vor in den Händen der Gelehrten zu finden, wobei kaum ein Dargestellter aktiv in ihnen liest.<sup>23</sup> Stattdessen erlaubt das Vorweisen eines bestimmten Titels eine Individualisierung, die die Kleidung nicht leisten kann. Sämtliche Dargestellten tragen die in ganz Mitteleuropa verbreitete Gelehrtenracht:<sup>24</sup> eine schwarze Schube über ebenfalls gedecktem Unterkleid. Schmuck und Pelze, aufwendige Spitzenkragen und Manschetten fehlen nicht nur bei Theologen und Geistlichen, auch in den Porträts der anderen Fakultäten sind diese selten zu sehen. Erst die Position als Fürstenberater oder Hofarzt brachte das nötige Sozialprestige für die Zurschaustellung solchen Schmucks mit sich.<sup>25</sup> Die Typisierung verdeutlicht einerseits das gleichberechtigte Miteinander der Kollegiumsmitglieder in der *respublica litteraria*, andererseits zeugt sie vom geschlossenen Traditions- und Standesbewusstsein der Universitätsgelehrten.<sup>26</sup>

Diese vergleichsweise schlichten Gelehrtenporträts des Spätmittelalters und der Renaissance erfuhren vom 17. bis ins späte 18. Jahrhundert eine deutliche ikonografische Aufwertung.<sup>27</sup> Zum Anspruch der Memoria trat in der Epoche des aufgeklärten Barock der Wunsch, die Idee von Gelehrsamkeit und Tugend mit ikonografischen Mitteln ins Bild zu bringen, das heißt: Der einzelne Gelehrte kann zur individuellen Ausprägung des Ideals der Gelehrsamkeit stilisiert

---

<sup>20</sup> KANZ 1993, S. 25.

<sup>21</sup> GRAEPLER 1977, S. 25f. In den vergangenen Jahren wurden viele der Gelehrtenporträt-Sammlungen von Universitäten und Akademien untersucht und in Katalogen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. So für Berlin (KEUNE 2000), Greifswald (ALVERMANN UND DAHLENBURG 2006), Halle (FREITAG UND WEBER 2012, SPELER 1995), Jena (WEGNER 2015, OEHME 1983), München (WIMBÖCK UND MEMMEL 2011, WILLOWEIT 2009) und Trier (HÜTTEL 1998).

<sup>22</sup> FORSTER 2015, S. 9–11.

<sup>23</sup> OEHME 1983, S. 8f.

<sup>24</sup> Andrea von Hülsen-Eschs Habilitationsschrift von 2006 bietet eine detaillierte Studie zur Gelehrtenracht des Mittelalters. Anhand von Bildmaterial und Textquellen arbeitet sie Konstanten in der Bekleidung von universitätsnahen Gelehrtengruppen heraus, die für den gesamten mitteleuropäischen Raum Gültigkeit beanspruchen. HÜLSEN-ESCH 2006, S. 61–202 siehe hier insbesondere HÜLSEN-ESCH 2006, 21, 71.

<sup>25</sup> Das ergibt die Untersuchungen KLAUß 2011, S. 33 für die Universität Halle-Wittenberg, beziehungsweise OEHME 1983, S. 8f, für die Jenaer Universität. In Form der zu festlichen Anlässen angelegten Talare besteht diese Kleidungsform bis ins 19. Jahrhundert, an die Stelle der Pelzverbrämung trat ein in den Fakultätsfarben gehaltenes Samt-Revers. So auch an der Universität München, wo Peter Cornelius im Auftrag Ludwigs I. die Amtstracht der Rektoren entwarf. 2011 widmete Gabriele Wimböck den Rektorenporträts der Ludovico-Maximiliana eine Untersuchung und Ausstellung. WIMBÖCK UND MEMMEL 2011, 5f.

<sup>26</sup> KANZ 1993, S. 45.

<sup>27</sup> Westhoff-Krummacher 1979, S. 48.

werden. Daraus wird folgerichtig der Anspruch auf einen herausgehobenen gesellschaftlichen Status abgeleitet, was bedeutet, dass ikonografische Mittel des Standesporträts,<sup>28</sup> ja sogar des Herrscherporträts, zu adäquaten Motiven für die Gelehrten als Geistesadel, werden konnten.<sup>29</sup> So weisen die Gelehrtenporträts zunehmend höfische Kleidung auf: Kostbare samtene Röcke die, obwohl mit üppigen Knopfleisten versehen, an der Vorderseite nicht geschlossen werden, geben den Blick auf seidene Westen und Hemden frei. Manchmal kommen gar Stolen, Schärpen, Orden oder anderer Schmuck hinzu. Der Arbeitsraum kann zwar weiterhin durch Bücherwände als Ort des Rückzugs und des Studiums gekennzeichnet sein, indem üppig geraffte Drapierungen, Pilastern oder Säulen hinzugefügt werden, gerät die Klausur allerdings zunehmend zum Tempel der Gelehrsamkeit.<sup>30</sup> Neben einschlägiger Architektur, Ausstattung und Kleidung entlehnt das Gelehrtenporträt auch den Habitus und rhetorische Gesten aus dem tradierten Formenapparat des Herrscherporträts.<sup>31</sup>

Das Porträt des Dr. Schmidt-Capelle von Johann Heinrich Tischbein (dem Älteren)<sup>32</sup> macht diese Entwicklung beispielhaft deutlich. Schmidt-Capelle sitzt an einem Schreibtisch, auf dem ein überbordendes Stilleben aus losen Schriftstücken, Kupferstichen und Büchern arrangiert ist. Hinter diesem, ganz am Bildrand, befinden sich aufwendig gebundene Folianten, denen auf der anderen Bildseite ein Erdglobus gegenübergestellt wird. Schmidt-Capelle nimmt zwischen dem dadurch symbolisierten Buch- und Weltwissen eine so bewegte wie höfisch-galante Pose ein. Sein Körper ist dem Betrachter voll zugewandt, die Beine überschlagen und der Oberkörper leicht nach vorn gebeugt. Indem seine Augen aufmerksam aus dem Bild blicken und die Lippen angespannt sind, entsteht der Eindruck, der Dargestellte wolle den Betrachter in eine intellektuell anregende Konversation verstricken. Seine linke Hand weist im rhetorischen Gestus auf den Globus, mit der rechten stützt er ein Buch auf seinen Oberschenkel ab, wobei ein Finger in Manier des Heiligen Hieronymus zwischen die Buchseiten geschoben ist. Dabei zeigen das edle, polierte Mobiliar, die schwere Draperie im Hintergrund und die durch einen Pilaster

---

<sup>28</sup> Kanz widmet sich der Angleichung von Standes- und Gelehrtenporträts im Barock und Rokoko im Rahmen seiner Beobachtungen zu dem *Ehren-Tempel der Deutschen Gelehrsamkeit* (1747-1749) von Bruckner und Haid (KANZ 1993, S. 51–54, siehe dazu aber auch SCHRECKENBERG 1995) und erörtert sie außerdem im Rahmen seines Kapitels zum Gelehrtenporträt als Frontispiz (ebenda, S. 56–58).

<sup>29</sup> SKOWRONEK 2000, S. 249  
Anfang des 19. Jahrhunderts findet auch die umgekehrte Bewegung, die Motive des Gelehrtenporträts in die Herrscherikonografie integriert, prominente Ausführung in fürstlichen Schreibtischbildern. Das erste Porträt dieser Art ist Jacques Louis Davids Porträt Napoleons in seinem Arbeitszimmer in den Tuileries von 1812 (siehe Vgl. Nr. 4, Abbildung S. [19]). In der Folge zeigt Joseph Stieler 1814 König Max I. Joseph von Bayern, am Schreibtisch sitzend (Öl / Leinwand, 200 x 133 cm, Privat), Francois Gérard stellt 1823 dann auch König Ludwig XVIII. von Frankreich am Schreibtisch dar (Öl / Leinwand, 40 x 44 cm, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, INV 4821). Franz Krüger malt um 1846 *Friedrich Wilhelm IV. in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses*, 1846, siehe Vgl. Nr. 13, Abbildung S. 225. Siehe zu diesem Zusammenhang MIERSCH 2010, 189ff und HASE-SCHMUNDT 1980, S. 417 sowie umfassend SCHOCH 1975, S. 107f.

<sup>30</sup> KATHKE 1997, 133f.

<sup>31</sup> SCHOCH 1975, S. 15.

<sup>32</sup> Zu Johann Heinrich Tischbein (d. Ä.) siehe HEINZ 2005a, S. 22.



gegliederte Wand eine repräsentative Raumsituation an. Die Aufzählung der emblematisch wirkenden Motive und ihre gekonnte Verquickung durch die Gestalt des kostbar gewandeten Gelehrten könnte noch viel weiter geführt werden: Es ist eine virtuose Komposition aus Gelehrtenporträt-Motiven alter Tradition, die Tischbein in diesem lebensgroßen Porträt nach der Maßgabe höfischer Eleganz und Lebensart vereint. Das Bild würdigt den *honnête homme*, den so geistreichen wie galanten Hofgelehrten, der unterhält, wenn er sinniert und zwischen Lektüre, Experiment und Gespräch spielerisch wechselt. So ist in diesem, dem französischen Rokoko verpflichteten Gelehrtenporträt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die Würdeformel, sondern auch der Habitus der Gelehrsamkeit dem Adelsporträt angeglichen.<sup>33</sup>

Der Versuch, den Gelehrten zur weltläufigen höfischen Persönlichkeit mit moralischer oder gar politischer Kompetenz zu stilisieren, erreicht in dieser Zeit seine intensivste Ausprägung, zu der in den folgenden Jahrzehnten eine Gegenbewegung entsteht. Die aufwendige Kleidung weicht dem sogenannten *déshabillé*: Die Ausstattung wird einfacher, statt der Perücke zeigen die Dargestellten das eigene ungepuderte Haar oder tragen sogar eine häusliche Mütze oder Kappe. Standesmotive mit abgrenzender, funktional rein repräsentativer Wirkung treten nach und nach zurück, um im ausgehenden 18. Jahrhundert ganz zu verschwinden.<sup>34</sup> Statt der Demonstration von Standeszugehörigkeit oder dem bildlich formulierten Anspruch auf Geistesadel gilt das Interesse nun der Individualität des forschenden Geistes. Die häufig abgebildete Hauskleidung evoziert dabei auch die Studienatmosphäre des privaten Rückzugsortes, das Studiolo und bildet damit einen indirekten Rückgriff auf die älteste Gelehrtenikonografie.<sup>35</sup>

Die Porträts Denis Diderots von Künstlern wie Louis Michel van Loo und Jean-Honoré Fragonard<sup>36</sup> zeigen den Philosophen in augenscheinlich kostbaren Gewändern aus Samt und Seide, doch von einer ambitioniert repräsentativen Inszenierung, wie bei Tischbeins Schmidt-Capelle, kann hier nicht die Rede sein.<sup>37</sup> Van Loo öffnet Diderots Rock und Weste, sodass der

---

<sup>33</sup> Johann Heinrich Tischbein (d. Ä.) – *Dr. Schmidt-Capelle*, um 1755/1760, siehe Vgl. Nr. 28, Abbildung S. 20. Vergleiche zu diesem Absatz auch den Katalogeintrag in HERAEUS UND EISENHAEUER 2003, S. 276–278.

<sup>34</sup> Siehe auch BUSCH 2013, S. 172.

<sup>35</sup> VALTER 2000, S. 837.

<sup>36</sup> Louis Michel Van Loo – *Denis Diderot*, 1767, siehe Vgl. Nr. 27, Abbildung S. 20.  
Jean-Honoré Fragonard – *Portrait dit de Denis Diderot*, um 1769, siehe Vgl. Nr. 7, Abbildung S. 20.  
Diese beiden Porträts werden häufig kontrastiv gegenübergestellt, weil Diderot Van Loos Werk offen kritisierte, wohingegen Fragonards Porträt auf die direkte „Einflüsterung“ des Philosophen zurückgeführt wird. Siehe BEYER 2002, S. 245 und FRANK 1999, 153, 155. Dessen ungeachtet lässt sich an beiden Bildnissen die Tendenz zur Vereinfachung in Komposition und Ausstattung nachvollziehen, sodass sie hier komplettiv Beachtung finden.

<sup>37</sup> Diderot war von der Darstellung selbst nicht begeistert, wie eine im erweiterten Kollegenkreis zirkulierende Kritik verrät. In spöttischem Ton beurteilte er seinen Kopf als zu klein und weiblich und seine Kleidung als wesentlich zu prächtig. Er gibt eine ideale Beschreibung seines Porträts vor, die, wie Christoph Frank 1999 vermutete, zu dem Porträt Fragonards hin führt: „Im Gegenzug entwarf Diderot sein eigenes Porträt, nicht zuletzt um darauf hinzuweisen, daß es bisher keinem Künstler gelungen sei, die sich ständig verändernde Gefühlslage seines Gesichtes angemessen wiederzugeben. Am ehesten solle man ihn darstellen, wenn er allein und verträumt sei, nämlich dann, wenn sein Mund halb geöffnet sei, sein Blick in die Ferne schweife und sich auf seinem Gesicht die Arbeit seines intensiv denkenden Kopfes zeige.“ FRANK 1999, 153, 155.

hohe soziale Rang des Dargestellten im prachtvollen, durch den Faltenwurf blau-rosé changierenden Stoff unübersehbar dokumentiert wird. Andererseits gibt er dem Betrachter freien Blick auf Diderots nackten Hals, den keine konventionelle Halsbinde mehr verdeckt. Statt einer frisierten Perücke lässt der Philosoph sein natürliches, wirres Haar sehen. Er befindet sich offenbar in der intimen Atmosphäre seines Studierzimmers, wo er zwanglos geistiger Beschäftigung nachgehen kann. Diderot ist vom Betrachter nur durch eine schmale Arbeitsplatte getrennt, auf der Schreibgeräte, bereits beschriebene Blätter und gefaltetes Briefpapier liegen. Wie von einem plötzlichen Einfall aufgeschreckt, blickt er auf und richtet seinen Blick dem Lichteinfall entgegen: Es handelt sich um eine sehr reduzierte Wiederaufnahme der altbewährten Inspirationsikonografie aus den Evangelisten-Darstellungen. Anders als bei diesen spielt der umgebende Raum in den beiden Porträts des Enzyklopädisten aber keine Rolle mehr. Dieser erscheint nur noch im unmittelbaren Hintergrund und wird als neutrale Folie wiedergegeben, deren Valeurs lediglich dazu dienen, den Kopf der Porträtierten prägnant abzuheben. Ganz ähnlich, nur im Modus des Lesens, tritt Diderot in Fragonards Porträt auf. Beide Künstler fokussieren auf die Physis und Mimik des Gesichts und zeigen die Geistesarbeit als eine von Konventionen unberührte, natürliche, und von spontaner Inspiration befruchtete Tätigkeit. Maurice-Quentin de La Tour ging in einigen seiner Enzyklopädisten-Pastelle noch weiter: Sein Porträt von Jean Le Rond d'Alembert zeigt den Dargestellten nur noch bis zur Brust.<sup>38</sup> Auch die eher konventionelle Bekleidung lenkt nicht vom Gesicht ab. Die eigenen Leistungen als Denker und seine Überzeugungen als Philosoph der Aufklärung vermittelt D'Alembert nur noch durch seine Physiognomie und seine Mimik: große Augen unter einer hohen, von Inspiration erleuchteten Stirn, dazu eine charaktervolle große Nase und ein sinnlich breiter Mund. Letzterer ist zu einem betonten Lächeln verzogen und verleiht damit der Geisteshaltung seiner Denkschule Ausdruck: „Wie das Lächeln gewöhnlich die Charakterzüge verschönert und ihnen den Geist und Lebendigkeit verleiht, soll man sich immer lächelnd malen lassen.“<sup>39</sup> schrieb der Enzyklopädist Claude-Henri Watelet.

Auch in der deutschen Porträtmalerei geht die Verwendung emblematischer Attribute der Gelehrsamkeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts zurück; und mit dem Apparat von Standesattributen verschwindet aus den Porträts gelehrter Persönlichkeiten auch die traditionelle, auf der Ikonografie des Hieronymus im Gehäuse beruhende Gelehrtenikonografie. Skowronek bestimmt dies als einen motivischen Wandel von repräsentativen Emblemen zu ästhetischen Inhalten, der mit einem neuen Interesse „am privaten Menschen und seinem

---

<sup>38</sup> Maurice-Quentin de La Tour – *Jean Le Rond d'Alembert*, 1753, siehe Vgl. Nr. 6, Abbildung S. 20.

<sup>39</sup> Zitiert nach GAEHTGENS 2009, S. 148.

Schicksal, an der Sichtbarmachung der Seele<sup>40</sup> einhergehe: Statt der Aufzählung von repräsentativen Attributen, die dem Gelehrten qua Stand zustehen, geht es um die Beobachtung seines Charakters. Schon Johann Georg Sulzer hat zum Ende des 18. Jahrhunderts dieses neue Interesse in seinen Schriften zur Kunst aufgegriffen und formuliert:<sup>41</sup>

„Nichts ist also gewisser, als dieses, daß wir aus der Gestalt der Menschen, vorzüglich aus ihrer Gesichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir sehen die Seele in dem Körper. Aus diesem Grunde können wir sagen, der Körper sey das Bild der Seele, oder die Seele selbst, sichtbar gemacht. [...]

Es folgt aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistentheils besser, als in der Natur selbst [...]<sup>42</sup>

Indem Sulzer der Porträtmalerei die Kompetenz zuschreibt, die menschliche Seele darzustellen, hebt er sie in der Gattungshierarchie auf einen völlig neuen, den ersten Rang:

„Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie. Diese selbst bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruck, der wichtigste Theil des historischen Gemählde, wird um so viel natürlicher und kräftiger seyn, je mehr würclicher aus der Natur genomener Physionomie in den Gesichtern ist.“<sup>43</sup>

Aus dieser Neubewertung der Porträtmalerei folgte nicht zuletzt auch ein gewandeltes Sammlungsinteresse für Gelehrtenbilder. Ging es in italienischen und deutschen Bildnisvitenbüchern der *uomini illustri* aus dem späten 16. Jahrhundert,<sup>44</sup> in Universitätssammlungen oder auch noch in den Barockporträts vor allem um die Manifestation des sozialen Standes beziehungsweise des Anspruchs der Gelehrten, tritt nun die psychische Dimension in den Vordergrund. Kanz spricht von einer „Introversion“, die verlangt, dass auch der Betrachter sein psychologisches Gespür, seine Emotionalität einsetzt, um sich in den Charakter beziehungsweise die Seele des Dargestellten einzufühlen.<sup>45</sup> Hatten Porträtsammlungen bislang die Funktion gehabt, durch Bilder vorbildhafter Persönlichkeiten

---

<sup>40</sup> SKOWRONEK 2000, S. 251.

<sup>41</sup> Für das Verständnis von Sulzers Einfluss auf die Porträtmalerei sehr wertvoll sind Kanz' Überlegungen unter der Überschrift *Seelenhaftigkeit und Idealität*. KANZ 1993, S. 99–120.

<sup>42</sup> SULZER 1792–1794, 719, Bd. 3.

<sup>43</sup> SULZER 1792–1794, 719, Bd. 3.

<sup>44</sup> Zum Großkomplex Bildnisvitenbücher siehe zuletzt allgemein BICKENBACH 2014, 487f. Zum Beginn dieses Phänomens in Italien KLINGER ALECI 1998, KLINGER 1991 und RAVE 1959. Einen zusätzlichen Schwerepunkt auf die Entwicklung in Deutschland setzen WARTMANN 1995 und KANZ 1993, S. 46–56.

<sup>45</sup> KANZ 1993, S. 102f.

einen Kanon der Gelehrsamkeit aufzuzeigen und zur Nachahmung anzuregen, konnte eine Sammlung „introversiver“ Porträts nun auch die ganz individuellen seelischen Qualitäten der Porträtierten suggerieren. In einer solchen Sammlung wurde es möglich, die Vielfalt des menschlichen Charakters, seine jeweils ganz individuellen intellektuellen und kreativen Kompetenzen und seine Bildungsinteressen zu erspüren, zu bedenken und zu bewundern. Unter diesen Vorzeichen begannen deutsche Privatsammler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eigene Porträtsammlungen aufzubauen, die keinerlei institutionellen Ansprüchen gehorchen mussten. Die hier zugrunde liegende Absicht war nicht nur, eine Galerie hervorragender Denker der Epoche aufzubauen, sondern auch, höchst unterschiedliche Charaktere zusammenzubringen, die Teil des eigenen Bekannten-, beziehungsweise Freundeskreises waren.<sup>46</sup> Die berühmtesten Beispiele für solche Freundschaftsportrait-Sammlungen sind die Galerien des Schriftstellers Johann Wilhelm Ludwig Gleim<sup>47</sup> und des Buchhändlers und Verlegers Philipp Emanuel Reich.<sup>48</sup> Allerdings gab es, wie auch die vorliegende Arbeit darlegen wird,<sup>49</sup> in Gelehrtenkreisen um 1800 allgemein ein erhöhtes Bedürfnis danach, Privatgalerien von „Gesinnungsverwandtschaften“ anzulegen.<sup>50</sup> Solche Galerien gaben einerseits vom intellektuellen Anspruch des Sammlers Zeugnis, indem sie seine Vernetzung in der *respublica literaria* dokumentieren, andererseits beförderten sie eine Vorstellung, die vor allem im Rahmen der empfindsamen Briefkultur zum Topos wurde: die Möglichkeit einer gedanklichen Zwiesprache mit dem Bild eines befreundeten Korrespondenzpartners.<sup>51</sup> Für diesen Kontext fertigten die Künstler Portraitgemälde und -grafiken im Format des Brustausschnittes an, in denen der ikonografische Apparat zugunsten der Individualisierung des Gesichtes völlig zurückgenommen ist.<sup>52</sup> Dieser Modus bestimmte die Gelehrtenikonografie bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.

---

<sup>46</sup> Kanz identifiziert die englischen *Temples of Worthies* der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Vorbilder für diese Sammlungen von Porträts befreundeter vorbildhafter Gelehrter. *Temples of Worthies* vereinigten die Büsten verehrter Gelehrter in Gartenanlagen englischer Landsitze wie zum Beispiel in Stowe. KANZ 1993, S. 123f.

<sup>47</sup> Die Porträtsammlung Johann Wilhelm Ludwig Gleims ist gut erforscht. Zuletzt betonten KANZ 1993, S. 138–151 und LACHER 2010, dass die Sammlung recht bald nach ihrer Gründung über die Funktion einer Freundschaftssammlung hinaus ging und die „Konzepte ‚Verdienst‘, ‚Tugend‘ und ‚Freundschaft‘ miteinander verschränkt“ hat, um Gleims Wunsch entsprechend eine „Schule der Humanität“ zu bilden. LACHER 2010, S. 45 Ein komplettes Verzeichnis der Bildnisse sowie Erläuterungen zur Bestandsgeschichte bietet SCHOLKE UND ADAM 2000.

<sup>48</sup> Zur Porträtsammlung Reichs siehe neben KANZ 1993, S. 151–167, LAMMEL 1998, S. 72f.

<sup>49</sup> Siehe dazu Kapitel 4.2., aber auch in Kapitel 3.3.2, unter der Überschrift *Goethe in Gerhard von Kugelgens Galerie berühmter Zeitgenossen*.

<sup>50</sup> Dazu vertiefend KANZ 1993, S. 121–128, insbesondere 128. Auch die im Rahmen dieser Studie behandelten Gelehrten wurden Teil solcher Sammlungen. Siehe dazu Kapitel 4.2. Goethe legte überdies eine eigene Porträtsammlung seiner Freunde und Bekannten an, wie Kapitel 4.2.1 darlegt.

<sup>51</sup> Nicht nur als Kunst-, sondern auch als Kultobjekte beschreibt Lacher die Freundschaftsportrait. Für die Gelehrtenporträts ist insbesondere relevant, dass diese die intellektuelle Auseinandersetzung befruchten konnten, indem sie die Funktion eines stummen Gesprächspartners einnahmen. Das Portrait wird Ort der „virtuellen Begegnung“ zweier verwandter Geister. LACHER 2010, S. 42–44.

<sup>52</sup> Vergleiche KANZ 1993, S. 103, beziehungsweise Sulzer: „Je mehr er [der Porträtmaler] verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausschweife und sich dort verweile je besser wird sein Portrait seyn.“ SULZER 1792–1794, 722, Bd. 3.

Einen solchen, Sulzers Forderungen entsprechenden, reduzierten Porträtstil pflegten Anton Graff (1736–1813)<sup>53</sup> und Johann Georg Edlinger (1741–1819)<sup>54</sup> im Rückgriff auf das holländische Porträt des 17. Jahrhunderts: Die Hintergründe bleiben völlig undefiniert, während die weiterhin annähernd lebensgroßen Körper auf den besagten Brustausschnitt reduziert wurden.<sup>55</sup> Wegen des Fehlens von Standesattributen hat man diese Bildnisse als „bürgerlich“ charakterisiert,<sup>56</sup> obwohl keine spezifisch bürgerlichen Motive Verwendung finden. Der weitgehende Verzicht auf die üblichen Attribute aristokratischen Sozialprestiges bedeutet nicht unbedingt eine Orientierung an einem anderen, auch nicht am nahe liegenden bürgerlichen Stand, sondern gibt vielmehr Zeugnis von einem neuen Verständnis davon, worin sich das Ingenium eines Menschen ausdrückt: Nicht in Kleidung oder Artefakten, sondern in der angeborenen Physis und deren beseeltem Ausdruck. Durch die einfühlsame Darstellung des Körpers, beziehungsweise des Gesichts allein, sollte es nun möglich sein, den gebildeten, klugen, kultivierten Gelehrten vom gewöhnlichen Bürger oder auch vom Aristokraten zu unterscheiden. Diese anspruchsvolle Forderung brachte eine bereits in der Antike bekannte Lehre zu neuer Blüte:<sup>57</sup> die Physiognomik.

1772 wurde ein gerade dreißigjähriger Gelehrter der Theologie und Philologie aus Zürich europaweit bekannt. Johann Caspar Lavater<sup>58</sup> veröffentlichte in diesem Jahr in Leipzig seine Schrift *Von der Physiognomik*<sup>59</sup> – die, wie er selbst einleitet, eine Grundlage sein soll zu der „Wissenschaft, den Charakter (nicht die zufälligen Schicksale) des Menschen im weitläufigen Verstande aus seinem Aeußerlichen zu erkennen“.<sup>60</sup>

Die Physiognomik behauptet einen notwendigen Zusammenhang zwischen der physischen Beschaffenheit des Menschen und seinem Charakter. Die grundlegende Annahme ist, dass der Aufbau des gesamten Kosmos auf einem harmonischen Prinzip beruht, das zwischen Form und Inhalt, Mikro- und Makrokosmos eine Ähnlichkeitsbeziehung herstellt. Im Rückschluss soll dort, wo Ähnlichkeiten vorliegen, eine wesenhafte Verwandtschaft bestehen.<sup>61</sup> Lavater wendet diesen Gedanken auf die dauerhaften physiologischen Merkmale des menschlichen Körpers an –

---

53 Die neueste Forschung zu Anton Graff repräsentiert unter anderem der Ausstellungskatalog GRAFF ET AL. 2013.

54 Zu Johann Georg Edlinger siehe SCHENK 1983.

55 HÜTT 1984, S. 96.

56 OEHME 1983, S. 24f.

57 Diese Vorstellung lässt sich bis auf die aristotelische *Physionomica* zurückführen. Siehe ARISTOTELES 1999.

58 Zu Lavaters Biografie siehe LACHS 1999.

59 LAVATER 1775–1778.

60 Lavater hatte den Inhalt dieser Schrift ursprünglich in drei Februar-Ausgaben des *Hannoverschen Magazins* (erschienen 1790 bei unbekanntem Verlag in Hannover) von 1772 publiziert. Bereits im März des Jahres folgte aufgrund der Furore, die Lavaters Artikel in intellektuellen Kreisen machte, eine monografische Ausgabe. Siehe hierzu den Vorbericht der Ausgabe von Johann Georg Zimmermann in LAVATER 1772, S. 3ff. (Das *Hannoversche Magazin* erschien 1763–1790 in Hannover).

61 Siehe ROSENBERG 2010, S. 72f.

insbesondere auf die Merkmale des Kopfes. Jedoch ist wichtig zu bemerken, dass Lavater dabei nicht das Mienenspiel interpretiert, sondern vielmehr abstrakte Linien und Proportionsverhältnisse aus der Form von Schädel, Augen, Nase und Mund analysiert und erst diese dann nach ihrem spezifischen Ausdruck deutet. Seine Beobachtungen und Analysen sollen ein Instrumentarium zur praktischen Interpretation menschlicher Züge im Gesamtkontext des Gesichts hervorbringen. Der nach Lavaters Vorbild arbeitende Physiognomiker soll aus Gesichtern die Disposition und den aktuellen Zustand einer Person ermitteln können. Wie dem Theologen der tiefere Sinn der Offenbarung, so soll sich dem Physiognomiker die menschliche Seele mittels ihrer „(Nat-)Ursprache“ offenbaren.<sup>62</sup> Die Form des Gesichts und des Schädels sind bei Lavater eben keine Oberflächenphänomene, sondern Ausdruck des Charakters. Dabei legte Lavater selbst fest, welche Gesichtslinien zum Beispiel auf Güte, Fleiß und Genie schließen lassen und welche auf mangelndes Empfindungsvermögen oder Niedertracht.<sup>63</sup>

Einer der aufmerksamen Leser von Lavaters Schriften war Johann Wolfgang Goethe. Allerdings interessierten ihn die ethischen Implikationen der Physiognomik weit weniger als Lavaters Konzept universeller Analogien zwischen dem Individuum und dem Ganzen des Kosmos in ästhetischer Hinsicht. Wie Lavater glaubte auch Goethe, dass die Physiognomik geeignet sein würde, Künstlern die Darstellung des menschlichen Charakters wissenschaftlich zu erläutern, in dem sie die Gestaltungsgesetze der menschlichen Physis und die Darstellungsmöglichkeiten von Charakterzügen in einem Lehrbuch beschreiben könnte.<sup>64</sup> Auch Lavater sah seine Schriften nicht zuletzt als Anleitung zum erkennenden Sehen für Künstler:

„Ich möchte belehren, und der Kunst, das ist, der Nachahmung der Werke Gottes, aufhelfen. Ich möchte zur Verbesserung beytragen; [...] Der Porträtmahler könne noch so genau copieren – [...] er wird schlechte Porträte mahlen; wenn er nicht die genaueste Kenntniß hat von dem Bau, den Proportionen, dem Zusammenhange, der Gegeneinanderwürkung der gröbern und feinern Theile des menschlichen Körpers, in so fern sie auf die Oberfläche einen merkbaren Einfluß haben; wenn er nicht den Bau jedes einzelnen Gliedes und Gesichtstheiles aufs genaueste ergründet hat; [...]“<sup>65</sup>

Bei aller Ambition gelang es Lavater jedoch nicht, in seinen vier Bänden *Physiognomischer Fragmente* klare Definitionen für die äußerliche Ausprägung von Charakterzügen oder geistigen Vermögens zu geben. Die Bücher bieten eine assoziativ zusammengestellte, von leidenschaftlicher Bewegung getragene Predigt, keine systematisch aufgebaute,

---

<sup>62</sup> BOHDE 2011, S. 95 Als Theologe dachte Lavater laut Bode dabei an einen der protestantischen Bibel-Hermeneutik vergleichbaren Vorgang. BOHDE 2011, S. 95–97.

<sup>63</sup> Zu Lavaters moral-ästhetischen Urteilen siehe BOHDE 2011, S. 97.

<sup>64</sup> SALTZWEDEL 1993, S. 214–217; siehe auch GORITSCHNIG 1999a, S. 145, PAYER-THURN UND CASTLE 1924, S. 3f sowie FLIEDL 1994, S. 193f.

<sup>65</sup> LAVATER 1775–1778, Bd. 2, S. 81–84.

wissenschaftliche Abhandlung. Statt analytischer Fähigkeiten wendete Lavater sein physiognomisches Gefühl an, um Körperform und Charakter assoziativ zusammenzubringen. So erlaubt allein die Häufigkeit gewisser Phrasenkombinationen – zum Beispiel wenn wiederholt von „Schärfe“ oder „spitzen Winkeln“ in Zusammenhang mit dem Begriffsfeld Intelligenz die Rede ist – dem Leser den Schluss, das scharf geschnittene Züge mit intellektuellem Vermögen einhergehen:

„[...] Solch eine Nase mit dieser durch die Schatten ziemlich gut ausgedrückten eckigten Bestimmtheit wirst du eher – an Menschen, die verachten können, als die sich durch Dummheit verächtlich machen, finden. [...] Der Umriss zeigt erstaunlich viel Genie! Er hat mehr Eckigtes, als das schattirte Porträt.“<sup>66</sup>

„[...] Je mehr poetische Genies oder Schriftsteller die Augen tief und die Stirne knochigt haben, desto verstandesreicher sind ihre Gedichte, und desto weniger fliegend. Die Einbildungskraft **schärft** nicht, sie schwächt und duluir Nerven, Muskeln, Knochen.“<sup>67</sup>

Lavater befragt die Charaktereigenschaften nicht einzeln und gesondert nach ihrer physischen Ausprägung, wie er es umgekehrt mit einzelnen Körperteilen versucht. Das macht es dem Leser unmöglich, festzustellen, welche Gesichtslinie nach seiner Theorie für welches Charakteristikum stehen soll:

„Die Stirn, wie rein von allem Leichtsinne, wie voll sinnlichen rangordnenden Verstandes – ohne tiefe Abstraktions- und neubildende Kraft [...] Die Ruhe, Klugheit, Bedächtigkeit, wie entscheidend in dem uneckigen, flachbeschnittenen Munde!“<sup>68</sup>

In seinen *Physiognomischen Fragmenten* setzt der Autor letztlich schlicht sein eigenes, nicht zu hinterfragendes Gefühl als Instrument physiognomischer Erkenntnis absolut. Eine klare Systematik, die eine notwendige Verbindung von Charakterzügen mit der Gestalt des Körpers aufzeigen würde, bietet er erst gar nicht an. Dennoch faszinierte das Werk die Zeitgenossen. Allein die seinerzeit einzigartige Bildgewalt (von insgesamt 343 ganzseitigen Tafeln und 488 Textabbildungen)<sup>69</sup> begeisterte und regte auch zum Erproben des eigenen physiognomischen Gefühls an. Die *Physiognomischen Fragmente* waren also keine direkte Anleitung für Künstler. Doch sie beeinflussten die Porträtmalerei um 1800 indirekt, indem sie dem Porträt die neue Funktion zuwiesen, Charakterzeugnis zu sein. Der Porträtierte musste sich darauf gefasst machen, dass die Betrachter nun nicht mehr nur die künstlerische Qualität des Bildes, die physische Attraktivität des Abgebildeten oder dessen präntierten gesellschaftlichen Status beurteilen würden, sondern auch seinen Charakter.

---

<sup>66</sup> LAVATER 1775–1778, Bd. 1, S. 258.

<sup>67</sup> LAVATER 1775–1778, Bd. 2, S. 242.

<sup>68</sup> LAVATER 1775–1778, Bd. 2, S. 264.

<sup>69</sup> OHAGE 1999, S. 132.

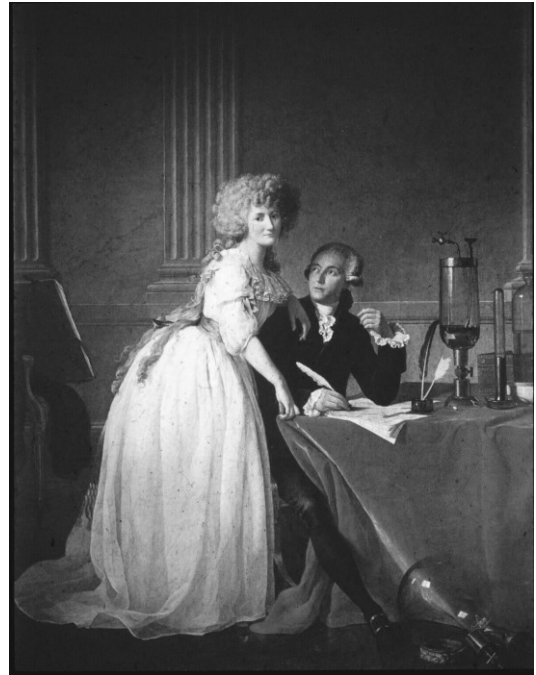
An diesem Punkt setzt die vorliegende Studie ein. Sie wird herausarbeiten, wie Johann Wolfgang von Goethe, Alexander und Wilhelm von Humboldt sowie Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling mit dem Porträt als Mittel der Selbstdarstellung umgingen. Sie wird zeigen, welche Lösungen die Porträtisten für die Darstellung dieser vier Gelehrten fanden.

Die traditionelle Ikonografie des Gelehrtenporträts bot Wissenschaftlern, Schriftstellern und Intellektuellen über Jahrhunderte Gelegenheit, sich mit einer sozial hochrangigen Gruppe zu assoziieren, geistige Fähigkeiten, intellektuelle Errungenschaften und hohe Bildung zu demonstrieren und sich und das eigene Werk in eine lange Traditionslinie zu setzen, die auf die Philosophen des Altertums einerseits und auf die biblischen Evangelisten und Kirchenväter andererseits zurückgeht. Es stellt sich die Frage: Wie verhalten sich die Porträts dieser vier herausragenden Gelehrten zur traditionellen Ikonografie des Gelehrtenporträts und welche Funktionen führen zu einer Annäherung, beziehungsweise Entfernung von dessen Motivkanon?

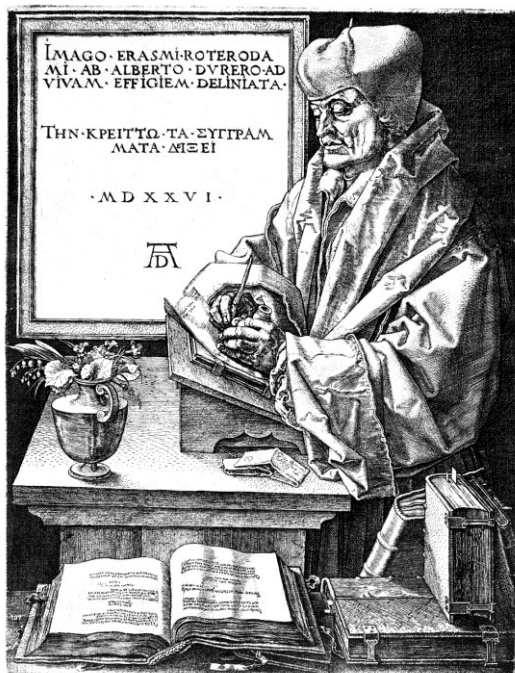




Unbekannt –  
*Petrarca in seiner Studierstube*, um 1400,  
 Vgl. Nr. 29 (KANZ 1993, Abbildungsteil, Abb. 4).



Jacques Louis David –  
*Portrait d'Antoine-Laurent Lavoisier et de sa femme*, 1788,  
 Vgl. Nr. 3 (FLECKNER 2014, S. 546).



Albrecht Dürer –  
*Erasmus von Rotterdam*, 1526,  
 Vgl. Nr. 5 (©Klassik Stiftung Weimar).



Jacques Louis David –  
*Portrait Napoleons in seinem Arbeitszimmer in den Tuileries*, 1812,  
 Vgl. Nr. 4 (ROSENTHAL 2007, 95, Kat. Nr. 24).





Johann Heinrich Tischbein (d. Ä.) –  
*Dr. Schmidt-Capelle*, um 1755/1760, Vgl. Nr. 28  
(HERAEUS UND EISSENHAUER 2003, S. 277, Kat. Nr. 238).



Louis Michel Van Loo –  
*Denis Diderot*, 1767, Vgl. Nr. 27  
(FRANK 1999, S. 154).



Jean-Honoré Fragonard –  
*Portrait dit de Denis Diderot*, um 1769, Vgl. Nr. 7  
(BEYER 2002, S. 247).



Maurice-Quentin de La Tour –  
*Jean Le Rond d'Alembert*, 1753, Vgl. Nr. 6.  
(DEBRIE ET AL. 2001, S. 180, Abb. 95).

## 2 GOETHE-IKONOGRAFIE. DER DICHTER, DAS GENIE, DER GELEHRTE

Als junger Jurist und Patriziersohn gelangte Johann Wolfgang Goethe 1775 an seinen zukünftigen Wirkungs- und Lebensmittelpunkt, die herzogliche Residenzstadt Weimar. Goethe war bereits zu diesem Zeitpunkt mit dem *Götz von Berlichingen*<sup>70</sup> und den *Leiden des jungen Werthers*<sup>71</sup> eine europaweite Berühmtheit. Statt als Jurist oder als freiberuflicher Autor in Frankfurt am Main tätig zu werden, entschied er sich für die Karriere eines gelehrten Literaten am Hofe eines Duodezfürsten. Innerhalb der folgenden fünfundzwanzig Jahre brachte Goethe als Literat, als Weimarer Geheimrat, als Naturforscher und als gesamtdeutscher Kunstpolitiker bedeutende Entwicklungen voran. Kapitel 2 behandelt die Frage, ob Goethe sich der Möglichkeiten einer Selbstdarstellung im Porträt bereits in dieser frühen Phase seiner Karriere bewusst war. Welche Interessenkonstellationen führten zu Porträtaufträgen? Und welche Funktionen hatten die Porträts der Zeit bis 1800?

Grundsätzlich bot Weimar als Standort eine gute Ausgangslage für Porträtaufträge, nicht weit entfernt in Leipzig wirkte Adam Friedrich Oeser, mit dem Goethe seit seinen Studienjahren befreundet war. In Dresden und lebten und arbeiteten die Künstler Anton Graff und Josef Grassi. Johann Friedrich August Tischbein war während seiner Zeit in Dessau auch für den Weimarer Hof tätig, später hätte Goethe ihn im etwas weiter entfernten Berlin leicht mit einem Porträt beauftragen können.<sup>72</sup> Obwohl es Goethe weder an Anlässen, noch an finanziellen Mitteln und Gelegenheiten fehlte, bei einem dieser Meister sei Porträt zu bestellen, hat er dies nie getan. Das ist erstaunlich und bedarf der Klärung.

Einen wichtigen Hinweis auf die Gründe von Goethes Zurückhaltung bieten die ersten Einzelporträts, die aus Anlass seines Austausches mit Johann Caspar Lavater entstanden. Denn

---

<sup>70</sup> GOETHE 1773.

<sup>71</sup> GOETHE 1774a.

<sup>72</sup> Einen knappen Überblick über die Porträtmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts und ihre Porträtisten erlaubt BÖRSCH-SUPAN 2013. Kurzbiografien der genannten Künstler bietet das AKL: Anton Graff, Josef Grassi, Bd. LX (2008), S. 97 und 463; Adam Friedrich Oeser, Bd. XCIII (2017), 215. Zu Johann Friedrich August Tischbein siehe HEINZ 2005a, S. 24.

Lavater gewann Goethe nicht nur für Textbeiträge zu seinen *Physiognomischen Fragmenten*, dieses Werk war auch die erste Publikation, die Goethes Physiognomie für ein breites Publikum zugänglich machte und zugleich interpretierte. Daher soll an erster Stelle analysiert werden, wie die Darstellung Goethes in physiognomischen Bildern und Texten die Erwartungshaltung des Publikums an ein Goethe-Porträt prägten.

## 2.1 PRÄLIMINARIEN. GOETHE UND DIE PHYSIOGNOMIK

Der erste Kontakt zwischen Johann Caspar Lavater und Johann Wolfgang von Goethe ergab sich 1772 durch einen Brief Lavaters an Goethe, nachdem dieser kurz zuvor Lavaters *Aussichten in die Ewigkeit* rezensiert hatte.<sup>73</sup> Um auch die Physiognomie seines so interessanten neuen Korrespondenten studieren zu können, bat Lavater umgehend um ein Porträt.<sup>74</sup> Dieser Bitte entsprach Goethe mit der Übersendung eines kleinen Ölporträts von Johann Daniel Bager (1734–1815), einem Frankfurter Maler und Radierer.<sup>75</sup> Goethe ist im Profil nach links, mit grauer Perücke und elegantem, buntem Seidengewand dargestellt. Er wählte mit diesem Format eine vergleichsweise kostengünstige Porträtvariante, die dem Adressaten dennoch seinen sozialen Status vermitteln konnte und so deutlich macht, dass Goethe als durch seine ersten Werke bereits sehr bekannter Schriftsteller seinem Kollegen durchaus schon mit Repräsentationsanspruch gegenübertrat. Der Seidenstoff und die Aufmachung verraten die finanzielle Unabhängigkeit, der knitttrige, offene Kragen den künstlerischen Anspruch des damals hauptberuflich als Anwalt in Frankfurt wirkenden Autors. Die Lichtsituation hebt das Profil des Gesichts, die starke dunkle Braue, die große Nase und den weich geschwungenen Mund hervor, und betont so die für Lavaters Analyse wichtige Profillinie. Die glatte, weiche, leicht schimmernde Auffassung der Gesichtshaut zeigt jedoch, dass Bager im Sinne des ausgehenden Rokoko vor allem an einer eleganten Darstellung des jungen Bürgersohnes gelegen war. Eben diese Eleganz und Glätte des Bildes stieß Lavater ab, er notierte noch zwanzig Jahre später dazu:

Goethe. Goethe! Dich mahlt und beschreibt kein Geist, der kleiner, als Du – ist. Immer etwas von Dir hascht jeder auf und er wähnt dann, Dich ergriffen zu haben – und hat den Schatten von Dir kaum! Jeder Kleinere mahlt viel kleinlichere Lippen und Aug Dir – macht Dich geschmeidiger, sanfter, und feiner – lämmlicher, zärter – glaubt, Dir weislich zu schöhnen, indem er die Kraft dir des Wolfes und des Löwen Grimm und Stolz raubt, die Dich bezeichnen ... oh, die Künstler vergessen, wie viele Naturen in Dich nur mischte die Mutter Natur – Sie jubelte, da Sie Dich hinstellt'. 29, VIII. 1793. L.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> LAVATER 1770. Goethes Rezension betraf den dritten Band und erschien in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (GOETHE 1772); Die *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* erschienen 1772–1790 bei Eichberg in Frankfurt am Main.

<sup>74</sup> FLIEDL 1994, S. 193. Den Kontakt hatte Johann Konrad Deinet, Buchhändler in Frankfurt, hergestellt. Der erste Brief Lavaters an Goethe datiert auf den 14. Aug. 1773. Die ersten Briefe sind verschollen. Siehe hierzu PESTALOZZI 1996–1999/2008–2011, S. 645 und SCHÖGL 1997, S. 23.

<sup>75</sup> Bager malte Goethe im Oktober 1773, am 6. November 1773 kam das Porträt dann in Zürich an. Lavater an Goethe, 6. Nov. 1773. GOETHE 2004, Re.Nr.:1/14. Johann Daniel Bager (zugeschr.) – *Goethe, 1772–1773*, Kat. Nr. G\_Ba\_1/Ge, Abbildung S. 32. Das Porträt fand, gestochen von J. G. Saiter, Eingang in LAVATER 1775–1778, Bd. 3, nach S. 220. Siehe hierzu Kat. Nr. G\_Ba\_1/R.a. Zu Johann Daniel Bager (1734–1815) siehe ThB 2, S. 354.

<sup>76</sup> Lavater nahm das Bagersche Porträt in seine Sammlung auf, indem er es wie alle anderen in Passepartoutmappen einlegte (siehe hierzu nächste Anm. 77). Den Innendeckel versah er mit einem Kommentar, abgedruckt ist der oben stehende in FLIEDL 1994, S. 204f, Kat.-Nr. 141.

Einmal übersendet wurde das Bagersche Bild Teil der großen privaten Porträtsammlung von Briefpartnern, Besuchern und flüchtigen Bekannten, die Lavater anlegte und über die Jahre kontinuierlich vergrößerte.<sup>77</sup>

Diese Sammlung war ihm Grundlage für seine physiognomischen Studien, die er schließlich in mehreren Auflagen seines Lebenswerks *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und der Menschenliebe*<sup>78</sup> mit über 300 Abbildungen veröffentlichte. Der seinerzeit beispiellose Bilderreichtum des Werks war notwendig, weil Lavaters wissenschaftliche<sup>79</sup> Physiognomik nicht über die unmittelbare Anschauung operierte – die Gefahr, dass das Gegenüber sich verstellen würde, hielt er für groß – sondern Porträts oder auch porträtartige Darstellungen analysierte.<sup>80</sup> Lavater verglich also Porträts seiner Sammlung mit den bekannten Eigenschaften der dargestellten Person und leitete daraus Regeln zur Physiognomik ab.<sup>81</sup>

Lavater fehlte aus heutiger Sicht das Problembewusstsein für die eigene Theorie – bei seinen Analysen unterschied er nicht einmal zwischen Darstellungen fiktiver Personen und tatsächlichen Porträts. Er war sich der Subjektivität jeder künstlerischen Darstellung allerdings durchaus bewusst: So entwickelte er eine eigene Porträtästhetik mit strengen Regeln, nach denen sich jene Porträts richten mussten, die er selbst anfertigen ließ oder illustrativ in seine *Physiognomischen Fragmente* aufnahm.<sup>82</sup> Es gelang ihm sogar, junge Talente zu akquirieren und zu Porträtisten auszubilden, die dann exklusiv für ihn arbeiteten. Diese Künstler wurden entsprechend mit genauen Anweisungen versorgt und kontrolliert.<sup>83</sup> Die Arbeitsumstände abseits jeder künstlerischen Kreativität verhinderten allerdings oftmals die Zusammenarbeit mit

---

<sup>77</sup> Noch zu Lebzeiten ordnete und katalogisierte Lavater seine Sammlung gewissenhaft. Er stellte Hilfskräfte ein, um einzelne Druckgrafiken, Zeichnungen und Gemälde in speziell angefertigten Kartons und Mappen zu konservieren. Einige Exemplare versah er von Hand mit Kommentaren wie dem obigen. Siehe hierzu ausführlich GORITSCHNIG 2001, S. 25.

<sup>78</sup> LAVATER 1775–1778. Ursprünglich sollte dieses Werk, das Lavaters gesammelte Erkenntnisse zur Physiognomik an vielen Beispielen ausführt, in Form einer Zeitschrift erscheinen. Es wurde dann jedoch eine vierbändige Monografie im Großquart-Format daraus. In seiner Ausstattung ist das Werk für seine Zeit einmalig, es enthält 343 Tafeln und 488 weitere Abbildungen im Text. Aufgrund des entsprechend hohen Kaufpreises von 90 Rtl. und 16 Groschen war es nur für vermögende Käufer erschwinglich, wurde aber gut abgesetzt. Allein in Weimar befanden sich zwei Ausgaben, eine in der Bibliothek der Herzoginwitwe Anna Amalia (die dafür die Hälfte des Jahresetats aufwandte), eine in der Privatbibliothek Christoph Martin Wielands. Vergleiche dazu OHAGE 1999, S. 132, 137.

<sup>79</sup> Lavater erläutert den wissenschaftlichen Anspruch seiner Physiognomik im achten Fragment unter der Überschrift „Die Physiognomik, eine Wissenschaft“; in LAVATER 1775–1778, S. 52–56, Bd. 1.

<sup>80</sup> ARBURG 1999, S. 53.

<sup>81</sup> Lavater war von der Möglichkeit, dadurch eindeutige und fundierte Ergebnisse erzielen zu können, völlig überzeugt und dachte bereits in der ersten Auflage der Fragmente an neue, noch präzisere Methoden für die Physiognomik: „Es wird in den physiognomischen Linien, wenn Gott mir Kraft und Luft erhält demonstriert werden, daß und wie aus den bloßen Umrissen eines Schädels, der Grad seiner Verstandeskkräfte, wenigstens das Verhältniß seiner Capazität und Talente zu andern Köpfen, mathematisch bestimmt werden kann. Wenn ich Mathematiker wäre [...] so würde nichts leichter sein, als eine Proportionstafel zu entwerfen für die Fähigkeiten aller Schädel“. LAVATER 1775–1778, Bd. 4, S. 23.

<sup>82</sup> STEMMLER 1993, S. 160, 165 beschäftigte sich mit Lavaters Porträtästhetik. In den Physiognomischen Fragmenten äußerte sich Lavater ausführlich zu seinen Vorstellungen, etwa LAVATER 1775–1778, S. Bd. 3, S. 225.

<sup>83</sup> GORITSCHNIG 1999b, S. 97, 108, auch GORITSCHNIG 1999a, S. 147.

bekanntesten und etablierten Künstlern, trotz der großen Resonanz der physiognomischen Schriften. Daniel Chodowiecki war der einzige etablierte und aus heutiger Sicht renommierte Künstler, der längerfristig für Lavater arbeitete.<sup>84</sup>

So stammt das erste von Lavater in Auftrag gegebene Goethe-Porträt von einem heute kaum noch bekannten Künstler: Georg Friedrich Schmoll (~1745–1785) aus Ludwigsburg konnte Lavater während seiner langjährigen Mitarbeit als Zeichner Werke von gleichbleibender Qualität liefern.<sup>85</sup> 1774 begleitete er Lavater auf eine Kur-Reise nach Bad Ems, um interessante Reisebekanntschaften seines Auftraggebers zu porträtieren. Beim Zwischenstopp in Frankfurt wurde natürlich auch Lavaters neuer Briefpartner besucht – der junge Goethe. Es folgten einige Gelegenheiten zu Porträtsitzungen, sowohl in Frankfurt wie in Bad Ems, wohin der begeisterte Goethe Lavater folgte.<sup>86</sup> Insgesamt sind wohl zwei Porträtzeichnungen entstanden, die in den Folgejahren weiter ausgearbeitet und für verschiedene Auflagen der *Physiognomischen Fragmente* immer wieder nachgestochen wurden.<sup>87</sup> Jörn Göres hat es in seinem Aufsatz *Zwei unveröffentlichte Goethe-Bildnisse* 1963 unternommen, die vielfach reproduzierten Porträts den jeweiligen Sitzungsterminen zuzuordnen und auf diese Weise die ursprüngliche Chronologie der Originalzeichnungen und ihrer Reproduktionen zu erstellen. Zuerst entstand ein Dreiviertel-Profil, das heute nur noch als Reproduktion in den *Physiognomischen Fragmenten* erhalten ist. Es fällt schwer, in diesem schmalgesichtigen Mann mit riesiger Nase, Glupschaugen und winzigem Mund Bagern Goethe wiederzuerkennen.<sup>88</sup>

In Bad Ems entstand wohl eine zweite Zeichnung, in Bleistift, die Goethe diesmal im Profil darstellt. In der Ähnlichkeit mit anderen Goethe-Porträts übertrifft diese Zeichnung die erste bei weitem, Profillinie und Ohr sind detailliert herausgearbeitet und mit Bagern Darstellung vergleichbar. Diese Zeichnung bildet die Vorlage für zahlreiche Nachstiche und Kopien; insgesamt zählt Göres in den kommenden Auflagen der *Physiognomischen Fragmente* drei Nachstiche dieser Zeichnung, die Schmoll später unter dem Einfluss anderer Porträtzeichnungen Goethes vorgenommen hat.<sup>89</sup> Schmolls Zeichnung ist insofern wichtig, als sie in Form von

---

<sup>84</sup> Trotzdem versuchte Lavater immer wieder, bekannte Künstler für eine Zusammenarbeit zu gewinnen, er stand mit Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Briefkontakt. Zwischenzeitlich gelang es ihm, Johann Heinrich Füssli zur Zusammenarbeit zu gewinnen, doch es blieb bei einer Episode. Siehe GORITSCHNIG 1999b, S. 105, 108.

<sup>85</sup> Zu Georg Friedrich Schmoll siehe GORITSCHNIG 1999b, S. 101 und auch ThB 30, S. 178.

<sup>86</sup> In Frankfurt fanden laut Lavaters Tagebuchaufzeichnungen Sitzungen Schmolls mit Goethe am 15. Juni sowie in Bad Ems am 16./17. Juli statt. Siehe GÖRES 1963, S. 37f.

<sup>87</sup> Georg Friedrich Schmoll – *Goethe*, 1774 (verschollen), Kat. Nr. G\_Schmo\_1/Gr beziehungsweise als Reproduktionsgrafik: Ders. – *Goethe*, 1774, Kat. Nr. G\_Schmo\_1/R.a, Abbildung S. 32.

<sup>88</sup> GÖRES 1963, S. 40. Siehe Kat. Nr. G\_Schmo\_1/R.a (Abbildung S. 32). Da nur die Reproduktionsgrafik in Kupferstich erhalten ist, stellt Albrecht berechtigterweise fest, dass die geringe Ähnlichkeit auch der Fehler des Stechers Michael Wachsmuth gewesen sein könnte. Siehe ALBRECHT 1997, S. 18f.

<sup>89</sup> Georg Friedrich Schmoll – *Goethe*, 1774, Kat. Nr. G\_Schmo\_2/Gr. In seinem Beitrag für die erste Auflage von LAVATER 1775–1778, Bd. 3, S. 222 hat Schmoll seine Arbeit offenbar unter dem Einfluss des später zu besprechenden Goethe-

weiteren, teilweise unautorisierten Nachstichen ein breites Publikum erreichte. Sie erschien 1777 im *Theater-Journal für Deutschland* und wurde unabhängig nachgestochen.<sup>90</sup> Es sind in erster Linie diese Schmoll nachfolgenden Porträts, durch die Goethes Leser das erste Bild ihres verehrten Autors erhielten.

Lavater ließ auch andere seiner talentierten Eleven nach Schmolls Vorbild arbeiten. So Heinrich Pfenninger (1749–1815), dessen Goethe-Porträt in der Forschung mittlerweile als nach der Natur gearbeitet gilt, obwohl Belege für Sitzungen fehlen,<sup>91</sup> oder Johann Heinrich Lips (1758–1817), dessen Kopie nach Schmoll von Jörn Göres noch als authentische Zeichnung Schmolls eingeschätzt wurde.<sup>92</sup>

Vor allem für Johann Heinrich Lips wurde die Bekanntschaft mit Goethe prägend. Lips war eines jener jungen Talente, das Lavater mit einem Ausbildungsvertrag an sich band. Im Gegenzug für die Bezahlung der Lateinschule und der Kupferstecherlehre sowie 400 Gulden Jahreslöhne verpflichtete sich Lips 1775 über Jahre zur exklusiven Mitarbeit an den *Physiognomischen Fragmenten*. Nachdem er sein Porträt bereits kopiert hatte, lernte Lips Goethe 1779 persönlich kennen.<sup>93</sup> Damals befand sich Goethe, inzwischen Weimarer Geheimrat, mit Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach auf einer Schweiz-Reise. Wie vermutlich von Lavater vorgegeben (auch Schmoll arbeitete nach diesem Muster), näherte sich Lips dem Verständnis von Goethes Physiognomie, indem er erst ein Dreiviertel-Profil und dann eine Profildarstellung anfertigte.

Dreiviertel-Profile und seltener auch En-face-Darstellungen in verschiedenen Techniken sammelte Lavater vor allem für seinen privaten Gebrauch. Der hier, im Gegensatz zum Profilporträt, mögliche direkte Blick zum Betrachter evoziert Nähe und Intimität. Diese Porträts waren für Lavater nicht nur ein physiognomisches Studienobjekt, sondern auch ein freundschaftliches Andenken. Profildarstellungen dagegen dienten hauptsächlich dem Studium, Gefühle oder Stimmungsausdruck blieben außen vor; reduziert auf die Linie seines Profils,

---

Porträtkupferstichs Daniel Chodowieckis weiterentwickelt. Die zweite Auflage der *Physiognomischen Fragmente* von 1787 zeigt die daraus hervorgegangene Zeichnung LAVATER 1787, Tafel LXXV. Vergleiche GÖRES 1963, S. 43.

<sup>90</sup> Zur Ersterscheinung siehe das Titelpuffer in LIEBE 1777 (Kat. Nr. G\_Schmo\_2/R.c). Das *Theater-Journal für Deutschland* erschien 1777–1784, herausgegeben von Heinrich August Ottokar Reichard in Gotha bei Ettinger. Zu den Nachdrucken siehe Kat. Nr. G\_Schmo\_2/R.c und G\_Schmo\_2/R.d.

<sup>91</sup> Aufgrund der mangelhaften Quellenlage und der schwer abgrenzbaren Rezeption dieses Porträts soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden. Siehe den ausführlicheren Text im Katalog. Nr. G\_Pf\_1/Gr. Zu Heinrich Pfenninger siehe ThB 26, S. 531 und FECHNER 1995.

<sup>92</sup> GÖRES 1963, S. 43 und a. a. O. Ich möchte mich der Argumentation von FLIEDL 1994, S. 206, Kat.-Nr. 142 anschließen, die das von Göres als Bad Emser Porträtzeichnung eingestufte Porträt als etwas spätere Kopie durch Lips identifiziert. Fliedl hat nicht nur eine weit besser in Schmolls Œuvre passende Zeichnung Goethes im Kurpfälzischen Museum Heidelberg gefunden (Kat. Nr. G\_Schmo\_2/Gr), sie weist auch darauf hin, dass die farbige Kreidezeichnung, die Göres Schmoll zuschreibt (Kat. Nr. G\_Schmo\_2/K), mit blauen Augen nach links blickt, während Goethe braune Augen hatte. 1775 kannte Schmoll Goethes Augenfarbe, Lips lernte Goethe erst 1779 persönlich kennen. Zu Lips siehe KRUSE UND LIPS 1989, S. 21–28.

<sup>93</sup> Johann Heinrich Lips – *Goethe*, 1774, Kat. Nr. G\_Li\_0/R.a. Der Kupferstich nach der verlorenen Zeichnung ist abgedruckt in LAVATER 1775–1778, S. Bd. 3, S. 218–224 (9. Abschnitt, 6. Fragment).



wurde der Dargestellte lediglich zum Objekt des forschenden Blickes, nicht zum Austauschpartner.

Lips' erstes Dreiviertel-Profil Goethes in Kreide und Tusche konzentriert sich gänzlich auf Goethes Gesicht.<sup>94</sup> Die zurückhaltend modellierte Gesichtsfläche ist der neutrale Grund für zwei große dunkle Augen, lange dunkle Brauen, eine scharf akzentuierte, große Nase und einen kühn geschwungenen Mund. Lavater kommentiert emphatisch:

Goethe. Genialischer Kopf – du kündigst dich jeglichem Aug' an! Voll Verstand ist die Stirn, das Aug voll leuchtenden Feüers! Gross nicht aber fein, voll zarten Sinnes die Nase; Voll Verachtungskraft und zerschmetternder Stärke die Lippe – Sinnlich üppig das Kinn; des Kopfes Gränze zu flächlich. 7.1.1797 L.<sup>95</sup>

Und angesichts einer Kopie desselben Bildes:

Hat diess Aug nicht Genie, nicht die Augenbraun, hat es die Stirn nicht, O so hat kein Aug', hat keine Stirne Genie ... so schau'n nur Männer, so verachten nur schaffende Geister, Welche die Liebe trieb zur Weisheit, diese zur Kraft trieb. 27. XI. 1787<sup>96</sup>

Dieses neue Porträt befriedigte Lavaters Bedürfnisse offenbar weit mehr als alle früheren Versuche. Lips hatte, ganz im Sinne seiner Ausbildung, Augen, Nase, Mund und Ohr (die vier entscheidenden physiognomischen Merkmale) in detaillierten Einzelstudien erarbeitet und dann in die Gesichtsform eingepasst. Der für die Physiognomik uninteressante Bereich der Brust erfährt dagegen keine individuelle Gestaltung.

Nach dieser Vorarbeit konnte Lips dann zu der für Lavaters Interpretation entscheidenden Silhouette schreiten, die wohl für die Veröffentlichung in den *Physiognomischen Fragmenten* vorgesehen war.<sup>97</sup> Die Profillinie wird mit einer durchgezogenen dunklen Umrisslinie zusätzlich betont, während Schattierungen, die Weichheit und Plastizität vermitteln würden, sehr reduziert bleiben. Wo es physiognomisch wichtig wird, werden Schatten durch Striche betont: an Nasenflügel, Auge und Braue, an Lippen und Ohr. Die Kleidung ist der sozialen Stellung Goethes angemessen, aber standardisiert wiedergegeben, die gepuderte Frisur verbirgt die Haarfarbe.

Die Ikonographie des Goethesichts ist damit gesetzt. Lips' Porträts waren durch die *Physiognomischen Fragmente* und vielfache Einzelblatt-Nachstiche einem großen Publikum zugänglich. Nicht nur die Leser wurden so in ihren Erwartungen an ein Goethe-Porträt

---

<sup>94</sup> Johann Heinrich Lips – *Goethe* (Dreiviertel-Profil), 1779, Kat. Nr. G\_Li\_1/Gr, siehe Abbildung S. 32.

<sup>95</sup> FLIEDL 1994, S. 208, dort Kat. Nr. 144.

<sup>96</sup> Es handelt sich um eine verkleinerte Kopie von der Hand Schmolls (nach Lips) um 1779, Kat. Nr. G\_Li\_1/K. Lavater schrieb diesen Text am 27. Nov. 1787 in den Passepartout-Mappendeckel. Siehe FLIEDL 1994, S. 209, Kat.-Nr. 145.

<sup>97</sup> Siehe Kat. Nr. G\_Li\_2/Gr.

vorgeprägt, auch die späteren Porträtisten konnten die Vorlagen Schmolls und Lips' nicht mehr ignorieren.<sup>98</sup>

Die ehemals freundschaftliche Beziehung zwischen Goethe und Lavater war 1779, als Lips' Porträt entstand, bereits merklich abgekühlt. Von Anfang an hatte die unterschiedliche Einschätzung der Möglichkeiten und Beschränkungen der Physiognomik als Wissenschaft für Missverständnisse gesorgt. Auch über die Stilhöhe wissenschaftlicher Argumentation war man sich uneins.<sup>99</sup> Goethe trug über einige Jahre zu den *Physiognomischen Fragmenten* bei, entzog sich aber spätestens ab 1777 enttäuscht dem Projekt:<sup>100</sup>

Wenn mir nur nicht der Lavaterianismus: das Hezzen, Trümfe drauf sezzten, Schimpfen, Ängstlichkeit, mit Wolcken fechten, mir gleich wieder den guten Eindruck verschunden hätten. Ausgestrichen hab ich die Anzeige was von mir sey, ich weis gar nicht was es bedeuten soll.<sup>101</sup>

Besonders der letzte Satz gibt Anlass zu der Vermutung, dass sich die ehemals aus gegenseitigem Interesse gespeiste Beziehung in ein Nutznießer-Verhältnis zu Lavaters Gunsten verwandelt hatte. Goethe war inzwischen in einer Position, in der seine Beiträge jede Publikation aufwerteten und der Abdruck seines Porträts das Interesse breiter Leserschichten weckte. Lips' Porträts sind die letzten direkt für Lavater gefertigten Goethe-Porträts – doch Lavater hatte noch andere Möglichkeiten, an Porträts zu gelangen.

Vor seiner Ankunft in Zürich, während der angesprochenen Reise durch die Schweiz, war Goethe in Genf von dem dänischen Maler Jens Juel (1745–1802) porträtiert worden.<sup>102</sup> Das Bild zeigt die typische Goethe-Physiognomie; Juel wählte aber eine Komposition, die mehr auf Ausdruck als auf nüchterne Wiedergabe der faktischen Gegebenheiten setzt. Die virtuose Schraffur offenbart den Künstler, der sein Handwerk nach anderen Kriterien gelernt hat als Lavater-Eleven wie Lips oder auch Schmoll. Das Porträt wirkt plastisch und Goethes schwärmerischer Blick zum Licht hin kriert eine stimmungsvolle Atmosphäre: Die Augen reflektieren das Licht, die dunklen Wimpern öffnen den inspirierten Blick. Juel will den Dichter einfangen, sich aber künstlerisch nicht auf die Krümmung der Nase oder die Höhe der Stirn beschränken. Als der Künstler auf der Weiterreise Lavater in Zürich besuchte, bemächtigte sich dieser trotzdem sofort des gelungenen Porträts, um es für seine Sammlung stechen zu lassen. Dieser Vorgang nahm so viel Zeit in

---

<sup>98</sup> Zur Verbreitung der Lips-Porträts siehe auch KRUSE UND LIPS 1989, S. 322f.

<sup>99</sup> FLIEDL 1994, S. 194f.

<sup>100</sup> SALTZWEDEL 1993, S. 215.

<sup>101</sup> Goethe an Lavater, 8. Jan. 1777. WA IV. 3, S. 130f.

<sup>102</sup> ZARNCKE 1897, S. 94–97. Juel fertigte zuerst, am 1. Nov. 1779, das Porträt von Herzog Carl August an, am Abend und Morgen des nächsten Tages zeichnete er dann auch noch Goethe, siehe hierzu ZARNCKE 1888, S. 18f und PAYER-THURN UND CASTLE 1924, S. 7. Das Original ist nicht erhalten (siehe dazu unten), eine Kopie, vermutlich von Georg Friedrich Schmoll, entstand um 1791. Kat. Nr. G\_Ju\_1/K. Lavater kommentierte: „Kraft der Stirne fehlt und Harmonie von dem ganzen – Dennoch, wer kann das Genie im gefehlten Bilde verkennen? L.“ FLIEDL 1994, S. 207, Kat.-Nr. 143. Zu Jens Juel siehe ThB 19, S. 292ff.

Anspruch, dass Juel abreisen musste, ohne sein Werk zurückzuerhalten. Goethe forderte das Porträt Ende des Jahres brieflich zurück, nur Lavaters Antwort ist erhalten. Das Bild sei leider „momentan verschwunden“ ließ er Goethe wissen, und obendrein von geringem Wert:

[Es] ist im Grunde Elend, ohne deine Seele, hasenfüssisch gezeichnet, der hat weder den Herzog, noch dich gesehen' – ist mein Urteil.<sup>103</sup>

Das Bild blieb verschwunden, doch Lavater hat es nachstechen lassen, obwohl er es „hasenfüssisch“ fand. Goethe wiederum war von dieser Version Lavaters entsetzt:

Das Kupfer nach Juels Bild ist sehr fatal. Nicht eben an der Physiognomie, aber mir kommts vor, als wenn ein Geist hätte wollen eines guten Freundes Gestalt anziehen, und hätte damit nicht können zurecht kommen, und gukte einen aus bekannten Augen mit einem fremden Blick an, so dass man zwischen Bekanntschaft und Fremdheit in einer unangenehmen Bewegung hin und wieder gezogen wird.<sup>104</sup>

Goethe erkannte, dass Lavater Juels ursprüngliches Bild für Zwecke missbrauchte, die er nicht unterstützte. Tatsächlich hat Lavater Goethes Prominenz und Bedeutung bewusst für seine Zwecke eingesetzt. Wie Fliedl festgestellt hat, ist Goethe der „am häufigsten abgebildete und interpretierte Mensch in den [*Physiognomischen*] *Fragmenten*“.<sup>105</sup> Angesichts der steigenden Prominenz des inzwischen in Weimar wirkenden Dichters wurden sein Porträt und damit seine Autorität zu einem Argument für die physiognomische Methode. Dass Lavater sein Gesicht zum Beweis einer Theorie anführte, von der er nichts hielt, konnte Goethe nicht gefallen. Die Beziehung zu Lavater war für ihn beendet. Als Lavater 1793 nach Weimar kam, war Goethe für einige Tage nicht in der Stadt.<sup>106</sup>

Goethe hatte zum ersten Mal die Verfügungsgewalt über sein Porträt verloren. Lavater nahm als Physiognom und Publizist für sich in Anspruch, Goethes Bild nach seinem Gutdünken abändern und bewerten zu dürfen. Lavater maßte sich mittels seiner Physiognomik nicht nur die ästhetische, sondern auch die ethische Deutungshoheit über Goethe an. Für Lavater ergab sich daraus eine Vertiefung der Beziehung, während Goethe zunehmend mit dem „Lavaterismus“ fremdelte.<sup>107</sup> Die Beziehung Lavaters und Goethes war von ihrem Beginn an von der Erstellung von Porträts geprägt und ein Großteil ihrer Korrespondenz drehte sich um diese. Und genau daran scheiterte letztendlich die Freundschaft, weil beide uneinig darüber waren, was Porträts in der Physiognomik leisten können und leisten sollen.

---

<sup>103</sup> Lavater an Goethe, 12. Jan. 1780. LAVATER UND GOETHE 1901, S. 95.

<sup>104</sup> Goethe an Lavater, 5. Juni 1780. WA IV. 4, S. 229.

<sup>105</sup> FLIEDL 1994, S. 201.

<sup>106</sup> OHAGE 1999, S. 128.

<sup>107</sup> Goethe an Lavater, 8. Jan. 1777. WA IV. 3, S. 130f.

Lavaters Theorie wurde zunehmend kritisch gesehen. Gelehrte, die Lavater besuchten, beschrieben eine einnehmende und überzeugende Persönlichkeit, der aber letztendlich doch eher persönliche Zuneigung als blinde Anhängerschaft entgegengebracht wurde. Auch Wilhelm von Humboldt war 1789 in Zürich bei Lavater zu Besuch. Trotz einer angeregten Diskussion zwischen dem großen Physiognomen und dem jungen Gelehrten entstand aus dieser Zusammenkunft kein Porträt, was angesichts der europaweiten Forderung Lavaters nach guten Porträtstichen und Silhouetten interessanter Zeitgenossen, die zu einer Sammlung von etwa 22.000 Blättern führte, erstaunlich ist.<sup>108</sup> Wilhelm von Humboldts Tagebuchaufzeichnungen sind aufschlussreich:

Lavaters erklärungen meines gesichts, oder vielmehr der gesichter wie das meinige [...] „Solche physiognomien“, sagte er, „verrathen eine sehr grosse gabe zu fassen, und zu sehn, unmittelbar zu sehn und zu beobachten; ich nenne dergleichen leute meine mikroskope; aber weil sie iede sache in einem so klaren hellen lichte und so ganz sehen, so ist ihr charakter veränderlichkeit, mit der sich auf eine doch zu erklärende art sehr viel eigensinn (den lasen schon andere in meiner knöchernen stirn) verbindet. Mit der leichtigkeit zu fassen vereinen sie eine eben so grosse sich auf die mannigfaltigste, nüancirteste, feinste art auszudrukken, obgleich stärke und energie ihrem ausdruck mangeln mag. Ueberhaupt haben sie eine sehr grosse empfindlichkeit für alles feine und delikate, und folglich sehr viel schönheits-sinn, wodurch auch ihr charakter edel, nicht bloss gut, wird. Nur müssten sie immer einen kälteren menschen zur seite haben, der jedoch nicht zu weit von ihrer vorstellungsart abginge. Sonst würden sie sich an ihm reiben, und folgen thun sie nicht.“ Wie nun die Wahrheit der physiognomik bei meinem durchaus für phlegmatisch und kalt gehaltenen charakter, bei der Langsamkeit und Ungewandtheit meines kopfs, den schwerfälligen wendungen und der ungelenkigkeit meines ausdrucks, endlich der entsezlichen schwäche, mit der ich oft die absurdesten meinungen, bloss weil es meinungen andrer sind, für besser und richtiger halte als meine eigenen – wie diese bei dem allen zu retten sei, mögen andre entscheiden.<sup>109</sup>

Wilhelm von Humboldt bezweifelt Lavaters Analyse, reagiert aber trotzdem mit einer höchst kritischen Selbstbetrachtung, die sich, besonders was sein Äußeres angeht, nie grundlegend geändert hat, wie sich im Zuge der Untersuchung herausstellen wird. Tatsächlich war er alles andere als überzeugt von der physiognomischen Theorie Lavaters, der es seiner Meinung nach an philosophischem Tiefgang und wissenschaftlicher Methode mangelte. Daran, dass man von äußerlichen Eigenschaften auf Charakter und Intelligenz schließen könnte, hat er nie wirklich geglaubt.<sup>110</sup> Allerdings hat ihn physiognomisches „Wissen“ im Hinblick auf die Verwendbarkeit

---

<sup>108</sup> BOHDE 2011, S. 93; REINDL 2001, S. 100, dort Anm. 6.

<sup>109</sup> HUMBOLDT 1903–1936a, S. 158. In einem Brief an Henriette Herz berichtet Humboldt wenige Tage später von der Begebenheit. Er hat sich zu diesem Zeitpunkt schon wieder etwas gefangen und weist sowohl den „Eigensinn“ als auch die „Veränderlichkeit“ als bestimmende Charaktereigenschaften zurück. Wilhelm von Humboldt an Henriette Herz, Gutannen im Haßlithal, den 24. Okt. 1789. VARNHAGEN VON ENSE ET AL. 1867, S. 125, 128.

<sup>110</sup> Humboldt fiel bei eigenen Studien auf, dass „wenn man nicht sehr genau auf sich Acht gibt, etwas Grillenhaftes einmischen kann“ sobald man Physiognomik betreibt. Seinen diesbezüglichen Aufsatz, den er Goethe in einem Brief vom 18. August 1799 ankündigt, ließ er deshalb auch unveröffentlicht liegen. Da der entsprechende Band der historisch-kritischen Ausgabe von Wilhelm von Humboldts Briefen (HUMBOLDT 2014ff) zum Erscheinungszeitpunkt dieser Studie noch nicht vorliegt, zitiere ich nach HUMBOLDT ET AL. 1876, S. 87.

für die Porträtmalerei interessiert. Und so hat er sich später, während eines Paris-Aufenthalts, gerne selbst damit beschäftigt, die hervorstechenden Merkmale der Gesichter und des Mienenspiels prominenter Zeitgenossen, zum Beispiel Napoléon Bonapartes, physiognomisch zu analysieren und festzuhalten.<sup>111</sup> Hier nutzte er Lavater'sche Schemata, um die „Gesichtsbildungen“, Mimik und Gestik zu erfassen und zu klassifizieren, aus denen dann ein charakteristischer Ausdruck abgeleitet werden konnte, nach dem jeder Porträtmaler in seiner Kunst sucht – Humboldt nennt ihn auch den „habituellen Ausdruck“:

„Der habituelle Gesichtsausdruck kann in keiner Situation angetroffen und in keiner Perspektive wahrgenommen werden; er wird in einer eigentümlichen Art des – produktiven (idealischen) – Sehens, das sich in der Porträtmalerei realisiert, hervorgebracht.“<sup>112</sup>

Offenbar hat es Humboldt nur ein einziges Mal interessiert, ein Bild seines „habituellen Gesichtsausdrucks“ zu besitzen, nämlich als er um die Gunst seiner Frau Caroline von Dacheröden warb. Karl Simon gibt in seinem Aufsatz zu *Wilhelm von Humboldts Verhältnis zur bildenden Kunst* an, der Gelehrte habe ein Miniaturporträt in Auftrag gegeben und an seine Verlobte gesandt.<sup>113</sup> Von diesem Porträt ist jedoch heute nichts mehr bekannt. So ist das einzige Porträt Wilhelm von Humboldts aus den 1790er Jahren ein skulpturales Reliefporträt von der Hand des Weimarer Hofbildhauers Martin Gottlieb Klauer (1742–1801) aus dem Jahr 1796.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Zu Napoléon Bonaparte siehe SCHNEIDER 2014.

<sup>112</sup> HUMBOLDT 1960–1981b, S. 351f, Zitat S. 354.

<sup>113</sup> SIMON 1934, S. 224.

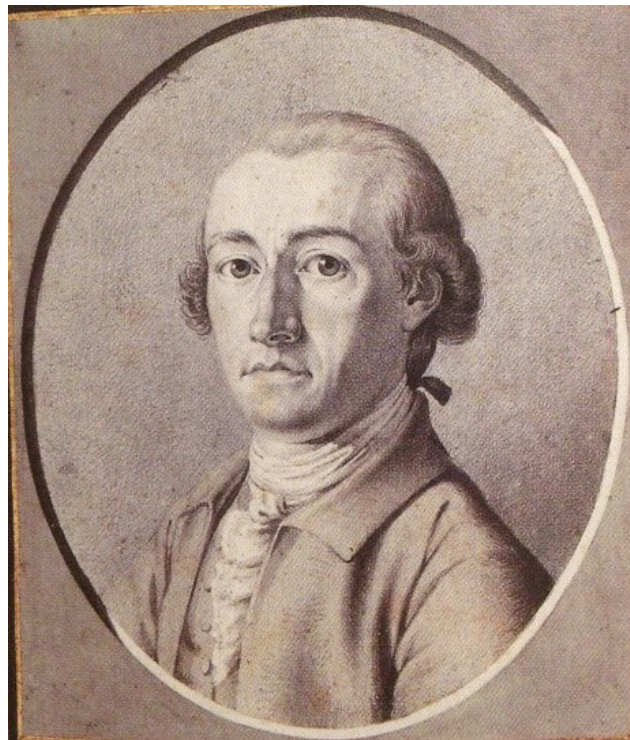
<sup>114</sup> Martin Gottlieb Klauer – *Wilhelm von Humboldt*, 1796, Reliefplastik, Marmor, Staatliche Museen zu Berlin. SIMON 1934, S. 224; Zu Martin Gottlieb Klauer siehe ThB 20, S. 415ff.



Johann Daniel Bager (zugeschr.) –*Goethe*, 1772–1773,  
Kat. Nr. G\_Ba\_1/Ge (FLIEDL 1994, S. 204, Kat.-Nr. 141).



Georg Friedrich Schmoll – *Goethe*, 1774,  
Kat. Nr. G\_Schmo\_1/R.a (LAVATER 1775–1778, S. 224).



Johann Heinrich Lips –*Goethe*, 1779, Kat. Nr. G\_Li\_1/Gr (FLIEDL 1994, S. 208, Kat.-Nr. 144).

## 2.2 DER GELEHRTE BÜRGERSOHN IN WEIMAR. PORTRÄTSTRATEGIEN DER ASSIMILATION

Am 7. November 1775 gelangte Johann Wolfgang Goethe an seinen eigentlichen Schaffensort als Literat und Gelehrter – nach Weimar.<sup>115</sup> Im Nachhinein hat er die Entscheidung für Weimar, die sicher aus vielerlei Gründen gefallen ist, zu einer Flucht aus bürgerlicher Enge in die Arme eines großzügigen, weltoffenen Fürsten stilisiert. Im Zuge der eigenen Legendenbildung, die Goethe mittels seiner Autobiographie und, wie sich zeigen wird, auch mittels strenger Selektion seiner Porträtisten betrieb, schrieb er in einem Brief an die Mutter Katharina Elisabeth Goethe (1731–1808) von 1781:

Wie viel glücklicher war es, mich in ein Verhältniß gesetzt zu sehen, dem ich von keiner Seite gewachsen war, wo ich durch manche Fehler des Unbegriffs und der Übereilung mich und andere kennen zu lernen, Gelegenheit genug hatte, wo ich, mir selbst und dem Schicksaal überlassen, durch so viele Prüfungen ging die vielen hundert Menschen nicht nöthig seyn mögen, deren ich aber zu meiner Ausbildung äußerst bedürftig war. Und noch ietzt, wie könnte ich mir, nach meiner Art zu seyn, einen glücklichern Zustand wünschen, als einen der für mich etwas unendliches hat. Denn wenn sich auch in mir täglich neue Fähigkeiten entwickelten, meine Begriffe sich immer aufhellten, meine Kraft sich vermehrte, meine Kenntniße sich erweiterten, meine Unterscheidung sich berichtigte und mein Muth lebhafter würde, so fände ich doch täglich Gelegenheit, alle diese Eigenschaften, bald im großen, bald im kleinen, anzuwenden.<sup>116</sup>

Mit diesem kurzen Text erscheint Goethe der Nachwelt als zur Erkenntnis drängendes, nach Selbstverwirklichung suchendes Genie. Und tatsächlich erhielt Goethe am Weimarer Hof eine Wirkungsstätte, wie er sie wohl nicht besser hätte finden können. Herzoginwitwe Anna Amalia (1739–1807) und später ihr Sohn Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach boten an ihrem Hof mehr als nur eine gesicherte finanzielle Versorgung,<sup>117</sup> indem sie einflussreiche Ämter mit gelehrten Persönlichkeiten besetzten, die sich so nicht nur als Höflinge, sondern als konkrete Gestalter auf politischem und kulturellen Gebiet einbringen konnten.<sup>118</sup> Christoph Martin Wieland, den Anna Amalia 1772 als Erzieher ihrer Söhne verpflichtete, konnte dort seine Gedanken über die ideale Erziehung eines Fürsten konkret umsetzen:

---

<sup>115</sup> Vergleiche HAHN 1976.

<sup>116</sup> Goethe an seine Mutter Katharina Elisabeth Goethe, 11. Aug. 1781. WA IV. 5, S. 179ff. Zu Katharina Elisabeth Goethe siehe NDB 6, S. 545f.

<sup>117</sup> Zu Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenachs siehe BERGER 2001; BORNHACK 1892. Zu Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenachs biografischen Daten, seiner Regierung und Weiterem vergleiche SEEMANN 2007 (darin insbesondere MILDENBERGER 2007 und MÜLLER 2007), VENTZKE 2004, BERGER 2001 (darin vor allem VENTZKE 2001) und SENGLE 1993.

<sup>118</sup> KNOCHE 1999, S. 39.

Als mir von der Herzogin Regentin die Anträge geschahn, den Erbprinzen hier zu erziehn, lockte mich wieder der Gedanke: einen Prinzen für künftiges Völkerglück zu erziehn, mit unwiderstehlichem Reiz.<sup>119</sup>

Carl August wurde mit Lehren zu fürstlicher Moral und verantwortungsvollem Handeln aus der Hand eines Gelehrten und Literaten erster Güte konfrontiert – Wieland war gleichsam sein lebender Fürstenspiegel. Goethes Rolle war allerdings eine andere. Allein dadurch, dass der junge, bereits berühmte Dichter sich auch in Weimar entsprechend seiner bisherigen herausgehobenen Stellung im reichsstädtischen Frankfurt benahm und sich nicht ohne Weiteres in das strenge feudale Reglement einfügte, erreichte er schnell eine einflussreiche Position. Indem er sich unkonventionell als Genie im Sinne des Sturm und Drang gab, und auch den Fürsten wie einen Freund zur Jagd und zum Tanz begleitete, gelang es ihm schnell, sich mehr die Rolle eines freundschaftlichen Beraters als eines untergebenen Beamten zu sichern.<sup>120</sup> Dies sollte in den folgenden Jahren dazu führen, dass Goethe in Weimar in jedes politische Amt hinein wirken konnte, das ihn nur irgendwie interessierte. Diese Entwicklung materialisiert sich in den Porträts zwischen 1775 und 1800, die Goethe gerade nicht mit den Mitteln des klassischen Gelehrten- und Literatenporträts als Eremiten in der Studierstube darstellen,<sup>121</sup> sondern als facettenreiche Persönlichkeit des Hoflebens, die sich zwanglos und in persönlicher Nähe zur adeligen Hofgesellschaft bewegt, sei es als Theaterschauspieler, Salonlöwe oder Politiker.

### 2.2.1 ROLLEN UND SPIELE BEI HOFE

In Goethes erster Zeit am Weimarer Hof entstanden Porträts von Georg Melchior Kraus (1737–1806), Oswald May (1738–1816) und Joseph Friedrich Darbes (1747–1810).<sup>122</sup> Sie zeigen einen jungen Goethe, der sich seiner Berühmtheit bewusst ist. Gleichwohl zeigt sich in diesen Bildern noch nicht der unberührbare Dichturfürst späterer Jahre.

---

<sup>119</sup> So die rückblickend sicherlich glorifizierende Äußerung. GERLACH UND BÖTTIGER 1998, S. 246. Zu Christoph Martin Wielands (1733–1813) Position in Weimar siehe UNGERN-STERNBERG 1999 und GERLACH UND BÖTTIGER 1998, insbesondere zu Wielands Prinzenenerziehungs-Konzept auch HEINZ 2002.

<sup>120</sup> Siehe dazu GRIMM 2012, S. 3 und 6f. Dennoch musste Goethe als Bürgerlicher Beschränkungen in Kauf nehmen. Einladungen zu offiziellen Anlässen etwa im herzoglichen Schloss waren erst möglich, nachdem er zum Legationsrat ernannt worden war. Dies geschah allerdings bereits wenige Monate nach seinem Eintreffen, am 6. Juni 1776.

<sup>121</sup> Siehe dazu oben, Kapitel 1.2.

<sup>122</sup> Zu Georg Melchior Kraus siehe KNORR 2003; Oswald May siehe FABER DU FAUR 1956, S. 29; Joseph Friedrich August Darbes siehe WILPERT 1998, S. 204 und ThB 8, S. 391f.



## Gesellschaftsspiele

Georg Melchior Kraus' Bekanntschaft mit Goethe hatte in Frankfurt ihren Anfang genommen, beide siedelten im selben Jahr 1775 nach Weimar über. Kraus kam wahrscheinlich auf Empfehlung Friedrich Justin Bertuchs (1747–1822) und Christoph Martin Wielands, die als Verleger interessiert waren, fähige Kupferstecher nach Weimar zu holen.<sup>123</sup> Nach seiner Ausbildung bei Johann Heinrich Tischbein dem Älteren in Kassel und dann in Paris im Atelier von Johann Georg Wille war Kraus 1766 zunächst nach Frankfurt zurückgekehrt. Da er in dieser Stadt als privater Zeichenlehrer und Genremaler jedoch kaum seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte, unternahm er immer wieder Reisen, die ihn an größere und kleinere Fürstenhöfe führten.<sup>124</sup> Nachdem er in Weimar Geschäftskontakte zu Bertuch geknüpft hatte, zog Kraus 1775 in die kleine mitteldeutsche Residenz, die sein künftiger Arbeits- und Lebensmittelpunkt wurde. Mit Bertuch arbeitete Kraus an der Herausgabe des *Journals des Luxus und der Moden*.<sup>125</sup> Zwischen 1776 und 1806 leitete er zudem die Zeichenakademie des Herzogtums und war als Kulissenmaler am Weimarer Hoftheater tätig.<sup>126</sup>

Noch zu Beginn von Goethes Karriere fertigte Kraus das Porträt-Gemälde des sitzenden Goethe, auf dem dieser eine Silhouette in der Hand hält.<sup>127</sup> Zum Porträt haben sich insgesamt zwei Vorarbeiten erhalten, eine Ölstudie von 1774 und eine Vorzeichnung.<sup>128</sup> Die Darstellung galt allgemein als so treffend, dass Anna Amalia das Bild kopieren ließ und an Goethes Mutter sandte.<sup>129</sup>

Das Kniestück zeigt Goethe, wie er der galanten Abendunterhaltung frönt. Mit erhobener rechter Hand hält er eine Silhouette vor sich und betrachtet sie eingehend. So erkennt der Betrachter auch Goethes Profil. Das Porträt bezieht sich eindeutig auf die Physiognomik Lavaters: Am Weimarer Hof wurde „gelavaterter“, das heißt man debattierte über teilweise auch selbst geschnittene oder gezeichnete Silhouetten.<sup>130</sup> Auch befanden sich die *Physiognomischen*

---

<sup>123</sup> KNORR 2003, S. 7. Zu Bertuchs Unternehmungen siehe KLAUß 1999, S. 259.

<sup>124</sup> Laut Knorr vermutlich in den frühen 1770er Jahren, siehe KNORR 2003, S. 7.

<sup>125</sup> Das *Journal des Luxus und der Moden* erschien 1787–1812 in Weimar.

<sup>126</sup> KNORR 2003, S. 70, 114, 122.

<sup>127</sup> Georg Melchior Kraus – *Goethe mit einer Silhouette*, 1775–1776, Kat. Nr. G\_Kr\_1/Ge, Abbildung S. 42.

<sup>128</sup> Die Ölstudie ist laut KNORR 2003, S. 90 die einzige von Kraus erhaltene Studie zum Porträt, Kat. Nr. G\_Kr\_1/St. Zur Vorzeichnung Kat. Nr. G\_Kr\_1/Vz.

<sup>129</sup> Johann Ehrenfried Schumann – *Goethe mit einer Silhouette*, 1778, Kat. Nr. G\_Kr\_1/K. SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 18 zitiert die Rechnung des Kopisten Johann Ehrenfried Schumann vom 2. Jan. 1779 an Anna Amalia: „Dasz Pordre von dem herrn geheimthe Legacions-Rath Göthen copirt. 4 Rt“. Zu Schumann siehe ThB 30, S. 341.

<sup>130</sup> Vergleiche SCHUSTER ET AL. 1999, S. 145.

*Fragmente* in der Hofbibliothek.<sup>131</sup> Für die Darstellung bediente sich Kraus einer besonders bewegten Pose: Goethe lehnt sich zurück, um die Silhouette zu betrachten, den linken Arm lässt er lässig auf einem Tisch im Vordergrund ruhen, die Beine hat er ausgreifend übereinandergeschlagen. Ein tiefgrüner Vorhang im sonst diffus dunklen Hintergrund hinterfängt die Gestalt. Solche dynamischen Körperbewegungen finden sich bereits in Kraus' frühen zeichnerischen Arbeiten. In der Schule Tischbeins und Willes hatte Kraus diesen dem Rokoko verpflichteten Stil ausgebildet. Er wird hier aber auch bewusst eingesetzt, um die Ungezwungenheit zu betonen, mit der sich Goethe in eleganter Gesellschaft bewegt, auch was seine Kleidung angeht. Kraus selbst berichtet von Goethes Auftreten:

Goethe ist jetzt lustig und munter in Gesellschaften, geht auf Bälle und tanzt wie rasend; macht den Galanten beim schönen Geschlecht. Das war er sonsten nicht. Doch hat er noch immer seine alte Laune. Im eifrigsten Gespräch kann ihm einfallen aufzustehen, fortzulaufen und nicht wieder zu erscheinen. Er ist ganz sein, richtet sich nach keiner Menschen Gebräuche; wenn und wo alle Menschen in feierlichsten Kleidungen sich sehen lassen, sieht man ihn im größten *Négligé* und ebenso im Gegenteil.<sup>132</sup>

Das Porträt zeigt Goethe hart an der Grenze zu jenem „*Négligé*“;<sup>133</sup> zwar entsprechen die schwarze Kniehose und die doppelreihig geknöpfte Jacke der Konvention, doch sie liegen in unordentlichen Falten, dazu betont das locker drapierte, dekolletierte Hemd ohne Halsbinde eine bewusste Verweigerung der strengen Etikette und steht für Unabhängigkeit.<sup>134</sup>

Kraus fertigte nicht nur ein Goethe-Porträt, er lieferte eine Art Konversationsstück im doppelten Sinne: Das Bild zeigt nicht nur Goethes soziale Stellung, sondern verweist auch indirekt auf geselliges Beisammensein und hat die Funktion, eine Gesellschaft von kultivierten Personen und Gelehrten am Hof der Herzoginwitwe zur Konversation anzuregen.<sup>135</sup> Kraus bietet nicht nur die Physiognomie Goethes zum Studium dar, er erzählt die Situation des spielerischen „Lavaterns“ und ermöglicht es dem Betrachter so, unmittelbar und aktiv einzusteigen. Goethes Silhouette

---

<sup>131</sup> Die Herzogliche Bibliothek besaß die 90 Rtl. und 16 Groschen teure Luxusversion aus dem Verlagshaus Weidmanns Erben und Reich, erschienen 1775–1778 in 4 Bänden. Ganzlederband groß (4°) mit goldener Rückenprägung und goldgeprägten Supralibros „AA“, was die Bände als Besitz Anna Amalias ausweist. Noch heute sind sie Teil der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Standort-Nr. Bb2:111.1-4. Vergleiche OHAGE 1999, S. 137.

<sup>132</sup> Goethe Gespräche I, S. 33f.

<sup>133</sup> Mit *Négligé* ist eine dem Anlass unangemessene, weil zu leger oder nachlässig geordnete Kleidung gemeint.

<sup>134</sup> Allerdings verfälscht Kraus nicht. Auch wenn Goethe bei offiziellen Anlässen sicherlich formeller gekleidet war, entspricht jener Frack seiner Alltagskleidung. Vergleiche die Korrespondenz zwischen Anna Amalia und Frau Rath Goethe: „da er im Frack gemahlt ist worin ich ihn immer am liebsten so um mich herum hatte, und es auch seine gewöhnliche tracht war.“ Frau Rath Goethe an Anna Amalia, 30. Nov. 1778. GOETHE, E. 1885, S. 14

<sup>135</sup> Ich beziehe mich hierzu auf die bei Mary Vidal (VIDAL 1992, S. 5) aufgearbeitete Terminologie, laut der das *conversation piece*, in deutscher Übersetzung das Konversationsstück, ein Porträt ist, das das dargestellte Individuum oder die dargestellte Gruppe bildlich in einen Kontext einbettet, der die soziale Funktion und Milieuzugehörigkeit identifiziert. Von Desmond Shawe-Taylor ist der Begriff *conversation piece* zuletzt für die englische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts fruchtbar gemacht worden. SHAWE-TAYLOR 2009.

wird das völlig andere Profil eines kleinen „Köpfchens“<sup>136</sup> gegenübergestellt, was die physiognomische Diskussion herausfordert. Diese wurde dann auch im Gelben Salon der Frau Rath Goethe in Frankfurt, wo die Kopie aufgehängt wurde, entfacht – wie ihr Bericht von den Frankfurter Abendgesellschaften an die Herzoginwitwe von 1779 belegt:

Wann Ihre Durchlaucht jetzt meine Weimarer Stube sehen sollten! Da parodirt das Döckerger als Herr geheimtdter Legations Rath mit einem Schattenriß in der Hand als Anderson, Hamann, Mardochai – Herr Krauß hätte uns gewiß keine größere Freude machen können.<sup>137</sup>

Zum „Lavatern“ gehörten auch künstlerische Fertigkeiten. Wer aus Anna Amalias Kreis zeichnen lernen wollte, konnte dies als Privatschüler bei Kraus tun (wie die Herzoginwitwe selbst)<sup>138</sup> oder in der seit 1776 bestehenden Weimarer Zeichenschule, deren Leitung Kraus innehatte. Goethe übernahm 1775, gemeinsam mit Christian Friedrich Schnauß (1722–1797), die Geschäftsführung der Schule,<sup>139</sup> wobei beide nicht nur Direktoren, sondern auch Schüler dieses Instituts waren.<sup>140</sup> Goethes Zeichnungen liegen bereits seit 1967 vollständig ediert vor, sie enthalten insgesamt vier als Selbstporträts bezeichnete Werke. Weil die Forschung allerdings

---

<sup>136</sup> „Auf dem einzelnen Blatt, das Goethe vor sich hält und aufmerksam betrachtet, ist der seitenverkehrte Schattenriß eines Kopfes zu erkennen, der in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–78) als Beispiel für ein ‚edles, verständiges, feinführendes Köpfchen‘ erschien.“ KNORR 2003, S. 89. Laëtitia Pierre (PIERRE 2009, S. 291f), die in diesem Köpfchen Charlotte Buffs Silhouette erkennt und das Porträt damit zu einem Goethe-als-Werther-Porträt umwidmet, kann ich nicht folgen. Die Silhouette in Goethes Hand zeigt einen männlichen Kopf mit kurzem Haar. Außerdem zeigt der genaue Abgleich mit Charlotte Buffs im Düsseldorfer Goethe-Museum aufbewahrter Silhouette, dass die junge Frau einen ausgeprägten Brauenbogen aufwies anders als die vollkommen glatte und gerade Stirn des Köpfchens im Kraus Porträt: Zeitgenössischer Nachschnitt der Silhouette Charlotte Buffs, 9,8 cm, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, dort Kat. Nr. II.18. Abb. in HANSEN 1993, S. 54.

<sup>137</sup> Frau Rath Goethe an Anna Amalia, 4. Jan. 1779. GOETHE, E. 1885, S. 18. Tatsächlich erfüllte dieses Porträt später für ein noch viel größeres Publikum diesen Zweck. Kraus fertigte ausgehend von diesem Goethe-Bildnis eine Zeichnung in schwarzer Kreide an, die dann von Daniel Chodowiecki im Kupferstich vervielfältigt wurde. (Georg Melchior Kraus – *Goethe, 1776*, schwarze Kreide, Kat. Nr. G\_Kr\_2/Gr und folgende. Das Ergebnis erschien 1776 in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* als Frontispiz. Daniel Chodowiecki – *Goethe, 1776*, Kat. Nr. G\_Kr\_2/R.a. (Abbildung S. 346) Siehe dazu ausführlich Kapitel 5.1 unter der Überschrift *Goethe im Frontispiz der Allgemeinen deutsche Bibliothek*.

<sup>138</sup> Gemeinsame Zeichen- und Leseabende bei der Herzoginwitwe, an denen auch Goethe teilnahm, hat Kraus dargestellt. Sein Aquarell einer *Abendgesellschaft bei Anna Amalia* (Kat. Nr. G\_Kr\_4/Aq und G\_Kr\_4/Wh) zeigt aber wohl eher ein Idealbild der Geselligkeit am „Musenhof“ Anna Amalias, als ein wirkliches Zusammentreffen. Auch für Goethe ist diese Form der Legendenbildung wichtig gewesen, er rekonstruierte die von Kraus dargestellte Szene noch 1821 in einem Brief an Carl Ferdinand Friedrich von Nagler: „Mit einigem Widerstreben lege hier eine kleine eigenhändige Zeichnung bey, [... die] mir selbst deshalb lieb und werth sey, weil sie unter die Blättchen gehört, welche in den Abendunterhaltungen bey Herzogin Amalie entsprangen, woselbst ein höchst gebildeter Kreis sich versammelte und jeder auf seine Weise sich selbst und andere unterhielt. [...] Rath Kraus beobachtete mit mahlerischem Blick unterweilen die Gesellschaft und faßte gelegentlich manch artiges Bild auf, von welchen Darstellungen noch einige übrig geblieben sind.“ WA IV. 34, S. 128f.

<sup>139</sup> Der offizielle Termin für die Gründung fällt jedoch erst ins Jahr 1780. In diesem Jahr wurden Goethe und Schnauß offiziell in den Stand von Geheimen Räten erhoben und Kraus wurde Herzoglicher Rath. Erst durch diese Beförderungen wurde die Gründung möglich, siehe KNORR 2003, S. 127. Zu Christian Friedrich Schnauß, siehe ADB 32, S. 84.

<sup>140</sup> In erster Linie besuchte Goethe den Zeichenunterricht aber nicht aus künstlerischer Ambition. Er wollte zeichnen lernen, um seine naturwissenschaftlichen Forschungen betreiben zu können – Kraus unterstützte Goethe dabei. So sind einige Zeichnungen von Goethe und Kraus (die Autorschaft ist nicht immer klar zu unterscheiden) in der Klassik Stiftung Weimar überliefert, die von gemeinsamen „geognostischen“ Expeditionen zeugen. Siehe KNORR 2003, dort Kat. Nr. Z 322.

kein einziges unstrittig als Selbstporträt anerkennt, verzichte ich hier auf die nähere Untersuchung derselben.<sup>141</sup>

Das Projekt, in Weimar eine Zeichenschule aufzubauen, ging ursprünglich auf Friedrich Justin Bertuch zurück. Unter Herzog Carl August wurde dies eines der Projekte, die Weimar zu größerer kultureller Bedeutung verhelfen sollten. Ein anderes Projekt war die Neugründung eines Schauspielhauses, und auch in diesem Rahmen ergaben sich viele Kontakte zwischen Goethe und Kraus. Der enge Kontakt erklärt auch, warum wenig schriftliche Korrespondenz erhalten ist – man sah sich im Zuge der vielen gemeinsamen Tätigkeiten oft bei der Herzoginwitwe, in der Zeichenschule oder am Theater.

### Goethes Rollenporträts

Wenn das Weimarer Theater bis in die 1770er auch nicht zu den großen Bühnen der deutschsprachigen Länder gehörte, so gab es dort doch bereits eine lange Schauspieltradition: Der Theatersaal der Wilhelmsburg wurde seit 1696 genutzt.<sup>142</sup> Durch die prominenten Mitwirkenden, vor allem auf Seiten der Autoren, wurde das kleine Theater aber bald zu *dem* literarisch-kulturellen Ereignis auf deutschsprachigem Boden. Die Autoren sorgten nicht nur für einen Nachschub an Theaterstücken, sondern auch für das entsprechende Presseecho.<sup>143</sup> Dies wirkte natürlich auf das Selbstbewusstsein der Weimarer Theaterszene zurück. Wenn Georg Melchior Kraus dort also regelmäßig als Kulissenmaler tätig war, war dies nicht unbedingt eine Herabwürdigung seiner künstlerischen Fähigkeiten zu bloßem Handwerk. Vielmehr gestaltete er die Kulissen einer der renommiertesten und fortschrittlichsten Bühnen des deutschsprachigen Raumes. Doch Kraus war im Rahmen seiner Beschäftigung am Theater nicht nur mit der Kulisse betraut, hin und wieder stellte er auch das eigentliche Bühnengeschehen im Gemälde dar – so entstanden in den Jahren von 1780 bis 1790 drei Porträts des

---

<sup>141</sup> Siehe FEMMEL 1958–1979b, 44, 52, 101 und FEMMEL 1958–1979b, S. 20. Bei den angeblichen Selbstbildnissen handelt es sich um: Goethe – *Goethe in seinem Frankfurter Arbeitszimmer*, 1773–75, Bleistiftzeichnung, Tusche, Aquarellfarben, 17 x 11,4 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. GGz/0006. Hier ist sowohl die Identität des Dargestellten, wie auch des dargestellten Ortes zweifelhaft.

Goethe – *Scheideblick nach Italien*, 1775, Bleistift, Tusche auf Papier, 34,3 x 43,2 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. GGz/0094. Aus meiner Sicht rein spekulativ ist die Erwägung, ob es sich bei der etwa 2 cm großen, bloß skizzenhaft angedeuteten sitzenden Rückenfigur um Goethe handeln kann.

Goethe – *Selbstbildnis*, 1777, Kreide, 32,4 x 23,4 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. GGz/2346. Die Einordnung als Selbstporträt wird bezweifelt.

Goethe – *Kopfstudie, Halbprofil nach links*, 1789, Bezüge zu Goethe-Porträts von Klauer und Trippel, Bleistift Feder auf Papier, 34,4 x 21 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. GGz/0795. Die Zeichnung weist allenfalls eine sehr entfernte Ähnlichkeit mit anderen Goethe-Porträts auf.

<sup>142</sup> KNOCHE 1999, S. 39.

<sup>143</sup> HEINZ 2002, S. 89. Keine andere deutsche Bühne verfügte über die Unterstützung durch ein Publikationsorgan mit einer derart großen Leserschaft. Wenn Wieland, der Herausgeber des *Teutschen Merkur*, „in der Rubrik Theatralische Nachrichten die Wirkung der Aufführung in Weimar schilderte, dann klang das so, als ob hier wirklich vom gegenwärtigen deutschen Parnaß berichtet würde“. KNOCHE 1999, S. 41. *Der Teutsche Merkur* erschien 1773–1789 in Weimar.

schauspielernden Goethe.<sup>144</sup> Das gibt Anlass zur Vermutung, dass Kraus Rollenporträts von Goethe schuf.

Das Rollenporträt ist eine Darstellungsform, die das Porträt einer realen Person aufwertet, indem sie diese in der Rolle eines idealen Charakters wiedergibt. Porträtähnlichkeit an Gesicht und Körperform werden kombiniert mit Attributen einer historischen Persönlichkeit, eines antiken Helden oder Gottes. Im 18. Jahrhundert unterschied man zwischen dem *portrait déguisé*, in dem die dargestellte Person in ihrer Individualität unter einer idealen Maske erhalten bleibt; dem *composite portrait*, das die porträtähnliche Person in eine historische oder mythologische Szene mit Nebenfiguren an einen entsprechenden Schauplatz versetzt; und dem *Charakterrollenporträt*, das den porträtähnlich Dargestellten isoliert und nur mit typischen Attributen versehen dem Betrachter präsentiert.<sup>145</sup>

Das Rollenporträt ist keine unproblematische Bildgattung, denn zwischen individueller Physiognomie und persönlichem Lebenswandel einerseits und dem Ideal der Rolle andererseits ergibt sich notwendigerweise eine Spannung. Wo Individuum und Rolle zu stark auseinanderdriften, wirkt das Rollenporträt nur noch als lächerliche Anmaßung; der Grat zwischen Lächerlichkeit und spannender, anspielungsreicher, metaphorischer Überhöhung ist schmal. Das Rollenporträt hat eine lange Tradition, die sich bis in die römische Antike zurückverfolgen lässt: Kaiser Commodus ließ sich schon im 2. Jahrhundert als Herkules darstellen, und nahm so dessen Tugenden und Kräfte für sich in Anspruch. Elizabeth I. von England wurde zur jungfräulichen Göttin Diana, Ludwig XIV. zu Phoebus Apollo. Das Prinzip blieb gleich, stets wurden Tugenden und Charaktereigenschaften dem neuen Träger zugeordnet und dabei durch Attribute exemplifiziert. Die wiederholte symbolische Inszenierung verankerte die gewünschte Assoziation beim Publikum, das idealerweise mit der Verehrung des Dargestellten reagierte.<sup>146</sup> Der aufgeklärte Klassizismus lehnte diese Form des Porträts als irrationale Praxis zwar ab, den Porträtierten zu idealisieren blieb aber nicht nur erlaubt, sondern sogar erwünscht. Joshua Reynolds riet den Künstlern in seinen *Discourses*:

But it happens in a few instances that the lower may be improved by borrowing from the grand. Thus, if a portrait painter is desirous to raise and improve his subject, he has no other means than by approaching it to a general idea. He leaves out all the minute breaks and

---

<sup>144</sup> Zu Kraus' Tätigkeiten siehe KNORR 2003, S. 70, 114, 122. Kraus malte viele Kulissen, ob auch für die *Iphigenie*-Inszenierung, ist nicht bekannt. Vergleiche KNORR 2003, S. 117, dort Anm. 392.

<sup>145</sup> Siehe dazu TASCH 1999, S. 9ff.

<sup>146</sup> Siehe dazu WIND 1937, S. 138f.

peculiarities in the face, and changes the dress from a temporary fashion to one more permanent, which has annexed to it no ideas of meanness from its being familiar to us.<sup>147</sup>

Die so verstandene Idealisierung verwischte die Grenzen zwischen Porträt und Historienbild und wertete die in der akademischen Gattungshierarchie schlechter gestellte Porträtmalerei auf, und folglich mit ihr auch den Porträtmaler.<sup>148</sup> Doch war dies auch der Anlass für Kraus, Goethe in einem Rollenporträt zu inszenieren, und passte diese Inszenierung überhaupt zu Goethes eigener klassizistischer Ästhetik?

Das erste potenzielle Rollenporträt zeigt Goethe als Adolar in Friedrich Hildebrand von Einsiedels Bühnenstück *Die Zigeuner*, das am 1. September 1780 mit dem Liebhabertheater auf einer Naturbühne im sogenannten Klosterholz aufgeführt wurde.<sup>149</sup> Es geht um eine unmögliche Liebe, die sich über die Flucht des Adolar zu den Zigeunern und seine Rückholung durch die Geliebte Hilaria entwickelt. Goethe und die Weimarer Schauspielerin Corona Schröter übernahmen die Hauptrollen.<sup>150</sup> Auf dem Gemälde von Kraus ist der Höhepunkt des Stücks, eine von gut zwanzig Personen bevölkerte Nachtszene im Wald, dargestellt, in der sich Adolar und Hilaria nach ihrer Trennung wiederbegegnen.<sup>151</sup> Hilaria alias Corona Schröter betritt im weißen Kleid mit rotem Schal eine Waldlichtung, auf der etwas abseits ein Mann auf dem Boden lagert, Adolar, gespielt von Goethe. Eine an einen Baumstamm gehängte Laterne dient als Lichtquelle und beleuchtet ihn so, dass seine Figur die hellste im Bild ist. Die Blicke der Liebenden treffen sich, aufgestützt mit einer Hand hebt Goethe als Adolar den linken Arm im überraschten Wiedererkennen seiner Geliebten.

Das Porträt gehört zu einer Reihe von Bildern, die im Rahmen der Aufführungspraxis des Liebhabertheaters entstanden. Für Goethe wird kein konkreter Anlass bestanden haben, sich ausgerechnet in der Rolle des recht banalen Adolar in einem wenig bedeutenden Singspiel seines Kollegen Einsiedel, noch dazu als kaum 25 cm lange Figur am Rande, porträtieren zu lassen. Vermutlich nahm Kraus die spektakuläre Aufführungspraxis unter freiem Himmel bei Fackelschein zum Anlass, eine Szene aus dem Stück darzustellen. Eine besondere persönliche Identifikation Goethes mit der Figur des Adolar ist unwahrscheinlich. Als Leiter des kleinen Ensembles des Liebhabertheaters übernahm er diverse Rollen und spielte häufig an der Seite

---

<sup>147</sup> REYNOLDS 1772, S. 26f.

<sup>148</sup> TASCH 1999, S. 11.

<sup>149</sup> Bis heute wurde das Stück nicht ediert, ein entsprechender Theaterzettel befindet sich im Digitalen Landesarchiv Thüringen (EINSIEDEL UND SECKENDORFF, 1.9.1780 (Digitales Archiv der Thüringischen Staatsarchive)). Es handelt sich um ein Stück der Gattung „Walddrama“ wie es von Goethe 1776 mit seinem Schauspiel *Claudine von Villa Bella* erfunden wurde. Siehe REINHARDT 2008, S. 105.

<sup>150</sup> KNORR 2003, S. 113, 116, 119.

<sup>151</sup> Georg Melchior Kraus – *Die Zigeuner*, nach 1780, Kat. Nr. G\_Kr\_3/Ge. Es existiert eine Vorzeichnung zu Goethe als Adolar in Kreide, Kat. Nr. G\_Kr\_3/Vz.

Corona Schröters.<sup>152</sup> Der Auftrag zu *Adolar und Hilaria* war folglich kein Auftrag zu einem Goethe-Porträt, vielmehr sollte die Weimarer Theaterpraxis festgehalten werden, mit einigen Porträtelementen, die der Darstellung zusätzlichen Reiz verleihen.

Ein weiteres Beispiel dieser Art ist das wahrscheinlich nach 1790 entstandene Gemälde einer Aufführung von Goethes eigenem Stück *Iphigenie auf Tauris*.<sup>153</sup> Wieder hatten Corona Schröter und Goethe die Hauptrollen als Iphigenie und Orest übernommen. Hans Wahl identifiziert die Szene als ersten Auftritt des dritten Aktes: „Es ist jener Dialog, nach dem Orest ‚in Ermattung sinkt‘ und dem der einigende Wahnsinnsmonolog folgt, die Achse des Stücks, wie Goethe die Szene nannte.“<sup>154</sup> Corona Schröter als Iphigenie kehrt dem Betrachter den Rücken zu und wirft sich Goethe als Orest in die Arme. Goethes Haltung ist derjenigen Corona Schröters entgegengesetzt, er steht stabil in einem klassisch ausgewogenen Kontrapost. Sein rechter Arm liegt wie in einer beruhigenden Geste auf der Hand Coronas, der linke Arm ist erhoben in einem Zeigegestus. Im Gegensatz zu ihren verschatteten Zügen ist Goethes Gesicht hell erleuchtet, der Blick ist konzentriert, der Mund geschlossen, aber wie kurz vor einer Äußerung angespannt, was auch die zur Geste erhobene Hand ankündigt. In seiner Haltung ist ein Widerstreit angedeutet zwischen erschrecktem Zurückweichen und souveränem Zugehen auf die Ursache der Bedrohung.

Auch in diesem Porträt wird Goethes Person nicht im herkömmlichen Sinne nobilitiert. Bezogen auf die Rolle des Adolar ist das sofort einzusehen: Die Rolle des Zigeunerhauptmanns bot keinerlei Tugenden oder Charaktereigenschaften, mit denen Goethe wohl gern assoziiert worden wäre. Bei der Darstellung als Orest zeigt Kraus Goethe immerhin als Helden des auf antikes Material zurückgehenden Dramas, doch die Art und Weise der Darstellung ist ebenfalls keineswegs glorifizierend. Die Formate der Bilder sind klein, die Technik der Ausführung wenig brillant. Obendrein entspringen die Szenen nicht Kraus' Erfindung, sie sind Abbildungen von Begebenheiten, die nachweislich stattgefunden haben.<sup>155</sup> Dennoch ist die Darstellung Goethes als Orest wesentlich interessanter, weil er selbst der Autor des aufgeführten Stückes, der *Iphigenie* ist.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Goethe leitete das Liebhabertheater von 1776 bis 1782. Einen knappen Überblick zur Praxis des Liebhabertheaters bietet BIEDRZYNSKI 2010, S. 268–273. Zu Goethes Tätigkeit als Theaterleiter in Weimar insgesamt siehe KRÖLL UND GÖRES 1973 oder auch FISCHER-DIESKAU 2006.

<sup>153</sup> Georg Melchior Kraus – *Iphigenie und Orest*, um 1800, Kat. Nr. G\_Kr\_5/Ge, Abbildung, S. 42.

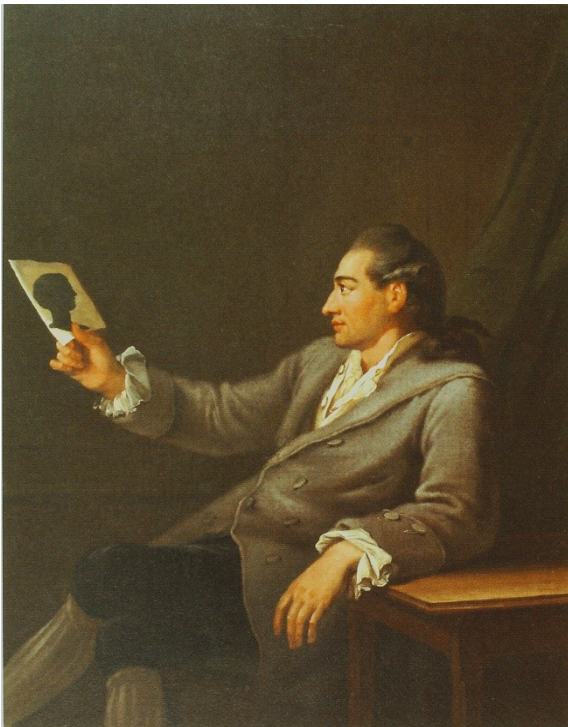
<sup>154</sup> WAHL 1936, S. 60. Knorr vermutet, dass das Bild aus Anlass der Uraufführung des Stückes in poetischer Form entstand, vielleicht als Erinnerungsstück für die ursprünglich an der Aufführung der Prosa-*Iphigenie* Beteiligten. Vergleiche KNORR 2003, S. 117f.

<sup>155</sup> Goethe war als Leiter der Unternehmung Liebhabertheater an diversen Aufführungen beteiligt – nicht nur als Autor und Regisseur, sondern auch als Schauspieler. Siehe BIEDRZYNSKI 2010, S. 268–273.

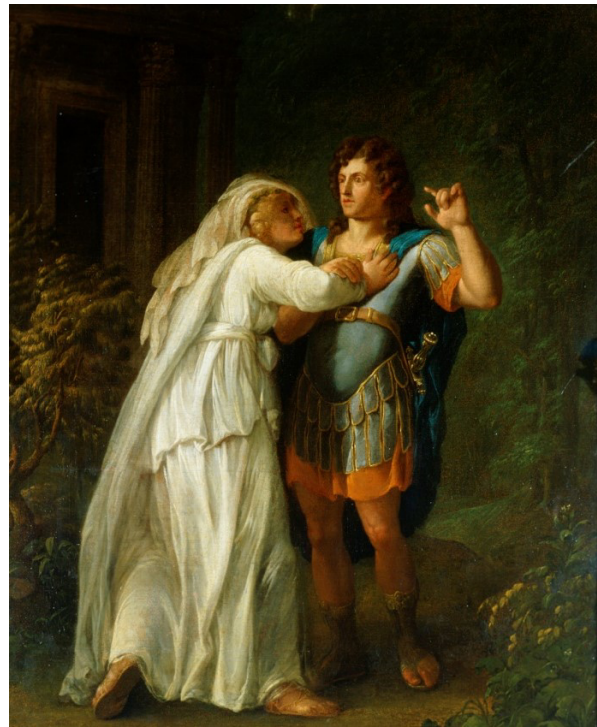
<sup>156</sup> KNORR 2003, S. 117f.

Es handelt sich bei den behandelten Gemälden also nicht um Rollenporträts in der Tradition englischer Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, sondern um Genredarstellungen von außergewöhnlichen Begebenheiten am Weimarer Hof. Dass der berühmte Goethe hier auch seine eigenen Stücke mit einem Ensemble selbst zur Aufführung brachte, hob die Weimarer Bühne von anderen deutschen Häusern ab. Kraus malte die Szenen entsprechend in einem kleinen bis mittleren Format – ob es sich um eine Auftragsarbeit handelte, ist nicht bekannt, möglich wäre jedoch auch, dass er auf einen Ankauf durch das Fürstenhaus spekulierte. *Adolar und Hilaria* befand sich jedenfalls später im persönlichen Besitz der Herzoginwitwe.<sup>157</sup>

Goethe ist in den Kraus'schen Gemälden also vor allem eines: Mitglied des engsten Kreises der Herzoginmutter und des Regenten Carl August, Intendant des Hoftheaters – eine gelehrte, künstlerisch begabte, gesellschaftlich engagierte Persönlichkeit, die ihren Verpflichtungen am Hof nachkommt.



Georg Melchior Kraus – *Goethe mit einer Silhouette*, 1775–1776,  
Kat. Nr. G\_Kr\_1/Ge (SCHUSTER 1999, S. 144).



Georg Melchior Kraus – *Iphigenie und Orest*, um 1800  
Kat. Nr. G\_Kr\_5/Ge (© Klassik Stiftung Weimar).

<sup>157</sup> Bei Knorr ist der Hinweis auf die Aufzeichnungen des Gartentheoretikers Hirschfeld zu finden, der das Bild bei seinem Besuch bei der Herzoginwitwe sah und beschrieb. Das Bild befindet sich heute in der Klassik Stiftung Weimar, siehe KNORR 2003, S. 120, dort Anm. 407.



## 2.2.2 DICTERRUHM

Bereits durch sein Frühwerk war Goethe deutschland-, ja europaweit zu einer Berühmtheit in den gebildeten Kreisen geworden. Ein Beispiel für eine Verehrerin Goethes aus dem Hochadel ist die kunstsinnige Markgräfin Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth, die nach der inoffiziellen Trennung von ihrem Mann in Ansbach und Bayreuth lebte.<sup>158</sup> Als vermögende Fürstin musste sich Elisabeth Friederike Sophie nicht mit einem druckgraphischen Porträt, etwa einem Nachdruck nach Lips' oder Kraus' Goethe-Porträt, bescheiden, sie konnte es sich leisten, ein nach der Natur gemaltes Ölporträt eigens anfertigen zu lassen. Zu diesem Zweck sandte sie Georg Oswald May nach Weimar. Der aus Offenbach stammende Maler hatte zur Ausbildung die Kunstakademien Mannheims und Düsseldorfs besucht und orientierte sich vor allem an der zeitgenössischen Porträtmalerei Frankreichs.<sup>159</sup> Sein Talent verhalf ihm in Weimar zu zusätzlichen Aufträgen für das dortige ernestinische Fürstenhaus: So malte er im Frühling und Sommer 1779 Herzog Carl August und dessen Bruder Prinz Friedrich Ferdinand Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach sowie den Verleger Justin Bertuch.<sup>160</sup> Letztere Porträts blieben in Weimar, während die Porträts Wielands, den die Markgräfin ebenfalls sehr verehrte, und Goethes mit May nach Ansbach beziehungsweise Bayreuth gingen. Die Weimarer Hofdame Louise von Göchhausen berichtete im Mai 1779 an Frau Rath Goethe:

Der Maler May ist jetzt in Weimar und mahlt, und hat eine ganze Menge Angesichter schon dargestellt. Hätschelhanß [= Goethe] hat sich auch mahlen lassen: ich habs noch nicht gesehen; aber man sagt, es sey gut.<sup>161</sup>

Zwei Mal saß Goethe May Modell, Mitte und Ende Juli, woraus ein Öl- und ein Pastellporträt entstanden.<sup>162</sup> Für das Porträt Wielands begnügte sich May mit einer Sitzung.<sup>163</sup> Die Tatsache, dass Leinwandgröße und Profildarstellung übereinstimmen und die Autoren einander anblicken, gibt zu der Vermutung Anlass, dass May die beiden Bilder Goethes und Wielands als Pendants schuf.

---

<sup>158</sup> SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 21 und FABER DU FAUR 1956, S. 29.

<sup>159</sup> Zu Mays Ausbildung und Werdegang vor seiner Weimar-Reise siehe WESTHOFF-KRUMMACHER 1979, S. 40. May hatte bereits 1776 Kontakt zu Goethes Familie gehabt, er malte in Frankfurt ein Porträt von Goethes Mutter. Georg Oswald May – *Catharina Elisabeth Goethe, geborene Textor*, 1776, Pastell, 51 x 42,2 cm, Goethe-Museum Frankfurt, Inv.-Nr. IV-01710. BAMBERG ET AL. 2011, S. 174, Kat.-Nr. 177.

<sup>160</sup> FABER DU FAUR 1956, S. 30.

<sup>161</sup> Louise von Göchhausen an Frau Rath Goethe, 21. Mai 1779 abgedruckt in ZARNCKE 1888, S. 17.

<sup>162</sup> Laut Goethes Tagebucheinträgen fand die erste Sitzungsphase mit May am 18. Juli 1779 statt, die zweite vom 26. bis 31. Juli 1779. WA III. 1, S. 89, 91f. Vermutlich hat May zuerst das Ölbildnis für seine Auftraggeberin angefertigt und dann das Pastell für einen unbekanntem Besteller geschaffen; wie der Entstehungsprozess ablief, kann jedoch nicht mehr rekonstruiert werden.

<sup>163</sup> Georg Oswald May – *Christoph Martin Wieland*, 1779. Bei der Abbildung auf S. 46 handelt es sich um eine Reproduktion, siehe Vgl. Nr. 21. Provenienz: 1975 von Ernst Wenzel angekauft. Für diese Informationen danke ich Bettina Beck vom Wieland-Museum.

Wielands Gesicht wirkt hell und klar, seine lichten Augen und die helle Haut verschleiern sein fortgeschrittenes Alter nicht, betonen aber mit hoher Stirn und weichem Blick seine Intellektualität und hohe Bildung. Das traditionelle Spitzen-Jabot unter dem eleganten roten Rock und die graue Perücke lassen Wieland gegenüber Goethe, der sich mit locker geknüpftem Seidenhalstuch und dunkler offener Jacke präsentiert, deutlich gesetzter und formeller wirken. Goethe trägt sein Haar ungepudert, es leuchtet in natürlicher Fülle und enthüllt eine charaktervolle Stirn über dunklen Augen. Während Wieland den Kopf leicht zurückzuziehen scheint, wie die Falten am Kinn andeuten, reckt Goethe sein Kinn mit angespanntem Mund entschlossen nach vorn. Es ist eine Darstellung des Generationenwechsels, der sich in Weimar vollzieht. Die Konventionen werden durch den jungen Goethe aufgebrochen. Es ist überliefert, dass Wieland zu Goethes Porträtsitzungen bei May aus seinem *Oberon* vorlas, was Goethe wohl in eine recht kindische Laune versetzte: „amusable [...] wie ein Mädchen von sechzehn“ war er laut Wieland.<sup>164</sup> Der Maler hat also die beiden Dichter gemeinsam in einem Raum erlebt. Vielleicht kam ihm bei dieser Gelegenheit die Idee, die unterschiedlichen Charaktere der Dichter stärker herauszuarbeiten und einander gegenüberzustellen, um eine reizvolle Spannung der beiden Gemälde zu erzeugen. Goethe war 1774 mit seiner Farce *Götter Helden und Wieland*<sup>165</sup> als harscher Kritiker des populäreren Wieland aufgefallen – für den Literaturbetrieb der damaligen Zeit beinahe ein Sakrileg.<sup>166</sup> Die Gegenüberstellung hatte für die belesene Dame in Ansbach-Bayreuth also auch den intellektuellen Reiz, eine aktuelle literarische Debatte abzubilden.

Mays zweites Goethe-Porträt, das Pastellbild, ist von der Darstellung in Öl ganz unabhängig und sicher keine Vorarbeit zu dieser.<sup>167</sup> Haltung und Kleidung sind hier konventioneller, Goethes Dreiviertel-Profil ist in den Konturen der Gesichtszüge weicher gebildet und der Fokus liegt auf der malerischen Auffassung der Haut in ihrer Stofflichkeit. Sowohl die Technik, die weniger repräsentativ ist und sich mehr für einen, privaten, intimen Aufbewahrungsort eignet, als auch das Dreiviertel-Profil, sprechen dafür, dass dieses Porträt für eine Person aus Goethes engem Bekanntenkreis konzipiert wurde. Ein Auftrag ist nicht überliefert, May ließ das Bild in Weimar

---

<sup>164</sup> Wieland berichtet (in einem Brief an Johann Heinrich Merck vom 1. Aug. 1779): „Mit Göthen hab ich vergangene Woche einen gar guten Tag gehabt. Er und ich haben uns entschließen müssen, dem Rath M a y zu sitzen, der uns ex voto der Herzogin von Würtemberg für Ihre Durchlaucht mahlen soll. Göthe saß Vor- und Nachmittags, und bat mich, weil Serenissimus absens war, ihm bei dieser leidigen Session Gesellschaft zu leisten und zur Unterhaltung der Geister den Oberon vorzulesen. Zum Glück mußte sich's treffen, daß der fast immer wüthige Mensch diesen Tag gerade in seiner besten receptivsten Laune und so amusable war, wie ein Mädchen von sechzehn. Tag meines Lebens hab ich Niemand über das Werk eines andern so vergnügt gesehen, als er es mit dem Oberon durchaus, sonderlich mit dem 5. Gesang war, worin Hyon sich von dem kaiserlichen Auftrag verbotenes acquittiret. Es war eine wahre jouissance für mich, wie Du leicht denken kannst.“ WAGNER ET AL. 1835, S. 169f. Dazu auch Goethes Tagebucheintrag, 26. Juli 1779. WA III. 1, S. 91.

<sup>165</sup> GOETHE 1774b (Erstveröffentlichung).

<sup>166</sup> Siehe hierzu HERBOTH 2001.

<sup>167</sup> Georg Oswald May – *Goethe, 1779* (in Öl auf Leinwand), Kat. Nr. G\_Ma\_1/Ge, Abbildung S. 46.

zurück und es gelangte schließlich in den Besitz Charlotte von Steins. Ob diese es aber selbst bestellte oder ob es sich um ein Geschenk Goethes handelte, ist nicht klar.<sup>168</sup>

Trotz der Unterschiede blieb May in beiden Goethebildern den Vorgaben der glatten, eleganten Rokokomanier in lichten Farben und schmeichelnder Rötung der Gesichter verpflichtet, die sein Werk dominiert.<sup>169</sup> Erst mit Goethes Reise nach Italien sollten sich bedeutende Veränderungen in seiner Porträtkonographie ergeben. Bevor Goethe diese antrat, entstand 1785 noch ein Porträt von der Hand des in Dänemark ausgebildeten Joseph Friedrich Darbes.<sup>170</sup> Auch dieses Porträt war eine Auftragsarbeit für einen adligen Verehrer, den als Theaterreformer bekannt gewordenen Grafen Karl von Brühl; es entstand während eines Kuraufenthalts in Karlsbad.<sup>171</sup>

Darbes wählte das intimere Motiv des Dreiviertel-Profils, betont aber die linearen Elemente der Physiognomie, den scharf gezogenen Schatten der Nase, der Wangenknochen und der Augenbrauen. Ganz im Sinne Lavaters tritt die hohe Stirn als Sitz der Intelligenz besonders hervor; ebenso die ausgeprägte Nase als Zeichen für Durchsetzungskraft und Stolz; und der geschwungene Mund als Hinweis auf Goethes sinnliches Temperament; und schlussendlich die dunklen großen Augen, die Ausdruck des wachen Intellekts und des empfindsamen Gemüts sind. Dass Goethe in den vergangenen Jahren eine immense Karriere gemacht hatte und inzwischen ein in den Adlesstand (1782) erhobener Minister des Weimarer Herzogs war, bleibt völlig außen vor.<sup>172</sup> Stattdessen betont Darbes die zurückhaltende, nachlässige Eleganz der zerdrückten Kleidung. Goethes eigentliches Verdienst ist für den Maler etwas Ungreifbares, völlig losgelöst von seinem Dienstgrad. Die Vorzüge seiner Persönlichkeit sollen gerade durch den Verzicht auf Statussymbole hervortreten und das Porträt möchte dem Betrachter ermöglichen, sich in den Dargestellten einzufühlen, ihm durch Empfindsamkeit nahe zu kommen.

Georg Oswald May und Joseph Friedrich Darbes fertigten ihre Porträts für eine weltläufige Kundschaft an, für die Goethe weder Hofgelehrter, noch Staatsmann war, sondern der berühmte Dichter. Daher spielt eine Einbettung des Verehrten in genreartige, höfische Szenen keine Rolle, sondern Goethe steht als brillantes Individuum ganz im Fokus. Entsprechend genau fällt die

---

<sup>168</sup> Georg Oswald May – *Goethe*, 1779 (in Pastell – verschollen), Kat. Nr. G\_Ma\_2/P.

<sup>169</sup> STAHL 1904, S. 21.

<sup>170</sup> Joseph Friedrich Darbes – *Goethe*, 1785, Kat. Nr. G\_Dar\_1/Ge.

<sup>171</sup> ROLLETT 1883, S. 72. Goethe erwähnt die Begegnung mit Darbes in einem Brief an Charlotte von Stein vom 18. Aug. 1785. WA IV, 7, S. 77. Zu Karl Graf von Brühl siehe NDB 2 (1955), S. 662.

<sup>172</sup> Zu Goethes politischem Einfluss, den dieses Amt mit sich brachte, siehe MÜLLER 2007, S. 158. Zu Goethes Funktionen am Weimarer Hof und der mit ihnen verbundenen Nobilitierung siehe GRIMM 2012, S. 6f und auch KÄHLER 1996–1999/2008–2011, S. 811.

Wiedergabe der Physiognomie aus. Anders als bei Porträts aus dem Lavater Kontext ist in diesen Porträts aber auch Idealisierung ausdrücklich erwünscht. Entsprechend wird dem etablierten Goethetypus eine elegant-nachlässige Garderobe zugefügt und das Gesicht ins schmeichelnde Dreiviertel-Profil gedreht. Die aufrechte Haltung und der intime Blick der Augen sollen nicht bloß objektive Informationen zu Goethes Physiognomie vermitteln, sie sollen den Betrachter vor allem einladen, sich emotional auf dieses Gesicht einzulassen.



Georg Oswald May – *Goethe*, 1779 (in Öl auf Leinwand),  
Kat. Nr. G\_Ma\_1/Ge (© Yale Collection of German Literature,  
Beinecke Rare Book and Manuscript Library).



Georg Oswald May – *Christoph Martin Wieland*, 1779,  
Vgl. Nr. 21  
(© Klassik Stiftung Weimar).

## 2.3 GOETHE'S ITALIENREISE ZWISCHEN IDEALISMUS UND UTOPIE

1786 entzog sich Goethe den vielfältigen Ansprüchen seiner Wirkungsstätte. Die übermäßige Belastung durch seine Ämter am Weimarer Hof, die ihn zunehmend von seinen künstlerischen Ambitionen entfremdet hatte, ließ ihm eine Flucht als einzig möglichen Ausweg erscheinen – und Goethe floh in das ersehnte Italien.<sup>173</sup> Im September des Jahres brach er direkt von seinem Kurort Karlsbad auf. Unter dem Pseudonym eines Maler Möller oder Filippo Miller reiste er über den Brenner und erreichte Verona am 16. September 1786, zwölf Tage später kam er nach Venedig, von wo er schließlich über Ferrara nach Rom gelangte.<sup>174</sup> Dort angekommen, richtete er sich in der Wohnung seines „Kollegen“ Johann Heinrich Tischbein (1751–1829) am Corso ein.<sup>175</sup> Erst jetzt, einen Monat nach seiner überstürzten Flucht, meldete er sich bei Herzog Carl August<sup>176</sup> und erhielt wie erhofft nicht nur Vergebung, sondern auch die Zusicherung, in Italien sein Salär als Weimarer Geheimrat weiter beziehen zu dürfen. Goethes Geldsorgen waren damit ausgeräumt.<sup>177</sup>

So sehr Goethe in Weimar als Mitglied der Hofgesellschaft dargestellt worden war – selbstbewusst und elegant, stets Mittelpunkt und Inspirator des kulturellen Hoflebens – so anders gestaltete er sein Auftreten und Leben in römischen Künstlerkreisen. Maler Möller ließ Goethes Prominenz hinter sich und trat als Lernender auf, nahm etwa Zeichenstunden bei seinen Künstlerfreunden.<sup>178</sup> Das Ergebnis sind die Bilder seiner Porträt-Biographie, in denen Goethe den Künstlern auf Augenhöhe begegnet – in denen Goethe sich selbst in erster Linie als Künstlerkollege präsentiert. Sein zweiter Mitbewohner Friedrich Bury (1763–1823)<sup>179</sup> hat dieses Miteinander in einer kleinen Federzeichnung illustriert.<sup>180</sup> Hier sitzt Goethe unter einer Gruppe junger Männer, die sich mit ihren Staffeleien vor einem antiken Säulenschaft

---

<sup>173</sup> Sengle erläutert in seiner Monografie *Das Genie und sein Fürst* die zunehmende Arbeitsbelastung Goethes in Conseilssitzungen, die dem Dichter die abrupte Abreise als beste Lösung erscheinen ließ. Siehe SENGLE 1993, S. 14.

<sup>174</sup> Zu Goethes Pseudonym siehe SELBMANN 2008, S. 17. Zum Reiseverlauf siehe GOETHE 1948ff, S. 40, 64, 125.

<sup>175</sup> Goethes Tagbucheintrag, 30. Okt. 1786. WA III. 1, S. 331 Zu Johann Heinrich Tischbein siehe HEINZ 2005b, S. 37.

<sup>176</sup> Goethe an Carl August, 3. Nov. 1786. WA IV. 8, S. 39ff.

<sup>177</sup> Vergleiche WAHL 1997, S. 69.

<sup>178</sup> Goethe an Carl August, 25. Jan. 1788. WA IV. 8, S. 329f. Der Rollenwechsel vom Minister zum Maler auf Studienreise wird besonders durch die Entscheidung, inkognito zu reisen, unterstrichen. GRIMM 2012, S. 9.

<sup>179</sup> Der eigentlich aus Hanau stammende Bury hatte gemeinsam mit Lips an der Akademie in Düsseldorf studiert. 1782 reisten die Freunde dann gemeinsam nach Italien und lebten mit Goethe und Tischbein zeitweise sogar in einer Wohngemeinschaft. Vergleiche HEINZE 2008, S. 234. Goethe schrieb in einem Brief an Carl August vom 25. Jan. 1788: „und ein junger Hanauer, Nahmens Bury, der mit mir zusammen wohnt und ein gar resoluteres gutes Wesen ist hat mir nicht wenig geholfen.“ WA IV. 8, S. 329.

<sup>180</sup> Friedrich Bury – *Goethe und der römische Kreis*, 1786–1788, Kat. Nr. G\_Bu\_1/Gr. Zu Bury siehe HEINZE 2008, S. 241, 244 und GÖRES 1979, S. 59.

versammeln. Goethe befindet sich im Zentrum, diskutierend, seine Ergriffenheit von der Schönheit antiker Formensprache äußert sich offenbar nicht im Griff zur Leinwand, sondern in Sprache. Ihm gegenüber sitzt Bury an der Staffelei und porträtiert die Gruppe. Tatsächlich zeichnet sich Bury hier also als Goetheporträtist, der gerade im Begriff ist, den Dichter inmitten seiner Freunde und Künstlerkollegen darzustellen. Leider ist ein solches Gemälde von Burys Hand nicht bekannt.

In dieser Situation von Geselligkeit, abseits des mitteldeutschen Hoflebens und der Etikette, entwickelte sich eine neue spezifische Bildsprache für die Darstellung des Gelehrten, Literaten und Künstlers Goethe in Italien: Diese Goethe-Porträts entstanden innerhalb einer Gruppe, die versuchte, ihre eigene Utopie des idealen Künstlerdaseins zu leben.<sup>181</sup> Alle hatten ihre Heimat und die gewohnte Umgebung ihrer künstlerischen Produktion in den deutschen Ländern hinter sich gelassen, um sich in Rom, frei von der Last mühsamer Auftragsmalerei, als unabhängige Künstler weiterentwickeln zu können. Utopisch ist diese Situation auch deshalb zu nennen, weil dieser deutsche Künstlerkreis klein war und sich nur untereinander intensiv austauschte. Kontakte zu Einheimischen oder zur römischen Künstlerszene gab es nicht und selbst der gesellschaftliche Verkehr mit anderen Deutschen war recht eingeschränkt.

### Der Cicerone. Goethes Freundschaft mit Johann Heinrich Tischbein

Johann Heinrich Tischbein war Goethes erste und wichtigste Bekanntschaft in Rom. Als Spross einer weit verzweigten deutschen Künstlerfamilie hatte Tischbein sein eigenes Auskommen trotz seiner Verbindungen an viele Höfe noch nicht gefunden.<sup>182</sup> Goethe hatte er kennengelernt, als er sich erfolglos um eine Stelle in Weimar bewarb. Beeindruckt von seinen Arbeiten erwirkte Goethe ein Stipendium für Tischbein bei Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha und Altenburg. So kam es zu Tischbeins zweitem Rom-Aufenthalt 1783–1787.<sup>183</sup> Als Goethe 1786 nach Rom kam, nahm Tischbein seinen früheren Fürsprecher in der Wohngemeinschaft am Corso auf.

---

<sup>181</sup> Der Begriff „Utopie“ meint hier: die Vorstellung einer Gruppe von Personen, sich in Reaktion auf aktuelle gesellschaftspolitische und ästhetische Zustände an einem fiktiven Ort in eine Gemeinschaft zu begeben, die allein auf den geteilten Wertvorstellungen beruht. Dabei ist die Gruppe von Personen der Kreis aus Künstlern und Kunstfreunden um Goethe in Rom; der auslösende Faktor der Utopie sind die politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Zustände ihres Herkunftslandes Deutschland; der fiktive Fluchtort ist das Rom der Antike, eigentlich das Rom antiker Relikte (andere Elemente der Stadt, etwa die barocke Architektur, werden ausgeblendet); die Gemeinschaftswerte sind die unbedingte Orientierung der ästhetischen Maßstäbe an den Werken der Antike und der Zusammenhalt und die gegenseitige Förderung der Künstler und Gelehrten untereinander.

<sup>182</sup> Sein Onkel Johann Heinrich Tischbein der Ältere (1722–1791, siehe ThB 33, Siehe 210ff) war Hofmaler und Professor in Kassel, sein Cousin Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812, ThB, ebenda) war Hofmaler in Arolsen und Akademiedirektor in Leipzig.

<sup>183</sup> HEINZ 2005b, S. 41–49.

Seit der Ausbildung bei seinem Onkel Johann Heinrich Tischbein dem Älteren in Kassel war Tischbein hauptsächlich als Porträtmaler tätig gewesen, nach einem ersten Aufenthalt in Italien 1778 hatte er über den Bildhauer Alexander Trippel (1744–1793) Lavater kennengelernt und bei diesem von Mai 1781 bis Oktober 1782 in Zürich gearbeitet.<sup>184</sup> Diese Zeit prägte seinen Porträtstil und machte ihn mit der Physiognomik und Lavaters physiognomischer Porträtästhetik vertraut.<sup>185</sup> Der Aufenthalt in der Schweiz brachte ihn aber auch in Kontakt mit klassizistischen Idealen: Der Zürcher Altphilologe Johann Jakob Bodmer führte ihn an Homer und die griechische Antike, aber auch an die germanische Mythologie heran.<sup>186</sup>

Derartig ausgebildet war Tischbein für Goethe ein interessanter Begleiter und es kam zu zahlreichen Exkursionen durch das antike Rom, auf denen, vielleicht ähnlich wie bei Bury dargestellt, diskutiert und gezeichnet wurde. Goethe machte sich als Maler Möller oder Filippo Miller in Rom vollkommen unabhängig von gesellschaftlichen Verpflichtungen, während der Weimarer Geheimrat von Goethe zu zahlreichen Besuchen und zur Teilnahme am gehobenen Gesellschaftsleben Roms verpflichtet gewesen wäre.<sup>187</sup> So blieb der Italienaufenthalt einzig und allein dem Schreiben und dem Kunstgenuss im engen Freundeskreis gewidmet:

Rom, den 5. Juli 1787.

Mein jetziges Leben sieht einem Jugendtraume völlig ähnlich, [...]Am Anfang der Woche konnt' ich's nicht absagen hier und da zu essen. Nun wollen sie mich hier und dahin haben; ich lasse es vorübergehen und bleibe in meiner Stille. Moritz, einige Landsleute im Hause, ein wackerer Schweizer [Bury] sind mein gewöhnlicher Umgang. Zu Angelica und Rath Reiffenstein geh' ich auch; [...]<sup>188</sup>

Die Porträts der Italienreise entstanden also in Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen, wenig inspirierenden Aufträgen, drängenden Dienstherrn oder Mäzenen. Andererseits bezog kaum ein Künstler eine derart großzügige Entlohnung wie Goethe und so ging die erworbene Freiheit häufig mit einer prekären finanziellen Lage einher. Dass sich die Künstler mit Landsleuten in der gleichen Situation vernetzten, geschah nicht nur aus reiner Freundschaft oder dem Wunsch, sich weiterzubilden, sondern war auch schlicht eine ökonomische Notwendigkeit.<sup>189</sup> Künstler, die neu in der Stadt waren, suchten die einschlägigen Cafés auf, etwa das Antico Caffé Greco an der

---

<sup>184</sup> HEINZ 2005b, S. 37ff. Zu Johann Heinrich Tischbein dem Älteren ebenda S. 22; Zu Alexander Trippel siehe ThB 33, S. 405.

<sup>185</sup> Zu Lavaters Versuchen, talentierte Künstler wie Tischbein an sich zu binden und in seinem Sinne zu prägen siehe Kapitel 2.1.

<sup>186</sup> GORITSCHNIG 1999b, S. 105 und SPICKERNAGEL 1974, S. 8 Die Spannung zwischen den anregenden Gesprächen mit Bodmer und den strengen Regeln der Lavater'schen Porträtwerkstatt war für Tischbein nicht leicht auszuhalten. Die Arbeit für Lavater wurde ihm zunehmend zum „Porträtirjoch“, so Tischbein an Goethe (aus Zürich), 13. Apr. 1782 (GOETHE 2004, Reg. Nr. 1/158), sodass er Lavaters Kreis bald wieder verließ. Siehe LENZ UND GALLWITZ 1979, S. 29.

<sup>187</sup> SELBMANN 2008, S. 17.

<sup>188</sup> WA I. 32, S. 28f.

<sup>189</sup> Siehe hierzu auch SCHULZE 1999.

Piazza di Spagna, um sich bei Kollegen Rat zu holen.<sup>190</sup> Indem man unter Gleichgesinnten in Wohngemeinschaften lebte, sparte man Mietkosten und versicherte sich sozialer Kontakte. In dieser Situation entstanden unkonventionelle, intime und unpräzise Zeichnungen als Dokumente jenes Zusammenlebens. So hält Tischbein Goethe skizzenhaft dabei fest wie er „mit seinen Wirtsleuten in Rom“ verhandelt, mit „zwei Freunden“ womöglich Zeichnungen studiert, wie er auf einem Stuhl kippelnd der Lektüre frönt, oder aber in seinem mit Souvenirs ausgestatteten Zimmer nach dem „verfluchten zweiten Küssen“ angelt.<sup>191</sup>

Die einzig ausgeführte unter diesen Zeichnungen soll im Folgenden behandelt werden.<sup>192</sup> Es ist eine jener seltenen Porträtdarstellungen, die auf die Abbildung des Gesichts des Porträtierten verzichtet.<sup>193</sup> Die Bezeichnung *Goethe am Fenster* identifiziert den Dichter, von dem nur der Rücken sichtbar ist. Es ist eine Skizze aus dem Leben, die auf physiognomische Details oder Idealisierung keinen Wert legt. Das Aquarell zeigt nur Goethes Rücken an einem Fenster. Hier hat eine bewusste Entscheidung gegen die Identifizierbarkeit stattgefunden – sie passt zu Goethes römischem Inkognito. Die Darstellung des Rückens ist auch eine bewusste Verweigerung gegen die Physiognomik. Immerhin hatte Tischbein für Lavater gearbeitet und interessierte sich in den meisten seiner kleinen Alltagsskizzen sehr für die lavatersch-naturalistische Wiedergabe von Goethes Physiognomie. Im Fensterbild verweigert er sich diesem Stil und verwendet stattdessen den ganzen Körper als Ausdrucksfläche. Goethe steht entspannt, versunken in den Anblick der ewigen Stadt, sein rechter Fuß spielt mit dem Pantoffel. Für das Verständnis dieses Porträts ist Einfühlung erforderlich. Als enger Freund zeichnet Tischbein Goethe in diesem Moment der Versunkenheit. Rolf Selbmann erhebt das Aquarell in seinem Essay *Goethes Kehrseite* zum Sinnbild der Epochenschwelle einer aufgeklärten Klassik und stellt es Tischbeins *Goethe in der Campagna* gegenüber, das Goethe bloß „anspielungsreich [...] auf die antiken Trümmer“ positioniere.<sup>194</sup> Doch es ist kaum notwendig, die Bilder so pointiert zu kontrastieren, um das eine als epochemachend, das andere dagegen als „gekünstelte Landschafts- und Kostüminszenierung“ einzustufen.<sup>195</sup> Tischbein hat sich mit Goethe auf einer

---

<sup>190</sup> SPICKERNAGEL 1974, S. 10.

<sup>191</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – *Goethe mit seinen Wirtsleuten in Rom*, 1786–1787, Kat. Nr. G\_Ti\_1/Gr.  
Ders. – *Goethe und zwei Freunde in Rom*, 1786–1787, Kat. Nr. G\_Ti\_2/Gr.  
Ders. – *Das verfluchte zweite Küssen*, 1786–1787, Kat. Nr. G\_Ti\_3/Gr.  
Ders. – *Szene in Italien. Goethe rettet ein Pferd*, 1786–1787, Kat. Nr. G\_Ti\_4/Gr.  
Ders. – *Goethe in seiner römischen Wohnung*, 1786–1787, Kat. Nr. G\_Ti\_5/Gr.

<sup>192</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – *Goethe am Fenster der römischen Wohnung am Corso*, 1787, Kat. Nr. G\_Ti\_6/Gr, siehe Abbildung S. 58.

<sup>193</sup> Da es sich um eine als ähnlich beabsichtigte Darstellung Goethes handelt, die im Zuge eines Zusammenseins von Künstler und Modell entstand, die man im weitesten Sinne als Porträtsitzung bezeichnen kann, ist die Zeichnung gleichwohl ein Porträt. Siehe dazu die einleitenden Bemerkungen zum Porträtbegriff in Kapitel 1, S. 5f.

<sup>194</sup> SELBMANN 2008, S. 14.

<sup>195</sup> SELBMANN 2008, S. 22.



persönlichen, freundschaftlichen Ebene über gemeinsame Interessen austauschen können. Diese Intimität illustriert *Goethe am Fenster* und ist damit einem empfindsamen Porträtstil zuzurechnen, der Wiedererkennbarkeit und ikonographisches Beiwerk zu Gunsten der Einfühlung und Identifikation zurückstellt. Hier sollen nicht die Inhalte, sondern die Qualität des künstlerischen und freundschaftlichen Austauschs dargestellt werden.

Viele Porträtmaler, die in Rom ohne große Stipendien ein Auskommen finden mussten, konzentrierten sich in der Zeit um 1800 vor allem auf Auftragsarbeiten für junge durchreisende Adlige auf der *Grand Tour*. Mit der Aufklärung kam zu dieser Reiseerfahrung und dem Auftritt auf dem multinational geprägten gesellschaftlichen Parkett Roms auch ein kritisches Interesse an der Historie der Stadt und ihrer Kunstschatze hinzu. Mit klassischer Literatur und Schriften zur Ästhetik begleitet, wurde die *Grand Tour* nicht nur für den Adel, sondern auch für Künstler und wohlhabende Bürgerliche zur Bildungsreise. Dieses Ideal repräsentieren die Porträts Pompeo Batonis aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>196</sup> Es handelt sich um Brustbilder oder ganzfigurige Bildnisse mit detailreicher und prächtiger Gestaltung des Hintergrundes, die sich stilistisch an das *portrait d'appart*, das barocke Standesporträt, anlehnen.<sup>197</sup> Antike Kunstschatze, Architekturfragmente oder Kunstwerke geben dem Auftritt des Reisenden den entsprechenden Rahmen. Im Hintergrund ist oftmals eine italienische Landschaft zu sehen, die auf die schon durch die südliche Natur gesteigerte, ästhetische Sensibilität des Dargestellten verweist. Selten geben diese Motive ein individuelles Bildungserlebnis im Allgemeinen wieder, die Landstriche sind meist fiktiv und die bunt gruppierte Auswahl berühmter Sehenswürdigkeiten dient eher der Repräsentation des Bildungserlebnisses als der Dokumentation eines tatsächlichen Antikenstudiums.<sup>198</sup>

Vor diesem Hintergrund wäre anzunehmen, dass auch Goethe, dem dieses Konzept einer Bildungsreise durch den eigenen Vater vorgelebt worden war, seiner Italienreise mit einem entsprechenden Porträtauftrag ein Erinnerungszeichen gesetzt hätte.<sup>199</sup> Hinzu kommt, dass

---

<sup>196</sup> Vergleiche BOWRON UND KERBER 2007, S. 37–87 unter der Überschrift „British patrons and the grand tour“ und BATONI ET AL. 2008. Auch zu Pompeo Batoni (1708–1787) insgesamt BOWRON UND KERBER 2007.

<sup>197</sup> TUTSCH 2000, S. 159.

<sup>198</sup> TUTSCH 2000, S. 159f und BOWRON UND KERBER 2007, S. 78 sowie BARROERO 2008. Wichtig war auch die besonders lässige Pose, die Kennerschaft und ungezwungenen Umgang mit den antiken Kunstschatzen verdeutlicht, siehe BOWRON UND KERBER 2007, S. 37. Vergleiche zum Beispiel Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham, 6th Bt. 1758–1759, Öl auf Leinwand, 233 x 161,3 cm, Los Angeles County Museum of Art, Inv. AC1994.128.1 oder Edward Dering, 1758–1759, Öl auf Leinwand, 136,5 x 99,5 cm, Privatsammlung, Leihgabe an Art Institute of Chicago.

<sup>199</sup> Johann Caspar Goethe (1710–1782), reiste von 1739 bis 1741 durch Italien. Einen knappen Überblick zu seiner Italienreise bietet HOPP 2010a. Zum Leben und Wirken von Johann Caspar Goethe insgesamt informiert der Katalog der 2010 in Frankfurt veranstalteten Ausstellung des Freien Deutschen Hochstifts HOPP 2010b. Ein *Grand Tour*-Porträt brachte Goethes Vater von seiner Reise nicht mit.

Goethes gesellschaftliche Position als zum Geheimen Rat erhobener Minister und enger Vertrauter seines Herzogs, ebenso wie sein ausgeprägtes Interesse an der Antike sowohl gesellschaftlichen Anlass, wie auch inhaltliche Rechtfertigung für den Auftrag ergeben hätten. Auch die Finanzierung eines solchen Auftrags wäre Goethe möglich gewesen. Doch es entstand kein *Grand Tour*-Porträt Goethes von einem etablierten Künstler, ja es entstand überhaupt kein von Goethe eigens beauftragtes Porträt. Das ist als bewusste Absage Goethes gegenüber der Konvention zu verstehen, und damit als Bekenntnis zum Inkognito und bewusste Abgrenzung seiner Reise von der traditionellen *Grand Tour*. Für diese Abgrenzung gibt es auch einen guten Grund: Goethe unternimmt seine Reise um selbst künstlerisch tätig zu werden. Wieder ein freier Literaturschaffender zu sein, dabei vielleicht zusätzlich auch bildender Künstler zu werden – das ist ihm primärer Anlass und Rechtfertigung des Unternehmens. Um Goethes Beurteilung der von ihm in Italien geschaffenen Porträts zu verstehen ist daher zu berücksichtigen, dass Goethe sich dort in erster Linie als Künstler versteht. Diesen Anspruch trägt er als Beurteilungskriterium an seine „italienischen“ Porträts heran.

Goethes Mitbewohner und Freund Tischbein ist in Italien der erste, der Entwürfe zu einem Goethe-Porträt anfertigt. Das heute für die Wahrnehmung Goethes vielleicht zentrale Bild *Goethe in der Campagna* entstand ohne Auftrag, allein aus Tischbeins Wunsch heraus, den Freund und Gefährten zu malen.<sup>200</sup> Somit war er in der Gestaltung von Beginn an frei von Vorgaben. Alle Entscheidungen, die Tischbein für das Porträt traf, traf er unabhängig; selbst Goethes Einfluss war höchstens ein indirekter. In seinem Tagebuch und in Briefen an Charlotte von Stein beschreibt Goethe, wie ihm selbst erst nach und nach bewusst wurde, dass Tischbein ein Porträt plante:

In diesem Künstlerwesen lebt man wie in einem Spiegelzimmer, wo man auch wider Willen sich selbst und andere oft wiederholt sieht. Ich bemerkte wohl, daß Tischbein mich öfters aufmerksam betrachtete, und nun zeigt sich's, daß er mein Porträt zu mahlen gedenkt. Sein Entwurf ist fertig, er hat die Leinwand schon aufgespannt. Ich soll in Lebensgröße, als Reisender, in einen weißen Mantel gehüllt, in freier Luft auf einem umgestürzten Obelisken sitzend, vorgestellt werden, die tief im Hintergrunde liegenden Ruinen der Campagna di Roma überschauend. Es gibt ein schönes Bild, nur zu groß für unsere nordischen Wohnungen. Ich werde wohl wieder dort unterkriechen, das Porträt aber wird keinen Platz finden.<sup>201</sup>

Die Beziehung zwischen Goethe und Tischbein war eng. Man sah sich täglich und kam auch ständig über das gemeinsame Interesse an Kunst und Literatur ins Gespräch. Wie das Pseudonym schon verrät, wollte Goethe als Maler Möller sein Talent als bildender Künstler

---

<sup>200</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – *Goethe in der römischen Campagna*, 1787, Kat. Nr. G\_Ti\_7/Ge, Abbildung S. 59.

<sup>201</sup> Goethe in der *Italiänischen Reise*, 29. Dez. 1786. WA I. 30, S. 242f.

ausbilden, während Tischbein Ambitionen hatte, schriftstellerisch Tätig zu werden.<sup>202</sup> Auch in Hinsicht auf seinen künstlerischen Werdegang erhoffte sich Tischbein von Goethe Unterstützung, denn sein Italienaufenthalt war ihm zur Krise geraten. Die schiere Masse an Vorbildern – Meisterwerke der Antike, der Renaissance, oder auch der zeitgenössische *Schwur der Horatier* von David<sup>203</sup> – überforderte ihn. Sein schon in der Schweiz gehegter Wunsch, die deutsche Mythologie und Geschichte in Historienbildern abzuhandeln, ließ sich auch in Italien nicht einfach umsetzen:

Ich fing meine Studien wieder an, zeichnete nach den Antiken und mache Entwürfe zu Bildern eigener Erfindung. Hier ist nun ein junger Künstler wie in einer Wüste ohne Weg und Wegweiser, oder vielmehr, und besonders in Rom, er ist allein in einer Gegend, wo tausend Wege sind und nur ein Wegweiser steht, der tausend Arme nach allen Seiten ausstreckt. Welchen Weg soll man einschlagen? So war es mir. Ich wußte nicht was ich malen sollte. Eines schwebte mir zunächst als würdiger Gegenstand vor, dessen Ausführungen mir aber große Schwierigkeiten zu enthalten schien.

Stattdessen wünscht sich Tischbein ganz im Sinne Goethes ausdrücklich:

Bilder, die auf den Geist der Deutschen wirkten, vaterländische Geschichten, wo Menschen von Edelmüt und Kraft Taten vollbrachten, die würdig waren, als Muster zur Nachahmung im Bilde aufgestellt zu werden – solche Bilder, fühlte ich, müßte ich malen. Wenn ich mir auch selbst sagte, dass der Charakter hauptsächlich durch das Wort und die lebendige Tat gebildet wird, so hatte ich doch die feste Überzeugung daß auch Bilder dazu beitragen könnten, die sich ebenso der Phantasie einprägen wie das Wort dem Verstande; und wirkt nicht die Phantasie oft ebensoviel im Leben wie der Verstand?<sup>204</sup>

Goethe und Tischbein stellten gemeinsam ästhetische Überlegungen an – man las sich unter anderem Sulzer vor – und aus dem beiderseitigen Interesse an einer Erneuerung der deutschen Kunst erwuchs Tischbeins Hoffnung auf Goethes Unterstützung und Leitung.<sup>205</sup> Er unterbreitete ihm Vorschläge für gemeinsame Projekte. Und Goethe war durchaus angetan, er schreibt am 20. November 1786:

Da uns die Erfahrung genugsam belehrt, daß man zu Gedichten jeder Art Zeichnungen und Kupfer wünscht, ja der Mahler selbst seine ausführlichsten Bilder der Stelle irgend eines Dichters widmet, so ist Tischbeins Gedanke höchst beifallswürdig, daß Dichter und Künstler zusammen arbeiten sollten, um gleich vom Ursprunge herauf eine Einheit zu bilden. Die

---

<sup>202</sup> Einige seiner Briefe aus Italien wurden in Wielands *Teutschem Merkur* abgedruckt, er verfasste später seine Autobiografie und seine sogenannte Eselsgeschichte. Siehe dazu MAISAK 1986, S. 18.

<sup>203</sup> Tischbein berichtet in seiner Autobiografie von der Begegnung mit David in Rom. Die Ateliers der beiden Künstler lagen nah beieinander. Tischbeins Vetter Frederico Tischbein, der David aus Paris kannte, stellte den Kontakt her. David besuchte Tischbein und sah dessen Werk *Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil* (170x244 cm, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, Inv. SG 51). Tischbein hatte seinerseits Gelegenheit, Davids *Schwur der Horatier* (1784-1785, 330 x 425 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris, Inv. 3692) zu sehen, und zeigte sich tief beeindruckt. TISCHBEIN 1956, S. 242f.

<sup>204</sup> TISCHBEIN 1956, S. 233f.

<sup>205</sup> GOETHE UND EINEM 2010, S. 136f.

Schwierigkeit würde um vieles freilich vermindert, wenn es kleine Gedichte wären, die sich leicht übersehen und fördern ließen.

Tischbein hat auch hiezu sehr angenehme idyllische Gedanken, und es ist wirklich sonderbar, daß die Gegenstände, die er auf diese Weise bearbeitet wünscht, von der Art sind, daß weder dichtende noch bildende Kunst, jede für sich, zur Darstellung hinreichend wären. Er hat mir davon auf unsern Spaziergängen erzählt, um mir Lust zu machen, daß ich mich darauf einlassen möge. Das Titelkupfer zu unserm gemeinsamen Werke ist schon entworfen; fürchtete ich mich nicht, in etwas Neues einzugehen, so könnte ich mich wohl verführen lassen.<sup>206</sup>

Und an anderer Stelle am 7. November:

Tischbeins Talente, so wie seine Vorsätze und Kunstabsichten lerne ich nun immermehr kennen und schätzen. Er legte mir seine Zeichnungen und Skizzen vor, welche sehr viel Gutes geben und verkünden. Durch den Aufenthalt bei Bodmer sind seine Gedanken auf die ersten Zeiten des menschlichen Geschlechts geführt worden, da, wo es sich auf die Erde gesetzt fand und die Aufgabe lösen sollte, Herr der Welt zu werden.<sup>207</sup>

Dies ist die intellektuell-künstlerische Situation, in der Tischbein ab Ende 1786 mit den Entwürfen zu *Goethe in der Campagna* begann. Vor Goethes Abreise nach Neapel war der Kompositionsgedanke schon so weit gediehen, dass Tischbein mit der Untermalung beginnen konnte.<sup>208</sup> Der Porträtierte war zunächst, trotz leichten Zweifeln an Tischbeins Können, zufrieden:

Tischbein ist sehr brav, doch fürchte ich, er wird nie in einen solchen Zustand kommen, in welchem er mit Freude und Freiheit arbeiten kann. Mündlich mehr von diesem auch wunderbaren Menschen. Mein Porträt wird glücklich, es gleicht sehr, und der Gedanke gefällt jedermann<sup>209</sup>

Goethes Äußerung bezieht sich wahrscheinlich auf Vorzeichnungen. In der Klassik Stiftung Weimar befinden sich eine Kompositionsstudie und eine Kopfstudie von 1786/1787.<sup>210</sup> Goethes Kopf ist detailliert wiedergegeben, während der Mantel, die Weste und der Kragen sowie der Hut nur angedeutet sind, die Schatten sind mit Tusche laviert. Goethes Haar ist im klassischen Stil mit Locken über den Ohren frisiert, aber viel heller als sonst dargestellt. Die Stirn ist hoch, der Stirnknochen aber ausgeprägter als bei allen vorangegangenen Porträts, Augen und Nase wiederum passen zur damals etablierten Goethe-Ikonographie. Für die Ausarbeitung der Gesichtspartie können zwei Einflüsse als entscheidend herausgestellt werden: Einerseits zeigt

---

<sup>206</sup> WA I. 30, S. 219.

<sup>207</sup> WA I. 30, S. 209.

<sup>208</sup> Goethe bricht am 21. Feb. nach Neapel auf und erreicht die Stadt am 25. Feb. 1787, siehe GOETHE UND EINEM 2010, S. 175, 183f. Über die Fortschritte des Bildes berichtete Goethe an Charlotte von Stein 17. Feb. 1787. WA I. 30, S. 276.

<sup>209</sup> Goethe in der Italiänischen Reise, 27. Juni 1787. WA I. 32, S. 8.

<sup>210</sup> Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – *Kompositionsstudie zu Goethe in der Campagna*, 1787, Kat. Nr. G\_Ti\_7/St.a. Ders. – *Kopfstudie Goethe*, 1786/1787 (1793), Kat. Nr. G\_Ti\_7/St.b.

sich im Naturalismus der Darstellung ein Bemühen um Objektivität, das der Ausbildung bei Lavater geschuldet ist.<sup>211</sup> Andererseits aber auch ein antikisierender Idealismus, der sich unter anderem aus dem fortgesetzten Antikenstudium in Rom speist, das Tischbein auch gemeinsam mit Goethe betrieb. Tischbein formuliert diese Einflüsse indirekt selbst in einem Brief an Lavater im Dezember 1786:

Lieber bester Lavater könnte ich Sie hier auch ein Mahl sehen, auf denen Ruinen wo vor diesem so große Thaten geschahen, scheid ein lebenter Mann erst recht groß, es ist als erkente man ihn besser. Goethe ist ein Wercklicher Mann, wie ich in meinen ausschweifenden Gedancken ihn zu sehen mir wünschte. Ich habe sein Porträt angefangen und werde es in Lebensgröße machen, wie er auf denen Ruinen sizet und über das Schicksal der Menschlichen Wercke nachdencket – Under allen Versprechungen die ich Ihnen gethan, und nicht vollbracht habe, soll dieses aber weiss geschehen, das ich Ihnen sein Porträt bestimt gezeichnet schicke. sein Gesicht will ich recht genau und wahr nach zeichnen. Den man kann wohl keinen glücklicheren und ausdrucksvolleren Kopf sehen.<sup>212</sup>

Die halb liegende Stellung, in welcher Goethe auf den Ruinen ruht, ist ein lang tradiertes Motiv. Lenz weist darauf hin, dass schon antike Statuen von Flussgöttern diese „lagernde Haltung“ einnehmen. Sowohl die barocke Idylle (Nicholas Berchem), als auch die damals aktuelle Porträtmalerei (Gainsboroughs *John Plampin*)<sup>213</sup> greifen dieses lagernde Sitzmotiv auf.<sup>214</sup> Lenz ist zuzustimmen, wenn er in dieser Haltung neben dem Bezug auf eine ikonographische Tradition auch ein natürliches Verhalten Goethes erkennt. Vor allem von John Moffitt ist der Zusammenhang dieses Porträts mit Goethes Beitritt zur Gesellschaft der Arkadier herausgearbeitet worden.<sup>215</sup> Wie Goethe selbst in der *Italiänischen Reise* beschreibt, handelte es sich dabei um einen römischen Verein zur Erneuerung der italienischen Poesie:

[...] Damit aber ihre Zusammenkünfte nicht Aufsehn machen und Gegenwirkung veranlassen möchten, so wendeten sie [die Arkadier schon des 17. Jh.] sich in's Freie, in ländliche Gartenumgebungen [...]. Dort, an zufälligen Plätzen, lagerten sie sich auf dem Rasen, setzten sich auf architektonische Trümmer und Steinblöcke, wo sogar anwesende Cardinäle nur durch ein weicheres Kissen geehrt werden konnten. Hier besprachen sie sich unter einander von ihren Überzeugungen, Grundsätzen, Vorhaben; hier lasen sie Gedichte, in welchen man den Sinn des höheren Alterthums, der edlen toscanischen Schule wieder in's Leben zu führen trachtete. Da rief denn einer in Entzücken aus: Hier ist unser Arkadien!<sup>216</sup>

---

<sup>211</sup> Dazu vertiefend SELBMANN 2008, S. 8.

<sup>212</sup> Auszug aus Tischbein an Lavater aus Rom, 9. Dez. 1789, abgedruckt bei LAVATER UND GOETHE 1901, S. 364, siehe auch MAISAK 1986, S. 33f. – Unterstreichungen SB.

<sup>213</sup> Thomas Gainsborough – *John Plampin*, um 1752, Öl auf Leinwand, 50,2 x 60,3 cm, National Portrait Gallery, Inv. NG5984.

<sup>214</sup> LENZ UND GALLWITZ 1979, S. 32, 36.

<sup>215</sup> MOFFITT 1983.

<sup>216</sup> Eintrag zur „Aufnahme in die Gesellschaft der Arkadier“. WA I. 32, S. 217f.

Mit dem lehrenden Sitzmotiv auf dem Obelisken fand Tischbein also nicht nur einen unmittelbaren Bezug zur Antike, sondern er zeigt Goethe gleichzeitig als Erneuerer der Poesie. Goethe vollendete in Rom seine *Iphigenie* als Versdrama und las Tischbein das Ergebnis vor:

Ich las Tischbeinen meine Iphigenie vor die nun bald fertig ist. Die sonderbare, originale Art wie dieser das Stück ansah und mich über den Zustand in welchem ich es geschrieben aufklärte, erschrockte mich. Es sind keine Worte wie fein und tief er den Menschen unter dieser Helden Maske empfunden.<sup>217</sup>

Diese Aufgabe, ein Werk nach den formalen Anforderungen antiker Dramen in deutscher Sprache fertigzustellen, hatte Goethe lange gefesselt. Auf das Verdienst, dies mit der *Iphigenie* gelöst zu haben, verwies Tischbein direkt, indem er das Fragment eines antiken Sarkophags, mit der Darstellung des Iphigenie-Mythos, als Blickfang hinter Goethes linkem Bein positionierte. Um an der Bedeutung des Werkes und seines Autors keinen Zweifel zu lassen, umrankt das mit Unsterblichkeit assoziierte Efeu den Stein. Auch die umgebenden architektonischen Denkmäler in der römischen Campagna, das Relikt eines Kompositkapitells, das Grab der Caecilia Matella, die im Hintergrund angedeutete Via Appia und das geschichtsträchtige Panorama der Albanerberge, zeigen Goethe im unmittelbaren Zusammenhang mit den größten Kulturleistungen der Antike. Trotz all der ikonographischen Aufladung gerät das Porträt dennoch nicht zu einer Apotheose des begnadeten Dichters. Goethe wird als Erneuerer dargestellt, aber nicht als ein der Wirklichkeit enthobener Genius. Dank der Beinahe-Profildarstellung des Kopfes konnte jeder Besitzer einer Goethe-Silhouette den Dichter sofort identifizieren; und wie Krenzlin zeigt, lassen sich die Kleidungsstücke, die Goethe trägt, mit Einkäufen bei römischen Schneidern in Korrelation bringen.<sup>218</sup> Die auf dem Porträt dargestellte Kleidung ist also authentisch – lediglich ihre Drapierung evoziert die Assoziation mit der antiken Toga. Tischbein vertraut damit auf die Vorbildung des Betrachters, der Antike unmittelbar mit Größe assoziiert.

Daraus ergibt sich, dass Tischbein ein ganz eigenes Bildprogramm für Goethe entworfen hat, ohne dabei auf vorgezeichnete Kompositionsstrategien zurückzugreifen: Weder blieb er einem nüchternen, naturalistischen Stil verhaftet, wie er ihn bei Lavater erlernt hatte, noch gab er sich einer pathetischen Überhöhung seines Dichterfreundes hin. Hier sitzt einer, der seine soziale Stellung und Prominenz aus individuellen und originären Talenten hervorgebracht hat. In Ausstattung und Anspruch hielt sich Tischbein an den Referenzrahmen des Betrachters und ermöglichte es diesem, dem Dargestellten von Gleich zu Gleich gegenüberzutreten. Dies ist

---

<sup>217</sup> Goethe an Charlotte von Stein, 14. Dez. 1786. WA IV. 8, S. 94.

<sup>218</sup> KRENZLIN 2011, S. 46. Durch das von Roberto Zapperi bearbeitete Wirtschaftsbuch der Reise ist bekannt, dass sich Goethe für den italienischen Winter einen weißen Reisemantel, Kniebundhose, Rock, Strümpfe, schwarze Schuhe und einen Filzhut anfertigen ließ. ZAPPERI 2010, S. 97.

insofern wichtig, als Tischbein und Goethe ihre Ziele und Forderungen nicht als unerreichbares Ideal, sondern als eine für ihre Zeit und ihre Gesellschaft notwendige Neuorientierung verstanden wissen wollten. Tischbein erhoffte sich ausdrücklich, mithilfe eigener Bilder zur deutschen Mythologie und Historie den Charakter seiner Landsleute zu prägen.<sup>219</sup> Während er selbst fürchtete, an dieser Aufgabe zu scheitern, glaubte er dagegen, dass Goethe durch seine Poesie die deutsche Literatur, und mit ihr vielleicht auch die Gemüter seiner Landsleute, veredeln könnte. Diese Überzeugung sollte das Porträt zum Ausdruck bringen.

Tischbeins anspruchsvolles Ziel geriet ihm jedoch bereits nach den ersten Pinselstrichen zu einer Last und er kämpfte lange mit diesem Porträt, das, folgt man der Meinung Christian Lenz' und Ute Krenzlins, nie vollendet wurde.<sup>220</sup> De facto ist es weder signiert, noch sind die einzeln detailliert beobachteten Körperteile zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Tischbein zog noch 1787 nach Neapel und wurde dort 1789 Akademiedirektor. Er nahm das Porträt im unfertigen Zustand dorthin mit, was ein Brief von Aloys Hirt dokumentiert.<sup>221</sup> Mit der Eroberung Neapels durch die Franzosen 1799 endete Tischbeins Karriere in Italien. Er sah sich zur Flucht nach Deutschland gezwungen.<sup>222</sup> Goethes Porträt blieb in Neapel zurück, weil Tischbein die Transportkosten nicht aufzubringen vermochte und mit dem dänischen Botschafter Christian Heigelin einen Käufer gefunden hatte.<sup>223</sup> Goethe fragte 1821 noch einmal nach dem Bild, zu dem er eine Vorzeichnung in seiner Sammlung von Tischbein-Zeichnungen gefunden hatte. Am 20. Dezember 1821 schrieb er Tischbein mit der Bitte um eine ausgeführte Version der Skizze, die Tischbein aber nicht liefern konnte. Auf Goethes nochmalige Nachfrage 1822 reagierte er nicht.<sup>224</sup> Von Tischbeins künstlerischen Fähigkeiten war Goethe offenbar niemals überzeugt gewesen, wie schon ein schmähernder Brief von 1789 an Herder zeigt:

Ich habe es vorausgesehen, daß Tischbein nicht reuissiren würde. Er hält sich für fein, und ist nur kleinlich, er glaubt intriguiren zu können, und kann höchstens die Leute nur verwirren. Er ist unternehmend, hat aber weder Kraft noch Fleiß zum Ausführen. [... Johann Friedrich Reiffenstein] und Hackert verstehen das Handwerk, und Tischbein wird zwischen zwei Stühlen niedersitzen, ohne daß ihm jemand helfen kann.

---

<sup>219</sup> Bereits oben wurde die entsprechende Stelle zitiert (Anm. 204), in der Tischbein in seiner Autobiographie (TISCHBEIN 1956, S. 233f) über diese Aufgabe reflektiert.

<sup>220</sup> LENZ UND GALLWITZ 1979, S. 13; KRENZLIN 2011, S. 48.

<sup>221</sup> [HIRT] 1788. Dieser anonym veröffentlichte Brief galt lange Zeit als eine Nachricht Ludwig Starcks, der 1787 allerdings nachgewiesenermaßen gar nicht in Italien war. Ich folge der Argumentation Martin Dönikes, der den Brief Aloys Hirt zuschreibt. Vergleiche DÖNIKE 2001, S. 1ff. Zu Hirt (1759–1836) siehe NDB 9, S. 234f.

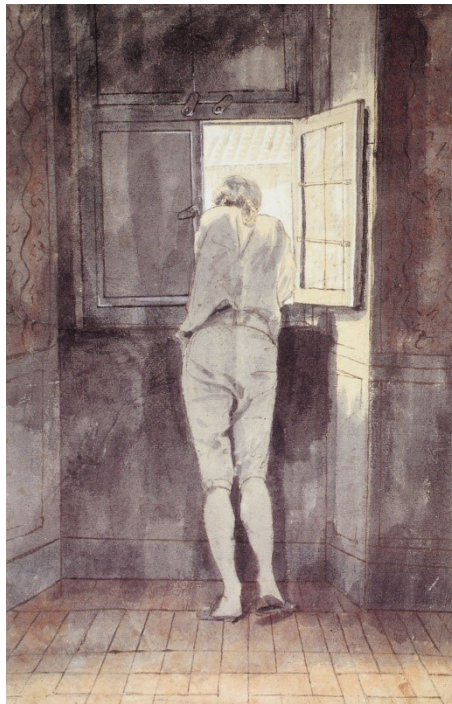
<sup>222</sup> TISCHBEIN 1956, S. 377 und KRENZLIN 2011, S. 44.

<sup>223</sup> Zur weiteren Provenienz: Ein Siegel des Königreichs beider Sizilien auf der Rückseite des Bildes macht den Hof als Vermittler in dieser Transaktion wahrscheinlich. Heigelin verkaufte das Porträt weiter an den Bankier Carl Mayer von Rothschild, der es 1821 in seine Heimatstadt Frankfurt am Main mit zurücknahm. Bis zum Tod der letzten Erbin dieser Linie, Adèle Charlotte Freifrau Salomon de Rothschild, blieb das Bild im Familienbesitz, danach ging es an das Frankfurter Städel. KRENZLIN 2011, S. 44f dokumentiert diese Odyssee ausführlich. (Zu Christian Heigelin siehe THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES [2014]).

<sup>224</sup> KRENZLIN 2011, S. 44.

So steht das ohngefähr. Laß meinen Brief niemand sehen, vorzüglich um Tischbeins willen. Ich sage niemand, wie ich von ihm denke. Wer mit ihm zu thun hat, mag ihn selbst kennen lernen.<sup>225</sup>

Beyer ist zuzustimmen, wenn er Tischbeins Goethe-Porträt als „Schaufel eines Bildungsideals“ bezeichnet.<sup>226</sup> Das Porträt verwendet eine Ikonographie, die von Antikenverehrung und der klassizistischen Ästhetik geprägt ist. Wie gezeigt wurde, ist damit Tischbeins eigener Anspruch verbunden, den Betrachter seiner Kunst intellektuell anzuregen, beziehungsweise zu bilden. Gerade im Kontrast zu Tischbeins früheren Porträtwerken wird deutlich, dass er versucht, hier einen neuen Weg zu beschreiten. Tischbein unternimmt einen Balanceakt zwischen authentischer, individueller Darstellung Goethes einerseits und anspruchsvollem Programmbild andererseits, das die Ideale des Dargestellten, seinen Anspruch an sich selbst und an die Künste verdeutlicht. Das Porträt baut direkt auf dem gelehrten Dialog auf, den Tischbein und Goethe in Rom zusammen pflegten. Es ist das Porträt einer Utopie von der Wiederbelebung einer reinen antiken Ästhetik.



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – *Goethe am Fenster der römischen Wohnung am Corso, 1787*,  
Kat. Nr. G\_Ti\_6/Gr (MILDENBERGER 1986, S. 7).

---

<sup>225</sup> Goethe an Herder, 2. März 1789. WA IV. 9, S. 93.

<sup>226</sup> BEYER 1996–1999/2008–2011, S. 215f.





Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – *Goethe in der römischen Campagna*, 1787,  
 Kat. Nr. G\_Ti\_7/Ge (BEYER 2002, S. 275, Abb. 167).

### Angelika Kauffmann. Die liebende Freundin

Rom, den 27. Juni. [1787...] Angelica mahlt mich auch, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, daß es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir.<sup>227</sup>

Wie von Tischbeins Porträtvorhaben war Goethe augenscheinlich auch von Angelika Kauffmanns (1741–1807) Porträt seiner selbst nicht begeistert.<sup>228</sup> Das Porträt der damals bereits berühmten Kauffmann zeigt Goethe im Brustbildnis im Dreiviertel-Profil.<sup>229</sup> Die frische rosige Haut und der weiche Mund lassen ihn deutlich jünger wirken als 38 Jahre, die er damals

<sup>227</sup> WA I. 32, S. 8.

<sup>228</sup> Zu Angelika Kauffmanns Biografie vergleiche DABAKIS 2007, S. 26ff oder insgesamt BAUMGÄRTEL 1990.

<sup>229</sup> Angelika Kauffmann – *Goethe*, 1787/1788, Kat. Nr. G\_Kau\_1/Ge, Abbildung S. 65. Eine nicht erhaltene Vorzeichnung ist nur als Stich durch Lips überliefert, Kat. Nr. G\_Kau\_1/Vz. ROLLETT 1883, S. 85. Eine eigenhändige Kopie, die sich ehemals in der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten im Hohenzollernmuseum Schloss Monbijou (1892) befand, gilt als verschollen, Kat. Nr. G\_Kau\_1/Wh.a (BARTOSCHEK UND VOGTHERR 2004, S. 263, dort Kat. Nr. GK I 9085); eine weitere befindet sich im Privatbesitz Kat. Nr. G\_Kau\_1/Wh.b.

zählt. Statt des mittlerweile schon für die Goethe-Ikonographie etablierten, doppelreihig geknöpften Rocks trägt er die informelle Kleidung des Gelehrten: perückenlos im weich fallenden Hausmantel aus rostroter Seide, mit Pelzverbrämung an Kragen und Revers. Ähnlich leger präsentierte die Malerin Johann Joachim Winckelmann bereits zwanzig Jahre zuvor, 1764, beim Verfassen seiner Schriften.<sup>230</sup> Pelzverbrämung und roter Mantel kommen auch in dem Winckelmann-Porträt Anton von Marons zusammen, dass Kauffmann sicherlich auch vorbildhaft vor Augen stand.<sup>231</sup> Während Maron allerdings das Format des lebensgroßen Hüftstücks wählte, entschied sich Kauffmann bei ihrem Goethe-Porträt für ein kleineres, intimeres Bildformat und konzentrierte sich ganz auf die Darstellung des Gesichts und des emotionalen Ausdrucks. Im Vergleich mit den im Kapitel zu Lavater besprochenen Zeichnungen von Schmoll oder Juel ist Goethes Gesicht bei Kauffmann länglicher gestaltet und läuft zum Kinn hin spitz zu, die Nase ist feiner und das zum lockeren Zopf gewundene Haar voller. Auch die großen Augen sind hier anders positioniert als in früheren Goethes-Porträts: Ihre äußeren Winkel weisen nach unten, gemeinsam mit dem unsicher lächelnden Mund ergibt sich dadurch ein melancholischer Ausdruck, der sich mit dem Blick direkt auf den Betrachter richtet. Das bewirkt den Eindruck großer Nähe, ja erscheint fast wie eine Aufforderung, sich in den Dargestellten einzufühlen und ihm Verständnis entgegenzubringen. In Kombination mit der Pelzverbrämung und dem Seidenglanz der Jacke entsteht der Eindruck eines sehr gepflegten, kultivierten Mannes, der sich gleichzeitig eine gewisse Lässigkeit im Auftreten erlaubt. Auch hier gab es keinen externen Auftrag, Angelika Kauffmann hat dieses Porträt für ihre eigene Sammlung gemalt und bei sich behalten, was die Intimität der Darstellung erklärt.<sup>232</sup>

Angelika Kauffmann hatte 1787 mit Unterbrechungen schon über zwanzig Jahre in Rom gelebt und verstand sich sowohl als Historien- wie auch als Porträtmalerin. *Grand Tour*-reisende Adlige aus ganz Europa waren häufig ihre Kunden, wobei sie sich am Werk Pompeo Batonis orientierte.<sup>233</sup> Diese Prägung fehlt ihrem Porträt Goethes völlig, es besitzt weder den Ausblick auf ideale arkadische Landschaft als Folie noch bietet es eine Assemblage aus Kunstwerken vergangener Epochen. Stattdessen beschränkt sich Kauffmann darauf, Goethe nahsichtig im Hochoval zu zeigen. Dieses Format beschränkt die Fläche des sichtbaren Hintergrundes auf ein Minimum und erlaubt dadurch die volle Konzentration auf das Gesicht des Dargestellten.

---

<sup>230</sup> MIRSCH 1999, 20ff, Kat. Nr. 5. Angelika Kauffmann – *Johann Joachim Winckelmann*, 1764, siehe Vgl. Nr. 9, mit kleiner Abbildung S. 482.

<sup>231</sup> Anton von Maron – *Johann Joachim Winckelmann*, 1768, siehe Vgl. Nr. 20, Abbildung S. 65.

<sup>232</sup> Angelika Kauffmann starb 1807. Zarncke gibt zur frühen Provenienz erst 1844 Graf Harnoncourt in Brünn an, der es dann an Ottilie von Goethe verkaufte, aus deren Nachlass es wiederum in die Klassik Stiftung Weimar kam. ZARNCKE 1888, S. 22.

<sup>233</sup> Siehe oben, S. 51 und DABAKIS 2007, S. 26ff. Kauffmann malte etwa den Kronprinzen Ludwig I. von Bayern, der später Auftraggeber für das Stiellersche Goethebildnis werden sollte, bei seiner Romreise 1807. Angelika Kauffmann – *Bildnis Ludwig I. von Bayern als Kronprinz* 1807, Öl auf Leinwand, 224,60 x 146,80 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek München, Inv. Nr. 7418.

Als Goethe 1786 in Rom eintraf, war der Salon Kauffmanns eine der ersten Adressen für die Künstlerkreise Roms. Kauffmann hatte sich im ehemaligen Atelier von Anton Raphael Mengs an der Spanischen Treppe eingemietet und diesen Ort zu einem Salon ausgebaut, in welchem internationale Literaten und bildende Künstler verkehrten.<sup>234</sup> In diesen Kreis wurde Goethe unmittelbar nach seinem ersten Besuch im November 1786 aufgenommen.<sup>235</sup> In den nächsten Wochen und Monaten berichtete er wiederholt von Lesungen seiner *Iphigenie* und Gesprächen bei Kauffmann sowie gemeinsamen Ausstellungsbesuchen.<sup>236</sup> Bei seiner Abreise 1788 hatte sich die Freundschaft so vertieft, dass Goethe der Künstlerin eine junge Pinie als Symbol der ewigen Freundschaft in den Garten pflanzte. Über deren Gesundheit und Wachstum wurde in den Briefen Kauffmanns an Goethe fortan regelmäßig in allen Tonlagen empfindsamen Erlebens berichtet:<sup>237</sup>

Ihr abschied von uns druchdrang mier Herz und Seele, der tag Ihrer abreis war einer der traurigen tage meines lebens. [...]  
ich erschrak beim erstem anblick des briefes, [...] eine mier noch fremde hand, alles setzte mich in sorgen sie weren kranck, könten selbsten nicht schreiben, öffnete den brief mit zitternder hand. [...] das ich mit meinen gedancken (ich darf nicht sagen wie oft) in Weimar bin das weis ich – daß meine tage ohne freude und ohne genuss vorüber gehen, das weis ich auch – mehr will ich von meinen sorgen und empfindungen vor das mahl nicht sagen [...]  
die Pinie ist schön, und seit ich sie in meiner besorgung habe schon zwei gute Zoll gewachsen. Das ist mier eine liebe und sehr bedeutende pflanze dann sie kombt von lieber hand [...]  
Mier träumte verwichne Nacht sie waren wieder gekommen ich sahe sie von ferne -- und eilte Ihnen entgegen bis zur Haustüre, fasse Ihre beiden hände die ich so fest an mein Herz gedruckt daß ich darvor erwachte, ich war böse auf mich das ich mein getraumtes Glück zu lebhaft gefühlt und mier selbsten dardurch das vergnügen abgekürzt.<sup>238</sup>

Ebenso wie sie sich in ihren Briefen nach einer Wiederbegegnung und einem emotionalen Austausch mit dem Freund sehnte, malte Angelika Kauffmann auch ihr Bild Goethes als Zeugnis beiderseitiger inniger Freundschaft.

Erst in letzter Zeit wird das Kauffmannsche Goethe-Porträt in der Literatur wieder vermehrt behandelt, nachdem Goethes abwertende Äußerung in der Kunstgeschichte über Jahrzehnte für eine Nicht-Beachtung des Gemäldes gesorgt hatte.<sup>239</sup> Herder, der das Bild bei Kauffmann sah, erkennt und benennt die Bildsprache der Empfindsamkeit sofort:

---

<sup>234</sup> DABAKIS 2007, S. 29f.

<sup>235</sup> Goethe an den Freundeskreis in Weimar, 7. Nov. 1786. WA IV. 8, S. 46.

<sup>236</sup> Goethe an Charlotte von Stein, 25./27. Jan. 1787. WA IV. 8, S. 144f.

<sup>237</sup> DABAKIS 2007, S. 38f.

<sup>238</sup> Angelika Kauffmann an Goethe, 10. Mai, 23. Juli und 5. Aug. 1788. KAUFFMANN 1999, S. 99, 103ff, 106f.

<sup>239</sup> Bei KRENZLIN 2011, KRAPF 2007 und ZAPPERI 2010.

Die Angelika [...] ist eine Dichterin mit dem Pinsel, u. hat eine sehr zarte Empfindung. sie grüßet Dich sehr, u. hat mir angetragen, mein Gemälde ihr zu lassen zum Pendant von G. den sie auch gemalt hat. Ich hasse die Pendants, u. weiß überhaupt nicht, ob sie dazu Zeit gewinnen wird, sonst wäre es der Mühe wert, zu sehen, wie sie mich sieht u. denkt. G. Bild hat sie sehr zart ergriffen, zarter als er ist, daher die ganze Welt über Unähnlichkeit schreiet; die doch aber wirklich im Bilde existiert. Die zarte Seele hat ihn sich so gedacht, wie sie ihn gemalt. Der Herz. Bild ist vortrefflich; aber auch ganz und gar idealisieret. Sie kann nicht anders u. ist überhaupt eine zarte Engelsfrau, oder vielmehr Jungfrau, das sie leider noch sein mag.<sup>240</sup>

Kauffmanns Bedürfnis, in ihrer Freundschaft zu Goethe die Vereinigung zweier verwandter Seelen zu sehen, zu leben und zu malen, wurde von Goethe nicht mit der gleichen Intensität geteilt. Entsprechend gering war sein Verständnis für das Porträt, das für die Künstlerin, laut Baumgärtel, die „höchste Stufe intensiver Freundschaft“ war.<sup>241</sup>

Ihr empfindsames Freundschaftsbild blieb für Goethe vor allem deshalb problematisch, weil es eben nicht seine Individualität betonte, sondern seine Beziehung zu Kauffmann. Kauffmann kümmerte sich nur in engen Grenzen um Goethes spezifische Physiognomie, stattdessen vermischte sie die Züge des Dichters mit ihren eigenen.<sup>242</sup> Von Kauffmann stammen mehrere Selbstbildnisse desselben Typus, sitzend im Dreiviertel-Profil nach links gewandt, aus den Augenwinkeln einen melancholischen Blick aus feucht glänzenden Augen zum Betrachter schickend.<sup>243</sup> Diesem Typus hatte Kauffmann auch ihr Goethe-Porträt angeglichen. Die eigentlich markante Physiognomie Goethes wirkt verweiblicht, weil Kauffmann sie ihren eigenen weichen Zügen anglich. Wichtig war ihr auch der intensive Blickkontakt zum Betrachter – und das war in ihrer eigenen Sammlung natürlich zunächst und vor allem sie selbst. Die Funktion des Porträts war demnach stumme Zwiesprache mit dem liebgewonnenen Gegenüber, seinem Gesicht als dem Spiegel seiner Seele, wobei Attribute, Accessoires und ein den Status bestimmender Habitus sorgfältig vermieden wurden.<sup>244</sup> Ähnlich verfuhr Kauffmann mit dem Porträt ihres Freundes Johann Gottfried Herder, auch wenn die hellere Gesamterscheinung dieses Bildes und die gehobenen Mundwinkel Herders den schwermütigen Blick etwas dämpfen. Herder begegnet dem Betrachter ebenfalls im Dreiviertel-Profil im eleganten, pelzverbrämten Hausmantel aus

---

<sup>240</sup> Johann Gottfried Herder an Caroline Herder, Rom 27. Feb. und 1. März 1789, in HERDER ET AL. 1989, S. 360. Zu Caroline Herder siehe NDB, 8, S. 603f.

<sup>241</sup> Vergleiche BAUMGÄRTEL 1998, S. 320. Kauffmann besaß eine Sammlung von Porträts ihrer Freunde, manchmal verschenkte sie die Originale und behielt für sich selbst eigenhändige Kopien zurück. Sie tat das auch im Falle Goethes, die Kopie ist noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts gut bekannt gewesen, wurde danach aber kaum noch von der Forschung beachtet, siehe Kat. Nr. G\_Kau\_1/Wh.b und MICHEL 1991, 60f.

<sup>242</sup> Gudrun Körner beobachtete diese Vermischung der Physiognomien bei Goethe und Kauffmann zuerst. KÖRNER 1994, S. 156.

<sup>243</sup> Angelica Kauffmann – *Selbstbildnis*, 1784, siehe Vgl. Nr. 10, Abbildung S. 65. Auch: *Selbstbildnis* 1770–1775, Öl auf Leinwand, 73,7 x 61 cm, National Portrait Gallery London, Inv. NPG 430; *Selbstbildnis*, um 1780/1781, Öl auf Leinwand, 93 x 76,5 cm, Bündner Kunstmuseum Chur, Inv. 321.000.1945.

<sup>244</sup> BAUMGÄRTEL 1998, S. 320.

blauer Seide.<sup>245</sup> Als Pendant zu Goethe wendet sich Herder, anders als Kauffmanns Selbstporträts und Goethes Bildnis, nach rechts.

Ob Goethe und Herder ihre Kritik auch gegenüber der Künstlerin äußerten, ist nicht bekannt. Als weibliche Künstlerin war sie, wie vor allem Michael Krapf herausgearbeitet hat, ohnehin zahlreichen Vorwürfen ausgesetzt, die entweder ihre Moral oder ihre künstlerischen Fertigkeiten anzweifeln.<sup>246</sup> Goethes Kritik an seinem Porträt hat dazu beigetragen, dass Kauffmann lange Zeit als Künstlerin zu wenig ernst genommen wurde.

Die Italienreise war für Goethe in dreierlei Hinsicht besonders wichtig: Erstens setzte er sich dort systematisch mit den bildenden Künsten auseinander – und zwar in unmittelbarer Anschauung der Werke von Antike und Renaissance. Zweitens beschäftigte er sich mit der Kunstgeschichtsschreibung; im Hinblick auf die Verarbeitung seiner Erkenntnisse versuchte er bereits vor Ort, Gelehrte wie Aloys Hirt mit Weimar in Kontakt zu bringen.<sup>247</sup> Drittens traf er auf Künstler, die abseits der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse in Deutschland einen eigenen gesellschaftlichen Kreis gebildet hatten, in dem sie sich gleichberechtigt begegneten. Er unternahm auch selbst den Versuch, in diesem Kreis, das heißt in der Utopie einer anderen, durch antike Kultur und bildende Kunst geprägten Gesellschaft, zu leben. Die Porträts der beiden Künstlerfreunde Goethes, Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, sind bildnerische Zeugnisse jener Utopie.

Tischbein teilte mit Goethe die Vorliebe für die Kunstschatze der Antike, die für beide eine unerschöpfliche Inspirationsquelle waren. Auf beiden Seiten war man begeistert von dem gegenseitigen Verständnis und hoffte, einander unterstützen zu können:

Von Tischbein kann ich lernen, er nicht von mir und was in mir sich macht, das ist in ihm schon geworden. Desto mehr freut es mich wenn ich auf Spuren komme die er für die rechten erkennt. Ich kann nicht ausdrücken was für ein trefflicher gebildeter Mensch er ist.<sup>248</sup>

Und Tischbein:

ich genieße also von des Morgens bis zur Nacht den Umgang dieses so seltenen klugen Mannes, was das nun für Vergnügen für mich ist, können Sie sich leicht denken, indem Sie Goethes Wert und meine Hochachtung gegen große Männer kennen.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Angelika Kauffmann – *Johann Gottfried Herder* 1789/1791, siehe Vgl. Nr. 11, mit kleiner Abbildung S. 482.

<sup>246</sup> KRAPP 2007, S. 56, 58f.

<sup>247</sup> Goethe an Wieland, 14.11.1786. WA IV. 8, S. 61f.

<sup>248</sup> Goethe an Charlotte von Stein, 25. Jan. 1787. WA IV. 8, S. 149.

Vor diesem Hintergrund entsteht ein Programmporträt, das Goethe als den Erneuerer der deutschen Literatur im Bewusstsein seines klassischen Erbes darstellt. Es ist ein Programmbild der gemeinsam erträumten Utopie, in der Künstler autonome Werke schaffen, rein nach eigenen Idealen und Ideen, auch indem sie sich wieder auf das Vorbild der Antike berufen.

Während seine Verbundenheit zu Tischbein auf intellektueller Übereinstimmung und Inspiration beruhte, ist die Nähe zu Kauffmann durch den Einklang der Gefühlswelt der beiden bestimmt.<sup>250</sup> In Kauffmanns Goethe-Porträt fehlen dementsprechend alle intellektuell ausdeutbaren Zeichen, die Konzentration liegt ganz auf der Intensität des Ausdrucks. Die Züge der Malerin verschmelzen mit denen Goethes zu einem einzigen, melancholischen Blick, dem das Sehnen der empfindsamen Seele nach Vereinigung mit dem geliebten Freund eingeschrieben ist. Diese Verschmelzung ist eine Utopie des Empfindsamkeitskultes, die durch den Wunsch von Einswerdung mit dem geliebten Freund in Gefühl und Verstand begründet ist.

Tischbeins kleines Aquarell von Goethes Rückenansicht und die weiteren in diesem Zusammenhang entstandenen Zeichnungen stehen schließlich zwischen diesen beiden Bildnissen, sie bieten wenig Raum für intellektuelle Ausdeutung, erlauben aber auch keine derart emphatische Einfühlung wie Kauffmanns Porträt. Trotzdem sind diese Darstellungen, wie die beiden anderen Bildnisse, Porträts, die die Beziehung von Künstler und Dargestelltem dokumentieren und sich bewusst der Konvention entziehen, um der spezifischen Situation von alltäglichem Zusammenleben und geistiger Gemeinschaft, wie sie für beide nur in Rom möglich war, gerecht zu werden.

---

<sup>249</sup> Auszug aus Tischbein an Lavater, 9. Dez. 1789 aus Rom, abgedruckt in LAVATER UND GOETHE 1901, S. 364, siehe auch SELBMANN 2008, S. 7.

<sup>250</sup> KAUFFMANN 1999, S. 99, 103ff, 106f.





Angelika Kauffmann – *Goethe*, 1787/1788, Kat. Nr. G\_Kau\_1/Ge  
(© Klassik Stiftung Weimar).



Anton von Maron – *Johann Joachim Winckelmann*, 1768,  
Vgl. Nr. 20. (© Klassik Stiftung Weimar).



Angelika Kauffmann – *Selbstbildnis*, 1784, Vgl. Nr. 10  
(BAUMGÄRTEL 1998, S. 233, Abb. 110).

## 2.4 GOETHE KUNSTPOLITISCHE AMBITIONEN IM SPIEGEL DER PORTRÄTS DER WEIMARER KUNSTFREUNDE

Von seiner Italienreise brachte Goethe vor allem ein neues Programm mit, das er nun mit all dem ihm zur Verfügung stehenden Einfluss umsetzte: ein Kunstprogramm, das die deutsche Kunst aus einer Zeit der Krise in eine Phase der Erneuerung und Wiedererstarkung führen sollte. Mit seinem Freund und Porträtisten Tischbein hatte Goethe intensiv diskutiert, welchen Themen sich die deutsche Kunst widmen, was den deutschen Künstlern an Ausbildung und Orientierung geboten werden sollte.<sup>251</sup> Goethe war in dieser Hinsicht gut ausgebildet, die Grundlagen der Kunsttheorie und Ästhetik von Baumgarten und Lessing hatte er sich bereits als junger Mann in Frankfurt bei seinem Lehrer Adam Friedrich Oeser erarbeitet, und auch mit zeitgenössischen Werken zur Ästhetik hatte er sich später befasst, etwa mit Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), Karl Philipp Moritz' *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) oder Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795).<sup>252</sup> Goethe war sich bewusst, dass seine Bekanntheit und sein Ruhm ihm einzigartige Bedingungen boten, seine Kunsttheorie zu vermitteln und zu verbreiten.

Durch das Studium der Kunstschatze Italiens und der Literatur der Antike hatte Goethe neue Themen und Stoffe für eine Kunst von hohem moralischem Wert gefunden. Der Schönheit antiker Kunstwerke, die sich nach Goethe aus ihrer Idee und ihrer idealen Komposition ergab, sollten die Künstler nachstreben. Das Ziel war es, eine an den antiken Vorbildern ausgebildete Künstlerschaft heranzuziehen, die aufgrund ihres ästhetischen Verständnisses wahrhaft schöne Werke schaffen könnte. Kunstwerke, die unabhängig von beliebig eingesetzter Effekthascherei oder bloß schmückenden Elementen dem Betrachter einen komplexen ästhetischen Ausdruck vermitteln.<sup>253</sup> In diesem Ansatz stimmte Goethe mit den ästhetischen Theorien seiner Zeit überein. Allerdings versucht er nicht, eine unabhängige ästhetische Theorie zu entwickeln. Weitaus praktischer denkend, stellte Goethe einen kunstpolitischen Ansatz vor, der auf die bestehenden krisenhaften Verhältnisse reagieren und sie ins Positive wenden sollte.<sup>254</sup> Orientiert an der Kunst der Alten, sollte auch die deutsche Kunst wieder in eine Hochphase eintreten, die derjenigen der Antike gleichen sollte.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Siehe oben unter Kapitel 2.3, vor allem S. 53f.

<sup>252</sup> KANT 1790, MORITZ 1788 und SCHILLER 1795. Zu Goethes Ausbildung in der Ästhetik vergleiche OSTERKAMP 1996–1999/2008–2011, S. 4 und WOLF 2001, S. 5.

<sup>253</sup> GOETHE 1960bff, S. 179.

<sup>254</sup> Zur Krise der Kunst siehe OSTERKAMP 1995, S. 139.

<sup>255</sup> DÖNIKE 1996–1999/2008–2011, S. 96 und OSTERKAMP 1996–1999/2008–2011, S. 17f. Als Quelle dazu WA I. 48, S. 4.



Um dahin zu gelangen, mussten erstens passende Vorbilder nach Weimar geschafft und verbreitet, zweitens dann junge Künstler animiert werden, sich mit diesen Themen auseinanderzusetzen. Für Ersteres verfügte Goethe über einen „Mann vor Ort“ in Italien: Johann Heinrich Meyer (1760–1832)<sup>256</sup> brachte die Vorbilder für eine neue deutsche Kunst in Form von Kopien und Beschreibungen nach Weimar.<sup>257</sup> Goethe und Meyer hatten sich in Rom kennengelernt und eine enge Freundschaft geschlossen, die sie auch nach Goethes Abreise durch regen Briefwechsel aufrecht hielten. Außerdem war Meyer ein vertrauenswürdiger Kontakt für den Erwerb von Kunstschätzen.<sup>258</sup> Seine Zuverlässigkeit und sein Wissen machten Meyer schnell zum unverzichtbaren Partner und Helfer, sodass Goethe sich bemühte, ihn dauerhaft für Weimar zu gewinnen.<sup>259</sup> Herzog Carl August war von der Brauchbarkeit Meyers nach den Vermittlertätigkeiten, die er bereits für den Hof auf dem Kunstmarkt übernommen hatte, leicht zu überzeugen:

Endlich m. l. Meyer kann ich Ihnen sagen daß ich meinem Wunsch etwas für Sie zu thun näher komme. [...] Wenn Sie noch zwey Jahre [in Italien] bleiben wollen, kann ich Ihnen jährlich 100 Scudi versprechen [...]. Sind die zwey Jahre herum; so kommen Sie zu uns. Für das Reisegeld Sorge ich, und Sorge daß Sie eine Situation hier finden, die Ihrer Gemüths Art angemessen ist. Wenn ich Ihnen keine große Pension versprechen kann, so sollen Sie doch haben was Sie brauchen.

[...] Sie könnten auch in der Zeit manches sammeln was Sie glaubten das dereinst hier nützlich und erfreulich seyn könnte und sich so nach und nach zu einer Existenz in einem nordischen Städtchen vorbereiten. In der Nachbarschaft haben wir kostbare Kunstwercke, wo sich der Sinn wieder auffrischen läßt. Gute Freunde finden Sie und eine sehr zwanglose Existenz. [...]<sup>260</sup>

Nach Ende seiner Italienreise 1791 richtete Meyer sich also in Weimar ein. In den kommenden Jahren wurde er zu einem der engsten und wichtigsten Mitarbeiter Goethes und wirkte maßgeblich daran mit, vorbildhafte Kunstwerke Sinne seiner kunstpolitischen Agenda zu verbreiten und junge Künstler für die antikisierenden Themen zu gewinnen.<sup>261</sup> Das dafür nötige Publikationsorgan hatte Goethe 1798 mit seiner Zeitschrift *Propyläen* geschaffen. Das Journal

<sup>256</sup> Der Sammelband ROSENBAUM ET AL. 2013 stellt die aktuelle Forschungslage zur Person Johann Heinrich Meyers dar und thematisiert sowohl dessen Beziehung zu Goethe wie auch die kunstpolitischen Ambitionen der Weimarer Kunstfreunde. Außerdem biografisch KLAUß 2001.

<sup>257</sup> Goethe setzte vor allem auf eine selbst entworfene Methode der Bildbeschreibung. Meyer sollte die Kunstwerke vor Ort nach folgenden Kategorien analysieren: 1. Erfindung, 2. Anordnung, 3. Ausdruck, 4. Zeichnung, 5. Pinsel, 6. Kolorit, 7. Beleuchtung / Licht und Schatten (Hell-Dunkel), 8. Draperie (beziehungsweise Gewänder/Falten). In diesen Kategorien hielt Goethe das objektiv nachprüfbar Wissen über das Kunstwerk für erschöpfend erfasst. Aus den so von Meyer erstellten Quellen sollten dann Prinzipien zur Schaffung von Kunst isoliert und schriftlich einer breiten Leserschaft aus Künstlern und Auftraggebern näher gebracht werden. OSTERKAMP 1991, S. 93. Goethe formulierte aus den Ergebnissen die Anforderungen der Preisaufgaben. GOETHE 1960bff, S. 279–284.

<sup>258</sup> Etwa Goethe an Meyer, 19. Sept. 1788. WA IV. 9, S. 25–28. Meyer kaufte sowohl für Goethe als auch für den Weimarer Hof ein. Siehe zum Beispiel Goethe an Carl August, Ende Juni 1788. WA IV. 9, S. 1.

<sup>259</sup> Meyer war akademisch ausgebildet, brachte kunsthistorische Kenntnisse mit und wurde unter anderem Rezensent und Autor einer großen Zahl von kunsttheoretischen Aufsätzen, siehe OSTERKAMP 1995, S. 137.

<sup>260</sup> Goethe an Meyer, 21. Aug. 1789. WA IV. 9, S. 149–151.

<sup>261</sup> Goethe an Meyer, 13. März 1791. WA IV. 9, S. 247f und auch Goethe an Reichardt, 17. Nov. 1791. WA IV. 9, S. 289f.

richtete sich an ein kunsttheoretisch interessiertes Publikum und vor allem auch an die Künstler. Sein Titel war programmatisch gemeint: *Die Propyläen* sollten den Leser zum Klassizismus hinführen, ein Forum für Aufsätze zum Thema bieten, ganz so, wie die antike Vorhalle den wartenden Gast aufnahm und gleichzeitig ein Ort für Gespräche war.<sup>262</sup> Goethe hatte bald ein hochkarätiges Autorenteam zusammengebracht, zu dem neben ihm selbst Meyer, Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt gehörten.<sup>263</sup>

Die wichtigsten in diesem Zusammenhang veröffentlichten Aufsätze Goethes sind *Über Laokoon*, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* und *Einfache Nachahmung der Natur, Manier Stil*.<sup>264</sup> Der erste Aufsatz, *Über Laokoon*,<sup>265</sup> beschreibt dabei keineswegs nur die antike Skulpturengruppe, Goethe erläutert in ihm auch so grundlegend wie knapp seine Kriterien für Kunstschönheit.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns:

Lebendige, hochorganisirte Naturen. Man erwartet vor allem Kenntniß des menschlichen Körpers in seinen Theilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im Allgemeinen.

Charaktere. Kenntniß des Abweichens dieser Theile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere [...] Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Theile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben, und ihm in einer idealen Welt Maß, Gränze, Realität und Würde zu geben.

Anmuth. Der Gegenstand aber und die Art ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung [usw.], wodurch er für das Auge schön, das heißt, anmuthig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> *Die Propyläen* erschienen unter Goethes Herausgeberschaft von 1798/1799 bis 1800 in Tübingen bei Cotta. Vergleiche OSTERKAMP 1996–1999/2008–2011, S. 15ff, SCHMIDT UND SCHADOW 1995, S. 16 und LANGE UND GOETHE 2006, S. 934 [Anhang].

<sup>263</sup> SCHMIDT UND SCHADOW 1995, S. 16. Vorher waren Goethes und Meyers Rezensionen und Artikel zu kunsthistorischen Themen und zur Ästhetik in der *Allgemeinen Literaturzeitung* und der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* erschienen, wobei die jeweilige Autorschaft nicht immer zweifelsfrei zuzuordnen ist. 1816 kam ein weiteres Zeitschriftenprojekt Goethes mit dem Titel *Über Kunst und Altertum* hinzu. DÖNIKE 1996–1999/2008–2011, S. 93. Die *Allgemeine Literaturzeitung* erschien 1785–1849 erst in Jena und dann in Halle im Verlag der Churfürstlich Sächsischen Zeitungsexpedition. Im gleichen Verlag erschien 1804–1841 auch die *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*.

<sup>264</sup> Die ersten beiden Texte erschienen 1798/1799 im ersten Band der *Propyläen*. *Einfache Nachahmung der Natur, Manier Stil* war schon 1789 im *Teutschen Merkur* erschienen.

<sup>265</sup> GOETHE 1789/1799 (Erstausgabe).

<sup>266</sup> WA I, S. 102f.

In nuce stellt Goethe hier vor, was er von einem Künstler erwartet. Goethe gibt formale Kriterien an, die das Werk in sich, autonom, vereinigen muss, um von ihm schön genannt zu werden. In Goethes Stellungnahme fließt die Lektüre der zeitgenössischen ästhetischen Schriften mit der aus der Antikenbetrachtung gewonnenen Bildung und den aktuellen kunsttheoretischen Diskussionen zusammen, die im Kreis der Weimarer Kunstfreunde stattfanden.<sup>267</sup>

Der unmittelbar auf diese Eröffnung folgende Text trägt den Titel *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*. Nachdem nun die Kriterien für Kunstschönheit erläutert sind, bieten Goethe und Meyer den Künstlern mit diesem Aufsatz Hilfestellung bei der Wahl neuer Sujets. Im Sinne der Autonomie des Kunstwerks argumentierten sie für „natürliche“ Themen, die keinerlei Vorwissens bedürfen und möglichst allgemein verständlich sein sollen.<sup>268</sup> Konkrete Beispiele gibt Goethe in *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*, wo er eine antike Bildbeschreibung verlorener Vasenbilder analysiert und daraus einen Fundus an Themen für Nachwuchskünstler ableitet.<sup>269</sup>

Entgegen seinen Erwartungen traf Goethe kaum auf Gegenliebe unter den Nachwuchskünstlern. Stattdessen rief er unter anderem mit seiner *Flüchtigen Übersicht über die Kunst in Deutschland* (1801) Opposition und Polemik hervor, weil auch in diesem Text deutlich wurde, dass sich Goethe wesentlich besser mit antiker Vasenmalerei als mit den Bedürfnissen und Anliegen der jungen deutschen Kunst auskannte.<sup>270</sup>

Im Folgenden wird zum ersten Mal der Begriff des *Image* Verwendung finden. Da es sich um die anachronistische Anwendung eines Begriffs handelt, der ursprünglich ein Phänomen des 20. Jahrhunderts beschreibt, sei hier kurz erläutert, warum seine Anwendung insbesondere in Bezug auf die Porträts Goethes dennoch sinnvoll erscheint. In ihrem Sammelband *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption* unternehmen die Herausgeber Andreas Köstler und Ernst Seidl den Versuch, den Begriff des Image auf historische Porträts

---

<sup>267</sup> Ein Aufsatz von Hirt war der konkrete Anlass für Goethe gewesen, zur *Laokoon*-Gruppe zu veröffentlichen. Hirt hatte kurz zuvor 1797 in Schillers *Horen* eine eigene Interpretation der Skulptur veröffentlicht und damit gleichzeitig seine Theorie des Charakteristischen eingeführt, gegen die Goethe opponierte. Auf die ästhetische Debatte um die Bedeutung des Charakteristischen, vor allem für die Porträtkunst, wird in diesem Kapitel unter der Überschrift *Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Portrait* näher eingegangen. Siehe zu diesem Zusammenhand auch DÖNIKE 2005, dort insbesondere Kapitel II.

<sup>268</sup> GOETHE 1960bff, S. 164–167.

<sup>269</sup> Goethe selbst formuliert es so: „Um zu diesem schönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unsere künftigen Aufgaben dahin lenken und indessen, durch sukzessive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate, die Künstler zu fördern suchen. Auch würde die Vergleichung der homerischen, virgilischen und polygnotischen Höllenfahrten dereinst, wenn die letztere vor den Augen des Publikums aufgestellt sein wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poesie und bildende Kunst, als verwandt und getrennt, zu beobachten und zu beurteilen.“ GOETHE 2006b, S. 525f, 536.

<sup>270</sup> BÖRSCH-SUPAN 1994, S. 270; *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland*. In GOETHE 1960bff, S. 356–359.

anzuwenden.<sup>271</sup> Wie die vorliegende Dissertation untersuchen auch die Autoren des Aufsatzbandes die Entstehungsbedingungen von Porträts und fragen nach den „unterschiedlichen Ansprüchen und Vorstellungen, die als bildprägende Kräfte vonseiten des Bestellers wie auch vonseiten des Rezipienten in die Formulierung von Bildnissen eingehen können“.<sup>272</sup> Sie stellen fest, dass gerade der moderne Begriff des *Image* so umfassend ist, dass er einerseits das inszenatorische Interesse des Porträtierten, der eine gewisse Wirkabsicht verfolgt, und andererseits die Rezeptionserwartung des Betrachters fassen kann.<sup>273</sup> Die vorliegende Untersuchung versteht sich als ein weiterer Versuch, den Begriff des *Image* auf historische Porträtphänomene anzuwenden. Auch sie teilt die Überzeugung, dass sich *Image* wie kein anderer Begriff eignet, die Porträtpolitik zu beschreiben, mit der Goethe die Fremdwahrnehmung seiner Person zu steuern versuchte.<sup>274</sup>

### Meyers Freundschaftsportrait

In dieser Situation, in der Goethe seine Isolation vom aktuellen Kunstgeschehen mehr und mehr fühlen musste, war die Zusammenarbeit mit Meyer wichtiger denn je. Ein Portrait in Aquarell zeugt von dieser engen, gleichermaßen persönlichen wie professionellen Verbindung.<sup>275</sup> Das Werk ist nicht datiert, seine Entstehung lässt sich aber durch einen interessanten Brief Schillers vom 8. Juli 1796 zeitlich einordnen. Schiller schreibt:

Ich möchte gern Ihren Kopf vor den neuen *MusenAlmanach* setzen, und habe heute an Bolt in Berlin geschrieben, ob er diese Arbeit noch übernehmen kann. Nun wünschte ich ihn aber lieber nach einem Gemählde, als nach Lipsens Kupferstich, und frage an: ob Sie sich entschließen könnten, das Portrait von Meier dazu herzugeben?<sup>276</sup>

Goethe beantwortete Schillers Bitte am selben Tag abschlägig, mit einer Begründung, die wohl als Ausrede gewertet werden muss: Er könne das Original nicht aus der Hand geben und kenne obendrein keinen geeigneten Kopisten.<sup>277</sup> Doch warum verweigerte Goethe Schiller die Vervielfältigung des aktuellen Bildes, das doch obendrein von der Hand seines Vertrauten

---

<sup>271</sup> Köstler und Seidl 1998.

<sup>272</sup> KÖSTLER 1998, S. 14.

<sup>273</sup> Außer dem Sammelband Köstlers und Seidls haben in letzter Zeit auch andere Kunsthistoriker den Imagebegriff in ihren Untersuchungen fruchtbar eingesetzt, etwa Bernhard Maaz in seinem Aufsatz zur Clemens-Brentano-Büste von Friedrich Tieck (MAAZ 2005, S. 440f) oder Reimar Lacher in seiner Untersuchung der „biografischen Portraits“ Friedrich Georg Weitschs (LACHER 2005, S. 90f), um nur zwei Beispiele zu nennen.

<sup>274</sup> Goethes reflektierte Haltung in Bezug auf seinen Status als Genie und später auch als Nationaldichter ist in der Literaturwissenschaft zum Beispiel bei GRIMM 2012 und SAUDER UND RICHTER 1992 analysiert worden. Ebenfalls aus literaturwissenschaftlicher Perspektive widmete sich zuletzt HECKENBÜCKER 2008 auch der bildlichen Selbst- und Fremdinszenierung Goethes.

<sup>275</sup> Johann Heinrich Meyer – *Goethe*, um 1792–1795, Kat. Nr. G\_Me\_1/Aq, Abbildung S. 86.

<sup>276</sup> SCHILLER 1961, S. 256.

<sup>277</sup> Goethe an Schiller, 9. Juli 1796. WA IV. 11, S. 124.

stammt? Offenbar transportierte das Werk nicht das Image, das Goethe von sich selbst in einer Zeitschrift mit hoher Auflage wiedergegeben sehen wollte.<sup>278</sup>

Meyer zeigt den Dichter bei der Lektüre an einem Tisch sitzend. Links flutet hinter Goethes Rücken ein kunstvoll drapierter Vorhang in hellem Grün herab. Das Fenster rechts eröffnet die Aussicht auf eine Bucht, Wellen branden gegen eine Felsküste mit kleiner Tempelarchitektur. Diese Landschaft ist zu wenig spezifisch, als dass sie lokalisiert werden könnte, vermutlich ist hier kein real existierender Ort dargestellt, sondern der Idealentwurf einer mediterranen Steilküste. Die Situierung der Landschaft auf einer Höhe mit Goethes Kopf, der Widerschein des leuchtenden italienischen Himmels auf Goethes heller Stirn, lässt sogar vermuten, dass es sich hier gar nicht um einen Fensterausblick handelt, sondern um den Versuch, einen geistigen Raum in das Porträt zu integrieren. Der Fensterrahmen wäre dann als Schwelle zur Dimension der Gedankenwelt Goethes zu verstehen, in der er, versunken in seine Lektüre, für einen Moment in südliche Gefilde und ein vergangenes Jahrtausend schweift.

In der Klassik Stiftung Weimar hat sich auch eine Vorzeichnung zu dieser Komposition erhalten.<sup>279</sup> Hier befindet sich im Bildhintergrund noch ein Sprossenfenster und mit dem eckigen Tisch davor erinnert das Motiv an die Arbeitssituation in Goethes Haus am Frauenplan. Skizzierende Striche über den Fenstersprossen und über einem zweiten kleinen Vorhang am Fenster lassen jedoch vermuten, dass Meyer diese Idee zugunsten des Ausblicks in Goethes Gedankenwelt bereits verworfen hatte.

Meyer hatte 1792 für das Porträt von Goethes Frau Christiane und seinem kleinen Sohn August das Vorbild der Sixtinischen Madonna Raffaels gewählt; für Goethe selbst, der ihm besonders nahe stand, verließ Meyer sich dagegen auf die eigene Wahrnehmung und eigene Bildideen.<sup>280</sup> So nahm er, was Goethes Körper angeht, keinerlei Idealisierung vor. Die Gestalt des Lesenden ragt massig, beinahe fett neben dem Tisch auf. Die Körperfülle ist durch Augenzeugenberichte für diese Lebensphase belegt, findet sich jedoch in sonst keinem Goethe-Porträt so ausgeprägt geschildert.<sup>281</sup> Hier spannt sich der typische, doppelreihig geknöpfte, blaue Frack unzweideutig

---

<sup>278</sup> Trotzdem hätte Goethe Meyer gern die Gelegenheit verschafft, eine Grafik als Frontispiz des *Musen-Almanach* zu platzieren. Er schreibt an Schiller, dass Meyer einige Alternativen hätte (Goethe an Schiller, 16. Aug. 1796. WA IV. 11, S. 161f). Schiller, der im ersten, 1796 erschienen Band eine Vignette mit der Darstellung Apolls als Frontispiz abgedruckt hatte, blieb daraufhin seinem mythologischen Thema bei den *Musen-Almanach*-Vignetten treu. Für 1797 bat er Bolt um eine Darstellung der Muse Terpsichore, „weil eine solche Figur, in Bewegung vorgestellt, einen graziöseren Effekt macht, und auch die allegorische Bedeutung davon gefälliger ist“ Friedrich Schiller an Wilhelm von Humboldt, Jena 22. Juli 1796, siehe SCHILLER 1961, S. 269. Vergleiche auch SCHILLER 1796 und SCHILLER 1797.

<sup>279</sup> Johann Heinrich Meyer – *Vorzeichnung zum Goethe-Porträt*, 1792–1795, Kat. Nr. G\_Me\_1/Vz.a.

<sup>280</sup> Das Goethebildnis misst 114 x 80,5 cm, das Mutter-Kind Bildnis nur 70 x 66,6 cm. (Johann Heinrich Meyer – *Christiane und August nach Raffael*, 1792, Aquarell, mit Grafit auf Papier, Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/03354).

<sup>281</sup> SCHAEFFER UND GÖRES 1999, S. 18f haben Briefstellen und Aufzeichnungen zusammengebracht, die Goethe besonders Mitte der 1790er-Jahre als „entsetzlich dick“, „wohlgemäset“, oder „stark“ beschreiben.

um die Leibesfülle, und auch die Ärmel des Fracks wirken zu eng. Zwischen dem breiten, aber kurzen Revers zeigen sich eine Weste und die übliche seidene Halsbinde. Aber auch Goethes Gesicht ähnelt anderen Darstellungen jener Zeit kaum. So fehlt etwa die übliche lange, apollinisch wild sich lockende Haartracht. An ihrer statt sind kurze glatte, aber ungekämmte Haarbüschel zu sehen, die im Bereich der Stirn bereits lichter werden. Die hohe Stirn entspricht hingegen wieder der bekannten Goethe-Physiognomie, während die sie durchziehenden, horizontalen Stirnfalten seltsam fremd wirken. Auch Augen und Brauen scheinen einer anderen Physiognomie zu entstammen, zu schmal, zu klein sind sie und auch ihr Blick ist weit weniger ausdrucksvoll als gewohnt. Erst die Oberlippe ähnelt in ihrer intensiven Krümmung wieder den etablierten physiognomischen Merkmalen Goethes.

Da dieses Bild offenbar für einen kleinen Kreis entstand und nie vor ein großes Publikum geraten sollte, musste es keiner vorbestimmten Goethe-Ikonographie, keinem öffentlichen Image gerecht werden. Gudrun Körner vergleicht das Bildnis mit einem späteren Selbstporträt Johann Heinrich Meyers und zeigt, dass Meyer Goethes Züge den eigenen anglich, besonders Stirn, Augen und Lippen.<sup>282</sup> Schon in den Vorzeichnungen zum Goethe-Porträt ist das der Fall, besonders im Bereich von Kinn, Lippen und Stirn.<sup>283</sup> Eine solche Verschmelzung der Physiognomie des Künstlers mit derjenigen des Dargestellten war auch schon bei Angelika Kauffmann zu bemerken. Hier war die Angleichung ein Zeichen der intimen Freundschaft und der Einfühlung in das Gefühlsleben des Freundes. Die Freundschaft Goethes mit Kauffmann war allerdings nicht von so dauerhafter und intensiver Zusammenarbeit geprägt wie die mit Johann Heinrich Meyer. Das Verschmelzen der Mund- und Stirnpartie der Physiognomien der beiden Männer im Bild wird daher besser als Zeichen für die miteinander geteilten Ideen und Ansichten in Kunsttheorie und Kunstgeschichte verstanden. Es ist nicht nur ein Porträt Goethes, es ist auch ein Porträt der Weimarer Kunstfreunde. Damit genügt das Porträt den Forderungen an die Porträtmalerei, die Goethe in den *Propyläen* veröffentlicht hatte:

Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden. Man muss ihr Inneres entblößen, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das Verborgene, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, was sich als ein schönes ungetrenntes Ganze[s] in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren

---

<sup>282</sup> KÖRNER 1994, S. 157f. Vergleiche das Selbstporträt Meyers von vor 1810: Kreide in schwarz-weiß, grau laviert auf Papier, 52,5 x 40,2 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/02098. Abbildung in SCHUSTER ET AL. 1999, S. 414.

<sup>283</sup> Johann Heinrich Meyer – *Vorzeichnung zu Goethe-Porträt*, 1792–1795, Kat. Nr. G\_Me\_1/Vz.b.

Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! [...] [S]o liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens.<sup>284</sup>

Gerade weil Meyer seine Porträtästhetik teilte, wäre die Veröffentlichung des Porträts für Goethe problematisch gewesen. Meyer erfasste Goethes Charakter, wie er ihn kannte, setzte sich aber damit über die publikumsorientierte Fassade hinweg, die Goethe einsetzte, um seinen Status zu untermauern. Innerhalb des engen privaten Rahmens war dies akzeptabel, nicht aber für ein Titelpuffer des *Musen-Almanachs*.<sup>285</sup>

Übrigens weist auch die von Meyer gewählte Technik – Aquarellmalerei auf Papier – darauf hin, dass das Porträt von Anfang an nur für einen kleinen, privaten Kreis von Betrachtern konzipiert war. Konservatorisch problematisch und in der Farbgebung zurückhaltend ist das Aquarell keine übliche Technik für Porträts, es erhebt nicht den Anspruch auf jahrhundertlange Memoria wie ein Ölgemälde.<sup>286</sup> Dieses Porträt sollte demnach nie eine repräsentative Funktion erfüllen, für eine unspektakuläre Hängung im familiären Rahmen der Hausgemeinschaft der Familie Goethe war es dennoch eine adäquate Lösung.

### Lips – Goethe en face I

Völlig anders funktioniert das Porträt von Johann Heinrich Lips, das Schiller erwähnte, als er Goethe um eine Porträtreproduktion für den *Musen-Almanach* bat.<sup>287</sup> Dieses Bildnis ist vor allem im Zusammenhang mit den weit verbreiteten Reproduktionsgrafiken Goethes wichtig und wird daher in Kapitel 5 dieser Arbeit ausführlich behandelt. Trotzdem sei bereits hier darauf hingewiesen, dass dieses Porträt in seiner Funktion das genaue Gegenteil zu dem Meyer'schen Porträt darstellt. Lips vollendete es 1791; damit stand dieses Bild am Anfang jener kunstpolitisch ambitionierten Jahre um die Jahrhundertwende und setzte gewissermaßen den Maßstab für das, was folgen sollte.<sup>288</sup> Das Porträt zeigt Goethe frontal in einem runden Bildausschnitt. Lips hat Kleidung und Frisur streng schematisiert und den Bildaufbau fast achsensymmetrisch angelegt. Diese Vereinfachung der Formen soll ganz im Sinne der Goethe'schen Ästhetik alle Konzentration auf den Blick Goethes lenken, der eindrücklich aus

---

<sup>284</sup> GOETHE 1960bff, S. 180.

<sup>285</sup> Der *Musen-Almanach* erschien 1796–1800, herausgegeben von Friedrich Schiller und Friedrich Nicolai in Tübingen bei Cotta.

<sup>286</sup> Goethes Weigerung, Schiller das Bild aufgrund seiner empfindlichen Materialität nicht zu überlassen, ist allerdings als Vorwand zu werten. Im Deutschland um 1800 konnten aquarellierte, lavierte, kolorierte Zeichnungen problemlos hin und her versandt werden. Die Einreichungen zu den Preisaufgaben sind das beste Beispiel. SCHEIDIG 1958, S. 501–506.

<sup>287</sup> Schiller an Goethe, 8. Juli 1796. GOETHE 2004, Reg. Nr: 2/267. Johann Heinrich Lips – *Goethe* 1791, Kat. Nr. G\_Li\_4/R.a, Abbildung S. 350.

<sup>288</sup> Johann Heinrich Lips – *Goethe*, 1791, Kat. Nr. G\_Li\_4/Gr, Abbildung S. 86.

dem Bild genau in die Augen des Betrachters starrt. Goethe schaut sein Publikum an, und zwar nicht lächelnd, sondern fordernd. Als er 16 Jahre später die Wirkung der Veronika-Tafel<sup>289</sup> der Sammlung Boisseree beschreibt, begründet er dessen „unglaubliche Gewalt auf die Beschauenden“ mit dem Kontrast der zwischen der „zierlichen Jungfrau [mit] den anmuthigen Kindern“ und dem „furchtbaren medusenhaften Angesicht“ Christi im Vera Ikon entsteht. In Lips Porträt bleibt das Vera Ikon Goethes, der „strenge Gedanke“ unter Verzicht „gefälliger Ausführung“<sup>290</sup> für sich und wirkt dabei wie der Zeit enthoben. Die Forderung, die Goethe stellt, ist keine spontane und keine zufällige, sondern eine notwendige von überzeitlicher Gültigkeit. Dieses Porträt ist gleichsam das Programmbild für die folgenden Jahre, in denen Goethe mit genau jener Strenge, sich auf überzeitliche ästhetische Grundsätze berufend, die Kunst in Deutschland neu aufbauen will. Er selbst, Goethe, wird so zum prophetischen Verkünder einer neuen Wahrheit. Vermutlich erschien dieser Anspruch Schiller etwas zu dramatisch und anmaßend –, sodass er es ablehnte, diesen Programm-Goethe auf dem Frontispiz seiner Zeitschrift zu präsentieren.<sup>291</sup>

Das Porträt Meyers ist dementsprechend vor allem insofern interessant, als es Goethes Strategien zur Selbstdarstellung so genau aufzeigt, gerade indem es sich diesen verweigert. Ganz offensichtlich befand sich Goethe in den 1790ern in einer Situation, in der ihm vor allem darumging, die eigene Bedeutung und damit den Geltungsanspruch seiner kunstpolitischen Agenda vehement zu betonen und herauszustellen. Die Veröffentlichung eines Porträts als Frontispiz einer Zeitschrift war eine aufsehenerregende Werbemaßnahme und prägte in einer weitgehend bilderlosen Zeit das Image des Autors enorm. Ganz gezielt griff Goethe in diesem Moment zu Lips' Programmporträt und hielt das Porträt, das so ungeniert gerade die enge persönliche Beziehung zu Meyer dokumentiert, wohlweislich zurück.

1799 wandte sich Goethe zum ersten Mal mit seinen Weimarer Preisaufgaben an die junge deutsche Künstlerschaft, mit dem Anliegen, die Kunst der Alten, das heißt Homers Texte, in ihrer vorbildhaften Lebendigkeit, Wahrhaftigkeit und Einfachheit wieder zur bevorzugten Inspirations- und Stoffquelle für die zeitgenössische Kunst zu machen. Für die beste Umsetzung eines Themas aus der Antike wurden von nun an jährlich 30 Ducaten Preisgeld ausgelobt.<sup>292</sup> Die

---

<sup>289</sup> Meister der Münchner hl. Veronika – *Hl. Veronika mit dem Schweißstuch Christi*, um oder nach 1425, siehe Vgl. Nr. 22, Abbildung S. 86.

<sup>290</sup> Mit grammatikalischen Anpassungen zitiert aus Goethes „Kunst und Alterthum am Rhein und Main“, WA I. 34, S. 175f.

<sup>291</sup> „[...] Nun wünschte ich ihn [Goethes „Kopf“ für das Titelkupfer] aber lieber nach einem Gemälde, als nach Lipsens Kupferstich [...]“ siehe SCHILLER 1961, S. 256. Goethe war sich der Wirkung des Porträts selbst bewusst, als Johann Friedrich Unger ihn um ein aktuelles Porträt bittet antwortet er: „[...]Ich erinnere mich kaum welches Bildniß von mir ich Ihnen versprochen haben kann. Es müßte vormals das Lipsische gewesen seyn, das ich doch gegenwärtig, als ein Gleichniß von mir, einem Freunde nicht überschicken möchte. [...]“ Goethe an Unger, 4. Nov. 1799. WA IV. 14, S. 212ff.

<sup>292</sup> Zum Absatz siehe WA I. 48, S. 4f.



gesamte Unternehmung bestand aus vier Schritten: der Ausschreibung des Themas in Goethes *Propyläen*, der fristgerechten Einsendung der Arbeiten aus ganz Deutschland, der Veröffentlichung des Gewinners und ausführlicher Kritiken zu den besten eingesandten Bildern in der gleichen Zeitschrift, und zuletzt der Präsentation der besten Werke in der Weimarer Zeichenschule für ein breiteres Publikum.<sup>293</sup> All das geschah unter dem Prinzip

recht bald ins Practische der Kunst einzugreifen und sich [als Weimarer Kunstfreunde] mit wackern Künstlern zu mancherley guten Werken zu vereinigen. Um hierzu den Anfang zu machen, haben sie sich entschlossen einen Preis auszusetzen, der freylich nur als Anlaß nicht als Belohnung irgend eines Kunstwerks angesehen werden kann.<sup>294</sup>

Die Idee zu dieser Ausschreibung stammt von den spontanen freundschaftlichen Künstlerwettbewerben her, deren Zeuge Goethe in Rom geworden war. Eine Gruppe von Künstlern konkurrierte dabei um die beste Darstellung eines zwanglos gemeinsam verabredeten Sujets, um dann die Ergebnisse zu diskutieren.<sup>295</sup> Für die teilnehmenden Künstler war es natürlich von Vorteil, wenn sie mit dem in Weimar vertretenen Kunstideal vertraut waren. Mit Johann Heinrich Meyers Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* (an dessen Entstehung auch Goethe maßgeblich beteiligt war) war eine Art theoretische Grundlage für die Preisaufgaben erschienen.<sup>296</sup>

Das Thema von 1799 bildete jene Szene aus Homers Ilias, in der „Aphrodite (Venus) dem Alexandros (Paris) die Helena zuführt“.<sup>297</sup> Diese Handlung war den Ansprüchen der Weimarer Kunstfreunde gemäß selbsterklärend und bewusst eher gefällig als pathetisch gewählt, weil „das Unterhaltende der Arbeit viele reizen möge ihre Kräfte zu versuchen, und ein jeder, mag er nun den Preis erhalten oder nicht, zu seinem Werk hernach umso leichter einen Liebhaber finde und sich nicht umsonst bemüht habe“.<sup>298</sup> Goethe lag demnach auch daran, den Künstlern die in der Konkurrenz leer ausgingen, eine gute Absatzmöglichkeit für ihre Werke zu bieten.

---

<sup>293</sup> In Format oder Technik gab es keine wesentlichen Einschränkungen. Siehe hierzu auch WA I. 48, S. 6ff.

<sup>294</sup> WA I. 53, S. 397f

<sup>295</sup> „Es war die Zeit, in welcher deutsche Künstler manchmal am Abend sich versammelten, auf der Stelle sich über eine Preisaufgabe verglichen und sie sogleich ausführten.“ WA I. 48, S. 12f, siehe hierzu OSTERKAMP 1994, S. 310. Institutionalisierte Vorbilder waren die römischen *Concorsi* der Accademia di San Luca oder der *Prix de Rome* der Académie des Beaux-Arts in Paris, siehe DÖNIKE 2005, S. 237.

<sup>296</sup> GOETHE UND MEYER 1798, siehe auch DÖNIKE 2005, S. 237.

<sup>297</sup> Die Zeichnung des späteren Goethe-Porträtisten Heinrich Christoph Kolbe gewann. Zu seinen Porträts siehe Kapitel 3.3.2, unter der Überschrift *George Dawe und Heinrich Kolbe* und Kapitel 4.1.1.

<sup>298</sup> WA I. 48, S. 5.

## Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Porträt

1799 kommt mit Friedrich Bury ein Künstler nach Weimar, der sich zwar nicht an den Preisaufgaben beteiligen, wohl aber Goethe als ästhetischen Erneuerer porträtieren will. Es ist der mit Goethe schon aus Italien bekannte Schweizer Maler Friedrich Bury, ein Freund sowohl von Lips als auch von Meyer. Wie Meyer übernahm Bury für den heimgekehrten Goethe und den Weimarer Hof Aufträge in Rom,<sup>299</sup> überdies diente er der Herzoginwitwe Anna Amalia bei ihrer Italienreise (1788 bis 1790) als Cicerone.<sup>300</sup> Goethe hätte auch für Bury gern eine langfristige Anstellung am Weimarer Hof erwirkt, um dann drei Künstler um sich zu wissen, die hier ihre eigene Schule würden prägen können, setzte sich mit diesem Anliegen bei Carl August aber nicht durch.<sup>301</sup>

Bury war schon von Rom aus in die kunstpolitische Agenda der Weimarer Kunstfreunde einbezogen worden. Er stellte etwa Kontakt zu Aloys Hirt und anderen Kunstkennern in Rom her, die Aufsätze für die *Horen* oder die *Propyläen* beitrugen.<sup>302</sup> Diese Kontakte prägten Hirts kunsttheoretischen Ansichten im Allgemeinen und seine porträt-ästhetischen Vorstellungen im Besonderen. Denn mit seinem *Versuch über das Kunstschöne* (1797) gedachte Hirt neben dem Idealschönen die „Charakteristik als Hauptgrundsatz [sic] des Kunstschönen“ zu etablieren<sup>303</sup> – als Beurteilungskriterium für die klassizistische und romantische Porträtmalerei des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.<sup>304</sup> Ursprünglich ging es Hirt um die Verteidigung der Darstellung des rein Individuellen, Tragischen, Gewaltvollen in der Kunst. Nach der klassizistischen Auffassung, dass schöne Kunst nur nach dem Ideal strebende Kunst sein könne (wie von Goethe und Meyer in *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* (1798)

---

<sup>299</sup> So geht es unter anderem aus einem Brief Goethes an Carl August von Ende Juni 1788 hervor: „[...]Von Rom habe ich gute Nachrichten. Meyer und Büry sind so glücklich gewesen ein Bild von Carrache zu erwischen wovon sie mir gleich eine Zeichnung schicken die ich beylege. Die guten Menschen sind über diesen Glücksfall sehr froh und ich mit ihnen. [...]“ IV. 9 WA IV. 9, S. 1.

<sup>300</sup> Anna Amalia brach 1788 nur wenige Wochen nach Goethes Rückkehr aus Rom ihrerseits nach Italien auf. Zeitweise wurde sie von Herder begleitet. Als sie sich 1790 auf die Rückreise begab, kam ihr Goethe bis Venedig entgegen und man kehrte im Juni des Jahres gemeinsam nach Weimar zurück. Siehe MAATSCH ET AL. 2007, insb. S. 147.

<sup>301</sup> Goethe legte der Herzoginwitwe während ihrer Italienreise seine Künstlerfreunde in Italien mehrfach ans Herz, 14. Dez. 1789: „Büry ist glücklich das schöne Neapel unter Ihrem Schutze zu sehen und zu genießen. Ich brauche Ihnen die Gute Seele nicht weiter zu empfehlen, er verdient Ihre Gnade und Unterstützung. Lips ist nun hier, wenn Meyer (im Vertrauen sey dieß gesagt) sich von seiner Kranckheit erhohlt, die ihn nun nach Hause nötigt, gedencke ich ihn nun auch hier zu sehen; eignen Sich Ew. Durchl. den Büry zu, so können wir eine artige Akademie aufstellen. Ohne Künstler kann man nicht leben weder in Süden noch Norden.“ WA IV. 9, S. 166–169. Und schon am 17. Apr. 1789: „Was Sie für die einigen jungen Leute Mayern und Büry thun können, versäumen Sie nicht. Es ist keine schönere Wohlthat als jungen Menschen in gewissen Zeitpunckten beyzustehn. Vielleicht find ich in der Folge Gelegenheit für diese guten Menschen weiter zu sorgen.“ WA IV. 9, S. 105–107.

<sup>302</sup> Goethe schrieb am 14. Nov. 1786 an Wieland, wie er sich Hirts Mitarbeit vorstellte. WA IV. 8, S. 61f. Die *Horen* erschienen 1795–1797 herausgegeben von Friedrich Schiller in Tübingen.

<sup>303</sup> DÖNIKE 2005, S. 18, 21.

<sup>304</sup> Zur Bedeutung des Charakteristischen für die Porträttheorie um 1800 siehe KANZ 1998, Quellenschriften und Analysen zur Entwicklung der Begrifflichkeit vom Charakteristischen zuletzt KANZ UND SCHÖNWÄLDER 2008.

formuliert)<sup>305</sup> waren derartige Sujets schlicht nicht mit den Ansprüchen des Kunstschönen vereinbar.<sup>306</sup> Die Lösung dieses Problems sah Hirt im kunstkritischen Modell der Charakterschönheit wie er, in einem in den *Horen* veröffentlichten Aufsatz ausführt:

Unter Charakteristik verstehe ich nemlich jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck – Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung – unterscheiden, und zwar so, wie der vorgelegte Gegenstand es verlangt.

Nur durch die Beobachtung dieser Individualität kann ein Kunstwerk ein wahrer Typus, ein ächter Abdruck der Natur werden. Nur auf diese Weise wird eine Kunstarbeit interessant, nur in dieser Rücksicht können wir das Talent des Künstlers bewundern. [...]

Wenn demnach das Kunstschöne in der Charakteristik beruht, so ist es leicht zu begreifen, welche Empfänglichkeit, welche Empfindung und Phantasie der Künstler für alle Erscheinungen der Natur überhaupt und besonders des Menschen haben müsse [...].<sup>307</sup>

Die Bedeutung des Charakteristischen besonders für die Porträtästhetik scheint hier bereits auf. Das nicht den Anforderungen idealer Schönheit entsprechende Modell des Porträtisten bleibt unter diesem „Hauptgrundsatz“ in seiner individuellen Besonderheit porträtwürdig, mag letztere in Form einer eigentümlichen Narbe, eines schiefen Wuchses oder eines typischen Mienenspiel daherkommen. Aus der Beachtung dieser Individualitäten konnte dann ein charakteristisches Porträt hervorgehen, aus den Eigentümlichkeiten etwa des Gesichts die Darstellung des Charakters erwachsen.<sup>308</sup> Goethe reagierte zwar auf Hirts Lösungsvorschlag und beantwortete vor allem seine dem Charakteristischen verpflichtete *Laokoon*-Interpretation mit einem Gegenaufsatz,<sup>309</sup> insgesamt sah er jedoch keine Notwendigkeit, sein Konzept des Idealschönen deswegen einzuschränken – „sinnliche Schönheit und Anmut“ waren ihm nach wie vor konstitutiv für ein Kunstwerk. Goethe stimmt dementsprechend dafür, dass Charakter und Ideal miteinander zu vereinbaren seien:

[...] wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite.

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Characteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charactere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert. [...]

---

<sup>305</sup> Goethe und Meyer 1798.

<sup>306</sup> Goethe kannte Hirts Ansichten zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung in den *Horen* schon aus Diskussionen in Rom, in seiner *Italiänischen Reise* berichtet er davon. Vergleiche WA I. 32, S. 152f.

<sup>307</sup> HIRT 1797b, S. 34–36.

<sup>308</sup> Zu Hirts Begriff des Charakteristischen siehe KANZ 2009, S. 320, DÖNIKE 2005, S. 47 und KANZ 1998, S. 245–248.

<sup>309</sup> Zu Goethes Rezeption von Hirts *Laokoon*-Aufsatz (HIRT 1797a) vergleiche DÖNIKE 2005, S. 95f, 99–100, 104 und SCHÖNWÄLDER 2008, S. 205ff, auch 211–216. Goethes Gegenaufsatz *Über Laokoon* erschien 1789/1799 in den *Propyläen*. GOETHE 1789/1799a.

Wohl dem Künstler, der sich bey Unternehmung des Werkes nicht vergreift! der das Kunstgemäße zu wählen, oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!<sup>310</sup>

Damit stellt sich Goethe vor allem Hirts Behauptung entgegen, dass „durch die Beobachtung dieser Individualität [...] ein Kunstwerk ein wahrer Typus, ein ächter Abdruck der Natur werden“ könne, oder dass dies auch nur gewünscht sei. Bei aller Treue gegenüber der Naturbeobachtung, die die Voraussetzung für künstlerisches Schaffen ist, wie Goethe einige Seiten vorher betont, gilt ihm doch die Abgrenzung von der Natur in der Schöpfung des Idealen als eigentlicher Wert der Kunst. Ein Porträt, das den Anspruch erhebt, ein Werk der Schönen Kunst zu sein, muss dementsprechend Charakter und Ideal in sich vereinen.

Geprägt von dieser Diskussion engagierte sich Bury während seines Aufenthalts in Weimar vom Herbst 1799 bis August 1800 für die Weimarer Kunstfreunde,<sup>311</sup> indem er zwei Porträts von Goethe fertigte: eine Kreidezeichnung und ein großes Gemälde, von dem nur der Karton der Vorzeichnung erhalten geblieben ist.<sup>312</sup>

Die Kreidezeichnung Goethes in Halbfigur entstand zuerst.<sup>313</sup> Goethe präsentiert sich dem Betrachter in leichter Drehung im Dreiviertel-Profil, angetan mit einem antikisierenden Mantel der über Schulter und Brust fällt. Goethes rechte Hand rafft den Stoff auf Höhe des Brustkorbs mit einer Geste zusammen, die Selbstbewusstsein und Souveränität ausstrahlt, gleichzeitig aber den Blick des Betrachters auf Distanz hält. Die typische Goethe-Physiognomie blickt streng, leicht von oben herab auf den Betrachter. Mit diesen Bildmitteln verortet Bury sein Goethe-Porträt zwischen dem schematisch strengen Lips'schen Bildnis und dem intimen, realistischen Porträt Meyers. Er scheut sich nicht, den Gelehrten mit seinem gealterten, massigen Körper zu zeigen, verbildlicht aber ganz bewusst eine Haltung und eine Mimik, die Ehrfurcht und Unterordnung vom Betrachter im Angesicht des „großen Goethe“ einfordern. Kleidung und Haltung sind die eines Rhetors der Antike, eines Lehrenden, der mit der unangreifbaren Autorität jahrhundertalter Weisheit ausgestattet ist. Hier tritt die Vereinigung von Charakter und Ideal hervor, die Goethe mit Bury sicher während dessen Aufenthalt durchsprach.

---

<sup>310</sup> GOETHE 1798/1799a, S. XVIII f

<sup>311</sup> Auch während Burys Aufenthalt bei Goethe in Weimar gab es immer wieder angeregten Austausch. Von Dez. 1799 bis Juli 1800 berichtet Goethe im Tagebuch etwa: „Früh Bury wegen der Kunstgeschichte des 18ten Jahrhunderts.“ (19. Dez.), „Bury über Wahrheit bey Kunstnachahmungen.“ (2. Jan) oder „Schiller und Bury zu Tische. Nachmittag über Gegenstände der Kunst.“ (6. Juli). Alle Tagebucheinträge aus WA III. 2, S. 275, 278, 280, 301. Bury verließ Weimar dann am 8. Aug. 1800. Ebenda, S. 303.

<sup>312</sup> Ein Brief Burys an seinen Bruder Isaak vom 16. März 1800 erwähnt Porträts von Goethe, Wieland, Herder und einigen Damen des Weimarer Hofes. Der Brief ist nicht veröffentlicht, er befindet sich im Nachlass Friedrich Burys im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt am Main. Die Sitzungen Burys mit Goethe fanden unregelmäßig von Februar bis Juli statt. Goethes Tagebucheinträge, 22. Feb., 4. März, 1. Juni und 1. Juli 1800. WA III. 3, S. 284, 297, 300f.

<sup>313</sup> Friedrich Bury – *Goethe*, 1800 (Dreiviertel-Profil), Kat. Nr. G\_Bu\_2/Gr. Diese Zeichnung wurde spätestens zum April 1800 fertiggestellt. Zur Datierung dient ein Brief Caroline Herders an Karl Ludwig von Knebel vom 2. Apr. 1800. HERDER 1984, S. 129f, Bd. 8.

Zeitgenossen bemerkten den im Porträt formulierte Anspruch sofort: Als Caroline Herder das Porträt im März 1800 sah, informierte sie Karl Ludwig von Knebel direkt über ihre Assoziation Goethes mit Napoléon Bonaparte:

Wir waren vor acht Tagen in einer Morgenstunde bei Goethe mit der Herzogin Mutter, um sein Bild, durch Bury gezeichnet, zu sehen. Es übertrifft alles, was Bury seitdem gemacht hat. Ein einziges, bewundernvolles Bild. Etwas über Lebensgröße, ein volles großes Brustbild, idealisirt und doch ganz ähnlich. Ein Admiral und erster Consul kann so aussehen. Jetzt zeichnet er ihn sitzend, mit den Attributen der Bühne. Bury meint, das wird noch höher.<sup>314</sup>

Es ist erstaunlich, dass dieser Vergleich zumindest in Weimar niemandem aufstieß. Immerhin wurden Goethes Status, Macht und Einfluss mit dem eines Imperators gleichgesetzt und das im engen Zusammenhang mit jenen Preisaufgaben und kunsttheoretischen Schriften, die der jungen deutschen Kunst zu einer neuen Blüte verhelfen sollten. Doch das zweite Porträt von der Hand Burys wurde in der Tat „noch höher“. Es verließ Weimar und provozierte in dem kunsttheoretisch anders orientierten Berlin einen nicht unerheblichen Skandal.<sup>315</sup>

Die heute einzig erhaltene Studie auf Karton zeigt Goethe sitzend vor einem mit Draperien verhängten Hintergrund.<sup>316</sup> Bury hat das Sitzmöbel und den darauf lastenden Dichterkörper wie ein architektonisches Monument konstruiert. Den zylindrischen Leib Goethes setzt er in den perspektivisch angelegten thronartigen Sessel und lässt auf jeder Lehne einen Arm ruhen. Die in den Vordergrund ragenden Knie und Arme bilden ein achsensymmetrisches gleichschenkeliges Dreieck, dessen Spitze im Oval von Goethes streng nach vorne ausgerichtetem Gesicht endet. So sitzt der Dichter aufrecht und blickt den Betrachter direkt an. Um seinen Leib ist im Stil einer römischen Toga ein Mantel gewickelt. Statt durch Bewegung im Stoff die strenge Komposition aufzulockern, bringt Bury mit dicken, schwer fallenden Falten noch mehr Statik in seine Komposition. Er exerziert an diesem Porträt Goethes ästhetische Vorstellungen. Das ausgeführte Gemälde muss eine beeindruckende Farbigkeit und Brillanz besessen haben, wie beispielsweise Karl Morgensterns Augenzeugenbericht vermittelt:

Goethe in Lebensgröße, das Gesicht ganz en face mit schwarzem, gescheiteltem, ziemlich kurz geschnittenem Haar, sitzt auf einem antiken Stuhl [...]. Statt der Knöpfe des Stuhls dienen ein Paar Larven, die tragische und die komische, statt der Füße Löwentatzen. In der Linken hält er eine Schriftrolle. Vom dunkelblauen Kleide sieht man nur wenig. Ein großer scharlachroter Mantel verbreitet sich bis auf die Füße herab. Aber selbst den Scharlachmantel überstrahlt die Kraft des äußerst bestimmt, fest und energisch geformten, durch starke Schatten geründeten Angesichts. Herder hat es den olympischen Jupiter genannt; ich fand wenigstens den Consul auf der sella curuli. Höchstens Goethe durfte sich so malen lassen. Wieland z. B. würde sich in dieser

---

<sup>314</sup> DÜNTZER 1858, S. 1, 170.

<sup>315</sup> Das zweite Porträt stammt also vermutlich vom Juli 1800, siehe Sitzungsdaten oben.

<sup>316</sup> Friedrich Bury – *Goethe als Theaterdirektor*, 1800, Kat. Nr. G\_Bu\_3/Ge, siehe Abbildung S. 86.

Manier lächerlich ausnehmen; [...] Für ein Zimmer oder Kabinett wäre dieses Bild Goethes durchaus nicht; allenfalls für eine Galerie; eigentlich aber für ein künftiges Pantheon großer Deutschen. – In artistischer Rücksicht hat es gewiß großes Verdienst; man erkennt auf den ersten Blick den ernsten Stil der älteren römischen Schule. Der Künstler [...] geht mit dem Bilde nach Berlin, um es dort öffentlich zu zeigen und dann in Kupfer stechen zu lassen. Neben dem großen Bilde stand ein kleineres, Goethes Brustbild in schwarzer Kreide, wo das Gesicht mehr gewandt ist. Es hat weniger Strenges; doch ist das große ähnlicher und charakteristischer.<sup>317</sup>

Bury hat seinem Porträt den Titel *Goethe als Theaterdirektor* gegeben.<sup>318</sup> Auf diesen Zusammenhang weisen im Karton die beiden Larven an der Stuhllehne und der Vorhang im Hintergrund hin. Doch bereits in der Vorzeichnung ist dieser Zusammenhang gegenüber den eindeutigen ikonographischen Verweisen auf Macht, Einfluss und unantastbare Würde vollkommen nebensächlich. Schon die ersten Betrachter fühlten sich an ein Standbild des „olympischen Jupiter“ oder an die Haltung eines römischen Konsuls erinnert.<sup>319</sup>

Nach der Beschreibung zu urteilen, war Burys Titel nur ein Alibi für die nun öffentliche Inszenierung eines unter Goethe-Verehrern allgemein etablierten Vergleichs Goethes mit einem olympischen Gott. Doch Bury schuf vielmehr ein Rollenporträt und steckte Goethe, den verehrten Freund und Mäzen in die Maske eines Jupiter oder zumindest eines römischen Herrschers. Die eingesetzten Attribute bilden das Sitzmotiv auf einem Thron, die Toga-ähnliche Manteldrapierung und die strenge Frontalität. Goethe wird zum jedweder Rechtfertigung enthobenen Göttervater.<sup>320</sup> Dieser Theaterdirektor erhebt den Anspruch, ein viel größeres Schauspiel zu leiten als die Weimarer Liebhaberbühne.

Von Goethe sind keine Äußerungen zu diesem Porträt überliefert, doch es ist davon auszugehen, dass die Idee, das Bild in Berlin auszustellen, zwischen Künstler und Dargestelltem abgesprochen war:<sup>321</sup> Bury reiste dem Bild voraus, Goethe schickte es nach und bat um sofortige Meldung von der Reaktion des Publikums.<sup>322</sup> Dies legt nahe, dass er sich der provozierenden Bildsprache dieses Porträts wohl bewusst war.<sup>323</sup> Eine solche Darstellung musste insbesondere den Berlinern aufstoßen, weil sich zwischen Weimar und Berlin bis 1800 eine gefühlte Konkurrenz um die kulturell-künstlerische Führungsrolle in Deutschland zuspitzte. Goethe hatte

---

<sup>317</sup> Karl Morgensterns Bericht wurde im Juli 1800 abgefasst MORGENSTERN UND SCHREINERT 1939, S. 236f. – Unterstreichungen SB.

<sup>318</sup> Heute wird auch die Vorzeichnung zu Burys Porträt unter diesem Titel geführt. Siehe Kat. Nr. G\_Bu\_3/Gr.

<sup>319</sup> Heckenbücker verbindet Burys Porträt Goethes mit der Zeus-Statue des Phidias. In ihrer Studie hat sie gezeigt, dass die Bezeichnung Goethes als Zeus oder Jupiter unter Zeitgenossen absolut üblich, fast schon klischeehaft war. HECKENBÜCKER 2008, S. 65, 89.

<sup>320</sup> TASCH 1999, S. 10, 11.

<sup>321</sup> Goethe ließ das Porträt etwa auch nicht nachstechen und publizieren.

<sup>322</sup> Bury an Goethe, 24. Juli und 16. Aug. 1800. GOETHE 2004, RegNr: 3/799\*, Reg. Nr. 3/838.

<sup>323</sup> Bury an Goethe, 26. Aug. 1800. GOETHE 2004, Reg.Nr: 3/854.

mit seinen Weimarer Kunstfreunden das allgemein empfundene Fehlen eines künstlerischen Zentrums im deutschen Kulturraum kompensieren wollen. Auf die Berliner Kunstszene, insbesondere auf Schadow, wirkten die im Rahmen der Preisaufgaben formulierten klassizistischen Formgesetze wie eine anmaßende Bevormundung aus der Provinz.<sup>324</sup>

In dieser Situation brachte Bury sein Goethe-Porträt nach Berlin und unterstrich die Abgrenzung und den Weimarer Anspruch auf die ästhetische Vorreiterrolle noch, indem er das Bild bewusst nicht unter die lokalen Kunstwerke in die Akademie-Ausstellung hängte: „weil es nicht hierher gehöre“.<sup>325</sup> Stattdessen zeigte er es zwei Wochen vorher in eigenen Räumen für ein Eintrittsgeld von einem Thaler. Aloys Hirt war bei den Vorbereitungen behilflich, er führte das Bild gleich nach seiner Ankunft den Professoren der Berliner Kunstakademie vor<sup>326</sup> und veröffentlichte außerdem noch im September einen umfangreichen Aufsatz, in dem er auseinandersetzte, das Burys Goethe-Porträt nicht nur seine eigenen, sondern auch Goethes Ansprüche an ein Charakter-Ideal-Porträt verwirklichte:

Wie — dieses Göthe? und dies Bildniß ihm ähnlich? — so fragen gewiß die meisten, welche den Mann nur durch seine Schriften kennen, und in dieser Gestalt ihren Liebling aufsuchen. Aber auch die, welche ihn persönlich kennen, welche auch im Bilde jeden Zug seines Gesichts wieder finden, müssen sich betroffen fühlen. Sie haben seine Gestalt und sein Wesen nie mit dem Auge des genialischen Künstlers aufgefaßt, sie haben ihn sich nie im Bilde gedacht.

Der Mahler hat von dem Urbilde nichts, als den Charakter herausgehoben. Das Imposante der Stellung, das etwas veränderte Kostüm, die Farbenwahl, die Auszierung des Stuhles mit den tragischen Masken, die Rolle Papier in der Linken sind Schöpfungen des Künstlers, um den Hauptcharakter zu accompagnieren, und das Ganze zu einem Gemälde im höhern Styl umzubilden.

Nur G ö t h e der Dichter erscheint hier: — nicht der Jüngling, welcher im Werther so hinreißend schwärmt, sondern der besonnene, ernste Künstler, welcher in der Iphigenie mit dem Euripides ringt, und in seinem Tasso die zarteste und zugleich reifste Blüthe seines Geistes niedergelegt hat.

Aus diesem Standpunkte, mein Freund, möchte ich dieses Bild angesehen und beurtheilt wissen. Mit diesem Geiste trete vor das Gemälde, — blicke mit festem Auge in die hohen, ernsten Formen dieses Gesichtes: und wenn das Ungewöhnliche dich, wie in der Gegenwart eines höhern Wesens, ergreift; so sage dir kühn: Das ist Göthe!<sup>327</sup>

---

<sup>324</sup> Vergleiche die in diesem Zusammenhang sehr wertvolle Studie BEYER 2002. Beyer erläutert die Konkurrenzsituation zwischen Weimar und Berlin und deren Auswüchse anhand der Differenzen in der Begrifflichkeit von Ideal und Charakteristik.

<sup>325</sup> Friedrich Bury an Goethe 30. Sept. 1800. SCHEIDIG 1958, S. 134–136.

<sup>326</sup> Chodowiecki, der Burys Goethe-Porträt als Akademiemitglied sah, hat diese Vorführung scheinbar wenig überzeugt, in einem Brief an Anton Graff äußert er sich ausführlicher zu Hirts Bemühungen um das Bild, als zu dem Porträt selbst. Er findet auch keine lobenden Worte: „Es ist ein Kniestück, etwas größer als die Natur ganz von forne anzusehen, ein grosser Mann in einem Lehnstuhl sitzend, stark von Knochen und doch fleischig. Schwarze abgeschnittene Haare, dunkel Blaues Kleid und einen schönen Scharlachnen Mantel umgeworfen aber nicht schön gefaltet, Kräftig und Hart gemahlt.“ Chodowiecki an Graff, 1. Sept. 1800. CHODOWIECKI 1921, S. 192ff, Brief Nr. 122.

<sup>327</sup> HIRT 1800, S. 236–238. – Unterstreichungen SB, Sperrungen im Original.

Trotzdem konnte Bury weder mit der Besucherzahl noch mit den Reaktionen auf sein Goethe-Porträt zufrieden sein. Obwohl Hirt aufwendige Pressearbeit für ihn betrieben hatte, kamen nach seiner Auskunft nur 80 Personen in die Ausstellung.<sup>328</sup> Zumindest in den Berliner Künstlerkreisen scheint das Porträt durch diese Maßnahmen bekannt geworden zu sein, denn an Kritik war kein Mangel, wie Burys Bericht an Goethe zeigt:

Recht sonderbar sind die verschiedenen Urteile über unser Porträt, entweder es wird so gelobt, als wenn noch nie so etwas in der Kunst wäre hervorgebracht worden, und das Gegenteil, als wenn nie etwas Schlechteres gemacht worden wäre; ja so gar sind einige, die glaubten ich hätte mir einen Spaß machen wollen, die Menschen damit anzuführen. Das Urteil der hiesigen Künstler ist von der Art, den roten Mantel können dieselben gar nicht vergessen, denn der wäre so, dass man sich die Augen auf lange Zeit verdürbe, wenn man ihn ansehe. Den ganz unbefangenen Menschen kommt es nicht so vor, dieselben möchten gern etwas sagen, wissen aber nicht, wie sie es anfangen sollen, und es scheint ihnen eher zu gefallen. Der gelehrte Teil schreit nun unbändig und loben's über alle Maßen und so gehet es, der eine streitet sich mit dem, der andere mit jenem und so gehet es auch bei den königlichen Personen.<sup>329</sup>

Von Hirt im Vorfeld bereits zum „genialischen Künstler“<sup>330</sup> erklärt, fühlte Bury sich über jede ihm entgegen schlagende Kritik erhaben. Die Berliner Künstlerkollegen wollte der Goethe-Porträtist nicht ernst nehmen, hielt er sie doch für voreingenommen durch die (aus seiner Sicht) falsche ästhetische Prägung. Die unbefangenen Bewunderungsäußerungen bürgerlicher Besucher wiederum hielt er für unqualifiziert. Nicht einmal dem gebildeten Publikum oder dem Königshaus gestand Bury eine relevante, berichtenswerte Meinung zu.<sup>331</sup> Er berichtete an Goethe, dass Berlin ein unkultivierter Ort sei, in dem alles durcheinander „schreit“ und „streitet“, wo „Stickereien“ in der Akademie-Ausstellung neben „Nationalgemälden“ hängen – „man muss bersten vor Lachen, wenn man dieselben ansieht.“<sup>332</sup> Als Vasall der Goethe'schen Kunstpolitik kannte Bury natürlich nur eine Autorität und einen Ort der Kultur, nämlich Weimar:

Ganz gelassen habe ich mir den Streit über ihr Porträt angehört, Lob wie Tadel war mir eines, indem außer Hirt und Genelli keiner hier ist, der die Kunst versteht. Das sogenannte Künstlerpack muss man schreien lassen, weil sie sich mit dem Pinsel nicht zu verteidigen wissen, Xenien wären nötig, doch auch diese würden ihnen die Kunst nicht lehren, also ist es besser, man lässt Deutschland in Ansehung der bildenden Kunst in Ruhe.<sup>333</sup>

Nicht zuletzt auf diesem Urteil fußte 1801 die Abwertung Berlins in Goethes *Flüchtiger Übersicht über die Kunst in Deutschland* (1801):

---

<sup>328</sup> SCHEIDIG 1958, S. 134–136.

<sup>329</sup> Bury an Goethe 30. Sept. 1800. SCHEIDIG 1958, S. 134–136.

<sup>330</sup> Siehe oben Zitat aus HIRT 1800, S. 236–238.

<sup>331</sup> Eine Ausnahme gibt es: Johann Gottlieb Fichte habe das Porträt sehr bewundert und seinerseits Porträtsitzungen vereinbart, schreibt Bury. SCHEIDIG 1958, S. 134–136.

<sup>332</sup> SCHEIDIG 1958, S. 134–136. Siehe in diesem Zusammenhang auch BEYER 2002, S. 270.

<sup>333</sup> Friedrich Bury an Goethe, 27. Nov. 1800. SCHEIDIG 1958, S. 136.



In Berlin scheint außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein menschliche durchs vaterländische verdrängt.<sup>334</sup>

Diese Schelte löste nun, obwohl von Goethe selbst geäußert, eine langwierige und in der Hauptsache polemische Debatte zwischen Berlin und Weimar aus.<sup>335</sup> Wenngleich als einer jener „bekanntesten Meister“ von der Kritik ausgenommen, antwortete Johann Gottfried Schadow scharf.<sup>336</sup> In seiner Erwiderung wird deutlich, dass er schon Burys Goethe-Porträt als völlig unangebrachte Anmaßung des Dichters aus der Kleinstadt verstanden hatte, der ganz Deutschland seinen Begriff von der bildenden Kunst und ihren ästhetischen und ethischen Pflichten aufzwingen will:

Von Weimar, wo die Propyläen ausgehen, ist auch zu uns ein dort gemaltes Charakter-Ideal-Porträt gekommen, welches wahrscheinlich den Beleg, das Dokument oder Resultat der aufgestellten Theorie vom Porträt hat abgeben sollen.

Da fand ich freilich nicht Charakter und Ideal durch Porträt verdrängt, aber wahrlich auch nicht umgekehrt. [...] Der Kopf war colossal, gerad en face, mit starrem Blick, trocknen steinernen Augen, undurchsichtig wie bemaltes Holz, und die Haare auch so behandelt. [...] Man weiß, daß der Verfertiger dieses Bildes die Arbeiten des Michelangelo gesehen hatte. Wer aber nicht, wie dieser große Künstler, weiß und fühlt, und denkt, dem widerfährt es denn, daß er mit der Intention, ihn zu imitiren, Gichtbeulen auf den Fingergelenken macht.<sup>337</sup>

Laut Schadow hing Bury also nicht allein falschen kunsttheoretischen Vorstellungen an, er hatte aus der Schulung an den großen Meistern, der man sich ja in Berlin ebenso wie in Weimar verschrieben hatte, vor allem das Falsche gelernt. Er kanzelt Bury als Eiferer ab, der einen Stil blind imitiert, ohne sich mit den diesem zugrunde liegenden Werten auseinander gesetzt zu haben.<sup>338</sup>

Mit einer bissigen Karikatur machte Schadow deutlich, was er vom Weimarer Klassizismus hielt: Goethe schwebt, den irdischen Wirren enthoben, über seinen Verehrern und Gegnern, die auf Büchern oder Stelzen balancieren und durch Streitereien untereinander entzweit werden.<sup>339</sup> Offenbar sah Schadow keinen Sinn in den hehren Programmen und Sujet-Initiativen der

---

<sup>334</sup> Weiter heißt es: „Vielleicht überzeugt man sich bald, dass es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden stets in Rücksicht auf das, was und vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.“ GOETHE 1960aff, S. 356–359.

<sup>335</sup> BEYER 2002, S. 267f.

<sup>336</sup> Schmidt und Schadow 1995, S. 15.

<sup>337</sup> SCHADOW 1801, S. 492.

<sup>338</sup> Vergleiche SCHADOW 1801, S. 494f.

<sup>339</sup> Gottfried Schadow – *Karikatur auf Goethe*, 1800–1802, Kat. Nr. G\_Scha\_1/Gr. Bei den auf dem Bücherstapel stehenden Figuren handelt es sich um die Brüder Schlegel, der Mann auf Stelzen ist Novalis. Ludwig Tieck, Novalis' Herausgeber, ist derjenige, der auf ihn zeigt. Der Mensch-Hund soll Friedrich Nicolai sein. BADSTÜBNER-GRÖGER ET AL. 2006, S. 268, dort Kat. Nr. 709 (Bd. 1).

Weimarer Kunstfreunde, die seiner Meinung nach statt zu einem blühenden Neuanfang der Künste zu Zwist, Unsicherheit und Stillstand führten. Noch viel entscheidender für die Frage der Wirkung von Burys Goethe-Porträt ist aber, dass Schadow wiederum Burys Bildentwurf benutzte, um ihn gegen Goethe zu kehren. Die Karikatur fungiert als Spiegelbild. Schadow verarbeitet die Berliner Perspektive auf Goethe, indem er das Bild als Symbol für die Weimarer Kunstfreunde aufnahm, und Goethe als Spiegel vorhielt. Die karikaturistische Verzerrung von Burys Bildidee demonstrierte Goethe, wie seine Agenda in Berlin aufgenommen wurde.

Der Skandal sollte zwar nicht zu einer endgültigen Entzweiung zwischen Schadow und Goethe führen,<sup>340</sup> Burys Karriere hatte der Auftritt in Berlin aber wohl doch eher geschadet als genutzt. Er fand auch in den folgenden Jahren keine bedeutende Anstellung. Ob er sein Goethe-Porträt noch zu Lebzeiten noch an Rumohr, in dessen Besitz es gewesen ist, verkaufen konnte, ist nicht bekannt.<sup>341</sup> So war Burys großes Goethe-Porträt, ganz entgegen der ursprünglichen Intention, letztlich nur ein paar Wochen öffentlich ausgestellt. Es entstanden erstaunlicherweise keine Reproduktionsgrafiken, was angesichts der breiten Rezeption durch die Kunstwelt,<sup>342</sup> auf eine bewusste Entscheidung Goethes oder Burys zurückgeführt werden kann, eine weitere Provokation der Berliner Kunstszene zu unterlassen. Das Bild verschwand nicht nur rasch aus dem Blick der Öffentlichkeit, sondern auch aus dem seiner Macher: Es war nicht mehr Gegenstand des Austausches zwischen Künstler und Porträtiertem. Überhaupt scheint der Skandal die Beziehung zwischen Goethe und Bury belastet zu haben, denn Goethe ließ seine Förderung für den Künstler langsam im Sande verlaufen.

Sie trafen sich noch einmal 1808 in Karlsbad, wo Bury ein letztes Porträt seines Förderers schuf.<sup>343</sup> Aus der völlig anderen Situation des privaten Zusammentreffens zweier alter Bekannter in einem Kurort entstand nun auch ein völlig anderes Bild. Goethes Gesicht ist aus der Frontalen

---

<sup>340</sup> Es erschien noch ein zweiter Aufsatz, der sowohl Schadows Kritik wie Burys Bild äußerst kritisch beurteilte. Da nicht klar ist, wer der Autor dieses Textes war, der außerdem nur vom Hörensagen berichtet, soll hier nicht näher darauf eingegangen werden. E. K. (*Neue Miscellaneen a. I.*) 1802, S. 600–603. Zur weiteren Beziehung zwischen Goethe und Schadow siehe auch SCHMIDT UND SCHADOW 1995, S. 28.

<sup>341</sup> Nachdem der Graf Münster-Ledenburg in Hannover Interesse bekundet hatte, sandte Bury es ihm zur Ansicht. Das Gemälde kam aber zurück, wie Achim von Arnim berichtet. Später gehörte es zu Carl Friedrich von Rumohrs Sammlung, wann und von wem Rumohr es kaufte, ist unbekannt. Zur Odyssee des Bildes siehe HEINZE 2008, S. 240ff, SCHMIDT UND SCHADOW 1995, S. 29 und GAEDERTZ 1900, S. 361. Bury selbst hatte das Glück, dass sich Carl August zur Ausstellungszeit ebenfalls in Berlin aufhielt. Ohne seine Fürsprache wäre wohl keine Einladung der königlich-preußischen Familie erfolgt, die es dem Künstler erlaubte, einige Bilder zu verkaufen. (HEINZE 2008, S. 238ff) Kurprinzessin Auguste beschäftigte ihn in den folgenden Jahren als Zeichenlehrer. Nachdem er eine Direktorenstelle in Kassel durch die französische Besatzung im Rahmen des Vierten Koalitionskrieges nicht annehmen konnte, blieb Bury bis zu seinem frühen Tod 1823 Privatlehrer. HEINZE 2008, S. 241, 244.

<sup>342</sup> Karl Morgenstern kannte es aus Weimar (MORGENSTERN UND SCHREINERT 1939, S. 236f), Chodowiecki sah es bei Hirt (CHODOWIECKI 1921, S. 192ff, Brief Nr. 122) und Bettine von Arnim (GAEDERTZ 1900, S. 361, HEINZE 2008, S. 242) berichtete, es in Berlin gesehen zu haben. Nach der Ausstellung publizierten Hirt (HIRT 1800), Schadow (SCHADOW 1801, S. 494f) und ein Rezensent E. K. (E. K. 1802, S. 600–603) dazu.

<sup>343</sup> Friedrich Bury – *Goethe*, 1808. Auch dieses Bild zeigt Goethe im antikischen Gewand, Format und Technik bleiben aber anspruchslos. Das Porträt verblieb in Goethes Privatbesitz und wurde niemals für ein großes Publikum reproduziert. Siehe dazu Kat. Nr. G\_Bu\_4/Gr.

leicht nach rechts gedreht, während der Blick in die andere Richtung nach links oben schweift. Dieser Goethe meidet die Konfrontation mit dem Betrachter, sowohl physisch als scheinbar auch psychisch. Die innere Bewegung, die aus den asymmetrisch angespannten Mundwinkeln und der leicht in Falten gelegten Stirn spricht, richtet sich nicht auf ein Objekt der Wahrnehmung, sie erschöpft sich in einem nicht externalisierten Gedankengang. Statt Goethes Haupt aus dem breiten Sockel des Leibes wachsen zu lassen, setzt ihn Bury seltsam unverbunden auf die zu kleine Büste. Um die viel zu schmalen Schultern liegt statt des statuarischen Mantels aus dem Porträt von 1800 lediglich ein leichtes Hemdchen mit antikisierender Borte. Ganz im Gegensatz zu seinen früheren Porträts sollte dieses Bildnis gerade kein öffentliches Porträt sein; wenn hier etwas repräsentiert werden sollte, dann höchstens indirekt die intime Bekanntschaft des Malers mit Goethe, die ihm eine derart detaillierte Schilderung der Physiognomie des Dichters erlaubte.

Die Weimarer Kunstfreunde setzten ihre Preisaufgaben bis 1805 fort, doch die Einsendungen wurden von Jahr zu Jahr weniger.<sup>344</sup> Ab 1803 durften auch an Homer angelehnte Landschaften eingereicht werden und dennoch waren die Ergebnisse 1804 so wenig überzeugend, dass für dieses Jahr kein Preis vergeben wurde.<sup>345</sup> Als Caspar David Friedrich 1805 mit zwei eingereichten Landschaften und Porträts gewann, die keinerlei Bezug zu Homer als dem vorgegebenen Thema aufwiesen, musste Goethe einsehen, dass nicht nur sein Charakter-Ideal-Porträt von Bury, sondern auch sein ambitioniertes Projekt der Erneuerung der deutschen Kunst von Weimar aus, gescheitert war.<sup>346</sup>

---

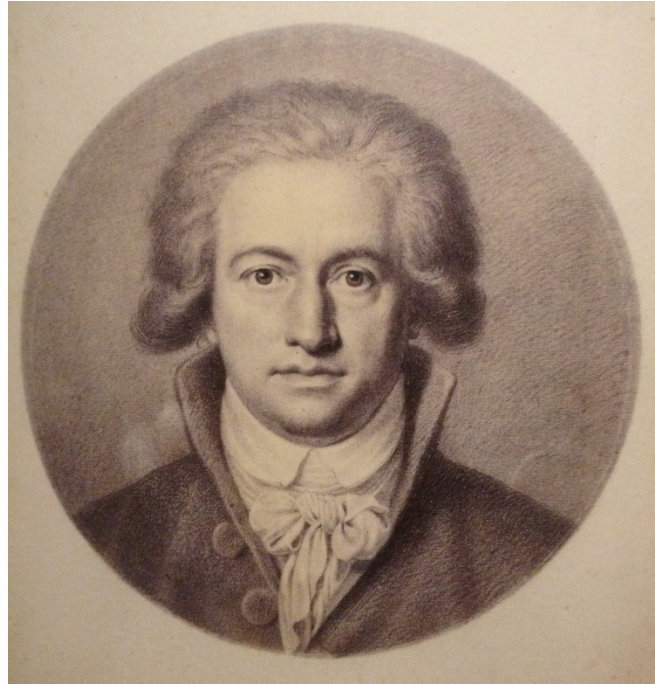
<sup>344</sup> Die Gewinner, Heinrich Kolbe, Ferdinand Hartmann (WA I. 48, S. 15), Johann August Nahl, Joseph Hoffmann (DÜLMEN 2004, S. 15), und Ludwig Hummel konnten zumeist keine bleibenden Vorteile aus ihrer Prämierung ziehen. In den ersten Jahren waren die Verkaufsausstellungen in der Weimarer Zeichenschule erfolgreich, sodass Goethes Wunsch nach wirtschaftlicher Kunstförderung zeitweise in kleinem Maßstab erfüllt wurde. WA I. 48, S. 28, 49, 54f. Zum langsamen Abebben der Zusendungen siehe auch WA I. 48, S. 57.

<sup>345</sup> WA I. 48, S. 73.

<sup>346</sup> WA I. 48, S. 79. Goethe förderte Caspar David Friedrich (ThB 12, S. 464ff), besonders nach einem ihn begeisternden Atelierbesuch 1810 weiterhin. Er wollte dessen subjektivierende Landschaften aber bis zuletzt im klassizistischen Sinne beeinflussen. Auch zu Philipp Otto Runge (1777–1810, siehe ThB 29, S. 209ff) stand Goethe Jahre später in einem positiven Verhältnis. Er bewunderte dessen *Tageszeiten* und ließ sich gerne von ihm beraten, als er seine *Farbenlehre* verfasste. Zu diesen Zusammenhängen vergleiche OSTERKAMP 1995, S. 144 und OSTERKAMP 1991, S. 330.



Johann Heinrich Meyer – Goethe, um 1792–1795,  
Kat. Nr. G\_Me\_1/Aq (© Klassik Stiftung Weimar).



Johann Heinrich Lips – Goethe, 1791,  
Kat. Nr. G\_Li\_4/Gr (FLIEDL 1994, S. 165, Kat.-Nr. 115).



Meister der Münchner hl. Veronika – Hl. Veronika mit dem  
Schweißstuch Christi, um oder nach 1425, Vgl. Nr. 22  
(BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN 2005, S. 230).



Friedrich Bury – Goethe als Theaterdirektor, 1800,  
Kat. Nr. G\_Bu\_3/Ge  
(© Klassik Stiftung Weimar).

## 2.4.1 PRIVATE FÖRDERMAßNAHMEN

### Caroline von Bardua

Auch wenn Goethes kunstpolitische Ambitionen gescheitert waren, hatte sich doch die ikonographische Auskleidung seines Porträts mit den Insignien eines Imperators etabliert. 1807 malte Caroline von Bardua (1781–1864) Goethe in dieser Weise.<sup>347</sup>

Bardua war die Tochter des Kammerdieners des Fürsten von Anhalt-Bernburg. Als talentierte junge Frau nutzte sie die Möglichkeit einer künstlerischen und musischen Ausbildung, um wirtschaftlich selbstständig zu werden. Gemeinsam mit ihrer Schwester Wilhelmine, einer Sängerin, reiste sie durch Europa, um sich bei bekannten Künstlern weiterzubilden und in eleganten Kreisen Käufer für ihre Bilder zu finden.<sup>348</sup> Ein befreundeter Förderer, Wilhelm Körte, der Philologe in Halberstadt war und zahlreiche Kontakte in gelehrte Kreise besaß, empfahl sie an Goethe.<sup>349</sup> So kam Bardua 1805 zur Ausbildung zu Johann Heinrich Meyer nach Weimar.<sup>350</sup> Da sie unter anderem über eine gute Singstimme verfügte, war sie bald ein gern gesehener Gast im Hause Goethe und fertigte Porträts der Familie und des engeren Kreises an.<sup>351</sup> Goethe lobte die Anfängerin, konnte ihrem Förderer Körte aber keine sichere Prognose über ihr Talent geben:

Ich habe Demoiselle Bardua bey mir zu Tische gesehen und eine recht angenehme Bekanntschaft gemacht. Es fehlt ihr nicht an mannichfaltigem Talent, nur fragt es sich, ob sie von den Spazierpfaden des Dilettantismus, auf denen sie bisher wandelte, auf die Heerstraße der Kunst gelangen werde und ob sie dort als eifriger Pilgrim direct nach dem großen Ziele fortschreiten mag. In einem halben Jahre läßt sich darüber mehr sagen und ich will gegen Sie, mein Werthester [Körte], meine Überzeugungen nicht verhehlen.<sup>352</sup>

Dass Bardua nur ein Jahr später die „Heerstraße der Kunst“ dann anscheinend doch erreichte, ist daraus zu ersehen, dass Goethe sich von ihr porträtieren ließ. Aus einer nicht zugeschriebenen Fotografie dieser verschollenen Arbeit ist zu ersehen, dass es sich bei diesem ersten sehr ungelungenen Porträt vom Dezember 1806 noch um die Arbeit einer Schülerin gehandelt hat.<sup>353</sup> Zwar gelang ihr damit ein der, inzwischen etablierten, Goethe-Physiognomie ähnliches Porträt,

---

<sup>347</sup> Zu Caroline von Bardua siehe KNEFFEL 2011, S. 33ff und FREYER ET AL. 2009, S. 49f.

<sup>348</sup> KNEFFEL 2011, S. 33ff und FREYER ET AL. 2009, S. 49f.

<sup>349</sup> Zu Friedrich Heinrich Wilhelm Körte, siehe ADB 16, S. 725.

<sup>350</sup> N. N. (*Morgenblatt geb. Leser*) 1862, S. 649f und FREYER ET AL. 2009, S. 49f.

<sup>351</sup> Porträt von Christiane von Goethe (Öl auf Leinwand, 61 x 51,5 cm, 1806, Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00249) und August von Goethe (Öl auf Leinwand, 40 x 32,5 cm, 1807, Klassik Stiftung Weimar, Inv. GGe/00489). Außerdem Johanna Schopenhauer, Familie Herder, Familie Vulpius und andere (alle in der Klassik Stiftung Weimar). Eine beispielhafte Beschreibung solcher Zusammenkünfte findet sich in GOETHES GESPRÄCHEN II, S. 147.

<sup>352</sup> Goethe an Körte, 13. Sept. 1805. WA IV. 19, S. 63f.

<sup>353</sup> Caroline Bardua – *Goethe*, 1806, Kat. Nr. G\_Bar\_1/Ge. Die Sitzungen fanden laut Goethes Tagebucheinträgen am 12. und am 19. Dez. statt. WA III. 3, S. 182f Eine Abbildung bietet ZARNCKE 1890, Tafel 14, Abb. VIII.

doch die plastische Durcharbeitung des Gesichts fällt noch sehr grob aus und Schatten und Lichter werden übertrieben kontrastreich gesetzt.

Im zweiten Ausbildungsjahr gewährte ihr Goethe erneut eine Modellsitzung und das Ergebnis zeigt den Fortschritt der künstlerischen Entwicklung Barduas.<sup>354</sup> Das Brustbild bringt den Betrachter nah an das plastisch ausgearbeitete Gesicht heran. Mit roter Toga und lockiger Kurzhaarfrisur glorifiziert sie Goethe in einem Rollenporträt als Poeten der römischen Antike. Noch ein Jahr zuvor hatte sie den über fünfzigjährigen Goethe als weißhaarigen, alternden Mann gezeigt – nun thematisiert sie das in Goethe lebendig gewordene Ideal des *Poeta Laureatus* gemäß antiker Tradition. Ein in den dunkelgrünen Vorhangstoff des Hintergrundes eingewobener Lorbeerkranz umrahmt passgenau den Kopf des Dichters, der inspiriert ins von oben auf ihn einströmende Licht blickt. Eindeutig hat Bardua in ihrer Ausbildung nicht nur handwerkliche Fortschritte gemacht, sondern bei ihren Weimarer Kunstfreunden auch die Grundzüge der Idealisierung gelernt. Der Lorbeer gehört als Insignium des *Poeta Laureatus* zu den wichtigen Attributen der Dichterikonographie. Die Lorbeerkrone war im 16. und 17. Jahrhundert eine Ehrenbezeichnung, die den Dichter dem promovierten Gelehrten gleichstellte und ihm damit zu besonderen Privilegien verhalf.<sup>355</sup> Der Nachwelt gefiel Barduas Idealisierung. *Das Morgenblatt für gebildete Leser* erklärte 1862:

Das Bild hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten und soll sehr ähnlich gewesen seyn. Goethe erscheint mit noch dunklen Haaren, in bloßem Hals, einen rothen Mantel um die Schultern geworfen. Im grünen Damast des Hintergrundes bildet sich, wie zufällig, ein Lorbeerkranz um den Kopf. Man sieht wohl, daß es das Bild eines Anfängers ist; der Kopf erscheint etwas colossal, aber majestätisch wie der eines Imperators. Oft hörte man Carolinens Vater den Freunden, welche kamen, das Bild zu sehen, wiederholen, was Goethe gesagt habe: ‚Mit diesem Bilde sey er für die Nachwelt zufrieden‘.<sup>356</sup>

Goethe war nun überzeugt, eine ebenso formbare wie talentierte junge Künstlerin gefunden zu haben:

Demoiselle Bardua macht ihre Sache recht gut. Ich wünsche, daß sie noch ein Jahr bey uns bleibt, damit sie noch einige Stufen ersteige, und nicht, wie es so oft zu geschehen pfllegt, in der Etage verweile, wohin sie gelangt ist.<sup>357</sup>

---

<sup>354</sup> Caroline Bardua – *Goethe*, 1807, Kat. Nr. G\_Bar\_2/Ge. Zur Datierung: Am 30. März 1807 schrieb Goethe an Christiane Goethe: „Demoiselle Bardua hat mich nochmals zu mahlen angefangen.“ WA IV. 19, S. 294.

<sup>355</sup> GRIMM 2007, S. 9.

<sup>356</sup> N. N. (*Morgenblatt geb. Leser*) 1862, S. 650. Die Malerin behielt das Porträt, es wurde im Haus ihres Vaters gern Besuchern vorgeführt. Bei diesen Gelegenheiten soll Vater Johann Adam Bardua Goethes Urteil zitiert haben. Ob diese Äußerung Goethes authentisch ist, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Sie wurde aber in *GOETHES GESPRÄCHE II* aufgenommen, siehe S. 127. *Das Morgenblatt für gebildete Leser* erschien 1837–1865 bei Cotta in Stuttgart.

<sup>357</sup> Goethe an Körte, 24. Jan. 1807. WA IV. 19, S. 268f.

Goethe wollte Bardua noch weiter in seinem Einflussbereich halten, für ihn bestand wohl weiterhin die Gefahr, dass sie sich nicht in seinem Sinne künstlerisch weiterentwickeln würde. Tatsächlich blieb Bardua bis Anfang 1808 in Goethes engstem Kreis. Auch nach ihrem Weggang hielt sie den Briefkontakt mit ihrem Förderer aufrecht, der sie gern weiterempfahl.<sup>358</sup> Für ihre weitere Ausbildung vermittelten Goethe und Meyer sie an einen weiteren Goethe-Porträtisten, Gerhard von Kügelgen (1772–1831) nach Dresden, bei dem sie unter anderem auch dessen Goethe-Porträt von 1808 zweimal kopierte.<sup>359</sup> In Kügelgens Atelier lernte sie auch Anton Graff und Caspar David Friedrich kennen und machte nun bedeutend schnellere Fortschritte als noch in Weimar. Ihr Porträt von Caspar David Friedrich aus dem Jahr 1810 gehört zu ihren besten Werken und ist mit dem nur wenige Jahre zuvor entstandenen Goethe-Porträt qualitativ nicht mehr zu vergleichen.<sup>360</sup> Die Lehrzeit in Weimar bei Meyer und Goethe hatte zu keinem Werk diesen künstlerischen Ranges geführt. Im Kontakt Goethes zu Caroline von Bardua wird deutlich, dass für ihn die Förderung junger Künstler vor allem darin bestand, sie in seinen Kreisen willkommen zu heißen und sie in seinem Sinne zu beeinflussen. Er hielt es für wichtig, solche Talente an seine kunstpolitischen Ansichten zu binden, selbst wenn dies deren Entwicklung hemmte.<sup>361</sup> Während ein Goethe-Porträt für andere Künstler schlicht einen großen wirtschaftlichen Erfolg und einen Schub an Bekanntheit verhieß, hatte Goethes Gunst für Bardua, besonders im Hinblick auf ihre Rezeption im 19. Jahrhundert, auch Nachteile. Aufgrund der Tatsache, dass sie Goethe noch in Ausbildungsjahren malte, blieb sie in der Wahrnehmung des Publikums vor allem die junge musikalische Unterhalterin des großen Dichters und eine dilettierende Porträtmalerin.

Was wir im Folgenden mittheilen, rührt von der noch lebenden Schwester der Künstlerin her, von deren Verhältnis zu Goethe die Blätter handeln. Sie erregen zunächst unsere Theilnahme durch das freundliche Bild, das sie von Goethes Häuslichkeit geben; aber auch die kleinen Beiträge zur Kunstgeschichte scheinen uns der Aufbewahrung werth.<sup>362</sup>

So das *Morgenblatt für gebildete Leser* 1862 über den „Verkehr einer deutschen Malerin mit Goethe“. Der ungenannte Autor beschränkt sich auf anekdotische Begebenheiten, Barduas Künstlerbiographie wird lediglich am Rand behandelt.

---

<sup>358</sup> Goethe an die Freunde in Dresden, Mai 1807. WA IV. 51.1, S. 218. Auch Goethe an Bardua, 13. Apr. 1808. WA IV. 20, S. 46.

<sup>359</sup> Zum Fortgang von Barduas Ausbildung siehe FREYER ET AL. 2009, S. 49f. Zu Gerhard Kügelgen – *Goethe*, 1808, Kat. Nr. G\_Kü\_1/Ge (Abbildung S. 185), siehe auch in Kapitel 3.3.2, unter der Überschrift *Goethe in Gerhard von Kügelgens Galerie berühmter Zeitgenossen*. Bardua kopierte dieses Porträt vermutlich für Goethes Freund Karl Friedrich Zelter (1758–1832, siehe ADB 45, S. 46ff), Kat. Nr. G\_Kü\_1/K.a und für die Fürstin Pauline zur Lippe-Detmold, Kat. Nr. G\_Kü\_1/K.b. Zu Gerhard von Kügelgens Biografie siehe HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 15ff.

<sup>360</sup> Caroline Bardua – *Bildnis des Malers Caspar David Friedrich* 1810, Öl auf Leinwand, 76,5 x 60 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. -Nr. A I 1127.

<sup>361</sup> Goethe an Körte, 13. Sept. 1805. WA IV. 19, S. 63f.

<sup>362</sup> N. N. (*Morgenblatt geb. Leser*) 1862, S. 649. – Unterstreichungen SB.



Bei Caroline Barduas Eintreffen in Weimar 1805 wurden bereits keine Preisaufgaben mehr gestellt. Goethes schwere Erkrankung und Schillers Tod in diesem Jahr ließen jede Hoffnung auf ein Wiederaufleben jener Unternehmung scheitern.<sup>363</sup> Der Einfluss dieses Experiments auf die Entwicklung der deutschen Kunst blieb gering, auch weil die Teilnehmer seiner Preisausschreiben sich schnell wieder von Goethes Lehre abwandten, wenn sie leer ausgingen oder schlechte Kritiken erhielten – so zum Beispiel Philipp Otto Runge, Peter von Cornelius oder Friedrich Tieck (1776–1851).<sup>364</sup> Außerdem gerieten, kunsthistorisch betrachtet, selbst die prämierten Künstler zum größten Teil schnell in Vergessenheit. Goethes letztendlicher Einfluss auf die zeitgenössische Kunst bestand somit weit mehr in seinen Dichtungen als in seiner Kunsttheorie.<sup>365</sup> Als allgemein verehrter deutscher Dichter war er das Vorbild, nach dem sich die Vorkämpfer für eine nationale Poesie und Bildsprache im damaligen, durch die Koalitionskriege zerrütteten, deutschen Staatenbund sehnten. Schadow brachte dieses Gefühl mit beißender Ironie auf den Punkt:

Homeride sein zu wollen wenn man – Goethe ist! Hätte ich doch die Macht diese unverzeihliche Bescheidenheit zu verbieten!<sup>366</sup>

Zwar zog sich Goethe von seiner aktiven kunstpolitischen Agenda ab 1805 resigniert zurück,<sup>367</sup> von seiner kunsttheoretischen Auffassung ließ er sich hingegen nicht abbringen und passte diese auch an keinen Zeitgeist oder aktuelle Moden an.<sup>368</sup> Seine groß angelegten Pläne zur Erneuerung der deutschen Kunst beschränkte sich in den folgenden Jahren darauf, junge talentierte, aber unerfahrene Künstler an sich und seine Vorstellungen zu binden. Dabei spielten Porträtaufträge oder das Gewähren von Sitzungen eine herausragende Rolle.

### Louise Seidler

Louise Seidler (1786–1866) kannte Goethe seit frühester Kindheit.<sup>369</sup> Als Kind des Universitätsstallmeisters August Gottfried Ludwig Seidler traf sie den Dichter im Jenaer Schloss. 1810 hatte Seidler Goethes Interesse mit Kopien nach Werken der Dresdner Gemäldegalerie geweckt. Sie hatte zu diesem Zeitpunkt bereits bei Christian Leberecht Vogel und Gerhard von

---

<sup>363</sup> OSTERKAMP 1994, S. 320 und VIEHÖVER 1996–1999/2008–2011, S. 96f.

<sup>364</sup> DÖNIKE 1996–1999/2008–2011, S. 115. Zu Peter von Cornelius siehe ThB 7, 432ff; Christian Friedrich Tieck siehe STRUCKMEYER 2013.

<sup>365</sup> OSTERKAMP 1995, S. 141.

<sup>366</sup> In SCHADOW 1890, S. 55.

<sup>367</sup> OSTERKAMP 1996–1999/2008–2011, S. 19.

<sup>368</sup> OSTERKAMP 1994, S. 321.

<sup>369</sup> Zu Louise Seidler siehe FREYER ET AL. 2009, S. 338–342.



Kügelgen studiert und sich mit Caspar David Friedrich und Georg Friedrich Kersting ausgetauscht.<sup>370</sup> Seit Goethe sie für sich entdeckt hatte, war sie häufig im Haus am Frauenplan zu Gast und nahm an Diskussionen über Kunst und Ästhetik teil. Mit einem Stipendium Carl Augusts studierte sie von 1817–1818 an der Kunstakademie München, wobei ihr auch hier die Bekanntschaft mit Goethe half.<sup>371</sup> Die Beziehung kühlte erst ab, als Seidler sich während ihres Rom-Aufenthalts 1818–1823 den Nazarenern anschloss. Es ist bezeichnend, dass Seidler nach ihrer Rückkehr, trotz Goethes unverhohlener Ablehnung gegen alles Nazarenische, seine Gesellschaft und Unterstützung erneut suchte. Dies scheint ihr gelungen zu sein. Goethe schätzte Seidlers Können und Wissen weit mehr als das ihrer Kolleginnen Bardua und Julie von Egloffstein (1792–1869). 1824 wurde sie mit seinem Segen zur Kustodin der umfangreichen Herzoglichen Sammlungen – als erste Frau in einer vergleichbaren Position.<sup>372</sup>

Seidler porträtierte Goethe mehrmals, ihre erste Zeichnung entstand 1811. Nach der Erneuerung ihrer Bekanntschaft in der Dresdener Gemäldegalerie hatte sie einige Arbeitsproben nach Weimar geschickt, darunter auch das Porträt des Historienmalers und Winkelmann-Freundes Anton Raphael Mengs, das Goethe sowohl im „Charakter“ wie in den „Farben“ ausnehmend gefiel; gleich zweimal schrieb er ihr, er hoffe, sie bald wiederzusehen und dass sie neben „gelungenen“ Arbeiten auch „ihre gute Gesinnung“ nach Weimar mitbrächte.<sup>373</sup> Goethe hatte damals offenbar bereits beschlossen, Seidlers „Gesinnung“ in seine Richtung zu beeinflussen und zu fördern. Seidler kam im November 1810 nach Weimar. Ihrem wahrscheinlich aus eigenem Antrieb vorgebrachten Wunsch, ihn zu porträtieren, entsprach er gern.<sup>374</sup> Ende November machte die Kunde vom neuen Porträt bereits die Runde: Karl Ludwig von Knebel schrieb an seine Schwester Henriette: „wir gaben Goethe am 29. November ein kleines Mittagessen, und luden auch Madem. Luise Seidler, die Goethen recht artig und jugendlich gemalt hatte.“<sup>375</sup>

Das Porträt fängt Goethes Kopf und Hals in einem kleinen, handlichen Format ein. Die helle Farbgebung und die Wahl des Pastells sorgen für eine schmeichelnde, weich-zeichnende Darstellung des inzwischen 62-Jährigen. Stirn, Kinn und der Nasenrücken sind durch helle Töne herausgehoben, Schläfen und Wangen dunkel schattiert – auf diese Weise wirkt das Gesicht schmal und überlang –, die Stirn ist gegenüber den kleinen Ohren und Augen und dem kleinen

---

<sup>370</sup> WILPERT 1998, S. 981. Zu Christian Leberecht Vogel siehe ThB 34, S. 477ff; Georg Friedrich Kersting siehe ThB 20, S. 194ff.

<sup>371</sup> FREYER ET AL. 2009, S. 338–342.

<sup>372</sup> KAUFMANN 1996–1999/2008–2011, S. 582.

<sup>373</sup> Goethe an Seidler, 25. Sept. 1811. WA IV. 22, S. 167f

<sup>374</sup> Vom 26.–29. Nov. 1811 finden laut Goethes Tagebucheinträgen vier Porträtsitzungen jeweils morgens um 11 Uhr statt: „Um 11 Uhr bey Mamsell Seidler Porträtirens wegen“ WA III. 4, S. 243f.

<sup>375</sup> KNEBEL UND KNEBEL 1858, S. 580. Louise Caroline Seidler – *Goethe*, 1811, Kat. Nr. G\_Sei\_1/P.

Mund geradezu grotesk hoch. Diese Schwierigkeiten mit der Anatomie sind wohl dem Ausbildungsstand der Künstlerin geschuldet. Nach ihren Aufenthalten in München und Italien zeichnen sich ihre Porträts durch einen bestechenden Realismus aus, der nur noch leicht idealisiert. Das Porträt des Philologen Friedrich Immanuel Niethammer, das sie 1838 für die Bayerische Akademie der Wissenschaften fertigte, demarkiert, dass Seidler mit exzellenter Technik und ohne den Einsatz von Beiwerk zu einer einfühlsamen Behandlung des Charakters fähig war. Niethammer ist in einem kontemplativen, fast melancholischen Moment des Denkens vor einfachem grauem Hintergrund dargestellt.<sup>376</sup> Die gewonnene anatomische Präzision und Ausdrucksstärke ihres späteren Œuvres konnte Seidler jedoch nicht mehr mit einem weiteren Goethe-Porträt unter Beweis stellen.

Obwohl ihr Porträt Goethes also kaum zu den elaborierten Werken Seidlers zählt, ist es für den Katalog der Goethe-Porträts von Bedeutung. Dass sie zum Zeitpunkt der Sitzungen noch weiterer Ausbildung bedurfte, war Goethe bewusst: Er saß für die Schülerin, um sie zu fördern. Hierbei entstand ein kleines, transportables, intimes Bildnis, das neben Seidlers künstlerischen Fähigkeiten ihre enge Verbindung zu Goethe zur Schau stellt. Goethes Versuch, eine junge Künstlerin durch Fördergelder und Porträtsitzungen für seine kunstpolitische Agenda zu gewinnen, scheiterte jedoch. Ihre in Goethes Augen falsche Orientierung an den Nazarenern ab 1818 verhinderte die Entstehung eines späteren Goethe-Porträts von Seidlers erfahrener Hand, das die Galerie seiner Bildnisse wohl bedeutend bereichert haben dürfte.

Dass es unter den Goethe-Porträts so viele Werke von Schüler-Qualität gibt, ist also vor allem seinem Wunsch zuzuschreiben, auf dieser Weise junge Talente an sich und seine kunstpolitische Agenda zu binden. Seltener versuchte er, seinen Einfluss auf bereits etablierte Künstler auszudehnen.

Mit Carl Ludwig Kaaz (1773–1810) kam 1800 eine Künstlerpersönlichkeit in Goethes Wirkungskreis, die bereits voll ausgebildet, aber dennoch bereit war, sich für die Gunst eines derartig prominenten Förderers auf dessen sehr spezifische Vorstellungen einzulassen.<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> Louise Seidler – *Friedrich Immanuel Niethammer*, nach 1838, Öl auf Leinwand, 73 x 59 cm, Porträtsammlung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, Inv. 00125-73.

<sup>377</sup> Zu Karl Ludwig Kaaz' Biografie siehe GELLER 1961, S. 5ff und WILPERT 1998, S. 542.

## Carl Ludwig Kaaz

Goethe traf den Landschaftsmaler Carl Ludwig Kaaz auf einer Leipzig-Reise im April oder Mai 1800. Der Dichter hatte sich in den fast drei Wochen seines Aufenthaltes vor allem den Neuigkeiten in der Kunstszene gewidmet, und sah die Werke Kaazens vermutlich auf der Leipziger Kunstausstellung.<sup>378</sup> Offenkundig war Goethe von den Werken des Künstlers, der in der Landschaftsmalerei bereits über einige Reputation verfügte, sehr begeistert.<sup>379</sup> Bei diesem ersten Zusammentreffen wurden neue Themen für die Kunst eruiert und Kaaz zeigte Bereitschaft, sich der Leitung des gelehrten Dichters anzuvertrauen. Nur wenige Wochen nach ihrem Zusammentreffen sendet Goethe Kaaz einen Vorschlag für ein Landschaftsbild:

Ich kann der angenehmen Augenblicke, welche ich Ihrer Bekanntschaft schuldig bin, nicht gedenken, ohne mich zugleich des Versprechens zu erinnern, wodurch ich mich verband auf eine Aufgabe zu sinnen, welche auszuführen einen Landschaftsmahler reizen könnte.

Ohne weitere Umschweife schreite ich zur Sache.

Die große Stille welche, in heißen Gegenden, zur Mittagszeit eintritt, machte den Bewohnern diese Epoche so ahnungsvoll und schauerlich als es sonst die Mitternacht zu seyn pflegt. Pan, der Gott, der weder gekannt noch gestört seyn wollte, blies nach dem allgemeinen Glauben in dieser Tageszeit sein einsames Lied. Ich würde rathen diesen Gegenstand zu wählen.

Pan würde unter einer ihm geweihten Eiche, welche sich theils durch ihr Alter, theils durch schickliche, ihm gewidmete Gelübde auszeichnen müßte, sitzen und sein Lied blasen. An der einen Seite zöge sich die Scene in eine angenehme Waldgegend zusammen. Ein Dichter, den Lorbeer und Leyer bezeichnen könnten (allenfalls Orpheus selbst), an der Seite seiner Gattin im Gebüsche versteckt, belauschte den Gott.

Die andere Seite des Bildes würde sich, durch Mittelgründe, in eine weite Ferne verlieren, da denn die Composition selbst sowohl als die Staffage auf Hitze und Ruhe, auf Stille und Harmonie deuten müßte.

So viel sey genug um in Ihnen die Idee aufzuregen und eine Production zu befördern, die ich dereinst mit Vergnügen zu sehen hoffe.

Käme die Zeichnung noch vor Ende Augusts an, so würde sie sich bey unserer kleinen Ausstellung gewiß sehr vortheilhaft auszeichnen. In der Folge kann ich noch mit verschiedenen Gedanken zu einfachern und reichern Bildern dienen und es sollte mir sehr angenehm seyn wenn Sie einen oder den andern davon zu realisiren und ein fortdaurendes Verhältniß zu mir und den Kunstfreunden in unsrem Kreise zu erhalten geneigt wären. Der ich recht wohl zu leben wünsche.<sup>380</sup>

Während Goethes offizielle Preisaufgaben sich mit ihren mythologischen Themen an Aspiranten der Historienmalerei richteten, formulierte Goethe für Kaaz eine individuelle, auf seine Gattung zugeschnittene Themenstellung. Goethe bot dabei nicht nur an, sich noch mehr Themen für Kaaz

---

<sup>378</sup> GELLER 1961, S. 12f und Goethes Tagebucheinträge, Apr./Mai 1800. WA III. 3, S. 288ff. Carl Ludwig Kaaz war ursprünglich zum Buchbinder und Kupferstecher ausgebildet worden. Er besuchte die Kunstakademien in Stuttgart und Dresden und war mit der Tochter Anton Graffs verheiratet. Nach dem ersten Kennenlernen mit Goethe unternahm er 1801–1804 eine Italienreise. Nur wenige Jahre später führte eine schwere Krankheit zu seinem frühen Tod mit nur 37 Jahren. Vergleiche GELLER 1961.

<sup>379</sup> WILPERT 1998, S. 542.

<sup>380</sup> Goethe an Kaaz, 30. Mai 1800. WA IV. 15, S. 72f.

auszudenken, er wollte ihn in „unseren Kreis“ aufnehmen – Kaaz durfte sich berechtigterweise ausgezeichnet fühlen. Dieser Brief ist also als private Version von Goethes kunstpolitischem Engagement zu sehen, indem er hier persönlich um die individuelle Gunst des Künstlers wirbt. Da Kaaz 1801 für vier Jahre nach Italien aufbrach, kam es erst nach seiner Rückkehr zur Ausführung des Werkes.<sup>381</sup> Bei einem Besuch in Kaaz' Atelier am 29. Januar 1806 sah der Diplomat und Kunstfreund Ernst Blümner Vorarbeiten zu eben diesem Bild:

Kaaz beschäftigt sich mit einer in Gouache gemalten Landschaft für Göthe. Es ist im Wald, aus dem nur an einem einzigen Punkte eine Aussicht ins Freye ist. Der Wald ist dem Pan geheiligt. An eine alte Eiche gelehnt, bläst er die Flöte. In einige Entfernung sind Nymphen, die ihre Urnen ausgießen und so einen Bach bilden, der im Vordergrunde vorüberauscht. Es ist heller Mittag und ein glühender Himmel.<sup>382</sup>

Aus dieser Gouache entstand 1807 das Landschaftsgemälde mit dem Titel *Mittagsstille*,<sup>383</sup> das Kaaz vermutlich im Oktober 1807 persönlich nach Weimar brachte.<sup>384</sup> Offenbar sagte Goethe das Ergebnis zu, denn als er Kaaz im Folgejahr während seines Kuraufenthaltes in Karlsbad traf, kam es fast täglich einem angeregten Austausch. Kaaz brachte Goethe verschiedene Maltechniken bei, man aß zusammen und unterhielt sich über kunsttheoretische Probleme, wie das Verhältnis von Ästhetik und Ethik, die Originalität der Landschaftsmalerei, das Verhältnis von Künstlern und Publikum, aber auch über die Dresdner Kunstszene, Astronomie und Mythologie.<sup>385</sup> Goethe genoss jede Begegnung und fühlte sich in seiner freundschaftlich fördernden Haltung gegenüber Kaaz bestätigt:

Die Gegenwart Kaazens, des vorzüglichen Dresdener Landschaftsmalers, brachte mir viel Freude und Belehrung, besonders da er meisterhaft meine dilettantischen Skizzen sogleich in ein wohl erscheinendes Bild zu verwandeln wußte. Indem er dabei eine, Aquarell- und Deckfarben leicht verbindende Manier gebrauchte, rief er auch mich aus meinem phantastischen Kritzeln zu einer reineren Behandlung. Und zum Belege, wie uns die Nähe des Meisters gleich einem Elemente hebt und trägt, bewahre ich noch aus jener Zeit einige Blätter die, gleich Lichtpunkten, andeuten, daß man unter solchen Umständen etwas vermag, was vor- und nachher als unmöglich erschienen wäre.<sup>386</sup>

Goethe ermöglichte dem Maler im Mai des Folgejahres eine Ausstellung in Weimar.<sup>387</sup> Kaaz blieb fast den ganzen Sommer bei Goethe und sah ihn beinahe täglich. Obwohl von Goethe weder im

---

<sup>381</sup> WILPERT 1998, S. 542.

<sup>382</sup> Die unveröffentlichten Tagebücher Ernst Blümmers befinden sich im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig. Auszüge druckt WEISS 1993, S. 479 ab. Was mit dieser Vorarbeit geschah, ist nicht überliefert. In Goethes Besitz kam sie laut Weiss' Erkundigungen aber wohl nicht.

<sup>383</sup> Das Bild ist verloren, siehe GELLER 1961, S. 12ff und WEISS 1993, S. 479.

<sup>384</sup> Goethe vermerkt den Besuch im Tagebuch, 24./25. Okt. 1807. WA III. 3, S. 288.

<sup>385</sup> Goethes Tagebucheinträge, August 1808. WA III. 3, S. 368–378.

<sup>386</sup> WA I. 36, S. 37f – Sperrung im Original.

<sup>387</sup> Siehe Carl Ludwig Kaaz an Goethe, 30. Mai 1809. Der Brief ist abgedruckt in GELLER 1961, S. 18f.

Tagebuch noch in Briefen erwähnt, entstanden in dieser Zeit Kaaz' Goethe-Porträts,<sup>388</sup> wie aus dem Tagebuch Friedrich Wilhelm Riemers, des damaligen Hauslehrers August von Goethes, hervorgeht. Riemer vermerkt am 21. Juli 1809:

Malte Kaaz an Goethe's Porträt. Las ich ihm dabei den Sammler aus den Propyläen vor.<sup>389</sup>

Vom verschollenen Originalporträt en miniature findet sich heute nur noch eine alte dunkle Reproduktionsfotografie in den Beständen der Klassik Stiftung Weimar. Goethe ist im Brustausschnitt wiedergegeben, im Hintergrund scheint eine See-Szene mit Leuchtturm und Schiffen dargestellt zu sein. Der schlechte Zustand der Schwarzweiß-Fotografie lässt eine eingehendere Interpretation dieses Bildprogramms nicht zu.<sup>390</sup> Nach der Fertigstellung Ende 1809 übersandte Kaaz das Bild an Christiane von Goethe. Ob es als Dankeschön für den Aufenthalt im Haus des Dichters gedacht war oder im Auftrag Goethes angefertigt worden war, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Als Goethe die Ankunft des Bildes im Januar 1810 bestätigte, verriet er dem Künstler aber: „Sie [Christiane] hat sich das Bild sogleich zu eigen gemacht und solches ihrem Schmuck- und Schatzkästchen einverleibt; es wird zu Ihrem Andenken daselbst sorgfältig verwahrt werden.“<sup>391</sup>

Kaaz hat kurz nach dieser Miniatur noch ein weiteres Ölporträt angefertigt, das er in der Folge für diverse Kunden kopierte.<sup>392</sup> Dieses Porträt zeigt einen zugänglichen Goethe mit offenem Blick und leicht lächelndem Mund. Untypisch für ein Porträt um 1809 sind die weißen Haare des Gelehrten, der noch im Jahr zuvor von Bury dunkelhaarig porträtiert wurde. Hiermit setzt sich Kaaz von der bis dato etablierten Goethe-Physiognomie ab und stellt den gelehrten Dichter so dar, wie er ihn persönlich erlebt hatte, als alternden, leicht zur Korpulenz neigenden Mann. Auch für dieses Porträt ist kein Auftrag überliefert und angesichts der Darstellungsweise ist es wahrscheinlich, dass Kaaz für sich selbst ein persönliches Andenken an den Förderer und Freund schuf. Mit seiner geringen Größe von lediglich 23,4 x 18,5 cm wirkt dieses Porträt passend für einen kleinen privaten Arbeitsraum oder Salon. Auch die Kleidung weist eher auf einen ursprünglich familiären Hängungskontext des Porträts hin. Statt Repräsentation ist Kontemplation der Freundschaftsbeziehung die primäre Funktion des Bildes.

Goethe schien von dieser Art der Darstellung, die ihn zwar in würdiger Positur, aber doch gealtert und mit nur wenig dramatisierter Physiognomie zeigt, nicht begeistert gewesen zu sein.

---

<sup>388</sup> Goethes Tagebucheinträge, Juni/Juli 1809. WA III. 4, S. 36–46.

<sup>389</sup> Riemers Tagebucheinträge, 21. Juli 1809. RIEMER UND KEIL 1887, S. 177.

<sup>390</sup> Carl Ludwig Kaaz – *Goethe*, 1809 (verschollen), Kat. Nr. G\_Kaa\_1/Mi.

<sup>391</sup> Goethe an Kaaz, 4. Jan. 1810. WA IV. 21, S. 159f.

<sup>392</sup> GOETHE 2004, Reg. Nr. 5/1291. Carl Ludwig Kaaz – *Goethe* 1809, Kat. Nr. G\_Kaa\_2/Ge und folgende zeigt die Wiederholung Kat. Nr. G\_Kaa\_2/Wh.a.

Dies zeigt sich vor allem darin, dass er das Bild nicht offiziell zur Kenntnis nahm. Auch als Kaaz ihm begeistert vom wirtschaftlichen Erfolg mit dem Porträt schrieb und sich dabei besonders ausführlich selbst lobte und nebenbei Gerhard von Kügelgens Werk herabsetzte, fiel die Antwort Goethes weder anerkennend noch kritisierend aus, was als freundschaftliche Zurückhaltung gewertet werden kann. Kaaz schreibt:

Endlich kann ich auch dies versprochene erfüllen was mir in den besonders für Dresden so unruhigen Tagen unmöglich war. Sechzehn [...] Soldaten ließen mich bis jetzt den Tag über kaum zur Besinnung kommen. Vorgestern [...] sind sie [...] abmarschiert. Die ersten ruhigen Stunden wollte ich also dazu verwenden, das Bild eurer Excellenz, das ich der gnädigen Frau versprochen hab, soweit es in meinen Kräften steht zu vollenden. [Kaaz hatte eine weitere Kopie für Christiane von Goethe angefertigt] Wie viel ich davon erreicht hab? – ! der Wille war gut. Freylich nach dem Leben wäre es besser geworden.

Das Bild das Kügelgen von eurer Excellenz malte, gefällt mir in Rücksicht des Ausdrucks gar nicht, es sind zweyerlei Alter im Kopf. Der Mund scheint jung und die Stirne alt. Die Augen bloß aufgesperrt. Das ist für mich nicht das Bild meines angebeteten tiefverehrten Freundes. Nach der allgemeinen Meinung aller, die das Glück haben, Euer Excellenz persönlich zu kennen, wird das, welches ich in Weimar in so kurzer Zeit malte, für wahrer im Ausdruck gehalten. Es ist auch schon zu einem kleinen Capital für mich geworden, denn ich muß es noch 3 mal koppiren, einmal für den Fürsten Reuß in Köstritz, dann für den Herrn Hundewalker in Hamburg und noch für eine hiesige Dame. Das kann man sich wohl bei einem solchen Bilde gefallen lassen. Ich habe seitdem manches angefangen, aber zur eigentlichen Vollendung hatte ich noch nicht gehörige Ruhe, doch nun im Frieden soll alles gedeyhen. [...]

Ihr ganz ergebener C. Kaaz<sup>393</sup>

Kaaz hat in seiner Wiederholung für jene Dritten, die Goethe nicht persönlich beziehungsweise so intensiv kannten wie er selbst, den Stil seines Porträts etwas variiert. Eine der erwähnten Repliken befindet sich heute ebenfalls in der Klassik Stiftung Weimar. Diese Versionen sind nicht viel größer als das Original – passend für die privaten Zwecke der Kunden Kaazens. Kaaz gelang es, Goethe etwas weiter vom Betrachter ab zu rücken und ihm einen leicht distanzierten Ausdruck zu verleihen. Das weiche Doppelkinn ist gemildert, das Lächeln zurückhaltender und der Körper insgesamt gestraffter und gerader aufgerichtet.<sup>394</sup> Die weiteren Repliken gelten heute als verschollen.<sup>395</sup>

Kaaz und Goethe blieben noch bis zum frühen Tod des Künstlers im Jahr 1810 in engem persönlichem und professionellem Austausch. Die Sammlung von Radierungen nach

---

<sup>393</sup> Carl Ludwig Kaaz an Goethe, 25. Okt. 1809, der Brief ist abgedruckt in GELLER 1961, S. 26f. – Unterstreichungen SB.

<sup>394</sup> Kat. Nr. G\_Kaa\_2/Wh.a. Vermutlich ist diese Wiederholung nicht mit der für Christiane von Goethe angefertigten identisch, da sie nicht aus dem Familien-Nachlass, sondern aus dem Kunsthandel in die Klassik Stiftung Weimar kam.

<sup>395</sup> Kat. Nr. G\_Kaa\_2/Wh.b und G\_Kaa\_2/Wh.c.

Handzeichnungen Goethes, die Kaaz gerne herausgegeben hätte, konnte leider nicht mehr realisiert werden.<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> WILPERT 1998, S. 542.

## 2.5 ZUSAMMENFASSUNG

Das vorangehende Kapitel verfolgte die Entstehung der ersten Goethe-Porträts und hat gezeigt, wie schnell sich bei Goethe ein Bewusstsein für die Bedeutung des eigenen Bildes entwickelte. Die ersten Porträts entstanden im Zusammenhang mit seiner Freundschaft zu Lavater: Originalzeichnungen und Reproduktionsgrafiken zusammengenommen, ergaben sich aus dieser Freundschaft nicht nur diverse Goethebilder, sondern auch ein immenser Gewinn an Sichtbarkeit für den gelehrten Dichter. Doch Goethes zunächst große Bereitwilligkeit, dem neuen Freund Lavater sein Porträt für physiognomische Studien zur Verfügung zu stellen, schlug schnell in Skepsis und schließlich sogar in unverhohlene Ablehnung um, als Lavater sich nicht nur die Deutungshoheit, sondern auch die freie Verfügung über Goethes Bild anmaßte. Spätestens durch diese Konstellation musste sich Goethe im Negativen der Wirkmacht des eigenen Porträts als dem einer berühmten Persönlichkeit bewusst werden.

Parallel dazu, im Kontext des Weimarer Hofes, war Goethes bis dato unkritischer und wenig strategischer Umgang mit dem eigenen Bild positiver verlaufen. Seine stärkere Einbindung in das Hofleben sowie seine Popularität in Adelskreisen spiegelt sich in jenen Porträts, und es lässt sich eine zunehmende Anpassung des ehemaligen Stürmers und Drängers an die höfischen Konventionen der kleinen Residenz erkennen.

Doch bei derlei konventionellen Bildlösungen blieb es nicht lange, Porträts die auf seiner Italienreise entstanden, zeigen den Weimarer Minister weitab aller Standeskonvention als Künstler unter seinesgleichen. Dass Goethe ab dieser Phase zunehmend kritisch mit Darstellungen seiner selbst umging, zeigt sich an seiner ablehnenden Meinung gegenüber Angelika Kauffmann: Sie hatte offenbar ein Porträt geschaffen, das Goethes Selbstbild oder zumindest dem Bild von sich, das er zu projizieren wünschte, nicht entsprach. Gleichzeitig entstand durch die enge freundschaftliche wie geistige Bindung zu Tischbein in Italien das erste Porträt, das die kunsttheoretischen Vorstellungen Goethes ikonografisch aufnahm.

Diese Entwicklung setzte sich direkt nach Goethes Rückkehr fort, denn Goethe bildete aus seiner Italienerfahrung und der zeitgenössischen ästhetischen Debatte eine Agenda zur Erneuerung der deutschen Kunst, die er mit den Weimarer Kunstfreunden zu verwirklichen suchte. Die Porträts von 1798–1801 sind von diesem Unternehmen geprägt. Als nur für den Weimarer Kreis konzipiert, gleichsam als private Umsetzung der geteilten kunsttheoretischen Vorstellungen, muss Johann Heinrich Meyers Porträt verstanden werden. Lips und Bury hingegen nahmen sich des Auftrags an, Goethe als Erneuerer der deutschen Kunst einem größeren Publikum zu



präsentieren. Alle drei Maler waren darin wenig erfolgreich, wie aus der zeitgenössischen Rezeption ihrer Werke zu ersehen war; wobei Burys Versuch, mit seinem Jupiter-Goethe das skeptische Berliner Publikum zu gewinnen, als echter Moment des Scheiterns gewertet werden muss. In den folgenden drei Kapiteln wird noch wiederholt deutlich werden, dass diese Erfahrung bei Goethe zu einer Skepsis gegenüber besonders anspruchsvollen und elaborierten ikonografischen Programmen im Porträtfach geführt hat.

Den negativen Reaktionen zum Trotz nutzte Goethe sein Porträt weiter zur Einflussnahme im Bereich der Künste. Er hatte entdeckt, dass allein seine Bewilligung von Porträtsitzungen für junge Künstler eine hohe Auszeichnung darstellte und einen massiven Karriereschub bedeuten konnte. So entstanden bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Porträts von jungen oder noch wenig etablierten Künstlern, die Goethe in seinem Sinne zu prägen hoffte. Auch diese Strategie war jedoch letztlich nicht von nachhaltigem Erfolg gekrönt. Caroline Bardua entwickelte sich unter Goethes und Meyers Anleitung nur langsam und Louise Seidler kehrte gar als Nazarenerin ihrer der durch Goethe unterstützten Italienreise zurück. Ob aus Carl Ludwig Kaaz noch ein Maler in Goethes Sinne geworden wäre, lässt sich aufgrund seines frühen Todes nicht beurteilen.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten, dass Goethe sich in den 90er-Jahren des 18. Jahrhunderts der Einflussmöglichkeiten bewusst wird, die sein Porträt bietet. Mit seiner Kunsterfahrung aus Italien und der daraus folgenden Ausbildung eigener ästhetischer und kunsttheoretischer Vorstellungen sind die Voraussetzungen gegeben für einen reflektierten Umgang mit seinem Porträt und für einen bewussten öffentlichen Einsatz desselben. Die folgenden drei Kapitel werden zeigen, wie Goethe die praktischen Erfahrungen mit seinem Porträt nutzt, um sowohl seinen gesellschaftlichen wie künstlerischen Status zu manifestieren und der wachsenden Verehrung seiner Person zu begegnen.

### 3 PROFESSIONALISIERUNG. GELEHRTE ALS WISSENSCHAFTLER UND STAATSMÄNNER

Um 1800 befindet sich das berufliche Tätigkeitsfeld für Gelehrte in einer Zeit des Übergangs. Dies zeigt sich an der großen Vielfalt der Gelehrten-Karrieren: vom Privatgelehrten über den Fürstenberater und den, mehr oder weniger frei, in Staatsdiensten stehenden gelehrten Beamten bis hin zum ordentlichen Professor, der fest in eine reformierte universitäre Struktur eingebunden ist. Ferner beschränken sich diese Karrieren meist nicht auf nur eine der genannten Positionen, es kommen vielmehr diverse Nebentätigkeiten zu einer Festanstellung hinzu, um den Lebensunterhalt finanzieren und einen angemessenen Lebensstandard gewährleisten zu können.

Auch Goethe bedient im Anschluss an die Italienreise ein ganzes Berufsfeld: Ab 1790 war er zwar wieder intensiver als Literat tätig, er nahm jedoch weiterhin auch politische Verantwortung wahr. Dabei war sein Engagement maßgeblich geprägt von seinen Gelehrtenkompetenzen, im Sinne eines umfassenden wissenschaftlichen Fachwissens, das er in die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder einbrachte: beim Wiederaufbau des Weimarer Stadtschlusses als Sachverständiger in Architektur- und Kunstgeschichte; beim Aufbau des botanischen Instituts in Jena und innerhalb der Wasserbaukommission als Naturwissenschaftler. Er leitete das Weimarer Hoftheater als Literat; die Bibliotheken Weimars und Jenas, das Münzkabinett und das Naturkundliche Museum Jena als Geisteswissenschaftler. Da keine dieser Institutionen eine Porträtgalerie unterhielt, verwundert es nicht, dass diese diversen Professionen nicht einzeln in die ikonografische Ausstattung der Porträts Goethes hineinwirkten. Was sich allerdings zunehmend in seinen Porträts spiegelt, sind die Standeserhöhungen, die ihm einerseits durch seine literarischen Erfolge, andererseits aber auch aufgrund seiner Verdienste um Sachsen-Weimar-Eisenach zuteil wurden. 1782 hatte Carl August Goethe in den Adelsstand erhoben, 1804 verlieh er ihm den Titel eines „Wirklichen Geheimen

Rats“, mit dem Prädikat „Exzellenz“.<sup>397</sup> Internationale Anerkennung durch diverse Orden der regierenden Häuser Europas folgten.

Im diesen Zusammenhang entsteht eine Gruppe von Porträts, die Goethe weder als Kunstrichter, noch als privaten Förderer, aber auch nicht als Nationaldichter darstellen.<sup>398</sup> Es sind Bilder, die den Fürstenberater als Staatsbeamten, beziehungsweise ab 1815 als Weimarer Staatsminister, mit seinen Orden und Ehrenzeichen präsentieren.<sup>399</sup> Im Zentrum der Untersuchungen dieses dritten Kapitels der Studie steht die Frage, ob die Darstellung in staatsmännischer Ikonografie von Goethe selbst oder eher von seinen Porträtisten präferiert wurde. Wie populär war das Bild Goethes als Staatsmann innerhalb des Kreises seiner Bekannten und Freunde einerseits und seiner Leser andererseits? Wurden diese Porträts beispielsweise häufig wiederholt, kopiert oder grafisch reproduziert? Und was sagt die Darstellung des bekanntesten deutschen Dichters als Minister des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach über das Verhältnis der beiden Rollen und ihren jeweiligen gesellschaftlichen Status aus? Und weiter: sind die Goethe-Porträts im offiziellen Ornat wirklich Staatsporträts? Um jene Fragen beantworten zu können, werden Porträts der Künstler Gerhard von Kügelgen, Ferdinand Jagemann, Heinrich Kolbe, George Dawe und Julie von Egloffstein untersucht. Sie alle wählten Goethes Beamten-Funktion aus unterschiedlichen Gründen zum Porträtinhalt und fanden entsprechend unterschiedliche Bildlösungen.

Anders als Goethe standen die Brüder Humboldt nicht in einem konstanten Anstellungsverhältnis. Ihre Biografien sind geprägt von der Übernahme und dem wieder Aufgeben politischer, diplomatischer oder höfischer Ämter. Entsprechend gibt es von ihnen sowohl Porträts, welche die Karriere im Staatsdienst, als auch solche, die ihre Karriere als Privatgelehrte darstellen. Diese Porträts sollen vergleichend analysiert werden, um die jeweilige Motivation von Auftraggebern und Künstlern bei der Wahl der Ikonografie herauszuarbeiten. Nutzen die Brüder ihre Porträts als Imageträger? Ist hier bereits eine unterschiedliche Ikonografie für Naturwissenschaftler (Alexander) und Geisteswissenschaftler (Wilhelm) zu erkennen?

Goethe und Wilhelm von Humboldt nahmen als verantwortliche Minister zweier deutscher Bundesstaaten Positionen vergleichbaren Ranges ein und genossen dabei außerdem eine hohe

---

<sup>397</sup> Zum ganzen Absatz VIEHÖVER 1996–1999/2008–2011, S. 64, 66, 68, 80, 84, 94. Zu Goethes Nobilitierung und Ämterkarriere siehe GRIMM 2012, S. 6f und auch KÄHLER 1996–1999/2008–2011, S. 811.

<sup>398</sup> Porträts, die vor allem den als Nationaldichter verehrten Gelehrten darstellen, treten vermehrt ab Goethes Weimarer Dienstjubiläum 1825 auf; sie sind Gegenstand des Kapitels 4.

<sup>399</sup> MÜLLER 2007, S. 158

Reputation als Gelehrte. So liegt die Frage nahe, ob und wie stark die Darstellungen der Beiden im staatsmännischen Gewand mit gelehrten-ikonografischen Elementen durchsetzt sind.

Die Laufbahn des jüngsten der vier Gelehrten, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, verlief am stringentesten. Nach einem kurzen Intermezzo als Hauslehrer trat er als junges Talent schon mit 26 Jahren seine erste Professur an. Es folgten einige Wechsel im süddeutschen Raum; von Erlangen nach Würzburg und schließlich nach München. Hier gelang Schelling eine unglaubliche Karriere, die ihn zu einem – wenn nicht sogar dem – einflussreichsten Gelehrten im Kultur- und Wissenschaftsbereich des Königreiches Bayern machte. Im hohen Alter wechselte er dann noch als der höchstbezahlteste Universitätsprofessor seiner Zeit nach Berlin.<sup>400</sup> Es ist zu fragen, wie sich die Darstellungen und Repräsentationsformen von Schellings stringenter Karriere als Professor von denjenigen der anderen drei Gelehrten mit ihren weitaus wechselhafteren Lebensläufen unterscheiden? Sind die Porträts Schellings enger mit der tradierten Gelehrtendarstellung verknüpft?

Dieses dritte Kapitel folgt den so unterschiedlichen Karrieren und untersucht die Porträtformen, die innerhalb der ungleichen Anstellungsverhältnisse und Positionen der vier Gelehrten entstanden. Insgesamt gilt es zu klären, ob und wie sich das Selbstverständnis als unabhängig forschender oder schreibender Gelehrter mit den Repräsentationsanforderungen des professionellen Umfelds vereinbaren ließ. Da die Verhältnisse der Auftraggeber und die jeweilige Porträtfunktion zum Teil stark differieren, kann diese Frage jeweils nur am konkreten Einzelfall beantwortet werden. Angesichts der Komplexität der Gelehrten-Biografien erscheint es als sinnvoll, auch solche Bilder einzubeziehen, die keine Einzel-Porträts, sondern Gruppendarstellungen mit historischem Anspruch sind oder Anleihen beim Genrebild machen.

---

<sup>400</sup> Die Kurzzusammenfassung beruht auf TILLIETTE UND SCHAPER 2004 und JANTZEN 1953ff.

### 3.1 SCHAUPLATZ WEIMAR–JENA. SCHELLING UND DIE BRÜDER HUMBOLDT IM GOETHEKREIS

Der Ereignisraum Weimar-Jena ist sowohl als geografischer Ort wie als kulturelles Zentrum Schauplatz dieses Kapitels.<sup>401</sup> Nicht nur am Weimarer Fürstenhof, sondern auch in der benachbarten Stadt Jena hatte sich eine intellektuelle Elite formiert. An die dortige Universität war 1798 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling als Dozent der Philosophie berufen worden, der bald als geschätzter Gesprächspartner und Freund sowohl im Kreis der Frühromantiker in Jena als auch bei Goethe in Weimar verkehrte.<sup>402</sup>

#### Friedrich Tieck porträtiert Schelling

Schelling hatte Goethe viel zu verdanken. Zwar hatte er sich schon während seines Theologiestudiums am Tübinger Stift – wo er Hölderlin und Hegel kennengelernt hatte – als philosophischer Schriftsteller hervorgetan, doch war er noch nicht erfolgreich genug, um eine direkte Berufung zu erhalten.<sup>403</sup> Stattdessen fand Schelling Anstellung als Hofmeister der Barone von Riedesel und begleitete diese 1796 zum Studium nach Leipzig.<sup>404</sup> Während seines bis 1798 dauernden Aufenthalts gelang es Schelling, mit einigen Veröffentlichungen Beachtung zu finden, und engere Kontakte nach Jena, vor allem zu Friedrich Immanuel Niethammer und Heinrich Eberhard Gottlob Paulus zu knüpfen. Durch seine Schrift *Von der Weltseele* wurde auch Goethe auf ihn aufmerksam.<sup>405</sup> Nachdem ein erster Versuch, Schelling als Dozenten nach Jena zu bringen, 1797 gescheitert war, ergriffen Schellings Freunde Niethammer und Paulus bereits im Folgejahr erneut die Initiative. Diesmal gewannen sie auch Schiller für den Plan und diesem gelang es schließlich, mit Goethe den entscheidenden Fürsprecher zu überzeugen. Bei einer Pflingsteinladung 1798 im Hause Schillers trafen Goethe und Schelling erstmals zusammen und

---

<sup>401</sup> Der Begriff „Ereignisraum“ leitet sich aus dem Sonderforschungsbereiches 482 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena her. Diverse Publikationen der in diesem Zusammenhang von 1998 bis 2010 geleisteten Forschung zur historischen, ästhetischen und wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen unter anderem der Weimarer Klassik, Hintergrundlektüre für die vorliegende Arbeit waren zum Beispiel: MANGER UND POTT 2005, BLECHSCHMIDT UND HEINZ 2007, MÜLLER 2005 und FREYER ET AL. 2009.

<sup>402</sup> Siehe hierzu SCHELLING 1869, S. 242–256.

<sup>403</sup> SCHELLING 1962–1975, S. 9 (Bd. I) Schellings erster Text, der großes Echo fand, war *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* (SCHELLING 1795). Der Text entstand unter dem Einfluss seiner Korrespondenz mit Johann Gottlieb Fichte. Dazu SCHELLING 1962–1975, S. 28 (Bd. I). Durch Kontakte zum Jenaer Theologen Heinrich Eberhard Gottlob Paulus und zu Friedrich Immanuel Niethammer wurde er auch früh Beitragender des *Philosophischen Journals einer Gesellschaft deutscher Gelehrter*, dieses erschien 1795/1796 herausgegeben von Niethammer. Vergleiche SCHELLING 1962–1975, S. 32–34 (Bd. I).

<sup>404</sup> SCHELLING 1962–1975, S. 58f (Bd. I).

<sup>405</sup> Der vollständige Titel lautet *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus*. SCHELLING 1798. Siehe auch SCHELLING 1962–1975, S. 73–75 (Bd. I).

entdeckten gemeinsame Interessen.<sup>406</sup> Nach diesem Treffen war Goethe derart überzeugt von den Fähigkeiten des Philosophen, dass er sich persönlich bei Carl August für Schellings Berufung einsetzte.<sup>407</sup> Als Minister für Angelegenheiten der Wissenschaft und der Kunst im Herzogtum waren Goethes Bemühungen von schnellem Erfolg gekrönt und Schelling trat bereits im Juli 1798 seine erste außerordentliche Professur für Philosophie in Jena an.<sup>408</sup> Goethe war die Entscheidung persönlich so wichtig, dass er Schelling noch vor dem offiziellen Schreiben der Universität mitteilte, dass die Berufung erfolgen würde.<sup>409</sup>

Indem ich dadurch die Wünsche Ihrer Jenaischen Freunde und die Meinigen erfüllt sehe, so bleibt mir nichts übrig als zu hoffen, daß Sie, in Ihrem neuen Verhältniß, diejenigen Vortheile für sich selbst finden möchten, die wir für uns von Ihrer Mitwirkung zu erwarten haben.<sup>410</sup>

Offenbar konnte Goethes Fürsprache ein reguläres Berufungsverfahren der Universität Jena seinerzeit ersetzen oder zumindest bedeutend abkürzen.

Auf seinem Weg von Leipzig nach Jena machte Schelling für sechs Wochen Station in Dresden. Der Umweg galt vor allem den Kunstschatzen der Dresdner Sammlungen, Schelling lernte dort aber außerdem die Familie Schlegel kennen. Durch diesen Kontakt fand Schelling Anschluss an den Kreis der Jenaer Romantiker<sup>411</sup>, der sich 1798 gerade durch den Zuzug der Familie Ludwig Tiecks bildete.<sup>412</sup> Nach Schellings Übersiedelung nach Jena waren die Zusammenkünfte häufig und der persönliche Austausch rege. Der Philosoph sollte in diesem Kreis neben den ästhetischen Ansichten und Kunstauffassungen der Schlegelbrüder auch seine zukünftige Frau kennenlernen: Caroline Schlegel, die damals noch mit August Wilhelm Schlegel verheiratet war.<sup>413</sup> Gleichzeitig begann Schelling, sich intensiv mit Goethe auszutauschen – so beriet er diesen etwa auch bei den Preisaufgaben.<sup>414</sup> Tatsächlich zerbrach der romantische Freundeskreis jedoch bereits 1800 wieder. Persönlicher Streit der Beteiligten war die Ursache dafür, dass die Zusammenkünfte sich lösten und die Beteiligten andere Wirkungskreise suchten.<sup>415</sup>

---

<sup>406</sup> Zu den zwei Versuchen einer Berufung Schellings nach Jena 1797 und 1798 siehe SCHELLING 1962–1975, S. 73–75 (Bd. I).

<sup>407</sup> Siehe GOETHE 2006a, S. 922f.

<sup>408</sup> Zu Goethes Einfluss auf die Berufungspolitik der Universität Jena vergleiche MÜLLER 2001, S. 138, 140.

<sup>409</sup> Abgedruckt bei SCHELLING 1962–1975, S. 147 (Bd. I). Goethes Mitteilung an Schelling datiert bereits drei Wochen früher vom 5. Juli 1798.

<sup>410</sup> Goethe an Schelling, 5. Juli 1798. WA IV, 13, S. 202f.

<sup>411</sup> Zum Begriff der Romantik und nicht zuletzt den politisch-ästhetischen Dimensionen der Opposition Romantik und Klassik siehe auch GERBER 2014.

<sup>412</sup> SCHELLING 1962–1975, S. 153–156 (Bd. I).

<sup>413</sup> Zu Caroline Schelling siehe NDB 22, S. 655f.

<sup>414</sup> SENGLE 1993, S. 147. Auch der kritische Antwortaufsatz Schadows (SCHADOW 1801) auf Goethes *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland* von 1801 (GOETHE 1960bff), der im Kontext der Goethe'schen Kunstagenda angesprochen wurde, erreichte Goethe durch Schelling. Siehe dazu auch SCHMIDT UND SCHADOW 1995, S. 28.

<sup>415</sup> SCHELLING 1962–1975, S. 161f (Bd. I).

In dieser Situation entstand das erste Porträt des Philosophen von der Hand Friedrich Tiecks (1776–1851), des jüngeren Bruders von Ludwig Tieck, der als Autor des romantischen Romans *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) eng in den Jenaer Romantikerkreis eingebunden war.<sup>416</sup> Friedrich Tieck hatte sich früh für eine künstlerische Laufbahn entschieden. Zunächst in Berlin bei Schadow ausgebildet, kehrte er 1801 gerade von einer vierjährigen Reise nach Rom und Paris zurück.<sup>417</sup> Durch Goethes und Wilhelm von Humboldts Fürsprache hatte er die prestigeträchtige Auftragsanfrage aus Weimar erhalten, Bauplastiken für das neu erbaute Stadtschloss anzufertigen.<sup>418</sup> Trotz seiner engen Verbindungen zum Kreis der Romantiker reichte er mehrere Zeichnungen zur Preisaufgabe der Weimarer Kunstfreunde von 1801 ein, und plante außerdem, eine Porträt-Büste Goethes anzufertigen.<sup>419</sup> Weitaus mehr Bildhauer als Maler ist sein Schelling-Porträt eines der wenigen Beispiele für Tiecks Fähigkeiten als Zeichner.

Die Sitzungen Friedrich Tiecks mit Schelling fanden in der zweiten Novemberwoche 1801 statt. Schelling berichtet davon an August Wilhelm Schlegel:

Theuerster Freund,

[...] Tieck hat bis gestern Abend noch an meinem Bilde gearbeitet. Es wollte ihm selbst bis den letzten Augenblick nicht genüge thun. Ein paar glücklich Veraenderungen haben hingereicht, es aus der Unfreundlichkeit in eine proportionirte Freundlichkeit, und aus dem Fremden, was es hatte, in die auffallendste Ähnlichkeit hinüberzuarbeiten. Er ging heute nach Weimar zurück. [...] Den Schadow wollte er [Goethe] hier auch schinden, wie er sagte; (dieß für Sie); es ist aber soviel ich weiß nicht dazu gekommen. Tiecks Porträt hat er sehr gelobt; Loder der es bei ihm sah, wollte über die Ähnlichkeit ganz närrisch werden.

[...] [Zusatz von Caroline Schlegels Hand:]

[...] Wir haben mit Tiek die Zeit recht vergnüglich hingebracht, er ist wenig von uns weggekommen. Morgen über 8 Tage denkt er nebst Friedrich abzureisen. Wenn aber der letzte nicht treibt, so verlaßt euch auf den ersten nicht.[...]<sup>420</sup>

Das Bild scheint ein Ergebnis der Zusammenkünfte in Jena zu sein. Besonders das Verhältnis zwischen Schelling und Caroline Schlegel hatte sich intensiviert, seit die von Schelling verehrte Tochter Carolines aus erster Ehe, Auguste Böhmer, 1800 verstorben war. Aus einem Gefühl der

<sup>416</sup> Friedrich Tieck – *Schelling* 1801, Kat. Nr. S\_Tie\_1/Gr, Abbildung S. 109. Vermutlich hat Tieck diese Zeichnung als Studie angefertigt, um das Bild anschließend in Pastell auszuführen. S\_Tie\_1/P. Der Verbleib beider Bilder ist nicht bekannt, daher erfolgt die Beschreibung allein nach Reproduktionsfotografien des frühen 20. Jahrhunderts. Zu Friedrich Tiecks künstlerischer Laufbahn und Biografie siehe STRUCKMEYER 2013. Ludwig Tieck wurde in der deutschsprachigen Welt außerdem für seine Arbeiten zu und Übersetzungen von Shakespeare geschätzt. Die Erstausgabe: TIECK 1798.

<sup>417</sup> Struckmeyer 2013.

<sup>418</sup> Die Empfehlung Wilhelm von Humboldts gab vermutlich den Ausschlag für den Wunsch, Tieck nach Weimar zu laden und ihm Aufträge zu erteilen, siehe MAAZ 1997, S. 52f. Nähere Ausführungen zu Tiecks Arbeiten für den Weimarer Schlossbau, siehe MAAZ 1997, S. 70–82. Tieck reagierte allerdings nicht sofort auf den Ruf aus Weimar, die gerade in Paris im Musée Napoleon zusammengetragenen Massen antiker Raubkunst fesselten ihn noch einige Monate. MAAZ UND TIECK 1995, S. 23–26.

<sup>419</sup> Tieck reichte zwei Zeichnungen ein: *Achill auf Scyros* (verschollen) und *Achill im Kampf mit den Flüssen* (1801, Grafit, Feder und Tusche auf Papier, 18,8 x 24,3 cm, Klassik Stiftung Weimar Inv. GHZ/Sch.l.269,0375a, die Zeichnung verblieb im Privatbesitz Goethes). Vergleiche zum gesamten Absatz MAAZ 1997, S. 58. Zu seiner Porträt-Büste Goethes siehe MAAZ 1997, S. 64 und MAAZ UND TIECK 1995, S. 149–151.

<sup>420</sup> Schelling an August Wilhelm Schlegel, 9. Nov. 1801. SCHELLING 1869, S. 348f.

Verbundenheit in gemeinsamer Trauer könnte der Wunsch Carolines entstanden sein, ein Bild Schellings zu besitzen.<sup>421</sup> So wäre jedenfalls zu erklären, weshalb die damals noch mit August Wilhelm Schlegel verheiratete Caroline in einem Brief an ihren Mann andeutet, dass sie das Schelling-Porträt bezahlt habe. Sie berichtet, wie sie Tieck zusieht,

[...] derweil er Schelling zeichnete [...] einige Silberthaler habe ich ihm doch noch mitgegeben, für Schellings Bild 2 Carolin. Er wollte durchaus nicht mehr, denn er sagte, er hätte jeden Tag noch überdem 1 rh. hier erspart und viel dabey gelernt, weil es doch sein erstes großes Bild ist. Die Ähnlichkeit ist vollkommen herausgebracht, es ist ein durchaus wahres Bild. Nur die Stellung des Körpers ist ihm nicht frey genug errathen. Goethe ist auch sehr zufrieden damit, er trug es ihm hin, und Mephistopheles [Johann Heinrich Meyer] der mich besuchte und es bei G. gesehen hatte, machte mit Absicht der Manier die Bemerkung darüber, daß es ganz plastisch gebildet seye, gleichsam modellirt im crayon statt im Thon. Streng ist freylich die Manier nicht, und ein jeder muß einsehn, daß die Zeichnung von Bury in Absicht auf die Zeichnung ein ganz ander Ding ist. Mephistopheles meynte auch, ungeachtet seines Glücks in der Ähnlichkeit könnte Tieck freylich noch Jahr und Tag nöthig haben, ehe er auf eine andre Art als diese schwarze Kunst ein gutes Bild zu Stande brächte. [...] – Loder ist so entzückt über die Ähnlichkeit in Schellings Bild, daß er mich schon gefragt hat, was Tiecks Preis für eine Büste wohl sey. – [...]<sup>422</sup>

Aus dieser Schilderung wird die Konkurrenzsituation zwischen dem Jenaer Romantikerkreis und den klassizistischen Vorstellungen der Weimarer Kunstfreunde deutlich. Caroline lobt an Tiecks Schelling-Porträt, dass es nicht nur als ähnlich, sondern auch als „wahr“ gelten könne. Das heißt, sie erkennt hier nicht nur eine oberflächliche Ähnlichkeit der Gesichtszüge, sondern auch eine authentische Darstellung der Persönlichkeit ihres späteren Mannes. Sie kritisiert jedoch die Körperhaltung als „nicht frey genug“. An Tiecks mangelnder Erfahrung („sein erstes großes Bild“) mag es liegen, dass er, statt den Körper durch eine typische Pose zu individualisieren, den Kopf auf einer Standardbüste platziert. Aus dem Brief geht außerdem hervor, dass Schellings Porträt für Tieck auch ein Übungsstück war; er brachte es, wie seine Beiträge zu den Weimarer Preisaufgaben, ganz dezidiert persönlich zu Goethe, um dessen Kritik zu hören. Goethe wurde also, trotz teils sehr verhärteter Fronten zwischen den Weimarer Kunstfreunden und dem Romantikerkreis in Jena, als eine über den Dingen stehende Instanz wahrgenommen. Sein Lob hatte großes Gewicht und Angriffe richtete man nach Möglichkeit allein auf Johann Heinrich Meyer den „Mephistopheles“. Diesem wird denn auch die etwas harsche Beurteilung zugeschrieben, dass Tieck allein in der Kreidetechnik gute Ergebnisse hervorbringen könne. Caroline Schlegel selbst zieht den Vergleich zu Bury (der ja nur ein Jahr zuvor sein Goethe-

---

<sup>421</sup> Tilliette und Schaper 2004, S. 131.

<sup>422</sup> Caroline Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 16. Nov. 1801 aus Jena. SCHELLING, C. 1913, S. 211–213 – Unterstreichungen SB. Familie Schelling behielt das Porträt zunächst im Familienbesitz und Caroline erwähnte es gern in Briefen, wenn sie die Abwesenheit ihres Gatten bedauerte. So gelangte das Bild im Privatbesitz Schellings von Jena nach Würzburg und von dort nach München. Hierzu SCHELLING, C. 1913, S. 425, 453, 456f.



Porträt in Kreide angefertigt hatte)<sup>423</sup> und gesteht Bury die besseren Fähigkeiten in der Zeichnung zu. Da auch Bury häufig in Kreide arbeitete, hängt das negative Urteil über Tieck offenbar nicht mit der Wahl der Technik zusammen, sondern mit der Ausführung.

Burys Zeichnung ist streng und konstruiert aufgefasst, wie in Kapitel 2.1 (unter der Überschrift *Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Porträt*) beschrieben, setzt er den Körper aus beinahe geometrischen Flächen mit deutlichen Umrisslinien zusammen. Tieck hingegen modelliert „im crayon statt im Thon“ – er betreibt „schwarze Kunst“, wenn er Plastizität allein aus Schattierungen „zaubert“, statt nach Maßgabe der Weimarer Klassizisten aus klaren Linien zu konstruieren. Deshalb wird ihm in seiner Zeichnung das körperliche, räumliche, bildhauerische Verständnis für die Symmetrie und Ausgewogenheit der Figur abgesprochen – obwohl er im Gegensatz zu Bury Bildhauer ist. Auch in seiner Ikonografie unterscheidet sich Tiecks Schelling-Porträt deutlich von Burys Goethe-Porträt. Tieck wählt einen ovalen Bildausschnitt und stellt den Philosophen als jungen, eleganten Bürger in doppelreihig geknöpftem Überrock, heller Weste und Halsbinde dar. Verweise auf die Antike, wie bei Bury in Form eines Toga-ähnlichen Mantels, fehlen dagegen. Unter Schellings lockigem, in die Stirn fallendem Haar ist, gelehrtenikonografisch untypisch, nur eine niedrige Stirn zu sehen und auch sein stark geschwungener Mund bedeutet eher einen mit Empfindsamkeit als mit Intellekt assoziierten Zug. Mit der kurzen Stupsnase und dem kleinen Kinn wirkt das Gesicht gar gedrungen, sodass die gesamte Darstellung mit der Ikonografie eines Philosophen nichts zu tun hat. Wer von der Biografie oder den seinerzeit bereits erschienenen Schriften des Dargestellten nicht weiß, kann Schelling nicht als das hoffnungsvollste deutsche Philosophentalent seiner Zeit erkennen.<sup>424</sup> Der junge Mann mit dem leicht zurückgebogenen Oberkörper und den Augen, die nachdenklich, aber doch weit geöffnet in die Welt blicken, beansprucht noch keinen hohen gesellschaftlichen Status – seine individuelle Persönlichkeit steht im Vordergrund. Trotzdem hat das Porträt anscheinend sowohl den Ansprüchen der Empfängerin, Caroline Schlegel, wie auch der Selbstwahrnehmung Schellings entsprochen.<sup>425</sup> Der erst 26 Jahre junge, frisch berufene Dozent hatte noch keine Repräsentationsstrategie entwickelt. Als Junggeselle lebte Schelling in Jena in kleinen Wohnungen zur Miete.<sup>426</sup> Gesellige Veranstaltungen, zu denen man von Zeit zu Zeit auch Goethe einlud, fanden stets im Haus der Schlegels in der Leutragasse statt, ja sogar zum Mittagessen

---

<sup>423</sup> Kat. Nr. G\_Bu\_2/Gr. Zu diesem Porträt siehe Kapitel 2.4. unter der Überschrift *Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Porträt*.

<sup>424</sup> Zum Beispiel: SCHELLING 1976bff, SCHELLING 1976aff und SCHELLING 1976cff.

<sup>425</sup> Beide äußerten sich sehr positiv über die Ähnlichkeit (siehe oben S 105f und Anm. 420 und 422). Für Schelling hatte es außerdem die oben bereits zitierte „proportionierte Freundlichkeit“. Er war also nicht besonders begeistert, fand sich aber gut getroffen. Schelling an August Wilhelm Schlegel, 9. Nov. 1801. SCHELLING 1869, S. 348f.

<sup>426</sup> 1798–1799 war Schelling wahrscheinlich Untermieter der Familie Niethammer. Ab September 1799 mietete er eine eigene Wohnung im Averusschen Hause an, die er mit seinem Bruder bewohnte. KÖSLING 2010, S. 41–43

kam Schelling dorthin.<sup>427</sup> Schelling verfügte selbst also weder über repräsentative Empfangsräume, in denen er sein eigenes Porträt hätte platzieren können, noch richtete er überhaupt entsprechende Empfänge aus. Hätte sich Schelling damals, ohne den Status des ordentlichen Professors zu bekleiden und ohne ein Haus zu führen in Öl malen lassen – hätten seine Zeitgenossen dies wohl als einigermaßen unpassend empfinden müssen. Vor dem Hintergrund seiner dubiosen Beziehung zu Caroline Schlegel, über die ganz Jena tuschelte, wäre ihm ein solcher Auftrag womöglich als Geschmacklosigkeit ausgelegt worden. Ganz im Gegensatz dazu zeugt die kleinformatige Porträtzeichnung Friedrich Tiecks, der als Talent nicht nur von allen Frühromantikern, sondern auch dem Weimarer Kreis um Goethe geschätzt wurde, vom ästhetisch einwandfreien Urteil, Kunstverstand und der Großzügigkeit des Dargestellten. Mit diesem Porträt demonstriert Schelling seine Zugehörigkeit zu den Intellektuellenkreisen in Weimar-Jena und sein Förderinteresse an den Künsten.

Den skizzierten Umständen entsprechend, hatte Tieck völlig freie Hand beim Bildentwurf. Da Caroline Schlegel dem Künstler das Geld für sein fertig ausgeführtes Pastell-Porträt regelrecht aufdrängen musste, könnte es sogar sein, dass Tieck dieses Porträt ohne Auftrag schuf. Bernhard Maaz hat in einem Aufsatz zu Friedrich Tiecks Porträt-Büste des Clemens Brentano herausgearbeitet, dass sein Porträtschaffen zuweilen aus ganz persönlichen Motiven heraus entstand.<sup>428</sup> Tieck schuf diese Büste in erster Linie, weil er die attraktive Gestalt Brentanos gern plastisch umsetzen wollte, wogegen Überlegungen zu einem möglichen Verkauf von ihm erst später von ihm angestellt worden zu sein scheinen.<sup>429</sup> Daraus ist zu ersehen, dass für Tiecks Porträts der Aspekt der Repräsentation und Statusmanifestation kaum Bedeutung hatte, ja dass er, wie Maaz besonders hervorhebt, um der Darstellung der individuellen Persönlichkeit willen sogar Porträtformen wählte, die das Dekor umsetzten. Mit der Bildnisbüste entschied er sich für eine Porträtgattung, die zu jener Zeit einer Zeit bis auf wenige Ausnahmen eher als posthume Ehrung üblich war.<sup>430</sup> Obwohl eine solche Regelverletzung beim Pastell-Porträt von Schelling nicht vorliegt, lohnt der Vergleich, denn er macht deutlich, dass es Tieck darum ging, in Schelling ein Mitglied des gemeinsamen Zirkels darzustellen, mit den ihm eigenen Charakteristika: jungenhaft hübsch und voller Ideen, als mitreißender Denker. Tieck verzichtete auf eine Gelehrtenikonografie mit entsprechendem Talar, Büchern oder einer Schreibtisch-Situation – obwohl das in dieser frühen Karrierephase für Schelling angemessen gewesen wäre –, weil ihn die Darstellung von dessen individuellem Potenzial weit mehr reizte als dessen Status eines

---

<sup>427</sup> KÖSLING 2010, S. 55–58

<sup>428</sup> MAAZ 2005.

<sup>429</sup> Brentano dachte noch während der Entstehungszeit darüber nach, wie die Büste anzukaufen und wem (seiner Schwester Bettine oder der geliebten Sophie Mereau) sie zu schenken sei. MAAZ 2005, S. 439.

<sup>430</sup> MAAZ 2005, S. 440f.

aufstrebenden Philosophen und erfolgreichen Universitätsprofessors. Entsprechend gehen später die Eheleute Schelling mit diesem Bild um: Es war den Blicken der Familie, der Freunde und ausgewählter Gäste vorbehalten und spielte seine größte Rolle in der ganz privaten Kommunikation im aller engsten Familienkreis.<sup>431</sup> 1855, als hochrangiger Gelehrter in München, hat Schelling dann die Vorzeichnung einem Verehrer geschenkt, dem dänischen Germanisten Peder Hjort (1793–1871).<sup>432</sup> Vermutlich hat Tieck also zwei Porträts Schellings gefertigt, eine Vorzeichnung in Kreide und ein Pastell. Der Standort beider Werke ist heute unbekannt.<sup>433</sup> Die Beschreibung erfolgte nach den vermutlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts angefertigten Fotografien.<sup>434</sup>



Friedrich Tieck – *Schelling* 1801, Kat. Nr. S\_Tie\_1/Gr (SCHELLING 1962–1975, Titel, Bd. I).

<sup>431</sup> Caroline Schelling an Schelling, 21. Apr. 1806 aus Würzburg: „[...]Lebe wohl mein Herz, meine Seele, mein Geist, ja auch mein Wille. Ich habe Dein Bild zu mir genommen und spreche mit ihm.“ SCHELLING, C. 1913, S. 425, 453, 456f.

<sup>432</sup> Wie bei TILLETTE 1974, Erg. Bd. S. 115 erwähnt. Hjort selbst berichtet in einem Brief vom 2. Apr. 1821 von der Gabe, in freier Übersetzung aus dem Dänischen: „Du kannst dich auch darüber freuen, dass Schelling mir eine Zeichnung von sich gegeben hat, in Lebensgröße.“ BORUP 1959, S. 78. Zu Peder Hjort siehe THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES [2014], (<http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/hjort-peder>; zuletzt geprüft 9.4.2017).

<sup>433</sup> Vermutlich hat Hjort das Bild nach der Schenkung mit nach Dänemark genommen, womöglich befindet es sich noch dort. Nach TILLETTE 1974, Bd. 1, Tafel 3 und SCHELLING 1962–1975, S. 555 (Bd. I) befindet sich die Pastell-Version in den USA, wohin Schellings Enkel Herrmann von Schelling 1945 emigrierte.

<sup>434</sup> Kat. Nr. S\_Tie\_1/P.

## Gottfried Schadow studiert Wilhelm von Humboldt

Auch für Alexander und Wilhelm von Humboldt bildet der Ereignisraum Weimar-Jena eine wichtige Station ihrer frühen Karriere. Nach nur einem Jahr im preußischen Staatsdienst hatte Wilhelm von Humboldt 1791 Caroline von Dacheröden (1766–1829) geheiratet und beschlossen, sich fortan als Privatgelehrter zu betätigen. Die Familie Humboldt ließ sich 1794 in Jena nieder, wo Wilhelm vor allem mit Schiller eng zusammenarbeitete.<sup>435</sup> Alexander von Humboldt besuchte den Bruder häufig und es entspann sich ein enger Kontakt mit den gelehrten Kreisen von Jena und Weimar. So lernte man auch Goethe und die Weimarer Kunstfreunde, die damals allerdings noch nicht als solche auftraten, kennen. Goethe und Alexander von Humboldt führten gemeinsam naturwissenschaftliche Experimente durch.<sup>436</sup>

In Weimar entstand 1802, sicherlich ohne Auftrag und womöglich sogar ohne sein Wissen, Wilhelm von Humboldts erstes erhaltenes Porträt als kleine Umrisszeichnung Gottfried Schadows. Schadow hatte sich von September bis Anfang Oktober in Weimar aufgehalten, um Goethe zu treffen und möglichst auch zu porträtieren,<sup>437</sup> denn er brachte ein ausgeprägtes Interesse für die unterschiedlichen Physiognomien innerhalb des Jena-Weimarer Kreises mit. Die physiognomischen Vorstellungen Schadows sind von der Physiognomie im Sinne Lavaters abzugrenzen; ihn interessierten vor allem Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Jung und Alt, zwischen den Geschlechtern, zwischen Ethnien.<sup>438</sup> Mit einem fast wissenschaftlich zu nennenden Interesse studierte Schadow über Jahre hinweg Köpfe und Gesichter, oftmals unter Zuhilfenahme eines Maßbandes und technischer Zeichenmethoden.<sup>439</sup> Aus diesen Studien wollte er eine Anleitung zum besseren Verständnis der menschlichen Physiognomie für Künstler entwickeln.<sup>440</sup> Eine Anekdote will es, dass Schadow den empörten Goethe mit seinem Maßband regelrecht überfiel, um seinen Kopf auszumessen. Das gab Anlass zum Spott:

[...] Stellen Sie sich die Platttheit von Schadow vor, daß er Goethen gleich nach dem ersten Willkomm darum ansprach, seinen Kopf ausmessen zu dürfen. Goethe sagte davon, er habe ihn, wie der Oberon den Sultan, gleich um ein Paar Backenzähne und Haare aus seinem Bart gebeten

---

<sup>435</sup> Zu Wilhelm von Humboldts früher Biografie siehe GALL 2011, S. 62, 75ff und KONRAD 2010, S. 113f.

<sup>436</sup> BECK 1999, S. 43. Zu Alexander von Humboldts häufigen Besuchen bei seinem Bruder in Jena siehe BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1791-1800#1794>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>437</sup> Schmidt und Schadow 1995, S. 51ff.

<sup>438</sup> SIMSON 2006, S. 141. Schadow definierte sein Interesse öffentlich mit einem Artikel in der *Eunomia* SCHADOW 1802, S. 362f, seine fertige Studie erschien dann 1835. (SCHADOW 1835). Die *Eunomia. Eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts von einer Gesellschaft von Gelehrten* erschien 1801–1805, herausgegeben von Feßler und Fischer in Berlin.

<sup>439</sup> SIMSON ET AL. 2006, S. 105f. Schadow begann diese Studien, nachdem er CAMPER 1792 gelesen hatte.

<sup>440</sup> Teilergebnisse veröffentlichte er auch, siehe SCHADOW 1835.

[...]. Nach dem Eindruck, den er auf Goethe gemacht hat, muß er gegen ihn wie einen Bierbruder sich aufgeführt haben. [...]<sup>441</sup>

So schrieb jedenfalls Schelling an Schlegel. Schadows schnell hingeworfene, aber methodisch angelegte physiognomische Skizze von Wilhelm von Humboldt und das Fehlen jeglicher Bemerkung zu einer Porträtsitzung sprechen dafür, dass Schadow ihn ohne sein Wissen zeichnete, eventuell von der Zurückweisung Goethes noch betroffen.<sup>442</sup> Dafür spricht ferner auch das Fehlen der komplexen Konstruktionslinien, Maß- und sogar Winkelangaben, die viele andere physiognomische Zeichnungen Schadows aufweisen.<sup>443</sup>

Schadow arbeitet Humboldts Physiognomie mit wenigen harten Federstrichen heraus, das Haar deutet er nur an, kompliziertere Stellen wie die Augen und die Topografie der Stirn bessert er mit unruhigen Strichen mehrmals nach, für feine Schattierungen fehlte ihm wohl die Muße. Er stellt Humboldt zweimal auf einem Blatt dar, neben der Frontalansicht rechts noch einmal im Profil nach links: Zu der mit Präzision gezogenen, physiognomisch entscheidenden Profillinie kommen das sorgfältig eingezeichnete Auge, Ohr und die Nasenflügel hinzu. Für die Andeutung von Haar und Kleidung genügten wenige Striche. Es ist eine Annäherung an das Gesicht eines Mannes, dessen äußere Erscheinung Schadow ebenso fasziniert haben muss wie sein Intellekt und seine Persönlichkeit, und dessen Porträt ihm ein wertvoller Beitrag zur eigenen Sammlung zu sein schien.

---

<sup>441</sup> Schelling an Friedrich Schlegel, 16. Okt. 1802. SCHELLING 1869, S. 423f.

<sup>442</sup> Gottfried Schadow – *Wilhelm von Humboldt* 1802, Kat. Nr. W\_Scha\_1/Gr. Wann Schadow die Skizze genau anfertigte, ist nicht mehr rekonstruierbar. Sicher ist, dass er und Wilhelm von Humboldt sich begegneten. Am 22. Sept. 1802 vermerkt Schadow etwa in seinem Tagebuch „Da wir erfahren hatten, dass H. [= Herr] v. Humboldt mit Frau in Weimar wäre, die den Dienstag als gestern Mittag bei Goethes gegessen hatten [...] so ging es nach dem [Hotel] Erbprinzen, wo wir beide (Humboldt und Frau) fanden.“ SCHADOW 1890, S. 68 auch SCHADOW 1987, S. 61f.

<sup>443</sup> Im Vergleich mit Schadows physiognomischen Zeichnungen ist das kaum sichtbare Konstruktionskreuz über Humboldts Porträt-Kopf nicht als elaborierte Konstruktionslinie zu verstehen. Vergleiche: *Kopfeines alten Mannes und einer alten Frau*, 1807/1808, Feder über Konstruktionslinien in Bleistift, 132 x 189 mm, Akademie der Künste Berlin, Inv. Schadow 1047c. (Siehe Abbildung in BADSTÜBNER-GRÖGER 2006).

## 3.2 ALEXANDER VON HUMBOLDTS EXPEDITION UND TRIUMPHALE RÜCKKEHR

Während sein Bruder Wilhelm von Humboldt als Privatgelehrter in Jena zur Antike und zur Staatstheorie forschte, machte sich Alexander auf naturkundlichem Gebiet einen Namen.<sup>444</sup> Mit seiner Tätigkeit als fränkischer Oberbergmeister und ersten naturwissenschaftlichen Veröffentlichungen erwarb er sich Anerkennung in Deutschland und Frankreich.<sup>445</sup> 1793 war er bereits Mitglied der Akademie der Wissenschaften Leopoldina, der Gesellschaft Naturforschender Freunde in Berlin und der Linnéschen Societät in Leipzig. Er wurde für seine Verdienste mit der Kursächsischen Prämienmedaille für Kunst und Wissenschaft in Gold geehrt und gründete aus privaten Mitteln eine freie Bergschule.<sup>446</sup>

Seit dem Tod seiner Mutter im selben Jahr verfügte Alexander von Humboldt über die familiäre wie finanzielle Freiheit, sich ganz seinen naturwissenschaftlichen Interessen zu widmen. Er trieb den vorher nur im Geheimen verfolgten Plan einer Expedition nach Südamerika nun mit noch mehr Energie voran. Die Reiselust war so groß, dass er sich auch für andere, schneller realisierbare Reiseziele interessierte. Ab 1797 suchte er in Paris, dem wissenschaftlichen Zentrum seiner Zeit, Anschluss an große Expeditionsvorhaben.<sup>447</sup> Damals plante das Direktorium, eine große Expedition zur Weltumsegelung und Erforschung antarktischer Gebiete auszurüsten. Alexander von Humboldt war rasch für die Teilnahme im Gespräch und auch gern bereit, sich zu verpflichten, als man ihm gestattete, sich nach Belieben für weitere Forschungen an anderen Orten absetzen zu lassen. Auch der junge Botaniker Aimé Bonpland, war als Teilnehmer der Expedition vorgesehen und wohnte mit dem Humboldt im selben Hotel. Die beiden Männer freundenen sich rasch an, und als die Expedition unter der Leitung Thomas Nicolas Baudins schließlich immer wieder verschoben wurde, beschlossen sie, unabhängig zu zweit auf die Reise zu gehen. Als ihr Versuch, sich von Spanien aus der napoleonischen Expedition nach Ägypten anzuschließen, 1798 ebenfalls scheiterte, fand Humboldt zu seinem ursprünglichen Plan zurück und machte die spanischen Überseeterritorien erneut zu seinem Ziel.<sup>448</sup> Weil zu deren Erforschung die Genehmigung des spanischen Königs Karl IV. einzuholen

---

<sup>444</sup> Zum Beispiel HUMBOLDT 1851. Wie andere frühe Werke blieb aber auch diese Schrift ein Fragment und wurde erst 1851 aus dem Nachlass publiziert. Zu diesem Phänomen der „Differenz von Schreiben und Denken“ bei Humboldt siehe BERGHAHN 2012, S. 186f.

<sup>445</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1791-1800#1794>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>446</sup> BECK 2009, S. 22 und PIEPER 2000, [keine Pagninierung].

<sup>447</sup> Die Akademien und die dort arbeitenden Wissenschaftler waren europaweit führend und Alexander von Humboldt gelang es schnell, wichtige Beziehungen zu knüpfen, sodass man ihn bald als *die* deutsche Kapazität in naturwissenschaftlichen Fragen wahrnahm. Die Kontakte, die er hier knüpfte, erlaubten ihm, die wissenschaftliche Welt per Briefkontakt auch während seiner Reise auf dem Laufenden zu halten. Siehe unten Kapitel 3.2.3, insbesondere ab Seite 125.

<sup>448</sup> Humboldts Planungen, sich Napoleons Expedition nach Ägypten anzuschließen gehen unter anderem aus einem Brief an Henriette-Lucy de La Tour du Pin Gouvernet, vom 24. Okt. 1798 hervor, aus dem WEBER UND FÜRST 2015, S. 46 zitiert.

war, begaben sich Alexander von Humboldt und Bonpland zunächst an den Hof nach Aranjuez. Ihr Plan ging auf. Die kleine, privat finanzierte Expedition erhielt umfangreiche Bewilligungen, sich frei im gesamten spanischen Kolonialgebiet zu bewegen. Mitte Mai schifften sich die beiden Forscher in La Coruña auf eine Korvette nach Südamerika ein.<sup>449</sup> Humboldts eingehende Vorbereitung und die völlige Freiheit der privat finanzierten Expedition machen dieses Unternehmen in seiner Zeit einzigartig. Seine Ergebnisse, die sich auch einer besonders methodischen Vorgehensweise und einem systematisch angelegten Forschungsprogramm verdanken, beeinflussten die Naturwissenschaften über Jahrzehnte.<sup>450</sup>

### 3.2.1 SÜDAMERIKANISCHE PORTRÄTS

Am 16. Juli 1799 betrat Alexander von Humboldt zum ersten Mal südamerikanischen Boden in Cumaná in Venezuela. Nach einigen Monaten, die er und Bonpland dort mit Exkursionen verbrachten, reisten die beiden nach Caracas weiter. Der Ort wurde zum Startpunkt der vom 7. Februar bis 24. Mai 1800 dauernden Entdeckungsreise auf dem Orinoko, von dessen verzweigtem Netz aus Neben- und Seitenarmen Humboldt diverse Karten erstellte. Im November schloss sich eine Reise nach Kuba an, von wo die Forschungsreisenden sich im März 1801 wieder Richtung Kolumbien einschifften. Am 30. März erreichten Humboldt und Bonpland Cartagena. Die Expedition bewegte sich durch Kolumbien, um über Bogotá bis zum 6. Januar 1802 nach Quito zu gelangen.<sup>451</sup>

Dort entstand das erste der beiden südamerikanischen Porträts Alexander von Humboldts. Der Auftraggeber war Juan Pío Montúfar Marqués de Selva Alegre, in dessen Haus in Chillo sich Humboldt und Bonpland vom 16. Februar bis 19. März 1802 aufhielten.<sup>452</sup> Der deutsche Geograf Moritz Wagner beschrieb das Porträt bei seinem dortigen Aufenthalt zwischen 1857 und 1860 detailliert:

---

<sup>449</sup> Siehe zum gesamten Absatz BECK 1999, S. 40f und auch SCHUSTER 2001, S. 9f.

<sup>450</sup> BECK 1999, S. 51.

<sup>451</sup> Vergleiche BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1791-1800>; <http://avh.bbaw.de/chronologie/1801-1810>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>452</sup> HUMBOLDT UND FAAK 2003, S. 56 [174/175]. Jose Cortés – *Alexander von Humboldt* 1802. Kat. Nr. A\_Co\_1/Ge. Eine ganze Reihe von Humboldt-Verehrern (der Expeditionsmaler Frederick Edwin Church und der Vulkanologe Wilhelm Reiss) ließ sich nach einem Besuch der Hazienda Montúfar in Chillo Kopien bei dem lokalen Künstler, Rafael Salas (1824–1906) anfertigen. Siehe AKL online und Kat. Nr. A\_Co\_1/K.a–b. Siehe NELKEN 1980, S. 52, JENTSCH 1994, S. 113f, RABICH 2007, S. 57f. Ich danke außerdem Brita Gelius und Jörg Zaun (TU Freiberg) für weiterführende Informationen.

Im Landhause von Chillo, eine halbe Tagesreise von Quito, wo Humboldt geognostische und botanische Excursionen machte, bewahrt die Familie Aguirre ein lebensgroßes Brustbild [hier muss sich Wagner irren – er selbst beschreibt weiter unten die Beinkleider Humboldts] ihres berühmten Gastes von einem einheimischen Maler ausgeführt. Der damals (im Jahre 1802) 33 Jahre alte deutsche Baron trägt eine dunkelblaue Hofuniform mit gelben Aufschlägen, weißer Weste und weißen Beinkleidern vom Schnitt des vorigen Jahrhunderts. Seine rechte Hand stützt sich auf ein Buch mit dem Titel „Aphorism. ex Phys. Chrm. Plant.“ Lange dunkelbraune Haare bedecken die Denkerstirn. Die Züge des jungen Mannes sind stark markiert, besonders Lippe, Kinn und Nase. Am meisten Aehnlichkeit mit dem alten Humboldt, wie ich ihn 50 Jahre später sah, hat der eigentümliche Ausdruck der Augen. Der Maler hat offenbar die äußeren Formen des Gesichts treu wiedergegeben. Von dem mächtigen Genius des Denkers, wie er damals im schönsten Mannesalter vom herrlichen Chillotal den forschenden Blick hinschweifen ließ [...] von diesem geistigen Ausdruck Humboldts, der gewiss in seinen Zügen mächtig ausgesprochen war, hat der Maler nur einen schwachen Hauch erfasst.<sup>453</sup>

Ohne eine gute Reproduktion des Originalwerkes zu kennen, ist es schwierig, genauer auf das Porträt einzugehen. Es handelt sich um ein Kniestück, das einen jungen dunkelhaarigen Mann zeigt, der sich, halb dem Betrachter zugewandt, mit einem Buch in der rechten Hand, auf ein Postament stützt. Der ausgestreckte Zeigefinger der linken Hand deutet zum unteren Bildrand hin. Wie auch auf dem später in Mexiko-Stadt entstandenen Porträt Rafael Ximenos trägt Humboldt die Paradeuniform eines preußischen Oberbergmeisters.<sup>454</sup> Die flächig aufgetragenen, nicht modulierten Farben, die fehlenden oder falsch dargestellten Schatten und die ungelenten perspektivischen Verkürzungen zeigen deutlich, dass es sich bei dem Porträtisten Jose Cortés de Alcocer (†1816) nicht um einen akademisch ausgebildeten Maler handelte.<sup>455</sup> Sowohl die rhetorische Geste des ausgestreckten Fingers als auch das steinerne Postament sind Elemente des Barockporträts, die ihm vermutlich aus Stichvorlagen bekannt waren und ein gutes halbes Jahrhundert hinter dem Stil europäischer Porträts von 1800 zurück bleiben. Allerdings gelingt Cortés die Wiedergabe eines ausdrucksstarken, nachdenklichen Blicks, und Nase und Kinn entsprechen der späteren Humboldt-Ikonografie.

Ob Humboldt das Porträt im fertigen Zustand je zu Gesicht bekam, ist nicht bekannt. Zwar blieb er einen ganzen Monat in Chillo, sodass er die Fertigstellung durchaus hätte miterleben können, doch erwähnte er das Porträt auch in späterer Zeit kein einziges Mal, auch nicht in den ausführlichen Aufzählungen gegenüber Cotta.<sup>456</sup> Wahrscheinlich hat der Entdeckungsreisende auf die Entstehung seines Porträts keinen Einfluss genommen. Humboldt konnte seinerzeit davon ausgehen, dass dieses Porträt, versteckt auf einer Hazienda in den Bergen Ecuadors, nur

---

<sup>453</sup> WAGNER 1864, S. 235, dort Anm.1.

<sup>454</sup> FAAK 1994, S. 39.

<sup>455</sup> Zu Cortés siehe HUMBOLDT UND FAAK 2003, S. 417.

<sup>456</sup> Humboldts Aufenthalt in Chillo dauerte vom 16. Feb. bis 19. März 1802, siehe HUMBOLDT UND FAAK 2003, S. 56 [174/175]; Humboldts Brief vom 23. Apr. 1840 an Johann Friedrich von Cotta enthält eine umfangreiche Aufzählung seiner Porträts. HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 231ff, Brief Nr. 118.



einem kleinen Publikum zugänglich sein würde. Folglich musste dieses Porträt kein Image transportieren, es war lediglich als Erinnerungsstück für einen Freund gedacht. Ein Hinweis darauf, dass dem Maler aber sehr wohl bewusst war, dass er einen für seine Forschertätigkeit berühmten Mann porträtierte, ist die Beschriftung des Buchrückens in Humboldts Hand. Sie lautet *Aphorismi ex Phys. Chem. Plant.* und weist das Buch als Humboldts erste unter eigenem Namen erschienene Monografie aus, mit der er sich nach seiner Studienzeit an der Freiburger Bergakademie sehr erfolgreich der gelehrten Welt vorgestellt hatte.<sup>457</sup> Es ist gut möglich, dass Humboldt sein eigenes Buch als Inspiration oder Leitfaden zur Ordnung seiner Gedanken mit auf die Expedition genommen hatte und es dann für angemessen hielt, mit diesem bekannten Werk auf dem Porträt zu posieren. Vielleicht war es aber auch der Auftraggeber Montúfar, der das Buch besaß und Cortés nahelegte, den Buchrücken entsprechend zu beschriften. Dies mag in der Absicht geschehen sein, die recht allgemeinen ikonografischen Mittel, Sockel und Buch, stärker zu individualisieren.

Als Humboldt und Bonpland im Juni 1802 wieder von der Hazienda aufbrachen, nahmen sie den Sohn ihres Gastgebers, Carlos Montúfar, mit. Gemeinsam versuchten die drei am 23. Juni 1802 den Chimborazo, einen ecuadorianischen Vulkan etwa 200 km südlich von Quito, zu besteigen, den damals höchsten bekannten Berg der Welt. Aufgrund des schwierigen Geländes glückte der Gipfelsturm zwar nicht, doch Humboldt und seine Gefährten erklommen den Berg bis auf eine Höhe von 5600 m – eine für die damalige Zeit spektakuläre Leistung, die nach der Rückkehr großes Interesse fand.<sup>458</sup> Im Anschluss reisten sie nach Lima weiter, wo sie am 23. Oktober 1802 eintrafen. Bis Weihnachten 1802 unternahmen sie Exkursionen ins Umland der Stadt. Sodann setzten sie die Reise in mehreren Schiffsetappen Richtung Norden bis Acapulco fort. Von hier ging es weiter nach Mexiko-Stadt, wo Humboldts zweites südamerikanisches Porträt entstand.

Alexander von Humboldt war die herausragende Bedeutung seiner Forschungsreise bewusst. Er ahnte, dass man sich, zurück in der europäischen Heimat, sowohl in Paris wie in Berlin brennend für seinen Aufenthalt auf dem südamerikanischen Kontinent interessieren würde. Daher schrieb Humboldt regelmäßig an seinen Bruder Wilhelm, aber auch an andere Kollegen und

---

<sup>457</sup> Die *Florae Fribergensis specimen plantas cryptogamicas praesertim subterraneas exhibens* mit dem Anhang *Aphorismi ex Physiologia chemica plantarum* waren 1793 in Berlin erschienen (HUMBOLDT 1793). Ein Jahr darauf folgte eine deutsche Übersetzung der *Aphorismen aus der chemischen Physiologie der Pflanzen*. (HUMBOLDT 1794). Rezensionen, zum Beispiel in der *Allgemeinen Literaturzeitung* (N. N. (ALZ) 1793, S. 478f), lobten das Werk, besonders die *Aphorismi*, und der junge Wissenschaftler wurde, wie bereits oben angesprochen, noch im Erscheinungsjahr Mitglied der Linnéischen Societät und der Leopoldinisch-Karolinischen Akademie der Naturforscher. Die *Allgemeinen Literaturzeitung* erschien 1787–1849 in Halle beziehungsweise Leipzig.

<sup>458</sup> MAZZOLINI 2004, Abs. 3. Was viele spätere Porträtisten zu einer entsprechenden Darstellung animierte, wie im Folgenden festzustellen sein wird.

Zeitschriftenverleger.<sup>459</sup> So blieb die Öffentlichkeit – wenn auch mit enormer Zeitverzögerung – auf dem Laufenden über Humboldts Entdeckungen und Abenteuer am Orinoco, in den Anden und an weiteren Orten. Auch in Südamerika selbst nahm man Humboldt als einen herausragenden Forscher wahr, insbesondere wegen seines großen Engagements und seiner neuartigen Forschungsmethoden.

Auch als er im April 1803 in Mexiko-Stadt eintraf, eilte ihm sein guter Ruf voraus. Humboldt, dem Bergbau-Experten, wurden zahlreiche Minen der Umgegend gezeigt. Seine Expertise auf diesem Gebiet kam auch der mexikanischen Bergbauschule, dem Colegio de Minería, zupass. Die Professoren dieses Instituts luden ihn ein, sie bei ihren Prüfungen zu unterstützen, und Humboldt nahm die Einladung gern an. Während ihrer Zeit in Mexiko-Stadt verkehrten er und Bonpland in den besten Gesellschaftskreisen, Humboldt lernte sogar Vizekönig José de Iturrigaray kennen. Seine Persönlichkeit und seine wissenschaftliche Kompetenz fanden so viel Anklang, dass das Colegio beschloss, das Porträt Humboldts für die eigene Galerie malen zu lassen. Die *Gaceta de México* berichtet am 11. November 1803 über Humboldts Beteiligung an den Prüfungen sowie über das Humboldt-Porträt:<sup>460</sup>

[A]ngeregt durch das Verdienst des Herrn Barons als durch die Ansprache des Herrn Domherrn, [beschloss das Colegio] zu Ehren des besagten Herrn von Humboldt einen Beweis der für ihn gehegten Anerkennung zu geben, indem es ihn um die Erlaubnis bat, ein Bild von seiner Person machen lassen zu dürfen und dies in einem der Säle oder Cabinette des Collegiums aufzuhängen.<sup>461</sup>

Dies war nicht nur eine Auszeichnung für Humboldt, sondern auch für das Colegio selbst. Eine eigene Porträtgalerie der gelehrten Mitglieder ist für eine Institution schließlich auch immer eine Legitimationsgrundlage.

Seit der frühen Neuzeit bauten wissenschaftliche Akademien und Universitäten Porträtsammlungen ihrer Mitglieder auf. Hinter dieser Tradition stehen mehrere Funktionen: Für die einzelnen Mitglieder bekräftigt die Aufnahme ihres Porträts in die Galerie ihre Zugehörigkeit zu einer elitären, mit Privilegien versehenen Gruppe. Als Mitglieder einer humanistischen Sozietät, einer Akademie oder Universität verstanden sich die Gelehrten seit dem 16. Jahrhundert als Teil einer *nobilitas literaria*. Hinter dieser Formel steht nicht allein ein

---

<sup>459</sup> Alexander von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 25. Nov. 1802. Abgedruckt in HUMBOLDT UND MOHEIT 1993, S. 207ff, Brief-Nr. 89. Zur Korrespondenz mit den Zeitschriftenverlegern siehe HUMBOLDT UND MOHEIT 1993, S. 8. Welchen Zeitschriftenherausgebern Alexander von Humboldt auf direktem oder indirektem Weg Nachrichten übermittelte, wird unter Kapitel 3.2.3. ausführlich erläutert, siehe speziell S. 125f.

<sup>460</sup> Die Informationen zu diesem Absatz entnehme ich BIERMANN UND JAHN 2013 (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1801-1810#1803>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>461</sup> Das Zitat in deutscher Übersetzung stammt aus GAGERN 1884, S. 68, 69f. Die *Gaceta de México. Compendio de noticias de Nueva España* erschien, herausgegeben von Manuel Antonio Valdés y Munguía, 1784–1809 in Mexiko-Stadt.

konzeptioneller Gedanke sondern tatsächliche standesrechtliche Privilegien, etwa in Bezug auf Kleider und Polizeiordnungen.<sup>462</sup> Die wissenschaftliche Institution wiederum präsentiert sich mit ihrer Galerie nach außen hin als geschlossene Gruppe, die einem gemeinsamen Wertekanon verpflichtet ist und für ihn einsteht. Die Porträtgalerie kann damit für die Forschungsinstitution ein identitätsstiftendes Element sein und die Kontinuität der Forschung über Generationen hinweg verdeutlichen.<sup>463</sup> Manche Institutionen verpflichteten alle Mitglieder bei ihrem Eintreten, ein grafisches Porträt einzureichen, beschränkten die Anzahl der Porträtgemälde der Galerie aber auf Wissenschaftler von besonderer Exzellenz und außergewöhnlichen Verdiensten um die Forschung.<sup>464</sup>

Es ist damit also einerseits als besondere Ehre für Humboldt anzusehen, dass das Colegio sein Porträt in Form eines Ölgemäldes bestellt. Gleichzeitig wirkt Humboldts Renommee auf das Ansehen des Colegio zurück. Das Porträt des in Europa hoch geachteten Humboldt in den Räumen in Mexiko hängen zu haben war gleichbedeutend mit einem internationalen wissenschaftlichen Gütesiegel. Außerdem ist anzunehmen, dass das Colegio hoffte, Humboldt durch eine solche Geste an die eigene Institution zu binden, um einerseits auch nach seiner Abreise durch Korrespondenz von seinen Forschungen profitieren zu können und andererseits Anerkennung für eigene Beiträge in Europa zu finden.

Der Auftrag erging an Rafael Ximeno y Planes (1759–1825). Dieser stammte aus dem spanischen Valencia und hatte seine künstlerische Ausbildung unter anderem bei Anton Rafael Mengs an der Academia Real de San Fernando in Madrid erhalten. 1794 ging der 35-jährige Ximeno im Auftrag des spanischen Königshauses als Professor für Malerei an die 1781 gegründete königlich-spanische Academia de San Carlos de Nueva España in Mexiko-Stadt. Bald galt er als einer der ausgezeichnetsten Künstler Mexikos und übernahm 1798 die Leitung der Akademie.<sup>465</sup> Dass das Colegio de Minería ihn für den Porträtauftrag verpflichtete, zeigt, welche Bedeutung man dem Porträt Alexander von Humboldts zumaß. Humboldt hat das Bild, ein Ölgemälde von

---

<sup>462</sup> Vergleiche zu diesem Zusammenhang zum Beispiel HARDTWIG 1997, S. 203 und GRIMM 1987, S. 15.

<sup>463</sup> Zu diesem Zusammenhang siehe OEHME 1983, S. 6f.

<sup>464</sup> So zum Beispiel die Leopoldina, deren Regularien vorsahen, dass jedes neue Akademiemitglied ein Porträt einreichte. FREITAG UND WEBER 2012, S. 4. Am Beispiel der Galerie der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München lässt sich feststellen, dass die Porträttradition so intensiv gepflegt wurde, dass zeitweise nahezu alle Mitglieder in Gemälden porträtiert wurden. Gelehrtenporträts entstanden auch an vielen deutschen Universitäten. Wenn die Kollegiumsmitglieder auch nicht überall verpflichtet waren, sich porträtieren zu lassen (wie vom langjährigsten Protektor seit 1629 für Marburg festgelegt GRAEPLER 1977, S. 14), so verfügen doch einige über und umfangreiche Bestände. Eine besonders lange Tradition gibt es außer an der Universität Marburg noch in Tübingen, Greifswald und Halle. Jüngeren Datums sind die Sammlungen der Humboldt Universität Berlin, Göttingen, München und Leipzig (FORSTER 2015). Dazu auch KANZ 1993, S. 45.

<sup>465</sup> Zu Rafael Ximeno (/Jimeno) y Planes, siehe AKL 78, S. 73.

140 x 100 cm Größe, im vollendeten Zustand gesehen. Es muss also noch während seines Aufenthaltes fertig geworden sein.<sup>466</sup>

Das Porträt zeigt zwei wichtige Aspekte von Humboldts Gelehrten-dasein. Ximeno stellt ihn sitzend dar, die Werkzeuge seiner Forschung um sich versammelt, auf einem Fauteuil entspannt zurückgelehnt, den linken Unterarm auf ein Postament von poliertem Stein gestützt. Der Sextant, sein wichtigstes Werkzeug, liegt in Griffweite und gut sichtbar auf einem roten Buch. Humboldt trägt die Paradeuniform des Oberbergrats, mit goldgelben Rabatten, Schulterstücken und Ärmelaufschlägen am schwarzen Rock.<sup>467</sup> Was aber im Hintergrund wie eine schwerere Draperie von der rechten oberen Bildkante herabflutet und nur eine kleine Fensteröffnung mit Landschaftsausblick offen lässt, stellt sich bei näherer Betrachtung als grauer Fels heraus. Humboldt scheint sich daher auf Expedition in einer Mine zu befinden und sich unmittelbar hinter dem Eingang im Fels niedergesetzt zu haben. Der nun in seinem Rücken aufragende Berg ist der Chimborazo, den zu bezwingen Humboldt einige Monate zuvor beinahe gelungen war. Offenbar hat Humboldt im Colegio und gegenüber Ximeno y Planes von diesem Höhepunkt seiner bisherigen Expeditionsreise berichtet. Ob die Idee, den Berg im Hintergrund seines Porträts zu zeigen, nun auf Humboldt oder den Maler zurückgeht, ist nicht zu sagen.<sup>468</sup>

Humboldt hat auf späteren Darstellungen penibel darauf geachtet, dass der Berg in seiner tatsächlichen geologischen Gestalt wiedergegeben wurde, sogar die Vegetationszonen hatte der Maler Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) in seinem Werk von 1806–1808 farblich entsprechend anzudeuten.<sup>469</sup> Von solcher Genauigkeit kann auf dem Porträt Ximenos keine Rede sein. Der Chimborazo ist hier lediglich ein weißer Kegel in der Ferne. Auch mit dem Gestein des Mineneingangs ist Ximeno künstlerisch frei verfahren. Es erinnert tatsächlich eher an schweren grauen Brokatstoff als an eine Felsformation. Dies ist insofern bemerkenswert, als Humboldt auf seiner Expedition an geologischen Formationen besonders interessiert war und hierzu auch Zeichnungen anfertigte. Diese hätte er Ximeno als Vorlage geben können, was er später in Europa auch tatsächlich tat, wenn es um die richtige Darstellung der Landschaftshintergründe in

---

<sup>466</sup> Rafael Ximeno y Planes – *Alexander von Humboldt*, 1803, Kat. Nr. A\_Xi\_1/Ge, Abbildung S. 120. Für Informationen unter anderem zu den Metadaten und die zur Verfügung gestellte Abbildung danke ich Beatriz Álvarez Nava. Alexander von Humboldt erwähnt auch dieses Porträt von „Don Rafael Ximeno (in der Bergakademie zu Mexiko)“ gegenüber seinem Verleger Cotta. HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 500, Brief-Nr. 292. Siehe auch NELKEN 1980, S. 54ff.

<sup>467</sup> FAAK 1994, S. 39.

<sup>468</sup> HOLL 1999, S. 81.

<sup>469</sup> Friedrich Georg Weitsch – *Der Chimborazo in Südamerika. Preussische Expedition von Alexander v. Humboldt*, 1806–1808, Kat. Nr. A\_We\_2/Ge, Abbildung S. 154. Siehe dazu unten Kapitel 3.2.6. Zu Friedrich Georg Weitschs biografischen Daten siehe etwa LACHER 2005.

seinen Porträts ging.<sup>470</sup> Doch obwohl der Auftraggeber das Colegio de Minería war und der Hängungsort des Gemäldes ebendiese Bergbauschule sein sollte, war Ximeno offenbar nicht an einer solchen Verwissenschaftlichung seiner Kunst interessiert. Die repräsentative Darstellung des Reisenden und forschenden Barons steht im Vordergrund – nicht die eigentlichen Gegenstände seiner Forschungen. Um auch den letzten Zweifel an Verdienst und Ehre der dargestellten Person auszuräumen, schreibt Ximeno auf die Vorderseite des neben Humboldt stehenden Postaments folgenden Text:

Federico Aljandro Baron De Humboldt Consejero de Minas de S.M. El Rey de Prusia. Miembro De Varias Academias De Ciencias Año De 1803.<sup>471</sup>

Rafael Ximeno y Planes war von seiner Bilderfindung für den Typus eines naturwissenschaftlichen Gelehrten offenbar überzeugt. Er verwendete 24 Jahre später noch einmal beinahe die gleiche Porträtkonografie für den ehemaligen Kommilitonen Humboldts von der freibergischen Bergakademie, Manuel del Río. Auftraggeber war auch hier das Colegio de Minería in Mexiko-Stadt.<sup>472</sup>

So ist keines der beiden südamerikanischen Humboldt-Porträts von Selbstdarstellungsstrategien des Porträtierten geprägt. Die Maler orientierten sich also an den Wünschen ihrer Auftraggeber – und für diese bedeutete das Porträt sowohl Erinnerung an einen außergewöhnlichen Gast als auch eine Statusbestätigung. Immerhin reiste Humboldt als preußischer Adliger unter der Protektion des spanischen Königs mit dem ehrenvollen Ziel der Wissensvermehrung. Daher beglaubigt nun nicht mehr nur sein Aufenthalt auf der Hazienda Montúfar den herausgehobenen Status des Gastgebers in der Gesellschaft von Chillo, sondern auch sein Porträt in der Kunstsammlung des Marqués. In ähnlicher Weise fungiert das Humboldt-Gemälde in der Porträtsammlung des Colegio de Minería in Mexiko-Stadt: der mit Instrumenten der Naturforschung und offizieller Oberbergrats-Uniform dargestellte Alexander von Humboldt bezeugt in diesem Kontext die wissenschaftliche Exzellenz der dort geleisteten Forschungsarbeit.

Mit Unterbrechungen, die häufig der Besichtigung von Bergbaueinrichtungen dienten, hielt sich Humboldt mit seiner Expedition vom 12. April 1803 bis zum 20. Januar 1804 in und um Mexiko-Stadt auf. Die letzte Etappe führte ihn von Februar bis März 1804 nach Veracruz und von dort

---

<sup>470</sup> Zum Beispiel den Wasserfall und die Basaltfelsen von Regla in HUMBOLDT ET AL. 2004a, S. 161f. Die Vorzeichnung zu dieser Druckgrafik diente wahrscheinlich Karl von Steuben als Vorlage für den Vordergrund seines Porträts Alexander von Humboldts, siehe dazu unten Kapitel 3.2.5, insbesondere Anm. 563.

<sup>471</sup> TERRA 1958, S. 580.

<sup>472</sup> HOLL 1999, S. 83. Rafael Ximeno y Planes – *Retrato de Andrés Manuel del Río*, 1825, Vgl. Nr. 32, kleine Abbildung S. 486. Für Informationen unter anderem zu den Metadaten danke ich Beatriz Álvarez Nava.

ein zweites Mal nach Kuba. Dort bestieg die Expedition am 29. April 1804 ein Schiff nach Philadelphia, einer Einladung des Präsidenten der USA, Thomas Jefferson, folgend.<sup>473</sup>



Rafael Ximeno y Planes – *Alexander von Humboldt* 1803, Kat. Nr. A\_Xi\_1/Ge (NELKEN 1980, S. 54).

---

<sup>473</sup> Die Informationen zu diesem Absatz entnehme ich BIERMANN UND JAHN 2013 (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1801-1810#1804>; letzter Zugriff 8.4.2017).

### 3.2.2 CHARLES WILLSON PEALES US-AMERIKANISCHE PORTRÄTGALERIE

Ursprünglich sollte die Expedition nach einem kurzen Aufenthalt auf Kuba direkt nach Europa zurückkehren. Doch Humboldt traf dort auf den US-Gesandten Vincent Gray, der ihm den Briefkontakt zu Präsident Jefferson vermittelte und ihn überzeugte, vor seiner Rückreise noch für einige Wochen die USA zu besuchen. Dies war allerdings keine uneigennützige Einladung aus bloßer Wertschätzung für den berühmten Forscher. Humboldt hatte auf seiner Reise detaillierte Karten des südamerikanischen Kontinents erstellt, über den in den USA wenig bekannt war.<sup>474</sup> Dieses Interesse wurde spätestens mit seiner Ankunft in den USA auch offen angesprochen. Humboldt erreichte Philadelphia Ende Mai 1804 und wurde von Jefferson persönlich begrüßt:

the countries you have visited are of those least known, and most interesting, and a lively desire will be felt generally to receive the information you will be able to give. no one will feel it more strongly than myself because no one perhaps views this new world with more partial hopes of it' s exhibiting an ameliorated state of the human condition.<sup>475</sup>

Während seines Aufenthaltes in Washington lernte Humboldt den Maler Charles Willson Peale kennen, der ihn auch porträtierte. Peale, der sich nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Naturwissenschaften interessierte, besaß in Philadelphia ein eigenes natur- und kunstgeschichtliches Museum, war Mitglied der American Philosophical Society und ein Korrespondenzpartner von Jefferson. Er war nicht in erster Linie an Humboldt als potenziellem Auftraggeber oder Modell interessiert, sondern an dessen Forschungsarbeit. Peale wich Humboldt, Bonpland und Carlos Montúfar nicht mehr von der Seite und begleitete sie nach Washington, wo die vier Reisenden am 30. Mai 1804 eintrafen.<sup>476</sup> Humboldt verbrachte dort zwei Wochen und gab dem Präsidenten, der selbst Expeditionen nach Südamerika plante, freigiebig Einblick in seine Aufzeichnungen.<sup>477</sup>

---

<sup>474</sup> FRIIS 1959, S. 145f.

<sup>475</sup> Brief von Thomas Jefferson an Alexander von Humboldt, datiert Washington, 28. Mai 1804, der ungezeichnete Entwurf, ist abgedruckt in FRIIS 1959, S. 161 (Standort JEFFERSON 28.5.1804 (Manuscript Division at the Library of Congress)).

<sup>476</sup> FRIIS 1959, S. 156, 159, siehe auch die in Auszügen abgedruckten Tagebuchaufzeichnungen Charles Willson Peales in FRIIS 1959, S. 162.

<sup>477</sup> FRIIS 1959, S. 168f, 179. Außerdem engagierte sich Alexander von Humboldt auch für das Lebensprojekt seines neuen Freundes Peale, dessen Naturkunde- und Kunstmuseum. Peale schreibt am 4. Juni 1804 in Washington in sein Tagebuch: „As usual I went to bed before the rest of the company, because my habit of rising early rendered it necessary for me to do so. But shortly the Baron came to my room, and told me that he had been conversing with the President about me and my Museum, that he wondered the government did not secure it by a purchase, for such an opportunity for getting so complete a collection of natural objects seldom occurred. The President replied that it was his ardent wish, and he hoped that the period was not far distant, and he thought that each of the states would contribute means and thus it might be made a National Museum. The Baron seemed pleased with the subject of their conversation, and although he could not relate all that passed, yet he assured me that the President was very much my friend.“ Abgedruckt in HUMBOLDT UND BECK 1959, S. 28.

Peale begann 1825 seine Autobiografie zu schreiben, wodurch von seiner Geburt an bis ins Aufzeichnungsjahr eine lückenlose Lebensbeschreibung vorliegt.<sup>478</sup> Allerdings ist dieses ganz und gar subjektive Schreiben deutlich vom Impetus der Selbstinszenierung geprägt. Peale macht unter anderem sehr deutlich, dass er die Porträtmalerei nicht aus künstlerischen, sondern aus wirtschaftlichen Erwägungen verfolgte.<sup>479</sup> Er habe hierin eine Marktlücke entdeckt und umgehend alles daran gesetzt, sich zu professionalisieren. Nach autodidaktischer Schulung ging er für einige Jahre zur Weiterbildung nach London und ließ sich, zurückgekehrt, in Philadelphia nieder, wo sich aufgrund der politischen Bedeutung des Ortes (hier tagte der Continental Congress) eine einflussreiche und vermögende Bürgerschicht etablierte, die Bedarf an einem guten Porträtisten hatte.<sup>480</sup> Er berichtet, eine zunächst private Sammelleidenschaft sei für ihn zum Hauptbeschäftigungsfeld geworden, als er sich im Rahmen eines Gelbfieber-Ausbruchs in der Stadt mit den Naturwissenschaften zu beschäftigen begann. Aus ersten Projekten zur Seuchenbekämpfung entwickelte er die Idee eines Museums zur allgemeinen Aufklärung und Bildung der Bevölkerung. Dieses neue Betätigungsfeld passte zu Peales gesellschaftlichen Ambitionen, in die *upper class* Philadelphias aufzusteigen. Als finanziell unabhängiger Künstler zog er sich in den 1790er-Jahren von Auftragsarbeiten zurück und kümmerte sich stattdessen ausschließlich um den Ausbau seines Museums. Das Porträtgeschäft übernahmen die beiden Söhne Raphaelle und Rembrandt.<sup>481</sup>

Peales Museums-Idee fußte auf der Überzeugung, dass eine aufgeklärte republikanische Gesellschaft eine identitätsstiftende Institution benötige, in der die moralischen und sittlichen Grundlagen der Gemeinschaft gepflegt und präsentiert werden. Das Museum sollte allgemein zugänglicher Bildungsort sein, es sollte Wissenschaft und Forschergeist animieren, und gleichzeitig vorbildliche republikanische Lebensentwürfe inszenieren.<sup>482</sup> Zu letzterem Zweck installierte Peale in seinem Haus eine Porträtgalerie von Politikern, Wissenschaftlern und amerikanischen Helden des Unabhängigkeitskrieges. Die Porträts waren allesamt Kopf- und Schulterstücke vor einfachem dunklem Grund in einheitlichem, ovalem Format von 56 x 48 cm. Diese Porträts sollten die Besucher abschreiten und sich dazu aus einem (eigens zu diesem Zweck) publizierten Katalog biografische Informationen zum Dargestellten aneignen. Um den hohen Anspruch und die Weltläufigkeit sowohl des Besitzers als auch seiner Ideale zu

---

<sup>478</sup> WARD UND PEALE 2004, S. xvii.

<sup>479</sup> WARD UND PEALE 2004, S. 5ff, 17ff.

<sup>480</sup> Zu Peales Ausbildung siehe WARD UND PEALE 2004, S. 24, 39. Die Wahl seines Atelierstandorts behandeln die Autoren ebenda, S. 44f.

<sup>481</sup> WARD UND PEALE 2004, S. 96ff, 99, 110. Auf die Söhne Peales wird im Zuge der Analyse von Rembrandt Peales Porträt Alexander von Humboldts (unter der Überschrift *Alexander von Humboldt im Municipal Museum of the City of Baltimore*, in Kapitel 4.1.2) zurückzukommen sein.

<sup>482</sup> WARD UND PEALE 2004, S. 111.



unterstreichen, befanden sich zudem Porträts von Wissenschaftlern oder politischen Größen des Auslandes in der Galerie, wie etwa diejenigen von Baron Georges Cuvier und Alexander von Humboldt.<sup>483</sup>

Während der Rückreise aus Washington reifte in Peale der Entschluss, Humboldt für seine Galerie zu malen. Dafür blieb ihm nicht viel Zeit, denn dessen Überfahrt nach Bordeaux war bereits fest geplant: Vom 24. bis 27. Juni 1804 entstand das Porträt in Peales Atelier und nur drei Tage später verließ Humboldt die USA zur Heimreise über Bordeaux.<sup>484</sup> Peale aber konnte dem Präsidenten von der erfolgreichen Fertigstellung des Humboldt-Porträts berichten:

[...] I have painted a faithful portrait of Baron Humboldt, the vessel that is to carry him to Europe goes down the River to Day and most probably he will leave us tomorrow.<sup>485</sup>

Das Porträt blieb bis 1854 in Peales Museum, dann boten die Erben es mit anderen Ausstellungsstücken und Porträts zum Verkauf an. Heute befindet es sich in der Bibliothek des College of Physicians in Philadelphia, als Teil der dortigen Gelehrtenporträtgalerie.<sup>486</sup>

Alexander von Humboldt ist im Dreiviertel-Profil im üblichen Format von 60 x 49 cm dargestellt.<sup>487</sup> Das einfache Format und der dunkle Hintergrund sollten den „dokumentarischen“ Aspekt der Gemälde Peales unterstreichen.<sup>488</sup> Anleihen an eine feudale Porträttradition der alten Welt wären in einem derart auf republikanische Werte ausgerichteten Museum genauso fehl am Platze gewesen, wie Strategien visueller Überwältigung. Das Publikum durfte erwarten, dass „auf die Oberfläche des Gesichtes durchgeprägte Charaktereigenschaften“ wahrheitsgetreu und ohne ablenkendes Beiwerk als Beispiel von freiheitlichem Denken und wissenschaftlicher Exzellenz dargestellt würden.<sup>489</sup> So zeigt Peale die Aktivität und Frische des gerade von der anstrengenden Expedition zurückkehrenden 35-jährigen Humboldt durch die leicht geröteten Wangen auf dem ansonsten hellen Gesichtskarnat.<sup>490</sup> Mit dem vom Betrachter abgewandten, offenbar auf einen Gegenstand im Vordergrund fokussierten Blick sichert Peale Humboldt gegen

---

<sup>483</sup> STEIN 1991, S. 180: „The collection focused primarily on national figures, but because Peale was an international *philosophe* in attitude, it included as well some French and German heroes, such as Lafayette, Baron Cuvier, and Alexander von Humboldt. Peale's printed guides to the paintings offered biographical précis with pointed indications of the public merit and moral character of these individuals, and the collection thus becomes a visual expression of the age's concern with biography.“ Siehe auch MILLER 1983, S. 187f.

<sup>484</sup> Peale informierte seine Söhne über den Plan. NELKEN 1980, S. 60.

<sup>485</sup> Zitate nach NELKEN 1980, S. 60, die Original-Manuskripte Charles Willson Peales befinden sich in der American Philosophical Society, Philadelphia Pennsylvania.

<sup>486</sup> Zur Provenienz siehe THOMAS & SONS AUCTIONEERS 1854, S. 15, St. 76 u. 209 und FRIIS 1959, S. 182, 188, 193. 1956 wurde es laut TERRA 1958, S. 576 im College of Physicians in Philadelphia restauriert.

<sup>487</sup> STEIN 1991, S. 179.

<sup>488</sup> FORTUNE 1990, S. 308.

<sup>489</sup> FORTUNE 1990, S. 308.

<sup>490</sup> Charles Willson Peale – *Alexander von Humboldt* 1804, Kat. Nr. A\_PeC\_1/Ge, Abbildung S. 124.

jeden Verdacht eitler Repräsentation ab. Bei aller Aufgeschlossenheit im Gesichtsausdruck: dieser Dargestellte kümmert sich nicht um den Betrachter, sondern richtet sein Interesse auf einen Forschungsgegenstand. Helmuth de Terra beschrieb das Bild 1958 als einzigartig, weil es Humboldt in der unschuldigen Begeisterung für seine erfolgreiche Reise zeige, die noch nicht von einem Gefühl für die eigene Bedeutung durchdrungen gewesen sei.<sup>491</sup> Offenbar funktionierte die Bildpolitik Peales also auch Mitte des 20. Jahrhunderts noch bestens.

Zwar ist an den in Südamerika entstandenen Porträts zu sehen, dass Humboldt sein Bild damals nicht strategisch zur Selbstdarstellung oder Statusbehauptung nutzte, doch seine Einreihung unter die nordamerikanischen Helden in Peales Sammlung unterliegt eindeutig einem Inszenierungsmotiv – es verbildlicht sein ausschließlich sachbezogenes Forscherethos. Inwiefern diese Bildfindung durch Humboldt mitgeprägt wurde, ist nicht mehr rekonstruierbar. In Anbetracht seiner knapp bemessenen Zeit vor der Abreise ist es aber wahrscheinlich, dass hier der Porträtist für einen der jungen Republik angemessenen Auftritt Humboldts sorgte.



Charles Willson Peale – *Alexander von Humboldt*, 1804, Kat. Nr. A\_PeC\_1/Ge (NELKEN 1980, S. 61).

---

<sup>491</sup> TERRA 1958, S. 576.

### 3.2.3 PARIS UND DIE GÉRARD-PORTRÄTS

Alexander von Humboldt kehrte im August 1804 nach Europa zurück. Nach der Ankunft in Bordeaux reiste er zunächst nach Paris.<sup>492</sup> Er war unterdessen zum bekanntesten Naturforscher Europas geworden, hatte er doch seine Expedition nicht nur in einem umfangreichen Reisetagebuch dokumentiert, sondern Erlebnisse, Entdeckungen und Messergebnisse auch in Briefen niedergeschrieben, die er an Familie, Freunde, Kollegen und Verleger in Europa gesandt hatte. So hatte ein nicht geringer Teil seiner Entdeckungen schon vor seiner Rückkehr die europäische Fachwelt erreicht. Dadurch, dass Alexander von Humboldt den Kontakt zum europäischen Wissenschaftsnetzwerk nicht hatte abreißen lassen, war gewährleistet, dass er den Anschluss an aktuelle Fragestellungen, Theorien und neue Methoden nicht verlor. Er war so einerseits gegen die Gefahr gefeit, nach fünf Jahren Arbeit mit längst uninteressanten oder überholten Ergebnissen zurückzukehren, wie andererseits garantiert war, dass selbst im Falle seines Todes auf der gefährvollen Reise einige Erkenntnisse der Nachwelt erhalten blieben. Humboldts Briefe erreichten das europäische Publikum in regelmäßigen Abständen und die Reiseberichte fanden auch abseits von Gelehrtenkreisen Leser, die seine Expeditionen durch Südamerika mit Spannung nachvollzogen. Die sich so verbreitende Neugier auf die zukünftigen Publikationen Humboldts bildete einen erwünschten Nebeneffekt.<sup>493</sup>

Vor seiner Abreise hatte Humboldt diese Distributionswege vorbereitet. Das Adressbuch, das er auf seiner gesamten Reise mit sich führte, beinhaltete Kontaktdaten von Forscherkollegen, Verlegern und Staatsmännern; darunter die von Claude de Lamétherie, Herausgeber des *Journal de Physique*, von Antonio José Cavanilles, Herausgeber der *Anales de historia natural*, von Franz Xaver von Zach, der die *Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmelskunde* und die *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* mit Friedrich Justin Bertuch verantwortete, und schließlich von Karl Erenbert von Moll, der die *Jahrbücher zur Berg- und Hüttenkunde* publizierte.<sup>494</sup> Auch mit seinem Bruder hatte er Abmachungen getroffen, dass und wie dieser seine Briefe veröffentlichen sollte. Wilhelm von Humboldt fertigte entsprechend Auszüge an und sandte sie unter anderem an die *Berlinische Monatsschrift*.<sup>495</sup> In all diesen Zeitschriften und in

---

<sup>492</sup> BIERMANN UND JAHN 2013 (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1801-1810#1804>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>493</sup> WERNER 2004, S. 221–224.

<sup>494</sup> HUMBOLDT UND MOHEIT 1993, S. 8. Zu den Journalen: Lamétherie, Claude de: *Journal de physique, de chimie et d'histoire naturelle*, 1794–1823, Paris. Cavanilles, Antonio José: *Anales de historia natural*, 1799–1800, Madrid. Zach, Franz Xaver von: *Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmelskunde*, 1800–1813, Gotha. Bertuch, Friedrich Justin: *Allgemeine Geographische Ephemeriden*, 1798–1816, Weimar. Moll, Karl Erenbert von: *Jahrbücher der Berg- und Hüttenkunde*, 1797–1801, Salzburg.

<sup>495</sup> HUMBOLDT UND MOHEIT 1993, S. 207ff, Brief-Nr. 89. Die *Berlinische Monatsschrift*, später *Neue Berlinische Monatsschrift*, erschien, herausgegeben von Johann Erich Biester, 1783–1811 in Berlin.

einigen mehr waren zwischen 1799 und 1804 die Reisebriefe Alexander von Humboldts erschienen.<sup>496</sup>

So ist zu erklären, dass Humboldt, als er 1804 wieder französischen Boden betrat, bereits für seine Entdeckungen und Beobachtungen berühmt war, obwohl eine monografische Publikation zur vergangenen Reise noch ausstand. Die Damen der Gesellschaft brannten darauf, ihn in ihre Salons einzuladen, die Akademie erwartete ungeduldig seine Vorträge, das Publikum gierte nach jeder Art Information von und über diesen außergewöhnlichen Forscher und Abenteurer. Das Interesse galt nicht allein seinen Forschungsergebnissen, sondern vor allem auch seiner Person. 1804 waren Bürger, Gelehrte, Staatsmänner und Salonièren neugierig zu erfahren, wer dieser Mann war – und auch wie er aussah.

Das Porträt, das diese Neugier durch hohe Auflagen von Nachstichen befriedigen sollte, stammt von François Gérard. Mit dem bekannten und gefeierten Pariser Porträtisten war Humboldt schon vor seiner Südamerikareise bekannt gewesen.<sup>497</sup> Nach seiner Rückkehr vertiefte sich diese Bekanntschaft zu einer engen Freundschaft, die auch auf gemeinsamen Interessen beruhte. Spätestens mit der Ausstellung im Jardin des Plantes, in der Alexander von Humboldt seine Expeditionssammlung und den zeichnerischen Ertrag der Reise präsentierte, war ihm klar geworden, welcher enormen Anteil die eigenen Zeichnungen an der Vermittlung seiner Erkenntnisse hatten.<sup>498</sup> Den Zeichenunterricht, den er als Jugendlicher erhalten hatte, vertiefte er jetzt mit Zeichenstunden im Atelier François Gérards. Außerdem besuchte er Gérards immer mittwochs stattfindende Salonabende, die einen gesellschaftlichen Höhepunkt in der Stadt bildeten.<sup>499</sup>

Die Pariser Gesellschaft konnte Humboldt aber auch dann im Hause Gérards bewundern, wenn er gerade nicht in Paris weilte, denn der Künstler hingte sein erstes Humboldt-Porträt in seinem Salon auf. Heute gilt dieses Bild, eine aquarellierte Zeichnung, als verschollen.<sup>500</sup> Großen Einfluss auf die Humboldt-Ikonografie erreichte jenes Porträt durch die beiden weit verbreiteten Nachstiche von Charles Victor Normand (1814–unbekannt) und Auguste Desnoyers

---

<sup>496</sup> Nicht alle abgeschickten Briefe sind erhalten – Humboldt muss in diesen fünf Jahren hunderte von Briefen geschrieben haben, teilweise wohl auch mit sich wiederholendem Inhalt, da der Postweg äußerst schwierig war und hohe Verluste mit sich brachte. Vergleiche HUMBOLDT UND MOHEIT 1993, S. 11.

<sup>497</sup> FELBINGER 1999/2000, Teil II Werkverzeichnis, S. 67.

<sup>498</sup> KRÄTZ 1999, S. 113.

<sup>499</sup> Für Chodowiecki als Zeichenlehrer gibt es jedoch keine Belege. BIERMANN UND SCHWARZ 1999a, S. 204.

<sup>500</sup> François Gérard – *Alexander von Humboldt*, 1805, Kat. Nr. A\_Gé\_1/Ge.

(1779–1857).<sup>501</sup> Sie können uns heute noch einen guten Eindruck des verlorenen Porträts vermitteln.<sup>502</sup>

Gérard zeigt Humboldt mit dem Gesicht eines Jugendlichen, der sich mit entspannt übereinandergeschlagenen Beinen auf einem höchst modischen französischen Sessel niedergelassen hat. Arm- und Rückenlehnen schränken die Beweglichkeit Humboldts kaum ein, seine schmalen Schultern und Hüften erlauben es ihm sogar, sich leicht schräg in den Stuhl zu setzen. Es scheint undenkbar, dass dieser zarte, junge Körper soeben fünf Jahre lang unter harten Strapazen durch den südamerikanischen Urwald gestreift und auf den höchsten bekannten Berg gestiegen ist. Das jugendliche Gesicht mit den vollen Wangen und dem Grübchen im Kinn, dazu die modisch in die Stirn gekämmten Ponyfransen, vermitteln eher den Anblick eines agilen Halbwüchsigen als eines Forschers von Weltruhm.

Tatsächlich ist die Datierung des Bildes nicht unstrittig. Gérards Werkkatalog datiert das Porträt auf 1795, also vor Humboldts Forschungsreise, während die Edition der Briefe Gérards 1799 als Entstehungsdatum nennt. Humboldt selbst spricht jedoch stets davon, dass das Porträt nach seiner Rückkehr angefertigt worden sei.<sup>503</sup> Die früheste Datierung ist sicherlich falsch, da sich Gérard und Humboldt erst 1798 überhaupt kennenlernten und da es sich beim Original um eine aquarellierte Zeichnung handelt, ist nicht anzunehmen, dass Gérard an dieser über den langen Zeitraum von 1799–1804 arbeitete.<sup>504</sup> Halina Nelken argumentiert, das Porträt müsse 1805 entstanden sein, weil die ägyptisierenden Hermen – es scheint sich um Sphingen zu handeln – der Armlehnen am Stuhl erst nach Napoleons Ägypten-Feldzug (1798–1801) im Möbeldesign aufgekommen seien, was allerdings nicht stichhaltig ist, wie Felbinger gezeigt hat.<sup>505</sup> Gerade diese Hermen deuten meines Erachtens aber auf eine dritte Möglichkeit hin – darauf nämlich, dass Gérard das Porträt Humboldt 1798 anfertigte. In diesem Jahr lernte Gérard Humboldt als deutschen Forscher kennen, der sich demnächst Napoleons Expedition nach Ägypten anschließen würde.<sup>506</sup> Gérard muss von der Persönlichkeit des damals erst 29-jährigen

---

<sup>501</sup> Zu Charles Victor Normand siehe ThB 25, S. 518; Zu Baron Auguste-Gaspard-Louis Desnoyers siehe AKL 26, S. 404.

<sup>502</sup> Auch die genauen Angaben zu den Metadaten des Originalporträts fehlen, siehe Kat. Nr. A\_Gé\_1/Ge. Es war wohl unterlebensgroß und als aquarellierte Zeichnung ausgeführt (FELBINGER 1999/2000, S. 82f, Werkverzeichnis Nr. 1805/Z1) und befand sich zu Lebzeiten Gérards nach Augenzeugenberichten in dessen Privatbesitz, in den Empfangsräumen des Ateliers in der Rue Saint-Germain-des-Prés. Siehe hierzu etwa Sophie Gays Aufzeichnungen GAY 1837, S. 186. Vermutlich entstanden drei Reproduktionen direkt nach dem Original, Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.a-d.

<sup>503</sup> NELKEN 1980, S. 64.

<sup>504</sup> Zur ersten Begegnung von Humboldt und Gérard siehe FELBINGER 1999/2000, S. 82f.

<sup>505</sup> FELBINGER 1999/2000, Teil II Werkverzeichnis, S. 67.

<sup>506</sup> Humboldt verließ Paris im Herbst 1789 unter dem Vorsatz sich von Marseille aus nach Nordafrika einzuschiffen, wo er hoffte, die Ägyptenexpedition Napoleons einzuholen. Als diese Pläne scheiterten, begab er sich nach Spanien, um dort die Erlaubnis für eine Forschungsreise nach Südamerika einzuholen. Er kehrte unterdessen nicht nach Paris zurück. BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1791-1800#1798>; letzter Zugriff 8.4.2017) und

beeindruckt gewesen sein und beschloss, ihn zu porträtieren. Vielleicht war die Zeichnung sogar nur als vorbereitende Studie für ein lebensgroßes Ölgemälde gedacht. Er wählte das Sitzmotiv in einem Sessel, dessen Dekor auf den Forschungsbereich des Dargestellten hindeuten sollte – 1798 war dies das alte Ägypten.

Als Humboldt 1804 zurückkehrte, wurde schnell ein Porträt benötigt – und Gérard besaß bereits eines. So kam es dazu, dass das Publikum durch die Reproduktion des Gérard-Bildes von Normands und Desnoyers Humboldt 1805 eigentlich als einen jungen Forscher kennenlernt, der sich gerade auf eine Ägypten-Expedition aufmacht. Da seine Haltung und sein direkter Blick zum Betrachter gleichwohl Durchsetzungskraft und Kompetenz vermitteln, fällt diese Diskrepanz nicht weiter ins Gewicht. Immerhin war Humboldt mit 35 Jahren immer noch vergleichsweise jung für das, was er bereits erreicht hatte. Die Jugend Humboldts so zu betonen war sogar nach wie vor sinnvoll, verlieh sie doch der erbrachten Leistung noch einmal zusätzliches Gewicht. Diesen Nimbus des jungen waghalsigen Weltentdeckers bediente Humboldt später selbst, wenn er sein Gérard Porträt, wider besseren Wissens in zwei voneinander unabhängigen Briefen auf 1804/1805 datiert.<sup>507</sup> Im Brief an seinen Verleger Johann Georg Cotta betont er außerdem immer wieder, wie extrem wichtig gerade beim Porträt die Einheit von Lebenskontext und dargestelltem Alter sei, und lobt gerade dies in Beziehung auf sein erstes Porträt von der Hand Gérards:

Für den Kosmos müß[t]e ich so lange ich noch nicht ganz fossil bin, bitten ja nicht daran zu denken, aber für die Reise Uebersezung wäre vielleicht auf ein Bild von Gérard zu reflectiren, das unendlich ähnlich war und wenige Monathe nach meiner Rückkunft aus Amerika in Paris von Gérard gezeichnet und von Desnoyers skizzenartig, aber meisterhaft gestochen wurde. Sie werden nicht glauben, dass ich dieses Bild unter den vielen von mir vorziehe, weil es das jüngere ist: nein! ich empfehle es nur nach dem allgemeinen Grundsaze, dass eine Reise eine Handlung ist und es einiges Interesse hat einen Menschen so abzubilden als er damals aussah. Das Original der Zeichnung ist in Paris bei Mad[ame] Gérard (Rue St. Germain des Prés n. 6) die es gern leihen wird, wenn es in Paris selbst gestochen würde, sonst trennt sie sich nicht davon aus grosser Liebe zu dem Bilde. [...]<sup>508</sup>

Es ist daher unwahrscheinlich, dass er sich ausgerechnet in diesem Fall im Entstehungsjahr geirrt hat, vielmehr ist die Datierung Strategie und Arbeit am eigenen Mythos. Besonders im Nachstich Auguste Desnoyers' fand das Porträt eine enorme Verbreitung. Hierauf wird im

---

(<http://avh.bbaw.de/chronologie/1791-1800#1799>; letzter Zugriff 8.4.2017). Zu Humboldts Entschluss sich Napoleon anzuschließen siehe WEBER UND FÜRST 2015, S. 46.

<sup>507</sup> Alexander von Humboldt an Karl Joseph Stieler, 1840. HUMBOLDT 9. [Jan/Jun] 1840 (Bayerische Staatsbibliothek), Blatt 1. Humboldt an Cotta vom 23. Apr. 1840. HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 231ff, Brief Nr. 118.

<sup>508</sup> Alexander von Humboldt an Johann Georg von Cotta, 23./30. Apr. 1840. HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 231ff, Brief Nr. 118. – Unterstreichungen SB.

Kontext von Kapitel 5 zu den grafischen Reproduktionen der Gelehrtenporträts noch näher eingegangen.<sup>509</sup>

Auch das zweite von Gérard angefertigte Porträt Alexander von Humboldts ist im Original nicht mehr erhalten. Es entstand deutlich später, 1832, als Humboldt, der sich mittlerweile in Berlin niedergelassen hatte, erneut in Paris weilte.<sup>510</sup> Er war mit einer kurzen Unterbrechung seit Oktober 1830 dort gewesen, hatte diplomatische Aufträge für das Königreich Preußen ausgeführt und in der Académie des Sciences Vorträge gehalten, um erst im April 1832 wieder nach Berlin zurückzukehren.<sup>511</sup> Bereits vor seinem Aufbruch zur Expedition war ihm das intellektuelle Leben in Paris unendlich reicher und inspirierender vorgekommen als die demgegenüber provinziell anmutende wissenschaftliche Situation in Berlin. Nach seiner Rückkehr erkannte er diese Differenz noch deutlicher. Er war inzwischen in beiden Ländern gesellschaftlich hoch angesehen und schätzte die Möglichkeiten, die ihm die Wissenschaftsförderung des französischen Staates bot. Der Forschung wurde in Frankreich wesentlich mehr Prestige beigemessen als in Preußen: Hier befand sich die fortschrittlichste Akademie der damaligen wissenschaftlichen Welt, und mit dem Muséum d'histoire naturelle, dem Conservatoire des Arts et Métiers und der Ecole Polytechnique war ein exzellentes Arbeitsumfeld geboten.<sup>512</sup>

Doch nicht allein die Institutionen, auch die in Paris tätigen Wissenschaftler inspirierten Humboldt. Schon vor seiner Südamerika-Expedition war er mit dem berühmten Mathematiker und Astronomen Joseph Louis de Lagrange gut bekannt. Er gehörte zu jenen, die Humboldts Expeditions-Briefe in französischen Fachblättern veröffentlichten. Engeren Kontakt pflegte Humboldt außerdem zu dem Chemiker und Physiker Louis-Joseph Gay-Lussac, dem Physiker François Arago und dem Mathematiker und Physiker Jean-Baptiste Biot.<sup>513</sup>

Aus dem jungen, fast schwächlichen Mann war 1832 ein gesetzter älterer Herr geworden. Humboldt hatte inzwischen Asien bereist und galt nachgerade als lebende Legende. Seine öffentlichen Vorträge an der Singakademie in Berlin stellten ein Publikumsspektakel für Studenten und Bürger dar, sensationell war dabei die große Zahl weiblicher Hörer und Mitglieder des Königshauses im Publikum. So viele Menschen aus unterschiedlichen Schichten

---

<sup>509</sup> Siehe Kapitel 5.3. unter der Überschrift *Alexander von Humboldt in den Allgemeinen Geographischen Ephemeriden*. *Gottlieb Schick und Auguste Desnoyers*.

<sup>510</sup> Zu den Gründen für Humboldts Umzug nach Berlin siehe Kapitel 4.1.3 unter der Überschrift *Alexander von Humboldt als Repräsentant der preußischen Hauptstadt*.

<sup>511</sup> Siehe BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1831-1840>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>512</sup> Vergleiche zu diesem Absatz KRÄTZ 1999, S. 113 und PÄSLER 2009, S. 11f. Zu den Möglichkeiten politischer Einflussnahme und Vernetzung der Wissenschaftler siehe SERRES 1995, S. 609f.

<sup>513</sup> Vergleiche zu diesem Absatz SERRES 1995, S. 600f.

hatte noch kein Wissenschaftler vor ihm angezogen.<sup>514</sup> Dieser Lebenssituation Humboldts entsprach Gérard mit einem lebensgroßen Porträtgemälde in Öl.<sup>515</sup> Vielleicht handelte es sich um ein Geschenk Gérards an seinen Freund, vielleicht hat es Humboldt selbst erworben. Als das Bild 1833 nach Berlin geschickt wurde, fand es zunächst im königlichen Museum, allerdings lediglich im Restaurierungsatelier, Aufstellung.<sup>516</sup> Somit ist auch ein Auftrag Friedrich Wilhelms IV. (1795–1861) nicht auszuschließen, wengleich sich das Porträt bereits sieben Jahre später in der Familien-Porträtsammlung auf Schloss Tegel befunden haben muss.<sup>517</sup> Die Duchesse de Dino, die am 6. Juni 1840 Berlin besuchte und dort Alexander von Humboldt traf, fuhr auch zu dessen Nichte Gabriele von Bülow, geborene Humboldt, nach Tegel hinaus.<sup>518</sup> Sie erinnert sich an sein Porträt:

*Berlin, June 6, 1840. [...] I wish to fulfill my promise of going to see Frau von Bülow at Tegel, which is three leagues from Berlin. [...] The castle [Tegel] is by no means extraordinary, but contains some fine artistic works brought from Italy and a good portrait of Alexander von Humboldt by Gérard.*<sup>519</sup>

Dieses zweite lebensgroße Porträt im Format eines Kniestücks ging 1945 verloren.<sup>520</sup> Auf Schwarz-weiß-Aufnahmen, die Wilhelm von Humboldts Arbeitszimmer in Schloss Tegel 1942 zeigen, ist es im Hintergrund auszumachen.<sup>521</sup> Das Bild wurde als Reproduktionsgrafik vervielfältigt, die Gérard noch in Paris hatte anfertigen lassen.<sup>522</sup> Der Stecher der erhaltenen Grafik ist Charles Bazin (1802–1859), seine Reproduktion konzentriert sich auf Kopf und Brustausschnitt, die besonders fein und detailreich ausgeführt sind.<sup>523</sup> Humboldts ehemals dunkles Haar ist weiß geworden, er trägt es kurz und ins Gesicht gekämmt. Feine Nuancen aus Licht und Schatten lassen sein Gesicht mit ernster Miene und ausgeprägten Zügen aus der Platte hervortreten: die große Nase, die sich von der Wange abhebt und der durch den Kontrast zwischen Augenweiß und dunkler Pupille geschärft erscheinende Blick, der direkt auf den

<sup>514</sup> HUMBOLDT ET AL. 2004b, S. 11.

<sup>515</sup> François Gérard – *Alexander von Humboldt* 1832, Kat. Nr. A\_Gé\_2/Ge und FELBINGER 1999/2000, Teil III S. 60, Werkverzeichnis 1832/3.

<sup>516</sup> Alexander von Humboldt an Friedrich Wilhelm IV., 11. Sept. 1833. HUMBOLDT ET AL. 2014, S. 114, Brief-Nr. 9.

<sup>517</sup> Zur Biografie von Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, besonders im Hinblick auf seine Verbindung zu Alexander von Humboldt und seine künstlerischen Interessen, vergleiche HUMBOLDT ET AL. 2014 und BETTHAUSEN 1995.

<sup>518</sup> NELKEN 1980, S. 62. Zu den biografischen Daten der Duchesse de Dino (1793–1862), geborene Dorothea Herzogin von Sagan und später verheiratete Talleyrand de Périgord, siehe DINO 1910.

<sup>519</sup> DINO 1910, S. 211. Merkwürdig ist allerdings, dass Alexander von Humboldt dieses Bild gegenüber Cotta nicht erwähnt, dem er 1840 aus Tegel über die Verwendung seiner Porträts im *Kosmos* schreibt. HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 231ff, Brief Nr. 118.

<sup>520</sup> FELBINGER 1999/2000, Teil III, S. 60, Werkverzeichnis 1832/3. Felbinger macht keine genauen Angaben zu diesem Verlust. Allerdings erwähnt die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, dass Kunstschätze aus Tegel 1945 nach Schloss Sophienhof ausgelagert wurden und dort verbrannten oder anderweitig verschwanden. BARTOSCHER UND VOGTHERR 2004, S. 474, Kat.-Nr. GK I 12492.

<sup>521</sup> Aufnahmen aus dem Fotoarchiv Landesdenkmalamtes Berlin von der *Ostseite der Bibliothek*, 1942, siehe Vgl. Nr. 18, Abbildung S. 132.

<sup>522</sup> NELKEN 1980, S. 112f.

<sup>523</sup> Charles Louis Bazin nach François Gérard – *Alexander von Humboldt*, 1832, Kat. Nr. A\_Gé\_2/R.a. Siehe Abbildung S. 132. Zu Bazin siehe ThB 3, S. 106.



Betrachter fällt. In eleganter Abendgarderobe an einem Postament lehnend, wendet er sich dem Betrachter zu. Mit herausgedrücktem Brustkorb, Drehung und dem direkten Blick zum Betrachter, der durch das gesenkte Kinn noch fokussiert wird, erscheint Humboldt kraftvoll und aktiv. Der halb aufgestützte Ellenbogen und der Zylinder in seiner Hand suggerieren Bewegung, so als würde er sich jeden Moment von seiner lehnenden Position abstützen und auf den Betrachter zuschreiten. Es sind besonders der Blick und die stolze Haltung, die Humboldt über dieses Bild scherzhaft sagen ließen, er finde sich hier „sehr restauriert und etwas consulartig vornehm“.<sup>524</sup> Doch Gérard arbeitet auch im Hintergrund mit Accessoires des feudalen Repräsentationsporträts. Obschon bei Bazin nur in Umrisslinien angedeutet, sind ein wallender Vorhang, eine Art Pilaster und ein Rundbogen erkennbar, dazu stützt Humboldt sich auf das mit Buch und Karte versehene Postament. Er überragt den Ausblick ins Freie, der eine Terrasse mit tropischen Bäumen und die Aussicht auf eine am Meer gelegene Bergkulisse bietet. Humboldt hat diese Landschaft gegenüber Friedrich Wilhelm IV. identifiziert, als er dem König 1853 den Kupferstich nach diesem Porträt zum Geschenk machte:

Ich wage es, durch meinen Kammerdiener Seifert Ew. Kön. Majestät mein Bild von Gérard (mich am Ufer bei Veracruz und in der Ferne den Vulkan von Orizava darstellend) allerunterthänigst zu Füßen zu legen, da ich weiss, dass Ew. Majestät immer, auch des Künstlers wegen, daran Wohlgefallen gefunden haben.<sup>525</sup>

Gérard hat Humboldt zwischen der Sphäre des empirischen Forschens linker Hand und der des analysierenden und systematisierenden Arbeitens rechter Hand, wo Karte und das Buch seiner Aufmerksamkeit harren, dargestellt. Vielleicht war die Karte auf dem Originalbild als die *Carte hypsométrique de la Cordillère des Andes* zu identifizieren – Humboldt stellte nämlich ebendiese während seines Paris-Aufenthalts im März 1831 dem Institut de France vor – oder Juan de la Cosas Karte der *Neuen Welt* von 1500, die Humboldt im Frühjahr 1832 bei dem Naturforscherkollegen Charles-Athanase Walckenaer entdeckt hatte.<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> Humboldt an Friedrich Wilhelm IV., 1. Dez. 1835 aus Paris. HUMBOLDT ET AL. 2014, S. 126, Brief-Nr. 21.

<sup>525</sup> Postskriptum eines Briefs von Humboldt an Friedrich Wilhelm IV., 25. Sept. 1853 aus Berlin. HUMBOLDT ET AL. 2014, S. 464, Brief-Nr. 363.

<sup>526</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1831-1840>; letzter Zugriff 8.4.2017).



*Aufnahmen des Landesdenkmalamtes Berlin von der Ostseite der  
Bibliothek, 1942, Vgl. Nr. 18.  
© Landesdenkmalamt Berlin, Fotoarchiv.*



Charles Louis Bazin nach François Gérard  
*Alexander von Humboldt*, 1832, Kat. Nr. A\_Gé\_2/R.a  
(NELKEN 1980, S. 113).

### 3.2.4 EIN SELBSTPORTRÄT

Mindestens zweimal hat sich Alexander von Humboldt in der Zeit bei Gérard selbst porträtiert. Nur eine dieser Zeichnungen, in schwarzer Kreide mit Weiß-Höhungen, ist heute bekannt. Sie ist rechts neben der Schulter signiert: „Alex. H. von mir selbst im Spiegel, Paris 1814.“<sup>527</sup>

Schon die zahlreichen Zeichnungen, die er auf seiner Südamerika-Expedition oft unter sehr widrigen Umständen anfertigte, demonstrieren, dass Humboldt als Zeichner nicht untalentierte war. Das während seiner zeichnerischen Weiterbildung bei François Gérard angefertigte

<sup>527</sup> Alexander von Humboldt – *Autoporträt*, 1814, Kat. Nr. A\_AvH\_1/Gr (Abbildung S. 134). Das Porträt erschien auch als Reproduktionsgrafik, Kat. Nr. A\_AvH\_1/R.

Selbstporträt sah er sicher als eines seiner gelungensten Werke an. Jahre später sandte er es an Joseph Stieler (1781–1858):<sup>528</sup>

Ich bitte, verehrtester Herr Professor, daß Sie mit Nachsicht ein kleines Bild von mir betrachten, das ich vor vollen 30 Jahren, vor dem Spiegel, gezeichnet habe Es gehört einem meiner Freunde, dem berühmte Botaniker, Gartendirektor Kunth in Berlin. Es ist kältlich und kleinlich, ward aber damals für ähnlich gehalten. Ich lege auch zur Ansicht bei den seltenen Kupferstich von Dunoyer nach dem Bilde, das Gérard in den ersten Monaten nach meiner Rückkunft 1805 machte. Mit inniger Verehrung Ihres großen Talents, Ihrer geistigen und geschmackvollen Auffassung jeglicher Individualität  
Berlin 9 Jun, 1843  
Ihr AlHumboldt<sup>529</sup>

Dass Humboldt sein Selbstporträt tatsächlich „kältlich und kleinlich“ fand, ist zu bezweifeln, denn Stieler malte eben zu jener Zeit in München an einem Humboldt-Porträt. Warum hätte ihn der Gelehrte dabei mit einer schlechten Darstellung seiner selbst ablenken sollen? Viel wahrscheinlicher ist, dass Humboldt dem Künstler indirekt einen Hinweis darauf geben wollte, welche Form der Selbstpräsentation er bevorzugte – die Abwertung muss also als Understatement gewertet werden. Im Jahr seiner Entstehung, 1814, war Humboldt bereits 45 Jahre alt. Für dieses Alter stellt er sich jugendlich dar, die Haare sind dunkel und das füllige, aber weiche Gesicht zeigt keinerlei Falten. Das Haar scheint soeben ein frischer Wind zerzaust zu haben, doch die Kleidung sitzt tadellos und elegant. Die hohe Stirn, die akzentuierten Wangenknochen, die vollen Lippen und die gerade Nase vervollkommen die attraktive Erscheinung. Eindringlich und überlegt fällt der Blick direkt auf den Betrachter. Mit diesem Porträt kann sich Humboldt ganz unabhängig von der interpretierenden Perspektive eines Malers selbst präsentieren. Er entscheidet sich für eine nachsichtige Darstellung ohne jedes Attribut oder Accessoire und mit einer ausgewogenen Betonung seiner Anlagen. Im Blick und gesamten Gesichtsausdruck sind Charakterstärke und Beharrlichkeit angedeutet, das starke Kinn und die hohe Stirn sind physiognomisch als Ausdruck von Kraft und Intellektualität deutbar. Trotzdem möchte Humboldt nicht darauf verzichten, auch als eleganter, attraktiver und möglichst altersloser Mann von Welt gesehen zu werden.

Die Originalporträts schenkte Humboldt an enge Freunde weiter, eines übergab er noch in Paris seinem neuen Freund, Carl Baron von Steuben (1788–1856), einem Künstler in Gérards Atelier.<sup>530</sup> Das zweite nahm er mit sich nach Berlin und schenkte es zu einem unbekanntem

---

<sup>528</sup> Zu Joseph Stieler und seinen Porträts Humboldts, Schellings und Goethes siehe unten Kapitel 4.2.2.

<sup>529</sup> RUHMER 1959, S. 361f.

<sup>530</sup> Zu Karl von Steuben, siehe BLANKENSTEIN 2013 und ADB 36, S. 148f. Laut Nelken schrieb Humboldt nach Steubens Tod an den Sohn Alexander Steuben und fragte nach dem Porträt, das der Sohn aber nicht finden konnte, wie er im Antwortschreiben vom 2. Feb. 1856 mitteilt. Vergleiche NELKEN 1980, S. 84.

Zeitpunkt dem Botaniker Karl Sigismund Kunth.<sup>531</sup> Aus dem oben zitierten Brief an Joseph Stieler von 1843 lässt sich aber ersehen, dass Humboldt nach wie vor problemlos über dieses Porträt verfügen konnte. Trotzdem muss unklar bleiben, ob Alexander von Humboldt die nach diesem Porträt erstellten Reproduktionsgrafiken selbst in Auftrag gegeben oder zumindest ewilligt hat.



Alexander von Humboldt – *Autoporträt*, 1814, Kat. Nr. A\_AvH\_1/Gr (SAVOY UND BLANKENSTEIN 2014, S. 22).

### 3.2.5 KARL VON STEUBEN. EIN FREUND, LEHRER UND GÜNSTLING

Alexander von Humboldts und Karl von Steubens Freundschaft nahm im Atelier Gérards ihren Anfang. Steuben war dort Mitarbeiter, während Humboldt Gérard für Zeichenstunden besuchte. Der junge Steuben war 1805 siebzehnjährig nach einer ersten Ausbildung an der St. Petersburger Akademie der Künste nach Paris gekommen. Seine bisherigen Förderer aus seinem

---

<sup>531</sup> Zu Kunth, Karl Sigismund (1788–1850), siehe ADB 17, S. 394ff. Kunths Version soll nach dessen Tod an Humboldt zurückgegangen und dann während des Zweiten Weltkriegs in Tegel zerstört worden sein. Siehe NELKEN 1980, S. 84. Nach Nelken sind beide Selbstporträts verschollen, doch das ist nicht der Fall, da sich eine in Münchner Privatbesitz befindet. Ferner bezweifle ich, dass das erste Bild tatsächlich aus Kunths Nachlass zurück an Humboldt und von dort nach Tegel kam. In den 1860er-Jahren besuchte Theodor Fontane Schloss Tegel. Hier verzeichnete er sorgfältig die vorhandenen Porträts der Familie, auch die grafischen Werke (FONTANE 2006, S. 166). Ein Selbstporträt Alexanders erwähnt er dabei allerdings nicht. Wenn das erste Porträt sich also je in Tegel befunden hat, kann es auch schon vor dem Zweiten Weltkrieg von dort weggekommen sein. Meiner Ansicht nach kam es nie dorthin, viel wahrscheinlicher scheint, dass Stieler das Porträt zum Zeitpunkt von Kunths Tod 1850 noch immer besaß und es aus diesem Nachlass verschwand. Ulrike von Hase-Schmundt, die Autorin des Stieler-Werkkataloges informierte mich, dass sich die Zeichnung heute ziemlich sicher nicht im Besitz der Erben Stielers befindet. Korrespondenz mit v. Hase-Schmundt von Nov./Dez. 2014.

deutschen Geburtsland, Caroline von Wolzogen und Friedrich Schiller, vermittelten ihn über Madame de Staël an die Pariser École des Beaux-Arts, Robert Lefèvre wurde sein Lehrer.<sup>532</sup> 1808 trat Steuben in das Atelier Gérards ein und fand im älteren Humboldt einen Freund, dem seine prekäre finanzielle Lage nicht lange verborgen blieb.<sup>533</sup> Hilfsbereit nutzte Humboldt seine familiären und freundschaftlichen Kontakte, um den jungen Künstler zu unterstützen. Mal wärmte er eingeschlafene Beziehungen zu früheren Förderern wieder auf, mal bat er direkt um Aufträge.<sup>534</sup>

Le jeune Steuben que vous avez traité avec tant de bonté, a développé son talent d' une manière surprenante. [...] Je prie V. E. de recommander le jeune artiste aux voyageurs qui visitent cette capitale et qui veulent un beau portrait. Peut-être qu' en ornant vos églises et votre château. Vous chargerez une fois Mr. Steuben de quelque tableau historique de l' écriture ou des beaux tem[p]s de notre histoire allemande. Il vous enverrait une esquisse peinte ou du moins un dessin.<sup>535</sup>

Wahrscheinlich wollte Humboldt mit einem Porträt-Auftrag an Steuben selbst ein Beispiel setzen, um weitere deutsche Frankreichreisende als Auftraggeber zu gewinnen. Vielleicht waren schon während gemeinsam verbrachter Tage in Gérards Atelier kleinere Porträtskizzen entstanden, doch nun sollte ein ganzfiguriges Porträt in Lebensgröße als Geschenk an die Familie des Bruders gehen. Da Wilhelm und Caroline von Humboldt ein offenes Haus führten, konnte Alexander davon ausgehen, dass Steubens Werk dort für viele potenzielle Auftraggeber sichtbar sein würde.

Er fasste den Plan zu diesem Geschenk ungefähr in der Zeit, als er bei Gérard seine Selbstporträts anfertigte. Um Steuben bei seiner Familie einzuführen, vermittelte er ihm einen Kopie-Auftrag seiner Schwägerin Caroline von Humboldt. Steuben kopierte für sie Leonardo da Vincis *Belle Ferronnière* aus dem Louvre.<sup>536</sup> Der Auftrag war ein geschickter Schachzug, denn wie im Folgenden zu sehen sein wird, standen Wilhelm und Caroline von Humboldt, die seit ihrem Rom-Aufenthalt begeisterte Förderer der zeitgenössischen deutschen Kunst waren, der französischen Malerei sehr skeptisch gegenüber.<sup>537</sup> Wenn nun Steuben für Caroline von

---

<sup>532</sup> Zu Karoline von Wolzogen (1763–1847), siehe ADB 44, S. 202ff.

<sup>533</sup> BLANKENSTEIN 2013, S. 274f.

<sup>534</sup> Alexander von Humboldt an Caroline von Wolzogen, 28. März 1812 aus Paris: „Ich habe in diesen letzten Tagen oft bei Gérard und auch bei mir den jungen Steuben gesehen, der, wenn ich mich recht erinnere, Ihr Bild gemalt. Er spricht mit großer Anhänglichkeit und Wärme von Ihnen und dem verewigten W. Er lebt jetzt in häuslicher Verbindung mit Gérard, der sein Talent und seine Sitten sehr hoch schätzt. Ich fürchte dennoch, dass seine äußerliche (ökonomische) Lage nicht glänzend ist. Die schüchterne Delikatesse dieses trefflichen jungen Mannes verbietet mir alle Nachforschung, und doch wäre es vielleicht möglich, daß ich durch Sie etwas über Ihn erführe.“ Abgedruckt in LÖWENSTEIN UND HUMBOLDT 1881 (1881), S. 6.

<sup>535</sup> Alexander von Humboldt an Baron von Stein, 29. Feb. 1818 aus Paris. Abgedruckt in PETZ 1855, S. 197f.

<sup>536</sup> Leonardo da Vinci – *Portrait de femme, dit La Belle Ferronnière*, 1495–1499, Öl auf Nussbaumholz, 63 x 45 cm, Musée du Louvre, Paris, Inv. 778. Siehe auch BLANKENSTEIN 2013, S. 276.

<sup>537</sup> Gerade in Rom verfestigte sich für Wilhelm von Humboldt der Gedanke, dass die Gruppe deutscher Künstler, die er hier kennenlernte, zur Bildung der deutschen Kulturnation würde beitragen können. Dazu vor allem OSTERKAMP 2001, S. 252,

Humboldt einen Leonardo kopierte, war damit klargestellt, dass er sich künstlerisch an den Meistern der Renaissance orientierte und nicht ausschließlich in den Ateliers französischer Maler lernte.

Im August 1813 hatte Steuben die Bildidee für das großformatige Porträt Alexander von Humboldts schon entwickelt. Humboldt beschreibt diese am 19. August 1813 in einem Brief an seine Schwägerin Caroline:

Es ist mir unendlich lieb, dass du mit der Copie der belle ferrennière zufrieden bist. Der Künstler heisst Carl von Steuben, ein Deutscher, der die Wolzogen innigst liebt. Er arbeitet bei Gérard, hat aber in seinem Inneren andere und höhere Kräfte als dieser. Er ist 23 Jahr alt, und von stillem, tiefem, edlem Gemüthe. Ich sehe seit 1 ½ Jahren ihn täglich, denn ich zeichne und male auch täglich in Gérads atelier. Von der Gesellschaft zurückgezogen, ist dies meine einzige Freude. Steuben erhält von seiner Arbeit seine Mutter, die so eben ihren Gatten verloren. Der einliegende Brief ist Geld, ein Wechsel, den der Sohn der Mutter schickt. Ich bitte dich innigst, diesen Brief ja recht sicher und bald nach Petersburg befördern zu lassen. Ich bereite dir und Wilhelm ein wahres Familiengeschenk, das dir gewiss viel Freude macht. Das Geschenk ist mein Bild in Lebensgrösse, 9–10 Fuss hoch, von Steuben. Es ist ganz ébauchirt und von unendlicher Wahrheit und Aehnlichkeit im Ausdruck des Kopfes, der Stellung. Ich bin angelehnt an eine niedrige Gruppe Basaltsäulen, den Kopf etwas gesenkt, Papier und Bleistift in den auf einander ruhenden Händen haltend, von sehr einfacher und natürlicher Stellung. Dazu eine schöne Landschaft. Ein tiefes Thal voll Palmen, wo die Packthiere stehen. Schneeberge in der Entfernung. Keine Instrumente, nichts was an die boutique de l'opticien erinnert. Das Ganze hat einen grossen und melancholischen Charakter, und der Kopf ist wie aus dem Spiegel gestohlen. Dies Geschenk von mir, gute Li, ist für dich; aber sollte ein solches Bild nicht auch auf andere Weise dem Künstler nützlich sein können? Sollte es nicht einst in dem beruhigten Deutschland Menschen geben, die, ich sage nicht Copien des grossen Bildes, doch aber den blossen Kopf haben wollten. Du ahndest solche einen Nebenzweck und beschäftigst dich gewiss mit dieser wohlthätigen Idee. Je mehr der öffentliche Jammer zunimmt, desto industriuser wird man in den Mitteln andern nützlich zu sein.<sup>538</sup>

Ausdrücklich nennt Alexander von Humboldt hier seine Motivation für den Auftrag. Das großzügige Geschenk für die Familie ist in erster Linie eine Fördermaßnahme für Steuben. Humboldt nimmt an, dass seine Prominenz auch in Deutschland noch wachsen wird. Ihm ist offensichtlich klar, dass sein Porträt in Zukunft gefragt sein wird, und indem er Steuben damit beauftragt, spekuliert er auf Folgeeinnahmen für den Künstler. Zu dieser Zeit kursieren bereits druckgrafische Reproduktionen seiner Porträts in Deutschland, mit denen Verleger und Künstler gute Einnahmen erzielen.<sup>539</sup> In einem nur fünf Tage später an Caroline von Humboldt gerichteten Brief wird er diesbezüglich nochmals deutlicher: „Mein Bild in Lebensgrösse ist ein Geschenk für

---

254. Zum humboldtschen Salon in Rom allgemein auch MENZE 1993. Nach ihrem zweiten Aufenthalt zeigt sich besonders Caroline von Humboldt dann sehr für die Kunst der Nazarener eingenommen. MENZE 1993, S. 81ff.

<sup>538</sup> Alexander von Humboldt an Caroline von Humboldt, 19. Aug. 1813 aus Paris. HUMBOLDT 1880, S. 218-220, Brief-Nr. 1 [Anhang]. – Unterstreichungen SB.

<sup>539</sup> Siehe hierzu Kapitel 5.3., unter der Überschrift *Alexander von Humboldt in den Allgemeinen Geographischen Ephemeriden*. Gottlieb Schick und Auguste Desnoyers.

Dich Theure, aber ich verbinde einen Nebenzweck mit der Arbeit. Sollten nicht einige Freunde sich finden, die eine Copie, nicht des Ganzen, aber des Kopfes wünschten. Dies wäre für den Künstler ein Gewinn.“<sup>540</sup> Allerdings hat nicht Caroline, sondern Alexander von Humboldt selbst schließlich 1824 den Verkauf des Porträts als Druckgrafik eingefädelt.<sup>541</sup>

Die ersten, etwas skeptischen Briefe, die sein Bruder mit seiner Frau Caroline von Humboldt zum Thema dieses Geschenks wechselt, zeigen, dass sich die beiden über Alexanders Geste ihre eigenen Gedanken machen, so Wilhelm an Caroline im März des folgenden Jahres 1814:

Alexanders Brief ist zu merkwürdig, um nicht zu verdienen, Dir vorgelegt zu werden. Er verspricht sein Bild en pied mit Attributen des halben Erdkreises. Darauf freue ich mich wirklich. Sei es auch nur von Steuben, der doch ein Mensch von Talent scheint, so wird es immer Alexandern einigermaßen darstellen, und wir lieben ihn doch sehr und haben sein Bild immer gern. Die kleinen Zufälligkeiten seiner sentimental und ästhetischen Eitelkeit treffen nur seine Briefe und gehen ihn nichts an.<sup>542</sup>

Wilhelm von Humboldts eigene klassizistische Ästhetik verlangt nach einem spezifisch deutschen Stil, wie er ihn seit der Romreise zum Beispiel durch Johann Christian Reinhart oder Gottlieb Schick (1776–1812) exemplifiziert sieht.<sup>543</sup> Zwischen den Brüdern bestand abseits familiärer Loyalität eine starke Differenz in ihren politischen und ästhetischen Einstellungen und Zugehörigkeitsgefühlen. Alexander von Humboldt kann eine dezidiert kosmopolitische Einstellung unterstellt werden: Er suchte sich nach der Rückkehr von seiner Expedition Paris als Wohnort und den besser ausgestatteten französischen Wissenschaftsbetrieb als Wirkungsstätte aus. Seine Freundschaft galt vielen französischen Gelehrten und Künstlern und er verkehrte in Frankreich bei Hofe.<sup>544</sup> Hätten ihm Begriffe wie Patriotismus und preußische Vaterlandsliebe besonders viel bedeutet, wäre ihm eine derartige Handlungsweise zumindest schwerer gefallen. Immerhin befand sich Preußen zwischen 1805 und 1815 in einer ständigen Kriegs- oder Unterdrückungssituation durch die napoleonische Hegemonialmachtstellung in Zentraleuropa.<sup>545</sup> Wilhelm und Caroline von Humboldt nahmen denn auch diese Haltung Alexanders immer wieder zum Anlass für kritische Bemerkungen. Als preußischer Beamter vertrat Wilhelm von Humboldt die deutsch-patriotische Position. Osterkamp formuliert es folgendermaßen:

---

<sup>540</sup> HUMBOLDT 1880, S. 222, Brief-Nr. 2 [Anhang].

<sup>541</sup> Siehe Alexander an Wilhelm von Humboldt, 21. Aug. 1824 aus Paris: „J’ai envoyé à Bülow les gravures d’un nouveau portrait pour toi et le Familienkreis. C’est assez ressemblant et je voudrais bien que Steuben pût gagner quelque argent avec cela. J’ai confié la vente en son nom à Humblot, qui avait déjà vendu son portrait du Prince Royal.“ HUMBOLDT 1880, S. 130, Brief-Nr. 27.

<sup>542</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 16. März 1814. HH IV, S. 276f, Brief Nr. 142.– Unterstreichungen SB.

<sup>543</sup> Siehe OSTERKAMP 2001, S. 255f.

<sup>544</sup> Vergleiche NIPPERDEY 1991, S. 28, 30.

<sup>545</sup> Siehe NIPPERDEY 1991, S. 11–31, dort insbesondere Kapitel I.1. *Das Ende des Deutschen Reiches. Deutschland unter der Herrschaft Napoleons.*

Diese [...] ins Altertum übertragene französisch-deutsche Grundspaltung blieb nicht ohne Folgen für das Verhältnis Wilhelm und Caroline von Humboldts zu den in Rom lebenden Künstlern. Rom wurde für die Humboldts gleichsam zu einem Ort nationaler Identitätsbildung auch auf dem Feld der bildenden Kunst. [...] Während deutsches Reich und preußischer Staat untergingen, kam der jungen deutschen Kunst die Aufgabe zu, die nationale Identität Deutschlands als Raum einer überstaatlichen ‚inneren Bildung‘ durch die Fortführung der deutsch-griechischen Kulturkontinuität zu sichern; sie hatte zu beglaubigen, dass die menschlich-universale Bildung der Griechen nun auf die Deutschen übergegangen war, die so, während ihr Reich zerfiel, den Fortschritt der Menschheit gewährleisteten.<sup>546</sup>

In der Wahl ihrer Porträtisten – vor allem in dem nun zu zeigenden Widerwillen Wilhelm von Humboldts, sich oder seine Familie von französischen Künstlern porträtieren zu lassen – und in der Abneigung Alexanders gegenüber den deutschtümelnden Künstlerkreisen im Salon seiner Schwägerin Caroline, manifestierten sich diese entgegengesetzten Ansichten.<sup>547</sup>

Alexander von Humboldt war sich dieser politisch-ästhetischen Differenz deutlich bewusst, wie auch die Briefe an die Schwägerin zeigen, in denen er bei Steuben alle die Qualitäten herauszustreichen sucht, die Caroline an ihren deutschen Künstlerfreunden besonders schätzt. Er erwähnt Steubens klassische Schulung, indem er die Kopie der *Belle Ferronnière* in mehreren Briefen anführt. Er betont, dass Steuben von Geburt „ein Deutscher“ sei, der „in seinem Inneren andere und höhere Kräfte“ habe als der Franzose Gérard. Steuben habe Alexander von Humboldt stattdessen mit „unendlicher Wahrheit“, in „sehr einfacher und natürlicher Stellung“ und im „edelsten, einfachsten Style“ aufgefasst, sodass ein Bild von „grossen und melancholischen Charakter“ entstehen konnte.<sup>548</sup> Das ist die gleiche Terminologie, in der Caroline an Wilhelm von Humboldt über Schicks Porträt der beiden Töchter schreibt: „unbegreiflich wahr und tief“ seien die Gesichter dargestellt, „das Geistige, [...] der ganz eigene Zug von Gefühl und bewegtem Gemüt“ seien genau getroffen.<sup>549</sup> Bei einem Besuch seines Bruders 1814 in Paris bemühte Alexander von Humboldt sich weiter nach Kräften, Wilhelm für Steuben und die französische Malerei überhaupt zu interessieren. Wilhelms Briefe an Caroline demonstrieren, wie Alexander von Humboldts Strategie nach und nach Wirkung zeigt:

---

<sup>546</sup> OSTERKAMP 2001, S. 252ff. Zu den politischen Voraussetzungen siehe auch NIPPERDEY 1991, S. 28ff.

<sup>547</sup> Vergleiche OSTERKAMP 2001, S. 264 und NIPPERDEY 1991, S. 28ff. Besonders ausführlich äußert sich Alexander von Humboldt zum von seiner Schwägerin geführten Künstler-Salon in einem Brief an Gérard vom 20. Okt. 1826: „Comment vous parler, à vous, d' une exposition de peinture dans laquelle il y a un mélange de talent et d'ennui dogmatique bien extraordinaire? L'École Nazaréenne (c'est ainsi qu'on appelle ici ce style byzantino-germanique) prend le dessus, et ceux qui travaillent dans une autre route vivent aussi de réminiscences de l'École avant Raphaël. Ce qui manque n'est pas la partie de technique et le savoir, c'est l'expression de la vie, la liberté dans l'emploi du talent. Il est bien extraordinaire dans qu'une nation qui se meut si librement dans la littérature se soit forgé des chaînes par de faux systèmes dans les arts. [...] Je suis bien audacieux de juger en écrivant ces lignes dans le salon de Mme Humboldt, qui, malgré sa profonde connaissance de la peinture ancienne, confond chez les artistes vivants son estime pour les personnes et l'impression impartiale des ouvrages.“ GÉRARD UND VIOLLET-LE-DUC 1867, S. 260–262.

<sup>548</sup> Zitate aus den Briefen Alexander von Humboldts an Caroline von Humboldt vom 19. und 24. Aug. 1813. HUMBOLDT 1880, S. 218-220, Brief-Nr. 1 [Anhang] und HUMBOLDT 1880, S. 222, Brief-Nr. 2 [Anhang].

<sup>549</sup> Caroline an Wilhelm von Humboldt, 17. Juni 1809 aus Rom. HH III, S. 181, Brief-Nr. 85.



Gestern abend von 11–2 war ich mit Alexander bei Gérard [...], dem Maler, wo eine große Gesellschaft war. Auch den jungen Steuben [...] sah ich da, er ist ein ganz sanfter, hübscher Mensch. Er hat die *belle Ferronière* gemalt, die wir haben, und auch Alexanders Bild, das ich noch nicht sah.<sup>550</sup>

Wieder taucht die *Belle Ferronière* auf und der Hinweis auf Steubens Schulung an Klassikern. So ganz traut Wilhelm von Humboldt der Sache aber noch nicht:

„Alexander [...] wollte mich absolut bereden, Theodor bei Steuben für 600 Frank malen zu lassen, und jetzt legt er seine Schlingen nach mir. Aber ich ziehe mich leise heraus.“<sup>551</sup>

Doch Alexander gibt noch nicht auf:

Alexander hat mich heute in die Werkstatt des jungen Steuben geführt, bei dem er sich hat für uns malen lassen. Er ist wirklich ein sehr hübscher und liebenswürdiger Mensch, spricht aber so gut als gar kein Deutsch. Er ist sehr früh nach Frankreich gekommen. Alexanders Bild ist gewiß von recht viel Verdienst. Er sitzt auf einem Felsstück oder ist vielmehr halb sitzend und halb angelehnt. In einer Hand hält er einen Bleistift, in der anderen ein Papier. Er hat einen offenen dunklen Überrock an und Stiefel. Der Hut liegt neben ihm auf dem Boden. Um ihn ist eine amerikanische Landschaft: Schneeberge, Palmen. Die Ähnlichkeit hat mir auf den ersten Anblick nicht frappant geschienen, sie ist es auch nicht, wenn man das Bild zu nahe ansieht. Aber in einer gewissen Entfernung findet man den Geist und den Charakter der Physiognomie noch mehr als gerade pünktlich die Züge wieder. Wäre es möglich gewesen, damit noch eine mehr in die Augen fallende Ähnlichkeit zu verbinden, so würde eine solche Art, Porträts zu behandeln, sehr lobenswert sein.

Ich kann aber übrigens nicht sagen, daß, nach Alexanders Porträt zu urteilen, Steuben gerade französische Manier hat. Die Stellung und Behandlung ist viel natürlicher als in Gérards Bildern und das Kolorit bei weitem lebendiger und besser.<sup>552</sup>

Das Unternehmen, Wilhelm von Humboldt für Steuben einzunehmen, war damit gelungen, denn obwohl er in Frankreich sozialisiert worden war, war es Steuben doch sogar in den Augen des kritischen Wilhelm gelungen, trotz einiger Mängel in der Ähnlichkeit, den weit wichtigeren „Geist und Charakter der Physiognomie“ einzufangen. Jetzt meinte Wilhelm von Humboldt sogar, bei Steuben unfranzösische Manier zu erkennen. „Natürlich“ ist sein Malstil und „lebendig“ im Kolorit – das bedeutet in Humboldts Terminologie ein Lob für einen deutschen Stil.<sup>553</sup> Letztendlich hatte Alexander von Humboldt es also doch noch geschafft, den Bruder vom Wert seines Protegés zu überzeugen. Bemerkenswerterweise unterlässt er dabei jedoch einen direkten Angriff auf Wilhelms Vorurteile gegenüber der französischen Kunst.

---

<sup>550</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 14. Apr. 1814 aus Paris. HH IV, S. 311, Brief-Nr. 158. – Kursivierung im Original.

<sup>551</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 26. Apr. 1814 aus Paris. HH IV, S. 323f, Brief-Nr. 163.

<sup>552</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 28. Apr. 1814 aus Paris. HH IV, S. 328ff, Brief-Nr. 166. – Unterstreichungen SB.

<sup>553</sup> OSTERKAMP 2001, S. 255f.

Die Fertigstellung des Porträts zog sich allerdings hin, erst 1820 traf es in Schloss Tegel ein.<sup>554</sup> Steuben hatte noch Änderungen an den Händen vorgenommen, nachdem er es bereits 1812 signiert und nebenbei weitere Versionen des Porträts gefertigt und verkauft hatte.<sup>555</sup> Von diesen Versionen ist nur ein einziges, ein Brustbild, heute im Privatbesitz erhalten geblieben.<sup>556</sup> Mit der Fertigstellung kam auch die Frage der Bezahlung Steubens auf. Spätestens jetzt wurde Alexander von Humboldt klar, dass er sich übernommen hatte.<sup>557</sup>

[...] Comme j' ai gagné un peu d' argent je fais en ce moment achever pour toi mon grand portrait en pié [sic!]. Il partira je pense dans un mois et j' espère que ce petit cadeau Vous fera plaisir.<sup>558</sup>

Er bat dennoch nicht direkt um Geld, doch sein Bruder verstand den Wink:

Alexander schreibt mir, daß nun endlich sein von Steuben seit Jahren gemaltes Bild abgehen wird. Er entschuldigt sich sehr, dass er den Rahmen und den Transport mich bezahlen lassen werde. Er versichert aber, daß er sehr arm ist. Das glaube ich nun wirklich, und da ich eben auf dem donjon sitze und weit herum auf mein Reich sehe, so finde ich ganz natürlich, dass ich bezahle. Ich denke, wir hängen das Bild in Tegel auf, wo einmal alle Familienbilder sind.<sup>559</sup>

Das Porträt erreichte Schloss Tegel wahrscheinlich im August oder September 1821 und blieb bis zum Zweiten Weltkrieg dort.<sup>560</sup> Danach verliert sich seine Spur, diverse Quellen verzeichnen es als Kriegsverlust. Allein Ruhmer erklärt in seiner Studie von 1959, dass das Bild sich noch immer in Tegel befinde, was jedoch als Irrtum einzustufen ist.<sup>561</sup>

---

<sup>554</sup> LÖWENSTEIN UND HUMBOLDT 1881 (1881), S. 6.

Karl von Steuben – *Alexander von Humboldt*, nach 1808, Kat. Nr. A\_Ste\_1/Ge, siehe Abbildung S. 142.

<sup>555</sup> Alexander von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 24. Aug. 1821 aus Paris. HUMBOLDT 1880, S. 85, Brief-Nr. 8; Zur Signatur siehe VORSTAND DER DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG 1906, S. 534.

<sup>556</sup> Wilhelm von Humboldt nennt in einem Brief an Caroline vom 20. Juni 1815 zwei Porträts von Alexander, die inzwischen fertig seien. HH V, S. 18, Brief-Nr. 10, zur erhaltenen Version siehe Nelken 1980, S. 21. Karl von Steuben – *Alexander von Humboldt*, o. D., Kat. Nr. A\_Ste\_1/Wh. Es ist entweder diese oder eine weitere Version, die laut David Blankenstein verschollen sein soll, siehe hierzu BLANKENSTEIN 2013, S. 276. Wie viele Porträts Steuben von Alexander von Humboldt insgesamt gefertigt hat, kann leider nicht mehr rekonstruiert werden.

<sup>557</sup> Der Appell an die Wohltätigkeit seiner Schwägerin schon im ersten Brief Alexander von Humboldts vom 19. Aug. 1813 deutet darauf hin, dass dem Forscher bereits 1813 bewusst war, dass er dieses Bild nicht würde selbst zahlen können. Soeben hatte die Expedition nach Südamerika die Hälfte seines Erbes aufgezehrt, seine restlichen Mittel waren nicht so leicht zu verflüssigen. Vielleicht ist die ostentativ formulierte Förderung zu Teilen auch eine Rechtfertigungsstrategie für die eigentlich unnötige große Ausgabe. Laut diesen Zeilen ist die letzte Person, die von diesem Porträtauftrag profitieren könnte, der Dargestellte selbst. Alexander hatte eigentlich kein Interesse an dem Bild, er wollte es nicht einmal besitzen, hatte er doch keine repräsentativen Räume, in denen er es hätte aufhängen können. HUMBOLDT 1880, S. 218-220, Brief-Nr. 1 [Anhang].

<sup>558</sup> Alexander von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 1. Apr. 1820 aus Paris. HUMBOLDT 1880, S. 74, Brief-Nr. 2.

<sup>559</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 9. Aug. 1820 aus Ottmachau. HH VII, S. 68, Brief Nr. 33.

<sup>560</sup> Die Ankunft in Berlin meldet Alexander am 24. Aug. 1821 an Wilhelm von Humboldt, siehe HUMBOLDT 1880, S. 85, Brief-Nr. 8.

<sup>561</sup> RUHMER 1959, S. 363.

Heute ist das Ergebnis dieser langen Schaffensphase nur noch in einer Schwarz-weiß-Fotografie von 1906 und, als Brustausschnitt, in einem Nachstich von François Forster erhalten.<sup>562</sup> Die Fotografie zeigt einen großen schlanken Mann, der an einer teilweise von einem Reisemantel bedeckten Felsformation lehnt. Aus Alexander von Humboldts Brief geht hervor, dass es sich hierbei um Basalt handeln soll. Dieses Gestein hatte er in Regla, in der Nähe von Mexiko-Stadt, skizziert. Wahrscheinlich stellte er Steuben beim gemeinsamen Arbeiten im Atelier einige seiner Zeichnungen zur Verfügung, damit dieser eine authentische südamerikanische Hintergrundlandschaft konzipieren konnte.<sup>563</sup> Steuben übernahm die charakteristischen Felsen für das Porträt, das heißt Humboldt diente hier, wie später noch oft, als künstlerischer Ratgeber für die authentische Darstellung Südamerikas. In durchaus reisetauglicher Kleidung lässt Steuben seinen Freund, den Entdecker, an einem unbequemen Ort in abschüssigem Gelände innehalten. Humboldt notiert unmittelbar neben dem Objekt seines Interesses Beobachtungen auf einem Stapel lose flatternder Papiere, die die Hand notdürftig an den Oberschenkel klemmt. Zu seinen Füßen, halb von den Felsen verdeckt, liegen Expeditionsutensilien. Im Hintergrund öffnet sich eine savannenartige Ebene, lose von Bäumen bestanden, hinter der sich niedrigere bewachsene und höhere verschneite Bergmassive verschränken. Hierbei handelt es sich um eine aus den Höhepunkten der Expedition frei zusammenkomponierte, dramatische Kulisse für die Darstellung des Forschers und seines Forschens: die Regla-Felsen, Savannen- und Regenwald-Flora und der Chimborazo. Wilhelm von Humboldt nennt diese Landschaftsausstattung die „Attribute des halben Erdkreises“. Der Forscher präsentiert sich vor dieser Folie in erhöhter Position, sodass sein Haarschopf den Gipfel des Berges überragt. Seine Stirn und der verschneite, umwölkte Gipfel befinden sich genau auf einer Höhe. Alexander von Humboldt blickt mit entschlossener, konzentrierter Miene dem Betrachter entgegen. In der formalen Konfrontation der hellen Flächen von Humboldts Oberkörper und der Bergspitze offenbart sich, dass dieser Mann dem Berg „die Stirn bieten“ kann, er wird mit seinem konzentrierten Blick keine Felsformation am Wegesrand übersehen und keine unbequeme Lage scheuen, der Welt mitzuteilen, was er erlebt. So wird die aufgrund widriger Umstände nicht geglückte Besteigung des Chimborazo nachträglich doch noch zum Triumph der wissenschaftlichen Bezwingung des Berges, durch dessen Erfassung und wissenschaftliche Einordnung. Mit dieser Ikonografie präsentiert Steuben Humboldt als Forscher und Wissenschaftler. Alexander von Humboldt selbst war mit dieser Darstellung zufrieden: „Je pense que le tableau me représente bien tel que

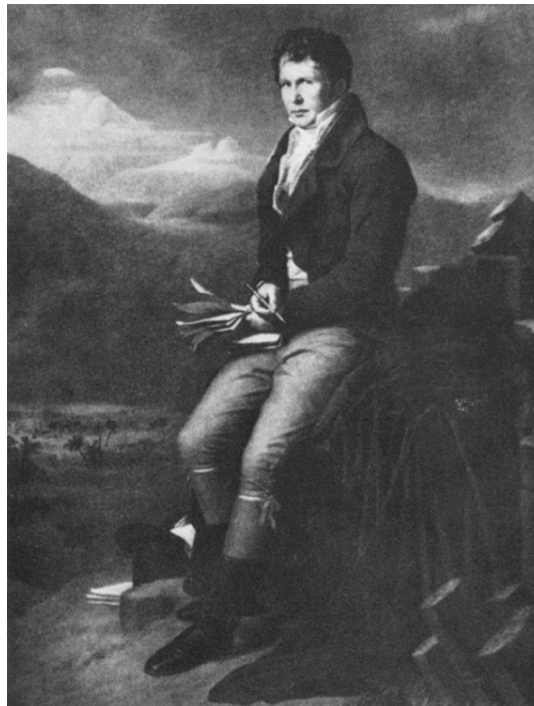
---

<sup>562</sup> Karl von Steuben – *Alexander von Humboldt*, Kat. Nr. A\_Ste\_2/Ge. Mutmaßlich nach diesem Gemälde entstanden eine Reihe von Reproduktionsgrafiken, siehe unter Kat. Nr. A\_Ste\_2/R. Siehe auch A\_Ste\_2/R.c.

<sup>563</sup> *Wasserfall und Basaltfelsen von Regla*, von Friedrich Wilhelm Gmelin in Humboldts Auftrag nach einer Skizze gestochen und zuerst 1810–1813 erschienen: HUMBOLDT 1810–1813 (seit 2004 in neuer Auflage HUMBOLDT ET AL. 2004a, S. 161f). Es ist laut David Blankenstein sehr wahrscheinlich, dass Humboldt seine Skizzen und bereits fertige Nachstiche für sein Reisewerk (HUMBOLDT 1810–1813) in Gérards Atelier mit Steuben besprach.

j' étais vis-à-vis du Chimborazo en 1802.“ Und auch von den ersten Reaktionen berichtet er positiv „L' ouvrage a paru ici très beau, aurtout d' ordonnance.<sup>564</sup>

Wäre das Porträt erhalten geblieben, müsste sich an dieser Stelle ein Vergleich des Werks von Steuben sowohl mit den Porträts der von Humboldt geförderten deutschen Künstler als auch mit den Werken der David-Schule anschließen. Aus den einzig erhaltenen Drucken nach einer Fotografie des Gemäldes lässt sich jedoch kaum mehr eine fundierte Aussage über Steubens Vorbilder treffen.<sup>565</sup> Das Porträt blieb nicht allein den Besuchern von Schloss Tegel vorbehalten: Nur drei Jahre nach seinem Eintreffen wurde das Bild bei der Jahresausstellung der Berliner Akademie 1824 öffentlich gezeigt und positiv aufgenommen, der Redakteur des *Gesellschafters* lobte die Naturdarstellung und harmonische Farbgebung, bei gleichzeitigem Verzicht auf übertriebene Idealisierung.<sup>566</sup>



Karl von Steuben – *Alexander von Humboldt*, nach 1808, Kat. Nr. A\_Ste\_1/Ge (BOURGUET 2006, S. 21).

---

<sup>564</sup> HUMBOLDT 1880, S. 85, Brief-Nr. 8.

<sup>565</sup> Auch aus Tschudis Beschreibung des Porträts im Katalog der Deutschen Jahrhundertausstellung von 1906, die die Farbigkeit des Originals lobt, ist nicht mehr zu ersehen, ob Steuben sich mehr an Wilhelm von Humboldts Geschmack oder der Schulung bei Gérard orientierte. VORSTAND DER DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG 1906, S. 534.

<sup>566</sup> N. N. (*Spencersche Ztg.*) 1824b, S. 912.

### 3.2.6 FRIEDRICH GEORG WEITSCHS BERLINER EXPEDITIONSPORTRÄTS

Seine fruchtbare schöpferische Phase in Paris unterbrach Alexander von Humboldt mehrmals durch Reisen innerhalb Europas. Schon wenige Monate nach seiner Rückkehr begab er sich beispielsweise nach Rom, um seinen Bruder wiederzusehen, der dort die Position des preußischen Botschafters am Heiligen Stuhl bekleidete. Erst im Herbst brach er von dort wieder auf, um sich endlich im November 1805 in Berlin einzuquartieren. In der preußischen Hauptstadt empfing die Bevölkerung den Reisenden mit großer Neugier – man interessierte sich sehr für die Ergebnisse seiner Forschungsreise nach Südamerika. Humboldt nutzte sogar die Akademieausstellung 1806, um diese Neugier aufrecht zu erhalten, beziehungsweise neu zu schüren: Er ließ dort grafische Reproduktionen seiner eigenen Skizzen einreichen.<sup>567</sup> Das macht bereits deutlich, welchen enormen Stellenwert Humboldt der bildenden Kunst beimaß, wenn es um die Popularisierung der eigenen Person und seiner neuen Erkenntnisse ging.

Bereits wenige Tage nach der Ankunft in Berlin hatte Humboldt außerdem das lukrative Amt eines Kammerherrn bei Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) erhalten.<sup>568</sup> Obwohl dies vorerst mit wenigen Pflichten verbunden war, wurde es mit einem großzügigen Gehalt von 2500 Talern vergütet; dieser finanzielle Segen kam genau zur rechten Zeit,<sup>569</sup> denn Humboldt hatte rund die Hälfte seines ererbten Vermögens in die Expedition investiert und verplante bereits die zweite Hälfte für die aufwendige Publikation seiner Werke. Trotz dieser Entspannung seiner finanziellen Situation lebte Humboldt weiterhin von schwindenden Ressourcen, die ihm aber bis 1827 noch erlaubten, bis zu vier Monate im Jahr in Paris zu verbringen.<sup>570</sup> Erst danach war er gezwungen, seinen Hauptwohnsitz ganz nach Berlin zu verlegen, um eine Gehaltserhöhung erhalten zu können. Zwischenzeitlich war die Berliner Universität durch seinen Bruder gegründet worden<sup>571</sup> und auch Alexander von Humboldt hoffte, nicht zuletzt durch sein persönliches Engagement, Berlin zu einer Hauptstadt der Wissenschaften zu machen. Bei all seinen großen Plänen für eine Sternwarte, einen neuen Botanischen Garten, die Reformierung der Akademie et cetera versuchte Alexander, sich möglichst nicht mit weiteren offiziellen Ämtern zu belasten.<sup>572</sup> Auch wenn seine finanzielle Situation dadurch eingeschränkt blieb,

---

<sup>567</sup> Eine Arbeit stammte von Joseph Anton Koch, weitere von Friedrich Wilhelm Gmelin. Vergleiche auch WERNER 2013, S. 35.

<sup>568</sup> KRÄTZ 1999, S. 116 und NDB 5, S. 560ff.

<sup>569</sup> KRÄTZ 1999, S. 116.

<sup>570</sup> PÄBLER 2009, S. 12f, 14f.

<sup>571</sup> Zu Wilhelm von Humboldts entscheidender Rolle als Vorbereiter, wesentlicher politischer Fürsprecher und Organisator der Gründung der Universität Berlin siehe TENORTH 2012, S. 42, 67–71. Zu Humboldts Wirken für die Universität Berlin und zu seinen Universitätsreformgedanken vergleiche außerdem BRUCH 2001, SCHIEWE 1995 und SCHELLING ET AL. 1956.

<sup>572</sup> WERNER 2004, S. 200. Zur Förderung der öffentlichen Wahrnehmung der Naturwissenschaften trug Alexander von Humboldt besonders bei, indem er zum Beispiel seine Kosmos-Vorlesungen sowohl an der Universität als auch öffentlich an der Sing-

waren ihm Ämter und Würden weit weniger wichtig als die Aufarbeitung seiner Forschungsergebnisse, die er auf der Südamerika- und später auch der Asien-Expedition gewonnen hatte.<sup>573</sup> Trotzdem nahmen mit den Jahren die Pflichten als Kammerherr immer mehr Zeit in Anspruch. Humboldt musste in der Nähe des königlichen Hofstaats bleiben und war bis in seine letzten Lebensjahre zu häufigem Pendeln zwischen Berlin, Potsdam und Tegel gezwungen.<sup>574</sup>

Wie schon in Frankreich wurde der persönliche Bericht des Entdeckers, Abenteurers und Forschers auch in Berlin sehnlichst erwartet. Das Interesse war groß, kam doch in jener Zeit kaum ein deutscher Bürger weit über die Landesgrenzen hinaus. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts drangen zunehmend Berichte und Erzählungen von fernen Ländern bis in die bürgerlichen Wohnzimmer vor und man bildete sich durch extensive Lektüre weiter.<sup>575</sup> Besonders populärwissenschaftliche Literatur spielte in der Abgrenzung des sich formierenden Bürgertums gegenüber Adel und niederen Bevölkerungsschichten eine große Rolle und führte bald zu einem bürgerlichen Selbstbewusstsein, das vor allem auf Bildung basierte.<sup>576</sup> Die Lesezirkel und -bibliotheken der Jahrhundertwende füllten ihre Regale vornehmlich mit populärwissenschaftlicher Literatur und Reisebeschreibungen.<sup>577</sup> Die auf diese Weise leicht zugänglichen Zeitschriften und Bücher weckten die Neugier des erstarkenden Bürgertums – nicht nur auf neues Wissen, sondern auch auf die Forscher selbst.<sup>578</sup> Wie in Paris fragte man sich auch in Berlin vom Bürgertum bis in die höheren Gesellschaftsschichten: Wer ist dieser Alexander von Humboldt, was hat er an Neuigkeiten zu berichten und wie sieht er aus? Es entwickelte sich ein regelrechter Personenkult.

Alexander von Humboldt stand für eine neue Form von Forschertätigkeit: Statt Phänomene rein theoretisch zu betrachten und Ergebnisse zu deduzieren, wandte er sich gleichsam der Welt selbst zu.<sup>579</sup> Seine Erkenntnisse waren in aktiver Auseinandersetzung mit der Natur errungen, seine Forschungen empirisch und experimentell und er vermittelte sie, auch dies eine Neuheit,

---

Akademie hielt, die Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte im Herbst 1828 zum gesellschaftlichen Ereignis machte und sich später als Ordenskanzler des *Pour le Mérite* besonders für die Berufung von Naturwissenschaftlern einsetzte. Vergleiche dazu LUND 2012, S. 365–368.

<sup>573</sup> PÄBLER 2009, S. 12f, 14f.

<sup>574</sup> KRÄTZ 1999, S. 126.

<sup>575</sup> Zu den veränderten Lesegewohnheiten, dem Wandel von „intensiver“ zu „extensiver“ Lektüre sowie dem Phänomen der Lesegesellschaften siehe PRÜSENER 1972, Sp. 379. Weiterführende Literatur zu diesem Zusammenhang: PRÜSENER 1972, WITTMANN 1973 und HANE BUTT-BENZ 1983.

<sup>576</sup> Eine gute Definition für dieses erstarkende Bildungsbürgertum bietet LEPSIUS 1985–1992.

<sup>577</sup> PRÜSENER 1972, Sp. 389, 470f.

<sup>578</sup> Zur Reaktion der Verlage auf dieses neue Publikumsinteresse siehe auch BROGIATO 2007.

<sup>579</sup> Vergleiche hierzu ETTE 1996, S. 193–196.

in illustrierten Werken. Die Vermittlung seiner Erkenntnisse bedeutete für Alexander von Humboldt auch, dem Leser zu zeigen, was er selbst gesehen hatte.<sup>580</sup> In diesem Zusammenhang zeigt Petra Werner, dass das Skizzieren für Humboldt ein wichtiger Teil seines Erkenntnisprozesses war. Im Reisetagebuch der Südamerika-Expedition beziehen sich Text und Zeichnungen eng aufeinander und erhellen sich gegenseitig. Dies war Humboldts Ansatz, der Neuheit und Komplexität seiner Wahrnehmung gerecht zu werden.<sup>581</sup> Dementsprechend spielten diese Skizzen und Zeichnungen auch nach seiner Rückkehr eine wichtige Rolle bei der schriftstellerischen Ausarbeitung seiner Ergebnisse und derer Publikation. Doch Humboldt mutete dem Leser nicht seine eigenen, künstlerisch recht unprofessionellen Arbeiten zu. Botanische und zoologische Studien wurden nach seinen Vorlagen und in Rücksprache mit ihm von spezialisierten Künstlern angefertigt. Hier zeigt sich, dass er über ein kritisches Bewusstsein vom Zusammenspiel von Kunst und Wissenschaft verfügte und in der Lage war, daraus eine eigene Ästhetik zu entwickeln, die sich auch in der Auswahl der illustrierenden Künstler, in der Förderung von Nachwuchstalenten und nicht zuletzt in der Wahl seiner Porträtisten niederschlug.

Als Humboldt nach Berlin kam, hatte er also bereits eine Vorstellung, wie seine Reisen in Wort und Bild publiziert werden sollten, und er begegnete interessierten Künstlern, die ihn und seine Expedition thematisieren wollten – ideale Voraussetzungen für einen engagierten Austausch zwischen Künstler und Dargestelltem, auch in Bezug auf Porträtaufträge.

Die in Berlin entstandenen, von der Südamerika-Expedition inspirierten Porträts sind große Gemälde in Öl. Das erste dieser Art fertigte der Berliner Maler Friedrich Georg Weitsch an, der sich bereits Ende der 1790er-Jahre in Berlin als Porträtmaler etabliert hatte und sowohl Hofmaler als auch Rektor der Kunstakademie war.<sup>582</sup> Obwohl aller Wahrscheinlichkeit nach kein solcher Auftrag an ihn erging, interessierte sich Weitsch sehr dafür, Humboldt zu porträtieren, weil er sich dadurch gegenüber der jungen Künstlergeneration zu behaupten hoffte.<sup>583</sup> Die Darstellung des berühmten Gelehrten versprach einerseits Aufmerksamkeit und andererseits

---

<sup>580</sup> ETTE 1996, S. 198f.

<sup>581</sup> Vergleiche WERNER 2013, S. 18.

<sup>582</sup> Zu Friedrich Georg Weitsch siehe vor allem LACHER 2005, aber auch WIRTH 1990, S. 51f. Weitsch stammte ursprünglich aus Braunschweig, wo er im Atelier des Vaters gelernt hatte. Sein Talent brachte ihn nach Kassel zu Johann Heinrich Tischbein dem Älteren. Nach abgeschlossener Ausbildung war Weitsch, zurück in Braunschweig, für den dortigen Fürstenhof tätig. In diesen Jahren malte er hauptsächlich Porträts, was ihn – als in Kassel ausgebildeter Historienmaler – persönlich aber nicht erfüllte. Um eben diese Ausbildung zu vervollkommen, arbeitete er in den folgenden Jahren an der Akademie der Bildenden Künste in Düsseldorf, reiste nach Holland und zu einem dreijährigen Aufenthalt nach Italien. Vergleiche LACHER 2005.

<sup>583</sup> LACHER 2005, S. 50f.

konnte eine gute Bildlösung für das Porträt den Beweis dafür liefern, dass Weitsch den Themen des neuen Jahrhunderts gewachsen war.<sup>584</sup>

Von Weitsch ist bekannt, dass er sich intensiv mit Lavaters Theorie der Physiognomik auseinandersetzte. Die genaue Beobachtung und möglichst objektive Wiedergabe der physischen Eigenschaften, vor allem des Gesichts, spielten für ihn eine große Rolle.<sup>585</sup> Die hohe Stirn, die gerade Nase, die schmalen Augen und der volle Mund Humboldts im ersten Porträt von Weitsch gleichen den Darstellungen von Humboldts Physiognomie in dessen Selbstporträt und in den späteren Bildern von Joseph Stieler und James Reid Lambdin (1807–1889).<sup>586</sup> Im Vergleich mit dem nur ein Jahr zuvor entstandenen Porträt Gérards wird noch einmal deutlich, dass jener Humboldts Jugendlichkeit als bewusstes Stilmittel verwendet hat, denn dem damaligen Berliner Publikum begegnet Humboldt nun als Mann mittleren Alters.

Weitsch stellt den Gelehrten bei botanischen Forschungen dar.<sup>587</sup> Humboldt hat eine blühende Buschpflanze aufgesammelt, die er nun in eine Mappe einlegt, um sie anschließend zu beschreiben und zu klassifizieren. Dabei richtet er seine Aufmerksamkeit in Blick und Gestik jedoch nicht auf die Pflanze, sondern ganz auf den Betrachter. Er dreht seinen Oberkörper aus der dem rechten Bildhintergrund zugewandten Achse heraus, sodass sein Gesicht beinahe frontal sichtbar wird. Die linke Hand kommt hinter der rechten hervor und weist mit dozierender Geste auf die Blüte hin. Für Humboldt ist das Botanisieren offenbar kein Selbstzweck, wichtiger als die Blüte ist bei dieser Darstellung das über sie vermittelbare Wissen. Diese Bildidee passt zu dem unermüdlichen Briefeschreiber im südamerikanischen Urwald, und sie passt auch zu Humboldts Lebenssituation 1806, als er gerade begann, seine Aufzeichnungen für die Publikation zu ordnen. Die Vermittlung von Wissen ist von da an sein hauptsächlichster Lebensinhalt.

Weitsch erhebt dieses Konzept zum Bildinhalt, nicht nur in der Wiedergabe von Körper, Mimik und Gestik, sondern auch in der Gestaltung der gesamten Bildfläche. Humboldts Zeigefinger deutet auf die Blüte, könnte aber ebenso gut auch auf einen anderen ihn umgebenden Gegenstand hinweisen: auf das Barometer, das im Vordergrund am Fels lehnt, auf den Bananenbaum in seinem Rücken, auf all die ihn umgebenden Pflanzen oder auf die weite

---

<sup>584</sup> LACHER 2005, S. 52.

<sup>585</sup> LACHER 2005, S. 86f.

<sup>586</sup> Zu Stielers Humboldtporträt siehe Kapitel 4.2.2. (siehe auch Kat. Nr. A\_Sti\_1/Ge, Abbildung S. 329), Lambdins Werk wird in Kapitel 4.1.2. unter der Überschrift *Emma Gaggiotti-Richards und James Reid Lambdin* behandelt (siehe auch Kat. Nr. A\_Lam\_1/Ge, Abbildung S. 256).

<sup>587</sup> Friedrich Georg Weitsch – *Alexander von Humboldt* 1806, Kat. Nr. A\_We\_1/Ge, siehe Abbildung S. 153.



Flusslandschaft im Hintergrund.<sup>588</sup> Es ist möglich, nicht nur die von Alexander von Humboldt in der Hand gehaltene *Meriania speciosa* zu identifizieren (die Humboldt intensiv studierte),<sup>589</sup> sondern jede einzelne der von Weitsch akribisch dargestellten Pflanzen. Sämtliche Gewächse können botanisch eingeordnet und in dem von Humboldt erforschten Teil des südamerikanischen Urwalds vorgefunden werden.

Walter Lack, Direktor des Botanischen Gartens und Botanischen Museums in Berlin, bestimmt in einem Aufsatz zu diesem Porträt die Pflanzen und weist nach, dass Weitsch das Bild nur mit der Unterstützung Humboldts vollendet haben kann.<sup>590</sup> Die Bananenpflanze war auf der Expedition gefunden worden und befand sich bereits im Botanischen Garten Berlin, wo Weitsch sie studieren konnte; die Palmwedelspitzen hinten rechts gehören zur kolumbianischen Wachspalme, die Weitsch nur aus Kupferstichen kennen konnte, die später in Humboldts *Plantae Aequinoctiales* erschienen; gleiches gilt für die Passionsblume, die sich unmittelbar unter der Bananenpflanze befindet, und die bereits erwähnte *Meriania speciosa* in Humboldts Hand.<sup>591</sup> Humboldt, dem die Stiche zu *Plantae Aequinoctiales* von seinem französischen Grafiker geschickt worden waren, muss Weitsch also in der floralen Ausstattung des Bildes beraten haben. Anders hätte Weitsch diese Pflanzen nicht kennen, geschweige denn derart präzise darstellen und authentisch gruppieren können. Ganz im Sinne Humboldts verließ er sich nicht auf die durchaus phantasievollen Urwald-Rekonstruktionen mitteleuropäischer Gewächshäuser, sondern suchte die Expertise des Forschers, der die exotische Natur mit eigenen Augen gesehen hatte.<sup>592</sup> So wird das Porträtgemälde zum informativen Schaubild zur Botanik Südamerikas und zu Humboldts wissenschaftlicher Arbeit in dieser Umgebung. Es wird selbst Teil des wissenschaftlichen Prozesses, indem es die Vermittlung der Erkenntnisse an ein breites Publikum über Reproduktionen ermöglicht. Dem Kunstbetrachter wird ein Blick auf die neuentdeckten Pflanzen eröffnet, er kann zum Schüler des Naturforschers und Entdeckers werden.

---

<sup>588</sup> Ein derart kostbares Barometer wäre nicht in dieser Weise sorglos abgestellt worden. Wie die anderen empfindlichen Instrumente auch, wurde es im Gegenteil mit äußerster Sorgfalt gehandhabt. Vergleiche SEEBERGER 1999.

<sup>589</sup> Werner weist darauf hin, dass Humboldt diese Pflanze nicht nur in seinen venezolanischen Reisetagebüchern mehrmals anführt und abbildet, sondern auch gegenüber Friedrich Wilhelm III. von einem der „schönsten Pflanzengeschlechter der Tropen“ spricht. Alexander von Humboldt an Friedrich Wilhelm III., 26. Juli 1808. Zitat aus dem nicht edierten Brief aus WERNER 2013, S. 275.

<sup>590</sup> LACK 2009, S. 46.

<sup>591</sup> Humboldts *Plantae Aequinoctiales* erschien 1808 als 6. Band seiner Reisebeschreibungen HUMBOLDT UND BONPLAND o. J.

<sup>592</sup> Werner weist auf den Brief Alexander von Humboldts an Wilhelm von Humboldt hin, in dem dieser klarstellt, dass Tropenmalerei nach Gewächshausvorbildern immer zu kurz greife, weil die Proportionen und der Gesamteindruck nicht stimmten. WERNER 2013, S. 95. Den Originalbrief schrieb Alexander von Humboldt 1823 anlässlich der Übersendung eines Kupferstiches einer brasilianischen Landschaft an seinen Bruder Wilhelm. Alexander von Humboldt bemängelte an dieser eigentlich gelungenen Ausführung, dass der Maler sich trotz Ortskenntnis bei dieser Darstellung einfach im Gewächshaus umgesehen habe: „Je t'offre aujourd'hui, cher ami, à toi et à la chère Li un superbe paysage du Brésil, une forêt du tropique de Comte Clarac qui a été avec l'ambassade du Duc de Luxembourg à Rio Janeiro et qui est Directeur de statues après Visconti. Je crois qu'on n'a jamais rien fait qui exprime mieux la caractère individuel et la partie des plantes. C'est fait sur les lieux, dans le Parc de Neu-Wied, il y a de l'arrangement fait d'après des plantes vues dans les Settes et il n'y a jamais proportion entre la grandeur des feuilles et celle des troncs.“ Alexander an Wilhelm von Humboldt, Paris, 16. Nov. 1823. HUMBOLDT 1880, S. 121, Brief-Nr. 24.

Weitsch war ausgebildeter Historienmaler und als solcher erhob er den Anspruch, im Porträt mehr zu leisten als die möglichst ähnliche Wiedergabe der körperlichen Merkmale des Modells oder aber die Steigerung porträtähnlicher Züge zu einem übergeordneten Ideal. Seine Porträts sollten ganz individuell besondere Lebenssituationen der Porträtierten darstellen.<sup>593</sup> Nicht selten ließ er sich schriftliche Angaben zur Biografie geben, was vermutlich auch bei Alexander von Humboldt der Fall war. Das angestrebte Ergebnis war eine Art von Ein-Personen-Historie. In seiner Monografie zu Weitsch nennt Lacher noch zwei weitere Gründe für diese Porträtform: Sie erlaubte erstens „moral-didaktische Funktionalisierungen“ sowie zweitens „Möglichkeiten, ein Image der darzustellenden Persönlichkeit zu konstruieren“,<sup>594</sup> womit jeweils die Aufwertung der Gattung bekräftigt wurde. Bei Weitschs Porträt Alexander von Humboldts traf besonders ersteres zu: Humboldt und Weitsch arbeiteten zusammen, um ein wissenschaftsdidaktisch wertvolles Bild zu schaffen.

Mit der Darstellung eines so exotischen Gegenstandes und eines derart populären Dargestellten durfte Weitsch auf ein großes Echo hoffen. Das Porträt war vermutlich keine Auftragsarbeit, Weitsch musste sich also sicher gewesen sein, dass er nach der Fertigstellung einen Käufer finden würde – oder er betrachtete es als wirksame Werbemaßnahme, die ihm weitere Aufträge einbringen sollte.<sup>595</sup> Das Bild ist noch heute eines der bekanntesten Porträts Humboldts. Zu seinem Erfolg hat die Tatsache beigetragen, dass im Entstehungsprozess des Gemäldes die Überzeugungen, Vorstellungen und Wünsche von Künstler und Dargestelltem miteinander in Einklang gebracht wurden.

Popularität über Berlins Grenzen hinaus erlangte das Bild aufgrund seiner unmittelbar nach Fertigstellung ausgeführten Reproduktionsgrafik von Johann Joseph Freidhoff (1768–1818).<sup>596</sup> Dieser Stich wurde so rasch nach der Vollendung des Porträts fertiggestellt, dass er, wie die Vorlage, auf der Jahresausstellung 1808 der Berliner Akademie der Bildenden Künste gezeigt werden konnte.<sup>597</sup>

---

<sup>593</sup> LACHER 2005, S. 90f.

<sup>594</sup> LACHER 2005, S. 90f.

<sup>595</sup> Nachdem das Porträt aus Weitschs Nachlass 1828 in den Kunsthandel geraten war (Lacher 2005, S. 251f, Kat. Nr. 144), kaufte Friedrich Wilhelm IV. es im Okt. 1850 für das preußische Königshaus. Er berichtet Alexander von Humboldt davon am 2. Okt. 1850: „Salve! Alexander! [...] Ich habe meinen Tag fast mit der Acquisizion ihres Porträts von Weitsch vom J 1806 begonnen u. bin von der Ähnlichkeit ihrer damaligen Züge mit den jetzigen ihrer Nichten Hedemann und Bülow frappirt“. Humboldt et al. 2014, S. 434, Brief-Nr. 328.

<sup>596</sup> LACHER 2005, S. 251f, Kat. Nr. 144. Johann Joseph Freidhoff – *Alexander von Humboldt am Orinoko nach Weitsch*, 1808, Kat. Nr. A\_We\_1/R.a, Abbildung S. 375. Zu Johann Joseph Freidhoff (auch Johann Jakob Freidhoff) siehe ThB 12, S. 412f.

<sup>597</sup> Alexander von Humboldts Porträts auf der Akademie-Ausstellung ab dem 29. Mai 1808: Nr. 12 (Katalog, S. 4): „Herr Rektor Weitsch. In Oel [...] 12. Bildniß des Herrn Alexander von Humboldt“ und der dazugehörige Stich: Nr. 64 (Katalog, S. 14): „Herr Professor Freidhof. Kupferstich [...] 64. Alexander von Humboldt, nach G. F. Weitsch“ Alle in BÖRSCH-SUPAN 1971, unter 1808.12, S. 64, 223. Mehr zur Verbreitung von Porträtstichen Alexander von Humboldts in Kapitel 5.

Weitsch sah wohl unmittelbar im Anschluss die Möglichkeit, mit einem neuerlichen Humboldt-Porträt einen zwischen Historie und Porträt zu verortenden Gattungshybriden zu schaffen und damit seine Qualifikation für die höchststehende aller Bildgattungen aufs Neue unter Beweis zu stellen; diesmal sollte die Expedition am Chimborazo zum Gegenstand der Darstellung werden. Humboldt seinerseits muss ein großes Interesse daran gehabt haben, dieses für ihn so zentrale Lebensereignis von einem Maler verbildlicht zu sehen, der in seinen Arbeiten hohe künstlerische Qualität mit der Genauigkeit wissenschaftlicher Illustration verbinden und gleichzeitig ein großes Publikum erreichen konnte.<sup>598</sup> Vermutlich verwandte er sich bei Friedrich Wilhelm III. dafür, dieses Projekt zu unterstützen, denn noch im Oktober 1806 vergab der König den Auftrag zu diesem Gemälde.<sup>599</sup> Es entstand eine erste Kompositionsskizze mit dem Titel *Große Landschaft mit dem Chimborazo in Südamerika. Humboldt und Bonpland am Chimborazo*, die offenbar die Zustimmung des Auftraggebers fand, sodass die Ausführung des Bildes bereits 1807 begann.<sup>600</sup>

Die Zusammenarbeit zwischen Humboldt und Weitsch wird in diesem Fall noch intensiver gewesen sein als für das Porträt von 1806. Denn nun setzte Humboldt Weitsch zusätzlich in aller Komplexität den Aufbau der Landschaft des Hintergrundes auseinander. Weitsch erfuhr von der geologischen Struktur des Vulkans und seiner Umgebung, von seiner Höhe und den klimatischen Bedingungen am Berg und von der an seinen Hängen gedeihenden Flora und Fauna. Sehr wahrscheinlich hat Humboldt dem Maler auch erste Nachstiche nach seinen Zeichnungen vorgelegt, die er für den *Atlas pittoresque. Vues des Cordillères*, publiziert 1810 in Paris, in Auftrag gegeben hatte.<sup>601</sup> So wäre jedenfalls zu erklären, weshalb die Ansichten des Chimborazo der Humboldt-Illustratoren Wilhelm Friedrich Gmelin und Jean-Thomas Thibaut Weitschs Auffassung ähneln.<sup>602</sup> Außerdem versorgte Humboldt den Maler mit genauen Informationen zu den Rahmenbedingungen seiner Expedition: über beteiligte Personen, Instrumente und Gepäck sowie über den Tagesablauf im Lager. Humboldt beschrieb die Kleidung der Indianer und bat Bonpland in Paris um ein Porträt, damit Weitsch auch diesen, seinen physiognomischen Interessen gemäß, so objektiv wie möglich darstellen konnte.<sup>603</sup>

---

<sup>598</sup> Humboldt schätzte Weitsch aufgrund dieser Zusammenarbeit als einen der wichtigsten Künstler Berlins, vergleiche WERNER 2013, S. 61.

<sup>599</sup> LACHER 2005, S. 148ff.

<sup>600</sup> LACHER 2005, S. 304, Kat. Nr. W 347/34a. Friedrich Georg Weitsch – Kompositionsskizze zu *Große Landschaft mit dem Chimborazo in Südamerika. Humboldt und Bonpland am Chimborazo*, 1806/1807, Kat. Nr. A\_We\_2/Sk.

<sup>601</sup> HUMBOLDT 1810–1813.

<sup>602</sup> Tafel 16 und 25 von Gmelin und Thibaut in HUMBOLDT 1810–1813, unter „Première partie“. LACHER 2005, S. 148ff beschreibt diesen Prozess der Zusammenarbeit detailliert.

<sup>603</sup> ETTE 1996, S. 196. Auszug aus Alexander von Humboldts Brief an Bonpland vom 3. Okt. 1806: „Ich flehe sie an mir in einem Brief und bald Ihr schönes Gesicht, mit einem Zeichenstift gemalt für einen Louisdor, zu senden, nichts als eine Skizze, das

Das Ergebnis ist das Ölgemälde *Der Chimborazzo in S. Amerika. Preussische Expedition von Alexander v. Humboldt*.<sup>604</sup> Es zeigt im Vordergrund zwei Personengruppen, bestehend aus Humboldt, einem Eingeborenen sowie Aimé Bonpland vor einem Unterstand rechts und lagernden Eingeborenen links. Während Humboldt den Sextanten zur Vermessung des Berges in die Hand nimmt, beschäftigt sich Bonpland mit einem Herbarium. Der Mittelgrund zeigt einige kleine Staffagefiguren und typische Pflanzen, die kompositorisch die Weite der Hochebene und die Höhe der dahinter aufragenden Vulkane verdeutlichen sollen.<sup>605</sup> Wie zuvor im Gemälde, sind alle diese Pflanzen mit wissenschaftlicher Akribie dargestellt und eindeutig identifizierbar. Die oberen zwei Drittel des Bildfeldes werden allein von dem mächtig aufragenden Bergmassiv aus Chimborazo und Carihuairazo eingenommen.<sup>606</sup> Die Hänge der Berge sind in kühlen Blautönen gehalten, die in breiten Streifen mit zunehmender Höhe heller werden. So differenziert Weitsch die von Humboldt am Berg beobachteten Klimazonen nach ihrer Temperatur und Vegetation.<sup>607</sup> Die Finanzierung des Porträts durch den königlichen Auftraggeber führte wohl auch zu der Umwidmung der eigentlich rein privat finanzierten Expedition Humboldts zur „Expedition Prussiana“ (so der Schriftzug auf den Kisten im Vordergrund).

Außer dem ausgeführten Gemälde kaufte der König auch die beiden von Weitsch angefertigten Vorzeichnungen. Alle Bilder gelangten zunächst direkt in königlichen Besitz, ohne vorher öffentlich gezeigt worden zu sein. Seine Zufriedenheit mit diesen Werken wird auch dadurch deutlich, dass Friedrich Wilhelm III. persönlich verfügte, dass die Bilder zur Jahresausstellung 1810 geschickt werden sollten, um ein größeres Publikum an diesem Triumph des Vaterlandes teilhaben zu lassen.<sup>608</sup>

Neben der Humboldt-Expedition wurde auf dieser Ausstellung noch ein zweites Expeditionsbild gezeigt, das vom König in Auftrag gegeben und von Weitsch ausgeführt worden war. Humboldt

---

Profil. Ich werde die Auslagen (auf zarte Art) erstatten. Nicht eine Dame, sondern der König wünscht es. Er lässt ein Chimborazo-Bild malen. Wir sind im Vordergrund, ich mit dem Sextanten, Sie auf der Erde sitzend beim Einlegen von Pflanzen. Man wünscht Ähnlichkeit, die kleinste Zeichnung genügt. Vergessen Sie es nicht. Sie befinden sich, wie es recht ist, auf dem Wege zur Unsterblichkeit.“ Abgedruckt bei BIERMANN 1990, S. 181. (Biermann hat diese Briefe aus dem in Argentinien erschienenen Faksimiledruck BONPLAND UND HUMBOLDT 1914–1924 ins Deutsche übertragen). Da Bonpland 1807 selbst nach Berlin kam, kam es nicht zu einer Übersendung seines Porträts (das geht hervor aus einem Brief Alexander von Humboldts an Alexander Duncker vom 6. Juni 1855, abgedruckt in NELKEN 1980, S. 73). Die Zusammenarbeit zwischen Weitsch und Alexander von Humboldt lässt sich nur aus Sekundärquellen ableiten. Ein direkter Briefwechsel ist nicht überliefert. Siehe WERNER 2013, S. 278.

<sup>604</sup> Friedrich Georg Weitsch – *Der Chimborazzo in Südamerika. Preussische Expedition von Alexander v. Humboldt 1806–1808*, Kat. Nr. A\_We\_2/Ge, Abbildung S. 154. Der Titel ist durch die Rahmung schlecht lesbar und fehlt in den Reproduktionen ganz, ich beziehe mich hier auf den Befund von LACHER 2005, S. 304, Kat. Nr. W 348.

<sup>605</sup> Werner weist darauf hin, dass Weitsch den Standpunkt des Betrachters tatsächlich gerade so gewählt hat, dass er den Chimborazo aus eben der Perspektive sieht, aus der ihn Humboldt seinerzeit vermaß. Der Eindruck der Proportionen ist also, wie von Humboldt so oft gewünscht, korrekt. WERNER 2013, S. 278.

<sup>606</sup> Die Schreibweise der Name der Vulkane variiert mit der Quelle, weswegen die moderne Schreibweise verwendet wird.

<sup>607</sup> Auch die Wiedergabe der Klimazonen findet sich ähnlich in den Aquarellen Thibauts und Friedrich Wilhelm Gmelins, siehe Anm. 602.

<sup>608</sup> LACHER 2005, S. 150.

war nämlich nicht der einzige Deutsche, der in den vergangenen Jahren die Welt entdeckt hatte. Auch Adam Johann von Krusenstern, preußisch-russischer Kapitän, hatte sich mit einem Schiff der russischen Flotte auf Entdeckungsreise begeben. Er umsegelte die Welt und erforschte vor allem die Pazifikküste im äußersten Nordosten Russlands und im Nordwesten Amerikas.<sup>609</sup> An dieser Expedition nahm unter anderen der Schweizer Astronom Johann Caspar Horner teil, der 1808–1809 in Berlin weilte, den König kennenlernte und Weitsch bei der Ausführung des Gemäldes zur Krusenstern-Expedition mit Informationen unterstützte.<sup>610</sup>

Die beiden Expeditionsbilder wurden auf der Akademie-Jahresausstellung von 1810 nebeneinander präsentiert. Zu beiden erschien im Katalog ein ausführlicher Text, der das Dargestellte näher erläuterte. Während man den beiden Gemälden nicht unmittelbar ansieht, bei welchem Weitsch mehr seiner künstlerischen Freiheit vertraute und bei welchem er sich penibel an Vorgaben halten musste, belegen die Begleittexte den Grad der Einflussnahme durch die Expeditionsteilnehmer. So sind die Erläuterungen zu Humboldts Expeditions-Gemälde schlicht doppelt so lang wie diejenigen zum Expeditionsbild Krusensterns, obwohl die dargestellten Szenen in beiden Bildern weitgehend selbsterklärend sind. Im Gegensatz zum Begleittext des Krusenstern-Bildes beschränkt sich der sicher von Humboldt redigierte, wenn nicht gar von ihm selbst entworfene Text nicht darauf, kurz die Szenerie zu umreißen – er ist stattdessen mit naturwissenschaftlichem Spezialwissen gespickt:

Eine große Landschaft mit dem Chimborazzo in Südamerika. – Der im Hintergrunde himmelanstrebende Berg Chimborazzo liegt in dem Königreiche Quito und hat eine Höhe von 22000 Fr. Fuß von der Meeresoberfläche an gerechnet. Da das Königreich Quito selbst 3000 Fuß über der Meeresoberfläche erhoben liegt, so beträgt die sichtbare Höhe der Berge über der hier vorgestellten Erdoberfläche 19000 Fr. Fuß. Der danebenliegende Berg Quoddorazzo ist ein ausgebrannter Vulkan. Die an beiden Bergen sichtbaren Abtheilungen sind Wirkungen des verschiedenen Klimas in den verschiedenen Höhen des Berges. Die untere blaue Abtheilung ist diejenige Region, welche noch durch die darauf befindliche Vegetation gebildet wird; die mittlere besteht aus Sand und Schnee, erzeugt keine Pflanzen mehr, wird aber doch im Sommer von der milderen Luft noch ziemlich aufgethaut; die oberste Region ist die kälteste, mit ewigem Schnee bedeckt, von keinem Sonnenstrahl mehr aufgethaut. In der Mitte dieses Schneegipfels, zur linken, wo ein Absatz sich zeigt, ist der Ort, bis zu welchen Herr Alexander von Humboldt gedrungen war; aber durch eine etwa 200 Fuß breite Tiefe am weiteren Vordringen gehindert ward. Er war bis dahin 15000 Fuß von dem Fuße des Berges und 18000 Fuß hoch über die Meeresoberfläche empor gestiegen. – Der Boden der Fläche, die ringsum mit Bergen umgeben ist, besteht aus Bimsstein und Sand und hat acht deutsche Meilen im Durchschnitt. Der auf dem Bilde angenommene Standpunkt ist vier deutsche Meilen vom Fuße des Berges entfernt; von hier aus maß Herr von Humboldt die Höhe des Berges. – Die auf dem Bilde angebrachten Gewächse, als der weidenartige Schinus molle, der hohe schwerdtförmige Kaktus und der

---

<sup>609</sup> Zu Adam Johann von Krusenstern siehe NDB 13, S. 151 f.

<sup>610</sup> LACHER 2005, S. 152. Friedrich Georg Weitsch – *Der Peter und Pauls Haffen auf Kamtschatka. Reise v. Captain v. Krusenstern, 1808-1810*, siehe Vgl. Nr. 31, Abbildung S. 154.

Feigen-Kaktus, der hier zwei und einen halben Fuß hoch wird, eine Dodonäa und eine Salvia, die im Vordergrunde steht, kommen in diesem Thale nur sehr sparsam fort. Sonst wächst auch auf dieser ganzen großen Fläche nicht einmal ein Grashalm. – Man sieht im Vordergrunde Herrn von Humboldt einen Sextanten aus dem Behältnisse nehmen, das ihm ein Peruaner, sein Begleiter, hinreicht. Herr Bonpland, ein gelehrter Reisegefährte, sitzt im Schatten einer großen Decke, die man über das Gepäck der Maulthiere zu legen pflegt und hier als eine Art Zelt aufgeschlagen ist. Er legt Pflanzen in das Herbarium: neben ihm liegt ein erlegter Kondor, von der größten bis jetzt bekannten Geyerart, die Herr von Humboldt in allen Höhen des Chimborazzo bemerkte. Das Maulthier ist mit dem Gepäck der Reisenden beladen und nach spanischer Art angeschirrt. – Das Kostüm der Peruaner besteht aus einem einzigen Kleide von starkem baumwollenen Zeuge, das sie, bei dem hier häufigen Regenwetter noch mit einem Mantel von Stroh geflochten, bedecken, und dann auf dem Kopf einen großen Hut von gleichem Stoffe setzen. Einige von ihnen kochen Kartoffeln, deren wahres Vaterland die Provinz Quito ist. Die Indianer tragen sie gewöhnlich auf langen Reisen in einer roth und schwarz gestreiften Kürbisschale mit sich, so wie zum Kochen derselben einen Topf von schwarzem gebranntem Ton. – In der Entfernung sieht man einige Lamas weiden, die in dieser Gegend sehr zahm sind und selbst die Nähe der Menschen nicht scheuen, von denen sie hier nicht oft gestört werden. Weil es in dieser Gegend viel regnet, so findet man hin und wieder zusammengeflossene stehende Wasser; sonst aber befindet sich kein Fluß auf dieser Fläche, in deren Süden der Chimborazzo liegt. Folglich ist hier auf dem Bilde West, von wo aus die Abendsonne die Gegend erleuchtet.<sup>611</sup>

Die Vermutung, dass Humboldt höchstpersönlich dafür sorgte, dass in Bild und Beschreibung alle Details stimmten, wird von einem stets gut informierten zeitgenössischen Besucher bestätigt: Gottfried Schadow notierte in seinen Bemerkungen zur Berliner Jahresausstellung 1810:

Der Hofmaler Weitsch [...] hatte eine große Landschaft geliefert, ausgeführt nach einem Entwurfe und unter der Leitung des Herrn Alexander von Humboldt. Diesen sah man darauf im Vordergrunde, neben ihm einige Peruvianer, den Kondor, das Lama und in einer Entfernung von zehn deutschen Meilen einen Teil des Chimborasso.<sup>612</sup>

Nach dem Ausstellungserfolg kamen beide Bilder in das Berliner Stadtschloss, wo Eduard Gaertner sie 1851 sah und in seinen Interieurbildern wiedergab. Daher ist auch bekannt, dass Weitsch noch ein anderes, heute verschollenes Gemälde zum Kontext von Humboldts Chimborazo-Besteigung gemalt hat: das vermutlich 1810 entstandene und ebenfalls von Friedrich Wilhelm III. in Auftrag gegebene Gemälde *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland am Chimborazosee*.<sup>613</sup> Gaertner stellte dieses Werk (oder eine Replik desselben) in

---

<sup>611</sup> BÖRSCH-SUPAN 1971, unter 1810, Nr. 18; zu Weitschs Darstellung der Expedition Krusensterns siehe BÖRSCH-SUPAN 1971, unter 1810.19.

<sup>612</sup> SCHADOW 1987, S. 89.

<sup>613</sup> Georg Friedrich Weitsch – *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland am Chimborazosee 1810*, Kat. Nr. A\_We\_3/Ge. Dieses Bild ist mit den ausgelagerten Beständen des Märkischen Museums 1944 im Zoobunker vernichtet worden oder anderweitig verschollen; zur Verlustgeschichte siehe BERNHARD UND ROGNER 1965, S. 10, 13.

seinem Interieurbild des *Grünen Zimmers im Berliner Schloss* dar.<sup>614</sup> Nach 1810 entwarf Weitsch außerdem noch Landschaften und Tierstudien nach Humboldts Skizzen, die später druckgrafisch umgesetzt als Illustrationen zu Humboldts Werken erschienen.<sup>615</sup>



Friedrich Georg Weitsch – *Alexander von Humboldt* 1806, Kat. Nr. A\_We\_1/Ge  
(NELKEN 1980, S. 69)

<sup>614</sup> Eduard Gaertner – *Grünes Zimmer im Berliner Schloß* 1849, Deckfarben, 29 x 34,8 cm, Sammlung Schäfer, Schweinfurt. Das Bild befindet sich über der Tür. Außerdem in Ders. – *Grünes Zimmer im Berliner Schloß* 1852, Aquarell, 30,3 x 45,3 cm, Staatliche Schlösser und Gärten Berlin. Vergleiche auch WIRTH 1968, S. 21, Kat. Nr. 66/68.

<sup>615</sup> Diese sind: Georg Friedrich Weitsch – *Landschaft von Chimborazo mit Stadt La Serena im Vordergrund* um 1806–1812, 31 x 40 cm, ehemalige Sammlung Hollandt in Braunschweig.  
Ders. – *Exotischer Vogel* 1806, Bleistift, Feder, Tusche/Papier, 29 x 22,5 cm, nicht erhalten.  
Ders. – *Simia Satanas Hoffmannsegg, Couxio du Bresil* 1807, Zeichnung oder Gouache, nicht erhalten. Mehr zu diesen bei LACHER 2005, S. 153.





Friedrich Georg Weitsch – *Der Chimborazzo in Südamerika. Preussische Expedition von Alexander v. Humboldt 1806–1808*, Kat. Nr. A\_We\_2/Ge (LACHER 2005 #650: Farbtafel 14).



Friedrich Georg Weitsch – *Der Peter und Pauls Haffen auf Kamtschatka. Reise v. Capitain v. Krusenstern, 1808-1810*, Vgl. Nr. 31 (LACHER 2005, Farbtafel 15).



### 3.2.7 DIE EXPEDITIONSPORTRÄTS EDUARD ENDERS UND JULIUS SCHRADERS. EINE ERFOLGSGESCHICHTE WIDER WILLEN?

Die Südamerikareise und die Besteigung des Chimborazo galten im öffentlichen Bewusstsein seinerzeit als die große Lebensleistung Alexander von Humboldts. Dies lässt sich auch daran ermessen, dass alle Porträtisten, die ihn im Kontext seiner Forschungsreisen darstellten, Südamerika als Schauplatz wählten – obwohl Humboldt 1829 eine zweite, immerhin acht Monate dauernde Expedition nach Russland unternommen hatte.<sup>616</sup> Zwei späte Bilder dieses Typs entstanden noch ein halbes Jahrhundert nach Humboldts Rückkehr. Eduard Ender (1822–1883) malte ihn ohne Auftrag 1856/1857, Julius Schrader (1815–1900) 1859 auf Bestellung des US-Amerikaners Albert Havemeyer.<sup>617</sup> Ein persönliches Urteil Humboldts über diese späten, anachronistischen „Bildnisse mit Berg“<sup>618</sup> ist nur für Enders Bildnis überliefert: Er lehnte es ab und verweigerte Ender jede Unterstützung. Die vergleichende Betrachtung der beiden Porträts soll klären, warum Humboldt dieses Werk ablehnte, was die Unterschiede zwischen den Bildlösungen Enders und Schraders sind und welche Überlegungen die Künstler unabhängig vom Auftraggeber bewogen, den Entdecker nach einem halben Jahrhundert noch einmal in Südamerika darzustellen.

Eduard Ender war zum Zeitpunkt der Südamerika-Expedition noch nicht geboren. Nach seiner Studienzeit an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ließ er sich in Paris weiter ausbilden. Erst 1844 trat er im Rahmen der Jahresausstellung der Wiener Akademie zum ersten Mal mit einem eigenen Werk an die Öffentlichkeit. Seine Historienbilder, die meist literarische Stoffe behandeln, waren zwar kommerziell erfolgreich, galten einer elaborierten Kritik allerdings als manieriert und überladen.<sup>619</sup> Dieses Urteil lässt sich an seinem 1857 geschaffenen Historien-Bildnis *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland im Urwaldlabor* nachvollziehen.<sup>620</sup>

Mit der großen Südamerika-Expedition Alexander von Humboldts und Aimé Bonplands versuchte sich Ender an einem, wenn auch nicht gerade aktuellen, so doch immer noch reizvollen Thema. Er stellt die beiden Reisenden in einer Art Verschlag dar: Humboldt sitzt nachlässig gekleidet vor einem Holztisch, er liest in einer Karte, die auf seinem rechten Oberschenkel liegt und blickt für einen Moment auf, um lässig den Betrachter zu mustern. Hinter

---

<sup>616</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1821-1830>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>617</sup> Zu Eduard Ender siehe AKL 33, S. 531; Julius Schrader siehe ThB, 30, S. 273. Albert Havemeyer findet Erwähnung in THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART 2000–2013.

<sup>618</sup> MAZZOLINI 2004.

<sup>619</sup> Vergleiche AKL 33, S. 531.

<sup>620</sup> Eduard Ender – *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland im Urwaldlabor* 1856, Kat. Nr. A\_En\_1/Ge, siehe Abbildung S. 163.

dem Tisch, vom Hüttendach beschattet, steht Aimé Bonpland und sieht zu seinem Gefährten hinüber. Zielloos schwenkt er eine Lupe über die in wilder Unordnung auf dem Tisch verstreuten Gegenstände. Den Hintergrund bildet eine Hüttenwand, die sich rechts auf eine exotische Landschaft hin öffnet. Eine weitere Hütte, Palmen, Bananenstauden und abgerundete Bergkuppen sind zu sehen. Zu dieser südamerikanischen Ideallandschaft hatten Eduard Ender vermutlich die Arbeiten seines Onkels Thomas Ender (1793–1875) inspiriert, der als Expeditionsmaler 1817 an der Brasilienreise der Münchner Gelehrten Johann Baptist Spix und Carl Martius teilnahm.<sup>621</sup> Thomas Enders *Ansicht von Rio de Janeiro*<sup>622</sup> etwa zeigt die typischen Pflanzenmerkmale unterschiedlicher Arten von brasilianischer Flora.<sup>623</sup> Sein Neffe suchte sich die besonders charakteristisch und exotisch geformten Pflanzen heraus, um den Hintergrund seines Humboldt-Porträts eklektisch auszustatten. Es finden sich die sogenannte Kohlpalme, Ameisenbäume, Agavenarten, Opuntia-Kakteen, einige großblättrige Sträucher und Bananenstauden. Offensichtlich bemüht sich Eduard Ender um ein authentisches Südamerikaflair, und vielleicht wäre sein Werk von einem Gelehrten akzeptiert worden, der sich weniger akribisch mit der Visualisierung seiner Expedition auseinandergesetzt hätte. Bei Humboldt konnte sein Gemälde dagegen keinen Anklang finden, schließlich sprach dieser schon verächtlich über Maler, die sich in europäischen Gewächshäusern ihre Inspiration suchten, dabei aber vergaßen, dass die dekorierten Glashäuser mit dem wahrhaftigen Urwald oder anderen Biotopen kaum etwas gemein hatten.<sup>624</sup>

Humboldt sah das Historien-Bildnis zum ersten Mal 1857, als es ihm von Ender mit der Bitte zugesandt wurde, sich für den Ankauf durch die Berliner Museen zu verwenden. Das war eine durchaus nachvollziehbare Strategie, da Alexander von Humboldt für seine großzügige Förderung und seinen Einfluss in der Wissenschafts- und Kunstszene bekannt war.<sup>625</sup> Noch im Lager des Zollamtes, das Humboldt aufgesucht hatte, um einige ebenfalls aus Wien stammende

---

<sup>621</sup> LÖSCHNER 1978, S. 34. Ender nahm auf Empfehlung Metternichs und Erzherzog Johanns von Österreich teil. Die Expedition des bayerischen Königshauses sollte unter anderem eine Karte des Amazonas erstellen. Siehe auch MARTIUS UND SCHWARZMANN 1831. Zu Thomas Ender siehe ThB 10, S. 516.

<sup>622</sup> Thomas Ender – *Ansicht von Rio de Janeiro*, 1817–1845, Öl auf Leinwand, 126,5 x 189 cm, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste Wien.

<sup>623</sup> Johann Baptist Spix beschreibt in seinem Reisewerk *Wanderungen in der Umgegend von Rio de Janeiro* den Urwald folgendermaßen: „Hier rankt ein dichtes Gewinde von Paullinien, Securidaken, Mikanien, Passifloren in unglaublicher Mannichfaltigkeit der Blumen prangend, durch die üppigen Cronen der Celtis, der blumenreichen Rhexien- und Melastomenbäume, frischer Baubinien, zartgefiederter Mimosen, glänzender Myrten; dort bilden buschige Solanen, Sebastianien, Eupatorien, Crotonen, Aegiphilen und unzählige andere Pflanzengestalten ein undurchdringliches Dickicht, woraus sich ungeheure Stämme von wolletragenden Bombax, von silberblättrigen Cecropien, stacheligen Brasilienholzstämmen, der Lecythis mit ihrer wunderbaren topfähnlichen Frucht, schlanke Schäfte der Kohlpalme und viele andere, zum Theil noch namenlose Coryphäen der Wälder erheben.“ SPIX UND MARTIUS 1823, S. 139f. – Die durch Unterstreichung (SB) hervorgehobenen Pflanzenarten lassen sich in Enders Gemälde finden.

<sup>624</sup> Alexander an Wilhelm von Humboldt, 16. Nov. 1823. HUMBOLDT 1880, S. 121, Brief-Nr. 24.

<sup>625</sup> Zu Humboldts Förderung und Mäzenatentum mehr in Kapitel 3.4.

Instrumente zu begutachten, fällt der Gelehrte sein Urteil.<sup>626</sup> Auf den ersten Blick konnte er sehen, dass Ender die Szene frei erfunden hatte, dass weder seine Darstellung der Pflanzen noch die der Instrumente oder der Personen irgendeinen Anspruch auf Authentizität erheben konnten. Im vorigen Kapitel 3.2.6 ist deutlich geworden, wie intensiv Humboldt mit Weitsch zusammenarbeitete, wie wichtig ihm die wissenschaftliche Exaktheit solcher Details war. Ihm lag viel daran, dass der Betrachter von Darstellungen seiner Reise die genauen Umstände der Expedition kennenlernte. So mussten etwa der gewählte Hintergrund mit der Reiseroute übereinstimmen und die dargestellten Instrumente mit den tatsächlich verwendeten. Das Expeditionsgemälde war für Humboldt auch bildhafter Beweis für die Exzellenz der von ihm durchgeführten Forschung und der erbrachten Leistung. Er hatte für seine Reise die besten der damals verfügbaren Instrumente zusammengetragen und die Reiseroute entlang den vielversprechendsten Orten geplant.<sup>627</sup> Es kann dem Forscher daher nicht gefallen haben, dass Ender wahllos Versatzstücke zu einer pasticcioartigen Landschaft zusammenkomponierte, die er für eine südamerikanische Ideallandschaft hielt, und dass er Humboldts Arbeitsplatz als überbordendes Stillleben aus vom Tisch rutschenden Pflanzenproben, übereinandergestapelten Fernrohren und herumfliegenden Papieren wiedergab. Ender beging außerdem den Fehler, Humboldt mit weit geöffnetem Hemd darzustellen, während kein anderes zu Lebzeiten entstandenes Porträt ihn auch nur mit lockerem Krawattenknoten zeigt. Dass Humboldt auf Kleidung und gepflegtes Auftreten besonderen Wert legte, ist durch diverse Quellen verbürgt. 1858 zeigt er sich beispielsweise erschüttert, als der Fotograf Iwan Golowin ihn in einer nicht erhaltenen Fotografie „mit einer so frechen, beispiellosen Indiskretion [...] photographisch im schrecklichen *négligé de costume* dem Publikum darstellt[e]“. <sup>628</sup> Über seine äußerst legere Pose bei Ender wird er nicht minder entsetzt gewesen sein. Ferner war es eine sehr ungeschickte kompositorische Lösung, Humboldt in eine Aureole aus Licht zu hüllen, Bonpland aber in den Schatten zu verbannen, weil sich dies auch als Kritik an einem Expeditionsleiter, der allen Ruhm für sich beansprucht, interpretieren ließ.

Eduard Ender rang als Maler mit legendenhaften Sujets um die Aufmerksamkeit eines finanzstarken Käuferpublikums. Seine Bilder nahmen gewöhnlich nicht für sich in Anspruch, wahrhaftige historische Begebenheiten wiederzugeben, vielmehr war es sein Ziel, die Phantasie

---

<sup>626</sup> KÜGELGEN UND SEEGER 1999, S. 157. 2013 veröffentlichte auch Werner zu diesen Zusammenhängen WERNER 2013, S. 280f.

<sup>627</sup> Vergleiche SEEGER 1999, S. 57.

<sup>628</sup> Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense 9. Sept. 1858. HUMBOLDT UND VARNHAGEN VON ENSE 1860, S. 397, Brief-Nr. 224. Als er 1805 nach Paris zurückkehrte, rechtfertigte Alexander von Humboldt hohe Ausgaben für Kleidung mit seiner Prominenz und seinen damit einhergehenden gesellschaftlichen Verpflichtungen am Hof: „Ich bin gezwungen gewesen, mir für 70 Louisdor samtene gestickte Kleider machen zu lassen, um in aller Pracht [bei Napoleons Krönung] zu erscheinen. Man muß nach solcher Reise nicht scheinen auf den Hund gekommen zu sein. [...]“ (Beilage aus einem Brief Caroline von Humboldts an Wilhelm von Humboldt, 14. Okt. 1804 aus Paris.) HH II, S. S. 264ff, Brief Nr. 110.

und das Interesse des Betrachters durch eine möglichst dramatische Darstellung in leuchtenden Farben anzuregen. Humboldt hingegen bevorzugte Gemälde, die ihn bei der Vermittlung von objektivem Wissen unterstützten, künstliche Dramatisierung um der bloßen Sensation willen war ihm fremd. In einem Brief an den Künstler verhehlt er seine Ablehnung nicht:

Eben weil Ero Wohlge mir und meinem Begleiter, Herr Bonpland, die Ehre erwiesen haben unsere Orinoco Expedition in einer historischen Landschaft darzustellen [gestrichen] kann ich nicht ihren Wunsch erfüllen. Se Majestät der König besitzt schon im Schloss ein grosses Bild von Hr Weitsch die Chimborazo Expedition darstellend, auf welchem, zwei Jahr nach der Rückkehr nach Europa beide Reisende nach dem Leben sehr ähnlich abgebildet sind. Der König hält überdieses an den Grundsatz fest, nur von ihm bestellte Bilder anzunehmen und da ich in meiner heutigen Lage dem Museum ganz fremd stehe, so geschehen die Bestellungen allein durch den General Director am kön Museum, Geh. Rath von Olfers.<sup>629</sup>

Dass tatsächlich in Berlin kein Bild, das südamerikanische Flora und Fauna zum Gegenstand hatte, ohne Humboldts Beratung angekauft wurde,<sup>630</sup> zeigt der Umstand, dass Generaldirektor Ignatz von Olfers (1793–1872), nach dem er seinerseits einen Brief von Ender erhalten hatte, prompt Humboldts Rat suchte.<sup>631</sup> Indigniert schreibt Humboldt an Olfers:

Ich bin ganz betrübt, aus der Anlage zu sehen, daß ganz ohne die entfernteste Schuld von mir, teurer Freund, Sie nun auch von Herrn Ender mit seinem großen Bilde (Bonpland und mich nach eigener Phantasie in den Wäldern des Orinoko vorstellend) geplagt werden. [...] Lassen Sie ja das Bild auf der Douane stehen [...] <sup>632</sup>

Die Korrespondenz zeigt, dass Humboldt selbst die Porträts Weitschs und Enders vergleicht und Weitsch aus den oben, in Kapitel 3.2.6 ausgeführten Gründen eindeutig vorzieht. Er betont die zeitliche Nähe zwischen Expedition und Darstellung, nämlich „zwei Jahr nach der Rückkehr nach Europa“ als wichtigen Faktor. Auch die Authentizität der „nach dem Leben sehr ähnlich[en]“ Darstellung bei Weitsch fehlt bei Ender, der nach seiner „eigene[n] Phantasie“ malt. Aus Gründen der Höflichkeit kleidet Humboldt seine Ablehnung Ender gegenüber in Ausflüchte, die jeder Grundlage entbehrten. Gerade diese beiden Briefe sind ein Paradebeispiel für den enormen Einfluss Humboldts innerhalb des preußischen Kunstbetriebs. Sie zeigen aber auch, dass er sich dieses Einflusses lieber indirekt bediente.

Trotzdem gelangte das Bild noch im selben Jahr in Berlin zur Ausstellung. Der Verleger und Kunsthändler Louis Sachse (1788–1877) stellte es in seiner Galerie zum Verkauf aus.<sup>633</sup> In den

---

<sup>629</sup> HUMBOLDT 1.1.1857 (Handschriftensammlung der Wienbibliothek).

<sup>630</sup> Zu Alexander von Humboldts „Vermittlerfunktion“ und Künstlerförderung unter Friedrich Wilhelm IV. siehe auch WERNER 2013, S. 162, 209.

<sup>631</sup> Zu Ignatz von Olfers siehe ADB 24, S. 290f.

<sup>632</sup> Alexander von Humboldt an Ignatz von Olfers (ohne Datum) bezüglich Enders Bildnis. HUMBOLDT 1913, S. 216, Brief Nr. 305.

<sup>633</sup> Als Leiter des Lithografischen Instituts Berlin und zudem Kunsthändler veranstaltete Louis Sachse seit Mitte der 1830er-Jahre Verkaufsausstellungen, die in der Lokalpresse angekündigt und besprochen wurden. Daraus kann allerdings nicht

*Dioskuren* erschien eine gemischte Besprechung, die das Bild zwar nicht direkt für seine mangelnde Authentizität kritisiert, jedoch für die Unklarheit seines historischen Anspruchs. So habe Ender sich weder eindeutig auf die Darstellung der Personen noch auf die Darstellung einer Szene konzentriert, weswegen der Betrachter nicht wissen könne, ob es sich um ein Genre oder ein Porträt handle.<sup>634</sup> Dass die Frage offen bleibt, ob Ender mit seinem Werk einen Anspruch auf Authentizität erhebt (Porträt) oder eine frei erfundene Szene zum Thema Expedition darstellt (Genre) empfand offenbar auch die zeitgenössische Kunstkritik als problematisch.

Über ein Jahrhundert später hat das ungeliebte Bild schlussendlich doch noch seinen Weg an eine staatliche Institution in Berlin gefunden: Die Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften kaufte es 1964.<sup>635</sup> Eine weitere Version von 1856 befindet sich heute im Privatbesitz.<sup>636</sup> Welche der beiden Versionen die erste war, ist heute nicht mehr zweifelsfrei festzustellen. Die Bilder unterscheiden sich in den Maßen und der Farbgebung, gegenständlich aber nur in kleineren Details.

Als Julius Schrader Alexander von Humboldt in dessen Todesjahr zum letzten Mal porträtierte, war das die dritte Zusammenarbeit des Künstlers mit dem Forscher. Wie intensiv sie in diesem Fall war, ist heute nur noch schwer zu rekonstruieren.<sup>637</sup> Schrader selbst verbreitete, dass es Sitzungen zu diesem letzten Porträt Humboldts gab. Sein Auftraggeber meinte sogar zu wissen, dass es Humboldts persönlicher Wunsch gewesen sei, noch ein letztes Mal vor der Silhouette des Chimborazo gemalt zu werden. Für beide Behauptungen gibt es allerdings nur wenig aussagekräftiges Quellen- oder Belegmaterial.<sup>638</sup> Im Kontext dieser Untersuchung stellt sich die Frage, welche Strategien mit der anachronistischen Darstellung im Expeditionskontext verfolgt

---

geschlossen werden, dass Sachse das Gemälde Enders gekauft hat, denn er zeigte auch geliehene Werke. SCHLAGENHAUFF 2000, S. 272–274, 277–279.

<sup>634</sup> SR. (*Die Dioskuren*) 1857, S. 112. *Die Dioskuren. Deutsche Kunstzeitung*, Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, erschien 1856–1875 in Berlin.

<sup>635</sup> Nachdem Ender es erfolglos in Berlin angeboten hatte, gab er das Bild im Juli 1857 an die Jahresausstellung der Königlich Sächsischen Akademie der Künste. Hier wurde das Bild für 800 Taler angeboten. Siehe KÜGELGEN UND SEEBERGER 2005, S. 188f.

<sup>636</sup> Eduard Ender – verkleinerte Version von *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland im Urwaldlabor* 1856, Kat. Nr. A\_En\_1/Wh. Vergleiche KÜGELGEN UND SEEBERGER 2005, S. 188f.

<sup>637</sup> Aus Schraders und Humboldts vermutlich umfangreicherer Korrespondenz sind nur zwei Briefe erhalten, die aber beide nicht mit dem Porträt in Zusammenhang stehen. Laut WERNER 2013, S. 281.

<sup>638</sup> Schrader berichtete von diesen Sitzungen im Rahmen eines Gerichtsprozesses um sein zweites großes Humboldt-Porträt; siehe N. N. (*Die Dioskuren*) 1859d, S. 152. Auf der Website des Metropolitan Museum New York steht zu lesen, dass der Auftraggeber Albert Havemeyer selbst 1857 in Berlin gewesen und beim Entwurf, ebenso wie bei Gesprächen, zwischen Humboldt und Schrader dabei gewesen sei. Belege aus erster Hand werden nicht angegeben. Außerdem beansprucht ein zweiter New Yorker Auftraggeber, William Aufmann, das Vorrecht, erster Auftraggeber gewesen zu sein, für sich. Im Metropolitan Museum geht man davon aus, dass das eigene, von Havemeyer in Auftrag gegebene Bild das Original sei. THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART 2000–2013.

wurden und ob es wahrscheinlich ist, dass Humboldt diese selbst maßgeblich mit entwickelt hat.<sup>639</sup>

Fest steht, dass Schrader einerseits 1859 zwei sehr arbeitsaufwendige lebensgroße Porträts Alexander von Humboldts fertiggestellt hat,<sup>640</sup> dass der Dargestellte aber andererseits bereits am 11. Mai 1859 nach wochenlanger Krankheit, die ihn ans Bett fesselte, verstarb. Schon Ende 1858 hatte er wegen einer schweren Grippe rund einen Monat lang niemanden mehr empfangen.<sup>641</sup> Humboldt war Schrader persönlich zugetan und förderte ihn seit dessen Anfängen in Berlin nach Kräften – ob es unter diesen Umständen 1858/1859 noch zu mehreren Sitzungen für die beiden 1859 vollendeten Porträts Schraders kam, ist aber fraglich. Da Belege fehlen, muss in Betracht gezogen werden, dass Schrader auch für das Porträt Humboldts vor Andengipfeln auf Vorlagen zurückgriff. Und tatsächlich entsprechen Mimik und Frisur exakt der Porträt-Fotografie von Schwartz und Zschille aus dem Jahr 1855.<sup>642</sup> Schrader musste Kopf und Körper nur noch in eine Humboldt-typische Haltung bringen, wofür er sich vermutlich an Eduard Hildebrandts populärer Druckgrafik orientierte.<sup>643</sup>

Sitzungen waren für dieses Porträt also weder notwendig noch sind sie wahrscheinlich. Trotzdem könnte Schrader dies behauptet haben, um den Authentizitätsanspruch seines Bildes und damit auch dessen Wert gegenüber dem Auftraggeber, dem New Yorker Geschäftsmann Albert Havemeyer, zu bekräftigen. Die Behauptung, dass das fertige Porträt ursprünglich noch in Alexander von Humboldts Sterbezimmer gehangen habe, ist ein Beispiel für eine solche ebenso werbewirksame wie unwahre Darstellung Schraders.<sup>644</sup> Tatsächlich hat er sich wohl erst ab Februar 1859, dem Fertigstellungsdatum des anderen großen Humboldt-Porträts, voll dem US-Auftrag zugewandt und das Bild nicht vor September 1859 beendet.<sup>645</sup> Ein zwei Quadratmeter großes, unfertiges (und feuchtes) Ölgemälde in das Schlafzimmer eines sterbenden Mannes zu hängen, dürfte weder Schrader noch Humboldts Umfeld eingefallen sein. So ist davon auszugehen, dass sich Schrader nicht nur bei der Ausführung, sondern auch beim Entwurf des Bildes nicht, oder zumindest nicht eingehender, mit Humboldt besprochen hat.

Alexander von Humboldts Südamerika-Expedition war in seiner US-Korrespondenz immer ein zentrales Thema gewesen. Seine Kompetenz auf diesem Gebiet war für die US-Regierung und die

---

<sup>639</sup> Julius Schrader – *Baron Alexander von Humboldt* 1859, Kat. Nr. A\_Schr\_2/Ge, Abbildung S. 163.

<sup>640</sup> Julius Schrader – *Alexander von Humboldt am Schreibtisch* 1859, Kat. Nr. A\_Schr\_1/Ge, siehe Abbildung S. 225.

<sup>641</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1851-1859#1859>; letzter Zugriff 8.4.2017)

<sup>642</sup> Schwartz und Zschille – *Alexander von Humboldt* um 1855, Fotografie, Kat. Nr. A\_SZ\_1/F (Abbildung S. 389).

<sup>643</sup> Dazu Kapitel 3.4 unter der Überschrift *Die Welt zu Gast in Alexander von Humboldts Wohnung. Eduard Hildebrandts Aquarelle*.

<sup>644</sup> N. N. (*Die Dioskuren*) 1859c, S. 143.

<sup>645</sup> Siehe dazu SR. (*Die Dioskuren*) 1859, S. 30 und THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART 2000–2013.

dortigen Gelehrten von hohem wirtschaftspolitischem und wissenschaftlichem Interesse. Es lag also nahe, Humboldt für einen amerikanischen Auftraggeber vor der Folie einer südamerikanischen Berglandschaft darzustellen. Diese Ikonografie war ja auch bereits durch Steuben und Weitsch und das berühmte Frontispiz des *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent* etabliert.<sup>646</sup> Tatsächlich kann die Vorlage für den Hintergrund genau identifiziert werden: Es handelt sich um die Ansicht des Chimborazo und des Charihuirazo, die zusammen mit einer geologisch-vulkanologischen Beschreibung dieser Berge in den *Ansichten der Kordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas* erschienen war.<sup>647</sup> Die Annahme, Humboldt hätte ausgerechnet eine Darstellung von sich selbst in höchst anachronistischer Art und Weise vor diesen Vulkanen gewünscht, ist hingegen äußerst unwahrscheinlich.<sup>648</sup> Gegenüber seiner Schwägerin hatte Humboldt schon Jahre zuvor festgestellt, dass ein gutes Porträt den Dargestellten in eben der Lebenssituation präsentieren sollte, in der er sich gerade befindet. Schon als ihn Steuben 1813 am Chimborazo darstellte, meinte er:

Mein Bild ist 4 Fuss hoch und bleibt ein wahres Erbstück; ich werde älter und älter, und um sich noch zwischen Schneebergen malen zu lassen, musste ich nicht länger warten.<sup>649</sup>

Auch bei der Bebilderung seiner Werke legte er Wert darauf, dass die illustrierenden Porträts altersmäßig zu derjenigen Lebensphase passten, aus der die formulierten Erkenntnisse stammten.<sup>650</sup> Auch Renato Mazzolinis These, dass das weiter oben besprochene Goethe-Porträt am Vesuv von Heinrich Christoph Kolbe Vorbild für Schraders letztes Humboldt-Porträt gewesen sei, kann ich nicht folgen.<sup>651</sup> Sowohl Humboldt als auch Schrader dürften das Bild, das 1827 auf der Jahresausstellung der Berliner Akademie der Künste zu sehen war, vor allem wegen seiner äußerst negativen Kritiken in Erinnerung behalten haben.<sup>652</sup> Außerdem hätte es wohl höchstens einem deutschen Auftraggeber gefallen, Humboldt wie Goethe dargestellt zu

---

<sup>646</sup> HUMBOLDT 1814.

<sup>647</sup> HUMBOLDT ET AL. 2004a, S. 133ff, dort Tafel XIV.

<sup>648</sup> Auch Werner ist der Meinung, dass Alexander von Humboldt Schraders Porträt von ihm vor dem Chimborazo als „unhistorisch verworfen“ haben würde, es aber vermutlich nicht mehr gesehen hat. WERNER 2013, S. 281.

<sup>649</sup> Alexander von Humboldt an Caroline von Humboldt, 24. Aug. 1813. HUMBOLDT 1880, S. 222, Brief-Nr. 2.

<sup>650</sup> Alexander von Humboldt an Cotta, 7. Juni 1853 (Randbemerkung). HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 500, Brief-Nr.292.

<sup>651</sup> MAZZOLINI 2004.

<sup>652</sup> Schrader war zum Zeitpunkt der Ausstellung erst elf Jahre alt und wird es vermutlich nicht gesehen haben. Die Annahme, dass er 1837 in Düsseldorf eine wesentlich kleinere Kopie, damals im Besitz des Stadtpfarrers (HEIDERMAN 2011, S. Kat. Nr. 139), sah, ist ebenfalls unwahrscheinlich. Der Künstler kannte das Porträt also vermutlich nur vom Hörensagen. Alexander von Humboldt hat es vermutlich ebenfalls nicht gesehen. Die Akademie-Ausstellung begann 1826 am 24. Sept., Humboldt erreichte Berlin erst am 29. und hielt sich danach bei seinem Bruder in Tegel auf. (BIERMANN UND JAHN 2013, <http://avh.bbaw.de/chronologie/1821-1830>; letzter Zugriff 8.4.2017. Wenn er von dem Bild gehört hatte oder es gesehen hatte, dürften ihm vor allem die schlechten Kritiken dazu aufgefallen sein. (H. (*Kunstblatt*) 1827, S. 161) Vor diesem Hintergrund ist es unwahrscheinlich, dass sich Humboldt 1859, vierzehn Jahre später, dieses Bildes so positiv erinnerte, dass er Schrader bat, ihn dergestalt darzustellen – vor allem, weil nicht einmal Sitzungen überliefert sind, bei denen Humboldt dies hätte vorschlagen können.

sehen, in den USA wäre der Bezug dagegen nicht verstanden worden. Ein weiterer entscheidender Unterschied ist außerdem, dass Goethe bei Kolbe als Heldenfigur inszeniert wird: Mit im Wind wehendem Haar und Mantel ist der Dichter umgeben von ruinösen Säulenschäften und Kapitellen, die als reine Staffage-Elemente die Verknüpfung zwischen den Leistungen der Antike und den Werken des Nationaldichters herstellen.<sup>653</sup> Nichts Vergleichbares ist in Schraders Humboldt-Porträt zu bemerken. Der altersgebeugte Gelehrte sitzt auf einem Felsen und führt nur ein Notizbuch und einen konventionellen Zylinder mit sich. Beide Accessoires finden sich auch auf dem 1850 entstandenen Porträt Carl Begas' für die *Pour le Mérite*-Galerie. Fest steht, dass die Ikonografie des „Porträts mit Berg“ für Humboldt schon so etabliert war, dass es des Goethe-Vorbilds nicht bedurfte. Statt einen 89-Jährigen auf Entdeckungsreise in den Anden darzustellen, setzt Schrader Humboldt so in den scharf abgegrenzten dunklen Vordergrund, wie ihm der Betrachter tagtäglich in einem Berliner Park begegnen konnte. Auch in dieser Hinsicht weist Schraders Auffassung mehr Bezüge zu Carl Begas auf, der Humboldt ebenfalls durch eine Felsformation vom Hintergrund abtrennt.<sup>654</sup> In beiden Porträts gehört die Hintergrundfolie einer anderen zeitlichen und räumlichen Dimension an. Bei Schrader erscheint an dieser Stelle der Ort von Humboldts größtem Triumph, der Ort seiner Selbstüberwindung im Dienste der Wissenschaft, mehr als eine Vision, denn als eine zum Bildraum gehörende Landschaft.

---

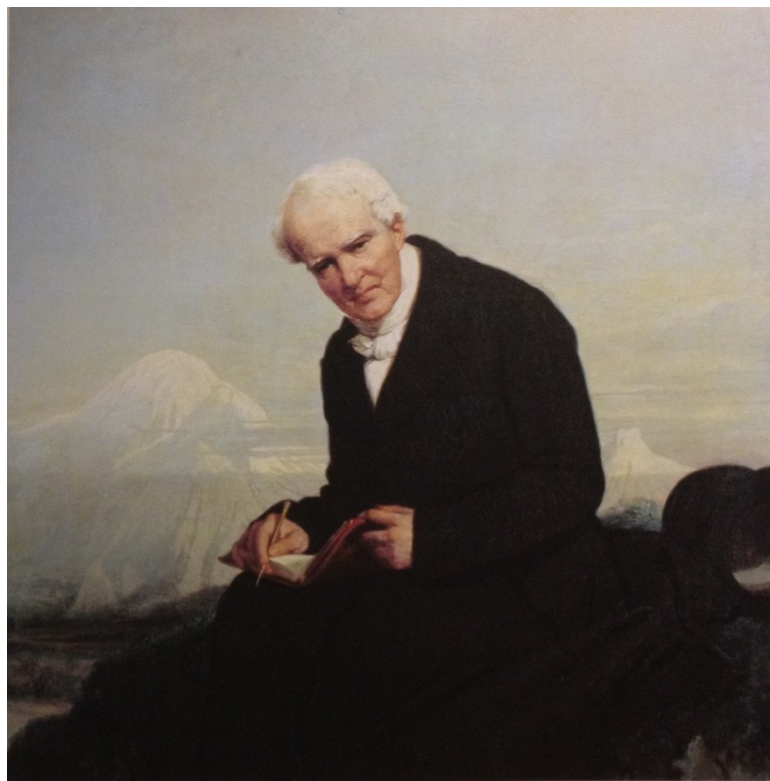
<sup>653</sup> Zum diesem ganzfigurigen Goethe-Porträt Kolbes siehe Kapitel 4.1.1.

<sup>654</sup> Zu Carl Begas' Humboldt-Porträt siehe Kapitel 4.2.3.





Eduard Ender – *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland im Urwaldlabor* 1856, Kat. Nr. A\_En\_1/Ge (HOLL 1999, S. 156).



Julius Schrader – *Baron Alexander von Humboldt*, 1859, Kat. Nr. A\_Schr\_2/Ge (NELKEN 1980, S. 169).

### 3.2.8 ZUSAMMENFASSUNG

Nach der Untersuchung der frühen Goethe-Porträts und einem ersten Blick auf die Darstellungen Schellings und Wilhelm von Humboldts im Kontext Weimar-Jena ist bemerkenswert, wie auffällig anders Alexander von Humboldt sich in seinen Porträts inszenieren lässt und inszeniert wird als die drei anderen Gelehrten. Der nie zuvor dagewesene, abenteuerliche Charakter seiner Forschungsexpedition reizte schon in Südamerika Maler und Auftraggeber gleichermaßen. Das erste Porträt, das Humboldt mit dem Vulkan Chimborazo zeigt, bietet mit dem schneebedeckten Berg im Hintergrund lediglich einen in der Komposition untergeordneten Verweis auf die Leistung bei der Besteigung. Im Vordergrund steht der Gelehrte selbst, in Bergratsuniform und mit einem Sextanten in unmittelbarer Nähe, nobilitiert durch eine sich über Fels bauschende Draperie, die an den Typus des barocken Herrscherporträts erinnert. Dem Auftraggeber, dem Colegio di Minería war Humboldts Status und Qualifikation wichtiger als sein Abenteuer.

Die europäischen Maler, die diese Ikonografie nach Humboldts Rückkehr aufnahmen, verfolgen dagegen eine ganz andere Motivation. Humboldts Erlebnisse waren spektakulär und exotisch, den Forscher selbst und dazu Schauplätze seiner Reise zu malen, versprach Aufmerksamkeit und gute Verkaufsmöglichkeiten. Friedrich Georg Weitsch wartete gar nicht erst einen Auftrag ab, sondern malte auf eigenes Risiko. Aber nicht nur die Künstler, sondern auch Humboldt erkannte das Potential des Sujets und wollte es für seine eigenen Zwecke nutzen. Er vermittelte Steuben wie auch Weitsch Detailwissen zur korrekten Darstellung der südamerikanischen Flora und Geologie. Aus seiner Perspektive sollten die Porträts sich zu Schaubildern mit wissenschaftlichem Anspruch erweitern und das Interesse der Betrachter nicht durch den Kitzel der Exotik wecken, sondern durch einen möglichst authentischen Einblick in die Vielfalt einer fremden Welt. Das Unternehmen gelang zwar zunächst, doch führte der Erfolg bald auch zur ungeplanten Emanzipation dieser Ikonografie. In Eduard Enders Inszenierung eines Urwaldlabors wird auf Authentizität kaum mehr Wert gelegt. Um einen spektakulären Effekt zu erreichen, mischte Ender aus mehr oder weniger naheliegenden Accessoires eine Szene zusammen, die weder mit Humboldt noch mit dessen Expedition viel zu tun hatte. Humboldts abwehrendes Verhalten lässt deutlich werden, wie wichtig ihm sein populärwissenschaftliches Porträtprogramm war. Weitaus zufriedener war Humboldt mit späteren Darstellungen, die nicht mehr für sich in Anspruch nahmen, das eigentliche Expeditionsgeschehen darzustellen, die aber die etablierte Ikonografie nutzten, um auf den Charakter und die Qualität von Humboldts Arbeit hinzuweisen – wie Gérards zweites Humboldt-Porträt und das später zu behandelnde Porträt

von Carl Begas. Julius Schrader ging darüber noch hinaus und machte den Chimborazo zum Symbol für Humboldts Beharrlichkeit in der Bewältigung nie dagewesener Herausforderungen.

So hat diese erste Expeditionsreise und insbesondere die versuchte Besteigung des Chimborazo die Ikonografie von Humboldts Porträts zeit seines Lebens geprägt, und das vor allem auch im Zusammenhang mit seiner Karriere als Wissenschaftler. Noch jung, aber schon erfolgreich galt der Bergrat vor dem Vulkan dem mexikanischen Colegio als wichtiger Botschafter. Um das erreichte Wissen zu vermitteln und seinen Status zu erhöhen, setzte Humboldt seine exotischen Erlebnisse ein, musste dann aber auch dabei zusehen, wie er eben aufgrund seiner schließlich erreichten Popularität die Kontrolle über das eigene Bild teilweise verlor. Zur Legende geworden, gaben die ihn verehrenden Künstler und Auftraggeber dieser Ikonografie zuletzt nochmals eine erweiterte Bedeutung.

### 3.3 REGIONALMACHT UND WELTPOLITIK. GOETHE UND WILHELM VON HUMBOLDT IN STAATSMÄNNISCHER MISSION

Goethe und Wilhelm von Humboldt standen einer festen Anstellung nicht mit der gleichen Skepsis gegenüber wie Alexander von Humboldt. Beide verfolgten neben ihren Forschungen und ihrer literarischen Tätigkeit auch eine Karriere im Staatsdienst Sachsen-Weimar-Eisenachs beziehungsweise Preußens. Die Motivation, diese Mehrfachbelastung in Kauf zu nehmen – denn keiner von beiden gab seine Forschungen und literarischen Betätigungen zugunsten der Beamtentätigkeit ganz auf – war allerdings unterschiedlich gelagert.

Goethe hatte seine Stellung am Hof von Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach schon in jungen Jahren frei gewählt und das zu einer Zeit, in der er zwar bereits europaweit bekannt war, seine spätere Popularität aber noch nicht voraussehen konnte. In dieser Situation bot Weimar dem jungen Goethe die Chance zu schnellem sozialem Aufstieg, Gestaltungsmöglichkeiten in der Politik und die fürstliche Protektion seiner literarischen Tätigkeit. Und Goethe gelang es, diese Chance zu nutzen: Er wurde in den Adelsstand erhoben, erhielt Sitz und Stimme im Geheimen Consilium des (Groß-)Herzogtums und erwarb sich internationalen Dichterruhm.<sup>655</sup> Ganz sicher hätten ihm so vielgestaltige Betätigungsfelder als freier Literat und Dichter nicht offen gestanden – er hätte weder Berg- noch Straßen- oder Schlossbau leiten können und auch keinen direkten Einfluss auf bildungspolitische Fragen gehabt.<sup>656</sup> Vetzke hat deutlich gezeigt, dass all jene Tätigkeiten, obwohl sie zuweilen belastend waren, von Goethe aufgenommen wurden, weil sie ihn interessierten und ihm einen großen politischen Einfluss sowie mannigfaltige Gestaltungsmöglichkeiten einräumten.<sup>657</sup> Nachdem sein Status als „Nationaldichter“ gefestigt war, konnte Goethe sich seine Betätigungsfelder freier wählen, 1815 wurde gar eigens für ihn ein Ministerium zur Oberaufsicht über Wissenschaft und Kunst geschaffen.<sup>658</sup>

Für Wilhelm von Humboldt dagegen war von Anfang an eine staatsdienstliche Laufbahn vorgesehen gewesen; mit seinem Studium der Jurisprudenz hatte er sich bereits in jungen Jahren darauf vorbereitet, dabei gleichwohl seine Hauptinteressen für Philosophie und Philologie nie aus den Augen verloren.<sup>659</sup> Im Gegensatz zu Goethe war seine Karriere aber von

---

<sup>655</sup> Zu Goethes Cursus honorum siehe HARTMANN 2005, S. 7; zu den Ordensverleihungen siehe KAHLER 1996–1999/2008–2011, S. 810f.

<sup>656</sup> GOETHE 1810. Zu Goethes amtlichen Aufgaben vergleiche SENGLE 1993, aber auch MÜLLER 2007, S. 141–146.

<sup>657</sup> VENTZKE 2004, S. 488.

<sup>658</sup> MÜLLER 2007, S. 158.

<sup>659</sup> Wilhelm von Humboldts erster Studienort war die Viadrina in Frankfurt an der Oder, hier war er für Jurisprudenz eingeschrieben. Zur Philosophie und klassischen Philologie kam er in Göttingen, wo er vor allem bei Christian Gottlob Heyne lernte. Vergleiche GALL 2011, S. 28ff.

vielen Brüchen durchzogen. Offenbar sah er durchaus Vorteile in einer staatlichen Anstellung und war von der Möglichkeit, offiziell gestalten zu können, weit mehr angetan als sein Bruder, der lieber indirekt Einfluss nahm und private Netzwerke dem Dienstweg vorzog. Wilhelm von Humboldt trat mehrmals in den preußischen Staatsdienst ein und wieder aus und war sowohl als Diplomat wie auch als Bildungspolitiker in unterschiedlichen Bereichen tätig.<sup>660</sup> Dabei erreichte er eine sehr hohe politische und gesellschaftliche Stellung und Reputation, zog es aber vor, seinen Abschied zu nehmen, wenn er erkannte, dass er seinen Idealen zuwider handeln musste.

Wilhelm von Humboldts Scheu, sich porträtieren zu lassen, führte letztlich dazu, dass fast alle seine Porträts einem offiziellen Kontext entstammen, dem er sich nicht entziehen konnte. Im Vergleich dazu ist der Anteil der Porträts, die Goethe in staatsmännischer Ikonografie zeigen, relativ gering. Das folgende Kapitel soll klären, ob diese Art der Darstellung in Abhängigkeit von biografischen Veränderungen – also etwa Karrieresprüngen oder fürstliche Auszeichnungen – erfolgte oder ob sie in Verbindung mit spezifischen politischen Geschehnissen steht. Außerdem soll eruiert werden, von welcher Seite der Wunsch nach dieser Ikonografie kam. Dementsprechend ist auch im folgenden Kapitel die Dokumentation der Bildentstehung von großer Wichtigkeit, insbesondere die Beziehung und Kommunikation zwischen Auftraggeber, Künstler und Dargestelltem.

### 3.3.1 ÄSTHETISCHE DIFFERENZEN. WILHELM VON HUMBOLDTS KUNST-FÖRDERUNGSPROGRAMM IN ROM

Nach einigen Jahren der beruflichen Unabhängigkeit trat Wilhelm von Humboldt 1802 wieder in den preußischen Staatsdienst ein. Er wurde in die Position eines bevollmächtigten Ministers Preußens beim Heiligen Stuhl in Rom berufen, für die er als historisch und philosophisch

---

<sup>660</sup> 1791, nach einigen Monaten als Referendar am Stadtgericht, wurde er nach weiteren Prüfungen als Legationsrat an das Hof- und Kammergericht Berlin bestellt. Diese Position verließ er auf eigenen Wunsch noch im selben Jahr, seine finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte weitere Studien der Philosophie und Philologie (GALL 2011, S. 30ff); und 1802 trat er, auch aus finanziellen Gründen, als bevollmächtigter Vertreter Preußens beim Heiligen Stuhl in Rom wieder in den Staatsdienst ein (GALL 2011, S. 99–103). Von diesem Posten berief man ihn 1808 nach Berlin ab, wo Humboldt Leiter der Sektion für Bildung und Cultus wurde. Nach nur 16 Monaten sah sich Humboldt durch mangelnde Handlungsfähigkeit zum Rücktritt gezwungen (GALL 2011, S. 138, 209). Um Humboldt nicht ganz für Preußen zu verlieren, erhob Friedrich Wilhelm III. ihn zum Staatsminister und sandte ihn an die wichtige Diplomatenstelle nach Wien, von der aus Humboldt als Abgesandter allen wichtigen Kongressen der 1810er-Jahre beiwohnte (GALL 2011, S. 127, 257, 283ff). Andauernde Schwierigkeiten mit dem preußischen Staatskanzler Hardenberg brachten Humboldt daraufhin auf den Gesandtschaftsposten nach London (GALL 2011, S. 303ff). 1819 folgte die fruchtlose Position eines Ministers für ständische Angelegenheiten in Berlin. Im Kontext der Debatte um die Karlsbader Beschlüsse, die er ablehnte, wurde Humboldt aber noch im selben Jahr aus allen Ämtern entlassen und zog sich endgültig ins Privatleben zurück. (GALL 2011, S. 325ff, 337).

hochgebildeter Mann und als Gelehrter der alten Sprachen bestens geeignet schien.<sup>661</sup> Allerdings waren seine Aufgaben aufgrund des neutralen Verhältnisses Preußens zum Kirchenstaat nicht besonders umfangreich. Das war ganz in Humboldts Sinn, denn er suchte in Rom weniger den schnellen beruflichen Aufstieg, als vielmehr einen gut besoldeten Posten, der ihm viel Zeit für Studien und persönliche Interessen ließ. Humboldt widmete sich in den folgenden Jahren in Rom bis 1808 vor allem Kultur- und Sprachstudien.<sup>662</sup> Er berichtete seinem Briefpartner Goethe regelmäßig über seine Entdeckungen und Beurteilungen sowohl antiker Kunstschatze wie auch aktueller Künstler.<sup>663</sup>

Bereits in Paris, wo die Familie Humboldt 1797/1798 mit ihren ersten Kindern gelebt hatte, hatte das Paar einen offenen Salon geführt, in dem vor allem junge deutsche Künstler ein- und ausgingen.<sup>664</sup> In Rom gelang es nicht bloß, erneut einen solchen Zirkel aufzubauen, der Salon der Humboldts wurde unter den deutschen Residenten sogar noch bekannter und berühmter als es derjenige in Paris gewesen war. Die ersten Monate verbrachte die Familie in der Villa Malta, wo sie mit anderen Hausgenossen deutscher Herkunft zusammen lebte, unter ihnen Künstler wie Bertel Thorvaldsen und Reisende wie Friederike Brun.

Diese alte Sommerwohnung der Maltheserritter ist in viele abgesonderte Wohnungen geteilt; es sind größere für ganze Familien darin, und dann gibt' s noch kleine reizende Künstlernestchen, welche hinter ausgebauten Balkonen sich befinden, und alle, die großen wie die kleinen, haben herrliche Aussichten.<sup>665</sup>

Diese Atmosphäre begünstigte die schnelle Wiederaufnahme der Humboldt'schen Salons, die nach 1803 im Palazzo Tomati abgehalten wurden und sich während ihres Aufenthalts zum Mittelpunkt der deutsch-römischen Gesellschaft entwickelten. Wie schon im Zusammenhang mit Goethes Italien-Reise beschrieben, pflegten Künstler und Gelehrte in Rom einen freizügigen gesellschaftlichen Umgang abseits von Konvention und Protokoll. Fürsten tauschten sich mit Künstlern aus, Intellektuelle trafen auf Politiker, Forscher auf Gesellschaftsdamen.<sup>666</sup> In dieser

---

<sup>661</sup> Zu Humboldts Aufenthalt in Rom insgesamt siehe PETERS UND THORVALDSEN 1991, S. 161ff. OSTERKAMP 2001, S. 247f erläutern die politischen Hintergründe für diese Entscheidung.

<sup>662</sup> FELSCHOW ET AL. 1989, S. 9ff.

<sup>663</sup> Sowohl Wilhelm von Humboldt als auch seine Frau Caroline schrieben regelmäßig an Goethe und gaben einen Überblick über die lokale Kunstszene. Wilhelm von Humboldt an Goethe, 28. Jan. 1803 und Caroline von Humboldt an Goethe, 20. Apr. 1803. GOETHE 2004, Reg. Nr. 4/571, Reg. Nr. 4/698. Weitere auch in GOETHE ET AL. 1909.

<sup>664</sup> Die Humboldts hatten ursprünglich nach Italien übersiedeln wollen, konnten aufgrund der Napoleonischen Feldzüge 1797 aber nicht einreisen. Sie entschieden sich für Paris und wurden innerhalb kürzester Zeit zu sehr gefragten Gastgebern. (GALL 2011, S. 88ff) Zu den Gästen ihres Salons zählten unter anderem Friedrich Tieck und Gottlieb Schick (1776–1812, ThB 30, S. 50f), aber auch französische Maler und Intellektuelle wie Jacques Louis David, François Gérard, Madame de Staël und Emmanuel Joseph Sieyès. Siehe HUMBOLDT UND FREESE 1986, S. 75 und GALL 2011, S. 88ff.

<sup>665</sup> BRUN 1833, S. 57, 171 (Bd. 1).

<sup>666</sup> Peters und Thorvaldsen 1991, S. 161ff.

Atmosphäre entstand auch eine erste Zeichnung zu Alexander von Humboldts Expedition am Orinoco von Gottlieb Schick.<sup>667</sup>

Es ist erstaunlich – und ein deutliches Zeichen für das sehr unterschiedlichen Verhältnis der beiden Brüder zum eigenen Porträt –, dass es in dieser fruchtbaren Atmosphäre keine zwei Wochen nach Alexander von Humboldts Ankunft 1805 zu einem ersten Expeditionsporträt durch Schick kommt, wogegen Wilhelm während des gesamten Zeitraums wohl nur ein einziges Mal gemalt wird. Dieses Bildnis Wilhelms ist weder datiert noch signiert und wird in keiner der bekannten Quellen erwähnt, geschweige denn von den Humboldts angekauft. Allerdings datiert es das Deutsche Historische Museum, welches das Bild heute besitzt, in die Zeit des römischen Aufenthaltes und schreibt es einem Maler aus dem Umkreis Schicks zu.<sup>668</sup> Ein zweites, allerdings lediglich in Form einer Skizze ausgeführtes Porträt ist die Zeichnung des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsens.<sup>669</sup> Das Porträt geht vermutlich auf eine Begegnungen Thorvaldsens mit dem Archäologen Georg Zoëga und Humboldt um 1804/1805 in dessen römischem Salon zurück. Humboldt ist im Profil dargestellt: die gerade Nase und das ausgeprägte Kinn sind aus anderen Porträts ebenso bekannt wie das übermäßig große Auge. In keinem anderen Porträt ist hingegen die hohe seltsam eingedrückte Stirn zu sehen, die schräg nach hinten weicht. Humboldts Oberkopf wirkt dadurch viel zu klein. Die einzig vergleichbare Studie Gottfried Schadows von 1802 zeigt oberhalb des Augenbrauenbogens nur eine leicht eingedrückte Fläche, die mit der Anomalie auf Thorvaldsens Zeichnung nicht zu vergleichen ist. Da Thorvaldsens Blatt keine karikaturistischen Züge aufweist, muss davon ausgegangen werden, dass er Humboldts Profil realitätsnah wiederzugeben wünschte. Womöglich hatte Schadow den Makel zwei Jahre zuvor abgemildert, oder seine schwerwiegende Ausprägung entging ihm durch die Frisur des Dargestellten, der das Haar damals modisch in die Stirn kämmte – Schadows Zeichnung deutet diese Frisur an. Thorvaldsens Humboldt-Porträt-Zeichnung ist zu Lebzeiten nie einem größeren Kreis von Personen bekannt geworden.

Während Alexander von Humboldt sich seiner Prominenz und der ihm daraus erwachsenden Vorteile bewusst war und die erste Gelegenheit, die sich ihm bot, nutzte, um die Erlebnisse seiner abenteuerlichen Reise grafisch umsetzen zu lassen, hielt Wilhelm von solcher Werbung in eigener Sache nichts. Obwohl ihn ständig talentierte Künstler umgaben und es für ihn ein

---

<sup>667</sup> Da dieses Expeditionsbild vor allem durch seinen Nachdruck in den *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* bekannt geworden ist, wird es im Zusammenhang mit den reproduktionsgrafischen Porträts in Kapitel 5.3 unter der entsprechenden Überschrift *Alexander von Humboldt in den Allgemeinen Geographischen Ephemeriden. Gottlieb Schick und Auguste Desnoyers* behandelt.

<sup>668</sup> WERNER 2013, S. 33, Abb. 12. Gottlieb Schick, Umkreis – *Wilhelm von Humboldt*, 1808/1809, Kat. Nr. W\_Schi\_1/Ge.

<sup>669</sup> Bertel Thorvaldsen – *Wilhelm von Humboldt and Georg Zoëga*, 1804-1805, Kat. Nr. W\_Th\_1/Gr, Abbildung S. 173. Mein Dank für den Hinweis gebührt Frank Büttner.

Leichtes gewesen wäre, eine grafische Darstellung seines römischen Salons in einer deutschen Zeitschrift zu platzieren und so seinen Ruf als Connaisseur und Künstlerfreund zu befördern, unterlies er dies. Vielleicht war ihm nicht bewusst, dass er mit solchen Mitteln seinen Einfluss in der Kunstwelt hätte steigern können. Wahrscheinlicher aber ist, dass er solche Methoden prinzipiell ablehnte, sei es aus moralischen Bedenken oder aus persönlicher Unsicherheit, und daher nicht bereit war, sein Antlitz zur Förderung eines Künstlers porträtieren zu lassen.

Wilhelm von Humboldts Mäzenatentum war anderer Natur: Er vermittelte Bestellungen des preußischen Königshauses an Maler und Bildhauer oder gab die Porträts seiner Familie in Auftrag, die im Familiensitz in Tegel einem ausgewählten Publikum zugänglich waren.<sup>670</sup> In Rom unterstützte Wilhelm von Humboldt jene jungen deutschen Künstler, die sich an antiken Vorbildern orientierten und aus dem Studium der Alten zu einer neuen deutschen Kunst finden wollten. Potenzial sah er vor allem in sieben Künstlern, die regelmäßig seine Gäste waren: Carl Grass, Joseph Anton Koch, Christian Daniel Rauch, Johann Christian Reinhart, Gottlieb Schick, Friedrich Tieck und der Däne Bertel Thorvaldsen.<sup>671</sup> Wie Humboldt in seiner Schrift *Das achtzehnte Jahrhundert* (1796–1797, posthum veröffentlicht) unter anderem erläutert, ist dem konkurrierenden französischen Stil, der dem römischen Vorbild folgt, ein deutscher Stil entgegenzusetzen, der dem Vorbild der griechischen Antike folgt.<sup>672</sup> Damit postuliert Wilhelm von Humboldt eine Verwandtschaftsbeziehung der Deutschen mit der antiken griechischen Kultur, die ebenso dem römischen Aggressor unterlag, wie wiederum das Heilige Römische Reich Deutscher Nation dem mit der römischen Antike assoziierten napoleonischen Frankreich unterlag. Humboldt glaubte, dass ein Wiedererstarken der nationalen Identität möglich wäre, wenn sich die Deutschen wieder auf

einen wichtigen Charakterzug [besönnen], durch den sich die Deutsche Nation von allen [...] unterscheidet [... und das ist die den Griechen gleiche] Hervorbringung der reinsten und höchsten Humanität [...]. In der That gibt es keinen ehrwürdigern Charakterzug, der unserer Zeit, und man darf es mit Stolz hinzusetzen, unsrer Nation so ausschliessend angehörte, und so beruhigende und erhebende Hoffnungen für die Zukunft gewährte, als dieser.<sup>673</sup>

Die Bildung des individuellen deutschen Nationalcharakters bis zu dem Grad der Selbstverwirklichung, welchen die antiken Griechen in ihrem Nationalcharakter erreichten, ist

---

<sup>670</sup> Vor allem Christian Daniel Rauch profitierte von Wilhelm von Humboldts Fürsprache am preußischen Hof. Siehe OSTERKAMP 2001, S. 261ff. Zu den Familien-Porträt-Aufträgen vergleiche SIMON 1934, GAUß UND HOLST 1976, S. 170ff und OSTERKAMP 2001, S. 264 sowie TINTEMANN 2011, S. 200. Zur Künstlerförderung der Humboldts in Rom allgemein siehe zusätzlich MENZE 1993 und auch PETERS UND THORVALDSEN 1991.

<sup>671</sup> MENZE 1993, S. 74. Außerdem stand besonders Caroline von Humboldt später, bei ihrem zweiten Aufenthalt in den 1820er-Jahren, den Nazarenern sehr positiv gegenüber, selbst wenn sie sich damit dezidiert gegen Goethes Urteil wandte. Ihr Versuch, den Dichter von seiner Gegnerschaft abzubringen, blieb erfolglos. Siehe dazu MENZE 1993, S. 81ff. Zu Carl Grass in ThB 14, S. 528f; Zu Christian Daniel Rauch in ThB 28, S. 36ff; Zu Johann Christian Reinhart in ThB 28, S. 125ff.

<sup>672</sup> HUMBOLDT 1960–1981a, S. 456.

<sup>673</sup> Beide Zitate aus HUMBOLDT 1960–1981a, S. 435.



Humboldts Zielvorgabe.<sup>674</sup> Angesichts solch gewichtiger Hoffnungen war Humboldt für die jungen deutschen Künstler in Rom anspruchsvoller Förderer und Kritiker, denn er erhoffte sich von ihnen nichts weniger als einen Beitrag zu jener Charakter-Bildung des deutschen Volkes.

Diesen neuen bildenden deutschen Stil sahen die Humboldts in manchem ihrer Porträt-Aufträge an Gottlieb Schick verwirklicht. 1803 malte dieser das Porträt von Ehefrau Caroline von Humboldt mit dem Sohn Theodor, 1804 das Einzelporträt von Caroline, 1805 und 1809 die Porträts der drei Töchter Caroline, Adelheid und Gabriele.<sup>675</sup> Caroline schreibt an ihren Mann über letzteres:

[17. Juni 1809:] Gabrielle lehnt an die Schwester. Das ist das Bild der liebenden Fröhlichkeit, und ich möchte sagen der Wirklichkeit, so lieblich in sich beschränkt, so kindlich süß und zufrieden. Unbegreiflich wahr und tief hat Schick den Unterschied dieser beiden blühenden Gesichter aufgefaßt. Das Geistige im Auge der Adelheid und um den Mund der ganz eigene Zug von Gefühl und bewegtem Gemüt. Es ist in der Natur ein Hauch, und selbst diesen hat sein Pinsel nachzuahmen gewußt. [...]

[9. August 1809:] Auf das Bild der Adelheid und Gabrielle kannst Du Dich nur keck freuen, es ist der Triumph eines gruppierten Porträts. Ebenso schöne hat man nur von alten Meistern.<sup>676</sup>

Schicks Auffassung der beiden Mädchen ist laut Caroline „wahr und tief“, er setzt im Sinne der Ästhetik Wilhelm von Humboldts also nicht auf beliebige Mittel zur Verschönerung oder oberflächliche malerische Effekte, sondern bemüht sich um die Auffindung des charakterlichen Ideals der beiden jungen Mädchen, was dann in deren Mimik und Haltung zutage tritt. Caroline von Humboldt ist von den Fähigkeiten des Künstlers so begeistert, dass sie ihn mit dem höchsten Lob ehrt:

„Ebenso schöne hat man nur von alten Meistern.“

Ähnliche Äußerungen gibt es von Wilhelm von Humboldt, vor allem in Bezug auf Schicks Porträt seiner Frau:

Dein Bild ist mir ein unendlicher Trost. Ich sitze oft halbe Stunden davor und sehe es an. Es hat so unendlich Deinen eigentümlichsten und tiefsten Charakter, die sanfte Stille, den gehaltvollen Reiz, die innige, unaussprechliche Menschlichkeit. Es gehört recht viel dazu, das so aufzufassen, und Schick ist mir noch unendlich lieber dadurch. Du bist wirklich wunderschön darin und buchstäblich wahr, es ist nicht jünger, es ist nicht reizender, es ist gerade so, wie Du bist. Auch spricht es alle Menschen an. Ich habe jetzt eine grüne Gardine davor machen lassen, und es

---

<sup>674</sup> Eine besonders differenzierte Darstellung des hier angedeuteten komplexen Zusammenhangs zwischen Humboldts Individualitätsbegriff, Bildungsbegriff und auch seinem Klassizismus bietet KOST 2004, S. 219f. OSTERKAMP 2001, S. 252, 254 gelingt es, Humboldts Interesse an der Selbstverwirklichung des deutschen Nationalcharakters mit seinem Interesse für junge deutsche Künstler in Rom zusammenzubringen.

<sup>675</sup> TINTEMANN 2011, S. 195ff und TINTEMANN 2011, S. 200. Gottlieb Schick – *Caroline von Humboldt* 1804, siehe Vgl. Nr. 24, mit kleiner Abbildung S. 484.

<sup>676</sup> Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 17. Jun. und 9. Aug. 1809 aus Rom und Albano. HH III, S. 181, Brief Nr. 85 und S. 214, Brief Nr. 104.

bleibt immer zu, weil es mir meist lieber wäre, die Menschen sähen es nicht. Aber jeder macht es auf, auch die es wer weiß wie oft gesehen.<sup>677</sup>

Doch trotz seiner höchsten Wertschätzung für die Fähigkeiten Schicks in Bezug auf die Darstellung seiner Familie, ist kein Porträt-Auftrag für ein Bild des Familienvaters überliefert. Es handelt sich dabei vermutlich um eine Verweigerungshaltung, die sich aus dem Individualitäts- und Bildungsverständnis Wilhelm von Humboldts einerseits und seiner ungünstigen Meinung von seiner Physiognomie andererseits herleitet. Zunächst zur Physiognomie: Lavaters Einschätzung hatte Humboldt schon früh daran zweifeln lassen, ob überhaupt etwas Positives aus seinen Zügen lesbar sei.<sup>678</sup> Was ihn selbst betraf, bedeutete Physiognomik zu betreiben, sich mit seinen negativen Eigenschaften auseinanderzusetzen:

Wie nun die Wahrheit der physiognomik bei meinem durchaus für phlegmatisch und kalt gehaltenen charakter, bei der Langsamkeit und Ungewandtheit meines kopfs, den schwerfälligen wendungen und der ungelenkigkeit meines ausdrucks, endlich der entsezlichen schwäche, mit der ich oft die absurdesten meinungen, bloss weil es meinungen andrer sind, für besser und richtiger halte als meine eigenen – wie diese bei dem allen zu retten sei, mögen andre entscheiden.<sup>679</sup>

Ein nach Humboldts ästhetischen Beurteilungskriterien gelungenes, also wahrhaftes Porträt zu betrachten, musste für ihn daher ein bitteres Erlebnis darstellen, während er eine schöne Darstellung des eigenen Gesichts nur als uninteressante und falsche Schmeichelei verstehen konnte. So bedeutete das eigene Porträt für Wilhelm von Humboldt entweder Resignation angesichts seiner Fehlerhaftigkeit oder Desinteresse angesichts verzerrender Schmeichelei.

Daneben sorgte vermutlich Humboldts Bildungs- und Individualitätsverständnis dafür, dass er keinerlei Interesse daran hatte sein Porträt zur Selbstdarstellung vor einem wie auch immer gearteten Publikum zu nutzen. Nach Humboldt bildet das Individuum sein originelles Potential aus, indem es durch möglichst vielfältige Aufgaben zunächst lernt, was seine Talente sind, um diese dann zur Verwirklichung zu bringen. Dabei bleiben äußere Zwecke unbeachtet, sozialer Nutzen etwa spielt keine Rolle – „Bildung ist Selbstzweck“.<sup>680</sup> Die Konsequenz ist für Humboldt, wenn er sich seinen eigenen Vorstellungen verpflichtet fühlt, der Rückzug ins Private.<sup>681</sup> Eine ganze Reihe von Porträtfunktionen, die allen voran sein Bruder Alexander für sich in Dienst nimmt – Unterstützung von Forschungsinstitutionen, Vermittlung von Wissenschaft,

---

<sup>677</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 19. Mai 1804 aus Rom. HH II, S. 170, aus Brief-Nr. 73.

<sup>678</sup> Vergleiche Kapitel 2.1, S. 30, Anm. 109.

<sup>679</sup> HUMBOLDT 1903–1936a, S. 158. In einem Brief an Henriette Herz berichtet Humboldt wenige Tage später von der Begebenheit. Er hat sich zu diesem Zeitpunkt schon wieder etwas gefangen und weist sowohl den „Eigensinn“ als auch die „Veränderlichkeit“ als bestimmende Charaktereigenschaften zurück. Wilhelm von Humboldt an Henriette Herz, Gutannen im Haßlithal, den 24. Okt. 1789. VARNHAGEN VON ENSE ET AL. 1867, S. 125, 128.

<sup>680</sup> Vergleiche zu diesem Absatz KOST 2004, S. 313.

<sup>681</sup> KOST 2004, S. 313.

Beförderung der eigenen Bekanntheit, Künstlerförderung – kommt damit für ihn überhaupt nicht in Frage.

Aus all diesen Gründen erscheint es unwahrscheinlich, dass Wilhelm von Humboldt für das einzige Bildnis gesessen hat, das aus seiner Zeit in Rom stammt. Der unbekannte Künstler zeigt Humboldt bis zur Hüfte, lebensgroß und stehend. Mit dem pelzverbrämten Mantel und dem darunter hervorleuchtenden, goldbestickten Kragen des Galauniform-Rocks ist das Gemälde als Repräsentationsbild zu verstehen. Der Dargestellte zeigt sich mit verschränkten Armen, sein Mund ist fest geschlossen, der Kopf leicht angehoben, der Blick fällt streng und überlegen auf den Betrachter herab. Mit den übrigen Humboldt-Porträts hat dieses den großen Kopf und die stark ausgeprägten Gesichtszüge gemein, besonders auch die hohe Stirn und die lange Nase sowie die leicht aus dem Schädel hervortretenden Augen.<sup>682</sup> Nichtsdestoweniger lassen die Züge keineswegs jene Hässlichkeit erkennen, die Humboldt sich selbst immer wieder zugeschrieben hat.

Vermutlich war eine dritte Partei am Bildnis des preußischen Gesandten interessiert und bat einen Maler aus dem Kreis derer, die im Salon der Humboldts verkehrten und die Physiognomie des Diplomaten entsprechend gut kannten, darum, das Bildnis ohne Sitzungen anzufertigen.



Bertel Thorvaldsen – *Wilhelm von Humboldt and Georg Zoëga*, 1804/1805, Kat. Nr. W\_Th\_1/Gr  
(THE THORVALDSENS MUSEUM).

<sup>682</sup> Zum Vergleich eignet sich besonders Schadows physiognomische Studie von 1802, Kat. Nr. W\_Scha\_1/Gr, besprochen in Kapitel 3.1, unter der Überschrift *Gottfried Schadow studiert Wilhelm von Humboldt*.

### 3.3.2 DER GELEHRTE DICHTENDE STAATSMINISTER

Zum Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts hatte Goethes gesellschaftliche Position sich auch international gefestigt; in Weimar besaß er bereits seit einiger Zeit den Status sowohl eines von Standesschränken unbeeinträchtigten, hochangesehenen Staatsdieners mit direktem Zugang zum Großherzog als auch den eines weit über die Landesgrenzen hinaus berühmten Dichters. Sein literarischer Ruhm brachte ihn, wo immer die Weltpolitik entsprechende Gelegenheiten bot, in Kontakt mit den Souveränen der europäischen Großmächte. Eine solche Gelegenheit war der Fürstenkongress von 1808, den Napoleon Bonaparte und Alexander I. von Russland in Erfurt abhielten. Im Zuge ihres Aufenthalts verliehen Kaiser und Zar Goethe mit dem Ritterkreuz der Ehrenlegion und dem St. Annen-Orden erster Klasse hohe Auszeichnungen ihrer Länder.<sup>683</sup>

Goethes staatsmännische Karriere in Weimar erfuhr 1815 nochmals eine bedeutende Aufwertung: Er wurde zum großherzoglichen Staatsminister erhoben, was mit einer Gehaltserhöhung einherging, die Goethe zu einem der reichsten Männer Weimars machte.<sup>684</sup> Das neue Amt ermöglichte ihm die volle Konzentration auf die Bereiche Wissenschaft und Kunst. Er blieb zwar als Geheimer Rat Teil des Geheimen Consiliums und konnte sich weiterhin in alle wichtigen Entscheidungen einbringen, doch eine Pflicht zur Teilnahme an Sitzungen bestand für ihn nicht mehr. Goethe bereitete seine Kultur- und Wissenschaftspolitik nun in enger Zusammenarbeit mit Carl August vor, ohne seine Ideen durch das Consilium absegnen lassen zu müssen. Sein Einfluss bekam dadurch eine mehr informelle Natur, war insgesamt jedoch bedeutender als zuvor.<sup>685</sup> Unter diesen Voraussetzungen konnte Goethes Selbstverständnis als Staatsmann nun mit seinem Selbstverständnis als Gelehrter in einem universalistischen Sinne zusammenfallen:

Mir ist die Oberaufsicht über alle von dem Großherzog unmittelbar ausfließende Anstalten für Wissenschaft und Kunst geworden, oder eigentlich nur geblieben. Es ist vielleicht das wundersamste Departement in der Welt, ich habe mit neun Männern zu thun, die in einzelnen

---

<sup>683</sup> Zu der Verleihung des St. Annen-Ordens (eigentlich Orden der Heiligen Anna, meist als St. Annen-Orden geführt) und des Ordens der Napoleonischen Ehrenlegion an Goethe siehe HARTMANN 2005, S. 24, 33; KAHLER 1996–1999/2008–2011, S. 810f und VIEHÖVER 1996–1999/2008–2011, S. 102f. Zur Begegnung Goethes mit Napoleon siehe auch HOSER 2008, S. 321–330.

<sup>684</sup> Zu Goethes Beförderung im Rahmen der Umwandlung des Geheimen Consiliums von 1815 siehe MÜLLER 2007, S. 158. Neben den Einkünften aus dieser Tätigkeit war Goethes literarische Produktivität nach wie vor so intensiv, dass sie kaum als Nebentätigkeit angesehen werden kann; überdies brachte sie bedeutende Honorare ein. Heike Knortz und Beate Laudenberg beschäftigen sich mit Goethes Geldeinkünften: „Allein die von Cotta gezahlten Honorare beliefen sich zu Lebzeiten auf knapp 250 000 Gulden“. KNORTZ UND LAUDENBERG 2014, S. 56–59.

<sup>685</sup> Zum gesamten Absatz vergleiche MÜLLER 2007, S. 148.

Fächern alle selbständig sind, unter sich nicht zusammenhängen und, bloß in mir vereinigt, eine ideelle Akademie bilden.<sup>686</sup>

Goethe hatte 1810 die *Farbenlehre* als wissenschaftliches Werk vorgelegt, das er gleichzeitig für seine bedeutendste schriftstellerische Schöpfung hielt;<sup>687</sup> und seine Kunstagenda in dem Bewusstsein begründet, sowohl hervorragender Kenner der antiken Kultur, als auch Experte für zeitgenössische Kunst zu sein.<sup>688</sup> Nun gedachte er, diese Kenntnisse in die politische Dimension seiner Tätigkeit im Großherzogtum einzubringen und als universal begabter Gelehrter die Wissenschafts- und Kulturentwicklung anzuleiten. Er verstand seine Ernennung als Chance, trotz der auch in Sachsen-Weimar-Eisenach notwendigen Spezialisierung und Professionalisierung eine „ganzheitliche Vision des Weltzusammenhangs“<sup>689</sup> zu verfolgen.

Goethes Porträtisten trennten seine Rollen als Gelehrter, Politiker und Staatsmann nie scharf voneinander, denn alle Porträts, die eine staatsmännische Ikonografie aufweisen, vermischen diese mit Zeichen seines künstlerischen Ruhms und seiner Gelehrtentätigkeit. Im Folgenden werden diese zusammengefasst und es wird nach den Gründen gefragt, die Goethe und seine Maler dazu bewogen, eine hybride Ikonografien zwischen Gelehrten-, Dichter- und Staatsporträt zu erschaffen.

### Goethe in Gerhard von Kügelgens *Galerie berühmter Zeitgenossen*

Gerhard von Kügelgens (1772–1820) Porträt Goethes entstand 1808–1809, kurz nachdem Goethe zum Ritter der französischen Ehrenlegion erhoben und zum Träger des russischen St. Annen-Ordens erster Klasse ernannt worden war. Der Künstler war zu diesem Zeitpunkt dabei, sich in Dresden mit seinem Atelier zu etablieren. Nachdem ihn jahrelange Reisen quer durch Europa geführt hatten, war er hier sesshaft geworden mit dem Ziel, Mitglied der Dresdner Akademie der Künste zu werden.<sup>690</sup>

---

<sup>686</sup> Goethe an Sulpice Boisserée, 21. Dez. 1815. WA IV. 26, S. 193.

<sup>687</sup> Die zweibändige *Farbenlehre* erschien 1810 in Tübingen in Erstauflage (GOETHE 1810). Zu Goethes Selbstverständnis als Naturwissenschaftler siehe seine eigene positive Einschätzung etwa in WA IV. 7, S. 40ff; Als Überblicksliteratur zu diesem Zusammenhang auch GOLZ 2007, S. 29, KRÄTZ 1992 und KLEINSCHNIEDER 1971.

<sup>688</sup> Vergleiche dazu Kapitel 2.4.

<sup>689</sup> Siehe LANDFESTER 2014, S. 41 zu Goethes Wissenschaftsbegriff und seiner universalistischen Perspektive.

<sup>690</sup> Kügelgen absolvierte seine frühe Ausbildung gemeinsam mit Zwillingsbruder Karl Ferdinand. Ihre ersten Lehrer waren Januarius Zick in Koblenz und Christian Georg Schütz in Frankfurt. 1790 erlangten beide Brüder ein Romstipendium bei Maximilian Franz, Kurfürst von Köln und Erzherzog von Österreich. Der Aufenthalt dauerte bis 1795 und brachte Kügelgen in Kontakt mit Angelika Kauffmann, Asmus Carstens und Ludwig Fernow. Der Briefwechsel der Brüder ist eine wichtige Quelle für Kügelgens Selbstverständnis als Künstler und Sammler. Statt nach dem Ende des Stipendiums direkt in die Heimat zurückzukehren, arbeitete er in den folgenden Jahren in Riga und St. Petersburg als Porträtist unter anderem auch für den Zarenhof. 1805 siedelte sich Kügelgen mit seinem Atelier dann endgültig in Dresden an, wo er 1811 auch Ehrenmitglied der königlichen Akademie der Künste wurde, neun Jahre vor seinem frühen gewaltsamen Tod durch französische Besatzer. Zu Kügelgens Biografie siehe HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 15ff und ADB 17, S. 305ff.

Als Porträtmaler war dieser Aufstieg für Kügelgen keineswegs selbstverständlich, da die Akademiemitgliedschaft lange nur den Historienmalern vorbehalten war. Die Historienmalerei galt als höchste Gattung, weil sie die Darstellung des handelnden Menschen und damit auch menschlicher Tugenden ermöglichte; hinter ihr nahm die Porträtmalerei lediglich den zweiten Rang innerhalb der Gattungshierarchie ein. Daher blieb die Aufnahme von Porträtmalern in die Akademien lange Zeit eine Ausnahme, denn ihre Kunst galt, aufgrund der Verpflichtung zur Ähnlichkeit mit dem Modell, als bloß nachahmende, weniger schöpferische Tätigkeit. Hinzu kam, dass Porträtmalern oft unterstellt wurde, weniger nach einem autonomen Kunstwerk zu streben, als im Interesse des Erfolges nur die für den Auftraggeber möglichst schmeichelhafte Darstellung zu verwirklichen. Von diesem Verdikt sind allerdings schon im ausgehenden 18. Jahrhundert die Porträts bedeutender Persönlichkeiten ausgenommen.<sup>691</sup> Wenn Kügelgen die volle Anerkennung seiner Kollegen als Porträtmaler erreichen wollte, musste er also zeigen, dass er seine materiellen Interessen den künstlerischen unterordnete und mit den höchsten Forderungen der Ästhetik nicht nur vertraut, sondern diese auch umzusetzen in der Lage war. So begann Kügelgen ein Projekt, das all dies unter Beweis stellen sollte: eine persönliche *Galerie berühmter Zeitgenossen*.<sup>692</sup>

Sein erstes Porträt (entstanden 1807) für diese Galerie zeigt den Kunsttheoretiker und Schriftsteller Carl Ludwig Fernow (1763–1808),<sup>693</sup> mit dem Kügelgen seit seiner Italienreise eng befreundet war.<sup>694</sup> Kügelgen kannte daher vermutlich auch die 1806 veröffentlichten *Römischen Studien*, Fernows ästhetische Schriften, in denen dieser unter anderem seinen Begriff vom Charakteristischen etablierte.<sup>695</sup> Zur Porträtästhetik schreibt Fernow in diesem Zusammenhang:

Ein Porträt kan also nur in sofern Kunstschönheit enthalten, als dem Künstler, neben der treuen Nachahmung seines Vorbildes zugleich ein gewisser Spielraum für die freie Anwendung seines hervorbringenden Talents bleibt. Diesen erhält er eines Theils dadurch, dass er von dem individuellen Vorbilde nur das Charakteristische und Bedeutende nachahmt, das bloß Zufällige und Unbedeutende hingegen, das Individuelle im Individuellen, vermeidet; und anderes Theils dadurch, dass er in der Anordnung und Ausführung des Werks durchgängig mit Schönheitssinn verfährt, und alle Theile seiner Darstellung in eine gefällige Harmonie bringt. Durch das erste Verfahren veredelt er seinen Gegenstand, indem er ihn nach dem Prinzip der Idealität behandelt, und erhöht zugleich dadurch die natürliche Schönheit desselben; das zweite giebt der Darstellung ihre äussere Schönheit. So kan der Künstler selbst das

---

<sup>691</sup> Zum gesamten Absatz vergleiche HALLIDAY 2000, S. 1–12, der dieses Phänomen mit speziellem Blick auf die Situation in Frankreich im ausgehenden 18. Jahrhundert untersucht hat. Zu vergleichbaren Schlüssen kommen SCHOCH 1975, S. 26f und BLEYL 1982, S. 75f.

<sup>692</sup> Zu Kügelgens Idee einer *Galerie berühmter Zeitgenossen* siehe HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 24, 60.

<sup>693</sup> Gerhard von Kügelgen – *Carl Ludwig Fernow*, 1806/1807, Öl auf Leinwand, 66,5 x 52 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2191. Zu Carl Ludwig Fernow in NDB 5, S. 98f.

<sup>694</sup> Hellermann und Kügelgen 2001, S. 15ff.

<sup>695</sup> Auf den Begriff des Charakteristischen wird in Kapitel 2.4. unter der Überschrift *Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Porträt* näher eingegangen.

Porträt idealisieren und verschönern, ohne der treuen Ähnlichkeit desselben im Wesentlichen Abbruch zu thun.<sup>696</sup>

Fernows Porträt bot für Kugelgen also Gelegenheit zu zeigen, dass er als Künstler fähig war, neben der ähnlichen Darstellung des Freundes auch dessen Intellektualität im Bild zu suggerieren. Bei dieser Motivation ist der Umstand, dass Fernow ein Mitglied der Weimarer-Kunst-Freunde war, nicht zu unterschätzen. Kugelgen konnte sich sicher sein, dass das Bild in Weimar herumgezeigt werden würde und wird auf eine lobende Bemerkung der Weimarer „Heroen“ Goethe und Wieland gehofft haben.<sup>697</sup> Dieses Kalkül ging prompt auf, als das Fernow Porträt 1807 im Haus Johanna Schopenhauers in Weimar zur Ausstellung kam. Die Gäste, unter ihnen Goethe, machten das Porträt zum Gegenstand der Diskussion des „Charakteristischen“. Fernow berichtet an Kugelgen:

Daß [...] mehrere und gerade vier so verschiedene Individualitäten [porträtiert] sind,<sup>[698]</sup> giebt um so mehr Interesse, erhöht bei Kennern den Genuß, und setzt sie in den Stand den Künstler um so richtiger zu schätzen, der jedes Individuum auf die ihm angemessene Weise zu nehmen und darzustellen weiß. Göthe ist ganz vorzüglich befriedigt und zufrieden, sowohl über die technische Vollendung, [...] als auch über das Charakteristische, was in jedem Bilde so glücklich aufgefaßt und als Einheit durch' s Ganze gehend ausgedrückt ist. Vorzüglich gefällt ihm die Individualität des Colorits in jedem Kopfe, so wie die Bestimmtheit der Formen, die Du besonders in meinem Kopfe beobachtet hast. [...].

Bei Göthe hast Du mit Deiner Kunst einen großen Stein im Brete gewonnen. Er sucht und schätzt nur das Solide und läßt sich nicht von leerem Scheine blenden. Er meint, daß man jeziger Zeit wohl keinen Porträtmaler finden möchte, der im Stande wäre, bessere Porträts wie diese, zu liefern, und wünscht auch einmal etwas von Deinen größern Arbeiten und Erfindungen zu sehen. [...] Du wirst hier eine Menge von Liebhabern finden, deren Freude daran, Dir einige Vergeltung seyn wird; denn der Genuß der gebildeten Geister ist ja immer die angenehmste Belohnung für den Künstler, der für etwas besseres, als für Geld arbeitet.<sup>699</sup>

Und einige Tage später:

[...] Halte Dich an Göthens Urtheil, welcher, sehr zufrieden [...] sagte: „Ist den Fernow nicht lebhaft? Lassen Sie sich nur mit ihm ein, und Sie werden ihn finden, wie ihn sich Kugelchen gedacht hat. Wenn man vier solche Bilder von einem Maler sieht, so kann man überzeugt seyn, er hat über jeden Charakter reflectirt, er hat ihn nach seiner Ansicht genommen, und damit muß man zufrieden seyn, und ihm die Ehre geben, daß er recht gethan hat, was er thun sollte. Wenn Kugelchen Fernow' s Porträt noch vier Mal malte, so würde er ihn vielleicht vier Mal anders nehmen, und alle vier Variationen könnten vortrefflich seyn.“ – So denk ich auch, und es hat

---

<sup>696</sup> FERNOW 1806, S. 320f, Bd. 1 – Sperrungen im Original. Vergleiche hierzu BEYER 2002, S. 279.

<sup>697</sup> DÖNIKE 1996–1999/2008–2011, S. 93. Kugelgen selbst bezeichnet Goethe und Wieland als „Heroen“, HASSE 1824, S. 207–210

<sup>698</sup> Außer Fernow hatte Kugelgen Adam Gottlob Oehlenschläger, Adam Müller und Johann Gottfried Seume porträtiert. Siehe HASSE 1824, S. 213f.

<sup>699</sup> Carl Ludwig Fernow an Kugelgen aus Weimar, 19. Febr. 1807, abgedruckt in SCHOPENHAUER UND PFITZER 1810, S. 369ff. – Sperrung im Original, Unterstreichungen SB. Auch bei HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 214f wurde ein kleinerer Ausschnitt aus diesem Brief abgedruckt.

mich gefreut, daß Göthe Deine Intention und dein Streben so richtig aus dem Gemälde herausempfunden hat. [...] <sup>700</sup>

Kügelgen gelingt es, sich als intellektueller Künstler zu präsentieren, dessen ästhetische Bildung ihn befähigt Fernows theoretische Überlegungen umzusetzen. Der Sphäre des bloß nachahmenden Porträtmalers ist er durch Goethes positives Urteil enthoben. Und das obwohl Goethe, wie oben gezeigt wurde, <sup>701</sup> gegenüber einer Ästhetik des Charakteristischen Vorbehalte hatte. Fernow zufolge schätzte Goethe an Kügelgens Arbeit gerade das Übereinkommen der „charakteristischen“ Auffassung mit der klassizistischen Bildqualität: Er lobt sein Verständnis vom harmonischen Aufbau des Körpers mit der richtigen Dosierung charakteristischer Abweichungen und das bei technischer Vollendung und individuellem Kolorit. <sup>702</sup> Derartig ermutigt, kam Kügelgen ein Jahr später wieder nach Weimar, diesmal um Goethe und Wieland, aber auch Herder und Schiller, also das Weimarer Viergestirn zu porträtieren. <sup>703</sup> Da die beiden letzteren bereits seit Jahren verstorben waren, war es für Kügelgen schwieriger, in der von Goethe so gelobten Art über ihre Charaktere zu reflektieren und „jedes Individuum auf die ihm angemessene Weise zu nehmen und darzustellen“. Gegenüber seiner Frau erläutert Kügelgen sein alternatives Vorgehen:

Herders Bild bringe ich mir blos in einer Zeichnung mit, durch welche ich mich erst in seinen Charakter hineindenken will. Dann lasse ich mir die Büste, nach seinem Tode verfertigt, und ein Gemälde von Graff nachschicken, um zu Hause mit aller Ruhe des Gemüths den heiligen Mann so würdig auszusprechen, als es mir möglich ist. <sup>704</sup>

Zu seinem Glück saßen ihm die beiden Lebenden Modell:

Uebermorgen gibt der alte Wieland mir ein sokratisches Mahl, worauf ich mich freue, aber es hindert mich am Vorwärtskommen meiner Arbeiten so, daß ich zu Neujahr noch nicht in Dresden seyn kann. [...]

Ueberhaupt kannst Du Dir kaum denken, wie offen und freundlich hier Alle mir begegnen, besonders aber Göthe und Wieland. Wie sehr freue ich mich, wenigstens noch zwei von diesen

---

<sup>700</sup> Carl Ludwig Fernow an Kügelgen 1. März 1807, SCHOPENHAUER UND PFITZER 1810, S. 373f. – Sperrung im Original, Unterstreichungen SB.

<sup>701</sup> Siehe unter der Überschrift *Ein Skandal – Burys Charakter-Ideal-Porträt* unter Kapitel 2.4.

<sup>702</sup> Zu Goethes klassizistischen Vorstellungen zu hohen Kunstwerken siehe Kapitel 2.4.

<sup>703</sup> Der Anlass für den Besuch war Fernows schwere Erkrankung, der der Kunsttheoretiker allerdings erlag, bevor Kügelgen in Weimar eintraf. Offenbar plante Kügelgen aber von vornherein, Wieland und Goethe für seine Porträtgalerie zu malen, denn er bat recht unmittelbar um Sitzungen. Vergleiche HELLERMANN 2002/2003, S. 230. Die Idee, auch die Bildnisse der verstorbenen Herder und Schiller anzufertigen, soll Kügelgen allerdings erst umgesetzt haben, als er sich der guten Aufnahme seiner Person und Arbeit versichert hatte. HELLERMANN 2002/2003, S. 232.

Gerhard von Kügelgen – *Wieland*, 1808/1809, siehe Vgl. Nr. 14, Abbildung S. 185.

Ders. – *Johann Gottfried von Herder*, 1809, siehe Vgl. Nr. 15, Abbildung S. 185.

Ders. – *Friedrich von Schiller*, 1809, siehe Vgl. Nr. 16, Abbildung S. 185.

Ders. – *Goethe*, 1808/1809, Kat. Nr. G\_Kü\_1/Ge, Abbildung S. 185.

<sup>704</sup> Kügelgen an Helene Marie von Kügelgen, 14./24. Dez. 1808. HASSE 1824, S. 207–210. – Sperrung im Original.



Heroen unsrer Zeit kennen gelernt zu haben, und gerade auf diese Weise, wo ich mehr noch in den lebenden Büchern dieser Genien lese, als man schreiben kann.<sup>705</sup>

Die „Heroen“ tragen zeitgenössische Kleidung, die sich je nach Charakter geringfügig unterscheidet. Herder und Wieland, die beiden älteren Literaten, sind wie im konventionellen Gelehrtenporträt üblich in einem Innenraum dargestellt, Wieland trägt neben seinen Ordenszeichen auch sein emblematisches Hauskappchen. Dagegen spannt sich über Goethe und Schiller ein dunkel leuchtender Himmel, der ihren Status als Erneuerer der deutschen Literatur dramatischer inszeniert; um ihre Schultern drapiert Kügelgen rote Mäntel, nobilitiert sie damit im Stile antiker Porträtbüsten und zeigt so einmal mehr seine klassizistische Orientierung.<sup>706</sup> Goethe und Wieland sind mit den ihren frisch verliehenen Ordensabzeichen dargestellt, das schmale rote Band zeigt die Mitgliedschaft in der französischen Ehrenlegion an, die Sterne, die Wieland am Hals und Goethe am Revers tragen, entsprechen unterschiedlichen Klassen des russischen St. Annen-Ordens.<sup>707</sup> Außer Schiller, dessen eindruckliches Gesicht Kügelgen anhand der Totenmaske studiert hat, begegnen alle Gelehrten dem Betrachter im Dreiviertel-Profil. Somit nimmt Schiller, der seinen Arm auf den Bildrahmen zu stützen scheint, die distanzierteste Haltung ein; auf ihn folgen Herder, dessen Oberkörper sich unter einem Bausch dunklen Mantelstoffes wegzudrehen scheint, und Goethe, dessen Mantel eine Barriere zum Betrachter aufbaut; Wieland hingegen kommt durch die ovale Rahmung seines Brustbildes auf der rechteckigen Leinwand besonders nah an die Bildfläche heran und nimmt mit einem freundlichen Lächeln Blickkontakt zum Betrachter auf. Hellermann weist darauf hin, dass Kügelgen zu Wieland eine wesentlich persönlichere Beziehung aufbaue konnte als zu Goethe, dem er vor allem respektvolle Bewunderung entgegenbrachte.<sup>708</sup> Die Blickachsen Herders und Goethes sind für eine erhöhte Positionierung an der Wand konzipiert, sie sehen auf den Betrachter regelrecht herab. Kügelgen hat sich insbesondere mit den Stirnen der Beiden – dem physiognomischen Zeichen ihrer Intelligenz – beschäftigt.<sup>709</sup> In den Gesichtern Goethes und

---

<sup>705</sup> HASSE 1824, S. 207–210. – Sperrung im Original.

<sup>706</sup> Der Katalog des Frankfurter Goethe-Museums weist darauf hin, dass zum Ornat von Goethes St. Annen-Orden erster Klasse ein roter Umhang gehörte. BAMBERG ET AL. 2011, S. 154f, Kat.-Nr. 155. Meines Erachtens ist es aber unwichtig, ob Kügelgen den tatsächlichen Umhang malte oder einen ähnlichen als Accessoire um Goethes Schultern hängte. Dass auch Schiller einen Mantel trägt, ist Beweis dafür, dass es Kügelgen nicht um einen realen Mantel ging, sondern um die Hervorhebung der Leistungen Schillers und Goethes vor Wieland und Herder. Auch Herder trägt einen, allerdings schwarz-violetten und also weniger auffallenden, Mantel.

<sup>707</sup> Goethe erhielt den St. Annen-Orden am 15. Okt. 1808 siehe HARTMANN 2005, S. 33. Mit dem Band der Ehrenlegion waren Wieland und Goethe bereits am 12. Aug. 1808 ausgezeichnet worden, siehe HARTMANN 2005, S. 24. Eine Überblicksdarstellung zu den Ordensverleihungen an Goethe findet sich bei KAHLER 1996–1999/2008–2011, S. 810f.

<sup>708</sup> Hellermann zitiert Wielands begeisterte Schilderungen seiner Zusammenkünfte mit Kügelgen (HELLERMANN 2002/2003, S. 236) und kann auch belegen, dass Kügelgen Goethe durchaus differenziert sah, ihm besonders in Diskussionen über antike Kunst vorsichtig begegnete und sich mit seinen eigenen Überzeugungen zurückhielt (HELLERMANN 2002/2003, S. 236).

<sup>709</sup> Siehe hierzu HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 59. Kügelgen hatte 1806 in Dresden Vorträge Carl August Böttigers zu antiker Kunstgeschichte und Archäologie gehört, (HELLERMANN 2002/2003, S. 232f) in denen der Gelehrte in Zusammenhang mit der Beschreibung der klassisch-antiken Darstellung des Jupiterhauptes zur menschlichen Stirn ausführte: ‚Die majestätische gewölbte Stirn gab den Ausdruck der Weisheit. Das menschlichste im menschlichen Haupte ist die hohe Stirn.

Wielands sind darüber hinaus, unabhängig von geltenden Schönheitsforderungen, dunkle Schatten und Falten dargestellt – dasselbe gilt für die tiefen Falten unter den Augen, die den jeweiligen Ausdruck intensivieren. Für Herder und Schiller, die er lebend nicht gesehen hatte, konnte Kügelgen zwar keine derartige Individualisierung vornehmen, doch bildete er entsprechend der Konvention des Gelehrtenporträts hohe und erleuchtete Stirnen aus. Im Vergleich wirken Herder und Schiller dementsprechend alterslos, während sich Goethes und Wielands Alter am Gesicht (und auch an der von Fernow bescheinigten „Individualität des Colorits“) durchaus ablesen lässt.<sup>710</sup>

Um zu diesem Ergebnis zu gelangen, eben jenen Einblick in Goethes und Wielands Charaktere zu bekommen, der ihm erlaubte, sie „als Einheit durch’s Ganze gehend ausgedrückt“ aufzufassen, vereinbarte Kügelgen schon allein mit Goethe fünf Sitzungen, auf die jedes Mal ein gemeinsames Mittagessen, einmal gar eine gemeinsame Sichtung von Goethes Medaillensammlung folgte.<sup>711</sup> Kügelgen zeigte sich von diesen Begegnungen ergriffen und künstlerisch bestärkt.

In der genauern Bekanntschaft mit Göthe und Wieland fühle ich den bessern Theil meiner Seele gereifter, mich in manchen meiner Ideen bestärkter, fester, selbst im Willen meiner Kunst, und klarer übersehe ich die Menschen und das Leben. Daß dies ein reiner Gewinn ist, in welchem man sich bei vieler Armuth dennoch reich fühlt, brauche ich Dir wohl nicht zu sagen.<sup>712</sup>

Einerseits bezieht sich diese Äußerung wohl auf den von Fernow prophezeiten Gewinn, der wertvoller sei als Geld, andererseits rechtfertigt Kügelgen hier vermutlich auch das finanzielle Wagnis, alle vier Porträts ohne Auftrag nur für den eigenen Gebrauch für seine *Galerie berühmter Zeitgenossen* zu malen. Dabei entschied er sich für eine idealisierende Darstellung und stellte dazu die materiellen Symbole der Berühmtheit, Orden und Ehrenzeichen, wiedererkennbar dar.

Die Idee zu einer eigenen Porträtgalerie kam Kügelgen erstmals in Rom, wo er Angelika Kauffmanns Sammlung von Bildern ihrer berühmten Freunde gesehen hatte. Als Künstler konnte Kügelgen mit einer solchen Galerie neben der eigenen Bildung und sozialen Stellung auch seine künstlerischen Fähigkeiten unter Beweis stellen. Solche Porträtgalerien sind ein typisches Phänomen des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts – auch der Porträtmaler

---

Kein Thier hat sie. Je menschlicher, desto edler gewölbt ist der Himmel der Menschengestalt, Stirn und Schädel. [...]“  
BÖTTIGER 1806, S. 99.

<sup>710</sup> Inge Kukk erwähnt in ihrem Aufsatz von 1999, dass von den Zeitgenossen auch diese vier Porträts mit den vier Temperamenten assoziiert wurden. Goethe wäre dann der Sanguiniker, Wieland der Phlegmatiker, Schiller der Choliker und Herder der Melancholiker. Vergleiche KUKK 1999, S. 180.

<sup>711</sup> Goethes Tagebucheinträge Dez. 1808 – Jan. 1809. WA III. 3, S. 404ff und WA III. 4, S. 3, 6f.

<sup>712</sup> Kügelgen an Karl von Morgenstern, 21. Feb. 1809 aus Dresden. Abgedruckt in HASSE 1824, S. 211-213, hier 212.

Anton Graff, der Buchhändler Philipp Erasmus Reich und der Schriftsteller Johann Wilhelm Ludwig Gleim besaßen solche Sammlungen.<sup>713</sup> In Kügelgens Sammlung spielte die Freundschaftsbeziehung aber sicher eine geringere Rolle als bei der Sammlung Kauffmanns. Kügelgen selbst nannte seine Sammlung eine *Galerie berühmter Zeitgenossen*; dass es ihm vor allem um die *Berühmtheit* der Dargestellten ging, zeigt sich daran, dass er mit Herder und Schiller auch Dichter aufnahm, die er gar nicht mehr kennenlernen konnte. Er stellt seine Galerie damit in die lange ursprünglich humanistisch geprägte Tradition des Sammelns von Porträts vorbildhafter Männer.<sup>714</sup> Aus besonderer freundschaftlicher Neigung gemalte Bilder lassen sich überdies von Bildern anderer Personen abgrenzen, mit denen Kügelgen zwar eine Beziehung gegenseitiger Wertschätzung verband, mit denen er aber keine innige Freundschaft pflegte. Dass die Sammlung Ausdruck eines „produktiven Freundschaftsbundes“<sup>715</sup> sei, der den Künstler in Lebens- und Arbeitsbereich dazu inspirierte, literarische und wissenschaftliche Inhalte in die bildende Kunst zu transponieren, war sicher das konzeptuelle Ideal<sup>716</sup> – faktisch erfüllte diese Galerie aber noch weitere Funktionen, die weniger idealistischer, als vielmehr sozialer und wirtschaftlicher Natur waren.

In Kügelgens Galerie finden sich deutsche Persönlichkeiten, die aufgrund ihrer individuellen, intellektuellen und künstlerischen Leistungen für eine meritokratisch und auch patriotisch denkende bürgerliche Gesellschaft vorbildhaft und somit auch identitätsstiftend waren. Kügelgen fühlte sich zu diesem Kreis gehörig und hängte sein Selbstporträt in gleichem Format und gleicher Technik dazu.<sup>717</sup> Die Galerie war für Besucher seines Hauses und Ateliers, die einen halb-öffentlichen Raum darstellten, zugänglich und im künstlerischen Milieu spätestens seit dem Interieurbild *Gerhard von Kügelgen in seinem Atelier* von Georg Friedrich Kersting (1785–1847) über Dresden hinaus bekannt.<sup>718</sup> Kersting zeigt Kügelgen in diesem Atelierbild arbeitend an der Staffelei, während an der Wand hinter ihm die fertiggestellten Porträts von Goethe und Schiller lehnen. Die Galerie hob Kügelgens eigenen Status, indem sie ihn nicht nur als jemanden

---

<sup>713</sup> Zu privaten Freundschafts- beziehungsweise Gelehrten- und Berühmtheiten-Galerien um 1800 siehe LAMMEL 1998, S. 70–75. Der patriotische oder nationale Aspekt solcher Sammlungen wird bei DEWITZ UND MATZ 1989, S. 60 behandelt. Speziell zu Angelika Kauffmanns Porträtsammlung siehe DABAKIS 2007, S. 29f und Kapitel 2.3 unter der Überschrift *Angelika Kauffmann. Die liebende Freundin*. Eine wichtige Quelle für den Beginn von reproduktionsgrafischen Porträtsammlungen im Bürgertum ist APIN 1728. Goethe selbst begann in den 1820er-Jahren damit, eine eigene Porträtsammlung seiner Freunde und Bekannten zusammenzustellen. Näheres dazu in Kapitel 4.2.1.

<sup>714</sup> Siehe dazu Kapitel 1.2.

<sup>715</sup> BÜTTNER 2002, S. 18.

<sup>716</sup> Vergleiche HELLERMANN 2002/2003, S. 231f.

<sup>717</sup> Kügelgen – *Selbstbildnis im grünen Frack* 1807, siehe Vgl. Nr. 17, mit kleiner Abb. S. 483. Kügelgen setzte sein Selbstporträt wie das Wielands in eine gemalte ovale Rahmung. Er trägt keinerlei Ehrenzeichen, jedoch einen eleganten Frack mit aufwendigem Jabot. Hinter seiner Schulter ist eine Meeresküste mit rauchendem Vulkan zu sehen, evtl. eine Darstellung des Golfs von Neapel, die auf seine Ausbildung in Italien hinweisen soll. Kügelgen hatte dort den Sommer 1794 mit seinen Freunden Johann Erdmann Hummel und Asmus Jakob Carstens verbracht. HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 19.

<sup>718</sup> KLIEME UND NEIDHARDT 1999, S. 61. Georg Friedrich Kersting – *Gerhard von Kügelgen in seinem Atelier* 1811, siehe Vgl. Nr. 12, mit kleiner Abbildung S. 482. Zu Georg Friedrich Kersting in ThB 20, 194ff.

auswies, der mit *berühmten Zeitgenossen* vertraulich verkehrte, sondern auch als jemanden, der sich selbst zu diesen rechnen durfte. Das Porträt Goethes an seiner Atelierwand war das denkbar beste Empfehlungsschreiben, die beste Werbung für einen Porträtmaler. Potenzielle Auftraggeber konnten sich im Atelier versichern, dass die künstlerischen Fähigkeiten dieses Malers in Bezug auf die Komplexität der Bildidee, die technische Umsetzung und seine psychologische Einfühlung in den Sitzenden exzellent waren.<sup>719</sup>

Wie genau sich Kugelgen des Wertes seiner Porträts bewusst war, zeigt auch die philanthropische Geste, seinem Weimarer Diener die Porträts des Weimarer Viergestirns als Wachsmedaillons zu schenken:

Viel Zeit geht mir verloren. – Um die Zwischenzeit und die Abende zu nutzen, kam ich auf die Idee, Göthe und Wieland zu modelliren, halb erhaben in Wachs auf Schiefertafeln in Medaillongröße. Nun sehe ich zu spät, daß dies mir mehr Zeit wegnimmt, als ich wollte, und kann auf halbem Wege nicht mehr umkehren. Von jedem Bilde will ich meinem Lohnbedienten, einem armen Teufel mit Frau und Kindern, eine Form hier lassen, damit er durch Abgießen sich einen Nahrungszweig verschaffe.<sup>720</sup>

Kugelgens in Weimar angefertigte Porträtmalereien waren wirtschaftlich ein Erfolg. Durch Anzeigen und Nachrichten von ihrer Entstehung und Kritiken nach ihrer Fertigstellung erfuhren gebildete Kreise von den neuen Bildern.<sup>721</sup> Zwar behielt Kugelgen tatsächlich alle vier Originalbilder bis an sein Lebensende,<sup>722</sup> doch er präsentierte sie 1810 auf den Akademie-Ausstellungen in Berlin und Dresden einer breiteren Öffentlichkeit.<sup>723</sup> Im Atelier bildeten die Porträts Vorlagen für Kugelgens Schüler: Caroline Bardua und Wilhelm Scheben<sup>724</sup> etwa konnten sich mit ihren Kopien von Goethes Porträt einen Zuverdienst sichern. Der erste Auftraggeber an Kugelgen für eine Wiederholung war 1810 Goethe selbst, der ein Weihnachtsgeschenk für Johann Friedrich Heinrich Schlosser, seinen Verwalter und Vermögensberater in Frankfurt, suchte.<sup>725</sup> Auf der Rückreise von Teplitz besuchte er Kugelgen zu zwei weiteren Sitzungen.<sup>726</sup>

---

<sup>719</sup> Vergleiche zu diesem Absatz HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 24, 60.

<sup>720</sup> Kugelgen an Helene Marie von Kugelgen, 14./24. Dez. 1808, in HASSE 1824, S. 207–210.

<sup>721</sup> Etwa durch eine Besprechung von Johanna Schopenhauer (Schopenhauer 1808, S. 346f) und in den Korrespondenz-Nachrichten aus Weimar im *Morgenblatt für die gebildeten Stände*: „Kügelchen hat sich ein klassisches Denkmal durch diese vortrefflichen Arbeiten gestiftet, und verdient dafür den Dank der Nation.“ N. N. (*Morgenblatt geb. Stände*) 1809, S. 336. Später, 1824, auch noch einmal bei Hasse 1824, S. 217f. Das *Morgenblatt für gebildete Stände* erschien 1807–1837 in Stuttgart bei Cotta.

<sup>722</sup> Hellermann und Kugelgen 2001, S. 247.

<sup>723</sup> Zu Dresden siehe PRAUSE 1975, Bd. 1, 1810, Nr. 426, zur Akademie-Ausstellung Berlin siehe BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, 1810, Nr. 336.

<sup>724</sup> Caroline Bardua – *Goethe nach Kugelgen* um 1808–1811, Kat. Nr. G\_Kü\_1/K.a und G\_Kü\_1/K.b. Zu Scheben sind keine Lebensdaten bekannt, siehe PRAUSE 1975, Bd. 1, 1816, Nr. 19.

<sup>725</sup> Goethe an Schlosser, 14. Dez. 1810. WA IV. 21, S. 443ff.

<sup>726</sup> Goethes Tagebucheinträge, 21. und 24. Sept. 1810 WA III. 4, S. 155.

Den repräsentativen roten Mantel hat Kügelgen noch mehr als in der ersten Version zu einer Ehrfurcht gebietenden Schranke zwischen Dargestelltem und Betrachter aufgefaltet, während der Hintergrund als einfache dunkle Folie zurücktritt.<sup>727</sup> Die Konzentration liegt jetzt ganz auf dem Dargestellten und seinen Würdenzeichen. Am 25. Dezember kam das Porträt in Weimar an.<sup>728</sup> Goethe bestätigte den Empfang und scheint mit diesem repräsentativen Modus hochzufrieden:

Ew. Hochwohlgeboren haben uns durch Übersendung des Porträts einen sehr angenehmen heiligen Christ bereitet. Es kam eben zur festlichen Stunde und ward zum allerfreundlichsten empfangen; und wir sind Ihnen höchlich dankbar, daß Sie so viel Kunst, Neigung und Fleiß darauf verwenden wollen. So gern ich es selbst behielte, um mich dabey noch lange der guten Stunden zu erinnern, in welchen Sie den Grund dazu legten; so angenehm ist mirs, daß ich meinen vaterstädtischen Freunden und Verwandten etwas überlassen kann, das ich schätze und begehre. Auch von jenen wird Ihnen der Dank nicht fehlen und Ihr Name am Main und Rhein in Würden und Segen bleiben.<sup>729</sup>

Doch das Bild, das dann, weitergeschickt, letztlich Anfang Februar in Frankfurt am Main anlangte, war gar nicht das Bild gewesen, für das Goethe im September in Dresden gesessen hatte.<sup>730</sup> Kügelgen hatte auch die zweite Version für sich behalten und dann, aus eben dieser und der ersten in Weimar entstandenen, eine sogenannte *Kombinierte Fassung* entworfen. Schlosser erhielt also eine Wiederholung der Wiederholung. Erst Jahre später bekannte sich Kügelgen zu diesem Schwindel, der ihm so unangenehm war, dass er seine Schülerin Louise Seidler (1786–1866) mit dem Geständnis vorschickte.<sup>731</sup> Er hoffte, dass die bei Goethe beliebte junge Frau die peinliche Angelegenheit diplomatisch vermitteln könnte.<sup>732</sup> In Kügelgens Nachlass befanden sich demnach die beiden nach dem Leben gefertigten Porträts von 1809 und 1810, sie wurden später von der Witwe des Malers verkauft. Die erste Version nach Dorpat (heute Tartu), wo sie sich immer noch zusammen mit dem Wieland- und Herder-Porträt in der Universitätsbibliothek befindet;<sup>733</sup> die zweite gilt heute als aus estnischem Privatbesitz

---

<sup>727</sup> Gerhard von Kügelgen – *Goethe* 1810 (sog. *Schlosserversion* im Goethe-Museum Frankfurt am Main), Kat. Nr. G\_Kü\_1/Wh.b.

<sup>728</sup> Goethes Tagebucheintrag, 25. Dez. 1810. WA III. 4, S. 174.

<sup>729</sup> Goethe an Kügelgen, 26. Dez. 1810. WA IV. 21, S. 450f.

<sup>730</sup> Goethe an Schlosser, 24. Jan. 1811. WA IV. 22, S. 26f. Goethe beschreibt die Prozedur des Verpackens hier en détail. Zur Ankunft des Päckchens siehe Goethes Tagebucheintrag, 24. Jan. 1811. WA III. 4, S. 181ff.

<sup>731</sup> Zur Biografie Louise Seidlers siehe FREYER ET AL. 2009, S. 338–342, KAUFMANN 1996–1999/2008–2011, S. 582 und WILPERT 1998, S. 981.

<sup>732</sup> ZARNCKE 1897, S. 106.

<sup>733</sup> Laut der digitalisierten Provenienzdaten im Bibliothekskatalog der Universitätsbibliothek Tartu wurden alle drei Bilder 1823 von der Witwe Kügelgens an die Universität verkauft und gelangten 1888 an die Universitätsbibliothek. TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGUD [2014], ([http://tartu.ester.ee/record=b1451034~S6\\*est](http://tartu.ester.ee/record=b1451034~S6*est); zuletzt geprüft 15.4.2017).

verschollen; die dritte, sogenannte *Kombinierte Fassung* oder *Schlosserversion*, befindet sich heute im Frankfurter Goethe-Museum.<sup>734</sup>

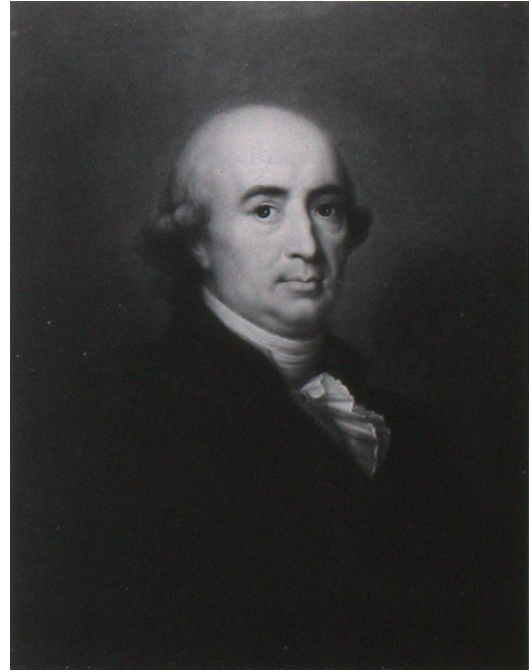
Für die Entscheidung Gerhard von Kügelgens, Goethe als Weimarer Minister zu inszenieren, können also zwei Hauptgründe identifiziert werden: Erstens besaß das Porträt in der *Galerie berühmter Zeitgenossen* eine repräsentative Funktion, die nicht bloß Goethes dichterische Fähigkeiten, sondern auch deren internationale Würdigung vorführen sollte; zweitens rechnete Kügelgen mit einem großen Käuferinteresse für diese repräsentative, leicht lesbare Glorifizierung des Meisters, womit er recht behielt.

---

<sup>734</sup> Der Katalog gibt eine systematische Ordnung der Versionen, Wiederholungen und Kopien im Anschluss an Kat. Nr. G\_Kü\_1/Ge (Abbildung S. 185).



Gerhard von Kügelgen – *Wieland*, 1808/1809, Vgl. Nr. 14  
(BAMBERG ET AL. 2011, S. 153, Kat. Nr. 153)



Ders. – *Johann Gottfried von Herder*, 1809,  
Vgl. Nr. 15 (HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001, S. 237)



Ders. – *Friedrich von Schiller*, 1809, Vgl. Nr. 16  
(BAMBERG ET AL. 2011, S. 154, Kat. Nr. 154).



Ders. – *Goethe*, 1808/1809, Kat. Nr. G\_Kü\_1/Ge  
(Körner 1994, S. 168, Kat. Nr. 118).

## Ferdinand Jagemanns *portrait d' apparat* Goethes

Mit einer Darstellung Goethes im staatsmännischen Gewand war nicht nur Gerhard Kügelgen erfolgreich, auch der Weimarer Künstler Ferdinand Carl Christian Jagemann (1780–1820)<sup>735</sup> wählte dieses Motiv, entschied sich jedoch für ein Porträt im Modus des *portrait d' apparat*.<sup>736</sup> Von der ersten Version, einem Kniestück, fertigte Jagemann noch zwei Wiederholungen der Brustpartie.<sup>737</sup>

Anleihen und Elemente aus dem *portrait d' apparat* zu übernehmen, war bereits in den druckgrafischen Gelehrtenporträts des Barock üblich.<sup>738</sup> Gelehrte erscheinen hier häufiger stehend mit aufwendig frisierten Perücken, am Oberkörper von dramatisch drapiertem Tuch umhüllt. Nicht selten finden sich Säulen und Vorhänge im Hintergrund, oder der Ausblick auf eine Landschaft. Jagemann variiert von dieser Grundlage ausgehend und verleiht seiner Darstellung Goethes damit eine neue Qualität: Goethe steht im schwarzen doppelreihig geknöpften und mit Orden geschmückten Gehrock in einem Innenraum. Die naturalistische Auffassung des weißen Haares und der schlaffen Gesichtszüge wird durch eine extrem aufrechte Körperhaltung konterkariert, mit zum Boden deutendem Finger und strengem Blick weist Goethe dem Betrachter eine untergeordnete Position zu. Nicht nur das Format, sondern auch der Habitus entstammt dem tradierten Herrscher-Porträt.

Allein dass der hier dargestellte bürgerlich geborene Dichter in den Adelsstand erhoben worden ist, rechtfertigt diese Form der Inszenierung nicht.<sup>739</sup> Doch Jagemann illustriert zu Goethes Herrschaftsanspruch auch dessen Bereich. Statt eine prächtige, nobilitierende Hintergrundarchitektur einzufügen, lässt Jagemann den Hintergrund unspezifisch dunkel. Die

---

<sup>735</sup> Jagemann war der Bruder jener Karoline Jagemann (später von Heygersdorff), die als Schauspielerin zu der wichtigsten Mätresse von (Groß-)Herzog Carl August wurde. Goethe hatte den Künstler seit frühester Jugend protegiert und angeleitet. Er lernte in seiner Jugend bei Georg Melchior Kraus in der Weimarer Zeichenschule und bei Heinrich Friedrich Füger (1751–1818, ThB 12, S. 553ff) in Wien. Goethe förderte ihn mit einem in den *Propyläen* veröffentlichten Gutachten (GOETHE 1960bff, S. 171f) und leitete herzogliche Stipendien für Paris- und Romreisen in die Wege. 1810 zurückgekehrt, leitete Jagemann schließlich selbst die Weimarer Zeichenschule. Zu Jagemanns Biografie siehe GÖRES UND KRÖLL 1979, Nr. 58 und WILPERT 1998, S. 527.

<sup>736</sup> Ich beziehe mich auf die Definition von Rolf Schoch, das *portrait d' apparat* als eine „demonstrative, äußere Schaustellung, die keinerlei Spontaneität, Lebendigkeit oder Gemütsbewegung zulässt“ bezeichnet und weiter erläutert, dass diese Art von Porträt „sich nicht auf die Individualität, sondern auf den Rang des Dargestellten [bezieht, also] auf den Status, den dieser vor der Öffentlichkeit zu repräsentieren hat“. SCHOCH 1975, S. 19.

<sup>737</sup> Ferdinand Jagemann – *Goethe*, 1818, Kniestück in Lebensgröße Kat. Nr. G\_Ja\_3/Ge, Abbildung S. 190. Die Wiederholungen im Brustausschnitt Kat. Nr. G\_Ja\_3/Wh.a, und G\_Ja\_3/Wh.b. Für das Kniestück vermerkt Goethe nur zwei Sitzungen im Tagebuch: „10. [Juli 1818] Hofrath Jagemann das Porträt untermalt. [...] 19. [Juli] Hofrath Jagemann zweyte Sitzung zum Bildniß.“ WA III. 6, S. 227.

<sup>738</sup> KANZ 1993, S. 53.

<sup>739</sup> 1782 wurde Goethe in den Reichsadelsstand erhoben. Von den ihm bis 1818 verliehenen Ehrenzeichen zeigt Jagemann drei, den St. Annen-Orden, den Weimarischen Falkenorden und das Komturkreuz des österreichischen Leopoldsordens am rot-weißen Band. Siehe HARTMANN 2005, S. 7 und HARTMANN 2005, S. 55.



Pose wiederum bezieht sich direkt auf die Fürstenikonografie: Neben Goethes aufgestützter rechter Hand liegt als Insignie der Herrschaft der Lorbeerkranz, die Krone des Dichters.

Zu diesen groß gedachten Gesten und diesem Auftreten steht die ungelenke Auffassung von Goethes Körper in merkwürdigem Kontrast. Die Schultern sind zu schmal, die Hüften dagegen zu breit, die Arme unterschiedlich lang und die Hände im Verhältnis zum Kopf zu groß wiedergegeben. Besonders die auf gleicher Höhe platzierten Ordenssterne über den Brustmuskeln verleihen dem Werk eine gewisse Bemühtheit.

Jagemann hat diesen ungeschickten Eindruck in seinen Wiederholungen des Brustausschnittes getilgt. Hier finden sich alle Orden auf der linken Seite, der St. Annen-Orden wanderte zu diesem Zweck von rechts zu weiteren Auszeichnungen auf eine kleine Ordensspange am linken Revers.<sup>740</sup> An der naturalistischen Darstellung von Goethes asymmetrischen Gesichtszügen mit der ungleichen Augenpartie und der hängenden rechten Wange hat Jagemann jedoch nichts verändert. Ohne Körper wirkt das Gesicht in den Brustbild-Versionen ausdrucksleer und maskenhaft. Die Vermutung liegt nahe, dass sich Jagemann, der nur wenige Sitzungstermine erhielt, zusätzlich Goethes Lebendmaske von 1807 zum Vorbild nahm.<sup>741</sup> Wie Kügelgen legte auch Jagemann in diesen Brustbildern einen Mantel um Goethes Schultern, vermutlich sollte er die nicht mehr darzustellende Herrscherpose ikonografisch ausgleichen.

Anders als Kügelgen nutzte Jagemann die staatsmännische Ikonografie nicht, um Goethes Karriere am Weimarer Hof oder seine Prominenz in der internationalen Politik hervorzuheben; Ordenszeichen und Galakleidung stellen in seinem großformatigen Porträt vielmehr die weltlichen Aspekte von Goethes Dichterkönigtum dar. Er inszeniert Goethe vor allem als Herrscher über die deutsche Literatur.

Diese Darstellungsweise blieb kein Einzelphänomen, auch Julie von Egloffstein verband das Porträt des Staatsmannes Goethe mit dem Bild des idolisierten Dichterfürsten. Egloffstein lebte als Hofdame bei Großherzogin Luise in Weimar und stand in enger Verbindung zu Goethe, der während ihres Studiums an der Weimarer Zeichenschule ihr künstlerischer Mentor geworden

---

<sup>740</sup> Eine solche Ordensspange besaß Goethe übrigens tatsächlich, 1816 wurde sie für ihn in der Hanauer Goldschmiede Bury & Comp. gefertigt. Bei Jagemann zeigt sie von links: das Kommandeurkreuz des österreichisch-kaiserlichen Leopold-Ordens, den russischen St. Annen-Orden, das Großkreuz des sachsen-weimarisches Hausordens vom Weißen Falken und den Orden der französischen Ehrenlegion. Siehe HARTMANN 2005, S. 55 Leider ist bei der kleinen Darstellung nicht zu erkennen, ob es sich bei dem Orden der Ehrenlegion um den 1808 noch von Napoleon vergebenen oder den erst im Sept. 1818 von Ludwig XVIII. von Frankreich vergebenen handelt. Bei der Verleihung durch Napoleon 1808 wurde er mit dem Ritterkreuz geehrt, 1818 machte ihn Ludwig XVIII. zum Offizier dieses Ordens. HARTMANN 2005, S. 61.

<sup>741</sup> Carl Gottlob Weisser – *Lebendmaske Goethes*, 1807, siehe Vgl. Nr. 30, Abbildung S. 190.

war.<sup>742</sup> Viele Begegnungen sind bezeugt, bei denen die junge Frau ihm ihre Arbeiten präsentierte und sich mit dem Gelehrten über die weitere Ausführung beriet.<sup>743</sup>

Ihr letztes und größtes Porträt Goethes bezieht sich in seinem Titel zwar auf Goethes 50. Dienstjubiläum in Weimar 1825, entstand in Erinnerung an diesen Tag aber erst posthum um 1847:<sup>744</sup> Goethe steht, ins Dreiviertel-Profil gewandt, vor einem roten Vorhang, der den Blick aus einer Tempelarchitektur in die umgebende Landschaft freigibt. Hinter dem Dichter ragt eine Säule auf, Stoff und Posamenterie sind an ihr drapiert. Auch die Gestalt Goethes im eleganten Abendanzug ist mit einem massigen roten Mantel umwunden. Die rechte Hand greift in die Falten, die der Schwerkraft trotzend an seinem Körper kleben. Das Kreuz der Ehrenlegion und der Weimarische Falkenorden sind unter dem Revers von Anzug und Weste sichtbar.<sup>745</sup> Die linke Hand hält einen goldenen Lorbeerkranz und das Ehrenbürgerdiplom der Stadt Frankfurt dem Betrachter entgegen.<sup>746</sup> Es ist die Haltung einer antiken Herrscherstatue, angelegt auf eine Repräsentation vor dem Betrachter, die jeden Ausdruck von Nähe verweigert: Die Gestalt ist hoch aufgerichtet, Goethes strenger Blick aus den charakteristischen Zügen geht in eine gedankliche Ferne. Auf die ausgesprochen hohe Stirn fällt das Licht zuerst, die großen Augen schweifen ab, der rechte Arm als Schranke vor dem Körper vergrößert zusätzlich die Distanz zum Betrachter.

In ihrer Ausbildung konnte Egloffstein sich zwar ausreichende technische Fähigkeiten aneignen, blieb jedoch in ihren Bildideen eingeschränkt auf etablierte Muster. Die lebensgroße Darstellung, Orden, Säule, Vorhang und Mantel sind die typischen Merkmale des Herrscherbildes. Allerdings bieten Schriftrolle und Lorbeer einen interessanten Doppelaspekt: Einerseits handelt es sich um Ehrenzeichen des poeta lauratus, andererseits könnten sie auf eine konkrete Ehrung verweisen, die Goethe 1819 von den Bürgern seiner Vaterstadt empfing.<sup>747</sup> Das

---

<sup>742</sup> Egloffstein stammte aus einer verarmten Adelsfamilie und erhielt deshalb die Erlaubnis, sich zur Künstlerin ausbilden zu lassen. Bereits als junge Frau hatte sie die Galerien von Berlin, Dresden, Nürnberg und München besucht, ihr Studium begann sie in Nürnberg bei Christoph Jakob Wilhelm Carl Joachim Haller von Hallerstein. Später, 1829, reiste sie auch nach Italien, besuchte Genua, Pisa, Florenz, Rom und Neapel. Als Frau standen Egloffstein jedoch nicht die gleichen Ausbildungsmöglichkeiten offen wie ihren Kollegen Jagemann und Kolbe. Da sie nicht finanziell auf ihre Kunst angewiesen war, besuchte sie nie eine Akademie, und arbeitete nie im Atelier eines Künstlers mit wie es Seidler oder Bardua taten. Zu Egloffsteins Biografie vergleiche FREYER ET AL. 2009, S. 115–118.

<sup>743</sup> WA III. 10, S. 165, 204 und ebenda, S. 251, 261. Egloffstein malte eine Reihe von Personen des Weimarer Hoflebens.

<sup>744</sup> Julie von Egloffstein – *Goethe* um 1847, Kat. Nr. G\_Egl\_6/Ge. Zu Goethes Dienstjubiläum mehr in Kapitel 4.1.3 unter der Überschrift *Huldigungs- und Jubiläumsblätter zu Goethes 50. Weimar-Jubiläum*.

<sup>745</sup> In Bezug auf das Kreuz der Ehrenlegion ist der Künstlerin eine Verwechslung unterlaufen, auf die Hartmann hinweist. Sie hängt Goethe das Komturkreuz der Ehrenlegion an, obwohl Goethe dieses nie besessen hat. HARTMANN 2005, S. 61.

<sup>746</sup> KOVALEVSKI UND BAUMGÄRTEL 1999, S. 92, Kat.-Nr. B6.

<sup>747</sup> Die Bürger Frankfurts verehrten Goethe zu seinem 50. Geburtstag 1819 einen goldenen Lorbeerkranz, der heute in der Klassik Stiftung Weimar aufbewahrt wird. Unbekannt – *Goldener Lorbeerkranz mit Smaragden für Johann Wolfgang von Goethe von den Bürgern der Stadt Frankfurt am Main*, 1819, Inschrift Unterseite "Dem Liebling der Musen J.W. von Göthe" Oberseite "von Bürgern seiner Vaterstadt geweiht/ 28 August 1819", Treiarbeit, Blattgold und Smaragde, 12,5 x 27 x 29 cm, Klassik stiftung Weimar, Inv. KKG/00639.1. Daten aus KLASSIK STIFTUNG WEIMAR [2012/2017].

Porträt wurde erst nach Goethes Tod endgültig fertiggestellt. Es ist das Endergebnis jahrelanger Studien der Goethe-Physiognomie und sicher auch intensiver Überlegungen Egloffsteins dazu, wie der verehrte Dichter und väterliche Freund für die Nachwelt dargestellt werden sollte.<sup>748</sup> Von Februar 1826 bis Juni 1827 fanden in sehr unregelmäßigen Abständen Sitzungen statt; auch aus den dabei jeweils angefertigten Skizzen entstanden ausgeführte Porträts. Trotzdem lässt sich sagen, dass Egloffsteins bis dato gefundene Porträtlösungen in diesem letzten, posthum vollendeten Kniestück kulminieren. Durch alle Arbeiten, auch die kleinen Skizzen, zieht sich ein und dieselbe Dreiviertel-Profil-Kopfhaltung Goethes, manchmal gespiegelt und leicht gedreht, aber nie grundsätzlich verändert.<sup>749</sup> Die Goethe-Physiognomie, die sich je nach Künstler mitunter stark wandelt, bleibt bei Egloffstein über all die Jahre die gleiche und ist an Heinrich Kolbes Goethe-Porträt von 1822 orientiert, das sie vermutlich aus Goethes Haushalt kannte.<sup>750</sup> Die am Herrscherporträt angelehnte Ikonografie – Egloffstein malte Großherzogin Louise Auguste von Sachsen-Weimar-Eisenach mit einem ähnlichen Hintergrund<sup>751</sup> – findet sich hingegen sonst bei keinem Goethe-Porträtisten derart konsequent ausgearbeitet. Im Gegensatz zu Jagemann, der die Herrscher-Ikonografie mit bürgerlichen Motiven mischte, blieb Egloffstein ganz dem Muster des Herrscherporträts verpflichtet.

---

<sup>748</sup> Goethes Tagebucheinträge von Dez. 1826 und Juni 1827. WA III. 10, S. 251, 261. Kovalevski und Baumgärtel vermuten, dass das eigentliche Ölporträt 1828 von Egloffstein begonnen wurde. Siehe KOVALEVSKI UND BAUMGÄRTEL 1999, S. 92, Kat.-Nr. B6.

<sup>749</sup> So im Pastell, Kat. Nr. G\_Egl\_1/P, in den Vorzeichnungen unter G\_Egl\_4/Gr und G\_Egl\_5/Gr. Abbildungen zu den weniger bekannten Zeichnungen finden sich in MARIOTH 1932, S. 8f.

<sup>750</sup> ROLLETT 1883, S. 218f.

<sup>751</sup> Julie von Egloffstein – *Louise Auguste Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach* 1827, Öl auf Leinwand, 55,5 x 46,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00256. Siehe SCHUSTER ET AL. 1999, S. 578, Kat. Nr. 19.



Ferdinand Jagemann – *Goethe*, 1818,  
Kat. Nr. G\_Ja\_3/Ge  
(© Klassik Stiftung Weimar).



Carl Gottlob Weisser – *Lebendmaske Goethes* 1807,  
Vgl. Nr. 30  
(© Klassik Stiftung Weimar).

### George Dawe und Heinrich Kolbe

Das Spektrum der Ikonografie des Staatsmannes wird in den Goethe-Porträts Heinrich George Dawes (1781–1829) und Christoph Kolbes (1771–1836) wiederum erweitert, um verschiedenen Funktionen gerecht zu werden.<sup>752</sup>

Obwohl Goethe schon seit den ersten Werther-Übersetzungen ins Französische und Englische als Autor europaweiten Ruhm genoss, stammen die zu Lebzeiten angefertigten Porträts zum Großteil von deutschen Künstlern. Mit Ausnahme Roms und Berlins hat Goethe keine europäische Hauptstadt besucht. Um ihn zu porträtieren, war es also erforderlich nach Weimar zu reisen – auch für die berühmten Porträtisten der großen künstlerischen Zentren Paris und London. Der in England geborene George Dawe kam im Gefolge des Duke of Kent nach Weimar

---

<sup>752</sup> Zur Biografie Heinrich Christoph Kolbes siehe die umfassende Monografie von HEIDERMANN 2011 sowie die entsprechenden Stellen in BEYER 1996–1999/2008–2011, S. 215f; HÜTT 1984, S. 53; GÖRES 1979, S. 73; JUSTI 1932, S. 53f und GAEDERTZ 1889. Die hier erwähnten biografischen Stationen und Daten zu George Dawe entstammen ThB 8, S. 482 und AKL 24, S. 551 sowie HENNIG 1981.

und traf Goethe dort im April oder Mai 1819, als er dem Weimarer Hof seine Arbeiten vorstellte.<sup>753</sup> Goethes Besuch dieser Präsentation ist für den 4. Mai 1819 belegt, vermutlich war er jedoch schon früher in Kontakt mit dem Künstler getreten, denn bereits am Nachmittag des selben Tages begannen die Porträtsitzungen. Dawe kam in der Folge täglich zu Goethe und es gelang ihm, die Sitzungen für den Dichter spannend, ja gewinnbringend zu gestalten. Aus Goethes Tagebuch und vor allem seinem Brief an Thomas Johann Seebeck vom 30. Dezember 1819 ist zu entnehmen, dass die Termine mit Fachunterhaltungen zur Theorie der Farben vergingen.<sup>754</sup> Dawe hatte offenbar nicht nur eine gute Kenntnis, der von Goethe 1810 veröffentlichten „Farbenlehre“ sondern auch von den neuesten englischen Forschungen auf dem Gebiet.<sup>755</sup>

Dawe malte ein Brustbild, das den Dichter im Frack mit allen Orden und Ehrenzeichen zeigt.<sup>756</sup> Das Porträt des Engländers zeichnet sich durch seine Bewegtheit und einen meisterhaften Einsatz von Licht und Schatten aus. Zunächst besteht der Hintergrund aus einem wolkigen Farbenspiel in helleren und dunkleren Pastelltönen, wodurch der Raum um Goethe Tiefe entwickelt. In diesem Raum wendet sich Goethe aktiv zum Betrachter hin. Dieser Eindruck einer spontanen Bewegung wird durch Lichtreflexe auf Stirn, Augen, Nase und Kinn erzeugt, und zusätzlich durch die Schrägstellung und Drehung des Kopfes unterstützt. Dawe hält den Dichter mit seinem sprechenden Mund und den weit geöffneten Augen in einem komplexen Bewegungsablauf fest. Der Kragen seines Fracks legt sich weich über die Hemdbrust, ist gar ein wenig verrutscht durch die Plötzlichkeit der Bewegung, die auch das Haar aufwirbelt. Er passt die Figur Goethes nicht genau in das Bild ein, wie etwa Jagemann, oder später Kolbe es tun, sondern schneidet den dem Betrachter zugewandten Arm an. So evoziert er einen gemeinsamen Raum von Betrachter und Dargestelltem. In der Farbigkeit wird die Bewegung und Nähe zum Betrachter weiter gesteigert: Die hellen Glanzpunkte, die roten Wangen und den leichten Blauschatten um den Mund kann der Betrachter so deutlich sehen, als stünde er unmittelbar vor Goethe selbst.

---

<sup>753</sup> Dawe wurde 1781 in London geboren und zunächst bei seinem Vater, einem Kupferstecher, ausgebildet, bevor er an die Royal Academy ging, deren Mitglied er 1813 wurde. 1818 gelangte er mit dem Duke of Kent nach Deutschland und besuchte schließlich auch Weimar. Von Weimar aus reiste Dawe 1819 nach St. Petersburg und fand eine Anstellung als Hofmaler Zar Alexanders I., siehe ThB 8, S. 482.

<sup>754</sup> Goethe vermerkt im Tagebuch: „8.[ Mai 1819] Herr Dawe malte abwechselnd bis zu Tisch; Gespräch über Farbenlehre.“ Nach einer Pause von einigen Tagen war noch einmal am 24. Mai am Porträt gearbeitet und diskutiert worden, bevor Dawe am 4. Juni aus Weimar abreiste. WA III. 7, S. 44–51. Goethe an Thomas Johann Seebeck, 30. Dezember 1819, WA IV. 32, S. 132ff.

<sup>755</sup> Goethe nennt als Unterhaltungsgegenstand wörtlich James Sowerbys „A new elucidation of colours“ (London 1809), Dr. Joseph Reades „Experimental outlines for a new theory of light“ (London 1816). Er führte Dawe auch einige seiner Experimente zur *Farbenlehre* vor und stellte zufrieden fest: „in kurzem war er mit der Lehre vom Trüben, von der Farbenentstehung durch dessen Vermittlung so bekannt, als wenn er sie erfunden hätte.“ WA IV. 32, S. 134. Diese Informationen bereitet der Beitrag HENNIG 1981 bündig auf, siehe aber auch zuletzt STEINLE 2016.

<sup>756</sup> George Dawe – *Goethe*, Mai 1819, Kat. Nr. G\_Daw\_1/Ge, siehe Abbildung S. 197.

Wie von jedem Maler, mit dem er sich intellektuell austauschen konnte, war Goethe auch von Dawe begeistert. Gerne versorgte er ihn mit Empfehlungsbriefen für seine Berliner Bekannten.<sup>757</sup> Gegenüber Christoph Ludwig Friedrich Schulz äußert sich Goethe besonders ausführlich:

Und so hat mich dieser Tage doch ein englischer Mahler, indem er mich abschilderte, sehr angenehm unterhalten. Er war begründeter und unterrichteter, als Künstler zu sein pflegen, praktisch gewandt und auf alles praktisch Brauchbare wie die Katze auf die Maus. Die Hauptlehre vom Trüben ergriff er mit Freude; er hatte das längst geübt und brachte schnell auf seiner Palette eine Mischung hervor, die er über Schwarz und Weiß zog; dort erschien ein Bläuliches und hier ein Gelbliches. Er versicherte, von nun an diesen Kunstgriff zu besonderem Vortheil anzuwenden. [...] Kommt dieser Mann, Dawe genannt, nach Berlin, so gehen Sie ihm freundlich entgegen. Sie werden ihn als Künstler, als Engländer, der freilich um des Gewinnstes willen reis't, als gebildeten, unterrichteten, eine gewisse eigenthümliche Naivetät nicht verläugnenden Mann sogleich beurtheilen.<sup>758</sup>

Das differenzierte Inkarnat und der farbige Hintergrund des Porträts können also in direkte Beziehung mit der Unterhaltung von Gelehrtem und Künstler über die *Farbenlehre* gesetzt werden. Offenbar war Goethe der Ansicht, dass Dawe das, was er ihm zur Farbenlehre eräuterte, direkt auf die Leinwand übertrug. Sicher boten Sitzungen, die von Gespräch und Austausch erfüllt waren, auch genügend Inspiration für die bewegte agile Darstellung. Goethe erwähnt aber auch, dass Dawe „um des Gewinnes willen“ reist und „Naivetät“ durchaus zu seinen Charakterzügen gehört. Dass Goethe hier ebenso den Künstler wie das Werk meint, ist nicht abwegig. Dawe schwelgt in Farben, Bewegung und bringt so die Situation der Unterhaltung (über die *Farbenlehre*) zu Papier. Die Einschränkung, das Porträt sei, wie Goethe an anderer Stelle angibt, „in seiner Art“ (siehe unten) gelungen, deutet dagegen auf die Diskrepanz zwischen Dawes und Goethes kunsttheoretischer Auffassung hin. Der direkte Kontakt mit Dawe während der Porträtsitzungen aber überzeugte Goethe:

Nach so trefflichen, in's Ganze reichenden Arbeiten darf ich wohl eines einzelnen Blattes gedenken, das sich zunächst auf mich bezieht, doch als Kunstwerk nicht ohne Verdienst bleibt; man verdankt es der Bemühung, welche sich Dawe, ein englischer Mahler, bei seinem längeren hiesigen Aufenthalt um mein Porträt gegeben; es ist in seiner Art als gelungen anzusprechen, und war es wohl werth in England sorgfältig gestochen zu werden.<sup>759</sup>

Tatsächlich bestellte Goethe über die folgenden Jahre hinweg diverse Nachdrucke des Porträts,<sup>760</sup> um sie im Kreis seiner Bekannten und Freunde zu verschenken.<sup>761</sup> Die Rezipienten,

---

<sup>757</sup> Goethe an Dawe, 4. Juni 1819. WA IV. 31, S. 168.

<sup>758</sup> Goethe an Christoph Ludwig Friedrich Schultz, 15. Juni 1819. WA IV. 31, S. 183ff.

<sup>759</sup> So Goethes Kommentar in den *Tag- und Jahres-Heften*. GOETHE 1960aff, S. 322.

<sup>760</sup> Goethe befürwortete den geplanten Druck seines Bildes durch Thomas Wright. Kat. Nr. D\_Daw\_1/R.a. Thomas Wright (1792–1849) war der Schwager Dawes und lebte mit diesem in St. Petersburg (ThB 36, S. 284). Der Stich des Goethe-Porträts muss also dort erfolgt sein. Entsprechend inserierte der Verleger Kummer aus Leipzig den Stich als „so eben aus St.

unter Ihnen der Naturforscher Christian Gottfried Daniel von Esenbeck oder der Archäologe und Kunsthistoriker Joseph Wilhelm Eduard d'Alton, schätzten besonders Dawes leichte und spontane Ausführung. Sie vergleichen sie dezidiert mit dem in Deutschland wesentlich bekannter gewordenen Porträt Kolbes, das als nächstes behandelt werden soll:

[Ich] sage noch ein Wörtchen von einem Ausflug nach Düsseldorf, wo Goethe' s Bild, von Kolbe gemalt, aufgestellt war. Ich hatte durch d' Alton [...] viel von diesem Porträt gehört und war voll Erwartung, fand mich aber nicht ganz befriedigt. Die Wahrheit der Züge war nicht zu verkennen, aber es schien mir ein gewisser Unmuth, so lange still sitzen zu müssen, über die Stirne des verehrten Haupts zu schweben, ein Vorwurf für den Maler, dem Dawe glücklich entging. So empfing ich durch dieses übrigens sehr schön und mit Liebe ausgeführte, doch, wie es mir schien, zu braun gehaltene Bild nur den Eindruck eines ganz individuellen und beschränkten Moments, und ich möchte kaum dieses Original gegen den Kupferstich nach Dawe, der jetzt vor mir hängt, vertauschen.<sup>762</sup>

Jenes Porträt, malte Heinrich Kolbe 1822 in Weimar, drei Jahre nach Dawes Aufenthalt.<sup>763</sup> Ein neues Porträt wurde damals, unter anderem auch weil Dawes Bild in Deutschland nicht vertrieben wurde, von Goethes Umkreis dringend gefordert.<sup>764</sup> Die Wahl fiel nicht zufällig auf Kolbe, der an der Düsseldorfer Akademie ausgebildete Künstler hatte 1799 die von Goethe ausgeschriebenen Preisaufgaben gewonnen.<sup>765</sup> Da er sich als Historienmaler nicht etablieren konnte, war er ins Porträtfach gewechselt. Nach wie vor in sporadischem aber freundlichem Austausch mit Goethe stehend, durfte er sich Hoffnungen machen, sein anspruchsvolles Modell zufriedenstellen zu können.<sup>766</sup>

---

Petersburg“ empfangen; siehe hierzu KUMMER 1826 und auch ThB 36, S. 284. Damit suggeriert der Verleger Authentizität und Aktualität des Stichs, was nicht gänzlich korrekt ist, hatte Goethe doch schon 1820 Abzüge für seinen Gebrauch aus London erhalten. Goethe an Johann Christian Hüttner, 7. Juni 1821. WA IV. 34, S. 279.

Eine angebliche Wiederholung des Porträts im Besitz des britischen Königshauses hat sich als posthum angefertigte Kopie herausgestellt: Alexander Melville nach Dawe – *Goethe*, 1853, Öl auf Leinwand, 71,5 x 56,4 cm, Inv. 406270. Für diesen Hinweis danke ich Agata Rutkowska, Picture Library Assistant des Royal Collection Trust.

<sup>761</sup> HENNIG 1981, S. 178–179.

<sup>762</sup> Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck an Goethe, 5. Sept. 1823, anlässlich seiner Besichtigung des Goethe-Porträts bei Kolbe in Düsseldorf. GOETHE ET AL. 1874, S. 65f, Bd. 2

<sup>763</sup> Heinrich Christoph Kolbe – *Goethe*, 1822 Kat. Nr. G\_Ko\_1/Ge, weil das Original verschollen ist, ist eine Wiederholung aus dem gleichen Jahr abgebildet. (Kat. Nr. G\_Ko\_1/Wh.b), Abbildung S. 197.

<sup>764</sup> D'Alton konnte keine Reproduktion von Dawes Porträt erwerben und empfahl daher den befreundeten Kolbe für ein neuerliches Porträt. Siehe D'Alton an Goethe, 19. Dez. 1821, zitiert nach GAEDERTZ 1889, S. 31f. Auch Johann Heinrich Meyer sprach Goethe, nachdem Kolbe im Februar nach Weimar gekommen war, auf ein neues Porträtvorhaben an. Goethes Tagebucheintrag 18. Feb. 1822. WA III. 8, S. 171.

<sup>765</sup> Kolbes siegreiche Zeichnung stellte *Venus, die Helena dem Paris zuführt* dar. HÜTT 1984, S. 53. Heinrich Christoph Kolbe – *Venus führt Helena dem Paris zu 1799*, Getuschte Zeichnung. Verloren, nachgestochen von J. C. E. Müller, als Kupferstich in GOETHE 1800, S. [189] Beifügung, siehe dazu auch: HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 8.

<sup>766</sup> Kolbe hatte Goethe aus Paris angeboten, ihm sein siegreiches Bild von 1799 als ausgeführtes Gemälde zuzusenden, denn nur mit einem Historienbild meinte er, sich „Hochwohlgeboren Wohlwollen und Aufmerksamkeit [...] würdiger zu machen.“ (GAEDERTZ 1889, S. 27) Doch obwohl Goethe zustimmt, kam es dazu nicht. (Goethe an Kolbe, 3. Nov. 1800. WA IV. 15, S. 138f.) Trotz anerkannten Talents gelang es Kolbe nicht, sich dauerhaft abseits der Porträtmalerei zu etablieren.

Es entstand ein Brustbild, das den ergrauten Dichter im Dreiviertel-Profil auffasst.<sup>767</sup> Mit seinem linken Auge blickt Goethe aus dem Bild, während das rechte in die Ferne schweift. Dieses Schielen ist noch der prägnanteste Ausdruck in dem seltsam wächsern wirkenden Gesicht.<sup>768</sup> Goethe gewährte Kolbe bis zur Fertigstellung des Porträts im Juni 1822 ungewöhnlich vielen Sitzungstermine;<sup>769</sup> doch es mochte dem Künstler nicht gelingen, den allseits als Genie verehrten Goethe in seiner Körperlichkeit auf die Leinwand zu bannen. Das fertige Bild zeugt von der künstlerischen Blockade:

Als Oberbekleidung wählte Kolbe den typischen, dunklen und doppelreihigen Frack mit Halsbinde, doch der Stoff geriet ihm seltsam steif. Am Hals schließt statt des bei Dawe so lebensvoll bewegten Körpers, eine starre Verschalung an, die die Bildfläche dominiert und die Entstehung von Tiefe verhindert. Der Körper ist allein Hintergrund für Goethes Ordensdekorationen. Der St. Annen-Orden befindet sich auf der rechten, der silberne Strahlenstern des Weimarer Falken-Ordens auf der linken Brust, am Revers steckt das goldene Kreuz der Ehrenlegion und schließlich hängt am Hals der kaiserlich-österreichische Leopold-Orden. Die fürstlichen Auszeichnungen müssen zur Dokumentation der Verdienste erhalten, weil es Kolbe nicht gelingt, Goethes künstlerische Schaffenskraft, seine Persönlichkeit oder einen Eindruck seines seelischen Befindens in Gesichtsausdruck und Körperbewegung einzufangen. Der sensible Dichter und der aktiv forschende, vielseitig interessierte Gelehrte lassen sich hinter der ausdruckslosen Maske und dem Brustpanzer eines gerüsteten Offiziers nicht ausmachen.

Womöglich war es freundliche Großzügigkeit, die Goethe dazu bewog, Carl August den Ankauf des Werks zu empfehlen. Darüber hinaus erhielt Kolbe eine persönliche Ehrenmedaille und die großherzogliche Goldmedaille für seine künstlerischen Leistungen.<sup>770</sup> Offenbar wollte Goethe Kolbe mit diesen Gunstbeweisen loswerden. Inzwischen war nämlich ein weiterer großer

---

<sup>767</sup> Kat. Nr. G\_Ko\_1/Ge. Das Original, das sich ursprünglich in Goethes eigenem Besitz befunden hat, ist heute vermutlich verschollen. Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Düsseldorfer Version, Kat. Nr. G\_Ko\_1/Wh.b (Abbildung S. 197), siehe auch GÖRES 1979.

<sup>768</sup> Eine Vorzeichnung in Grafit erprobt den Brustausschnitt und die Mimik Goethes, Kat. Nr. G\_Ko\_1/Vz. Diesen Kopf setzt Kolbe in einer weiteren Skizze in Grafit von 1822 probeweise einem Kniestück auf. Vermutlich stand der Entwurf für das Brustbild bereits, als Kolbe diese Variante im Hinblick auf einen weiteren größeren Auftrag testete. Die neu erdachte Körperwendung und das Programm eines stehenden, Gedanken in ein Buch notierenden Goethe führte er dann in seinem Ganzkörperporträt von 1826 aus. Diese Skizze steht zwischen dem Brustbild und dem Ganzkörperporträt und dokumentiert den Prozess der Bildfindung bei Kolbe. Kat. Nr. G\_Ko\_2/Sk.

<sup>769</sup> Es sind insgesamt acht Sitzungen. Im Mai 1822: 2., 4., 13., 14., 15., 17., 21., 23., 24. Letzte Änderungen fanden laut Goethes Tagbucheinträgen etwa Mitte Juni statt. WA III. 8, S. 171, und auch GÖRES 1979, S. 73f.

<sup>770</sup> GAEDERTZ 1889, S. 33. Zum Ende des Aufenthalts bestand also ein Verhältnis gegenseitiger Wertschätzung. Was folgte, sei kurz umrissen: Kolbe vollendete das Porträt bei seinem anschließenden Dresden-Aufenthalt (GAEDERTZ 1889, S. 33) und verkaufte es an Goethe (siehe GOETHE GESPRÄCHE IV, S. 154). Dieser verschenkte es später an die sogenannte Löwenwirtin Fridericke Schäfer (ZARNCKE 1888, S. 41). Dass zumindest eine interessierte Öffentlichkeit das Porträt in Kolbes Atelier in Dresden sehen konnte, zeigt der positive Bericht Karl August Böttigers (1760–1835). Er bezeichnet das Porträt in seiner Rezension im *Artistischen Notizenblatt* vom 30. Dez. 1822 als „sehr gelungen“ und als Ausweis für Kolbes „große technische Fertigkeit verbunden mit schnellem Auffassen des Charakters“ (zitiert nach GAEDERTZ 1889, S. 35). Das *Artistische Notizenblatt* erschien, herausgegeben von Böttiger, 1822–1835 in Dresden.



Porträtauftrag für die Bibliothek in Jena im Gespräch, den Goethe nach den missglückten Sitzungen mit Kolbe nicht in dessen Händen sehen wollte. Zu Kanzler Müller äußerte Goethe:

Wegen des gewünschten Portraits von Kolbe für die Jenaische Bibliothek sei es jetzt klüger zu pausieren; gegen ein Vorurtheil müsse man nie auf der Stelle ankämpfen; mit der Zeit werde sich Alles leichter machen. Er bat mich mit Kolben im Nebenzimmer wegen Ankaufs seines jetzt in der Arbeit begriffenen Porträts zu sprechen, was denn auch gleich geschah.<sup>771</sup>

Tatsächlich reiste Kolbe mit seinen Medaillen zügig ab – aber nur, um unter dem frischen Eindruck seines Aufenthaltes in Weimar mehrere Wiederholungen des Goetheporträts anzufertigen. Die insgesamt drei Wiederholungen kopieren das Original exakt, allerdings mit vereinfachtem, grauem Hintergrund.<sup>772</sup> Goethes enger Freund Friedrich Zelter sah eines dieser Werke, als er im Folgejahr die Düsseldorfer Akademie-Ausstellung besuchte. Er berichtete Goethe am 3. November 1823:

Es ist kräftig und sicher aufgefasst und stand eben, was mir sehr gefiel, auf einer Staffeley im besten Lichte. Kolbe selbst war nicht in der Stadt. Vielleicht hätte ich gegen das Colorit etwas einzuwenden, man ist aber kein Maler. Ich bin immer, wenn ich ein anderes Bild gesehen hatte, zum Deinigen zurückgekehrt. Wer mir dein Profil in Kreide auf den Tisch schreibt, ist mein Mann.<sup>773</sup>

Zelter lobt Kolbes Stil allgemein, aber nicht spezifisch seine Darstellung Goethes. Er fühlt sich zwar von dem Porträt angezogen, jedoch unter der Prämisse, dass er jede Darstellung des Freundes fasziniert betrachtet. Angesichts der Tatsache, dass Zelter zu ganz anderen Lobesbekundungen fähig war, kann seine Kritik nicht als dezidiert positiv gelten.<sup>774</sup> Zelter interessierte jedes Goethe-Porträt unabhängig von dessen künstlerischen Qualität.

Kolbe und Dawe, so wird deutlich, wählten die politische Ikonografie, die höfische Einkleidung Goethes mit ganz unterschiedlichem Impetus. Dawe begann sein Goethe-Porträt im Kontext eines Staatsbesuchs in Weimar. Die politische Bedeutung Goethes konnte ihm während seines Aufenthalts nicht verborgen bleiben und fand dementsprechend mit der offiziellen Bekleidung des Dichterfürsten Eingang in ein Porträt mit eindeutig repräsentativer Funktion. Weil während

---

<sup>771</sup> Goethe im Gespräch mit Kanzler Müller am 22. Mai 1822. Siehe GOETHE GESPRÄCHE IV, S. 154. Das Zitat macht deutlich, dass man schon im Mai 1822 daran dachte, ein Goethe-Porträt gesondert für die Aufhängung in der Bibliothek in Jena zu bestellen. Offenbar war Goethe von der Vorstellung jedoch nicht begeistert und verzögerte diesen Plan. Kolbe war folglich bereits 1822 für diesen Auftrag im Gespräch. Vielleicht ist das erste Porträt also als Probestück für den späteren Großauftrag zu werten, den Kolbe dann 1826 erhielt.

<sup>772</sup> Das Original, Kat. Nr. G\_Ko\_1/Ge gilt heute als verschollen. Alle weiteren Versionen und Vorarbeiten finden sich im Katalog unter G\_Ko\_1/Geff.

<sup>773</sup> GOETHE ET AL. 1834, S. 363.

<sup>774</sup> Zu einer Zeichnung von Georg Melchior Kraus meinte Zelter beispielsweise: „Das wohlgefälligste Bild [...] worin ich Dich ganz erkenne, wiewohl es Dir jetzt nicht mehr gleicht; wo alles: Stirn, Auge, Nase, Mund, Kinn und Haar, aus einem Centro kommt als dem Wohnsitz von dem, was in Dir ist und von Dir ausgeht. Diese Zeichnung habe ich dem Erben des alten Nicolai abgeschwatz, er selber würde sie mir niemals gegeben haben. Sie hängt vor mir, indem ich dies schreibe, unter meinem Sebastian Bach; ich schreibe ihre Züge ab, und mir ist eben als wenn wir miteinander jung gewesen wären.“ ZELTER ET AL. 1834, S. 158f.

der Sitzungen aber zunehmend das gemeinsame wissenschaftliche Interesse an der Natur der Farbe zum dominierenden Thema wurde, tritt im Ergebnis die Ikonografie des Staatsmannes gegenüber der koloristischen Gestaltung in den Hintergrund. Mit seiner Fähigkeit Goethe als bewegten Geist zwischen staatspolitischen Aufgaben, naturwissenschaftlicher Forschung und dichterischer Inspiration darzustellen, hat Dawe ein einzigartig komplexes Goetheporträt geschaffen.

Das genaue Gegenteil findet sich bei Kolbe, den die Komplexität der Person Goethe künstlerisch überforderte und der sich, ähnlich wie Jagemann, mit der unbeholfen steifen, idolisierenden Darstellung des Meisters samt seiner materiellen Ehrenzeichen zu retten versuchte.

Im Ergebnis lässt sich feststellen, dass es zwar Goethe-Porträts gibt, die den Dichter und Gelehrten in erster Linie als Staatsmann präsentieren, dass dies aber zu keinen befriedigenden Ergebnissen führte. Wo die Ordenszeichen prominent inszeniert werden und die Haltung zurückgenommen und militärisch steif erscheint, ist eher künstlerische Hilflosigkeit als innovative Bildpolitik zu konstatieren. Wie einleitend dargestellt wurde, war eine solche Inszenierung für Goethes politische Zwecke ohnehin nicht erforderlich, da er in der Wissenschafts- und Kulturpolitik Sachsen-Weimar-Eisenachs wenig Widerspruch zu gewärtigen hatte. Erfolgreich sind hingegen die Porträts, die Goethes herausgehobene gesellschaftliche Stellung in der Weimarer Gesellschaft mit den entsprechenden Attributen beiläufig aufrufen, in erster Linie aber mit traditionellen Symbolen des rühmenden Gelehrten- und Dichterporträts, wie Lorbeerkranz, Schriftrolle und drapierter Mantel, auf seinen Rang als unangefochtene intellektuell-künstlerische Institution anspielen.



George Dawe – *Goethe*, 1819, Kat. Nr. G\_Daw\_1/Ge (© Klassik Stiftung Weimar).



Heinrich Christoph Kolbe – *Goethe*, 1822, Kat. Nr. G\_Ko\_1/Wh.b (© Klassik Stiftung Weimar).

### 3.3.3 WELTPOLITIK IN WIEN UND LONDON. WILHELM VON HUMBOLDT IM PALAIS METTERNICH UND IM WATERLOO CHAMBER VON WINDSOR CASTLE

Wilhelm von Humboldt hatte Rom 1808 wegen seiner Ernennung zum Staatsrat des Ministeriums für Kultus und Unterricht verlassen. Seine anschließende Karriere im Kultusministerium war zwar bereits nach zwei Jahren wieder beendet, doch in dieser relativ kurzen Zeit hatte Humboldt mit der Universitätsgründung in Berlin 1810 Großes geleistet.<sup>775</sup> Auch wenn Friedrich Wilhelm III. das Rücktrittsgesuch akzeptierte, wollte er ihn doch im Staatsdienst behalten und bot ihm den Gesandtenposten in Wien an, der vor allem seit Napoleons Hochzeit mit der Habsburger Erzherzogin Marie-Louise für Preußen enorm wichtig geworden war. Hier war Wilhelm von Humboldts diplomatisches Geschick ungleich mehr gefordert als zuvor in Rom. Vor Ort und auf Reisen beförderte er eine Allianz mit Österreich gegen Napoleon und entwarf einen Bündnisplan aller deutschen Fürstentümer gegen den gemeinsamen Feind. Es folgten die Kongresse von Prag, von Chantilly und 1814 endlich der Wiener Kongress. Überall wurde Humboldt als allseits anerkannter Vertreter eines neuen, nach hegemonialer Macht strebenden Preußen wahrgenommen.<sup>776</sup> War er auch offiziell Staatskanzler Carl August von Hardenberg untergeordnet,<sup>777</sup> täuschten sich die *Plénipotentiaires* des Wiener Kongresses doch nicht über Humboldts enormes diplomatisches Geschick und seinen politischen Einfluss.<sup>778</sup> Auf einem Porträt der Teilnehmer des tagenden Kongresses durfte solch ein Mann folglich keinesfalls fehlen.

#### Jean-Baptiste Isabey

Die Idee zu einer bildlichen Darstellung der Verhandlungen des Wiener Kongresses stammte vom französischen Außenminister Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, der zu diesem Zweck Jean-Baptiste Isabey (1767–1855) aus Paris mitgebracht hatte.<sup>779</sup> Isabey kannte die politische Elite Wiens schon von seinem Aufenthalt 1812, als er im Auftrag Napoleons dessen

---

<sup>775</sup> Zu Wilhelm von Humboldts Rolle bei der Universitätsgründung siehe TENORTH 2012, BRUCH 2001 und SCHIEWE 1995. Die Auswirkungen der Universitätsgründung auf die intellektuellen Netzwerke der Stadt untersucht der Sammelband BAILLOT 2011. Die biografischen Daten dieser Jahre bietet GALL 2011, S. 138–209.

<sup>776</sup> Zu Wilhelm von Humboldts Tätigkeit in Wien vergleiche GALL 2011, S. 127, 257, 283ff.

<sup>777</sup> Zu Hardenberg (1750–1822) siehe NDB 7, S. 658ff.

<sup>778</sup> Dazu GALL 2011, S. 288ff.

<sup>779</sup> Jean-Baptiste Isabey – *Congres de Vienne Seance des Plenipotentiaires des huit Puissances Signataires du Traite de Paris* 1819, Kat. Nr. W\_Isa\_1/Gr. Abgebildet ist die druckgrafische Reproduktion W\_Isa\_1/R.a auf Seite 202. Eine Studie von Humboldts Uniform, Kat. Nr. W\_Isa\_1/St. Über Isabey's Ausbildung und Laufbahn informiert BASILY-CALLIMAKI UND ISABEY 1909, in Kurzform auch ThB 19, S. 235ff. Speziell Isabey's Tätigkeit beim Wiener Kongress behandelt KOSCHATZKY 1965.

Schwiegereltern, das habsburgische Kaiserpaar Franz I. und Maria Theresia gemalt hatte.<sup>780</sup> Um den Auftrag in angemessenem Rahmen ausführen zu können, mietete er ein Atelier in der Nähe des Praters und nahm Kontakt zu zwei gut vernetzten Fürsprechern auf: dem französischen Heerführer und Stiefsohn Napoleons Eugène de Beauharnais und dem seit der Revolution in Wien lebenden Exilanten Prince Charles Joseph de Ligne. Mit deren Hilfe gelang es Isabey, einen europäischen Potentaten nach dem anderen und schließlich auch die wichtigen Diplomaten zu Sitzungen zu empfangen.<sup>781</sup> Die einzige Person, die Schwierigkeiten machen sollte, war Wilhelm von Humboldt. Bevor das offizielle Gruppen-Porträt der Diplomaten begonnen werden konnte, musste der Maler eine Skizze vorlegen, die man auf potenziell politisch folgenschwere Fehler hin prüfte. Offenbar hat sich Isabey intensiv mit den Schwierigkeiten auseinandergesetzt, die seine Aufgabe mit sich brachte. In seinem Tagebuch erklärt er, dass es außerordentlich kompliziert gewesen sei, eine so große Anzahl von Personen ihrem Rang und ihrem persönlichen Charakter entsprechend auf so kleinem Raum zu gruppieren und dabei noch die erforderliche Wiedererkennbarkeit der 23 Diplomaten im Bild zu gewährleisten:

Les représentants des principales puissances durent figurer au premier plan, le fauteuil de président rester vide pour indiquer que la séance était levée; mon croquis fut agré. Chaque ambassadeur vint poser chez moi, c'est ainsi que je reçus successivement MM: de Nesselrode, de Hardemberg, de Dalberg, de Noailles, [...]etc. Ce dessin était en partie achevé, lorsque Wellington vint remplacer lord Castlereagh. On décida que le général prendrait place au congrès. Je fus obligé de l'ajouter à ma composition.<sup>782</sup>

Isabey's Plan wurde angenommen, die Diplomaten fanden sowohl ihren sozialen Status als auch ihre Bedeutung auf der Bühne des Kongresses innerhalb der Komposition angemessen berücksichtigt. Wilhelm von Humboldt gehörte als Baron und Gesandter im Vergleich zu den Generälen, Ministern und dem vertretenen Hochadel nicht zum gesellschaftlich ersten Rang. Isabey hat ihn dementsprechend zwar so zwischen anderen Kongressteilnehmer positioniert, dass von seinem Körper wenig zu sehen ist, allerdings ist seine Situierung direkt gegenüber von Wellington, dessen Blick er erwidert, wichtig für die Komposition und demonstriert so seine Bedeutung in den multilateralen Verhandlungen.

Als Ort des Geschehens wählte Isabey einen authentischen Schauplatz: das Palais Metternichs am Wiener Ballhausplatz. Es bot den Kongressteilnehmern mit seinen prächtig ausgestatteten Innenräumen, in denen die Porträts der kaiserlich-österreichischen Potentaten hingen, einen würdigen Rahmen für ihre Besprechungen und betonte gleichzeitig die starke Stellung der Gastgebermacht Österreich. Nur mit einem großen runden Verhandlungstisch und einigen

---

<sup>780</sup> PUPIL 2005, S. 76.

<sup>781</sup> PUPIL 2005, S. 77f.

<sup>782</sup> BASILY-CALLIMAKI UND ISABEY 1909, S. 163. Der vorangegangene Absatz bezieht sich ebenfalls auf diese Quelle.

Stühlen bestückt, tritt der Raum als Bühne für 23 Persönlichkeiten zurück. Im Vordergrund befindet sich (der von Isabey oben genannte) leere Sessel des Verhandlungsführers. Die noch auf dem Tisch liegenden Karten und Schriftstücke, das Schreib- und Siegelgerät zeigen an, dass die Verhandlungen lediglich unterbrochen sind. Vorbild für den in derart vielfigurigen Kompositionen ungeübten Isabey könnte die Darstellung seines eigenen, von 31 Künstlerkollegen besuchten Ateliers von Louis-Léopold Boilly gewesen sein.<sup>783</sup> Boilly gruppiert die Künstler so, dass der Betrachterblick durch die Staffelung der Körper in einer Wellenbewegung aus dem Vordergrund in die Tiefe des Raumes und wieder zurück geführt wird. Kommunikationssituationen binden die einzelnen Personen zu Gruppen, die sich wiederum über Blicke oder die Ausrichtung der Körperachse mit anderen Gruppen verbinden. Dabei lockern Möbelstücke, gebückte Posen oder auch die elegant ausgestreckten Beine der Sitzenden die vertikale Staffelung der stehenden Körper auf.

Isabey wendet 1814 ein ähnliches Kompositionsschema an: Er vereint die Diplomaten in lockeren Posen genau in dem Moment, in welchem sie sich zu einer kurzen Pause vom Tisch abwenden, um den sie eben noch konzentriert gebückt saßen oder standen, und sich zu zwei größeren Gruppen ordnen. In der linken Bildhälfte versammeln sich acht Diplomaten um Carl August von Hardenberg, Clemens von Metternich und Robert Stewart Castlereagh, den drei Hauptvertretern Preußens, Österreichs und Englands. Diese Gruppe wird von der Gestalt Metternichs dominiert, der seiner politischen Macht und Bedeutung entsprechend voll sichtbar in stehender Ganzfigur hervorgehoben ist. In der rechten Bildhälfte gruppieren sich die Diplomaten gleichberechtigt um den Tisch. Mit Gustav Ernst von Stackelberg und Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord sitzen die Vertreter der weiteren zwei Großmächte, Russland und Frankreich, im Vordergrund. Den Vertretern Portugals und Spaniens, Pedro de Sousa Holstein Duke de Palmella und Pedro Gómez Labrador, hat Isabey nur eine Sitzposition im Hintergrund zugedacht und sie dazu mit fremden Diplomaten flankiert.<sup>784</sup> Die entscheidenden Figuren sind andere. Robert Stewart Viscount Castlereagh, der seine langen Beine der linken Gruppe, Arm und Schulter aber der rechten zuwendet, ist der Angelpunkt der Komposition. Der Duke of Wellington beschließt das Bild nach Links und wendet sich zur rechten Gruppe hinüber,

---

<sup>783</sup> Louis-Léopold Boilly – *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (Salon de 1798), Vgl. Nr. 1, mit kleiner Abbildung S. 203.

<sup>784</sup> Palmella scheint sich ein Dokument von Karl Robert von Nesselrode erklären zu lassen und Labrador kann sich zwischen Charles Vane Stewart Baron Stewart und Richard Trench Earl of Clancarty kaum rühren. Die beiden anderen portugiesischen Gesandten erscheinen etwas blass im Hintergrund links und bilden lediglich einen Ausgleich für das entsprechende Paar der Kongresssekretäre und Protokollanten Gentz und Wacker rechts.

wo sein Blick von Wilhelm von Humboldt und Earl Cathcart erwidert wird, die die Gruppe rechts beschließen.<sup>785</sup>

Um die Porträtsitzung Humboldts für Isabey rankt sich eine vom Künstler selbst kolportierte Legende, deren Wahrheitsgehalt heute nicht mehr nachvollzogen werden kann.<sup>786</sup> Sie besagt, dass Humboldt sich zunächst schlicht geweigert haben soll, für ein Porträt zu sitzen, um dann aber unter der Prämisse zuzustimmen, dass er für die Sitzung nicht würde bezahlen müssen. Später soll er angesichts des Ergebnisses behauptet haben, Isabey habe ihn wegen seines Geizes in seiner vollen Hässlichkeit gezeichnet.<sup>787</sup> Dass Humboldt zu den Sitzungen tatsächlich gedrängt werden musste, erscheint aufgrund seiner bereits dokumentierten ablehnenden Haltung gegen Porträtisten zumindest denkbar.

Humboldts Kopf ist, wie auch aus seinen anderen Porträts bekannt, deutlich übergroß dargestellt, die Augen treten hervor, die Nase ist fleischig und der Mund leicht geöffnet. Für den Körper hat Isabey wie auch für alle anderen Bildpersonen einen schlanken, schmalschultrigen Einheitstypus gewählt. Humboldt hält die Hand in der rhetorischen Geste der Sophrosyne in seiner Uniform versteckt. Seit der Antike ist dies ein rhetorischer Gestus für vernunftbestimmtes und beherrschtes Handeln, auch im politischen Kontext.<sup>788</sup> Isabey stattet Humboldt mit einer Geste aus, die er bereits genutzt hatte, um die politische Besonnenheit seines ehemaligen Kaisers, Napoleon, zu transportieren.<sup>789</sup> Dass er diese Geste nun auf Humboldt und nur auf ihn überträgt, kann als Zeichen des Respekts vor der zurückhaltenden Souveränität des Preußen gewertet werden.

Von Anfang an war die Zeichnung Isabeys als Vorlage für eine druckgrafische Reproduktion gedacht. Isabey umgab die Darstellung mit einer aufwendigen grafischen Rahmung, die die Wappen der am Kongress beteiligten Staaten und die Profilmedaillons der beteiligten Souveräne enthielt. Der Stich wurde von Jean Godefroy für 40 000 Francs übernommen. Publikation und Absatz waren Isabeys eigenes unternehmerisches Risiko. Er schrieb an alle Dargestellten und versuchte, sowohl diese persönlich als auch die jeweiligen Staaten zu einer Subskription für je

---

<sup>785</sup> Ein mit der Zeichnung entstandener Bildschlüssel lässt die zweifelsfreie Identifizierung der Persönlichkeiten zu. Er befindet sich heute im Royal Collection Trust, Inv. 451893 ROYAL COLLECTION AND HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II 2017, (<http://www.royalcollection.org.uk/collection/451893/the-congress-of-vienna>; zuletzt geprüft 9.4.2017).

<sup>786</sup> In Anbetracht von Wilhelm von Humboldts grundsätzlich negativer Einstellung zu seinem eigenen Porträt ist aber anzunehmen, dass dieser Geschichte zumindest ein wahrer Kern zu Grunde liegt.

<sup>787</sup> BASILY-CALLIMAKI UND ISABEY 1909, S. 190. Die gleiche Geschichte berichtet auch Humboldts früher Biograf SCHLESIER 1843, S. 294f.

<sup>788</sup> FLECKNER 2008, S. 452 und 454.

<sup>789</sup> Jean-Baptiste Isabey – *Napoleon Bonaparte, 1er Consul*, Lithografie von Brau & Cie, 24,8 x 16,8 cm, Musée Bonaparte Auxonne.



30 Drucke à 5 000 Francs zu bewegen.<sup>790</sup> Die originale Zeichnung wurde im Pariser Salon von 1817 ausgestellt und von der Kritik einerseits für die genaue Darstellung und gute Komposition gelobt, andererseits aber auch für ihre Steifheit und den altmodischen Kleidungsstil der Dargestellten kritisiert. Die Rolle Frankreichs beim Wiener Kongress war die eines Verlierers gewesen und so konnte Isabeys Illustration für die französischen Betrachter allein den Trost bieten: „[...] il demeure convenu et arrêté, entre les hautes puissances contractantes que la France a dans l' Europe la suprématie des beaux-arts.“<sup>791</sup> Das ausgeführte Original fand denn auch keinen französischen, sondern einen englischen Käufer in König George IV.<sup>792</sup>



Jean-Baptiste Isabey – *Congres de Vienne Seance des Plenipotentaires des huit Puissances Signataires du Traite de Paris 1819*,  
Kat. Nr. W\_Isa\_1/R.a (© Klassik Stiftung Weimar)

<sup>790</sup> PUPIL 2005, S. 80. Einer dieser Briefe vom Jan. 1815 mit Details zu den Preisen ist abgedruckt bei BASILY-CALLIMAKI UND ISABEY 1909, S. 192.

<sup>791</sup> Basily-Callimaki und Isabey 1909, S. 195.

<sup>792</sup> Heute befindet sich die Zeichnung in der Royal Collection. Siehe Kat. Nr. W\_Isa\_1/Gr.





Louis-Leopold Boilly – *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, 1798 (Salon),  
Vgl. Nr. 1 (ARIZZOLI-CLÉMENTEL UND BORDES 1988, 83, Kat. Nr. 70).

### Thomas Lawrence

Mehr als jeder andere Monarch des frühen 19. Jahrhunderts hat sich George IV. um die Erinnerung an die Neuordnung Europas nach Napoleon verdient gemacht. Er kaufte nicht nur die Kongresszeichnung Isabeys und den originalen Schlüssel zur Identifikation der Dargestellten für seine Sammlung an, er gestaltete einen ganzen Saal in Windsor Castle zur Kommemoriation des gemeinsamen Sieges der alliierten europäischen Mächte über Napoleon Bonaparte 1815 in Waterloo.<sup>793</sup> Dieser im Zuge seiner Ausstattung als *Waterloo Chamber* betitelte Raum enthält auch ein Porträt Wilhelm von Humboldts und beweist dadurch nochmals deutlich die europaweite Anerkennung, die sich der gelehrte Diplomat bei den großen Kongressen und Verhandlungen zwischen 1810 und 1815 erworben hatte.

Die erste Idee zu einer Porträtgalerie der Sieger über Napoleon kam 1814 von der Gesellschaftsdame und Schriftstellerin Lady Anne Barnard. Sie vertrat die Meinung, dass die

---

<sup>793</sup> Siehe LLOYD 1999, S. 171.

Vertreibung Napoleon Bonapartes aus Paris ins Exil nach Elba 1814 mit zwei großen Gruppenporträts gewürdigt werden sollte.<sup>794</sup> Als ausführenden Künstler schlug sie dem damaligen Prinzregenten George (ab 1820 George IV.) seinen Hofmaler Thomas Lawrence (1769–1830) vor.<sup>795</sup> George zeigte sich angetan und beauftragte Lawrence umgehend, sein Porträt für diesen Anlass anzufertigen. Da sich im Juni desselben Jahres General von Blücher, Zar Nikolaus I. und General Graf Platov in London aufhielten, wurden deren Porträts ebenfalls unverzüglich begonnen. Doch der Enthusiasmus währte nur kurz, weil bereits im März 1815 die Schreckensnachricht von Napoleons Rückkehr London erreichte. Die Arbeiten mussten jedoch lediglich für wenige Wochen eingestellt werden, denn mit dem Sieg bei Waterloo am 18. Juni 1815 war ein neuer, vielleicht noch spektakulärerer Anlass für eine großangelegte Porträtgalerie der Siegermächte gegeben.

1818 reiste Lawrence mit seinem Förderer Charles Vane Stewart, der auch schon von Isabey für das Bild des Kongresses porträtiert worden war, nach Aachen. Dort bot sich die Gelegenheit, einige der großen Sieger anzutreffen und für das Projekt zu gewinnen. Lawrence malte Alexander I. von Russland, Friedrich Wilhelm III. von Preußen sowie Karl August von Hardenberg, und begann das Bild Franz I. von Österreich.<sup>796</sup> Zu diesem Zeitpunkt kannten sich Wilhelm von Humboldt und Lawrence bereits; als Humboldt 1817/1818 in London Gesandter gewesen war,<sup>797</sup> waren sie sich mindestens viermal persönlich begegnet, ohne das es je zu Porträtsitzungen gekommen war.<sup>798</sup> Humboldt verließ den Londoner Gesandtschaftsposten im November 1818, um am Aachener Kongress teilzunehmen und kehrte danach nicht mehr dorthin zurück.<sup>799</sup> So waren Porträtsitzungen mit Lawrence für Humboldt erst zehn Jahre später möglich, als er 1828 seine Tochter Gabriele von Humboldt, nunmehr verheiratete preußische Gesandtengattin von Bülow, bei der Umsiedelung nach London begleitete.<sup>800</sup> Von Mai bis Juli

---

<sup>794</sup> PELTZ UND FUNNELL 2010, S. 217ff. Zu Lady Anne Barnards Einfluss auf die Gestaltung siehe auch ALBINSON 2010a, S. 192.

<sup>795</sup> Lawrence war schon in den 1780er-Jahren sehr erfolgreich als Pastellmaler in der britischen Oberschicht tätig. Den Durchbruch brachten aber erst die Porträts der Königlichen Familie, von Queen Charlotte und Princess Amelia, und ein Porträt der Gesellschafts-Schönheit Miss Farren, die er in den 1790er-Jahren schuf. 1814 konnte Lawrence bereits enorme Preise für seine Porträts verlangen. Ab 1820, als mit Gainsborough, Reynolds und Raeburn die wichtigsten britischen Porträtmaler ihrer Zeit verstorben waren, war er als Porträtmaler beinahe konkurrenzlos. Für eines seiner Ganzkörperporträts, wie auch für das Wilhelm von Humboldts, verlangte er bis zu 1000 Guineas. Garlick 1989, S. 11–20. Zu Thomas Lawrence siehe auch: ALBINSON 2010b.

<sup>796</sup> Da das letzte Bild nicht rechtzeitig fertig wurde, folgte Lawrence dem Kaiser nach Wien. Dort entstand auch das Porträt von Erzherzog Karl Schwarzenberg. Im Anschluss schickte George Lawrence für die Porträts des Papstes und Kardinal Consalvis nach Rom, die Rückkehr erfolgte über Paris, wo dann die Porträts des französischen Königs Charles X. und des Dauphin entstanden. Zum ganzen Absatz siehe PELTZ UND FUNNELL 2010, S. 217ff.

<sup>797</sup> Vergleiche GALL 2011, S. 303ff.

<sup>798</sup> Wilhelm von Humboldt verzeichnet diese vier Besuche bei Lawrence in seinem *Londoner Tagebuch* von 1818 HUMBOLDT 1903b–1936, S. 469, 481, 490, 507.

<sup>799</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1811-1820>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>800</sup> Damit ist das Porträt eine der letzten für die *Waterloo Chamber* angefertigten Arbeiten. Zur Reise: Wilhelm von Humboldts Tochter Gabriele hatte 1821 Heinrich von Bülow geheiratet. 1827 trat dieser als preußischer Gesandter in London in die

blieben Wilhelm und Caroline von Humboldt in London und besuchten als Ehrengäste feierliche Empfänge, obwohl der ehemalige Minister bereits seit fast zehn Jahren nur mehr als Privatgelehrter tätig war.<sup>801</sup> George IV. ehrte ihn sogar mit der Verleihung des Guelphen-Ordens für seine Verdienste um die Neuordnung Europas. Angesichts derartiger Gunstbezeugungen war es Humboldt selbstverständlich nicht mehr möglich, sich den Porträtsitzungen bei Lawrence zu entziehen. Ihm persönlich waren die Ehrungen des englischen Königs allerdings wenig wichtig, wie ein autobiografisches Fragment zeigt; In äußerster Nüchternheit und Kürze erklärt er:

1828. [...]Am 31. [März] brachten meine Frau, Caroline und ich Gabrielen und ihre Kinder über Cassel, Frankfurth am Main, Metz, Paris, Calais nach London. Dort erhielt ich den Guelphen Orden, wurde vom König [Georg IV.] sehr ausgezeichnet und für ihn von Lawrence gemahlt.<sup>802</sup>

Seiner langjährigen Briefpartnerin Charlotte Diede gegenüber erwähnte er die Würdigung nicht einmal.<sup>803</sup> Die Tatsache, dass sein Porträt zusammen mit Darstellungen der europäischen Souveräne und großen Generäle in einem eigens für diesen Anlass ausgestatteten Prunksaal zu hängen kommen sollte, erregte offenbar wenig Stolz und schon gar keine Eitelkeit beim Geehrten. Vielleicht ist dieser mangelnde Enthusiasmus auch mit der geringen Meinung zu erklären, die Wilhelm von Humboldt von Lawrence' weit gerühmten Fähigkeiten hatte. Während seines ersten Aufenthalts in London 1817–1818 fällte er ein vernichtendes Urteil über die englische Kunst im Allgemeinen und Lawrence im Besonderen:

Mit Schick ihn [Sir Thomas Lawrence] zu vergleichen, wäre wahrlich Sünde. Ich halte gar nicht sehr viel von ihm. Man kann überhaupt die hiesigen Künstler nur negativ loben. Sie sind von dem Manieriertesten der Franzosen frei, und wenn es noch höher kommt, so setzen sie auch an die Stelle dieser Manier keine andere eigene. Allein nun fehlt es auch an dem eigenen poetischen Schwung, und es ist nur trockene Korrektheit zu loben. Im Grunde ist meinem Gefühl nach die Kunst hier nicht nur in einer ungünstigen Lage, sondern auf einer niedrigeren Stufe als in Frankreich. In dem französischen Charakter liegt doch an sich Phantasie, wenn sie auch nicht tief eindringt, allein die, welche die Engländer unverkennbar besitzen, und die unendlich edler, stärker und schöner sich ausgesprochen hat, ja es vielleicht manchmal noch tut, ist von der Leichtigkeit der Kunst sehr fern. Sie müsste erst noch eine Menge Umänderung erfahren, ehe sie auch in diesem Gebiet auch Geltung erfahren würde, ja ich möchte nicht sagen, daß es ihr überhaupt möglich wäre. Die Kunst erreicht eine hohe Ruhe, eine immer in sich selbst zurückschwankendes Gleichgewicht. Gerade das aber ist dieser Nation nicht gegeben. vielmehr ist sichtbar hinneigen zum Gegenteil in ihr. Die Kunst weiß sich allenfalls mit einem leichten Stoff und einem leichten Talent zu behelfen und tritt da noch als augenblicklich gefallend,

---

Fußstapfen seines Schwiegervaters und ließ Ehefrau und Kinder 1828 nachkommen. Zur Familie Bülow-Humboldt siehe NDB 2, S. 734f.

<sup>801</sup> Vergleiche die Briefe in HUMBOLDT 1921, S. 71–73.

<sup>802</sup> HUMBOLDT 1903b–1936, S. 530.

<sup>803</sup> HUMBOLDT 1921, S. 71–73.

wenigstens als Zierlichkeit auf, aber unter einer höheren und besseren Kraft, die aber ihr entgegengesetzten Richtung hat, unterliegt sie.[...] <sup>804</sup>

Im Vergleich mit den Familienporträts Schicks erscheint Humboldt Meisterschaft von Lawrence, mochte er in England auch ein noch so hoch geschätzter Modemaler sein, „trocken korrekt“, phantasielos und nicht leicht genug. Wenn solche Malerei doch gefalle, dann nur im ersten Augenblick, urteilt er. Als „edel, stark, schön“ lässt Humboldt in der Kunst nur die Literatur, hier vermutlich Shakespeare, gelten, stellt seine deutschen Protegées in Sachen bildender Kunst aber weit über die englische Konkurrenz. So zeigt sich Wilhelm von Humboldt trotz seines kosmopolitischen Lebenswandels hier mehr denn je als Patriot, der hofft, dass Preußen in Europa eine moralische und ästhetische Vorreiterrolle einnehmen könnte. Humboldt ersehnte eine deutsche Ästhetik und eine deutsche Kunst, die er selbst zuallererst in der Abgrenzung von anderen Nationalstilen erreichen wollte. <sup>805</sup>

Die Porträt-Sitzungen 1828 erstreckten sich vermutlich über mehrere Tage. Dank eines Billetts von Humboldt an Lawrence lassen sich die Ereignisse rekonstruieren. Humboldt schlug am 16. Juni, einem Montag, Sitzungen für den kommenden Mittwoch oder Donnerstag (18./19. Juni) vor. Sollte Lawrence keine Zeit mehr haben, könne er sich auch eine Woche später, am Mittwoch den 25. vormittags, oder an den beiden Folgetagen für Sitzungen bereithalten. Vermutlich waren diese Arrangements erfolgreich, denn Humboldt konnte sich bereits am 16. Juli wieder Richtung Paris einschiffen. <sup>806</sup> Ergebnis dieser Verabredungen war vermutlich eine Zeichnung, die das Auktionshaus Christie's nach dem Tod des Malers 1830 versteigerte. Der Werkkatalog Kenneth Garlicks berichtet zu dieser Vorarbeit:

A drawing of Humboldt, black, red and white chalk on canvas, "highly finished", was lot 416 in the Lawrence sale, Christie's, 19 June 1830, and lot 56 in the Matthew Hutchinson sale, Christie's, 22 Feb 1861. <sup>807</sup>

Im weiteren Verlauf des Jahres 1828 machte sich Lawrence dann an die Ausarbeitung. Gabriele von Bülow besuchte sein Atelier im November des Jahres und berichtete ihrer Mutter über die Fortschritte:

Priory, den 12. Nov. 1828. [...] Neulich haben wir auch des Vaters Porträt bei Lawrence gesehen, der Kopf ist soweit vollendet, glaube ich, als Lawrence überhaupt seine Bilder vollendet, und ist

---

<sup>804</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 3. März 1818 aus London. HH VI, S. 141f, Brief-Nr. 57.

<sup>805</sup> Mehr hierzu oben in Kapitel 3.3.1 unter der Überschrift *Ästhetische Differenzen. Wilhelm von Humboldts Kunstförderungsprogramm in Rom.*

<sup>806</sup> Diese Korrespondenz ist der endgültige Beweis, dass das Porträt nicht, wie bisher mehrheitlich angenommen, während Humboldts erstem London-Aufenthalt 1817–1818 entstanden ist, siehe HUMBOLDT 1825 (Royal Academy of Arts Archive), LAW/4/380. Lawrence' Korrespondenz befindet sich heute zu großen Teilen im Archiv der Royal Academy of Arts in London. Für die Übermittlung einer Fotografie des Billetts danke ich Archivar Mark Pomeroy.

<sup>807</sup> GARLICK 1989, S. 210, Kat. Nr.: 422. Leider ist der Verbleib des Blattes nicht bekannt.

im Obertheil, Stirn, Auge, Nase, ähnlich, aber im unteren Theil des Gesichts unähnlich geblieben, wie es war, gar zu rosig in der Farbe, und sieht nebenbei Lawrence selbst ähnlich, wie alle seine Bilder, finde ich. Uebrigens befindet sich der Kopf noch immer auf dem bewussten, so unterschiedlich viel größeren Mann als der Vater, und Bülow will darin das Bild des Lords Liverpool erkennen, behauptet wenigstens, ein Porträt von diesem in solchem braunen Rock zu kennen, und es ist sehr zu glauben, daß dies eine Kopie werden sollte, die man nachher vom Porträt des abgesetzten Ministers nicht mehr hat haben wollen. Daß hier nun zwei „todtge“ Minister übereinander hausen müssen, ist komisch. Lawrence war leider nicht zu Hause, sonst hätte ich ihn gebeten, Bülow die erste Zeichnung zu zeigen.[...] <sup>808</sup>

Diese Beobachtung der Tochter war richtig bis auf die Identifikation des Körpers.<sup>809</sup> Kenneth Garlick identifiziert den Körper unter Wilhelm von Humboldts Kopf als den von Henry Dundas Viscount Melville. Der Vergleich der Porträts zeigt, dass Lawrence offenbar an einer Replik seines Kniestücks von Lord Melville arbeitete.<sup>810</sup> Vielleicht war der Auftraggeber schon mit dem vorbereitend angefertigten Brustporträt zufrieden, sodass Lawrence den fertigen Körper von Melville zurückbehält.<sup>811</sup> Da Humboldt nie länger als einige Monate in der Londoner Gesellschaft verbracht hatte, konnte Lawrence davon ausgehen, dass der Körper-Tausch unbemerkt bleiben würde. So ist das Porträt des vielleicht kunsthistorisch bedeutendsten Porträtisten, der Wilhelm von Humboldt je gemalt hat, gleichzeitig das am wenigsten ähnliche.

Das erst nach Lawrence' Tod von seinem Schüler Richard Evans (~1784–1871) fertiggestellte Porträt zeigt Humboldt in einem nur andeutungsweise definierten Innenraum stehend.<sup>812</sup> Die grau-bräunliche Farbigkeit und Glätte der Wände lässt an eine Verkleidung aus Sandstein denken. Die hohe, undurchbrochene Wand hinter dem stehenden Gelehrten ist dazu angetan, eine repräsentative, klassisch-würdige Umgebung zu evozieren, in der sich Humboldt zwanglos bewegt. Er trägt einen auffälligen Anzug aus Frack, Weste und Hose in scharlachrotem Samt. Durch diese Farbigkeit und den in die Frontale gedrehten Oberkörper wirkt die Figur überaus

---

<sup>808</sup> SYDOW UND BÜLOW 1893, S. 222. Darauf antwortet ihre Mutter Caroline am 24. Nov. 1828 aus Berlin spöttelnd: „Schrieb ich aus Paris, daß Gérard ein außerordentliches Gaudium über den Mann gehabt hat, der unter Humboldts Gesicht und Körper steckt? Er versicherte, daß er nie, nie etwas Ähnliches gehört hätte. Solch ein rosenrother Engländer, wie Sir Thomas Lawrence meinen Mann dargestellt, ist jetzt hier und kommt oft her.“ SYDOW UND BÜLOW 1893, S. 225.

<sup>809</sup> WAAGEN 1857, S. 425, Bd. 2 vervollständigt die Angaben Gabrieles mit einer möglichen Erklärung für diese merkwürdige Kombination: „the worst is, that the body does not at all suit the head; for when King George IV., who was Humboldt's personal friend, during his last visit to England, and a short time before his departure, made him sit to Sir Thomas Lawrence, the latter, being pressed for time, took a canvas on which he had begun a portrait of Lord Liverpool, and, having already finished the figure, in a purple velvet coat, painted upon it the head of M. von Humboldt, intending to alter it afterwards, — which, however, in consequence of the death of the King and of Sir Thomas, was not done. It is greatly to be wished that this anomaly could be remedied.“

<sup>810</sup> GARLICK 1989, S. 210, Kat. Nr.: 422. Das Brustporträt, indem der Kragen und die Kopfstellung von Dundas exakt mit dem Humboldt-Porträt übereinstimmen, befindet sich in der National Portrait Gallery: *Henry Dundas, 1st Viscount Melville*, um 1810, siehe Vgl. Nr. 19, mit kleiner Abbildung S. 484. Das nur als Mezzotinto Reproduktion auffindbare Kniestück zeigt, dass auch die Pose des Körpers und die Geste der Hand exakt aus diesem Porträt übernommen wurden. Vgl. NATIONAL PORTRAIT GALLERY 2017, unter (<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw40078/Henry-Dundas-1st-Viscount-Melville?LinkID=mp03055&displayNo=60&wPage=1&role=sit&rNo=72>; Zugriff 3.4.2017)

<sup>811</sup> Dieses Brustporträt befindet sich ebenfalls in der National Portrait Gallery: *Henry Dundas, 1st Viscount Melville*, um 1810, siehe Vgl. Nr. 19, mit kleiner Abbildung S. 484.

<sup>812</sup> Thomas Lawrence – *Wilhelm von Humboldt*, nach 1828, Kat. Nr. W\_Law\_1/Ge, siehe Abbildung S. 210.

mächtig. Die rechte Hand hängt am Körper herab und hält ein aufgerolltes Dokument oder eine Karte. Die linke Hand berührt mit den Fingerspitzen einen Stapel Papiere, der links vor Humboldt auf einem Sockel aufgetürmt ist. Aufgrund des Kontextes ist es als wahrscheinlich anzunehmen, dass Lawrence hier eine Karte oder ein Dokument aus dem Zusammenhang des Wiener Kongresses andeutet. Diese Ikonografie findet sich auch bei seinen Porträts Metternichs, Hardenbergs und Nesselrodes für die *Waterloo Chamber*. Neben dem Kopf bilden die Dokumente die hellsten Partien im Bild. Lawrence konstruiert so eine Verbindung zwischen Kopf und Hand – zwischen Intellekt und Tatkraft, Argumenten und Fakten. Obwohl der Kopf für den Körper, auf dem er sitzt, eindeutig zu klein geraten ist – wodurch das Porträt trotz der korrekt wiedergegebenen Züge völlig unähnlich wird – hat das Bild Ausdruckskraft. Wilhelm von Humboldts enorm hohe Stirn wird von gelblichem Licht beschienen, durch die schmalen Wangen, die großen Augen und den fast lächelnden Mund formt Lawrence den Eindruck eines ruhigen, bestimmten und durchsetzungsstarken Charakters. In Kombination mit der prächtigen auffälligen Kleidung entsteht das Porträt eines rational denkenden Gelehrten von hohem sozialen Rang, der mit seiner Souveränität und Stärke über zwei Tugenden verfügt, die in einer politisch unruhigen Zeit, wie der Epoche der Neuorganisation Europas, dringend gebraucht wurden.

Wie viele Porträts für die *Waterloo Chamber* gelangte das Bild erst nach dem Tod des Künstlers in den Besitz des Königs.<sup>813</sup> Das Humboldt-Porträt war jedoch das einzige, das so unfertig blieb, dass es von Lawrence' Schüler Evans vollendet werden musste.<sup>814</sup> So ist auch zu erklären, weshalb auf ihm die Ehrenzeichen fehlen. Zwar mutmaßt der Online-Katalogeintrag der Royal Collections, dass die Orden fehlen, weil Humboldt zum Zeitpunkt der Porträtsitzungen keine offiziellen Ämter mehr bekleidete – und auch Lawrence hätte für ein Porträt von solch repräsentativer Funktion zumindest den 1828 ja gerade erst durch den Auftraggeber verliehenen Guelphen-Orden mit Sicherheit aufgeführt, hätte er das Porträt zu Lebzeiten vollenden können.<sup>815</sup>

---

<sup>813</sup> Siehe PELTZ UND FUNNELL 2010, S. 217ff: Weder Künstler noch Auftraggeber konnten je die vollendete *Waterloo Chamber* erleben. Bereits 1821 hatte sich der König über Lawrence' langsames Tempo bei der Ausführung des Auftrages beschwert, doch der voll ausgelastete Lawrence konnte das Pensum in den letzten Lebensjahren schlicht nicht mehr bewältigen.

<sup>814</sup> GARLICK 1989, S. 210, Kat. Nr.: 422. Der königliche Haushalt konnte es daher für die Hälfte der sonst für ein Porträt von Thomas Lawrence fälligen 300 Pfund erwerben. ROYAL COLLECTION AND HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II 2017, (<http://www.royalcollection.org.uk/collection/404936/charles-william-baron-von-humboldt-1767-1835-0>; zuletzt geprüft 9.4.2017). Zu Richard Evans siehe ThB 11, S. 100f.

<sup>815</sup> Vermutlich war Evans nicht darüber unterrichtet, welche Auszeichnungen der ausländische Gelehrte besaß. ROYAL COLLECTION AND HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II 2017, (<http://www.royalcollection.org.uk/collection/404936/charles-william-baron-von-humboldt-1767-1835-0>; zuletzt geprüft 9.4.2017).

Zwar wurde Wilhelm von Humboldt im Kontext des Wiener Kongresses und der *Waterloo Chamber* porträtiert, doch offensichtlich zeigte er keinerlei Entgegenkommen gegenüber den Porträtisten – es scheint sogar, als hätte er die Sitzungen bewusst verschleppt. Bei dem großen Prestige, das diesen beiden Porträtaufträgen innewohnte, ist die Haltung nur mit einer bewussten Ablehnung zu erklären. Dies spricht für die weiter oben bereits formulierte These, dass Humboldts Verweigerung mit seinen Vorstellungen von Individualität zusammenhängt: Seine Selbstverwirklichung war nicht auf Zwecke außerhalb seiner selbst gerichtet, also fiel die politisch motivierte bildliche Inszenierung des Wiener Kongresses oder des Sieges bei Waterloo – mit seinem Porträt – nicht in den eigenen Interessensbereich.<sup>816</sup> Dass er für seine Verdienste porträtiert wurde, interessierte ihn in keiner Weise. Hinzu kommt erstens, dass Humboldt die französische und englische Kunst seiner Zeit ablehnte und also auch den französischen beziehungsweise englischen Porträtisten; und zweitens, dass er es grundsätzlich als unangenehm empfand, mit seiner äußeren Erscheinung konfrontiert zu werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich Humboldts Porträtverweigerung verstehen.

---

<sup>816</sup> Vergleiche KOST 2004, S. 311.



Thomas Lawrence – *Wilhelm von Humboldt*, nach 1828, Kat. Nr. W\_Law\_1/Ge  
(ROYAL COLLECTION TRUST / © HM QUEEN ELIZABETH II 2017).



### 3.4 PRIVATGELEHRTE IN DER BERLINER KUNST- UND WISSENSCHAFTSGESELLSCHAFT. ALEXANDER UND WILHELM VON HUMBOLDT IN DER GELEHRTENSTUBE

1819 wurde Wilhelm von Humboldt unter anderem wegen seiner Ablehnung der Karlsbader Beschlüsse aus dem Amt des Ministers für ständische Angelegenheiten entlassen und zog sich, ohne die ihm zustehende Pension anzunehmen, nunmehr endgültig in ein Leben als Privatier und Privatgelehrter zurück.<sup>817</sup> Humboldt hatte seine politische Karriere mit großem Ehrgeiz verfolgt, dabei aber seine Forschungsinteressen als Philosoph und Philologe wohl zurückgestellt, jedoch nie aufgegeben. Finanziell unabhängig durch die erfolgreiche Bewirtschaftung seiner Güter, versenkte er sich in seinen verbleibenden 15 Lebensjahren in sprachwissenschaftliche Studien.<sup>818</sup> Der Ort des Rückzugs ist das von Schinkel für ihn modernisierte Schloss Tegel,<sup>819</sup> wo er und Caroline sich ihr persönliches Museum antiker Kunstschatze eingerichtet hatten, und Freunde und Gäste aus der Welt der Kunst und Kultur empfangen.<sup>820</sup> Mit Caroline von Humboldts Tod 1829 wurde der Kreis um Wilhelm nochmals kleiner. Zwar erfuhr er mit der Wiederberufung in den preußischen Staatsrat durch Friedrich Wilhelm IV. eine offizielle Rehabilitierung als Politiker, doch konzentrierte er sich weiterhin auf seine sprachwissenschaftlichen Studien. Sein diesbezügliches Hauptwerk *Die Kawisprache auf der Insel Java* konnte er jedoch zu Lebzeiten nicht mehr publizieren.<sup>821</sup>

Auch Alexander von Humboldt versuchte, sich in späteren Jahren weitgehend öffentlichen Aufgaben zu entziehen, und lehnte selbst besonders ehrenvolle Positionen wie die des Generaldirektors der königlich-preußischen Museen ab, um sich der Fertigstellung seines Lebenswerks (des *Kosmos*) widmen zu können.<sup>822</sup> In diesen Jahren entstanden Porträts von beiden Brüdern, die starke Bezüge zu traditionellen Modi des Gelehrtenporträts aufweisen, diese aber auch neu interpretieren. Zuerst soll das Augenmerk auf Luise Henrys Porträt Wilhelm

---

<sup>817</sup> GALL 2011, S. 325ff, besonders 335ff.

<sup>818</sup> Wilhelm von Humboldt veröffentlichte in den 1820er-Jahren seine Forschungsergebnisse in den Abhandlungen der historisch-philologischen Klasse der Königlich-Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Dort erschien 1822: HUMBOLDT 1822a (1820/1821) und HUMBOLDT 1822b (1820/1821), später, 1825 seine Abhandlung HUMBOLDT 1825 (1822/1823). Erst posthum erschien sein großes Werk HUMBOLDT 1836. Siehe auch Lothar Galls Darstellung in GALL 2011, S. 340–357.

<sup>819</sup> Die feierliche Einweihung nach dem Umbau Ende Oktober 1824 wurde zum gesellschaftlichen Ereignis, an dem der Kronprinz und der Hochadel sowie die intellektuelle Elite Berlins teilnahmen. Siehe HEINZ 2000, S. 331.

<sup>820</sup> Schon während ihrer Zeit in Rom kauften Wilhelm und Caroline von Humboldt Abgüsse von antiken Skulpturen und andere Kunstschatze dezidiert für die museale Ausstattung Schloss Tegels an, in den 1820er-Jahren finden sich Berichte über Besucherführungen im Briefwechsel der Eheleute. Siehe HEINZ 2000, S. 342ff.

<sup>821</sup> Siehe GALL 2011, S. 379ff.

<sup>822</sup> Von dem Angebot der Generaldirektorenstelle musste Alexander von Humboldt sich sogar zweimal, 1829 und 1837, distanzieren, siehe ANISCH 2011, S. 6. Da er nach wie vor auf sein Salär als Kammerherr angewiesen war, verblieb er zumindest in dieser Position, obwohl sie ihn zu teilweise unliebsamen Kurzreisen mit dem Hofstaat nach Potsdam, Sanssouci oder Teplitz zwang. KRÄTZ 1999, S. 126.

von Humboldts gelegt werden, danach auf die Darstellungen Alexander von Humboldts durch Eduard Hildebrandt und Julius Schrader.

### Der Philologe im „Gehäus“. Luise Henrys Porträt Wilhelm von Humboldts

Die bei Félicité Robert (geborene Tassaert) zur Porträtistin ausgebildete Luise Henry (1789–1839)<sup>823</sup> nutzte Begegnungen mit bekannten Persönlichkeiten, um kleine Porträtzeichnungen anzufertigen, die sie in manchen Fällen zu kleinformatigen Ölgemälden weiterentwickelte.<sup>824</sup> Über das Zustandekommen ihres Humboldt-Porträts ist wenig bekannt, die Zeichnung selbst ist nicht datiert, der Entstehungszeitraum lässt sich aber aus dem Kontext des Skizzenbuchs auf die Jahre 1826 bis 1828 eingrenzen.<sup>825</sup>

Henry zeigt Wilhelm von Humboldt in einem mit Skulpturen ausgestatteten Innenraum bei der Schreibe. Er sitzt aufrecht, hat den Kopf leicht vorgeschoben und die Augen konzentriert auf sein Manuskript gerichtet, sodass sie aus dem Blickwinkel des Betrachters fast geschlossen wirken. Das Mobiliar besteht aus Humboldts großem Schreibtisch, der den Bildraum zu einem Viertel einnimmt und von einem Konglomerat aus Büchern und Schriftstücken bedeckt ist. An diesem Tisch sitzt Humboldt auf einem hölzernen Stuhl. Während Henry die Reliefabgüsse an der Wand im Hintergrund nur angedeutet hat, sind der Abguss der Venus von Milo und die Büste seiner Ehefrau Caroline (von Thorvaldsen) auf ihren Sockeln klar zu identifizieren, ebenso ein kleiner weiblicher Torso auf dem Schreibtisch. Vergleicht man diese Darstellung mit der überlieferten Ausstattung des Arbeitszimmers Wilhelm von Humboldts in Tegel, zeigt sich, dass Luise Henry die Ausstattung gekannt haben muss und Humboldt wahrscheinlich sogar vor Ort gezeichnet hat.<sup>826</sup> Es ist vorstellbar, dass die Künstlerin unter dem Vorwand, die Abgüsse im Arbeitszimmer zu zeichnen, dem unwilligen Humboldt ein unvermutetes Porträt abnahm, sodass er sich im Vorfeld erst gar nicht, wie sonst üblich, gegen das Porträt wehren konnte. Da

---

<sup>823</sup> Zur künstlerischen Biografie Luise Henrys, geborene Claude, im ganzen folgenden Absatz siehe AKL 72, S. 56; und auch BAMBERG ET AL. 2011, S. 108. Nach ihrer Ausbildung bei Henriette Félicité Robert hatte Henry bei Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste studiert (unter anderem bei Friedrich Georg Weitsch), und war ab 1820 im Meisteratelier Wilhelm Schadows tätig.

<sup>824</sup> Siehe AKL 72, S. 56. Für die Informationen zu Luise Henrys Skizzenbüchern danke ich Claudia Sommer, der Leiterin der Grafischen Sammlung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Letztlich sind Porträtzeichnungen wie die Wilhelm von Humboldts in Luise Henrys Œuvre aber eher als Nebentätigkeit zu sehen, da sie ab 1833 als Akademiemitglied lehrte und vermehrt Auftragsporträts und Kopien nach alten Meistern anfertigte.

<sup>825</sup> Luise Henry – *Wilhelm von Humboldt* 1826–1828, Kat. Nr. W\_Hen\_1/Vz.

<sup>826</sup> In BAMBERG ET AL. 2011, S. 360, Kat. Nr. 453 sind die Abgüsse und Skulpturen detailliert aufgeschlüsselt. Alle diese Plastiken befanden sich tatsächlich in Humboldts Arbeitszimmer in Tegel. Vergleicht man die Ausstattung auf Luise Henrys Porträt mit dem Zustand um 1942, so ist die komplette Einrichtung erhalten (mit Ausnahme von Schicks Büste der Humboldt Tochter Karoline, die im Gemälde dargestellt ist). Zum Beleg können Fotografien des Arbeitszimmers (auch Bibliothek genannt) in Tegel von 1942 herangezogen werden. (Über bildindex Foto Marburg (BRACHT 2014) abrufbar: Fotografien des Landesdenkmalamts Berlin, Aufnahme LKB 1093 F, LKB 1090 F und LKB 26/8a.) Das Arrangement blieb bis 1945 erhalten, ist dann teilweise nach Sophienhof ausgelagert und zerstört worden, oder mit dem Abtransport der russischen Militärs verschollen. Vergleiche dazu HEINZ 2000, S. 342ff.

die Skizze gut gelang, lag es nahe, anhand dieser ein Ölporträt des Gelehrten zu verfertigen. Den Auftrag erhielt Louise Henry vermutlich 1829/1830 vom Hauslehrer der Humboldts, Julius Theodor Christian Ratzeburg, der es an Alexander von Humboldt verschenkte.<sup>827</sup> Dieser besaß das Porträt des Bruders bis zu seinem Tod, wie der Vermerk im Nachlass „163. Wilh. v. Humboldt an seinem Schreibtische. Oelbild. 13 x 10½“ [33 x 26,7 cm]. In vergold. Barockrahmen. *Geschenk des Prof. Ratzeburg.*“ beweist.<sup>828</sup>

Ausdruck und Pose sind in Skizze und ausgeführtem Gemälde sehr ähnlich. Eine Ausarbeitung der Mimik hat nicht stattgefunden, was nahelegt, dass es keine weiteren freiwilligen oder unfreiwilligen Porträtsitzungen gab. Die Skulpturen, vor allem die im Hintergrund, sind hingegen im Gemälde deutlicher als auf der Zeichnung ausgeführt: bei den Reliefs handelt es sich um eine auf dem preußischen Adler reitende Viktoria und Abgüsse aus dem Parthenonfries.<sup>829</sup> In Humboldts Rücken wurde die Porträtbüste der Ehefrau durch die der ältesten Tochter Karoline von Gottlieb Schick ersetzt. Dieser Austausch kann ein Hinweis auf die Datierung der Vorzeichnung sein, wenn man davon ausgeht, dass die Künstlerin nach dem Tod der Mutter 1829 aus Pietätsgründen die Tochter in jene wachende und unterstützende Position hinter Humboldt stellte, die zuvor die Ehefrau eingenommen hatte. Humboldt, der in der Skizze noch durch den massiven Schreibtisch in den Hintergrund gerückt wurde, erscheint jetzt in größerer Nähe zum Betrachter, dazu hat Henry die Perspektive zu einer Aufsicht hin verändert. So wirkt Humboldts Arbeitszimmer, eigentlich ein großer Raum, eng und vollgestellt:<sup>830</sup> umringt von Abgüssen sitzt der Schreibende, der nur aufgrund seiner ruhigen Tätigkeit Platz im Bildraum findet. Mit diesem Bildentwurf schreibt sich Henry ein in die lange Tradition der Darstellung des Gelehrten im Gehäus.<sup>831</sup> Roland Kanz hat dieses das Darstellungskonzept als Bild des eremitischen Denkers erläutert, der sich, versunken in stummes Wägen und Formulieren, von der Außenwelt abschottet. Der Blick in einen solchen Arbeitsraum wird so zum Blick in dessen Gedankenwelt. Kanz spricht von der „Hermetik des Denkaktes“, der „isoliert, nur auf sich selbst bezogen“ ist und den der Betrachter nur von außerhalb, als Blick in das Fenster eines nicht

---

<sup>827</sup> Alexander von Humboldt hatte Ratzeburg 1830 einen Ruf an die Forstakademie von Neustadt-Eberswalde vermittelt (ADB 21, S. 185f). Damals hätte Ratzeburg also Anlass gehabt, ihm ein Dankesgeschenk zukommen zu lassen. Da Wilhelm von Humboldt im Ölgemälde den Schwarzen Adlerorden trägt, den ihm Friedrich Wilhelm IV. 1829/1830 verlieh, kann das Porträt nicht früher als 1829 fertiggestellt worden sein. SCHLESIER 1843, S. 321, 550.

<sup>828</sup> HUMBOLDT UND CONTI 1860, S. 9, Nr. 163. – Kursivierung wie im Original. Das Ölgemälde befindet sich heute im Goethe-Museum in Frankfurt am Main. Louise Henry – *Wilhelm von Humboldt*, 1830, Kat. Nr. W\_Hen\_1/Ge, siehe Abbildung, S. 219.

<sup>829</sup> Bei der Viktoria handelt es sich um einen Abguss von der rückseitigen Sockelplatte des Berliner Denkmals für General Friedrich Wilhelm Graf Bülow von Dennewitz nach einem Entwurf von Christian Daniel Rauch von 1820. Siehe BAMBERG ET AL. 2011, S. 360, Kat. Nr. 453.

<sup>830</sup> Die oben genannten Fotografien (siehe Anm. 826) zeigen einen weitläufigeren Raum als die Skizze und das Gemälde von Henry.

<sup>831</sup> Siehe dazu Kapitel 1.2.

betretbaren Raumes, beobachten könne.<sup>832</sup> Auf exakt diese Weise lässt Louise Henry den Betrachter auf Wilhelm von Humboldt blicken. Skulpturen und Abgüsse antiker Bildwerke sind zur Inspiration um ihn versammelt, der abstrakte Forschungsgegenstand, die Sprache, wird durch die ihn umgebenden Bücher, die aufgeschlagenen Notizheftchen und Manuskriptseiten dargestellt. Hinter Humboldts hoher Stirn entwickelt sich das, was durch die schreibende Hand wieder einem Publikum zugänglich wird: sein Werk. Dabei zeigt der einzig auf die geschriebenen Zeilen gerichtete Blick, wie sehr dieser Gelehrte auf seine Arbeit konzentriert und in sie versunken ist - so sehr, dass er den Betrachter nicht einmal für den Moment der Porträtsituation wahrnimmt.

Auf diese Weise gelingt es Louise Henry, Wilhelm von Humboldt in einem intimen Moment darzustellen, in dem er abseits seiner gesellschaftlichen Verpflichtungen privatgelehrter Tätigkeit nachgeht – in seinem Landsitz, den er durch eifrige Sammeltätigkeit mit seiner Frau als Schatzkästchen klassizistischer Bildungsideale eingerichtet hat.<sup>833</sup> Hier zeigt Henry ihn, fernab allen aktuellen Geschehens, abgewandt auch von der Weltpolitik, die jahrelang sein Tagewerk war, in einer klassizistischen Klausur von biedermeierlicher Enge und Gemütlichkeit.

Offensichtlich arbeitete Wilhelm von Humboldt ganz anders als sein Bruder Alexander, dessen Studienzimmer in den Aquarellen des Künstlers Eduard Hildebrandt gerade nicht als eremitische Stube, sondern vielmehr als ein weltoffener Knotenpunkt internationaler Kontakte, als ein Sammelplatz für Forschungsmaterial aus aller Welt dargestellt wird.

### Die Welt zu Gast in Alexander von Humboldts Wohnung. Eduard Hildebrandts Aquarelle

Durch seine Meisterschaft in der Technik des Aquarells erregte Eduard Hildebrandt überhaupt erst Humboldts Aufmerksamkeit. Der Künstler hatte sich die Aquarellmalerei, während eines Studienaufenthaltes in Paris, beim Marinemaler Eugène Isabey angeeignet. Humboldt sah Hildebrandts Aquarelle in einer Ausstellung 1843 und erkannte, dass sich diese schnelle und skizzenhafte, dabei aber auch farbige Technik insbesondere für wissenschaftliche Zeichnungen auf Reisen oder Expeditionen eignete.<sup>834</sup> Schon im folgenden Jahr überzeugte Humboldt Friedrich Wilhelm IV., Hildebrandt mit Aufträgen für große Landschaftsgemälde nach Brasilien

---

<sup>832</sup> KANZ 1993, S. 25.

<sup>833</sup> HEINZ 2000, S. 331. Das Ehepaar hatte Schloss Tegel planvoll mit größtenteils in Rom zusammengetragenen Kunstschätzen und Familien-Porträts ausgestattet. 1824 war auch die architektonische Umgestaltung durch Schinkel abgeschlossen – das Haus stand nun Freunden, Bekannten und anderen interessierten Besuchern offen. Vergleiche hierzu HEINZ 2000, S. 342ff, HEINZ 2000, S. 335f.

<sup>834</sup> GÄRTNER 2009, S. 134.

zu schicken.<sup>835</sup> Dank Humboldts unermüdlicher persönlicher Fürsprache beim König und beim Generaldirektor der Königlichen Museen, Ignatz von Olfers, wurde schließlich sogar fast der gesamte zeichnerische Ertrag dieser Reise (Bilder der brasilianischen Flora und Fauna sowie von Land und Bewohnern) vom Hof angekauft und Hildebrandt zum Hofmaler ernannt.<sup>836</sup> Mit seiner Rückkehr begann eine lange und einträgliche Zusammenarbeit mit Humboldt: Hildebrandt zeichnete Humboldts Skizzen für die Publikation ins Reine und schuf überdies zwei Porträts seines Förderers.<sup>837</sup> Für seine beiden Porträtdarstellungen Alexander von Humboldts in seinem Arbeitszimmer und in seiner Bibliothek verwendete er wiederum die Aquarelltechnik.

Die Porträts entstanden 1845 und 1856 und stellen Humboldt bei der Tätigkeit dar, die seit etwa 1833/1834 sein Leben bestimmte: der Ausarbeitung des Manuskripts zu den *Kosmos*-Vorlesungen. Humboldt, der Entdecker und Reisende, hatte sich in sein Arbeitszimmer zurückgezogen und brachte sein Wissen zu Papier.<sup>838</sup>

Das erste Aquarell von 1845 *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* zeigt einen schlicht eingerichteten Raum mit grauen Wänden und gefliestem Boden.<sup>839</sup> Alexander von Humboldt sitzt zwischen Bücherstapeln und wüsten Anhäufungen von Mappen, Karten und Notizen. Die Botschaft des Bildes ist: Durch seine intellektuelle Schaffenskraft analysiert und systematisiert der Gelehrte diese chaotische, ungeordnete Masse von Informationen und entwickelt richtungsweisende Theorien. Hildebrandt zeigt einen Raum, der lediglich mit Gegenständen ausgestattet ist, die unmittelbar der Arbeit Humboldts dienen. Wo Standesattribute oder kostbare Souvenirs fehlen, deuten eine Lampe, ein Mikroskop und zahlreiche Schreibfedern auf unermüdliche Tätigkeit hin. Dabei nimmt kein einzelner der Gegenstände das Betrachterinteresse allein für sich in Anspruch, alles verweist zurück auf Humboldt, als den, der seiner materiellen Umgebung erst ihre Bedeutung verleiht. Hildebrandt platziert ihn zentral im großen Raum, in dem Möbel und Forschungsausrüstung weiträumig

---

<sup>835</sup> ARNDT 1869, S. 40–52 und 53–69.

<sup>836</sup> ARNDT 1869, S. 53–69. Siehe Humboldts ausführliche Briefe an Olfers von 1846: HUMBOLDT 1913, S. 117 Brief Nr. 169 und ebenda, S. 118, Brief Nr. 171.

<sup>837</sup> WIRTH 1990, S. 251. Zu Alexander von Humboldts überschwänglichem Lob für Hildebrandts Arbeiten siehe ARNDT 1869, S. 72f.

<sup>838</sup> Zum Beginn der Arbeit am *Kosmos* siehe BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1841-1850>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>839</sup> Eduard Hildebrandt – *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer Oranienburgstraße Nr. 67, am zweiten Band des Kosmos schreibend*, 1845, Kat. Nr. A\_Hil\_1/Aq. Da das Original nicht auffindbar ist, wird die Darstellung anhand der unter Hildebrandts und Humboldts Aufsicht erstellten Farblithografie untersucht: Joseph Barthenschlager – *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer*, 1845, Kat. Nr. A\_Hil\_1/R.a, siehe Abbildung S. 220. In der Literatur bestand zunächst keine Einigkeit über die Entstehungszeit des Aquarells *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer*, das in seinen Reproduktionen einmal auf 1845, andernorts auf 1848 datiert wurde. Erst HEIN 1999, S. 9f konnte diese Diskrepanz auflösen. *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* entstand 1845, wurde aber bereits 1848 neu aufgelegt. Hildebrandt nahm für die Neuauflage Änderungen vor und signierte seine Vorlage entsprechend neu.

verteilt sind – in der typischen Pose, gebückt auf den überschlagenen Knien schreibend, eine weitere Manuskriptseite verfassend.

Diese Haltung, das Schreiben auf den Knien, ist schon in den Expeditionsporträts Alexander von Humboldts zu sehen: oft leicht vorgebeugt, trägt er seine Naturbeobachtungen in ein auf den Knien liegendes Buch ein. Ottmar Ette vermutet, dass die Weiterführung dieser Ikonografie des Feldforschers bis in das Berliner Arbeitszimmer den damals in dieser Form neuen empirischen Charakter von Humboldts Forschung betonen soll.<sup>840</sup> Dagegen verweist Sigrid Achenbach auf die vielfach kolportierte rheumatische Erkrankung Alexander von Humboldts, die ihn zu einer gebückten Sitzhaltung und zum Schreiben auf den Knien gezwungen haben soll.<sup>841</sup> Meines Erachtens sind beide Erklärungen plausibel, aber nicht hinreichend. Die Kontinuität bestimmter Posen – bei Goethe ist es eine steife, extrem aufrechte, bei Humboldt eine gebückte Haltung – wurde Teil der Selbstinszenierung der Gelehrten, wenn sie auch ursprünglich durch körperliche Gebrechen induziert war.<sup>842</sup> Alexander von Humboldt betrieb diese Selbstinszenierung nicht nur bildlich, sondern zudem in seinen Briefen. Seine unleserliche Handschrift, die man bei seiner Auslastung auch als wohlkalkulierte Nachlässigkeit verstehen kann,<sup>843</sup> entschuldigte er regelmäßig mit der legendenhaften Anekdote, dass er in den Tropen unter einem giftigen Baum geschlafen und sich dabei eine Lähmung der Hand zugezogen habe.<sup>844</sup> So gelang es ihm auch Jahrzehnte nach seinen Expeditionsreisen (die Asienreise fand 1829 statt), sein Image als Entdecker und Abenteurer aktuell zu halten.<sup>845</sup>

Es war gerade dieses Image, das Hildebrandt half, seine Aquarelle in teurer farblithografischer Reproduktionstechnik hundertfach zu verkaufen.<sup>846</sup> Um den gewünschten dokumentarischen Charakter noch zu betonen und Rückfragen nach einem Autogramm vorzubeugen, ließ Humboldt den lithografischen Reproduktionen eine faksimilierte Notiz hinzufügen: „Ein treues

---

<sup>840</sup> ETTE 1996, S. 203f.

<sup>841</sup> ACHENBACH UND HUMBOLDT 2009, S. 51f, Abb. 11.

<sup>842</sup> Zu Goethes Erkrankung, die zu einer Versteifung der Brustwirbelsäule führte, siehe ULLRICH 2006.

<sup>843</sup> Ich danke Dominik Erdmann für den Hinweis auf Alexander von Humboldts unterschiedliche Handschriften, die er nicht nur kontinuierlich im Laufe seines Lebens, sondern auch je nach Schreibanlass und Empfänger variierte. Die Originalmanuskripte der Briefe an Friedrich Wilhelm IV. sind zum Beispiel wesentlich leichter lesbar als etwa sein Brief an Eduard Ender.

<sup>844</sup> So zum Beispiel Alexander von Humboldt an Carl Gustav Carus, 25. Feb. 1839 aus Paris: „Ich bedaure Sie, theurer Freund, wegen der Unleserlichkeit meiner Hand – der am Orinoko gelähmten – Ich habe nicht Zeit durchzulesen.“ HUMBOLDT 1981, S. 19.

<sup>845</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, ([avh.bbaw.de/chronologie/1821-1830](http://avh.bbaw.de/chronologie/1821-1830); letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>846</sup> Auch im Fall der Aquarelle ist kein Dokument vorhanden, das die Auftragsituation aufklären würde. Meine These ist, dass die Idee zu einer reproduzierbaren Bildvorlage von Humboldt und Hildebrandt gemeinsam entwickelt wurde. Humboldt hat sich in späteren Lebensjahren über die häufigen Porträtanfragen beschwert (zum Beispiel in Alexander von Humboldt an Alexander Duncker, 27. Mai 1855. Abgedruckt in DÖHN 1976, S. 211 siehe unten), es liegt daher nahe, dass die Idee, einen eng vertrauten Maler eine Druckvorlage erstellen zu lassen, Humboldt selbst kam. Mittels eines hochwertigen, beim Verlag bestellbaren Drucks würden die direkten Anfragen an ihn weniger werden. Mit dieser Strategie war sowohl Humboldt gedient, der mehr Zeit für seine wissenschaftlichen Arbeiten zur Verfügung hatte, als auch Hildebrandt, der als Inhaber der Bildrechte an diesem Porträt mit einer Zusatzeinkunft rechnen können würde.

Bild meines Arbeitszimmers, als ich den zweiten Theil meines Kosmos schrieb. AvHumboldt“. Die Lithografie wurde ein großer Erfolg, spätestens 1848 berieten Humboldt und Hildebrandt über eine Neuauflage.

Diese Neuauflage ist verändert, vor allem in Bezug auf die Darstellung Humboldts: Er sitzt nun aufrechter, sein Gesicht wirkt heller und jünger. Ob diese Verjüngung, wie Wolfgang-Hagen Hein meint, Humboldts eigene Idee, oder Hildebrandts Einfall war, ist nicht mehr zu rekonstruieren.<sup>847</sup> Von Beschwerdebriefen der Käufer oder negativen Rezensionen, wie sie bei unvoreteilhaften Darstellungen Goethes bekannt sind, ist jedenfalls nichts überliefert.<sup>848</sup> Humboldt war zwar mit der Verbreitung des Arbeitszimmer-Porträts sehr zufrieden, er erhielt jedoch auch weiterhin Rückfragen nach seinem Autogramm und persönlichen Widmungen, was er ja eigentlich hatte vermeiden wollen. Resigniert schreibt er an den Verleger des Stiches, Alexander Duncker:

Verzeihen Sie, verehrter Mann! [...] Ich kann Ihnen nicht beschreiben welche neue Plage mir aus der Verherrlichung durch diese schönen Publicationen geworden ist; ein Zusaz zu den 2500–3000 ganz uninteressanten Briefen, die von meiner Hand jährlich circuliren. Ich habe eben wieder zwei Kupferstiche von Habelmann [Nachstich nach Gaggiotti] nach London zu verschicken. Ich klage nicht sowohl über die Kosten, als über die ewigen Forderungen „Liebenswürdigkeiten“ auf die sorgfältig planirten! [sic] Blätter zu schreiben und das angenehme Thema zu variiren: dazu das Einpacken und verschicken großer Rollen welche die Gesandtschaften verabscheuen. Da das Uebel im Zunehmen und bei meiner Bekanntschaft ohne Grenzen ist, so weiß ich keine andere „Linderung“ als die Erfüllung der obigen Bitten.<sup>849</sup>

Aus diesem Grund ist das zweite als Lithografie publizierte Aquarell mit noch mehr Informationen über Humboldt gesättigt. Es stammt von 1856 und wurde ohne direkten Auftrag von Hildebrandt erstellt und dann an Humboldts Diener Seifert verschenkt, an den daraufhin die mit den Bildrechten der Zweitaufgabe verbundenen Gewinne gingen.<sup>850</sup>

Im Gegensatz zu seinem Blatt *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* interpretiert Hildebrandt in *Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek* Humboldtsche Souvenirs.<sup>851</sup> Hier geht es um eine möglichst vollständige Versammlung von Verweisen auf die faszinierenden Ereignisse seines Forscherlebens, die der Humboldt-Enthusiast mit der Lektüre seiner Schriften

---

<sup>847</sup> HEIN 1999, S. 9f.

<sup>848</sup> Zum Beispiel Gz. (*Allg. dt. Bibliothek*) 1792, S. 464f.

<sup>849</sup> Humboldt an Alexander Duncker, 27. Mai 1855. Abgedruckt in DÖHN 1976, S. 211. Zu Habelmanns Mezzotinto Kat. Nr. A\_Ga\_1/R.a.

<sup>850</sup> Darüber informierte Alexander von Humboldt Cotta am 22. Dez. 1858, HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 604, Brief-Nr. 370. Seiferts Bildrechte waren aber auch in den Begleitschreiben zum Bild vermerkt, siehe LANGE 1959, S. 451f.

<sup>851</sup> Eduard Hildebrandt – *Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek*, 1856, Kat. Nr. A\_Hil\_3/R.a, siehe Abbildung S. 220. Das Original im Katalog unter A\_Hil\_3/Aq.

verbinden konnte. Durch die Erläuterungen gewinnt diese Art der Darstellung auch einen instruktiven Charakter:

Da Gegenstände, welche in der gewohnten Häuslichkeit den Dargestellten täglich umgeben, durch ihre charakteristische Individualität das Interesse mit Lebendigkeit zu erhöhen pflegen, so nennen wir als hier erkennbar: die bronzene Büste des Königs von unserem grossen Meister Christian Rauch; die Statuette Ihrer Majestät der Königin, sitzend, in classischem Stile, die sehr seltene Büste des berühmten Seefahrers und Entdeckers Don Henrique, [...] das Modell des Obelisks von Luxor [...] Unter den Ölbildern zeichnen wir aus: nach der Natur mit glücklicher Treue gemalt von Ferdinand Bellermann [...].<sup>852</sup>

Das Bild dokumentiert mit Anspruch auf Authentizität Humboldts Lebens- und Arbeitssituation als Privatgelehrter. Alle Objekte sind auch in Humboldts Nachlasskatalog als Ausstattungsstücke seiner Wohnung nachweisbar.<sup>853</sup> Der Unterschied zwischen den Bildern *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* und *Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek* besteht darin, dass dem Maler und dem Verleger bei der zweiten Publikation nicht nur daran gelegen war, ein authentisches Bild von Humboldts Arbeitswirklichkeit zu erstellen, sondern dem Leser einen beeindruckenden, ja überwältigenden Einblick in die Breite der Werke Humboldts zu geben. Die Bibliothek mit ihren farbenprächtigen Foliobänden und Kartenstapeln und dem Durchblick in die Kammer mit den Vogel-Präparaten als Hintergrund bedarf weniger der Interpretation, die Darstellungsweise ist folglich einem breiten Publikum leichter zugänglich. Der darin sitzende Humboldt ist gegenüber dem gebückten Schreiber in *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* zum Humboldt-Idealtyp erhoben, dessen Gesicht ebenmäßig und dessen Haltung würdig ist. Hildebrandt ermöglicht einen Blick in die Humboldt-Welt, er bietet wohlüberlegte Arrangements authentischer Einrichtungsgegenstände und erfüllt dabei trotzdem den für Humboldt stets wichtigen Aspekt der aufrichtigen Wiedergabe seiner Lebenssituation.

Wie Louise Henrys *Wilhelm von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* stellt auch Eduard Hildebrandts *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer* beziehungsweise *Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek* eine Variation des alten Themas „der Gelehrte / Hieronymus im Gehäus“ dar. Diese Tradition der Gelehrtendarstellung besaß demnach Mitte des 19. Jahrhunderts noch ihre Gültigkeit und zumindest im Fall Wilhelm von Humboldts, der sich seit 1829 zunehmend aus dem öffentlichen Leben in die Studienatmosphäre seines Arbeitszimmers in Tegel zurückzog, lag es auch nahe, auf dieses Bildthema in traditioneller Weise

---

<sup>852</sup> LANGE 1959, S. 451f.

<sup>853</sup> Durch den Vermerk „gerahmt“ oder ähnliches, siehe HUMBOLDT UND CONTI 1860, Kat.-Nr. 120, 149/150, 165, 310, 318, 326, 331, 332.



zurückzugreifen. Dagegen sind Alexander von Humboldts Arbeitsweise und (wenn man darüber spekulieren darf) vermutlich auch sein Charakter, selbst in den Jahren des intensiven Schreibens am *Kosmos*, kaum mit der Vorstellung eines eremitisch und weltabgewandt forschenden Gelehrten vereinbar. Im Gegenteil: Diese Darstellungen Alexander von Humboldts in der Zurückgezogenheit seiner Arbeitsstube entstehen nur, weil der international vernetzte Gelehrte eine so große Anhängerschaft in ganz Europa und den USA mit seinem Konterfei möglichst rasch und kostengünstig versorgen musste. Hildebrandt bietet Freunden, Berufskollegen und Verehrern aber gerade nicht den Einblick in Humboldts Gedankenwelt, sondern eine äußerliche Darstellung von dessen Arbeits- und Lebenssituation mit dokumentarischem Anspruch: Genau diese Kunstwerke besitzt er, eben diese Karte hängt an seiner Wand und diese präparierten Vögel stehen auf exakt diesem Schrank. Hier trifft sich Alexander von Humboldts Bedürfnis nach Genauigkeit mit dem neuen Bedürfnis seiner Anhänger nach intimer Kenntnis der Person des berühmten Gelehrten.<sup>854</sup>



Louise Henry – *Wilhelm von Humboldt* 1830, Kat. Nr. W\_Hen\_1/Ge (BAMBERG ET AL. 2011, S. 360, Kat. Nr. 453)

---

<sup>854</sup> Dass die Käufer der Lithografie auch tatsächlich erwarteten, dass Humboldt genauso lebte und arbeitete, wie bei Hildebrandt dargestellt, wird aus den Berichten von Besuchern ersichtlich, die im Anschluss an ihre „Audienz“ befriedigt verkündeten, sie hätten alles so vorgefunden wie im Bild. Siehe die Zusammenstellung bei HUMBOLDT UND BECK 1959, S. 358, 379.



Joseph Barthenschlager – *Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer*, 1845, Kat. Nr. A\_Hil\_1/R.a (BOURGUET 2006, S. 22).



Eduard Hildebrandt – *Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek*, 1856, Kat. Nr. A\_Hil\_3/R.a (BIERMANN UND SCHWARZ 1999b, S. 185).

## Alexander von Humboldt als Staatsmann. Julius Schrader und Eduard Hildebrandt

Nur wenige Monate vor Alexander von Humboldts Tod im Jahr 1859 fertigte Julius Schrader nach eigener Auskunft noch zwei lebensgroße Porträts in ganzer Figur. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Chimborazo-Porträt erwähnt, war Humboldt seit Dezember 1858 immer wieder schwer krank und empfing oft wochenlang keine Besucher. Obwohl Maler und Gelehrter sich kannten und schätzten,<sup>855</sup> ist daher nicht damit zu rechnen, dass tatsächlich Sitzungen zu den großformatigen Porträts stattfanden – schon gar nicht solche, in denen der kranke 89-Jährige aufrecht stehend an seinem Schreibtisch posiert hätte. Für das Chimborazo-Porträt ist die Fotografie von Schwarz und Zschille als Vorlage identifiziert worden, im Falle des Schreibtisch-Bildes von 1859 hat Schrader vermutlich bereits 1858 eine Vorstudie in Form eines kleinen Brustbildes angefertigt. Diese Porträt-Studie befindet sich heute in der Sammlung des Deutschen Historischen Museums in Berlin.<sup>856</sup> Vor bräunlichem Grund zeigt Schrader Humboldt hier als alten Mann. Seinen schwarzen Anzug schmücken seine beiden wichtigsten preußischen Orden, der Schwarze Adlerorden und der *Pour le Mérite*. Wie für Humboldts Porträts typisch sind die Orden zwar sichtbar und identifizierbar, gleichwohl unauffällig angesteckt. Die Schärpe verschwindet fast unter dem Frack, und verdeckt so wiederum die Insignie des *Pour le Mérite*; der Adlerorden glimmt bescheiden aus dem Schatten der abgewandten Körperseite hervor. Die gesamte Körperhaltung drückt Bescheidenheit aus. Humboldt hat den Kopf leicht nach vorn geneigt, das Haar ist zwar in der gewohnten Abenteurermanier leicht zerzaust, hat sich aber offenbar schon weit von der Stirn zurückgezogen. Schrader verschleiern das Alter des Dargestellten nicht. Trotz der gesund geröteten Gesichtsfarbe, die Humboldt auf vielen seiner Porträts als Mann ausweist, der den Naturkräften getrotzt hat, sind tiefe Falten zu erkennen und der Blick scheint zu müde, um dem Betrachter zu begegnen. Es ist die Gestalt eines fast neunzigjährigen Mannes. Diese Art der intimen Darstellung der Zeichen des Alters war dem kleinen Format angemessen. Schrader hat es wohl nur für seinen persönlichen Gebrauch angefertigt, und als Vorlage für die großformatigen Porträts genutzt. Auch findet sich das Standmotiv in Ganzfigur bereits in der Humboldt-Ikonografie: 1846 war im Berliner Verlagshaus Sachse & Co. ein Stahlstich nach einer Porträtzeichnung von Oscar Begas erschienen, sie zeigt Humboldt ebenfalls neben einem Tisch stehend. Neben Körperbau und Haltung, weisen sogar Kopfneigung und Gesichtsausdruck Parallelen zu Schraders Bild auf.<sup>857</sup>

---

<sup>855</sup> Vergleiche hierzu WERNER 2013, S. 281, dort Anm. 89, 90.

<sup>856</sup> Julius Schrader – *Alexander von Humboldt*, Kat. Nr. A\_Schr\_1/St.

<sup>857</sup> Diese Grafik geht auf eine Zeichnung zurück, die Oscar Begas anfertigte, während Humboldt seinem Vater Carl Begas für sein *Pour le Mérite*-Porträt Modell stand. Oscar Begas – *Alexander von Humboldt*, 1846, Kat. Nr. A\_BeO\_1/R.a. Die Originalzeichnung ist nicht auffindbar.

Es sind wahrscheinlich diese Vorlagen, die Schrader zurate zieht, um die Figur Alexander von Humboldts in seinem großformatigen Porträt ähnlich darzustellen.<sup>858</sup> Die Raumumgebung entwickelt er unabhängig und innerhalb der Humboldt-Ikonografie neu – als abgedunkelten mit Arbeitsmaterialien versehenen Raum. Wo im Hintergrund Platz für den Ausblick in die Natur gewesen wäre, wie ihn noch Gérards Porträt von 1833 zeigt,<sup>859</sup> flutet eine schwere Draperie herab. Der aufwendig gesockelte Pilaster zu Humboldts linker Hand gehört genauso wenig wie die dunklen Möbel und wertvollen Teppiche zur Wohnungseinrichtung des Gelehrten. Im Gegensatz zu Hildebrandt beabsichtigte Schrader also nicht, den Gelehrten in seiner authentischen Umgebung zu zeigen. Die Funktion dieses Porträts besteht also nicht darin, einem möglichst großen, zahlenden Publikum einen authentischen Einblick in Humboldts Arbeitsalltag zu bieten. Vielmehr präsentiert Schrader Humboldt in einem virtuellen Ehrensaal, als höchst einflussreichen und geschätzten Bürger des preußischen Staates. Hinter dem Rücken des Gelehrten, auf dem Tisch, breitet der Künstler an der Stelle von Ruhmes- oder Herrschaftsinsignien die Zeugnisse von Humboldts wissenschaftlicher Forschung aus: Monografien, Atlanten, Karten, Mappen für Illustrationen und Zeichnungen. Vor all dem steht Humboldt, immer noch aufrecht und mit charakteristisch kompaktem Körperbau. Die in der Vorarbeit so sichtbaren Zeichen des Alters sind im Gesicht etwas gemildert. Allerdings zeugt die Haltung des fast Neunzigjährigen nicht mehr von jener Agilität, die seine Porträts sonst fast durchweg prägt. Der weitgehend dunkle Raum, der mangelnde Ausblick sowie die Tatsache, dass Humboldt die hinter ihm liegenden Schriften nicht mehr bearbeitet, weisen darauf hin, dass dieser bewundernswerten Lebensleistung nichts mehr hinzugefügt werden wird. Humboldt lehnt sich inmitten von Insignien seines Einflusses und der Bedeutung seiner Gelehrtentätigkeit an sein abgeschlossenes Werk.

Schraders letzte Humboldt-Porträts befinden sich nicht mehr auf der Suche nach einer neuen Ikonografie beziehungsweise nach neuen Bedeutungsträgern, die die geistige Kraft des Dargestellten und seine persönlichen Eigenschaften im Porträt zur Wiedergabe bringen. Statt auf Authentizität setzt Schrader auf Versatzstücke aus dem ikonografischen Repertoire, das der europäischen Kunstgeschichte seit der frühen Neuzeit zur Verfügung steht und kombiniert sie zum Porträt eines Fürsten der Wissenschaften.

---

<sup>858</sup> Julius Schrader – *Alexander von Humboldt an seinem Schreibtisch*, 1859, Kat. Nr. A\_Schr\_1/Ge, siehe Abbildung S. 225.

<sup>859</sup> Siehe Kat. Nr. A\_Gé\_2/Ge.



In diesem Zusammenhang lohnt der Vergleich Franz Krügers (1797–1857) Porträt *Friedrich Wilhelms IV. in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses*.<sup>860</sup> Es zeigt den König ganzfigurig in einem Arbeitsraum, einen mit Aktenstapeln versehenen Schreibtisch in seinem Rücken. Zahlreiche Einrichtungsgegenstände zeugen von Friedrich-Wilhelms Interesse an der Landesgeschichte, Ausblicke oder Lichteinfall sind nicht gegeben. Darin scheint das Herrscherbild von 1846 auf den ersten Blick deutliche Parallelen zu Schraders Humboldt-Porträt von 1859 aufzuweisen. Doch die gründliche Betrachtung offenbart die genaue Umkehrung des Bildsinns:

Krüger zeigt Friedrich Wilhelm IV. am Schreibtisch lehnend, mit über dem faltigen Uniformrock gekreuzten Armen. Die rechte Hand hält einen Kneifer, die linke ein Tüchlein, wodurch suggeriert wird, dass der Dargestellte soeben seine Brille geputzt hat. Nur durch den Bildtitel wird deutlich, dass hier nicht irgendein Staatsdiener, sondern der oberste Beamte Preußens abgebildet ist. Die Architektur des Raumes und die im Hintergrund versammelten Kunstgegenstände zeigen an, dass dieser Staatenlenker seine politische Inspiration aus dem Studium der Geschichte – und zwar der Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation – gewinnt. Der Ort, die Erasmuskapelle, verweist in ihrer Architektur auf die Formensprache der Gotik, die jedoch im kleinen Arbeitsraum eher einen beengenden Charakter hat – dem „hochgewölbten, engen gotischen Zimmer“ Fausts nicht unähnlich.<sup>861</sup> Die tief herabgezogenen Grate des Gewölbes ermöglichen lediglich die Präsentation einer Vielzahl kleinformatiger Ölbilder, die Kulturleistungen vergangener Jahrhunderte finden in Form winziger Wunderkammerobjekte ihren Platz auf der Konsole. Vor dieser befindet sich als Sitzgelegenheit ein gotisierender Stuhl ohne Armlehnen. Dass hier kein Licht eintritt, ist den konservatorischen Bedingungen geschuldet, die diese Objekte an ihren Besitzer stellen. Visionäre Programmbilder oder Ausblicke passen nicht in dieses königliche Studiolo. Wenn man Krüger Vorsatz und dazu einen gewissen Witz unterstellen darf, zeigt er hier dem zum Gelehrten mutierten Herrscher, der, anstatt eines politisch-visionären Entwurfs, das kleinteilige Studium der Landesgeschichte zu seiner Herzensangelegenheit macht. Die Provokation, die das Porträt in den Dimensionen von Schraders Humboldt-Bild vermutlich dargestellt hätte, unterbleibt, weil das Kleinformat (62 x 49 cm) Krügers keiner repräsentativen Funktion genügen muss.

---

<sup>860</sup> Franz Krüger – *Friedrich Wilhelm IV. in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses*, 1846, siehe Vgl. Nr. 13, Abbildung S. 225. Zu Franz Krüger als Humboldt-Porträtist siehe Kapitel 4.1.3, unter der Überschrift *Alexander von Humboldt als Paradafigur. Franz Krüger*.

<sup>861</sup> WA I. 14, S. 27. Auch in die bildkünstlerische Ikonografie der „Studierzimmerszene“ ist das gotische Gewölbe eingegangen. Besonders prägend war hier das Ölgemälde Georg Friedrich Kerstings – *Faust im Studierzimmer* 1829, Öl auf Leinwand, 68 x 53 cm, Privat.

Auch von der Hand Hildebrandts existiert ein staatsmännisches Porträt Alexander von Humboldts. Es handelt sich um ein lebensgroßes Porträt im Brustausschnitt, das in Humboldts persönlichen Räumen zu hängen kam und bis zu seinem Lebensende dort verblieb.<sup>862</sup> Obwohl nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob es sich um einen Auftrag Humboldts oder um ein Geschenk des Künstlers handelte, ist die Tatsache bemerkenswert, dass Humboldt dieses Porträt behielt und bei sich ausstellte.

Der kleine Ausschnitt, der dem Betrachter Humboldts Gesichtszüge vor dunklem Hintergrund und ohne jedes ablenkende Beiwerk nahe bringt, erinnert an Porträts, die unter Briefpartnern zur Einfühlung in die Persönlichkeit des Anderen geschaffen wurden.<sup>863</sup> Gleichzeitig verweisen die hochglänzenden Ordensabzeichen des *Pour le Mérite* und des Schwarzen Adlerordens, ebenso wie die Schärpe und der elegante schwarze Galaanzug, auf Humboldts gesellschaftlich herausgehobene Rolle. Angesichts dieser Komposition wäre es denkbar, dass Hildebrandt das Bild als Probestück schuf, um vielleicht vom König oder einem Gast Humboldts den Auftrag zu einer vergrößerten Kopie zu erhalten. Doch es ist auch möglich, dass dieses Bild schlicht die besondere Beziehung zwischen dem Maler und dem Gelehrten illustriert. Als häufiger Hausgast Humboldts war Hildebrandt nach dem Tod von dessen Bruder Wilhelm ein wichtiger Kontakt.<sup>864</sup> Die Beziehung war in dieser Hinsicht sicher eine freundschaftliche, wenngleich es nie eine Verbindung auf Augenhöhe sein konnte. Humboldt war fast 50 Jahre älter als Hildebrandt, sein sozialer Status, seine Prominenz und seine Gelehrtheit hoben ihn gesellschaftlich weit über den jungen Maler. Hildebrandt hätte sich für die Vergünstigungen, die er durch Humboldt erfuhr,<sup>865</sup> niemals in entsprechender Weise revanchieren können – sie waren durch das enorme Gefälle zwischen den beiden Männern erst möglich. Beide Aspekte dieser Beziehung spiegeln sich im Porträt wieder: Die Orden, Auszeichnungen und das höfische Auftreten, das Humboldt im Porträt zeigt, sind ebenso integraler Bestandteil der Darstellung wie der intime, freundliche Blick und die Nähe zum Betrachter.

In jedem Fall gereichte es Hildebrandt zum Vorteil, dass ein gelungenes Porträt von seiner Hand in Humboldts Wohnung hing. Denn dieser zeigte es mit lobenden Worten gern jedem Besucher vor und berichtete auch darüber:

---

<sup>862</sup> Eduard Hildebrandt – *Alexander von Humboldt*, 1850, Kat. Nr. A\_Hil\_2/Ge, siehe Abbildung S. 226. Siehe den Katalog des Nachlasses Humboldt und Conti 1860, S. 8, Nr. 154.

<sup>863</sup> Dazu Kapitel 4.2.1.

<sup>864</sup> Häufige Essenseinladungen, die Hildebrandt einschlossen, ziehen sich durch die Korrespondenz Humboldts. HUMBOLDT UND MAAZ 2007, S. 112: 19. April 1854 (ebenda S. 117), 10. Juni 1855 (S. 121), 3. Dez. 1855, (S. 125).

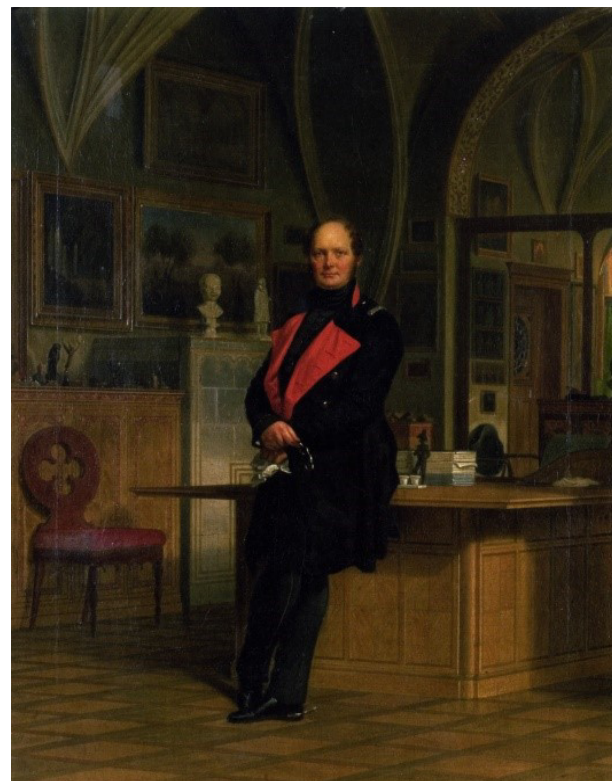
<sup>865</sup> Er ließ Humboldt häufig ins Atelier kommen, um vorab die Meinung des Förderers über sein Werk zu erfahren. ARNDT 1869, S. 73.

Mein Bildniß, das wir Ihnen verdanken, hat einen Eindruck der Freude und des Erstaunens, wegen der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Talents auf den König gemacht, ganz wie ich es erwarten mußte. [...] Alle, die den Kopf bei mir sehen, sagen, er sei aus dem Spiegel gestohlen.  
Freitag. Ihr Alexander v. Humboldt.<sup>866</sup>

Das Bild ist also einerseits eine Förderungsmaßnahme Humboldts, weil er die Gelegenheit nutzte, Hildebrandt als Porträtmaler weiterzuempfehlen. Andererseits hielt er das Porträt in seiner Konzentration auf Kopf und Brustpartie und wegen der vollendeten Technik und der zurückhaltenden Idealisierung offenbar für sehr gut getroffen. Da es auch die hohen Auszeichnungen Humboldts abbildete, konnte er es, gestochen, im Rahmen seiner Schriften als offizielles Porträt verwenden. So erwähnt er es gegenüber Cotta, als der *Kosmos* mit Porträts illustriert werden soll.<sup>867</sup>



Julius Schrader – *Alexander von Humboldt an seinem Schreibtisch*,  
Kat. Nr. A\_Schr\_1/Ge  
(© Staatsbibliothek Berlin).



Franz Krüger – *Friedrich Wilhelm IV. in der Erasmuskapelle  
des Berliner Schlosses*, 1846,  
Vgl. Nr. 13 (Herbst 2006b, S. 34).

---

<sup>866</sup> ARNDT 1869, S. 73.

<sup>867</sup> Außerdem wird das Porträt in Humboldts 1872 posthum erschienener Biografie von Carl Bruhns abgedruckt (BRUHNS 1872). Diese Biografie erschien auch im angelsächsischen Raum. Kat. Nr. A\_Hil\_2/R.a.



Eduard Hildebrandt – *Alexander von Humboldt*, 1850, Kat. Nr. A\_Hil\_2/Ge.  
(ACHENBACH UND HUMBOLDT 2009, S. 53, Kat. Nr. 12).



### 3.5 ZUSAMMENFASSUNG

Die im dritten Kapitel zusammengefassten Porträts wurden unter der Fragestellung untersucht, inwiefern die diversen offiziellen und inoffiziellen Haupt- und Nebentätigkeiten der Gelehrten, ihre verschiedenen Professionen, im Porträt Darstellung finden. Lässt sich aus der Darstellung ihrer Tätigkeit im Porträt am Ende vielleicht sogar ablesen, welchem Hauptberuf die Gelehrten im Auge der Betrachter nachgingen?

Die Untersuchung hob an mit den beiden Porträts Schellings und Wilhelm von Humboldts, die kurz nach 1800 im Ereignisraum Weimar-Jena entstanden. Obwohl Schelling damals in seiner ersten Festanstellung als außerordentlicher Professor tätig war und Wilhelm von Humboldt als Gelehrter und Literat mit Schiller arbeitete, also beide prestigeträchtige Tätigkeiten verfolgten, greifen ihre Porträts dieser Zeit die berufliche Situation und den damit verbundenen hohen gesellschaftlichen Status nicht auf. Die Bilder stellen sich vielmehr als genuine Produkte der kreativen und künstlerisch vielseitigen Atmosphäre in Weimar-Jena dar. Friedrich Tieck inszeniert Schelling als jungen Bürger mit romantischem Blick, Gottfried Schadow studiert Wilhelm von Humboldts Antlitz heimlich, allein aufgrund seiner außergewöhnlichen Physiognomie.

Ähnlich unbedarft ging Alexander von Humboldt zur selben Zeit auf dem südamerikanischen Kontinent mit seinen ersten Porträtdarstellungen um. Er ließ sein Konterfei einem Gastgeber und der jungen Bergbauinstitution Mexikos, um seine Reverenz zu erweisen. Auch das auf seiner Rückreise über die USA entstandene Porträt ist noch nicht von strategischem Inszenierungsdenken berührt. Doch zurückgekehrt lernte Alexander von Humboldt, den seine plötzliche Prominenz verwundert haben muss, schnell, vermutlich mithilfe seines Freundes François Gérard, wie Selbstdarstellung funktioniert. Er nutzte die Exotik seines Reiselandes und die Abenteuerlichkeit seines Unternehmens, um sich einerseits Bekanntheit und Anerkennung zu verschaffen und andererseits im gleichen Zug Inhalte zu vermitteln. Ob in Paris oder Berlin, er besprach sich intensiv mit seinen Porträtisten, und versuchte, idealisierende und fantasierende Darstellungen zu unterbinden.

Jeden Porträtversuch von vornherein zu unterbinden, bildete die Strategie seines Bruders Wilhelm von Humboldt. Er versuchte sich, wann immer nur möglich, der Porträtsituation zu entziehen. In den Fällen, in denen er sich ins Unvermeidliche fügen musste, zeigte er keinerlei Initiative und überließ die Gestaltung völlig dem Ermessen des Künstlers. Für die beiden hier behandelten Porträts ist das umso verwunderlicher, weil ihre Kontexte zu den politisch und

gesellschaftlich prestigeträchtigen ihrer Zeit gehören: die offizielle Darstellung der Verhandlungen auf dem Wiener Kongress und die *Waterloo-Chamber* in Windsor Castle. In beiden Fällen war den Künstlern durch die äußeren Umstände die Wahl der Darstellungsform weitgehend vorgegeben und fiel daher wenig innovativ aus. Bei Isabey erscheint Wilhelm von Humboldt als uniformierter preußischer Diplomat, durch seine Position im Gruppenporträt leicht herausgehoben, während bei Thomas Lawrence durch unglückliche Umstände Humboldts Kopf auf einem fremden Körper sitzt, weshalb dieses Porträt nicht in vollem Sinne als Wilhelm-von-Humboldt-Porträt gelten kann.

Goethe hingegen machte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von den zahlreichen Möglichkeiten, sich malen zu lassen, regen Gebrauch. Als international ausgezeichnete Minister präsentierte er sich gern mit seinen Ehrenzeichen, und auch verschiedene Erwägungen der Künstler führten dazu, dass sich eine Ikonografie des Ministers Goethe herausbildete. Im Falle Gerhard von Kügelgens war es sowohl für den frisch mit französischen und russischen Orden ausgezeichneten Goethe als auch für den ambitionierten Maler von Vorteil, den Minister in voller Montur zu zeigen. Jagemann und Egloffstein hingegen mischten die historischen Ehrenzeichen mit der Ikonografie eines *poeta laureatus* – ihre Lösungen scheinen aber schon zu Lebzeiten nicht erfolgreich gewesen zu sein. Egloffstein konnte ihr Porträt erst nach Jahrzehnten der Versuche weit nach Goethes Tod vollenden, ohne ein großes öffentliches Echo zu erhalten und Jagemann war mit seinen reduzierten Wiederholungen weit erfolgreicher als mit seinem ersten Kniestück im Stile eines *portrait d'apparat*. Für alle Darstellungen Goethes als Staatsminister gilt, dass sie nie vergleichbar eindeutig in ihrer Ikonografie sind wie die Wilhelm-von-Humboldt-Porträts. Selbst wenn Goethe, wie bei Kolbe, zu seinen Orden auch eine Art Uniform zu tragen scheint, weist doch immer auch ein traditionelles Symbol aus dem Motivkanon des Autorenporträts auf seine Kapazität als Dichter hin, zum Beispiel ein Lorbeerkranz oder eine Schriftrolle. In Wiederholungen und grafischen Reproduktionen gemessen, waren jene Porträts am erfolgreichsten, die die staatsmännisch konnotierten Orden mit seiner Dichter-Physiognomie zusammen brachten, wie in Kolbes und Dawes Goethe-Porträts.

Kapitel 3.4 widmete sich der vergleichenden Untersuchung jener Porträts Alexander und Wilhelm von Humboldts, welche die beiden in ihrer Eigenschaft als Privatgelehrte des frühen 19. Jahrhunderts zeigen. In diesen Bildern kommen Elemente der traditionellen Gelehrtendarstellung wieder zum Einsatz, weil sie zur Lebenssituation der Gelehrten passen: Wilhelm von Humboldt war von der politischen Weltbühne nach Tegel zurückgekehrt, Alexander von Humboldt von seinen Expeditionsreisen in die Berliner Wohnung. Besonders Wilhelm von Humboldt, der wie üblich die Darstellung seiner selbst in keiner Weise

beeinflusste, ja eventuell sogar bewusst ignoriert hat, wird nach dem Ermessen seiner mit Biedermeierporträts erfolgreichen Porträtistin als Philologe in der klassizistischen Klausur dargestellt. Nun drängt sich die Frage auf, ob sich dieses Porträt von den Schreibtischbildern des Bruders Alexander auch deswegen unterscheidet, weil die Humboldts unterschiedliche Wissenschaftsbereiche verfolgten. Dies ist zu verneinen. Die für Alexander von Humboldts Porträts genutzte Ikonografie ist von der eines Geisteswissenschaftlers selten zu unterscheiden (weder im Fall des lebensgroßen Porträtmalbildes Schraders, noch in Hildebrandts Brustporträt oder seinem Aquarell von Humboldts Arbeitszimmer). Was die Porträts der Brüder grundlegend voneinander unterscheidet, ist nicht die abweichende inhaltliche Ausrichtung ihrer Studien, sondern die Art und Weise, in der sie dieselben öffentlich machen. Während Wilhelm von Humboldt zeit seines Lebens kaum etwas publiziert hat, gab Alexander von Humboldt nicht nur kontinuierlich und unermüdlich seine eigenen gesammelten Erkenntnisse heraus, er veröffentlichte auch diejenigen seines Bruders. Dabei wendete er sich offensiv an seine Leser und stellte sich der von ihm selbst befeuerten Popularität. Dass Humboldt gleichzeitig durch Massenaufgaben seines Porträts eine wachsende Begeisterung und Nachfrage schürte, um sie im gleichen Atemzug zu beklagen, stellt ein Kuriosum dar.

Um die eingangs gestellte Frage zu beantworten, ob dem Publikum durch die Porträts der Gelehrten ein klares Berufsbild vermittelt wurde: Goethe, Schelling und Wilhelm von Humboldt werden nicht eindeutig als einem bestimmten Tätigkeitsbereich verpflichtet inszeniert. Einzig Alexander von Humboldt wird immer – aus fremdem und eigenem Antrieb, für das Massenpublikum wie für seine engen Freunde – als Empiriker und Naturforscher inszeniert. Mal als reisender und mal als schreibender Forscher, jedoch nie als Staatsmann, Künstler oder Kunstfreund – obwohl, wie gezeigt wurde, auch staatsmännische und künstlerische Tätigkeiten eine wichtige Rolle in seinem Leben spielten. Daraus lässt sich schließen, dass Alexander von Humboldt es wie kein anderer der vier Gelehrten verstand, das eigene Image zu formen und zu kontrollieren.

## 4 RUHM DES GELEHRTEN. VERDIENST DES WISSENSCHAFTLERS

Kapitel 3 folgte den verschiedenen Stationen der Karrieren von Goethe, Alexander und Wilhelm von Humboldt sowie Schelling in Literatur, Politik und Wissenschaft. Alle vier Persönlichkeiten erlangten in ihren Wirkungskreisen früh hohe Anerkennung und galten bereits in der Anfangsphase ihres Arbeitslebens als herausragende Vertreter ihres jeweiligen Fachs. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts waren es jedoch nicht mehr nur Kollegen, die den Gelehrten Anerkennung zollten, auch eine immer breiter werdende Leserschaft lernte insbesondere Goethe und Alexander von Humboldt nicht mehr nur durch die Lektüre ihrer Werke, sondern auch durch journalistische Berichte über dieselben kennen. Neben die intellektuelle Wertschätzung ihrer Werke trat zunehmend eine diffuse Verehrung für die Gesamtheit ihrer wissenschaftlichen Lebensleistung. Kapitel 4 versammelt jene Porträts, die aus Anlass einer Gelehrtenverehrung entstanden, und wird Sinn und Funktion der ganz unterschiedlichen künstlerischen Umsetzungen herausarbeiten, die sich mal als traditionelle Verehrungsformel, mal als neue Porträtidee darstellen. Letztlich gilt es, auf dieser Grundlage die Frage zu beantworten, wie jene bildlichen Darstellungen geistiger Vorbilder mit historischen und politischen Phänomenen der Zeit in Zusammenhang stehen – ob sie eine gesellschaftliche Neu-Identifizierung oder einen gesellschaftlichen Wandel nur begleiteten, aus ihm hervorgingen oder ihn gar unterstützten.

## 4.1 GENIEVEREHRUNG UND WISSENSCHAFTLICHE HOCHACHTUNG. GOETHE UND ALEXANDER VON HUMBOLDT

Dieses erste Kapitel widmet sich dem Vergleich der Porträts Alexander von Humboldts, die einer eher fachlichen Hochachtung für den Dargestellten entsprungen zu sein scheinen, und der Porträts Goethes, die aus dem Phänomen der Genieverehrung hervorgingen. Beide Gelehrte wurden auf dem Gipfel ihres Ruhmes von Porträtanfragen geradezu verfolgt, für Goethe fällt diese Zeit in die 1820er-Jahre, um den Termin seines 50-jährigen Dienstjubiläums in Weimar, für Alexander von Humboldt in die letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens.

Zuerst stehen die Porträts des zum legendären Nationaldichter avancierten Goethe im Fokus: Wie entwickelten sich seine Porträts im letzten Lebensjahrzehnt? Welche Erwartungen knüpften Auftraggeber und das Publikum an das Porträt einer Persönlichkeit von derart legendärem Ruhm und Popularität? Wie gingen die Künstler mit der mittlerweile durch die zahlreichen Darstellungen und Reproduktionen weit verbreiteten Vorstellung von Goethes Aussehen um? Welche Formen der Idealisierung wählten sie und inwiefern berücksichtigten diese den Anspruch auf Ähnlichkeit mit dem lebenden Modell, wenn das zu malende „Nationalheiligtum“ inzwischen doch von Alter und Krankheiten gezeichnet war? Die Herausforderung an die Porträtisten bestand folglich darin, jener lebenden Legende sowohl eine wiedererkennbare und würdige als auch eine wahrhaftige Darstellung zu verleihen – welche Bildmittel wurden eingesetzt, um dies zu erreichen?

### 4.1.1 GOETHE AM VESUV. DAS GENIE UND DIE NATURGEWALTEN

Heinrich Christoph Kolbes erstes, bereits 1822 entstandenes Porträt Goethes hatte offenbar weder den Dargestellten, noch dessen Umfeld oder auch nur den Künstler selbst befriedigt.<sup>868</sup> Kolbe erarbeitete zwar einige Wiederholungen für den Kunstmarkt, hatte aber wohl Zweifel an der Qualität seines Gemäldes, wie Joseph Wilhelm Eduard D’Alton berichtet:

---

<sup>868</sup> Siehe Kapitel 3.3.2 unter der Überschrift *Georg Dawe und Heinrich Kolbe*.

Mit Ihrem Portrait scheint er nicht ganz zufrieden zu sein, er glaubt, es fehle ihm an Styl. Ueber Rauchs Büste dagegen ist er ganz entzückt und der Hoffnung, es werde ihm auch noch gelingen, ein Ihrer würdiges Werk zu vollbringen.<sup>869</sup>

1823 wagte Kolbe einen neuen Anlauf zu einem Porträt, das Goethe diesmal in seiner Bedeutung als Dichter, ja als weithin verehrtes Genie gerecht werden sollte. Dieses Projekt war ihm persönlich ein so wichtiges Anliegen, dass er dafür ein beachtliches finanzielles Risiko einging: Ohne jedweden Auftrag investierte er Material und jahrelange Arbeit in ein Goethe-Porträt in ganzer Figur und in Lebensgröße, das er schließlich 1826 fertigstellen konnte.<sup>870</sup> Da Kolbe höchstwahrscheinlich von Großherzog Carl Augusts Wunsch nach einem Goethe-Porträt für die Jenaer Bibliothek wusste, und überdies Goethes fünfzigjähriges Dienstjubiläum in Weimar bevorstand, konnte er auf einen Ankauf durch den dortigen Hof zumindest hoffen. Goethe jedoch hatte bereits während der letzten Porträtsitzungen mit Kolbe angemerkt, dass ihm eben dieses Porträtvorhaben nicht geheuer war:

Wegen des gewünschten Portraits von Kolbe für die Jenaische Bibliothek sei es jetzt klüger zu pausiren; gegen ein Vorurtheil müsse man nie auf der Stelle ankämpfen; mit der Zeit werde sich Alles leichter machen.<sup>871</sup>

Doch was könnte Goethe an der Aussicht, für die Jenaer Bibliothek gemalt zu werden, missfallen haben? War es der Künstler oder der Hängungsort, der Goethe nicht behagte?

Die Bibliothek war durch ihre Angliederung an die Universität, um die sich Goethe als Wissenschafts- und Kultusminister Sachsen-Weimar-Eisenachs kümmerte, ein ehrenvoller Hängungsort für sein Porträt und würde eine repräsentative Darstellung verlangen. Goethe kannte Kolbes Überlegungen zu einer derartigen repräsentativen Darstellung durch die Skizze, die dieser 1822 während seines Aufenthalts in Weimar entwickelt und dann bei Goethe zurückgelassen hatte:<sup>872</sup> Sie zeigt den Dichter im Kniestück mit einem Notizbuch in der Hand.<sup>873</sup> An dem anspruchsvollen Format Kniestück in Lebensgröße, war erst wenige Jahre zuvor, 1818, Jagemann gescheitert.<sup>874</sup> Es ist gut möglich, dass Goethe Kolbe die Bewältigung dieser anspruchsvollen Aufgabe nicht zutraute und befürchtete, bald mit einem unübersehbar großen,

---

<sup>869</sup> D'Alton an Goethe 3. Sept. 1823, abgedruckt in GAEDERTZ 1889, S. 36. Der Meinung, dass das Porträt von 1822 nicht gelungen sei, war auch Christian Gottfried Nees van Esenbeck, der George Dawes Goethe-Porträt eindeutig den Vorzug gab (GOETHE ET AL. 1874, S. 65, Bd. 2), siehe dazu Kapitel 3.3.2 unter der Überschrift *Georg Dawe und Heinrich Kolbe*.

<sup>870</sup> Zu Kolbes Arbeitssituation in Düsseldorf und dem in Eigenverantwortung geschaffenen Goethe-Porträt siehe HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 138.

<sup>871</sup> So äußerte sich Goethe in einem von Kanzler Müller überlieferten Gespräch am 22. Mai 1822, WA III. 8, S. 251.

<sup>872</sup> Die Skizze befand sich in Goethes Privatbesitz. HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 103.

<sup>873</sup> Heinrich Christoph Kolbe – *Goethe*, 1822, Kat. Nr. G\_Ko\_2/Sk, siehe auch HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 103.

<sup>874</sup> Dazu Kapitel 3.3.2 unter der Überschrift *Ferdinand Jagemanns portrait d' apparat de Goethe*.

seinen ästhetischen Maßstäben nicht genügenden Porträt konfrontiert zu werden.<sup>875</sup> Kolbe malte in seinem Düsseldorfer Atelier, sodass Goethe sich nicht über die Fortschritte informieren oder direkten Einfluss nehmen konnte. Dabei musste ihm die Kontrolle seines Images doch gerade dann besonders wichtig gewesen sein, wenn das Porträt in einem öffentlichen Raum wie der Jenaer Bibliothek präsentiert werden sollte. Denn erstens war er der Universitätsbibliothek als Minister für Wissenschaften und Kultur aufs Engste verbunden, zweitens war es durchaus wahrscheinlich, dass das Porträt zu einer Attraktion für Jena-Reisende werden würde und drittens würde ein solches, in Kolbes Œuvre einzigartiges Porträt sicherlich vom Künstler auf verschiedenen Ausstellungen einem größeren Publikum vorgestellt werden.

Goethes Verzögerungstaktik zum Trotz begann Kolbe also 1823 mit einem lebensgroßen Porträt, das Goethe nun sogar in ganzer Figur stehend zeigen sollte. Da Goethe keine weiteren Sitzungen gewährte, orientierte sich der Künstler an seinen bisherigen Goethe-Porträts und an der von ihm so geschätzten Goethe-Büste Christian Daniel Rauchs (1777–1857).<sup>876</sup> Bald erreichten Goethe erste Berichte vom Fortschritt des Bildes. Im Februar 1824 schreibt ihm d’Alton:

Ew. Hochwohlgeboren Bildniß von Rauch gehört gewiß zu dem Herrlichsten, was die neuere Kunst hervorgebracht. Ich sah es zuerst bei Hrn. Geheimrath Langermann und später in Rauch’s Werkstätte. Kolbe’s zweites Bild ist unendlich viel besser, als das erste. Dennoch aber scheint mir der Kopf durch die unmalerische Behandlung der Haare zu sehr ausgeschnitten, wodurch das Gesicht etwas Maskenartiges und Aengstliches erhält, was nicht erfreulich ist. Kolbe will diesen Fehler in einer Copie für mich zu verbessern suchen und erst dann das große Bild unternehmen.<sup>877</sup>

Die Beschreibung als „unmalerisch“ und „maskenartig“ bestätigte Goethes Befürchtungen, woran auch der euphorische Bericht Kanzler Müllers („das sind Sie selbst“)<sup>878</sup> nichts zu ändern vermochte: „Herr Canzler war entzückt davon, mir aber konnte die Beschreibung kein rechtes Zutraun einflößen.“<sup>879</sup> Kolbe indes war vom Gelingen des Werks überzeugt und schickte das fertige Porträt auf die Akademie-Ausstellung 1826 nach Berlin. Auf dem Weg dorthin sollte es

---

<sup>875</sup> Gerade 1825, zur großen Feier von Goethes Dienst- und Carl Augusts Regierungsjubiläum, sah er sich vermehrt mit Darstellungen konfrontiert, die ihn ikonografisch über den Großherzog stellten, was zwar schmeichelhaft, aber im Kontext der Feierlichkeiten dennoch etwas unangenehm war. Hierzu Kapitel 4.1.3 unter der Überschrift *Huldigungs- und Jubiläumsblätter zu Goethes 50. Weimar-Jubiläum*.

<sup>876</sup> Christian Daniel Rauch – *Goethe* 1820, siehe Vgl. Nr. 23, mit kleiner Abbildung S. 484. In diesem Zusammenhang auch SIMSON 1996.

<sup>877</sup> D’Alton an Goethe, 9. Feb. 1824 aus Bonn. GOETHE ET AL. 1874, S. 9, Bd. 1.

<sup>878</sup> Kanzler Müller ist der Staatskanzler Friedrich Theodor Adam Heinrich von Müller; um Verwechslungen zu vermeiden, wird er im Folgenden in Goethes Manier Kanzler Müller genannt. Er berichtet Goethe am 16. Aug. 1826 regelrecht euphorisch: „das schönste und überraschendste was ich sah u. fand, – – [sic] das sind Sie selbst, das ist Ihr lebensgroßes Bild, das Kolben auf eine Weise geglückt ist, die keine Ahnung zu erschwingen fähig gewesen wäre, so dass ich nur ausrufen kann: Konnten Geister Dir ihn offenbaren?? Und das Zeugniß der alten Freundinnen von Pempelfort ihr Entzücken darüber bestätigten mein Urtheil. In 8 Tagen geht es über Weimar nach Berlin ab.“ Als Anmerkung in WA IV. 41, S. 343. – Sperrungen im Original. Bei dieser Gelegenheit bestellte sich Kanzler Müller eine Kopie des Brustausschnitts. HEIDERMAN 2011, S. 43f.

<sup>879</sup> Goethe an Meyer, 15. Sept. 1826. WA III. 10, S. 243f.

Großherzog Carl August, dem bevorzugten Käufer, in Weimar vorgestellt werden.<sup>880</sup> Als das Objekt seiner Bedenken geliefert war, begab sich Goethe sofort an den Ausstellungsort, die Bibliothek Weimar.<sup>881</sup> Die Anspannung, unter der Goethe stand, wird auch daraus ersichtlich, dass er gleich für den nächsten Tag Professor Riemeier zu sich einlud, um ausführlich über das Porträt und die „Urtheile der Herrschaften und des Publikums“<sup>882</sup> zu sprechen. Ferner schreibt er noch am Tag der Besichtigung an Meyer:

Nun ist es da, und ich für meine Person finde es nicht erfreulich; andere sehen es wenigstens zweifelnd an und mögen sich nicht gern darüber äußern. Es war zu unsrer Ausstellung bestimmt und soll sodann nach Berlin wandern zu der dortigen. Es bleibt daher nur einige Tage hier auf der Bibliothek aufgestellt. Ich mag Sie darauf nicht einladen, Sie würden dagegen vielleicht gerechter als ich, aber doch nicht erbaut seyn. Soviel mußte [ich] melden, damit Sie nicht durch sonstige Einladung, ohne zu wissen, wovon eigentlich die Rede ist, überrascht werden.<sup>883</sup>

Goethe sah sich in seiner Skepsis vollauf bestätigt. Die Darstellung war aus seiner Sicht so unglücklich, dass das Umfeld vor dem Anblick gewarnt werden musste – obwohl es ihm offensichtlich schon unangenehm war, überhaupt auf die Ausstellung hinzuweisen, geschweige denn zu ihr einzuladen. Das Werk war ihm regelrecht peinlich.

Auch auf der Berliner Akademie-Ausstellung, zu der das Porträt schließlich weiterreiste, gab es negative Kritik:

So gut gemeint dieses Bildniß von Prof. H. Kolbe (zu Düsseldorf) ist, so mißrathen und mißtönig ist doch alles mit einander, die Landschaft, die Tracht, die forcierte Genialität, und die starren faltigen Gesichtszüge, welche das Ansehen haben, als wenn sie nach einer der letzten Büsten gemalt wären. Dieses Bild [...] wird so eine fast gespenstische Erscheinung.<sup>884</sup>

Kolbe erhielt zwar auch positive Besprechungen,<sup>885</sup> insgesamt war sein Versuch, die Goethe-Ikonografie neu zu definieren, aber gescheitert, was den ambitionierten Künstler sehr frustriert haben muss. Statt deutschlandweit Ruhm für seine Darstellung des Nationaldichters zu erlangen, musste er nun in Weimar um einen Ankauf des Bildes betteln. Er wandte sich an Kanzler Müller,

---

<sup>880</sup> HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 138.

<sup>881</sup> Goethes Tagebucheintrag, 14. Sept. 1826. WA III. 10, S. 243f. Es ist tatsächlich die Weimarer Bibliothek, auf der das Bild auf dem Weg nach Berlin Station macht, nicht die Jenaer Universitätsbibliothek.

<sup>882</sup> WA III. 10, S. 243f.

<sup>883</sup> Goethe an Meyer, 15. Sept. 1826. WA IV. 41, S. 155.

<sup>884</sup> H. (*Kunstblatt*) 1827, S. 161. – Sperrung im Original. An anderer Stelle äußert die Kritik sich ähnlich verhalten: „Bildniß Goethe's, von Kolbe in Düsseldorf. Der Kopf scheint nach einer Büste gemalt und mag ähnlich seyn; es fehlt ihm jedoch Lebendigkeit, so wie überhaupt das Ganze nicht so poetisch aufgefaßt ist, daß es uns den geistvollsten Dichter unserer Zeit würdig darstellen könnte. Hinsichtlich der praktischen Malens enthält das Bild manches Verdienstliche.“ N. N. (*Der Gesellschafter*) 1826b, S. 936.

<sup>885</sup> Etwa in Z. (*Journal LKLM*) 1826, S. 663f. „Begeisterung führte dem Maler den Pinsel offenbar bei der Darstellung des Kopfes des Begeisterten. Darum ist auch das Gemälde von ausgezeichneter Wirkung. Die herrliche Büste von Rauch scheint Herrn Kolbe, wenigstens zum Theil, bei seiner Arbeit geleitet zu haben, wenn es ihm nicht vergönnt gewesen seyn sollte, solche ganz nach dem Original zu vollenden. Die ganze Gestalt in einem dunkeln Mantel dargestellt, ist sehr würdig gedacht.“ Doch auch hier wird angemerkt: „Der untere Theil derselben [Figur] dürfte jedoch minder vollkommen, als der obere zu nennen seyn.“



der sich bei seinem Atelierbesuch im August 1826 so begeistert gezeigt hatte, und war erfolgreich: Müller erwarb das Porträt für den Großherzog.<sup>886</sup> Goethes Widerstand war also fruchtlos geblieben, ja er musste ironischerweise schließlich sogar selbst die Hängung in der Jenaer Bibliothek veranlassen: Das Bild gelangte 1828 aus dem Nachlass Carl Augusts an Goethe, unter der Auflage, dass dieser es aus der provisorischen Aufbewahrung im großherzoglichen Privatbesitz in die Jenaer Bibliothek überführen solle. Dass diese Verpflichtung unwillkommen war, zeigt die Tatsache, dass Goethe die Hängung noch einmal um drei Jahre, bis 1831, verzögerte.<sup>887</sup>

Kann eine Analyse des Bildes zeigen, was Goethe an seinem Porträt so sehr missfiel? Kolbe stellt den Dichter vor das beeindruckende Landschaftspanorama des Golfs von Neapel mit dem Vesuv im Hintergrund.<sup>888</sup> Rechts biegt sich eine grüne und von Stränden gesäumte Küste um ein glattes blaues Meer. Von links nimmt das den Horizont begrenzende Bergpanorama an Höhe zu, um schließlich im rauchenden Vesuv zu gipfeln; der Himmel ist von lockeren Wolken bedeckt. Goethe steht im Vordergrund auf einer Anhöhe, sodass sein überlebensgroß dargestellter Körper jede andere Erhebung im Bild, auch den mächtigen Vulkan, überragt. Er steht auf einem schmalen, von antiken Architekturtrümmern und Weinstöcken begrenzten Pfad. Sämtliche Relikte bestehen aus strahlend weißem Marmor. Lediglich ein Bewuchs von Moos und Efeu verrät, dass es sich nicht um zeitgenössische Steinmetzarbeiten handelt.<sup>889</sup> Auf einem Architrav hat Goethe die Accessoires seiner Galakleidung abgelegt, den Zylinder und den eleganten Gehstock mit Kordel und Goldknauf. Dieses Ablegen von einzelnen Kleidungsstücken in der Umgebung findet sich auch in Alexander von Humboldts Porträts.<sup>890</sup> Je nach Landschaft, die aus Felsen, Grasbänken, Baumstümpfen oder Architekturelikten bestehen kann – wie im vorliegenden Fall – wird suggeriert, dass sich der Dargestellte so ungezwungen in der jeweiligen Umgebung bewegt, als befände er sich im heimischen Salon. So wie Goethe dort den Stock an

---

<sup>886</sup> Dazu der Brief Kolbes an Kanzler Müller vom 10. Nov. 1826. Der nicht edierte Brief wird bei HEIDERMANN 2011, S. 43f erwähnt.

<sup>887</sup> HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 138. Carl Wilhelm Götting antwortet Goethe am 17. Juni 1831 auf die Übersendung mit einem ausführlichen Bericht über die Aufstellung: „Ich habe so viel schlimme Urtheile vorher, ehe ich es gesehen, darüber vernehmen müssen, daß ich eine wahre Freude darüber gehabt habe und noch habe; der Kopf ist schön und somit gehört schon das Bild nicht unter die ἀμενηνά κάρηνα der Unterwelt. Wir haben es gleich, wie den Peplus der Minerva auf der Akropolis von Athen, auf der ganzen Bibliothek umhergetragen, um einen passenden Ort dafür zu finden, und glauben ihn in dem kleinen Zwischenzimmer zwischen dem Saale der buderischen Bibliothek und dem philosophischen Saale gefunden zu haben, nicht weit von dem Platze, wo Ew. Excellenz eine große Bresche in das philosophische Auditorium gelegt haben, die noch jetzt uns als vortreffliche Thür dient. Da, in der Nische einer früher gangbaren Thüre, die nicht mehr geöffnet wird, steht das Bild jetzt und paßt ganz vortrefflich, wenn es auf zwei mit grünem Tuche beschlagene Stufen zu stehen kommt. Ew. Excellenz werden uns hoffentlich bald selbst beglücken, um zu entscheiden.“ GOETHE UND GÖTTING 1880, S. 99.

<sup>888</sup> Heinrich Christoph Kolbe – *Goethe am Golf von Neapel* oder *Goethes Abschied von Italien*, 1826, Kat. Nr. G\_Ko\_2/Ge, siehe Abbildung S. 239.

<sup>889</sup> Obwohl von einem Eingang zur entsprechenden unterirdischen Grabkammer nichts zu sehen ist, meint Gerhard Schuster, dass Kolbe Goethe an einer bestimmten Lokalität darstellt, nämlich der legendären Grabstätte Vergils. SCHUSTER 1999, S. 21f.

<sup>890</sup> Zum Beispiel in Karl von Steubens Humboldt-Porträt Kat. Nr. A\_Ste\_1/Ge (Abbildung S. 142), oder in Julius Schraders Porträt Humboldts von 1859, Kat. Nr. A\_Schr\_2/Ge (Abbildung S. 163).

einen Sessel lehnen würde, um einen Block aufzunehmen und etwas zu notieren, tut er es in der Tempelruine oberhalb von Posilippo. Allerdings passt nicht nur die Tätigkeit, sondern auch Goethes Bekleidung wesentlich besser in den Salon als zu einer Wanderung im hügeligen Umland Neapels: Die modischen langen schwarzen Hosen und der hohelegante Frack über dem Hemd mit locker geschlungener Seidenkrawatte sind als Reisekleidung ungeeignet und haben mit Goethes Italiengarderobe nichts gemein.<sup>891</sup> Auch der lange schwarze Mantel, der Goethe einer Toga ähnlich um den Leib gewunden ist, passt nicht recht in die sonnendurchflutete Szenerie. Der süditalienische Wind des Sommers 1787 fährt in die Weimarer Galakleidung der 1820er-Jahre und zerzaust dabei nicht mehr einen brünetten Zopf, sondern einen völlig ergrauten Kurzhaarschnitt. Dieser deutlich gealterte Goethe hält ein aufgeschlagenes Notizbuch in seiner linken Hand, während die rechte mit einem Stift für den Betrachter gut lesbar notiert: „Nicht vorbeig, es muß erst frommen“. Es handelt sich hierbei um einen Vers aus einem Lobgedicht, das der Dichter bereits 1818 zu Ehren des Besuchs Maria Feodorownas (Zarengattin und Mutter der späteren Großherzogin Maria Pawlowna) in Weimar schuf.<sup>892</sup> Im Bild hingegen scheint die Inspiration und Eingebung im dargestellten Moment soeben zu erfolgen: Der Dichter hat den Oberkörper abgewandt, der Kopf neigt sich nicht zum Notizbuch, sondern in die entgegengesetzte Richtung, zum Himmel – in Richtung des Lichts, das von vorn links auf ihn hinabfällt. Von dort scheint Goethe, durch himmlische Inspiration, die Eingebung für den Vers unmittelbar gekommen zu sein.

Eine realistische Darstellung der Expedition Goethes auf den Vesuv ist offenbar nicht Kolbes Thema und er berichtet auch nicht von einer unbekannteren dritten Italienreise Goethes 1818. Stattdessen fand er in der Bucht von Neapel den passenden Landschaftshintergrund für sein ideales Goethe-Porträt, dessen Gesichtszüge er statt dem lebenden Original der Büste Rauchs nachbildet.<sup>893</sup> Schon 1822 hatte sich Kolbe angesichts dieses gelungenen skulpturalen Porträts gewünscht, auch ein Bildnis zu schaffen, das Goethe in vergleichbarem Maße „würdig“ sei.<sup>894</sup> Schließlich entschied er sich, das Meisterwerk Rauchs einfach malerisch zu kopieren. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Goethe nicht zu weiteren Porträtsitzungen mit Kolbe bereit war, ist dies aber durchaus auch als eine pragmatische Entscheidung des Malers zu werten. Der

---

<sup>891</sup> Der Dichter trug damals vermutlich ähnliche Reisekleidung, wie sie etwa in *Goethe in der Campagna* zu sehen ist: die der Mode der Zeit entsprechenden Kniebundhosen, den roten Frack und den weißen Reisemantel. Siehe KRENZLIN 2011, S. 46 und ZAPPERI 2010, S. 97. Zu Goethes Kleidung vergleiche Kapitel 2.3, S. 56.

<sup>892</sup> GOETHE 1818b, S. 74. Die gesamte Strophe lautet: „*Genius*. | Nicht vorbeig! Es muß erst frommen. | Großes in dem Lebensring | Wird nur zur Entwicklung kommen, | Wenn es uns vorüber ging. | Mögen frische Tafelpaare | Glücklich zeichnen Ihre Bahn! | Wandle Sie, zum neuen Jahre, | Neu den Ihrigen heran. | Wir, mit heitern Augenbraunen, | Segnen Sie von Ort zu Ort; | Das Verstummen, das Erstaunen | Bildet sich als Liebe fort.“ – Kursivierung und Sperrungen im Original.

<sup>893</sup> WA III, 8, S. 251.

<sup>894</sup> Dazu unter Kapitel 3.3.2, unter der Überschrift *George Dawe und Heinrich Kolbe*. So die bereits oben zitierte Formulierung in d’Altons Brief an Goethe vom 3. Sept. 1823, siehe Anm. 869.

Landschaftshintergrund mit Vesuv ist ebenfalls ein etabliertes bildkünstlerisches Motiv, auch Gerhard von Kügelgen zeigte sich 1807 im Selbstporträt für seine *Galerie berühmter Zeitgenossen* vor dem Golf von Neapel mit rauchendem Vulkan.<sup>895</sup> Während Kügelgen jedoch im Brustausschnitt vor einer Hintergrundfolie steht, wird Goethe bei Kolbe lebensgroß in die italienische Landschaft eingebunden.

Rauchs Goethe-Büste wandelt sozusagen im Kostüm des Goethe von 1825 durch die malerischste Szenerie der Italienreise. Dabei stehen efeu- und weinumrankte Trümmer am Wegesrand für die geistige und sinnliche Inspiration in Goethes dichterischem Schaffen. Mit dem auf die hohe Stirn fallenden Licht und dem dramatisch sich im Wind bauschenden Umhang werden die erhabenen Kräfte der Natur mit Goethes Schaffenskraft assoziiert. Der schöne Vers des *Genius* aus dem Festgedicht wird ihm programmatisch in die Hände gelegt. Gerhard Schuster weist darauf hin, dass Goethe in diesem Gedicht auf seine Rolle als letzter Verbleibender der Generation der Weimarer Klassiker rekurriert. Überzeugend legt Schuster dar, dass Goethe das Ende seiner eigenen Epoche anerkennt, nicht aber das Ende des Klassizismus. Die Ideen der Weimarer Klassiker sind auch im Angesicht anderer Strömungen nicht passé, sondern auf dem Weg, ihre Bedeutung erst zu entfalten – sie werden also „erst frommen“. Kolbe bekennt sich mit diesem Satz zu Goethes Kunstprogramm<sup>896</sup> – er ersann diese Bildidee, um Goethe als überlebensgroßem Dichter und Theoretiker der Künste zu huldigen. Zu diesem Zweck missachtete er großzügig gleich mehrere Vorgaben der Historienmalerei: Die Einheit von Zeit und Handlung und deren Wahrscheinlichkeit. Zum Zeitpunkt der Anfertigung des Gemäldes lag das Verfassen des Verses mindestens fünf Jahre, der Besuch Goethes in Neapel und die Besteigung des Vesuvs sogar mehr als 36 Jahre zurück. Der inhaltliche und sinnstiftende Zusammenhang der Motive kann nur mittels kunsthistorischem und literaturwissenschaftlichem Expertenwissen hergestellt werden. Die oben zitierte zeitgenössische Kritik fand dementsprechend auch eindeutige Worte: „mißrathen“, „mißtönig“, „forciert“.

Goethe selbst hielt sich mit einer offiziellen Bewertung zurück, dass sie negativ ausgefallen wäre liegt auf der Hand, auch wenn er nicht bereits mit Vorurteilen befangen gewesen wäre. Goethes Porträtästhetik fordert die Ähnlichkeit der Darstellung nur als Mittel zum Zweck, der Kunstwert des Porträts ergibt sich aus der Wiedergabe des Innersten, des „Fundaments der Erscheinung“.<sup>897</sup> Kolbe hat allerdings keine besondere Mühe darauf verwendet, dieses Ziel zu erreichen. Den Kopf kopiert er von Rauch, die Charakterstudie ersetzt er durch ein über die

---

<sup>895</sup> Vergleiche dazu Kapitel 3.3.2, Anm. 717, siehe Vgl. Nr. 17 (mit kleiner Abb. S. 483)..

<sup>896</sup> SCHUSTER 1999, S. 21f.

<sup>897</sup> GOETHE 1960bff, S. 180.

Bildoberfläche verteiltes Netz aus ikonografischen Hinweisen auf Goethes dichterisches Genie. Schon in Tischbeins *Goethe in der Campagna* von 1787 ist das der Fall, allerdings wird dort, anders als bei Kolbe, die Einheit von Zeit und Handlung gewahrt. Das Fehlen dieser Einheit bei Kolbe führt dazu, dass ein für Goethe besonders wichtiges Kriterium verletzt wird: Die unmittelbare Erkenntnis der zugrundeliegenden Bildidee.

Wie in anderen Fällen, in denen Goethe ein Porträt nicht gefiel, löste er das Problem diskret. Er teilte sein Missfallen brieflich Freunden und Bekannten mit und erzeugte so unterschwellig Stimmung gegen das Bild, ohne dabei direkt die Aufmerksamkeit und somit zusätzliches Interesse der Öffentlichkeit zu erregen. Auf diese kurze Phase der Kommunikation folgte dann schweigende Nichtbeachtung, was auch im Fall des Kolbe-Porträts den Nachdruck unliebsamer Bilder verhinderte.<sup>898</sup>

Obwohl das Porträt in ästhetischer Hinsicht als Misserfolg gewertet werden muss, profitierte Kolbe in finanzieller Hinsicht davon: Es gelang ihm, mindestens fünf Wiederholungen des Brustausschnittes an Interessenten zu verkaufen.<sup>899</sup>

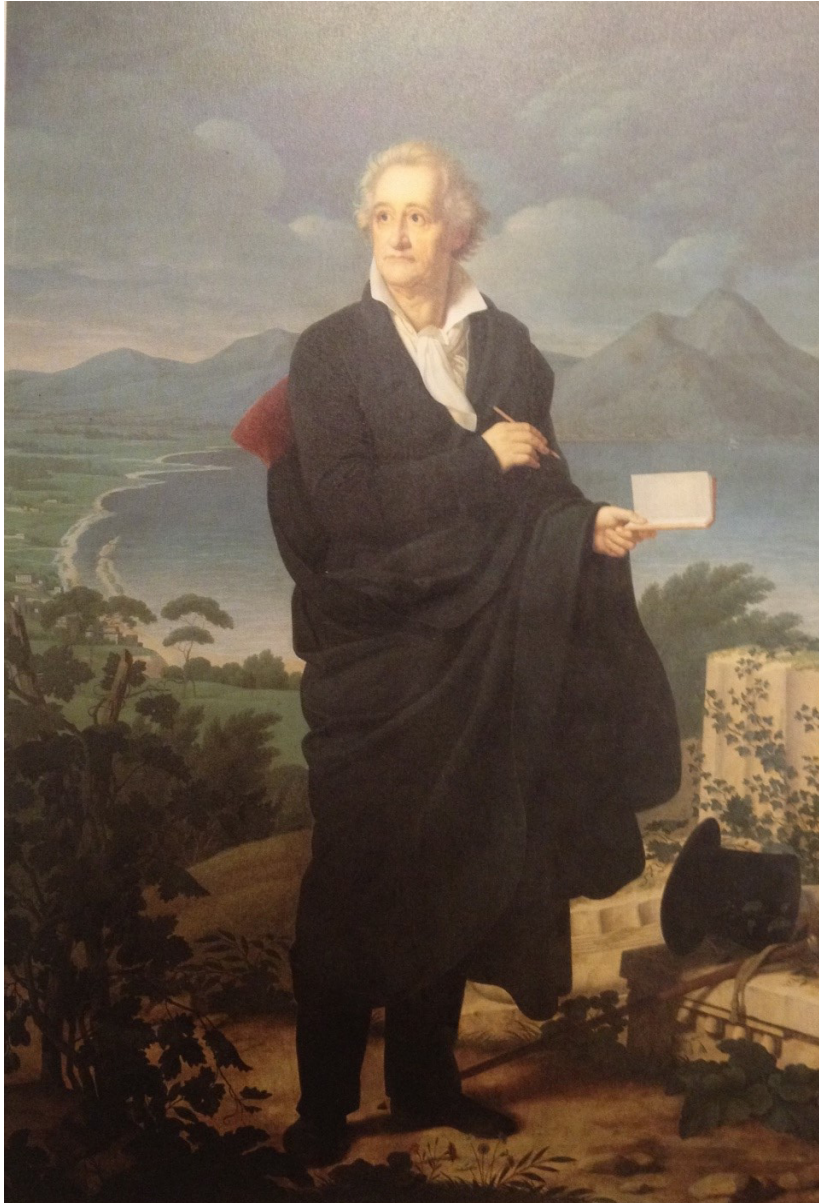
Die Wiederholungen variieren kaum in der Gestaltung. Sie zeigen Goethes nach rechts gewandten Oberkörper mit nach links ins Dreiviertel-Profil gedrehtem Kopf. Die Gesichtszüge sind wie in der Ganzkörperdarstellung stark an die Büste Rauchs angelehnt. Das Haar weht in einem frischen Wind, der auch die bedrohlich dunklen Wolken über den Hintergrund zu schieben scheint und die Büsche und Bäume auf der Höhe der Schultern bewegt. Kolbe nutzt den beschränkten Raum, um Goethes Werk mit den erhabenen Kräften der Natur zu assoziieren. Sonst fesselt allein die Goethe'sche Physiognomie die Aufmerksamkeit des Betrachters. Die schon im lebensgroßen Original eingesetzte dramatische Beleuchtung der Stirn und der nach oben ins Licht sehende Blick, akzentuiert durch dunkle Schatten auf der linken Gesichtshälfte, wirken so noch eindringlicher. Im Brustausschnitt wird der Anzug zum gewohnten Frack, der zusammen mit der locker gebundenen Krawatte am offenen Kragen weniger eine formale Abendkleidung suggeriert als den legeren Anzug eines Menschen, der über Konventionen erhaben ist. Die räumliche Beschränkung führt zu mehr Sparsamkeit in der ikonografischen

---

<sup>898</sup> Wie schnell Porträts Verbreitung fanden, deren Publikation Goethe bewusst förderte, wird Kapitel 5 zeigen.

<sup>899</sup> Die Reihenfolge der Entstehung dieser Wiederholungen im Brustausschnitt ist undurchsichtig. Als erste der zahlreichen Versionen nennt der Kolbe-Forscher Horst Heidermann die Kölner Version, die als Vorarbeit gedacht gewesen sein soll. Belegt ist, dass Kanzler Müller bereits vor der Fertigstellung 1826 eine Kopie bestellte (HEIDERMANN 2011, S. 43f). Allerdings ist die einzige signierte (und damit als gleichsam originale Wiederholung gekennzeichnete) Version diejenige, die sich heute in Frankfurt befindet. Siehe dazu Kat. Nr. G\_Ko\_2/Wh.b und G\_Ko\_2/Wh.c-g.

Ausstattung, was die wenigen gewählten Mittel umso intensiver wirken lässt. Mit dieser reduzierten Variante war Kolbe weit erfolgreicher als mit dem Original.<sup>900</sup>



Heinrich Christoph Kolbe – *Goethe am Golf von Neapel oder Goethes Abschied von Italien*, 1826,  
Kat. Nr. G\_Ko\_2/Ge (SCHULZE ET AL. 1994, S. 172, Kat. 122).

---

<sup>900</sup> Kat. Nr. G\_Ko\_2/Wh.b. Goethes Sohn besaß wahrscheinlich die erste Wiederholung.

#### 4.1.2 DAS US-AMERIKANISCHE INTERESSE AN ALEXANDER VON HUMBOLDTS PORTRÄTS. VERGLEICH DER WISSENSCHAFTLER-IKONOGRAFIE IN DEMOKRATISCHEN UND FEUDALEN GESELLSCHAFTEN

Während sich die Nachfrage nach Goethe-Porträts in der Hauptsache auf Deutschland beschränkte, war Alexander von Humboldts Porträt auch Jahrzehnte nach seiner Expeditionsreise immer noch bei US-amerikanischen Institutionen und Sammlern gefragt. Dieser Umstand ist besonders erstaunlich, wenn man bedenkt, dass Humboldt, wie oben im Zusammenhang mit seinem Porträt von Charles Willson Peale beschrieben, auf der Rückreise von seiner großen Expedition nur etwas mehr als einen Monat in den USA verbrachte. Aus dem enormen Eindruck, den Humboldt während seines kurzen Besuchs beim Präsidenten, bei den Wissenschaftlern und bei der Bevölkerung der jungen Demokratie hinterlassen hatte, war eine angeregte Korrespondenz mit entscheidenden Multiplikatoren der amerikanischen Gesellschaft entsprungen, die bis zu seinem Tod andauerte.<sup>901</sup> Im Folgenden soll erläutert werden, warum Humboldts Porträt von so großer Bedeutung für die US-Amerikaner war.

Charles Willson Peales Humboldt-Porträt, das erste eines amerikanischen Künstlers, wurde im Kapitel 3.2.2 im Zusammenhang mit den anderen auf seiner Expeditionsreise entstandenen Porträts besprochen. Der Vergleich ergab, dass Peales Bild sich gegenüber den in Südamerika und später in Paris gefertigten Porträts durch eine ganz eigene Ikonografie auszeichnet. Peale zeigt Humboldt weder in offizieller Uniform noch in großer Pose. Er wählt den Brustausschnitt, rückt den jungen Mann mit dem offenen und unprätentiösen Blick nah an den Betrachter und zeigt ihn in gewöhnlicher Tageskleidung mit gemusterter Weste und einfacher Jacke. Durch die aufrechte Haltung und den gesenkten Blick wirkt Humboldt bescheiden und anspruchslos, weder so ostentativ jünglingshaft und anmutig wie bei Gérard noch so abgeklärt wie bei Ximeno y Planes. Charles Willson Peale erzählt wenig über den Dargestellten. Um etwas über jenen Mann zu erfahren, den die Plakette am Rahmen mit Alexander von Humboldt benennt, muss sich der Betrachter Zeit nehmen, auch den Hängungskontext des Gemäldes in den Blick nehmen. Dabei handelte es sich um das von Peale eingerichtete Municipal Museum of the City of Baltimore, das den Bürgern der jungen Nation als Stätte der moralischen, politischen und naturwissenschaftlichen Bildung dienen sollte.<sup>902</sup> Peale stellte dort neben naturkundlichen Artefakten auch Porträts wichtiger Gestalter der US-amerikanischen Gesellschaft aus und offenbar betrachtete er Humboldt als jemanden, der sich in diesen Personenkreis einreihen

---

<sup>901</sup> Siehe hierzu HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004.

<sup>902</sup> WARD UND PEALE 2004, S. 111. Zu Peales Museum und seiner Intention bei dessen Ausstattung siehe auch WALSH 2011 sowie PEALE 2008, STEIN 1991 und MILLER 1983, S. 187f.

ließe. Humboldt war einer der ersten Ausländer, dessen Porträt in die Sammlung aufgenommen wurde. In einer Galerie zur Erziehung der Bevölkerung und zur Ausbildung der nationalen Identität wollte Peale nicht nur US-Amerikaner zeigen, sondern auch Porträts von Personen anderer Nationen aufnehmen, deren Charakter, Fähigkeiten und Verdienste mit US-amerikanischen Idealen kompatibel waren oder diese ergänzten.<sup>903</sup> Peales eigene in den USA geschaffene Werke genügten dazu bald nicht mehr. Als sich dann sein Sohn zu einer Parisreise entschloss, erhielt er eine Liste jener für den amerikanischen Bürger vorbildhaften Männer, deren Bilder das Museum seines Vaters zusätzlich bereichern sollten.

### Alexander von Humboldt im Municipal Museum of the City of Baltimore

Der junge Maler hörte auf den präventösen Namen Rembrandt Peale (1778–1860).<sup>904</sup> Vater Peale wollte eine amerikanische Künstlerdynastie begründen, deren zweite Generation – seine Kinder Rubens, Rembrandt, Raphaelle, Angelika Kauffmann und Rosalba Carriera (die beiden letzteren als Doppelnamen!) – die nationale Kunstgeschichte mutmaßlich ähnlich prägen sollten, wie ihren Namenspatronen dies in der alten Welt gelungen war.<sup>905</sup> Auch wenn es den jungen Peales nicht gelang, aus den Schatten ihrer Namensgeber oder auch nur dem des Vaters hervorzutreten, war Rembrandt doch immerhin noch das erfolgreichste der Kinder.<sup>906</sup> Bereits in jungen Jahren hatte der Vater ihn mit Porträt- und Kopieaufträgen versorgt und ihm 1802 eine Ausbildung in London ermöglicht.<sup>907</sup> Die Entscheidung für Europa als Ausbildungsort macht deutlich, dass Charles Willson Peale und sein Sohn überzeugt waren, dass eine Vervollkommnung des künstlerischen Talents nur durch eine Schulung an den großen Werken des europäischen Kanons möglich war. An einen eigenen, mehr oder weniger unabhängig sich entwickelnden, amerikanischen Stil glaubten sie nicht. Charles Willson und Rembrandt Peale kannten aus der 1729 in die USA gekommenen Abguss-Sammlung von John Smibert die wichtigsten klassischen Werke. Die kunsttheoretischen Schriften von Charles du Fresnoy, Roger de Piles, Johann Joachim Winckelmann, William Hogarth und Joshua Reynolds waren ihnen zugänglich.<sup>908</sup> Im Oktober 1807 fasste Rembrandt den Entschluss, zu einer weiteren prägenden Europareise aufzubrechen. Bei einem Aufenthalt in New York hatte er den Künstlerkollegen Joel

---

<sup>903</sup> Peale bot auch eine begleitende Publikation an, die mit einer Kurzbiografie diesen moralischen Bildungsaspekt zusätzlich stärken sollte. Dazu STEIN 1991, S. 179f und WALSH 2011, S. 69ff.

<sup>904</sup> Zu Rembrandt Peales Biografie vergleiche MILLER 1993, MILLER UND HEVNER 1992, MILLER 1991 sowie FINK 1986.

<sup>905</sup> Vergleiche hierzu MILLER 1993, S. 5.

<sup>906</sup> MILLER 1993, S. 43.

<sup>907</sup> Um seinen Söhnen keine Konkurrenz zu machen, zog Charles Willson Peale sich bereits 1794 als aktiver Porträtmaler zurück. (MILLER 1991, S. 90f und MILLER 1993, S. 5). Für sein Alexander-von-Humboldt-Porträt machte er eine Ausnahme.

<sup>908</sup> Zu diesem Absatz CRAVEN 1979, S. 4–7.

Barlow getroffen, der gerade aus Paris zurückgekehrt war, und ihm die dort angefertigten Werke und Kopien zeigte. Rembrandt begeisterte sich sofort für eine Reise in die europäische Hauptstadt von Kunst und Wissenschaft. Der Vater berichtet an einen Freund:

[...] My Son Rembrandt is full of visiting France the insueing Spring, he can talk of nothing else but the fine paintings he expects to see in Paris. The improvements of his mode of colouring has been rapid of late, indeed I now think his portraits would excite admiration in any part of Europe.<sup>909</sup>

Doch das größte und umfangreichste öffentliche Museum seiner Zeit, das Musée Napoleon, und die Pariser Kunstszene, waren nicht die einzigen Gründe für Rembrandt, nach Europa zu reisen. Er wollte sich zu eigenen Werken inspirieren lassen und hoffte so, nach der Rückkehr eine vom Vater unabhängige Karriere aufbauen zu können. Bei der Finanzierung der Reise ließ er sich dann allerdings doch vom Vater unterstützen. Charles Willson Peale versorgte den Sohn mit 500 USD für die Gegenleistung von zwanzig Porträts von Pariser Geistesgrößen für sein Museum in Baltimore.<sup>910</sup> Dieser Auftrag war in doppelter Hinsicht ein hervorragendes Geschäft für den Sohn: Er verschaffte ihm ein gutes finanzielles Polster und ermöglichte ihm die sofortige Kontaktaufnahme mit den ersten Kreisen der Pariser Gesellschaft. Charles Willson Peale beeilte sich, die besten Voraussetzungen für den Parisaufenthalt seines Sohnes zu schaffen. Bereits seit Jahren stand er in engem Kontakt mit Präsident Thomas Jefferson und diesem schrieb er nun, damit er bestimme, welche bedeutenden Persönlichkeiten Rembrandt malen solle. Dadurch rückte Peale seine Porträt-Galerie noch mehr in die Nähe einer nationalen Institution. Präsident Jefferson antwortet:

Dear Sir

[...] you wish him [Rembrandt Peale] to draw the portraits of about a dozen of the celebrated characters of France & Rome. in the latter place I know nobody, & but in compliance with your request I will name those which appear to me most remarkeable in France confining myself to living characters, of whom alone he can take originals. Lafayette & Kosciuzko, two of our revolutionary heroes.

Carnot who made the celebrated speech against the Consulship for life.

Dupont, well known here, & undoubtedly one of the great men of France.

Volney, of the same description.

Say, author of the best work ever written about Political economy – great

Le Grange (if living) long admitted to be the first mathematician of Europe.

Cabanis, the first Physician [...]

Vicq d'Azyr (if living) [...]

Cuvier whom you mention & whose eminence you know

Faujas de St Fond [...]<sup>911</sup>

---

<sup>909</sup> Charles Willson Peale an John Hawkins, 25. Okt. 1807. PEALE ET AL. 1983–2000, S. Bd. 2.2, S. 1035.

<sup>910</sup> OEDEL 1992, S. 2f.

<sup>911</sup> PEALE ET AL. 1983–2000, S. Bd. 2.2, S. 1070.



Im Juni 1808 traf Rembrandt mit diesen Aufträgen in Paris ein, während des Aufenthaltes entstanden dann aber lediglich elf Porträts, zum Teil sogar von anderen Personen.<sup>912</sup> Der Aufenthalt scheint ansonsten sehr erfolgreich verlaufen zu sein, Rembrandt konnte sich unter anderem bei François Cuvier mit einem Empfehlungsbrief des Vaters vorstellen und traf viele bekannte Künstler.<sup>913</sup> Aufgrund der Kriegsgefahr mit England musste Rembrandt Peale Frankreich bereits im September verfrüht wieder verlassen, plante aber, nachhaltig begeistert, umgehend seine zweite Reise. Wieder unterstützte der Vater, der inzwischen die Chance witterte, mit seinem Museum bald den Porträtgalerien der alten Welt Konkurrenz zu machen, den Sohn mit Aufträgen zum Preis von 5.000 USD für fünfzig zu liefernde Porträts. Bemerkenswert ist, dass er schon nach dem kurzen ersten Parisaufenthalt eine so enorme Verbesserung in der Malweise seines Sohnes zu erkennen glaubte, dass er den Preis pro Bild vervierfachte. Im Oktober 1809 brach Rembrandt erneut auf. Diesmal enthielt seine Auftragsliste unter anderem die Namen: Jean-Baptiste Joseph Delambre, Franz Joseph Gall, Antoine-Laurent de Jussieu, Claude Louis Berthollet, Nicolas Louis Vauquelin, Jean-Antoine Chaptal und Alexander von Humboldt.<sup>914</sup>

Schon die Ergebnisse der ersten Reise unterscheiden sich trotz der formal ähnlichen Ausführung in Format, Komposition und Hintergrundgestaltung erheblich von den Porträts des Vaters. Rembrandt hatte in Paris gelernt, die Personen in einen Bildraum einzubetten und die Gesichter stark plastisch durchzuformen. Es ist eine Abkehr von der englisch geprägten Porträtmalerei des Vaters, die sich auf eine farbig und stofflich differenzierte Gestaltung der Textur von Gesichtern und Stoffen konzentrierte.<sup>915</sup> Doch während des zweiten Aufenthaltes emanzipierte er sich noch stärker: Er experimentierte, inspiriert von der antikenorientierten neoklassizistischen Ästhetik und Kunsttheorie der Stunde, mit Enkaustik, der in der Antike entwickelten wachsbasierten Maltechnik. Er war vom Ergebnis derartig begeistert, dass er beschloss, fortan nur noch diese Technik zu verwenden:

I pursued my experiments on encaustic, and have finally succeeded beyond my expectations; so that I shall paint all my portraits in that manner, but shall be obliged to finish such as were begun in oil, in the old way. My encaustic leaves me nothing to desire, and in addition to the advantages of a canvass that will not crack nor burn up, and the preservation of the colours which cannot embrown, as I have accomplished it, there is a facility of inestimable advantage, no waiting for the colours to dry [...]. Beauty shall come to me for immortality, for its texture flows from my pencil as I trace its forms; to create flesh is no longer difficult; to modify it with colour.

---

<sup>912</sup> OEDEL 1992, S. 3ff.

<sup>913</sup> Rembrandt Peale verkehrte unter anderem auch bei Gérard. Siehe PEALE ET AL. 1983–2000, S. Bd. 2.2, S. 1075.

<sup>914</sup> Zu diesem Absatz siehe OEDEL 1992, S. 3–6.

<sup>915</sup> OEDEL 1992, S. 4f und MILLER UND HEVNER 1992, S. 94.

light, or shadow, no longer tedious; consequently my principal attention may be directed to character and beauty.

[...] I have done in encaustic *Delametherie, Humboldt, Carnot, La Fayette, Dujont de JVemours, Bertholet, Vauquelin, Gregoire, Geoffroi, Jussieu, Jeauvois, Gerard*. Mr. Warden will immediately write to Lacedepe, Lagrange, &c. [...] This delicious dream which I thought too far removed from human possibility, is now verified. I shall discard oil painting as not congenial with my ardent mind, and shall soon make up for lost time with a long list of more excellent heads.<sup>916</sup>

Rembrandt, der keine Ausbildung genossen hatte, die den bewunderten französischen Meistern Jacques-Louis David, François Gérard oder Anne Louis Girodet gleichgekommen wäre, hatte offensichtlich jahrelang Schwierigkeiten, mit seinen Mitteln die Porträtqualität zu erreichen, die ihm vorschwebte. Nun hatte er eine Technik für sich gefunden und weiterentwickelt, die seinen Fähigkeiten entgegenkam. Er brachte es in dieser seltenen Technik zu einer gewissen Meisterschaft und entzog sich damit gleichzeitig der direkten Konkurrenz durch Ölporträts der französischen Künstler. Ein weiterer Grund für seine Begeisterung in Bezug auf diese Technik war ihre, wie er meinte, spezifisch demokratische Natur.<sup>917</sup> Erfunden von den Griechen der Antike, schien sie ihm wie keine andere geeignet, die selbstgewählten Ikonen der US-amerikanischen Nation für die Ewigkeit festzuhalten. Vermutlich war bereits die Entscheidung für Paris anstelle von London als Weiterbildungsstätte politisch motiviert – war es doch eine klare Absage an die ehemalige Kolonialmacht als künstlerisches und ästhetisches Vorbild.

Auch Rembrandt Peales Humboldt-Porträt entstand, wie er es selbst beschrieb, in Enkaustik.<sup>918</sup> Weder er noch Humboldt selbst haben Aufzeichnungen hinterlassen, wann die Porträtsitzungen stattfanden, fest steht allerdings, dass Rembrandt Humboldt mehrmals in der Pariser Gesellschaft traf, als er sich 1809/1810 in der französischen Hauptstadt aufhielt.<sup>919</sup> Damit entstand dieses Bild in der gleichen Zeit, in der Humboldt im Atelier François Gérards mit Karl von Steuben Freundschaft schloss und mit dem ersten eigenen Porträtauftrag versorgte.<sup>920</sup> Am Vergleich der beiden Werke wird deutlich, wie verschieden der amerikanische und der französische Blick auf Humboldt waren, und für welche unterschiedlichen Kontexte die beiden Porträts geschaffen wurden. Steuben und Humboldt arbeiteten zusammen, um die Hintergrundgestaltung und Reisekleidung möglichst authentisch wiederzugeben – und gestalteten dabei doch eine idealisierende Pose der Inspiration und grandios bewältigten Herausforderung. Bei Rembrandt Peale fehlt dieser Ansatz. Denn der Anlass war in diesem Fall

---

<sup>916</sup> PEALE 1810, S. 275–279. – Kursiv wie im Originaltext, Unterstreichungen SB.

<sup>917</sup> OEDEL 1992, S. 8.

<sup>918</sup> Rembrandt Peale – *Alexander von Humboldt* 1810, Kat. Nr. A\_PeR\_1/Ge, siehe Abbildung S. 246. Vergleiche PEALE ET AL. 1983–2000, S. Bd. 3, S. 37.

<sup>919</sup> PEALE 1810, S. 275–279, HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004, S. 116, Brief-Nr. 27. Zu Alexander von Humboldts Aufhalten in Paris 1809/1810 siehe BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1801-1810#1809>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>920</sup> Vergleiche dazu Kapitel 3.2.5.

nicht die persönliche Bekanntschaft und Förderung, sondern der Auftrag von Peales Vater. Eine dramatische Darstellung à la Steuben wäre mit dem Programm der Pealeschen Galerie unvereinbar gewesen, denn deren Bildungsprogramm geht von der demokratischen Annahme aus, dass zwischen den als vorbildhaft herausgehobenen Porträtierten und dem Galeriebesucher im Prinzip weder in Hinsicht auf den sozialen Status, noch in Bezug auf das individuelle Potenzial ein qualitativer Unterschied besteht: Die Porträts der Peale-Galerie sollten den Besucher zur Nachahmung anregen, zum Beispiel dazu, sich wie Humboldt wissenschaftlich für das Wohl der USA zu engagieren und dabei uneigennützig und bescheiden zu bleiben. Das Vorbild des Dargestellten musste also ein erreichbares bleiben und hätte keinesfalls zum Ideal fern der Betrachterrealität stilisiert werden dürfen. In Steubens Bild ist Humboldt entschieden von der Lebenswirklichkeit des Betrachters abgegrenzt – die beiden befinden sich nicht in der gleichen zeitlichen und räumlichen Dimension. Während Humboldt von südamerikanischer Landschaft umgeben ist, steht der Betrachter in einer Galerie in Paris oder im Vestibül des Schlosses von Tegel. Bei den Peales sind die Dimensionen hingegen die gleichen. Humboldt befindet sich in einem nicht näher definierten Innenraum, der durchaus der Galerieraum sein könnte. Humboldt ist bei beiden Peales kein fernes Ideal, sondern ein ganz realer Wissenschaftler. Zwar ein bewundernswerter, aber einer, mit dem in Kontakt zu treten und dem nachzueifern, jedem begabten jungen Amerikaner zugetraut werden kann. Dieser Forderung entspricht das Humboldt Porträt von Charles Willson Peale vollkommen.

Rembrandt Peale fiel die Umsetzung eines demokratischen Porträts nicht ganz so leicht. Der große Unterschied zwischen den Porträts des Vaters und des Sohnes liegt darin, dass Rembrandt die Kunst von Malern wie Gérard und David direkt rezipierte und auch den pompösen Zeremonien der napoleonischen Zeit beigewohnt hatte. Auch die politische Aufladung der neoklassizistischen Kunstströmung in Frankreich konnte er kennenlernen. Er blieb der amerikanischen Bildform treu, dennoch beeinflusste seine Bewunderung für die großen französischen Klassizisten die eigene Malerei. Dazu gehört nicht nur die politische Aufladung durch die spezifisch „demokratische“ Technik. Rembrandts Humboldt hat den Blick nicht gesenkt und nicht auf einen zu erforschenden Gegenstand gerichtet – er geht nach oben, zu einer Lichtquelle, die auch Humboldts Stirn illuminiert, und hebt so die Quelle der humboldtschen Inspiration auf eine transzendente Ebene. Eine solche Inspiration aber ist nicht das Ergebnis eigener Leistung des dargestellten Wissenschaftlers, sondern Geschenk einer höheren Macht, die nicht jeder Betrachter aus eigener Kraft wird erlangen können. Dieser Blick und Lichtschein sind der europäisch-idealistische und latent undemokratische Einfluss in Peales Museum in Baltimore. Den amerikanischen Landsleuten fiel diese Entwicklung jedoch nicht negativ auf – im

Gegenteil war etwa Benjamin Henry Latrobe der Meinung, dass Rembrandt durch die europäische Schulung gewonnen habe:

Mr. Rembrandt Peale has returned from France much improved. But I do not know how it happens – the portraits of eminent men in France of whom he has painted I think 20 are much superior to any he has painted here. [...] He possesses the talent of catching strong character.<sup>921</sup>



Rembrandt Peale – *Alexander von Humboldt* 1810, Kat. Nr. A\_PeR\_1/Ge (Nelken 1980, S. 79).

---

<sup>921</sup> Das Zitat stammt aus einem Brief Benjamin Henry Latrobes an Thomas Jefferson vom 19. Mai 1811. Abgedruckt in OEDEL 1992, S. 12.

## Moses Wight

Die Bilder der Peales blieben für längere Zeit die einzigen Porträts Alexander von Humboldts in den USA. Sie entstanden, weil der persönliche Eindruck, den Humboldt auf die politischen und intellektuellen Kreisen gemacht hatte, noch frisch war. Erst zum Ende seines Lebens in den 1850er-Jahren reisten wieder Porträtisten aus den USA nach Europa, um Humboldt zu malen. Obwohl er den amerikanischen Kontinent kein weiteres Mal besucht hatte, war die Prominenz Humboldts sowohl in den bereisten südamerikanischen Ländern als auch in Nordamerika gestiegen. In den Vereinigten Staaten gehörte er zu den bekanntesten und verehrtesten europäischen Wissenschaftlern. Der Grund dafür lag sicher in Humboldts stets an Austausch interessiertem und förderndem Kontakt zur Wissenschafts- und Politik-Elite des Landes.<sup>922</sup> Die führenden US-amerikanischen Wissenschaftler interessierten sich folglich auch besonders dafür, Humboldt zumindest im Porträt in ihre Sammlungen und Gelehrten galerien einzugliedern. In diesem Kontext entstanden die Porträts von Moses Wight (1827–1895) und James Reid Lambdin.<sup>923</sup>

Moses Wight besuchte Humboldt Anfang 1852 in Berlin mit dem Ziel, den in seiner US-amerikanischen Heimat so bewunderten Gelehrten zu porträtieren. Inzwischen waren Reproduktionsgrafiken nach aktuellen Porträts des Wissenschaftlers in die USA gelangt.<sup>924</sup> Anhand dieser wurde Humboldts Briefpartnern deutlich, dass die Werke Peales allein den jungen Humboldt darstellten, während die reife, aktuelle Physiognomie des bewunderten und geschätzten Korrespondenten nur in schlechten Abzügen vorlag.<sup>925</sup> Es ist zwar kein expliziter Auftrag erhalten, aufgrund des Empfehlungsschreibens, das Wight mit sich brachte, lässt sich aber folgern, dass der Wunsch nach dem neuen Porträt aus dem Umkreis Edward Everetts kam. Everett, wie Alexander von Humboldt Mitglied der American Philosophical Society,<sup>926</sup> verehrte diesen seit er ihn in seiner Pariser Studentenzeit am Institut de France gehört hatte und war überdies ein enger Freund von Wilhelm von Humboldt, mit dem ihn historische Interessen

---

<sup>922</sup> Dieser ist dokumentiert in HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004.

<sup>923</sup> Zu Wights Biografie siehe WIGHT 1890, S. 191. Zu Lambdins Werdegang ThB 22, S. 249 und WEIDNER UND SCHWARTZ 2002.

<sup>924</sup> So sandte Alexander von Humboldt Reproduktionen der Hildebrandt-Aquarelle an amerikanische Kollegen. Siehe etwa HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004, S. 184, Brief Nr. 93.

<sup>925</sup> Alexander von Humboldt informierte Rauch über Wights Ankunft und bat ihn, den jungen Mann („es ist ein bescheidener, liebenswürdiger junger Republikaner“) zu empfangen. „Er ist wegen eines Kupferstiches von mir von amerikanischen Freunden hergeschickt“, erklärt er zum Auftragskontext. Humboldt an Rauch, 10. Feb. 1852. HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004, S. 298, Brief-Nr. 179.

<sup>926</sup> Alexander von Humboldt war bereits 1804 einige Wochen nach seiner Abreise zum Mitglied der American Philosophical Society gewählt worden. Die American Philosophical Society glied in ihrem Forschungsauftrag den deutschen Akademien der Wissenschaften, war aber privat finanziert und organisiert. FRIIS 1959, S. 192ff.

verbanden.<sup>927</sup> Zeitlebens war er stolz, für die Entstehung von Wights Humboldt-Porträt mitverantwortlich gewesen zu sein:

I reflect with pleasure that it was in my power, through the medium of my much valued friend Mr. D. D. Barnard, then our Minister at Berlin, to aid a meritorious young artist, Mr. M. Wight, in procuring an opportunity to paint the portrait of Baron Humboldt. This of course was a favour not likely to be asked of a person of such eminence, whose time was so precious, and whom so many artists were eager to paint and to model. Mr. Wight, however, succeeded so well in a portrait of Mr. Barnard, who enjoyed the intimacy of Baron Humboldt, that, on seeing it, he consented to give our young countryman four long sittings. In this way he was able to make an admirable likeness of the Illustrious Philosopher, which has been well engraved in this country.<sup>928</sup>

Wight kam vermutlich wie Rembrandt Peale nach Europa, um sich weiter auszubilden und mit einer Anzahl von Werken heimzukehren, deren Verkauf die Grundlage für seine dortige Karriere sein würde. Das Empfehlungsschreiben von Everett zeigt, dass Wight sich in intellektuellen Kreisen bewegt hatte und erkannt haben musste, dass sich ein Humboldt-Porträt nicht nur gut verkaufen ließe, sondern auch als Stichvorlage Geld einbrächte. Sein Bericht der Entstehungsumstände enthält eine detaillierte Beschreibung Humboldts, die auch deutlich macht, wie groß das Bedürfnis der Humboldt-Verehrer nach Informationen aus erster Hand war. Auf die Anfrage von Reverend Robert Cassie Waterston hin beschreibt er das Zusammentreffen sehr ausführlich:

1852 I saw him in Berlin. [...] There were five sittings. I found him always prompt to the minute. Knowing that he had received several decorations from crowned heads, I asked him if he wished me to represent any of them in his portrait; he replied that he preferred it should be painted without any ornament whatever. He spoke of his pleasant visit to the United States, and took great interest in the affairs of the country.

[...] As soon as it became known that a portrait was being painted of Humboldt, a lively interest was manifested upon that subject, particularly among the American residents and students [...]. When the portrait of the great naturalist was completed, many persons, citizens and strangers, as well as artists, and among the latter Cornelius [...] and Rauch, the immortal sculptor and author of the statue of Frederick the Great, together with other personal friends of Humboldt, came to see it. Before the picture was sent to America it was exhibited to the citizens in the grand hall of the Art Union in Berlin.

[...] The copy of the portrait which you desired is now completed. I consider it as faithful a likeness, in every respect, as the original.<sup>929</sup>

Mehrere Bemerkungen Wights sind für die Frage nach einer spezifisch amerikanischen Porträtikongrafie aufschlussreich. Sein Brief stammt von 1869 und bezieht sich auf eine Kopie,

---

<sup>927</sup> EVERETT 1860, S. 289.

<sup>928</sup> EVERETT 1860, S. 290.

<sup>929</sup> Moses Wight an Robert Cassie Waterston am 8. Sept. 1869. Lange Passagen, in denen Wight auf Humboldts Aussehen und seine Wohnsituation eingeht, wurden ausgelassen. Der volle Brieftext findet sich abgedruckt in CREED 1930, S. 18, 21f. Waterston war Mitglied der Boston Society of Natural History und ließ anlässlich Humboldts 100. Geburtstag eine Wiederholung des Porträts anfertigen, die er der Society schenkte. CREED 1930, S. 20. – Unterstreichungen SB.

die dem Original aber, soweit das aus den Abbildungen ersichtlich ist, bis aufs Detail gleicht. Wight beschreibt die Art der Bekanntschaft und seine Sitzungen mit Humboldt, um zu beweisen, dass er Humboldts tatsächliches Aussehen kannte und im Werk treu festhalten konnte. Humboldt ist in einfacher schwarzer Kleidung dargestellt, so wie er laut Aussage des Malers zu Hause gekleidet war. Der Gesichtsausdruck vermittelt im angespannten Kiefer und im festen Blick einen entschiedenen Charakter. Um diesen Ausdruck zu verstärken, ist der Bildhintergrund in ein nicht näher spezifiziertes Dunkel getaucht, aus dem das Gesicht über der hellen Halsbinde hervorstrahlt; auf jedes ablenkende Beiwerk wurde verzichtet. Wight erklärt, dass Humboldt die Darstellung seiner königlichen Orden abgelehnt und außerdem sehr positiv über die USA gesprochen habe. Offenbar sind das genau die Töne, welche Humboldt-Verehrer Waterston hören wollte. Dabei ist es nicht unwahrscheinlich, dass Humboldt sich tatsächlich in diesem Sinne äußerte und darauf verzichtete, dem jungen Amerikaner seine Abhängigkeit von der Gunst europäischer Fürsten genauer zu erläutern. Dass Humboldt die Differenz zwischen feudal-europäischer und demokratisch-amerikanischer Bildpolitik deutlich vor Augen stand, zeigt seine Erklärung gegenüber Rauch. Ihn schreibt Humboldt: Wight könne keinesfalls den „Begas copiren [...] da aus politischen Gründen alles rein amerikanisches Werk sein muss“.<sup>930</sup>

Wie bei jedem jungen Maler rührte Humboldt auch für Wight die Werbetrommel, er informierte nicht nur Rauch, sondern auch den Herausgeber der *Spencerschen Zeitung*, Samuel Heinrich Spiker,<sup>931</sup> persönlich über die Ausstellung seines Porträts von der Hand Wights auf der Jahresausstellung der Kunstakademie:

Ich wünsche, dass Sie in die Kunstaussstellung Unter den Linden gehen [Ausstellung der Akademie der Bildenden Künste vom 1. September bis 14. November 1852], um ein Brustbild von mir zu sehen, gemalt von einem jungen Künstler aus Boston, Herrn Wight, um in Amerika gestochen zu werden [von St. A. Schoff bei Goupil & Co.]. Rauch ist davon begeistert, das ist das Leben selbst, der Rest an Leben während des Aktes der vollzogenen Versteinerung. Das Gemälde wird nur morgen, Donnerstag und Freitag ausgestellt werden.<sup>932</sup>

Aus Wights eigenem Bericht ist überliefert, dass sowohl deutsche Künstler als auch amerikanische Studenten herbeiströmten und sein Bild mit Lob und Zustimmung bedachten.<sup>933</sup> Das spricht dafür, dass sich sein Humboldt-Porträt schon in Berlin als Erfolg erwies. Mit einem Empfehlungsschreiben Humboldts machte er sich Ende Februar auf zur Weiterreise nach

---

<sup>930</sup> HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004, S. 298, Brief-Nr. 179. Alexander von Humboldt erwähnt in diesem Brief auch das weiter unten besprochene Porträt von Carl Begas, das im Rahmen seiner Ordenskanzlerschaft für den *Pour le Mérite* entstand. Dazu Kapitel 4.2.3.

<sup>931</sup> Die *Spencersche Zeitung*, eigentlich die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, erschien im Verlag Haude & Spener in Berlin 1740–1872.

<sup>932</sup> Alexander von Humboldt an Samuel Heinrich Spiker, Mittwoch im Sept. 1852, HUMBOLDT UND SPIKER 2007, S. 223, Brief-Nr. 181. Zitiert wird die Übersetzung der Herausgeber. Zum Nachstich Stephen Alonzo Schoffs, siehe Kat. Nr. A\_Wi\_1/R.a.

<sup>933</sup> CREED 1930, S. 18, 21f. Siehe auch HUMBOLDT UND BECK 1959, S. 330f.



Rom.<sup>934</sup> Bis 1854 konnte Wight sich nun in der europäischen Kunstwelt weiterempfehlen lassen. Unterdessen langte sein Humboldt-Porträt in den USA an, wo es 1852 zum ersten Mal im Bostoner Athenaeum gezeigt wurde, um potenzielle Käufer zu locken.<sup>935</sup> Diese Strategie führte zum gewünschten Erfolg: Mindestens fünf weitere Versionen entstanden noch zu Humboldts Lebzeiten, sie alle wurden wissenschaftlichen Institutionen gestiftet.<sup>936</sup>



Moses Wight – *Alexander von Humboldt*, 1852, Kat. Nr. A\_Wi\_1/Ge (Nelken 1980, S. 153).

---

<sup>934</sup> Durch Humboldts Empfehlungen konnte er auf dieser Reise die Bekanntschaft wichtiger Künstler machen, zum Beispiel bei einer Zwischenstation in München mit Wilhelm Kaulbach. Dazu Humboldt an Kaulbach, 24. Feb. 1852. HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004, S. 301, Brief-Nr. 182.

<sup>935</sup> Boston Athenaeum, Fine Arts Department 1852, S. Kat. Nr. 186.

<sup>936</sup> Das Original ist die Version des Boston Museum of Fine Arts: Moses Wight – *Alexander von Humboldt* 1852, Kat. Nr. A\_Wi\_1/Ge, Abbildung S. 250 (siehe auch Wiederholung A\_Wi\_1/Wh.a). Wight hatte gegenüber einem Freund erklärt, dass er das Original immer für sich behalten und Kopien an verschiedene Personen und Institutionen verkauft habe. (WIGHT 25.9.1878 (American Antiquarian Society Archives). Aus seinem Nachlass ging das Original dann an das Boston Museum of Fine Arts (Brief des Testamentsvollstreckers: WILLIAMS 14.3.1896, Curatorial Files of the Art of the Americas at the Museum of Fine Arts, Boston) und TERRA 1958, S. 586). Die weiteren Versionen: Kat. Nr. A\_Wi\_1/Wh.a – Wh.d.



## Emma Gaggiotti-Richards und James Reid Lambdin

Den direkten Vergleich zweier Alexander von Humboldt-Porträts, die von einer europäischen Künstlerin beziehungsweise einem US-amerikanischen Künstler in amerikanische Sammlungen wanderten, erlauben die beiden Gemälde von Emma Gaggiotti-Richards (im Folgenden Gaggiotti, 1825–1912)<sup>937</sup> und James Reid Lambdin. Beide zeigen Humboldt sitzend und in Lebensgröße und entstanden im Abstand von nur zwei Jahren: dasjenige Lambdins 1852 und das Gaggiottis 1854.

Beide Maler wurden bei Humboldt durch Freunde eingeführt; im Falle Lambdins war es Alexander Dallas Bache, ein enger Kontakt Humboldts in der American Philosophical Society; Gaggiotti wurde durch Carl Freiherr von Bunsen aus London empfohlen.<sup>938</sup> Porträtist und Porträtistin reisten aus dem Ausland an. Für Gaggiotti gehörten die Reisen durch Europa zum Berufsleben, sie ließ sich von Hof zu Hof weiterempfehlen, stets auf Aufträge oder gar auf Anstellung hoffend.<sup>939</sup> Nach dem Tod ihres Mannes ergriff sie die Chance, sich durch Bunsen an Humboldt, und durch diesen wiederum an den Preußischen Hof vermitteln zu lassen. Humboldt versprach Hilfe:

Wenn ich Ihnen nicht früher für die herrlichen Zeilen gedankt habe, die Sie der reizenden hochbegabten Künstlerin mitgegeben, so ist eine recht traurige Begebenheit daran schuld [...]. Die liebenswürdige und reizend schöne Mad. Gaggiotti-Richards werden Rauch und ich sorgsam pflegen, [...] Gewiss werde ich mein Versprechen halten ihr zu einem Bildniß zu sitzen, so schreckhaft mir die sich oft erneuernde Qual ist.<sup>940</sup>

Dieses Porträt war also keine Auftragsarbeit, sondern eine reine Gunstbezeugung Humboldts, die Gaggiotti fördern sollte. Lambdin war hingegen ein niedergelassener Porträtist, mit eigenem Atelier in seiner Heimatstadt Philadelphia.<sup>941</sup> Der Anlass seiner Reise war der gleiche wie auch bei Rembrandt Peale und Moses Wight: Lambdin wollte die Kunst Europas aus erster Hand kennenlernen. Wie seine Kollegen benötigte aber auch er eine Finanzierungsstrategie für diese Unternehmung: Um die Reise auch wirtschaftlich rentabel zu machen, entwickelte er die Geschäftsidee nach Italien zu fahren und dort Abgüsse der wichtigsten Werke des klassischen Altertums anfertigen zu lassen. Er trug diese Idee an den einflussreichen Alexander Dallas Bache heran, der ihm damals gerade zu einem Porträt saß – und sich unmittelbar überzeugen ließ. Er vermittelte Lambdin den gewünschten Auftrag: Das Smithsonian Institute würde die Abgüsse

---

<sup>937</sup> Zu Gaggiotti-Richards siehe DÖHN 1976 und auch ThB 13, S. 62 und AKL 47, S. 203.

<sup>938</sup> Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen war damals preußischer Gesandter in London, siehe NDB 3, S. 17f. Zu seiner Freundschaft mit Alexander von Humboldt siehe auch HUMBOLDT 1869.

<sup>939</sup> Siehe ThB 13, S. 62.

<sup>940</sup> Humboldt an Bunsen, 29. Feb. 1854. HUMBOLDT 1869, S. 174, 176.

<sup>941</sup> Sellers und Rutledge 1961, S. 49f und Weidner und Schwartz 2002.

abnehmen, um damit öffentliche Einrichtungen des Staates auszustatten.<sup>942</sup> Nun benötigte Lambdin nur noch Empfehlungsschreiben an die entsprechenden Gelehrten und Sammler, die ihn in Europa bei der Ausführung seines Vorhabens unterstützen sollten. Bache lieferte auch diese, verbunden mit einem weiteren Auftrag: In Berlin sollte Lambdin das Porträt des berühmtesten Mitglieds der American Philosophical Association malen, nämlich Alexander von Humboldts.<sup>943</sup> Im Sommer 1856 reiste Lambdin ab:

Gentlemen,

I design to sail from this port [Philadelphia] to Europe, in the steamer of the 2th inst to be absent for a few months.

It is my desire whilst abroad to paint original portraits of several of the most distinguished Savans of Europe, to be placed, eventually, in possession of the American Philosophical Society: whose aid I would respectful invoke, inasmuch as it would be difficult to obtain the necessary sittings at the simple request of an humble individual like myself. I do not wish it to be understood however, that the society are to be held pecuniary liable, or incur any responsibility whatever in that matter.

Should the society think proper to give the subject their consideration at an early day, they will confer a favor on Their obedient servant J. R. Lambdin<sup>944</sup>

Lambdin kam also als Abgesandter der amerikanischen Wissenschaftselite mit einem offiziellen Auftrag nach Berlin, Gaggiottis Position war demgegenüber eher die einer Bittstellerin. Entsprechend unterschlich verliefen auch die Zusammentreffen mit Humboldt.

Das Ergebnis der noch im Brief an Bunsen „qualvoll“ genannten Porträtsitzungen 1854 mit Gaggiotti war ein großformatiges Hüftstück, das den sitzenden Humboldt darstellt.<sup>945</sup> Statt eines offiziellen Auftrags rechneten beide Parteien, Künstlerin und Porträtierer, mit der Werbewirksamkeit des Bildes, die den späteren Verkauf oder weitere Aufträge garantieren sollte. Sicher ist, dass Humboldt für Gaggiotti so intensiv warb wie für keinen anderen seiner Protegés; das Porträt war nur die erste Version von insgesamt dreien. Er war auf der Höhe seines Ruhmes, bestens in der Gesellschaft vernetzt und besaß auch ausgezeichnete Kontakte zu den Medien. Samuel Heinrich Spiker und seine *Spencersche Zeitung* wurden regelmäßig von Humboldt mit Hinweisen auf wissenschaftliche Neuerungen, eigene Publikationen und auch interessante Künstler versorgt. Dankbar für die Möglichkeit, seinen Lesern so viel aus dem Leben des Gelehrten berichten zu dürfen, inserierte Spiker fleißig die Mitteilungen

---

<sup>942</sup> N. N. (*The Crayon*) 1856, S. 344.

<sup>943</sup> N. N. (*Proceedings APS*) 1888, S. 120f.

<sup>944</sup> James Reid Lambdin an die American Philosophical Society, Philadelphia, 12. Juni 1856, abgedruckt in SELLERS UND RUTLEDGE 1961, S. 49f.

<sup>945</sup> Emma Gaggiotti-Richards – *Alexander von Humboldt*, 1854, Kat. Nr. A\_Ga\_1/Ge. Das Original gilt als Kriegsverlust, abgebildet ist daher die Wiederholung von 1855, Kat. Nr. A\_Ga\_1/Wh.a, siehe S. 257.

Humboldts.<sup>946</sup> Die *Spencersche Zeitung* informierte dementsprechend intensiv über Gaggiotti. Als sie ihre neuen Werke, die Porträts Humboldts, Rauchs und des Prinzen von Preußen (des späteren Friedrich Wilhelm IV.), am 22. April 1854 in der eigenen Wohnung präsentierte, wurde rezensiert.<sup>947</sup>

Berlin. Eine talentvolle junge Dilettantin, Mme. Emma Gaggiotti-Richards, die sich gegenwärtig hier aufhält, hat in diesen Tagen die Porträte zweier unserer Celebritäten, des Hrn. Alex. V. Humboldt und des Prof. Rauch vollendet. Diese gelungenen Bilder haben eine so große Aufmerksamkeit erregt, daß die hiesigen Kunstfreunde dem seltenen Talente ihre Anerkennung nicht haben versagen können. II. MM. der König und die Königin haben die Künstlerin vor einigen Tage in ihrer Wohnung (Hotel Victoria) mit allerhöchst Ihrem Besuch beehrt, und sich ebenfalls auf das Schmeichelhafteste über ihre Leistungen ausgesprochen. Mit sprechender Aehnlichkeit verbinden beide Bilder, sowohl das des Hrn. Humboldt, als das Rauch's, eine vollendete Technik, wie man sie von einer Dilettantin kaum erwarten sollte, und die sich nur durch den hohen Grad der allgemeinen Bildung, welche Mme. G.-R. besitzt, erklären läßt. – Auch I. M. die Königin von England interessiert sich ungemein für das Talent der liebenswürdigen Künstlerin.<sup>948</sup>

Der Besuch des Königspaares wie auch der Auftrag für das Kronprinzenporträt waren eine außerordentliche Gunstbezeugung des Hofes für eine in Berlin bis dato unbekannte Malerin und sind auf Humboldts Initiative zurückzuführen. Über Ignaz von Olfers ließ Humboldt in der *Spencerschen Zeitung* auch einen kleinen Artikel zur Verleihung der königlichen goldenen Medaille für künstlerische Leistungen an Gaggiotti veröffentlichen, obwohl die Übergabe eigentlich im privaten Rahmen erfolgt war.<sup>949</sup> Gaggiotti konnte dank dieser tatkräftigen Unterstützung nicht nur in Berlin reüssieren, sogar eine französische Zeitung brachte diese Informationen mit dem Vermerk, dass die Geehrte Humboldt porträtiert habe.<sup>950</sup> Dies unterstreicht wiederum das europaweite Interesse für Humboldts Porträt. Es gelang außerdem, mit dem Kronprinzen einen vermögenden Käufer für dieses Bild zu finden.<sup>951</sup> Das Original blieb bis ins 20. Jahrhundert im Besitz des Hauses Hohenzollern, wurde dann aber im Zweiten

---

<sup>946</sup> Siehe dazu auch den entsprechenden Briefwechsel HUMBOLDT UND SPIKER 2007.

<sup>947</sup> N. N. (*Spencersche Ztg.*) 1854a, S. [3] und HUMBOLDT UND SPIKER 2007, S. 231, Brief-Nr. 188.

<sup>948</sup> N. N. (*Spencersche Ztg.*) 1854b, S. [4].

<sup>949</sup> Sogar die lobende Widmung, die Humboldt einem persönlichen Geschenk an die Künstlerin beifügt, wurde wortwörtlich wiedergegeben: „A Mme Emma Gaggiotti Richards, en hommage d'admiration dû aux talents, à la noble simplicité de caractère et à de sublimes inspirations de l'art, dédiée par Alexandre de Humboldt.“ (N. N. (*Spencersche Ztg.*) 1854c, S. [4]) Humboldt hat sich brieflich für diesen „[...]article très bien intentioné“ bedankt. (HUMBOLDT UND SPIKER 2007, S. 232, Brief-Nr. 189). Wie weitere Briefe zeigen, hielt Humboldt auch Berliner Damen, wie die Ehefrau Ignatz von Olfers und Salonière Hedwig von Olfers, zu Besuchen bei Gaggiotti an (OLFERS 1914, S. 330) und bat sogar den König um einen persönlichen Besuch bei der Künstlerin. (HUMBOLDT ET AL. 2014, S. 493, Brief-Nr. 394).

<sup>950</sup> N. N. (*Journal des débats*) 1854d, S. [2].

<sup>951</sup> Kat. Nr. A\_Ga\_1/Ge (Abbildung der Wiederholung A\_Ga\_1/Wh.a S. 257). Zur Vermittlung des Kaufs siehe Humboldt an Ignatz von Olfers, 30. Jan. 1854: „Der Ankauf meines Bildes durch den Prinzen von Preußen macht mir besondere Freude.“ HUMBOLDT 1913, S. 182, Brief Nr. 263.

Weltkrieg zerstört.<sup>952</sup> Zur Beschreibung von Gaggiottis Porträtlösung kann allerdings eine spätere Version vom März 1855 dienen. Sie entstand im Zusammenhang mit dem Besuch des US-amerikanischen Präsidenten Millard Fillmore im Oktober 1854, in dessen Gefolge sich auch der Washingtoner Kunst-Enthusiast und Sammler William Wilson Corcoran befand. Humboldt, der die Chance erkannte, für seine Schützlinge neue Aufträge zu akquirieren, stellte sich dem Amerikaner vor:

Intimately connected by friendship with a statesman, Mr. de Gerolt [preußischer Gesandter in Washington], who is devoted to you, I fulfill an agreeable duty in addressing you these lines and offering to you my feeble services. The noble interest you take in the cultivation of arts will perhaps indemnify you for a long voyage through arid plains. I hope soon to have occasion to express to you the homage due to him who encourages with ardor the love of arts which embellish life. [...]<sup>953</sup>

Gern nahm Corcoran diese „feeble services“ an und ließ sich von Humboldt in die Berliner Kunstszene einführen, wobei dieser ihm offenbar auch das neue Porträt im Besitz des Kronprinzen zeigte. Der Amerikaner entschloss sich, eine Kopie zu bestellen. Sie ist ein wenig kleiner als das Original und bis heute in der Corcoran Art Gallery ausgestellt.<sup>954</sup>

Nicht Teil einer privaten Kunstsammlung, sondern Teil der Porträtsammlung einer Forschungsgesellschaft sollte hingegen James Reid Lambdins Humboldt-Porträt werden. Durch den US-Gesandten in Berlin, Peter D. Vroom, knüpfte Lambdin schließlich den Kontakt zu Humboldt, dem Porträtsitzungen, wie schon durch den Brief an Bunsen im Zusammenhang mit Gaggiotti deutlich geworden, zunehmend lästig wurden.<sup>955</sup> Vermutlich kam es nur zu wenigen kurzen Sitzungen, sodass Lambdin sich mit Skizzen zufrieden geben musste, die er erst 1857 fertigstellte, als er bereits zurück in den USA war.<sup>956</sup>

Trotz der von beiden Künstlern gewählten Lösung, Humboldt sitzend darzustellen, unterscheiden sich die beiden Porträts erheblich. Obwohl die persönliche Verbindung zwischen Humboldt und Gaggiotti ausgesprochen herzlich war, ist ihr Bild von einer kühlen Distanz geprägt. Humboldt sitzt in einem nicht näher definierten Raum auf einem nur grob angedeuteten Sessel. Gekleidet in abendliche Gala, weist er sich durch Bruststern und Halsbinde als Ritter des

---

<sup>952</sup> DÖHN 1976, S. 208f Eine weitere Version fertigte Gaggiotti 1855 für Alexander von Humboldt selbst, sie verblieb in seinem Privatbesitz und wurde aus dem Nachlass für „37 Thaler verkauft“. BREUNING 2011, S. 29. Siehe Kat. Nr. A\_Ga\_1/Wh.b.

<sup>953</sup> HUMBOLDT 16.10.1855 (Library of Congress Manuscript Division Washington, D.C. 20540 USA dcu), von der Library of Congress aus dem Französischen übersetzt.

<sup>954</sup> Kat. Nr. A\_Ga\_1/Wh.a, vergleiche Abbildung S. 257.

<sup>955</sup> TERRA 1958, S. 582.

<sup>956</sup> Am 1. Jan. 1857 berichtet der *Domestic Art Gossip* in *The Crayon*: „Mr Lambdin [...] is now finishing his portrait of Baron Von Humboldt, for the Philosophical Society. It promises to be a noble portrait of this world-renowned man.“ N. N. (*The Crayon*) 1857, S. 28. *The Crayon. A journal devoted to the graphic arts and the literature related to them*, erschien 1855–1861 in New York.

*Pour le Mérite* und des Schwarzen Adlerordens aus. Der vor dem Körper auf der Lehne ruhende Arm schafft Abstand zum Betrachter. Gaggiotti hat davon abgesehen, Humboldts Hände als Teil seiner körperlichen Charakteristika zu porträtieren, die zierliche Hand scheint beinahe von einer anderen Person zu stammen. Ihre glatte Haut und die feingliedrige Beschaffenheit passen nicht zu Humboldts Alter und seiner Biografie als Forschungsreisender. Stattdessen entscheidet sich die Künstlerin dafür, einen Handtyp einzusetzen, der die Charaktereigenschaften des Besitzers zum Ausdruck bringen soll. Die feine und glatte Haut steht für die edle, verfeinerte geistige Betätigung Humboldts als Autor. Mit den elegant, doch locker gespreizten Fingern wird seine weltmännisch-gewandte Art in Auftreten und Konversation sowie seine Zugehörigkeit zu höfischen Kreisen demonstriert. Auch in der Darstellung des Kopfes setzt sich dieser idealisierende Zug fort: Die enorme Höhe der Stirn verheißt große intellektuelle Kräfte, durch das weiße Haar und helle Glanzlichter wird sie noch zusätzlich nach oben verlängert. Die schmal zusammengekniffenen Augen drücken, wie auch der Mund, den scharfen Blick des Wissenschaftlers, seine aufgeklärte Skepsis und Strenge im Denken aus. Mit diesem prüfenden Blick schaut Humboldt bei Gaggiotti auf den Betrachter herab.

Aus Lambdins Porträt hingegen blickt der Gelehrte den Betrachter direkt an.<sup>957</sup> Er sitzt in einem Raum, den sich Lambdin wohl als Arbeitszimmer des Gelehrten vorgestellt hat. An der Wand hinter ihm hängt ein Thermometer, Bücher und Manuskriptseiten sind über den Sekretär verteilt. Humboldt hat die Beine übereinandergeschlagen und schaut von seiner Lektüre, einem großen Folioband, auf. Wo Gaggiotti wissenschaftliche Expertise und Ruhm in Humboldts Gestalt einschreibt, versucht Lambdin, die Arbeitssituation des Wissenschaftlers zu zeigen, das Schreiben an einem einfachen Sekretär, mit schweren Büchern und herumrutschenden Manuskriptseiten. Lambdin hatte vermutlich keine Chance, Humboldt lange zu sehen oder ihn gar in seinem Arbeitszimmer zu porträtieren. Er entschied sich, seine Vorzeichnungen mit einer sehr populären und seit 1845 bereits weit verbreiteten Humboldt-Ikonografie zu verbinden: dem Bild des Wissenschaftlers in seinem Arbeitszimmer nach der Lithografie Eduard Hildebrandts (die bereits 1855 in den USA überall zu kaufen war).<sup>958</sup> Es ist der gleiche Sekretär, die gleiche Haltung, sogar der Bücherstapel scheint lediglich von einer Tischseite auf die andere gewandert zu sein. Allerdings kann Lambdin Humboldt wesentlich genauer zeigen als die kleine Grafik. Er hüllt ihn in jene einfache schwarze Kleidung, die auch schon Wight an ihm bemerkt hatte und legt ihm statt Ordenszeichen nur ein einfaches rotes Halstuch um den Kragen.<sup>959</sup>

---

<sup>957</sup> James Reid Lambdin – *Alexander von Humboldt*, 1856, Kat. Nr. A\_Lam\_1/Ge, siehe Abbildung S. 256. Die später von Lambdin für die Academy of Natural Sciences Philadelphia angefertigte Wiederholung hat Kat. Nr. A\_Lam\_1/Wh.

<sup>958</sup> Siehe die Anzeige zum Verkauf reproduktionsgrafischer Porträts Alexander von Humboldts in den USA Nov. 1855. N. N. (*The Crayon*) 1855, S. 126.

<sup>959</sup> Moses Wight beschrieb seine Beobachtungen in einem Brief an Robert Cassie Waterston (aus CREED 1930, S. 18, 21f).

Bemerkenswert ist die für Humboldt-Porträts einzigartige Darstellung des Gelehrten mit einer Sehhilfe in Form eines Kneifers. Den heftigsten Gegensatz zu Gaggiotti bilden aber wohl die faltigen Hände, mit ihren arthritisch verdickten, steifen Gelenken, und das wettergegerbte Gesicht eines jahrelang durch unwirtliche Gegenden gereisten Forschers. Lambdins Realismus nimmt den körperlichen Tribut, den Humboldt für seine Erfolge zahlen musste, in den Blick. Da für ihn die persönliche, individuelle Leistung des Wissenschaftlers von größter Bedeutung ist, schreibt er die Biografie seiner Taten und auch daraus resultierender Leiden besonders nachdrücklich in Humboldts Physiognomie ein. Dass aus diesem gebrechlichen Körper des alternden Forschers immer noch ein so klarer und aufmerksamer Blick auf den Betrachter fällt, wobei der Mund Bestimmtheit ausdrückt und gleichzeitig ermunternd lächelt, das zeigt deutlich: Humboldts Tatkraft und sein Wille sind nach wie vor von äußeren Gegebenheiten unabhängig und stark.

Obleich Lambdin Humboldt tiefer in den Bildraum schiebt als Gaggiotti, die ihn relativ nah an den Betrachter heranrückt, entsteht so bei Lambdin eine viel größere Nähe zu Humboldt. Sein Porträt passt damit zur Vorstellung von Humboldt als zugänglichem, menschlichem und doch bewundernswert klugem Mann, die auch andere amerikanische Porträtisten mit Humboldt verbanden. In der American Philosophical Society bewunderte man Humboldt, sah in ihm jedoch in erster Linie einen Wissenschaftler von prinzipiell gleichem Rang wie die übrigen Akademiemitglieder.

Durch den Tod Baches kam das Bild erst viele Jahre nach dem Tod Humboldts in die American Philosophical Society, doch mit einer Spende von 23 Mitgliedern konnte es 1888 angekauft werden. Bei der Übergabe fand der Vorsitzende Philip C. Garrett die bezeichnenden Worte:

„no more appropriate portrait adorns the walls of a Society whose scope is so philosophical and broad as that of his learned body.”<sup>960</sup>

Dass das Humboldt-Porträt nun endlich an seinen Bestimmungsort fand, war für den Gelehrten ebenso eine Ehre wie für die Wissenschaftler der Society. Ein Porträt wie das Gaggiottis, das Humboldt als Distanz gebietenden Genius zeigt, wäre für diesen Zweck nicht das richtige gewesen, denn es war nicht dazu ausersehen, intellektuelle Gemeinschaftsgefühle zu stiften. Vielmehr wird das Porträt von Gaggiottis Hand Teil einer privaten Sammlung europäischer und amerikanischer Kunst. In diesem Kontext repräsentiert es Humboldt im feudalen System: Gezeigt wird ein Mann von einmaliger geistiger Kraft, der für seine Fähigkeiten von noch überlegeneren Mächten – dem König – ausgezeichnet wird und sich so innerhalb des etablierten

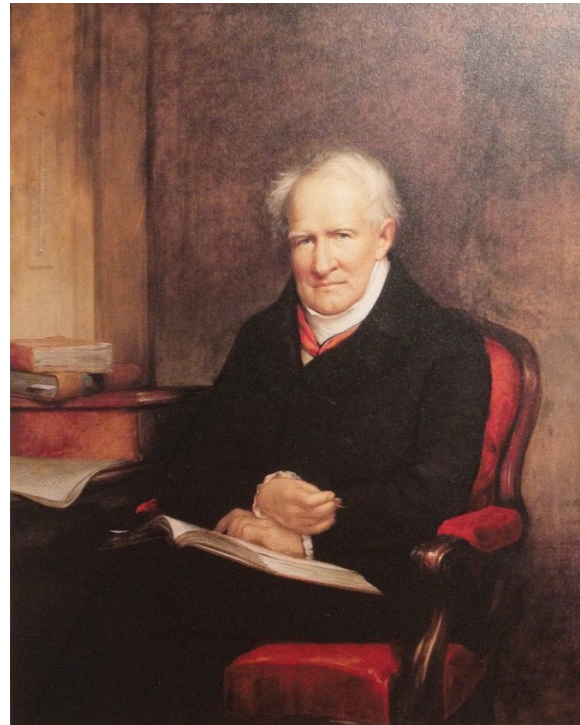
---

<sup>960</sup> N. N. (*Proceedings APS*)1888, S. 120f.

Systems einen Status erarbeitet hat, der weit über dem steht, was andere erreicht haben oder erreichen können.



Emma Gaggiotti-Richards – *Alexander von Humboldt*, 1855,  
Kat. Nr. A\_Ga\_1/Wh.a (NELKEN 1908, S. 147).



James Reid Lambdin – *Alexander von Humboldt* 1856, Kat. Nr.  
A\_Lam\_1/Ge (NELKEN 1980, S. 153).

### Alexander von Humboldt in Sir Robert Peels *Statesmen Gallery*

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Alexander von Humboldts Persönlichkeit für unterschiedliche Gesellschaften und Betrachterkreise unterschiedlich interpretiert und auch seine Porträts entsprechend konzipiert wurden, ist das einzige für einen englischen Auftraggeber angefertigte Porträtgemälde Humboldts.

Auch in Großbritannien wurde Humboldt für seine Leistungen sehr geschätzt, bereits seit seiner Rückkehr von der Südamerika-Expedition stand er in brieflichem Kontakt mit über hundert englischen Wissenschaftlern, Adligen, Staatsmännern und Künstlern, unter ihnen auch Charles Darwin – und auf insgesamt sechs Reisen nach Großbritannien konnte er diese Bekanntschaften dann auch vertiefen.<sup>961</sup> Die meisten seiner Werke, darunter die *Voyages*, der *Kosmos* und zahlreiche Essays, wurden sehr schnell ins Englische übertragen und mit Erfolg abgesetzt.<sup>962</sup>

---

<sup>961</sup> THÉODORIDÈS 1966, S. 52f.

<sup>962</sup> THÉODORIDÈS 1966, S. 42f, 52.

Dass britische Künstler damit rechnen konnten, in der Heimat Käufer für ein Humboldt-Porträt zu finden, wird dadurch evident, dass sie Humboldt – insbesondere während seiner Aufenthalte in Paris – auch ohne direkten Auftrag zeichneten. Zurück in England konnten diese Zeichnungen dann zu Gemälden oder auch Reproduktionsgrafiken weiterentwickelt werden. Von William Brockedon (1787–1854)<sup>963</sup> und Thomas Phillips (1770–1845)<sup>964</sup> sind solche Porträtzeichnungen Humboldts erhalten.

Zur Ausführung eines Ölporträts kam es hingegen nur durch Henry William Pickersgill (1782–1875), der schon 1831 mit einem entsprechenden Auftrag nach Paris gekommen war.<sup>965</sup> Sein Auftraggeber war Sir Robert Peel, ein konservativer Politiker und vor allem ein großer Kunstförderer, der sich unter anderem für die Gründung der National Gallery in London einsetzte.<sup>966</sup> Peel hatte in den 1820er-Jahren eine Sammlung von „portraits of leading contemporaries in the fine arts, science, war and the law“<sup>967</sup> anzulegen begonnen und Thomas Lawrence mit der Ausführung beauftragt. Lawrence porträtierte zunächst Peels Freunde und Bekannte unter den Parlamentsmitgliedern, Forschern und Künstlern der Nation, während der Peel'sche Landsitz Drayton Manor für die *Statesmen's Gallery* ausgebaut wurde. Mit zunehmender Vollständigkeit seiner Galerie kam der Auftraggeber auf den Gedanken, auch Porträts einiger weniger führender europäischer Politiker und Wissenschaftler hinzuzufügen.<sup>968</sup> Er übertrug diese Aufgabe dem jungen Modemaler Henry William Pickersgill, der sein Talent bereits mit Porträts der gesamten britischen Oberschicht vom Königshaus bis zu den Saisonschönheiten bewiesen hatte.<sup>969</sup> Der aus einfachen Verhältnissen stammende Maler hatte, als Adoptivsohn einer Unternehmerfamilie, zunächst kaufmännisch Karriere gemacht. Immer schon zeichnerisch begabt, wendete er sich erst nach der einer Unternehmenspleite der Kunst zu. Pickersgill schrieb sich in die Royal Academy of Arts ein und studierte dort unter anderem bei Johann Heinrich Füssli. Seine taktisch kluge Heirat mit einer Frau von undurchsichtiger, aber

---

<sup>963</sup> William Brockedon – *Alexander von Humboldt*, 1823–1849, Kat. Nr. A\_Br\_1/Gr. Siehe auch ThB 5, S. 39.

<sup>964</sup> Erhalten ist von Thomas Philips Humboldt-Porträt (Kat. Nr. A\_Phi\_1/Gr) eine Reproduktion von Mary Dawson Turner alias Harriet Gunn (\*1806), ThB 15, S. 344, Kat. Nr. A\_Phi\_1/R. Die Namensähnlichkeit mit William Turner, der ebenfalls in jener Zeit in London aktiv war, hat zu der fälschlichen Annahme geführt, Alexander von Humboldts Porträt stamme von ihm. (Zum Beispiel Repro des Kupferstichkabinetts Berlin). Zu Thomas Phillips (1770–1845) siehe ThB 26, S. 555.

<sup>965</sup> VIALLA 1983, S. 15.

Henry William Pickersgill – *Alexander von Humboldt*, 1833, Kat. Nr. A\_PiW\_1/Ge, Abbildung , S. 262. Zu Henry William Pickersgills Werdegang siehe Violla 1983, S. 11–15.

<sup>966</sup> Zu Peel siehe GAUNT 2012, S. 22. Zu seinem Auftrag für das Humboldt-Porträt NELKEN 1980, S. 109.

<sup>967</sup> GAUNT 2012, S. 23f.

<sup>968</sup> GAUNT 2012, S. 23f.

<sup>969</sup> Außer von Lawrence befinden sich in Peels *Statesmen's Gallery* auch noch Arbeiten von Frederick Richard Say und John Lucas. Siehe GAUNT 2012, S. 25.



wohl hochrangiger Herkunft verschaffte ihm schließlich Aufträge aus Adelskreisen und damit auch den Kontakt zu Peel.<sup>970</sup>

Humboldt und Sir Robert Peel kannten sich aus einem lockeren Briefkontakt, schätzten sich aber aufgrund ihrer unterschiedlichen politischen Ausrichtung nicht besonders.<sup>971</sup> Als Pickersgill 1831 nach Paris reiste, erteilte ihm Peel trotzdem den Auftrag, Humboldt zu porträtieren, weil er die Leistungen des Wissenschaftlers anerkannte. Außerdem zeichnete Pickersgill während seines Aufenthaltes General Lafayette und Naturforscher Georges Baron Cuvier. So demonstriert dieser Porträtauftrag erneut die Prominenz und Bedeutung Alexander von Humboldts im Europa des frühen 19. Jahrhunderts. Wenn Peel dem Anspruch seiner Sammlung, die Porträts der „leading contemporaries“ zu umfassen, gerecht werden wollte, konnte er auf das Porträt dieses Mannes nicht verzichten. Er bestellte es von bei dem teuren, modischen Pickersgill und finanzierte diesem die Reise nach Paris, um an das gewünschte Bild zu kommen. Humboldts Porträt, so wird klar, stellt ein Signum für international anerkannte, wichtige Forschung dar. Sein Porträt war notwendiger Bestandteil einer Sammlung, wenn diese Anspruch auf internationale Bedeutung erheben wollte.

Über die Umstände der Begegnung von Pickersgill und Humboldt ist nicht viel bekannt. Es ist anzunehmen, dass Peel den Künstler bei Humboldt angekündigt hatte und es daraufhin zu einigen Sitzungen kam, während derer Pickersgill Humboldt nach dem Leben zeichnete.<sup>972</sup> Vermutlich hat er dabei lediglich eine Studie des Gesichts angefertigt und die Proportionen des Körpers skizziert, wofür Humboldt keine langen Sitzungen mit dem Künstler abhalten musste. Wahrscheinlich ließ er die Begegnung daher auch unerwähnt. Allerdings erinnerte er sich noch Jahre später positiv an Pickersgill und erkundigte sich bei einem Londoner Bekannten, ob der

---

<sup>970</sup> VIALLA 1983, S. 11–15.

<sup>971</sup> NELKEN 1980, S. 109.

<sup>972</sup> Wie die Porträts Cuviers und Lafayettes führte Pickersgill auch dasjenige Humboldts erst 1833 in London in Öl aus. VIALLA 1983, S. 15. Seine Vorzeichnungen sind nicht erhalten. Im British Museum (London) konnte im Zuge der Recherchen eine Zeichnung ausgemacht werden, die bisher Humboldt selbst oder William Brockendon zugeschrieben wurde, sich aber eher auf Humboldts Sitzungen mit Pickersgill zu beziehen scheint. Sie zeigt Humboldts Oberkörper in ähnlicher Haltung, aber aus einem anderen Winkel als Pickersgills ausgeführtes Gemälde. Interessant ist die von Humboldt darunter geschriebene Widmung: „Bn. Al. de Humboldt, souvenir d'affection pour Mr Henry Pickersgill en l'invitant de suivre les traces de son Pere. Paris, en Sept. 1831“ Das Datum stimmt mit dem Jahr von Pickersgills Sitzungen zusammen und erwähnt seinen Namen. Was irritiert, ist, dass Pickersgill vorgeschlagen wird, dem Weg seines Vaters zu folgen. Immerhin ist Pickersgill zu diesem Zeitpunkt fast fünfzig Jahre alt und außerdem, wie oben erwähnt, adoptiert worden. Weitere Recherchen haben ergeben, dass Pickersgill einen Sohn gleichen Namens hatte, Henry Hall Pickersgill (1812–1861, ThB 26, S. 590), der zum Zeitpunkt der Sitzung mit Humboldt 19 Jahre alt gewesen ist und später Porträtmaler wurde. Es scheint nicht abwegig, dass der Sohn den Vater auf einer Reise nach Paris begleitete, um sich weiterzubilden und auch an den Sitzungen mit den berühmten zu porträtierenden Wissenschaftlern teilnahm. Meines Erachtens ist es vor diesem Hintergrund geboten, die Zeichnung Henry Hall Pickersgill zuzuschreiben. Siehe Kat. Nr. A\_PiH\_2/Gr.

Maler noch lebe und er ihm eventuell einen jungen Künstler zur weiteren Ausbildung schicken könne.<sup>973</sup>

Humboldt sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen in einem Interieur aus einem lederbezogenen Sessel und einem von einer kostbaren Decke verhüllten Tisch, wobei der Hintergrund im Dunkel verschwindet. Mit dem sparsamen Dekor, der warmfarbigen Innenraumsituation und dem dunklen Grundton, aus dem Gesicht und linke Hand hell und lebhaft herausstrahlen, hält sich Pickersgill an die Vorgaben seines Auftraggebers, der mit seiner Sammlung nicht nur den Ruhm der eigenen Nation, sondern auch guten Kunstgeschmack demonstrieren wollte. Peel wünschte sich bereits von Lawrence und John Lucas, dass seine *Statesmen's portraits* einen zurückhaltenden Hintergrund und dunkle Kleidung aufweisen sollten. Die dargestellte Situation sollte keine pseudo-historische Erfindung, sondern eine wahrscheinliche Situation aus dem Leben des Dargestellten sein.<sup>974</sup> Peel hat sich mit seiner Sammlung vermutlich auch an den für die *Waterloo Chamber* Georges IV. festgelegten Vorgaben orientiert.<sup>975</sup> Tatsächlich finden sich in diesem Raum einige Porträts sehr ähnlicher formaler Gestaltungsart: Karl August Fürst von Hardenberg, Joannis Graf Kapodisrias, Clemens Fürst von Metternich, Robert Graf von Nesselrode, alle sitzen mit übereinandergeschlagenen Beinen auf breiten, leuchtend rot bezogenen Sesseln.<sup>976</sup> Während die rechte Hand im Schoß oder auf der Armlehne ruht, verweist die linke auf den Entstehungskontext, im Fall der Herren aus der *Waterloo Chamber* auf Dokumente im Zusammenhang mit der Neuordnung Europas nach der Vertreibung Napoleons. Im Falle Alexander von Humboldts stützt sich die linke Hand auf ein Buch und eine Landkarte, die die Errungenschaften seines Forscherlebens symbolisieren.<sup>977</sup> Die Rechte hängt schlaff über der Armlehne, sie ist geschwollen und gelblich, während die Linke rosig und feingliedrig ist. Pickersgill ist damit einer der wenigen Künstler, die auf Humboldts

---

<sup>973</sup> Der Name des Adressaten dieses Briefes ist leider verloren. NELKEN 1980, S. 109. Das Original ist ein vermutlich in französischer Sprache abgefasster Brief aus den Beständen der American Philosophical Society Library, Philadelphia.

<sup>974</sup> GAUNT 2012, S. 25.

<sup>975</sup> GAUNT 2012, S. 25. Pickersgill hat die *Waterloo-Chamber*-Porträts sehr wahrscheinlich intensiv studiert, weil er 1837 selbst zwei Porträts für die *Waterloo Chamber* anfertigte (JAMESON 1842, S. 269, Kat. Nr. 158/ 175, Kat. Nr. 185): Henry William Pickersgill – *Divisons Kommandeur Sir James Kempt*, 1837 (heute in der *Waterloo Chamber* durch ein anderes Bild ersetzt, vermutlich durch Beschädigung verloren.) und Ders. – *Lord Hill*, um 1835, Öl auf Leinwand, 127,4 x 102 cm, Royal Collection Trust, *Waterloo Chamber*, Windsor, Inv. 405137). Zu diesem Zusammenhang vergleiche Kapitel 3.3.3 unter der Überschrift *Thomas Lawrence*.

<sup>976</sup> Sir Thomas Lawrence – *Fürst von Hardenberg*, vor April 1830, Öl auf Leinwand, 142,6 x 113 cm, Royal Collection Trust, *Waterloo Chamber*, Windsor, Inv. 404941. Ders. – *John, Count Capo d'Istria*, 1818–1819, Öl auf Leinwand, 128,4 x 102,8 cm, Royal Collection Trust, *Waterloo Chamber*, Windsor, Inv. 404947. Ders. – *Fürst von Metternich*, um 1815, Öl auf Leinwand, 131,2 x 105 cm, Royal Collection Trust, *Waterloo Chamber*, Windsor, Inv. 404948. Ders. – *Graf von Nesselrode*, 1818, Öl auf Leinwand, 143 x 112,4 cm, Royal Collection Trust, *Waterloo Chamber*, Windsor, Inv. 404945.

<sup>977</sup> Ob Pickersgill eine bestimmte Karte zeigt, ist nicht festzustellen. Es handelt sich aber sicher nicht um die Karte der Höhen von Zentralasien, über die Humboldt und Sir Robert Peel sich brieflich ausgetauscht hatten (NELKEN 1980, S. 109), denn Humboldt zeichnete diese erst 1839 in Berlin und das Porträt von der Hand Pickersgills war schon 1833 fertig.

Behinderung der rechten Hand eingehen.<sup>978</sup> Indem Pickersgill diese Schwäche zeigt, betont er gleichermaßen den starken Antrieb und Willen des unermüdlichen Forschers und Entdeckers. Humboldt sitzt aufrecht, die Abendgarderobe mit der Brustschärpe des 1844 verliehenen Roten Adlerordens<sup>979</sup> passt sich locker fallend den Bewegungen an. Auch die geöffnete Jacke, die die elegant gebundene Krawatte zeigt, spricht jene Nonchalance aus, mit der sich Alexander von Humboldt in einem hochhoffiziellen Kontext zu geben wusste. Gleichzeitig wird der Anspruch der Sammlung Peels deutlich: Dies ist kein Porträt für eine kleine Galerie zur privaten Kontemplation oder für eine demokratische Galerie bürgerlicher Verdienste, dieses Porträt dient in einer großen Sammlung zur Verherrlichung einer Klasse von Personen, bei denen wissenschaftliche, politische oder militärische Exzellenz in Eins fällt mit hohem sozialem Rang. Auch die Besucher dieser Galerie entstammen dieser Klasse, für sie soll in Pickersgills Humboldt-Bild deutlich werden, dass es sich bei ihm um einen unermüdlichen Forscher und Abenteurer von aristokratischer Abstammung handelt, der zuletzt eine strapaziöse Reise durch Sibirien unternommen hat. Seine Wangen sind von Frost und Unwetter noch gerötet, sein Haar windzerzaust. Dabei sucht der Dargestellte den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, was zusammen mit dem verbindlichen Lächeln den Eindruck eines, trotz seiner hohen Würden, unprätentiösen Mannes von freundlichem Gemüt entstehen lässt.

Pickersgill präsentierte das Bild Humboldts auf der Ausstellung der Royal Academy in London 1833. *The Gentleman's Magazine* lobt:

Pickersgill[‘s] [...] portraits, however, being usually those of public characters, are perhaps of more general interest than the mere ‘portrait of a lady’ or ‘ portrait of a gentleman’ could be, and therefore some reasonable excuse may be made. Pickersgill’s subjects consist of portraits of Baron Humboldt; the Speaker of the House of Commons; the Earl of Eldon, painted for the hall of Merchant Taylors; the Marquess of Bath, painted for the townhall of Warminster; Rev. Dr. Jones, President of Exeter College, Oxford; Earl Spencer, painted for the Royal Institution; Lord Henley.<sup>980</sup>

Obleich er ein Ausländer unter britischen Aristokraten ist, wird Alexander von Humboldts Porträt zuerst genannt, wenn es darum geht, zu beweisen, dass auch Porträts höheren Ansprüchen genügen, sofern sie von allgemeinem Interesse sind. Pickersgill befriedigt nicht bloß die Eitelkeit von Privatpersonen, vielmehr bildet er die Öffentlichkeit mit der Darstellung des *public character* Humboldt weiter.

---

<sup>978</sup> Humboldt betrieb mit der Geschichte, dass er sich während der Erkundung des Orinoco rheumatische Beschwerden an dieser Hand zugezogen hatte und seither in seiner Beweglichkeit stark einschränkt war, sicher auch eine Art Selbstinszenierung. Gern entschuldigte er damit seine unleserliche Handschrift. Vergleiche die frühere Erwähnung des Zusammenhangs in Kapitel 3.4, insbesondere Anm. 844.

<sup>979</sup> BIERMANN UND JAHN 2013 (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1841-1850#1844>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>980</sup> N. N. (*Gentleman's Magazine*) 1833, S. 541.

Das Humboldt-Porträt befindet sich heute nach einer wechselvollen Besitzergeschichte in Privatbesitz. Robert Peel selbst konnte es nicht lange behalten. Spätestens seine Erben verkauften es an Peels vermögenden Parlamentskollegen James Morrison, der sich Mitte des 19. Jahrhunderts eine sehr umfangreiche Sammlung aufbaute. Diese brachte er in seinem eigens dafür ausgebauten Landsitz Basildon Park unter, Humboldts Bild stellte einen besonderen Höhepunkt des exquisit ausgestatteten Octagonal Room dar.<sup>981</sup>



Henry William Pickersgill – *Alexander von Humboldt*, 1833, Kat. Nr. A\_PiW\_1/Ge (CHRISTIE'S 2007, S. 94).

---

<sup>981</sup> WAAGEN 1857, S. 303 und MURRAY 1872, S. 43. Zur Provenienzzgeschichte siehe insgesamt CHRISTIE'S 2007, S. 94.

#### 4.1.3 DER DICHTERGOTT IM ILM-ATHEN - DIE KORYPHÄE IN DER NEUEN EUROPÄISCHEN WISSENSCHAFTSHAUPTSTADT. GOETHE UND WEIMAR - ALEXANDER VON HUMBOLDT UND BERLIN

In diesem Kapitel kehrt die Untersuchung zurück an deutsche Schauplätze und widmet sich einem umfassenden Zeit-Phänomen, das sowohl Goethe in Weimar als auch Alexander von Humboldt in Berlin betraf. An beiden Orten waren die gesellschaftlichen Eliten und die Regierungsverantwortlichen zunehmend stolz auf die Bedeutung ihrer Städte als geistig-kulturelle Zentren. Nicht nur die in Teilen neu errichtete Infrastruktur, sondern auch die Gelehrten vor Ort spielten eine wachsende Rolle für die Selbstinszenierung der Hauptstädte. 1825 feierte Weimar Goethes fünfzigjähriges Dienstjubiläum – die in diesem Kontext entstandenen Bilder beleuchten Erstaunliches über die allgemeine Wahrnehmung des Machtverhältnisses zwischen dem Nationaldichter und seinem Dienstherrn Großherzog Carl August. Die Karriere Alexander von Humboldts fand ebenfalls Darstellung im Kontext seiner Wirkungsstätte Berlin. Auch wenn Humboldt weit entfernt war von dem Status, den Goethe in Weimar einnahm, so zeigen die großformatigen Stadtansichten Eduard Gärtners und Franz Krügers dennoch, dass man in Berlin Humboldt als eine der größten örtlichen Attraktionen anerkannte.

##### Huldigungs- und Jubiläumsblätter zu Goethes 50. Weimar-Jubiläum

In den 1820er-Jahren scheint sich die Weimarer Gesellschaft mehr und mehr allein über die Dichter-Legende in ihrer Mitte zu definieren. Diese Tendenz fand im Jahr 1825 einen festlichen Höhepunkt. Denn sowohl Großherzog Carl Augusts fünfzigjähriges Regierungsjubiläum als auch Goethes fünfzigjähriges Dienstjubiläum jährten sich. Am 3. September 1825 bot Weimar einen glanzvollen Anblick: Mit Umzügen, Theater und Musik feierte die Bevölkerung ihren Fürsten und ihren Dichter. Der Anspruch dieser Veranstaltung auf überregionale Berichterstattung zeigt sich in der ausführlichen Beschreibung Stephan Schützes, die im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* erschien:

Wenn ein solches Fest an sich schon als der würdigste Gegenstand der Freude, des Danks und der Verehrung [...] hervorleuchtet, so tritt dieses noch besonders durch die Wichtigkeit des Zeitalters, [...] hervor; [...] diese Regierung und selbst der Wohnsitz dieses Regenten ist es grade, von wo aus ganz vorzüglich jene Fortschritte sich über ganz Deutschland verbreiteten, so dass ganz Deutschland, wenn es das Jubiläum seiner Bildung feiern will, vor allem auf Weimar seine Blicke richtet, wo jene großen Geister, die der höchste Schmuck und Stolz des gesammten

deutschen Volks sind, lebten und wirkten, und unter Ihm, unter dem Einfluß eben des Fürsten wirkten, den dieser gefeierte Tag in's Leben und auf den Thron rief. [...] <sup>982</sup>

Dass das Land seinen Fürsten feierte, bedurfte offenbar der Rechtfertigung – und diese war seine Eigenschaft als (ehemaliger) Dienstherr der „großen Geister“. Gemeint sind Herder, Wieland, Schiller und vor allem Goethe, deren Wirken in Weimar zum Vorbild für die Bildung einer neuen deutschen Nation hochstilisiert wird. Nicht der Fürst selbst, sondern seine Protektion der Gelehrten und Literaten ist der eigentliche Anlass zur Feier. Weimar wird also schon zu Lebzeiten Goethes weniger als fürstliche Residenzstadt, denn als Stadt des Gelehrten-Viergestirns inszeniert. Entsprechend groß ist die Bedeutung, die Goethe bei den Feierlichkeiten zugemessen wurde. Gemeinsam mit dem Fürsten nahm er die ersten Ovationen der Bürger entgegen. Am Abend war es nicht etwa eine höfische Veranstaltung, die die Menschen anlockte, sondern die Öffnung des Goethe-Hauses für die Öffentlichkeit, der auch Schütze einen umfangreichen Absatz widmet:

Göthe hatte nämlich sein Haus gastfrei allen Fremden und Freunden geöffnet. So wollte er mit ihnen seinen Fürsten feiern, die Verehrer seines erhabenen Freundes selbst bewirthen. [...] Er selbst, der Ehrwürdige, blieb im entfernteren Zimmer jedem gastlichen Gruß und Gespräch mit strahlender Milde bis nach 1 Uhr Mitternachts zugänglich. [...] Immer größer ward die Zahl der – bekannten und unbekanntenen durch die Zimmer sich zerstreuenen Freunde. [...] Wagen um Wagen rollte herbei, eine glanzvolle Erscheinung drängte die andere, ein Stern folgte dem andern, Strahlen aus allen Provinzen, von allen Thronen, – Ehre, Reichtum und Schönheit in dem köstlichen Schmuck der Kunst und des Ueberlusses – Liebreiz und Lachen und heiteres Gespräch, welch ein wundersames Begegnen, welch eine seltene Befreundung unter dem Zauberschlage des liebreich gebietenden Meisters. <sup>983</sup>

Statt einer Audienz beim Fürsten lockte ein Gespräch mit Goethe sowohl den Adel als auch das Bürgertum (in jedem Fall aber bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens) nach Weimar. Man fuhr zum Haus am Frauenplan und antichambrierte in der Reihe von Zimmern der Beletage, die sich zu einer wahrhaft dichter-fürstlichen Enfilade aneinander schließen, um endlich zu Goethe vorgelassen zu werden. Der Text überträgt den Ablauf einer fürstlichen Audienz auf Goethes Empfangsabend. Dabei empfing Goethe nicht etwa mit dem Fürsten oder in dessen Residenzschloss, sodass angereiste Gäste *auch* den Dichter hätten kennenlernen können, sondern ganz unabhängig vom höfischen Kontext in seinem eigenen Haus. Goethe wurde zum Mittelpunkt der Feierlichkeiten, und die Ehrung Carl Augusts war dabei nur noch sehr indirekt wahrnehmbar.

---

<sup>982</sup> SCHÜTZE 1825a, S. 577ff. Das *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* erschien, herausgegeben von Carl Bertuch 1814–1826 in Weimar.

<sup>983</sup> SCHÜTZE 1825a, S. 578ff. – Sperrungen im Original.

Wer der eigentliche Anziehungspunkt und Geehrte ist, wird auch in dem von Carl August Schwerdgeburth (1785–1878) zu diesem Anlass gemalten Jubiläumsbild deutlich. Der aus Dresden stammende Maler war seit 1805 in Bertuchs Industrie Comptoir als Kupferstecher angestellt, wo er unter anderem Druckgrafiken für das *Journal des Luxus und der Moden* lieferte. Er übernahm aber auch private Aufträge von Goethe, erstellte etwa Grafiken zu seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten. 1822 war Schwerdgeburth auf Goethes Betreiben zum Hofkupferstecher ernannt worden.<sup>984</sup> In dieser Funktion sollte er 1825 eine *Allegorie des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Carl Augusts* malen.<sup>985</sup>

Das Gemälde zeigt eine Waldlichtung, die links den Blick auf die Stadt Weimar eröffnet. Am Fuß der zentral im Bild stehenden Eiche thront Goethe als Apoll, seine stark typisierten Gesichtszüge sind trotz des kleinen Formats von nur 33 x 43,2 cm eindeutig identifizierbar. Das kurze weiße Gewand unter der wallenden roten Toga entblößt seine nackten Arme und Beine, im Schoß hält er die Lyra, während sich aus seiner Hand ein Spruchband entrollt: „Ferrara ward durch seine Fürsten groß“ steht hier geschrieben. Der Vers erscheint nur in auf den ersten Blick als reines Herrscherlob, das von Goethe ganz zurück auf die Möglichkeit seiner Existenz im feudalen Lebenskontext verweist. Die Zeile entstammt dem ersten Aufzug des ersten Aktes von Torquato Tasso, in dieser Szene bekrönen die beiden Leonoren die Hermen des Vergil und Ariost mit Kränzen.<sup>986</sup> In diesem Kontext steht die Dichterverehrung klar im Vordergrund und das Lob für Ferrara, beziehungsweise seine Bevorzugung vor Florenz, hängt unmittelbar mit der mäzenatischen Förderung seiner Herrscher, der Este, für die dichtenden Künste zusammen.

Der Weimarer Großherzog Carl August ist in Schwerdgeburths Gemälde nur durch ein Reliefporträt wiedergegeben. Sein Profil und das der Fürstin erscheinen auf einer Marmorplatte, die an den unteren Zweigen der Eiche hängt. Unmittelbar rechts hinterfängt eine Wolke die Szene, aus der die körperlosen Büsten der verstorbenen Herzogin Anna Amalia, begleitet von Wieland, Herder und Schiller herbei schweben. Ein Putto fliegt von der anderen Seite heran, um das Reliefporträt des Fürstenpaares mit einer schmückenden Girlande zu versehen. Von vorn und von rechts werden Gaben herangetragen, die das augenscheinlich fruchtbare Herzogtum hervorbringt: Wild, Heugarben und Blumenkränze. Im Vordergrund links setzt sich eine Gruppe bestehend aus einem Steinmetz, einem Kupferstecher und einer unterweisenden Muse ab, die Weimars Reichtum an künstlerischem Talent und verarbeitender Industrie ausdrückt.

---

<sup>984</sup> Zu Schwerdgeburths Biografie siehe WILPERT 1998, S. 974 und NAGLER 1835–1852, S. 141. Schwerdgeburth lehrte, wie viele bei Bertuch beschäftigte Kupferstecher, an der Weimarer Zeichenschule.

<sup>985</sup> Carl August Schwerdgeburth – *Allegorie des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Carl Augusts*, 1825, Kat. Nr. G\_Schw\_1/Ge, siehe Abbildung S. 269.

<sup>986</sup> WA I. 10, S. 106.

Beherrscht wird diese Huldigungs-Szene zum Anlass des Fürstenjubiläums gerade nicht vom Fürsten, sondern von Goethe, der zentralen Persönlichkeit der Komposition, auf die alle anderen Figuren bezogen sind. Die Profile des großherzoglichen Paares sind demgegenüber nicht mehr als ein an die Seite gerückter Hinweis darauf, in wessen Namen all dies geschieht. Schwerdgeburth hält ganz offenbar eher Goethe als Carl August für die eigentliche Triebkraft des Weimarer Wohlstandes.

Bei dem kleinen Gemälde handelt es sich vermutlich um eine Studie, die später als großes Erinnerungsbild an die Feierlichkeiten hätte ausgeführt werden können. Schwerdgeburth hatte es bereits im Vorfeld des Ereignisses begonnen und konnte es Goethe am 4. September, also noch während der Feierlichkeiten, zur Beurteilung vorlegen. Goethe äußerte sich lobend, wie Kanzler Müller überliefert, doch die offensichtliche Beziehung aller Weimarer Güter und Personen auf ihn selbst scheint ihm peinlich gewesen zu sein: „Sie haben mich zu hoch gestellt“.<sup>987</sup> Er empfahl vermutlich auch, das Bild nicht im Großformat auszuführen. Auch der Künstler war unzufrieden und bemerkte später: „Ich bin froh, daß dieses Machwerk verschwunden ist. Die Idee war eine gut gemeinte, aber eine verunglückte und meinen Kräften nicht angemessen.“<sup>988</sup> Dass Schwerdgeburth es als „verschwunden“ bezeichnet, lässt vermuten, dass es von Carl August ungesehen in den Archiven verschwand. Erst sein Enkel Großherzog Carl Alexander hat es schließlich wieder ausgestellt.<sup>989</sup>

Trotz der letztlichen Ablehnung durch Goethe und den Künstler ist die Allegorie im Kontext von Goethes Porträtkonografie von einiger Bedeutung. Wenn das großherzogliche Jubel-Bild nicht den Fürsten, sondern Goethe ins Zentrum rückt, das heißt wenn Schwerdgeburth sein bildnerisches Lob für den Fürsten mit einem Porträt Goethes ausdrückt, so geht daraus hervor, dass Goethe tatsächlich auch von Zeitgenossen als eigentlicher Gravitationspunkt Weimars wahrgenommen wurde. Der Text Schützes verdeutlicht, dass diese Komposition auch im Einklang mit der damaligen Außensicht auf Weimar stand: Das Beste, was diese Stadt zu bieten hatte, war ihr Dichterst. Sein Verdienst machte die Stadt zum Vorbild für ganz Deutschland und zum Magneten für „Ehre, Reichtum, Schönheit [...] Liebreiz und Lachen“.<sup>990</sup> Der Fürst wurde als Unterstützer Goethes gefeiert und nicht anders herum. Das Bemerkenswerteste, das Darstellenswerte an diesem Jubiläum war also nicht die Güte des Fürsten, sondern die Hymne

---

<sup>987</sup> Kanzler Müllers Aufzeichnungen eines Gesprächs mit Goethe vom 1. Mai 1826. GOETHE GESPRÄCHE V, S. 282.

<sup>988</sup> Goethe Gespräche V, S. 282.

<sup>989</sup> Laut der internen Datenbank der Klassik Stiftung hing es unter Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach in Schloss Wilhelmsthal.

<sup>990</sup> SCHÜTZE 1825a, S. 578ff. – Sperrungen im Original.



des Dichters auf ihn als Dichtermäzen. Goethes Dichtung, Gelehrsamkeit und politische Wirkung waren wichtiger für Weimar als Carl Augusts Herrschaft.

Nachdem Goethe über die unglückliche Darstellung dieser Wahrheit im Jubiläumsbild zunächst etwas konsterniert reagiert hatte, äußerte er sich in der Folge durchaus geschmeichelt, wie sich Kanzler Müller erinnert: „Wir sprachen [...] von dem jungen Kupferstecher Schütz. Bei Schwerdgeburth könne er schon etwas lernen, meinte Goethe. Schwerdgeburth's erste Composition in Öl zum Jubiläo sei total verunglückt, obwohl gut gemeint, und im Einzelnen sogar trefflich.“<sup>991</sup>

Nur einen guten Monat später feierte Weimar ein zweites großes Jubiläum, bei dem Goethe offiziell Mittelpunkt der Feierlichkeiten war: *Goethes goldenen Jubeltag*,<sup>992</sup> den fünfzigsten Jahrestag von Goethes Ankunft in Weimar. Zahlreiche Festivitäten, unter anderem eine Aufführung der *Iphigenie*, fanden statt und Goethe erhielt Ehrenmedaillen und andere Geschenke.<sup>993</sup> Auch die mittlerweile durch Goethes Protektion zur Kustodin der Großherzoglichen Sammlungen aufgestiegene Louise Seidler brachte ihrem Förderer ein persönliches Geschenk.<sup>994</sup>

Ihre weiß gehöhte Kreidezeichnung auf braunem Papier zeigt eine Allegorie von Goethes Ankunft in Weimar. Vor dem Hintergrund einer idealen thüringischen Landschaft mit Ilm tritt Goethe als jugendlicher Apoll im antikisierenden Gewand mit prächtigem Lockenhaar und Leier seinem neuen Dienstherrn entgegen. Er kommt also bereits als göttlich begnadeter Dichter in die Residenzstadt, begleitet von einer Gruppe kleiner Putten, die Masken, Instrumente und Künstlerwerkzeug mit sich tragen. Offenbar gelangen die Künste erst durch die Ankunft Goethes nach Weimar. Carl August hat sich von der steinernen Bank erhoben, auf der seine Mutter Anna Amalia und seine Ehefrau Luise noch sitzen. Die drei tragen die Tracht einer römischen Kaiserfamilie, was Weimar mit Rom assoziiert.<sup>995</sup> Goethe kommt also an einen Ort, der ihn

---

<sup>991</sup> Goethe Gespräche V, S. 280.

<sup>992</sup> N. N. und Goethe 1826.

<sup>993</sup> N. N. und Goethe 1826, S. 7.

<sup>994</sup> N. N. UND GOETHE 1826, S. 21.

Louise Seidler – *Goethe mit Carl August Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, Herzoginwitwe Anna Amalia und Herzogin Luise, Huldigungsblatt zum 7. Nov. 1825*, 1825, Kat. Nr. G\_Sei\_2/Gr, siehe Abbildung S. 269. Zur Biografie Louise Seidlers siehe FREYER ET AL. 2009, S. 338–342, KAUFMANN 1996–1999/2008–2011, S. 582 und WILPERT 1998, S. 981.

<sup>995</sup> Ein späterer Text von Stephan Schütze zu diesem Festakt vergleicht Carl Augusts Regentschaft in Weimar mit der Herrschaft des Perikles in Athen und stellt beide als eine ähnliche Hochzeit dar. Da in Seidlers Bild jedoch der für die Perikles-Ikonografie obligatorische Feldherrenhelm fehlt, handelt es sich wohl um eine unabhängige Idee Schützes: „Im weitern Raume der Geschichte ist es die volle Blüthe der Menschheit, wornach das Auge des Geistes verlangend umherschaut. Griechenland erlebte sie unter Perikles, Rom unter August. – – Und wenn Deutschland darnach fragt, wandern seine Blicke sammelnd durch viele Reiche und – auf Weimar ruhen sie mit Wohlgefallen, auf Weimar, das feine, das Deutschland's

gebührend empfangen kann, an dem man seine Gaben würdigt und befördert. Der Fürst tritt dem Dichter entgegen, beide Hände ausstreckend, den Kopf leicht geneigt. Über ihm fliegen zwei Genien auf Goethe zu. Während die eine die Trompete bläst, krönt die andere den Dichter mit Krone und Lorbeer.

Wie Schwerdgeburth wenige Wochen zuvor, ließ auch Seidler mit dieser Zeichnung keinen Zweifel daran, wen sie für den bedeutendsten und mächtigsten Mann in Weimar hält: Goethe schrieb sie es zu, als Apoll die Künste nach Weimar gebracht zu haben. Dabei mag Carl August als Kaiser glorifiziert werden, doch Goethe tritt ihm als Gott entgegen. Sein Körper ist größer und aufrechter als der des Fürsten, dem er lässig seine Hand überlässt. Seidler zeigt keinen Handschlag unter Gleichen, sondern Goethes huldvolle Annahme des Grußes eines Sterblichen, während er seinerseits auf jede Geste der Ehrerbietung verzichtet.

Goethe erhielt das Geschenk von Seidler persönlich, es war keine Auftragsarbeit von Dritten, drückt also die persönliche Hochachtung der Künstlerin gegenüber ihrem ehemaligen Mentor aus. Die Beziehung Seidler-Goethe dürfte in diesen Jahren eng gewesen sein, 1824 porträtierte sie Goethes Enkelkinder Alma und Walther Wolfgang.<sup>996</sup> Im folgenden Jahr erschien der Text *Goethe's goldener Jubeltag*, der in seiner vollständigen Aufzählung aller Gaben, Gedichte und Ehrungen auch die Zeichnung erwähnt:

Da fanden sich denn die schöne, allegorische Zeichnung von Luise Seidler, Goethe's erste Ankunft zu Weimar im Geleite holder und bedeutsamer Genien darstellend, mit andern aus der Ferne gekommenen Weihebildern gar passend zusammen.<sup>997</sup>

Von Goethe ist weder eine abwertende noch eine lobende Stellungnahme zu dieser Zeichnung bekannt. Da eine derartige Darstellung nur für diesen Kontext möglich war, verblieb das Blatt in Goethes privatem Besitz und gelangte nicht an ein größeres Publikum.

---

goldene Zeit unter Carl August erlebte. Hier ragt vor allem Goethe unter den Geistesheroen mit Zeichen der Ewigkeit hervor – funfzig Jahre seines Wirkens sind uns ein Strahl des Lichts in Jahrhunderte hinaus;“ SCHÜTZE 1825b, S. 729.

<sup>996</sup> Seidler – *Walther Wolfgang von Goethe*, 1824, Pastell, 40 x 32 cm, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf und *Alma von Goethe*, gleiches Jahr, Größe und Technik, ebenda. Siehe HANSEN 1993, S. 288, Kat. Nr. IX 92/93.

<sup>997</sup> N. N. UND GOETHE 1826, S. 21.



Carl August Schwerdgeburth – *Allegorie des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Carl Augusts*, 1825,  
Kat. Nr. G\_Schw\_1/Ge (© Klassik Stiftung Weimar).



Louise Seidler – *Goethe mit Carl August Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach, Herzoginwitwe Anna Amalia und Herzogin Luise*,  
*Huldigungsblatt zum 7. Nov. 1825*, 1825, Kat. Nr. G\_Sei\_2/Gr (© Klassik Stiftung Weimar).

## Alexander von Humboldt als Repräsentant der preußischen Hauptstadt

Im zunehmend weltgewandten Berlin wählten die Künstler andere, nüchternere Maßnahmen zur Glorifizierung ihrer besonders hochgeehrten Bürger.

Alexander von Humboldt war 1827 aus Paris nach Berlin zurückgekehrt, um aktiv in sein seit 1805 bestehendes Kammerherrenamt einzutreten und so ein regelmäßiges Einkommen aus der preußischen Staatskasse beziehen zu können.<sup>998</sup> Trotz seines langjährigen Aufenthaltes in Paris hatte er seinen engen Kontakt zum Berliner Hof immer sorgfältig aufrechterhalten.<sup>999</sup> Dabei hatte die Anziehungskraft der französischen Hauptstadt auf Humboldt mit den Jahren weder nachgelassen noch war sein wissenschaftliches Werk vollendet. Seine Priorität galt deshalb nach wie vor der Niederschrift seines gesammelten Wissens, was er 1844 in Berlin mit dem *Kosmos* als seinem Lebenswerk begann.<sup>1000</sup> Ohne ein Amt mit einem festen, hohen Einkommen konnte Humboldt seinen Lebensunterhalt jedoch nicht mehr bestreiten. Sein ehemals beträchtliches von der Mutter ererbtes Vermögen an Landbesitz und Geldmitteln war zu einem großen Teil liquidiert beziehungsweise aufgezehrt – bei erheblichen laufenden Kosten. Die Pensionserhöhung von jährlich 2000 auf 5000 Taler, die der aktive Dienst als Kammerherr mit sich brachte, war für Humboldt somit essentiell.<sup>1001</sup>

Seine laufenden Kosten waren vor allem deshalb so hoch, weil Humboldt beim Druck seiner Werke hinsichtlich Lesbarkeit und Illustration hohe und zum Teil völlig neue Standards setzte.<sup>1002</sup> Die großen, aufwendig ausgestatteten Werke und Atlanten waren teuer in der Herstellung und wurden vom Autor selbst mitfinanziert, ohne dass er auf eine entsprechende Entschädigung durch Gewinnbeteiligung hätte rechnen können.<sup>1003</sup> Das Autorenhonorar war zwar gut, wurde aber durch Humboldts Freigiebigkeit gegenüber Hilfsanträgen verarmter Wissenschaftler und Künstler schnell aufgezehrt.<sup>1004</sup>

Sobald er sich endgültig für Berlin als neue Wirkungsstätte entschieden hatte, ging Alexander von Humboldt unmittelbar daran, das Forschungs- und Wissenschaftsklima der Stadt nach seinen Bedürfnissen zu beeinflussen und zu formen. Man empfing den heimgekehrten

---

<sup>998</sup> Als Kammerherr erhielt Alexander von Humboldt eine Pension von 5000 Talern, weitere 500 Taler erhielt er als Mitglied der Akademie der Wissenschaften KRÄTZ 1999, S. 116, siehe auch PÄBLER 2009, S. 12f, 14f.

<sup>999</sup> 22 Jahre lang lebte Alexander von Humboldt als Privatgelehrter, für Vorträge reiste er aus Paris an, Publikationen verfasste er dort. PÄBLER 2009, S. 11f.

<sup>1000</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1841-1850>; letzter Zugriff 8.4.2017) und BIERMANN UND SCHWARZ 1999b, S. 186.

<sup>1001</sup> EICHHORN 1959, S. 188–202.

<sup>1002</sup> Siehe vor allem Oliver Lubrichs begleitenden Text zu HUMBOLDT 2014.

<sup>1003</sup> KRÄTZ 1999, S. 126.

<sup>1004</sup> EICHHORN 1959, S. 184f.

weltberühmten Sohn der Stadt mit offenen Armen. Bereits kurz nach seiner Rückkehr hätte er weitere Ämter erhalten können, wie zum Beispiel die Generaldirektion der königlich-preußischen Museen oder auch die Leitung der Sektion für Unterricht, die später sein Bruder übernahm.<sup>1005</sup> Humboldt war auf dem besten Weg, endgültig zu einer lebenden Legende zu werden. Der Bericht der *Spenerschen Zeitung* über den Auftakt der *Kosmos*-Vorlesungen, die sich zum gesellschaftlichen Großereignis auswuchsen, vermittelt einen Eindruck von Humboldts Wirkmacht:

Die ruhige Klarheit, mit welcher dieser Gelehrte die in allen Fächern der Naturwissenschaften von ihm selbst und den Forschern aller Nationen entdeckten Wahrheiten umfaßt und zu einer Gesamt-Anschauung gebracht hat, wie sie vor ihm wohl noch keinem Sterblichen vergönnt war, verbreitet in seinem beredten Vortrage ein so helles Licht über das unermessliche Gebiet des Naturstudiums, daß die Methode desselben, von der Zeit dieser Vorträge an, eine neue Epoche ihrer Geschichte wird datieren können. [...]

Sehr allgemein sprach sich daher der Wunsch aus, daß Herr v. Humboldt diese Vorträge in einem geräumigeren Locale außerhalb der Universität vor einer größeren Versammlung wiederholen möge [...]. So haben denn auch diese Vorträge vor der ausgewähltesten Versammlung, die je ein Gelehrter in einer größeren Reihe von Vorlesungen vor sich gesehen, am 6ten d. M. in dem schönen Local der Singakademie ihren Anfang genommen und auf die Zuhörer, einen nicht minder lebhaften und dauernden Eindruck gemacht [...]. Möge [Alexander von Humboldt ...] den Lohn seines Wirkens in der von ihm allein erreichten Stellung zur Geisteswelt finden, die, gleich erhaben über Neid und Eifersucht, wie über irdische Vergeltung, ihm zum gemeinsamen Ziel der Verehrung aller unterrichteten Erdenbewohner macht.<sup>1006</sup>

Die überbordende Verehrung, die aus diesem Artikel spricht, ist kein strategisch schmeichelnder Journalismus. Auch der keiner blinden Autoritätenverehrung verdächtige Johann Gottfried Schadow vermerkt in seinen Aufzeichnungen:

Die Vorlesungen des Herrn Alexander von Humboldt in der Singakademie, umfassend das menschliche Wissen, dem Inhalt nach entsprechend dem nun erscheinenden *Kosmos*, sind ein so bedeutendes Ereigniss, dass damit dieses Jahr 1828 zu bezeichnen ist.<sup>1007</sup>

Die Hochachtung vor der Arbeit des Gelehrten wurde durch sein persönliches Wirken in Berlin auch in den gehobenen gesellschaftlichen Kreisen stetig gesteigert. In der Konsequenz scheute Humboldt sich nicht, seine Prominenz überall und jederzeit für seine Zwecke einzusetzen. Bereits 1829 stellte er dem König ein Konzept zur Erweiterung der Forschungsinfrastruktur der preußischen Hauptstadt vor: Entstehen sollten unter anderem eine neue Sternwarte, eine chemische Anstalt, ein botanischer Garten und eine Schule für transzendente Mathematik.<sup>1008</sup>

---

<sup>1005</sup> ANISCH 2011, S. 6.

<sup>1006</sup> N. N. (*Spenersche Ztg.*) 1827, S. [6]. – Unterstreichungen SB.

<sup>1007</sup> SCHADOW 1987, S. 168.

<sup>1008</sup> WERNER 2004, S. 200.

Diese Präsenz eines Forschers, der sich keineswegs in einen Elfenbeinturm zurückzieht, sondern sich vielmehr überall zeigt, beteiligt, und einmischt, schlägt sich auch in den künstlerisch anspruchsvollen, damals entstehenden Porträts der Berliner Gesellschaft nieder – den großformatigen Stadtansichten von Eduard Gaertner (1801–1877) und Franz Krüger (1797–1857).<sup>1009</sup>

### Alexander von Humboldts Sonnenbeobachtungen auf der Friedrichswerderschen Kirche. Eduard Gaertner

1834 entsteht Eduard Gaertners *Ein Panorama von Berlin, von der Werderschen Kirche aus aufgenommen* in Öl auf Leinwand.<sup>1010</sup> Der Bildtypus Stadtpanorama kam gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf. Als sein Erfinder gilt der Ire Robert Barker, der die Panoramen Edinburghs und Londons schuf. Die Erfindung verbreitete sich bald in ganz Europa.<sup>1011</sup> Als Stadt- und Landschaftsansichten wurden sie in eigens dafür eingerichteten Pavillons einem zahlenden Publikum vorgeführt.<sup>1012</sup> Das erste Panorama von Berlin malte 1801 Johann Friedrich Tielcker.<sup>1013</sup> Gaertner kannte dessen Arbeit und, von seiner Parisreise 1825–1828, auch die hinterleuchteten Dioramen Louis Jacques Mandé Daguerres (1787–1851).<sup>1014</sup> Für sein eigenes Werk entwickelte er allerdings ein neues Format aus sechs Bildteilen mit einem Gesamtumfang von 626 x 91 cm. Die einzelnen Ölbilder lassen sich in zwei Triptychen arrangieren.<sup>1015</sup> Das Gaertnersche Panorama ist also kein Rundbild, sondern wird mit jeweils um 45° zum Mittelbild gekippten Flügeln gehängt. Damit benötigt es keinen eigens angefertigten Raum, sondern kann in jedem ausreichend großen Raum installiert werden. Birgit Verwiebe geht davon aus, dass Gaertner von vornherein den König als Käufer im Auge hatte und das Panorama deshalb für einen prächtigen Schlossraum konzipierte.<sup>1016</sup>

Die beiden Triptycha stellen jeweils den Blick nach Norden und nach Süden dar. Das Zentralbild der Südgruppe zeigt die beiden prägnanten Türme der Friedrichswerderschen Kirche, damals

---

<sup>1009</sup> Zur Biografie Eduard Gaertners siehe FRANKE 2001, S. 421 und SCHUSTER 1993, S. 288. Außerdem existiert ein eigenhändiger Lebenslauf Gaertners, den er 1833 bei seiner Aufnahme in die Berliner Akademie der Künste einreichte, abgedruckt in WIRTH 1968, S. 10. Zur Biografie Franz Krügers siehe BARTOSCHEK 2007.

<sup>1010</sup> Eduard Gaertner – *Ein Panorama von Berlin, von der Werderschen Kirche aus aufgenommen*, 1834. Kat. Nr. A\_Gae\_1/Ge, siehe Abbildung S. 274.

<sup>1011</sup> In Deutschland berichtete 1800 das *Journal des Luxus und der Moden* ausführlich: N. N. (JLM)1800. Zu Robert Barker siehe AKL 7, S. 78.

<sup>1012</sup> VERWIEBE 2001, S. 97ff und ThB 33, S. 143f.

<sup>1013</sup> VERWIEBE 2001, S. 100.

<sup>1014</sup> VERWIEBE 2001, S. 104. Zum späteren Erfinder der Fotografie und Daguerreotypie siehe STENGER 1932, S. 54–56 und ThB 8, S. 268f.

<sup>1015</sup> Das Mittelbild misst jeweils 91 x 93cm, die Seitenstücke 91 x 110 cm. BARTMANN 2001, Kat. 59.

<sup>1016</sup> VERWIEBE 2001, S. 105f.

ein noch relativ neuer Aussichtspunkt in der Stadt.<sup>1017</sup> Der Betrachter-Standpunkt befindet sich direkt auf dem Dachfirst der Kirche, ungefähr in dessen Mitte. Der rechte Flügel, in Richtung Südwesten blickend, zeigt den Baumeister Karl Friedrich Schinkel und den Gewerbepolitiker Peter Wilhelm Beuth an der Brüstung lehrend,<sup>1018</sup> in einer gewissen Entfernung ist der Gendarmenmarkt zu erkennen. Der linke Bildflügel, nach Südosten blickend, zeigt die noch im Bau befindliche Bauakademie Schinkels, im Vordergrund hat sich Gaertner selbst porträtiert, seine große grüne Mappe dient als Signaturfläche.<sup>1019</sup> Das Nordtriptychon weist in seinem Zentralbild über die Apsis hinweg auf das Stadtschloss. Im rechten Seitenflügel, Richtung Nordosten, sind der Dom und das von Schinkel 1830 erbaute Museum zu sehen. Das im Vordergrund errichtete Arbeitspodest eines Anstreichers macht die beeindruckende Kulisse zur realistisch-bürgerlichen Szenerie. Der linke Seitenflügel, nach Nordwesten blickend, enthält das Porträt Alexander von Humboldts. Der Gelehrte lehnt neben einer Dame und einem Herren mit Zylinder an der Brüstung. Er hat sein Fernrohr bei sich, das er auf die Lichtquelle der gesamten Szenerie, die Sonne, die sich hinter einer gleißend hellen Wolke verbirgt, gerichtet hat. Einige Schritte weiter lehnen sein Zylinder und Gehstock an einem Pfeiler. Im Zylinder steckt eine Karte, ein Buch liegt daneben auf dem Boden. Offenbar ist Humboldt auf das Kirchendach gekommen, um meteorologische Studien oder auch Sonnenbeobachtungen zu betreiben. Humboldt tritt als der Berliner Gelehrte auf, der keine Minute ungenutzt lässt, sein Wissen und das seiner Umgebung zu erweitern. Tatsächlich beschäftigte er sich gerade zur Entstehungszeit des Gaertnerschen Panoramas mit Sonnenforschung. Im August 1834 – im September fügte Gaertner die Staffagefiguren ein<sup>1020</sup> – hatte er bei dem Astronomen Friedrich Wilhelm Bessel Stern- und Sonnenbeobachtungen unternommen.<sup>1021</sup> Doch Humboldt konzentriert sich in Gaertners Bild eben nicht allein auf seine Studien, seine gesellschaftliche Gewandtheit und sein einnehmendes Wesen lassen ihn im Moment der Darstellung zum Stadtführer für ein vorbei promenierendes Bürgerpaar werden: Eben weist sein ausgestreckter Finger auf die Königliche Bibliothek, womöglich um zu erläutern, dass sich Berlin zum bedeutendsten deutschen Wissenschaftsstandort entwickelt.<sup>1022</sup> Von Peter-Klaus Schuster stammt die These von Gaertners

---

<sup>1017</sup> FRANKE 2001, S. 422 Sie war 1824–1830 nach Plänen Schinkels erbaut worden; zur Friedrichswerderschen Kirche siehe MAAZ ET AL. 2001, S. 43.

<sup>1018</sup> Zu Peter Wilhelm Beuth siehe NDB 2, S. 200f.

<sup>1019</sup> „Panorama von Berlin aufgenommen im Jahre 1834 von E. Gaertner“ steht dort zu lesen.

<sup>1020</sup> WIRTH 1979, S. 35.

<sup>1021</sup> Die beiden Gelehrten standen außerdem über 20 Jahre lang im Briefwechsel. Bessel wurde besonders wegen Fragen angeschrieben, die sich Humboldt im Zuge der Erstellung seiner astronomischen Kapitel im *Kosmos* stellte. BIERMANN 1990, S. 140f.

<sup>1022</sup> Über die Entwicklung und zunehmende Bedeutung dieser Bibliothek war Alexander von Humboldt gut unterrichtet, war doch sein Bruder Wilhelm als Leiter der Sektion Kultus und Unterricht für die Erweiterung der Bibliothek und ihre Öffnung für die Studenten der Berliner Universität verantwortlich gewesen. Humboldt selbst beschenkte die Bibliothek mit Büchern aus seinem eigenen Besitz und vermittelte den Ankauf neuer Werke. LEITNER 2003, S. 257, 261.



Stadtansichten als „geistige Landschaften“.<sup>1023</sup> Demnach stellte Gaertner die Stadt als ideengeprägten Raum dar, in dem der Patriotismus und das Humanitäts- und Bildungsideal der Zeit in Architektur und Denkmälern Ausdruck finden. Statt diese Monumente aber in menschenleeren Idealansichten zu präsentieren, zeigt Gaertner, dass sie als sichtbare Zeichen gesellschaftlicher Werte Teil der alltäglichen bürgerlichen Lebenswirklichkeit sind.<sup>1024</sup> So ist auch Humboldts Rolle im Panorama der Stadt zu verstehen: Wo die Bürger sich zu einem Rundblick über die Metropole versammeln, mischt sich der Gelehrte unter sie, um seine Studien durchzuführen. Als einer von ihnen zeigt er den Passanten – und auch den Betrachtern des Bildes – Berlin als ein Zentrum der Wissenschaft und Bildung.



Eduard Gaertner – *Ein Panorama von Berlin, von der Werderschen Kirche aus aufgenommen* (Detail), 1834.

Kat. Nr. A\_Gae\_1/Ge (BARTMANN 2001, S. 242).

<sup>1023</sup> SCHUSTER 1993, S. 290–292.

<sup>1024</sup> SCHUSTER 1993, S. 290–292, siehe aber auch FRANKE 2001, S. 423. Zur Wissenschaftsentwicklung Berlins und auch Alexander von Humboldts Anteil daran, vergleiche LUND 2012, S. 365–368, WERNER 2004, S. 200, 204–207, PÄRLER 2009, S. 12f, 14f, 34f und BIERMANN UND SCHWARZ 1999b, S. 188ff.



## Alexander von Humboldt als Paradefigur. Franz Krüger

Etwa zehn Jahre vor Eduard Gaertner konzentrierte sich Franz Krüger für seine Stadtszenen noch auf offizielle Großereignisse. Statt die Straßen und Plätze Berlins in einer alltäglichen Situation zu zeigen, wählte Krüger große Paraden und andere Auftritte des Königs für seine monumentalen Berlin-Bilder. Krüger schuf gleichzeitig das Porträt seiner Heimatstadt und seiner Bürger, einerseits eine bunte Genreszene und andererseits ein Historienbild, das ein geschichtliches Großereignis darstellt. Diese Vereinigung mehrerer Gattungen in einem Gemälde lässt Englert überzeugend folgern, dass Krüger mit seinen Paradebildern eine eigene neue Gattung geschaffen habe.<sup>1025</sup> Die neue Gattung verweigert sich dabei der Glorifizierung eines deutschen Heldenmutes oder einer besonderen deutschen Seelenstärke wie sie seit den Befreiungskriegen populär war. Krügers Bilder hingegen beziehen sich auf einen festen Ort und einen genauen Zeitpunkt und auch das Bildpersonal ist zum Großteil identifizierbar. Er erschafft gleichsam Zeitdokumente, die den historischen Moment genau rekonstruieren wollen.<sup>1026</sup> 1829/1830 beginnt Krüger die sogenannten Paradenbilder zu malen. Er stellt nicht nur die militärischen Aktionen in aller Detailliertheit dar, er setzt sie auch noch in den Kontext bürgerlichen Stadtlebens. Während die Militärs weitgehend anonym bleiben, hält sich im Vordergrund, nah am Betrachter, eine Schar von Zuschauern auf, die bunt zusammengewürfelt ist aus einfachen Berlinern, Bürgern, Künstlern, Politikern, Gesellschaftsdamen und Gelehrten.

Krüger porträtierte sein Bildpersonal vorzugsweise in Einzelsitzungen nach dem Leben, sodass es für die Berliner Bevölkerung zum amüsanten Spiel werden konnte, sich selbst oder auch Bekannte wiederzuerkennen. Dabei traf er eine Auswahl und setzte an besonders prominente Stellen Grüppchen, die in der Stadt von besonderem Einfluss und meritokratischer Prominenz waren.<sup>1027</sup>

Das erste Paradenbild malte Krüger 1829 für Zar Nikolaus I. von Russland. Die *Parade auf dem Opernplatz in Berlin*<sup>1028</sup> zeigt den Aufmarsch des von Nikolaus I. befehligten sechsten brandenburgischen Kürassier-Regiments, das dieser vor seinem Schwiegervater Friedrich

---

<sup>1025</sup> ENGLERT 1997, S. 13.

<sup>1026</sup> FRANKE 2007, S. 32f.

<sup>1027</sup> Bei der Jahresausstellung der Akademie löste es offenbar einen kleinen Tumult aus. Das Kunstblatt berichtete: „[...] Nur um ein Gemälde, die Revue der Garde unter den Linden in Gegenwart des Kaisers von Rußland, des königlichen Hauses und vieler ausgezeichneten Berliner, war der Zudrang störend. Denn außerdem, daß es den Forderungen der Kunst genüge, war es zugleich durch die Menge seiner Portraite und den lokalen Gegenstand geeignet, die Neugierde der Einzelnen in ungewöhnlichem Grade aufzuregen.“ N. N. (*Kunst-Blatt*) 1831, S. 3.

<sup>1028</sup> Franz Krüger – *Parade auf dem Opernplatz in Berlin* oder *Eine Parade*, 1829/1830, Kat. Nr. A\_Krü\_1/Ge, siehe Abbildung S. 281.

Wilhelm III. antreten lässt.<sup>1029</sup> Entgegen der für ein solches Bild üblichen Komposition, die die Fürsten ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters gerückt hätte, verschiebt Krüger die Begegnung zweier Hauptakteure der Weltpolitik in den Mittelgrund. Dadurch kann er sich auf die Darstellung der Zuschauer im Vordergrund konzentrieren und diese detailscharf, porträtähnlich und typisch darstellen. Statt der staatstragend inszenierten Begegnung interessiert den Maler das bunte Treiben unter den bürgerlichen Zaungästen, die sich, von Militärs abgeschirmt, um ihre persönlichen Belange kümmern. Denn bemerkenswert ist nicht nur, dass die Bürger im Vordergrund stehen, bemerkenswert ist auch, dass sich nur wenige für das Geschehen im Mittelgrund interessieren. Viele haben sich abgewandt, um sich dem Betrachter zu präsentieren, zu schimpfen oder in der Menge nach Bekannten Ausschau zu halten. Unter diesen bewegt sich auch Alexander von Humboldt. Er hat sich zu den Komponisten Giacomo Meyerbeer und Gaspare Spontini und dem Staatsbeamten und Schinkel-Intimus Christian Peter Wilhelm Beuth gesellt.<sup>1030</sup> Außer letzterem, dessen Kopfbedeckung bereits anzeigt, dass er dem Militär früher einmal angehört hat,<sup>1031</sup> scheinen sich die eleganten Herren wenig um das prunkvolle Spektakel zu kümmern. Nach Spontinis Gesichtsausdruck zu schließen, scheint er die Veranstaltung gar widerwärtig zu finden, während Humboldt und Meyerbeer eher belustigt den Blick des Betrachters suchen.<sup>1032</sup> Trotz dieser provokanten Perspektive fand Krügers *Parade* lobende Anerkennung. Krüger verzichtet in diesem Bild auf die Symbolsysteme des 18. Jahrhunderts und verweigert sich damit dem wirklichkeitsfernen Pathos und den Idealisierungen anderer Historienbilder seiner Zeit. Stattdessen gibt er einen detaillierten Eindruck vom Zeitgeschehen und seinen Protagonisten.<sup>1033</sup> Die zeitgenössische Presse attestierte Krüger entsprechend, er habe nur in Ansätzen historische Qualität erreicht, indem er die wichtigen Berliner Persönlichkeiten porträtierte; „doch [scheint] der Künstler das Portrait- und Genremäßige mit mehr Vorliebe behandelt zu haben, und dies ist es auch, welches ihm am meisten Beifall und Bewunderung erwirbt.“<sup>1034</sup>

Auch Friedrich Wilhelm III. war begeistert und wollte diesen neuen Blick auf die Bevölkerung für sich nutzen. Er bestellte ein weiteres Werk bei Krüger, das diesmal allerdings eine Art Imagebild militärisch- und bürgerlich-preußischer Tugenden werden sollte: ein harmonisches

---

<sup>1029</sup> FRANKE 1984, S. 116ff.

<sup>1030</sup> FRANKE 1984, S. 141.

<sup>1031</sup> Christian Peter Wilhelm Beuth trägt die Mütze des Lützower-Jäger-Freikorps, dem er während der Befreiungskriege angehörte. KEUBKE UND POBLENZ 2009, S. 135.

<sup>1032</sup> Krüger hat Humboldt im Vorfeld bei einer Einzelsitzung gezeichnet. *Alexander von Humboldt* ca. 1828 (nach Humboldts Rückkehr aus Paris 1827 und vor seiner Russlandreise 1829), Kat. Nr. A\_Krü\_1/Vz, Reproduktionen Adolph Menzel und andere, Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.a–e. In der ausgeführten Parade ist das Porträt nochmals überarbeitet worden, Humboldt blickt dort mehr nach rechts und trägt einen Zylinder. KRÜGER ET AL. 2007, S. 131, Kat. Nr. 67.

<sup>1033</sup> FRANKE 1995b, S. 113.

<sup>1034</sup> N. N. (*Bl. Lit. Unterhaltung*)1830b, S. 1215.

Miteinander der einerseits aufgeklärt bürgerlichen, andererseits militärisch geprägten Gesellschaft unter strenger monarchischer Obhut.<sup>1035</sup>

*Eine preußische Parade* entsteht 1839.<sup>1036</sup> Auch dieses Bild zeigt im Mittelgrund eine militärische Parade, zu der die im Vordergrund versammelten Bürger herbeigeströmt sind. Diesmal allerdings sind die Begebenheiten nicht historisch, sondern vom Künstler erfunden. Die für die Ausstaffierung des Vordergrundes benötigten Bürger, etwa 250 Personen, wurden vom König höchstselbst für das Bild ausgewählt und zu Einzelsitzungen in Krügers Atelier eingeladen. Auch mit diesem Gemälde gelingt es Krüger, 250 Personen wiedererkennbar darzustellen und dabei dennoch in einem großen Gruppenporträt harmonisch zu vereinen. Renate Franke ist jedoch zuzustimmen, wenn sie dieses Paradenbild als weniger spontan und menschlich charakterisiert als seinen Vorgänger von 1829.<sup>1037</sup> Bei aller Virtuosität der Darstellung blickt manch ein Bürger doch arg selbstherrlich aus dem Bild heraus, man kann einigen Gesichtern die Vorfreude auf das spätere Wiedererkennen ihrer selbst auf dem fertigen Bild förmlich ansehen. Die kleinen Peinlichkeiten und intimen Szenen der ersten *Parade* fehlen, denn verständlicherweise will kein Teil dieser Biedermeier-Gesellschaft in ungeschickter oder lachhafter Pose in die Geschichte eingehen.<sup>1038</sup> Auch Alexander von Humboldt ist wieder dabei: Wegen der ungleich größeren Anzahl von Bildpersonal hebt Krüger den prominenten Gelehrten aus der Masse heraus, indem er ihn in eine Kutsche setzt. Humboldt ist nun nicht mehr bei den Künstlern und Beamten mittleren Ranges zu finden. Während Beuth und Schinkel sich unterhalb der Kutsche mit dem schwedischen Konsul Johann Heinrich Wilhelm Wagener und Graf Racyński unterhalten, befindet er sich in der Gesellschaft der ersten Männer des Staates und teilt sich den erhöhten Platz in der Kutsche mit Staatsminister Christian von Rother, Minister Wilhelm Ludwig Georg Fürst zu Sayn-Wittgenstein und Staatsminister Albrecht Graf von Alvensleben.<sup>1039</sup>

1840 starb Friedrich Wilhelm III. und wurde von seinem Sohn Friedrich Wilhelm IV. als preußischer König abgelöst. Der neue Herrscher erwies sich auch aus politischen Gründen als äußerst interessiert an einer Blüte von Kunst und Kultur. David Barclay erläutert den Versuch,

---

<sup>1035</sup> FRANKE 1995b, S. 114.

<sup>1036</sup> Franz Krüger – *Preußische Parade* oder *Parade Unter den Linden*, 1839, Kat. Nr. A\_Krü\_2/Ge, siehe Abbildung S. 282.

<sup>1037</sup> FRANKE 1984, S. 208.

<sup>1038</sup> Diese Sorge war berechtigt, verschiedene Pressestimmen berichten von der Ausstellung, dass es vor diesem Bild zu störendem Gedränge kam. Hier zeigt sich, dass das Gemälde für das Publikum vor allem wegen seiner gesellschaftlichen Bedeutung hochinteressant war. Siehe N. N. (*Bl. Lit. Unterhaltung*) 1830b, S. 1215 und N. N. (*Kunst-Blatt*) 1831, S. 3.

<sup>1039</sup> GILLEN 1984, S. 54f.

einen neuen preußisch-deutschen „Kulturnationalismus“ aufzubauen: Friedrich Wilhelm IV. wollte Preußen als führende deutsche Nation etablieren, die sich durch genuin deutsche Werte als Gegenpol zum französischen Modell definiert, welches er aufgrund seiner konstitutionell-monarchischen Staatsform verachtete.<sup>1040</sup> Es ging ihm um die Möglichkeit, Deutschland unter seiner Führung als Kaiserreich zu einen, bei gleichzeitiger mythischer Verklärung des Gottesgnadentums der eigenen Herrschaft. Das Ergebnis sollte eine patriotisch-konservative Überzeugung des Volkes sein, die jede Revolutionsgefahr ausgeschlossen hätte. Diese gewünschte Einstellung wurde durch öffentliche Handlungen entsprechend inszeniert, zum Beispiel mit der Huldigung der Stände vor dem König.<sup>1041</sup>

Diese historische Begebenheit ist Gegenstand von Krügers letztem großen Werk, der Darstellung der *Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840*.<sup>1042</sup> Die neue, von König Friedrich Wilhelm IV. eigens erdachte Zeremonie fand im Rahmen der Ständeversammlung in Berlin statt, zu der in diesem Jahr erstmals auch die niederen Stände einberufen worden waren. De facto kamen König und Ständevertreter mit ganz unterschiedlichen Erwartungen zusammen: Dem König lag daran, sich durch einen öffentlichen Treueschwur der Unterstützung der Stände zu versichern, während die Ständevertreter aus dieser Geste eine moralische Verpflichtung des Königs zur Einsetzung einer Verfassung ableiteten. Aufgrund schlechter Wetterbedingungen und der Unruhe der unzufriedenen Ständevertreter verlief diese wichtige politische Zeremonie allerdings weit unspektakulärer als vom König geplant.<sup>1043</sup>

Die Ständevertreter gaben das Huldigungsbild bei Franz Krüger als Geschenk für Friedrich Wilhelm IV. in Auftrag.<sup>1044</sup> Aus ihrer Perspektive sollte das Historienbild den König an seine Verpflichtung zur Reform gemahnen. Dem König konnte eine derartige Interpretation kaum recht sein, und so versuchte er seinerseits den Bildinhalt zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Krüger nahm also einen politisch äußerst heiklen Auftrag an.<sup>1045</sup> Die Stände setzten zur Auftragsabwicklung ein Komitee ein, das mit dem Maler über die Ausführung beraten sollte. Friedrich Wilhelm IV. gelang es, dieses Komitee zu unterwandern und so das Projekt letztlich doch zu kontrollieren. Franke vermutet, dass daher auch die Darstellung der Gelehrten und

---

<sup>1040</sup> Siehe hierzu BARCLAY 1995, Zitat S. 24.

<sup>1041</sup> BARCLAY 1995, S. 24–27.

<sup>1042</sup> Franz Krüger – *Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840, 1844*. Kat. Nr. A\_Krü\_3/Ge siehe Abbildung S. 282.

<sup>1043</sup> FRANKE 2007, S. 40ff.

<sup>1044</sup> Dass die Ständevertreter sich mit diesem Großauftrag (das fertige Gemälde kostete 15 000 Taler) für Krüger entschieden, zeigt, dass der Maler als bürgernah und unabhängig galt. Franke 1995a, S. 190.

<sup>1045</sup> FRANKE 2007, S. 40ff.

Staatsmänner im rechten Vordergrund auf den Einfluss des Königs zurückgeht.<sup>1046</sup> Auf der Tribüne befinden sich neben Humboldt auch Schelling, die Schriftstellerin Henriette von Paalzow, die Künstler Peter von Cornelius und Christian Daniel Rauch, die Mediziner Johann Friedrich Dieffenbach und Johann Lucas Schönlein, Giacomo Meyerbeer, Ludwig Tieck, und die Gebrüder Grimm.<sup>1047</sup> Auch diese Porträts entstanden in Einzelsitzungen.<sup>1048</sup> Trotzdem entspricht die Darstellung, wie auch schon bei der *Preußischen Parade*, nicht der Realität. Viele der Dargestellten, inklusive Humboldt, waren zum relevanten Zeitpunkt nicht einmal in Berlin. Einmal mehr tritt die königliche Strategie zutage, statt der wirklichen Begebenheit ein Imagebild jener preußischen Gesellschaft zu zeigen, die Heimstatt dieser berühmten Persönlichkeiten und ihrer Talente war und die dadurch zur führenden Kraft in einer idealen deutschen Nation berufen sein soll.

Dass Alexander von Humboldt auf allen drei großen *Paraden* Krügers auftritt, belegt dessen herausragende Stellung im Berliner Gesellschaftsleben, die dem Künstler sehr bewusst war. Die drei *Paraden* haben unterschiedliche Auftraggeber, von denen jeder die Darstellung Humboldts in der Volksmenge begrüßte – wenngleich für den Auftraggeber Nikolaus I. keine Einflussnahme auf die Gestaltung des Bildes nachweisbar ist. Vergleicht man die drei kleinen Humboldt-Porträts miteinander, lässt sich eine Veränderung feststellen: Humboldts Auftreten im Bild wird von Mal zu Mal staatstragender. In der *Parade am Opernplatz* ist Humboldts Körper noch fast vollständig von einem vorbeitragenden Pferd verdeckt. Sein Gesicht ist zwar dem Betrachter zugewandt, lässt aber kein Bewusstsein über die Porträtsituation erkennen. Die Positionierung zwischen Meyerbeer, Spontini und Beuth, mit denen Humboldt bekannt war, wirkt nicht gesucht, sondern vielmehr so, als sei Humboldt bei einem Spaziergang zufällig auf seine Bekannten getroffen und unterhalte sich nun mit ihnen. Sein Gesicht ist entspannt, seine Aufmerksamkeit nicht gerichtet, seine Haltung leger; er lächelt. Ganz anders verhält es sich mit der *Preußischen Parade*. Humboldts Auftreten in diesem Bild ist nicht der Idee des Künstlers, sondern einer Nominierung durch den König geschuldet. Entsprechend wirkt auch seine Pose nicht so, als sei er hier zufällig vorbei gekommen. Vielmehr hat er sich bewusst entschieden, der Parade beizuwohnen, die ein derartig offizieller Anlass ist, dass er sie nicht in der angenehmen Begleitung von Freunden genießen kann. Stattdessen besucht er sie, wie es seinem Status

---

<sup>1046</sup> FRANKE 2007, S. 41.

<sup>1047</sup> FRANKE 2007, S. 31. Die Studie zu Humboldts Figur bei der Huldigungszeremonie entstand 1840. Kat. Nr. A\_Krü\_3/Vz. Auf der Vorzeichnung trägt Humboldt noch den Schwarzen Adlerorden, auf dem fertigen Gemälde zeigt Krüger ihn dann mit dem *Pour le Mérite*, den er 1842 erhalten hat. Die Studie zu Schellings Figur entstand dagegen erst 1844, Kat. Nr. S\_Krü\_1/St.

<sup>1048</sup> ACHENBACH 2007, S. 66.

angemessen ist, in einer Kutsche, gemeinsam mit bedeutenden Staatsvertretern. Dies steigert sich noch im Falle der *Huldigungs*-Szene, wo sich auch Humboldts Haltung verändert hat. Die Zwanglosigkeit ist geschwunden, Humboldt hat die Schultern zurückgenommen, den Kopf mit ernster Miene erhoben und deutet mit dem Zeigefinger auf das Geschehen. Humboldts Blick geht direkt zum König, den Oberkörper hat er in stolzer Ergriffenheit zurückgebogen, die Hand stützt sich mit Nachdruck auf die Balustrade vor ihm, der gleiche feierlich-glückliche Ernst wie bei der *Preußischen Parade* steht ihm ins Gesicht geschrieben. Dies steht im Gegensatz zum häufig kolportierten Umgang Humboldts mit dem Königshaus, der zwar ehrerbietig, grundsätzlich jedoch entspannt war. Offensichtlich geht es also um die Erzeugung eines Image des Staates, der in seiner Art so hervorragend und verehrungswürdig ist, dass selbst ein international renommierter Gelehrter wie Humboldt in stolze Verzückerung gerät, wenn er vor seinen König tritt. Die Brüder Grimm, Schelling und die anderen verhalten sich ebenso. Das überschwängliche Hüteschwenken hat Krüger gleichwohl den hinteren Reihen zugedacht, es wäre den Intellektuellen wohl nicht angemessen gewesen.

Die Paradenbilder entstanden in einer Zeit, in der ein immer größeres Publikum durch eine realistische Kunst beeindruckt werden wollte, die dessen eigene Lebensverhältnisse zum Gegenstand machte. So wandten sich Eduard Gärtner und Franz Krüger dem Berliner Bürgertum zu. Mit Nationalpatriotismus überfrachtete Historienmalerei, wie sie besonders während der Freiheitskriege gefragt war, interessierte sie nicht.<sup>1049</sup> Gaertner ging es in seinen Panoramen und Straßenszenen um eine realistische, fast dokumentarische Wiedergabe der Stadtarchitektur, die er dann wiederum mit der örtlichen Prominenz als Staffagefiguren schmückte. Franz Krügers Themen waren die Großereignisse auf den Straßen der Stadt und die Teilnahme der Bürger an ihnen. Beide binden Alexander von Humboldt als unverzichtbares Element der Stadtkultur in ihre Kunst ein. Auf den großen Berliner Paradebildern und Panoramen ist Humboldt eine wichtige Identifikationsfigur, die die Stadt und die preußische Nation mit dem Glanz der weltweiten Berühmtheit in ein idealisierendes Licht taucht. Diese Idealisierung geschieht zunächst auf realistische und unkonventionelle Weise, trägt den konservativ-restaurativen Tendenzen ihrer Zeit aber mehr und mehr Rechnung.

Letztlich stellen die Inszenierungen in Weimar und Berlin nicht nur den unterschiedlichen Verehrungsgrad ihrer anerkanntesten Gelehrten dar, sondern zeigen auch die unterschiedlichen politischen und wissenschaftshistorischen Voraussetzungen der beiden Städte auf. Goethes Status ist solcher Art, dass ihm keine andere Persönlichkeit des Weimarer Lebens an Bedeutung gleichkommt, während Alexander von Humboldt Teil einer breiteren gelehrten und politischen

---

<sup>1049</sup> FRANKE 2007, S. 32f.

Elite ist - wenn auch von internationalem Renomé. Die staatliche Organisation ist im Königreich Preußen stärker ausgeprägt als im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach und verfügt mit ihrem differenzierteren Apparat nicht über Machtpositionen, wie Goethe sie als Wissenschafts- und Kulturminister und direkter Berater des Fürsten innehatte. Entsprechend kann in Berlin kein Verschwimmen der Standesgrenzen zwischen Fürst und Gelehrtem aufkommen, wie es in Weimar zumindest bildlich der Fall ist.



Franz Krüger – *Parade auf dem Opernplatz in Berlin oder Eine Parade 1829/1830*, Kat. Nr. A\_Krü\_1/Ge (KRÜGER ET AL. 2007, 148f).





Franz Krüger – *Preußische Parade oder Parade Unter den Linden 1839*, Kat. Nr. A\_Krü\_2/Ge (KRÜGER ET AL. 2007, 178f).



Franz Krüger – *Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840, 1844*. Kat. Nr. A\_Krü\_3/Ge (KRÜGER ET AL. 2007, 196f).



#### 4.1.4 DOKUMENTATION EINER LEBENDEN LEGENDE. GOETHES ZEICHNENDE BEGLEITER

Die Goethe-Porträts des zweiten und dritten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts zeugen von der zunehmenden Schwierigkeit, eine passende Ikonografie und stimmige Glorifizierungsformel für Goethe als lebende Legende zu finden. Wilhelm Hensel und Orest Kiprenskij, die im Folgenden zuerst betrachtet werden, hatten dies mit unterschiedlichem Erfolg versucht. Andere Künstler, wie Carl August Schwerdgeburdt, Johann Joseph Schmeller (1796–1841)<sup>1050</sup> und Ludwig Sebbers (1804–1837),<sup>1051</sup> verweigern sich dieser Suche aber von vornherein und widmen sich einer ganz anderen Strategie; statt zu glorifizieren, erklären sie die Zeichen des Alters in Goethes Pheis und die alltäglichen Verrichtungen des Dichters für porträtwürdig. Ihre Porträts haben den Anspruch, das Antlitz des Verehrten möglichst authentisch für die Nachwelt zu dokumentieren.

##### Idealisierung der Physiognomie

Während seines Kuraufenthalts in Marienbad 1823 scheint Goethe regelrecht von Künstlern belagert worden zu sein, die ihn zeichnen wollten. Eine nicht unbedingt angenehme Situation für den alternden Gelehrten, der, wie bereits bekannt, nur ungern still und untätig zum Porträt saß. In diesem Fall musste er jedoch zwei Ausnahmen zugestehen; die glücklichen Künstler, die an ihr Goethe-Porträt gelangten, waren Wilhelm Hensel (1794–1861) und Orest Kiprenskij (1773–1836).<sup>1052</sup> Bei Wilhelm Hensel war der Grund ein ausführliches Empfehlungsschreiben, das Goethe durch seinen Freund Christoph Ludwig Friedrich Schultz erhielt:

Gegenwärtiges an Sie, verehrtester Freund, gelangen zu lassen, gibt mir Herr Wilhelm Hensel die erwünschte Gelegenheit, welcher auf dem Wege nach Rom, um Sie zu sehen, über Marienbad reiset. Sie werden bereits von ihm, als einem unserer vorzüglichsten jungen Künstler, gehört haben; vielleicht finden Sie Vergnügen, seine kleinen Zeichnungen, die er bei sich führt, durchzublättern. Sein ausgezeichnetes Talent lebhafter Auffassung von Characteren hat ihm, bei Hofe wie im Publicum, viele Gunst erworben; Sie werden in seinen kleinen Portefeuille's eine Menge von Bildnissen bekannter und unbekannter, hoher und geringer Personen finden. Sein Wunsch, denselben Ihr Bildniß beifügen zu dürfen, ist auch der Ihrer hiesigen Freunde; er ist der Absicht, wenn es ihm gelänge, dasselbe in Italien einem guten Kupferstecher zu übergeben, wobei wir alle interessiert sind, da jeder gelungene Zug, den man aus den verschiedenen Bildnissen von Ihnen herausfindet, für Ihre Verehrer ein Schatz ist, wir also hier gewiß einem neuen Gewinn entgegensehen dürften.<sup>1053</sup>

---

<sup>1050</sup> Zu Schmellers Biografie siehe WERCHE 2003b, GEYERSBACH 2003, „Umschau“ [3] und HANDRICK 1964, S. 249.

<sup>1051</sup> Zu Sebbers Biografie siehe WILPERT 1998, S. 976 und ThB 30, S. 417.

<sup>1052</sup> Zu Wilhelm Hensel siehe LOWENTHAL-HENSEL 1983a, S. 13–15 und ThB 26, S. 431ff. Zu Orest Kiprenskij siehe ThB 20, S. 341ff.

<sup>1053</sup> Schultz (Beamter im preußischen Kultusministerium) an Goethe, 19. Juli 1823 aus Berlin. GOETHE UND SCHULTZ 1853, S. 283. Zelter, von dem ein zweiter Empfehlungsbrief Hensels stammt, kannte Hensel über die Mendelssohn-Bartholdys. Er war der

Den Namen Hensel dürfte Goethe gekannt haben, denn er stand mit der Familie Mendelssohn-Bartholdy im Kontakt, insbesondere mit dem Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, der ihn 1821 besucht hatte. Dessen Schwester Fanny war 1823 die Verlobte in spe des jungen Malers Wilhelm Hensel.<sup>1054</sup> Dass dieser gerade nach Italien reiste, dürfte Goethes Interesse an einer Bekanntschaft ebenfalls gesteigert haben.

Auf der Rückreise von einem von der Zarenfamilie unterstützten Italienaufenthalt befand sich der russische Maler Orest Kiprenskij. Er reiste im Gefolge seines Landsmannes, des Schriftstellers Fürst Alexander Labanow Rostowski, der Goethe in Karlsbad mehrmals seine Aufwartung machte, wobei er „seinen Maler“ mitnahm.<sup>1055</sup> Bereits am Tag nach der ersten Begegnung war der sonst in Porträtfragen oft so spröde Goethe bereit, sich malen zu lassen. Kiprenskij nutzte die Chance und präsentierte nach täglichen Sitzungen am 18. Juli 1823 sein Ergebnis.<sup>1056</sup>

Die originale Zeichnung ist verschollen und nur als zeitgenössische Reproduktionsgrafik von Pierre Louis Henri Grevedon erhalten.<sup>1057</sup> Sie zeigt Goethe leicht zurückgelehnt an einem Tisch sitzend. Der Dichter hat sich im Moment der Inspiration niedergesetzt und Papier und Feder zur Hand genommen, um einige schwungvolle und großzügige, wenn auch unleserliche Schnörkel auf das leere Blatt vor sich zu werfen.<sup>1058</sup> Er verharrt, blickt inspiriert nach oben, angespannt und konzentriert, wie der Mund und der nach innen gerichtete Blick in die gedankliche Ferne verraten. Nicht den Glanz eines symbolischen Lichtes der Erkenntnis oder Inspiration zeigt der Maler auf Goethes Stirn – vielmehr umrahmt er die zerfurchte Stirn dramatisch mit betont dunklen Brauen und zurückgewichenem schwarzem Haarschopf. Kiprenskij arbeitet Goethes Stirn als ein profilreiches Feld der Gedankenarbeit heraus. Der Akt der Dichtung wird von einem eher passiven Moment der Ergriffenheit oder Einsicht zu einem gewaltsamen Akt der Aneignung, den Goethe mit Kraft und Souveränität vollzieht.

Nur wenige Tage später erhielt Goethe Besuch von Hensel. Das gerade so überzeugend gelungene Porträt Kiprenskijs mag Goethe zusätzlich bewogen haben, weitere Sitzung zu gestatten. Die zeitliche Nähe der beiden Porträts ist erkennbar. Goethe erscheint mit gleicher

---

Kompositionslehrer von Felix Mendelssohn-Bartholdy und dessen Schwester Fanny, der späteren Ehefrau Hensels. LOWENTHAL-HENSEL UND ARNOLD 2004, S. 107, dort Anm. 7.

<sup>1054</sup> LOWENTHAL-HENSEL 1983b, S. 43, dort Kat. Nr. 34.

<sup>1055</sup> Mit diesen Worten führt Goethe Kiprenskij in seinem Tagebuch am 12. Juli 1823 ein. Bis zum 18. des Monats entstand das Porträt. WA III. 9, S. 76ff. Zu Kiprenskijs Biografie weiterhin ThB 20, S. 341ff.

<sup>1056</sup> Goethes Tagebucheinträge, Juli 1823. WA III. 9, S. 76ff.

<sup>1057</sup> ZARNCKE 1888, S. 46. Zu Orest Kiprenskijs verschollenem Original siehe Kat. Nr. G\_Ki\_1/Gr, die Lithografie von Pierre Louis Henri Grevedon unter Kat. Nr. G\_Ki\_1/R.a, siehe Abbildung S. 289.

<sup>1058</sup> Siehe dazu RUDNIK 1996–1999/2008–2011.

Haartracht, gleicher Statur, gleicher Kleidung und gleichem Habitus. Diese veränderlichen Formen sind identisch geblieben, doch der aus Haltung und Mienenspiel sprechende Charakter hat sich völlig verändert.

Hensel wählt für die Darstellung Goethes die Umrisszeichnung.<sup>1059</sup> In wenigen Strichen deutet er Haar und Kleidung an, sodass Größe und Umriss von Goethes Schädel deutlich hervortreten. In Profil, Wangen- und Lippenlinien wirkt Hensels Stil beinahe geometrisch. Einzig die abgewandte Wange des Dreiviertel-Profiles sowie die Lider und Höhlen der übergroßen dunklen Augen hat Hensel etwas nachschattiert. Diese Technik ist für den Künstler eher ungewöhnlich. Seine Bleistiftporträts zeichnen sich oft gerade durch eine fein modellierende Technik in dünnen weichen Strichen und Verwischungen aus, so zum Beispiel beim Porträt des Philipp Veit aus der Gruppe der Nazarener.<sup>1060</sup> Ganz offenbar orientierte sich Hensel in der Wahl seines Zeichenstils an den ästhetischen Überzeugungen des Modells und entwarf eine Umrisszeichnung im klassizistischen Stil. Goethe hatte sich in seinen Preisaufgaben für Einreichungen in abstrahierter Form ausgesprochen:

Setzt sich nun zugleich die Manier, bloß durch Umrisse eine geistreiche Composition auszudrücken und ganze epische und dramatische Folgen darzustellen, bei'm Publikum in Gunst, so werden die höheren Kunstzwecke gewiß mehr gefördert als durch die endlose Qual, womit Künstler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen Jahre lang bemüht sind. Das, was ein glücklicher Gedanke sei, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunstwerth zu allgemeinem Behagen geben können.<sup>1061</sup>

Doch Hensel will der Stilwechsel nicht recht gelingen. Er strukturiert den Kopf nicht, die geschwungenen weichen Linien erzeugen im Verein mit den übergroßen dunklen Augen das Bild eines Mannes von passiver Emotionalität. In direkter Folge auf das kraftvolle, souverän beherrschte Charakter-Ideal-Porträt Kiprenskijs musste Goethe über dieses Ergebnis, auch wenn Hensel sich redlich um eine Darstellung in seinem Sinne bemüht hatte, entsetzt sein. Gegenüber Schulz findet er noch schonende Worte, zeichnet aber eindeutig lediglich Kiprenskij aus:

[...]Hensel kommt mir zu guter Stunde, heute am 30. Juli, wo wir des schönsten Wetters genießen. Das Verlangen, mein Porträt von des jungen geschickten Malers Hand zu sehen, ward auch vom Herrn Wolff ausgesprochen, und ich bereit, es zu erfüllen. Leider gelang es nicht, welches ich mir folgendermaßen erkläre. Hensel ist zu sehr gewöhnt, in geselligen Cirkeln Ähnlichkeiten aufzufassen und sie skizzenhaft anmuthig vorzutragen, weswegen er im gegenwärtigen Falle nicht genug Sorgfalt auf den Umriß wendete, wobey mir gleich angst ward. Wie er nun die Ausführung der einzelnen Theile vornahm, erschien ein ganz anderer Mensch,

---

<sup>1059</sup> Wilhelm Hensel – *Goethe*, 1823, Kat. Nr. G\_He\_1/Gr, siehe Abbildung S. 289.

<sup>1060</sup> Wilhelm Hensel – *Philipp Veit*, 1840, siehe Vgl. Nr. 8, Abbildung S. 290.

<sup>1061</sup> GOETHE 2006b, S. 535.

der wenig Ähnlichkeit mit mir hatte. Unglücklicherweise kam die Fürstin Hohenzollern dazu, die ihn durch allerlei Belehrungen und Andeutungen zerstreute, so daß er sein Werk endlich selbst mit Mißvergnügen ansah.

Kurz vorher hatte ich einem russischen, in Rom und Paris gebildeten Maler, der gut dachte und geschickt arbeitete, mehrere Stunden gesessen, welchem denn glückte, jedermann zufrieden zu stellen; auch den Großherzog, dem nicht leicht etwas in dieser Art genügt. Dieser denkt nach Berlin zu kommen und heißt Kiprinsky.<sup>1062</sup>

Goethe sieht in Hensel einen Salonmaler der „anmutig vorträgt“, das heißt, dem es mehr um die Unterhaltung der Gesellschaft als um künstlerische Exzellenz zu tun ist. Einen ernsthaften Künstler mit Verständnis für Komposition, Charakterauffassung und intellektuell aufgeladene Linienführung vermag er in ihm nicht zu sehen. Kiprenskij hingegen „denkt gut“, das heißt, er hat auch einen intellektuellen Zugang zu seiner Kunst. Schon bei Hensels ersten Strichen „ward [Goethe] Angst“ und wie sich in der nächsten Zeile herausstellt, mit Grund, denn Hensels Versagen ist nicht nur technischer Natur. Der Maler hat „einen ganz anderen Menschen“ gezeichnet. Goethe schließt aus, dass sich dieses Bild irgendwie auf ihn beziehen könnte. Hensel hat von seinem Charakter nichts ergriffen, seine Wiedergabe von Goethes Persönlichkeit hat keinerlei Gültigkeit. Doch diese Ablehnung ist keineswegs kühl und sachlich, Goethes Ärger über den Maler rührt von einer tiefen Verbitterung über den Misserfolg der eigenen Bemühungen um eine Erneuerung der deutschen Kunst her, wie aus dem Brief an Freund Zelter deutlich wird:

Dieses führt mich auf Maler Hensel [...]. Auch er, wie so manche andere, hat ein eingebornes Talent, was aber daraus werden kann, das weiß --- nicht Gott, der sich um dergleichen schwerlich bekümmert --- aber ich weiß es, der ich diesem Irrsal seit mehr als zwanzig Jahren zusehe. Auch er stickt in dem seichten Dilettantismus der Zeit, der in Alterthümley und Vaterländeley einen falschen Grund, in Frömmeley ein schwächendes Element sucht, eine Atmosphäre, worin sich vornehme Weiber, halbkennende Gönner und unvermögende Versuchler so gerne begegnen; wo eine hohle Phrasensprache, die man sich gebildet, so süßlich klingt, ein Maximengewand, das man sich auf den kümmerlichen Leib zugeschnitten hat, so nobel kleidet, wo man täglich von der Auszehrung genagt an Unsicherheit kränkelt, [und] um nur zu leben und fortzuwebeln, sich auf's schmählichste selbst belügen muß.

Verzeihe und laß mich schweigen, denn es ist schon zuviel gesagt; dem redlich denkenden Einsichtigen aber bleibt es gräßlich, eine ganze, nicht zu verachtende Generation unwiederbringlich im Verderben zu sehen. Die Älteren merken es schon, können aber weder sich selbst retten, noch mögen sie die andern warnen. Denn es ist schon Secte, die zusammen bleiben muß, wenn sie gelten will, wo der Antretende sich und der Austretende die Übrigen betrügt. Nochmals Verzeihung, denn ich erbitte sie von mir; man verdirbt sich immer eine Stunde, wenn man solche fruchtlose Schmerzen erneuert.<sup>1063</sup>

Ein solcher Verriss ist einzigartig unter den Äußerungen Goethes über seine Porträtisten. Sich als einen Charakter gezeichnet zu sehen, der ihm wohl gerade das spiegelt, was er zutiefst ablehnte und wogegen er sich „seit mehr als zwanzig Jahren“ engagiert hatte – nämlich die

---

<sup>1062</sup> Goethe an Schultz, 9. Aug. 1823. WA IV. 37, S. 177f. – Sperrung im Originaltext.

<sup>1063</sup> ZELTER ET AL. 1834, S. 330f.

„Alterthümeley“, „Vaterländeley“ und „Frömmeley“ – musste ihm unerträglich sein. Goethes Reaktionen auf das Porträt Hensels und die Sitzungen sind ein deutliches Zeichen für sein dringendes Bedürfnis nach Selbstbestimmung des eigenen Images, vor allem in Opposition zu den von ihm verachteten künstlerischen Tendenzen.

Die Gegenüberstellung Kiprenskij versus Hensel erinnert aber auch an die Gegenüberstellung Tischbein versus Kauffmann. In beiden Fällen zog Goethe diejenige Darstellung vor, in der er als viriler, kraftvoller Poet und Gelehrter vermittelt wurde und wandte sich mit deutlichen Worten von demjenigen Porträt ab, die ihn mit Eigenschaften assoziierten, die er als für sein Selbstbild schädlich ansah: Das waren Weichlichkeit, Empfindsamkeit und Glätte – Hensel scheint prädestiniert gewesen zu sein, eben diese Eindrücke besonders hervorzubringen. Lili Parthey berichtet belustigt:

Hensel mit drei seiner Stammbücher kam mit einer Menge Porträte [...]. Wir fanden eine große Menge Bekannte und amüsierten uns sehr. Einige sind sehr gut und ähnlich, [...] aber die meisten so geschmeichelt, daß sie schwer zu erkennen sind. Zum Glück sagt er immer gleich selbst, wer es ist.<sup>1064</sup>

Hensel reiste für seine Porträtsammlung durch ganz Europa, bei seinem Lebensende umfasste die Sammlung etwa 800 Porträtzeichnungen von Schönheiten, bildenden Künstlern, Musikern, Staatsmännern, Wissenschaftlern, Beamten und Dichtern.<sup>1065</sup> Hensel ging es dabei nicht um die systematische Abbildung der Eliten seiner Zeit, seine Sammlung folgte nicht dem wissenschaftlichen oder idealistischen Zweck, sein Zeitalter abzubilden, und sie war auch nicht von wirtschaftlichen Ambitionen geleitet, denn die meisten Porträts blieben im Privatbesitz und wurden nie veröffentlicht. Hensels Antrieb war vielmehr sozialer Natur, er nutzte die Porträts als Eintrittskarte in gehobene Gesellschaftskreise. Mit seinen Mappen unterhielt er den erweiterten Freundeskreis, wie etwa im oben zitierten Fall die Partheys und deren Freunde in Rom. Traf er auf eine interessante, womöglich dazu noch bekannte und berühmte Persönlichkeit, konnte er mit Schnelligkeit ein Porträt anfertigen. Wenn das Bild fertig war, hatte Hensel ein, wie Cécile Lowenthal-Hensel formuliert, „kleines Denkmal der Freundschaft“<sup>1066</sup> erstellt, aus dem sich in der Menge jene „Stammbücher“ ergeben, von dem Lili Parthey oben berichtet. Er konnte eine Widmung dazu erbitten und hatte damit seinen Bekanntenkreis erweitert.

Wie verankert diese soziale Kultur des Porträtierens in der damaligen Gesellschaft war, zeigt der Umstand, dass auch die Persönlichkeiten, die sich von Hensel nicht oder völlig falsch aufgefasst

---

<sup>1064</sup> Lili Parthey in ihren römischen Tagebüchern, 29. Dez. 1824. PARTHEY 1926, S. 365f.

<sup>1065</sup> Siehe hierzu bei LOWENTHAL-HENSEL UND STRACHWITZ 2005a, S. 9f.

<sup>1066</sup> Das Zitat stammt aus LOWENTHAL-HENSEL UND STRACHWITZ 2005a, S. 10, vergleiche auch dieselben zum gesamten Absatz.

sahen, bereitwillig eine Widmung zu ihrem misslungenen Porträt schrieben. Goethe etwa notierte neben dem fremden Menschen, den Hensel nach seiner Meinung gezeichnet hatte:

Zum Erinnern freundlicher Stunden. W vGoethe M. L. d. 1. Aug. 1823.<sup>1067</sup>

Wie seine Erinnerung an diese Stunden tatsächlich aussah, hat der Brief an Zelter gezeigt.<sup>1068</sup> Auch von Alexander von Humboldt, den Hensel ebenfalls zeichnete, ist eine Widmung erhalten:

Alexander von Humboldt im August 1858 Viver ch'è un correre alla morte! (Dante, Purg XXIII, 5te)<sup>1069</sup>

Diese Zeile aus Dantes Purgatorium, Gesang 33 steht unter dem Porträt eines zwar beinahe neunzigjährigen, aber keineswegs ältlich oder gebrechlich wirkenden Humboldt.<sup>1070</sup> Zwar ist der Körper des Sitzenden leicht nach vorn gebeugt, doch diese Haltung kann durch die entspannt herabfallenden Schultern und den Blick zum Betrachter auch als freundliche Geste ungeteilter Aufmerksamkeit interpretiert werden. Zumindest dann, wenn das linke Auge fokussiert wird. Das rechte ließ Hensel nämlich vom Betrachter fort, nachdenklich in die Ferne blicken. Hensel hat Alexander von Humboldt auf diese Weise ein auffälliges Schielen verliehen, das wohl nicht als authentische Wiedergabe einer körperlichen Unzulänglichkeit aufgefasst werden kann, weil es in dieser Form zum ersten Mal in der Alexander von Humboldt-Ikonografie auftritt. Vielmehr bringt Hensel zwei Aspekte von Humboldts Persönlichkeit zum Ausdruck. Auf der linken Gesichtshälfte die vielfach kolportierte Güte und Zugänglichkeit, auf der rechten die intellektuelle Tiefe seines Denkens mit dem Blick in die Ferne. Entsprechend ist auf der linken Seite die Nasolabialfalte, die beim Lachen entsteht, dunkel betont, und der Mundwinkel hochgezogen, während die rechte Wange glatt und der Mund entspannt bleibt. Die Lichtsituation einer Beleuchtung von rechts oben, die Humboldts enorm breite und hohe Stirn ins Licht rückt, kaschiert die Unstimmigkeit der beiden Gesichtshälften, sodass sie erst bei genauerer Betrachtung deutlich wird. Der Gesamteindruck ist jedoch der eines äußerst vitalen, attraktiven Gesichts mit betont großen dunklen Augen von sentimentaler Anmutung, wie Hensel dies auch schon bei Goethe eingebracht hatte.

Alexander von Humboldt war durch seine enge Verbindung mit der Familie Mendelssohn vermutlich näher mit Hensel bekannt. Dessen Porträts schätzte er aber eher gering, wie die folgenden zwei Briefauszüge zeigen:

---

<sup>1067</sup> Lowenthal-Hensel und Strachwitz 2005b, S. 178f.

<sup>1068</sup> ZELTER ET AL. 1834, S. 330f.

<sup>1069</sup> Lowenthal-Hensel und Strachwitz 2005b, S. 253ff.

<sup>1070</sup> Wilhelm Hensel – *Alexander von Humboldt* Aug. 1858, Kat. Nr. A\_He\_1/Gr, Abbildung S. 290.

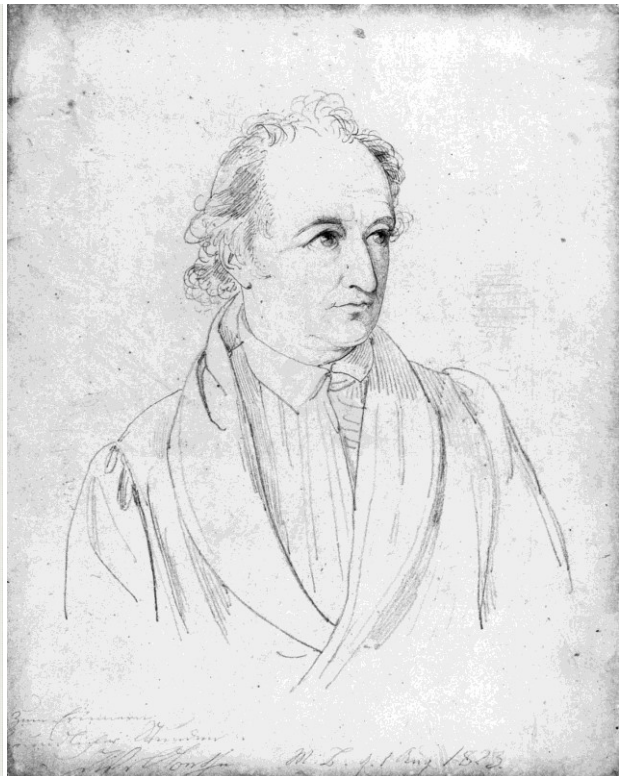
Gestern Abend war Hensel mit langweiligen Albums hier, und einer sehr unähnlichen Zeichnung der Königin, die er heute vollenden soll! Sie sieht wie eine reisende Schauspielerin aus.<sup>1071</sup>

Ich denke gewiß, meine Teure, Sonntag mit Prof. Hensel und seinem fast unvermeidlichen Bilderbuche [nach Tegel] überzukommen.<sup>1072</sup>

Obwohl also auch Humboldt Hensels Fähigkeiten für beschränkt hielt, saß er ihm und war von dem Ergebnis offenbar frappiert. Angesichts der Tatsache, dass er die Darstellung mit seinem Dante-Zitat „Das Leben ist ein Wettlauf zum Tode“ konterkarierte, ist davon auszugehen, dass er das Porträt unpassend fand. Humor ist sein Mittel sich, wie Goethe, die Deutungshoheit über das eigene Bild zu erhalten.



Pierre Louis Henri Grevedon nach Orest Kiprenskij –  
*Goethe*, 1826, Kat. Nr. G\_Ki\_1/R.a  
(© Klassik Stiftung Weimar).



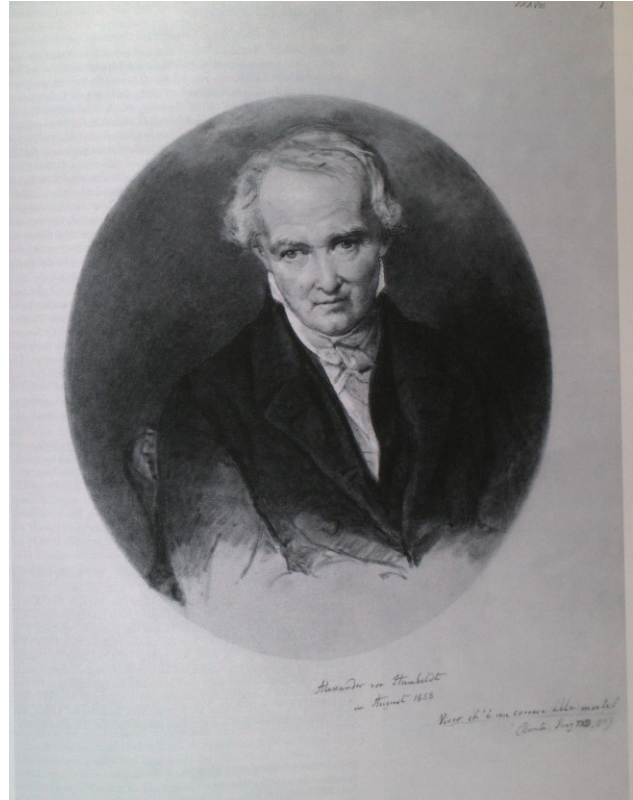
Wilhelm Hensel –  
*Goethe*, 1823, Kat. Nr. G\_He\_1/Gr  
(LOWENTHAL-HENSEL 1983b, S. 178 (Bd. I), Kat. Nr. 10/12).

<sup>1071</sup> Alexander von Humboldt an Ignatz von Olfers, vermutlich Juni 1843. HUMBOLDT 1913, S. 76f, Brief Nr. 116.

<sup>1072</sup> Alexander von Humboldt an Gabriele von Bülow Aug. 1858. Der nicht edierte Brief findet sich abgedruckt in LOWENTHAL-HENSEL 1983b, S. 129, Kat. Nr. 182.



Wilhelm Hensel – *Philipp Veit*, 1840,  
Vgl. Nr. 8  
(LOWENTHAL-HENSEL 1983b, S. 243 (Bd. II), Kat. Nr. 16/17).



Wilhelm Hensel – *Alexander von Humboldt*, Aug. 1858,  
Kat. Nr. A\_He\_1/Gr  
(LOWENTHAL-HENSEL 1983b, S. 255 (Bd. I), Kat. Nr. 38/1).

### Goethes Hausmaler Johann Joseph Schmeller

Schmeller, der auch Goethes umfangreiche Freundesgalerie zeichnete, wurde dem Dichter in dessen letzten Lebensjahren ein ständiger zeichnender Begleiter. Goethe hatte den jungen Weimarer Maler bereits in seiner Ausbildung gefördert, denn als Ferdinand Jagemann 1820 starb, verlor die Zeichenschule ihren bestausgebildeten Dozenten. Goethe hatte das Niveau mit einer Ölmalerei-Klasse heben wollen, für die infolgedessen ein akademisch ausgebildeter Lehrer fehlte. Vor diesem Hintergrund erhielt der Hilfslehrer Schmeller ein Stipendium für ein Studium in Antwerpen. Die Wahl fiel damit bewusst auf eine Akademie, die sich seit ihrer Wiedereröffnung 1804 am Curriculum der Pariser Académie Royale des Beaux-Arts orientierte. Ausgestattet mit einem Jahresstipendium von 500 holländischen Gulden lernte Schmeller dort bei Matijs van Bree.<sup>1073</sup> So konnte er nach seiner Rückkehr einen offiziellen Lehrauftrag an der Weimarer Zeichenschule annehmen.<sup>1074</sup> Neben seiner Lehrtätigkeit erledigte der Künstler in der

<sup>1073</sup> WERCHE 2003b, S. 16, 20.

<sup>1074</sup> HANDRICK 1964, S. 249.



Folgezeit zunehmend private Aufträge für Goethe. Darunter einige Goethe-Porträts, aber auch die bemerkenswerte Sammlung von etwa 160 Porträts seiner Freunde und Bekannten.<sup>1075</sup> De facto war Schmeller also hauptsächlich für Goethe selbst tätig, einem Hof-, oder in Goethes Fall Hausmaler, entsprechend.

Seinen Gönner und Auftraggeber hat Schmeller laut eigenen Aufzeichnungen und Gesprächsberichten insgesamt siebenmal gezeichnet und gemalt.<sup>1076</sup> Von diesen Porträts sind heute noch sechs im Original auffindbar.<sup>1077</sup> Es fehlen: ein laut Tagebucheintrag am 1. Januar 1819 entstandenes Porträt und eine heute nur noch in Reproduktionen bekannte Zeichnung vom 13. Dezember 1826, die der Verleger Motte in Berlin für eine Ausgabe von Goethes Werken bestellt hatte.<sup>1078</sup> Auch eine Totenzeichnung, die Schmeller an der Bahre angefertigt haben soll, muss als verloren gelten.

Schmellers frühestes, heute noch erhaltenes Goethe-Porträt ist ein lebensgroßes Kniestück, das sich heute im Goethe-Museum Frankfurt am Main befindet.<sup>1079</sup> In diesem sitzt der Kopf des sichtbar gealterten Goethe auf einem steif in dicke Kleidungsschichten gehüllten, statuarischen Körper. Das Porträt wird daher auch oft mit der Statuette Goethes im Hausrock von Christian Daniel Rauch verglichen, wobei Rauch diese Plastik erst 1828 schuf, sodass der Entwurf Schmellers als unabhängig anzusehen ist.<sup>1080</sup> Goethe wendet sich leicht nach links und blickt melancholisch auf den Betrachter herab. In der Hand hält er ein kleines Täfelchen, auf das er etwas Unkenntliches zu notieren im Begriff ist. Aus dem Katalogbeitrag des Goethe-Museums Frankfurt am Main stammt der Hinweis, den üppigen Weinbewuchs der Wand im Hintergrund und den idyllischen Ausblick auf die Rheinlandschaft mit Goethes Studien der Weinkultivierung in den späten 1820er-Jahre zu verbinden.<sup>1081</sup> Damit könnte Schmellers Goethe-Bild tatsächlich das einzige Porträt sein, das Goethe bei wissenschaftlich orientierten Nachforschungen zeigt. Laut Handrick wurden die Arbeiten zu diesem Porträt im Herbst 1826 begonnen und zogen sich bis März 1827 hin.<sup>1082</sup> Goethe hielt sich in diesen beiden Jahren durchgehend in Weimar auf, was

---

<sup>1075</sup> WILPERT 1998, S. 950. 1958 sind von den ursprünglich etwa 160 Porträts noch 139 vorhanden, siehe HANDRICK 1964, S. 157f.

<sup>1076</sup> HANDRICK 1964, S. 153f.

<sup>1077</sup> Im Goethe-Museum Frankfurt am Main befindet sich ein großformatiges Gemälde von 1827 (Kat. Nr. G\_Schme\_2/Ge, siehe Abbildung S. 295); im Heidelberger Privatbesitz eine Kreidezeichnung (Kat. Nr. G\_Schme\_3/Gr). Vier weitere erhaltene Porträts sind Besitz der Klassik Stiftung Weimar, das erste eine frühere Version der Heidelberger Zeichnung (Kat. Nr. G\_Schme\_3/Vz), das zweite eine unabhängige Kreidezeichnung (Kat. Nr. G\_Schme\_4/Gr, Abbildung S. 311) und seine Wiederholung (Kat. Nr. G\_Schme\_4/Wh) sowie zuletzt ein posthumes kleinformatiges Ölgemälde, das Goethe bei der Arbeit mit seinem Sekretär John zeigt (Kat. Nr. G\_Schme\_5/Ge, siehe Abbildung S. 295).

<sup>1078</sup> Dazu Goethes Tagebucheintrag, 13. Dez. 1826. WA III, 10, S. 281. Mehr zu diesen unter Kat. Nr. G\_Schme\_2/Sk und G\_Schme\_1/Gr.

<sup>1079</sup> Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1826–1827, Kat. Nr. G\_Schme\_2/Ge, siehe Abbildung S. 295.

<sup>1080</sup> Siehe BAMBERG ET AL. 2011, S. 234–236 und VIEHÖVER 1996–1999/2008–2011, S. 142f.

<sup>1081</sup> BAMBERG ET AL. 2011, S. 234–236.

<sup>1082</sup> HANDRICK 1964, S. 153f.

nicht zum Landschaftshintergrund des Porträts passen will. Dort sind ein Tal mit einem Fluss und steil aufragende Berge zu sehen – Goethe selbst steht an einer Brüstung, die rechts von dichtem Laub umwachsen ist, möglicherweise dem einer Weinlaube. Goethe scheint sich an einer Art Aussichtspunkt zu befinden. Warum wählte Schmeller diesen Hintergrund?

Im September 1826 war Kolbes Porträt von Goethe am Vesuv in die Jenaer Bibliothek geliefert worden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Schmeller dieses Bild kannte und dass er auch wusste, dass es dem großen Mann nicht gefiel.<sup>1083</sup> Schmeller, der zwar jünger und weniger erfahren war als Kolbe, bot sich hier die Gelegenheit, Goethe zu zeigen, dass er die Aufgabe eines lebensgroßen Porträts besser zu lösen im Stande war. Er malte Goethe bei Einheit von Zeit und Raum im Rahmen aller Wahrscheinlichkeit, ohne dabei künstliche oder gar würdelose Pathosformeln anzuwenden. So zeigen sich in Kolbes und Schmellers Gemälden ganz unterschiedliche Versuche, das Porträt Goethes als forschender Gelehrter und Dichter mit einer spektakulären Hintergrund-Kulisse zu versehen. Leider sind keine Stellungnahmen Goethes zu Schmellers Porträt erhalten, doch es ist anzunehmen, dass er über den Fortschritt dieses Projekts genau Bescheid wusste. 1826 ließ er ihn eine Zeichnung anfertigen, die der Brustpartie des großformatigen Porträts sehr ähnelt – reproduktionsgrafisch vervielfältigt zierte dieses Porträt dann die französische Übersetzung des *Faust*.<sup>1084</sup> Dieser wichtige Auftrag wäre Schmeller entgangen, wenn Goethe sein Porträt missfallen hätte. Dafür, dass Goethe Schmellers Kniestück schätzte, spricht außerdem, dass er ihm, im Gegensatz zu seiner ablehnenden Haltung gegenüber Kolbe, auch nach 1826/1827 zahlreiche wichtige Aufträge erteilte und sich noch mehrmals von ihm malen ließ. Andererseits ist aber auch auszuschließen, dass Goethe der Auftraggeber für dieses Konkurrenzporträt zu Kolbe war, denn Schmeller verkaufte das Bild, wahrscheinlich bereits kurz nach der Fertigstellung, direkt aus seinem Atelier an den Frankfurter Geschäftsmann Johann Anton Engelhard.<sup>1085</sup>

Realistischer, fast dokumentarisch wirkt Schmellers Porträt in Form einer Zeichnung von 1829. Das Brustbild zeigt einen sichtbar gealterten Goethe, der sein faltiges Gesicht mit hängenden Wangen und schmalen Greisenmund dem Betrachter zuwendet. Sein Haar ist weit

---

<sup>1083</sup> Siehe oben in Kapitel 4.1.1. Bei HEIDERMANN 2011, S. Kat. Nr. 138 wird Kolbe zum ersten Mal als Vorbild für Schmeller identifiziert.

<sup>1084</sup> Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1826, Kat. Nr. G\_Schme\_2/Sk. Das Original gehört zu den heute verschollenen Porträts. Die Reproduktion ist im Vergleich zum ausgeführten Gemälde seitenverkehrt, was dafür spricht dass es sich hier um eine Art Abklatsch der vorbereitenden Zeichnung handelt.

<sup>1085</sup> N. N. (*Berichte FdH*) 1864, S. 113. Die Tochter Engelhards, Karoline Schlamp, datiert diesen Ankauf bereits auf 1825, während das Porträt in der Forschung aufgrund des Tagebuchs Goethes sonst recht einhellig auf 1826/1827 datiert wird (ZARNCKE 1888, S. 50, SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 77 und HANDRICK 1964, S. 153f). Goethe spricht im Tagebuch davon, dass Schmeller „die Gestalt des Porträts“ zeichne, was eher auf ein Kniestück als ein Brustbild hindeutet. (WA III. 11, S. 6ff, 34.) Da Schlamp für ihre Datierung des Kaufs keine Quellen angibt, schließe ich mich der allgemeinen Forschungsmeinung einer Datierung auf 1826/1827 an.

zurückgewichen und lässt nur noch am Hinterkopf eine gewisse Fülle erahnen. Schmeller beobachtet diese Details genau und arbeitet sie in changierenden Valeurs heraus. Dazu verleiht sein geschwungener Strich allen Konturen eine weiche Textur, welche die Kleidung mehr bequem als formell wirken lässt. Das Gesicht zeigt, hervorgerufen durch den etwas trüben Blick, einen Ausdruck von Versunkenheit, ja Müdigkeit.

In diesem Bild fehlen Idealisierung oder Typisierung, wie sie Kiprenskij und Hensel einsetzten. Es ist das Porträt von Goethe als zerbrechlichem Greis, dessen Kopf im Kragen wie auf einem Kissen ruht. Schmellers unaufgeregter Realismus gibt einen wahrheitsgetreuen Bericht von Goethes Aussehen in diesen Jahren und stellt sich der Vergänglichkeit jener so berühmten Persönlichkeit. Wenn man diese Porträts mit dem vergleicht, was Stieler noch 1828 bietet, tritt Schmellers dokumentarischer Stil noch weit augenfälliger hervor.

Auch in seinem letzten Bildnis geht es Schmeller darum, der Nachwelt einen authentischen Einblick in Goethes Leben zu geben. 1834 kann er dazu aber nicht mehr auf das lebende Modell zurückgreifen. Das Bildnis steht bereits im Kontext des posthumen Erinnerungskults um Goethe, maßgeblich betrieben von der Großherzogin Maria Pawlowna, die auch als Auftraggeberin des Bildes gilt.<sup>1086</sup>

Das Porträt zeigt den Dichter in seinem Arbeitszimmer am Frauenplan mit seinem Sekretär John und bemüht sich um einen realistischen Eindruck jener alltäglichen Arbeitssituation.<sup>1087</sup> Tatsächlich können die Möbel in dieser Form noch heute im selben Raum des Goethe'schen Wohnhauses besichtigt werden – allerdings ist vermutlich nicht mehr letztgültig zu klären, ob sich nicht die Einrichtung an ebendiesem Bild orientierte.<sup>1088</sup> Zwischen Regalen und Bücherschränken befinden sich Goethe und John in der Mitte des Raumes. Der Schreiber sitzt breitbeinig an einem Tisch und blickt zu Goethe auf, der, die Stellung der Füße deutet es an, soeben in seinem Wandeln durch den Raum innehält. Goethes Blick geht zur Seite, etwas lenkt ihn vom Diktat ab, sein Mund ist geschlossen. Beide Herren tragen lange Mäntel, unter dieser Oberbekleidung ist bei Goethe eine bestickte Weste und ein gefalteter Seidenschal zu sehen, den eine goldene Nadel hält. Diese Bekleidung ist eindeutig aus Stielers Goethe-Porträt entnommen, auf dem Goethe ebenjene Nadel, den Schal und die Weste trägt.<sup>1089</sup> Auf Johns Schreibtisch befinden sich Papier, Federkiele, Tintenfass, Siegelwachs und Stempel, aber auch fertige

---

<sup>1086</sup> SCHUSTER 1999, S. 23f.

<sup>1087</sup> Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1834, Kat. Nr. G\_Schme\_5/Ge, siehe Abbildung S. 295.

<sup>1088</sup> Das Arbeitszimmer Goethes war über Jahre nicht zugänglich und wurde von den Erben genutzt. SCHUSTER 1999, S. 23f.

<sup>1089</sup> Schmeller kannte die Kopie von Dürck (Kat. Nr. G\_St\_1/K.a), die Goethe besaß, gut. Er hat sie später, um 1838 selbst kopiert (Kat. Nr. G\_St\_1/K.d).

Briefe.<sup>1090</sup> Im Zimmer sind außerdem exotische Pflanzen, Bücher, Hefte und Bilder zu sehen; mit wenig Rücksicht auf die Perspektive werden Tisch und Stühle so dargestellt, dass die auf ihnen befindlichen Arbeitsmaterialien für den Betrachter gut zu erkennen sind.

Diese Detailverliebtheit, die sogar von der Person Goethes ablenkt, zeigt, dass es um viel mehr geht als ein bloßes Porträt des Dichters. Es geht darum, dem Betrachter einen Eindruck von Goethes alltäglicher Umgebung und Arbeitsweise zu vermitteln. 1831 war Schmeller und auch vielen anderen klar, dass sein Förderer nicht mehr lange würde zu leben haben. Es galt nun, noch möglichst viel Bemerkenswertes festzuhalten und Erinnerungsstücke herzustellen. In den letzten Lebensjahren Goethes versuchten viele Künstler, das Phänomen Goethe noch ein letztes Mal im Porträt festzuhalten. Schmeller wählte dafür eine ganz spezielle Strategie: Er versuchte den gelehrten Dichter zu greifen, indem er im kleinen Format nicht in erster Linie ihn, sondern sein Lebensumfeld darstellt – das Zimmer, in dem Goethe die meiste Zeit seiner späten Tage zugebracht, und die Person, die ihn in seiner Arbeit unterstützt hat. Goethes Körper wird zum bloßen Figürchen in einem Sammelsurium von mehr oder weniger wichtigen Gegenständen, die sein Leben begleiten.

Das merkwürdige kleine Bild zeigt das Ringen darum, eine so außerordentliche Persönlichkeit wie Goethe abschließend in einem Bild zu vermitteln. Schmeller will dies nicht wie die meisten seiner Vorgänger durch Idealisierungsstrategien erreichen. Er stellt das Alltägliche an ihm dar – den Menschen Goethe. Dass auch er dabei nicht auf eine gewisse Typisierung verzichten konnte, zeigt der Rückgriff auf die Kleidung aus dem Porträt Stielers, dem seinerzeit wohl erfolgreichsten Goethe-Porträt.

In seinen zu Lebzeiten Goethes geschaffenen Porträts bleibt Schmeller jedoch seinem Anliegen treu, Goethes Person ohne Typisierungen oder Attribute, ohne erhabene Landschaften und Wetterphänomene zu vermitteln. Für Schmeller sind Goethes Persönlichkeit und dessen Verdienste so offenkundig und einzigartig, dass vielmehr diese jede Umgebung, jeden Zustand adeln. So werden die Zeichen des Alters, der zunehmende Verfall seines Körpers zum bildwürdigen Gegenstand erhoben und Kleinigkeiten seiner alltäglichen Verrichtung zum Teil eines intensiven Erinnerungskultes.<sup>1091</sup>

---

<sup>1090</sup> Zu Goethes enger Beziehung zu John und seiner Praxis zu diktieren siehe RUDNIK 1996–1999/2008–2011 und SCHIMMA 2012.

<sup>1091</sup> Goethes Wohn- und Arbeitsräume wurden wenige Tage nach seinem Ableben für Besucher geöffnet. Die Erben Ottilie von Goethes schlossen diese Räume in den 1840ern. Dafür wurde der Erinnerungskult vom Fürstenhaus, etwa mit der Eröffnung der Dichterszimmer im Weimarer Stadtschloss, weiter betrieben. SCHUSTER 1999, S. 23f.



Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1826–1827  
Kat. Nr. G\_Schme\_2/Ge (© Klassik Stiftung Weimar).



Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1834,  
Kat. Nr. G\_Schme\_5/Ge (BAMBERG ET AL. 2011, S. 153, Kopfseite).

## Goethes Bild als Souvenir. Ludwig Julius Sebbers

Obwohl Goethe in seinen späten Jahren wiederholt Anfragen von Porträtisten abwies, die nicht zu seinem engen Bekanntenkreis gehörten, machte er bei dem jungen Porzellanmaler Ludwig Sebbers eine Ausnahme.<sup>1092</sup> Sebbers kam im Juli 1826 mit einem Empfehlungsschreiben des Herzogs von Braunschweig zu Goethe, Herzog und Künstler wollten den Nationaldichter gern auf einer Tasse verewigt sehen.<sup>1093</sup> Goethe war von Sebbers Talent, das dieser mit einer Zeichnung von Goethes Haus bewies, beeindruckt und vielleicht auch von der ungewöhnlichen Porträtidee amüsiert. Jedenfalls gewährte er dem Künstler zwischen dem 18. Juli und dem 20. August 1826, dem Datum des letzten Brandes der Tasse, ganze neun Sitzungen.<sup>1094</sup> Gegenüber Kanzler Müller äußert sich Goethe zu den Gründen für diese Auszeichnung:

Gerade in diesem Zusammenhang kann ich nicht verschweigen, daß eines jungen Braunschweiger Mahlers, Ludwig Sebbers, gar hübsches Talent mich verleitet hat, ihm mehrere Stunden zu gewähren, da er eifrigst wünschte mein Porträt auf Porzellan zu mahlen. [...] meine Züge hat er mit Sorgfalt auf eine Tasse gebracht und sich dabey in seinem Fach eben so geschickt als aufmerksam bewiesen. Die Unterhaltung mit ihm war nicht ohne Nutzen, wenn ich auch nur das berechnen wollte, daß ich von der Technik dieses so weit ausgebreiteten Metiers mich sehr unterrichten konnte.<sup>1095</sup>

Sebbers verstand es also, Goethe für seine Arbeit zu interessieren, indem er ihm die technischen Feinheiten der Porzellanmalerei erklärte und ihn sogar in die Gestaltung mit einbezog. Am 3. August vermerkt Goethe im Tagebuch, dass er sich mit Sebbers über die Farben beraten habe und sich den Vorgang des Brennens von Lasuren und nachmaligen Retouchierens erklären ließ. Auch dem finalen Brand und seinem glücklichen Gelingen widmet Goethe einen Eintrag, es scheint als habe er regelrecht mitgefiebert. Später äußerte er sich sehr lobend über das Ergebnis und beriet mit Meyer darüber, dem Maler ein empfehlendes Zeugnis mitzugeben.<sup>1096</sup>

Vermutlich war die Tatsache, dass Goethe Sebbers gesessen hatte, schon Empfehlung genug. *Der Gesellschafter* berichtet noch im September euphorisch von dem neuen Bild:

Weimar, Goethe hat sich noch einmal entschlossen, einem Maler zu sitzen; theils weil er, nach seinem eigenen Urtheil, noch nie völlig getroffen war [...Das] Neue der Ausführung nun hat die Verehrer Goethe's hier um so mehr zur lebhaftesten Theilnahme bestimmt, weil das Portrait

---

<sup>1092</sup> Goethes Tagebucheinträge von Juli und August 1829. WA III. 10, S. 218ff, 225f, 229, 232. Bei dem jungen Künstler handelte es sich um einen in Braunschweig und München ausgebildeten Porzellanmaler, der nach Abschluss seiner Lehrzeit in seine Heimatstadt zurückkehrte und auf seinem Weg bei Goethe Station machte, siehe WILPERT 1998, S. 976 (auch für den folgenden Absatz).

<sup>1093</sup> Goethe an Friedrich Theodor von Müller 3. Aug. 1826. WA IV. 41, S. 105. Das herzogliche Empfehlungsschreiben erwähnt Goethe nicht, wohl aber eine wenige Monate später publizierte Kritik zum Porträt N. N. (*Der Gesellschafter*) 1826a, S. 715

<sup>1094</sup> Goethes Tagebucheinträge Juli/Aug. 1826. WA III. 10, S. 218ff, 225f, 229, 232. Die Tasse findet sich im Katalog unter Nr. G\_Seb\_1/Tasse, Abbildung, S. 299.

<sup>1095</sup> Goethe an Kanzler Müller, 3. Aug. 1826. WA IV. 41, S. 105.

<sup>1096</sup> Goethes Tagebucheinträge von Juli und Aug. 1829. WA III. 10, S. 218ff, 225f, 229, 232.

jetzt, da es fertig ist, als das gelungenste von Goethe selbst und von den billigen Kunstkennern anerkannt worden ist, und da das Bild, nach der Versicherung eines derselben, nicht nur in Hinsicht auf die Form die vollendetste Aehnlichkeit hat, sondern auch der Geist, der in den Gesichtszügen Goethe's sich so deutlich ausspricht, wahrhaft lebendig aufgefaßt und so wiedergegeben worden ist, wie es früher selbst den berühmtesten Künstlern nicht hat gelingen wollen. Dadurch wird denn das Bild Goethe's nicht nur am treuesten, sondern auch am sichersten aufbewahrt bleiben, weil, auf Porzellan gemalt, nicht einmal Feuer es vernichten kann. [...] Goethe [will sich] nun nie wieder zu dem beschwerlichen Geschäft des Sitzens entschließen [...].<sup>1097</sup>

*Der Gesellschafter*, im Untertitel *Blätter für Geist und Herz. Ein Voksblatt* genannt,<sup>1098</sup> wollte offenbar auch weitere Leserkreise ansprechen. Zu diesem Zweck war die Zeitschrift sowohl üppig illustriert als auch vergleichsweise preisgünstig. Aus der Rezension dieses Blattes wird deutlich, wie sehr sich Goethes Leserschaft, und auch ein weiter gefasstes Publikum von Zeitschriftenlesern, darüber bewusst war, dass Goethes Leben sich dem Ende zuneigte und die Zeitzeugenschaft deshalb dazu verpflichtet war, seine Persönlichkeit und sein Leben zu dokumentieren und Zeugnisse darüber zu bewahren. Sebbers scheint hierzu die wohl letzte Chance zu sein und sein Porträt wird als gelungen gefeiert.<sup>1099</sup> Womit verdient sich Sebbers dieses Lob?

Der Künstler zeichnete Goethe, der kleinen Fläche der Tasse geschuldet, im Miniaturformat: Der Verehrte trägt nicht mehr Frack und Krawatte, sondern einen bequemen, eng um den Körper geschlungenen Hausrock, den ein sehr hoch unter der Brust angesetzter Gürtel festhält. Dabei liegen die Arme eng am Körper und die Haltung ist steif und passiv. Am deutlichsten sind die Zeichen des Alters im Gesicht zu lesen: Das Haar ist schütter, Runzeln durchziehen die schlaffe Haut und der Blick wirkt etwas müde. So erscheint Goethe der Nachwelt ungeschönt – als gebrechlicher aber würdiger Greis. Goethe zeigt sich gegenüber Meyer von dem Ergebnis sehr angetan:

Unter dankbarstem Anerkennen des höchsten Vertrauens gebe Folgendes zu bedenken: Was der Maler Sebbers vermag, haben Sie, theuerster Freund, selbst beurtheilt; er hat es an meinem Bilde auf jener Tasse lobenswerth geleistet; aber ich darf nicht verschweigen, daß ich ihm wohl zwanzigmal, zu Stunden und halben Stunden gesessen sowohl zu der ersten Anlage, welche schon fertig genug erschien als nach zweymaligem Brennen zum Retouchiren. Er hat sich aber hiebey keinen Strich, keinen Punct aus dem Gedächtniß, willkürlich oder zufällig erlaubt; daher denn freylich ein sehr ähnliches und lobenswürdiges Bild entstanden ist.<sup>1100</sup>

Gegenüber Zelter äußert er:

---

<sup>1097</sup> N. N. (*Der Gesellschafter*) 1826a, S. 715. – Unterstreichungen SB.

<sup>1098</sup> *Der Gesellschafter. Blätter für Geist und Herz* erschien 1817–1850 in Berlin, herausgegeben von Friedrich Wilhelm Gubitz.

<sup>1099</sup> Nach Goethes Tod ändert sich diese Auffassung, siehe unten, Kapitel 5.3, Anm. 1390.

<sup>1100</sup> Goethe an Meyer, 27. Sept. 1826. WA IV. 41, S. 176.

*Ein wunderliches Ereigniß muß ich auch noch melden: Ein junger Porzellanmahler aus Braunschweig hatte mir durch Vorzeigen von seinen Arbeiten soviel Vertrauen und Neigung eingeflößt, daß ich seinen dringenden Wünschen nachgab und ihm mehrere Stunden gewährte. Das Bild ist zu aller Menschen Zufriedenheit wohl gerathen. Wenn es glücklich durch den Brand durchkommt, so wird es, sowohl um sein selbst willen als der schönen Zierrathen, zu Hause ihm eine gute Empfehlung seyn. Er heißt Ludwig Sebbers und kam reisend hier durch.*

Sibillinisch mit meinem Gesicht  
Soll ich im Alter prahlen!  
Jemehr es ihm an Fülle gebricht  
Desto öfter wollen sie's mahlen!

So habe ich billigermaßen über diese Bemühungen gescherzt; man muß es eben geschehen lassen.<sup>1101</sup>

Goethe kannte das Porträt also im fertigen Zustand und war sich seines körperlichen Verfalls nicht nur bewusst, er akzeptierte auch dessen Darstellung. Dass er sich so wenig schmeichelhaft abbilden ließ, obwohl schon der Prozess des Malens ihm stets unbequem und lästig war, spricht dafür, dass Goethe mittlerweile seinen Status so internalisiert hatte, dass er sich verpflichtet fühlte, auch diese dokumentarische Historisierung seiner selbst zu unterstützen.<sup>1102</sup> Die Tasse blieb nicht das einzige Goethe-Porträt von Sebbers, nur wenige Tage nach der Vollendung saß Goethe dem jungen Maler nochmals, am 2., 3. und 8. September 1826.<sup>1103</sup> Es entstand eine Profilzeichnung in Silberstift und Kreide.

Sebbers hat Goethe im Profil vor schwarzem Hintergrund gezeichnet, sodass sein Gesicht weiß hervorleuchtet. Die hohe Stirn liegt knapp über den Augenbrauen in tiefen Falten, die Nase scheint ein wenig nach unten verschoben, aber von typischer Größe. Wie in allen Altersporträts fehlen die ehemals geschwungenen und voluminösen Lippen.<sup>1104</sup> Der Haaransatz ist zwar weit zurückgewichen, das Haupthaar am Hinterkopf steht etwas zerzaust ab. Goethe trägt, wie in den meisten seiner Altersporträts, einen Hausmantel.

Der starke Kontrast zwischen Gesicht und Hintergrund verleiht der Profilzeichnung eine geradezu aggressive Schärfe, die den matten und müden Blick des Dichters kompensiert. Im Gegensatz dazu läuft die Haarpracht am Hinterkopf weich im Hintergrund aus. Die ausdrucksvollen Sprünge der Profillinie sind noch die gleichen wie in den frühen Porträts aus dem Lavater Kontext, allerdings mit einer zunehmenden Tendenz, sich nach unten zu neigen. Sebbers hat mit feinen Schattierungen ein Porträt in Grisaille geschaffen, das mit der

---

<sup>1101</sup> Goethe an Zelter, 12. Aug. 1826. WA IV. 41, S. 121.

<sup>1102</sup> Zu Goethes literarischer Selbststilisierung hat Carsten Rohde eine innovative Studie geliefert. ROHDE 2006.

<sup>1103</sup> Goethes Tagebucheinträge Sept. 1826. WA III. 10, S. 237f. Siehe auch SCHULTE-STRATHAUS 1910, S. 76. Ludwig Sebbers – *Goethe*, 1826, Kat. Nr. G\_Seb\_2/Gr, siehe Abbildung S. 299.

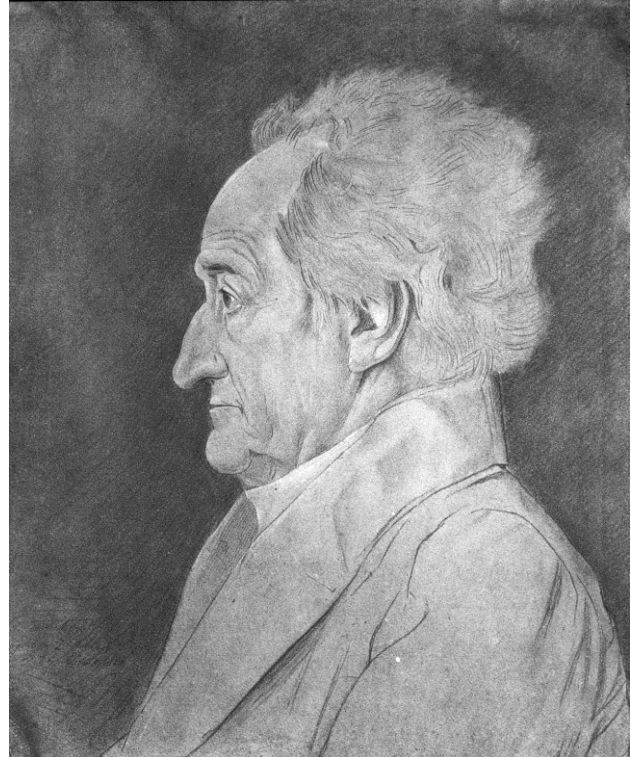
<sup>1104</sup> Erwiesenermaßen hatte Goethe in diesem Alter keine eigenen Zähne mehr. ULLRICH 2006, S. 181ff.



ausgewogenen Komposition von heller Körperfläche und dunklem Hintergrund auch unabhängig davon, dass es Goethe darstellt, formal interessant ist.<sup>1105</sup>



Ludwig Sebbers –  
*Glockentasse mit dem Miniaturbildnis Goethes*, 1826,  
Kat. Nr. G\_Seb\_1/Tasse (© Klassik Stiftung Weimar).



Ludwig Sebbers –  
*Goethe*, 1826,  
Kat. Nr. G\_Seb\_2/Gr (© Klassik Stiftung Weimar).

### Carl August Schwerdgeburth

Von Schwerdgeburth, dessen Huldigungsbild weiter oben besprochen wurde, stammt das letzte Porträt des lebenden Goethe. Zu diesem Bild kam es durch die Bitte Goethes an Schwerdgeburth, er solle sich doch für die Porträtgalerie malen lassen die Schmeller für ihn anlegte. Schwerdgeburth fühlte sich geehrt und ergriff die Gelegenheit, Goethe seinerseits um Porträtsitzungen zu bitten.<sup>1106</sup> Wie oben im *Gesellschafter* berichtet,<sup>1107</sup> hatte Goethe aber beschlossen, sich nicht mehr malen zu lassen. *Goethes Gespräche* überliefern folgende Ablehnung:

---

<sup>1105</sup> Das Porträt befindet sich heute in der Princeton University Library. Zur Provenienz siehe Kat. Nr. G\_Seb\_2/Gr, (Abbildung S. 299).

<sup>1106</sup> Goethes Tagebucheintrag, 22. Nov. 1831. WA III. 13, S. 175. Dieses Porträt muss im Herbst 1831 entstanden sein, Schmeller lieferte es am 22. Nov. 1831 bei Goethe ab. Siehe auch: GOETHE GESPRÄCHE VIII, S. 125ff.

<sup>1107</sup> N. N. (*Der Gesellschafter*) 1826a, S. 715. Siehe oben, S. 297 und Anm. 1097.

Ich habe sooft Künstlern gesessen, man hat mich damit germartert und geplagt, und von den vielen in der Welt coursirenden Abbildungen sind die allerwenigsten mir zudanke. Ich bin dadurch verdrüsslich geworden und habe mir zum Gesetz gemacht, mich niemandem mehr herzugeben. Vergangenen Sommer waren einige namhafte Künstler, die Empfehlungen ihrer Gönner hatten, hierher gereist, aber ich schlug es ihnen aus denselben Gründen ab und will meinen Vorsatz auch halten. Hätten wir früher davon gesprochen, so hätte ich Ihnen gern gesessen.<sup>1108</sup>

Die Legende will es, dass Schwerdgeburth sich Goethes Gesicht während dieser ausführlichen mündlichen Absage so gut eingepägt hatte, dass er es, zurück im Atelier, sofort skizzierte. Schwerdgeburth setzte nun auf die Unterstützung Ottilie von Goethes, und stellte ihr das Ergebnis zunächst vor. Dieser Umweg erwies sich als erfolgreich, denn Ottilie reichte die Arbeit an den Schwiegervater weiter. Goethe war beeindruckt von den Fähigkeiten des Künstlers und erklärte sich, nun tatsächlich zum letzten Mal, zu Sitzungen bereit.<sup>1109</sup>

Ob sich die Begebenheit so zugetragen hat oder ob Goethe doch auf weniger spektakuläre Weise dem Drängen des Künstlers nachgab, ist nicht mehr nachzuprüfen. Fest steht, dass die Grafischen Sammlungen der Klassik Stiftung über zwei mögliche Vorzeichnungen zu der ausgeführten Porträtzeichnung verfügen. Die erste ist eine weiß gehöhte Skizze in Grafit auf braunem Papier. Die charakteristische hohe Stirn, die lange, gerade Nase und der weiche, voluminöse Haarschopf entsprechen der üblichen Goethe-Ikonografie, wohingegen der leicht eingefallene Mund sowie Kinn und Hals, die sichtlich gealtert sind, den Darstellungen von Sebbers gleichen. Außer dem fein ausgeführten Gesicht sind der Kragen des Fracks sowie Weste, Hemd und Halstuch nur angedeutet.<sup>1110</sup> Die zweite Zeichnung in Grafit auf Papier ist ein Versuch, das Porträt des fortgeschrittenen Alters etwas zu mildern, auch ist hier mehr von Goethes immer noch aufrechter Körperhaltung zu sehen.<sup>1111</sup>

Das Ergebnis dieser beiden Vorzeichnungen ist eine im Dezember 1831 begonnene und wahrscheinlich Ende Januar fertiggestellte Zeichnung, die Goethe stehend in seinem Garten zeigt.<sup>1112</sup> Goethe war angetan und schreibt am 24. Januar 1832 in sein Tagebuch: „Schwerdgeburth um 12 Uhr, einiges am Porträt zu retouchiren. Die Zeichnung ist sehr lobenswürdig, und ich werde ihm bey der Ausführung allen Vorschub thun.“ Im März erklärte er

---

<sup>1108</sup> GOETHE GESPRÄCHE VIII, S. 126ff.

<sup>1109</sup> GOETHE GESPRÄCHE VIII, S. 125ff.

<sup>1110</sup> Kat. Nr. G\_Schw\_2/Vz.b.

<sup>1111</sup> Kat. Nr. G\_Schw\_2/Vz.c.

<sup>1112</sup> Carl August Schwerdgeburth – *Goethe*, 1832, Kat. Nr. G\_Schw\_2/Gr, siehe Abbildung S. 303.

sich mit der Idee einverstanden, das Porträt in Kupfer zu stechen.<sup>1113</sup> Da Goethe nur achtzehn Tage später verstarb, erlebte er die Fertigstellung nicht mehr.

In dieser letzten, detailverliebten Schilderung des greisen Goethe fällt Sonnenlicht auf Stirn und Arme des Gelehrten und in sein Notizbuch. Im Kontrast zum faltigen Gesicht, in dem Nase und Kinn gegenüber den eingesunkenen Lippen stark hervortreten, stehen die glatten Hände, die offenbar zu jung geraten sind. Wahrscheinlich hat Goethe nicht in dieser Haltung, sondern sitzend posiert. Da nur drei Sitzungen nachweisbar sind, ist anzunehmen, dass Schwerdgeburth Goethes Hände nicht mehr nach der Natur zeichnen konnte. Vielleicht sind auch aus diesem Grund große Teile des Leibes mit einem Mantel kaschiert, der über den rechten Arm und um die Hüfte fällt. Goethe lehnt sich mit dem linken Arm auf eine Balustrade oder ein Postament. Auch aus anderen Quellen ist bekannt, dass Goethe auf seinen Gartenspaziergängen einen beschirmten Hut als Sonnen- und Kälteschutz trug,<sup>1114</sup> zum Schreiben hat er ihn abgelegt und auch ein Paar Handschuhe ausgezogen, sie liegen neben dem Ellenbogen. Nicht authentisch sind dagegen die blühenden Büsche und Bäume um Goethe, da das Porträt im Januar entstand; Schwerdgeburth weist durch sie auf Goethes auch im hohen Alter noch blühende Schaffenskraft hin. Zu den mittlerweile ausgeprägten Zeichen des Alters im Gesicht Goethes stehen Reflexe von Sonnenlicht auf Körper und Kleidung im Kontrast. Sie lassen Gesicht und Haar des alten Mannes aufleuchten und verheißen einen immer noch starken, inspirierten Geist im steif aufgerichteten Körper mit der zerfurchten Stirn.

Schwerdgeburth hatte diese Kompositionsformel schon 1824 in einem Porträt des Großherzogs Carl August erprobt.<sup>1115</sup> Der Großherzog steht hier in einer Parkanlage, die zwei Hunde zu seinen Füßen und die einfache Kleidung erinnern mehr an einen Bürger beim Sonntagsspaziergang als an den Auftritt eines regierenden Fürsten. Carl August trägt genau die gleiche Schirmmütze, die im eben besprochenen Blatt neben Goethe liegt, und auch hier mildert einfallendes Licht die Mängel der Physiognomie. Der Künstler zeigt Goethe und Carl August also in ähnlicher Situation und ähnlicher Kleidung, doch die Nobilitierung funktioniert jeweils anders. Bei Carl August mischt Schwerdgeburth bürgerliches Auftreten mit hoheitlichen Darstellungskonventionen. Der Großherzog ist in ganzer Figur dargestellt; auch wenn er gerade auf einem Spaziergang inne zu halten scheint, entwickelt sich die Landschaft als eine nachrangige Hintergrundfolie. Dieser Herr

---

<sup>1113</sup> Goethes Tagebucheinträge, Dez., Jan. und März 1832. WA III. 13, S. 193, 210, 229. Kat. Nr. G\_Schw\_2/R.a.

<sup>1114</sup> Grillparzer berichtet von einem Aufenthalt bei Goethe: „Wie er so im Gärtchen hinschritt, bemerkte man wohl ein gedrücktes Vorneigen des Oberleibs mit Kopf und Nacken. [...] Sein Anblick in dieser natürlichen Stellung, mit einem langen Hausrock bekleidet, ein kleines Schirmkappchen auf den weißen Haaren, hatte etwas unendlich Rührendes. Er sah halb wie ein König aus und halb wie ein Vater.“ GRILLPARZER 1894, S. 137.

<sup>1115</sup> Carl August Schwerdgeburth – *Carl August mit Hunden vor dem Tempelherrenhaus im Park, 1823*, siehe Vgl. Nr. 25, Abbildung S. 303. (Eine undatierte Vorzeichnung Schwerdgeburths in Kohle, 33,3 x 27,6 cm ist unter der Inventarnummer KK 7833 verzeichnet).

kommt nicht zur Betrachtung einer erhabenen Natur an diesen Ort, er schreitet vielmehr durch seinen Besitz. Im Gegensatz dazu ist Goethe in eine attributiv aufgeladene Szene eingebunden, links rahmt ihn blühende Natur, rechts ein nobilitierender Sockel. Er befindet sich nah am Betrachter, dem es so möglich wird, dem geistigen Schaffensprozess beizuwohnen.

Die dokumentierenden Porträts des alternden Goethe haben, anders als die idealisierenden Goethe-Porträts, eher kleinere Formate und wurden mehrheitlich in zeichnerischen Techniken ausgeführt. Sie sind für einen neugierigen und staunenden Betrachter konzipiert, für den die menschliche, gebrechliche, alltägliche Natur Goethes das interessante Moment ist. Sie fassen Goethe realistisch auf, bleiben dabei jedoch zurückhaltend durch matte Farben und dezente Lichtführung sowie durch eine einfache Komposition, aus der keinerlei Sensationslüsternheit, sondern Ehrerbietung spricht. Dass die Künstler diese Zeichnungen nicht zu Gemälden weiterentwickelt haben, spricht dafür, dass sie ihre dokumentarische Auffassung nicht mit einer künstlerisch anspruchsvolleren Technik vermengen wollten und dass sie sich der Angemessenheit solch einer Darstellung eben doch nicht sicher waren. Die Zeichnungen und sogar die skizzenhaften Vorzeichnungen passten besser zum erwünschten dokumentarischen Stil, dessen Berechtigung umso größer ist, je deutlicher wird, dass das Porträt direkt nach der Natur geschaffen wurde. Andererseits wurde bei einigen Arbeiten bereits im ersten Entwurf berücksichtigt, dass diese Porträts reproduktionsgrafisch verbreitet werden würden, weil, wie vor allem Kapitel 5 zeigen wird, ein breites Interesse in der Bevölkerung daran bestand.

Die dokumentierenden Porträts, so ist deutlich geworden, verhandeln Realismus und Idealisierung neu. Allerdings bleibt der Realismus der unter die Kategorie des Dokumentarischen subsumierten Porträts relativ, da sich einerseits die Künstler einem Modell von Goethes Status nicht unvoreingenommen nähern konnten und sich andererseits Goethe zur Selbstinszenierung verpflichtet sah – und diese auch schon über Jahre hinweg eingeübt hatte.



Carl August Schwerdgeburth – *Goethe*, 1832, Kat. Nr. G\_Schw\_2/Gr (© Klassik Stiftung Weimar).



Carl August Schwerdgeburth – *Carl August mit Hunden vor dem Tempelherrenhaus im Park*, 1823, Vgl. Nr. 25 (© Klassik Stiftung Weimar).

## 4.2 GELEHRTENPORTRÄT-SAMMLUNGEN IN WEIMAR, MÜNCHEN UND BERLIN

Im 19. Jahrhundert entstanden zunehmend auch in Deutschland Gelehrtenporträt-Sammlungen. Verschiedene Faktoren, die das folgende Kapitel näher untersuchen soll, waren für diese Entwicklung verantwortlich. In einem anderen Kontext wurde bereits Wilhelm von Humboldts Porträt für die *Waterloo Chamber* in Windsor Castle besprochen, in der vor allem Bilder von Persönlichkeiten mit politischer Macht versammelt wurden. Auch Goethe, Alexander von Humboldt und Schelling wurden für Porträtgalerien gemalt, diese vereinten allerdings eher Persönlichkeiten mit herausragenden wissenschaftlichen oder künstlerischen Fähigkeiten. Indem sich Kapitel 4.2 zunächst mit solchen Galerien kleineren Maßstabs am Beispiel von Goethes eigener Porträtsammlung seiner Bekannten und Freunde auseinandersetzt, um dann auf größere Projekte wie die Galerie des *Pour le Mérite*-Ordens zu kommen, befasst es sich vor allem auch mit der Frage, welche Funktionen die Porträts der hier im Fokus stehenden Gelehrten in den jeweiligen Galerien hatten und welche malerischen Mittel zur Anwendung kamen, um diese Funktionen zu realisieren.

### 4.2.1 „PERSÖNLICHE ANDENKEN EINES SO BEDEUTENDEN ZUSAMMENSEYNS“. GOETHES PORTRÄTGALERIE

Wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim vor ihm hatte auch Goethe den Wunsch, seine zahlreichen Korrespondenzpartner, Freunde und Bekannten im Porträt um sich herum zu versammeln. Die Gelegenheit hierzu kam 1824, als sein Protegé, der zum Porträtmaler ausgebildete Johann Joseph Schmeller, von seinem Studienaufenthalt in Antwerpen nach Weimar zurückkehrte.<sup>1116</sup> Die allein von diesem Maler angefertigte Kollektion, die binnen weniger Jahre auf weit über hundert Porträts des Who's who der damaligen Gesellschaft anwuchs, und auch Goethes eigenes Porträt enthielt, erfüllte für Goethe mehrere wichtige Zwecke.

Eines der ersten Bilder, das Goethe in Auftrag gab, war das Porträt Carl Friedrich Ernst Frommanns, der Goethes Schriften für den Verlag Cottas in Jena druckte, mit Goethe aber in

---

<sup>1116</sup> Zu Schmellers Werdegang siehe oben in Kapitel 4.1.4 unter der Überschrift *Goethes Hausmaler Johann Joseph Schmeller*.

erster Linie eine freundschaftliche Beziehung pflegte.<sup>1117</sup> Mit einem Brief, der auch die Motive für die Sammlung bündig darlegt, schickte Goethe Schmeller zu Frommann nach Jena:

Ew. Wohlgeboren

nimmt sich Gegenwärtiges zu überreichen die Freyheit der Maler Schmeller, der nach erster hiesiger Anleitung, durch höchste Unterstützung viertelhalb [sic!] Jahre in Antwerpen studierend zugebracht und daselbst vorzügliche Fähigkeit im Porträtiren erworben.

Er wird einige Zeit in Jena verweilen um dem ertheilten Auftrage gemäß die hochgeschätzten Personen welche mit mir durch Geschäftsverhältnisse, wissenschaftlichen Bezug und freundschaftliche Theilnahme verknüpft und verbunden sind, theils in Öl, theils in Kreidezeichnungen mit gefälliger Einwilligung darzustellen, deshalb er denn auch Ew. Wohlgeboren ersuchen wird ihm einige Stunden zu diesem Zweck zu gönnen und seine künstlerischen Bemühungen geneigt zu fördern.

Hierdurch wird denn auch mir eine besondere Theilnahme erwiesen, da ich als dessen Vorgesetzter über dessen Fortschritte zu wachen habe und zu Prüfung derselben mehrere Nachbildungen vorzüglicher mitlebender Männer unter höchster Genehmigung zu sammeln im Begriff bin.<sup>1118</sup>

Je nach Intimitätsgrad mit dem zu Porträtierenden wählte Goethe andere Begründungen und direktere oder indirektere Aufforderungen zu Sitzungen mit Schmeller. Gegenüber Frommann gibt Goethe an, dass er mit seiner Sammlung als Mäzen einen Künstler fördern will, mit dem positiven Nebeneffekt, dass er sich dabei eine Porträtsammlung verdienstvoller Männer anlegen kann. Dieses Bedürfnis zeigt Goethe als Bildungsbürger, denn das Sammeln von Porträtgrafiken herausragender Persönlichkeiten wurde in dieser Zeit zu einem populären Mittel für die gehobene bürgerliche Mittelschicht, ihre Bildung und ihren Geschmack unter Beweis zu stellen.<sup>1119</sup> Und doch wird unmittelbar deutlich, dass Goethe diese Liebhaberei auf wesentlich gehobenerer Art verfolgt, als es dem gewöhnlichen Bildungsbürger möglich gewesen wäre. Statt reproduktionsgrafische Porträts bei einem Verlag zu abonnieren, ist es ihm aufgrund seiner Stellung in der Kunstwelt und seiner finanziellen Situation möglich, einen Künstler eigens zu diesem Zweck zu beschäftigen. Überdies ist eine Sammlung der *Grands Hommes* seiner Generation für ihn gleichzeitig eine Sammlung seiner persönlichen Bekannten und Freunde. Dass die Aufnahme in diese Sammlung für die Porträtierten als eine besondere Ehre zu verstehen ist, deutet ein weiteres Billet an:

Ew. Wohlgeboren

gönnen wohl dem guten und geschickten Schmeller eine Stunde, damit Ihr Bildniß so viel andern werthen Mitlebenden hinzugefügt werde. Ich lege besondern Werth, wie billig, auf dieses Document, welches das persönliche Andenken eines so bedeutenden Zusammenseyns auf

---

<sup>1117</sup> Zu Carl Friedrich Ernst Frommann siehe NDB 5, S. 658f und GOETHE UND COTTA 1983, S. 263 (Bd. 3.2).

<sup>1118</sup> Goethe an Frommann, 9. April 1824. WA IV. 38, S. 103ff. – Unterstreichungen SB.

<sup>1119</sup> Mehr zu dieser Entwicklung bieten die einleitenden Bemerkungen zu Kapitel 5.



die Nachwelt bringen soll; wobey mir denn nicht wenig schmeichelhaft ist, daß ich mich auch der Neigung und des Wohlwollens der Dargestellten versichert halten darf.<sup>1120</sup>

Goethe stellte sich Friedrich Sigmund Voigt, dem Dresdner Botaniker, als gelehrter Dichter gleich: ihr Austausch sei bedeutend für die Nachwelt und müsse festgehalten werden.<sup>1121</sup>

Die ersten Porträtaufträge an Schmeller betreffen Goethes unmittelbares Umfeld: Das erste Porträt ist das von Goethes Archivar und Sekretär Friedrich Theodor Kräuter, das zweite jenes des Intimus Johann Heinrich Meyer. Es folgt ein Porträt des Gelehrten Frédéric Soret, der sich zu der Zeit in Weimar aufhielt. Anschließend folgen Goethes Hausarzt (und Weimarer Hofarzt) Wilhelm Rehbein sowie Goethes langjähriger Consiliumskollege Kammerherr Friedrich Hildebrandt von Einsiedel.<sup>1122</sup> Das Prozedere der Porträtentstehung lief immer ähnlich ab: Enge Freunde wurden zu den Sitzungen in Goethes Haus am Frauenplan eingeladen, entferntere Bekannte besuchte Schmeller allein in deren jeweiligem Quartier; handelte es sich um weiter entfernt lebende Freunde, nutzte man die Gelegenheit von Weimar-Besuchen zu Porträtsitzungen.<sup>1123</sup>

Die Porträts gleichen sich in Technik und Größe, entgegen Goethes Erklärung gegenüber Frommann hält Schmeller bei fast allen Bildern der Serie an der Kreidetechnik fest, die oftmals mit Weißhöhung auf getöntem Papier ausgeführt ist.<sup>1124</sup> Angesichts der hohen Zahl von 160 Porträts, die bis 1832 entstanden, wird die Entscheidung für das Medium der Zeichnung auch aus Kostengründen gefällt worden sein. Während er für ein Ölbild bei Schmeller um die 34 Taler hätte zahlen müssen, erhielt Goethe die Kreidezeichnungen für einen Taler und sechs Groschen pro Stück.<sup>1125</sup> Zu Anfang der Sammeltätigkeit präsentierte Goethe noch alle circa 52 x 38 cm großen Stücke in seinem Wohnhaus, späterhin wurde die Sammlung dafür zu umfangreich.<sup>1126</sup>

---

<sup>1120</sup> Goethe an Friedrich Sigmund Voigt, 24. Dez. 1824. WA IV. 39, S. 52.

<sup>1121</sup> Siehe HANDRICK 1964, S. 254ff, 257 und SCHUCHARDT 1848–1849, S. 283–287.

<sup>1122</sup> HANDRICK 1964, S. 248.

<sup>1123</sup> HANDRICK 1964, S. 254ff, 257.

<sup>1124</sup> Einige wenige Exemplare der Sammlung liegen in Grafit und als Lithografien vor. Kaum eines der Porträts ist signiert oder datiert. HANDRICK 1964, S. 249f, 253.

<sup>1125</sup> HANDRICK 1964, S. 249f. Dazu auch die in GEYERSBACH UND OPPEL 2003, S. 45 abgedruckte Rechnung Schmellers an Goethe über dreizehn Porträts.

<sup>1126</sup> Grillparzer berichtet von dieser Praxis und seiner eigenen Porträterfahrung in seiner Autobiografie: „Beim Abschiede forderte mich Goethe auf, des nächsten Vormittags zu kommen, um mich zeichnen zu lassen. Er hatte nämlich die Gewohnheit, alle jene von seinen Besuchern, die ihn interessierten, von einem eigens dazu bestellten Zeichner in schwarzer Kreide portraituren zu lassen. Diese Bildnisse wurden in einen Rahmen, der zu diesem Zwecke im Besuchszimmer hing, eingefügt und allwöchentlich der Reihe nach gewechselt. Mir wurde auch diese Ehre zu teil.“ GRILLPARZER 1894, S. 137. Da Grillparzers Einstellung zu Goethe während seines Besuchs zwischen Ehrfurcht und Enttäuschung oszillierte, muss seine Aussage, dass er die Aufnahme in die Sammlung als „Ehre“ verstand, mit Vorsicht behandelt werden. Von diesem Porträt ist nur eine fotografische Reproduktion erhalten. Anonymer Fotograf nach Schmeller, Johann Joseph (1826) – *Franz Grillparzer* 148 x 104 mm, Klassik Stiftung Weimar, Inv. KPh/0714. In Goethes Nachlass war das Porträt 1849 noch vorhanden (Nr. 580), SCHUCHARDT 1848–1849, S. 283–287.



Im Zuge der Arbeiten ließ sich Goethe auch selbst von Schmeller porträtieren. Sein eigener Auftrag dazu erging am 8. November 1829:

Da ich heute zum Portraitiren sitzen kann, so zeige dieses Hr Schmeller an damit er sich wegen des Papiers darauf einrichte.<sup>1127</sup>

Das Porträt wurde 1830 fertig und entspricht in Technik und Maßen den übrigen Bildern der Sammlung.<sup>1128</sup> Es zeigt Goethe bis zur Brust und nach rechts gewandt, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Sein zurückweichendes Haar, die faltige Stirn sowie die weichen schwammigen Züge eines alten Mannes mit eingefallenem Mund und hängender Kinnpartie werden von Schmeller ohne Scheu gleichsam dokumentarisch ausgearbeitet. Orden und elegante Kleidung fehlen, Rock und Hemd sind nur grob angedeutet. Vergleicht man diese Porträtzeichnung mit früheren Goethe-Porträts Schmellers,<sup>1129</sup> so wird deutlich, dass der Künstler Goethes langsamen körperlichen Verfall gewissenhaft registriert: Der Blick des berühmten Dichters, den Stieler nur zwei Jahre zuvor noch so kräftig und eindrucksvoll dargestellt hatte, ist eher sorgenvoll und müde denn stolz oder dynamisch. Goethe verschenkte dieses Porträt an den Staatsmann und Schriftsteller Hans Freiherr von Gagern, der sich im Gegenzug bereit erklärte, Schmeller zu sitzen. Eine Wiederholung des Goethe-Porträts verblieb in der Sammlung, was dafür spricht, dass Goethe dieses Porträt sehr schätzte.<sup>1130</sup>

Nicht einmal der so ausgeprägt porträtscheue Wilhelm von Humboldt entkam Goethes Wunsch, eine möglichst komplette Sammlung von Porträts seiner gelehrten Freunde zusammenzutragen:<sup>1131</sup> „Goethen hab ich nicht abschlagen können, mich für Ihn zeichnen zu lassen“, schreibt er an seine Frau.<sup>1132</sup> Seit seiner Mitarbeit bei den Weimarer-Kunst-Freunden verband Wilhelm von Humboldt und Goethe eine von gegenseitiger wissenschaftlicher Wertschätzung geprägte Freundschaft, die sich in einem umfangreichen Briefwechsel niederschlug. Sie diskutierten neben alter und zeitgenössischer Kunst vor allem auch staats- und sprachwissenschaftliche Fragen.<sup>1133</sup> Spätestens der Rom-Aufenthalt Humboldts ließ dann jedoch die ästhetischen Geschmacksdifferenzen zwischen dem weltgewandten Ehepaar Humboldt und

---

<sup>1127</sup> Goethe an Schmeller, 8. Nov. 1829. WA IV. 51.1, S. 563.

<sup>1128</sup> Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1830, Kat. Nr. G\_Schme\_4/Gr, siehe Abbildung S. 311, eventuell handelt es sich auch um die in einer privaten Sammlung befindliche Zeichnung mit der Kat. Nr. G\_Schme\_3/Gr. (Siehe auch HANDRICK 1972, S. 272f und WERCHE 2003a, „Rückschau“ [2]). Siehe auch die besser erhaltene Wiederholung Kat. Nr. G\_Schme\_4/Wh.

<sup>1129</sup> Zum Beispiel die im März 1825 entstandene Porträtzeichnung Goethes. Kat. Nr. G\_Schme\_2/Vz. Mehr zu diesem Zusammenhang in Kapitel 4.1.4 unter der Überschrift *Goethes Hausmaler Johann Joseph Schmeller*.

<sup>1130</sup> Kat. Nr. G\_Schme\_4/Wh. Siehe zu diesem Zusammenhang GOETHE GESPRÄCHE VII, S. 97. Zu Gagern siehe NDB 6, S. 31f.

<sup>1131</sup> Erstaunlicherweise fehlen jedoch die Porträts von Schelling und Alexander von Humboldt in der Liste der nachgelassenen Kunstsammlungen Goethes. Sie wurden also entweder schon zu Goethes Lebzeiten entfernt oder tatsächlich nie angefertigt. SCHUCHARDT 1848–1849, S. 283–287.

<sup>1132</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 26. Dez. 1826. HH VII, S. 308.

<sup>1133</sup> Etwa Goethe an Humboldt, 26. Mai 1799. WA IV. 14, S. 95–104. Zur Beziehung zwischen Goethe und Wilhelm von Humboldt insgesamt siehe OSTERKAMP 2002, S. 134–139.

dem in Weimar verweilenden, an seinem Kunstprogramm festhaltenden Goethe offen zu Tage treten.<sup>1134</sup> Trotzdem kam es nur zu einer leichten Abkühlung des Verhältnisses – es blieb so freundschaftlich, dass Wilhelm von Humboldt sich Goethes Porträtwunsch nicht, wie so vielen anderen, verweigerte.<sup>1135</sup> Die Brüder Humboldt besuchten Goethe im Dezember 1826 und Goethe vermerkte die Sitzungen mit Wilhelm für den 27. und 28. Dezember im Tagebuch. Die Zeit des Stillsitzens verging dabei natürlich nicht ungenutzt, sondern wurde für eine Diskussion über Zeitgeschichte verwandt.<sup>1136</sup> Zu Humboldts mutmaßlicher Erleichterung waren diese zwei Sitzungen ausreichend, und bereits am 29. Dezember legte Schmeller das Porträt zur Ansicht vor. Von dem Ergebnis zeigt sich Humboldt gegenüber seiner Frau allerdings wenig begeistert:

Goethe hat mich zeichnen lassen und findet die Zeichnung sehr ähnlich und unverbesserlich. Sie ist es also gewiß. Aber ich leugne nicht, ich habe Dich ordentlich bedauert, daß du mich immer um Dich sehen mußt. Die Zeit hat meine Züge, die immer etwas Auffallendes hatten, noch mehr alteriert, und was unvermerkt vor sich geht, kommt einem bei einem Bilde auf einmal ins Auge. Lebe wohl, innig geliebtes Kind.<sup>1137</sup>

Humboldt bezweifelt nicht die Fähigkeiten Schmellers, sondern meint, sich in diesem Brief, zum wiederholten Mal seine eigene Hässlichkeit eingestehen zu müssen. Bereits nach seiner Begegnung mit Lavater 1789, mit damals gerade 22 Jahren, bemerkte er eine „knöcherne Stirn“, „Langsamkeit und Ungewandtheit meines kopfs“, „schwerfällige wendungen“ und „ungelenkigkeit meines ausdrucks“ an sich.<sup>1138</sup> Mit 59 Jahren findet er sich offenbar noch deutlich unansehnlicher durch eine Verstärkung dieser Merkmale im Alter. Unleugbar zeigt Schmeller Humboldt als einen Mann mit ausgeprägtem Charakterkopf. In einer Weise, die für seine Freundesporträts nicht unbedingt typisch ist, hebt er die Kontraste zwischen Schatten und hellen Reflexionen auf Humboldts Gesicht hervor. Die Miene des Gelehrten wird so zu einer eindrucksvollen Landschaft aus Falten und Höhen, die die typischen Merkmale der Physiognomie betonen. Die längliche Gesichtsform wird durch die hell akzentuierte gerade Nase noch hervorgehoben, die hohe Stirn mit den ausgeprägten Brauenbogen – aufgrund dieser wohl „knöchern“ geheißen – wird in hell-dunklen Schattierungen modelliert. Die plastisch ausgearbeiteten Tränensäcke, die hängenden Wangen und der schmale Mund, der sich nicht zu einem Lächeln entschließen will, vereinen sich mit dem eindringlichen, auf den Betrachter

---

<sup>1134</sup> Vergleiche dazu MENZE 1993, S. 81ff.

<sup>1135</sup> Johann Joseph Schmeller – *Wilhelm von Humboldt*, 1826, siehe Kat. Nr. W\_Schm\_1/Gr siehe Abbildung S. 311.

<sup>1136</sup> Goethes Tagebucheintrag, 27. Dez. 1826. WA III. 10, S. 286. Goethe sprach mit Sulpice Boisserée (Brief vom 30. Dez. 1826) über seine Gespräche mit Humboldt: „In solchen Unterhaltungen finde ich die erfreuliche Sicherheit, daß ich in meiner abgesonderten Lebensweise doch mit dem Gange der Welt und der Wissenschaft und was noch sonst am Tage etwas werth ist, in reinem Verhältniß bleibe.“ Goethe an Sulpice Boisserée, 30. Dez. 1826. WA IV. 41, S. 264. Es ist erstaunlich, dass Goethe bei dieser Gelegenheit nicht auch Alexander von Humboldt porträtieren ließ. Sein Porträt fehlt in der Sammlung.

<sup>1137</sup> Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 29. Dez. 1826. HH VII, S. 312.

<sup>1138</sup> Siehe HUMBOLDT 1903a–1936, S. 158. Dazu auch Kapitel 2.1, S. 30, Anm. 109.

gerichteten Blick zum Bild eines tiefsinnigen, melancholischen Charakters. Die Kleidung wird demgegenüber von Schmeller völlig vernachlässigt und lediglich angedeutet.

Schmellers spezifische Fähigkeiten zur realistischen, vor allem der Ähnlichkeitsforderung verpflichteten Darstellung, die eben das leistet,<sup>1139</sup> was schon Alberti von der Porträtmalerei fordert, nämlich Abwesende zu vergegenwärtigen und Tote zu verlebendigen,<sup>1140</sup> war genau das, was Goethe für seine Sammlung wünschte. Einige Porträtierte hingegen entsetzten sich über Schmellers wenig schmeichelnden Stil:

I have already mentioned Goethe's fondness for keeping portrait memorials, and can only consider it as an extreme instance of this that I was desired to go to one Schmeller to have my portrait taken, – a head in crayons, frightfully ugly, and very like. The artist told me that he had within a few years done for Goethe more than three hundred. It is the kind of *Andenken* he preferred. They are all done in the same style, – full-face.<sup>1141</sup>

Mit wachsender Anzahl der Bilder präsentierte Goethe die Sammlung seinen Besuchern in einer Art Wechselausstellung.<sup>1142</sup> Eine abendliche Unterhaltung mit Gästen wurde so um abwesende Freunde bereichert und anhand der Porträts gemeinsamer Bekannter ergaben sich Gespräche über die gelungene oder misslungene Ähnlichkeit und die Charakterisierung der Dargestellten.<sup>1143</sup> Nach den Aussagen der Porträtierten zu urteilen, war Schmellers Verständnis von Charakteristik in der Darstellung unbeeinflusst von jenem Verständnis, welches Goethe in den *Propyläen* propagierte: Er versuchte nicht, „die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charactere [...] Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung“<sup>1144</sup> in seinen Modellen aufzufinden, um dann ihre Gesichter im harmonisierten Charakter-Ideal darzustellen. Stattdessen widmete sich Schmeller dem Individuell-Typischen, indem er die eigentümlichen Besonderheiten des Gesichtsschnitts und der Mimik herausarbeitete.<sup>1145</sup> Da Schmeller über die Jahre weit über hundert Porträts in diesem Stil an Goethe verkaufte und dafür eine angemessene Bezahlung empfing, muss sich Goethe bewusst für Schmellers dokumentarischen Realismus entschieden haben.<sup>1146</sup> Vielleicht auch, weil dieser

---

<sup>1139</sup> Frédéric Soret erinnert sich in seinem Tagebucheintrag vom 9. März 1824: „Seit einiger Zeit beschäftigt sich Goethe mit Anlage einer Sammlung Bleistiftporträts von allen ihm befreundeten Leuten; er hat dazu ein Abkommen getroffen mit einem jungen Künstler namens Schmeller, der, was treffende Ähnlichkeit anlangt, eine glückliche Hand hat.“ HOUBEN 1929, S. 107

<sup>1140</sup> Siehe ALBERTI (1436) 1877, S. 88

<sup>1141</sup> ROBINSON 1869, S. 110 (Bd. 2). – Kursivierung im Original.

<sup>1142</sup> GRILLPARZER 1894, S. 137. Siehe oben Anm. 1126.

<sup>1143</sup> Goethe an Meyer, 18. Sept. 1824: „Meine Wünsche, theuerster Freund! sind Ihnen nicht deutlich vorgetragen worden. Ich habe nämlich morgen frühe eine große Gesellschaft zum Frühstück, wozu Sie auch freundlichst eingeladen sind, und da möchte ich zur Unterhaltung die Schmellerischen Porträts unter Rahmen und Glas, nicht weniger das Schwerdgeburthische Vogelschießen bey mir aufstellen.“ WA IV. 38, S. 248f.

<sup>1144</sup> GOETHE 1798/1799b, S. XVIIIIf, vertiefend siehe hierzu oben, Kapitel 2.4.

<sup>1145</sup> Vergleiche hierzu auch KNEBEL 2003, S. 90f.

<sup>1146</sup> Schmeller schrieb Goethe Rechnungen für mehrere Porträts. Er erhielt ungefähr 1 Taler und 6 Groschen pro Bild. Siehe GEYERSBACH UND OPPEL 2003, S. 45.

Stil zu einer der wichtigsten Funktionen seiner Sammlung passte: der Bereicherung seiner hiesigen Korrespondenz mit Bekannten und Freunden um eine weitere Ebene der Einfühlung und Präsenz durch den persönlichen Blick aus dem Porträt und auf das Porträt.<sup>1147</sup> Die Porträtierten, die meist auch Goethes Briefpartner waren, blicken mehrheitlich aus dem Porträt heraus zum Betrachter hin. Tatsächlich konnten ihm die Porträts, besonders im Falle enger, aber weiter entfernt lebender Freunde, Trost spenden. Als zum Beispiel nach Zelters Besuch 1826 das Porträt des Komponisten zurückblieb, konnte sich Goethe weiter an der bildlichen Gegenwart des Freundes erfreuen:

Dein Porträt steht auf der Staffeley, theilnehmend und Zeugniß gebend. Gewiß ist diese bildliche Gegenwart, als Fortsetzung der wirklichen, höchst erfreulich. Nichts kann die Versicherung eines wohlzugebrachten Lebens mehr gewähren als ein so unmittelbarer Blick an die dreißig Jahre hinterwärts, wenn uns da ein reiner, mäßiger, aber auf's Gute und Vortreffliche unverwandt gerichteter Schritt zur Ansicht kommt. Ich freue mich, den Überrest des Jahrs dieser belohnenden Sorgfalt für das glücklich abgeschlossene Manuscript zu widmen.<sup>1148</sup>

Nach diesem Besuch, der für Goethe ebenso unterhaltsam wie bereichernd war, muss beiden Freunden klar gewesen sein, dass sie sich vermutlich nicht wieder begegnen würden. Goethe und Zelter hatten mit 77 beziehungsweise 68 Jahren die Lebenserwartung eines Mannes ihrer Zeit bereits deutlich überschritten, und speziell in diesem „greisen“ Alter wurden die ohnehin schon beschwerlichen Reisen zu einer Strapaze. Dass zu den nunmehr verbleibenden Briefen wenigstens der Blick ins gezeichnete Gesicht des Freundes möglich war, blieb darum ein großer Trost für Goethe und gab ihm die Kraft, neue Pläne zu schmieden – trotz des nachwirkenden schmerzlichen Abschieds.

Schmeller lieferte Goethe also Porträts, die ihre spezifische Funktion in Goethes Haushalt erfüllten. Sie wurden nicht in erster Linie als schöne Kunst betrachtet und blieben daher unter dem hohen künstlerischen Erwartungshorizont, den Goethe an Porträts anlegte, die den Anspruch erhoben, autonome Kunstwerke zu sein. So konnte Goethe durch Schmellers Fleiß und Schnelligkeit innerhalb kurzer Zeit eine beachtliche Porträtsammlung zusammentragen. Bis auf

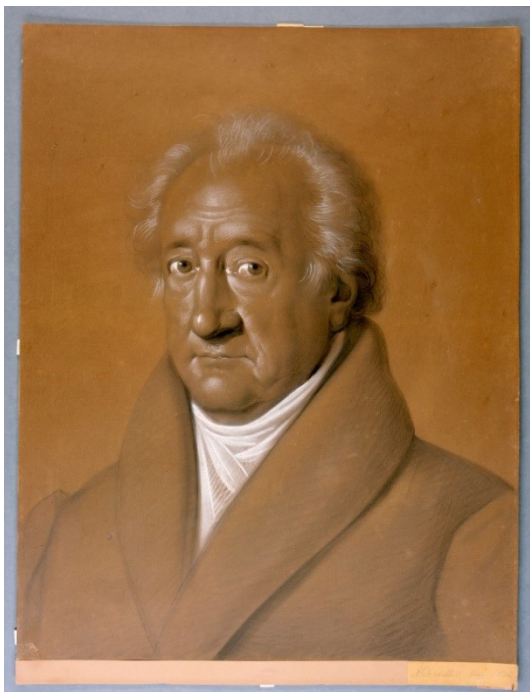
---

<sup>1147</sup> Goethe an Randal Edward Plunkett, 12. Dez. 1829: „Herr Plunkett wird hiedurch höflichst ersucht dem Überbringer Herrn Schmeller, einem geschickten Porträtzeichner, einige Stunden Sitzung zu gönnen, damit wir, durch Aufbewahrung seines Bildes, seiner angenehmen und schätzbaren Gegenwart uns immerfort erinnern können.“ WA IV, 46, S. 180.

<sup>1148</sup> Goethe an Carl Friedrich Zelter, 5. Aug. 1826. WA IV, 41, S. 115f. Eines von vielen möglichen weiteren Beispielen für diese Praxis ist Friedrich Heinrich Jacobis Porträt, das 1773 dessen Freundschaftsbeziehung zu Wieland bereichert. Wieland an Jacobi, 3. Jan. 1773: „Ihr Bildniß ist angekommen [...]. Dank sey dem Künstler, der nicht nur meine Augen, der mein Herz selbst so gut zu täuschen gewußt hat. Er ist es selbst, das ist er, dieß ist mein Jacobi, rief ich beim ersten Anblicke, und je mehr ich es ansehe, je mehr vergesse ich, daß es nur ein Bild ist. Ich rede mit Ihnen, Sie antworten mir, ich erinnere mich an tausend kleine Umstände unseres ehemaligen Beisammenseyns; ich frage Sie um Rath, ich unterlasse, was Sie mißbilligen, ich erwärme meinen erkaltenden Genius an dem Feuer, das aus Ihren Augen blitzt; Mit einem Worte, Ihr Bild thut Wunder. Tausend Mal, liebster Jacobi, umarme ich Sie dafür; Sie haben meinem Herzen eine Wohlthat erwiesen; ich bin glücklicher, seitdem ich Ihr Bildniß habe; ich lebe gewissermaßen mit Ihnen selbst.“ JACOBI 1825, S. 106f. Zu diesem Zusammenhang siehe auch ADAM 2000.

einige Bilder, die er noch vor seinem Ableben selbst verschenkte, blieben diese als Einzelporträts in der Sammlung Goethes und sind zum größten Teil noch heute erhalten.<sup>1149</sup>

Das Anlegen einer eigenen Porträtsammlung war, wie gezeigt wurde, eine teure und zeitaufwendige Liebhaberei, der Goethe gleichwohl über Jahre hinweg frönte, weil sie wichtige Funktionen erfüllte: Sie ermöglichte Goethe, zu zeigen, dass er sich, in Bezug auf die bildungsbürgerliche Kultur ganz auf der Höhe der Zeit befand. Indem er sein Sammeln auch als mäzenatische Tätigkeit inszenierte, betonte er gleichzeitig, dass er nicht bloß seinem Privatinteresse, sondern einer mit seiner gesellschaftlichen Position verbundenen Verantwortung gerecht wird. Der unmittelbare Nutzen der Sammlung war für ihn sodann zweifach: ganz im Persönlichen konnten die Bilder seine Korrespondenz mit engen Freunden emotionalisieren, für die öffentliche Person Goethe boten sie ihm die Möglichkeit, Gäste zu unterhalten. Bezogen auf letzteres verdeutlichte die Sammlung gleich in doppelter Hinsicht Goethes Status innerhalb der damaligen Gesellschaft: Sie zeigte nicht nur Goethes Vernetzung im „Kulturbetrieb“, sondern brachte auch zum Ausdruck, dass es für Goethe ein leichtes war, nach Belieben hochstehende Persönlichkeiten zu Porträtsitzungen zu bewegen – obwohl er selbst nicht mehr mobil und politisch wie kulturell an einem Nebenschauplatz zu Hause war, kam die gelehrte und kulturelle Welt auch an seinem Lebensabend zu ihm, wenn er nur rief.



Johann Joseph Schmeller – *Goethe*, 1830,  
Kat. Nr. G\_Schme\_4/Gr (© Klassik Stiftung Weimar).



Johann Joseph Schmeller – *Wilhelm von Humboldt*, 1826,  
Kat. Nr. W\_Schm\_1/Gr (© Klassik Stiftung Weimar).

---

<sup>1149</sup> HANDRICK 1964, S. 157f.

#### 4.2.2 JOSEPH STIELERS PORTRÄTS VON GOETHE, SCHELLING UND ALEXANDER VON HUMBOLDT

Da Joseph Karl Stieler<sup>1150</sup> der einzige Maler ist, der sowohl Goethe als auch Alexander von Humboldt wie auch Schelling in Gemälden porträtiert hat, bietet es sich an, seine drei Porträts hier vergleichend zu untersuchen. Der Vergleich verspricht Aufschlüsse darüber, wie es um die Repräsentationsbedürfnisse der drei Gelehrten bestellt war, als sie sich in den 1830er- und 1840er-Jahren jeder für sich in einer geistigen Führungsrolle wiederfanden, die mit allseitiger Anerkennung, ja Verehrung einherging.

Stieler wurde nicht von ungefähr zum Maler dieser Großen des gelehrten Deutschlands. Er gehörte nach vielen Studienjahren an der Wiener Kunst-Akademie bei Heinrich Füger und im Atelier François Gérards in Paris zu den bestausgebildeten Porträtmalern seiner Zeit. Sein brillanter Stil, der vor allem aus der Schulung bei Gérard hervorging, passte zu den repräsentativen Porträts, wie sie über Jahre Gegenstand seiner Tätigkeit als Hofmaler der bayerischen Könige Maximilian I. Joseph, Ludwig I. und Maximilian II. waren.<sup>1151</sup> Als Porträtmaler, dessen Kunst stets dem aristokratischen Bildtypus verpflichtet blieb, sprach er in München auch gehobene bürgerliche Kreise an und bediente eine große Kundschaft.<sup>1152</sup>

#### Goethe – Dichterkönig und Freund der Fürsten

Als Ludwig I. 1827 begeistert von einem Treffen mit Goethe aus Weimar zurückkam,<sup>1153</sup> beseelt von dem Wunsch, das Porträt des Dichters zu besitzen, war Stieler die erste Wahl für diesen Auftrag. Bereits wenige Monate später reiste Stieler nach Weimar, im Gepäck ein Verehrungs- und Empfehlungsschreiben des Königs:

Herr Staatsminister, ein wohlgetroffenes Bildnis des Königs der Teutschen Dichter zu besitzen ist ein von mir lange gehegter Wunsch; darum, und darum allein schicke ich meinen Hofmaler Stieler nach Weimar. Kostbar für unser gemeinsames Vaterland sind Göthes Stunden, doch wird, ich darf es hoffen, demselben nicht gereuen einige Sitzungen gewidmet zu haben, denn Stieler (wenn sich des Ausdrucks bedient werden darf) ist ein Seelenmaler zu nennen. [...] Einzig,

---

<sup>1150</sup> Zu Joseph Stieler siehe die Monografie von HASE-SCHMUNDT 1971.

<sup>1151</sup> Siehe LAMMEL 1985, S. 254f und MECKLER 1981, S. 91f.

<sup>1152</sup> HASE-SCHMUNDT 1971, S. 44.

<sup>1153</sup> Ludwig I. hatte Goethe zu seinem 78. Geburtstag im Vorjahr besucht und ihm als Zeichen der Verehrung das Großkreuz des Bayerischen Verdienstordens verliehen. Siehe den brieflichen Bericht Goethes an Amalie von Levetzow, 29. Aug. 1827. WA IV. 43, S. 41f.

unvergleichbar, erhaben über Alle ragt Göthe. Möchte derselbe noch lange unserm Teutschen Vaterlande zur Zierde zum Ruhme erhalten bleiben.<sup>1154</sup>

An dieser Stelle benennt der bayerische König ganz offen, was bereits anhand der huldigenden Porträts der Jubiläumsfeiern 1825 zu erkennen war: Goethe besaß im letzten Jahrzehnt seines Lebens den Status eines Fürsten der Dichtkunst. Und nicht bloß *eines* Fürsten: Der König von Bayern, selbst Landesherr eines der flächenmäßig größten deutschen Staaten, bezeichnet ihn als König aller deutschen Dichter. Goethe wird durch dieses Lob nicht nur zum Herrscher der literarischen Welt deutscher Sprache erkoren, ihm ist es auch, anders als den politischen Führern der Zeit, gelungen, die Nation durch sein Werk zu einen. Goethe wird als die Person bestimmt, die „erhaben über alle“ Deutschland repräsentieren kann, denn auch fremde Nationen erkannten den überragenden Status seines Werkes an. Der König bestellt nicht allein das Porträt eines großen Dichters, sondern das der legendären Symbolfigur der sich herausbildenden deutschen Kulturnation.

Die Anerkennung eines derart hochgestellten Fürsten und dessen Lob für den Maler ließen Goethe nicht zögern:

[...] Wenn nun der verdienstvolle Künstler nach Ew. Majestät eigenem vollgültigsten Zeugniß als ein Seelenmahler sich erweis't, so darf ich hoffen ihm werde gelingen, den Ausdruck dankbarster Verehrung und unverbrüchlichen Angehörens in meinen Zügen auszudrücken.<sup>1155</sup>

So kam es bereits am 25. Mai 1828, Stielers Ankunststag, zu Vereinbarungen über das Porträt, woraufhin der Maler Goethe bis zu seiner Abreise Anfang Juli beinahe täglich sah; nicht nur zu außergewöhnlich vielen Sitzungen, sondern auch zu gemeinsamen Essen, Spazierfahrten und Diskussionen. Selbst wenn der Auftrag des bayerischen Königs Goethe sehr schmeicheln musste, sind diese häufigen Treffen eine solche Ausnahme in Goethes Porträt-Routine, dass nicht allein der Status des Auftraggebers für sie verantwortlich gewesen sein kann.

Tatsächlich entwickelte sich zwischen Stieler und Goethe eine freundschaftliche Zuneigung und ein intellektuell-künstlerischer Austausch, den Goethe mit keinem anderen Porträtmaler teilte. Nur im Entstehungskontext dieses Porträts dokumentierte Goethe nicht nur die Sitzungstermine, sondern auch die einzelnen Arbeitsschritte ausführlich.<sup>1156</sup> Ein reger Austausch zwischen dem offen interessierten Maler und Goethe als Kunsttheoretiker und Autor der

---

<sup>1154</sup> RULAND 1902, S. 49f. – Unterstreichungen SB.

<sup>1155</sup> Goethe an Ludwig I., 27. Mai 1828. WA IV. 44, S. 123.

<sup>1156</sup> Joseph Stieler – *Goethe*, 1828, Kat. Nr. G\_St\_1/Ge, siehe Abbildung S. 328. Goethe berichtet von der Anfertigung von Vorzeichnungen (26. Mai) und Kompositionsskizzen (30. Mai), von der Einrichtung von Stielers Werkstatt (5. Juni) und dem Farbenmischen (27. Mai) und sogar von Feinarbeiten an komplizierten Stellen wie der Hand (3. Juli). Aus diesen Vermerken Goethes und auch aus den Aufzeichnungen Stielers ergibt sich, dass es mehrere Vorzeichnungen, Studien et cetera gegeben haben muss, von denen einige als verloren gelten müssen. Erhalten sind zwei Vorzeichnungen und eine Ölskizze, Kat. Nr. G\_St\_1/Vz.a, G\_St\_1/Vz.b, G\_St\_1/Sk. Siehe hierzu auch VIGNAU-WILBERG 2003, S. 513f, Kat. Nr. 10015.

*Farbenlehre* entwickelte sich. Zum Beispiel vermerkte Goethe am 4. Juli: „Ich fuhr mit Stieler spazieren und führte mit demselben ein interessantes Gespräch über Kunst und derselben zum Grunde liegende Hauptmaximen“,<sup>1157</sup> und am 22. Juli: „Einige chromatische Vorbereitungen zu Gunsten Herrn Stielers.“ Außerdem suchte der Künstler bescheiden Goethes Rat, wenn Schwierigkeiten auftraten. Zwar sind nähere Details zu den Gesprächen über das im Entstehen begriffene Porträt unbekannt, doch geht aus den erhaltenen Bemerkungen in Stielers<sup>1158</sup> und in Goethes Tagebuch eindeutig hervor, dass Stieler Goethes Meinung und Einfluss begrüßte: „[30. Mai] Herr Stieler wegen der Stellung des Porträts sich berathend. Besonders auch die richtige Zeichnung des Gesichtes beurtheilend.“ Dabei war Goethe vom künstlerischen Talent seines Porträtisten offenbar ebenso eingenommen wie von dessen Fähigkeit, seine künstlerische Tätigkeit intellektuell zu reflektieren: „[19. Juni] Herr Stieler, sein Schönheitsprinzip gar anmuthig durchführend, an Beyspielen seine Überzeugung auslegend.“ In Stielers Gesellschaft wurden Goethe die Sitzungsstunden nicht lang, und so kam es zu der einmaligen Anzahl von zwölf Sitzungen, die überdies oft mehrere Stunden oder den ganzen Vormittag beanspruchten.<sup>1159</sup>

Das Goethe-Porträt scheint auf den ersten Blick ganz der konventionellen Gelehrtenikonografie zu entsprechen. Goethe sitzt in typisch gerader Haltung, bei der Lektüre eines Briefes in einem Zimmer. Das Mobiliar besteht in einem hölzernen Lehnstuhl mit roter Stoffbespannung und einem Schreibpult mit glatt polierter Marmorplatte. Als hätte ihn gerade ein interessanter Gedanke zum Nachsinnen gebracht, hebt Goethe den Kopf, von der Lektüre aufblickend. Die Materialien seiner Kleidung sind edel: Dezent glänzt die Seide des Fracks, unter dem er wiederum eine helle Seidenweste mit bestickter Schmuckkante und einen weißen Seidenschal trägt, letzterer wird von einer rubinbesetzten Anstecknadel gehalten. Insgesamt ist die Kleidung eng geschnitten, sodass sie die Drehung des Körpers in die Frontale durch Spannfalten verdeutlicht. Mit der Platzierung des Briefes am linken unteren Bildrand und der Ausrichtung von Goethes Blickes zum rechten oberen Bildrand bringt der Maler Bewegung und Spannung in die Bildkomposition: Goethes Gesicht war eben noch den Zeilen vor ihm zugekehrt, hat sich aber dann in die Frontale und weiter nach rechts gewandt, wobei die nach oben rechts gedrehten Augen diese Bewegung noch zusätzlich unterstreichen. Der Gesichtsausdruck mit der angespannten Muskulatur um Kinn und Mund, den hängenden Wangen und den aufblickenden

---

<sup>1157</sup> Dieses und die drei folgenden Zitate sind Beispiele für viele derartige Einträge in Goethes Tagebuch, siehe WA III. 11, S. 223–240.

<sup>1158</sup> VIGNAU-WILBERG 2003, S. 516.

<sup>1159</sup> Goethes Tagebucheinträge, Mai, Juni und Juli 1828. WA III. 11, S. 223–240.



Augen wirkt konzentriert, dabei jedoch nach innen gerichtet; Goethe verharret in Gedanken.<sup>1160</sup> Diesen Gesichtsausdruck haben Stieler und Goethe sogar ausführlich diskutiert. In seinen Notizen vermerkt Stieler:

Es ist kostbar. es ist abgeschlossen in sich fertig. darauf gründet er auch das einem [einen?] die Porträts ansehen sollen. worüber ich mich mit ihm viel stritt. und er es für meine Sinnesweise gut fand, weil ich mich zum ideellen neigte. außer dem Bilde dadurch der Fantasie noch etwas zu denken übrig bliebe.<sup>1161</sup>

Goethe hätte also einen direkten Blick zum Betrachter, wie ihn viele seiner Porträts auszeichnen, bevorzugt. Stieler will Goethe aber idealisiert als Denker vorstellen und diese „Sinnesweise“ überzeugt Goethe durch das Argument, dass der Betrachter zur Einfühlung in Gedankenwelt Goethes angeregt wird.

Stieler hatte aber noch andere Gründe, Goethes Kopf in diese für seine Porträts eher untypische Haltung zu bringen. Wie Rolf Meckler in einer Studie zu diesem Bild überzeugend ausführt,<sup>1162</sup> konnte Stieler durch die gewählte Kopfhaltung die ungleichmäßige Morphologie von Goethes Schädel darstellen und gleichzeitig verschleiern. Schon Rauch hatte berücksichtigt, dass Goethes rechte und linke Gesichtshälfte unterschiedlich ausgeprägt waren.<sup>1163</sup> Mundwinkel und Augen lagen asymmetrisch auf unterschiedlicher Höhe. Wie Rauch war aber auch Stieler darauf bedacht, diese anatomische Besonderheit nicht zu negieren, wie das etwa Lips perfekt symmetrische Zeichnung von 1791 unternimmt, sondern ihr mit einer bestimmten Kopfhaltung beizukommen. Goethe selbst erwähnt, der Maler habe ihm sein „Schönheitsprinzip“ erklärt. Welches Prinzip ist das? Wie geht Stieler bei der Idealisierung vor?

In Stielers Gemälde sitzt Goethe mit gehobener Brust bemerkenswert aufrecht in seinem Sessel – eine Sitzhaltung die nachgewiesenermaßen der Realität entsprach: Goethe litt an *Morbus Forestier*, hatte acht miteinander verwachsene, deformierte Rückenwirbel und fünf verwachsene Rippen.<sup>1164</sup> Diese Erkrankung ließ ihn groß und rüstig wirken, verursachte ihm aber vermutlich starke Schmerzen und Schwierigkeiten beim Atmen, und erschwerte außerdem jedes Bücken und Drehen des Oberkörpers. Goethes steife und aufrechte Haltung beim Lesen und die

---

<sup>1160</sup> Die Annahme, dass der etwas unorthodoxe Blick einem energiegeladener Seufzer ob der amateurhaften Gedichte des Königs von Bayern geschuldet ist, entbehrt nicht einer gewissen Komik, ist allerdings nicht haltbar. Obwohl die Dichtkünste des Königs von der Kritik belächelt wurden (Er reimte selbstkritisch: „An mich, Daß dich nicht täusche das reichliche Lob; denn was du gedichtet Ungepriesen blieb's, säßest du nicht auf dem Thron.“ BAYERN 1839, S. 11), waren sowohl Goethe als auch Stieler viel zu sehr auf die Gunst des Königs bedacht, als dass sie eine solche Xenie in Bildform verfasst hätten.

<sup>1161</sup> Meckler gibt die Tagebucheinträge Stielers wieder (MECKLER 1981, S. 96). Aus zweiter Hand, von Stielers Nachfahren Kurt Stieler abgeschrieben, liegen diese Aufzeichnungen auch der Bildakte des Porträts in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen bei, siehe VIGNAU-WILBERG 2003, S. 516.

<sup>1162</sup> MECKLER 1981, S. 106, 108.

<sup>1163</sup> Zu den Metadaten der Büste siehe Vgl. Nr. 23.

<sup>1164</sup> Zum Beispiel ULLRICH 2006.

geschwellte frontal ausgerichtete Brust sind also weniger eine Idealisierung als die Darstellung seiner typischen, anatomisch bedingten Körperhaltung – ob Stieler bei seinem engen Zusammensein mit Goethe bemerken konnte, dass diese außerdem durch chronische Schmerzen verursacht wurde, sei dahingestellt. Jedenfalls hat der Künstler bei näherem Hinsehen die Zeichen des Alters auf Goethes Stirn, Augen, Wangen und Kinn in vielen feinen Falten angelegt, ohne sie dabei allzu sehr hervortreten zu lassen. Den Hals des 78-Jährigen verdeckte der Künstler mit einem um den hohen Kragen geknoteten Seidentuch. Der zweite Blick auf die Stirn macht deutlich, wie weit Goethes volles Haar schon zurückgewichen ist, Stieler zeigt Goethes Schädel in seiner ganzen Rundung. Auch die großen weichen Ohrläppchen und die herabgesunkene Nasenspitze dokumentieren das fortgeschrittene Alter des gelehrten Dichters. Je länger und genauer man das Porträt betrachtet, desto älter scheint Goethe.

Stieler verfälscht in seiner Idealisierung nicht, er gibt die Zeichen des Alters und der Krankheit im Bild des 78-jährigen Goethe dezent wieder. Mit der ihm eigenen (von Goethe dokumentierten) Sorgfalt und seinem Talent gelingt es ihm, diese Makel in Vorzüge zu verwandeln. Der Steifheit verleiht er mit dem Spannungsbogen zwischen Brief und Blickrichtung gerade so viel Bewegung, dass sie wie eine bewusst gewählte Haltung wirkt. Die unregelmäßigen Proportionen des Schädels verbirgt er, indem er Goethes Kinn leicht anhebt und den Kopf nach links dreht – wieder eine Positur, die Stolz und Würde ausdrückt. Während der Brief des Königs am unteren Bildrand auf Goethes Prominenz hinweist, ist es gerade der Blick, der ein Zuviel an Idealisierung verhindert und eine gewisse Dezenz ins Bild bringt. Würde der Blick nun auf den Betrachter fallen, leicht von oben herab, erschiene der Dichter als zu selbstgefällig. Würden die Augen in das von rechts oben einfallende Licht sehen, ergäbe sich nur einmal mehr das so oft verwendete Idealisierungsschema, das unter anderem bei Kolbes Ganzkörper-Darstellung zum Exzess gerät. Stattdessen lässt Stieler Goethes Blick nach links schweifen, zur Schattenseite, weniger inspiriert als nachdenklich und konzentriert, eher etwas schwermütig. Dieser Ausdruck lässt Goethe nicht als einen in Selbstbeschäftigung und privater Inspiration aufgehenden Künstler erscheinen, sondern als einen universal denkenden, gelehrten Dichter, dem nichts Menschliches fremd ist.

Damit trifft das Porträt Goethes geistige und körperliche Verfassung der späten 1820er-Jahre. Viele seiner Weggefährten waren bereits verstorben,<sup>1165</sup> und er fand sich in der ungewöhnlichen Situation, zur lebenden Legende erhoben worden zu sein. Auf diesen Status hatte er selbst aktiv hingewirkt, mit autobiografischen Schriften, Stellungnahmen zur Rezeption seiner selbst und in

---

<sup>1165</sup> Großherzog Carl August verstarb gar während der Porträtentstehung, sein für Goethe erschütternder Tod unterbrach die Sitzungen für eine Weile. Siehe Goethe an Ottilie von Goethe, 24. Juni 1828 (WA IV. 44, S. 148–153) und Goethe an Sulpice Boisserée, 6. Juli 1828 (WA IV. 44, S. 171f).

der Auswahl seiner Porträtisten.<sup>1166</sup> Gerade in Bezug auf Letztere ist er dabei oft enttäuscht worden, doch mit der Zusammenarbeit mit Stieler und deren Ergebnis war Goethe völlig zufrieden. Es war Stielers künstlerische Strategie, Goethe innerhalb eben dieser Position in der deutschen Gesellschaft darzustellen und auf diese Weise auch dem persönlichen Porträtideal des Dichters gerecht zu werden. Ein Verdienst, das ihm kein anderes Ölporträt Goethes streitig macht, wie dieser selbst schreibt:

Daß Herrn Stieler das Porträt glücklich gelungen und sowohl dem Höchsten Anordnenden als sonstigen Beschauenden Freude macht, bis zu einem Enthusiasmus der Theilnahme, dieß ist ein höchst schätzbares Ereigniß; freylich war es zu hoffen und zu erwarten von einem solchen Talente. Ich bin der gültigste Zeuge von seiner Überlegsamkeit, sorgfältiger Wahl und zwar nicht raschem, aber entschiedenen Handeln. Hiezu nun die Uermüdlichkeit, das Erfaßte durch- und auszuführen; wobey denn die Zeit, die darauf verwendet werden mußte, glücklicherweise durch anmuthig-belehrende Unterhaltung auch mir zu Gute kam. Grüßen Sie den werthesten Mann zum allerbesten.<sup>1167</sup>

Am 6. Juli 1828 verließen Goethe und Stieler Weimar. Goethe reiste nach Jena, Stieler nach Potsdam, wohin ihn die preußische Königsfamilie eingeladen hatte, um das noch nicht fertiggestellte Goethe-Porträt zu präsentieren. Es fand einhellige Zustimmung, auch durch Goethes Freund Zelter:

Dein Bild von Stieler habe vorgestern gesehn; ich finde es sehr schön; Rauch und Schadow desgleichen. Die rechte Aehnlichkeit, der rechte Geschmack vereinigten sich aufs Anmutigste. [...] Man denkt er [Stieler] soll von dort [Potsdam] zurückkommen und die beiden Bilder eine Zeitlang sehen lassen, wiewohl das Deinige noch nicht ganz vollendet ist. Von unsern Malern habe ich keine so klare Schatten gesehn; Stieler ist ein geschickter Mann.<sup>1168</sup>

Zelter sah das Porträt noch nicht in seinem endgültigen Zustand, denn Stieler legte nach der Rückkehr aus Potsdam in seinem Münchner Atelier noch einmal Hand an das Gemälde: Er beschriftete das Blatt in Goethes Hand mit einem Gedicht des bayerischen Königs. Stieler und Goethe hatten sich vermutlich über die Beschriftung beraten und sich dann für das Gedicht entschieden.<sup>1169</sup> So wurde das Blatt in Goethes Hand auf der dem Betrachter zugewandten Seite lesbar beschrieben. Es handelt sich um das Gedicht König Ludwigs I. *An die Künstler*, dessen vorletzte Strophe abgewandelt zitiert wird:

---

<sup>1166</sup> Vergleiche NUTZ 1994, S. 9–12.

<sup>1167</sup> Goethe an Cotta, 30. Nov. 1828. WA IV. 45, S. 68.

<sup>1168</sup> Zelter an Goethe, 31. Juli 1828. GOETHE ET AL. 1834, S. 83f.

<sup>1169</sup> Auf die Absprache deutet der erhaltene Briefbogen im Quartformat hin, der sich heute im Privatbesitz befindet. Laut HASE-SCHMUNDT 1971, S. 71 ist das Blatt beidseitig beschrieben: Recto in Stielers Hand: „W. Goethe geb. Francfurt a. Mayn d. 28. Aug. 1739 gemalt von Stieler, Weimar, Juni 1828“; verso in fremder, womöglich Goethes, Hand die Gedichtstrophe des Königs. Stieler hielt nach seiner Rückkehr nochmals Rücksprache mit dem König. Am 2. Juli 1828 schrieb er: „nachdem ich ihm [Goethe] aber das herrliche Gedicht von Ihro Majestät an die Künstler zu lesen gegeben, war er so entzückt davon, daß er die Idee die vorletzte Strophe des Gedichtes auf das Blatt zu setzen für geeigneter hielt. Es steht nun bei Ihro Majestät zu entscheiden, welche Idee ausgeführt werden soll – Göthe legt sich Ihro Majestät unterthänigst zu Füßen;“ König Ludwig I. hatte offenbar keine Einwände. Stieler an König Ludwig I. von Bayern 2. Juli 1828 (nicht ediert), abgedruckt in HASE-SCHMUNDT 1971, S. 20.

Ja! wie sich der Blume Flor erneuet,  
Durch den Saamen den sie ausgestreuet,  
Zieht ein Kunstwerk auch das andre nach.  
Aus dem Leben keimet frisches Leben,  
Das zum Werk gewordene Gefühl  
Wird ein Neues künftig herrlich geben,  
Selber nach Jahrtausenden Gewühl. – Im Herbste 1818  
Ludwig<sup>1170</sup>

Dieser geschickt gewählte Text ehrt gleichermaßen den Auftraggeber, das Werk Goethes und das des Porträtisten. Er ist Ausdruck der Idee von der inspirierenden Kraft des berühmten Dichters, die das Talent Stieler befruchtet und es ihm erlaubt, eben jenen „Genius“ in seinem Bild einzufangen, wodurch er, festgehalten, wiederum inspirierend auf seine Betrachter wirken kann.

Im September 1828 war das Porträt so weit fertig, dass der Herausgeber des *Kunst-Blattes* in München, Ludwig von Schorn, eine Kritik verfassen konnte. Sein Artikel zeigt, dass das Porträt Goethes als wichtiges zeitgeschichtliches und literaturhistorisches Dokument empfunden wurde. Neben einer Beschreibung erläutert Schorn auch ausführlich die Entstehungsumstände. Er beurteilt das Bild als das gelungenste Goethe-Porträt überhaupt, weil es „nach der Natur“ gemalt und nur insofern idealisiert sei, als es „den Dichter nur in einem günstigen Momente seiner gewöhnlichen Erscheinung darstellen und somit die ruhigen Grundlinien und bleibenden Züge seiner Persönlichkeit“ zeigen wolle. Wo alle bisherigen Porträts „in einen zu großartigen oder phantastischen Styl“ gerieten, gelinge es Stieler, „die edlen Formen des Kopfes mit den feinen Einzelheiten der Züge zu vereinigen“. Angesichts der Schwierigkeit, Goethes „Uebermacht des geistigen Vermögens“ darzustellen, erkennt und lobt also bereits Schorn die spezielle Fähigkeit Stieler, Idealisierung und wahrheitsgetreuer Wiedergabe gleichermaßen gerecht zu werden.<sup>1171</sup> Auch der König und der Künstler waren sich der Bedeutung des Porträts bewusst und planten, es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Stieler ließ es sehr rasch vervielfältigen, bereits wenige Wochen später erschien eine Lithografie von Johann Georg Schreiner (1801–1859), die im *Kunst-Blatt* angezeigt wurde.<sup>1172</sup> Das führte so bald zur allgemeinen Bekanntheit des Porträts, dass Schorn es anlässlich seiner Kritik zur ersten öffentlichen Ausstellung desselben (auf der Münchner Kunstausstellung 1829) nicht für nötig hielt, es nochmals zu beschreiben.<sup>1173</sup> König Ludwig I. machte das Original, zusammen mit

---

<sup>1170</sup> VIGNAU-WILBERG 2003, S. 514f gibt den Text auf dem Bild wieder, der Originaltext findet sich in BAYERN 1829–1839, S. 5.

<sup>1171</sup> Alle Zitate aus: SCHORN 1828a, S. 351f.

<sup>1172</sup> Lithografie Johann Georg Schreiner, Druck bei Josef Anton Selb. „das Blatt gehört ohne Zweifel zu den schönsten und vollendetsten, welche die deutsche Lithographie aufzuweisen hat.“ SCHORN 1828b, S. 416. Siehe Kat. Nr. G\_St\_1/R.b. Zu Johann Georg Schreiner siehe ThB 30, S. 284. Zu den Reproduktionsgrafiken siehe Kat. Nr. G\_St\_1/R.a–c. Goethe korrespondierte mit Cotta über die Art und Weise der Reproduktion. Cotta an Goethe, 13. Nov. 1828 (GOETHE UND COTTA 1983, S. 238 (Bd. 2), 189f (Bd. 3.2)) und Goethe an Cotta, 30. Nov. 1828 (WA IV, 45, S. 67ff).

<sup>1173</sup> SCHORN 1829, S. 379.

anderen Bildern seiner sich stetig vergrößernden Sammlung zeitgenössischer Malerei schon 1835 in der Privat-Galerie in Schloss Schleißheim zugänglich. Mitte der 1840er-Jahre, spätestens aber 1853, gelangte das Goethe-Porträt in die Neue Pinakothek München, die für ihren königlichen Stifter auch den Charakter einer Bildungsinstitution und einer Ruhmeshalle besaß.<sup>1174</sup> Als Teil einer Porträt-Sammlung von Büsten und Gemälden sollte Goethes Porträt in diesem Kontext das bürgerliche Publikum zu Bildung und Verehrung anleiten.

In Goethes Familie blieb von den Porträtsitzungen mit Stieler zunächst nur eine aquarellierte Kreidezeichnung zurück, die Stieler bei seiner Abreise an Ottilie mit der Widmung: „Der Frau Geheime Rätthin von Goethe Zur Erinnerung Joseph Stieler“ schenkte.<sup>1175</sup> Goethe selbst erhielt auf ausdrücklichen Wunsch hin ein Jahr später eine Kopie von Stieler zugesandt, die der Künstler aber nicht selbst malte, sondern von seinem Neffen Friedrich Dürck anfertigen ließ.<sup>1176</sup> Goethe bedankte sich sehr herzlich:

Das Bild, welches Ihre Majestät Gnade und Ihrer Sorgfalt zu danken habe, wächst jetzo, da es in den Zimmern meiner Tochter aufgehängt ist, gleichsam an Werth, indem sich jedermann daran erfreut und die Meinigen es als ein Capital ansehen können, von dem sie, für ewige Zeiten, für sich und andere die erfreulichsten Zinsen an Erinnerung, Wohlbehagen und Dankbarkeit zu gewinnen im Fall seyn werden.<sup>1177</sup>

### Stieler Porträts Friedrich Wilhelm Joseph Schellings und Alexander von Humboldts

Der bayerische König Maximilian I. Joseph – Vater Ludwigs I. – hatte Schelling 1807 zum Generalsekretär der Akademie der bildenden Künste in München berufen. Der Philosoph hatte sich schon durch seine in Jena begonnenen und in Würzburg fortgesetzten Vorlesungen zur *Philosophie der Künste* für dieses Amt qualifiziert;<sup>1178</sup> doch die volle Aufmerksamkeit des

---

<sup>1174</sup> In den 1830er-Jahren werden die Büsten von Münchner Künstlern und Gelehrten im Erdgeschoss der Neuen Pinakothek aufgestellt. Damit kann sie als Ort der Bildung und Verehrung der Gelehrsamkeit und der Kunst gelten. ROTT 2003, S. 60f, 69. Zu Ludwigs I. Programm für die Pinakothek siehe generell ROTT 2003.

<sup>1175</sup> Kat. Nr. G\_St\_1/Aq. Das Aquarell befindet sich heute im Goethe-Museum Frankfurt am Main. VIGNAU-WILBERG 2003, S. 520f, Kat. Nr. 14786.

<sup>1176</sup> Dürck, Friedrich nach Joseph Stieler – *Goethe*, 1829, siehe Kat. Nr. G\_St\_1/K.a. Weitere Kopien entstanden erst nach Goethes Ableben, zum Beispiel existieren noch zwei Kopien nach Friedrich Dürck von Julie von Egloffstein: Eine im Goethe-Museum Frankfurt am Main, Kat. Nr. G\_St\_1/K.b (BAMBERG ET AL. 2011, S. 47, Kat. Nr. 33) und eine weitere verkleinerte Wiederholung in der Klassik Stiftung Weimar, siehe Kat. Nr. G\_St\_1/K.c. Bemerkenswert ist noch eine weitere Kopie, vermutlich von der Hand Schmellers, die sich heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin befindet. (Schmeller nach Friedrich Dürck, Kat. Nr. G\_St\_1/K.d) Diese gab Ottilie von Goethe 1837 in Auftrag, um sich für die Gefälligkeit Felix Mendelssohns zu revanchieren, der Goethes Enkel Walther – leider erfolglos – Musikunterricht erteilt hatte. Dafür ließ Ottilie auf den Brief in Goethes Hand statt des Gedichts Ludwig I. Goethes Widmung an den jungen Mendelssohn eintragen: „Wenn über die erste Partitur | Quer Steckenpferdlein reiten, | Nur zu! Auf weiter Töne Flur | Wirst manche Lust bereiten, | Wie Dus's gethan mit Lieb und Glück, | Wir wünschen Dich allesamt zurück. | Weimar, den 20. Januar 1822 | Goethe“, abgedruckt in MECKLER 1981, S. 111.

<sup>1177</sup> Goethe an Stieler, 30. Juli 1829. WA IV. 46, S. 29. Der Dichter wusste also vermutlich nicht, dass Stieler das Porträt von einem Kopisten hatte anfertigen lassen.

<sup>1178</sup> Die Berufung Schellings als ordentlicher Professor nach Würzburg war 1803 erfolgt, als Schelling Jena mit seiner frisch angetrauten Ehefrau Caroline verlassen hatte. Die Universität Würzburg gehörte erst seit dem

Königshauses, insbesondere des Kronprinzen Ludwig für seine Fähigkeiten erreichte Schelling erst mit seinem Vortrag *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, den er als Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 12. Oktober 1807 hielt.<sup>1179</sup> In den folgenden Jahren machte Schelling, den Ludwig I. auch als „Deutschlands größten Weltweisen“<sup>1180</sup> bezeichnete, in München eine beispiellose Karriere, mitunter auch gegen Widerstände. Er wurde nicht nur Universitätsprofessor, sondern auch Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Mit letzterem Amt ging auch das Generalkonservatorium der Sammlungen Bayerns einher. Schelling war damit als Philosoph für die wissenschaftlichen und künstlerischen Sammlungen der Krone in ihrer Gesamtheit verantwortlich.<sup>1181</sup> Als Philosoph und Gelehrter mit breitem Wissen und weitgefächerten Interessen war er dazu bestens geeignet:

Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß diesem tiefsinnigen Philosophen keine Stelle im Gebiete des menschlichen Wissens fremd geblieben sei, sein Genius umfaßt neben der spekulativen Philosophie die gesamte Naturwissenschaft, die Geschichte, die Philologie und die Kunst. Es ist daher von ihm nicht zu befürchten, dass er eine der seiner Leitung anvertrauten Sammlungen mit parteiischer Vorliebe behandeln werde[...].<sup>1182</sup>

So konnte sich Schelling das volle Vertrauen Ludwigs I. erwerben, das 1835 in seiner Berufung zum Erzieher des bayerischen Kronprinzen (später Maximilian II.) Ausdruck fand. Aus dieser Lehrverantwortung ergab sich eine vertrauensvolle Bindung zwischen Lehrer und Schüler, die nicht nur in einem bis zu Schellings Tod andauernden Briefwechsel Ausdruck fand,<sup>1183</sup> sondern im Ankauf des Schelling-Porträts durch Kronprinz Maximilian.<sup>1184</sup> Als dieses Porträt 1834–1836 entstand, war Schelling die zentrale Gestalt des Münchner Wissenschafts- und Kulturlebens.<sup>1185</sup>

---

Reichsdeputationshauptschluss 1802 zu Bayern. Nach dem Willen Kurfürst Carl Theodors und Graf Montgelas' sollte sie neu aufgebaut werden zu einer entklerikalierten modernen Einrichtung. Darum erfolgte auch die Berufung Schellings als junger berühmter Philosoph. Unter diesen Umständen verzichtete Schelling gern auf die eigentlich geplante Italienreise und nahm die Berufung an. Vergleiche SCHELLING 1962–1975, S. 279–282, 302 (Bd. I).

1179 Schelling wirkte bereits seit 1805/1806 als Akademiemitglied in München, denn mit dem Frieden von Preßburg, durch den die Universitätsstadt Würzburg an Großherzog Ferdinand III. von Toskana gefallen war, war Schelling arbeitslos geworden. Seine Bitte an das Königshaus in München, ihm eine neue Stelle zuzuweisen war mit der Berufung an die Akademie beantwortet worden. Vergleiche SCHELLING 1962–1975, S. 349ff (Bd. I) und auch TILLIETTE UND SCHAPER 2004, S. 189–192.

1180 Das Zitat stammt aus einer Antwort Ludwigs I. auf Schellings Gratulation an den König 1845: „Glückwunschsreiben erwidere ich in der Regel nicht, aber hinsichtlich Ihrer mache ich eine Ausnahme, da Sie nicht nur eine Ausnahme sind, sondern Deutschlands größter Weltweiser, aller, die jetzt leben.“ Zitiert nach DIRRIGL 1987, S. 841.

1181 Dazu TILLIETTE UND SCHAPER 2004, S. 328, 330ff und JANTZEN 1953ff, S. 652. Zur Personalunion des Akademiepräsidiums mit dem Amt des Generalkonservators speziell HEYDENREUTER UND KRAUSS-MEYL 2009, S. 24f und auch JAHN 2009, S. 158f.

1182 So die Begründung Eduard von Schenks für die Berufung Schellings in das Generalkonservatoren-Amt 1827 (zitiert nach DIRRIGL 1987, S. 837f). Es ergab sich damit auch eine bedeutende Gehaltserhöhung für Schelling, für seine unterschiedlichen Tätigkeiten belief sich sein Salär auf 5000 Gulden, DIRRIGL 1987, S. 837f.

1183 Vergleiche DIRRIGL 1987, S. 845.

1184 VIGNAU-WILBERG 2003, S. 526, Kat. Nr. L 1858 und MARGGRAFF 1858, S. 598.

1185 Hase-Schmundt vermutet, dass Ludwig I. sich eine Sammlung von Gelehrten- und Künstlerporträts anlegen wollte, zu der neben Goethes Bild auch dasjenige Ludwig Tiecks und Schellings gehören sollten. (HASE-SCHMUNDT 1971, S. 71) Wenn es ein solches Projekt gegeben haben sollte, so wurde es nie ausgeführt. Dass Schellings Bild gar nicht von Ludwig I., sondern von Maximilian II. angekauft wurde, und dass Stieler das Tieck-Porträt ohne weiteres Friedrich Wilhelm IV. von Preußen verkaufte (siehe unten Anm. 1217), macht Hase-Schmundts These unwahrscheinlich.

Damit ist seine Position durchaus der Alexander von Humboldts in Berlin um 1843 vergleichbar.<sup>1186</sup> Stieler kannte Schellings Lebensumstände gut, denn die Familien standen in freundschaftlichem Austausch. Ein Brief vom Februar 1829 bezeugt, dass auch Stielers Goethe-Porträt ein Thema der Gespräche zwischen Maler und Philosoph war.<sup>1187</sup>

1834 ist in Stielers Abrechnungsbuch der Name Schelling vermerkt, also haben in diesem Jahr zumindest erste Überlegungen zu einem Porträt des Philosophen stattgefunden.<sup>1188</sup> Anders als bei den anderen Positionen dieses Jahres befindet sich neben Schellings Namen jedoch keine Angabe zum Verkaufspreis – daraus ergibt sich, dass dieses Projekt über die Planungsphase nicht hinaus kam. 1836 trägt Stieler dann nochmals den Namen Schelling in sein Abrechnungsbuch ein, diesmal mit einem Preis: 50 Louis d'Or. Aus Schellings Briefen an den Künstler geht hervor, dass Porträtsitzungen Ende 1835 und auch noch 1836 stattfanden.<sup>1189</sup> Dem widerspricht Ulrike Hase-Schmundt in ihrem Werkkatalog zu Stieler. Sie nimmt an, dass das Original 1835 fertig wurde und sich die Eintragung von 1836 auf eine Kopie bezieht,<sup>1190</sup> allerdings erklärt das nicht das Fehlen eines Verkaufseintrags für 1835 in Stielers Büchern.

Dass Stieler seine Arbeiten selbst auf den Zeitpunkt der Sitzungen statt auf den Zeitpunkt der Fertigstellung datierte, lässt sich auch an seinem Humboldt-Porträt zeigen. Bezeichnet ist es rückseitig mit „Hr Alexander v. Humboldt n. d. Leben gemalt von J. Stieler 1843“, das Abrechnungsbuch zählt das Werk aber erst unter den 1845 angefertigten Bildern auf.<sup>1191</sup> Das Zusammentreffen von Stieler und Humboldt fand 1843 am preußischen Hof statt.<sup>1192</sup> Stieler war in diesem Jahr nach Potsdam gereist, um sein Porträt der preußischen Königin Elisabeth

---

<sup>1186</sup> Berlin und München sind als Residenzstädte wiederum überhaupt nicht miteinander vergleichbar. Bayern und Preußen hatten in den 1820er-Jahren nicht nur unmittelbar eine sehr unterschiedliche Historie durchlebt, auch die Bevölkerungszusammensetzung und die Wirtschaftssituation der beiden Staaten war sehr disparat (vergleiche etwa BOEHM 1992). Diese Voraussetzungen vergleichend zu beleuchten und auf ihre Auswirkungen auf das Porträt der gelehrten Eliten hin zu befragen würden den Rahmen dieser Arbeit allerdings sprengen.

<sup>1187</sup> SCHELLING 13.2.1829 (Bayerische Akademie der Wissenschaften München. Schelling Kommission), Blatt 1; auch SCHELLING 13.2.1829 (Bayerische Akademie der Wissenschaften München. Schelling Kommission), Blatt 2-4. TILLIETTE UND SCHAPER 2004, S. 380 berichtet außerdem von einem gemeinsamen Fest 1837.

<sup>1188</sup> STIELER 1819–1858 (Bayerische Staatsbibliothek), [keine Paginierung] 1834/1835/1836. Der Kronprinz kaufte das fertige Porträt 1836 mit eigenen Mitteln an (VIGNAU-WILBERG 2003, S. 526, Kat. Nr. L 1858). Danach befand es sich in seinem persönlichen Besitz. Dass Stieler für das Schelling-Porträt eine besonders feine Leinwand verwendete, die er nur für Aufträge des Königshauses nutzte, lässt vermuten, dass der Kronprinz schon vor Beginn der Ausführung in Öl als Käufer feststand. VIGNAU-WILBERG 2003, S. 526, Kat. Nr. L 1858 und VIGNAU-WILBERG 2003, S. 526f.

<sup>1189</sup> SCHELLING 31.12.1835 (Bayerische Staatsbibliothek), Blatt, siehe auch SCHELLING 1834–1836 (Bayerische Staatsbibliothek).

<sup>1190</sup> Joseph Stieler – *Schelling*, 1835/1836, Kat. Nr. S\_St\_1/Ge (siehe Abbildung S. 328) und S\_St\_1/Wh.a. HASE-SCHMUNDT 1971, S. 22. Etwas später fand eine weitere Kopie des Schelling-Porträts Eingang in die Sammlung der Akademie der Wissenschaften in München, Qualität und Ausführung lassen aber deutlich erkennen, dass es sich um eine Atelierarbeit handelt: Stieler Umkreis – *Schelling*, nach 1836, Kat. Nr. S\_St\_1/K. HASE-SCHMUNDT 1971, S. 137.

<sup>1191</sup> Siehe HASE-SCHMUNDT 1971, S. 141 und STIELER 1819–1858 (Bayerische Staatsbibliothek), [keine Paginierung] 1845.

<sup>1192</sup> Dass er königlich bayerischer Hofmaler war, schloss Stielers Tätigkeit für andere Königshäuser nicht aus. Vor allem die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Königshäusern führten dazu, dass er zwischen 1838 und 1840 sowohl die Mitglieder des sächsischen Königshauses in Dresden, wie auch die preußische Königsfamilie in Berlin porträtierte. Sowohl die Königin von Sachsen, als auch die Königin von Preußen waren bayerische Prinzessinnen. Dazu auch HASE-SCHMUNDT 1971, S. 23.

(geborene Prinzessin von Bayern) abzugeben; im Gepäck hatte er außerdem auch sein für Ludwig I. angefertigtes Porträt Ludwig Tiecks.<sup>1193</sup> Wie auf allen seinen Reisen verfolgte Stieler auch in Berlin die Strategie, neue Auftraggeber zu gewinnen, indem er fertiggestellte Porträts bekannter Persönlichkeiten mitbrachte und präsentierte. Eine Gelegenheit dazu ergab sich dann während eines königlichen Diners in Potsdam, an dem auch Alexander von Humboldt teilnahm.<sup>1194</sup> Stieler konnte in Berlin auf gute Aufnahme rechnen. Sein hoher Bekanntheitsgrad spricht auch aus einem Artikel in der *Berliner Zeitung für die elegante Welt*:

Porträtmaler hat München zu Dutzenden, aber unseres Wissens nur drei gute; Stieler und seine ehemaligen Schüler Dürck und Bernhard. – In edler und großartiger Auffassungsweise übertrifft der Lehrer die Schüler noch immer, wird aber von ihnen in feiner Individualisierung der Farben überholt. Stieler hat sich von der Kleinlichkeit, die unsere Porträtmalerei meist charakterisiert, frei zu erhalten gewußt, und wäre seine Farbe minder kokett, die Zeichnung seiner Figuren korrekter, so könnte er zu den größten Meistern seines Fachs gezählt werden. – Nirgends sind wir spießbürgerlicher, als in diesem Fach; die Porträtmalerei, die eigentlich die Grundlage der Historienmalerei sein sollte, ist zur Dienstmagd der Eitelkeiten herabgesunken und rivalisiert nur noch mit dem Friseur und dem Schneider. Geht auf die größte Ausstellung, und wenn ihr drei, vier gediegene Bildnisse findet, so schätzt Euch glücklich.<sup>1195</sup>

Tatsächlich war seine kleine Vorführung des Tieck-Porträts ein voller Erfolg. Sie brachte ihm nicht nur den Auftrag für Porträts der preußischen Königsfamilie, Friedrich Wilhelm IV. kaufte auch das Tieck-Porträt, um es in die gerade geplante Galerie der Träger des neuen Ordens *Pour le Mérite* aufzunehmen.<sup>1196</sup> Heute ist nicht mehr rekonstruierbar, ob Stieler eventuell schon vor seiner Reise von der Planung einer solchen Galerie gehört hatte und gerade deshalb ein Gelehrtenporträt nach Berlin mitbrachte, um sich für den Auftrag zur *Pour le Mérite*-Galerie ins Spiel zu bringen. Die zitierte Pressekritik macht jedenfalls deutlich, dass Stieler deutschlandweit bekannt und eindeutig qualifiziert war für einen solchen Auftrag. Dass sich Goethe und Schelling, vielleicht sogar Tieck auf eine beide Seiten bereichernde Zusammenarbeit mit ihm eingelassen hatten, sprach außerdem für ihn. Aus Briefen ist ferner zu ersehen, dass das Ehepaar Stieler über diese Möglichkeit spätestens während seines Aufenthalts in Berlin im Sommer 1843 nachgedacht hatte. Der Brief an Josephine Stieler vom 31. Juli 1843 ist diesbezüglich aufschlussreich:

---

<sup>1193</sup> Stieler hatte das Porträt der preußischen Königin 1841 bei ihrem Besuch in Tegernsee begonnen. N. N. (*Kunst-Blatt*) 1843b, S. 139.

<sup>1194</sup> Normalerweise verwendete er dafür ein Selbstporträt, um seine Fähigkeiten vor allem in Hinblick auf die Ähnlichkeit der Darstellung unter Beweis zu stellen. In einem Brief an seinen Sohn Max Stieler berichtet er von dieser Praktik: „ich habe es bei meiner Lebenspractick so vorteilhaft gefunden, mein eigenes Porträt und ein schönes weibliches Köpfchen bei mir zu haben, wobei man die Ähnlichkeit und Schönheit zugleich hat beurteilen können“ Der Brief datiert vom 6. Nov. 1857 und befindet sich heute im Privatbesitz. Das Exzerpt findet sich abgedruckt in HASE-SCHMUNDT 1971, S. 23f. Zu Tiecks Porträt siehe auch unten, Anm. 1217. Zum Zusammentreffen mit Humboldt siehe HASE-SCHMUNDT 1971, S. 23.

<sup>1195</sup> Erschienen am 1. Febr. 1843 in: N. N. (*elegante Welt*) 1843a, S. 126. Die *Zeitung für die elegante Welt. Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater* erschien 1801–1859 in Berlin unter dem Herausgeber Karl Spazier.

<sup>1196</sup> Siehe FÖRSTER UND KUGLER 1843, S. 264 sowie BARTOSCHKE 1995, S. 193.



Du fragst was für Aufträge mir der König noch geben wollte, wann ich wieder käme. Bestimmt hierüber hat er sich nicht ausgesprochen. Ich glaube, aber, daß sich hauptsächlich die anderen Herrschaften noch wünschen malen zu lassen, die aus Bescheidenheit, wohl sie wußten, daß meine Zeit so beschränkt ist von mir nichts verlangten. Von den Gelehrten war wieder keine Rede; es wäre mir auch nicht ganz lieb, wenn ich dem guten Begas, die schon gemachten Bestellungen weg nähme. Dies würde mir auch an seiner Stelle sehr kränkend sein, u. der König ist ein von Herzen so vortrefflicher Mensch, daß er dieses [unleserlich] ungern thun würde; um so mehr da Begas wirklich [unleserlich] geschickt ist. Der König hat das Bild v. Tieck auf die Dresdner Kunstaussstellung geschickt, wo es wie ich höre Furore macht.<sup>1197</sup>

Stieler machte sich also Gedanken über den Auftrag. Er hatte ja auch bereits Erfahrung mit der Anfertigung von Porträtserien, schließlich malte er seit den 1820er-Jahren an der Schönheiten-Galerie König Ludwigs I.<sup>1198</sup> Angesichts der Tatsache, dass die Porträts von Gesellschaftsschönheiten in ihrem Kunstwert wesentlich geringer bewertet wurden als diejenigen verdienstvoller Männer, hätte Stieler sein Renommee wohl gerne um die Schaffung einer Gelehrten-galerie erweitert.<sup>1199</sup> Dazu kam es jedoch nicht, denn 1843 hatte schon Carl Begas (1794–1854)<sup>1200</sup> mit dem ersten Porträt, demjenigen Schellings, begonnen, und obwohl Friedrich Wilhelm IV. Stielers Tieck-Porträt für die Sammlung ankaufte, erfolgten keine weiteren Aufträge für Gelehrtenporträts an ihn. Auch wenn Stieler es gegenüber seiner Frau so darstellt, als verzichtete er im Vorhinein aus kollegialen Gründen, ist doch anzunehmen, dass er den Antrag aus Gründen des Renommees durchaus angenommen hätte, wenn er ihm angeboten worden wäre.<sup>1201</sup> Vermutlich erwog Friedrich Wilhelm IV. aber schon aus patriotischen Gründen nicht ernsthaft, diese Aufgabe einem bayerischen Hofmaler anzuvertrauen, obgleich er ihn sehr schätzte. Bei dem Diner, zu dem Stieler das Tieck-Porträt mitbrachte, war der Künstler zwischen prominenten Gästen platziert worden: Alexander von Humboldt und Ignatz von Olfers. Besonders Humboldt war von Stielers Arbeit angetan:

Herr von Humboldt machte mir die ausgezeichnetsten Lobeserhebungen, daß er noch nie bei einem Bilde die geistige Auffassung mit solcher Technik verbunden gesehen habe [...]<sup>1202</sup>

Humboldt wurde während Stielers Aufenthalt zu dessen Ansprechpartner, er organisierte die Sitzungstermine mit dem König und gab dem Maler Gelegenheit, Schloss Tegel und seine

---

<sup>1197</sup> STIELER 31.7.1843 (Bayerische Staatsbibliothek), 6. Blatt, transkribiert vom Original. – Unterstreichungen SB.

<sup>1198</sup> HASE-SCHMUNDT 1971, S. 95.

<sup>1199</sup> Siehe in Kapitel 3.3.2, S. 324.

<sup>1200</sup> Zu Carl Begas siehe FELBINGER 1994, MÜLLEJANS-DICKMANN ET AL. 1994 und WIRTH 1990, S. 90.

<sup>1201</sup> Eine derartig kollegiale Haltung wie sie Stieler Begas gegenüber an den Tag legte, war allerdings keine Selbstverständlichkeit. Oscar Begas, Sohn und Nachfolger Carl Begas', äußert sich übertrieben herablassend über Stielers Humboldt-Porträt:  
„Stieler hat zum Staunen u. grauen aller hiesigen Künstler die Porträts des Königs und von Humboldt ausgestellt[,] sie sind so schlecht, das Vater sagt, wenn ich so etwas machte, so bekäme ich Ohrfeigen, die Hände sind ganz als Oppositum von Humboldts Händen, die Zeichnung durchweg falsch, die Farbe grau und todt. Welch ein Contrast zu Vaters Humboldt.“ BEGAS (Stiftung Stadtmuseum Berlin), Bd. III. 19. Sept. 1846, D. 654f. Abgedruckt auch in HERBST 2006b, S. 47

<sup>1202</sup> Das Zitat stammt aus Stielers Brief an seine Frau Josephine Stieler vom 26. Apr. 1843, das Original ist nicht ediert und befindet sich heute im Privatbesitz. Den Auszug entnehme ich HASE-SCHMUNDT 1971, S. 23f

Abgussammlung zu besuchen.<sup>1203</sup> Vermutlich erteilte Humboldt ihm dann irgendwann zwischen April und Juli 1843 seinen eigenen Porträtauftrag.

Stielers Porträts von Schelling, Humboldt und Goethe haben wenig miteinander gemein. Es ist nicht Stielers Malweise, die sich verändert hat, sondern die individuelle Auswahl des Kompositionsschemas und der Attribute, welche die Identifikation und Charakterisierung der Persönlichkeiten leisten sollen. Während Goethe in einem undefinierten Raum zwischen Marmortisch und Lehnstuhl den Brief des Königs liest, ist Schelling ganz ohne jedes Beiwerk dargestellt: aus undefiniertem Dunkel tritt er heraus, zum Betrachter hin. Von seinem Körper ist außer dem Kopf nicht viel zu sehen, er verschwindet unter dem schweren, gebauschten Mantelstoff des Talars eines Universitätsprofessors.<sup>1204</sup> Dagegen wirkt Humboldts Porträt wie ein Schaukasten.<sup>1205</sup> Wie Goethe sitzt er in einem Möbelarrangement, das aber, anders als bei ersterem, ganz auf Humboldt bezogen ist. Die Bibliothek, in der Wandregale, ein großer Globus und ein Pilaster an der Rückwand ein elegantes Bildungsambiente schaffen, ist den individuellen Bedürfnissen dieses Forschers gemäß ausgestattet. Humboldt sitzt auf einem gepolsterten Stuhl, die Beine auf die typische Weise überschlagen und hält in einer Hand eine Druckfahne des *Kosmos*, dessen erster Band genau im Fertigstellungsjahr, laut Abrechnungsbuch 1845, erschien.<sup>1206</sup> Der Globus zeigt mit dem südamerikanischen Kontinent den Höhepunkt der Forscherkarriere, der elegante schwarze Anzug und die typische, zu einer halben Schleife geknotete Krawatte sind häufige Accessoires in Humboldt-Porträts. Mit ihnen versehen wird das Bild zur Quelle, die die Interessen, die Tätigkeit und den Status des Dargestellten dokumentarisch auflistet. Bei Goethe waren Möbel und Brief Mittel zur Glorifizierung, ohne eigenen Aussagewert, und bei Schelling wurde weitgehend auf ikonografische Identifikationshilfen verzichtet. Für den unwissenden Betrachter ist in seinem Fall lediglich erkennbar, dass es sich bei dem Dargestellten um eine bedeutende Persönlichkeit handeln muss. Auch den Mantel, der als um die Schultern geschlungener blauer Talar auf Schellings Zugehörigkeit zur Philosophischen Fakultät der Münchner Universität hindeuten kann, haben Zeitgenossen nicht so interpretiert.<sup>1207</sup> Weder ist eine philosophische Bibliothek im Hintergrund

---

<sup>1203</sup> Das geht aus zwei bislang unveröffentlichten Briefen aus Stielers Nachlass (in der Bayerischen Staatsbibliothek München) hervor: HUMBOLDT o. J. vermutl. Sommer 1843 (Bayerische Staatsbibliothek), Blatt 1; und HUMBOLDT o. J. vermutl. Sommer 1843 (Bayerische Staatsbibliothek), Blatt 2.

<sup>1204</sup> VIGNAU-WILBERG 2003, S. 526f.

<sup>1205</sup> Joseph Stieler – *Alexander von Humboldt*, 1843, Kat. Nr. A\_Sti\_1/Ge siehe Abbildung S. 329.

<sup>1206</sup> HUMBOLDT 1845–1862.

<sup>1207</sup> WIMBÖCK UND MEMMEL 2011, S. 5f. Nikolaus Melgunoff beurteilt Stielers Schelling-Porträt 1839: „Noch in München hatte ich das, im Auftrage des Kronprinzen von Baiern, von dem bekannten Stieler gemalte, und auch lithographirt erschienene Bildniß Schellings gesehen. Nun ja, es ist nicht unähnlich: als Schelling bei mir eintrat, habe ich ihn darnach erkannt; allein im Ganzen genommen, ist die Aehnlichkeit doch nicht groß. Schelling ist unter andern als Weltmann, ja fast als Elegant dargestellt. Seine Haare sind lockenartig gehalten, das Halstuch ist mit Sorgfalt umgelegt, der Frack modisch, und der malerisch drappirte Mantel, die läßige Haltung des Körpers, stellen eher einen Höfling, als einen deutschen Professor und

installiert noch gibt Stieler Schelling die 1834 gerade erschienenen *Philosophischen Untersuchungen*<sup>1208</sup> in die Hand. Das unscheinbare blau-weiß-rote Band im Rockaufschlag erklärt sich nur dem Kenner der Schelling-Biografie als Konglomerat von Ordensbändern. Schelling war zum Entstehungszeitpunkt 1835 Träger des Ritterkreuzes der bayerischen (1806) und der württembergischen Krone (1834) sowie des Ordens der Französischen Ehrenlegion (1833), und diese Auszeichnungen werden an roten und weiß-blauen Bändern getragen, doch der Stoff fällt so locker, dass es sich auch um ein gestreiftes Einstecktüchlein handeln könnte.<sup>1209</sup> Dass Stieler erst in seinem Spätwerk zu einer ikonografisch reicheren Bildsprache gefunden hätte, lässt sich nicht bestätigen. Neben dem Goethe- und dem Tieck-Porträt sind auch die Schönheiten üppiger mit Accessoires versehen.<sup>1210</sup> Warum wählte Stieler ausgerechnet für Schelling solch eine reduzierte Kompositionsformel?

Es wurde schon am Beispiel von Stielers Beziehung zu Goethe deutlich, dass der Porträtmaler dem Dichter-Fürsten nicht nur ehrerbietig, sondern mit echtem Interesse an dessen kunsttheoretischen Schriften und Ideen entgegentrat. Im Gegenzug sah Goethe in Stieler einen wertvollen Gesprächspartner. Mit Schelling war Stieler sogar schon vor den Porträtsitzungen befreundet gewesen. Es ist gut möglich, wenn auch nicht belegbar, dass Schelling Stieler entweder in vorbereitenden Gesprächen oder während der Sitzungen über seine Kunstphilosophie und die Rolle der Porträtmalerei aufklärte.<sup>1211</sup> Wenn auch unklar ist, ob Stieler die Voraussetzungen für ein tiefergehendes Studium der Philosophie Schellings mitbrachte, so dürften ihm doch Gedanken eingeleuchtet haben, wie sie sich in einer Passage zum Porträt aus dem handschriftlichen Nachlass Schellings finden:

Versteht man aber unter Portrait eine solche Schilderung, die, indem sie die Natur nachahmt, zugleich die Dolmetscherin ihrer Bedeutung wird, das Innere der Gestalt herauskehrt und sichtbar macht, so wird man den bedeutenden Kunstwerth eines Portraits allerdings anerkennen müssen. Das Portraitiren als Kunst würde dann freilich vorzugsweise auf solche Gegenstände eingeschränkt werden müssen, denen wirklich eine symbolische Bedeutung abzusehen ist, und bei denen man sehen kann, daß die Natur einen vernünftigen Entwurf und gleichsam den Zweck, eine Idee auszudrücken, befolgt habe. Die wahre Kunst des Portraits würde darin bestehen, die auf die einzelnen Bewegungen und Momente des Lebens zerstreute Idee des Menschen in Einen Moment zusammen zu fassen, und auf diese Weise zu machen, daß

---

Philosophen dar; während bei dem wirklichen Schelling Alles dieses fehlt, die einfache, nicht einmal hübsche Kleidung, die zerstreuten Haare, das weiße, schmal umgewickelte Halstuch, und die Haltung des Körpers nichts vom Weltmann haben.“  
KÖNIG 1839, S. 156.

<sup>1208</sup> SCHELLING 1834.

<sup>1209</sup> Eine Zusammenfassung der Auszeichnungen bietet JANTZEN 1953ff, S. 654.

<sup>1210</sup> Joseph Stieler – *Ludwig Tieck*, 1838, siehe Vgl. Nr. 26, Abbildung S. 329. Tieck sitzt ebenfalls auf einem gut sichtbaren Stuhl, eine identifizierbare Lektüre in den Händen, im hellen Innenraum. Siehe dazu: SCHADOW 1987, S. 210; BARTOSCHEK 1995, S. 193; HASE-SCHMUNDT 1971, S. 23f.

<sup>1211</sup> Es kann sich nur um Gespräche gehandelt haben, da Schelling seine *Philosophie der Kunst* lediglich 1802/1803 in Jena und 1804/1805 in Würzburg vorgetragen, aber keine zusammenhängende Schrift zu diesem Thema veröffentlicht hatte. SCHELLING 1995, S. 181.

das Portrait, indem es von der einen Seite durch Kunst veredelt ist, von der andern dem Menschen, d. h. der Idee des Menschen ähnlicher sey, als er sich selbst in den einzelnen Momenten. [...] Diese Darstellung des g a n z e n Menschen in den einzelnen Erscheinungen wäre die höchste, obgleich, wie man wohl sieht, schwierigste Aufgabe des Portraits. – In Ansehung der Frage, ob die Person in Ruhe oder in Handlung dargestellt werden solle, ist es offenbar, daß, da jede mögliche Handlung die Allseitigkeit eines Bildes aufhebt und den Menschen im Moment fixirt, in der Regel die größtmögliche Ruhe vorzuziehen sey. [...] Sonst ist die Forderung, welche das Portrait nothwendig zu erfüllen hat, die höchste Wahrheit; nur daß sie nicht im Kleinen und bloß Empirischen gesucht werde.<sup>1212</sup>

Es ist offensichtlich, dass Stieler es in seinem Schelling-Porträt vermieden hat, ihn in einem klar identifizierbaren Moment einer Handlung darzustellen. Ganz im Sinne seiner Porträtästhetik versucht er sich an einer überzeitlichen Repräsentation anstatt bloß ein getreues Abbild Schellings im Jahr 1835 zu geben. Dafür wählt er einen dunklen Hintergrund, der keine räumliche Situierung der Darstellungssituation zulässt. Er verbirgt eine modisch allzu eindeutige Kleidung unter einem zeitlosen Talar und Mantel, wobei er auf zeitlich eingrenzbares Accessoires, wie es etwa Bücher und Orden wären, verzichtet. Vom Körper bleibt nur das Gesicht sichtbar – die Stirn erscheint durch Glanzlichter am Haaransatz etwas höher, die Augen, leicht im Schatten liegend, springen weniger hervor und die Schatten in den Mundwinkeln verschmälern die Lippen des Philosophen. Der schräge Lichteinfall sorgt darüber hinaus für einen länglichen Schatten der Nase, der Schellings sonst oft etwas gedrungen wirkendes Gesicht leicht streckt. Dabei zeugen die angegrauten Haare nicht mehr von Jugendfrische und die Gesichtszüge erscheinen intensiver ausgeprägt. Wie beim Goethe-Porträt nimmt Stieler keine verfälschende Idealisierung vor, sondern macht mit künstlerischen Mitteln das Beste aus den physiognomischen Gegebenheiten. Dabei handelte er – bewusst oder unbewusst – ganz im Sinne der Schellingschen Ästhetik, indem er „größtmögliche Wahrheit“ und „die Idee“ dieses Menschen „in Einem Moment“ zusammenfasst statt die nur empirische Realität eines beliebigen Augenblicks festzuhalten.

Ein Austausch zur Porträtästhetik hat zwischen Stieler und Schelling vermutlich stattgefunden, jedoch hatte dieser keinen bleibenden Einfluss auf das Werk des Künstlers. Tatsächlich kann Stieler wohl eher eine bemerkenswerte Offenheit gegenüber seinen Modellen attestiert werden, von deren Persönlichkeit und deren Ideen er sich gern begeistern ließ – wobei er es aber stets verstand, das Gehörte mit seinen ganz eigenen Mitteln und auch zu seinem eigenen Vorteil anzuwenden.

Dass in Humboldts Porträt mehr berufsspezifische Gerätschaften zu finden sind als in den anderen Porträts Stielers, kann im Rahmen dieser Arbeit folglich nicht verwundern, denn

---

<sup>1212</sup> SCHELLING 1995, S. 375f. – Sperrung im Original.

Humboldts Vorliebe für eine dokumentarische Wiedergabe der eigenen Lebenswelt wurde bereits oben erörtert. Humboldt besaß einen solchen Globus wie ihn Stieler darstellt,<sup>1213</sup> und die Druckfahne gehört, wie erwähnt, zu dem Werk, an dem er zum Zeitpunkt der Porträtsitzungen arbeitete. Von einer Verjüngung und Idealisierung des in den 1840er-Jahren über siebzigjährigen, bekanntermaßen gebückten Humboldt kann man Stieler aber nicht freisprechen. Vermutlich hat sich der Künstler bei der Ausführung stark an dem Selbstporträt der Pariser Jahre orientiert, das Humboldt ihm nach München nachgeschickt hatte.<sup>1214</sup> Einmal mehr hat der Künstler also den Wünschen des Sitzenden voll entsprochen. Trotzdem wird in der Gestaltung des Bildes deutlich, dass auch Stieler sich wirtschaftlichen Zwängen und damit einem harten Konkurrenzkampf ausgeliefert sah. Auch wenn er die Möglichkeit, der Maler der *Pour le Mérite*-Ritter zu werden, anscheinend großzügig ausschlug, legt die Komposition seines Humboldt-Porträts etwas anderes nahe. Er lehnte es ganz offensichtlich sehr stark an das immerhin bereits fünf Jahre früher (1838) entstandene Porträt Ludwig Tiecks an.<sup>1215</sup> In beiden Bildern findet sich ein sandfarbener Hintergrund, der einen Innenraum andeutet, Tieck und Humboldt sitzen in genau demselben mit rotem Brokat-Stoff gepolsterten Stuhl, wie die Maserung an den Armlehnen verrät. Beide halten eine Lektüre im Schoß, von der sie aufblicken: Tieck in eine ideale Ferne, Humboldt zum Betrachter.<sup>1216</sup> Diese Ähnlichkeiten in Aufbau und Ausführung sprechen stark dafür, dass Stieler sich doch noch Chancen ausgerechnet hatte, sein Humboldt-Porträt gemeinsam mit dem Tieck-Porträt in der *Pour le Mérite*-Galerie unterzubringen.<sup>1217</sup> Er konnte Carl Begas diesen Auftrag nicht streitig machen. Allerdings gelangte Stielers Humboldt-Porträt schließlich doch noch, mit mehr als hundert Jahren Verspätung, in die *Pour le Mérite*-Galerie. Nachdem das Porträt von Begas im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt wurde, hängt heute das Stielersche Humboldt-Porträt unter den Rittern in Schloss Charlottenburg.

---

<sup>1213</sup> Er wird spätestens im Hildebrandt-Aquarell der Humboldtschen Bibliothek erneut abgebildet. Kat. Nr. A\_Hil\_3/Aq und unter der Überschrift *Die Welt zu Gast in Alexander von Humboldts Wohnung* in Kapitel 3.4. Die Abbildung der weit verbreiteten Reproduktionsgrafik auf S. 220, siehe auch unter Kat. Nr. A\_Hil\_3/R.a.

<sup>1214</sup> RUHMER 1959, S. 361f.

<sup>1215</sup> Siehe Vgl. Nr. 26, Abbildung S. 329.

<sup>1216</sup> In Tiecks Händen befinden sich übrigens, wie die Bezeichnung „Shakespeare“ auf der linken Buchseite verrät, vermutlich die um 1836 erschienenen *Vier Schauspiele* Shakespeares, die Tieck mit Wolf von Baudissin übersetzt und herausgegeben hatte (SHAKESPEARE 1836). Eine andere Möglichkeit ist, dass es sich um Shakespeares Werkausgabe handelt, die Tieck gemeinsam mit Schlegel verantwortet hatte. (SHAKESPEARE 1825–1833) Bereits in den 1830er-Jahren erschien deren zweite Auflage.

<sup>1217</sup> Dass Stieler das Porträt in Alexander von Humboldts Auftrag malte, dürfte er dabei nicht als Hindernis empfunden haben. Mit dem Porträt Tiecks hatte er ja bereits ein Porträt an Friedrich Wilhelm IV. verkauft, das eigentlich für Ludwig I. angefertigt worden war. Wenn sich also der bayerische König überreden ließ, das Porträt an Friedrich Wilhelm IV. zu verkaufen, konnte Stieler davon ausgehen, dass Humboldt sich bei der gleichen Gelegenheit ebenfalls nicht verweigern würde.

Stieler malte seine drei Gelehrtenporträts im Laufe von fünfzehn Jahren für unterschiedliche Auftraggeber und in unterschiedlichen Kontexten. Gemeinsam ist den Porträts, dass Stieler die drei gelehrten Persönlichkeiten jeweils auf der Höhe ihres Ruhmes dargestellt hat. Vergleicht man seine Porträts von Goethe, Alexander von Humboldt und Schelling miteinander, zeigt sich, dass es dem Künstler vor allem darum ging, nicht nur den individuellen physischen Merkmalen, sondern auch der wissenschaftlichen Biografie und dem spezifischen Image-Bedürfnis der Gelehrten gerecht zu werden.



Stieler – *Goethe*, 1828, Kat. Nr. G\_St\_1/Ge  
(BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN 2014a, S. 383).



Stieler – *Schelling*, 1835, Kat. Nr. S\_St\_1/Ge  
(BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN 2014a, S. 381).



Joseph Stieler – *Alexander von Humboldt*, 1843,  
Kat. Nr. A\_Sti\_1/Ge (HERBST 2006b, S. 82).



Joseph Stieler – *Ludwig Tieck*, 1838,  
Vgl. Nr. 26 (HERBST 2006b, S. 82).

#### 4.2.3 *POUR LE MÉRITE*. CARL BEGAS' PORTRÄTS ALEXANDER VON HUMBOLDTS UND FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLINGS UND DIE GALERIE DES ORDENS

Friedrich Wilhelm IV. erweiterte den Ritterorden *Pour le Mérite* als Teil der größer angelegten Inszenierung seiner Herrschaft als absolutistischer Monarch von Gottes Gnaden. Ursprünglich war der *Pour le Mérite* ein von Friedrich dem Großen rein für militärische Verdienste gestifteter Orden gewesen. In die Nachfolge dieses großen Vorfahren schrieb sich Friedrich Wilhelm IV. ein, wenn er nun seinerseits einen Orden für Verdienste in den Wissenschaften und Künsten stiftete. In einer Zeit rapider technischer Fortschritte und einer zunehmenden Verbürgerlichung der Gesellschaft, die vonseiten des Volkes geprägt war von einem Drängen nach Reformen und auf höfischer Seite von der Angst vor Revolution und dem Verlust feudaler Rechte, versuchte Friedrich Wilhelm IV. durch die Wiederbelebung solcher historischer monarchischer Traditionen seinem Regierungskonzept neue Festigkeit zu verleihen:<sup>1218</sup>

---

<sup>1218</sup> Die Analyse des Herrschaftskonzeptes Friedrich Wilhelms IV. in der monarchischen Krise zunehmender Konstitutionalisierung und Parlamentarisierung hat BARCLAY 1995 unternommen. Vergleiche auch den Ausstellungskatalog



Wir Friedrich Wilhelm, von Gottes Gnaden, König von Preußen etc.

Thun kund und fügen hiermit zu wissen, daß Wir dem Orden Friedrichs des Großen: pour le mérite, welcher seit langer Zeit nur für das im Kampfe gegen den Feind errungene Verdienst verliehen worden ist, eine Friedens-Klasse für die Verdienste um die Wissenschaften und die Künste hinzufügen wollen. [...] Wir wünschen deshalb durch diese Erweiterung den unsterblichen Namen Friedrichs des Zweiten, an dem heutigen 102ten Jahrestage seines Regierungs-Antritts würdig zu ehren [...].<sup>1219</sup>

Der preußische König umgab sich schon in seiner Kronprinzenzeit gerne mit Gelehrten und Künstlern. Als *Bruderschaft von Siam* standen viele der späteren Ritter bereits in einer Art intellektuellem Freundschaftsbund mit dem Fürsten.<sup>1220</sup> Zur Konzeption des *Pour le Mérite* und zu Friedrich Wilhelms Vorüberlegungen ist nichts überliefert, sodass die Statuten die erste Quelle zum Aufbau des Ordens sind.<sup>1221</sup> In Bezug auf diese ist zu konstatieren, dass sich der Verdienstorden einer großen Unabhängigkeit erfreute. Die Wahl der neuen Ritter, von denen dreißig deutschstämmig und höchstens 29 auswärtiger Herkunft sein durften, wurde dem Kollegium der Ritter selbst überlassen, Vorschläge kamen von der Königlichen Akademie der Wissenschaften.<sup>1222</sup> Humboldt hatte als erster Ordenskanzler vermutlich einigen Einfluss auf die Konzeption gehabt. Sicher ist, dass die Wahl neuer Mitglieder unter den Rittern Gegenstand ständigen Verhandeln und Taktierens war. Dabei hatte Humboldts Votum als Ordenskanzler sicherlich besondere Geltung, wengleich er Entscheidungen nicht ohne die Zustimmung seiner Ordensbrüder fällen konnte.<sup>1223</sup>

Im *Pour le Mérite* trafen unterschiedliche Professionen zusammen, vom Komponisten bis zum Geologen sind die bekannten Namen der damaligen Berliner Gelehrtenwelt vertreten. Diese Ritter sollten als verdienstvolle und loyale Untertanen des preußischen Staates in die Nähe des Königs rücken – ihr meritokratisches Verdienst auch visuell mit der Institution des Herrscherhauses zu verbinden, war Ziel und Anlass der Schaffung einer Galerie der *Pour le Mérite*-Träger. Diese Sammlung war ursprünglich nur für des Königs eigene Kontemplation der

---

BETTHAUSEN 1995 Zur Rolle der Künste bei dieser Inszenierung siehe auch in Kapitel 4.1.3 unter der Überschrift *Alexander von Humboldt als Paredefigur*. Franz Krüger.

1219 FUHRMANN 1992, S. I (eigene Zählung, ohne Paginierung).

1220 Dazu gehörten Ludwig Tieck, Christian Daniel Rauch, Leopold von Buch, Karl Ritter und Alexander von Humboldt. WESENBERG 1995, S. 82f.

1221 Vergleiche den Forschungsbericht bei FUHRMANN 1992, S. 72f; die Statuten des Ordens sind hingegen allgemein verfügbar, siehe PREUßEN 1842.

1222 Zur Mitgliederstruktur und entsprechenden Vorschriften, siehe FUHRMANN 2006, S. 16. Von den dreißig Rittern der ersten Stunde waren je zehn Geistes- und Naturwissenschaftler und zehn Künstler. FUHRMANN 2006, S. 18.

1223 WERNER 2004, S. 213f, der Orden wurde aufgrund seiner „zum Theil demokratische[n] Verfassung“ erstaunt von der Presse, hier der *Kölnischen Zeitung*, aufgenommen, dazu FUHRMANN 2006, S. 16. Die Rolle des Ordenskanzlers wird in der Stiftungsurkunde unter § 5 genau definiert: „daß der Ordens-Kanzler die Uebrigen durch Rundschreiben auffordere: daß jeder von Ihnen seine Stimme über die vorzunehmende neue Verleihung, durch namentliche Verzeichnung der Person, die ihm zur Berücksichtigung am geeignetsten erscheint, schriftlich abgebe. Der Kanzler hat die auf solche Weise gesammelten Vota Uns vorzulegen, und wir behalten uns die weitere Beschließung demnächst vor.“ Abgedruckt in FUHRMANN 1992, S. II (eigene Zählung, ohne Paginierung).



Entwicklung des Reiches unter seiner Herrschaft gedacht.<sup>1224</sup> Karin Herbst spricht von einer gegenseitigen Nobilitierung von Gelehrsamkeit (in Wissenschaft und Kultur) und monarchischer Herrschaft, die unabhängig von der Öffentlichkeit, als feudales Privatvergnügen zelebriert wurde.<sup>1225</sup> Wie rigoros Friedrich Wilhelm IV. zumindest innerhalb der Galerie vorging, zeigt die Tatsache, dass er auch von ihm persönlich besonders geschätzte Wissenschaftler, die keine gewählten Ritter waren, in gleicher Manier malen ließ und zur Galerie hinzuhängte.<sup>1226</sup> 1844 begann Carl Begas, damals schon ein renommierter Porträtmaler des gehobenen Berliner Bürgertums, aber erst ab 1846 Hofmaler, die enorme Aufgabe der Schaffung einer Gelehrtengalerie.<sup>1227</sup> Bemerkenswerterweise war Schellings Porträt sein erster, und damit für alle folgenden Bilder prägender Auftrag.<sup>1228</sup> Das Schelling-Porträt von Begas kann also als eines der wichtigsten Bilder der Sammlung angesehen werden.

Schelling tritt dem Betrachter aus einem Innenraum entgegen. Er steht in stolz aufgerichteter, gerader Haltung zwischen einem mit Schnitzornamenten verzierten Schreibpult und einem Sessel, auf den er sich mit der rechten Hand stützt. Wachsam blickt die Statue der Minerva von einem hohen Säulenpostament auf ihn herab, der dunkle einfarbige Hintergrund ist weitgehend von einem grünen Vorhang verdeckt. Diese Hintergrundstaffage ist im Bildraum derartig eng um Schellings schmalen Körper drapiert, dass der Eindruck entsteht, die Kulisse schiebe den Philosophen auf den Betrachter zu. Die Bildgegenstände verschränken sich miteinander, so dass der Blick in einer Zickzack-Bewegung zum zentralen Bereich, nämlich Gesicht und Hand des Philosophen, geführt wird: der gnädige Blick der Göttin der Weisheit trifft aus dem Hintergrund auf die Buchgelehrsamkeit, die emblematisch in ledergebundenen Folianten dargestellt ist, die auf dem Aufsatz des Schreibpults stehen. Von hier gleitet der Betrachterblick hinab zur Schreibfläche des Pults, das konsequente Arbeit versinnbildlicht, und wandert von dort wiederum nach links zum zurückgeschobenen Stuhl, von dem sich der Philosoph offenbar gerade erhoben hat. Mit der linken Hand streckt er dem Betrachter ein Manuskript, die Quintessenz seiner geistigen Arbeit, entgegen. Begas benutzt diese Komposition, um das alte Motiv des seine Schrift vorweisenden Gelehrten in der Studierstube spannungsreicher zu

<sup>1224</sup> SCHUSTER 2006, S. 11 Der erste Hängungsort war der Nordflügel des Potsdamer Marmorpalais. Zur weiteren Geschichte der Sammlung siehe unten, Anm. 1249.

<sup>1225</sup> HERBST 2006a, S. 21.

<sup>1226</sup> Die Gelehrten, die auf des Königs Geheiß zwar Aufnahme in die Galerie, nicht aber in den Orden fanden, waren Astronom Christian Ludwig Ideler, der Architekt Karl Friedrich Schinkel und der General und Staatsmann Joseph Maria von Radowitz. BARTOSCHEK 1995, S. 192.

<sup>1227</sup> Zu Carl Begas Biografie siehe WIRTH 1990, S. 90–104, FELBINGER 1994, MÜLLEJANS-DICKMANN ET AL. 1994, SÜNDERHAUF ET AL. 2010 und THIMANN 2010, S. 262. Zu seinem Wirken als Porträtmaler und Maler der Galerie des *Pour le Mérite* insbesondere WIRTH 1990, S. 97, 99 und WIRTH 1990, S. 94f. Aus dem Tagebuch Giacomo Meyerbeers ist das Prozedere dieses Auftrags überliefert: Der König übergab den Befehl, ein Porträt zu erstellen, zunächst an den Generaldirektor der königlichen Museen Olfers, der daraufhin Alexander von Humboldt informierte, der sich wiederum mit dem betreffenden Ritter in Verbindung setzte. Der entsprechende Tagebuch-Auszug vom 22. Feb. 1851 findet sich abgedruckt in HERBST 2006b, S. 65.

<sup>1228</sup> BARTOSCHEK 1995, S. 193, Kat. Nr. 1.4.

gestalten und die schwer darstellbare Gelehrtentätigkeit nachvollziehbar zu machen. Gerade sein erstes Porträt für die Sammlung sollte seine Meisterschaft im Gelehrtenporträt beweisen. Begas zeigte mit dieser Arbeit, dass er mit den technischen Fähigkeiten, die er sich unter Antoine Jean Gros in Paris angeeignet und erfolgreich mit dem in Berlin vorherrschenden, realistischen Stil verbunden hatte, auch zu einer ambitionierten Komposition fähig war.<sup>1229</sup> Tatsächlich orientierte sich Begas dann bei allen seinen späteren Porträts für die *Pour le Mérite*-Galerie an dieser Kompositionsformel.<sup>1230</sup> Das Format des Kniestücks, die Pose als spannungsreiche Haltung zwischen Sitzen und Stehen mit locker aufgestützter Hand und ausschwingendem Arm nahm er immer wieder auf. Das Schelling-Porträt verfügt über zwei Lichtquellen, die eine beleuchtet von unten den Hintergrund, die andere trifft wie ein Scheinwerfer auf Schellings Stirn, Hemdbrust, Hand und die Denkschrift. Mit leicht aus der Frontalen gedrehtem Kopf fixiert Schelling ein Gegenüber links außerhalb des Bildraumes. Dieser Blick richtet sich auf ein gedachtes Gegenüber, das Schellings Manuskript entgegennimmt und liest. Gemeint ist wohl die Runde der Ritter, jene freie intellektuelle Gemeinschaft gelehrter Geister, die sich in der Porträtsammlung zusammenfindet.<sup>1231</sup> Da das Porträt zur Ordenskollektion gehört, darf natürlich die Auszeichnung selbst nicht fehlen. Sie hängt, den Statuten entsprechend, an einem schwarzen Band mit weißem Rand um Schellings Hals, das Abzeichen ist genau bildparallel ausgerichtet und fällt damit als einziger Gegenstand aus der nach links vorne strebenden Bewegung der Komposition heraus. Somit ist gesichert, dass dieses vergleichsweise kleine Ehrenzeichen im Bild nicht untergeht. Allein Schelling soll von dieser Darstellung, vor allem was seine Kleidung anging, nicht überzeugt gewesen sein, wie der Sohn des Künstlers, Oscar Begas, kolportiert:

dieser [Schelling] war von jeher außer sich gewesen, daß Vater ihn nicht im Frack gemalt hätte, er ist darin schrecklich eitel was doch zur Philosophie wenig paßt. Mittwoch war Vater bei Eichhorns, wo Schelling wieder davon anfing, und sagte, er sähe in dem Rock wie ein Bedienter aus. Es hätte scheußlich ausgesehn, wenn der Vater ihm bei seinem dicken Kopfe den spitzzulaufenden Schniepel gemacht hätte. Dies alles wurde Humboldt erzählt, der es natürl. gleich wo er hinkommt weitererzählt.<sup>1232</sup>

Diese Information ist nicht nur wegen ihrer komischen Note interessant. Wie in dem vorhergehenden Kapitel 4.2.2 zu den Porträts von Stielers Hand ausgeführt, hatte Schelling in München einen unvergleichlichen Status als Kultur- und Wissenschaftsgröße genossen. Ludwig I. hatte 1842 den „größten aller lebenden Philosophen“ nur widerwillig „zum Nutzen des

---

<sup>1229</sup> WIRTH 1990, S. 90.

<sup>1230</sup> Carl Begas – *Schelling*, 1843, Kat. Nr. S\_BeC\_1/Ge siehe Abbildung S. 337.

<sup>1231</sup> Ich danke Christine Tauber für diesen Hinweis.

<sup>1232</sup> BEGAS (Stiftung Stadtmuseum Berlin), Bd. I, 8. Feb. 1844, S. 124–126, abgedruckt in HERBST 2006b, S. 77.

deutschen Gesamt Vaterlandes“ nach Berlin ziehen lassen.<sup>1233</sup> Diese Verabschiedung und auch die Umstände der Abwerbung nach Berlin mit einem Gehalt, wie es nie zuvor ein Professor der Philosophie erhalten hatte,<sup>1234</sup> mussten Schelling überzeugt haben, dass sich sein Ruhm und Status mit dem Wechsel nicht verschlechtern, sondern vielleicht sogar noch heben würden. An seinen Bruder schrieb er diesbezüglich:

[...] ich habe hier nur um die Einwilligung des Königs gebeten, in Unterhandlungen mich einzulassen, die ich auch auf die für mich ehrenvollste Weise erhielt; da ich indes mich schlechterdings auf keine Forderungen eingelassen, sondern die Anerbietungen erwarte, die man mir von Berlin aus machen wird, so siehst Du wohl, daß die Sache noch sehr im Allgemeinen und Weiten ist. Die Gründe, die ich übrigens haben kann, den Wirkungskreis in Berlin dem hiesigen vorzuziehen, brauche ich Dir nicht auseinander zu setzen. Ich verkenne die Vortheile meiner hiesigen Lage gewiß nicht, aber daß man an einem Orte wie Berlin den wenigen Jahren, die man noch zu leben hat, eine höhere Bedeutung für die Welt geben kann, ist auch gewiß und wohl eines Opfers werth. Am schmerzlichsten wird mir am Ende fallen, mich so weit von den Meinigen, auch insbesondere meinen Kindern zu entfernen.<sup>1235</sup>

Die Erwartungen der Berliner an Schelling, und umgekehrt auch die Schellings an die Berliner, waren enorm. Bei seinen ersten Vorlesungen herrschten tumultartige Zustände, wahre Massen von Verehrern und Kollegen versuchten, sich neben den Studenten in den Vortragssaal zu zwängen. Das Interesse schwand jedoch ebenso schnell wie es aufgekommen war. Seine letzte Vorlesung zur *Philosophie der Mythologie* hielt er im Wintersemester 1845/1846 vor nur noch 29 Hörern.<sup>1236</sup> Diese für Schelling so negative Entwicklung wird auch ikonografisch deutlich: War Schelling bei Stieler noch als ein Fels im undefinierten Dunkel erschienen, angetan mit einem den Gesetzen der Schwerkraft trotzen den purpurnen Ruhmesmantel, zeigt Begas ihn nun als gelehrten Bürger in zwar eleganter, aber doch recht bescheidener Aufmachung – „wie ein Bedienter“, so der Schelling in den Mund gelegte enttäuschte Kommentar.<sup>1237</sup> Die zeitgenössische Kritik kommentiert Schellings Porträt immerhin positiver als seine Philosophie:

---

<sup>1233</sup> Beide Zitate aus PÖLCHER 1954, S. 212 siehe in diesem Zusammenhang auch TILLIETTE UND SCHAPER 2004, S. 388–394.

<sup>1234</sup> Es betrug 8000 Taler, während Berliner Professoren nach Kürzungen 1840 durchschnittlich nur 1980 Taler erhielten. PÖLCHER 1954, S. 197, dort Anm. 10.

<sup>1235</sup> Schelling an seinen Bruder Karl Schelling, 5. Febr. 1841. SCHELLING 1870b, S. 161f. – Unterstreichungen SB.

<sup>1236</sup> Im Herbst 1841 sind Schellings Vorlesungen voll besetzt. Student Adolf Hilgenfeld berichtet am 15. Nov. 1841 von den Geschehnissen zum Vorlesungsauftritt an seinen Vater: „290 Studenten haben nur Plätze bekommen können, außerdem nimmt die Blüthe der Professoren aus allen Fakultäten Antheil an seinen Vorlesungen. [...] die verschlossene Thür wurde gesprengt und nachdem der ganze Hörsaal, selbst das Katheder nicht ausgenommen, angefüllt war, stand noch der ganze Zugang voll. Als Schelling auf das Katheder trat, hatte er kaum so viel Platz, sich niederzusetzen; denn neben und hinter ihm auf dem Katheder selbst hatten die Zuhörer Platz genommen, so daß sie sein Heft eben so gut, wie er selbst, lesen konnten. Ruhe zu erhalten war unmöglich; [...] am Ende der Vorlesung erscholl ein donnerndes Bravo! mit Händeklatschen.“ Bereits am 28. Jan. 1842 ist seine Begeisterung vorüber: „Schellings Unsinn ist jetzt in mehreren Broschüren an das Tageslicht gebracht, [...]“ PÖLCHER 1954, S. 194f und 213.

<sup>1237</sup> Über Schellings Aussehen existierten, vor allem in Folge seines wenig erfolgreichen Einstands in Berlin, hämische Spottschilderungen: „Ich hörte den Propheten, dessen auffallende Häßlichkeit, kurze, untersetzte Figur, kahler Schädel, aufgestülpte Nase und ungeheurer Mund mich sehr lebhaft an einen voll Selbstbewusstsein orakelnden Nußknacker erinnerten. Jedenfalls war er das Ideal eines schwäbischen Magisters. Von dem, daß man sagte und das hundert Federn so

Von Begas sind wieder einige wahrhaft ausgezeichnete Portraits — namentlich von Schelling und Karl Ritter — sowie ein Christus, der die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft, ausgestellt.<sup>1238</sup>

Und an anderem Ort:

Das Porträt Schelling's, das erste in der Gallerie berühmter Zeitgenossen, die der König aufzustellen beschlossen hat, soll, von Begas gemalt, vortrefflich gelungen sein. Schelling selbst soll sehr verschönert, aber dennoch sehr ähnlich und charakteristisch dargestellt erscheinen, was einigermäßen schwer gewesen sein muß, da Schelling ein durchwühltes, unzerlöstes [sic!] Ansehn hat, in dem das ganze Geheimnis seiner Philosophie unenträtselt zu träumen scheint.<sup>1239</sup>

Begas' Alexander-von-Humboldt-Porträt ist im Zweiten Weltkrieg so stark beschädigt worden, dass es nicht mehr im Rahmen der Ordensritterkollektion präsentiert wird.<sup>1240</sup> Daher muss die Beschreibung hier anhand der unmittelbar nach der Fertigstellung des Gemäldes angefertigten Lithografie von Karl Wildt erfolgen.<sup>1241</sup> Diese qualitativ hochwertige Lithografie zeigt Humboldt nicht wie Schelling in einem Innenraum, sondern unter freiem Himmel vor einer bergigen Landschaft stehend. Die Bergflanken im Hintergrund lassen keine eindeutige Identifizierung der Gegend zu. Aus dem im Mittelgrund befindlichen, mit Palmen bestandenen Hügel ist die Szenerie jedoch zuzuordnen – sie bezieht sich vage auf die Südamerikareise des Forschers. Direkt hinter Humboldt liegt ein Ring aus Fels wie eine Bank um seinen Standplatz, die sich nach rechts vorne verlängert, sodass er seine Hand, die einen Zettel und einen Stift hält, darauf abstützen kann. Humboldt, so wird deutlich gemacht, bezieht sein Wissen aus der Natur, er gewinnt es nicht in Schreibtischarbeit und auch nicht durch göttliche Inspiration. Schellings Gelehrtenstube wäre als Umfeld für ihn unpassend, weil betont werden soll, dass Humboldt als Forschungsreisender, Entdecker und Naturwissenschaftler sein Wissen und seine Erkenntnisse aus der unmittelbaren

---

gläubig nachgeschrieben, daß man ihr Kratzen unaufhörlich [...] hörte, da ward mir von alledem so dumm, als ginge mir ein Mühlrad im Kopf herum.“ So der Kommentar des Kunstkritikers Friedrich Pecht DIRRIGL 1987, S. 839

1238 JUSTUS 1844, S. 608

1239 WEHL 1843, S. 1156 – Sperrung im Original. Schellings Aussehen wurde öfter polemisch gegen seine Philosophie gewendet, besonders unfreundlich ist ein Beitrag A. Weils in der *Zeitung für die elegante Welt* 1843: „4. Die Professoren Rauch und Schelling. Nicht allein die natürlichen Gefühle zeigen sich in der Haltung und Grazie des Körpers, sondern auch die anstudirten. Das Gewerbe eines jeden Menschen, seine Denkungsart zeichnet sich in leisen Linien und Strichen auf dem Stempel des Menschen, dem Gesichte nämlich, welches Gott ihm zum Lebenstransit als Plombierzeichen mitgegeben hat. [...] Rauch ist ein ganzer Mann, der des Lebens Ideal erreicht hat und nun ruhig dem Tode in's Auge sehen kann. Er kann sterben, sein Zweck ist vollbracht. Wie anders Schelling. Nicht ein harmonischer Zug in diesem Gesicht. Winkelig, dann wieder breit, dann wieder falsch, dann Poet und gleich darauf wieder Egoist. Sein Mund ist wohl der ungraziöseste Mund, den ich sah, seine breiten, schiefen Nasenwinkel, seine Augen, ja sein Accent sogar, haben etwas Mißtrauisches, das freilich von dem weißen Haar gedämpft wird. Überall Kampf, überall Unsicherheit. Dieser Mann suchte freilich die Wahrheit. Ihm fehlt die Ruhe, die Unabhängigkeit des Geistes dazu, und besonders verhinderte ihn der Ehrgeiz daran. Diese[r] sieht ihm zu allen Linien hervor. Unerquicklich für ein reines Menschenherz ist sein breites, hexenhaftes Lächeln, kurz, man sieht, daß Schelling ein Mann ist, der selbst nicht an Das glaubt, was er sagt. Es versteht in ohnedieß Niemand. Ich bin hier ganz unparteiisch. Ich habe zwei, drei Schelling'sche Vorlesungen gehört, mich zerschlage der Blitz, habe ich eine Phrase begriffen oder verstanden. Neben mir saß ein Militär, der ihn ebenfalls nicht verstand, aber der zu einem Andern sagte, man müsse von dem Herrn erleuchtet sein, um Schelling zu verstehen. Aber, meine lieben Berliner, was Jesus Christus gesagt hat, versteht jedes Kind. Schelling aber ist noch kein Gott, denn die Götter sprechen Deutsch, wenigstens in Deutschland. Ob Schelling sich selbst versteht? Eine solche Komödie mit dem Allerheiligsten ist seit dem berühmten Eselsfeste noch nicht dagewesen.“ WEILL 1843, S. 946f. – Unterstreichungen SB.

1240 HERBST 2006b, S. 42. Carl Begas – *Alexander von Humboldt*, 1846, Kat. Nr. A\_BeC\_1/Ge, aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Originals ist die zeitgenössische Reproduktion (Kat. Nr. A\_BeC\_1/R.a) abgebildet, siehe S. 337.

1241 Kat. Nr. A\_BeC\_1/R.a, Abbiung S. 337. Humboldt hat eine Version dieser Lithografie selbst besessen. HUMBOLDT UND CONTI 1860, S. 13, Nr. 247–255.

Naturbetrachtung schöpft. Durch die Steinbrüstung wird diese Erfahrung aber einer anderen zeitlichen und räumlichen Dimension zugeordnet. Humboldts gesamte weitere Leistung – die Publikation seiner Erkenntnisse – stammt aus diesem Erfahrungsschatz her, der bildlich seine Schultern als Kulisse umgibt. Da die Berge im Hintergrund nicht klar identifizierbar sind, können sie auf Humboldts Lebensleistung als Ganze verweisen und nicht nur auf die spezielle Episode am Chimborazo. Humboldts eigener Formulierung in einem Brief an Begas nach zu urteilen, hat auch er selbst die Landschaft ganz allgemein als „Wald und Felsen“<sup>1242</sup> und nicht als einen bestimmten Ort identifiziert. Oscar Begas Bericht vom Ablauf der Sitzungen lässt vermuten, dass eher Gesellschaftsthemen das Gespräch dominierten.<sup>1243</sup> Anders als Schelling scheint Humboldt aber von seiner Kulisse weniger eingezwängt oder nach vorne gedrängt, seine Gestalt, wiederum im Kniestück dargestellt, dominiert das Bildgeschehen völlig. Die zeitgenössische Kritik hat diese Verweise auf die Lebensleistung, wie sie auch bei Schelling bemerkbar sind, reflektiert:

Dieser Künstler liebt es, seine Personen durch die Umgebung, in die er sie versetzt, nicht allein in ihrer Geistesrichtung zu charakterisieren, [...] wir sollen durch das was sie umgibt zugleich noch an Bedeutendes, Interessantes erinnert werden.

Man empfand es jedoch als unangemessen, dass Begas Humboldt gleichzeitig

im modernen Gesellschaftsrocke, mit weißer Halsbinde und Halskragen in sehr häuslicher, unidealer Stellung (die Hand in der Tasche der Beinkleider), hinstell[t]? Diese häusliche bequeme Auffassung mag ihr Recht haben, dann aber erscheint neben ihr jene Umgebung als ein gemachter forcierter Zusatz.<sup>1244</sup>

Tatsächlich erscheint die Haltung Humboldts im Vergleich zu anderen Porträts mit Berghintergrund bei Begas statisch und untypisch beherrscht. Statt eines neugierigen, forschenden Blicks fixiert Humboldt bei Begas den Betrachter mit der Gemessenheit und dem Stolz eines saturierten Ordenskanzlers. Zwischen den beiden Porträts Humboldts 1843 und Schellings 1850 entstanden noch einige andere *Pour le Mérite*-Porträts von Carl Begas' Hand: von Karl Ritter (1844), Christian Daniel Rauch (1846), Johann Gottfried Schadow (1847), Peter Cornelius (1849) und Christian Leopold von Buch (1850).<sup>1245</sup>

Begas nimmt auch bei diesen Porträts eine Spezifizierung der Komposition entsprechend den Berufen der Gelehrten vor. Naturwissenschaftler werden im Freien oder zumindest mit Ausblick ins Freie dargestellt. Auch Leopold von Buch und Karl Ritter sitzen wie Humboldt in der Natur

---

<sup>1242</sup> Alexander von Humboldt an Carl Begas, 2. März 1847, der nicht edierte Brief findet sich abgedruckt in WERNER 2004, S. 202.

<sup>1243</sup> Oscar Begas berichtet: „Wie interessant ist es doch, Humboldt sprechen zu hören! Alles ist Witz und Geist, was er vorbringt. Am stärksten aber nimmt er den Hof mit, und verschont selbst den König oft nicht. [...] Auf allen Feldern des Wissens und Könnens bewandert, spricht er über alle Dinge der Welt mit derselben Erfahrungheit, so daß oft die Arbeit darunter leidet.“ In BEGAS (Stiftung Stadtmuseum Berlin) Bd. II, 18. März 1846, S. 551–55, abgedruckt in HERBST 2006b, S. 43f.

<sup>1244</sup> N. N. (*Vossische Zeitung*) 1846, S. [2].

<sup>1245</sup> BARTOSCHKE 1995, S. 194ff.

vor einer nicht eindeutig identifizierbaren Landschaft. Die Umgebung dient lediglich dazu, den Forschungsgegenstand zu illustrieren. Demgegenüber hat Begas die Porträts seiner Künstlerkollegen Rauch, Schadow und Cornelius stärker individualisiert: Alle befinden sich in einem Innenraum, im Falle Christian Daniel Rauchs gibt es sogar einen direkten Hinweis auf sein aktuelles Projekt. Rauch lehnt mit Meißel in der Hand an einem Marmorblock, während ein schwerer, nobilitierender Samtvorhang im Hintergrund den Blick auf das gerade in Produktion befindliche Reiterdenkmal Friedrichs des Großen freigibt – eine Verneigung vor dem ursprünglichen Stifter des *Pour le Mérite*.<sup>1246</sup> Bei Schadow wird dessen außergewöhnliche Position als lebende Legende und Original der Berliner Künstlergesellschaft zelebriert. Mürrisch hat der alternde Bildhauer das Gesicht verzogen, während er ostentativ einen anderen Orden präsentiert. Cornelius' Porträt zeigt die Accessoires des Künstlers in Form von Zeichenstift und Buch, dazu bildet im Hintergrund wieder ein gebauschter roter Vorhang die noble Umgebung für den Historienmaler klassischer Themen.

Obwohl die zeitgenössische Presse die Entstehung der Porträts immer wieder mit Interesse begleitet, sind die Bilder für ein größeres Publikum zunächst lediglich auf den Akademie-Ausstellungen zu sehen.<sup>1247</sup> Nach ihrer Fertigstellung kamen die Porträts im Nordflügel des Potsdamer Marmorpalais zu hängen, in den persönlichen Räumen des Königs, was die enge Bindung zwischen ihm und den Rittern verdeutlicht. Erst unter Wilhelm I., der ausdrücklich einen öffentlichen Ausstellungsort für diese Bilder so vorbildlicher Staatsbürger wünschte, wurden die Porträts in die Nationalgalerie überführt.<sup>1248</sup> Eine lange Diskussion schloss sich an, ob und wie diese Sammlung von Gelehrtenporträts der Grundstock für eine deutsche nationale Porträtgalerie sein könnte – verwirklicht wurde dieser Plan jedoch nie.<sup>1249</sup>

---

<sup>1246</sup> HERBST 2006b, S. 69.

<sup>1247</sup> „Von einer Sammlung berühmter Zeitgenossen in Porträts von Begas und Andern, die der König anzulegen willens ist, erwartet man viel. Humboldt, Tieck, Schelling werden genannt als die zunächst zu Porträtirenden. [...]“ N. N. (*Morgenblatt geb. Leser*) 1844, S. 518. Schellings Porträt wurde auf der Akademieausstellung 1844 gezeigt, siehe BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2.

<sup>1248</sup> HERBST 2006a, S. 21.

<sup>1249</sup> Aus dem Marmorpalais gelangten die Bilder zunächst in das als Hohenzollernmuseum der Öffentlichkeit zugängliche Berliner Schloss Monbijou (VERWALTUNG DER STAATLICHEN SCHLÖSSER UND GÄRTEN 1927, S. 17) und schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts in die Nationalgalerie. Siehe dazu HERBST 2006a, S. 23, 26, BARTOSCHKE 2006, S. 35ff, 39 und HENTZEN UND HOLST 1937, S. 9.



Carl Begas – *Schelling*, 1843, Kat. Nr. S\_BeC\_1/Ge (HERBST 2006b, S. 76).



Carl Wildt nach Carl Begas – *Alexander von Humboldt*, um 1850, Kat. Nr. A\_BeC\_1/R.a (HERBST 2006b, S. 44).

### 4.3 ZUSAMMENFASSUNG

Dieses vierte Kapitel der Untersuchung hat sich vor allem zwei Fragen zugewandt: Derjenigen nach der Ikonografie der Gelehrtenverehrung in den letzten Lebensjahrzehnten Goethes und Humboldts und der nach dem gesellschaftlichen und historischen Bezug der Porträts. Kapitel 4.1 beleuchtete diese Fragen anhand von Einzelwerken und betrachtete dazu die Wirkungsorte Weimar und Berlin vergleichend.

Der Blick fiel zunächst auf Weimar und das spektakuläre Porträt-Unternehmen in einem eigentlich dem Herrscherporträt vorbehaltenen Format: das lebensgroße Ganzkörper-Porträt Goethes von Kolbe. Im Scheitern dieses Porträt-Unternehmens an den Erwartungen des Publikums und vor allem an Goethes Selbstverständnis offenbart sich die Schwierigkeit, der sich Künstler ausgesetzt sehen, wenn sie versuchen, das Porträt einer lebenden Legende anzufertigen. Diesen besonderen Ansprüchen auf althergebrachte Weise gerecht zu werden, bedurfte es eines erfahrenen Porträtisten aus dem höfischen Kontext, Joseph Stieler. Um nicht unter Goethes Verdikt zu fallen, wie es dem Zeichner Wilhelm Hensel geschah, mussten neue Darstellungsmodi gefunden werden. Einer Reihe junger Künstler in Weimar gelang dies, weil sie, und ebenso Goethe, von der Forderung zurücktraten, mit ihrem Porträt gleichzeitig ein autonomes Kunstwerk schaffen und dem Status des Nationaldichters gerecht werden zu müssen. Das Ergebnis sind eine Reihe grafischer Werke, die sowohl von Goethe als auch von der zeitgenössischen Kritik geschätzt wurden.

Von Weimar wurde der Fokus auf transatlantische Differenzen in den Porträtdarstellungen Alexander von Humboldts erweitert. Dessen über die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts von amerikanischen Künstlern angefertigte Porträts unterscheiden sich, wie gezeigt werden konnte, in ihrer Ikonografie signifikant von parallel in Berlin gemalten Werken. Humboldt, der doch seine Karriere in ganz wesentlichen Punkten dem feudalen System und seiner Gewandtheit auf dem höfischen Parkett verdankte, zeigte sich gegenüber seinen Forscherkollegen in den USA ganz bewusst als ebenbürtiger Meritokrat.

Auf Panorama- und Paradebildern der Stadt Berlin wird dabei deutlich, dass sich nicht bloß die Fachwelt und das Königshaus für Humboldts Porträt interessierten, sondern dass er darüber hinaus zu einer Identifikationsfigur der Metropole Berlin geworden war. Eduard Gärtners und Franz Krügers frühe Arbeiten zeigen Humboldt als so prominente wie bürgernahe Institution der Stadt. Friedrich Wilhelm IV. nutzte diese Umstände schließlich mit restaurativem Impetus für sich aus und ließ Humboldt und Schelling zum ehrfürchtig jubelnden Gelehrtenvolk auf Franz



Krügers *Huldigungs*-Bild werden. In Weimar wiederum war die Identifikationsfigur natürlich Goethe. Insbesondere zum Anlass der Weimarer Jubiläen von 1825 entstanden Porträts, die diesen Status Goethes thematisieren. Diese Bilder stellen Goethe nicht nur ikonografisch über seinen Landesherren, was schon für sich bemerkenswert wäre, sie verweisen auch auf die politische und wirtschaftliche Bedeutung des Dichters. Weimars Bedeutungsgewinn in ökonomischer, künstlerischer und politischer Hinsicht erscheint als direkte Folge von Goethes Wirken. Goethe selbst nahm diese Inszenierung hin, vermied jedoch ihre für den Fürsten möglicherweise peinliche Veröffentlichung. Seine Selbstinszenierung wurde dagegen mit dem Alter zunehmend zurückhaltender, was sich vor allem im bereits erwähnten dokumentarischen Stil seiner späten Porträts zeigt, der auch den Zeichen des Alters und der Vergänglichkeit Raum gibt.

Auch die Freunde lässt Goethe im Rahmen seiner eigenen Galerie in diesem Stil abbilden: Dass die Darstellung als „frightfully ugly, but very like“ den wichtigen Persönlichkeiten in Goethes Kreis angemessen sein konnte, lag vor allem am funktionellen Anspruch der Galerie, hinter dem der künstlerische zurückzustehen hatte. Goethe nutzte sie zur Unterhaltung seiner Gäste, als emotionale Stütze in der Kontaktaufnahme mit seinen engeren Freunden und als mäzenatisches Projekt, mit dem er seinem Status als Kunstfreund einen realen und öffentlichen Ausdruck verlieh. Dass mit dieser Entscheidung für eine realitätsnahe Ästhetik keine Abkehr von Goethes klassizistischem Idealismus einherging, bewies die Begegnung mit Stieler 1828.

Mit dem Porträt des Münchner Hofmalers scheint es zum vielleicht einzigen Mal gelungen zu sein, alle Beteiligten – Künstler, Auftraggeber Ludwig I., die Kritik und Goethe selbst – vollauf zu befriedigen; weil es den gemeinsamen Anspruch erfüllte, Goethe als Individuum und legendären Nationaldichter darzustellen. Ausschlaggebend, vor allem für die Zufriedenheit Goethes, war der Umstand, dass er sich mit dem Künstler über die Aufgabe und den damit einhergehenden Anspruch einig werden konnte. Bei früheren Gelegenheiten hatte Goethe, um Einfluss und vielleicht auch Kontrolle zu behalten, Porträtisten bevorzugt, die sich entweder noch in der Ausbildung befanden oder in Weimar unter seinem direkten Protektorat standen. Mit Stieler traf er auf einen Porträtisten, der sich auf Goethes Vorstellungen einließ, dem es aber trotzdem gelang, bei seiner künstlerischen Auffassung zu bleiben und sogar Goethes Zustimmung zu erreichen. Stielers Fähigkeit, den Wünschen und Überzeugungen der Sitzenden entgegenzukommen, zeigt sich auch darin, dass seine Porträts Goethes, Schellings und Humboldts in Ausstattung und Komposition sehr verschieden sind. Vermutlich unter dem Einfluss von Schellings Ästhetik fokussiert er in dessen Porträt die Darstellung ganz auf die Gestalt des Philosophen, während er für Humboldt ein realistisches Studienmilieu schafft.

Aufgrund der geschilderten Umstände liegt es nah, dass Stieler diese Kompetenzen gern in größerem Umfang für die *Pour le Mérite*-Porträtgalerie Friedrich Wilhelms IV. eingesetzt hätte, doch mit dieser Unternehmung war bereits Carl Begas betraut worden.

Ab 1842 schuf Begas eine Galerie, die spätere Generationen gerne zum Grundstock einer nationalen Porträtgalerie gemacht hätten, die jedoch dann in Deutschland nie realisiert werden konnte.<sup>1250</sup> Sie vereint in sich die wichtigsten Wissenschaftler, Künstler und Staatsmänner Preußens. Wissenschafts- und sozialgeschichtlich stellt die Galerie den Endpunkt dieser Untersuchung dar, denn sie bildet einen bereits professionalisierten Wissenschaftsbetrieb ab. Das heißt, die hier vereinten Gelehrten arbeiten mit spezifischen Verträgen an staatlich organisierten und reglementierten Forschungsinstituten oder in der Hochschullehre. Ihre Forschung erfolgt weitgehend unabhängig von der Zensur des Herrschers und ihr gesellschaftlicher Status ergibt sich meritokratisch aus Leistungen, die in fachlich ausdifferenzierten Wissenschaftsbereichen erbracht wurden. Insbesondere diese Ausdifferenzierung der Forschungsbereiche führt dazu, dass die in der Galerie enthaltenen Wissenschaftlerporträts wieder über eine klar differenzierende Ikonografie verfügen: nicht nur zwischen dem Naturforscher Humboldt und dem Philosophen Schelling, sondern auch zwischen dem Botaniker und dem Astronomen. Da die Wissenschaftler in einem Beamtenverhältnis an den Staat gebunden sind, können sie sich in diesen Porträts in Geste und Auftreten auf die ihnen vom Staat verliehene Würde als veritable Mitgestalter der Gesellschaft berufen – dafür beruft sich auch der ihnen die Auszeichnung verleihende und ihre Porträts in Auftrag gebende Staat auf sie.

---

<sup>1250</sup> Die Walhalla in Donaustauf bei Regensburg und der Ruhmeshalle auf der Theresienhöhe in München sind andere Projekte dieser Kategorie, die in den 1840er Jahren realisiert wurden. Goethes Büste (von Friderich Tieck, 1808, Marmor, 68 x 29,6 x 26,8 cm) zog 1832 auf Veranlassung Ludwigs I., Schellings Büste 1860 (von Friderich Tieck, 1808, Marmor, 68 x 29,6 x 26,8 cm) auf Veranlassung Maximilians II. in die Walhalla ein. Siehe STEGER 2011, 583, Kat. Nr. 106 und ebenda S. 587, Kat. Nr. 107. Siehe zur Walhalla allgemein TRAEGER 1987. Zu Nationaldenkmälern und allgemein er Denkmallandschaft des 19. Jahrhunderts in Deutschland siehe insgesamt VÖLCKER 2000. Auf S. 253–295, beschäftigt Lars Völcker sich speziell mit dem Projekt Walhalla. Einen konzisen Abriss der Geschichte des deutschen Nationaldenkmals bietet außerdem POHLSANDER 2008, zur Walhalla und Befreiungshalle siehe hier S. 129–146. Außerdem BANSBACH 2014, die sich der Walhalla auf den Seiten 82–96 widmet und BEMMANN 2007 sowie weiterhin NIPPERDEY 1968. Insbesondere die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts beleuchtet SPOHR 2011.

## 5 AUSBLICK. GELEHRTENPORTRÄTS IN DER REPRODUKTIONSGRAFIK

Die Druckgrafik erhielt im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert eine zunehmend größere Bedeutung als Medium der Reproduktion von Kunstwerken älterer Meister, aber auch von zeitgenössischer Kunst. Der bedeutende Bildungswert dieses Mediums war im Zuge der (deutschen) Aufklärung entdeckt worden: Als Wandschmuck sollte die Druckgrafik den Geschmack einer aufstrebenden und kaufkräftigen bürgerlichen Bevölkerungsschicht bilden und sie zum Kunstgenuss erziehen.<sup>1251</sup> Für die bürgerlichen Käufer dieser Druckprodukte waren Bildung, gute Sitten und Geschmack die zentralen Werte, die zum Aufstieg innerhalb des eigenen Milieus führen und gesellschaftliche Anerkennung sichern konnten. Mit einer druckgrafischen Sammlung war es möglich, diese Werte einzuüben und zur Schau zu stellen.<sup>1252</sup>

Druckgrafiken haben als Reproduktionsmedien einen eher geringen Materialwert und sind vergleichsweise kleinformig. Sie waren damit nicht nur wesentlich günstiger, sondern auch leichter zu handhaben als Gemälde oder Skulpturen. Das machte sie für das im Vergleich zu Adel und Klerus räumlich und ökonomisch beschränkte Bürgertum zum idealen Sammlungsgegenstand. Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts war Druckgrafik ein derartig beliebtes Sammlungsobjekt geworden, dass Handbücher und Zeitschriften auf den Markt kamen, die den idealen Aufbau und Inhalt einer solchen Sammlung beschrieben. Bei dieser neuen Liebhaberei spielte die Porträtgrafik eine besondere Rolle.

In Siegmund Jacob Apins *Anleitung, wie man Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln [...] soll*<sup>1253</sup> von 1728 wurde aus dem Anlegen einer Porträtsammlung ein unverzichtbares Element der klassischen, an der Antike orientierten Bildung. Schon die Römer, unterrichtet Apin den Leser, hätten Porträts der großen Männer der eigenen Familie besessen und damit der jeweils nachkommenden Generation Anregung für eine ehrenwerte Lebensführung gegeben. Das Studium und die Kontemplation der Charakterporträts der Ahnen bot jungen Römern laut Apin gleichsam ein Vorbild für das eigene Verhalten. Da die Abbildung der Persönlichkeit auch das ehrte, womit der Dargestellte sich beschäftigte, bedeutete die Kontemplation des Ahnenporträts außerdem die Besinnung auf die geistigen Leistungen und

---

<sup>1251</sup> BRAKENSIEK 2007, S. 78.

<sup>1252</sup> Zur Definition des bürgerlichen Sammlers beziehe ich mich in diesem Absatz auf LINK 1996, S. 34f und zum Begriff des Bürgers allgemein auf PRÜSENER 1972, Sp. 384–387.

<sup>1253</sup> APIN 1728.

Werke des Dargestellten.<sup>1254</sup> Nun sollte der Leser Apins aber nicht (oder zumindest nicht nur) die Bilder seiner Vorfahren sammeln, sondern eigens ausgewählte Bilder berühmter und gelehrter Männer. Die Tradition, in die Apins aufgeklärter Sammler sich stellt, ist also keine durch Geburt festgelegte, sondern eine selbst nach den Kriterien von Ruhm und Gelehrsamkeit zusammen gestellte. Der aufgeklärte Sammler entschied darüber, welche Tugenden er anhand welcher Personen in seiner Sammlung vereinte und kontemplierte.

Das Kupferstichsammeln blieb jedoch kein rein privat betriebenes Bildungsvergnügen. Eine solche Kollektion zu besitzen und zu pflegen, zeigte des Sammlers Zugehörigkeit zum besitzenden und gebildeten Stand. Damit ging allerdings erst dann auch ein sozialer Aufstieg einher, wenn die Sammlung innerhalb der Gesellschaft die entsprechende Anerkennung fand – und dazu bedurfte es der öffentlichen Präsentation. Zum Ende des 18. Jahrhunderts wurden die größeren Sammlungen bereits in Städteführern angezeigt. Besucher bekamen in den Privatsammlungen dann außer Herrscher- und Gelehrtenbildern oft auch Porträts von beruflichen und persönlichen Kontakten des Sammlers zu sehen, die dessen Zugehörigkeit zur gehobenen Gesellschaftsschicht belegten.<sup>1255</sup>

Der Aufbau der Sammlung erfolgte meist durch Ankäufe aus dem Buchhandel, der sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Vermittlerorgan zwischen Publikum und Autoren etabliert hatte. In einer Zeit von „Autorsucht, Nachdruck, Übersetzungswut, sich epidemisch ausbreitendem Lesefieber neuer [...] Publikumsschichten“<sup>1256</sup> hatte sich der potenzielle Wirkungskreis sowohl von Schriftstellern als auch von Verfassern gelehrter Abhandlungen erweitert. Er ging nun weit über den eigenen Freundschafts-, Kollegen- und Bekanntenkreis hinaus und erstreckte sich auch auf ein anonymes Publikum. Diese Veränderung hatte einerseits den Vorteil, dass Autoren eine größere Leserschaft gewinnen und ihren Lebensunterhalt durch das Schreiben bestreiten konnten, andererseits bedeutete es jedoch auch, dass der Autor den unmittelbaren Kontakt zum Publikum und damit auch die Einsicht in die Erwartungshaltung seiner Leser verlor.<sup>1257</sup> Reinhard Wittmann spricht von einer „Kluft“ zwischen Lesepublikum und Autor, der hoffen musste, dass der Rezipient seine Ideen mit dem Wohlwollen und dem eifrigen Interesse eines Freundes aufnahm. Demgegenüber verlangten zunehmend auch die Leser nach Autoren-Porträts in Form eines Titelkupfers oder einer Illustration. Damit ausgestattet, sprach das Buch nicht mehr nur den Intellekt, sondern auch das ästhetische Empfindungsvermögen des

---

<sup>1254</sup> APIN 1728, S. 2–10.

<sup>1255</sup> Zu diesem Absatz siehe GRIFFITHS UND CAREY 1994, S. 19.

<sup>1256</sup> WITTMANN 1973, Sp. 619f.

<sup>1257</sup> WITTMANN 1973, Sp. 619f. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch Robert Darntons Vortrag zur Praxis des Raubdrucks von Texten im 18. Jahrhundert, veröffentlicht in DARNTON 2003.

Lesers an und vermittelte ihm die Vorstellung einer intimeren Kenntnis des Autors. Einmal dadurch, dass er das Gesicht physiognomisch analysieren konnte, aber auch mittels einer emotionalen Interpretation seines sinnlichen Ausdrucks. So konnte das Autoren-Porträt die Lektüre begleiten und bereichern.

## 5.1 GOETHE. VOM PSEUDO-WERTHER ZUM OLYMPIER

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, was die Begeisterung für die *Leiden des jungen Werthers* für die Verbreitung von Goethes Porträt bedeutete. Das Werk war bereits bei Goethes Eintreffen in Weimar ein ungeheurer Erfolg und die Neugier auf den Autor entsprechend groß.<sup>1258</sup> Diese Tatsache wird umso bedeutender, wenn man sich vergegenwärtigt wie vergleichsweise arm an Bildern das 18. Jahrhundert noch war. Zeitungen und Zeitschriften, ja sogar die meisten Bücher verfügten, sieht man von Frontispizen oder vereinzelt kleinen Emblemen und Ornamenten ab, ausschließlich über Schriftdruck. Die Produktion von Grafik war, obschon technisch in größeren Auflagen möglich, immer noch teuer.

### Goethe im Frontispiz der *Allgemeinen deutschen Bibliothek*

1776 erschien Nicolais *Allgemeine deutsche Bibliothek*, eine Publikation zu literarischen und wissenschaftlichen Neuerscheinungen, mit einem Porträt Goethes als Titelnachdruck, gestochen von dem bereits renommierten Daniel Chodowiecki.<sup>1259</sup> Offensichtlich hielt Nicolai Goethes Porträt für ein die Allgemeinheit interessierendes Thema. Und seine Einschätzung kann für kompetent erachtet werden, denn als großer Verleger, der kostspielige Publikationen absetzen wollte, war er gezwungen, ein Gespür für den Markt zu entwickeln.<sup>1260</sup> Für die Veröffentlichung von Goethes Porträt gab es noch weitere Gründe: Nicolai hatte 1775 mit den *Freuden des jungen Werthers* eine Satireschrift auf die Werther Begeisterung veröffentlicht, die Goethe als Angriff verstanden hatte. Das Missverständnis war Nicolai, der eigentlich ein großer Verehrer Goethes war, offenbar sehr unangenehm und sollte durch das Angebot des Frontispizes bereinigt werden.<sup>1261</sup> Allerdings wagte es Nicolai nicht, sich mit der Bitte direkt an Goethe zu wenden, sondern brachte die Anfrage über Chodowiecki und seinen Weimarer Verlegerkollegen Bertuch vor.<sup>1262</sup>

Chodowiecki, der Goethe selbst zuvor nie gesehen hatte, schickte einen ersten Entwurf an Friedrich Justin Bertuch nach Weimar, den er nach einer Zeichnung des Lavater-Zeichners Georg Friedrich Schmoll angefertigt hatte. Dieses völlig unähnliche Porträt sorgte für einige

---

<sup>1258</sup> Vergleiche KANZ 2009, S. 318f.

<sup>1259</sup> Die *Allgemeine deutsche Bibliothek* erschien 1765–1794 in Kiel, ihr folgte 1793–1806 die *Neue allgemeine deutsche Bibliothek* im Verlag Friedrich Nicolais in Berlin und Stettin.

<sup>1260</sup> Friedrich Nicolais Bedeutung für den Wandel des Verlagswesens behandeln unter anderen FALK UND SCHUMACHER 2012, S. 7.

<sup>1261</sup> Zu Nicolais Wertherkritik und Goethes Reaktion siehe FALK UND SCHUMACHER 2012, S. 155f. Nicolai war Porträtsammler und besaß vermutlich drei originale Goethe-Porträtzeichnungen von Kraus (Kat. Nr. G\_Kr\_2/Gr), Schmoll (Kat. Nr. G\_Schmo\_1/Gr) und Tischbein (Kat. Nr. G\_Ti\_6/Gr, Abbildung S. 58). Dazu FALK UND SCHUMACHER 2012.

<sup>1262</sup> VOLKMANN-ZOPPOT 1930, S. 9f.

Erheiterung in Weimar.<sup>1263</sup> Bertuch bat Georg Melchior Kraus, sein eben für Anna Amalia vollendetes Goethe-Porträt zeichnerisch zu kopieren und es an Chodowiecki zu geben.<sup>1264</sup> Kraus überließ Chodowiecki diese Zeichnung dann für 1 Louis d'Or.<sup>1265</sup>

Chodowiecki und Kraus waren stark von der Lavaterschen Physiognomie-Lehre beeinflusst.<sup>1266</sup> Beide Künstler legten in ihren Werken Wert auf eine äußerst präzise Darstellung, betonten die entscheidende Profillinie von Goethes Gesicht und hielten die Kleidung einfach. So tritt Goethe mit ungepudertem Haar und scharf gezeichnetem Profil aus der Reihe der Titelpuffer dieser Zeitschrift seit 1765 hervor. Kraus tilgt die im Gemälde enthaltene Spontaneität der Pose, indem er den Oberkörper gerade aufrichtet und Goethes Kopf und Hals nach oben streckt.<sup>1267</sup> Der offene Kragen wird zugeknöpft, das Jabot und die hochschließende Jacke entsprechen dem förmlicheren Kontext einer Grafik mit hoher Auflage. Sowohl die originale Grafik als auch Chodowieckis Nachstich sind unter dem eigentlichen Bild mit „D. I. W. Göthe“ bezeichnet. Zum ersten und einzigen Mal wird Goethe in diesem Kontext mit seinem akademischen Titel als „Doctor Iohan Wolfgangus Goethe“ bezeichnet.<sup>1268</sup> Die förmliche Bezeichnung weist darauf hin, dass die Künstler, der Verleger und wohl auch Goethe selbst den Erscheinungskontext als besonders anspruchsvoll verstanden. Trotz seines schon berühmten Namens sollte sein akademischer Titel zusätzlich die Zugehörigkeit zur gebildeten Elite untermauern.

Chodowiecki hält sich in seiner Radierung genau an die physiognomischen Vorgaben, variiert jedoch den Ausdruck.<sup>1269</sup> Er vergrößert Goethes Auge und lässt es feucht glänzen, durch die Andeutung von Wimpern macht er den Blick weicher, sodass ein sensiblerer, fast leidender Ausdruck entsteht. Das über die Schulter fallende Haar legt er in füllige Locken. Dieser Stil findet sich auch in der Werther-Darstellung des Künstlers für Christian Friedrich Himbürgs Goethe-Ausgabe von 1775.<sup>1270</sup> Chodowiecki lässt das Bild des Dichters ikonografisch mit dem seines berühmtesten Protagonisten verschmelzen. Das Publikum liebte die Idee eines autobiografischen Bezugs der *Leiden des jungen Werther*, und so verhalf das „Werther-Fieber“

---

<sup>1263</sup> Daniel Chodowiecki – *Goethe*, 1775, das Blatt scheint leider nicht erhalten zu sein.

<sup>1264</sup> Kraus' Goethe-Porträtmalerei wurde in Kapitel 2.2.1 unter der Überschrift *Gesellschaftsspiele* ausführlich besprochen, zu den Daten siehe Kat. Nr. G\_Kr\_1/Ge, Abbildung S. 42.

<sup>1265</sup> Die entsprechende Korrespondenz ist nur zum Teil erhalten und in VOLKMANN-ZOPPOT 1930, S. 10ff abgedruckt.

<sup>1266</sup> Der Kontakt zwischen Chodowiecki und Lavater bestand seit 1774. (FLIEDL 1994, S. 201) Kirchner hat gezeigt, dass Chodowiecki seine Porträtkunst den Anforderungen der Physiognomik anglich. Mit Beginn seiner Zusammenarbeit mit Lavater finden sich mehr Profildarstellungen als En-face- und Dreiviertelansichten in seinem Werk. KIRCHNER 1997, S. 105.

<sup>1267</sup> Kat. Nr. G\_Kr\_1/Ge, Abbildung S. 42.

<sup>1268</sup> Vergleiche Goethes Einschreibung als Absolvent in die Matricula Cadicatorum Juris seiner Straßburger Universität, abgedruckt in GOETHE 1999, S. 289.

<sup>1269</sup> Daniel Chodowiecki – *Goethe*, 1776, Kat. Nr. G\_Kr\_2/R.a, Abbildung S. 346. Ein Nachstich erfolgte 1801, Kat. Nr. G\_Kr\_2/R.b.

<sup>1270</sup> Daniel Chodowiecki – *Idealporträt Werthers*, o. D., siehe Vgl. Nr. 2, Abbildung S. 346. Die Illustrationen waren so beliebt, dass Chodowiecki sie zum Verkauf nachdruckte. HANSEN 1993, S. 61, Kat.-Nr. II (mit Abbildung), 48.

auch diesem Goethe-Porträt zu großer Popularität und weiter Verbreitung.<sup>1271</sup> Die physiognomisch exakte Darstellung Goethes gleichsam im Ausdrucks-Kostüm des Werther ergibt für den Betrachter die romantische Einfühlung über den Bezug zum Werk, ohne dass er auf die physiognomische Studie des Charakters in der Profillinie hätte verzichten müssen.

An der weiten Verbreitung, die der Stich in den kommenden Jahren erfuhr, ist abzulesen, wie positiv er aufgenommen wurde. Als kaufmännisch denkender Künstler vertrieb Chodowiecki dieses Goethe-Porträt, wie viele seiner anderen Werke, wahrscheinlich direkt aus der Werkstatt heraus an Sammler.<sup>1272</sup> Johann Caspar Lavater kaufte seinen Abdruck auf diesem Weg und kritisierte ihn einige Jahre später in den *Physiognomischen Fragmenten*.<sup>1273</sup> Da ein einklagbares Urheberrecht fehlte, konnte das Porträt allerdings nicht nur von Chodowiecki, sondern auch von Dritten mit geringem Aufwand nachgestochen werden. Das ist vermutlich auch bei der Titel-Illustration von Johann Christian August Grohmanns *Ideen zu einer physiognomischen Anthropologie* 1791 der Fall gewesen, wo Nase und Stirn Goethes karikaturistisch überlängt erscheinen.<sup>1274</sup>



Daniel Chodowiecki – *Goethe*, 1776, Kat. Nr. G\_Kr\_2/R.a  
(Chodowiecki 1776, Titelpuffer).



Daniel Chodowiecki – *Idealporträt Werthers*, o. D.  
Vgl. Nr. 2 (© Klassik Stiftung Weimar).

<sup>1271</sup> Goethes Wetzlarer Affäre mit Charlotte Buff schien für viele Leser die autobiografische Vorlage für den *Werther* zu sein. Entsprechend kamen Silhouetten Charlotte Buffs und Goethes als „Werther“ und „Lotte“ auf den Markt. HANSEN 1993, S. 54.

<sup>1272</sup> Selwyn erläutert diese Praxis und zeigt auch, dass Chodowiecki seine besonders erfolgreichen Platten manchmal sogar ein zweites Mal radierte, um Abzüge für geringe Beträge von sechs bis acht Groschen anzubieten. (Er vertrieb auch eine Komplettausgabe seiner Werke, 1785 erhielt man für 250 Thaler 500 Chodowieckische Radierungen.) SELWYN 1997, S. 17.

<sup>1273</sup> Zum Ankauf durch Lavater siehe CHODOWIECKI ET AL. 2000, S. 86. Lavater attestierte Chodowieckis Arbeit zwar „Adel und Feinheit“, fand sie aber unähnlicher als sein eigens kreiertes Goethe-Porträt, das er wohlgemerkt aus mehreren Goethebildern zusammenkopieren ließ. Er veröffentlichte dieses dann statt Chodowieckis Goethe-Porträt. LAVATER 1775–1778, S. 222.

<sup>1274</sup> VOLKMANN-ZOPPOT 1930, S. 14f (Kat. Nr. G\_Kr\_2/R.c) und GROHMANN 1791.



## Johann Heinrich Lips – Goethe en face II

Der Chodowieckische Kupferstich befriedigte Goethes Leser und Verehrer bis in die 1790er-Jahre. Keiner der großen Verleger hielt es in der Zwischenzeit für nötig, dem Publikum ein aktualisiertes Goethe-Porträt anzubieten. Dies veränderte sich erst nach Goethes Rückkehr aus Italien. Im Januar 1791 befand sich der ehemalige Lavater-Schüler Johann Heinrich Lips, den Goethe sowohl von Besuchen in Zürich als auch von seiner Zeit in Rom kannte, auf Goethes Betreiben in einer Anstellung in Weimar. Als Lehrer für Kupferstecherei an der dortigen Zeichenschule schuf Lips auch eines der am weitest verbreiteten Goethe-Porträts seiner Zeit.<sup>1275</sup> Wie in Kapitel 2.4 ausführlich dargelegt wurde, war Goethe mit neuen Idealvorstellungen zur Kunst aus Italien zurückgekehrt und schickte sich nun an, diese zu verbreiten. Er war nun nicht mehr allein der große Dichter, sondern auch ein Kunsttheoretiker, der sich abseits der Literaturszene Gehör verschaffen wollte. Lips' Kreidezeichnung, die im Januar 1791 entstand, hat Goethe vermutlich selbst anfertigen lassen.<sup>1276</sup>

Lips präsentiert Goethe im Brustausschnitt en face, streng idealisiert und statisch in einem Medaillonrahmen. Diese runde Einfassung stellt das Goethe-Porträt in die Tradition antiker Münzen und Porträtmedaillen. Damit ist Goethes Plan zur Kunstreform, der in einem Rückbezug auf antike Themen und Formen besteht, im Bild gleich mitgedacht.<sup>1277</sup> Goethe sah dieses Porträt selbst als ein ideologisch aufgeladenes Bild, das ausschließlich für einen professionellen Kontext angefertigt worden war. Obwohl er es ganz „vortrefflich“<sup>1278</sup> fand, wollte er es nicht als Zeichen seiner Zuneigung an Freunde schicken. Als ihn der befreundete Verleger Johann Friedrich Unger um ein Porträt bittet, schreibt er:

„Ich erinnere mich kaum welches Bildniß von mir ich Ihnen versprochen haben kann. Es müßte vormals das Lipsische gewesen seyn, das ich doch gegenwärtig, als ein Gleichniß von mir, einem Freunde nicht überschicken möchte.“<sup>1279</sup>

Einfühlung im Sinne eines sentimentalen Freundschaftskultes war bei dieser Porträtgrafik nicht möglich. Das Bild wandte sich an die Leser und jene, die Goethe im Sinne seiner Kunsttheorie zu beeinflussen suchte. Es wurde nicht persönlich verschickt, sondern über eine Zeitschrift

---

<sup>1275</sup> GORITSCHNIG 1999, S. 100. Zu Lips' Biografie siehe insgesamt KRUSE UND LIPS 1989, S. 21–44.

<sup>1276</sup> Goethes Tagebucheinträge, Jan. 1791. WA III. 2, S. 26. Johann Heinrich Lips – *Goethe*, 1791, Kat. Nr. G\_Li\_4/Gr, siehe Abbildung S. 86. Zu Goethes kunstpolitischer Agenda siehe oben Kapitel 2.4.

<sup>1277</sup> Dazu mehr in Kapitel 2.4.

<sup>1278</sup> Goethe an Jacobi, 1. Juni 1791. WA IV. 9, S. 270f.

<sup>1279</sup> Goethe an Johann Friedrich Unger, 4. Nov. 1799. WA IV. 14, S. 212ff.

beworben und vertrieben. Lips inserierte es in einem der erfolgreichsten Journale der damaligen Zeit, dem *Journal des Luxus und der Moden*:

II. Portrait des Hrn. G. R. v. Göthe von Hrn. Lips.

Endesunterzeichneter hat das Portrait des Herrn Geheimen Rath von Göthe gezeichnet, und ist eben beschäftigt, solches Kupfer zu stechen. Das Gesicht ist en Face genommen, und der Kopf 5 ½ Pariser Zoll hoch. Er wünscht nach Vollendung dieser Arbeit Liebhabern sogleich die besten Abdrücke davon übersenden zu können, welches nach der Ordnung geschehen soll wie die Subscriptionen bey ihm einlaufen, welche er [...] postfrey sich erbittet. Zugleich wünscht er, um der Bequemlichkeit der Versendung willen, daß ab entfernten Orten sich Collekturen finden möchten, an welche sodann die Abdrücke zusammen überschickt werden können. Wer auf 6 Exemplare subscribirt erhält das 7te für seine Bemühung. Sobald die Platte fertig ist, wird das Publikum davon benachrichtiget, und gegen Einsendung des Geldes, die Abdrücke sogleich abgesendet werden. Der Preis ist ein Laubthaler. Weimar den 9ten Febr. 1791.

Joh. Heinr. Lips

\*\*\*

Da uns von Hrn. Kupferstecher Lips, dessen vortreflichen Grabstichel Teutschland schon hinreichend kennt, die Haupt-Besorgung dieses Subscriptions Geschäfts übertragen worden, so erbiten wir uns gegen alle Liebhaber, Buch- und Kunsthandlungen, die sich deshalb mit ihren Bestellungen an uns wenden wollen, zur besten und genauesten Besorgung ihrer Aufträge. Weimar den 28. Febr. 1791. Die Expedition des Journals des Luxus und der Moden.<sup>1280</sup>

Der Werbetext zeigt beispielhaft, wie die Verbreitung von Kupferstichen im ausgehenden 18. Jahrhundert üblicherweise erfolgte. Solche Stiche konnten nur einen begrenzten Käuferkreis interessieren, da sie immer noch verhältnismäßig teure Produkte waren: aus technischen Gründen erreichten sie nur eine maximale Auflage von einigen Hundert Exemplaren.<sup>1281</sup> Es muss für Lips schwierig gewesen sein, seine mögliche Absatzmenge einzuschätzen, da er keine Vergleichswerte hatte und nicht wissen konnte, wie groß die Nachfrage nach einem Goethe-Porträt dieser Qualität und gehobenen Preisklasse sein würde.<sup>1282</sup> Hinzu kam, dass die Produktion mit einigem zeitlichem und finanziellem Aufwand verbunden war, und eine zu hohe Auflage bei geringer Nachfrage die Preise gedrückt hätte. Lips inserierte daher keine Annonce für ein bereits erstelltes, vorrätiges Produkt, sondern eine Subskriptionseinladung. Erst mit den eingehenden Subskriptionen entschieden Künstler und Verleger über den Umfang der Auflage und leiteten den Druck ein.<sup>1283</sup> Auch Vertrieb und Logistik waren bei den eingeschränkten Mitteln des Künstlers eine Herausforderung. Lips bat nicht von ungefähr um eine postfreie

---

<sup>1280</sup> LIPS UND BERTUCH 1791, S. 23. Zum *Journal des Luxus und der Moden* siehe Steiner und Kühn-Stillmark 2001, S. 93f. Das *Journal* bot aber nicht nur den Vorteil eines breiten Publikums; als vielseitig orientierte Publikation, deren Inhalt über aktuelle Nachrichten hinausging, war es außerdem für den Leser länger interessant als eine Zeitung, die mitsamt der enthaltenen Werbung schnell vergessen wurde. Über derartig feine Unterschiede in der Marketingstrategie war man sich auch damals durchaus bewusst. Dazu WITTMANN 1973, Sp. 637.

<sup>1281</sup> Zu den technischen Details wie etwa der Auflagenhöhe siehe PIESKE UND VANJA 1988, S. 178.

<sup>1282</sup> Es ist schwierig, die Preise und den Wert der Reproduktionsgrafiken zu durchschauen, da auf dem deutschen Buchmarkt in verschiedenen Währungen gehandelt wurde, deren Preisniveau heute nicht immer rekonstruierbar ist. Einen kursorischen Überblick über Währungen und Umrechnungskurse der Zeit bietet FISCHER 2014 im Beiblatt.

<sup>1283</sup> Unter Subskription verstand man eine bindende Bestellung mit Vorkasse. Dazu CHODOWIECKI ET AL. 2000, S. 54.

Bestellung, denn den üblichen Gepflogenheiten gemäß hätte er auch noch das Porto für die eingehenden Bestellungen übernehmen müssen.<sup>1284</sup> Zusätzlich war der Versand von einzelnen Drucken ein enormer Aufwand – daher die Bitte um Sammelbestellungen, über einen sogenannten Kollekteur. Kollekteure waren meist Personen mit einem großen Bekanntenkreis, die für Bestellungen warben und Aufträge sammelten, um dann eine Großbestellung an den Verlag zu geben. Unter solchen Voraussetzungen ist die nachstehende Zusage Friedrich Justin Bertuchs (der sich hinter der „Expedition des Journals des Luxus und der Moden“ verbirgt) für Lips eine große Hilfe. Das Journal verfügte als Publikations- und Werbeorgan für Bertuchs Weimarer Landes-Industrie-Comptoir über Marketingstrategien und ein richtiggehendes Vertriebsnetz unter Buchhändlern.<sup>1285</sup> Bertuch und Lips gingen also eine Kooperation ein. Lips durfte Bertuchs Vertriebssystem nutzen und Bertuch konnte ein besonders hochwertiges Produkt mit seinem Unternehmen assoziieren. Dass Bertuch Lips' Vorhaben unterstützte, zeigt gleichzeitig, dass der erfahrene Geschäftsmann im Produkt Goethe-Porträt Potenzial sah.

Obwohl das Goethe-Porträt unter diesen guten Vorzeichen regen Absatz fand, war es nicht für alle Leser leicht zu akzeptieren.<sup>1286</sup> Ein Rezensent der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* urteilte entsetzt:

Anmuth hat die Zeichnung nach der Absicht des Zeichners nicht haben sollen, oder nicht haben können. Es ist etwas Finsteres und Stieres über das ganze Gesicht ausgebreitet, worin wir so wenig den Charakter des berühmten Schriftstellers, den es vorstellen soll, als überhaupt Aehnlichkeit finden. [...] Das Beste ist die Stirn; denn die hat die Natur selbst idealisirt; aber alle weiche Theile leiden unter dieser Idealisierung, die Augen, obgleich richtig, sowohl in der Zeichnung als nach der Natur gezeichnet, haben etwas Stieres und Todtes, der Mund hat fast eine Art von kleiner Zuckung, die fast, sonderlich in der Oberlippe, dem Apoll von Belvedere abborgt zu seyn scheint, aber das Gesicht des Apoll ist heiter und animé, die in diesem runden Gesichte mit dem düstern Blicke, macht der Mund la moue und weiter nichts. [...] aber Göthe, selbst wenn er auch in einer ernsten, ja sogar in einer melancholischen Stunde sollte gezeichnet seyn, siehet freyer, heiterer und bedeutender aus. [...] in diesem Nachstich ist von Göthens Charakter gar nichts übrig geblieben, sondern es ist ein Gesicht, welches, wie Lavater irgendwo in seiner Physiognomik von einem anderen Gesichte sagt, aussieht, als wäre es ein Stück Semmel in Milch geweicht.<sup>1287</sup>

---

<sup>1284</sup> HELBIG 2010, S. 22.

<sup>1285</sup> Das allmonatlich erscheinende *Intelligenzblatt* war allein als Werbezeitschrift für Bertuchs Produkte gedacht. Es erschien zum Beispiel als Beilage der *Allgemeinen Literaturzeitung* und stellte den Abonnenten alle Neuerscheinungen und Produkte des Weimarer Landes-Industrie-Comptoirs vor. STEINER UND KÜHN-STILLMARK 2001, S. 90f.

<sup>1286</sup> Lips Original wurde 1804 ein weiteres Mal in einer Reihe anderer Porträtkupfer des Künstlers (zum Beispiel Schiller, Shakespeare und Ariost) in HORN 1804 gedruckt. Spätestens 1808 war diese Serie auch in Einzelblättern à 9 Groschen „in allen Buchhandlungen zu haben“, siehe N. N. (*JALZ*) 1808a, Sp. 168. Der erste Nachstich von Christian Friedrich Traugott Uhlemann (1765–1857) erschien bereits ein Jahr nach dem Original 1792 in UHLEMANN UND LIPS 1792, siehe Kat. Nr. G\_Li\_4/R.c. Diese Version wurde im Anschluss Vorbild für weitere Nachstiche. Abzüge aller drei Versionen befinden sich heute in der grafischen Porträt-Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Katalognummern A7915–A7917, siehe MORTZFELD 1992. Der Bestand ist online recherchierbar unter [<http://portraits.hab.de/>] (12.7.2016)].

<sup>1287</sup> Gz. (Allg. dt. Bibliothek) 1792.

Offenbar hatten Chodowieckis Goethe-Porträt und seine Nachstiche die allgemeine Vorstellung vom Gesicht des Dichters stark geprägt. Obwohl dieses Porträt bereits zwanzig Jahre alt war, kommt es dem Rezensenten schlicht falsch vor, dass aus Chodowieckis schönem, romantischem Goethe „plötzlich“ ein unsympathischer Herr mit düsterer unterwerfender Miene und durchdringendem Blick geworden ist, der mit seiner apollinischen Lippe und jupitergleichen Löwenmähne den Betrachter wie ein ungnädiger Gott herausfordert.<sup>1288</sup> Die strenge Frontalität erinnert nicht von ungefähr an das einzig wahre Christus-Porträt, das Vera Ikon.<sup>1289</sup> Dass Lips ein fähiger Künstler war und Goethe, anders als Chodowiecki, nach dem Leben zeichnete, fiel der einmal etablierten Überzeugung gegenüber wenig ins Gewicht. Der neue Anspruch des Lips'schen Porträts, Goethe als Herausforderer, aber auch Förderer der deutschen Kunstszene darzustellen, wurde also durchaus empfunden, vielleicht aber aufgrund des heftigen ikonografischen Wandels nicht von jedem Betrachter gut aufgenommen.



Johann Heinrich Lips – *Goethe*, 1791, Kat. Nr. G\_Li\_4/Ra (© Klassik Stiftung Weimar).

<sup>1288</sup> Die Verwendung der Ikonografie eines ungnädigen Apoll (der Homerische Apoll des ersten Gesangs der Ilias, nicht der Apoll von Belvedere) und des löwenmähnigen Zeus für die Ikonografie Goethes wird von Silke Heckenbücker ausführlich herausgearbeitet. Vergleiche HECKENBÜCKER 2008, S. 47, 63f.

<sup>1289</sup> Dieser Zusammenhang wird unter der Überschrift *Lips – Goethe en face I* in Kapitel 2.4 näher ausgeführt.

## 5.2 LITHOGRAFISCHE GELEHRTENPORTRÄTS FÜR DEN BÜRGERHAUSHALT

### Goethe und Aloys Senefelder

Weil Reproduktionsgrafik in höheren Auflagen und in besserer Qualität zunehmend erschwinglich wurde, potenzierte sich Goethes visuelle Präsenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts enorm. Eine wichtige technische Voraussetzung hierfür war die 1798 von Aloys Senefelder in München entwickelte Lithografie. Mit dieser Technik konnten Künstler ohne Qualitätsverlust tausende von Abzügen herstellen.<sup>1290</sup> Statt eine bereits ausgeführte Zeichnung in einem zweiten Schritt in eine Platte zu ätzen oder zu graben, wurde es möglich, in verschiedenen Techniken – mit Pinsel, Zeichenstift oder Kreide – direkt auf den Stein zu zeichnen.<sup>1291</sup> Dennoch dauerte es etwa zehn Jahre, bis die Lithografie mit Senefelders *Musterbuch über alle lithografische Kunst-Manieren* einem breiten Publikum vorgestellt wurde.<sup>1292</sup> Goethe begrüßte das Werk mit einer positiven Rezension:

Schon vor einigen Jahren kamen aus verschiedenen Gegenden von Deutschland rohe Versuche in der Lithographie zum Vorschein; allein es mag nun Unbekanntschaft mit dem wahren Verfahren, oder die geringe Geschicklichkeit derer gewesen seyn, die solche Versuche machten, genug die Sache war unerfreulich [...]. Nun aber tritt diese Kunst aus München in solcher verbesserter Gestalt hervor, und legt Proben ihres bereits erworbenen Vermögens ab, welche allerdings zu sehr günstigen Erwartungen berechtigen. [...] so scheint sie doch so mannichfaltiger Anwendung fähig und so beträchtliche Ersparungen von Zeit und Kosten anzubieten, dass wahrscheinlicherwise ihr manches, was bisher von der Typographie gethan worden, wie auch alle die geringeren Arbeiten der Kupferstecherkunst zufallen werden.<sup>1293</sup>

Senefelder berief sich prompt auf das Urteil des kunstverständigen Dichters:

Jeder Kunstfreund, wird mit wahrem Vergnügen die von Herrn geheimen Rat von Göthe in Weimar verfaßte meisterhafte Anzeige dieser vier Hefte in der Jenaer Allgemeinen Literatur-Zeitung vom 10ten März d. J. lesen.<sup>1294</sup>

---

<sup>1290</sup> SCHLAGENHAUFF 2000, S. 263.

<sup>1291</sup> KETTNER 2009, S. 21.

<sup>1292</sup> SENEFELDER 1809. Vergleiche auch GÖTZE 1967, S. 240, 242.

<sup>1293</sup> W.K.F. UND GOETHE 1809, Sp. 118. Vermutlich kam Goethe zum ersten Mal 1806 in Kontakt mit einer Lithografie. Damals schenkte ihm Dominique Vivant Denon, der im Gefolge napoleonischer Truppen nach Weimar gekommen war, eine in München selbst angefertigte Lithografie. GÖTZE 1967, S. 235, 237f.

<sup>1294</sup> GÖTZE 1967, S. 240, 242.

## Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in ersten lithografischen Porträts. Simon Klotz und Roman Leiter

In den folgenden Jahren bauten die Brüder Senefelder in München eine Infrastruktur für die Ausbildung von Lithografen auf. Seit 1804 konnten sich talentierte Kupferstecher und Radierer an einem eigenen Institut zum Lithografen ausbilden lassen.<sup>1295</sup> Unter der Direktion Hermann Mitterers bildeten sich an der polytechnischen Central Feiertagsschule München auch bereits anerkannte Künstler, wie der Maler Simon Klotz (1776–1824) zum Lithografen weiter.<sup>1296</sup> 1804 wurde Klotz dann als Kunstlehrer und Professor für Kunsttheorie an die Universität Landshut berufen. Seine Lithografen-Ausbildung prädestinierte ihn dazu, neben dem Lehrbetrieb auch die Inventarisierung der grafischen Universitätsammlung, deren Pflege und Erweiterung zu übernehmen.<sup>1297</sup> Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Klotz sich seine Kenntnisse als Dozent für Kunsttheorie unter anderem bei Schelling erworben hatte, denn Schelling hielt seine Vorlesungen zur Kunstphilosophie nicht nur in den Jahren 1800–1803 in Jena, sondern auch 1804 in Würzburg, wo Klotz' sie wahrscheinlich gehört hat.<sup>1298</sup> Klotz informierte Schelling auch über seine Berufung in einem Brief vom 20. April 1804.<sup>1299</sup> Kurz zuvor muss er, womöglich bei einem Besuch in Würzburg oder einem Treffen in München, seine Porträt-Zeichnung von Schelling angefertigt haben, denn er erwähnt sie in jenem Brief.

Das Porträt zeigt den Philosophen in einem ähnlichen Brustausschnitt wie er schon in der Zeichnung Friedrich Tiecks Verwendung fand, der Kopf ist nur ein wenig mehr ins Dreiviertel-Profil gedreht. Mit seinem hochgeknöpften Frack und dem tief in die ohnehin niedrige Stirn gekämmten, lockigen Haar entspricht dieser Schelling nicht gerade den landläufigen Vorstellungen vom Aussehen eines hochgelehrten Philosophen. Der weiche Mund und die großen Augen, die den Gesichtsausdruck dominieren, scheinen eher einem unbedarften neugierigen Studenten zu gehören als einem Professor.<sup>1300</sup> Klotz und Schelling waren beinahe gleich alt und gehörten beide einer jungen Professorgeneration an, die mit frischen Ideen und Lehrmethoden an die Universität kam.<sup>1301</sup> Es liegt nahe, dass Klotz Schellings jugendliches

- 
- <sup>1295</sup> FERCHL 1856, S. 44/46. Ursprünglich wurde die 1798 erfundene Lithografie vor allem für die Publikation von Schriftstücken genutzt, dazu SCHLAGENHAUFF 2000, S. 263.
- <sup>1296</sup> Zu Simon Klotz siehe ThB 20, S. 548f; Hermann Mitterer gründete 1808 in München mit der Lithografischen Kunstanstalt die erste Fachschule für Lithografie, ThB 24, S. 597 und auch ThB 20, S. 547.
- <sup>1297</sup> SCHULZE 2004, S. 96–98.
- <sup>1298</sup> ZERBST 2011, S. 71, dort Anm. 6.
- <sup>1299</sup> Der nicht edierte Brief liegt mir als Fotografie der Original-Handschrift vor (Simon Klotz an Schelling, 20. Apr. 1804. SCHELLING UND KLOTZ 20.4.1804 (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv)). In ihm schreibt Klotz: „indem ich Ihnen meine Anstellung als Lehrer der Bildenden Künste an der Universität zu Landshut melde“.
- <sup>1300</sup> Simon Klotz – *Schelling*, 1804, Kat. Nr. S\_Klo\_1/Gr und Simon Klotz – *Schelling*, 1804, Kat. Nr. S\_Klo\_1/R Abbildung S. 355.
- <sup>1301</sup> Klotz gibt in seinem Brief an Schelling etwa der Hoffnung Ausdruck, dass seine Berufung nach Landshut ein Zeichen sei, dass die Regierung Bayerns die Kunst achte. Außerdem erwähnt Klotz, dass er nach Italien reisen und dort seinen

Aussehen betonte, um gerade diesen Aspekt an ihm hervorzuheben, den er nicht nur bewunderte, sondern auch persönlich mit ihm teilte.

Klotz' lithografische Version der Zeichnung muss ebenfalls schon vor April 1804 entstanden sein, denn auch sie findet im Brief des Künstlers an Schelling Erwähnung:

Beyfolgende vom Stein abgedruckte Exemplare, dieser neuen Vervielfältigungs Kunst, werden Sie nicht ungütig aufnehmen, weil es Ihr Bildniß en[t]hält, welches zu vervielfältigen mich unsere Freunde bathen, die die Zeichnung sahen, und mit Vergnügen Sie ähnlich darinnen fanden. Ohne mein Wissen wurden einige Probedrücke bekannt, wie zum Beyspiel bey dem Kurfürsten zu Regensburg, der ein großer Freund von Ihnen und der Aufstrebenden Kunst seyn muß, weil er ohne Gnade dem Erfinder Senfelder einen Abdruck dieses ihres Bildnisses abdrang, welches dieser nur ihm zeigte als eine Probe der Fortschritte in dieser neuen Art.<sup>1302</sup>

Der nichtsahnende Schelling erhielt also nicht nur sein eigenes Porträt in allerneuester Technik übersandt, sondern zugleich die Nachricht, dass sein Porträt bereits im Umlauf war. Unverhofft kommt der Philosoph Schelling also durch seine guten Verbindungen in die Kunstwelt zu der Ehre, womöglich die erste in Kreidelithografie porträtierte und kommerziell verbreitete Person zu sein.<sup>1303</sup> Klotz verschweigt nämlich, dass Senfelder mit Schellings Porträt nicht nur beim Kurfürsten vorstellig wird, sondern dessen Bild bereits in sein Verlagsprogramm aufgenommen hat; letzteres darüber hinaus zu einem sensationell günstigen Preis, wie das Inserat im *Münchner Anzeiger* vom 16. April 1804 verrät:

Schellings Porträt.

Das Porträt des berühmten Philosophen und Professors Schelling in Würzburg zeichnete der Künstler Hr. Simon Klotz, mit sprechender Aehnlichkeit auf Stein, und nun ist der Abdruck für 36 kr. in der Sendlingergasse, Nro 305, im Singelspieler-Bräuhaus, 1 Stiege hoch, zu haben. München den 7. May, 1804. Kurpfalzbaieris. priv. Steindruckerei Theob. Senefelder und Komp.<sup>1304</sup>

---

Künstlerkollegen Wagner treffen wolle. (SCHELLING UND KLOTZ 20.4.1804 (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv)). Dabei handelt es sich um Johann Martin von Wagner (1777–1858), der mit einer Komposition zum Thema *Odysseus und Polyphem* 1803 die Weimarer Preisaufgaben gewonnen hatte. 1804, als Klotz ihn in Italien besuchte, war Wagner gerade Zeichenlehrer bei Familie Humboldt. Aus diesen Bekanntschaften und Verknüpfungen wird deutlich, dass Klotz' und Schellings Bekanntenkreise mehrere Berührungspunkte aufwiesen. Es ist also plausibel, dass das Porträt aus einer näheren Bekanntschaft hervorging.

<sup>1302</sup> Simon Klotz an Schelling, 20. Apr. 1804. SCHELLING UND KLOTZ (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv).

<sup>1303</sup> FERCHL 1856, S. 44/46. Ferchl bezeichnete die Lithografie in der Grafischen Sammlung München handschriftlich mit: „Simon Klotz. Der erste Versuch auf Stein von Klotz, zugleich der erste Versuch in Kreidemanier überhaupt.“ Siehe auch DUSSLER 1925, S. 93.

Varnhagen von Ense sah 1845 in Kissingen bei Prof. Hoffmann „das jugendliche Bildniß Schelling's an der Wand“ (VARNHAGEN VON ENSE 1862, S. 159). Vermutlich handelte es sich hierbei um eine der kreidelithografischen Reproduktionen von Simon Klotz. Tilliettes Annahme, es habe sich dabei um Schellings Porträt von Tieck gehandelt, ist hingegen abwegig, hatte Schelling dieses doch erst 1821 an Peder Hjort verschenkt. TILLIETTE 1974, Erg. Bd., S. 260. Siehe dazu auch Kapitel 3.1, S. 109 Anm. 432f.

<sup>1304</sup> [SENEFELDER] 1804, S. [unpaginiert, eigene Zählung, S. 7] Auch am 9. Mai 1804 war die Anzeige ebenda erschienen.

Vergleichbar mit dem Porträt Simon Klotz' ist eine lithografierte Zeichnung Roman Leiters (1805–1834).<sup>1305</sup> Leiter kam als gebürtiger Österreicher 1824 zum Studium an die Akademie der Bildenden Künste in München, deren Generalsekretär Schelling bis 1823 gewesen war. Das Porträt Schellings ist nicht datiert, entstand aber vermutlich zwischen 1824 (Leiters Eintritt in die Kunstakademie) und 1827 in München.<sup>1306</sup> In diese Zeit fallen einige von Schellings großen Karrieresprüngen. Im Jahr 1827 wählte man ihn zum Präsidenten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, wodurch er außerdem Generalkonservator aller staatlichen wissenschaftlichen und künstlerischen Sammlungen wurde. Da er zusätzlich als ordentlicher Professor an der Universität lehrte, kann behauptet werden, dass Schelling damals einer der einflussreichsten Köpfe des geistig-kulturellen Lebens in München war.<sup>1307</sup>

Zu dieser Position mag das Porträt Leiters nicht recht passen, obwohl der Künstler Schelling im schwarzen Frack zeigt, mit dem ihm 1808 verliehenen Bayerischen Civilverdienstorden um den Hals.<sup>1308</sup> Dieses Würdenzeichen wird komplementiert durch den nach oben gerichteten Blick des Philosophen, der in so vielen Gelehrtenporträts auf die Inspiration aus einer geistigen Sphäre hindeutet. Doch der Hinweis auf die intellektuelle Kapazität des Dargestellten im kleinen Brustbild verfängt nicht. Denn Schellings Gesicht – er ist nunmehr über fünfzig Jahre alt – wirkt immer noch frappierend jugendlich. Zusammen mit dem schmalen Körper im engen Frack und dem etwas ungeschickt zu einem vorsichtigen Lächeln verzogenen Mund hat der Philosoph in diesem Porträt eher die Ausstrahlung eines schuldbewussten Schuljungen als die eines großen Denkers. Daher ist die Darstellung wohl auf die Zeit vor Schellings ultimativem Aufstieg, also vor seine Ernennung zum Akademiepräsidenten 1827 zu datieren. In dieser Zeit war Schelling im Münchner Gesellschaftsleben zwar bekannt und geschätzt, gehörte in seiner Eigenschaft als einfaches Akademiemitglied jedoch noch nicht zu den allerersten Kreisen. Vergleicht man das Schelling-Porträt Leiters mit den Porträts der Akademie-Galerie aus dieser Zeit, so wird deutlich, dass die etwas spießbürgerlich anmutende Aufmachung durchaus dem Lebensstil entsprach, der zu jener Zeit unter Münchner Gelehrten üblich war. Dem sozialen Aufstieg Schellings in höhere gesellschaftliche Sphären, besonders durch die Verpflichtung als Lehrer des Kronprinzen, trug erst das Porträtgemälde Karl Joseph Stielers Rechnung, das 1835 entstand und eines der meistreproduzierten Schelling-Porträts werden sollte.<sup>1309</sup> Schelling empfand sich in Stielers

---

<sup>1305</sup> Roman Leiter – *Schelling*, um 1830, Kat. Nr. S\_Lei\_1/Gr, beziehungsweise Kat. Nr. S\_Lei\_1/R.

<sup>1306</sup> Zu Roman Leiter (auch in der Namensvariante Roman Leitner) siehe AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN 2008 und ThB 23, S. 4.

<sup>1307</sup> Dazu TILLIETTE UND SCHAPER 2004, S. 328, 330ff und JANTZEN 1953ff, S. 652.

<sup>1308</sup> JANTZEN 1953ff, S. 652.

<sup>1309</sup> JANTZEN 1953ff, S. 652. Zu den nach Stieler reproduzierten Lithografien und Stichen siehe Kat. Nr. S\_St\_1/R.a–c.



Porträt so gut getroffen, dass er zwanzig Jahre später statt einer aktuellen Fotografie eine Reproduktion nach Stieler als Geschenk für seine junge Verehrerin Eliza Trapp wählte.<sup>1310</sup>



Simon Petrus Klotz – *Schelling*, 1804, Kat. Nr. S\_Klo\_1/R  
(© Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde).

<sup>1310</sup> Tilliette und Schaper 2004, S. 446.

## Lithografie vs. Kupferstich und der Anspruch des Dichturfürsten. Reproduktionen des Goethe-Porträts von Ferdinand Jagemann

Doch nicht jeder Gelehrte schätzte die neue Entwicklung, die sein Porträt durch die Lithografie günstiger und damit einem größeren Publikum zugänglich machte. Die Entstehungsgeschichte der Vervielfältigung eines Goethe-Porträts von Ferdinand Jagemann ist für ein Phänomen beispielhaft, das aus heutiger Perspektive Rätsel aufgibt: Auch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, als die Lithografie bereits viele Jahre erfolgreich praktiziert wurde, blieben neben dem Kupferstich Reproduktionstechniken wie Punktierstich und Radierung der Standard und lithografische Porträts eher selten.

Eine der ersten endlich als Lithografie ausgeführten Porträts Goethes ist Jagemanns Profilzeichnung in Kreide. Sie zeigt den Dichter in seinem üblichen Frack mit kurzem Haar.<sup>1311</sup> Er ist nun 68 Jahre alt, und dieses Alter sieht man ihm auch am zurückweichenden Haaransatz und den deutlichen Geheimratsecken an. Dabei verzichtet Jagemann darauf, Goethes Denkerstirn stark zu überlängen. Die Kurzhaarfrisur ermöglicht es dem Künstler jedoch, Goethes große Intelligenz in der Schädelform mit dem ausgeprägten Hinterkopf anzudeuten. Dabei sind die Unregelmäßigkeiten und Falten der Gesichtshaut durch Weißhöhungen herausmodelliert und die Mundpartie gegenüber dem vorstehenden Kinn zurückgesunken, sodass die starke Nase die Darstellung dominiert. Auffällig ist, dass die einst vollen Lippen schmal und eingefallen sind, was darauf hindeutet, dass Goethes Gebiss nicht mehr vollständig ist – auf Porträtgemälden taucht dieses Altersmerkmal hingegen erst ab 1826 auf.<sup>1312</sup> Diesen ungewöhnlichen Authentizitätsanspruch bekräftigt Jagemann außerdem mit einer exakten Datierung seiner Zeichnung auf den 22. August 1817.<sup>1313</sup>

Das Porträt war nie allein für den kleinen Weimarer Kreis gedacht. Es sollte als Profildarstellung, die für sich in Anspruch nahm, den wahren Goethe vorzustellen, vom Weimarer Zeichenakademielehrer Johann Christian Ernst Müller (1766–1824) vermarktet werden.<sup>1314</sup> Goethe war in diesem Zusammenhang bereit, Jagemann mehrere Sitzungen nach dessen eigenem Gutdünken zu gewähren. Er traf ihn nicht nur, wie sonst üblich, für eine Stunde um elf

---

<sup>1311</sup> Ferdinand Jagemann – *Goethe*, 1817, Kat. Nr. G\_Ja\_2/Gr, siehe Abbildung S. 359.

<sup>1312</sup> 1826 erscheinen die eingefallenen Lippen bei Ludwig Sebbers Porträt auf der Porzellantasse zum ersten Mal, siehe in Kapitel 4.1.4 und Kat. Nr. G\_Seb\_1/Tasse (Abbildung S. 299). Zum Zustand von Goethes Gebiss siehe ULLRICH 2006, S. 181ff.

<sup>1313</sup> So die interne Datenbank der Klassik Stiftung Weimar. Auch Goethe vermerkt an diesem Tag in seinem Tagebuch: „Bey Hofrath Jagemann, der mein Porträt für Müller zeichnete. Bemerkung wegen des verschiedenen Malerlichtes bey verschiedenen Tageszeiten.“ WA III. 6, S. 97.

<sup>1314</sup> Johann Christian Ernst Müller an Goethe, 30. Dez. 1817. GOETHE 2004, Reg. Nr. 7/1439. Zu Müller siehe ThB 25, S. 222. Johann Christian Ernst Müller nach Jagemann – *Goethe*, 1817, Kat. Nr. G\_Ja\_2/R.a.

Uhr, sondern „wegen des verschiedenen Malerlichtes bey verschiedenen Tageszeiten.“<sup>1315</sup> Die Werbung für das neue offizielle Goethe-Porträt begann mit einem Inserat im *Intelligenzblatt des Morgenblattes für gebildete Stände* vom 17. Oktober 1817:

Ankündigung von Goethe's Porträt. – Ein wohlgetroffenes Bild von Goethe [...] Unser trefflicher Künstler Jagemann hat eine Zeichnung getreu nach der Natur in diesen Tagen vollendet [...] Diese Zeichnung ist ein Meisterstück, dem die Liebe der Kenner und Freunde der Kunst, auch in den folgenden Jahrhunderten, um so gewisser werden wird, als ihr Gegenstand ein unvergängliches Interesse sichert. – [...] Man erhält einen lebensgroßen Profil-Kopf in gezeichneter Manier in Kupfer gestochen, auf gefärbtes Velin-Papier gedruckt, die Lichter mit Weiss erhöht. Die Platte ist 23 Zoll hoch, 17 1/2 Zoll breit. Zu Weihnachten des Jahres wird es völlig fertig und ausgegeben. Wer bis dahin 1 Rtl. 8 gr. Sächs. oder 2 fl. 24 kr. voraus bezahlt, erhält einen der ersten und besten Abdrücke, die in der Ordnung, wie die Vorausbestellungen darauf eingehen, abgeliefert werden. [...] Nach Ablauf des Praenumerations-Termins ist der Verkaufspreis unabänderlich 2 Rthl. Sächs. oder 3 fl. 36 kr. Rheinisch. – [...] C. Müller, Lehrer an der Grossherzoglichen Zeichen-Akademie und Kupferstecher.<sup>1316</sup>

Der Anzeigentext wirbt mit der Qualität des Stiches: In Kupferstich auf Velinpapier ist das Porträt ein Kunstwerk, das seinen ideellen, aber auch pekuniären Wert auch in den „folgenden Jahrhunderten“ nicht verlieren wird. Dargestellter und Künstler, so wird deutlich, hatten vor allem ein Interesse am Vertrieb möglichst hochwertiger und hochpreisiger Produkte. Der Kupferstich war dafür nach wie vor die erste Wahl, denn nur entsprechend ausgebildete Grafiker brachten die für diese Technik erforderlichen handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten mit. Goethe selbst zog, passend zu seiner klassisch-idealistischen Kunsttheorie, den Kupferstich aufgrund der Klarheit der Linien und Schraffuren anderen druckgrafischen Techniken vor.<sup>1317</sup> So sind Reproduktionsgrafiken seiner Porträts, die unter seiner Beteiligung entstanden, stets Kupferstiche.<sup>1318</sup> Für den Nationaldichter kam es nicht in Frage, das eigene Bild in schlechter Qualität und unsauberer Manier zirkulieren zu lassen. Das Produkt Jagemanns und Müllers jedoch, das zudem unter seiner direkten Kontrolle in Weimar produziert worden war, konnte Goethe bedenkenlos seinem Freund, dem Philologen Friedrich August Wolf, als Geschenk überreichen.<sup>1319</sup> Andere Interessenten mussten für die Kupferstich-Version dieses

---

<sup>1315</sup> Goethes Tagebucheintrag, 22. Aug. 1817. WA III. 6, S. 97.

<sup>1316</sup> ROLLETT 1883, S. 145.

<sup>1317</sup> Zur Qualität des Kupferstichs im Allgemeinen vergleiche SCHLAGINTWEIT 1983, S. 30f. Zu Goethes Vorliebe für den Kupferstich im Besonderen siehe LINK 1996, S. 38.

<sup>1318</sup> Das gilt für Lips 1791 in Kupfer gestochenes Goethe-Porträt (Kat. Nr. G\_Li\_4/R.a, Abbildung S. 350), für den von Goethe noch kurz vor seinem Tod mit Schwedgeburch vereinbarten Nachstich nach dessen Zeichnung von 1832 (Kat. Nr. G\_Schw\_2/R.a) und für die hier besprochene Reproduktion Müllers nach Jagemann.

<sup>1319</sup> Goethe an Friedrich August Wolf, 24. Aug. 1806. WA IV. 19, S. 181.

„Meisterstücks“ laut Anzeigentext den stolzen Preis von 1 Rthl. 8 Gr. und bei regulärem Kauf ohne Vorkasse sogar 2. Rthl. bezahlen.<sup>1320</sup>

Doch der Markt lieferte auch günstigere Nachstiche dieses Bestsellers, zum Beispiel den Punktierstich des bekannten Stechers Friedrich Wilhelm Bollinger (1777–1825).<sup>1321</sup> Dieser Künstler hatte Goethes einfacher Büste noch den weimarischen Orden vom Weissen Falken hinzugefügt, den er 1816 erhalten hatte.<sup>1322</sup> Mit der Abbildung dieses Ehrenzeichens wendet sich der Stich Bollingers an ein anderes Publikum als Jagemann und Müller, die darauf rechneten, dass der Betrachter allein durch Goethes Physiognomie die Bedeutung des Dargestellten erfasste. Der günstigere und qualitativ weniger anspruchsvolle Stich, überdies in verkleinertem Format, konnte auch von einem Publikum erworben werden, das eine Beigabe wie den Orden benötigte, um die Qualität von Goethes Werk und Person vollständig ermessen zu können. Wie gut Bollingers Stich diese Funktion erfüllte, lässt sich daraus ersehen, dass er für die Sammlung von *Bildnissen der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten* verwendet wurde.<sup>1323</sup> Noch preisgünstiger war der 1826 angefertigte Stahl-Nachstich von Ino Kennerley für den britischen Markt. Er ist den Druckgrafiken Müllers und Bollingers qualitativ unterlegen, musste deren Niveau aber auch nicht entsprechen in einem Land, in dem Goethe weitaus weniger bekannt war und nicht viele Verehrer hatte.<sup>1324</sup>

Goethes Zustimmung war nicht einzuholen, als die Lithografin Nanette Venninger Jagemanns Goethe-Porträt 1818 in Paris auf Stein kopierte und bald zu tausenden über den Verleger Jacoby aus Paris und Berlin expedierte.<sup>1325</sup> Die Künstlerin musste allerdings darauf verzichten, dem Porträt die faksimilierte Unterschrift des Dichters hinzuzufügen. Diese autografische Zugabe wurde üblich, um autorisierte Reproduktionen gegenüber nicht autorisierten abzugrenzen und aufzuwerten.<sup>1326</sup>

---

<sup>1320</sup> MÜLLER 1817, S. 115. Ein Jahr später wurde der Kupferstich dann Teil von Müllers Serie berühmter deutscher „Schauspiel-Dichter“. (Inseriert in N. N. (*Morgenblatt geb. Stände*) 1818, S. 216 ) Zum gleichen Preis konnten innerhalb dieser Serie nun auch die Porträts Schillers und Wielands erworben werden – die komplette Serie von sieben Köpfen erhielt der Sammler zum Preis von sechs. MÜLLER 1819, Sp. 649f.

<sup>1321</sup> Friedrich Wilhelm Bollinger nach Jagemann – *Goethe*, o. D., Kat. Nr. G\_Ja\_2/R.b, siehe Abbildung S. 359. Zu Friedrich Wilhelm Bollinger siehe ThB 4, S. 246f.

<sup>1322</sup> HARTMANN 2005, S. 55.

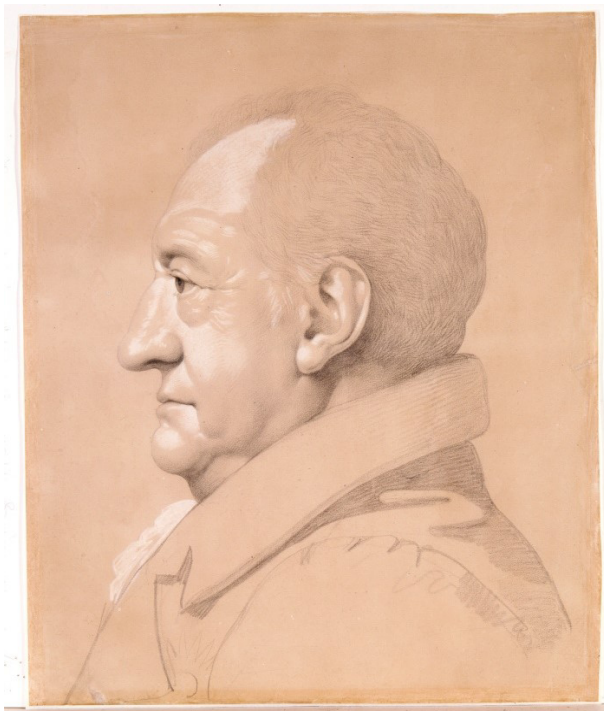
<sup>1323</sup> Hierbei handelt es sich, wie der Untertitel verrät um „Ein Supplement-Kupferband zu jedem biographischen Wörterbuche, besonders zu dem Conversations-Lexicon“. GEBRÜDER SCHUMANN 1818–1832.

<sup>1324</sup> Kat. Nr. G\_Ja\_2/R.f.

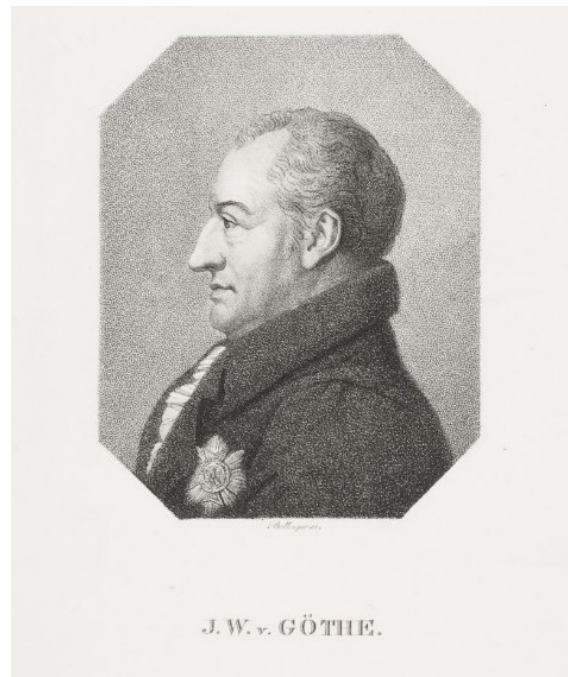
<sup>1325</sup> Kat. Nr. G\_Ja\_2/R.c.

<sup>1326</sup> Eine solche faksimilierte Widmung hat etwa die Porträtlithografie Siegfried Detlev Bendixens (1786–1864) nach Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788–1868), Kat. Nr. G\_V\_1/R.a (Vogelsteins Vorlage, Kat. Nr. G\_V\_1/Gr ebenda). Zu Bendixen siehe ThB 3, S. 302; Zu Vogel von Vogelstein WEINRAUTNER 1990.

Erst Ende der 1820er-Jahre wurde die Lithografie auch für die Porträtgrafik zu einer Standardtechnik. Die Porträt-Zeichnung Goethes von Orest Kiprenskij von 1823 erschien nur noch als Lithografie; der französische Lithograf Henri Grévedon publizierte sie bei C. Motte.<sup>1327</sup>



Ferdinand Jagemann – *Goethe*, 1817,  
Kat. Nr. G\_Ja\_2/Gr (© Klassik Stiftung Weimar).



Friedrich Wilhelm Bollinger nach Jagemann – *Goethe* o. D., Kat.  
Nr. G\_Ja\_2/R.b (© Porträtsammlung der Herzog August  
Bibliothek Wolfenbüttel).

---

<sup>1327</sup> Henri Grévedon nach Orest Kiprenskij – *Goethe*, 1826, Kat. Nr. G\_Ki\_1/R.a. Siehe auch S. 284 und Abbildung S. 289.

### 5.3 DIE ROLLE DER GELEHRTENPORTRÄTS FÜR DAS DEUTSCHE NATIONALVERSTÄNDNIS

Im ausgehenden 18. und dann besonders im 19. Jahrhundert war der Markt für Porträtgrafiken in Deutschland einer der Orte, an denen die deutsche Nationalidentität verhandelt und ausgebildet wurden. Der politische Flickenteppich deutscher Territorien kannte zu jener Zeit zwar weder eine politische noch eine wirtschaftliche Einheit und wurde während der Napoleonischen Kriege politisch schwächer denn je – kulturell erreichte er in diesen Jahren jedoch eine Blüte, die in Ermangelung anderer Impulse zu *dem* einheitsstiftenden Faktor werden konnte. Die zahlreichen Zeitschriften, die in jener Zeit entstanden und sich auf einem Markt von geringem ökonomischem Potenzial behaupteten, sprachen ein gesamtdeutsches Publikum an.<sup>1328</sup> Auch wenn Deutschland als Staat noch nicht existierte, bezogen sich zahlreiche Zeitschriften schon im Titel auf ein Deutschland als Nation: Regelmäßig erschienen das *Patriotische Archiv für Deutschland*, das *Journal von und für Deutschland*, die *Theater-Zeitung für Deutschland* und das *Neue Deutsche Museum*.<sup>1329</sup> In dieser Situation boten Verleger einem gehobenen Publikum über alle deutschen Länder hinweg etwas an, was sowohl das Bildungsideal der Zeit als auch den Patriotismus befriedigen sollte: Sammelbände mit Reproduktionsgrafiken von „ruhmreichen“ Deutschen, insbesondere Fürsten, Kriegshelden und Gelehrten.

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Verbreitung von Reproduktionsgrafiken, besonders im Hinblick auf die vielfach zugrunde liegenden patriotischen Initiativen, zu dem um 1840 anhebenden nationalen Denkmalkult in enger Beziehung steht. Der aus der Zeit der französischen Revolution stammende Gedanke, ein Pantheon von nationalen Heroen des Geistes und der Tat einzurichten, erreicht Deutschland im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Die druckgrafischen Mappenwerke dieser Zeit sind nicht zu denken, ohne die parallele Einweihung der Walhalla 1842 in Donaustauf oder die im Anschluss erbaute Ruhmeshalle auf der Münchner Theresienhöhe durch Ludwig I. Von dort aus wäre diese Entwicklung zu verfolgen bis zum Phänomen der Bismarcktürme im frühen 20. Jahrhundert.<sup>1330</sup> Da die vorliegende Studie sich auf die Untersuchung von Porträtgemälden und -grafiken konzentriert und obendrein nur Werke berücksichtigt, die zu Lebenszeiten der Dargestellten entstanden sind (sodass skulpturale und plastische Porträts genauso von der Untersuchung ausgenommen sind wie posthume

---

<sup>1328</sup> Zur Rolle der Zeitschriften im Rahmen einer neuen bürgerlich geprägten Öffentlichkeit siehe beispielsweise HABERMAS 1990, S. 140; weitere Literatur: OSTERKAMP 2007 und PRÜSENER 1972, Sp. 426f, 431ff.

<sup>1329</sup> *Patriotisches Archiv für Deutschland* (Hg. Friedrich Carl von Moser), erschienen in Mannheim und Leipzig von 1784 bis 1790; *Journal von und für Deutschland* (Hg. Sigmund von Bibra), erschienen in Frankfurt am Main und Nürnberg von 1785 bis 1792; *Theater-Zeitung für Deutschland* (Hg. Christian August von Bertram), erschienen in Berlin 1789; *Neues deutsches Museum* (Hg. Heinrich Christian Boie), erschienen in Leipzig von 1789–1791.

<sup>1330</sup> Siehe hierzu TAUBER UND ALEXANDER 2016. Einschlägige Literatur zum nationalen Denkmalkult im Deutschland des 19. Jahrhunderts ist in Anm. 1250 zusammengestellt.



Denkmalprojekte), kann auf diesen hochinteressanten Zusammenhang hier nur hingewiesen werden, ohne dass eine vertiefte Behandlung möglich wäre. Ohne Zweifel ist es die Frage nach der Bedeutung von Gelehrtenporträts für die Konstruktion einer sich formierenden deutschen Nationalidentität wert, in einer eigenen Studie behandelt zu werden. Eine solche Studie müsste, ausgehend von den hier bewusst als Ausblick formulierten ersten Ergebnissen im Medium der Druckgrafik, vor allem das plastische posthume Gelehrtenporträt im Rahmen öffentlicher Denkmalprojekte untersuchen.

Die folgenden Beispiele sollen nichtsdestoweniger zeigen, dass Verleger mit der Publikation von druckgrafischen Gelehrtenporträtgalerien auf ein vorhandenes Bedürfnis antworteten und dieses noch durch geschickte Argumentation verstärkten, indem sie immer wieder auf einen zentralen Punkt rekurrten: die Verquickung von Bildung als zentralem bürgerlichem Wert mit dem Patriotismus. Teil des Bildungsgedanken war es, dem Publikum die deutschen Kulturleistungen und deren Schöpfer mittels Texten und Porträtbildern vorzustellen. Indem der Leser sich mit dem Angebot auseinandersetzte, bekannte er sich zu diesem Nationalideal. Bildung wird dabei nicht nur durch die Lektüre von deutscher Literatur und Wissenschaft befördert, sondern unbedingt auch durch das Betrachten von Porträts deutscher Schriftsteller und Gelehrter. Eine der ersten, speziell für dieses Bedürfnis geschaffenen Publikationen war *Leben und Bildnisse der großen Deutschen*, für die das *Journal von und für Deutschland* 1785 warb:

Der Gedanke, den Edelsten des Vaterlandes ein Denkmal zu stiften, verdient die Aufmerksamkeit der deutschen Nation.

Hier ist der Entwurf zum Werke: Jeder Deutsche, den große Thaten und Geisteskräfte, oder große Kenntnisse und Fähigkeiten, in welchem Fache es sey, auszeichneten, dessen Leben auf die Theilnehmung der Welt Anspruch macht, von den Zeiten des ersten Erhalters deutscher Freiheit bis auf die jetzigen, ist unser Gegenstand. [...] Genius unseres Vaterlandes! Hauche dem Künstler und Schriftsteller den Geist des Mannes ein, dessen Bild er der Welt geben will. Laß [...] die erhabenen Väter wieder aufleben, daß sie dastehen vor unsern Zeiten, und ihr belebender Athem in die Welt wehe, und die Enkel zu Thaten entflamme! [...] <sup>1331</sup>

1791 erschien die *Gallerie der Großen, Helden und Gelehrten der königlich preußischen Staaten für alle Stände*, um ein wachsendes Bedürfnis nach Vorbildern zu befriedigen. Der Verleger stellt dem Leser die Frage:

[...] welchem Mitbürger, er sey groß oder klein, reich oder unbegütert, Soldat oder nicht – könnte wohl der wiederholte Anblick der wichtigsten Männer eines Staats gleichgültig seyn; – eines Staats den sie regierten, den sie zu einer gewissen Größe bildeten, den sie denken lehrten, den sie durch ihre reifen Kenntnisse vervollkommneten, für den sie auf Schlachtfeldern bluteten, dessen Untergang sie durch den erhabenen Tod fürs Vaterland abwendeten und den

---

<sup>1331</sup> KLEIN 1785, S. 259f. – Unterstreichungen SB. Die Publikation erschien dann in vier Bänden KLEIN 1785–1789.

sie auf eine höhere Staffel des Wohlseyns erhoben. Doch wozu das einem Publikum, das zum Selbstdenken gewöhnt ist?<sup>1332</sup>

Andere Beispiele waren etwa die 1792 erschienenen *Bildnisse großer Männer* bei Frauenholz,<sup>1333</sup> die *Sammlung von Bildnissen gelehrter Männer und Künstler* 1803 bei Bock und Riedner<sup>1334</sup> und 1806 die *Bildnisse jetzt lebender Berliner Gelehrten*.<sup>1335</sup> Goethe selbst rezensierte das letzte Werk und fand lobende Worte für die dort getroffene Beschränkung:

Die Anforderung an lebende Gelehrte, kurze Selbstbiographien zu schreiben, in der Absicht das Publicum sogleich damit zu beschenken, ist ein sehr glücklicher Gedanke. Wir nehmen das Wort Gelehrte hier im weitesten Sinne und verstehen alle diejenigen darunter, die sich dem Wissen, der Wissenschaft und den Künsten widmen.<sup>1336</sup>

In den folgenden Jahren wurde Goethe vom Rezensenten solcher Veröffentlichungen sukzessive zum Darstellungsmittelpunkt derselben. Zum Nationaldichter eines Volkes ohne politische Einheit avanciert, eignete er sich wie kein anderer zur Verkörperung der Ideale dieser sich im doppelten Sinne bildenden Nation. Als Charakter mit Vorbildfunktion hielt er Einzug in die Wohnzimmer und Bücherschränke. Durch die technischen Neuerungen, wie zum Beispiel die Lithografie, konnte die massenhafte Produktion von Gelehrtenporträts ihren Lauf nehmen. Der Weimarer Schriftsteller und Verleger Karl August Böttiger formuliert das Bedürfnis nach der Verbreitung des „Stolzes der Nation“ – Goethe – 1809 in einer Rezension in der *Zeitung für die elegante Welt*, nachdem er in Kügelgens Atelier das Porträt des Dichters gesehen hatte:

Der Künstler [Kügelgen], der uns den Stolz der Nation so aufbewahrt, verdient einen Epheukranz, womit Göthes hochgefeierte Euphrone, aus dem Ciphium zurückschwebend, seinen Scheitel bekränzen mag! Der allgemeinste Wunsch ist nun, daß diese Bildnisse durch würdige Kupferstecher vervielfältigt werden möchten! Kügelgen würde einem wackeren Kunsthändler gern die Hand dazu bieten! So stumpf und dumpf kann unser Publikum noch nicht geworden seyn, um nicht selbst in Tagen, wo die Luft unstät, wo's trüb hergeht, noch einen solchen Labeblick sich möglichst schnell verschaffen zu wollen!<sup>1337</sup>

Auch zehn Jahre später war dieser Wunsch noch aktuell. Das oben bereits besprochene Jagemannsche Porträt Goethes erschien 1819 als Teil einer Bildersammlung und wurde so Teil dieser nationalen Gelehrten- und Heldenverehrung:

Porträts der vorzüglichsten Dichter und Gelehrten, in Lebensgröße [...] bey mir so wie durch die vorzüglichsten Kunst- und Buchhandlungen Deutschlands zu bekommen [...] in der gleichen bekannten Größe und Manier, [...] zu 1 Rthlr. 8 gl. Sächs [=Prenumerationspreis, Ladenpreis 2

---

1332 JAN-PENNINGH 1791, S. 154.

1333 FRAUENHOLZ 1792, S. 103f.

1334 BOCK 1802, rezensiert von DEGEN 1804, Sp. 240.

1335 LOWE 1806.

1336 GOETHE 1806, Sp. 377, 379.

1337 BÖTTIGER 1809, Sp. 910 – Unterstreichung SB.



Thlr.] für welchen auch die früher erschienenen Bildnisse von Göthe, Wieland, Schiller, Kotzebue, beständig bey mir zu bekommen sind.<sup>1338</sup>

Während Müllers kostspielige Kupferstiche von Goethe, Wieland und Schiller annähernd lebensgroß waren und von solcher Qualität, dass sie sich als Raumschmuck eigneten, war Goethes Porträt in den *Kupfern zum deutschen Ehrentempel*, der in Heftchen erschien, wesentlich kleinformatiger und von geringerer Qualität. Der *Ehrentempel* war eher zum Durchblättern gedacht und mit sechs Porträts für rund 4 Rthlr. auch deutlich günstiger. Das breite Porträt-Angebot orientierte sich an den unterschiedlichen Bedürfnissen und finanziellen Möglichkeiten der Käufer. Mancher Kritiker monierte allerdings solche qualitativen Einschränkungen zugunsten der Erschwinglichkeit. Im *Kunstblatt* beschwert sich Rezensent S. über den *Ehrentempel*:

Einem patriotischen Unternehmen dieser Art wäre wohl Gedeihen zu wünschen, es würde Deutschland zur Ehre gereichen, ein solches wahrhaft gelungenes, d. h. mit richtigem Urtheil bearbeitetes und künstlerisch wohl ausgeführtes Werk zu besitzen. Desto mehr muß man aber bedauern, dass die Verlagshandlung schon bei den ersten Kupferstichen so unglücklich gewählt hat. Sämmtliche Blätter sind zwar äußerst fleißig mit dem Grabstichel ausgeführt, aber dennoch höchst widerlich anzusehen. Jeder kräftige Zug ist hier der Weichheit und Glätte geopfert. Wie geist- und charakterlos alle Köpfe, ohne Ausnahme! [...] vom Geist und von der Kraft des deutschen Volkes ist nichts zu spüren.<sup>1339</sup>

An dieser Kritik ist zu erkennen, wie groß die Erwartungen an die Stichpublikationen waren, nationale Identität zu stiften. Das Pränumerationssystem, bei dem der Käufer sich durch verbindliche Vorbestellung die ersten und folglich besten Abzüge sichern konnte (und damit oft den Druck überhaupt erst möglich machte), hat vielleicht für eine noch größere Identifikation der Rezipienten mit dem Bildungsmedium Druckgrafik geführt.<sup>1340</sup> Die Rezension eines Abonnenten der Müllerschen Gelehrtenporträt-Serie spricht für diese These:

Ich finde die 10 Stück, die ich bis jezt besitze, Klopstock, Wieland, Göthe, Schiller, Lessing, Kotzebue, Hufeland, Oberthür, Herder und Winkelmann, vortrefflich. [...] Das sie in Zeichnungsmanier gestochen sind, auf lichtem Grunde, nicht völlig ausgeführte Platten, wie die kleineren im deutschen Ehrentempel, das gefällt mir eben daran. [...] Ich wünsche sehr, daß der Künstler die Gallerie vermehrte, [...] sey es mit Todten oder mit Lebenden; nur daß er auch immer nach guten Gemälden von verbürgter Treue arbeite. Ich fürchte nur, der geringe Preis von 1½–2 Thlr. wird die Kosten ihrer Einsendung und Rücksendung nicht abwerfen, [...] Für Literatoren und Künstlerfreunde, die nicht, [... das Vermögen haben] um ihre Lieblinge, das Stück zu 20 Friedrichsd'or, für ihr Studienzimmer malen zu lassen, ist die Fortsetzung zu

---

<sup>1338</sup> MÜLLER 1820, Sp. 878 und MÜLLER 1819, Sp. 649f.

<sup>1339</sup> S. (*Kunstblatt*) 1820, S. 32. Das *Kunstblatt* erschien als Beilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände* bei Cotta in Stuttgart und Tübingen.

<sup>1340</sup> WITTMANN 1973, Sp. 856. Ein großer Vorteil der Pränumerationen-Praxis war, dass der Künstler vor der Einleitung des eigentlichen Druckprozesses eine Vorstellung von den Absatzchancen seines Produkts erhielt. CHODOWIECKI ET AL. 2000, S. 54.

wünschen, und man sollte Unterstützung des Unternehmens hoffen, wenn man bedenkt, was alljährlich für die vertrackten Bilderkalender ausgegeben wird. Ja, die Mode.<sup>1341</sup>

Bei aller Vorsicht, die bei der Interpretation solcher Einzeltexte angebracht ist, geht aus den hier beispielhaft angeführten Anzeigen und Rezensionen doch hervor, dass druckgrafische Porträts von Gelehrten vielen Sammlern mehr bedeutet haben müssen, als die bloße Befriedigung der Neugier auf das Antlitz des eben gelesenen Autors. Die Porträts sollten im Studierzimmer hängen und die eigene Produktivität anregen. Demgemäß wurden sie kritisch ausgewählt – in der Überzeugung, dass sie eine ästhetische und auch moralisch bildende Wirkung haben würden.

### Gelehrtenporträts als populäre Massenartikel ab 1800

Neben den technischen Neuerungen ermöglichte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auch eine allgemein gute Wirtschaftslage breiteren Schichten den Luxus, den biedermeierlichen Bürger-Salon mit Bildern auszustatten – was wiederum zu einer größeren Nachfrage und einem breiteren Angebot von druckgrafischen Porträts führte.<sup>1342</sup> Die Druckgrafik wurde zu einem ökonomisch relevanten Produkt, an das Künstler, Verleger und Händler Gewinnerwartungen knüpften. Entsprechend stand die Popularität des Gelehrten, also die Auflage seiner Schriften und seine Präsenz in den zeitgenössischen Medien, in direkter Relation zur Menge und Verbreitung seiner Porträts. Auch der Markt der Gelehrten-Porträtgrafik war abhängig von jener neuen bürgerlichen Öffentlichkeit, in der sich die Gelehrten mit unterschiedlichem Erfolg präsentierten. Es verwundert daher nicht, dass Wilhelm von Humboldt, der sich, wie gezeigt werden konnte, einer solchen Öffentlichkeit strikt verweigerte, auf dem Porträtgrafik-Markt nicht oder zumindest nur in verschwindend geringem Maß in Erscheinung trat.<sup>1343</sup> Auch Schelling konnte eine große Präsenz, obwohl er über eine begeisterte Anhängerschaft verfügte, nicht erreichen. Vermutlich lag es an der Komplexität und dem hohen Abstraktionsgrad seiner Schriften, dass er lediglich ein begrenztes Publikum erreichen und begeistern konnte. So muss sich die Untersuchung des druckgrafisch reproduzierten und gedruckten Gelehrtenporträts in weiten Teilen auf die Analyse der Porträts Goethes und Alexander von Humboldts beschränken.

---

<sup>1341</sup> M. (Morgenblatt geb. Stände) 1822, S. 156.

<sup>1342</sup> SCHWEDT 1998, ab S. 216.

<sup>1343</sup> Lediglich drei Porträtgrafiken sind 1858 posthum von Wilhelm von Humboldt zu erhalten (SCHROEDER 1858, S. 26). Zu Lebzeiten gab es, die grafische Darstellung des *Congres de Vienne* nicht mitgerechnet, vermutlich nicht mehr als zwei oder drei unterschiedliche Stiche nach dem Krügerporträt Wilhelm von Humboldts (Kat. Nr. W\_Krü\_1/Ge) W\_Krü\_1/R.a–c (Abbildung zu W\_Krü\_1/R.a, S. 375).

Der Frage, warum Alexander von Humboldt so viel populärer und öffentlich sichtbarer war (und im Übrigen auch heute noch ist) als sein Bruder, wurde schon im Zusammenhang mit den Porträtgemälden der Brüder nachgegangen. Alexander nutzte die Medien zur Popularisierung seiner Forschungen intensiv, während Wilhelm von Humboldt sich dem auf der Grundlage seines rein privaten Bildungsverständnisses bewusst verweigerte. Die Betrachtung der druckgrafischen Porträts Alexander von Humboldts und die Analyse ihrer Verbreitung ist geeignet, die These zu bestätigen, dass er der vielleicht am besten vernetzte und einflussreichste Wissenschaftler seiner Zeit war – ganz sicher war er aber einer der meistabgebildeten.

Während der fünf Jahre seiner Südamerika-Expedition, über deren Fortgang das bildungsbürgerliche Publikum durch seine Briefe auf dem Laufenden gehalten wurde, war ein großes Bedürfnis nach dem Porträt des Forschers entstanden. Humboldt hatte sich zwar bereits vor seiner Abreise in wissenschaftlichen Kreisen etabliert, sein Porträt war damals jedoch nur für enge Freunde und die Familie interessant gewesen. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, wie schnell Humboldt die veränderte Lage 1805 erkannte und ohne zu zögern die Chance nutzte, sowohl sein Antlitz als auch seine Thesen einem breiten Publikum vorzustellen. Und mehr noch: Er hatte keine Scheu, seine Person und seine Forschung auf einem Niveau zu präsentieren, das abseits der reinen Wissenschaftswelt verständlich war und so dezidiert auch ein universitätsfernes, nicht-akademisches Publikum ansprach.<sup>1344</sup>

### Alexander von Humboldt in den *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden*. Gottlieb Schick und Auguste Desnoyers

Nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr im September 1804 saß Humboldt in Paris seinem Freund François Gérard zu einem Porträt, das wenig später als Kupferstich enorme Verbreitung erfahren sollte. Doch bevor es dazu kam, besuchte er seinen Bruder in Rom (April bis Juli 1805).<sup>1345</sup> Mit großer Vorfreude schrieb er diesem bereits während der Anreise, dass er plane, während seines Aufenthalts privat Künstler zu fördern.<sup>1346</sup> Für diese Absicht war der Salon der Familie Humboldt gerade der richtige Ort.<sup>1347</sup>

---

<sup>1344</sup> Seine Kosmos-Vorlesungen etwa „zählen zu den Sternstunden der Wissenschaftspopularisierung. [...] Das soziale Spektrum der Hörer Humboldts reichte vom Maurermeister bis zu König Friedrich Wilhelm III: – eine soziale Mischung, die in dieser Breite zuvor kein anderer deutscher Gelehrter erreicht hatte.“ Humboldt entschied zudem, auf Eintrittsgelder zu verzichten. HUMBOLDT ET AL. 2004b, S. 11.

<sup>1345</sup> BIERMANN UND JAHN 2013, (<http://avh.bbaw.de/chronologie/1801-1810#1805>; letzter Zugriff 8.4.2017).

<sup>1346</sup> „Verone le 31. Oct. 1822. [...] Nous partons le 5. pour Ancone et Rome. [...] Je désire vivement que ce séjour soit utile à tant d'excellents artistes, mais on sera bien hâté et mon influence sur ces choses là sera à peu près nulle“ HUMBOLDT 1880, S. 102f, Brief-Nr. 13.

<sup>1347</sup> Näheres hierzu siehe Kapitel 3.3.1.

Beim geselligen Beisammensein erzählte Alexander von Humboldt von seinen Abenteuern und fand in Gottlieb Schick, der gerade eine der Töchter Wilhelm von Humboldts porträtierte, einen faszinierten Zuhörer und Betrachter seiner Skizzen.<sup>1348</sup> Aus dem beiderseitigen Interesse erwuchs eine kurze Zusammenarbeit, die auch Schicks Geldsorgen milderte.<sup>1349</sup> Es entstanden zwei Zeichnungen zur Südamerikareise, von denen eine die exotische Szene eines Expeditionslagers im nächtlichen Dunkel des südamerikanischen Urwalds behandelt.<sup>1350</sup> Schick lässt, Humboldts Bericht wiedergebend, vereinzelt Feuer eine Waldlichtung erleuchten. Zwischen den Bäumen bereitet eine Gruppe Eingeborener das Lager. Hängematten werden aufgespannt, Lagerfeuer entzündet und das Abendessen gebraten: Über dem Rost schmort ein Affe. Schick hat den Schwanz des Tieres bewusst zu hell gemalt, sodass er dem Betrachter geradezu ins Auge springen und ihm unmittelbar klar werden muss, dass die am Rande stehenden Forscher Bonpland und Humboldt nicht etwa fröhlich plaudernd einem Kannibalen-Gelage beiwohnen.<sup>1351</sup> Die Eingeborenen hat Schick mit seiner kleinen Skizze bei den unterschiedlichsten Beschäftigungen festgehalten, redend, arbeitend, schweigend; allein, in Gruppen; stehend oder sitzend. Auch die Vegetation, in der sich die Szene abspielt, ist detailliert ausgearbeitet. Es gibt Laubbäume, unterschiedliche Palmen, Büsche und Bodengewächse, deren charakteristische Blattformen im Schein der Feuer aufleuchten.

Humboldt sandte das Blatt Mitte Juni 1806, aus Berlin, an Friedrich Justin Bertuch,<sup>1352</sup> dessen Weimarer Landes-Industrie-Comptoir mit seinen *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* ein bildungshungriges deutsches Lesepublikum befriedigte, das ständig nach neuen Reisebeschreibungen verlangte.<sup>1353</sup> Humboldt schätzte Bertuch dafür sehr, versorgte ihn immer wieder mit Neuerscheinungen auf diesem Gebiet und hielt eine lebhaftere Korrespondenz aufrecht. Bertuch war von der kleinen Grafik begeistert und publizierte sie gemeinsam mit

---

<sup>1348</sup> Am 4. Mai 1805 berichtet Schick in einem Brief an seine Geschwister: „Alexander Humboldt ist auch von Paris hier angekommen. Ich habe ihn viel von Amerika erzählen hören, habe auch eine Menge Zeichnungen gesehen, die er an Ort und Stelle gemacht hat, worunter mir einige Abbildungen der alten Götzen der Mexikaner und Peruaner aufgefallen sind. Wenn sein großes Werk erscheint, wird es ganz Europa in Erstaunen setzen; denn Niemand vor ihm hat mit diesem unermüdeten Forschungsgeiste und mit so ausgebreiteten Kenntnissen den südlichen Theil von Amerika durchreist.“ SCHICK 1863, S. 172, in Brief-Nr. 61.

<sup>1349</sup> Schick an seine Geschwister 13. Juli 1805. SCHICK 1863, S. 179, Brief-Nr. 65.

<sup>1350</sup> Christian Gottlieb Schick – *Al. v. Humboldts nächtliche Scene am Orinoco*, 1805, Kat. Nr. A\_Schi\_1/Gr, S. 370 bietet die Abbildung des Kupferstichs von 1806.

<sup>1351</sup> Im Text, der später der Reproduktionsgrafik beigelegt wurde (HUMBOLDT UND BERTUCH 1807, S. 109f), hält sich Humboldt mit einer Bewertung der Eingeborenenküche zurück; er hat jedoch an anderer Stelle über die schaurige Dimension der Zubereitung dieser menschenähnlichen Tiere gesprochen, ebenso wie über kannibalische Traditionen bei den indigenen Stämmen. Siehe HUMBOLDT 2014, S. 10.

<sup>1352</sup> Humboldt und Bertuch 1807, S. 109.

<sup>1353</sup> Die *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* waren eine deutsche Zeitschrift für Geografie. Sie enthielten Ankündigungen, Rezensionen und Korrespondenz zu allen Neuigkeiten des Feldes. Zu den *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden* und ihrem Publikum sowie zum zunehmenden Interesse für Geografie und Kartografie im 19. Jahrhundert siehe CHRISTOPH 2011, S. 16–18.

einem Porträt Humboldts nach François Gérard im Januarheft 1807 der *Ephemeriden*.<sup>1354</sup> Bertuch veröffentlichte in der Zeitschrift regelmäßig ein Porträt als Titelkupfer und einen Kartenausschnitt, der mit dem Textinhalt in Verbindung stand. Heft 1 von 1807 brachte als Leitartikel einen Aufsatz über Staatenkunde sowie sieben Rezensionen und Nachrichten. Doch nur die *Auszüge aus einigen Briefen des Frhrn. Alex. v. Humboldt an den Herausgeber* werden gleich doppelt bebildert: mit der nächtlichen Szene und einem Frontispiz-Porträt des Autors.<sup>1355</sup> Hierin zeigt sich nicht nur Bertuchs Respekt für die Leistung Humboldts, sondern auch seine Überzeugung, dass es sich um eine äußerst gut verkäufliche Grafik mit hohem Popularitätspotential handelt. Schicks Blatt erhob zwar keinen Anspruch auf wissenschaftliche Genauigkeit, wohl aber auf die wahrhaftige Darstellung des Expeditionsamps.<sup>1356</sup> Wichtig scheint Humboldt und Schick vor allem der möglichst stimmungsvolle Eindruck der Grafik gewesen zu sein: „Wenn ich sie betrachte, glaube ich mich an den *Alto Orinoco* oder *Cassiquiare* versetzt“, schrieb Humboldt an Bertuch – und eben dieses Gefühl wollte man auch beim Rezipienten evozieren.<sup>1357</sup> Die Adressaten waren nicht in erster Linie Wissenschaftlerkollegen, sondern ein allgemein an populär aufbereitetem Bildungstoff interessiertes, bürgerliches Publikum. Die Leser konnten sich durch solche Druckgrafiken ein Bild von Humboldts Erlebnissen machen. Damit steigerte Humboldt geschickt das Interesse an seiner Arbeit und legte den Grundstein für sein lebenslanges Bemühen, einer möglichst großen Zahl von Bildungswilligen ein möglichst breit angelegtes Weltwissen unterschiedslos zur Verfügung zu stellen.

Das zugehörige Porträt Humboldts hatte sich Bertuch bereits im Lauf des Jahres 1806 für seinen Verlag gesichert. Es handelt sich um eine druckgrafische Reproduktion von François Gérards 1805 in Paris gefertigtem Porträt, die der Künstler selbst bei seinem Mitarbeiter Auguste Desnoyers in Auftrag gegeben hatte.<sup>1358</sup> Ob Alexander von Humboldt zwischen Bertuch und Gérard vermittelt hat, und die Reproduktion vielleicht sogar erst durch Bertuchs Nachfrage

---

<sup>1354</sup> HUMBOLDT UND BERTUCH 1807. Siehe Kat. Nr. A\_Schi\_1/R.a, Abbildung S. 370. Das Porträt Gérards Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.d (Abbildung S. 370). Bei diesem Nachruck ist als Signatur lediglich „A. Burckhardt. Ft.“ angegeben. Es handelt sich um eine Reproduktion nach der Radierung Auguste Gaspard Louis Baron de Desnoyers (hier kurz Auguste Desnoyers), der das Original in Paris vervielfältigt hatte. Der nicht weiter identifizierbare A. Burckhardt, Radierer in Weimar, kopierte die Desnoyersche Platte, indem er das Porträt Alexander von Humboldts auf Medaillongröße reduzierte.

<sup>1355</sup> HUMBOLDT UND BERTUCH 1807, S. 1. Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.d, Abbildung S. 370.

<sup>1356</sup> Humboldt hat den Inhalt mit Schick durchgesprochen und für eine angemessene Darstellung gesorgt, wie er in einem Brief vom 21. Nov. 1806 berichtet (Humboldt und Bertuch 1807, S. 109f). Nach Petra Werner sollen weitere Zeichnungen im Besitz von Schicks Sohn Julius existiert haben, die Humboldts Südamerika-Expedition zeigen, sie seien allerdings inzwischen verschollen. WERNER 2013, S. 34, dort Anm. 132.

<sup>1357</sup> Humboldt und Bertuch 1807, S. 109f.

<sup>1358</sup> Humboldt erhielt sie nach Fertigstellung von François Gérard zugeschickt. Am 12. Feb. 1807 bedankte er sich entsprechend: „La petite Gravure de M. Desnoyers m’a fait un plaisir bien sensible parce qu’elle rappelle au public les bontés donc vous m’honorez.“ Abgedruckt in LANGE 1959, S. 448.

zustande kam, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Sicher ist, dass Bertuch das Humboldt-Porträt im Programm hatte, bevor dieser ihm die Schick Zeichnung zukommen ließ.<sup>1359</sup>

Desnoyers kopiert aus Gérards Porträt des sitzenden Humboldt nur Kopf und Oberkörper.<sup>1360</sup> Er setzt den jugenhaften Humboldt in lockerer Kleidung mit Reisemantel und gestreifter Weste auf einen hölzernen Stuhl. Der Hintergrund deutet einen Lichteinfall von oben an, der Humboldts Körper wie ein Scheinwerfer aus einer undefinierten dunkleren Umgebung heraushebt. Jugend und Verwegenheit werden gleichermaßen betont wie wissenschaftlicher Forscherwille und die zugehörige Akribie. Der breite Rahmen, den die Radierung aufweist, ist vermutlich erst in Weimar bei Bertuch hinzu geätzt worden. Er begrenzt den Raum um Humboldt und lässt unten Platz für die Beschriftung. Dort sind auf Deutsch der Name des Dargestellten, die Vorlage sowie die Technik und die Datierung angegeben. Eine heute in Berlin befindliche Version, die vielleicht sogar aus Humboldts eigenem Besitz stammt, zeigt das Antlitz Humboldts mit intensivem, forschendem Blick und den von den Stürmen der südlichen Hemisphäre zerzausten Haaren ohne den einengenden Bilderrahmen.<sup>1361</sup>

Seit 1806 wurde die Porträtgrafik in den Zeitschriften des Weimarer Landes-Industrie-Comptoirs immer wieder enthusiastisch beworben, so auch im Juli 1806 im *Journal des Luxus und der Moden*:

Mit Vergnügen und Stolz blicken wir Teutsche auf einen Mann, dessen genialischer Forschungsgeist sich kühn in fremde Welttheile bis in das Innere von Amerika wagte, mit schöpferischer Kraft dort das geheime Buch der Natur zu entziffern verstand, und mit den reichsten wissenschaftlichen Ausbeuten aller Art bereichert, zurückkehrte, und sie jetzt seinem Vaterlande und dem übrigen Europa in einer Folge von Prachtwerken mittheilt, die das bleibende unvergängliche Monument seines Ruhms seyn werden. Natürlich mußte es daher den Verehrern dieses großen Forschers willkommen seyn, ein treues gutes Portrait von ihm zu erhalten; und dieses kann man mit vollem Rechte von dem schönen Kunstblatt sagen, welches vor Kurzem im Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs in Weimar erschienen ist. Hr. v. Humboldt wurde nämlich bei seiner letzten Anwesenheit in Paris von dem gestreichen Maler Hrn. Gerard, mit dem er in freundschaftlichen Verhältnissen lebt, mit frappanter Aehnlichkeit gezeichnet. Diese treffliche Skizze hat nun das Landes-Industrie-Comtoir von dem, durch seine großen Kunstblätter bekannten Kupferstecher, Hrn. Desnoyers in Paris in klein Folio

---

<sup>1359</sup> Humboldts Porträt wurde im Monats-Bericht des Weimarer Landes-Industrie-Comptoirs vom März 1806 angekündigt. N. N. (*Monats-Bericht LIC*) 1806b, S. 34.

<sup>1360</sup> Auguste Desnoyers – *Alexander von Humboldt*, 1805, Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.b, siehe Abbildung S. 370.

<sup>1361</sup> Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.a. Humboldt besaß den noch in Frankreich hergestellten Erstdruck. Er erwähnt ihn im Februar 1807 wohlwollend gegenüber Gérard, der ihm das Blatt vermutlich persönlich übersandt hat (GÉRARD UND VIOLLET-LE-DUC 1867, S. 232). Die Weimarer Abzüge mit Rahmen empfand er demgegenüber als „verdorben“ (HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 231ff, Brief Nr. 118). Ursprünglich hätte Desnoyers nach der Originalzeichnung 1840 eine zweite Platte in London anfertigen sollen, was aber wohl nicht geschah, denn 1853 ist das Blatt immer noch „selten“. Der Nachdruck erfolgt dann für die Veröffentlichung Humboldtscher Werke bei Cotta nach jenem Erstdruck Humboldts (HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 500, Brief-Nr.292). Desnoyers und Alexander von Humboldt blieben in Kontakt, 1854 setzte der Gelehrte sich sogar für die Erhebung Desnoyers in den Orden des *Pour le Mérite* ein, die dann auch erfolgte. (Siehe Alexander von Humboldt an Friedrich Wilhelm IV., 6. Jan. 1855. HUMBOLDT ET AL. 2014, S. 476, Brief-Nr. 378).

bearbeiten lassen. In einer freien Manier hat Desnoyers mit der Radiernadel das ganze Portrait geistreich gearbeitet, und dann mit dem Stichel die letzte Kraft und Haltung hineingebracht. – Das Ganze ist wie gesagt vortrefflich gelungen und vollkommen gleich. – Der Preis dieses Kunstblattes ist 1 Thaler sächsisch Cour., oder 1 Fl. 24 Kr.<sup>1362</sup>

Die Radierung ist zwar ein französisches Produkt, wird in der Anzeige jedoch sofort mit patriotischen Worten aufgeladen, und Alexander von Humboldt wird für sein Vaterland vereinnahmt. Um das Bild selbst vervielfältigen und absetzen zu können, hatte Bertuch nicht bloß einige Abzüge, sondern die Platte gekauft und den Rahmen sowie die Beschriftung hinzugefügt. Offenbar lief das Geschäft derart gut, dass Bertuch Desnoyers Platte bereits Ende 1806, also noch vor dem Erscheinen jener *Allgemeinen Geographischen Ephemeriden*, die Schicks Humboldtsches Expeditions-camp enthalten sollten, nicht mehr verwenden konnte. Er ließ eine verkleinerte Kopie von dem Radierer A. Burckhardt anfertigen.<sup>1363</sup> Sie zeigt Humboldt im medaillonförmig ausgeschnittenen Brustbild und verliert gegenüber dem Original an Genauigkeit und Ausdruck. Ein weiterer Künstler hat sich 1807 ebenfalls an einer Kopie nach Desnoyers versucht. Seine Version erschien in Zimmermanns Zeitschrift *Taschenbuch der Reisen. Oder unterhaltende Darstellung der Entdeckungen des 18. Jahrhunderts, in Rücksicht der Länder-, Menschen- und Productenkunde* im selben Jahr, die sich thematisch hauptsächlich Südamerika widmet. Offenbar konnte man sich nicht vorstellen, dieses Thema anders als mit einem Porträt Alexander von Humboldts zu illustrieren.<sup>1364</sup>

Gegenüber der Version von Desnoyers erzielte Burckhardts Radierung trotz des gleichen Sujets später niedrigere Preise. Drucke nach der originalen, französischen Platte wurden hingegen mit dem Prädikat „selten“ beworben und blieben dementsprechend teuer.<sup>1365</sup>

---

<sup>1362</sup> Z. (JLM) 1806, S. 427f. – Unterstreichungen SB.

<sup>1363</sup> Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.d, siehe Abbildung S. 370.

<sup>1364</sup> N. N. (*Taschenbuch der Reisen*) 1807, Titeltupfer.

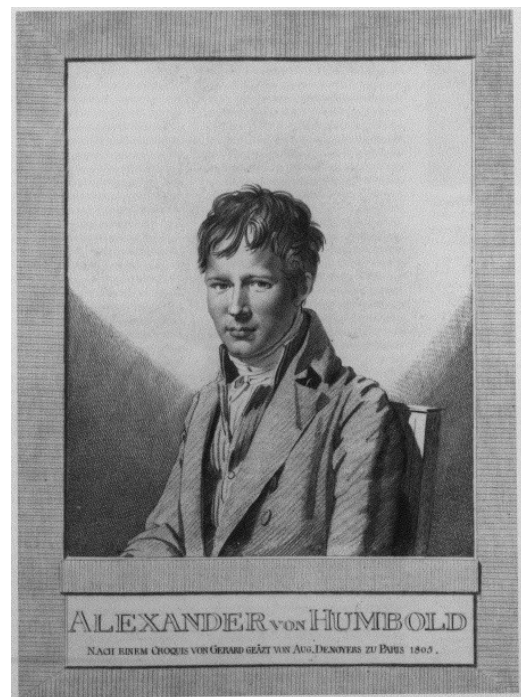
<sup>1365</sup> SCHROEDER 1858, S. 26. Der Seltenheitswert wird auch in Humboldts Nachlass-Katalog betont. Dort heißt es zu seinem Porträt von Desnoyers: „Sehr selten“. HUMBOLDT UND CONTI 1860, S. 1, Nr. 18.



Christian Gottlieb Schick – *Al. v. Humboldts nächtliche Scene am Orinoco*, 1805,  
Kat. Nr. A\_Schi\_1/R.a (HUMBOLDT UND BERTUCH 1807, Tafel 1).



A. Burckhardt – *Alexander von Humboldt*, 1807,  
Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.d (© Klassik Stiftung Weimar).



Auguste Desnoyers – *Alexander von Humboldt*, 1805,  
Kat. Nr. A\_Gé\_1/R.b (KRÄTZ 1999, S. 115).



## Johann Joseph Freidhoff, Carl Begas und Franz Krüger. Alexander und Wilhelm von Humboldt und ihr Publikum

Die Bertuchschenschen Illustrationen markieren das kontinuierlich zunehmende Interesse der Verleger an der Bebilderung ihrer Erzeugnisse. Allerdings bestand in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts technisch noch nicht die Möglichkeit, Zeitungen und Zeitschriften umfangreich mit qualitativ hochwertigen Grafiken zu illustrieren. Der Markt für Grafiken allgemein vergrößerte sich jedoch und Porträts prominenter Persönlichkeiten aus Politik, Kunst und Wissenschaft, waren besonders begehrt. Als Friedrich Georg Weitsch 1806 Alexander von Humboldt in Öl porträtierte, war das Bedürfnis nach einer Reproduktion so offenkundig, dass unmittelbar ein technisch aufwendiger Druck angefertigt und in der Akademieausstellung präsentiert wurde.<sup>1366</sup> Eine Presserezension der *Zeitung für die elegante Welt* führt diese Mischtechnik aus Kupferstich und Radierung von Johann Joseph Freidhoff unter den fünf bedeutendsten Arbeiten des Künstlers an:

Unter den seit Jahren hier herausgenommenen Kupferstichen zeichnen sich die Verlagsblätter des Professors Freidhoff[f] an Zahl und Größe, noch mehr aber an Kunstgehalt sehr vorteilhaft aus und verdienen eine ruhmreiche Erwähnung. Die bedeutendsten derselben sind: [...]

5) Alexander von Humboldt. [...] Er hat sein Herbarium mit neuen Entdeckungen bereichert, und scheint sich über dieselben mit einem Freunde eifrig zu unterhalten. Wegen der ungemeinen Aehnlichkeit und der malerischen, effektvollen Behandlung der Figur und der Nebensachen wird dieses Bildniß den zahlreichen Verehrern unsers berühmten Landsmannes und den Liebhabern der Kunst gleiches Interesse gewähren.<sup>1367</sup>

Freidhoffs Werk war für Sammler also auch unter künstlerischem Aspekt interessant. Für weniger wohlhabende Bürger hingegen war diese detaillierte Reproduktion zu kostspielig. Entsprechend erschienen in den folgenden Jahren drei Nachstiche für einen breiteren Markt, die nur mehr den Brustausschnitt darstellen.<sup>1368</sup> Einige dieser Versionen erschienen auch als Titelpuffer, so wie Johann Daniel Laurenz' Punktierstich 1808 in Friedrich Nicolais *Neuer Berlinerischer Monatsschrift* oder Johann Conrad Felsing's Punktierstich 1815 im *Taschenbuch für die gesammte Mineralogie*.<sup>1369</sup>

---

<sup>1366</sup> BÖRSCH-SUPAN 1971, unter 1808.12, 64, 223. Johann Joseph Freidhoff – *Alexander von Humboldt am Orinoko nach Weitsch*, 1808, Kat. Nr. A\_We\_1/R.a, siehe Abbildung S. 375. Dazu auch Kapitel 3.2.6.

<sup>1367</sup> N. N. (*elegante Welt*) 1808b, Sp. 588, 590.

<sup>1368</sup> Halina Nelken erwähnt die Reproduktionsstiche von Johann Christian Böhme 1813 (Kat. Nr. A\_We\_1/R.d) und von Johann Conrad Felsing 1815 (Kat. Nr. A\_We\_1/R.c). Letzterer hat meines Erachtens aber nicht nach der Vorlage Freidhoffs, sondern nach Karl von Steubens Humboldt-Porträt gearbeitet (Kat. Nr. A\_Ste\_1/R.d). Dafür lässt Nelken die Arbeit von Johann Daniel Laurenz von 1808 unberücksichtigt (Kat. Nr. A\_We\_1/R.e). NELKEN 1980, S. 73ff.

<sup>1369</sup> Kat. Nr. A\_We\_1/R.d, BIESTER 1808, S. iv und Kat. Nr. A\_We\_1/R.c, Titelpuffer zu FELSING 1815. Das *Taschenbuch für die gesammte Mineralogie* erschien, herausgegeben 1807–1817 von Karl Caesar Ritter von Leonhard, in Frankfurt am Main.

An der Zahl ihrer Reproduktionen gemessen, heben sich vor allem zwei Alexander-von-Humboldt-Porträts deutscher Künstler vor den anderen ab: das heute verschollene Porträt von Franz Krüger und Carl Begas' Gemälde für die Galerie des *Pour le Mérite*.<sup>1370</sup>

Franz Krügers Kontakte zu Humboldt sind im Einzelnen schwer nachzuweisen. Für seine zwei großen Bilder *Preußischer Paraden* und für das *Huldigungsbild* hat der Gelehrte ihm jeweils um die Jahre 1829, 1839 und 1840 persönlich gesessen.<sup>1371</sup> Das Porträtgemälde jedoch, das zum Vorbild für ein Dutzend Nachdrucke noch zu Lebzeiten werden sollte, entstand bereits vor 1829.<sup>1372</sup> Krüger fertigte auch abseits der Porträtgemälde und -zeichnungen für seine großen Historienbilder regelmäßig kleinformatige Porträtstudien bekannter Berliner Persönlichkeiten an.<sup>1373</sup> Sie zeigen die Bürger in jenem vom Realismus geprägten Stil des neugierigen Beobachters, durch den sie dann auch als wimmelnde Figuren im großen Gemälde individualisiert bleiben. Statt einer im Sinne der Lavaterschen Physiognomik nach dem Ausdruck der Gesichtslinien forschenden Malweise, beobachtet Krüger die Gesichter mit der Intention, der einzelnen Person durch die genaue, fast pedantische Wiedergabe seines charakteristischen Auftretens und Aussehens, gerecht zu werden.

Auch Wilhelm von Humboldt wurde vermutlich um 1810 von Krüger porträtiert. Allerdings ist weder über das Porträt selbst, das als verschollen gilt, noch über seine Entstehung viel bekannt.<sup>1374</sup> Die beiden Humboldt-Brüder sind sehr unterschiedlich wiedergegeben. Wilhelm begegnet dem Betrachter mit barem Haupt, das nur noch wenige Haare bedecken. Die hohe Stirn wird durch modellierende Schatten zum Ereignisfeld des Denkens, das fast die Hälfte der Gesichtsfläche einnimmt. Die Haare sind ordentlich, doch ohne Rücksicht auf Ästhetik um den Kopf gekämmt. Die fahlen Augenbrauen und die lichten Pupillen geben dem Gesicht fast etwas Gedrücktes, in sich Gekehrtes, das aber durch die plastisch modellierte kräftige Nase und den weichen halb lächelnden Mund wieder aufgefangen wird. Humboldt trägt den Adlerorden und

---

<sup>1370</sup> Unter den französisch geprägten Porträtgemälden Humboldts war vor allem das heute verlorene Porträtgemälde Karl von Steubens (Kat. Nr. A\_Ste\_1/Ge, Abbildung S. 142) eine beliebte Vorlage für den Porträtmarkt. Ebenfalls europaweit sehr erfolgreich waren Reproduktionen nach Gérards verschollenem Humboldt-Porträt von 1832 (Kat. Nr. A\_Gé\_2/Ge), etwa als Lithografie von Charles Louis Bazin (Kat. Nr. A\_Gé\_2/R.a, Abbildung S. 132) oder als seitenverkehrter Abklatsch von Charles Bagniet (1814–1886, ThB 3, S. 74f), der in einer *Galerie des Contemporains Illustre* erschien. LOMÉNIÉ 1848, S. 45–52, dazu Kat. Nr. A\_Gé\_2/R.b.

<sup>1371</sup> Vergleiche Kapitel 4.1.3 unter der Überschrift *Alexander von Humboldt als Paradenfigur. Franz Krüger*.

<sup>1372</sup> Eine genauere Datierung ist unmöglich. Eine Eingrenzung erlaubt die erste datierte Reproduktion von Johann Friedrich Bolt (1769–1836, ThB 4, S. 255), die 1829 auf das Titelkupfer des *Magazins für die gesammte Heilkunde* gedruckt wurde (RUST 1829, [Titelkupfer]). Siehe dazu Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.a.

<sup>1373</sup> WIRTH 1990, S. 122ff, siehe auch BÖRSCH-SUPAN 2007, S. 24f und OSBORN 1997, S. 41.

<sup>1374</sup> Franz Krüger – *Wilhelm von Humboldt*, vermutlich 1810, Kat. Nr. W\_Krü\_1/Ge, S. 375 bietet die Abbildung der Reproduktion durch Friedrich Oldermann (Kat. Nr. W\_Krü\_1/R.a). Zusätzlich stiftete die uneindeutige Bezeichnung der Reproduktionsgrafiken nach diesem Bild Verwirrung. Einige verwiesen auf einen „F. Krüger“, andere auf einen „C. Krüger“. Aus einem Brief Alexander von Humboldts an Cotta geht jedoch eindeutig hervor, dass Franz Krüger der Maler war. Humboldt schreibt: „oder der geistreiche Maler Krüger [...] Es giebt schon ein Kupfer nach ihm (bei Gropius in Berlin). Mein Bruder ist sehr gelungen, aber die Lithographie von mir ist schlecht“. HUMBOLDT ET AL. 2009, S. 231ff, Brief-Nr. 118.

das Eiserne Kreuz an der Brust.<sup>1375</sup> Die Position als geehrter und geschätzter Sohn seines Vaterlandes wird damit ostentativ bekräftigt. Obwohl die schmalen, leicht nach vorne gebeugten Schultern dazu im Gegensatz zu stehen scheinen, drängt sich in Verbindung mit dem großen Kopf und den ausdrucksstarken Zügen der Schluss auf, dass bei aller Zurückgenommenheit im Auftreten die Kraft dieses Mannes in seiner Ruhe und natürlichen Autorität liegt. Ein völlig anderer Charakter tritt dem Betrachter in Alexander von Humboldt gegenüber. Der nur wenige Jahre jüngere Bruder trägt sein Haar in eleganten Locken, die die beginnende Kahlheit verschleiern, aber dennoch genug von der hell leuchtenden und breiten Stirn sehen lassen, die den Gelehrten ausweist. Diese Stirn scheint weit weniger durch Grübeleien zerfurcht zu sein, sie wirkt vielmehr wie ein ständig mit Neuem konfrontierter Schild. Die wie vom Wind zerzausten Locken weisen auf seine Expeditionstätigkeit hin, suggerieren jedoch zugleich, dass der Dargestellte einen gewissen Sinn für die eigene Attraktivität besitzt. Die starken tiefliegenden Augenbrauen und die schweren Lider, das leicht vorgereckte Kinn und der geschlossene Mund verheißen Entschlossenheit. Die nach oben gerichteten, genau beobachtenden Augen dehnen die Aufmerksamkeitsspanne dieses Gelehrten eher in die Weite des Raumes aus als in die Tiefe des eigenen Charakters. Auch die aufrechte Haltung und leicht herausgedrückte Brust zeigen, dass dieser Humboldt es gern mit der Welt aufnimmt.

Vor sehr ähnlichem Hintergrund aus wolkig angedeuteten Schatten präsentiert Krüger dem Betrachter im direkten Vergleich zwei sehr berühmte, aber doch stark unterschiedliche Brüder. Mittels ausgewählter ikonografischer Elemente in Kleidung, Mienenspiel und Haltung werden zwei unverwechselbare Individuen herausgearbeitet. Gerade dieser Gegensatz erwies sich rezeptionsgeschichtlich als reizvoll, denn es kam einige Male zur Kombination dieser Porträts in collagierten Doppel- und Gruppenbildern.<sup>1376</sup>

Zwar war Franz Krüger auch als Lithograf tätig, doch es ist unwahrscheinlich, dass er die Humboldt-Porträts selbst vervielfältigte. Das Porträt Wilhelm von Humboldts ist als Einzelblatt vor allem in der Version von Friedrich Oldermann erhalten, die vermutlich zuerst 1827 und dann noch einmal 1850 lithografiert worden war und im Verlag Louis Sachse gedruckt wurde.<sup>1377</sup> Vermutlich etwas später entstand Johann Leonard Raabs Stahlstich nach Krüger, der

---

<sup>1375</sup> Auch die Ordenszeichen helfen bei der kleinen schwarz-weißen Darstellung nicht bei der Datierung, denn Humboldt erhielt bereits 1813 den großen Roten Adlerorden und das Eiserne Kreuz zweiter Klasse. 1814 kam das Eiserne Kreuz erster Klasse am weißen Bande hinzu und 1830 der Schwarze Adlerorden. SCHLESIER 1843, S. 321, 550.

<sup>1376</sup> Siehe S. 374f.

<sup>1377</sup> Die Quellenlage ist nicht eindeutig. Die Beschreibung folgt der Lithografie von Friedrich Oldermann, Kat. Nr. W\_Krü\_1/R.a, siehe Abbildung S. 375. Diese Version war im Kunsthandel Schroeder in Berlin 1858 für 10 Sgr. zu erwerben. SCHROEDER 1858, S. 26.

(gedruckt von Brockhaus) bei Breitkopf und Härtel in Leipzig verlegt wurde.<sup>1378</sup> Vergleicht man diese Reichweite mit dem Porträt Alexander von Humboldts, wird die unterschiedliche Popularität der Brüder erneut frappierend deutlich. Für Krügers Porträt von Alexander von Humboldt sind bereits 1829 zwei unterschiedliche Nachdrucke nachweisbar: M. Hofmann und Fr. Stöver fertigten einen Stahlstich für das Bibliografische Institut Hildburghausen, der als Nummer 17 des Porträtsammelbandes *Galerie der Zeitgenossen* großen Absatz fand,<sup>1379</sup> ferner erschien im selben Jahr eine Version in Punktiermanier von Johann Friedrich Bolt als ehrerbietiges Titelkupfer des *Magazins für die gesammte Heilkunde*:

Sr. Excellenz dem Freiherrn Alexander von Humboldt,  
[...] widmet diesen Band des Magazins als einen schwachen Beweis der Anerkenntniss seiner hohen Verdienste um die Wissenschaften in ehrfurchtsvoller Ergebenheit der Herausgeber<sup>1380</sup>

Das Taschenbuch *Urania* warb 1837 mit Alexander von Humboldts Porträt, das der Käufer bei Bestellung „Auf feinem Velinpap. mit Goldschnitt“ für nur 2 Thlr. erhielt. Den Stahlstich nach Krüger hatte hierfür Alexandre Zschokke ausgeführt.<sup>1381</sup> Porträts berühmter Persönlichkeiten wurden von vielen Verlegern gezielt eingesetzt, um den Absatz schwacher Titel zu steigern. Nach der Erstauflage innerhalb einer Druckschrift gingen sie in das reguläre Porträtgrafik-Programm ein – in diesem Falle ist es das von Brockhaus – und wurden auch als Einzelblätter beworben und vertrieben. Porträtgrafiken von Humboldt, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Carl August Böttiger, Adam Oehlenschläger und anderer waren im Groß-Quart-Format für 8 Gr. zu haben.<sup>1382</sup> Somit ist Krügers Porträt Alexander von Humboldts eines der erfolgreichsten überhaupt.<sup>1383</sup>

Besonders interessant ist noch jene Druckgrafik, die die Porträts der Brüder vereint. Sie erschien zwar noch zu Alexander von Humboldts, jedoch nicht mehr zu Wilhelms Lebzeiten. Es handelt sich um eine kreisförmige Zusammenstellung von Köpfen der prominentesten Berliner Gelehrten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Rund um Carl Ritter sind im Uhrzeigersinn Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Schleiermacher, Alexander von Humboldt, Wilhelm von Humboldt, Christoph Wilhelm Hufeland und August Neander angeordnet. Dieses Blatt

---

<sup>1378</sup> Johann Leonhard Raab – *Wilhelm von Humboldt* o. J., Kat. Nr. W\_Krü\_1/R.b.

<sup>1379</sup> M. Hofmann und Franz Xaver Stöver – *Alexander von Humboldt*, 1827–1829, Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.b.

<sup>1380</sup> Siehe RUST 1829, S. [Widmungstitel] Johann Friedrich Bolt – *Alexander von Humboldt* 1829, Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.a.

<sup>1381</sup> Alexandre Zschokke – *Alexander von Humboldt*, o. J., Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.c, Abbildung S. 375.

<sup>1382</sup> BROCKHAUS 1836, S. [2].

<sup>1383</sup> Zu diesem Kontext gehört auch der einigermaßen rätselhafte Stahlstich Albert Henry Paynes (1812–1902, ThB 26, S. 325), der Humboldts Kopf nach Krüger auf einen womöglich dazu erfundenen Körper bringt. Humboldt, im Sessel sitzend, weist eine Karte vor. Als Künstler der ganz offenbar von Krüger abhängigen Vorlage zu Paynes Stich wird oft Paul Emil Jacobs (1802–1866, ThB 18, S. 248f) angegeben. Entweder hat Paul Emil Jacobs nach Krügers Vorbild ein Porträtmalerei angefertigt, oder das Porträtmalerei von Krüger wurde von Jacobs erstmals in Druckgrafik übertragen.

entstand vermutlich um 1830, Julius Schoppe (1795–1868) stellte die unterschiedlichen Grafiken zu diesem Gruppenporträt der Gründungsmitglieder der Berliner Universität zusammen und lithografierte sie für den Verlag Georg Gropius.<sup>1384</sup>



Johann Joseph Freidhoff –  
*Alexander von Humboldt am Orinoko nach Weitsch*, 1808,  
 Kat. Nr. A\_We\_1/R.a (© KLASSIK STIFTUNG WEIMAR).



Friedrich Oldermann –  
*Wilhelm von Humboldt*, um 1827/1850,  
 Kat. Nr. W\_Krü\_1/R.a (© Österreichische Nationalbibliothek,  
 Bildarchiv und Grafiksammlung).



Alexandre Zschokke – *Alexander von Humboldt*, o. J., Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.c (KRÜGER UND ZSCHOKKE 1837).

<sup>1384</sup> Kat. Nr. A\_Krü\_1/R.e und W\_Krü\_1/R.c. Zu Julius Schoppe (1832–1898) siehe ThB 30, S. 260.

## Bildnisse berühmter Deutscher

All dies zeigt, dass der Markt für druckgrafische Porträts nach 1800 rapide wuchs. Die Porträtgrafik wurde von einem Nischen- und Luxusprodukt, dessen Herstellung mit wirtschaftlichen Risiken behaftet war, zu einer wichtigen Standardware, mit der die Verlagshäuser einen beachtlichen Umsatz erwirtschafteten. Bestimmte Porträts, die reißenden Absatz versprachen, wurden in hohen Auflagen produziert; weniger nachgefragte Köpfe fielen schnell wieder aus dem Programm. Dementsprechend wurden nur die Porträts der wirklich prominenten Gelehrten zum Massenprodukt. Die Zahl an Darstellungen Goethes und Alexander von Humboldts stieg exponentiell, während Schelling und Wilhelm von Humboldt kaum Verbreitung fanden. Ihre Porträts wurden lediglich von den wenigen Anhängern geschätzt, die sich auch inhaltlich intensiver mit der Arbeit des Philosophen beziehungsweise des Philologen beschäftigten. Goethes und Alexander von Humboldts Porträts hingegen waren auch für Käuferschichten interessant, die nicht in der Lage gewesen wären, die Qualität ihrer Arbeit fundiert zu beurteilen.

Allerdings brachte der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig eine umfangreiche Porträtsammlung heraus, die tatsächlich reproduzierte Porträts von allen vier Gelehrten enthielt. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung waren Goethe und Wilhelm von Humboldt bereits verstorben. Die einzelnen Lieferungen wurden in pompösen Anzeigen beworben. Wieder bildete das Argument der Nationalbildung den entscheidenden Kaufanreiz:

### BILDNISSE BERÜHMTER DEUTSCHEN.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint eine Sammlung von Bildnissen der grossen Männer, welche seit dem Aufschw[u]nge des deutschen Geistes im vorigen Jahrhunderte die Vorbilder der Nation gewesen sind, auf ihre Bildung bestimmend eingewirkt, ihr vornehmlich in Kunst und Wissenschaft vorangeleuchtet haben, die Bildnisse der Männer, welche als die geistigen Häupter des deutschen Volkes anerkannt sind.

Nachdem schon manche ähnliche Sammlung versucht worden, geht die Absicht der gegenwärtigen entschieden dahin, für jedes Bildniss das beste erreichbare Original zu benutzen und dasselbe von ächter Künstlerhand durch den Grabstichel ausgeführt wiederzugehen, wie das bei der Mehrzahl dieser Bildnisse, mindestens in Sammelwerken, bis jetzt noch nicht geschehen ist.

Um den Umfang des Werkes anzudeuten, bezeichnen wir, ohne demselben im Voraus feste Grenzen setzen zu wollen, vorläufig die Namen **Lessing, Goethe, Winkelmann, J. S. Bach, Händel, Gluck, Klopstock, Herder, Wieland, Schiller, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, Mozart, Haydn, Beethoven, Jean Paul, Blumenbach, A. v. Humboldt, W. v. Humboldt** [...].

In der Hoffnung, eine sehr allgemeine Theilnahme dafür in Anspruch nehmen zu dürfen, stellen wir die Preise sehr niedrig. Es kostet nämlich jede Lieferung [à drei Porträts] nur **1½ Thlr.** [...] <sup>1385</sup>

Den Universitätsgalerien nicht unähnlich, wird mit dieser Zusammenstellung ein Kanon der Gelehrsamkeit erzeugt, in den aktuell tätige Gelehrte inkorporiert werden und der zur Nachahmung anregen soll.<sup>1386</sup> Die groß angekündigte Publikation wandte sich mit ihrem niedrigen Preis an breite bürgerliche Käuferschichten und es wurden bewusst Porträts unterschiedlicher Provenienz zu diesem Zweck ausgewählt. Wilhelm von Humboldt erschien in der Raabeschen Version nach Krüger – allerdings war die Auswahl in seinem Fall bekanntermaßen sehr eingeschränkt.<sup>1387</sup> Alexander von Humboldt trat in Carl Begas' *Pour le Mérite*-Porträt, gestochen von Johann Leonard Raab, unter die *berühmten Deutschen*, Schelling erschien in Albrecht Fürchtegott Schultheiß' Stich nach Stieler und Goethe in Sichlings Stich nach Sebbers.<sup>1388</sup> Während das Konzept dieser Publikation in der Presse allgemeinen Anklang fand,<sup>1389</sup> zeigten sich doch mehrere Rezensenten bei Erscheinen der ersten Lieferung besorgt über die Auswahl der Porträts und zum Teil auch über die Qualität der Reproduktionen. Die angestrebte Inspiration der Nation mit Hilfe der Gelehrtenbilder wurde allgemein sehr ernst genommen. Besonders die erste Lieferung, welche das nach Sebbers gestochene Porträt Goethes enthielt, wurde wiederholt stark kritisiert:

Aber in einer Sammlung, welche nicht der flüchtigen Neugier dienen, nein, die wahrhaft dem Cultus des deutschen Genius gewidmet sein soll, hätten wir doch lieber einen Goethe gesehen, der uns auch in seiner äußerlichen Erscheinung die großartige, selige Lebensfülle, die gediegene, stolze Manneskraft dieses erhabenen Genius dargestellt hätte; nicht also den achtzigjährigen, sondern den Goethe, der Egmont und Tasso vollendete, den Goethe, mit einem Wort, der unter Italiens Himmel „nordische Kraft mit griechischer Anmuth vermählte“ und dadurch der deutschen Poesie ihren eigenthümlichsten und dauerndsten Ausdruck gab.<sup>1390</sup>

---

<sup>1385</sup> BREITKOPF & HÄRTEL 1850, S. [1]. – gefettet wie im Original, Unterstreichungen SB.

<sup>1386</sup> Vergleiche dazu das einleitende Kapitel 1.2. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Untersuchung TAUBER 2003. In ihrer Beschreibung der Förderungsinitiativen und Festgestaltung zum Michelangelo Jubiläum 1875 beschreibt Tauber ein dem hier vorliegenden Phänomen verwandtes Beispiel für die Konstituierung bildungsbürgerlicher Identität über ein geteiltes Kulturerlebnis der Verehrung einer als vorbildhaft konstruierten Persönlichkeit.

<sup>1387</sup> GORI GANDELLINI ET AL. 1843–1861, Bd. 31 (1861), S. 38.

<sup>1388</sup> GORI GANDELLINI ET AL. 1843–1861, Bd. 29 (1859).

<sup>1389</sup> KUGLER 1850, S. 109f.

<sup>1390</sup> PRUTZ 1851, S. 76. – Unterstreichung SB. Auch Franz Kugler war enttäuscht, statt des „glorreichen Titanen unserer Literatur [...] bei aller materiellen Aehnlichkeit der Züge, nur einen müden alten Mann“ vorzufinden. KUGLER 1850, S. 110. Zu dem derart kritisierten Porträt in Kapitel 4.1.4, unter der Überschrift *Goethes Bild als Souvenir. Ludwig Julius Sebbers*.

## Pfennig-Magazine. Gelehrtenporträts und Trivilliteratur

Am 2. Juli 1834 erschien im *Morgenblatt für gebildete Stände* eine Anzeige, die demonstriert, dass das Gelehrtenporträt im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts Teil echten Bemühens wurde, Werte wie Bildung, Wissenschaft und Patriotismus auch in niedrigere soziale Milieus zu bringen.

Der ungenannte Rezensent vermeldet begeistert:

Das Volksleben regt sich hier bedeutend; denn des Herrn Professor Gubitz Volksgalerie in Holzstichen wird immer mehr erweitert. Es ist wohl ein schönes Gefühl für einen berühmten Mann, in's Volk zu kommen, und es kostet das Volk, nämlich das Individuum, nicht mehr als einen guten Sechser. Für seinen König, seinen Kronprinzen, seinen Blücher gibt der gemeine Mann wohl acht Groschen, aber Humboldt, Goethe, Hufeland, Hahnemann und Schleiermacher können nur durch solche Mittel ins Volk kommen, schlicht, grob, treu, kräftig, wohlfeil. Im Ernst, es ist die beste Unternehmung unter allen Pfennig-, Heller- und Deutspekulationen, denen dieselbe vorsichtige Auswahl der Gegenstände zu wünschen wäre, welche populär werden sollen. Es mag sich zwar mancher Mann in der Gubitzschen Buchhandlung melden, der gerne in's Volk käme, Meldungen wie um Orden und Aemter; die Controle ist aber bey der Hand, denn der Holzstich macht es doch nicht aus.<sup>1391</sup>

Die Vervielfältigung von grafischen Porträts im besonders preisgünstigen Holzstich-Verfahren hatte ihren Anfang genommen. Die im Zitat erwähnten „Pfennig- Heller und Deutspekulationen“ waren neuartige Verlagsprodukte, die billig, das heißt schnell und ohne großen ästhetischen Aufwand produziert, neue Leser gewinnen sollten – und zwar unter den Gewerbetreibenden, Handwerkern und Hausangestellten.

Dieser Trend begann 1832 mit dem Erscheinen von sogenannten *Penny Magazines* in London, Deutschland erreichte die erste derartige Publikation 1833.<sup>1392</sup> Bei Baumgärtner in Leipzig erschien in diesem Jahr *Das Heller-Magazin. Eine Zeitschrift zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, besorgt von einer Gesellschaft Gelehrter*. In den folgenden Jahren sprangen immer mehr Verleger auf diesen Zug auf, und schon 1843 gab es unter vielen anderen ähnlichen Magazinen die *Illustrierte Zeitung* bei Weber und *Das Pfennig-Magazin für Belehrung und Unterhaltung* bei Brockhaus. Die erfolgreichste Unternehmung, das *Pfennig-Magazin*, erreichte eine Auflage von 60 000 und wurde von Privatpersonen, Lesekreisen und Bibliotheken abonniert.<sup>1393</sup> Bedingt durch Zensurvorgaben und die Herstellungsweise enthielten diese Blätter keine tagesaktuellen Nachrichten, sondern hauptsächlich populärwissenschaftliche und moralisch belehrende Berichte – im Vergleich zu den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts begegnet dem Leser hingegen eine geradezu massive Bebilderung. Neben einer großen Anzahl

---

<sup>1391</sup> N. N. (*Morgenblatt geb. Stände*) 1834, S. 628.

<sup>1392</sup> GEBHARDT 1989, S. 19.

<sup>1393</sup> GEBHARDT 1989, S. 22–23f.



an oft seitenfüllenden Illustrationen treffen auf manchen Seiten diverse Bilder von unterschiedlichstem Inhalt aufeinander.<sup>1394</sup> Die Begeisterung für das neue Medium brachte dem Handwerk des Holzstichs eine neue Blüte. Zuvor war das günstig zu handhabende Medium unter der Wahrnehmungsgrenze geblieben,<sup>1395</sup> da es den Käufer, der Grafiken erwerben wollte, ohne dabei auf hohe handwerkliche und ästhetische Qualität achtzugeben, schlicht nicht gegeben hatte.<sup>1396</sup> Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870) war als Professor für Holzstich und als Zeitschriftenherausgeber der erste, der den Höhenflug dieses lange Zeit verachteten Mediums ernst nahm und begann, es auch für die Bildungslektüre einzusetzen.<sup>1397</sup> Sein Ziel, billig produzierbare Grafik mit bildenden Inhalten zu verbinden, verwirklichte er in seinem *Jahrbuch des Nützlichen und Unterhaltenden*<sup>1398</sup> und eben auch im oben als *Volksgalerie* angekündigten *Deutschen Volks-Kalender*, der neben erbaulichen Geschichten bebilderte Gelehrtenbiografien brachte.<sup>1399</sup> Das Werk war dazu gedacht, auch weniger gebildeten Bevölkerungsschichten Vorbilder zu vermitteln, von denen sie eventuell gehört hatten, deren Schriften jedoch noch unzugänglich blieben. Goethe und Alexander von Humboldt waren Teil dieser preiswerten und populären Gelehrten-galerie.

So finden sich Gelehrtenporträts schließlich auch weit abseits der Welt der Wissenschaft und der gebildeten Kreise. Die Porträts, die in Pfennig-Magazinen erschienen, wurden nicht mehr spezifisch für ihre Betrachter konzipiert, sie verfolgten nicht mehr den Anspruch, einen bestimmten intellektuellen, emotionalen oder ästhetischen Gehalt zu transportieren. Hatten bei Kupfer- und Stahlstichen die Künstler ihr Werk meist noch signiert und häufig auch den Urheber der Bildidee angegeben, ist bei den Holzstichen meist keine Signatur mehr vorhanden. In ihnen geht es nicht mehr um die schöpferische Leistung, Wesen und Individualität des Dargestellten durch eine besondere Bilderfindung oder elaborierte Technik ins Bild zu setzen. Stattdessen wird eine weitere Kopie von einem Bild produziert, das Goethe oder Alexander von Humboldt zeigt. Kein Kritiker trat einem solchen Bild noch mit Lavaters Frage gegenüber: „Ist denn dies wol Goethe?“<sup>1400</sup> Das Porträt ist nur noch die Kopie einer Kopie, die simpelsten Kriterien der physischen Ähnlichkeit gehorchen muss, an die aber keine ästhetischen Ansprüche mehr gestellt werden.

---

<sup>1394</sup> Gebhardt spricht von einem Bildanteil von bis zu vierzig Prozent. GEBHARDT 1989, S. 22.

<sup>1395</sup> HANE BUTT-BENZ 1983, Sp. 598–602.

<sup>1396</sup> HANE BUTT-BENZ 1983, Sp. 598–602.

<sup>1397</sup> Zu Gubitz siehe NDB 7, S. 247, zum Aufstieg des Holzstichs HANE BUTT-BENZ 1983, Sp. 658f, 666f.

<sup>1398</sup> *Jahrbuch des Nützlichen und Unterhaltenden*, Berlin 1835–1868.

<sup>1399</sup> Der *Deutsche Volkskalender* erschien 1835–1870 ebenfalls in Berlin.

<sup>1400</sup> LAVATER 1775–1778, Bd. 3, n. S. 220, dort Tafel LXVI.

In gewissem Sinne wird das ursprüngliche Gelehrtenporträt damit entleert. Wer sich keinen Begriff von dem machen konnte, was der Dargestellte geleistet hatte, erhielt durch die Holzstich-Reproduktion auch keine Vorstellung mehr davon. Es blieb die bloße Information über Namen und Physis einer Person, von der man gehört hatte. Ein gehaltvolleres Begreifen haben die Verleger und Autoren dieses Mediums dem neuen Publikum vielleicht auch nicht zugetraut. Einigen Kritikern waren diese neuen Reproduktionsmöglichkeiten daher verdächtig; und unter den Rezensenten diskutierte man die Frage, ob die Verbreitung schlechter Reproduktionen ethisch und bildungstechnisch vertretbar sei. Für jeden umfangreicher gebildeten Kenner blieb diese Gattung verachtenswert,<sup>1401</sup> man befand aber doch, wie es auch die Anzeige verheißt, der Leser solle lieber durch schlichte, grobe, treue, kräftige, wohlfeile Ware halbwegs gebildet werden, als gar nicht.<sup>1402</sup>

---

<sup>1401</sup> HANE BUTT-BENZ 1983, Sp. 598–602.

<sup>1402</sup> Vergleiche N. N. (*Morgenblatt gebildeter Stände*) 1834, S. 628 oben.

## 5.4 FOTOGRAFIE. SELBSTINSZENIERUNG IN EINEM NEUEN MEDIUM

Obwohl auch sie rein technische, reproduzierbare Bildmedien sind, stehen die Gelehrtenporträts aus den fototechnischen Anfangsjahren in völligem Gegensatz zu den Holzstichen. Die frühen Daguerreotypen, Kalotypen und Salzdrucke weisen eine ganz eigene Ästhetik auf, die sich erst mit dem Fortschreiten der technischen Entwicklung wieder an althergebrachte Porträtkonventionen vergangener Jahrhunderte angleicht. Nur Schelling und Alexander von Humboldt haben die Entwicklung der Fotografie zum Porträtmedium noch erlebt.

Alexander von Humboldts Fähigkeiten als Kunstförderer und Kommunikator wurden bereits hervorgehoben. Die Entdeckung und Entwicklung der Fotografie ist ein weiteres Beispiel für seine Begabung, Errungenschaften technischer und wissenschaftlicher Natur nicht nur selbst zu Wege zu bringen, sondern auch bei anderen zu entdecken und durch unermüdliche Werbung im eigenen Bekanntenkreis zu fördern. So ergab es sich, dass er an der Entdeckung der Technik, die zu einigen seiner letzten Porträts führen sollte, ganz unmittelbar beteiligt war. Humboldts intensiver Kontakt zu den Kollegen der Académie Française, vor allem zu dem Physiker François Arago, führte dazu, dass er während eines Aufenthaltes in Paris 1838 von der Académie dazu berufen wurde, die Erfindung eines gewissen Louis Jacques Mandé Daguerre zu beurteilen.<sup>1403</sup>

Daguerre war als Theater- und Dioramen-Maler tätig gewesen und hatte im Laufe seiner Karriere viel mit der *camera obscura* experimentiert, um sein Publikum effizient und schnell mit immer neuen spektakulären Dioramen begeistern zu können. Über seinen Optiker war er schließlich in Kontakt mit dem Privatgelehrten Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) gekommen, der sich mit der chemischen Fixierung von Kamerabildern beschäftigte. Ab 1829 vereinten Daguerre und Niépce ihre Kräfte und waren schließlich in der Lage, Bilder auf einer belichteten Silberplatte mit Hilfe von Quecksilberdämpfen sichtbar zu machen. Nach dem frühen Tod Niépces entwickelte Daguerre die Technik bis 1835 soweit weiter, dass er sie konstant in erfolgreichen Experimentreihen vorführen konnte. Nun bot er sie dem französischen Staat zum Kauf an und die Académie Française entsandte Arago, Humboldt und den Physiker Jean Baptist Biot zur Prüfung der Daguerreotypie-Technik.<sup>1404</sup>

---

<sup>1403</sup> RECHT 1999, S. 159.

<sup>1404</sup> DEWITZ 1989, S. 16ff. Zur frühen Fotografie sind in den vergangenen Jahren zahlreiche neue Publikationen erschienen. Wolfgang Kemps grundlegender Quellensammlung (KEMP 1999) fügte zum 175. Jubiläumsjahr der Erfindung 2014 Steffen Siegel eine umfangreiche neuedierte Quellensammlung hinzu, die die minutiöse Rekonstruktion des ersten Entwicklungsjahrs ermöglicht (SIEGEL 2014, siehe auch SIEGEL 2017). Eine weitere, großartig bebilderte Jubiläumspublikation ist WUTZ UND WALLPOTT 2014. Speziell mit den grundlegenden Erfindungen von Daguerres früh verstorbenem Kollegen Nicéphore Niépce beschäftigt MARIGNIER 1999. Bemerkenswert ist auch unbedingt Quentin Bajacs und Walter Guadagninis Band „Photography“. Hier werden nicht nur die verschiedenen Entwicklungsstränge der frühen

Daguerre gelang es schnell die drei Wissenschaftler zu faszinieren und zu überzeugen. Auch wenn das Verfahren kompliziert und langwierig, die entstehenden Abzüge auf Metall höchst empfindlich und nicht reproduzierbar waren, erkannten sie sofort das Potenzial dieser neuen Technik. Alexander von Humboldt war begeistert von deren Nutzungsmöglichkeiten für die Wissenschaft. Statt ungenauer Zeichnungen würden Forscher mit diesem Verfahren in der Lage sein, Gegenstände beliebiger Art sowohl bis ins Detail genau zu betrachten und zu analysieren als auch zu bewahren und zu vermitteln. Dass die fotografische Technik sich schnell weiterentwickeln und verbessern ließe und bald Einsatz auf Expeditionsreisen finden würde, davon war Humboldt fest überzeugt.<sup>1405</sup> Der Akademie wurde der Ankauf empfohlen und die Kunde von der neuen Technik verbreitete sich schnell. Die erste Publikation des genauen Verfahrens erfolgte in den französischen Zeitungen im August 1839 und erreichte nur wenige Wochen später die deutsche Presse.<sup>1406</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatten allerdings einige Freunde und Bekannte Alexander von Humboldts schon genaueres erfahren. In zwei detaillierten Briefen wandte er sich an Herzogin Friederike von Anhalt Dessau<sup>1407</sup> und an Carl Gustav Carus in Dresden. Im zweiten Brief beschreibt Humboldt die Verfahrenstechnik nur oberflächlich, da er die chemischen Vorgänge offenbar selbst noch nicht ganz durchblickt; seine Beschreibung der Qualität der Daguerreotypen ist dafür umso präziser:

Die schönsten Abstufungen der Halbschatten, die Verschiedenheit des Seine-Wassers unter den Brücken, oder in der Mitte des Flusses, die Pferde, Menschen, angelnd, mit ihrem projizierten Schlagschatten auf das Bestimmteste [...] Ich sah eine innere Ansicht des Hofes des Louvre mit den zahllosen Basreliefs. – *Il y avoit de la paille [qui] venoit de passer sur le quai. En voyez vous dans le tableau? – Non.* Er gab mir eine Lupe und es zeigten sich leuchtende Strohhalme an allen Fenstern. In einer Zeichnung, sagte Arago, nahm ein Haus von 5 Etagen etwa 3/4 Zoll Raum ein; man erkannte in dem Bilde, dass in einer Dachluke – und welche Kleinigkeit!!! – eine Fensterscheibe zerbrochen und mit Papier verklebt war [...] Das ist alles, was Daguerre zeigt und was er weisen und sagen darf. Das sind die Hoffnungen, welche der Anblick der Produkte – Bilder – jetzt erregt. Welche Melioration künftig der Gebrauch entwickeln wird, ist jetzt nicht vorherzusagen. Wieviel ist nicht die Lithographie verfeinert worden, nachdem ein langer Gebrauch an ihr manche Mängel erkannte.<sup>1408</sup>

Vor der eigentlichen Publikation des Daguerreschen Verfahrens waren in zahlreichen deutschen Zeitungen bereits wild spekulierende Artikel über dessen Wert und mögliche Funktionsweisen

---

Fotografie zusammengeführt und Fotografen vorgestellt, die Autoren nehmen, auch soziokulturelle Fragestellungen in den Blick und warten dabei mit umfangreichem Bildmaterial auf (BAJAC UND GUADAGNINI 2010).

<sup>1405</sup> HUMBOLDT 1981, S. 19, siehe auch die hervorgehobenen Passagen in Alexander von Humboldt an Carus, unten Anm. 1408.

<sup>1406</sup> Höfel 1979, S. 17. Daguerre veröffentlichte selbst eine Gebrauchsanleitung (Daguerre 1839b). Eine gekürzte und eine übersetzte Version erschienen in Deutschland kurz nacheinander im selben Jahr. DAGUERRE 1839c (= gekürzte Version) und DAGUERRE 1839a (= lange Version).

<sup>1407</sup> Abgedruckt in RECHT 1999, S. 159.

<sup>1408</sup> Alexander von Humboldts Brief an Carus vom 25. Feb. 1839 aus Paris ist ein Antwortschreiben. König Friedrich August II. von Sachsen hatte Carus beauftragt, bei Humboldt Informationen zum neuen Lichtbildverfahren einzuholen. Allerdings konnte Humboldt nicht sehr ausführlich antworten, da er selbst die technischen Feinheiten zu diesem Zeitpunkt nicht vollständig durchschaute. HUMBOLDT 1981, S. 19.

erschienen. Solche völlig aus der Luft gegriffenen Anleitungen zur Erstellung eines Lichtbildes enttäuschten jedoch die Experimentierfreudigen,<sup>1409</sup> weswegen Humboldt in der Folge von allen Seiten nach Auskünften bedrängt wurde. Im Februar 1839 schrieb er schließlich entnervt an seinen Freund, den Zeitungsverleger Samuel Heinrich Spiker:

Da ich so grenzenlos mit Briefen u[nd] Anfragen über Daguerre und Talbots *sensitive paper* und *dessins photogènes* geplagt werde, so wage ich Sie zu bitten, doch bald die eben empfangene sehr merkwürdige Notiz von Niepce's frühesten Versuchen in Ihrem Journal [der Spenerschen Zeitung] erscheinen zu lassen. Ein Mr. Bauer besitzt in England selbst solche Werke, und glaubt an Vervielfältigung. Dass die Erfindung an Frankreich gehört geht auch daraus hervor.<sup>1410</sup>

Inzwischen warteten Künstler und Wissenschaftler begierig auf die ersten Apparate, mit denen man die Anleitungen würde umsetzen können. Der Verleger, Kunsthändler und Eigentümer des Berliner Lithografischen Instituts, Louis Sachse, reiste bereits im April 1839 nach Paris, um Kameras für seinen Kundenkreis zu bestellen, zu dem auch Humboldt gehörte.<sup>1411</sup> Dieser hatte inzwischen Friedrich Wilhelm IV. über die neue Erfindung informiert und vermittelte dem zurückgekehrten Sachse umgehend eine Audienz beim König.<sup>1412</sup>

Louis Sachse war es auch, der im April 1840 die erste Porträtfotografie in Berlin ausführte.<sup>1413</sup> Die Problematik von Porträtaufnahmen lag in der Anfangszeit der Fotografie vor allem in der Länge der Belichtungszeit, die erst durch neue Objektive und chemische Verbesserungen auf eine Spanne von vierzig Sekunden gesenkt werden konnte, sodass Abzüge nicht mehr völlig verwackelt waren.<sup>1414</sup> Dank dieser Neuerungen konnten sich ab 1841 erste porträtierende Daguerreotypisten in Berlin niederlassen. Bis 1845 inserierten schon mehr als 100 Porträtfotografen in den Berliner Zeitungen.<sup>1415</sup>

---

<sup>1409</sup> DEWITZ 1989, S. 22f, 28.

<sup>1410</sup> Humboldt an Spiker, 12. Feb. 1839. HUMBOLDT UND SPIKER 2007, S. 132, Brief-Nr. 90. – Kursivierungen im Original. Weitere Artikel zur Erfindung und Verbesserung der Daguerreotypie erschienen 1839 in der *Spenerschen Zeitung*: HUMBOLDT UND SPIKER 2007, S. 295–297, Dok. Nr. 39/40 und HUMBOLDT UND SPIKER 2007, S. 326–329, Dok. Nr. 58–61.

<sup>1411</sup> Im September des Jahres, als die Lieferung eintraf, musste Sachse allerdings feststellen, dass der lange Transportweg die kostbare Ladung zerstört hatte. (DOST 1922, S. 23. Zu Sachsens Engagement siehe auch DOST 1922, S. 15f). Einige der anderen Besteller waren: das Königliche Gewerbe-Institut, der Theatermaler Schnelle in Schwerin, Dr. Lucanus in Halberstadt, der Hofoptiker Petitpierre und Kunstverleger Carl Wilhelm Gropius (DOST 1922, S. 27–34). Ob Humboldt selbst fotografiert hat, ist bislang nicht bekannt. Jedenfalls hat er sich, wie sein fotografischer Nachlass zeigt, nicht speziell für Porträtfotografie als Sammlungsobjekt interessiert. Alle enthaltenen fotografischen Porträts aus diesem Kontext waren Geschenke. Vergleiche BECK 1989, S. 46f; zum Nachlass siehe HUMBOLDT UND CONTI 1860, S. 15f.

<sup>1412</sup> Humboldt hielt Friedrich Wilhelm IV. weiterhin über Neuerungen in Sachen Daguerreotypie auf dem Laufenden. Bereits kurz nach seiner Rückkehr aus Paris hatte er dem König unter anderem darüber berichtet, dass auch ein Engländer namens William Henry Fox Talbot Ansprüche erhob, das erste Lichtbild erstellt zu haben; außerdem empfahl er mehrmals die Arbeiten und das Engagement Louis Sachsens und informierte über die Berliner Fortschritte in der Kameratechnik. Als Ordenskanzler ließ Humboldt es sich nicht nehmen, Daguerre 1842 für den *Pour le Mérite* vorzuschlagen. Alle Briefe zur Fotografie finden sich in HUMBOLDT ET AL. 2014, S. 56f, siehe Briefnummern 44, 48, 93, 94, 101. DOST 1922, S. 37f bietet weiterführendes.

<sup>1413</sup> DOST 1922, S. 51ff.

<sup>1414</sup> DOST 1922, S. 59. Eine ausführliche Darstellung findet sich bei GERNSEIM 1983, S. 151ff.

<sup>1415</sup> Bei DOST 1922, S. 61–70 sind neben einer Aufstellung der Berliner Daguerreotypisten auch Preislisten zu finden.

Alexander von Humboldt gehörte allerdings nicht zu den begeisterten Kunden, die der Zunft der Porträtfotografen ein derart schnelles Wachstum bescherten. Obgleich er noch fast 18 Jahre des zunehmend florierenden Gewerbes erlebte, wurde er wohl insgesamt nur zwei Mal fotografiert. Das 1847 entstandene Porträt von Hermann Biow (um 1804–1850) ist heute die bekannteste Humboldt Porträt-Daguerreotypie in Deutschland,<sup>1416</sup> während das Porträt aus dem Atelier von Julius Zschille und C. Schwartz, das 1855 als Salzdruck vom Papiernegativ bereits abzugfähig war und die Möglichkeit zur Retusche bot, nicht nur in Deutschland, sondern international Verbreitung fand.<sup>1417</sup>

Bisher wurde von Halina Nelken angenommen, dass Humboldt wesentlich öfter fotografiert worden sei. Nach genauer Untersuchung des Materials hat sich allerdings ergeben, dass es sich bei einigen für eigenständig gehaltenen Aufnahmen lediglich um retuschierte Abzüge der Schwartz-Zschille-Fotografie handelt. Die Tatsache, dass die Fotografie schon früh auch als Reproduktionstechnik angewandt wurde, sorgt zusätzlich für Verwirrung und führt zu Fehlschlüssen. So hielt Nelken einige noch zu Humboldts Lebzeiten von dem Schwartz-Zschille-Salzdruck abfotografierte und dann retuschierte Bilder für eigenständige Porträtaufnahmen.<sup>1418</sup> Ein anderer Fall ist eine jahrelang Julius Friedländer (1810–1861) zugeschriebene Porträtfotografie:<sup>1419</sup> Friedländer war Maler und fertigte vermutlich in den 1850er-Jahren ein Porträtgemälde Humboldts an, das 1857 von einem unbekanntem Fotografen abfotografiert wurde. Reproduktionsgrafiker nahmen sich diese Fotografie zur Vorlage für ihre Lithografien und vermerkten entsprechend, dass sie nach einer Fotografie gearbeitet hätten. Dass diese wiederum ein Gemälde darstellte, war ihnen entweder nicht bekannt oder sie vermieden den Hinweis bewusst, um ihrer Reproduktion den Anschein von größerer Authentizität zu verleihen.<sup>1420</sup>

Zurück zu Humboldts tatsächlichem Porträtfotografen Hermann Biow: Der Fotograf warb ab August 1841 offiziell für sein in Hamburg eingerichtetes heliografisches Atelier, in dem er, nach

---

<sup>1416</sup> Hermann Biow – *Alexander von Humboldt*, 1847, Kat. Nr. A\_Bio\_1/Dag, Abbildung S. 389. Details zum Daguerreotypie-Verfahren bietet HÖFEL 1979, S. 17–25. Kurz zusammengefasst: Bei der Daguerreotypie wird eine jodierte Silberplatte belichtet und unter Quecksilberbedampfung entwickelt, wodurch ein sehr detailreiches, aber nicht abzugfähiges Positiv entsteht. Das Verfahren ist sehr kompliziert und fordert Erfahrung und äußerste Präzision vom Daguerreotypisten.

<sup>1417</sup> C. Schwartz und Julius Zschille – *Alexander von Humboldt*, 1855, Kat. Nr. A\_SZ\_1/F, Abbildung S. 389. Zu den technischen Details siehe CARTIER-BRESSON 1998, S. 755. Kurz zusammengefasst: Bei dem Kalotypie- oder Talbotypie-Verfahren wird ein Papiernegativ belichtet, von dem Kontaktabzüge genommen werden. Vervielfältigung und Retusche sind hier (im Gegensatz zur Daguerreotypie) möglich.

<sup>1418</sup> NELKEN 1980, S. 154f. Zum Beispiel die mutmaßliche Fotografie von Vincent Katzler, bei der es sich eigentlich um eine Retusche handelt, die Humboldts Kopf aus der Schwartz-Zschille-Fotografie mit seinem Körper aus dem verschollenen Porträt von Franz Krüger verbindet. Es wäre sicher lohnenswert alle mutmaßlichen Humboldt-Porträt-Fotografien zusammen zu bringen und auf ihre Verbindungen hin zu untersuchen.

<sup>1419</sup> Julius Friedländer – *Alexander von Humboldt*, vor 1857, Kat. Nr. A\_Fri\_1/Ge. Zu Friedländer siehe ThB 12, S. 458f.

<sup>1420</sup> Vergleiche Kat. Nr. A\_Fri\_1/F (=Foto nach Friedländers Gemälde), Abbildung S. 389 und die Reproduktionsgrafiken unter Kat. Nr. A\_Fri\_1/R.a–c.

einem Aufenthalt zur Weiterbildung in Paris, hauptsächlich Porträtfotografien anfertigte.<sup>1421</sup> Er erwarb sich bald ein großes Renommee durch seine qualitativ hochwertigen, besonders großformatigen Aufnahmen und wurde von König Friedrich August II. von Sachsen nach Dresden eingeladen, um dessen Hofstaat zu fotografieren.<sup>1422</sup> Biows Erfolg mit den Aufnahmen ließ ihn gleich im Anschluss von Mai bis Juli 1847 nach Berlin reisen, wohin ihn der preußische Hof gebeten hatte. Auch dort hielt er die prominentesten Persönlichkeiten der Hofgesellschaft fotografisch fest.<sup>1423</sup> Obwohl er mittlerweile auch kalotypisch porträtieren konnte, wählte Biow die Daguerreotypie als Technik.<sup>1424</sup> Bei dieser Gelegenheit standen unter anderem der König selbst, sein Thronfolger, mehrere Minister, Christian Daniel Rauch, Gottfried Schadow, Ignatz von Olfers und Alexander von Humboldt vor der Kamera.<sup>1425</sup> Weil Schelling zu seinem ursprünglichen Sitzungstermin verhindert war, kam dessen Porträt erst später zustande.<sup>1426</sup> Der Brief, in dem Schelling Biow um eine erneute Sitzung bat, ist erhalten:

Euer Wohlgeboren

werden das lange ausbleiben einer Antwort von meiner Seite kaum haben begreifen können. Auf Ihr geehrtes Schreiben vom Dec. 1847 habe ich nicht geantwortet, weil ich immer darauf wartete, Ihnen den Tag bestimmen zu können, an welchem es mir möglich wäre [zu?] Ihrem Atelier zu kommen. Allein unter dringenden Arbeiten, die mich beschäftigten zog sich dieß von Tag zu Tag hin. Ihr zweites geehrtes Schreiben vom 21. Januar aber fand mich bettlägrig, und seit dem bin ich nicht wieder ausgegangen. Indem ich mich jetzt in der Genesung befinde, bitte ich Euer Wohlgeboren [nun noch?] so lange zuzuwarten, bis ich völlig wiederhergestellt seyn werde, [...] erlauben Sie mir wohl eines Tages bei Ihnen anfragen zu lassen, ob Sie zwischen 12 und 2 Uhr Nachm. zu treffen seyn werden. Ich würde außerordentlich bedauern, wenn Ihre Abreise inzwischen schon erfolgt wäre oder sie bald erfolgen müßte, daß ich Ihren Wunsch nicht mehr erfüllen könnte. Ich habe von Ihren photographischen Leistungen so Rühmlisches gehört, und das Unternehmen, von dem Sie mir Kunde gegeben, hat so sehr meinen Beifall, daß ich euer Wohlgeb. Inständig bitte, von der Bereitwilligkeit meines Entgegenkommens, (trotz des entgegengesetzten Anscheins) aber umso vollkommener als von dem wahren Schelling überzeugt zu seyn [...]<sup>1427</sup>

Offenbar erklärte sich der Fotograf nach diesem freundlichen Schreiben gerne bereit, mit dem Philosophen einen neuen Termin zu vereinbaren.

---

<sup>1421</sup> HOERNER 1989, S. 98.

<sup>1422</sup> WEIMAR 1915, S. 22ff.

<sup>1423</sup> WEIMAR 1915, S. 21. Die genauen Daten sind erhalten, weil Biow seinen Hamburger Kunden die Aufenthalte in Berlin genau angezeigt hat. Offenbar durfte er zumindest einige der in Berlin angefertigten Aufnahmen wieder zurück in die Heimatstadt mitnehmen, denn er lud noch Ende Juli 1847 Hamburger „Kunst-Freunde“ ein, die „in Berlin angefertigte[n] Porträts, welche einer Sammlung von Zeitgenossen angehören, zu deren Ausführung ich beauftragt bin, in meinem Atelier für kurze Zeit, in den Stunden von 12 bis 3 Uhr [...]“ anzusehen. WEIMAR 1915, S. 21.

<sup>1424</sup> KAUFHOLD 1989, S. 360ff.

<sup>1425</sup> DOST 1922, S. 94.

<sup>1426</sup> Hermann Biow – *Schelling*, 1848, Kat. Nr. S\_Bio\_1/Dag, Abbildung S. 389.

<sup>1427</sup> Schelling an Biow, 11. Feb. 1848. SCHELLING 11.2.1848 (Bayerische Akademie der Wissenschaften München. Schelling Kommission). Die Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stellte mir dankenswerterweise eine Kopie des nicht edierten Original-Dokuments zur Verfügung.

Schelling und Humboldt sind, wie die meisten Dargestellten der Berliner Serie, sitzend bis zur Hüfte aufgenommen. Anders als spätere Fotografen verzichtete Biow auf die aufwendige Ausstattung des Bildes mit Möbeln, Hintergrundfolien oder anderem Kulissenwerk. In der Aufnahme Humboldts befinden sich zwar mindestens zwei schwere Vorhangstoffe im Hintergrund, doch sie erscheinen dunkel und unscharf, da Belichtung und Brennweite so gewählt sind, dass vor allem Gesicht und Hände des Dargestellten detailscharf wiedergegeben werden. Die dunkleren Töne von Staffage und Kleidung verschmelzen ineinander. In Schellings Daguerreotypie-Porträt ist lediglich ein kleiner Tisch zu sehen, auf dem der Arm des Philosophen ruht. Beide Gelehrte tragen dunkle Kleidung. Bei Humboldt handelt es sich um einen doppelreihig geknöpften Rock, aus dem die helle Hemdbrust und die hochgebundene Krawatte kontrastierend herausleuchten. Anders als bei seinen gemalten und gezeichneten Porträts scheint der Kopf des Gelehrten fast in der Kleidung zu verschwinden, statt stolz hervorzuragen. Wie viele seiner Malerkollegen, hat Biow für die Daguerreotypie jedoch einen Moment gewählt, in dem Humboldt einen direkten und neugierigen Blick auf den Betrachter wirft. Auch mit heruntergezogenen Mundwinkeln scheint der Ansatz eines wohlwollenden Lächelns in seinem Gesicht zu stehen. Auch das Haar ist, der Humboldt-Ikonografie getreu, zerzaust und steht über einer beginnenden Glatze ab. Zum ersten Mal wird deutlich, dass Humboldts Haar nicht unbedingt von südamerikanischen Winden zerzaust, sondern vielmehr voller Wirbel war – ganz entgegen dem Eindruck wohlgelockter Eleganz des Krügerporträts der 1820er-Jahre. Vermutlich fehlte es dem gealterten Gelehrten (zumindest im fortgeschrittenen Alter) an Geduld und Eitelkeit, um sich mit solchen Äußerlichkeiten wie seiner Frisur zu beschäftigen. Bei Schelling bestätigt sich die gegenteilige Einstellung: Wie seine anderen Porträts demonstriert auch dieses eine erhöhte Eleganz und Gepflegtheit und ebenso einen Sinn für Inszenierung, dem anscheinend auch Biow gerne treu blieb. Schelling trägt eine üppig gebundene schwarze Krawatte, sein Anzug ist aus seidig glänzendem Material, das Haar akkurat geschnitten und von einem verdächtig tief sitzenden Scheitel aus über den Oberkopf gekämmt. Die kurze Nase und der breite Mund sind angespannt. Die Ausdruckskraft und Intensität der Darstellung ergibt sich aber allein aus dem durchdringenden Blick seiner ungewöhnlich hellen Augen.

Die Ikonografie des fotografischen Gelehrtenporträts bei Biow besteht, so wird deutlich, gerade im Fehlen von ikonografischem Beiwerk. Die Konzentration auf das Gesicht und den Ausdruck, intensiviert durch die Dunkelheit der Aufnahme und das kontrastreiche Spiel von Licht und Schatten, sorgt dafür, dass die Jahrzehnte geistiger Arbeit gleichsam aus den Gesichtern heraus starren. Vergleicht man die Porträts Schellings und Humboldts mit den anderen Berliner Aufnahmen Biows, so kann man feststellen, dass der Fotograf einer ikonografischen Ausstattung



nicht grundsätzlich abhold war und sie durchaus in reduziertem Maß zuließ. Christian Daniel Rauch ist neben einer steinernen Säule platziert und hält ein Werkzeug in der Hand, die Brüder Grimm scheinen sich über ein Buch zu unterhalten und der König trägt Galauniform. Bei Schelling und Humboldt jedoch verlässt sich Biow in der Hauptsache auf die Ausdruckskraft von Kopf und Hand der Gelehrten.

Unmittelbar nach Fertigstellung der Aufnahme Schellings reiste Biow nach Frankfurt weiter, wo er die dort versammelten Parlamentarier aufnahm, die sich zur ersten deutschen Nationalversammlung eingefunden hatten.<sup>1428</sup> Die Ergebnisse dieses Aufenthalts und seiner Tätigkeit in Berlin blieben dem Publikum nicht lange verborgen. Bereits 1848 ließ Biow alle Einzelporträts lithografieren und in einem Sammelband veröffentlichen.<sup>1429</sup> Das Ergebnis wurde schließlich ausgestellt:

Ausstellung von H. Biows Album deutscher Zeitgenossen. Photographische Bildnisse nach dem Leben aus der Künstler- und Gelehrtenwelt sowie aus dem Parlament zu Frankfurt. Im Lokale des sächsischen Kunstvereins Theaterstrasse No. 3, von 11 bis 2 Uhr und von 3 bis 5 Uhr. Eintritt 5 N[eu]gr[oschen].<sup>1430</sup>

Mit dem Sammelband *Deutsche Zeitgenossen* erschienen die Bilder 1850 in einer Prachtausgabe.<sup>1431</sup> Das deutsche Kunstblatt rezensierte euphorisch:

[...] Die hochragendsten Geister aber fanden stets und finden den vollsten und allgemeinsten Anklang; [...] ihr Wollen und Vollbringen machte noch immer die Geschichte des Volks. Da lieben wir es denn, wenn uns ihr Genius angezogen und begeistert hat, sie uns auch körperlich nahe zu bringen, wir wollen ihre Züge kennen, wir wollen von ihrem äusserlichen Bezeigen Kunde haben; wie wir das Ewige und Nothwendige in ihnen kennen, so wollen wir auch das Vergängliche und Zufällige wissen, nichts ist uns uninteressant, was ihre Persönlichkeit angeht, wir wollen sie uns eben mit allen Mitteln nahe bringen. Denn es adelt der Verkehr mit den Edlen. Giebt es eine Behausung, giebt es ein Zimmer, wo nicht neben den Geliebten des Herzens auch die Bildnisse aufgestellt sind der Lieblinge oder Verwandten des Geistes? [...]

Daher ist uns jedes Eingehen auf die Persönlichkeit unserer hervorragenden Mitlebenden ein natürliches Bedürfniss und die Aufstellung einer Galerie ihrer Bildnisse ein sehr glücklicher Gedanke. Es ist sehr begreiflich, dass die Anforderungen an ein Portrait aus der Gegenwart gesteigerte sind. Bei grossen Männern der Vergangenheit lassen wir uns, gleichwie die Andächtigen vor wunderthätigen Bildern, an einigen allgemeinen überlieferten Zügen genügen. Wo aber eigne Anschauung und vielfache Abbildung die Vergleichung zulässt sind wir schon wählerischer und schwerer zu befriedigen. [...]<sup>1432</sup>

---

<sup>1428</sup> WEIMAR 1915, S. 22ff.

<sup>1429</sup> SCHERTLE UND BIOW 1848. Siehe auch Kat. Nr. A\_Bio\_1/R.a.

<sup>1430</sup> WEIMAR 1915, S. 24f.

<sup>1431</sup> BIOW 1850.

<sup>1432</sup> EGGERS 1851, S. 5f.

Nach dem Versagen der demokratischen Bemühungen der Revolution von 1848 flammte also das Bedürfnis nach einem einheitsstiftenden Wertekatalog besonders heftig auf, personifiziert in den Staatsmännern, Schriftstellern, Künstlern und Gelehrten. Es sind jedoch keine billigen Holzstiche mehr – oder womöglich unähnliche Reproduktionsgrafiken – die beworben werden, sondern das Modernste und Feinste, was der damalige Markt zu bieten hat.

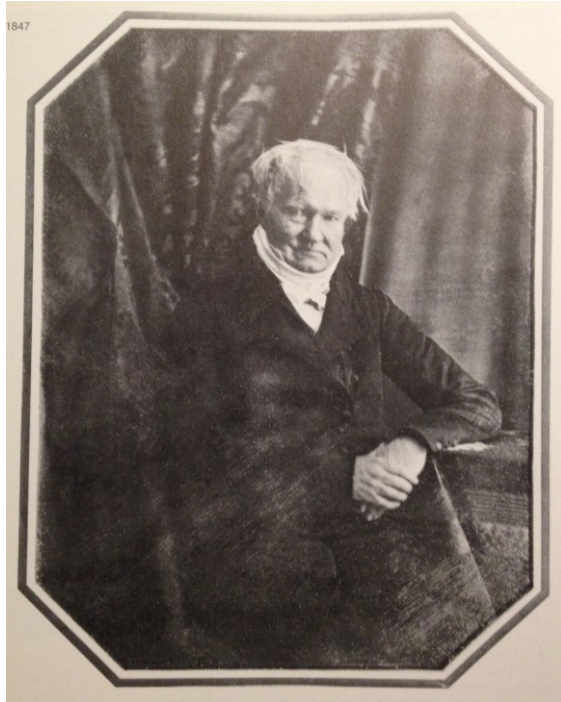
Da die Daguerreotypien Biows nicht reproduzierbar waren, mussten die Porträts in Lithografie und Kupferstich reproduziert werden, um die *Deutschen Zeitgenossen* zu bebildern, doch die Anzeigen legen Wert darauf, dem Käufer zu versichern, dass es sich um ein Produkt höchster Qualitätsstufe handelt.<sup>1433</sup> Eine Pressestimme feiert diese Entwicklung und lobt auch den Gewinn, der sich aus den neuen fotografischen Techniken für die Porträtmalerei ergibt:

Als eine der erfreulichsten Erscheinungen im Gebiete des Kunsthandels begrüßen wir die Porträtsammlung nach Lichtbildern von Biow [...]. Die Ausführung ist durchaus musterhaft, und man kann sich keine schönere Vereinigung von Würdigkeit im Gegenstande und in der Darstellung denken. Die Haltung von Rauch macht nach unserer Ansicht einen etwas gezwungenen Eindruck, obgleich es auch ein schöner Kopf ist, dagegen ist der feine, nachdenklich beobachtende Geist Humboldts, die strenge Würde Cornelius und die freie Gemütlichkeit Arndts auf das glücklichste und vollendetste wiedergegeben. Man hat häufig die Besorgnis ausgesprochen, die Erfindung der Daguerreotypie werde den rohen Nationalismus [sic! Gemeint ist hier wohl eigentlich der Naturalismus] begünstigen und der Kunst Abbruch thun. Diese Besorgnis hat sich keineswegs gerechtfertigt, im Gegentheile hat seitdem die Kunst der Porträtmalerei einen neuen, durchaus idealistischen Aufschwung genommen. Das Lichtbild kann die Kunst nie ganz ersetzen, denn es stellt nie vollständig dar, was wir zu sehen begehren; aber es regt sie zum Wettstreit auf, zwingt sie zur größeren Bestimmtheit und Naturwahrheit und leitet sie auf den einzigen Weg, von dem das Ideal ausgehen kann. Und daß wir durch diese Vermittelung uns daran gewöhnen, bedeutende und interessante Menschen unserer Zeit uns auch sinnlich vorstellen und ihnen dadurch gemüthlich näher zu treten, ist für unser Leben kein kleiner Gewinn.<sup>1434</sup>

---

<sup>1433</sup> EGGERS 1851, S. 5f.

<sup>1434</sup> N. N. (*Die Grenzboten*) 1853, S. 400.



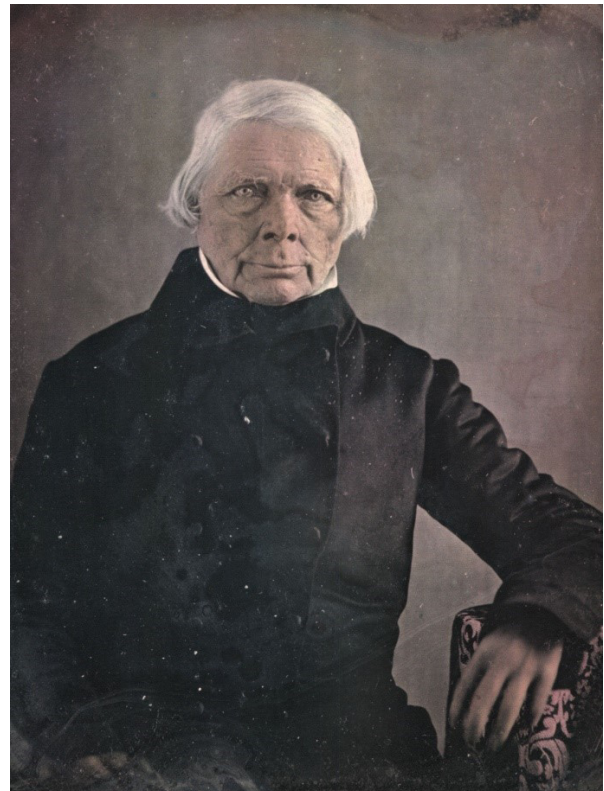
Hermann Biow – *Alexander von Humboldt* 1847,  
Kat. Nr. A\_Bio\_1/Dag (NELKEN 1980, S. 55).



C. Schwartz und Julius Zschille – *Alexander von Humboldt* 1855,  
Kat. Nr. A\_SZ\_1/F (NELKEN 1980, S. 154).



Nach Julius Friedländer – *Alexander von Humboldt*, vor 1857,  
Kat. Nr. A\_Fri\_1/F (LANGE 1959, S. 455.)



Hermann Biow – *Schelling*, 1848,  
Kat. Nr. S\_Bio\_1/Dag (N. N. 1954, S. [10]).

## 6 SCHLUSSBETRACHTUNG

Das vorhergehende Kapitel führte die Gelehrten mit ihrem, aus Lesern und Verehrern bestehenden Publikum zusammen, indem es auf die Rezeption druckgrafischer Gelehrtenporträts fokussierte. Druckgrafische Porträts besitzen eine beinahe ebenso lange Tradition wie Porträtgemälde und -zeichnungen oder die bebilderten Bildnisvitenbücher des 16. Jahrhunderts. Aber auch einzeln verlegte druckgraphische Porträts stellen frühe Zeugnisse für ein entsprechendes Sammelinteresse in der *respublica literaria* dar. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich druckgrafische Porträts dann zum Massenprodukt, weil sie mit geringem Aufwand in großen Mengen hergestellt werden konnten. Auch Gelehrtenporträts wurden von Verlagen zu erschwinglichen Preisen an ein immer größer werdendes kaufkräftiges Publikum vertrieben. So erweiterte sich der vor 1800 auf literarisch gebildete Leser beschränkte Rezipientenkreis von Gelehrtenporträts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf weniger gebildete Gesellschaftsschichten. Dass auch Personen Gelehrtenporträts erwarben, die die Schriften der Dargestellten aus eigener Lektüre gar nicht kannten, lässt sich unter anderem in einem Bedürfnis nach nationaler Identitätsstiftung erklären, das während der Befreiungskriege besonders heftig aufflammte und in der Folge wesentlicher Faktor blieb. Werbeanzeigen machen deutlich, dass sich die Verleger in ihrer Verkaufsstrategie auf eine wirkmächtige Kombination von Patriotismus und allgemeinem Bildungswunsch verließen.

Schnell wurden die Porträts Goethes, der Brüder Humboldt und Schellings Teil dieses neuen Marktes. Wie die Untersuchung ergeben hat, fanden insbesondere die Porträts der beiden schon zu Lebzeiten hochverehrten Gelehrten Alexander von Humboldt und Goethe reißenden Absatz, denn: Die Gelehrsamkeit der Dargestellten, ihre Verdienste im Bereich der Wissenschaft und Literatur, waren zwar auch auf dem neuen Markt Ursache für die Produktion von Gelehrtenporträts, aber der eigentliche Kaufantrieb bestand für große Teile der Rezipienten eher in der abstrakt begriffenen Prominenz der Dargestellten als in einem inhaltlichen Interesse an deren Werk. Man kaufte die Grafiken aus Hochachtung oder sogar Verehrung vor diesen lebenden Legenden. Hinzu kam, dass die Qualität der Reproduktionen, besonders in den, Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Illustrierten, teilweise so minderwertig war, dass eine gründliche Auseinandersetzung mit den Zügen des Dargestellten unmöglich war. Wie Rezensionen gezeigt haben, war den Zeitgenossen durchaus bewusst, dass diese Gelehrtenporträts auf eine Ähnlichkeit mit der lebenden Person und damit auf die Authentizität der Darstellung keinen Wert mehr legten. Stattdessen waren die Physiognomien Goethes und

Alexander von Humboldts zu emblematischen Kürzeln geworden und standen nur noch stellvertretend für ein Goethe- oder Humboldt-Porträt.

Diesem sich verändernden Publikumsinteresse begegnen die Porträtierten unterschiedlich. Goethe empfand anscheinend bereits in den 1770er Jahren, also in der Frühphase der Entwicklung, die kaum kontrollierbare Verbreitung seines Porträts als irritierend. Er entschied sich offenbar früh zu einer skeptischen und zurückhaltenden Position im Umgang mit seinem Bild. Genau gegensätzlich verhielt sich Alexander von Humboldt, der schon kurz nach seiner Rückkehr aus Südamerika ein sehr ambitioniertes, konstruktiv gestaltendes Interesse an der Vervielfältigung seiner Porträts erkennen ließ. Er nutzte die allgemeine Neugier auf seine abenteuerliche Expeditionsreise in exotische Gefilde unmittelbar für die Vermittlung seiner wissenschaftlichen Beobachtungen. Schon 1805, im Jahr der Rückkehr betrieb er offensichtlich die Popularisierung seiner wissenschaftlichen Arbeit auch über das eigene Porträt.

Obwohl Goethe technische Innovationen im Bereich der Druckgrafik mit Interesse und kenntnisreichen Stellungnahmen begleitete, nutzte er die neuen Techniken nicht für die Verbreitung seines Porträts. Er brachte keine eigene Gestaltungs- oder Vertriebsinitiative ein. Wie die vorliegende Arbeit beweisen konnte, war sich der Dichter der Wirkmacht seines Bildes jedoch stets voll bewusst. Die Arbeit konnte deutlich herausarbeiten, welche entscheidende Rolle die Konfrontation mit Johann Caspar Lavater bei dieser Bewusstwerdung gespielt hat. Lavater bildete Goethes Kopf in den *Physiognomischen Fragmenten* mehrmals ab, um anhand der Bilder den Charakter des Dichters zu bestimmen. Dass er sich dabei über Goethes ausdrückliche Bitte, bestimmte Bilder nicht zu berücksichtigen, hinwegsetzte, erschütterte die Beziehung. Weit schwerer aber wog, dass durch Lavaters übergriffige Charakterdeutungen Goethes Vertrauen in die wohlwollende Betrachtung seiner Porträts nachhaltig erschüttert worden war. Die Vorstellung, dass der Betrachter seines Porträts sich, wie Lavater, die Deutungshoheit über seine Physiognomie anmaßen könnte, hat bei Goethe eine lebenslange Skepsis gegenüber Porträtmalern bewirkt. Diese Skepsis war auch Ursache seiner fortwährenden Versuche, sowohl die Ausführung als auch die Verbreitung seiner Porträts streng zu kontrollieren.

Die Studie konnte weiterhin zeigen, dass Goethes Italienreise von besonderer Bedeutung für die allmähliche Entwicklung eines reflektierten Porträt-Images gewesen ist. Wichtige Voraussetzung war, dass Goethe seinen Porträtisten in Italien nicht als prominenter Autor, Staatsbeamter oder Gelehrter, sondern als gleichgestellter Künstler begegnete. Mit Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein zählte Goethe zwei gefragte Porträtisten zu

seinen römischen Freunden. Trotz dieser komfortablen Ausgangslage förderte Goethe die Porträtvorhaben seiner Freunde nicht aktiv. Die Gespräche mit Tischbein regten seine malerische Inszenierung als Neuerer der deutschen Literatur zwar an, doch Goethe verfolgte das Projekt nach dem Abschied von Italien nicht weiter. Tischbein ließ das Porträt unvollendet, offenbar überforderte ihn das anspruchsvolle Projekt auch deshalb, weil ihm Goethe als Gesprächspartner fehlte.

Der erfahreneren, international hoch geachteten Angelika Kauffmann hingegen gelang ihr Goethe-Porträt auf Anhieb – wenn auch nicht in der Einschätzung Goethes. Das offen kommunizierte Missfallen des Gelehrten ist Ursache dafür, dass das im Sinne des empfindsamen Freundschaftskults konzipierte, handwerklich brillant ausgeführte und psychologisch komplexe Porträt lange ohne angemessene Würdigung blieb. Es entsprach nicht Goethes inzwischen gereiftem Image des schöpferischen Geistes, der permanent produktiv ist und seinen *furor poeticus* souverän beherrscht. Die Studie konnte hingegen die Porträts von Joseph Stieler, Georg Dawe und Orest Kiprenskij als Werke identifizieren, denen diese Charakterisierung gelingt. Entsprechend fanden diese Kunstwerke Goethes öffentliches Lob und seine persönliche Unterstützung. Kauffmanns oder auch Wilhelm Hensels Porträts treffen diesen bevorzugten Modus der Repräsentation nicht, divergierend zeigen sie Goethe als empfindsamen Melancholiker. Dabei muss betont werden, dass Kauffmann und Hensel diesen emotionalen Ausdruck keineswegs unmotiviert wählten. Die Motivgeschichte des Gelehrten- und Schriftstellerporträts ist bis ins 21. Jahrhundert hinein mit Motiven der Melancholie dicht durchsetzt: von Erasmus über Friedrich Schiller bis Erich Kästner stützen Gelehrte und Autoren im Porträt den Kopf in die Handfläche und blicken gedankenschwer in die Ferne. Dass Goethe in den nach dem Leben geschaffenen Porträtgemälden kein einziges Mal mit aufgestütztem Kopf porträtiert wurde und kaum je in tiefen Gedanken, geschweige denn in Schwermut versunken scheint, ist höchst bemerkenswert und lässt sich nur durch ein bewusstes Gegensteuern des Dargestellten begründen.

Nach der Italienreise setzte Goethe sein Porträt dann auch strategisch für seine kunstpolitische Agenda ein. Ob die Inszenierung als Kenner der Antike und fordernder Erneuerer von ihm selbst konzipiert wurde, lässt sich auf Grundlage der erhaltenen Quellen nicht bestimmen. Gewiss ist jedoch, dass sich Friedrich Bury und Johann Heinrich Lips Goethes Zustimmung versichert hatten, als sie ihn zwischen 1790 und 1800 als gottgleichen Künster des Weimarer Klassizismus inszenierten: Sie bekrönten den alternden Dichterkopf mit apollinischen Locken und entschieden sich für eine streng frontale Komposition, die den Betrachter Goethes forderndem Blick direkt aussetzt. Eine besondere Förderung oder Lob hat der so Inszenierte den Künstlern

Bury und Lips aber nicht zuteilwerden lassen. Grund hierfür war, so legt die ausführliche Untersuchung der Umstände der Entstehung und Veröffentlichung beider Bilder nahe, dass es sich um stark zweckgebundene Entwürfe handelt, die nicht für sich in Anspruch nehmen, die Person Goethes in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen. Goethe begriff diese Werke weniger als gelungene Porträts, denn als Propagandamittel. Als ihr Zweck erfüllt war – oder richtiger, als ihr Scheitern offensichtlich wurde, wurden sie vergessen. Wie in vielen anderen Fällen funktionierte auch hier Goethes, seit Kauffmanns Porträt ausgeübte Kontrollpolitik, deren Methoden von einer harschen Zurückweisung eines Porträtgemäldes bis zu dessen totschweigender Nichtbeachtung reichten.

Erst in seinen späten Lebensjahren scheint Goethe von dieser strikten Handhabe abgerückt zu sein. Junge Maler aus Weimar und Künstler auf der Durchreise kreierten einen dem frühen Realismus verpflichteten dokumentarischen Porträttyp für Goethe, der auch Spuren des Alters und Verfalls präzise einfing. Betrachtet man die Auswahl von Malern und Zeichnern, denen Goethe die Gunst persönlicher Sitzungen erweist, wird jedoch schnell deutlich, dass er seine Porträtzensur ungebrochen fortschrieb. Mit Ausnahme von Joseph Stieler, der auf Anweisung König Ludwigs I. von Bayern nach Weimar kam, bewilligte Goethe nur solchen Porträtisten Modellsitzungen, die gänzlich von seinem Wohlwollen und seiner Unterstützung abhängig waren. Ludwig Sebbers stand ganz am Anfang seiner Karriere, als er Goethe zeichnete, Johann Joseph Schmeller und Carl August Schwerdgeburth waren von der positiven Bewertung durch den Weimarer Dichturfürsten auch wirtschaftlich abhängig. Umso besser wirkte es sich für diese Künstler aus, dass Goethe ihre Arbeit goutierte und förderte. Außergewöhnlich und als exzeptionelle Gunstbezeugung ist zu bewerten, dass Goethe Schwerdgeburth die Publikation seines 1832 entstandenen Porträts im Kupferstich-Verfahren empfahl. Der Kupferstich ist eine technisch besonders anspruchsvolle, aufwendige Technik, die aufgrund der begrenzten Haltbarkeit der Kupferplatten im Erwerb immer kostspielig war. Es wurde gezeigt, dass die Porträts, an deren druckgrafischer Vervielfältigung Goethe beteiligt war, stets im Kupferstich ausgeführt wurden. Hieraus wird noch einmal der Qualitätsanspruch deutlich, den Goethe für sein eigenes Porträt ansetzte – auch in Hinsicht auf die durch den Dichter vertretene klassizistische Ästhetik, denn keine andere Technik erreicht eine vergleichbar klare Linienführung. Skeptisch blieb er gegenüber der lithografischen Vervielfältigung seiner Porträts, obwohl er die Lithografie als innovative Kopiertechnik für Texte und Kunstwerke durchaus schätzte. Denn: Diese vergleichsweise einfach zu handhabende Technik, mit der Tausende von Abzügen generiert werden können, entzog ihm scheinbar die Kontrolle und Verfügungsgewalt über das eigene Bild. Außerdem kopierten Lithografen existierende Porträtvorlagen häufig relativ frei nach eigenem Gutdünken (genauso wie Kupferstecher und Radierer in den

Jahrhunderten zuvor). Weder gegen den Verkauf von unautorisierten Nachdrucken noch gegen deren Verwendung gab es irgendeine Handhabe. Diese Umstände waren für Goethe nicht akzeptabel, verhindern konnte er die Verbreitung seines Porträts jedoch nicht. Seiner Reserve zum Trotz wurden zahlreiche druckgrafische Porträts von ihm ohne Autorisierung gefertigt und verbreitet. Statt in der so generierten Publizität seiner Person Chancen zur Einflussnahme zu sehen, wie Alexander von Humboldt dies tat, verweigerte sich Goethe jener Technik.

Alexander von Humboldt sah sich nach der Rückkehr aus Südamerika mit einem enormen Interesse an seiner Person und Forschung konfrontiert. In dieser Situation gelang es ihm überraschend mühelos und sehr erfolgreich, mit seinem Porträt auch wissenschaftliche Inhalte zu vermitteln. Die Studie ging auf Humboldts Kontakt zu Gottlieb Schick und seine enge Beziehung zu François Gérard und dessen Pariser Atelier ein und erläuterte, wie es Humboldt gelang im Austausch mit bildenden Künstlern seine eigenen zeichnerischen aber auch ikon(olog)ischen Kompetenzen auszubilden. Denn die Lehrstunden, die Humboldt im Atelier Gérards nahm, halfen ihm nicht nur bei der Illustration seiner naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse, sondern auch bei der Erarbeitung einer Inszenierungsstrategie. Mit dieser erreichte er es, als Forscher für sein Publikum über Jahre so interessant zu bleiben, wie er es im Jahr seiner Rückkehr 1805 gewesen war.

Die im Rahmen dieser Forschungsarbeit untersuchten Gemälde und Reproduktionsgrafiken dokumentieren, dass über Deutschland und Frankreich hinaus auch in England und den USA ein reges Interesse an Humboldt-Porträts bestand. Alexander von Humboldt bediente diesen Markt, indem er Porträtanfragen entsprach und die Anfertigung reproduktionsgrafischer Porträts unterstützte. Dabei war es für diese Studie von besonderem Interesse die Repräsentationsstrategien Humboldts in ihrer erstaunlichen Differenzierungsbreite herauszuarbeiten. Aufschlussreich war der Vergleich der Porträtaufträge aus den demokratischen USA (ausgeführt etwa von Moses Wight oder James Reid Lambdin) mit den Porträtgemälden, die dem preußischen Königshaus zum Kauf angeboten werden sollten (von Eduard Hildebrandt oder Emma Gaggiotti Richards). Tagebucheinträge und Briefe zeigen, dass Humboldt die politischen Inszenierungsstrategien mitbedachte und sich im Auftreten wie auch in der Kommunikation entsprechend anpasste, um den Künstlern und ihren Auftraggebern in ihren Anliegen entgegenzukommen. Diese Anpassungsstrategie war Teil von Humboldts Agenda, die darin bestand, die eigene Popularität zu befördern, um als Wissenschaftsvermittler und -förderer im Gespräch zu bleiben.



So kann als ein Ergebnis der vorliegenden Studie festgehalten werden, dass Humboldt mit allen Porträts für die er zeit seines Lebens Modell saß, zweierlei Ziele verfolgte: Oberste Priorität hatte die Vermittlung von Wissen, genauer, die Vermittlung von Humboldts eigener Forschung; an zweiter Stelle stand die Förderung von Künstlern, beziehungsweise Porträtisten. Idealerweise traten diese beiden Ziele mit der Fertigstellung des Porträts zusammen. Beispielhaft konnte dieses Vorgehen anhand von Friedrich Georg Weitschs *Der Chimborazzo in S[üd] Amerika. Preussische Expedition von Alexander v. Humboldt* demonstriert werden. Mit diesem gemeinsamen Bildprojekt vermittelte Humboldt dem Künstler Weitsch einen lukrativen Auftrag des preußischen Königshauses. Im Gegenzug entsprach Weitsch Humboldts Vorgaben in Bezug auf die Darstellung der Landschaft, Flora und Fauna des Gemäldes aufs Genaueste und erhob auch keine Einwände dagegen, dass Humboldt dem Bild für den Katalog der Berliner Jahresausstellung 1810 einen in seiner Ausführlichkeit ungewöhnlichen Kommentar beifügte.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass Alexander von Humboldt die Gestaltung der eigenen Porträtikonografie maßgeblich beeinflusste. Dadurch weisen viele seiner Porträts deutlich individuelle, persönliche Elemente und biographische Bezüge auf, deren Einsatz Humboldts spezifische Ziele fördern sollte. Bloß generische Motive lehnte er rigoros ab, wie sein ungnädiges Urteil gegenüber Eduard Ender bewies. Aus dieser Begebenheit wurde ersichtlich, dass Humboldt, wie Goethe, durchaus den Wunsch hatte, das eigene Bild zu kontrollieren. Seine Kontrollversuche waren aber anderer Art als Goethes defensiv-protektionistische Haltung, denn Humboldt versuchte dem öffentlichen Bedürfnis nach seinem Bild progressiv zu begegnen. Er arbeitete mit etablierten Künstlern zusammen und macht sich deren Kompetenzen zu Nutze. So bietet seine Porträtbiografie (das heißt die Gesamtheit der zu Lebzeiten entstandenen Porträts) künstlerisch anspruchsvolle Gemälde und innovative Porträttypen, wie die Expeditionsporträts eines Weitsch oder die Humboldt-Porträts innerhalb der Berliner Stadtpanoramen von Franz Krüger. Für die Frage nach einer Verortung in der Tradition des Gelehrtenporträts erwies sich Eduard Hildebrandts Neuerung der Ikonografie des „Gelehrten im Gehäuse“ in *Alexander von Humboldt im Arbeitszimmer oder Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek als wichtige Referenz*. Auch diese druckgrafisch vervielfältigten, funktional hybriden Porträts entstanden aus der geglückten Zusammenarbeit zwischen Künstler und Dargestelltem. Sie funktionierten dank der lithografisch kopierten Signatur Humboldts außerdem als Autogrammkarte und biografisches Schaubild.

Gerade anhand dieser letztgenannten Beispiele lässt sich die unterschiedliche Einstellung zum eigenen Bild besonders deutlich herausarbeiten: Die Porträts Goethes stehen, bis auf wenige Ausnahmen wie Tischbeins *Goethe in der Campagna* oder Schwerdgeburths *Allegorie des*

*fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Carl Augusts*, fest in der um 1800 gängigen Ikonografie des Gelehrtenporträts: Sie fokussieren, unter Verzicht auf attributive Ausstattung, auf das Gesicht des Dargestellten und setzen auf die geistig emotionale Ausdeutung der Gesichtszüge. Da Goethe darauf verzichtet hat, sich von den herausragenden Bildniskünstlern seiner Zeit porträtieren zu lassen, gelang es nicht immer den hohen Anspruch dieser Seelen-Ikonografie gerecht zu werden. Obwohl Goethe den Kontakt etwa zu Anton Graff, Josef Grassi oder Johann Friedrich August Tischbein leicht hätte herstellen können zog er vielmehr lokale Porträtisten vor. Allerdings hatten diese Weimarer Maler zum Zeitpunkt der Modellsitzungen mit Goethe in der überwiegenden Mehrzahl noch keinen eigenständigen künstlerischen Stil entwickelt.

Von der Tatsache, dass Attribute im Gelehrtenporträt ab den 1820er Jahren wieder eine verstärkte Rolle spielten, davon bleiben die Weimarer Goethebilder unberührt. In Berlin, zum Beispiel innerhalb der Porträtgalerie des Pour-le-Mérite-Ordens, lässt sich hingegen eine allmähliche Bewegung hin zu einem Mehr an Ausstattung verfolgen. Allerdings ist erst ab den 1870er Jahren zu beobachten, dass den Gelehrten ein ihrer jeweiligen Disziplin entsprechendes Motivrepertoire im Bildnis beigegeben wird. Ludwig Knaus zeigt 1881 Theodor Mommsen und Hermann von Helmholtz in traditioneller Gelehrtenmanier am Schreibtisch sitzend, beziehungsweise stehend. Während der Historiker Mommsen mit der Feder in der Hand um das Konzept eines neuen Bandes seiner *Römischen Geschichte* ringt, wird der Physiker Helmholtz mit Instrumenten zur Messung von Klangfrequenzen dargestellt.<sup>1435</sup> Eine derart spezifische Wissenschaftlerikonografie war in den im Rahmen dieser Studie untersuchten, frühen Jahren der universitären Professionalisierung zwischen 1770 und 1860 noch nicht gegeben. Zwar war die Tendenz zur Aufspaltung von Forschung und Lehre in Fakultäten und in spezialisiertere Bereiche bereits in den Reformen angelegt, die Wilhelm von Humboldt mitverantwortete, sie fand aber erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihr bildkünstlerisches Echo in einer spezifizierten Wissenschaftlerikonografie. Letztere kündigte sich allerdings in den originellen Bildlösungen, die Alexander von Humboldt nutzte, um seine Forschungsinhalte zu vermitteln, bereits unübersehbar an.

Die Studie widmete sich auch dem hervorstechenden Befund, dass der aufgrund seiner Verdienste in der Außenpolitik und Wissenschaft um 1800 weithin bekannte Wilhelm von Humboldt, ganz im Gegensatz zu seinem Bruder, nur höchst selten porträtiert wurde. Von ihm sind lediglich sieben Porträtgemälde und -zeichnungen entstanden, druckgrafische Einzelbilder fehlten zu Lebzeiten völlig. Die Ursache für diesen erstaunlichen Mangel an Porträts ist, so konnte die vorliegende Arbeit zeigen, der persönlichen Bildpolitik Wilhelm von Humboldts

---

<sup>1435</sup> Zu den beiden Porträts siehe HERBST 2006b, S. 90, 91 und ebenda S. 94, 95.

zuzuschreiben: einer Bildpolitik dezidierter Verweigerung. Sie ist durch zweierlei Motive zu begründen: Erstens empfand sich Wilhelm von Humboldt, wie seine persönlichen Aufzeichnungen immer wieder darlegen, als körperlich ausgesprochen unattraktiv. Zweitens vertrat er eine philosophische Haltung, die der Selbstdarstellung und gesellschaftlichen Repräsentation keinerlei Bedeutung beimaß. Eine Zeichnung des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen legt nahe, dass Humboldts Schädel eine deutliche Deformation aufwies. Sollte Humboldts Physis tatsächlich stark deformiert gewesen sein, ist dies als ausreichender Grund zu betrachten, dass er nicht dargestellt zu werden wünschte. Andererseits passt die Porträtverweigerung auch zu seinen persönlichen Überzeugungen. Humboldts Bildungsideal zielte auf die rein private Ausbildung der Individualität ab und maß gesellschaftlicher Prominenz und öffentlicher Repräsentation keinen großen Wert bei. Eine Motivation, sich porträtieren zu lassen, ergab sich für Wilhelm von Humboldt also kaum. Es widersprach seinen Überzeugungen, seine Bekanntheit zu nutzen, um als Vorbild wahrgenommen und verehrt zu werden. Gerade weil er sich der Bedeutung von Inszenierung bewusst war, verweigerte er sich derselben wo er nur konnte. Dementsprechend können Wilhelm von Humboldts Porträts immer nur als Ergebnis fremder Projektionen gelesen werden, seine Inszenierung ist Fremdinszenierung und geschieht ohne eigene Einflussnahme.

Dass auch die Zahl der zu seinen Lebzeiten angefertigten Schelling-Porträts weit hinter der Anzahl von Porträts Goethes und Alexander von Humboldts zurückbleibt, ist nicht durch eine Verweigerung des darzustellenden Gelehrten zu begründen. Bei aller Berühmtheit erlangte Schelling schlicht nie eine mit den Vorgenannten vergleichbare Popularität. Auf Basis seiner brieflichen Äußerungen lässt sich konstatieren, dass der Philosoph eine durchweg positive Einstellung zum Porträt besaß. Vermutlich halfen ihm die Sitzungen mit Friedrich Tieck zu seiner Porträtbüste im Jahr 1808 dabei, eine Vorstellung von der eigenen Selbstdarstellung konkreter zu entwickeln.<sup>1436</sup> Dokumentieren lässt sich, dass Schelling bei jeder Porträtgelegenheit auf die Objektivation seines amtlichen Status drang, den er in München erreicht hatte und in Berlin als bestbezahlter Dozent der damaligen Zeit zu wahren suchte. Diese Vorstellung von der angemessenen Inszenierung seiner selbst fand er in Joseph Stielers Porträt zur eigenen Zufriedenheit verwirklicht. Dem Münchner Maler gelang es, das Bild der Porträtästhetik Schellings entsprechend zu gestalten und gleichzeitig die außerordentlich einflussreiche Position des Philosophen am bayerischen Hof und in der Münchner Wissenschaftswelt ins Bild zu setzen. Das realistisch gehaltene Ausstattungsporträt des Berliner

---

<sup>1436</sup> Da Tiecks Schelling-Büste als bildhauerisches Werk aber nicht Teil der Untersuchung war, muss dies hier Vermutung bleiben.

Malers Carl Begas' für die Galerie des Pour-le-Mérite-Ordens entsprach dagegen weder dem philosophischen Anspruch, noch der gesellschaftlichen Präention Schellings.

Dass Schellings Bild eines der ersten Porträts überhaupt war, das lithografisch vervielfältigt wurde, ist bemerkenswert, jedoch wohl eher dem Zufall als einem Vorsatz geschuldet. Es ist nicht klar, ob Schelling dieser Umstand selbst jemals bewusst geworden ist. Wie bereits erläutert, waren auf dem Feld des reproduktionsgrafischen Massenhandels nicht so sehr die Qualifikation des Dargestellten, die Bedeutung seines Werkes oder seine gesellschaftliche Stellung ausschlaggebend, sondern die Popularität der Person. An eben jener fehlte es Schelling, sodass die Zahl der von ihm publizierten reproduktionsgrafischen Porträts klein blieb, wie auch die Zahl der insgesamt 14 nach dem Leben gefertigten Porträtgemälde und -zeichnungen. Unter diesen Umständen war ihm die Gelegenheit, eine differenzierte Inszenierungsstrategie zu entwickeln nicht gegeben.

Für die weitere Entwicklung der Gelehrtenikonografie war das Aufkommen eines neuen Porträtmediums von besonderem Interesse: In den 1840er Jahren avancierte die Fotografie schnell von einer experimentellen Technik zur professionell ausgeübten Porträtfotografie. Um solche Stücke handelt es sich bei den besprochenen Aufnahmen von Schelling und Alexander von Humboldt. In rein ästhetischer Hinsicht scheint sich mit diesen fotografischen Porträts ein Kreis zu schließen, denn das Fehlen ikonografischer Ausstattung und die fast ausschließliche Konzentration auf die scharf sich abbildende Physiognomie, erinnern an Lavaters Vorstellung vom idealen physiognomischen Zeichner. Dies wurde im Fall der Aufnahmen von Hermann Biow besonders deutlich, der sich ganz auf das Ausdruckspotential der Gesichter Schellings und Humboldts verließ. Die frühe Fotografie, in den vorliegenden Fällen handelt es sich um Daguerrotypien und Salzdrucke, war noch nicht unproblematisch abzugsfähig. Diese Eigenschaft verkehrte sich mit der Weiterentwicklung der Technik in ihr Gegenteil, sodass das Foto bald zu der Reproduktionstechnik schlechthin wurde. Zu Humboldts und Schellings Zeiten erreichten die Fotografien ihr Publikum hingegen durch die Übertragung in Stahl- und Holzstiche.

Die neuen technischen Möglichkeiten der Fotografie veränderten die zum Schriftstellerporträt oder Fach-Wissenschaftlerporträt avancierenden Gelehrtenporträts in den kommenden Jahrzehnten weiter stark, mit den Beispielen Mommsen und Helmholtz wurden bereits zwei Beispiele für diese Entwicklung im Gemälde angeführt. Allgemein ist zu sagen, dass sich auch für das Porträtfoto ab Mitte des Jahrhunderts eine zunehmend intensivere Ausstattung mit Attributen ankündigte.

Obwohl mit der zunehmenden Professionalisierung und Spezialisierung in den Wissenschaften die traditionelle Vorstellung von universeller Gelehrsamkeit in den Wissenschaftlerpersönlichkeiten keine Entsprechung mehr fand und auch für das Selbstverständnis von Schriftstellern nach 1800 zunehmend an Bedeutung verlor, blieb die Ikonografie des Gelehrtenporträts für die Berufsfelder des Schriftstellers und des Wissenschaftlers verbindlich. Die Darstellungskonvention im Innenraum, im Arbeitszimmer, erhielt sich durchgehend. Zusätzlich kehrte zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine üppige Ausstattung mit spezifischen Attributen in das Porträt zurück, diesmal unter der Prämisse, das Forschungsgebiet oder die Inspirationsquellen des dargestellten Wissenschaftlers oder Autors eindrücklich zu illustrieren. Gleichzeitig blieb der Typus des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten Brustbildnisses, das auf Attribute völlig verzichtet und sich auf die Aufladung der Physiognomie des Gesichtes sowie dessen Mimik mit psychologisch-intellektuellem Gehalt konzentriert, erhalten. Diese beiden Kompositions- und Gestaltungsschemata bestehen bis in die aktuelle Porträtfotografie und -malerei fort.

Dabei steht die andauernde Umsetzung und künstlerische Neuinterpretation dieser Gelehrtenikonografie unter den unterschiedlichsten gesellschaftlichen und politischen Vorzeichen – von den Dargestellten selbst wird sie im Rahmen individueller Bildpolitiken modifiziert. Da die vorliegende Untersuchung den Tod Alexander von Humboldts als terminus ante quem ansetzt, bleibt die Analyse jener Veränderungen künftigen Studien überlassen. Aktuell lässt sich in der deutschen Forschungslandschaft ein verstärktes Interesse, vor allem an Schriftstellerporträts feststellen.<sup>1437</sup>

„Ich habe sooft Künstlern gegessen, man hat mich damit gemartert und geplagt, und von den vielen in der Welt coursirenden Abbildungen sind die allerwenigsten mir zudanke. Ich bin dadurch verdrüßlich geworden und habe mir zum Gesetz gemacht, mich niemandem mehr herzugeben.“<sup>1438</sup>

---

<sup>1437</sup> Als Beispiel sei hier die Erforschung von Produktion und Funktionalisierung von Autorenbildern im Rahmen des Forschungsverbundes MWW (Marbach Weimar Wolfenbüttel) genannt. Institutionenübergreifend wird hier nach der Bildpolitik von Autoren der Frühen Neuzeit, der Weimarer Klassik und der deutschen Zwischen- und Nachkriegszeit gefragt, deren Porträts in den Sammlungen der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, der Klassik Stiftung Weimar und dem Deutschen Literatur Archiv in Marbach zu finden sind. Außerdem erschließen Digitalisierungsvorhaben diverser Porträt-Sammlungen in Deutschland der Porträtforschung neue Bereiche. Beispielhaft sei hier der *Digitale Porträtindex druckgrafischer Bildnisse der Frühen Neuzeit* genannt, der die übergreifende Recherche in den Porträtbeständen diverser Sammlungen und Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes ermöglicht, zu erreichen unter [portraitindex.de](http://portraitindex.de) (Zugriff 19.3.2017) siehe KNAUS 2015; das digitale Porträtarchiv *DigiPortA*-Datenbank, das die Porträtbestände der Archive der Leibniz-Gemeinschaft erschließt, zu erreichen unter [digiporta.net](http://digiporta.net) (Zugriff 19.3.2017) siehe FÜRL UND HUGUENIN 2017; oder auch die Porträtdatenbank der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, zu erreichen unter [portraits.hab.de](http://portraits.hab.de) (Zugriff 19.3.2017) siehe HEITZMANN 2015.

<sup>1438</sup> GOETHE GESPRÄCHE VIII, S. 125f.

Aus diesen Worten, die er in seinem letzten Lebensjahr äußerte, spricht Goethes Enttäuschung über das Scheitern der meisten Porträts seiner selbst und damit seiner Bildpolitik. Das Verhältnis, das Gelehrte um 1800 zum eigenen Porträt pflegten, oszillierte zwischen Ablehnung, strategischer Inszenierung und persönlicher Eitelkeit. Erinnern wir uns an die Bilder der hier untersuchten Gelehrten, blickt in der Mehrzahl der Fälle ein bewusst repräsentierender Gelehrter mit einem klaren Inszenierungsanspruch dem Betrachter entgegen. Denn die vorliegende Studie konnte ganz deutlich nachweisen, dass die Porträtierten ein Bewusstsein für das öffentliche Interesse an ihren Bildnissen besaßen. Die Bestürmungen, denen sich Goethe ausgesetzt sah, verdeutlicht besonders schön die Anfrage des Verlegers Johann Friedrich Unger. Er erbittet Goethes Bild mit dem großen Kotau des innigsten Verehrers, verrät aber in der Beschreibung der Funktion des Goethe-Porträts die traditionelle Vorstellung des Gelehrtenporträtsammlers: Jene nämlich, die verehrten Literaten und Wissenschaftler, gleich römischer Hausgötter und großer Ahnen als Muster des gelebten Ethos in seinem Heim zu versammeln:

„Meine große innigste Verehrung für Sie macht mich so dreist, eine Bitte zu wagen [...] Ich wünschte nämlich: Ihr Bildnis gemahlt zu besitzen. – So kurz diese Bitte ist, so wichtig ist sie für mich. Würde meine Bitte erfüllt; ach, wie wollt ich dies Andenken von Ihrer Gewogenheit schätzen! – Gleich ein Römer würde ich dies holde Bild als meinen Hausgott verehren.“<sup>1439</sup>

---

<sup>1439</sup> UNGER ET AL. 1927, 34f

## 7 ANHANG

## 7.1 KATALOG

Der Katalog enthält alle zu Lebzeiten angefertigten Porträtgemälde der Brüder Humboldt, Goethes und Schellings, die mir bis Februar 2015 bekannt geworden sind. Hinzu kommt eine Auswahl an zeitgenössischen reproduktionsgrafischen Porträts, die bis 1860 nach den besprochenen Porträtgemälden angefertigt wurden. In Bezug auf die Reproduktionsgrafik wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, es soll eher ein Eindruck von Publizität und (inter-)nationaler Verbreitung der Porträts entstehen.

### Anmerkungen zum Katalog

#### **Katalognummern Schlüssel**

[Abk. Dargestellter]\_[Abk. Künstler]\_[Chronologische Nr. des unabhängigen Werks + A-Z für Varianten des unabhängigen Werks]/[Abk. Technik/Funktion + .a-z für Varianten der gleichen Technik

#### **Abkürzungen Technik / Funktion:**

Aq	Aquarell	P	Pastell
Dag	Daguerreotypie	R	Reproduktionsgrafik
F	Fotografie	Sk	Skizze
Ge	Gemälde	St	Studie
Gr	Zeichnung	Vz	Vorzeichnung
K	Kopie	Wh	Wiederholung (= eigenhändige Kopie des Künstlers)
Mi	Miniatur		

#### **Lebensdaten der Künstler**

Sind im Fließtext nachgewiesen. Allgemein entnehme ich die Lebensdaten Thieme-Becker (Sigle ThB), wenn dort nicht bekannt dem Allgemeinen Künstlerlexikon (Sigle ALK).

#### **Maßangaben**

Sind für Gemälde und original grafische Medien in cm, für Reproduktionsgrafik in mm angegeben.

Zur Reproduktionsgrafik sind die Maßangaben häufig lückenhaft. Wo immer möglich, wurde sowohl die Blattgröße (Bl.) als auch die Plattengröße (Pl.) angegeben, teilweise auch eine Bildgröße (Bild), welche die Größe des Abdrucks bezeichnet.



### **Publikationsdaten, Quellen, Literatur**

Quellenangaben sind nach Relevanz aufgeführt, Literaturangaben chronologisch absteigend sortiert.

### **Reproduktionsgrafik, Standorte**

Nicht immer konnte hier ein Standort ermittelt werden. Daher sind wenn möglich Publikationsdaten angegeben, beziehungsweise die Literatur, die das Werk anführt.

## 7.1.1 Goethe

Bager, Johann Daniel (1734 Wiesbaden – 1815 o.O.)

### G\_Ba\_1/Ge

1772–1773

Miniatur-Ölgemälde, 16,2 x 14,7 cm

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Lavater Sammlung, Inv. E 21.558-D

Bemerkung Lavater: „Goethe. Goethe! Dich mahlt und beschreibt kein Geist, der kleiner, als Du – ist. Immer etwas von Dir hascht jeder auf und er wähnt dann, Dich ergriffen zu haben – und hat den Schatten von Dir kaum! Jeder Kleinere mahlt viel kleinlichere Lippen und Aug Dir – macht Dich geschmeidiger, sanfter, und feiner – lämmlicher, zärter – glaubt, Dir weislich zu schöhnen, indem er die Kraft dir des Wolfes und des Löwen Grimm und Stolz raubt, die Dich bezeichnen ... oh, die Künstler vergessen, wie viele Naturen in Dich nur mischte die Mutter Natur – Sie jubelte, da Sie Dich hinstellt“. 29, VIII. 1793. L.“

Prov.: Familienbesitz; 1802 Verkauf an Familie Fries, Wien; 1828 Ankauf Kaiser Franz I. von Österreich.

Quellen: Goethe 2004, Reg. Nr.:1/14; Lavater 1775–1778, Bd. 3, n. S. 220 (Tafel LXVI).

Lit.: Mraz und Schögl 1999, S. 308; Schögl 1997, S. 23; Fliedl 1994, S. 204f, Kat.-Nr. 141; Wahl 1930, S. 5, 58; Payer-Thurn und Castle 1924, S. 10; Rollett 1883, S. 46f.

Abb.: Fliedl 1994, Kat.-Nr. 141.



Reproduktionsgrafik:

### G\_Ba\_1/R.a

Saiter, J. G. (vermutlich Seuter, Gottfried (1717–1800)), vor 1778

Kupferstich, 185 x 262 mm (Bild)

Publ.: Lavater 1775–1778, Bd. 3, n. S. 220 (Tafel LXVI).

Lit.: Fliedl 1994, S. 204f, Kat.-Nr. 141; Rollett 1883, S. 46f; Nagler 1835–1852, 311.

Abb.: Lavater 1775–1778, Bd. 3, n. S. 220 (Tafel LXVI).



### G\_Ba\_1/R.b

Geysler, Christian Gottlieb (1742–1803), 1803

Radierung, 141 x 95 mm (Pl.), 186 x 141 mm (Bl.)

Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. 5836

Prov.: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Alter Besitz, Lugt 291, 291a.

Publ.: Goethe 1775–1779.

Lit.: Döring und Heitzmann 2011; Wilpert 1998, S. 70.

Bardua, Marie Caroline von (1781 Ballenstedt – 1864 ebd.)

### G\_Bar\_1/Ge

1806 – verschollen

Öl auf Leinwand, 57 x 45,4 cm

Bemerkung: Laut Schulte-Strathaus 1910, S. 45 evtl. einst im Besitz der Stadtbibliothek Leipzig, dort liegen aber keine Informationen vor (Auskunft Uta Wanderer, Fachinformatrice Kunst/Länderkunde).

Quellen: WA III.3, S. 182f; WA Gespräche.1, S. 146.

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 45; Zarncke 1888, S. 27f; Rollett 1883, S. 107f.

### G\_Bar\_2/Ge

März 1807

Öl auf Leinwand, 55,4 x 43,8 cm

Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 445

Bemerkung: 1983–1986 restauriert.

Prov.: 1910 befand es sich im Privatbesitz in Berlin (Sintensis).

Quellen: WA IV.20, S. 294; WA Gespräche.1, S. 281; N. N. 1862, S. 650.

Lit.: Informationen von Margit Schermuck-Ziesché bei der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau; Kovalevski und Baumgärtel 1999, S. 90, Kat.-Nr. B1; Schulte-Strathaus 1910, S. 46; Zarncke 1888, S. 27f.

Abb.: Schulte-Strathaus 1910, Tafel 88.



Vorzeichnung

### G\_Bar\_2/Vz

1806

Feder in Grau und Grafit auf Papier, 23,3 x 18 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/03619

Sig.: "1806 nach den Leben/als erster Versuch/von/CB. Weimar" Bez.: "Caroline Bardua"

Prov.: Ankauf aus Kunsthandel

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Brandt, Henri Francois (1789-1845)

**G\_Br\_1/Gr**

1826

Grafit auf Papier, 15,1 x 12,7 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/03768

Prov.: Ankauf aus Münchner Privatbesitz

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Br\_2/Gr**

1826

Grafit auf Papier, 9,9 x 7,8 cm (?)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/03294

Prov.: Ankauf aus Münchner Privatbesitz

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Br\_3/Gr**

10. März 1826

Grafit auf Papier, 10 x 7,1 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/03295

Prov.: Ankauf aus Münchner Privatbesitz

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Bury, Johann Friedrich (1763 Hanau – 1823 Aachen)

**G\_Bu\_1/Z – Goethe und der römische Kreis**

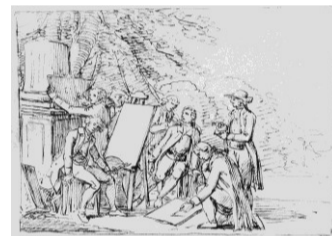
1786–1788

Tuschfederzeichnung, 16,3 x 21 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Inv. KK 201

Lit.: Heinze 2008; Bongaerts-Schomer 1997, S. 166; Hansen 1993, S. 167, Kat.-Nr. V, 38; Göres 1979, S. 58; Spickernagel 1974, S. 15, Abb. 9.

Abb.: Spickernagel 1974, S. 15, Abb. 9.



**G\_Bu\_2/Z**

1800

Kreide, 69,2 x 53,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/AK3227

Quellen: WA III.2, S. 284, 297, 300f; Düntzer 1858, S. 1, 170.

Lit.: Heinze 2008; Traeger 2005, S. 201f; Körner 1994, Kat. Nr. 119; Wahl 1930, S. 62; Zarncke 1888, S. 26.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Reproduktionsgrafik

**G\_Bu\_2/R**

Nutter, William (1754 – 1802 Großbritannien) nach Johann Heinrich Meyer nach Bury, 1801

Punktierstich, Maße unb.

Wellcome Institute and Library, Porträt Collection, London, Ref. ICV No 2485.

**G\_Bu\_3/Ge – Goethe als Theaterdirektor in Weimar**

1800 – verschollen

k. A.

Bemerkung: Das Original verschwand 1843 aus dem Nachlass Rumohrs.

Quellen: WA III.2, S. 284, 297, 300f; E. K. 1802, S. 600–603; Morgenstern und Schreinert 1939, S. 236f.

Lit.: Heinze 2008, S. 237ff; Traeger 2005, S. 201f; Beyer 2002b, S. 270; Wahl 1930, S. 31, 62; Gaedertz 1900, S. 361; Zarncke 1888, S. 26.

**G\_Bu\_3/Z**

April 1800

Kreide auf Karton, 120 x 99 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz1985/00012

Lit.: Heinze 2008; Körner 1994, Kat. Nr. 117; Scheidig 1958, Frontispiz.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Bu\_4/Gr**

25.–26. Juli 1808

Kreide, 25 x 20,4 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/AK2425

Prov.: Nachlass Goethe, Stiftung Henckel von Donnersmarck/Vulpius 1885.

Quellen: WA III.3, S. 363f; Goethe 1960ff, S. 214; Goethe 2004, Reg. Nr. 5/1207.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Heinze 2008, auch S. 242 und 251; Wahl 1930, S. 63; Schulte-Strathaus 1910, S. 47; Zarncke 1888, S. 26, Tafel 3, IX.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Reproduktion von Vorzeichnung:

**G\_Bu\_4/Vz (oder eine Kopie nach Bury)**

(Evtl. nach Bury) nach 1808

Bleistift auf Papier, 16,4 x 12,7 cm (Bl.)

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-14999

Lit.: Auskunft durch Andreas Wehrheim, Bildarchiv Freies Deutsches Hochstift.

**G\_Bu\_4/R (nach G\_Bu\_4/Vz)**

Nach 1808

Druck, 160 x 105 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KPh/5573

Bez. u. r. (Feder, von fremder Hand): „v. Göthe. Gez. Von Kaaz 1809“

Bemerkung: Diese Zuschreibung an Carl Ludwig Kaaz ist falsch.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Darbes, Joseph Friedrich August (1747 Hamburg – 1810 Berlin)

**G\_Dar\_1/Ge**

1785

Öl auf Leinwand, 61,5 x 47,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/01229

Bez. Rs (keine Künstlersignatur): „Goethe im Jahre 178[5] in Carlsbad, von Darbes.“

Prov.: 1925 aus dem Privatbesitz Brühl gekauft (Händler: Kareres, Berlin, Preis 8165,00 Mark).

Quellen: WA IV.8, S. 77.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Althaus 2001, S. 18f; Wahl 1930, S. 61; Schulte-Strathaus 1910, S. 31; Zarncke 1888, S. 19f; Rollett 1883, S. 72.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Dawe, George (1781 London, Großbritannien – 1829 Kentish Town)

**G\_Daw\_1/Ge**

Mai 1819

Öl auf Leinwand, 66 x 57,4 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/01238

Prov.: Nachlass der Erben des Künstlers; unbekannter Verbleib; 1913 erworben durch Arnold Gumprecht in Hamburg (Kunsthändler Henrici, Berlin, Preis 25000,- Mark); im selben Jahr Schenkung an das Goethe-Nationalmuseum.

Quellen: WA III.7, S. 44–51; WA IV.31, S. 165; WA IV.31, S. 168; WA IV.31, S. 183ff; WA IV.32, S. 132ff; Goethe 1960ff, S. 322.

Lit.: Beyer 1996–1999; 2008–2011, S. 210; Schuster et al. 1999, S. 863; Hennig 1981, S. 177–179; Wahl 1930, S. 39, 65; Schulte-Strathaus 1910, S. 61; Zarncke 1888, S. 41; Rollett 1883, S. 155f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Reproduktionsgrafik

**D\_Daw\_1/R.a**

Wright, Thomas (1792–1849), 1820/1821

Lithografie, 302 x 188 mm

Wellcome Institute and Library, Porträt Collection, London, Ref. ICV No 2490

Bemerkung: 1826 kostete dieses Blatt bei Kummer in Leipzig 2 Thlr. 12 Gr.

Publ.: 1826 bei Paul Gotthelf Kummer in Leipzig als Einzelblatt verlegt.

Quellen: WA IV.39, S. 102f; WA IV.39, S. 137f; WA IV.39, S. 164f; WA IV.39, S. 317f; WA IV.35, S. 17f; WA IV.35, S. 279; Goethe 1960ff, S. 322; Kummer 1826, S. unpaginiert.

Lit.: Burgess 1973, S. 140.

**G\_Daw\_1/R.b**

Riepenhausen, Ernst Ludwig (1765–1840), nach 1819  
Kupferstich, 103 x 89 mm (Pl.), 117 x 103 mm (Bl.)  
Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtgraphische Sammlung, Kat. Nr. A 7920  
Lit.: Flatz et al. 1995, S. 225–232; Mortzfeld 1992, Bd. 31, Kat. Nr. A7920.

**G\_Daw\_1/R.c**

Sichling, Lazarus Gottlieb (1812–1863), o. D.  
Kupferstich, 216 x 142 mm (Bl.)  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1993/00651  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Flatz et al. 1995, S. 225–232.

*Egloffstein, Julie Gräfin von (1792 Erlangen – 1869 Marienroda bei Straubing)*

**G\_Egl\_1/Ge**

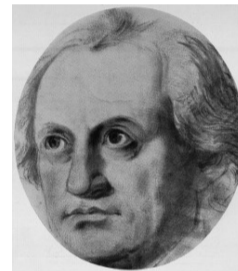
1826  
Öl auf Leinwand, 21,6 x 19 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00219  
Quelle: WA III.10, S. 251, 261.  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Wahl 1930, S. 66; Schulte-Strathaus 1910, S. 77; Zarncke 1888, S. 48f.  
Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Variante

**G\_Egl\_1/P**

1826–1827  
Pastell grau laviert, auf graugrünem Tonpapier, 28 x 22 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz 1993/00573  
Prov.: Schenkung Friedrich Leopold Graf von und zu Egloffstein/Arklitten.  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Wahl 1930, S. 66.  
Abb.: Wahl 1930, Tafel 68.



**G\_Egl\_2/Ge**

1826–1827  
Öl auf Pappe, 13,5 x 17 cm (Bild)  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00218  
Quellen: WA III.10, S. 251, 261.  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Wahl 1930, S. 66; Schulte-Strathaus 1910, S. 77, 147; Stahl 1904, S. 64.  
Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Egl\_4/Gr**

um 1828  
Bleistiftskizze, k. A.  
Kestner Museum Hannover, Mappe Disegni diversi autori moderni  
Bemerkung: Teil einer Skizzenmappe.  
Lit.: Marioth 1932, S. 8f.  
Abb.: Marioth 1932.



**G\_Egl\_5/Gr – Zeichnung nach Rauchbüste**

um 1828  
Kreidezeichnung, k. A.  
Kestner Museum Hannover, Mappe Disegni diversi autori moderni  
Teil einer Skizzenmappe  
Lit.: Marioth 1932, S. 8f.  
Abb.: Marioth 1932.



**G\_Egl\_6/Ge – Bildnis Goethes, am Tage seines Jubiläums, 7. November 1825**

Um 1847  
Öl auf Leinwand, 109 x 88,5 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. G 155  
Prov.: Nachlass der Künstlerin, 1869 an das Großherzogliche Museum Weimar.  
Lit.: Kovalevski und Baumgärtel 1999, S. 92, Kat.-Nr. B6; Marioth 1932, S. 7, 12ff; Wahl 1930, S. 66; Schulte-Strathaus 1910, S. 77; Zarncke 1888, S. 48f.  
Abb.: Kovalevski und Baumgärtel 1999, Kat.-Nr. B6.





Vorarbeiten, Wiederholungen

**G\_Egl\_6/Vz**

um 1826/1827 – verschollen

Öl auf Leinwand, k. A.

Bemerkung: eine Fotoreproduktion befindet sich in der Klassik Stiftung Weimar, Inv. KPh KDo5664.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Marioth 1932, S. 7, 12ff.

**G\_Egl\_6/Wh**

1826–1857

Öl auf Leinwand, 110,5 x 90,3 cm

Roemer Museum Hildesheim, Inv. G 131

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 77; Marioth 1932, S. 7, 12ff.

Hensel, Wilhelm (1794 Trebbin in Brandenburg – 1861 Berlin)

**G\_He\_1/Gr**

1823

Bleistift auf Transparentpapier, 22,9 x 18 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SH-Kat. Goethe

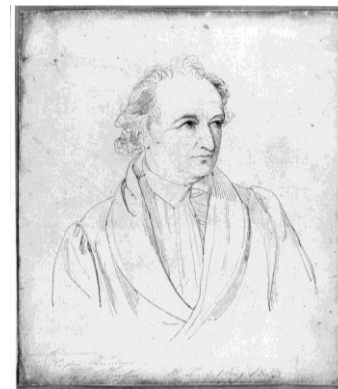
Bez. in Goethes Hand: „Zum Erinnern freundlicher Stunden. / W v Goethe M. L. d. 1. Aug. 1823.“

Prov.: Künstlernachlass, Familienbesitz, in Mappen 1881, bzw. 1956 für die SPKB erworben, in den 1980er Jahren überwiesen an das Kupferstichkabinett.

Quellen: WA IV.16, S. 177f; Zelter et al. 1834, S. 315; Zelter et al. 1834, S. 323; Zelter et al. 1834, S. 330f; Schultze und Goethe 1853, S. 283.

Lit.: Frenzt 2005; Lowenthal-Hensel und Strachwitz 2005, S. 178f; Lowenthal-Hensel 1983, S. 43, Kat. Nr.: 34; Schulte-Strathaus 1910, S. 67; Zarncke 1888, S. 46; Rollett 1883, S. 175f.

Abb.: Lowenthal-Hensel 1983b, S. 178 (Bd. I), Kat. Nr. 10/12.



Füssli, Johann Heinrich (1741 Zürich – 1825 London) oder Lips, Johann Heinrich (1758 – 1817)

**G\_Fü\_1/Gr**

um 1788 / 1794

Aquarell und Gouache, Feder in Schwarz und Braun, 21,7 x 16,7 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1992/00121

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Jagemann, Ferdinand (1780 Weimar – 1820 ebd.)

**G\_Ja\_1/Ge**

1806

Öl auf Holz, 60 x 50,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00712

Bemerkung: Da Jagemann im Juni 1806 nach Italien aufbricht, kann das Porträt nur in der ersten Hälfte des Jahres entstanden sein.

Prov.: Von Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach für die Herzogliche Bibliothek in Auftrag gegeben.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Arnstadt 1999, S. 1397; Wahl 1930, S. 33, 63; Zarncke 1888, S. 28; Rollett 1883, S. 109f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Vorzeichnung, Variante

**G\_Ja\_1/Vz**

April 1806

Pastell, weiß gehöht auf Papier, 46 x 38 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/00332

Sig. r.: „Fjf 1806.“

Prov.: Nachlass Zelter; Ankauf Caroline Schultze Potsdam; aus deren Nachlass Ankauf für die Klassik Stiftung Weimar.

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 68, Tafel 86; Zarncke 1888, S. 28.

Abb.: Schulte-Strathaus 1910, Tafel 86.



### G\_Ja\_1/Wh.a

1806 – verschollen

Bemerkung: Heute nur noch als Fotoreproduktion (um 1880), 27,5 x 20 cm (Klassik Stiftung Weimar, Inv. KPh/KDo/5676).

Prov.: Auftrag Goethes, Geschenk für Friedrich August Wolf. Aus dem Nachlass verschwunden. Ankauf Ende 19. Jh. aus Kunsthandel in Halle durch Prof. Dr. Hans Vaihinger, Kriegsverlust.

Quellen: Goethe 2004, 5/301, Reg. Nr. 5/406; WA IV.20, S. 181.

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 45; Reiter 1906, S. 83; Rollett 1883, S. 109f.

### G\_Ja\_1/Wh.b

1817

Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm

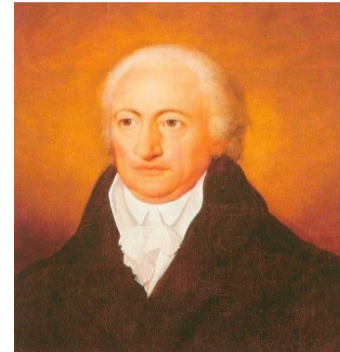
Privatbesitz

Sig.: „F. Jagemann 1817“

Prov.: Vermutlich im Privatbesitz Familie Cotta, „Daß es sich als Teil des Cotta-Nachlasses im New Yorker Raum befand, ist bekannt. [...] Ein Enkel des Verlegers Friedrich von Cotta war in erster Ehe mit einer Amerikanerin namens Ethel verheiratet, deren spätere Nachfahren in den 20er oder 30er Jahren dieses [20.] Jahrhunderts wieder zurück in die USA gingen. Ein Teil bzw. der Rest des schriftlichen Cotta-Nachlasses wurde 1997 einem großen New Yorker Auktionshaus angeboten. Im selben Jahr kam das Jagemannsche Gemälde, das zunächst als Kopie galt, nach Europa.“ Arnstadt 1999, S. 1396f.

Lit.: Arnstadt 1999, S. 1396f.

Abb.: Arnstadt 1999, S. 1396f.



### G\_Ja\_1/R.a

Steinla, Moritz (1791–1858), 1806

Kupferstich, 255 x 176 mm (Pl.), 259 x 198 mm (Bl.)

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtgraphische Sammlung, Kat. Nr. A 7919

Lit.: Nicolovius 1828, S. 413f.

### G\_Ja\_2/Gr – Goethe Profilzeichnung

22. Aug. 1817

Kreide, Schwarz-weiß gehöhlt auf Tonpapier, 45,5 x 37,3 cm

Klassik Stiftung Weimar, KHZ1993/00675

Prov.: Goethe-Nationalmuseum, Alter Bestand Ankauf wahrscheinlich 1959.

Quelle: WA III.6, S. 97.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Bothe 2002, S. 252, Kat. Nr. 178; Arnstadt 1999, S. 1397; Körner 1994, Kat. Nr. 121; Wahl 1930, S. 64; Schulte-Strathaus 1910, S. 58; Zarncke 1888, S. 39f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Reproduktionsgrafik

### G\_Ja\_2/R.a

Müller, Johan Christian Ernst (1766–1824), 1817

Radierung, 694 x 495 mm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Reg-2014/4127

Bez.: „Goethe“

Publ.: Als Einzelblatt, Großherzoglichen Zeichen-Akademie Weimar (Preis 2 Rthlr. Sächs. oder 3 fl. 36 Kr. Rheinisch).

Quellen: Goethe 2004, Reg. Nr. 7/1439; Müller 1817, S. 115; N. N. 1818, S. 216.

Lit.: Rollett 1883, S. 145.

### G\_Ja\_2/R.b

Bollinger, Friedrich Wilhelm (1777–1825), 1817–1832

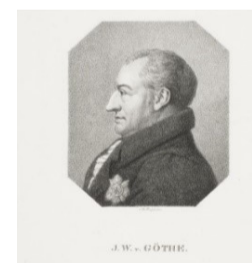
Punktierstich, 184 x 123 mm (Pl.), 184 x 123 mm (Bl.)

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Inv. A 7922

Publ.: Gebrüder Schumann 1818–1832.

Lit.: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015; Mortzfeld 1992, Bd. 31, Kat. Nr. A7922.

Abb.: Heitzmann 2015 (<http://portraits.hab.de/werk/7730/bild/>; zuletzt geprüft 15.4.2017).



**G\_Ja\_2/R.c**

Venninger (/Pfenninger), Nannette (1772–1837), 1818  
 Lithografie, 430 mm x 290 mm (Bl.)  
 Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1993/00618

Bez.: „Göthe Nach einer Zeichnung von Jagemann von Nanette. V. Paris 1818.“, r: „Berlin bei Jacoby“

Bemerkung: 1820 wiederholte Nicolas Henri Jacob (1782–1871) diese Lithografie für den Pariser Verlag vergrößert aber im ovalen Ausschnitt. Winkler 1975, S. 115.

Publ.: Jacoby's Kunsthandlung, Berlin.

Lit: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015; Winkler 1975, S. 184.

Abb.: Heitzmann 2015 (<http://portraits.hab.de/werk/7828/bild/>; zuletzt geprüft 15.4.2017).

**G\_Ja\_2/R.d**

Riepenhausen, Ernst Ludwig (1765–1840), o. J.  
 Punktierstich, 96 x 70 mm (Pl.), 176 x 123 mm (Bl.)

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtgraphische Sammlung, Kat. Nr. A 7923

Lit: NICOLOVIUS 1828, S. 413f.

Abb.: Heitzmann 2015 (<http://portraits.hab.de/werk/7729/>; zuletzt geprüft 10.4.2017).

**G\_Ja\_2/R.e**

Wintter, Heinrich Eduard von (1788–1825), 1822  
 Lithografie, 217 x 168 mm (Pl.)

Stadtmuseum München, Inv. VIe141

Bez.: u. r.: „H.E. Wintter del. 1822(?)“ Darunter: „Goethe“

Publ.: Lithographische Anstalt München.

Lit: Winkler 1975, S. 324.

**G\_Ja\_2/R.f**

Kennerley, Ino (o. D.), 1826

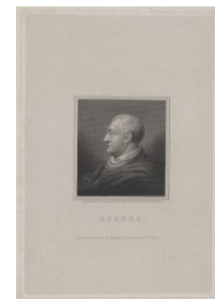
Stahlstich, 225 x 139 mm (Pl.), 275 x 221 mm (Bl.)

LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster /Porträtarchiv Diepenbroick, Inv. C-570435 PAD

Publ.: Als Einzelblatt Verlag James Bulcock, London, 1826.

Lit: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015.

Abb.: LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster.

**G\_Ja\_3/Ge (Kniestück)**

1818

Öl auf Leinwand, 142 x 115 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00584

Sig. und datiert u. l.

Prov.: Urspr. Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Quellen: WA III.6, S. 227.

Lit: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Arnstadt 1999, S. 1397; Wahl 1930, S. 64; Zarncke 1888, S. 39f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Kopien, Varianten

**G\_Ja\_3/Wh.a**

um 1818

Öl auf Leinwand, 73 x 58 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00246

Prov.: 1885 Stiftung Henckel von Donnersmarck/Vulpus.

Quellen: Hartmann 2005, S. 55.

Lit: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Arnstadt 1999, S. 1397; Schulte-Strathaus 1910, S. 60; Zarncke 1888, S. 28, 39f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.

**G\_Ja\_3/Wh.b**

1818

Öl auf Leinwand, 73 x 57 cm

Hermitage St. Petersburg, Inv. ГЭ-7341

Lit: The State Hermitage Museum 1998–2014; Schulte-Strathaus 1910, S. 60.



Henschel, Moritz (um 1787-1862) : Henschel Wilhelm (1781-1865)

**G\_He\_1/Gr**

um 1820

Graphit auf Papier auf Karton, 22,5 x 18 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/02473

Prov.: Stiftung Henckel von Donnersmarck/Vulpius 1885 an Klassik Stiftung.

**G\_He\_2/R.a**

um 1820

Kolorierte Lithographie, 23,9 x 18,2 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1983/00280

Juel, Jens (1745 Balslev, Dänemark – 1802 Kopenhagen)

**G\_Ju\_1/Gr**

o. D., Verschollen

k. A., Kreidezeichnung

Prov.: Ehemals Sammlung Lavater, soll sich laut Zarncke in Kanzler Müllers Besitz befunden haben.

Lit.: Wahl 1930, S. 60; Payer-Thurn und Castle 1924, S. 7; Lavater und Goethe 1901, S. 95; Zarncke 1897a, S. 94–97; Zarncke 1888, S. 18f.

Kopie

**G\_Ju\_1/K**

Unbekannter Künstler (evtl. Schmoll, Georg Friedrich († 1785)), um 1779

Kreidezeichnung, Tusche laviert, 17,5 x 14,1 cm

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Lavater Sammlung, Inv. LAV XXII 372/7408

Bemerkung: Kommentar Lavater: „Kraft der Stirne fehlt und Harmonie von dem ganzen – Dennoch, wer kann das Genie im gefehlten Bilde verkennen? L.“ Fliedl 1994, S. 207, Kat.-Nr. 143

Prov.: Familienbesitz; 1802 Verkauf an Familie Fries, Wien; 1828 Ankauf Kaiser Franz I. von Österreich.

Quelle: Lavater und Goethe 1901, S. 95; WA IV.36, S. 227–230;

Lit.: Fliedl 1994, S. 207, Kat.-Nr. 143; Schulte-Strathaus 1910, S. 22; Zarncke 1897a, S. 94–97; Rollett 1883, S. 42f.

Abb.: Fliedl 1994, S. 207, Kat.-Nr. 143.



Kaaz, Carl Ludwig (1773 Karlsruhe – 1810 Dresden)

**G\_Kaa\_1/Mi – Goethe Miniatur mit Leuchtturm**

1809 – verschollen

auf Zink, k. A.

Bemerkung: Kaaz malte das Porträt evtl. im Auftrag Goethes, jedenfalls übersandte er es Christiane zum Geschenk. Sie bewahrte es in ihrem persönlichen Besitz auf. Fotografische Reproduktion in der Klassik Stiftung Weimar, Inv. KPh/4781.

Quellen: Goethe 2004, Reg. Nr. 5/1291; WA IV.42, S. 159f.

Lit.: Geller 1961, S. 131; Kroeber 1912; Schulte-Strathaus 1910, S. 51; Zarncke 1888, S. 33; Rollett 1883, S. 118.

Abb.: Kroeber 1912, S. 370.



**G\_Kaa\_2/Ge**

1809

Öl auf Leinwand, 23,4 x 18,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00225

Prov.: Nachlass des Künstlers an Privatbesitz Kraukling, Dresden. Aus Nachlass Kraukling verkauft in Privatbesitz London, dann Berlin (hier 1882 von Zarncke gesehen); 1938 Erworben aus Kunsthandel (Händler Herbert Klewer, Lutherstr. 42, Berlin, Preis 1.500,00 M.).

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Geller 1961, S. 131; Kroeber 1912; Zarncke 1888, S. 33.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Vorzeichnungen, Wiederholungen

**G\_Kaa\_2/Vz**

Juli 1809

Bleistiftskizze auf bräunlichem Papier, 16,6 x 11 cm (Bl.)

Freies deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-00860

Lit.: Geller 1961, S. 131.

**G\_Kaa\_2/Wh.a**

Nach 1809

Öl auf Leinwand, 24,5 x 19 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00352

Prov.: 1912 Schenkung der Baronesse von Cermom (oder Ceumern/Ceumorn), Wolmr Livland;

Vorbesitzer: Otto Benjamin Rosenberger.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Geller 1961, S. 131.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Kaa\_2/Wh.c**

Verschollen

Öl auf Leinwand, 23 x 18 cm

Bemerkung: Um 1900 angeblich im Londoner Privatbesitz. Eine weitere angebliche Version ist die von Zarncke 1888, S. 33 erwähnte, die sich angeblich in nicht näher bezeichneten Londoner Privatbesitz befindet. Das Bild, das Zarncke als Abb. Nr. 96 angibt scheint viele Jahre später erstellt worden zu sein. Das Gesicht ist grob und flächig dargestellt, die Haare in Strichen aufgefasst, die Gesichtshälften asymmetrisch.

Lit.: Geller 1961, S. 131; Zarncke 1888, S. 33; Rollett 1883, S. 118.

Kauffmann, Angelika (1741 Chur, Schweiz – 1807 Rom, Italien)

**G\_Kau\_1/Ge**

1787/1788

Öl auf Leinwand, 63,5 x 52 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00445

Sig.: „Portrait de Goethe, peint par Angelica Kauffmann. à Roma.“

Prov.: Besitz der Grafen Harnoncourt; Verkauf 1841 an Ottilie von Goethe; 1885 gestiftet von Henckel v Donnersmarck/Vulpius.

Quelle: Goethe 1948ff, S. 353.

Lit.: Beyer 1996–1999; 2008–2011, S. 217; Krenzlin 2011, S. 51f; Dabakis 2007, S. 38f; Krapf 2007; Büttner 2002, S. 24; Baumgärtel 1998, S. 324, Abb. 148; Körner 1994, S. Kat. Nr. 114; Michel 1991, (Abbildung nach S. 58); Herder et al. 1989, S. 360; Wahl 1930, S. 61; Zarncke 1888, S. 22.

Abb.: Baumgärtel 1998, S. 324, Abb. 148.



Vorarbeiten, Wiederholungen, Kopien:

**G\_Kau\_1/Vz**

1787 – verschollen

Kreide, k. A.

Prov.: War im Besitz der Klassik Stiftung Weimar.

Bemerkung: Nachstich durch Lips.

Lit.: Rollett 1883, S. 85.

**G\_Kau\_1/Wh.a**

Verschollen

Öl auf Leinwand, k. A.

Bemerkung: Die Klassik Stiftung Weimar besitzt eine Fotografie die mutmaßlich die Wiederholung zeigt Inv. KPh/7465.

Prov.: Ehemals Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten im Hohenzollernmuseum Schloss Monbijou (1892), 1936 bis zum Zeitpunkt der Zerstörung ausgeliehen an die Hauptverwaltung der Reichsbahngesellschaft.

Lit.: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 2015, Lost Art-ID: 080781; Bartoschek und Vogtherr 2004, S. 263, Kat. Nr. GK I 9085.

**G\_Kau\_1/Wh.b**

Um 1788/1789

Öl auf Leinwand, 61 x 46 cm

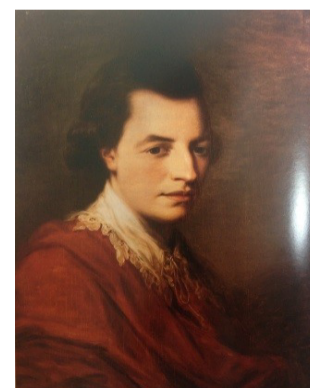
Privatbesitz

Bemerkung: die bisher in der Forschung kaum berücksichtigte Wiederholung wurde etwa auf der Jahrhundert-Ausstellung 1906 in Berlin und zahlreichen weiteren Ausstellungen gezeigt.

Prov.: 1807 aus dem römischen Nachlass der Künstlerin an Familie Kauffmann in Schwarzenberg (Vorarlberg); um 1850 aus Familienbesitz verkauft an Familie Meyer am Rhyn in Luzern; Um 1850 ging das Gemälde in den Besitz der Luzerner Patrizierfamilie über; 1951 Weiterverkauf an Privatbesitzer Fritz Hüsler, Solothurn.

Lit.: Michel 1991, 60f.

Abb.: Michel 1991, Abbildung nach S. 58.



**G\_Kau\_1/K**

N. N. nach 1787

Kreide auf Papier, 41 x 32,6 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. DHZ/00027.

Prov.: Stiftung der Familie Goethe.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Katalog Düsseldorf 1998, S. 322

Kihm (vor 1818-1857)

G\_Kih\_1/Gr

1814 oder 1815

Gouache mit Gummiarabicum auf Papier, 23,8 x 19,6 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, KHZ1993/00685

Prov.: Geschenk an die Klassik Stiftung von Herrn Ernst Zais, Wiesbaden 1886.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schulte-Strathaus 1910 S.57, Tafel 109.

Abb. Schulte-Strathaus 1910 S.57, Tafel 109.



Kiprenskij, Orest Adamovič (1782 Nežinskaja, Russland – 1836 Rom, Italien)

**G\_Ki\_1/Gr**

1823 – verschollen

Zeichnung, k. A.

Quellen: WA III.9, S. 76ff; WA IV.16, S. 177f.

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 67; Zarncke 1888, S. 46; Rollett 1883, S. 173f.

Reproduktionsgrafik

**G\_Ki\_1/R.a**

Grévedon, Henri (1782–1860), 1826

Lithografie, 349 x 273 mm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1993/00671

Publ.: 1826 im Verlag Charles Etienne Pierre Motte.

Lit.: Henker et al. 1988, S. 202, Kat. Nr. 214; Wahl 1930, S. 65; Zarncke 1888, S. 46; Rollett 1883, S. 173f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Kolbe, Heinrich Christoph (1771 Düsseldorf – 1836 Düsseldorf)

**G\_Ko\_1/Ge**

1822 – in unbekanntem Privatbesitz / verschollen

Öl auf Leinwand, 64 x 50 cm

Vermutlich Privatbesitz USA.

Sig. u. l.: „Kolbe f. 1822“

Prov.: ursprünglich in Goethes Besitz; angeblich noch in den 1820ern Schenkung an „Löwenwirtin“ Friederike Schäfer in Weimar; 1885 Privatbesitz Familie Braun Berlin; 1889 Privatbesitz Straßburg; 1900 Privatbesitz Familie Gustav Jansen Berlin; 1915 Ankauf Staatliche Museen zu Berlin; 1945 verschollen aus Flakturm Zoo; August 1947 Kunsthandel Berlin; 1981 Ankauf Privatbesitz USA.

Quellen: WA III.8, S. 171; WA III.8, S. 266; WA IV.26, S. 77; Goethe et al. 1834, S. 363.

Lit.: Heidermann 2011, S. 42f, Kat. Nr. 99; Michaelis et al. 2001, S. 64; Wahl 1930, S. 65; Schulte-Strathaus 1910, S. 64; Gaedertz 1889, S. 33ff; Zarncke 1888, S. 41f.

Wiederholungen, Kopien

**G\_Ko\_1/Wh.a**

Mai 1822

Öl auf Leinwand, 68 x 55 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/01239

Sig. u. l.: „Kolbe f. 1822“

Prov.: sog. Goethe-Verehrerin; Verkauf an Kunsthändler Ramdohr, Braunschweig; Dann Kunsthandel Hermine Pahlmann, Braunschweig; Ankauf 6. Nov. 1886 (Preis 800,- Mark) durch Goethe-Gesellschaft; Überweisung an Klassik Stiftung Weimar.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 100; Zarncke 1888, S. 41f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Ko\_1/Wh.b**

1822

Öl auf Leinwand, 66 x 53 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Leihgabe aus Privatbesitz (Fam. Hensel).

Lit.: Göres 1979, S. 72; Tafel 1; Rollett 1883, S. 171f.

Abb.: Göres 1979, S. 75.



**G\_Ko\_1/Wh.c (=Wh für Geheimrat Schulze)**

1822

Öl auf Leinwand, 65,6 x 53,5 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum, Frankfurt am Main, Inv. IV-00460

Bemerkung: ohne Signatur

Prov.: Schenkung Goethes an Geheimrat Johannes Schulze (1786–1869), Berlin, Familienbesitz; Erworben 1904 von Hermine Röhr, Wiesbaden für das Goethe-Museum Frankfurt am Main.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 146, Kat.-Nr. 147; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 101; Göres 1979, S. 72; Beutler 1949, S. 96, Kat. Nr. 75, 76; Zarncke 1888, S. 41f; Rollett 1883, S. 171f.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 146, Kat.-Nr. 147.



**G\_Ko\_1/Wh.d**

1822

Öl auf Leinwand, 62,2 x 52 cm

The Phillips Museum of Art, Franklin & Marshall College, Lancaster, Pennsylvania

ohne Signatur

Prov.: Nachlass Wieland, vor 1888 Privatbesitz Prof. Schneider, Düsseldorf; 1897 Ankauf Freies Deutsches Hochstift; 1931 Ankauf Ferdinand Thun für die Carl Schurz Memorial Foundation; 1984 Schenkung an The Phillips Museum of Art.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 102; Zarncke 1888, S. 41f.

**G\_Ko\_1/K**

Raabe, Karl Joseph (1780–1856), nach 1822

Grafit auf Papier, 15,5 x 12,9 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ (Id. Nr. 328820)

Bez.: „Raabe“

Prov.: 1894 Ankauf der Goethe Gesellschaft aus Nachlass von C. G. Carus.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 100.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Ko\_2/Ge – Goethe am Golf von Neapel / Goethes Abschied von Italien**

1826

Öl auf Leinwand, 224 x 158,7 cm

Kustodie der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, Jena, Inv. GP 276

Bez.: „Kolbe f. 1826.“. Im Notizbuch Goethes: „Nicht vorbei, es muß erst frommen.“ aus GOETHE 1818b, S. 74.

Quelle: WA Gespräche.2, S. 154; WA III.8, S. 251; WA IV.31, S. 343; WA III.10, S. 243f; WA IV.31, S. 155; Z. 1826, S. 663f; N. N. 1826b, S. 936; H. 1827, S. 161; Goethe 1818b, S. 74.

Lit.: Friedrich Schiller Universität Jena 2011; Heidermann 2011, S. 43f, Kat. Nr. 138; Mazzolini 2004; Schuster 1999, S. 21f; Körner 1994, Kat. Nr. 122; Schulte-Strathaus 1910, S. 65; Gaedertz 1889, S. 37; Zarncke 1888, S. 43f; Rollett 1883, S. 218f.

Abb.: Schulze et. al. 1994, S. 172, Kat. 122.



Vorarbeiten, Wiederholungen

**G\_Ko\_2/Sk**

1822

Grafit auf Papier, 29,8 x 19,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/AK3178

Bez.: u. r.: „Heinrich Kolbe, 1822“

Prov.: Aus Nachlass Goethe – Privatakten in das Goethe und Schiller-Archiv.

Quelle: WA III.8, S. 251.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 103; Mazzolini 2004, Abs. 2; Schulte-Strathaus 1910, S. 65; Zarncke 1888, S. 41f; Zarncke 1888, Tafel 5.

Abb.: Zarncke 1888, Tafel 5.





**G\_Ko\_2/St (Ölstudie)**

1826

Öl auf Holz, 20,3 x 17,2 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Inv. 1449/1974.

Bemerkung: In dieser Version fehlt der Naturausblick. Der Düsseldorfer Katalog klassifiziert das Bild als Vorstudie. Dass eine solche existierte, bevor das lebensgroße Bild entstand, geht aus D'Altons Brief an Goethe (9. Feb. 1824) hervor.

Prov.: 1974 im Kunsthandel erworben.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 142; Hansen 1993, S. 294; Göres 1979, S. 20ff, 48ff, 72ff; Goethe et al. 1874, S. 9, Bd. 1.

Abb.: Göres 1979, S. 77.



**G\_Ko\_2/Wh.a**

Nach 1826 – verschollen

Öl auf Leinwand, 55 x 40 cm

Prov.: Aus dem Künstlernachlass in Privatbesitz Stadtpfarrer Münzenberger, Frankfurt am Main.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 139; Zarncke 1888, S. 43f.

Wiederholungen des Brustausschnitts und Reproduktionsgrafik

**G\_Ko\_2/Wh.b**

1826

Öl auf Leinwand, 65,5 x 52,5 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-01270

Bez.: u. l.: „ad nat: Kolbe f. 1826.“, Zettel und Beschriftung Rs.

Prov.: Aus der Wohnung August von Goethes am Frauenplan in Weimar. Aus dessen Nachlass an Dr. Carl Gille aus Jena, vererbt in der Familie bis auf die in Berlin ansässigen Enkel. Vom Goethe-Museum Frankfurt am Main, 1932 in Berlin erworben (Kunsthandlung Dr. W.A. Luz, aus Mitteln einer Stiftung von Wilhelmine von Helen Janssen, Wyomissing, Pennsylvania).

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 147f, Kat. Nr. 148; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 140; Beutler 1949, S. 96, Kat. Nr. 75, 76 (mit falscher Provenienz); Zarncke 1888, S. 43f.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 147f, Kat. Nr. 148.



**G\_Ko\_2/Wh.b**

1826

Öl auf Leinwand, 64,5 x 53 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00492

Bemerkung: Es handelt sich hierbei um eine Studie zum Gemälde der Universitätsbibliothek Jena.

Prov.: Auftraggeber Kanzler Müller, aus dessen Nachlass an Adolph Schöll; aus dessen Besitz Schenkung 1894 an Goethe-Nationalmuseum Weimar.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 141; Zarncke 1888, S. 43f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Ko\_2/Wh.c**

1826

unbekannte Technik, 64,3 x 51,5 cm

Museum der bildenden Künste in Leipzig, Inv. 527

Bemerkung: Ohne Landschaft. Laut dem Museum der bildenden Künste in Leipzig soll es sich hierbei um eine Vorstudie von 1825 zum großformatigen Porträt der Universitätsbibliothek Jena handeln, Belege gibt es nicht.

Prov.: Zu Kolbes Lebzeiten an Adolf von Vagedes verschenkt, Erben Vagedes (Bergwerksdirektor Grass) verkaufen 1869 an Realschuldirektor Wagner, 1882 Schenkung der Erben Wagner an das Museum für bildende Künste Leipzig.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 142; Zarncke 1888, S. 43f.

**G\_Ko\_2/Wh.d**

nach 1826

Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm

Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Inv. WRM 1686

Prov.: Verkauft aus Künstlernachlass an Familie Schreiner, Düsseldorf; Schenkung an Privatsammlung Wolfgang Müller, Königswinter; Verkauf an Privatbesitz Fam. Oppenheim, Köln; 1881 Stiftung an Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 114; Gaedertz 1889, S. 38; Zarncke 1888, S. 41.

### G\_Ko\_2/Wh.e

1826

Öl auf Leinwand, 60,5 x 53,6 cm

Kunsthalle Hamburg, Inv. 1240

Prov.: 1928 Nachlass F. Carl Brunchet.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 144.

### G\_Ko\_2/R (nach G\_Ko\_3/Wh.c)

Krause, Alfred (1829–1894)

Stich, 105 x 85 mm (oval)

Kunsthalle Hamburg

Bez. u. m.: „Gem. von Kolbe, gest. von A. Krause“, u.: „GOETHE. Leipzig, Fr. Brandstetter“

Publ.: Verlag Brandstetter in Leipzig.

Lit.: Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 142.

### Kraus, Georg Melchior (1737 Frankfurt am Main – 1806 Weimar)

#### G\_Kr\_1/Ge – Goethe mit einer Silhouette

1775

Öl auf Leinwand, 52 x 40,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. DGe/00045

Prov.: eventuell ein Auftrag Herzog Carl Augusts als Geschenk für Anna Amalia. (Rechnung 4. Dez. 1775, 5 Louis d'Or); Vermutlich Nachlass Anna Amalia an Goethe; Nachlass Vulpius; Dauerleihgabe aus Privatbesitz seit 1995.

Quelle: Kraus 04.12.1775 (Thüringische Staatsarchive).

Lit.: Knorr 2003, S. 89, Kat. Nr. G 33; Ohage 1999, S. 127; Schuster et al. 1999, S. 144f, Kat. Nr. 9; Wahl 1930, S. 19; Schulte-Strathaus 1910, S. 18; Zarncke 1888, S. 14; Rollett 1883, S. 54.

Abb.: Schuster et al. 1999, Kat. Nr. 9.



Vorarbeiten, Reproduktionen, Wiederholungen, Kopien

#### G\_Kr\_1/Vz.a

o. D.

Kreide, 11,7 x 10,4 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/AK1795

Bez.: "Goethe v Kraus"

Prov.: Leo Graf Henckel von Donnersmarck

Lit.: Zarncke 1888, Nr. 13a.

#### G\_Kr\_1/Vz.b – Goethe lesend (Vorzeichnung)

1775/76

Schwarze Kreide, weiß gehöht auf graugrünem Tonpapier, 30 x 18,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1993/00363

Bez. u. r. (Feder): „Scizze zu einem Porträt Goethe's von M. Kraus in Oel gemalt. Es war das Original bis jetzt in der Familie Vulpius. Den 3. Oct. 1856. Chr[istian] Schuchardt.“

Prov.: 1885 Stiftung Henckel-Donnersmarck und Vulpius, verbleibt als alter Bestand im Goethe Haus.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Knorr 2003, S. Kat. Nr. Z 259; Schuster et al. 1999, S. 145; Schulte-Strathaus 1910, S. 18.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



#### G\_Kr\_1/St – Goethe ein Papier haltend (Ölstudie)

1774

Öl auf Leinwand, 46,5 x 38,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00499

Prov.: 1885 Stiftung Henckel von Donnersmarck Vulpius.

Lit.: Knorr 2003, S. 90; Knorr 2003, Kat. Nr. G 34; Schuster et al. 1999, S. 145; Körner 1994, S. Kat. Nr. 112; Wahl 1930, S. 59; Schulte-Strathaus 1910, S. 18; Zarncke 1888, S. 15.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



#### G\_Kr\_1/K – Goethe mit einer Silhouette

Schumann, Johann Ehrenfried (1732–1787)

1778

Öl auf Leinwand, 52 x 39,3 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-011449

Bez. Rs. Klebezettel Keilrahmen: (Friedr. Schlosser mit Feder): „Kraus Goethe aus dem Nachlaß von Goethe's Mutter“

Prov.: 1778 Auftrag Anna Amalia (Preis 4 Rt.) als Geschenk an Catharina Elisabeth Goethe; 1795 Verkauf aus Nachlass an Johann Friedrich Heinrich Schlosser; Familien Besitz bis zu Verkauf 1929 an das Goethe-Museum Frankfurt am Main.

Quellen: Goethe 1885, S. 1; Goethe 1885, S. 14; Goethe 1885, S. 18.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 258, Kat.-Nr. 285; Knorr 2003, S. Kat. Nr. G 33; Schulte-Strathaus 1910, S. 18.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 258, Kat.-Nr. 285.



**G\_Kr\_2/Gr**

1776

Schwarze Kreide, 17,2 x 11,5 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz 1993/00370

Bez. Sign. u. m. „G. M. Kraus gezeichnet.“ von fremder Hand: „Zu Weimar 1776“; darunter von fremder Hand: „D.I.W. Göthe“ (=Doctor Iohann Wolfgang Göthe)

Prov.: Familienbesitz Nicolai in Berlin auf Friedrich Daniel Parthey, 1812 Schenkung an Friedrich Zelter; Aus dem Nachlass an Varnhagen von Ense; Privatbesitz in Königsberg; Privatbesitz Betty Jacoby aus deren Nachlass an das Goethe-Nationalmuseum Weimar.

Quellen: Zelter et al. 1834, S. 158f.

Lit.: Knorr 2003, Kat. Nr. Z 260; Körner 1994, S. Kat. Nr. 111; Wahl 1930, S. 59; Schulte-Strathaus 1910, S. 19; Zarncke 1888, S. 15; Rollett 1883, S. 51f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Wiederholungen, Reproduktionen

**G\_Kr\_2/Wh.a**

Nach 1776

Rötrel, weiß gehöht, 19,2 x 14,7 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 1937-295

Prov.: 1937 Schenkung Johann Friedrich Lahmann.

Lit.: Knorr 2003, Kat. Nr. Z 261.

**G\_Kr\_2/Wh.b (Existenz unsicher)**

1776

Ölgemälde, k. A.

Bemerkung: Rollett berichtet von einem angeblichen Porträt – mutmaßlich in Öl im Kontext dieser Zeichnung entstanden – das aber bereits seiner Zeit verschollen gewesen sein soll. Rolletts Quelle, Goethes Tagebucheintrag vom 14. Juli 1776, lässt nicht notwendig auf Porträtsitzungen schließen.

Quelle: WA III.1, S. 16.

Lit.: Rollett 1883, S. 51f.

**G\_Kr\_2/R.a**

Chodowiecki, Daniel Nikolaus (1726–1808), 1776

Radierung, 177 x 106 mm (Pl.), 312 x 240 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. NL297/2/1/Nr.52

Prov.: der Kupferplatte: Im Nachlass des Künstlers; 1930 Privatbesitz in Dresden.

Publ.: Chodowiecki 1776, Titelpuffer.

Lit.: Griffiths und Carey 1994, S. 55f; Volkmann-Zoppot 1930, S. 9ff.

Abb.: Chodowiecki 1776, Titelpuffer.

**G\_Kr\_2/R.b**

Lose, Friedrich (1776–1833), Werner (o. D.), 1801

Stahlstich, 241 x 169 mm (Pl.), 416 x 296 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. NL297/2/1/Nr.104

Lit.: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015.

**G\_Kr\_2/R.c (Nachstich nach G\_Kr\_2/R.a)**

Schwerdgeburth, Carl August (1785–1878), 1841

Radierung, 23,4 x 15,9 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. Gr-2006/1385

Bez.: „Goethe in seinem siebenundzwanzigsten Jahre“.

Publ.: Goethe 1827–1842.

Lit.: Volkmann-Zoppot 1930, S. 14f.

**G\_Kr\_3/Ge – Die Zigeuner / Adolar und Hilaria**

nach 1780

Öl auf Leinwand, 81 x 112,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00332

Bez.: Rs. u. l. „G.M. Kraus pinx“ (in Grafit)

Prov.: persönlicher Besitz Herzogin Anna Amalia; Alter Bestand Ettersburg.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Knorr 2003, S. 120 (Anm. 407), 117f, Kat. Nr. G 38; Wahl 1936, S. 60; Zarncke 1888, S. 16.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Vorarbeiten

**G\_Kr\_3/Vz – Goethe als Adolar**

1780

Schwarze Kreide mit Weißhöhlungen auf grauem Tonpapier, 19,3 x 33,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KK 927

Lit.: Knorr 2003, S. Kat. Nr. Z 311; Wahl 1930, S. 68.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Kr\_4/Aq – Abendgesellschaft bei Anna Amalia / Tafelrunde**

um 1795

Aquarell, Feder in Schwarz, 32 x 43,2 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/00330

Bez. u. m.: „1. Hofrath H. Meyer. 2. Frau v. Fritsch geb. v. Wolffskeel. 3. J. W. v. Goethe. 4. F. v. Einsiedel. 5. Herzogin Anna Amalia. 6. Frl. Elise Gore. 7. Charles Gore. 8. Frl. Emilie Gore. 9. Frl. von Göchhausen. 10. Praes. von Herder“, Sig. u. r.: "Kraus"

Prov.: Nachlass Herzogin Anna Amalia, alter Bestand Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Quelle: WA IV.35, S. 128f.

Lit.: Knorr 2003, S. 180f, Kat. Nr. A 214; Berger 2002, S. S. 470, Anm. 598; Knoche 1999, S. 41f; Schuster et al. 1999, S. 596, Kat. Nr. 1.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Wiederholungen und Kopien

**G\_Kr\_4/Wh**

nach 1795

Gouache, 24,0 x 34,6 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. 1963-2132

Sign. u. r.: „Kraus.“

Prov.: Familie Fritsch, 1963 Übertragung an Kupferstichkabinett Dresden.

Lit.: Knorr 2003, S. Kat. Nr. A 215.

**G\_Kr\_4/Wh (Existenz unsicher)**

1795–1821 – verschollen

Prov.: Geschenk Goethes an Carl Ferdinand Friedrich Nagler 1821.

Quelle: WA IV.35, S. 128f.

**G\_Kr\_5/Ge – Iphigenie und Orest**

1779/1801–1802

Öl auf Leinwand, 76 x 63,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00496

Prov.: Das Bild galt als verschollen und wurde erst in den 1930er Jahren in Neuseeland aufgefunden. 1935 Ankauf aus dem Privatbesitz.

Lit.: Heckenbücker 2008, S. 61; Knorr 2003, Kat. Nr. G 48; Schuster et al. 1999, S. 708, Kat. Nr. 4; Wahl 1936; Rollett 1883, S. 5.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Reproduktionsgrafik

**G\_Kr\_5/R**

Facius, Georg Siegmund (1750 – nach 1813), 1805

Kupferstich in Punktiermanier, 457 x 358 mm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr/00349

Bez. u. l.: „Painted by G. M. Kraus.“, u. r.: „Engraved by Facius.“ u. m.: „ORESTES & IPHIGENIA / Publish'd June 1st 1805. For Mess. Facius by Boydell & Co N 90. Cheapside London.“

Prov.: Alter Bestand

Publ.: Als Einzelblatt im Verlag Facius 1805, Druck bei Boydell & Co., London

Lit.: Knorr 2003, S. Kat. Nr. N 78.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.





Kügelgen, Carl Ferdinand von (1772 Bacharach – 1831 Friedheim b. Reval, Estland)

**G\_Kü\_1/Ge**

1808/1809

Öl auf Leinwand, 72,5 x 63,5 cm

Universitätsbibliothek Tartu, Inv. M 3

Prov.: 1823 durch Karl Morgenstern über Karl von Kügelgen von der Witwe Marie von Kügelgen für die Universität Tartu erworben. 1888 Übergabe an die Bibliothek der Universität Tartu. (Preis für die Porträts Goethes, Herders und Wielands insg. 1000 Rubel).

Quellen: WA III.3, S. 404ff; WA III.4, S. 3, 6f; Goethe 1960ff, S. 214f, 222; Schopenhauer 1808, S. 346f; N. N. 1809, S. 336; Goethe 2004, Reg. Nr. 5/1291; N. N. 1810b, S. 1001f; Hasse 1824, S. 206-213, 217f.

Lit.: Tartu Ülikooli Raamatukogud, ([http://www.ester.ee/record=b3580781\\*est](http://www.ester.ee/record=b3580781*est); Zugriff 3.4.2017); Hellermann und Kügelgen 2001, S. 232f; Kukk 1999, S. 183f; Hellermann und Kügelgen 2001, S. 24, 60; Körner 1994, Kat. Nr. 118; Wahl 1930, S. 63; Schulte-Strathaus 1910, S. 48; Zarncke 1897b, S. 108; Zarncke 1888, S. 29; Rollett 1883, S. 112f, 119f.

Abb.: Körner 1994, S. 168, Kat. Nr. 118.



Kopien, Wiederholungen, Vorarbeiten, Reproduktionsgrafik

**G\_Kü\_1/Vz – Version en face**

1808/1809

Kreidezeichnung weiß gehöht auf Karton, 56,6 x 42 cm

Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, als Leihgabe des Landes Schleswig-Holstein aus der Sammlung Dräger/Stubbe, Inv. 200/139-SH

Prov.: Nachlass Rochlitz; an Fam. Meissner, Leipzig; an Frau Engel in Greiz; 1910 Verkauf (Händler C.G. Boerner, Leipzig) in Privatbesitz; 1993 aus der Sammlung K. E. Herfurth in Frankfurt verkauft (Händler Auktionshaus Stargart, Berlin) an Privatsammlung Dräger/Stubbe; heute Eigentum des Landes Schleswig-Holstein.

Quellen: N. N. 1810b, S. 1001f; Goethe und Rochlitz 1887, S. 155; Goethe und Rochlitz 1887, S. 294f.

Lit.: (Korr. mit Dr. Alexander Bastek, Leiter des Museums Behnhaus Drägerhaus, 3. Sept. 2013); Hellermann und Kügelgen 2001, S. 230; Schulte-Strathaus 1910, S. 49; Zarncke 1897b, S. 108; Zarncke 1888, S. 29ff; Rollett 1883, S. 112f, 119f.

Abb.: Hellermann und Kügelgen 2001, S. 231, Kat. Nr. P202.



**G\_Kü\_1/Gr (Zuschreibung)**

1808

29,8 x 23,7 cm, Pinsel und Feder in Braun über Grafit laviert, auf Papier

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1993/00682

Bez.: Rs mit Bleistift: „Mag. Nr. 322, Tuschzeichnung, anonym entrahmt 13.12.61“

Bemerkung: Die Zuschreibung ist zu bezweifeln, da das Porträt in seiner Ausführung weder der Vorzeichnung noch den ausgeführten Gemälden an Qualität gleich kommt.

Prov.: 1899 Schenkung Kollegienrat Carl Boy, Mitau.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schulte-Strathaus 1910, S. 49.

**G\_Kü\_1/Wh.a – verschollene Zweitversion**

1810 – verschollen

Öl auf Leinwand, k. A.

Prov.: aus Nachlass Kügelgen in Privatbesitz Dr. Rauch St. Petersburg, Zarncke vermutete das Bild 1888 in Kiekel bei Jeve in Estland.

Quelle: WA III.4, S. 155; Böttiger 1809, Sp. 910; N. N. 1810b, S. 1001f.

Lit.: Hellermann und Kügelgen 2001, S. 247; Kukk 1999, S. 183f; Klieme und Neidhardt 1999, S. 61; Schulte-Strathaus 1910, S. 53-54; Zarncke 1897b, S. 108; Zarncke 1888, S. 29; Rollett 1883, S. 112f, 119f.

**G\_Kü\_1/Wh.b**

1810

Öl auf Leinwand, 74,3 x 61,2 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-01196

Bez. (Rahmen umlaufend): „Goethe“, „Kügelgen“, „Schlosser“, „MDCCCX.“

Prov.: Aus dem Besitz von Johann Friedrich Heinrich Schlosser (1780-1865), Im Familienbesitz Schlosser-Bernus vererbt. Erworben 1930 von Alexander von Bernus (1880-1965), durch Leo von Gans-Stiftung.

Quellen: WA IV.42, S. 443ff; WA IV.42, S. 450f; WA III.4, S. 181ff; WA IV.43, S. 26f; WA IV.43, S. 33f; Goethe 2004, Reg. Nr. 5/1601\*.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 154f, Kat.-Nr. 155; Hellermann und Kügelgen 2001, S. 248; Beutler 1949, S. 91, Kat. Nr. 70; Schulte-Strathaus 1910, S. 53-54; Vorstand der deutschen Jahrtausendausstellung 1906, S. XLVII; Zarncke 1897b, S. 106ff; Zarncke 1888, S. 29ff; Rollett 1883, S. 112f, 119f.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 154f, Kat.-Nr. 155.



**G\_Kü\_1/Wh.c (Wh von G\_Kü\_1/Wh.b)**

1810

Öl auf Leinwand, 72 x 62,5 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. IX, 2.

Bemerkung: Eigenhändige Wiederholung der sogenannten kombinierten Fassung.

Lit.: Hellermann und Kügelgen 2001, S. 232f; Hansen 1993, S. 264, Kat.-Nr. IX, 2.

Abb.: Hansen 1993, Kat.-Nr. IX, 2.



**G\_Kü\_1/Wh.d**

1810

Pastell auf Pergament, 60 x 47,5 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, o. Inv.

Lit.: Horstenkamp 1997, S. 30.

Abb.: Horstenkamp 1997, S. 30.



**G\_Kü\_1/Wh.e**

Wahrscheinlich Atelierarbeit Seidler, Louise (1786–1866), um 1810

Öl auf Leinwand, 73 x 63,5 cm

Deutsches Historisches Museum, Berlin Inv. Gm 96/15

Prov.: 1997 für das Deutsche Historische Museum angekauft.

Lit.: Arnstadt 1999, S. 1396; Anderlik und Koschnick 1997, S. 272.

Abb.: Arnstadt 1999, S. 1396.



**G\_Kü\_1/Gr**

– Standort unbekannt

Silberstift, 17 x 14,2 cm

o. O.

Bemerkung: Entstand für die Kunsthandlung Artaria und Fontaine in Mannheim als Stichvorlage nach G\_Kü\_1/Wh.a.

Prov.: Die bei Schulte-Strathaus 1910 angegebene Provenienz konnte nicht verifiziert werden, dass Porträt befindet sich nicht in der Universitätsbibliothek Leipzig.

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 53–54; Zarncke 1888, S. 29ff; Hasse 1824, S. 218f.

**G\_Kü\_1/K.a**

Bardua, Caroline (1781–1864), um 1808–1811

Öl auf Leinwand, 75 x 62 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00749.

Bemerkung: Bardua kopierte Kügelgens Goethe-Porträt mehrmals, eine Kopie ging an Friedrich Zelter, eine weitere an die Fürstin von Lippe Detmold – evtl. handelt es sich bei diesem Bild um G\_Kü\_1/K.b.

Quellen: Goethe und Klassik Stiftung Weimar und Kunstsammlungen Goethe- und Schiller-Archiv 2004, Reg. Nr. 6/40, Reg. Nr. 5/1556; N. N. 1810b, S. 1001f.

Lit.: Interne Datenbank der Klassik Stiftung Weimar 2012; Hellermann und Kügelgen 2001, S. 232f; Prause 1975, S. Bd. 1 /1816 Nr. 19; Zarncke 1888, S. 29ff.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Kü\_1/K.b**

Zugeschrieben Bardua, Caroline (1781–1864), um 1808–1811

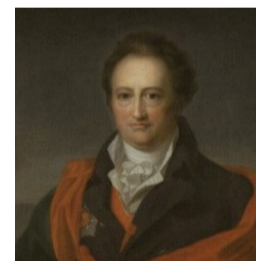
Öl auf Leinwand, 72,2 x 64 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-00506.

Prov.: Alexander Carl von Anhalt-Bernburg; 1904 Ankauf aus Privatbesitz Schnock, Ballenstedt.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 28, Kat. Nr. 10; Hellermann und Kügelgen 2001, S. 232f.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 28, Kat. Nr. 10.



**G\_Kü\_1/K.c**

Kellerhoven, Joseph (1798–1840), 1819

Öl auf Leinwand, 69 x 58,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00306

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Kü\_1/R.a (nach G\_Kü\_1/Gr)**

Hess/Heß, Karl Ernst Christoph (1755–1828), um 1822

Kupferstich, 195 x 169 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1993/00539

Publ.: Als Einzelblatt bei Verlag Artaria und Fontaine in Mannheim, 1824 (Preis 4fl.).

Lit.: Hasse 1824, S. 218f; ber. 1824, S. 71.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Lips, Johann Heinrich (1758 Kloten bei Zürich, Schweiz – 1817 Zürich)

**G\_Li\_1/Gr**

1779

Tuschzeichnung in Passepartout Mappe, 31 x 26 cm

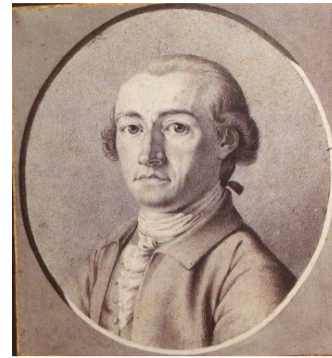
Österreichische Nationalbibliothek Wien, Lavater Sammlung, Inv. LAV IX 78/3172

Bemerkung: Lavaters Kommentar in Mappendeckel: „Goethe. Genialischer Kopf – du kündigst dich jeglichem Aug’ an! Voll verstand ist die stirn, das Aug voll leuchtenden Feüers! Gross aber nicht fein, voll zarten Sinnes die Nase; Voll Verachtungskraft und zerschmetternder Stärke die Lippe – Sinnlich üppig das Kinn; des Kopfes Gränze zu flächlich. 7.1.1797 L.“

Prov.: Familienbesitz; 1802 Verkauf an Familie Fries, Wien; 1828 Ankauf Kaiser Franz I. von Österreich.

Lit.: Fliedl 1994, S. 208, Kat.-Nr. 144; Kruse und Lips 1989, S. 108; Wahl 1930, S. 60; Zarncke 1888, S. 19.

Abb.: Fliedl 1994, S. 208, Kat.-Nr. 144.



Kopie

**G\_Li\_1/K**

Schmoll, Georg Friedrich († 1785), nach 1779

Tuschzeichnung in Passepartout Mappe, 23 x 20 cm

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Lavater Sammlung, Inv. LAV XIV 182/9848

Bez. mit Lavaters Kommentar im Mappendeckel: (27. Nov. 1787) „Hat diess Aug nicht Genie, nicht die Augenbraun, hat es die Stirn nicht, O so hat kein Aug’, hat keine Stirne Genie ... so Schau’n nur Männer, so verachten nur schaffende Geister, Welche die Liebe trieb zur Weisheit, diese zur Kraft trieb.“

Prov.: Familienbesitz; 1802 Verkauf an Familie Fries, Wien; 1828 Ankauf Kaiser Franz I. von Österreich.

Lit.: Fliedl 1994, S. 209, Kat.-Nr. 145.

**G\_Li\_2/Gr**

1779

Lavierte Bleistiftzeichnung, 11,5 x 8,8 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-04635

Lit.: Wahl 1930, S. 60; Schulte-Strathaus 1910, S. 23; Kruse und Lips 1989, S. 108.

**G\_Li\_3/Gr**

Ende Nov. 1779

24 x 19,6 cm, Kreide und Tusche in Passepartout Mappe

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Porträtsammlung, Inv. 3172

Prov.: Familienbesitz; 1802 Verkauf an Familie Fries, Wien; 1828 Ankauf Kaiser Franz I. von Österreich.

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 23; Zarncke 1888, S. 19, 24; Rollett 1883, S. 86f.

**G\_Li\_4/Gr – en face**

1791

Kreide über Bleistiftspuren auf Karton, 31,3 x 28,1 cm (Bl.)

Bez.: „Lips de: ad nat.“

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-07901

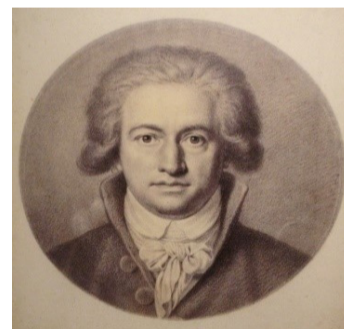
Bemerkung: Lavater kommentiert seine Reproduktion: „Zwahr nicht Goethes Aug, sein Aug ist geistiger kühner; Dennoch läßt dieses Aug durchdringende Kräfte vermuthen; Zwahr nicht ganz die Stirn, nicht ganz die Augbraun des Urbilds; Aber, welche Stirn voll hellen, reifen Verstands doch! Viel Sanguinitat in der Nas’ und dem Kinn’ und dem Ganzen, Aber, welch ein Mund voll genialischen Reichthums! 23. V. 94. L.“

Prov.: Goethe schenkte das Porträt an die Fürstin Gallitzin; 1878 Ankauf Nachlass Privatbesitz Eser Stuttgart.

Quellen: WA III.2, S. 26; WA IV.7, S. 253f; WA IV.7, S. 264; WA IV.7, S. 270f.

Lit.: Traeger 2005, S. 199; Bongaerts-Schomer 1997, S. 155; Fliedl 1994, S. 215, Kat.-Nr. 151; Körner 1994, Kat. Nr. 115; Beutler 1949, S. 87f, Kat. Nr. 67; Wahl 1930, S. 29, 62; Schulte-Strathaus 1910, S. 40; Rollett 1883, S. 92.

Abb.: Fliedl 1994, S. 165, Kat.-Nr. 115.



Reproduktionen

**G\_Li\_4/R.a**

1791

Kupferstich (Probedruck), 359 x 298 mm (Pl.), 430 x 355 mm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. Gr-2005/1372

Prov.: Alter Bestand Goethe-Nationalmuseum.

Publ.: Als Einzelblatt im Selbstverlag des Künstlers 1791 (Preis 1 Laubthaler).

Quellen: Lips und Bertuch 1791, S. 23; Gz. 1792, S. 464f; WA IV.7, S. 281; Goethe 2004, Reg. Nr. 1/429; WA IV.13, S. 212ff; Horn 1804, S. k. A.; N. N. 1808a, Sp. 168; Schiller 1961, S. 250f.

Lit.: Arnstadt 1999, S. 1398; Schuster et al. 1999, S. 364, Kat. Nr. 18; Fliedl 1994, S. 215, Kat.-Nr. 151; Kruse und Lips 1989; Göres 1979, S. 48ff; Beutler 1949, S. 87f, Kat. Nr. 67; Wahl 1930, S. 29; Zarncke 1888, S. 19, 24; Rollett 1883, S. 92.

Abb.: ©Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Li\_4/R.b – Variante mit Rahmen**

1803/1823

Kupferstich, 174 x 113 mm (Pl.), 190 x 129 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-570418 PAD

Publ.: Als Einzelblatt bei Martin Matthias Carl Darnmann Verlag, Sulechów.

**G\_Li\_4/R.c**

Uhlemann, Christian Friedrich Traugott (\*1765), 1792

Kupferstich und Radierung, 185 x 120 mm (Pl.), 295 x 193 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. 18/103

Publ.: Uhlemann und Lips 1792, Titellkupfer.

**G\_Li\_4/R.d**

Oberkogler, Georg Christoph Friedrich (1774–1856), 1804

Kupferstich, 150 x 94 mm (Pl.), 175 x 103 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-570421 PAD.

**G\_Li\_0/R.a – Lips Reproduktionsgrafik nach fremder Vorlage**

Nach Gipsrelief eines Nahls' Schülers, 1774

Bez. u. l.: „Joh:H. Lips del. et fec.“; o. l.: „W.“; o. r.: „G.“

Radierung, Oval in einem Rechteck, 335 x 265 mm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1993/00386

Lavaters Kommentar: „Steinern nach Stein gearbeitet; aber äußerst charakteristisch für den Physiognomiker. Immer Larve eines großen Mannes, der das Creditif seiner Vollmacht auf die Menschen zu würcken in seinem Gesichte hat; – sogar auf der harten Larve seines Gesichtes. Auch ohne das blitzende Auge, auch ohne die geistlebendige Lippe, auch ohne die blaßgelbliche Farbe – auch ohne den Anblick der leichten, bestimmten, und alltreffenden, allanziehenden und sanftwegdrängenden Bewegung – ohn' all das ... welche Einfachheit und Großheit in diesem Gesichte! [...] Im Ganzen Festigkeit, und Bewusstseyn seiner eigenen unadoptierten – Capitalkraft.“ (zit. N. Kruse).

Publ.: Lavater 1775–1778, S. Bd. 3, S. 218-224 (9. Abschnitt, 6. Fragment).

Lit.: Kruse und Lips 1989, S. 93.

**May, Georg Oswald (1738 Offenbach – 1816 Frankfurt am Main)**

**G\_Ma\_1/Ge**

1779

Öl auf Leinwand, 57 x 47 cm (oval)

Yale University, Beinecke Rare Books and Manuscripts Library, The German Literature Collection, Speck Collection, Accs. Nr: 1955.27.2

Prov.: Auftrag und Besitz der Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, aus dem Nachlass verschollen; 1835 Ankauf August Lewald aus Stuttgarter Kunsthandel; 1841 Familienbesitz Freiherrn v. Cotta; 27. Febr. 1955 Ankauf Yale University Library; 21. März 1956 Schenkung German Literature Collection.

Quellen: WA III.1, S. 89; WA III.1, S. 91.

Lit.: Staff members of Yale University Art Gallery 2013; N. N. 2011; Wilpert 1998, S. 684; Westhoff-Krummacher 1979, S. 40; Faber du Faur 1956, S. 30; Schulte-Strathaus 1910, S. 21; Stahl 1904, S. 21; Lehmann 1894, S. 276; Zarncke 1888, S. 17; Rollett 1883, S. 60.

Abb.: © Yale Collection of German Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.





### G\_Ma\_1/K

Unbekannt, 1779

Gouache, Kreide auf Elfenbein, 9,5 x 7,5 x 0,8 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/01414

Prov.: Aus Memminger Privatbesitz, angekauft von Antiquar Bach, Weimar, verkauft an die Klassik Stiftung 1919.

### G\_Ma\_2/P

1779 – verschollen

Pastellkreiden auf Papier, 50 x 38 cm

Prov.: Womöglich ein Auftrag Goethes; Familienbesitz von Stein bis auf Anna von Zobeltitz (Urenkelin) auf Schloss Eustau, Glogau.

Lit.: Wilpert 1998, S. 684; Westhoff-Krummacher 1979, S. 40; Faber du Faur 1956, S. 30; Wahl 1930, S. 22, 60, Tafel 15; Schulte-Strathaus 1910, S. 21; Zarncke 1897c, S. 118; Zarncke 1888, S. 17.

Abb.: Wahl 1930, S. 22, 60, Tafel 15.



### G\_Ma\_2/K.a

Seidler, Louise, 1825

Bleistift, unbekannte Maße

o. O.

Bemerkung: angebliche Kopie im Auftrag der Frau von Stein

Lit.: Schulte-Strathaus 1910, S. 21.

### G\_Ma\_2/K.b

Unbekannt, um 1800

Öl auf Pappe, 50 x 38 cm

Privatbesitz Nürnberg

Meyer, Johann Heinrich (1760 Zürich, Schweiz – 1832 Jena)

### G\_Me\_1/Aq

1792–1795

Aquarell über Bleistift auf Papier, 114 x 80,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/02152

Bemerkung: Zur Datierung: 1792 traf Meyer in Italien ein, früher kann das Porträt nicht angefertigt worden sein. Im selben Jahr entstanden auch die zwei Porträts Christianes und Augusts von der Hand Meyers, was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass Goethe zum gleichen Zeitpunkt gemalt wurde. Allerdings sind die Bilder keine Pendants, ich Format ist sehr unterschiedlich. Zur Datierung vor 1796 s. Zarncke 1888, S. 24.

Prov.: Aus Goethes Nachlass in Goethe-Nationalmuseum.

Quellen: WA IV.11, S. 124; Schiller 1961, S. 251.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Bongaerts-Schomer 1997, S. 161; Körner 1994, Kat. Nr. 116; Wahl 1930, S. 29, 62; Schulte-Strathaus 1910, S. 41f; Zarncke 1888, S. 24.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Vorarbeiten

### G\_Me\_1/Vz.a

1792–1795

Schwarze Kreide und Rötél auf Papier, 14,1 x 12,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KK 2390

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Me\_1/Vz.b**

1792–1795

Schwarze Kreide, Grafit und Feder in Grau auf Papier, 34,8 x 38,8 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KK 2391

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Me\_1/Vz.c**

o. D.

Graphit, Feder in Braun auf Papier, 13 x 11,8 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. 2378

Bemerkung: Goethe am Tisch sitzend

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Me\_1/Vz.d**

o. D.

Graphit auf Papier, 17,1 x 13,2 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. 2769

Bemerkung: Kopf-Vorstudie mit Konstruktionslinien

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Müller, Franz Heinrich (1793 o. O. – 1866 Weimar)

**G\_Mü\_1/Gr**

1821

Kreide auf gelblichem Papier, 29,6 x 22,6 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Mappe SZ A310, Nr. 1

Sig. u. r.: „H. M. 1821“

Lit.: Wahl 1930, S. 65, Schulte-Strathaus 1910, S. 64; Donop 1902, S. 422.

Abb.: Wahl 1930, Tafel 60.



Pfenninger, Heinrich (1749 Zürich – 1815 o. O.)

**G\_Pf\_1/Gr**

1779

Bleistiftzeichnung auf grauweißem Papier, 126 x 83 mm (Bl.), 93 x 74 mm (Oval)

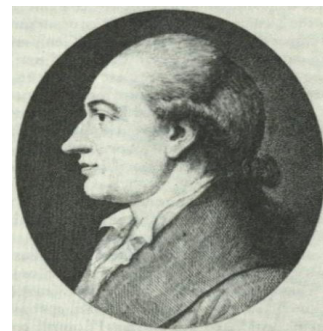
Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Inv. J. W. Goethe Ia, 25 A4

Bez. u.: „Goethe“

Bemerkung: Für die Sitzungen 1779 gibt es keine Quellenbelege. Fechner 1995 vermutet, dass das in der Lavatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche Goetheporträt in Aquarell (= Kat. Nr. G\_Schmo\_2/K) ebenfalls von Pfenninger stammt.

Lit.: Fechner 1995; Schulte-Strathaus 1910, S. 24.

Abb.: Fechner 1995, S. 188.



Reproduktionsgrafik:

**G\_Pf\_1/R**

1789

Radierung, 128 x 83 mm (Pl.), 233 x 145 mm (Bl.)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. IV,453,47

Bez. u.: „Goethe“

Publ.: Pfenninger 1789, Tafel nach S. 288.

Lit.: Fechner 1995; Schulte-Strathaus 1910, S. 24.

Abb.: Pfenninger 1789, Tafel nach S. 288.



Preller, Friedrich d. Ä. (1804 Eisenach – 1878 Weimar)

**G\_Pre\_1/Gr – Goethe auf dem Totenbett**

26. März 1832

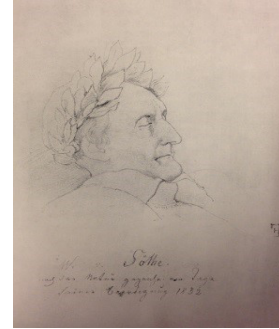
Bleistiftzeichnung, 20,6 x 17,7 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. IX, 142.

Bez.: „W. v. Göthe FP. n d. Natur gez. 1832“

Lit.: Hansen 1993, S. 301, IX, 142; Wahl 1930, S. 67.

Abb. Wahl 1930, Tafel 79.



Vorarbeit, Variante, Kopie, Reproduktionsgrafik

**G\_Pre\_1/Sk**

2. März 1832

Bleistift und Grafit auf Papier, 19,9 x 14,1 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz 1994/00831

Bez.: „W. v. Göthe. nach der Natur gezeichnet am Tage seiner Beerdigung 1832 JP.“

Bemerkung: Preller zeichnete am Totenbett.

Prov.: Alter Bestand.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schuster et al. 1999, S. 912, Kat. Nr. 17; Körner 1994, Kat. Nr. 126; Wahl 1930, S. 67; Schulte-Strathaus 1910, S. 88; Zarncke 1888, S. 60; Rollett 1883, S. 280;

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Pre\_1/Gr (Variante G\_Pre\_1/Sk)**

1832

Grafit auf Papier, 25 x 11,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz 02286

Bez.: „18 KE 77. W. v. Göthe. FP n. d. Natur. Gezeichnet 1832.“

Bemerkung: Von Preller für Kestner eigenhändig wiederholt.

Quelle: Goethe und Preller 1902, S. 17ff.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schuster et al. 1999, S. 912, Kat. Nr. 17.

Reproduktionen, Kopien

**G\_Pre\_1/K**

M. W. (o. D.), nach 1832

Rötél auf Büttén, 24 x 20,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/03022

Prov.: 27.05.1910 Ankauf aus Kunsthandel (Händler Börner Leipzig, Preis 53,- Mark).

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Pre\_1/R.a**

o. D.

Radierung, 210 x 155 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr/03357

Prov.: Ankauf aus Kunsthandel

Lit.: Schuster et al. 1999, S. 912f, Nr. 17.

Abb.: Schuster et al. 1999, S. 93.



*Raabe, Karl Joseph (1780 Deutsch-Wartenberg, heute Polen – 1856 Breslau)*

**G\_Raa\_1/Mi – Porträtmedaillon Goethes (im Set mit Medaillons von Christiane und August von Goethe)**

Jan.–Apr. 1811

Deckfarben auf Elfenbein, 10 x 8 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, KK 202

Sig.: „F. Raabe p. 1811.“

Quellen: WA III.4, S. 177–195; Schelling 1870, S. 255.

Lit.: Horstenkamp 1997, S. 27; Hansen 1993, S. 286, Kat. Nr. IX, 81; Scheyer 1947, S. 246f; Wahl 1930, S. 63; Schulte-Strathaus 1910, S. 55; Stahl 1904, Tafel 17; Zarncke 1888, S. 35f; Rollett 1883, S. 125.

Abb.: Stahl 1904, Tafel 17.



Wiederholung

**G\_Raa\_1/Wh.a**

April 1811

Gouache auf Elfenbein, 10 x 7,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. Ge/00493

Sig. Rs.: „Goethe gemahlt von Raabe aus Breslau Im Frühjahr 1811“

Prov.: Nachlass Bertuch an Goethe-Nationalmuseum Weimar.

Quellen: WA III.4, S. 195–198.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Scheyer 1947, S. 246f; Schulte-Strathaus 1910, S. 56; Zarncke 1888, S. 35f; Rollett 1883, S. 125; Keller 1880, S. 386.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Raa\_1/Wh.b (Existenz unsicher)**

Nach 1811

Integriert in Goldplatte in Lederfutteral, 48 x 39 mm

Prov.: Von Goethe angeblich zwischen 1810–1815 an St. George Cromie geschenkt. Zu Rolletts Zeiten im 1880 Besitz eines Dr. Charles Millner in Tübingen.

Lit.: Keller 1880, S. 386.



### G\_Raa\_2/Gr

Mai 1811

10,3 x 8,3 cm (Bild), Bleistiftzeichnung

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-00958

Bez.: „Jph. Raabe del. Weimar d. 11. May 1811.“

Prov.: 1888 vermutlich in Bautzen.

Lit.: Wahl 1930, S. 64; Schulte-Strathaus 1910, S. 56; Zarncke 1888, S. 35f.

Abb.: Wahl 1930, Tafel 50.



### G\_Raa\_3/Ge – Version für die Gebr. Boisserée

Nov./Dez. 1814

Öl auf Eichenholz, 21,5 x 16 cm

Wallraff-Richartz-Museum, Köln, Inv. WRM 1937

Bemerkung: Porträtgeschenk an die Brüder Boisserée. Beilage bei der Übersendung:

„Der Abgebildete | vergleicht sich billig | Hei'gem Dreykönige, | Dieweil er willig |  
Dem Stern, der ostenher | Wahrhaft erschienen, | Auf allen Wegen war | Bereit zu  
dienen.

Der Bildner gleichfalls | Vergleicht sich eben | dem Reiter, der den Hals |  
Darangegeben, | Wie Hämmling auch gethan, | Ein held geworden | Durch seine  
Manneskraft | Ritter vom Orden.

Darum zusammen sie | Euch nun verehren | Muthig sich kehren; | Stein, Heil'ge,  
Sammt und Gold – | Männiglich strebend | Und altem Tage hold – | Fröhlich  
belebend.' | 'Goethe und Raabe, Weimar am Christfeste 1814.' (Graphisches  
Kabinett Wallraff-Richartz-Museum, Inv. Z 1300, 1–4).

Prov.: Schenkung von Goethe an die Gebrüder Boisserée, 1876 Erworben aus dem  
Nachlass der Erben Boisserée.

Quellen: WA III.5, S. 138–148; WA IV.38, S. 129f; WA IV.21, S. 307f; WA IV.22, S.  
203ff; Goethe 2004, Reg. Nr. 6/1386.

Lit.: Kier et al. 1998, S. 402, Bd. 2; Tafel XXXVII, Bd. 1; Scheyer 1947, S. 249; Wahl  
1930, S. 64; Schulte-Strathaus 1910, S. 57; Zarncke 1888, S. 37; Rollett 1883, S. 134f.

Abb.: Kier et al. 1998, Tafel XXXVII, Bd. 1.



Vorzeichnung, Wiederholungen

### G\_Raa\_3/Vz

nach 1814

Grafit und Kreide in Schwarz, 23,2 x 9,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1993/00676

Bez. Rs.: „Joh. Raabe 1780-1856 Deutsch-Wartenberg Schloß“, Sig. r.: „Raabe“

Prov.: 1940 Ankauf (Händler Pappel, Berlin, Preis 250 RM) durch die Vereinigung  
der Freunde des Goethehauses, im selben Jahr Schenkung an das Goethe-  
Nationalmuseum.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

### G\_Raa\_3/Wh.a

Dez. 1814 – verschollen

Bemerkung: Raabe malte im Dez. eine Kopie für sich.

Quelle: Goethe 2004, Reg. Nr. 6/1342

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208.

**G\_Raa\_3/Wh.b**

Jan. 1815

Öl auf Holz, 19,4 x 15,6 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-00464

Bez. Rs. Klebezettel: „Göthebild aus Fr. Försters Nachlaß, von demselben in der Göthe Ausstellung 1861 mit ausgestellt als eine Wiederholung von Raabe nach dessen Ölgemälde, angeblich ein Geschenk Göthe's an Förster aus dem Jahr 1815. Ein anderes Bild mit diesem in allen Einzelheiten identisch übereinstimmend auch auf Holz gemalt (21 x 12,5 cm Bildfläche) befindet sich durch Vermächtniß der Frau Boisserée auf dem Wallraf-Richartz'schen Museum in Köln ein ganz ähnliches im Besitze der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart (1880) (10 1/4 : 13 1/4 cm Bildfläche) befindliches Bild auf Bleiblech gemalt zeigt unten rechts: Raabe 1816“.



Prov.: Von Goethe 1815 als Geschenk für Historiker Friedrich Christoph Förster (1791–1868) bestellt. Vermutlich aus Besitz von Oberlehrer Prof. Schillbach, Potsdam in den Kunsthandel, 1926 Erworben aus dem Kunsthandel (Antiquariat Leo Liebmannssohn, Berlin).“

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208; Schulte-Strathaus 1910, S. 57; Zarncke 1888, S. 35f, 37; Rollett 1883, S. 134f.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208.

**G\_Raa\_3/Wh.c**

1814

Öl auf Holz, 22 x 15,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. DGe/01434

Prov.: ehemals Familie August Wilhelm Iffland; seit 1999 Dauerleihgabe von Anita Bach.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Raa\_3/Wh.d – Version für Johann Friedrich Cotta**

Verschollen

Öl auf Weißblech, 13,5 x 11 cm

Bemerkung: Vorlage für den Porträtstich der Wiener Ausgabe von Goethes Werken, ob Raabe das Bild, wie verlangt zurückerhielt ist nicht bekannt.

Prov.: Von Raabe an Cotta als Vorlage für einen Stich geliefert (Preis 10 Carolin und 12 Abdrucke).

Quellen: Goethe 2004, Reg. Nr. 7/139, Reg. Nr. 7/356, Reg. Nr. 7/369, Reg. Nr. 7/507; Goethe und Rochlitz 1887, S. 195f; WA IV.15, S. 307f; WA IV.22, S. 67f; Goethe und Cotta 1983, S. 12f (Bd. 2); Goethe und Cotta 1983, S. 13 (Bd. 2); Goethe und Cotta 1983, S. 20 (Bd. 2); Goethe und Cotta 1983, S. 20 (Bd. 3.2); WA IV.22, S. 203ff; Goethe und Cotta 1983, S. 30 (Bd. 2).

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208; Zarncke 1888, S. 35f, 37.

**G\_Raa\_3/K**

Schwerdgebürth, Carl August (1785–1878), 1829

Öl auf Holz, 27,2 x 23,0 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00230

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208.

**G\_Raa\_3/R.a**

Strixner, Johann Nepomuk (1782–1855), 1827

Lithografie, 214 x 160 mm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-07375

Bemerkung: Es existieren mehrere Versionen, die erste stammt von 1814.

Quellen: WA IV.41, S. 34; WA IV.33, S. 156f.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208; Winkler 1975, S. 274; Scheyer 1947, S. 250; Rollett 1883, S. 134f; Drugulin 1860, S. 284.

**G\_Raa\_3/R.b**

Weber, Friedrich (1813–1882), vor 1837

Stahlstich, 157 x 127 mm (Pl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. NL297/2/1/Nr.37

Publ.: Goethe 1837, Titelpuffer; Als Einzelblatt bei Creuzbauer in Karlsruhe.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 207, Kat. Nr. 208.

**G\_Raa\_3/R.c**

Rahl, Carl Heinrich (1779–1843), 1818

Radierung, 153 x 92 mm (Pl.), 202 x 129 mm (Bl.), 49 x 39 mm (Bild)

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-03689

Publ.: Goethe 1818a, Titelpuffer.

Lit.: Auskunft durch Andreas Wehrheim, Bildarchiv Freies Deutsches Hochstift.

Riemer, Friedrich Wilhelm (1774 Glatz – 1845 Weimar)

**G\_Ri\_1/Gr**

Um 1810

Grafit, 16,6 x 11,3 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1993/00683

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Riepenhausen, Johannes (1787 Göttingen – 1860 Rom)

**G\_Rie\_1/Gr – Karikatur: Goethe, Schiller, Wieland**

1805

Feder über Bleistift, 18,1 x 21,2 cm

Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv. N 6749

Lit.: Kunze 2001, 55, Kat. Nr. II.8.

Abb.: Kunze 2001, 55, Kat. Nr. II.8.



Schadow, Johann Gottfried (1764 Berlin – 1850 ebd.)

**G\_Scha\_1/Gr – Karikatur auf Goethe**

um 1802/1803

Feder in Braun auf Papier, 18,4 x 21,5 cm

Akademie der Künste zu Berlin, Inv. Schadow 36.

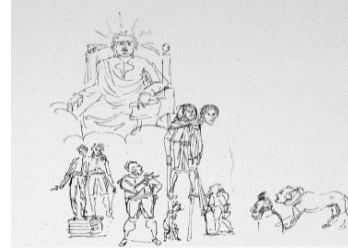
Bemerkung: Verso befindet sich der Entwurf eines Empfehlungsschreibens für den Maler Caraffe.

Prov.: Aus dem Nachlass der Künstlerfamilie von Felix Schadow 1853 angekauft.

Quellen: Schadow 1801, S. 492ff; Schadow (1987), S. 61f; Schelling 1869, S. 423f.

Lit.: Badstübner-Gröger et al. 2006, S. 268, Kat. Nr. 709 (Bd. 1); Traeger 2005, S. 203; Beyer 2002b, S. 271, 294, Abb. 2; Schmidt und Schadow 1995, S. 28, 51ff; Maaz 1994, S. S. 145, Abb. 89.

Abb.: Beyer 2002b, S. 271, 294, Abb. 2.



**G\_Scha\_2/Gr – Goethe und einer junge Frau (unklare Entstehung)**

um 1820

Feder in Braun auf grüngrauem Büttchen, 180 x 126 cm

o. O.

Prov.: Aus Privatbesitz Familie Bendemann, an Privatbesitz Ulrich Luchsinger, seit 1985 Privatbesitz Dr. Ulrich Albers in Zürich.

Lit.: Badstübner-Gröger et al. 2006, S. 463, Kat. Nr. 1187 (Bd. II).

Schmeller, Johann Joseph (1794 Großobringen – 1841 Weimar)

**G\_Schme\_1/Gr**

1819 – verschollen

k. A.

Quellen: WA III.7, S. 1f.

Lit.: Handrick 1964, S. 153f; Zarncke 1888, S. 40.

**G\_Schme\_2/Ge**

1824 oder 1826–1827

Öl auf Leinwand, 143,2 x 107 cm

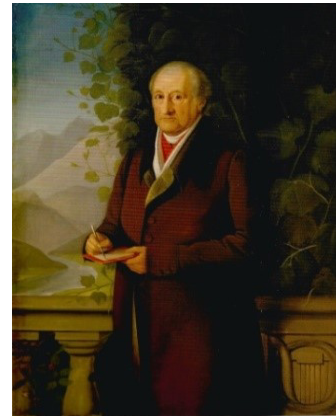
Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-00498

Prov.: in den 1820er Jahren verkauft aus dem Besitz des Künstlers an Johann Anton Engelhard; 1840 Ankauf (Auktion Händler Rotwitt) an Dr. E. A. Blum, verschwägert mit der Besitzerin des Goethehauses Fr. Rössing; 1862 Übergabe an das Freie Deutsche Hochstift.

Quellen: WA III.10, S. 253ff; WA III.11, S. 6ff, 34.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 235; Handrick 1964, S. 153f; Schulte-Strathaus 1910, S. 77; Zarncke 1888, S. 50; Rollett 1883, S. 193f; N. N. 1864, S. 113f.

Abb.: Bamberg et al. 2011, Kopfseite.



Vorzeichnung

**G\_Schme\_2/Sk**

1826 – verschollen

Bemerkung: Kopie der Vorzeichnung G\_Schme\_2/Vz für den Reproduktionsverlag Motte in Paris.

Quellen: WA III.10, S. 281

Lit.: Handrick 1964, S. 153f; Schulte-Strathaus 1910, S. 77; Zarncke 1888, S. 50.

**G\_Schme\_2/R.a**

Delacroix, Eugène (1798–1863), 1827–1828

Lithografie, 488 x 313 cm (Bl.)

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. III-14187

Publ.: als Frontispiz in Goethe 1828

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 235; Zarncke 1888, S. 50.

Abb.: Goethe 1828, Titel.



**G\_Schme\_3/Gr**

Nov. 1829

Kreidezeichnung, k. A.

Private Sammlung, Heidelberg, (galt lange als verschollen, siehe Wahl 1930, S. 67)

Bemerkung: Eine Fotografie der Zeichnung des Bildarchiv Foto Marburg, (Aufnahme-Nr. 232.410, vor 1930/1932, Objekt 05234892 des Rheinischen Bildarchivs Köln) erklärt zur Provenienz der Zeichnung in einem Vermerk: „vom Dichter dem Minister Hans von Gagern geschenkt“.

Quelle: evtl. WA III.12, S. 150f, 153, 156; WA IV.9, S. 563

Lit.: Bracht 2014; Handrick 1972, S. 275; Handrick 1964, S. 153f; Wahl 1930, S. 67; Schulte-Strathaus 1910, S. 70; Zarncke 1888, S. 57ff.

Vorzeichnung

**G\_Schme\_3/Vz**

1829

Kreide schwarz-weiß, Grafit auf unregelmäßig weiß grundiertem Papier, 52,6 x 41,4 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/AK 1292

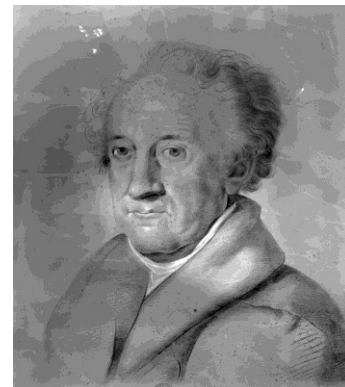
Bemerkung: Vermutlich eine Vorzeichnung.

Prov.: Goethe schenkte es an Hans von Gagern; 1885 Stiftung aus Besitz Henckel von Donnersmarck/Vulpinus.

Quelle: WA III.10, S. 25ff; WA Gespräche.5, S. 96

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Handrick 1964, S. 253f; Schulte-Strathaus 1910, S. 70; Zarncke 1888, S. 57ff.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



#### **G\_Schme\_4/Gr**

1830

Kreide in schwarz, weiß und braun, laviert, weiß gehöht, auf Papier, 54,5 x 42,7 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/05113

Bez.: „J. Schmeller fecit 1830“

Prov.: Das Bild bleibt beim Künstler, dessen Sohn Robert Schmeller es 1868/1869 an den Geheimen Oberfinanzrat Gustav Adolph Rommel nach Frankfurt am Main verkauft. Familien Erbstück; 2003 Verkauf aus Münchner Privatbesitz an die Klassik Stiftung Weimar (Mittel des Freundeskreises).

Quellen: WA III.12, S. 150f, 153, 156.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Werche 2003, „Rückschau“ [2]; Handrick 1972, S. 272f; Zarncke 1888, S. 57ff; Rollett 1883, S. 236, 270f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Wiederholung

#### **G\_Schme\_4/Wh**

1830

Kreide in Schwarz und Röteln über Grafit, weiß gehöht auf Tonpapier, 28,8 x 22,3 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/03316

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schuster et al. 1999, S. 877, 905; Schulte-Strathaus 1910, S. 70.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



#### **G\_Schme\_5/Ge – Goethe in seinem Arbeitszimmer Schreiber John diktierend**

1834

Öl auf Leinwand, 66 x 59,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00742

Sig. u. l.: „Schmeller f. 1834.“

Prov.: vermutlich Auftrag der Großherzogin Maria Pawlowna, 28. Aug. 1840  
Schenkung aus ihrem Besitz an die Anna Amalia Bibliothek.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Geyersbach 2003, S. 75; Schuster 1999, S. (19=Abb.), 22f=Abb.; Handrick 1964, S. 153f; Schulte-Strathaus 1910, S. 85; Zarncke 1888, S. 57ff; Rollett 1883, S. 177f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Schmoll, Georg Friedrich (+ 1785 Urdorf bei Zürich, Schweiz)

#### **G\_Schmo\_1/Gr – Dreiviertelprofil in Oval**

15. Juni 1774 – verschollen

Prov.: ehemals Besitz Familie Nicolai Berlin (Falk und Schumacher 2012, S. 155f).

Lit.: Falk und Schumacher 2012, S. 155f; Grotischnig 1999, S. 102; Payer-Thurn und Castle 1924, S. 5; Göres 1963, S. 40.



Reproduktionsgrafik

**G\_Schmo\_1/R.a – Johann Caspar, Katharina Elisabeth und Johann Wolfgang Goethe Tafel XII (Ausschnitt)**

Wachsmuth, Michael (um 1770), 1774/1775

Kupferstich, 264 x 212 mm (Pl.), 239 x 194 mm (Bild)

Landesbibliothek Hannover, Handschriften Abteilung, Nachlass Georg Zimmermann

Bez. u. l.: „Herr Rath Gothe.“ 2. „Frau Rätin Gothe.“ 3. „Dr. Göthe.“

Prov.: Zimmermann lieferte Lavater (aus Großbritannien wo er königlicher Leibarzt war) Silhouetten nach Zürich und bekam als Gegenleistung Abzüge der Platten zurück. Aus seinem Nachlass an Hannover.

Publ.: Druck in Zürich; Goethe und Vater Goethe als Einzelbilder in Lavater 1775–1778.

Quellen: WA IV.2, S. 280f; WA IV.3, S. 140f.

Lit.: Albrecht 1997, S. 18f; Ohage 1996; Göres 1963, S. 37f; Schulte-Strathaus 1910, S. 13.

Abb.: Lavater 1775–1778, S. 224.



**G\_Schmo\_2/Gr**

1774

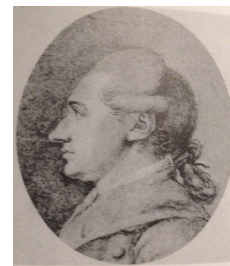
Bleistift, 15,3 x 11,8 cm

Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, Inv. Z 4846

Bez.: „G. F. Schmoll del.“

Lit.: Grotischig 1999, S. 102; Fliedl 1994, S. 206, Kat.-Nr. 142=Abb.; Göres 1963.

Abb.: Fliedl 1994, Kat.-Nr. 142.



Kopien, Reproduktionsgrafik

**G\_Schmo\_2/K**

Lips, Johann Heinrich (1758–1817), um 1775

Aquarell, schwarzes Passepartout, Goldrand, in grünem Karton, 7,2 x 6,5 cm

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Lavater Sammlung, Inv. LAV X 627/5979

Bemerkung: Lavaters Kommentar, an Karton appliziert: „Carricatur des Gesichts das Seinesgleichen umsonst sucht. In dem Übergang von der Stirn zur Nase – nicht Wahrheit. Auch zu knabenhaft das Kinn und die Kinnlad – des Auges Blitz fehlt; dennoch zeigt das fehlerreiche Profil – viel. 25. VI. 1789. L.“ Fliedl 1994, S. 206, Kat.-Nr. 142.

Lit.: Petschar und Pfundner 2014; Lavater et al. 2001, S. Kat.-Nr. I/32; Stephan 2001, S. 11; Schögl 1997, S. 24; Zuschreibung an Lips durch Fliedl 1994, S. 206, Kat.-Nr. 142; Payer-Thurn und Castle 1924, S. 10.

Abb.: Fliedl 1994, S. 206, Kat.-Nr. 142.



**G\_Schmo\_2/R.a**

1787

Radierung, 94 mm (runde Rahmenlinie)

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. II,92

Publ.: Lavater 1787, S. 277, Abs. LXXV, Bd. 3.

Lit.: Hansen 1993, S. 69, Kat. Nr. II, 92; Göres 1963; Wahl 1930, S. 58.

Abb.: Göres 1963, Tafel II.



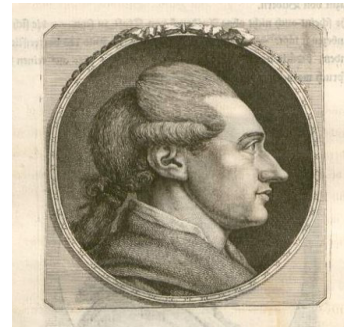
### G\_Schmo\_2/R.b

Schmoll oder Lips, Johann Heinrich (1758–1817), 1775

Kupferstich, 92 x 109 mm, (Pl.)

Klassik Stiftung Weimar (Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur Bb2:111)

Bemerkung: Lavaters Text zu diesem Porträt: „Hier endlich einmal Göthe – zwar nur so wahr, als wahr ein Gesicht, wie das seinige, auf Kupfer zu bringen möglich ist – Nein!



Auch das nicht, denn doch zu kraftlos unbestimmt ist doch der Schatten am Backenbeine; um ein Haar zu kleinlich das Aug' und der Mund – und dennoch so wahr, als irgendein Porträt von ihm, oder doch von irgendeinem interessanten Kopf in Kupfer gebracht worden ist. Wie viel wahrer, als das Geyersche oder das Chodowieckische? Im ersten fehlt vornehmlich Lebendigkeit; Adel und Feinheit im zweyten. Hier ist von beydem, wie viel, viel mehr! Wie viel Kühnheit, Festigkeit, Leichtigkeit im Ganzen! Wie schmilzt da Jüngling und Mann in Eins! Wie sanft, wie ohn' alle Härte Steifheit, Gespanntheit, Lockerheit; wie unangestrengt und harmonisch wälzt sich der Umriß des Profils vom obersten Stirnpunkte herab bis wo sich der Hals in der Kleidung verliert! Wie ist drin der Verstand immer warm von Empfindung – Lichthell die Empfindung vom Verstande. – Man bemerke vorzüglich die Lage und die Form dieser – nun gewiß – gedächtnißreichen, gedankenreichen – warmen Stirne, bemerke das mit Einem fortgehende Schnellblicke durchdringende, verliebte – sanft geschweifte, nicht sehr tiefliegende, helle, leicht bewegliche Auge – die sich so sanft darüber hinschleichende Augenbraue – diese an sich allein so dichterische Anse – diesen so eigentlich poetischen Übergang zum lippichten – von schneller Empfindung gleichsam sanft zitternden, das Schwebende Zittern zurückhaltenden Munde – dieß männliche Kinn – dies offene, markige Ohr – Wer ist – der absprechen könne diesem Gesichte – Genie. Und Genie, ganzes, wahres Genie, ohne Herz – ist, wie anderswo erwiesen werden soll – Unding – Denn nicht hoher Verstand allein; nicht Imagination allein; nicht beyde zusammen machen Genie – Liebe! Liebe! Liebe – ist die Seele des Genies.“

Prov.: Besitz Anna Amalia.

Publ.: Lavater 1775–1778, Bd. 3, S. 222.

Lit.: Schuster et al. 1999, S. 141, Kat. Nr. 6; Wahl 1930, S. 59; Schulte-Strathaus 1910, S. 13; Zarncke 1888, S. 13.

Abb.: Lavater 1775–1778, Bd. 3, S. 222.

### G\_Schmo\_2/R.c

Liebe, Gottlob August (1746–1819), 1777

Radierung und Grabstichel, 93 x 79 mm (Pl.), 148 x 108 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-570410 PAD

Publ.: Liebe 1777, Titel.

Lit.: Göres 1963, S. 43.

### G\_Schmo\_2/R.d

Im Baumgarten, Peter (o. D.), 1790

Kupferstich und Radierung, 212 x 166 mm (Pl.), 222 x 176 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. 18/101

Lit.: Göres 1963, S. 43.



Schönberg auf Roths Schönberg, Xaver Maria Cäsar von (1768-1853)

**G\_Schö\_1/Gr**

1812

Grafit- und Bleistift auf Papier, 12,4 x 10,2 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/00684

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Schö\_2/Gr**

1812

Bleistift, Feder und Pinsel in Braun und Schwarz auf Papier, 11,5 x 9,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/00677

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Schwerdgebürth, Carl August (1785 Dresden – 1878 Weimar)

**G\_Schw\_1/Ge – Allegorie des 50 jährigen Regierungsjubiläums Carl Augusts 1825 [...]**

1825

Öl auf Leinwand, 33 x 43,2 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00261

Prov.: Schloss Wilhelmsthal; 1897 Schenkung Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar und Eisenach.

Quelle: WA Gespräche.4, S. 227; WA Gespräche.4, S. 280.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schuster et al. 1999, S. 581; Schulte-Strathaus 1910, S. 71; Zarncke 1888, S. 47.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Schw\_2/Gr – Goethe in seinem Garten**

1832

Feder und Pinsel in Grau, weiß gehöht, 38 x 24 cm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHz/00830

Bez. im Sockel: „S“ mit durchgehendem Schwert. Darunter: „Nach dem Leben gezeichnet von C.A. Schwerdgebürth/ Weimar. 1832“

Quelle: WA III.13, S. 193, 210; WA Gespräche.7, S. 125ff.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Körner 1994, Kat. Nr. 125; Heuer 1925, S. 180ff; Schulte-Strathaus 1910, S. 87; Zarncke 1888, S. 60; Rollett 1883, S. 275.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Vorzeichnungen, Reproduktionsgrafik

**G\_Schw\_2/Vz.a – Bildnis Goethe mit Notizbuch, an eine Säule gelehnt**

Dez. 1831 – Jan. 1832

Kreide in Schwarz, Pinsel in Grau, Grafit, 25,4 x 20 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KK 7835

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

**G\_Schw\_2/Vz.b**

1832

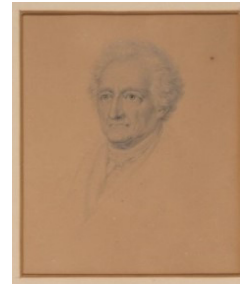
Grafit auf braunem Papier, weiß gehöht, 12 x 15,4 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. Gr-2007/958

Prov.: 1885 Stiftung aus Henkel von Donnersmarck/Vulpius.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Wahl 1930 Nr. 75; Schulte-Strathaus 1910, S. 87, Tafel 164; Rollett 1883, CVIII, S. 275ff; Zarncke 1888, Nr. 58.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Schw\_2/Vz.c**

1831/1832

Grafit auf Papier, 25,2 x 16,2 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1988/00120

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Wahl 1930, S. 67.

**G\_Schw\_2/R.a**

1832

Kupferstich, 245 x 202 mm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. IX, 138

Quelle: Goethe und Cotta 1983, S. 8 (Bd. 3.1).

Lit.: Hansen 1993, S. 300, Kat. Nr. IX, 138; Wahl 1930, S. 67; Zarncke 1888, S. 57ff.

**G\_Schw\_2/R.b – (Nachstich wg. Neuauflage von G\_Schw\_2/R.a)**

1832

Stahlstich, 412 x 308 mm (Pl.), 520 x 360 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. NL297/2/1/Nr.121

Publ.: Murchner'sche Kunsthandlung und Verlag, Leipzig 1832.

Quelle: Schwerdgeburth, Sp. 549f.

**G\_Schw\_3/St (ungesicherte Zuschreibung)**

um 1832

Öl auf Leinwand über Bleistift, auf Karton montiert, 19,8 x 16,2 cm (Bl.)

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-00507

Prov.: Erworben 1908 von den Schwestern Böhme, Dresden und St. Petersburg.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 260, Kat. Nr. 286.

Sebbers, Julius Ludwig (1804 Braunschweig – nach 1837 Berlin)

**G\_Seb\_1/Tasse – Glockentasse mit dem Miniaturbildnis Goethes**

(unbekannte Manufaktur), 1826  
Malerei polychrom und en grisaille, Vergoldung und Goldradierung auf Porzellan,  
12,5 cm hoch

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KKg/00480/001

Sig. li.: „Sebbers 1826“

Bemerkung: Zum Ensemble gehören noch Untertasse, Etui, Feder und Lupe, selbe  
Inv. letzte Stelle entsprechend 2–5.

Prov.: Schenkung des Künstlers nach Ausstellung in Berlin; 1827 an das  
Kunstkabinett Weimar; 1886 Überwiesen aus der Großherzoglichen Bibliothek.

Quellen: WA III.10, S. 218ff, 225f, 230, 232; WA IV.31, S. 105; WA IV.31, S. 121; WA  
IV.31, S. 176; N. N. 1826a, S. 715.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schuster et al. 1999, S. 902; Wilpert  
1998, S. 976; Wahl 1930, S. 43, 66; Schulte-Strathaus 1910, S. 75; Zarncke 1888, S.  
47f.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Reproduktionsgrafik

**G\_Seb\_1/R.a**

Sichling, Lazarus Gottlieb (1812–1863), 1827/1863

Stahlstich, 255 x 214 mm (Pl.), 238 x 266 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. 18/102

Publ.: Bei Breitkopf und Härtel, Leipzig; Druck durch F. A. Brockhaus, Leipzig.

**G\_Seb\_2/Gr**

7. Sept. 1826

Silberstift und Kreidezeichnung, 55 x 42,5 cm

Princeton University Library, Department of Rare Books and Special Collections, Inv.  
5999

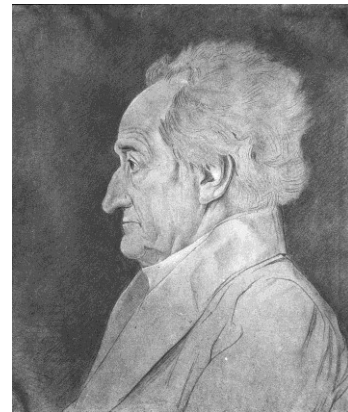
Sig.: „Nach der Natur gezeichnet v. L. Sebbers, Weimar den 7. September 1826“

Prov.: George Madison Priest hat die Provenienz folgendermaßen rekonstruiert:  
Nach der Fertigstellung hatte Sebbers Bild und Tasse vermutlich mit nach Berlin  
mitgenommen. Während er die Tasse dann wieder nach Weimar zurückschickte,  
nahm er das Profilbild mit in seine Heimatstadt Braunschweig, wo er es 1871 an den  
Schauspieler Heinrich Marr verkaufte oder verschenkte. (Marrs Vorliebe für  
Goetheana hatte mit seiner prominentesten Rolle zu tun: In der deutschen  
Uraufführung des Faust I in Braunschweig spielte er den Mephisto [Nachweis?]).  
Vermutlich kaufte es der Münchner Antiquar Adolf Ackermann aus Marrs Nachlass  
an, denn 1882 erscheint das Porträt in seinem Katalog. Der US-Amerikaner George  
A. Armour erwarb das Bild dann von Ackermann; aus seinem Nachlass ging es dann  
1936 an die Germanic Section of the Modern Languages Department der Princeton  
University, wo Armour studiert hatte. PRIEST 1942, S. 3.

Quellen: WA III.10, S. 237; WA III.10, S. 218ff, 225f, 230, 232; WA IV.31, S. 121; WA  
IV.31, S. 176.

Lit.: Wilpert 1998, S. 976; Körner 1994, Kat. Nr. 127; Priest 1942, S. 1; Wahl 1930, S.  
43, 66; Schulte-Strathaus 1910, S. 76; Zarncke 1888, S. 47f.

Abb.: Reproduktionsfotografie von Unbekannt in der Klassik Stiftung Weimar, 27,2 x  
22,7 cm, Inv. KPh/8851 © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Seb\_3/Ge (Existenz unsicher)**

1826

Öl auf Karton, k. A.

Lit.: Wilpert 1998, S. 976.

**G\_Seb\_4/Gr (Nur Repro-Foto erhalten)**

o. D. Photoatelier Schuch, Charlottenburg  
Fotografie einer Zeichnung, 22 x 16,4 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KPh/8252  
Prov.: Schenkung aus Berliner Privatbesitz.  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Seidler, Louise Caroline Sophie (1786 Jena – 1866 Weimar)

**G\_Sei\_1/P**

1811  
Pastell, 25,5 x 33 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00067  
Prov.: Schenkung Hermann Grimm an Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach.  
Quelle: WA III.4, S. 243f; Knebel und Knebel 1858, S. 580.  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Körner 1994, Kat. Nr. 120; Wahl 1930, S. 64; Schulte-Strathaus 1910, S. 57; Zarncke 1888, S. 36; Rollett 1883, S. 123f.  
Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Sei\_2/Gr – Huldigungsblatt zum 7. November 1825**

1825  
Kreide in schwarz, weiß gehöht auf Papier, braun getönt, 508 x 684 mm (Bl.)  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. Gr 2008/1  
Bemerkung: Bildpersonal: Goethe mit Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl August Großherzog von und Anna Amalia und Herzogin Luise.  
Prov.: Stammt aus Privatakten Goethes, urspr. Goethe und Schiller-Archiv, heute Goethe-Nationalmuseum.  
Quellen: N. N. und Goethe 1826, S. 21.  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Heidermann 2011, S. Kat. Nr. 103; Rollett 1883, S. 123f.  
Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Stieler, Joseph Karl (1781 Mainz – 1858 München)

**G\_St\_1/Ge**

1828  
Öl auf Leinwand, 78 x 63,8 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv. WAF 1048  
Prov.: Auftrag König Ludwig I., 1828 vom Künstler erworben (Preis 440 fl./ 40 Louis d'Or). Ludwig I. gab das Porträt in seine erste öffentliche Sammlung in Schloss Schleißheim, von dort gelangte es in die fertig gestellte Neue Pinakothek, wo es spätestens 1853 im Bestandskatalog auftaucht.  
Quelle: WA III.11, S. 223–240; WA IV.25, S. 111f; WA IV.25, S. 114ff; WA IV.46, S. 61ff; WA IV.46, S. 67ff; Stieler 1819–1858 (Bayerische Staatsbibliothek), [keine Paginierung] 1828; Goethe et al. 1834, S. 83f; Goethe und Cotta 1983, S. 236 (Bd. 2); 187 (Bd. 3.2); Schorn 1828a, S. 351f; N. N. 1828, S. 351f; Boisserée und Goethe 1862, S. 516; Schorn 1829, S. 379.  
Lit.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen o.J. (2014); Beyer 1996–1999; 2008–2011, S. 210f; Vignau-Wilberg 2003, S. 514, Kat. Nr. WAF 1048; Rott 2003a, S. 333; Rott 2003b, S. 60f, 69; Meckler 1981; Hase-Schmundt 1971, S. 69f; Hase-Schmundt 1971, S. 20; Wahl 1930, S. 66; Schulte-Strathaus 1910, S. 78; Zarncke 1888, S. 51; Rollett 1883, S. 251f; Neue Pinakothek 1853, S. 57, Nr. 56.  
Abb.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2014a, S. 383.



Vorzeichnungen, Kopien, Nachfolgewerke, Reproduktionsgrafik:

**G\_St\_1/Vz.a**

1828

Bleistift und Kohle, 33,1 x 21 cm

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 44337

Bez.: „nach Goethe (d. i. nach der Natur) gezeichnet.“

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 44337

Lit.: Vignau-Wilberg 2003, S. 513f.

**G\_St\_1/Vz.b**

1828 – verschollen

Groß-Folio-Format (gefaltet), Skizzen in Kreide oder Bleistift

Bez. u. Rand: S. 1 „Hand nach Goethe gezeichnet“, S. 3: „Göthe Sessel.“

Kriegsverlust, verschollen aus Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 10017.

Lit.: Vignau-Wilberg 2003, S. 513f.

**G\_St\_1/Sk – Ölskizze**

1828

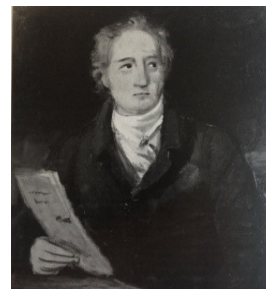
Öl auf Papier (auf Sperrholztafel aufgezogen), 26,9 x 21,9 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 10015

Bez. Rs. (Feder, fremde Hand): „in der Pinakothek Göthe Bü[...] in Schleissheim [durchgestrichen] 1828 gemalt“

Lit.: Vignau-Wilberg 2003, S. 513f, Kat. Nr. 10015; Meckler 1981; Körner 1994, Kat. Nr. 124.

Abb.: Vignau-Wilberg 2003, S. 52.



**G\_St\_1/Aq – Aquarell-Variante**

1828

Bleistift und Aquarell auf Papier, 27,8 x 36,3 cm

Bez. u. r.: „Der Frau Geheimen = Rätthinn von Goethe zur Erinnerung von Joseph Stieler.“

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv. 14786

Prov.: Geschenk Stielers an Ottilie von Goethe, Familienbesitz bis auf Luise Gräfin von Henckel-Donnersmarck. 1973 Verkauf an Henriette Freifrau von Bethmann auf Auktion Stargardt, Marburg. Zunächst Leihgabe, 1983 Schenkung.

Quelle: WA IV.4, S. 29.

Lit.: Sieveking 2008, S. 280, Kat. Nr. 116; Vignau-Wilberg 2003, S. 520f, Kat. Nr. 14786; Körner 1994, Kat. Nr. 123; Schulte-Strathaus 1910, S. 78; Zarncke 1888, S. 54.

Abb.: Schultze et al. 1994, S. 174, Kat. Nr. 123.



**G\_St\_1/K.a**

Dürck, Friedrich (1809–1884), 1829

Öl auf Leinwand, 78,5 x 64 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. GGe/00439

Sig. Rs.: „J.W.v. Goethe Copie nach Stieler von F. Dürck. 1829.“

Prov.: Stiftung Henckl von Donnersmarck/Vupius 1885.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Zarncke 1888, S. 50.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.





**G\_St\_1/K.b (Kopie von G\_St\_1/K.a)**

Egloffstein, Julie Gräfin von (1792–1869), nach 1829

Öl auf Leinwand, 56,8 x 42,8 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-01619

Bez. Rs.: „Göthe gemalt v. Gräfin J. v. Egloffstein zum Geschenk erhalten v. deren Bruder. Fr. Eltermann“

Prov.: Aus dem Nachlass der Malerin an Friedrich Eltermann, Hildesheim; über Privatbesitz Dr. E. O. Wiecker, Hildesheim, Ankauf für Privatbesitz Freiherr Dr. Hermann v. u. z. Egloffstein, Würzburg; 1938 Übergabe an das Freie Deutsche Hochstift.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 47, Kat.-Nr. 33; Zarncke 1888, S. 51.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 47, Kat.-Nr. 33.



**G\_St\_1/K.c (verkleinerte Wh von G\_St\_1/K.b)**

Egloffstein, Julie Gräfin von (1792–1869), nach 1829

Öl auf Leinwand, 24,5 x 19 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGe/00353

Prov.: 1910 Schenkung des Friedrich Leopold Graf von Egloffstein an das Großherzogliche Museum Weimar.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Zarncke 1888, S. 54.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_St\_1/K.d (nach G\_St\_1/K.a)**

Zuschreibung an Schmeller, Johann Joseph (1794–1841)

Öl auf Leinwand, 80,5 x 65 cm

Musikabteilung und Mendelsohn Archiv Staatsbibliothek zu Berlin, Inv. MA BA 194

Prov.: Kopie im Auftrag Walther von Goethes an Felix Mendelssohn-Bartholdy für Musikunterricht. Schenkung aus Nachlass Familie Mendelsohn an Staatsbibliothek Berlin.

Lit.: Klein 1997, S. 93f, Kat. Nr. 58; Meckler 1981, S. 111; Zarncke 1888, S. 53 (hier Zuschreibung an Louise Seidler).

**G\_St\_1/K.d**

Unbekannter Künstler, zeitgenössische Kopie

unbekannte Technik, 45,7 x 33,1 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. IX, 94

Lit.: Hansen 1993, S. 288f.

**G\_St\_1/K.e (nach G\_St\_1/Aq)**

Reutern, Gerhardt Wilhelm von (1794–1865), 1830

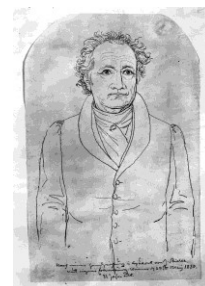
Feder in Grau auf Papier, 172 x 99 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1994/00818

Bez. u.: „Nach einer Handzeichnung in Aquarell von J. Stieler, und eigener Erinnerung. Weimar d 23en May 1830. 81 Jahre alt.“

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



### **G\_St\_1/K.f**

Barth, Carl (1787–1853), um 1829  
Grafit auf Papier, 10,2 x 7,7 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ 02062  
Prov.: Ankauf von Bauer Rostock, 1909 (Preis 1,- Mark).  
Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Zarncke 1888, S. 53.

### **G\_St\_1/R.a**

Rigal, Joseph (o. D.), vor 1834  
Lithografie, 580 x 440 cm  
Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Einbl. YF 180 gzgr b  
Publ.: Piloty 1834ff, Nr. 108.  
Lit.: Vignau-Wilberg 2003, S. 517f.

### **G\_St\_1/R.b**

Schreiner, Johan Georg (1801–1859), 1828  
Lithografie, 337 x 265 mm  
Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. IV, 72  
Bemerkung: Hansen vermutet Stieler als Auftraggeber.  
Publ.: Erstdruck bei Selb in München 1828; Als Einzelblatt bei Rudolph Weigel in Leipzig 1837 (Preis Druck auf China Papier 1 Thlr. 8 gr. für den).  
Quellen: Schorn 1828b, S. 416; Gori Gandellini et al., Bd. 6 (1837), S. 93.  
Lit.: Vignau-Wilberg 2003, S. 517f; Hansen 1993, S. 140.

### **G\_St\_1/R.c**

Radclyffe, Edward (1809/1810–1863), o. D.  
Stahlstich, 222 x 142 mm (Bl.)  
Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-570455 PAD  
Publ.: Bei Elder, Smith and Co., London 1828.  
Lit.: Vignau-Wilberg 2003, S. 517f; Burgess 1973, S. 140.  
Abb.: Burgess 1973, S. 140.

### Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1751 Haina – 1829 Eutin)

#### **G\_Ti\_1/Gr – Goethe mit seinen Wirtsleuten in Rom**

1786–1787  
Bleistift und Feder auf Papier, 20,1 x 30 cm  
Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum Frankfurt am Main Inv. Ia-kl-15003  
Prov.: Nachlass Tischbein  
Lit.: Bongaerts-Schomer 1997, S. 79; Mildnerberger 1986, S. 151.  
Abb.: Mildnerberger 1986, S. 151.



#### **G\_Ti\_2/Gr – Goethe und zwei Freunde in Rom / Das Abendgespräch**

1786–1787  
Schwarze Kreide, 19 x 26,5 cm  
Klassik Stiftung Weimar, Inv. GHz Sch.I.292,0710  
Lit.: Bongaerts-Schomer 1997, S. 81; Wahl 1930, S. 68.  
Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



### G\_Ti\_3/Gr – Das verfluchte zweite Küssen

1786–1787

Feder in Braun auf blauem Papier, 19,7 x 26,9 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. GHz Sch.I.292,710,84

Lit.: Schuster et al. 1999, S. 330, Kat. Nr. 16; Bongaerts-Schomer 1997, S. 80; Spickernagel 1974, S. 31, Abb. 10; Wahl 1930, S. 68.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



### G\_Ti\_4/Gr – Szene in Italien. Goethe rettet ein Pferd

1786–1787

Aquarell, 20 x 32 cm

Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Goethe-Museum Düsseldorf, Kat. Nr. V,34

Lit.: Hansen 1993, S. 166, Kat.-Nr. V, 34.

### G\_Ti\_5/Gr – Goethe in seiner römischen Wohnung lesend auf zurückgekipptem Stuhl

1787 (Juni)

Feder in Braun, Grafitsspuren oben links auf Papier, 31 x 21,3 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/04783 (AK 3246)

Prov.: Geschenk des Künstlers an Friedrich Nicolai; Aus Familienbesitz 1920 in den Kunsthandel verkauft, Schenkung aus Privatbesitz.

Lit.: Schuster et al. 1999, S. 331; Bongaerts-Schomer 1997, S. 80; Mildenerger 1986, S. 152; Wahl 1930, S. 69.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



### G\_Ti\_6/Gr – Goethe am Fenster der römischen Wohnung am Corso

1787

Aquarell, Kreide und Feder über Bleistift, Papier, 41,5 x 26,6 cm

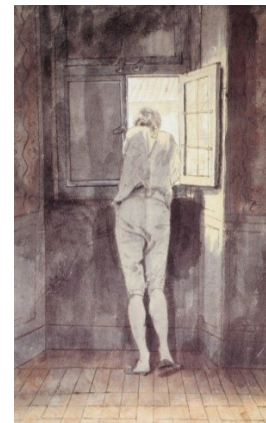
Freies Deutsches Hochstift Goethe-Museum, Frankfurt am Main, Inv. III-13385

Bez.: „Goethe in Rom 1787. Tischbein fecit.“ (Gustav Friedrich Partheys Hand)

Prov.: Tischbein an Friedrich Nicolai. Vererbt an Enkel Gustav Friedrich Parthey. Schenkung aus Parthey Nachlass an Goethe-Museum Frankfurt am Main.

Lit.: Beyer 1996–1999; 2008–2011, S. 215; (Selbmann 2008); Bongaerts-Schomer 1997, S. 82; Körner 1994, S. Kat.-Nr. 113; Mildenerger 1986, S. 7; Wahl 1930, S. 68; Zarncke 1888, S. 22; Rollett 1883, S. 79.

Abb.: Mildenerger 1986, S. 7.



### G\_Ti\_7/Ge – Goethe in der römischen Campagna

1787

Öl auf Leinwand, 164 x 206 cm

Städel Museum Frankfurt am Main, Inv. 1157

Prov.: Erworben 1887 als Schenkung der Baronin Salomon von Rothschild.

Quellen: WA IV.37, S. 179; Goethe 1948ff, S. 153; Goethe 1948ff, S. 174; Goethe 1948ff, S. 353; Lavater und Goethe 1901, S. 364; Goethe 2004, Reg. Nr. 1/267\*; [Hirt] 1788, S. 270.

Lit.: N. N. 2014; Zapperi 2010, S. 97; Beyer 1996–1999; 2008–2011, S. 215f; (Selbmann 2008); Dabakis 2007, S. 37f; Eissenhauer und Schmidt 2005, S. 220; Heinz 2005, S. 43, 55; Hüttel 2005, S. 55; Beyer 2002a, S. 275, Abb. 167; Tutsch 2000, S. 161f; Mirsch 1999, S. 31ff Kat. Nr. 12; Moffitt 1983; Wahl 1930, S. 61; Schulte-Strathaus 1910, S. 32; Zarncke 1888, S. 20.

Abb.: Beyer 2002a, S. 275, Abb. 167.





Vorarbeiten, Kopien

**G\_Ti\_7/St.a (Kompositionsstudie)**

1787

Grafit, Pinsel in Grau, auf braunes Blatt aufgeklebt, 120 x 142 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. GHz/Sch.I.292,710/98

Prov.: Goethes Privatbesitz

Quellen: WA IV.37, S. 179.

Lit.: Schuster et al. 1999, S. 332; Lenz und Gallwitz 1979, S. 10, Abb. 2; Zarncke 1888, S. 2.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Ti\_7/St.b – Kopfstudie**

1786/1787/1793?

Feder in Braun, Aquarell auf Papier, 57,2 x 45,3 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ1984/00225

Bez.: „Porträt de Göthe par Tischbein de Roma, 1793“ (fremde Hand; Es ist anzunehmen, dass sich diese Datierung auf das Datum der Beschriftung bezieht)

Bemerkung: Cotta bemerkt 1819 in einem Brief an Goethe, dass er ein gezeichnetes Goethe-Porträt von Tischbein gekauft habe, hierbei könnte es sich um diese Kopfstudie handeln.

Prov.: Aus Nachlass Freiherrn von Cotta in den Kunsthandel, angekauft für die Klassik Stiftung Weimar.

Quelle: Goethe und Cotta 1983, S. 68 (Bd. 2), 57 (Bd. 3.2).

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Bongaerts-Schomer 1997, S. 153; Schulte-Strathaus 1910, S. 32; Zarncke 1888, S. 21.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Ti\_7/Sk (nachträgliche Skizze)**

um 1822

Feder auf Papier, 4 x 11 x cm

Oldenburg, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte

Bemerkung: Auf einem Briefentwurf Tischbeins an Goethe.

Lit.: Mildenberger 1986, S. 255.

**G\_Ti\_7/K (Kopie nach frühem Stadium)**

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm; Bury, Friedrich (1763–1823); Schütz, Johann Georg (1755–1813), um 1787

Feder auf Papier aquarelliert, 13,2 x 20,9 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ / 00365

Prov.: Goethes Privatbesitz

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Schuster et al. 1999, S. 332, Kat. Nr. 17; Lenz und Gallwitz 1979, S. 12, Abb. 5; Schulte-Strathaus 1910, S. 32; Zarncke 1888, S. 20.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**G\_Ti\_8/Gr – Goethe in Jena auf der Straße**

um 1790/1794

Feder und Pinsel in Grau, laviert auf Papier, gez. Rahmen, 16,8 x 12,2 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/00368

Bez. u. r.: „Tischbein“; von anderer Hand u. l.: „Goethe“

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Vogel von Vogelstein, Carl Christian (1788 Wildenfels in Sachsen – 1868 München)

**G\_V\_1/Gr**

24. Mai 1824 – verschollen

Kreide, 25,8 x 21 cm

Prov.: 1858 Nachlass des Künstlers; 1888 Königliches Kupferstichkabinett Dresden, Kunstraub 1945; Ehemals Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 3035

Lit.: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 2015, Lost Art-ID: 185037; Arnstadt 1999, S. 1398; Wahl 1930, S. 65; Zarncke 1888, S. 46.

Reproduktionsgrafik

**G\_V\_1/R.a**

Bendixen, Siegfried Detlev (1786–1864), vor 1826

Lithographie, 418 x 286 mm (Bl.)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr1993/00690

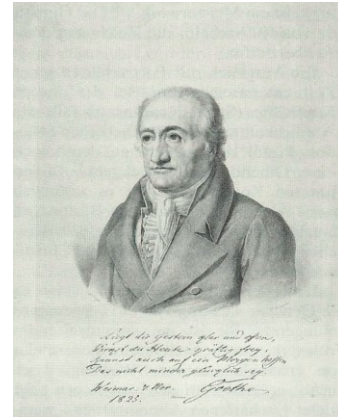
Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Mappe: 296-1885 Bendixen

Publ.: Hamburger Privilegierter Steindruck, Verlag Johann Matthias Commeter.

Quellen: ber. 1826, S. 92.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Arnstadt 1999, S. 1398; Holl 1997, S. 185–197 (Nr. 1.13).

Abb. einer Version von Privat bei Arnstadt 1999, S. 1398.



Zix, Benjamin (1772 Straßburg, Frankreich – 1811 Perugia, Italien)

**G\_Zix\_1/Gr**

1806

Grafit, 9,1 x 8,4 cm

Casa di Goethe, Rom, Inv. III 5

Bemerkung: Im Auftrag Denons 1806 in Weimar entstanden. WA III.3, S. 175.

Quelle: WA III.3, S. 175.

Lit.: Horstenkamp 1997, S. 26.

Abb.: Horstenkamp 1997, S. 26, Kat. Nr. 10.



## 7.1.2 Alexander von Humboldt

Begas, Carl (1794 Heinsberg – 1854 Berlin)

### A\_BeC\_1/Ge

1846

Öl auf Leinwand, 105 x 86 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Inv. GK I 2956

Bemerkung: Das Original ist seit 1945 stark beschädigt.

Prov.: Hohenzollernmuseum.

Quellen: Schadow (1987), S. 250; Eisenmann und Koch-Sternfeld 1858, Kat. Nr. 284; Begas (Stiftung Stadtmuseum Berlin).

Lit.: Humboldt und Maaz 2007, S. 184, Anm. 515; Herbst 2006, S. 42; Felbinger 1994, S. 96; Nelken 1980, S. 122; Börsch-Supan 1971, S. 1846. 43; Lange 1959, S. 453f.

Kopie, Reproduktionsgrafik

### A\_BeC\_1/R.a

Wildt, Carl (aktiv um 1830/1860), 1848

Lithografie, 470 x 382 mm (Bl.)

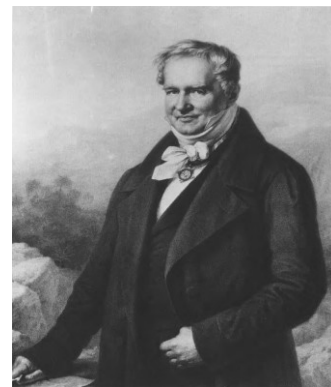
Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Portr. Slg gzgr 3251

Bez. u. l.: „Gem. von C. Begas“; u.: „Druck des Königl. lith. Instituts zu Berlin (von Berndt)“; u. r.: „Lith. von C. Wildt.“

Publ.: Als Einzelblatt im Königlichen lithographischen Institut Berlin.

Lit.: Keune 2000, S. 227; Holl 1997, S. 185–197; Nelken 1980, S. 122; Löschner 1978, S. 26, Kat. Nr. 1; Burgess 1973, S. 177f; Börsch-Supan 1971, S. 1848. 1483; Lange 1959, S. 453f.

Abb.: Herbst 2006b, S. 44.



### A\_BeC\_1/R.b

Wurster, Paul (aktiv um 1825), nach 1842

Stahlstich, 248 x 202 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-505467 PAD

Bez.: „A. v. HUMBOLDT“

Publ.: Als Einzelblatt im Königlichen lithographischen Institut Berlin.

### A\_BeC\_1/R.c

Pound, Daniel J. (um 1842–1877), um 1850

Lithografie, 374 x 171 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-500385 PAD

Bez. Faksimiliert: „A. v. Humboldt“; „BARON ALEXANDER VON HUMBOLDT, The Great Naturalist“

Publ.: Pound 1860.

Lit.: Haberland 2000, S. 97f; Burgess 1973, S. 177f.

Begas, Oscar (1828 Berlin – 1883 ebd.)

### A\_BeO\_1/Gr

1846 – nicht auffindbar

Reproduktionsgrafik

**A\_BeO\_1/R**

1846

Kupferstich, 28 x 14 cm (Pl.), 41,7 x 29,5 mm (Bl.)

Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 4067

Bez.: „OB f. Aug. 1846“, faksimilierte Sig.: „AvHumboldt“

Publ.: Louis Sachse & Co. Berlin.

Lit.: Lindgren 1990, S. 5.

Abb.: Lindgren 1990, S. 5.



Biow, Hermann (um 1804 Breslau, heute Polen – 1850 Dresden)

**A\_Bio\_1/Dag**

1847

Daguerreotypie, 196 x 140 mm (Lichtmaß), 301 x 241 cm (Gesamt)

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv. PD 1913.82

Bemerkung: Das Original ist beschädigt.

Prov.: Privatbesitz; 1913 Schenkung an Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Lit.: Dewitz und Kempe 1983, S. 136f, Abb. 30; Dost 1922, S. Tafel 8; Nelken 1980, S. 127f; Baier 1977, S. 566; Lange 1959, S. 453; Zaunick 1935, S. 8; Stenger 1932, S. 65.

Abb.: Nelken 1980, S. 55.



Reproduktionsgrafik

**A\_Bio\_1/R.a (Dreiviertelfigur sitzend)**

Trossin, Robert (1820–1896), 1847

Stahlstich, 376 x 269 mm

Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Inv. IV-Gr. Slg. 286

Bemerkung: Die Mappe mit sechs Kupferstichen enthält die Porträts Friedrich Wilhelms IV, König von Preußen, Erzherzog Johanns von Österreich, Ernst Moritz Arndts, Peter von Cornelius, Alexander von Humboldts und Christian Rauchs mit Textblättern.

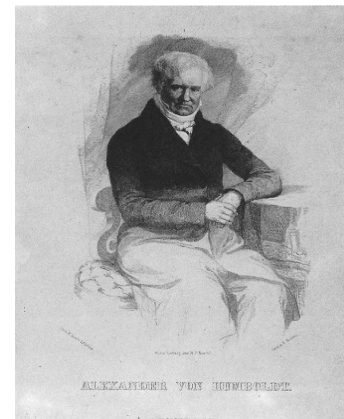
Prov.: Apr. 2004 Ankauf (Händler Auktionshaus Venator und Hanstein, Auktion Nr. 91, Nr. 1287).

Publ.: Biow 1850.

Quellen: Weigel 1850, S. 1; Gori Gandellini et al., Bd. 22 (1850), S. 23f.

Lit.: Lindgren 1990, S. 4; Dewitz und Kempe 1983, S. 196; Nelken 1980, S. 127f; Börsch-Supan 1971, Bd. 2; Lange 1959, S. 453; Weimar 1915, S. 24f.

Abb.: Lindgren 1990, S. 4.



Brockedon, William (1787 Totnes, Großbritannien – 1854 London)

**A\_Br\_1/Gr (möglicherweise Variante von A\_PiH\_1/Gr)**

1823–1849

Bleistift und Kreide, 369 x 264 mm

Bemerkung: Eine zweite Zeichnung im British Museum gilt ebenfalls als Brockedons Werk. Aufgrund der Widmung schreibe ich diese Henry Hall Pickersgill zu (A\_PiH\_1/Gr).

Prov.: 1994 Überweisung aus der National Gallery, London.

National Portrait Gallery, London, Primary Collection, Inv. NPG 2515(38).

Lit.: National Portrait Gallery 2014; Nelken 1980, S. 110.

Abb.: National Portrait Gallery 2014,

[[http://images.npg.org.uk/800\\_800/9/8/mw03298.jpg](http://images.npg.org.uk/800_800/9/8/mw03298.jpg); zuletzt geprüft 11.04.2017].



Cortés de Alcocer, Jose (\* in Quito, Ecuador – 1816 o. O.)

**A\_Co\_1/Ge**

1802 (Quito)

k. A.

unbekannter Privatbesitz

Bemerkung: Das Porträt befindet sich nicht mehr auf der Hazienda Hacienda Chillo Compañía bei Quito. (Informationen von Fernando Cobo, Sohn der Besitzerin Lucía Albornoz Andrade, 13. Okt. 2014).

Quelle: Humboldt und Faak 2003, S. 56 [174/175].

Lit.: Jentsch 1994, S. 113f; Faak 1994, S. 39; Nelken 1980, S. 52; Wagner 1864, S. 235, Anm.1.

Kopie

**A\_Co\_1/K.a**

Salas, Rafael (1824–1906), 1857

Öl auf Leinwand, 72 x 57,15 cm

Privatbesitz, vermutl. Rye, New York, USA

Bez.: „Eine treue Kopie des Porträts des Entdeckers, gemalt in Quito von José Cortes zu Anfang des Jahrhunderts, zu der Zeit, als Humboldt die verschneiten Berge Ecuadors erstieg und die Vulkane studierte.“

Prov.: Auftraggeber Frederic Edwin Church, Familienbesitz; Schenkung an Henry Fairfield Osborn, Professor in New York, heute vermutlich im Privatbesitz der Erben Peter H. Sterns in Rye, New York.

Lit.: Jentsch 1994, S. 113f; Avery 1993, S. 25f; Nelken 1980, S. 52.

**A\_Co\_1/K.b**

Salas, Rafael, 1871

Öl auf Leinwand, 61 x 48 cm

Sammlung Kunst und Kulturgut der Technischen Universität Bergakademie Freiberg, ohne Inv.

Bemerkung: Auftrag des Vulkanologen Wilhelm Reis (1838–1908), der im Rahmen seiner Anden-Expedition in Quito eine Kopie nach Cortés bestellte. Eine weitere Sabas Kopie von 1871 befindet sich in der Bergakademie Bochum Inv. KSTB 73. Das Bild wurde 2011 umfassend restauriert, wobei Übermalungen entfernt und der Urzustand teilweise rekonstruiert wurde.

Lit.: Rabich 2007, S. 58f.



Denon, Dominique-Vivant (1747 Chalon-sur-Saône, Frankreich – 1825 Paris)

**A\_Den\_1/Gr**

Verschollen

k. A.

Lit.: Savoy 2010, S. 366; Nelken 1980, S. 88.

**A\_Den\_1/K**

Unbekannt, 1800-25

Kreide schwarz, 15,7 x 11,5 cm

Musée national Magnin, Dijon, Inv.Nr.1938 DF 268

Reproduktionsgrafik

**A\_Den\_1/R.a**

Vernier, Emil (1829–1887), o. J.

Lithografie, 235 x 180 mm

Bibliothèque nationale, département des Estampes, Paris, Inv. Ef 48 FoL. (53)

Bez.: „Al. Humboldt, par son ami Denon, 1814“

Lit.: Savoy 2010, S. 366; Nelken 1980, S. 88.

Abb.: Nelken 1980, S. 88.



Diez, Samuel Friedrich (1803 Neuhausen bei Sonneberg – 1873 Meiningen)

**A\_Di\_1/Gr**

1839 (Berlin)

Grafit und Tusche auf Papier, 300 x 250 mm

Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ 051

Bez. sig.: „S. Diez f. 1839.“; Unterschrift „A v Humboldt“

Lit.: Knüppel 2013, S. 75, 162; Nelken 1980, S. 118f; Zaunick 1935, S. 8; Donop 1902, S. 68.

Abb.: Knüppel 2013, S. 162.



Reproduktionsgrafik

**A\_Di\_1/R**

Hahn, Christian Georg (\*1820), 1848–1853

Lithografie, 280 x 226 mm (Bl.), 253 x 200 mm

Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Humboldt, Alexander von Ia, 4.

Bez. faksimiliert: „A v Humboldt“; „Diez n. d. N. gez. C. Hahn lith.“; „Gedr. b. Fr. Hanfstaengl in Dresden.“

Bemerkung: Die Datierung ergibt sich aus dem Aufenthalt Franz Seraph Hanfstaengls in Dresden von 1848–1853. Für diese Information danke ich Anikó Ladányi von der Zentralbibliothek Zürich.

Publ.: Als Einzelblatt (Preis 15 Gr.) bei Schroeder 1858, S. 26.

Lit.: Nelken 1980, S. 118f.

Ender, Eduard (1822 Rom, Italien – 1883 London, Großbritannien)

**A\_En\_1/Ge**

1857

Öl auf Leinwand, 108 x 148 cm

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Inv. P/BON-1053

Sig. u. r.: „Eduard Ender“

Bemerkung: 2011 restauriert.

Prov.: 1960 Besitz Heinrich Brockhaus, die Erben verkaufen an die Deutsche Akademie der Wissenschaften der DDR; Überweisung an das Museum der bildenden Künste Leipzig (nicht inventarisiert); Überweisung 1991 an Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

Quellen: Humboldt 01.01.1857 (Handschriftensammlung der Wienbibliothek); Humboldt 1913, S. 216, Brief Nr. 305; Sr. 1857, S. 112; R. 1857, S. 141; Eisenmann und Koch-Sternfeld 1858, Kat. Nr. 222.

Lit.: Werner 2013, S. 280f; Kügelgen und Seeberger 2005, S. 188f; Kügelgen und Seeberger 1999, S. 157; Holl 1997, S. 156, 185–197; Ette 1996, S. 196f; Nelken 1980, S. 70.

Abb.: Holl 1997, S. 156.

Wiederholung, Reproduktionsgrafik

**A\_En\_1/Wh**

o. J.

Öl auf Leinwand, 61,5 x 77,5 cm

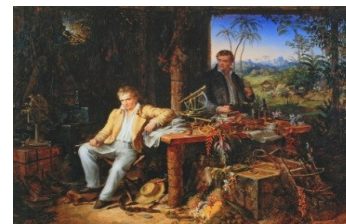
Privatbesitz, Pedro Boker, Mexico

Sig. u.: „1856 Eduard Ender“

Prov.: 1960 Ankauf aus dem Kunsthandel (Weinmüller in München, über Hamburger Agenten vermittelt) durch Familie Boker.

Lit.: Arnhold und Beyer 2008, S. 281; Kügelgen und Seeberger 2005, S. 187.

Abb.: Arnhold und Beyer 2008, S. 281, Kat. Nr. 235.



Friedländer, Julius (1810 Kopenhagen, Dänemark – 1861 ebd.)

**A\_Fri\_1/Ge**

Vor 1857 – Original nicht auffindbar

Bemerkung: Lange wurde angenommen, dass es sich bei Friedländers originalem Humboldt-Porträt um eine Fotografie handelt. Ein Fotograf dieses Namens konnte allerdings nicht ermittelt werden, stattdessen legte der Werk-Vergleich nahe, dass der Porträtist Julius Friedländer der Maler eines Öl-Porträts von Humboldt ist. Dafür spricht auch, dass sich kein Originalabzug zu der angeblichen Friedländer Fotografie finden ließ und überdies diverse Kopien in Öl existieren. Der Irrtum, es handle sich um eine fotografische Vorlage entstand vermutlich, weil weit verbreitete Reproduktionsgrafiken sich auf eine fotografische Vorlage beziehen. Vor allen anderen Reproduktionsgrafiken war nämlich 1857 ein Foto entstanden, das, so der neue Befund, nicht Humboldt, sondern ein Porträt von Humboldt zeigt.

Reproduktionsfotografie, Kopien, Reproduktionsgrafik

**A\_Fri\_1/F**

Unbekannter Fotograf, 1857

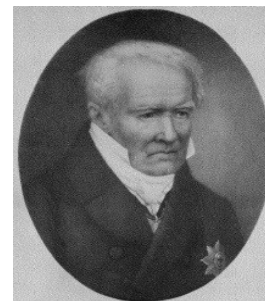
Salzdruck, 11,8 x 9,5 cm

o. O.

Publ.: Abzüge bei Kunstverlag Schroeder, Berlin (Preis 4 Thaler)

Lit.: Lange 1959, S. 455; Zaunick 1935, S. 8.

Abb.: Lange 1959, S. 455.





**A\_Fri\_1/K.a**

k. A.

Privatbesitz urspr. Berlin, heute Quito

Lit.: Nelken 1980, S. 156

**A\_Fri\_1/K.b**

Öl auf Pergament, k. A.

Royal Geographical Society, London, Inv. rgs700215

Prov.: Ankauf 1930 von Miss W. Ganz.

Lit.: Nelken 1980, S. 156.

**A\_Fri\_1/K.c**

Öl auf Marmor, k. A.

Wellcome Inst. for the history of Medicine, London, Ident.-Nr. 45663i

Lit.: Nelken 1980, S. 156.

Abb.: © Wellcome Library 2017, ICV No 18252.



**A\_Fri\_1/R.a**

Rohrbach, Paul (\*1817), 1858

Lithografie, 330 x 300 mm (Bl.)

Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Portr. Slg. Nat. gzgr, Humboldt, Alexander von, Nr. 38

Bez. faksimiliert: „A v Humboldt“.

Publ.: Als Einzelblatt im Leipziger Kunst-Comptoir 1860 (Preis 1 Thlr.).

Lit.: Lindgren 1990, S. 4f; Nelken 1980, S. 156; Drugulin 1860, S. 352; Schroeder 1858, S. 26.

Abb.: Lindgren 1990, Abb. 11.



**A\_Fri\_1/R.b**

196 x 156 mm (Bl.)

Bez. faksimiliert: „A v Humboldt“; „Photographié d'après nature en 1857 par S. Friedlander“

Publ.: Imprimerie Lemercier, Paris, 1857.

Lit.: Haberland 2000, S. 103; Nelken 1980, S. 156; Dost 1922, S. 100.

**A\_Fri\_1/R.c**

Neumann, Adolf (1825–1884), vor 1858

Lithografie, 181 x 150 mm

Bez.: „An“

Publ.: N. N. und [Kürzel: 12623] 1858, S. 101.

Lit.: Nelken 1980, S. 156.

Friedrich Wilhelm IV.

**A\_FW\_1/Gr**

1850

Zeichnung

Bez.: „AvHumboldt a Knight of the Order of St. Mauritius and St. Lazarus“

Lit.: Nelken 1980, S. 130.



Gaertner, Eduard (1806 Berlin – 1877 Zechlin in Brandenburg)

**A\_Gae\_1/Ge – Ein Panorama von Berlin, von der Werderschen Kirche aus aufgenommen Tafel XIX**

1834

Zwei dreiteilige Gemälde

Öl auf Leinwand, Mittelstück 91 x 93 cm, Seitenstücke 91 x 110 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, Inv. GK I 6179

Bez. auf der Zeichenmappe (erste Tafel): „Panorama von Berlin aufgenommen im Jahre 1834 von E. Gaertner“; auf dem Wimpel (sechste Tafel): „E.G.“ 1834

Prov.: 1834 Ankauf durch Friedrich Wilhelm IV. (Preis 400 Friedrichs d'Or); 1836 Einbau Schloss Charlottenburg, Gelbe Kammern; Nachlass SKH Dr. Louis Ferdinand von Preußen; 1922 Berliner Schloss; 1933 Schloss Monbijou; 1970 Schinkel-Pavillon b. Schloss Charlottenburg; 2014 Depot.

Lit.: Verwiebe 2001, S. 103ff; Franke 2001b, S. 422; Bartmann 2001, S. 236f (Kat. 59); Biermann und Schwarz 1999, S. 182=Abb. Detail Humboldt; Plessen und Giersch 1993, S. 225; Wirth 1979, S. 35ff; Wirth 1963, S. 15.

Abb.: Plessen und Giersch 1993, S. 225; Abb. Detail Humboldt aus Biermann und Schwarz 1999, S. 182.



Vorzeichnungen, Wiederholungen

**A\_Gae\_1/Vz (Teilansicht mit dem Blick nach Osten)**

1831–1832

Bleistift, 50 x 79 cm

Stadtmuseum Berlin Inv. VVII 59/30 W

Lit.: Bartmann 2001, Kat. 57, 58.

**A\_Gae\_1/St**

1832–1833

Öl auf Leinwand, Zwei Gemäldepaare, je 74 x 279 cm

Stadtmuseum Berlin, Inv. GEM 79/12-13

Lit.: Bartmann 2001, Kat. 57, 58; Wirth 1968, S. 19, Kat. Nr. 12.

**A\_Gae\_1/Vz – Alexander von Humboldt und zwei Herren mit Zylinder**

Um 1834

Bleistift auf grauem Papier, 221 x 178 cm

Stadtmuseum Berlin, Inv. VII 76/9w

Quellen: Gaertner und Trost 2001, S. 426.

Lit.: Bartmann 2001, Kat. 60; Gaertner und Trost 2001, S. 426.

Abb.: Bartmann 2001, Kat. 60



**A\_Gae\_1/Wh.a (Zwei dreiteilige Gemälde)**

1836 – teilweise verloren

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Petersburg, The State-Museum-Reserve „Peterhof“, Inv. PDMP 1143 sh-1145 sh

Bemerkung: Von zweimal drei Teilen sind die Nummern 2., 3., 6. erhalten, der Rest ist Kriegsverlust.

Lit.: Bartmann 2001, Kat. 63; Franke 2001b, S. 422; Verwiebe 2001, S. 107f; Wirth 1979, S. 36ff.

**A\_Gae\_1/Wh.b – Blick vom Dach der Friedrichwerderschen Kirche auf das Friedrichsforum (Teilreplik)**

1835

Öl auf Leinwand, 93,5 x 147 cm

Stadtmuseum Berlin, Inv. GEM 88/4

Bemerkung: Statt Humboldt ist hier ein Anstreicher zu sehen.

Bez. u. r.: „E Gaertner 1835“

Prov.: Auftrag Beuth 1834 für den *Verein zur Beförderung des Gewerbeleißes in Preußen*; Verlosung dieses Bildes (oder einer weiteren Replik) durch den *Preussischen Verein der Kunstfreunde* an Sigmund auf Adensdorf.

Lit.: Bartmann 2001, Kat. 62; Verwiebe 2001, S. 107f.

Gaggiotti-Richards, Emma (1825 Rom, Italien – 1912 Velletri bei Rom)

**A\_Ga\_1/Ge**

1854 – verschollen

Öl auf Leinwand, 97 x 85 cm

Kriegsverlust 1945, ehemals Palais Kaiser Wilhelm I Inv. GK I 2

Prov.: 1854 Ankauf durch den preußischen Kronprinzen, später Friedrich Wilhelm IV. Bei der Vermögensauseinandersetzung 1926 Besitz des Hauses Hohenzollern, Palais' Kaiser Wilhelm I. im zweiten Weltkrieg zerstört.

Quellen: Humboldt 1913, S. 182, Brief-Nr. 263; Humboldt 1869, S. 174, 176; Humboldt und Spiker 2007, S. 231, Brief-Nr. 188; Humboldt und Spiker 2007, S. 376, Dok.-Nr. 103; Humboldt et al. 2009, S. 535f, Brief-Nr. 315.

Lit.: Biermann und Schwarz 1999, S. 186; Nelken 1980, S. 146–150; Döhn 1976, S. 208f.

Wiederholungen und Kopien:

**A\_Ga\_1/Wh.a**

1855

Öl auf Leinwand, 96,52 x 60,9 cm

Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., USA, Inv. 69.53.

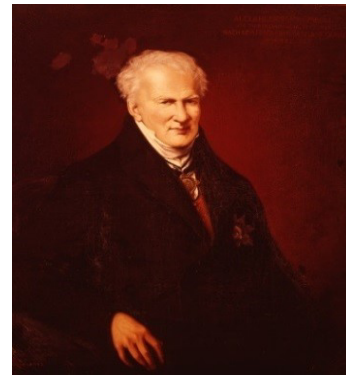
Bez. o. r.: „Alexander von Humboldt geb. zu Berlin den 14. Sept. 1769 nach dem Leben eben daselbst gemalt Maerz 1855.“

Prov.: 1856 kaufte William C. Corcoran das Bild in Berlin für seine Kunstsammlung, in der es sich heute noch befindet.

Quellen: Corcoran 07.03.1856 (Library of Congress Manuscript Division Washington, D.C. 20540 USA dcu); Humboldt und Schwarz 2004, S. 400, Brief-Nr. 260.

Lit.: (Informationen von Alexandra Mosher, Corcoran Gallery of Art, 5. Feb. 2014.); Schoenwadt 1969, S. 439; Terra 1958, S. 584.

Abb.: Nelken 1980, S. 147.



**A\_Ga\_1/Wh.b**

1855

Öl auf Leinwand, 43 x 37,5 cm

Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Inv. AH/BLE-0001

Prov.: 1859 Nachlass Alexander von Humboldt (Verkaufserlös 37 Thaler).

Quellen: Humboldt und Spiker 2007, S. 237, Brief-Nr. 194; Humboldt und Varnhagen von Ense 1860, S. 333; Beck und Humboldt 1959, S. 387f.

Lit.: Breuning 2011, S. 29; Humboldt und Maaz 2007, S. 189, Anm. 576; Biermann und Schwarz 1999, S. 186; Holl 1997, S. 185–197; Beck und Humboldt 1959, S. 387f.

Abb.: Biermann und Schwarz 1999, S. 186.



### A\_Ga\_1/R.a

Habelmann, Paul Sigmund (1823–1890), 1855

Mezzotinto, 330 x 273 mm

o. O.

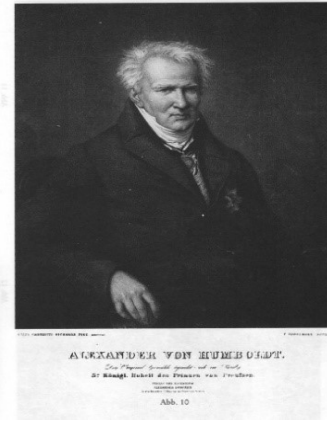
Bemerkung: Im Katalog der Akademieausstellung heißt es zu diesem Mezzotinto, er sei nicht allein nach Gaggiotti, sondern auch nach einem Foto entstanden. Entweder damit ist ein Foto von Gaggiotti's Porträt gemeint, oder Habelmann konsultierte für die Feinheiten zusätzlich Biows Daguerreotypie, um Haare und Gesichts genauer auszuarbeiten (vgl. Kat. Nr. A\_Bio\_1/Dag). 1860 kostete diese Reproduktion 3 Thaler im Leipziger Kunst-Comptoir.

Publ.: Als Einzelblatt im Verlag Alexander Duncker.

Quellen: Humboldt et al. 2009, S. 555, Brief-Nr. 323; Gori Gandellini et al., Bd. 26 (1855); N. N. 1855, S. 126; Drugulin 1860, S. 352.

Lit.: Holl 1997, S. 185–197; Lindgren 1990, S. 4 Döhn 1976, S. 211; Börsch-Supan 1971, Bd. 2.

Abb.: Lindgren 1990, S. 4.



*Gérard, François (1770 Rom, Italien – 1837 Paris, Frankreich)*

### A\_Gé\_1/Ge

1805 – verschollen

vermutl. aquarellierte Zeichnung, unterlebensgroß

Prov.: Ursprünglich Privatbesitz des Künstlers.

Quelle: Gay 1837, S. 186.

Lit.: Werner 2013, S. 268; Felbinger 1999/2000, Teil II WerkVZ, S. 67; Nelken 1980, S. 62, 112f; Lange 1959, S. 448.

Reproduktionsgrafik

### A\_Gé\_1/R.a

Desnoyers, Auguste Gaspard Louis Baron de (1779–1857), 1805

Kupferstich oder Radierung, 220 x 195 mm

Stadtmuseum Berlin, Inv. HU 02-20

Quelle: Gérard und Viollet-Le-Duc 1867, S. 232; Humboldt 9. [Jan/Juni] 1840 (Bayerische Staatsbibliothek), S. Blatt 1; Humboldt et al. 2009, S. 535f, Brief-Nr. 315; Humboldt et al. 2009, S. 550, Brief-Nr. 321; Humboldt et al. 2009, S. 555, Brief-Nr. 323; Sanchez und Seydoux 1999–2014, S. 1806. 665.

Lit.: Werner 2013, S. 268; Felbinger 1999/2000, WVZ Nr. 1805/Z1; Holl 1997, S. 185–197; Mortzfeld 1992, Bd. 32, Kat. Nr. A10291; Nelken 1980, S. 62; Lange 1959, S. 448.

### A\_Gé\_1/R.b – mit Rahmen

Desnoyers, Auguste Gaspard Louis Baron de (1779–1857) u. a.

Radierung, 295 x 235 mm (Pl.), 320 x 255 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. 23-230

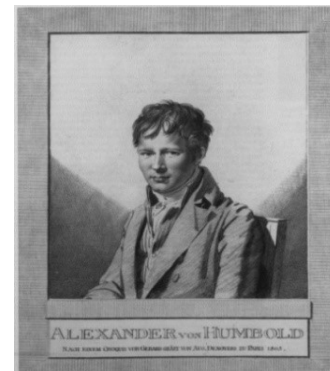
Bemerkung: Nach dem Verkauf der Platte Desnoyers' (von A\_Gé\_1/R.a) an Bertuch, ließ dieser einen Rahmen hinzustechen.

Publ.: Als Einzelblatt 1806 im Landes-Industrie Comtoir Weimar für 1 Rthlr. oder 1 Fl 43 Kr.

Quellen: Böttiger 1806, S. 249f, 253; Landes-Industrie Comtoir (Weimar) und F. S. 1806, S. 96f; Z. 1806, S. 427f.

Lit.: Krätz 1999, S. 115; Nelken 1980, S. 62

Abb.: Krätz 1999, S. 115.



### A\_Gé\_1/R.c

Normand, Charles Victor (\*1814 Paris)

Radierung, 215 x 150 mm

o. O.

Lit.: Nelken 1980, S. 65.

Abb.: Nelken 1980, S. 65.



### A\_Gé\_1/R.d – Bildnisoval (nach A\_Gé\_1/R.a)

Burckhardt, A. (o. D.), 1807

Radierung, 110 x 187 mm (Bl.)

Bez.: „ALEX VON HUMBOLDT.“

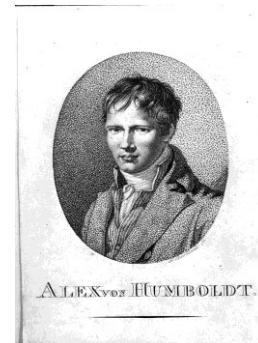
Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr (ID 203733)

Publ.: Burckhardt 1807

Quelle: Humboldt und Bertuch 1807, S. 1.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



### A\_Gé\_2/Ge

1832 – verschollen

Öl auf Leinwand, 150 x 125 cm

Prov.: Von Gérard an Humboldt nach Berlin gesandt, dann auf Schloss Tegel, Kriegsverlust.

Quellen: Gérard und Viollet-Le-Duc 1867, S. 2841232; Humboldt et al. 2014, S. 114, Brief-Nr. 9110933; Gérard und Viollet-Le-Duc 1867, S. 285191033; Dino 1910, S. 211; N. N. 1849, S. 659;

Lit.: Werner 2013, S. 268f; Felbinger 1999/2000, Teil III Werkverzeichnis, S. 60, WVZ 1832/3; Nelken 1980, S. 62, 112f; Bernhard und Rogner 1965, S. 77.

Abb. © Landesdenkmalamt Berlin, Fotoarchiv.



Reproduktionsgrafik

### A\_Gé\_2/R.a

Bazin, Charles Louis (1802–1859), 1832

Lithografie, 366 x 290 mm (Bl.)

Deutsches Museum München, Inv. Portr. Slg. 1603/14

Bez.: „Ch. Bazin Gérard pinx.“, unten „Aldre de Humboldt“

Bemerkung: Die Datierung auf 1832 ist überzeugend, passt jedoch nicht zu der Tatsache, dass Bazin dieses Werk erst 1853 auf der Akademie Ausstellung in Paris zeigte.

Publ.: Verlag Rosselin Delpuch, Paris

Quelle: Humboldt et al. 2014, S. 126, Brief-Nr. 21; Humboldt et al. 2014, S. 464, Brief-Nr. 363; Sanchez und Seydoux 1999–2014, Nr. 913, Nd. V.

Lit.: Lindgren 1990, S. 4; Nelken 1980, S. 113.

Abb.: Nelken 1980, S. 113.



### A\_Gé\_2/R.b

Baugniet, Charles (1814–1886) und Degobert, P. (um 1825–1850), 1842

Lithografie, 203 x 121 mm (Bild)

University of Leuven, Centrale Bibliotheek, Inv. PA01212a

Publ.: Loménie 1848, S. 45–52.

**A\_Gé\_2/R.c**

Horsburgh, John (1791–1869), um 1846

Lithografie, 166 x 100 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-505456 PAD

Bez.: „BARON F.H.A. HUMBOLDT“

Publ.: Oliver & Boyd, Edinburgh, um 1860.

Lit.: Haberland 2000, S. 96.

Henschel, Moritz (um 1787-1862) ; Henschel Wilhelm (1781-1865)

**A\_Hen\_1/R.a – Alexander von Humboldt seine 'Kosmos-Vorlesungen' haltend**

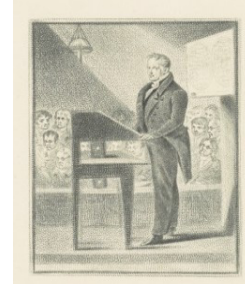
um 1828

Punktiermanier, 213 x 155 mm (Bl.), 133 x 97 mm (Pl.)

Klassik Stiftung Weimar, Grafische Slg., Inv. Gr-2011/110

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Hensel, Wilhelm (1794 Trebbin in Brandenburg – 1861 Berlin)

**A\_He\_1/Gr**

Aug. 1858

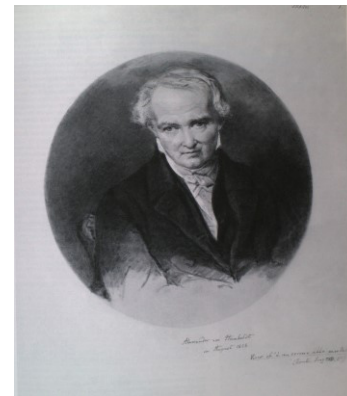
Grafit, Weißhöhungen auf gelblichem Karton, mit ovalem Tondruck, 34,9 x 27,3 cm (Bl.)

Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SH-Kat. Alexander v. Humboldt x

.Bez. in der Hand Humboldts: „Alexander von Humboldt im August 1858 Viver ch'è un correre alla morte! (Dante, Purg XXIII, 5te)“

Lit.: Werner 2013, S. 291; Lowenthal-Hensel und Strachwitz 2005, S. 253ff; Lowenthal-Hensel 1983, S. 129, Kat. Nr. 182; Nelken 1980, S. 159f.

Abb.: Lowenthal-Hensel 1983b, Kat. Nr. 38/1.



Hildebrandt, Eduard (1818 Danzig, heute Polen – 1869 Berlin)

**A\_Hil\_1/Aq – Alexander von Humboldt in seinem Arbeitszimmer**

1845

Aquarell, k. A.

o. O.

Lit.: Werner 2013, S. 285, 288; Cosmann 1999, S. 81; Hein 1999, S. 9f; Ette 1996, S. 201ff; Nelken 1980, S. 134–139; Döhn 1976, S. 211; Lange 1959, S. 451f.

Quellen: Beck und Humboldt 1959, S. 387f; Breuning 2011, S. 38.

Lit.: Werner 2013, S. 285, 288; Cosmann 1999, S. 81; Hein 1999, S. 9f; Ette 1996, S. 201ff; Nelken 1980, S. 134–139; Döhn 1976, S. 211; Lange 1959, S. 451f.

Reproduktionsgrafik

**A\_Hil\_1/R.a (erste Version 1845)**

Barthenschlager, Joseph (o. D.), 1845

Farblithografie, teilw. Handkoloriert, 365 x 455 mm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 511-139.

Bez. faksimiliert l.: „E. Hildebrandt 1845.“; u. l.: „Nach einer Aquarelle v.E. Hildebrandt lith. v. Barthenschlager“; u. r.: „Farbdruck d. König. Lith. Instituts Berlin v. Barth.“; u. faksimiliert: „Ein treues Bild meines Arbeitszimmers, als ich den zweiten Theil meines Kosmos schrieb. /AvHumboldt“.

Prov.: 1855 Ankauf von Verlag Alexander Duncker.

Publ.: Verlag Alexander Duncker.

Lit: Achenbach und Humboldt 2009, S. 51f, Abb. 11; Hein 1999, S. 9f.

Abb.: Achenbach und Humboldt 2009, S. 52.



**A\_Hil\_1/R.b (zweite Version 1848)**

Barthenschlager, Joseph (o. D.), 1848

Farblithografie, 257 x 363 mm (Bl.)

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. 511-139

Bez. u. l.: „Nach einer Aquarelle v. E. Hildebrandt lith. v. Barthenschlager.“; u. r.: „Farbdruck d. Königl. lith. Instituts zu Berlin v Barth“; Faksimile Handschrift Humboldt u. r.: „Ein treues Bild meines Arbeitszimmers, als ich den zweiten Theil des Kosmos schrieb. A Humboldt“

Publ.: Einblattdruck durch Königliches Lithographisches Institut Berlin

Lit.: Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014; Bourguet 2006, S. 22; Hein 1999, S. 9f.

Abb.: Bourguet 2006, S. 22.



**A\_Hil\_1/R.c (nach A\_Hil\_1/R.b)**

Unbekannter Künstler, 1859

Holzstich, 168 x 250 mm (Bl.)

Massachusetts Historical Society, Graphics-Sm Ports. Inv. Humboldt, A. 01

Publ.: Harper's Weekly, May 28, 1859

**A\_Hil\_2/Ge**

1850

Öl auf Leinwand, 37 x 27 cm

Staatliche Museen Berlin, Alte Nationalgalerie Inv. A I 1066

Bez. l. Mitte: „E. Hildebrandt, 1850.“

Prov.: Nachlass Alexander von Humboldt; 1909 Aus dem Nachlass Fam. Hermann Hoffbauer, Potsdam. An die Staatliche Museen zu Berlin.

Quellen: Humboldt und Spiker 2007, S. 237, Brief-Nr. 194; Breuning 2011, S. 29.

Lit.: Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014, [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=962378]; Achenbach und Humboldt 2009, S. 53, Kat. Nr. 12; Arndt 1869, S. 73; Nelken 1980, S. 134–139.

Abb.: Achenbach und Humboldt 2009, S. 53, Ka. Nr. 12.





Reproduktionsgrafik

**A\_Hil\_2/R.a**

Krause, Alfred (1829–1894), 1850

Stahlstich, 80 x 100 mm

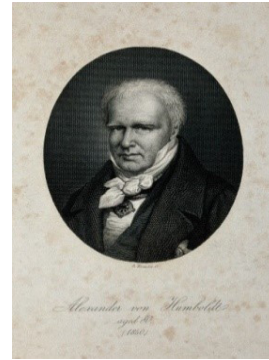
Deutsches Museum München, Inv. Portr. Slg. 1603/9

Bez.: „A. Krause gest. AvH im 81. Lebensjahre 1850. Druck und Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig“

Publ.: Bruhns 1872, Titeltupfer Band 3.

Lit.: Lindgren 1990, S. 4.

Abb.: © Wellcome Library 2017, ICV No 2918R.



**A\_Hil\_2/R.b**

Sartain, John (1808–1897)

Mezzotinto, 141 x 115 mm

Stadtmuseum Berlin, (noch nicht erfasst)

Prov.: Aus Alexander von Humboldt Sammlung W. H. Hein, Bad Soden, an Stadtmuseum Berlin.

Quellen: Humboldt und Schwarz 2004, S. 184, Brief-Nr.: 93.

Lit.: Nelken 1980, S. 133.

**A\_Hil\_3/Aq – Alexander von Humboldt in seiner Bibliothek**

14. Sept. 1856

Bemerkung: Zu Wohltätigen Zwecken wurde das Porträt gegen Eintritt ausgestellt.

Prov.: Zu Lebzeiten in Wohnräumen Alexander von Humboldts ausgestellt, aber bereits Eigentum des Kammerdieners Johann Seifert, inkl. Bildrechte.

Quellen: Humboldt und Varnhagen von Ense 1860, S. 331, Brief-Nr. 186; Humboldt und Varnhagen von Ense 1860, S. 333; Humboldt und Varnhagen von Ense 1860, S. 341f; Humboldt und Spiker 2007, S. 239, Brief-Nr. 198; Humboldt und Spiker 2007, S. 385, Dok.-Nr. 117; Breuning 2011, S. 38.

Lit.: Werner 2013, S. 285, 288; Cosmann 1999, S. 81; Ette 1999, S. 20; Nelken 1980, S. 134–139; Arndt 1869, S. 108.

Reproduktionsgrafik

**A\_Hil\_3/R.a**

Druckerei Storch und Kramer, Berlin, 1856

Farblithografie, 620 x 750 mm

Stadtmuseum Berlin, Inv. 7905

Bemerkung: Als Beilage wird eine längere Beschreibung des Aquarells von Alexander von Humboldt mitgeliefert:



„Wenn der Mensch mit empfänglichem Gemüthe, in jugendlich vermessener Hoffnung, den Sinn der Natur zu errathen, Gottes erhabenes Reich forschend und ahndungsvoll durchwandert; so fühlt er sich angeregt in jeglicher Zone zu einem geistigen Genuss höherer Art: sei es daß er aufrichtet den Blick zu den ewigen Lichtern der Himmelräume, oder daß er ihn niedersenkt auf das stille Treiben der Kräfte in den Zellen organischer Pflanzengewebe. Diese Eindrücke, eben weil sie so mächtig sind, wirken vereinzelt. Wird nun nach einem langen und vielbewegten Leben durch Alter und Abnahme physischer Kräfte Ruhe geboten; so vermehrt und bereichert den Gehalt des Eingesammelten die Aneinanderreihung der selbstgewonnenen Resultate, wie ihre mühevollen Vergleichung mit dem, was frühere Forscher in ihren Schriften niedergelegt haben. Es bemächtigt sich der Geist des Stoffes, und strebt die angehäuften Masse empirischer Erfahrung wenigstens theilweise einer Vernunftkenntnis zu unterwerfen. Das nächste Ziel ist dann, in dem Naturganzen das Gesetzliche aufzufinden. Vor dem wissenschaftlichen Bemühen nach dem Verstehen der Natur schwinden allmählig, doch meist erst spät, die langgepflegten Träume symbolischer Mythen. Berlin, im November 1856. Alexander v. Humboldt.“ (Humboldt 1869, S. 206f).

Dazu kommt ein Spruch des Freundes Varnhagen von Ense: „Spätes Daheim des einst in rüstig kämpfender Jugend weitgewanderten Forschers, der, gleichwie Höhen der Erde, Höhen des Ruhmes erstieg, hat dargestellt uns der Mahler, schön, reichausgestattet mit herrlichen Schätzen des Wissens: Werke der Kunst, der Natur und Schrift und Geräth des Gelehrten. Aber ihn selbst inmitten des neidenswerthen Besitzthums sehen wir froh sein Reich mit sinnigem Blicke beherrschen, deutende Sprache verleihen dem wundervollen Gemälde, durch lichtvoller Gedanken beredsam glückliche Fügung schaffend ein neues Bild, ein geistiges, staunendem Anschaun! Varnhagen von Ense. Berlin, den 1. December 1856“ Humboldt und Varnhagen von Ense 1860, S. 340, Brief-Nr. 191.

Publ.: Verlag Rudolph Weigel in Leipzig 1859 für 11 1/3 Reichsthaler.

Quellen: Humboldt 1869, S. 206f; Humboldt und Varnhagen von Ense 1860, S. 340, Brief-Nr. 191; Gori Gandellini et al., Bd. 29 (1859), S. 116.

Lit.: Biermann und Schwarz 1999, S. 185; Holl 1997, S. 185–197; Lange 1959, S. 451f; Arndt 1869, S. 108.

Abb.: Biermann und Schwarz 1999, S. 185.

**A\_Hil\_3/R.b**

Worms, Jules (1832–1914), 1856–59

Xylografie, 218 x 150 mm

Publ.: N. N. 1859f, S. 133; N. N. 1859a, S. 217 (Detail).

Lit.: Hein 1999, S. 13.



Houdetot, Frédéric-Christophe de (1778 Paris – 1859 ebd.)

**A\_Hou\_1/Gr - Humboldt à Berlin en 1807**

1807

Kreide mit Weißhöhung, 8 x 10,5 cm

Paris, Bibliothèque et archives du Conseil d'Etat

Lit.: Blankenstein und Savoy 2015.

Abb.: Blankenstein und Savoy 2015, S. 106.



Humboldt, Alexander Friedrich Heinrich Freiherr von (1769 Berlin – 1859 ebd.)

**A\_AvH\_1/Gr – Autoporträt**

1814

Schwarze Kohle, Bleistift, weiß gehöht, 36,3 x 28,3 cm

Sig.: „Alex v H. von mir selbst / im Spiegel. Paris 1814.“

Privatbesitz, München

Quellen: Humboldt und Humboldt 1906a–1916, S. 18, Brief-Nr. 10; Humboldt 9.

[Jan./Juni] 1840 (Bayerische Staatsbibliothek), S. Blatt 1.

Lit.: Savoy und Blankenstein 2014, S. 22; Werner 2013, S. 267; Lerner 2010, S. 19; Sieveking 2008, S. 152, Kat. Nr. 52; Nelken 1980, S. 84; Ruhmer 1959, S. 361f; Lange 1959, S. 450.

Abb.: Savoy und Blankenstein 2014, S. 22.



Wiederholung, Reproduktionsgrafik

**A\_AvH\_1/Gr (= Zweite Version – Existenz unsicher)**

unauffindbar

**A\_AvH\_1/R**

Krausse, Alfred (1829–1894), 1850

Radierung, 100 x 80 mm

Universitätsbibliothek Trier, Inv. b9252-3

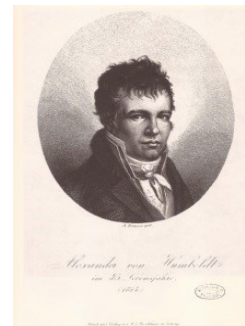
Bez.: „A. Krausse sc.“

Publ.: Als Einzelblatt bei Brockhaus; Bruhns und Avé-Lallemant 1872, S.

[Frontispiz].

Lit.: Lindgren 1990, S. 3; Achenbach und Humboldt 2009, S. 53, Kat. Nr. 12; Nelken 1980, S. 134–139.

Abb.: Lindgren 1990, S. 3.



Kloeber, August von (1793 Breslau, heute Polen – 1864 Berlin)

**A\_Klo\_1/Ge**

Verschollen

Ölskizze, 12 x 12 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. 41013/0,  
Kriegsverlust 1945

Prov.: Schloß Monbijou, Hohenzollern-Museum.

Lit.: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 2015, Lost Art-ID: 026556.

Krüger, Franz (1797 Großbadegast bei Köthen – 1857 Berlin)

**A\_Krü\_1/Ge – Parade auf dem Opernplatz in Berlin / Eine Parade**

1829/1830

Öl auf Leinwand, 249 x 347 cm

Staatliche Museen Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv. All 648.

Prov.: Auftraggeber war Zar Nikolaus I.

Quellen: N. N. 1830, S. 1215; N. N. 1831, S. 3.

Lit.: Börsch-Supan 2007, S. 24; Franke 2007, S. 35; Krüger et al. 2007, S. S. 147, Kat. Nr. 99; Wirth 1990, S. 121f; Franke 1984, S. passim; Gillen 1984, S. 52ff; Vorstand der deutschen Jahrtausendausstellung 1906, S. XLVII.

Abb.: Krüger et al. 2007, S. 148/149, Kat. Nr. 99.



Vorzeichnung, Reproduktionsgrafik

**A\_Krü\_1/Vz**

Um 1828

Schwarze Kreide und Deckweiß auf hellbraun getöntem Papier, 19,5 cm (Durchmesser)

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Inv.1934,1

Prov.: Slg. Prof. Paul Arndt, München; Ankauf über Auktion 1934 (Händler C.G. Boerner, Leipzig; Auktion 185, 16.5.1934, Nr. 187).

Lit.: Krüger et al. 2007, S. 131, Kat. Nr. 67.



**A\_Krü\_1/R.a**

Bolt, Johann Friedrich (1769–1836), 1829

Punktiermanier, 144 x 100 mm (Bl.), 110 x 87 mm (Bild)

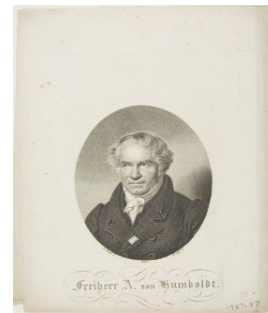
Harvard Art Museums, Busch-Reisinger Museum, Inv. BR57.87

Prov.: Schenkung von J. B. Neumann.

Publ.: Rust 1829, S. Titelpupfer.

Lit.: Cosmann 1999, S. 81; Nelken 1980, S. 104.

Abb.: Rust 1829, S. Titelpupfer.



**A\_Krü\_1/R.b**

Hofmann, M. (o. D.) und Stöber, Franz Xaver (1795–1858), 1848/1849

Stahlstich, 273 x 188 mm (Bl.), 169 x 107 mm (Pl.)

Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Inv. IV. Gr. Slg. 262

Bez.: „Nach dem Leben gezeichnet FREIHERR ALEX. v. HUMBOLDT“

Publ.: Amat de Graveson et al. 1829, S. [31]=Abb.

Prov.: Ankauf Okt. 1997 (Händler Antiquariat Venator und Hanstein, Auktion 77).

Quellen: Amat de Graveson et al. 1829, S. [31].

Lit.: Haberland 2000, S. 99f; Nelken 1980, S. 104.

**A\_Krü\_1/R.c**

Zschokke, Alexandre (um 1853), o. D.

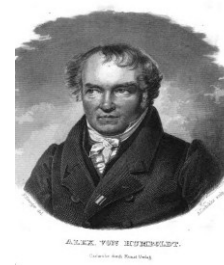
Stahlstich, 146 x 115 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr [ID 356951]

Bemerkung: Der Preis des Einzelblatts in Großquart betrug 8 Groschen.

Quellen: Brockhaus 1836, S. [2]; Brockhaus 1840, S. 12.

Abb.: Krüger und Zschokke 1837.



#### **A\_Krü\_1/R.d**

Jacobs, Paul Emil (1802–1866) und Payne, Albert Henry (1812–1902), um 1829

Stahlstich, 268 x 183 mm (Bl.)

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtslg. A 10297

Bez.: „Jacobs, pinx. A. H. Payne, sc.“

Prov.: Sammlung Hanno Beck, 2009 Ankauf Leibniz Institut für Länderkunde.

Lit.: Haberland 2000, S. 101; Mortzfeld 1992, Kat. Nr. A10297.

#### **A\_Krü\_1/R.e – Das gelehrte Berlin. I**

Schoppe, Julius (1795–1868), nach 1827

Lithografie, 474 x 334 mm (Bl.)

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. 1962.296.3

Bemerkung: Die abgebildeten Gelehrten von oben nach unten und links nach rechts sind: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Johann August Wilhelm Neander, Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, Karl Ritter, Christoph Wilhelm Hufeland, Alexander von Humboldt, Wilhelm von Humboldt.

Publ.: Einzelblatt im Verlag Gropius / Druck im Lithographischen Institut L. Sachse & Co.

Abb.: Günther 1981, S. 361.



#### **A\_Krü\_1/R.f – Alexander und Wilhelm von Humboldt**

Menzel, Adolph (1815–1905), 1836

Federlithografie, 264 x 204 mm (Bl.), 98 x 155 mm (Bild)

Kunstabibliothek Berlin, Erwerbungs-Nr.: 23, 104.

Bez. u. r.: AM; Aufschrift: Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen [Dorow...]; unter den Brustbildern: A. v. Humboldt. W. v. Humboldt, 1836, Verlag von L. Sachse und Co.

Prov.: Schenkung Berliner Privatbesitz Gesevius.

Lit.: Menzel et al. 1984, S. Kat. Nr. 163.1; Nelken 1980, S. 104; Lange 1959, S. 451.

#### **A\_Krü\_2/Ge – Preußische Parade / Parade Unter den Linden**

1839

Öl auf Leinwand, 250 x 393 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloß Charlottenburg, Inv. GK I 505

Sig.: „F. Krüger pinx. /1839“

Bemerkung: 1890 kaufte die damalige SSG einen Schlüssel zur Identifikation der Personen an.

Prov.: Auftraggeber war König Friedrich Wilhelm III.

Lit.: Franke 2007, S. 36ff; Krüger et al. 2007, S. 178f; Franke 1995b, S. 114ff; Wirth 1990, S. 121f; Franke 1984, S. passim.

Abb.: Krüger et al. 2007, S. 178/179, Kat. Nr. 146.



Vorzeichnung

**A\_Krü\_2/Vz (mit Zylinder)**

Vor 1839

Grafit, Wasserfarbe und Gouache auf Papier, 18,2 x 12,5 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Bez.: Unterschrift Alexander von Humboldts

Lit.: Nelken 1980, S. 120; Donop 1902, S. 248.

Abb.: Nelken 1980, S. 120.



**A\_Krü\_3/Ge – Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840**

1844

Öl auf Leinwand, 301 x 436 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloß Charlottenburg, Inv. GK I 890

Bemerkung: Krügers Verkaufspreis betrug 15 000 Taler.

Prov.: Deputierte des Standes der Bürger- und Bauernschaft, 19. Okt. 1844

Schenkung an König Friedrich Wilhelm IV.

Quellen: Schadow (1987), S. 234.

Lit.: Bartoschek 2007, S. 13; Franke 2007, S. 31, 40ff; Krüger et al. 2007, S. 196f; Franke 2001a, S. 154; Englert 1997, S. 28f; Osborn et al. 1997, S. 102, Abb. 16/16a; Osborn 1997, S. 40; Keubke und Poblentz 2009, S. 190, Kat. Nr. 1.1; Betthausen 1995, S. 189f=Abb. Detail; Franke 1995b, S. 115f, 190; Wirth 1990, S. 121f; Franke 1984, S. passim.

Abb.: Krüger et al. 2007, S. 196/197f, Kat. Nr. 174; Abbildung Detail ebd. S. 30.



Vorzeichnungen, Reproduktionsgrafik

**A\_Krü\_3/Vz.a**

1840

Bleistift, Aquarell, Bleiweiß, auf Papier, 18 x 14,9 cm

Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Fr.Krüger 318

Bez. o. r.: „44“, fremde Hand: „Alexander von Humboldt“

Prov.: Vermutlich 1857 Ankauf durch König Friedrich Wilhelm IV. aus Nachlass Krüger; 1868 Überweisung an das Kupferstichkabinett.

Lit.: Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014; Achenbach und Humboldt 2009, S. 50, Abb. 9; Krüger et al. 2007, S. 199, Kat. Nr. 182; Nelken 1980, S. 121; Donop 1902, S. 264.

Abb.: Achenbach und Humboldt 2009, S. 50.



**A\_Krü\_3/Vz.b (angebliche zweite Vorzeichnung)**

Lit.: Weidmann 1927, S. 129.

Lambdin, James Reid (1807 Pittsburgh in Pennsylvania, USA – 1889 Philadelphia)

**A\_Lam\_1/Ge**

1856

Öl auf Leinwand, 165 x 137 cm

American Philosophical Society, Members Room, Kat. Nr. 58.P.59

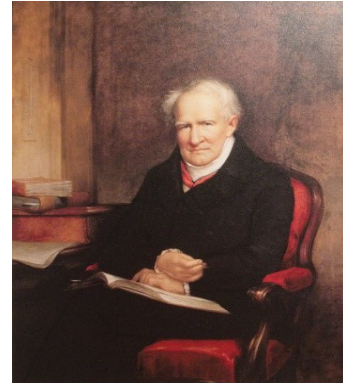
Prov.: 1887 aus dem Besitz des Künstlers an die Society verkauft (USD 350).

American Philosophical Society, Members Room, Kat. Nr. 58.P.59

Quellen: N. N. 1857a, S. 28; N. N. 1857b, S. 186; Pennsylvania Academy of the Fine Arts 1857, S. 7, Kat.-Nr. 58; Cobb 1963/65, S. 155; Freeland 1859, S. 153; N. N. 1888, S. 120f;

Lit.: American Philosophical Society 2011; Weidner und Schwartz 2002, S. 6; Nelken 1980, S. 152f; Sellers und Rutledge 1961, S. 50; Terra 1958, S. 582; Lingelbach 1953, S. 63, 205; Sachse 1894, k. Paginierung.

Abb.: Nelken 1980, S. 153.



Wiederholung

**A\_Lam\_1/Wh**

1856

Öl auf Leinwand, 103 x 89 cm

Academy of Natural Sciences Philadelphia, Archives Collection 2011.52

Prov.: Gift of the estate of Judge Salzberger.

Lit.: Hammer 2001-2002; Weidner und Schwartz 2002, S. 6.

Langer, Joseph Robert von (1783 Düsseldorf – 1846 München)

**A\_Lan\_1/Gr**

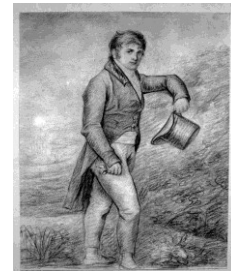
um 1827

Grafit, Ölpastellkreide, weiß gehöht auf Papier, 260 x 189 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KHZ/02741

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Lehmann, Henri (1814 Kiel – 1882 Paris)

**A\_LeH\_1/Ge**

Um 1835

Öl auf Leinwand, 72 x 58,5 cm

Privatsammlung

Prov.: Im Besitz der Nachfahren des Künstlers

Lit.: Goltschnigg und Grollegg-Edler op. 2008, S. 246; Aubrun 1984, S. 77, Kat. Nr. 120 bis; Nelken 1980, S. 116.

Vorzeichnung

**A\_LeH\_1/Vz**

Um 1835 – verschollen

Lit.: Aubrun 1984, S. 263, Kat. Nr. D 1165.



**A\_LeH\_1/R.a**

Lemoine, Auguste (1822–1869), o. J.

Lithografie, 226 x 184 mm

Bibliothèque Nationale de France, Paris, Inv. Est. DC 264 a in fol.

Lit.: Aubrun 1984, S. 263, Kat. Nr. D 1165; Nelken 1980, S. 116.

Abb.: Nelken 1980, S. 117.



Lehmann, Rudolf (1819 Ottensen – 1905 Bournemedede, Großbritannien)

**A\_LeR\_1/Gr**

7. Jan. 1848 (Paris), 1848

Bleistift, weiß gehöht, 28,7 x 22,1 cm

British Museum, London, Inv. 1906,0419.74

Bez. in Humboldts Hand: „Alexandre de Humboldt. Paris, le 7 Janv. 1848“ Sig. u. r.: „R. Lehmann“

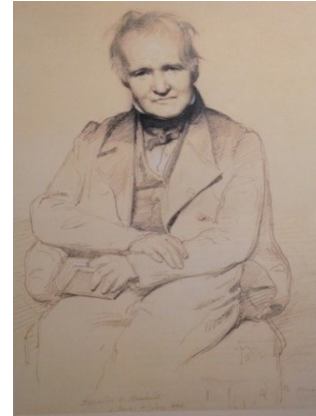
Bemerkung: Der Künstler zeichnete für seine private Sammlung.

Prov.: Ankauf 1906.

Quelle: Lehmann 1896, S. [Abbildung folgend auf 141]; Lehmann 1896, S. 240f.

Lit.: Goltschnigg und Grollegg-Edler op. 2008, S. 248f; Aubrun 1984, S. 263, Kat. Nr. D 1165; Nelken 1980, S. 130f; Lange 1959, S. 453; Zaunick 1935, S. 8.

Abb.: Nelken 1980, S. 130.



Paalzow, Karl (um 1830 Berlin)

**A\_Paa\_1/R**

1858

Lithografie, 430 x 320 mm

Staatsbibliothek zu Berlin

Bez.: „Freiherr Alexander von Humboldt, Nestor. Zum 90 jährigen Geburtstage, – 14. September 1858– Allen Mitglieder der Wissenschaften gewidmet. Gez. Carl Paalzow Druck Gebr Delius Berlin“

Lit.: Nelken 1980, S. 160f.

Abb.: Nelken 1980, S. 161.



Peale, Charles Willson (1741 St. Paul's Parish in Maryland, USA – 1827 Philadelphia)

**A\_PeC\_1/Ge**

1804

Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm

Mütter Museum, The College of Physicians of Philadelphia, USA, Inv. PA47

Prov.: 1854 Verkauf aus Charles Wilson Peales Besitz. Als Stück 76 bei Thomas & Sons Auctioneers, Philadelphia.

Lit.: Caspar 2009, S. 21; Humboldt und Schwarz 2004, S. 12; Nelken 1980, S. 58–61; Miller 1993, S. 5; Friis 1959, S. 182, 188, 193; Terra 1958, S. 576; Sellers 1952, Repr. 1968, S. 18, 107.

Abb.: Nelken 1980, S. 61.



Peale, Rembrandt (1778 Bucks County in Pennsylvania, USA – 1860 Philadelphia)

**A\_PeR\_1/Ge**

1812

Enkaustik auf Leinwand, 72,4 x 58,4 cm

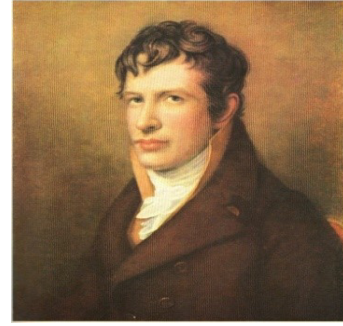
Prov.: 1854 Verkauf aus Charles Wilson Peales Besitz. Als St. 209 bei Thomas & Sons Auctioneers, Philadelphia. Besitzerin 1958: Mrs. Ralph L. Colton, Bryn Mawr, Pa.

Privatbesitz USA (die Besitzer konnten nicht ermittelt werden)

Quelle: Peale 1810, S. 275–279; Humboldt und Schwarz 2004, S. 116, Brief-Nr. 27; Peale et al. 1983-2000, S. Bd. 3, S. 37.

Lit.: Oedel 1992, S. 7; Fink 1986, S. 76; Nelken 1980, S. 79; Terra 1958, S. 578.

Abb.: Nelken 1980, S. 79.



Phillips, Thomas (1770 Dudley, Großbritannien – 1845 London)

**A\_Phi\_1/Gr**

Vor 1815 – verschollen

Lit.: Zaunick 1935, S. 8.

Reproduktionsgrafik

**A\_Phi\_1/R**

Turner, Mary Dawson (1774–1850), 1815

Radierung, 152 x 113 mm (Pl.)

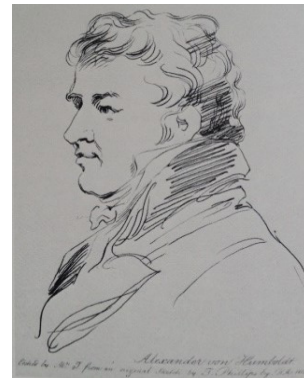
National Portrait Gallery London, Inv. NPG D22580

Bez.: „Alexander von Humboldt, Etched by Ms T. from the original sketch by T. Phillips Esq. R. A. 1815“

Prov.: 1963 Angekauft.

Lit.: National Portrait Gallery 2014, [http://images.npg.org.uk/800\_800/9/0/mw115590.jpg]; Nelken 1980, S. 80; Burgess 1973, S. 177f; Zaunick 1935, S. 8.

Abb.: Nelken 1980, S. 80.



Pickersgill, Henry Hall (1812 London, Großbritannien – 1861 ebd.)

**A\_PiH\_1/Gr (zugeschrieben)**

1831

Grafit mit rotem Pastell gehöht auf Karton, 35,5 x 26 cm

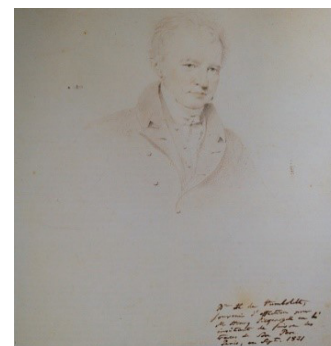
British Museum London, Blythe House, German Portraits, Inv. 1952,0805.1

Bez.: „Bn. Al. de Humboldt, souvenir d'affection pour Mr Henry Pickersgill en l'invitant de suivre les traces de son Père. Paris, en Sept. 1831“

Prov.: Schenkung Mr J. Ceci.

Lit.: Nelken 1980, S. 110.

Abb.: Nelken 1980, S. 110.



Pickersgill, Henry William (1782 London, Großbritannien – 1875 Barnes bei London)

**A\_PiW\_1/Ge**

1833

Öl auf Leinwand, 142,2 x 109,2 cm

Privatbesitz

Prov.: Zwischen 1899 und 1917 aus dem Besitz des Auftraggebers Sir Robert Peel an James Morrison, Esq. verkauft (Standort: Octagonal Room in Basildon Park); Danach im US-amerikanischen Privatbesitz, zuerst in Memphis, Tennessee, in den 1990er Jahren in Columbus Mississippi; 2007 für eine private Sammlung in Berlin im Kunsthandel (Christie's London) erworben.

Quellen: Christie's 2007, S. 94; Raczyński 1841, S. 559 (Bd. 3); Mercey 1855-[1857], S. S. 311f; N. N. 1899, [unpaginiert]; N. N. 1917, S. 11; Sanchez und Seydoux 1999–2014, Nr. 913, Nd. V.

Lit.: Vialla 1983, S. 15–22, 159; Nelken 1980, S. 109; Murray 1872, S. 43; Waagen 1857, S. 303.

Abb.: Christie's 2007, S. 94.



Richter, Johann Heinrich (1803 Koblenz – 1845 ebd.)

**A\_Ric\_1/unbekannt**

Verschollen

87,6 x 58,7 cm

Koblenz (Festung Ehrenbreitstein), Inv. Kat. Lang 211, Kriegsverlust 1945

Lit.: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 2015, Lost Art-ID: 172246.

Schick, Gottlieb (1776 Stuttgart – 1812 ebd.)

**A\_Schi\_1/Gr – Alexander von Humboldt am Orinoco unter Eingeborenen.**

1805

Feder in Braun über Bleistift, auf bräunlichem Papier, 18,4 x 24,7 cm

Staatgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. C1954/542

Prov.: über Julius Schick an Frau Agnes Gundert, Kirchheim (Teck).

Quellen: Humboldt und Bertuch 1807, S. 109f; Humboldt und Bertuch 1807, S. 131; Schick 1863, S. 172, in Brief-Nr. 61; Schick 1863, S. 179, Brief-Nr. 65.

Lit.: Humboldt 2014, S. 10; Werner 2013, S. 34, Anm. 132, 37, Anm. 162; Nelken 1980, S. 66f.

Abb.: Gauß und Holst 1976, S. 124, Kat. Nr. 101, Abb. 49.



Reproduktionsgrafik

**A\_Schi\_1/R.a – Al. v. Humboldts nächtliche Scene am Orinoco**

1806

Kupferstich, 19 x 22,3 cm (Bl.)

Bez.: „Al. v. Humboldts nächtliche Scene am Orinoco. A. G. Ephem. 1807. 1. Str.“

Publ. Humboldt und Bertuch 1807, S. Tafel 1=Abb.

Quelle: Humboldt und Bertuch 1807.

Lit.: Humboldt 2014, S. 10, 728 (Abb.), 791.

Abb.: Humboldt und Bertuch 1807, Tafel 1.





Schnorr von Carolsfeld, Julius (1826 Stuttgart – 1855 ebd.)

**A\_SvC\_1/Gr – Alexander von Humboldt in Kammerherrenuniform**

Nach 1844

Schwarze Kreide und Rötel auf Papier, 27,6 x 22,2 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. GHZ 69/5

Lit.: Savoy 2014, S. 52; Güntzer 1999, S. Deckblatt; Nelken 1980, S. 130.

Abb.: Nelken 1980, S. 130.



Schrader, Julius Friedrich Anton (1815 Berlin – 1900 Großlichterfelde)

**A\_Schr\_1/Ge – Alexander von Humboldt an seinem Schreibtisch**

1859

Öl auf Leinwand, 230 x 185 cm

Staatsbibliothek zu Berlin, Rara-Lesesaal, Inv. KV SBB K 25

Prov.: Schenkung des Kultusministeriums, 1860.

Quellen: Sr. 1859, S. 30; N. N. 1859b, S. 49; N. N. 1859c, S. 143; N. N. 1859d, S. 152.

Lit.: Werner 2013, S. 281; Breuning 2011, S. 21; (Most Mai 2011, S. 17); Mazzolini 2004, Abs. 6; Ette 1996, S. 204f; Krause 1994, S. 153; Wirth 1990, S. 331f; Nelken 1980, S. 163–169; Biehahn 1961, S. 17, Kat. Nr. 39; Rosenberg 1879, S. 154f.

Abb.: © Staatsbibliothek zu Berlin. [<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001E08E00000000>, Zugriff 1.5.2017]



Vorarbeit

**A\_Schr\_1/St**

1858

Öl auf Leinwand, 63 x 50 cm

Deutsches Historisches Museum, Inv. GEM 673; Neg. 89

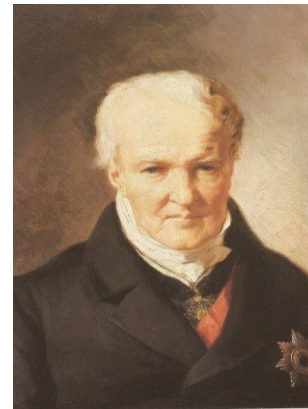
Bez. M. I. „Julius Schrader 1859“

Prov.: 1895 im Besitz von Jean Marie Heimann in Köln; 1967 im Kunsthandel Lempertz Auktion 492, Nr. 756 in Köln.

Quelle: N. N. 1859e, S. 21.

Lit.: Beneke et al. 2012; Mazzolini 2004, Abs. 6; Nelken 1980, S. 163–169; Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1895, S. 49, Kat. Nr. 214.

Abb.: Nelken 1980, S. 165.



**A\_Schr\_2/Ge (vor Bergkulisse)**

1859

Öl auf Leinwand, 158,8 x 138,1 cm

Metropolitan Museum of Art, New York, Acc. Nr. 89.20

Sig. u. r.: „Julius Schrader. 1859.“

Prov.: 1874–1889 Privatbesitz Albert Havemeyer; 1889 verkauft (Preis \$ 2,250) an Henry Osborne Havemeyer (vermutlich ein Neffe) und Schenkung an Metropolitan Museum of Art New York.

Quellen: N. N. 1859b, S. 49; N. N. 1859c, S. 143; N. N. 1859d, S. 152.

Lit.: N. N. und The Metropolitan Museum of Art 2000–2013; Humboldt et al. 2006, S. 53; Mazzolini 2004, Abs. 6; Ette 1999, S. 20; Ette 1996, S. 204f; Nelken 1980, S. 163–169.

Abb.: Nelken 1980, S. 169.



Wiederholungen und Kopien

**A\_Ge\_2/Wh.a**

1859

Öl auf Leinwand, 158 x 133 cm (sichtbare Fläche)

Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv. B 61-706

Sig.: „Julius Schrader 1859“.

Lit.: Fiege 1978, S. 79.

Schwartz, C. (o. D.) und Zschille, J. (o. D.)

Zu diesen Fotografen sind keine Daten aber eine Adresse bekannt: C. Schwartz & Co  
Hof Photographen, Berlin Friedrich und Mohrenstraße.

**A\_SZ\_1/F**

um 1855

Fotografie, Salzpapier, 20 x 16 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. IV 80/282 V

Lit.: Werner 2004, S. 247; Stiftung Stadtmuseum Berlin und Hecker 2013.

Abb.: Nelken 1980, S. 154 (a).



Abzüge, Reproduktionsgrafik

**A\_SZ\_1/Abz.a**

o. J.

Fotografie, Carte de Visite (Originalabzug), 9,9 x 6,3 cm (BI)

Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inv. 14157618

Bemerkung: Die Fotografie scheint von Schwartz-Zschille für das Carte de Visite  
Format abfotografiert worden zu sein.

Lit.: Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014, [<http://www.spk-digital.de/showDetail.html?id=%22/bam/museum/smb/kb/1791309%22>; zuletzt geprüft 9.12.2014].

**A\_SZ\_1/Abz.b**

1857

Fotografie, 15,5 x 12 cm, oval

Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Inv. SG  
PORTRÄT-1793

Lit.: Nelken 1980, S. 154f.

**A\_SZ\_1/Abz.c (Ausschnitt Brustbereich)**

1857

k. A.

Staatsbibliothek zu Berlin

Lit.: Nelken 1980, S. 154f.

Abb.: Nelken 1980, S. 155 (d).



**A\_SZ\_1/Abz.d (Variante A\_SZ\_1/F)**

o. J.

Fotografie, 8,9 x 5,8 cm

Stadtmuseum Berlin, o. Inv. (noch nicht erfasst)

Bemerkung: Der Hintergrund wurde retuschiert und mit Attributen ausgeschmückt;  
l.: Gemälde, Vorhang, Globus; r.: Wandkarte und Bände des Kosmos.

Prov.: Aus Alexander von Humboldt Sammlung W. H. Hein, Bad Soden, an  
Stadtmuseum Berlin.

Lit.: Nelken 1980, S. 154(f).



**A\_SZ\_1/R.a (nach A\_SZ\_1/Abz.c)**

o. D.

Druck

Lit.: Terra 1958, S. 588; Nelken 1980, S. 154f.

**A\_SZ\_1/R.b (Kniestück Ausschnitt)**

Hoffmann, Rudolf (um 1861), 1857

Lithografie, 287 x 235 mm

Wellcome Library, London, Ident.-Nr. 4404i.

Publ.: in Lenoir und Hoffmann 1857; Als Einzelblatt (Preis 1Thlr.) bei Schroeder  
1858, S. 26,

Lit.: Nelken 1980, S. 154f; Burgess 1973, Nr. 1467.24.

**Steuben, Karl Baron von (1788 Bauerbach b. Meiningen – 1856 Paris, Frankreich)**

**A\_Ste\_1/Ge**

Nach 1808 – um 1812, Verschollen

Prov.: ehemals Hohenzollernmuseum Schloß Monbijou, Schloss Berlin, Neue  
Kammern, Neues Palais Inv. GK I 12492 Kriegsverlust.

Lit.: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 2015, Lost Art-ID: 051405; Blankenstein  
2013, S. 276; Bartoschek und Vogtherr 2004, S. 474, Kat.-Nr. GK I 12492; Nelken  
1980, S. 91; Bernhard und Rogner 1965, S. 61, 67.

Abb.: Bourguet 2006, S. 21



Wiederholungen, Reproduktionsgrafik

**A\_Ste\_1/Wh**

k. A.

Öl auf Leinwand, 74 x 60 cm

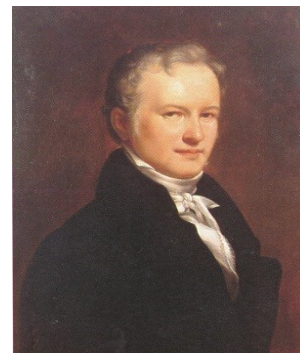
Privatbesitz

Bemerkung: Alexander von Humboldt sprach in einem Brief an Gérard von einem  
Porträt Steubens für einen Käufer in Odessa.

Quelle: Gérard und Viollet-Le-Duc 1867, S. 259.

Lit.: Nelken 1980, S. 21.

Abb.: Nelken 1980, S. 21.



**A\_Ste\_1/R.a**

Laurenz, Johann Daniel (um 1770), 1808

Punktierstich, 217 x 134 mm (Bl.), 126 x 87 mm (Pl.)

Publ.: Biester 1808, S. vi.

Lit.: Mortzfeld 1992, Bd. 32, Kat. Nr. A10293.

**A\_Ste\_1/R.b**

Forster, François (1790–1872), 1824

Kupferstich, 487 x 340 mm (Bl.), 321 x 226 mm (Pl.)

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtgraphische Sammlung, Kat. Nr. A 10294

Publ.: Verlag C. G. Kasyer, Leipzig (Preis, 4 Rthl. 16 gr. ohne, 2 Rthlr. 8 gr. mit Schrift)

Quellen: Humboldt 1880, S. 130, Brief-Nr. 27; Kayser 1824, Sp. 59; Gori Gandellini et al., Bd. 9 (1840).

Lit.: Nelken 1980, S. 91; Börsch-Supan 1971, S. 1822. 156

Abb.: Nelken 1980, S. 91.



**A\_Ste\_1/R.c**

Grevedon, Henri (1776–1860), o. J.

Lithografie, k. A.

Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. RP-P-1919-636

Publ.: Als Einzelblatt bei Dunker und Humblot, Berlin (Preis 2 Rthlr.).

Quellen: Dunker & Humblot 1824, Sp. 583; N. N. 1824, S. 848.

**A\_Ste\_1/R.d**

Rossmäeßler, Johann Adolf (1770–1821), o. J.

Punktierstich, 185 x 116 mm (Pl.), 265 x 212 mm (Bl.)

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtgraphische Sammlung, Kat. Nr. A10292

Publ.: Gebrüder Schumann 1818–1832.

Lit.: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015; Mortzfeld 1992, Bd. 32, Kat. Nr. A10292.

Abb.: Nelken 1980, S. 75.



**A\_Ste\_2/Ge**

1812 – verschollen

Öl auf Leinwand, 164 x 220 cm

Prov.: Besitzerin Freifrau v. Heinz, Schloß Tegel. Kriegsverlust: 1945 am Auslagerungsort in Schloß Sophienhof verbrannt.

Quellen: Freese und Humboldt 1986, S. 566; Humboldt 1880, S. 222, Brief-Nr. 2 [Anhang]; Humboldt und Humboldt 1906b–1916, S. 256, Brief-Nr.142; Humboldt und Humboldt 1906b–1916, S. 311, Brief-Nr. 158; Humboldt und Humboldt 1906b–1916, S. 328ff, Brief-Nr. 166; Humboldt und Humboldt 1906a–1916, S. 18, Brief-Nr. 10; Humboldt 1880, S. 74, Brief-Nr. 2; Humboldt und Humboldt 1906c–1916, S. 67, Brief-Nr.33; Humboldt 1880, S. 85, Brief-Nr. 8; N. N. 1849, S. 659.

Lit.: Werner 2013, S. 25, Anm. 92; Blankenstein 2013, S. 276; Bourguet 2006, S. 21=Abb.; Ette 1996, S. 201; Nelken 1980, S. 82; Börsch-Supan 1971, S. 1824.249; Ruhmer 1959, S. 363; Lange 1959, S. 449f; Rave 1956, S. 137; Rave 1950, S. 237; Löwenstein und Humboldt 1881 (1881), S. 6; Vorstand der deutschen Jahrhundertausstellung 1906, S. 534.

Stieler, Joseph Karl (1781 Mainz – 1858 München)

**A\_Sti\_1/Ge**

1843

Öl auf Leinwand, 107 x 87 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Schloss Charlottenburg, Inv. GK I 4060

Bez. Rs.: „Fr. Alexander v. Humboldt n. d. Leben gemalt von J. Stieler 1843“

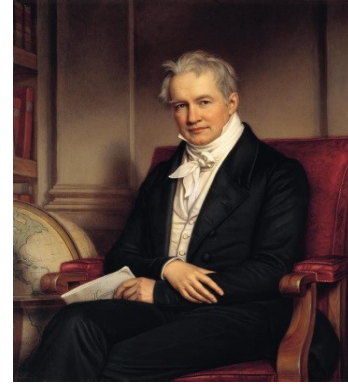
Bemerkung: Stieler verkaufte das Porträt laut Abrechnungsbuch 1845 für 100 Louis d'Or an den Preußischen Hof.

Prov.: Im Januar 1846 erworben; ursprünglich im Potsdamer Stadtschloss.

Quellen: Humboldt 9. [Jan/Juni] 1840 (Bayerische Staatsbibliothek), S. Blatt 1; Stieler 31.07.1843 (Bayerische Staatsbibliothek), S. 6. Blatt; Stieler o.J. (Bayerische Staatsbibliothek), S. 6; Stieler 1819–1858 (Bayerische Staatsbibliothek), [keine Paginierung] 1845; Schadow (1987), S. 250; Förster und Kugler 1843a, S. 264; Förster und Kugler 1843b, S. 395; Begas (Stiftung Stadtmuseum Berlin) (Bd. III. 19. Sept. 1846, D. 654f).

Lit.: Werner 2013, S. 284; Herbst 2006, S. 47; Bartoschek 1995, S. 193; Nelken 1980, S. 124f; Hase-Schmundt 1971, S.,23f 82, 141; Börsch-Supan 1971, S. 1846. 1628; Ruhmer 1959, S. 361f.

Abb.: Herbst 2006b, S. 82.



Vorzeichnungen, Reproduktionsgrafik

**A\_Sti\_1/Vz**

1843

Kreide mit Weißhöhlungen auf braunem Papier, 480 x 350 mm

München, Privatbesitz

Sig. u. r.: „Stieler 1843“

Lit.: Bartoschek 1995, S. 193; Nelken 1980, S. 124f; Hase-Schmundt 1971, S. 141.

Abb.: Nelken 1980, S. 124.



**A\_Sti\_1/St (Ölstudie)**

1843

Öl auf Papier, 253 x 195 mm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Potsdam, Schloß Charlottenhof, Inv. GK I 11893

Bez. Rs.: „Alexander von Humboldt gem. Js. Stieler 1843 Bild Schloß zu Potsdam“

Lit.: Bartoschek 1995, S. 193; Nelken 1980, S. 124f; Hase-Schmundt 1971, S. 141.

Abb.: Nelken 1980, S. 124.



**A\_Sti\_1/R**

o. J.

Heliogravüre, 190 x 230 mm

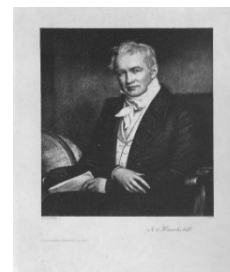
Deutsches Museum München, Inv. Portr. Slg. 1603/23

Sig.: „Stieler pinx.“

Publ.: Verlag der Photographischen Gesellschaft Berlin

Lit.: Lindgren 1990, S. 4.

Abb.: Lindgren 1990, S. 4, Abb. 5.



Tardieu, Ambroise (1788 – 1841, o. O., Frankreich)

**A\_Tar\_1/R**

1823

Stahlstich, 208 x 145 mm (Pl.)

Deutsche Staatsbibliothek Berlin

Bez.: „Dessiné d'après Nature à Paris en 1823“ u.: „F.ic H.i ALEX.der B.on DE HUMBOLDT (Polygraphe), Associé étranger de l'Académie des Sciences, Né à Berlin le 14 Septembre 1769.“

Lit.: Nelken 1980, S. 93.



Reproduktionsgrafik

**A\_Tar\_1/R.c**

Boilly, Jules (1796–1874), 1821

Lithografie, 310 x 230 mm (Pl.)

Wellcome Library, London, Ident.-Nr. 4394i.

Bez.: „Jul. Boilly 1821“, u.: „Institut Royal de France Acadie. des sciences. LE BARON HUMBOLDT (Frédéric-Henry-Alexandre) Associé étranger Né à Berlin, le 24 septembre 1769, élu en 1810.“

Lit.: Nelken 1980, S. 95; ; Burgess 1973, Nr. 1467.12.

**A\_Tar\_1/R.d (im Pelzkragen)**

Gouin, Alexis, Louis († 1855), nach 1823

Stahlstich, 190 x 124 mm (Pl.), 236 x 177 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-505484 PAD

Bez.: „HUMBOLDT (Le Baron, Frédéric Henry Aléxandre de) Associé Etranger de l'Institut de France“

Publ.: Im Verlag Blaisot, Paris

Lit.: Haberland 2000, S. 101.

Vogel von Vogelstein, Carl Christian (1788 Wildenfels in Sachsen – 1868 München)

**A\_VvV\_1/Gr**

10. Okt. 1832 (Teplitz)

Schwarze Kreide auf weißem Papier, 33 x 24,5 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C3111

Bez.: „Teplitz am 10t Okt. 1832 Alexander von Humboldt, geb. zu Tegel dem 14ten Sept. 1769 bei Berlin“

Lit.: Richter 1988, S. 58, Kat. Nr. 72; Zaunick 1935, S. 8.

Abb.: SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Regine Richter.





Weitsch, Friedrich Georg (1758 Braunschweig – 1828 Berlin)

**A\_We\_1/Ge**

1806

Öl auf Leinwand, 126 x 92,5 cm

Staatliche Museen Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. A II 828

Bez. u. auf dem Stein „ALEXANDER von HUMBOLDT gemalt von F. G Weitsch 1806“

Prov.:1828 aus Nachlass Weitsch in den Kunsthandel, Okt. 1850 Ankauf durch Friedrich Wilhelm IV. 1934 Überweisung aus königlichem Besitz an die Nationalgalerie Berlin, bereits seit 1861 Leihgabe ebenda.

Quellen: Humboldt et al. 2014, S. 434, Brief-Nr. 328; Schadow (1987), S. 89.

Lit.: Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014; Werner 2013, S. 275; Lack 2009; Lacher 2005, S. 83f, 94f, 251f, Kat. Nr. 144; Wesenberg 2002, S. 454f, Kat.-Nr. 534; Brückner 1993, S. 1956f; Ette 1996, S. 193–196; Wirth 1990, S. 51f; Nelken 1980, S. 68.

Abb.: Nelken 1980, S. 68.



Reproduktionsgrafik

**A\_We\_1/R.a**

Freidhoff, Johann Joseph (1768–1818), 1808

Kupferstich und Radierung, 510 x 383 mm (Pl.), 453 x 337 mm (Bild)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr 02660

Bez.: „A. von Humboldt gemalt von F.G. Weitsch gestochen von J.J. Freidhoff, Berlin 1808“

Quelle: N. N. 1808c, Sp. 588, 590.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014; Achenbach und Humboldt 2009, S. 49, Kat. Nr. 7; Schuster et al. 1999, S. 666, Kat. Nr. 1; Holl 1997, S. 185–197; Brückner 1993, S. 1956f; Nelken 1980, S. 74.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**A\_We\_1/R.b**

Velyn, Philipp (1887–1836), 1808

Kupferstich in Punktiermanier, 244 x 150 mm (Pl.), 265 x 172 mm (Bl.)

Porträtarchiv Diepenbroick, Münster, Inv. C-505450- PAD

Bez.: „ALEXANDER VAN HUMBOLDT. Semper honos nomenque tuum laudesque manbunt. Virg.“

Publ.: Verlag Immerzeel et Socii, den Haag 1808 („Proefdruk“)

Lit.: Haberland 2000, S. 95.

**A\_We\_1/R.c**

Felsing, Johann Conrad (1766–1819), 1815

Punktiermanier, 158 x 95 mm (Pl.)

Klassik Stiftung Weimar, Grafische Slg., Inv. KGr/02661

Publ.: Felsing 1815, Titelpuffer.

Lit.: Brückner 1993, S. 1956f; Nelken 1980, S. 75.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Alexander von Humboldt.

**A\_We\_1/R.d (nach A\_We\_1/R.a)**

Laurenz, Johann Daniel (um 1770), 1820

Punktierstich, 126 x 87 mm (Pl.), 217 x 134 mm (Bl.)

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Porträtgraphische Sammlung, Kat. Nr. A10293

Publ.: Biester 1808, S. vi.

Lit.: Nelken 1980, S. 76.

**A\_We\_2/Ge – Der Chimborazzo in Südamerika. Preussische Expedition von Alexander v. Humboldt**

1806–1808

Öl auf Leinwand, 161 x 226 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Schloss Bellevue, Inv Nr. GK I 4145

Bez. u. Mitte: „Der Chimborazzo in S. Amerika [...]“; u. li: „F.G. Weitsch [...] Anno 1807“

Prov.: Auftrag Friedrich Wilhelm III. 1806.

Quelle: Schadow (1987), S. 89; N. N. 1808b, Sp. 552; N. N. 1810a, Sp. 1640.

Lit.: Lacher 2005, S. 304, Kat. Nr. W 348; Ette 1996, S. 196; Brückner 1993, S. 1957; Biermann 1990, S. 181; Nelken 1980, S. 70–73; Börsch-Supan 1971, S. 1810.18; Wirth 1968, S. 21, Kat. Nr. 66/68.

Abb.: Lacher 2005, S. 304, Kat. Nr. W 348.



Vorarbeiten, Kopien, Reproduktionsgrafik

**A\_We\_2/Sk (Kompositionsskizze)**

1806/1807 – verschollen

k. A.

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz 89, Nr. 20031. (S. 156ff.)

Prov.: Erworben mit A\_We\_3/Ge, von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen für Standort Königsberg, ab Mitte des 19. Jh. in den „Grünen Zimmern“ Stadtschloss Berlin.

Lit.: Lacher 2005, S. 304, Kat. Nr. W 347/34a; Börsch-Supan 1976, S. 94.

**A\_We\_3/Ge – Alexander von Humboldt und der Botaniker Aimé Bonpland am Chimborassosee**

1810 – verschollen

Öl auf Leinwand, 78 x 111 cm

Prov.: Ankauf 1935 (Händler Antiquariat Günter Koch), 23. Aug. 1944 Märkisches Museum Berlin, Inv. XI 27504, Kriegsverlust vermutlich bei Auslagerung in den Zoobunker.

Lit.: Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 2015, Lost Art-ID: 48444; Bernhard und Rogner 1965, S. 10, 13.



Wight, Moses (1827 Boston in Massachusetts, USA – 1895 ebd.)

**A\_Wi\_1/Ge**

1852

Öl auf Leinwand, 70,8 x 60,64 cm

Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 96.47)

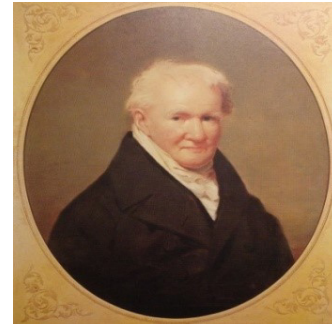
Sig. u. r.: „M. Wight pt. Berlin, 1852“; Rs.: „Portrait of Baron von Humboldt painted in his 82nd year M. Wight Berlin, Feb. 1852.“

Prov.: Aus Wights Nachlass in das Museum of Fine Arts, Boston.

Quellen: Humboldt und Schwarz 2004, S. 298, Brief-Nr. 179; Humboldt und Spiker 2007, S. 223, Brief-Nr. 181; Boston Athenaeum 1852, S. Kat. Nr. 186; Wight 25.09.1878 (American Antiquarian Society Archives), Beilage; Williams 14.03.1896 (Curatorial Files of the Art of the Americas at the Museum of Fine Arts, Boston); Everett 1860, S. 290.

Lit.: (Zusätzliche Informationen von Marta Fodor and Taylor Poulin, Boston Museum of Fine Arts, Jan. 2014); Museum of Fine Arts Boston 2014, [<http://www.mfa.org/collections/object/baron-alexander-von-humboldt-31079>]; Nelken 1980, S. 142–144; Beck und Humboldt 1959, S. 330f; Lange 1959, S. 454; Terra 1958, S. 586; Williams 14.03.1896 (Curatorial Files of the Art of the Americas at the Museum of Fine Arts, Boston).

Abb.: Nelken 1980, S. 153.



Wiederholungen und Kopien:

**A\_Wi\_1/Wh.a**

Nach 1852

Öl auf Leinwand, k. A.

Museum of Science, Boston, Massachusetts, USA, Inv. X04.223

Prov.: Verkauf aus Wights Besitz an Robert C. Waterston zur Schenkung an Boston Society of Natural History (Anlass ist Humboldts 100. Geburtstag); aus dessen Beständen in das Boston Museum of Science übernommen.

Lit.: (Zusätzliche Informationen von Violetta Wolf, Boston Museum of Science, 23. Jan. 2014.); Nelken 1980, S. 142–144; Lange 1959, S. 454; Creed 1930, S. 20; Everett 1860, S. 290.

Abb.: Creed 1930, S. 20.



**A\_Wi\_1/Wh.b**

Nach 1852

Öl auf Leinwand, 73,5 x 60,4 cm

American Antiquarian Society, Worcester, Massachusetts USA, Hewes-Nr. 70

Prov.: 1877 versteigert aus dem Besitz John Wooldredge (Kunstsammler) bei Joseph Leonard Auctions, Boston; Käufer: Isaac Davis and George Frisbie Hoar zur Schenkung an die American Antiquarian Society.

Quellen: Wight 25.09.1878 (American Antiquarian Society Archives).

Lit.: (Zusätzliche Informationen von Jackie Penny, American Antiquarian Society, 16. Jan. 2014); American Antiquarian Society [2014], S. 1f.

**A\_Wi\_1/Wh.c**

Nach 1852

Öl auf Leinwand, 76,4 x 74,9 cm

Harvard University Portrait Collection, Cambridge, Massachusetts USA, Inv. H179

Prov.: 1910 Schenkung aus Besitz Alexander Agassiz an das Museum of Comparative Zoology, heute Porträt Collection.

Lit.: President and Fellows of Harvard College 2013; Grindlay 2008, S. 452, Kat. Nr. 476; Nelken 1980, S. 142–144.

**A\_Wi\_1/Wh.d**

1857

Öl auf Leinwand, k. A.

Maine Audubon Centre, Falmouth, USA (Leihgabe der Portland Natural History Society, Maine USA)

Prov.: 1857/1859 Schenkung aus dem Besitz des Auftraggebers, Vereinsmitglied und Dichter Henry Wadsworth Longfellow.

Quelle: Longfellow 1972, S. 131, Brief-Nr. 1733.

Lit.: Eastman 2006, S. 1, 7.

**A\_Wi\_1/R.a**

Schoff, Stephen Alonzo (1818–1904), 1856

Stich, 250 x 157 mm

Bemerkung: Druck und Vertrieb Goupil & Co., New York.

Lit.: Nelken 1980, S. 142–144.

*Ximeno y Planes, Rafael (1759 Valencia, Spanien – 1825 Mexico-Stadt, Mexico)*

**A\_Xi\_1/Ge**

1803

Öl auf Leinwand, 113 x 54 cm

Facultad de Ingeniería, Universidad Nacional Autónoma de México, o. Inv.

Quelle: Gagern 1884, S. 68, 69f.

Lit.: Álvarez Nava 2013, S. unpaginiert; Holl 1997, S. 81(Abb.), 185–197; Faak 1994, S. 39; Nelken 1980, S. 54ff; Lange 1959, S. 448; Terra 1958, S. 580.

Abb.: Holl 1997, S. 81.



## 7.1.3 Wilhelm von Humboldt

Henry, Luise (1789 Berlin – 1839 ebd.)

### **W\_Hen\_1/Ge – Wilhelm von Humboldt in seinem Arbeitszimmer im Schloss Tegel**

1826–1830

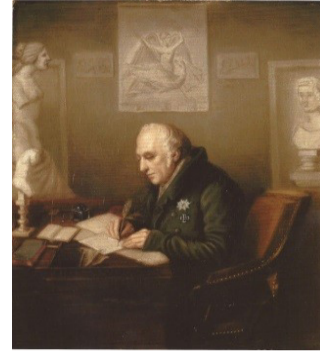
Öl auf Leinwand, 35,5 x 30 cm

Freies Deutsches Hochstift, Goethe-Museum, Frankfurt am Main, Inv. IV-1951-001

Prov.: Geschenk Alexander von Humboldt an Alexander Mendelssohn, im Familienbesitz bis auf Else Joachim; 1951 Ankauf vom Freien Deutsches Hochstift.

Lit.: Bamberg et al. 2011, S. 360, Kat.-Nr. 453.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 360, Kat.-Nr. 453.



Vorzeichnungen

### **W\_Hen\_1/Vz**

1826–1828

Bleistift, 25,5 x 20 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Potsdam, Inv. PK 5355.11/15.

Bez. in Bleistift: „Minister v. Humboldt in Tegel – Studierstube“, dann mit Feder korrigiert zu: „Minister F. v. Humboldt [...]“

Eingebunden in: Skizzenbuch Luise Henry 1826 bis 1828, Nr. 19

Prov.: 1955 Ankauf von acht Skizzenbüchern Louise Henrys aus Göttinger Privatbesitz.

Lit.: (Zusätzliche Informationen Claudia Sommer Leiterin der Graphischen Sammlung, 12. Feb. 2014); Savoy und Blankenstein 2014, S. 73; Clark 2007, Abb. 30.

Abb.: Savoy und Blankenstein 2014, S. 73.



Henschel, Gebrüder: Wilhelm (1785 Breslau, heute Polen – 1865 ebd.), Friedrich (\*1836 ebd.), August (1783 ebd. – 1828 Berlin) und Moritz (1787 Breslau – 1862 ebd.)

### **W\_HeG\_1/Gr**

o. J.

Bleistift, 18,2 x 11,6 cm

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv. 3927

Lit.: Fiege 1978, S. 80; Henrici 1928, S. 9.

Isabey, Jean-Baptiste (1767 Nancy, Frankreich – 1855 Paris)

### **W\_Isa\_1/Gr – Congrès de Vienne Séance des Plénipotentiaires des huit Puissances Signataires du Traité de Paris**

1819

Lavierte Federzeichnung, 84,5 x 107,0 cm

Royal Collection Trust, Inv. 451893

Bez.: signiert und datiert 1815

Bemerkung: Ein Schlüssel zur Identifikation der Personen liegt bei.

Quellen: Miel 1817-1818, S. 123–125; N. N. 1819, S. 1458.

Lit.: Royal Collection und Her Majesty Queen Elizabeth II 2014, [<http://www.royalcollection.org.uk/collection/451893/the-congress-of-vienna>]=Abb. Basily-Callimaki und Isabey 1909, S. 163; Basily-Callimaki und Isabey 1909, S. 190; Sanchez und Seydoux 1999–2014, S. 1817. 443.

Vorzeichnung, Reproduktionsgrafik

### **W\_Isa\_1/St – Costume du baron de Humboldt**

1815

Schwarze Kreide, braune Tinte und Tusche, Feder, 11,8 x 8,5 cm

Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 3676, Recto

Bez. o. in Kreide: „Mr le baron de Humboldt aigle rouge habit carré et arrondi, idem broderie que le Cte de Lardenberg“.

Bemerkung: 2005 restauriert.

Prov.: 1910 Nachlass Mme Henri Armand Rolle.

Lit.: Musée Louvre 2012, [<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/54/15911-Costume-du-baron-de-Humboldt>].

Abb.: Savoy und Blankenstein 2014, S. 48.



**W\_Isa\_1/Vz – Le congrès de Vienne**

1815

Graue Tinte, braune Tusche, rote Gouache, Bleistift, Feder, 460 x 660 cm

Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 3858, Recto

Sign.: „J. Isabey à Vienne 1815“

Prov.: 1910 Nachlass Mme Henri Armand Rolle.

Lit.: Musée Louvre 2012, [<http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/98/16156-Le-congres-de-Vienne>].

**W\_Isa\_1/R.a – Le congrès de Vienne**

Godefroy, Jean (1771–1839), 1819

Kupferstich, 66,5 x 87,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, KGr (ID 202846)

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Savoy 2014, S. 50.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Krüger, Franz (1797 Großbadegast bei Köthen – 1857 Berlin)

**W\_Krü\_1/Ge**

1810 – unbekannt

k. A.

Reproduktionen

**W\_Krü\_1/R.a**

Oldermann, Friedrich (1802–1874), um 1827 oder 1850

Lithografie, 549 x 358 mm (Bl.)

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. PORT\_00123056\_01

Bez. l.: „gez. V. F. Krüger“, m.: „Lith. Inst. v. L. Sachse & Comp.“, r.: „lith. v. Oldermann“, darunter „WILHELM VON HUMBOLDT KÖNIGL. PREUSS. STAATS MINISTER.“, u.: „Verlag v. L. Sachse & Comp Berlin.“

Bemerkung: Diese Version war im Kunsthandel Schroeder in Berlin 1858 für 10 Sgr. zu erwerben.

Publ.: Lithographisches Institut von L. Sachse & Co., Berlin.

Quelle: Schroeder 1858, S. 26.

Lit.: Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2014, [<http://www.spk-digital.de/showDetail.html?id=%22/bam/museum/smb/kk/10001872%22>]

Abb.: © Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.



**W\_Krü\_1/R.b**

Raab, Johann Leonhard (1825–1899), o. J.

Stahlstich, 140 x 115 mm (zuschneid Bl.)

Klassik Stiftung Weimar KGr (ID 202826)

Publ.: Als Einzelblatt bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (Druck v. Friedrich Arnold Brockhaus).

Lit.: Keune 2000, S. 227; Mortzfeld 1992, Bd. 32, Kat. Nr. A10298.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**W\_Krü\_1/R.c - Das gelehrte Berlin - I (=A\_Krü\_1/R.e)**

Schoppe, Julius (1795–1868), nach 1827

Lithografie, 474 x 334 mm (Bl.)

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. 1962.296.3

Bemerkung: Die abgebildeten Gelehrten sind von oben nach unten und links nach rechts: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Johann August Wilhelm Neander, Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher, Karl Ritter, Christoph Wilhelm Hufeland, Alexander von Humboldt, Wilhelm von Humboldt. Abgebildet ist der Abdruck der Sammlung Coburg. (Inv. L.2263)

Publ.: Einzelblatt im Verlag Gropius (Druck im Lithographischen Institut L. Sachse & Co. Berlin).

Lit.: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015.

Abb.: Günther 1981, S. 361



Lawrence, Sir Thomas (1769 Bristol, Großbritannien – 1830 London)

**W\_Law\_1/Ge**

1828 – 8. Jun. 1835

Öl auf Leinwand, 133 x 105,2 cm

Royal Collection Trust, Windsor Castle, Waterloo Chamber, Inv. RCIN 404936

Bemerkung: Vollendet nach Lawrence Tod von Richard Evans (~1784–1871).

Prov.: König George IV (1762–1830), für die Waterloo Chamber angekauft.

Quellen: Sydow und Bülow 1893, S. 222; Sydow und Bülow 1893, S. 225; Humboldt 1903–1936, S. 530; Humboldt 16.06.1828 (Royal Academy of Arts Archive), 250; Humboldt 1825 (Royal Academy of Arts Archive), 380.

Lit.: (Zusätzliche Informationen von Agata Rutkowska, Picture Library Assistant der Royal Collection, 23.9.2013); Royal Collection und Her Majesty Queen Elizabeth II 2014, S.

[<http://www.royalcollection.org.uk/collection/404936/charles-william-baron-von-humboldt-1767-1835-0>]; Borsche 1990, S. 159; Garlick 1989, S. 210, Kat. Nr.: 422; Armstrong 1913, S. 140; Gower 1900, S. 137; Waagen 1857, S. 425, Bd. 2.

Abb.: Royal Collection Trust / © HM Queen Elizabeth II 2017

(<https://www.royalcollection.org.uk/collection/404936/charles-william-baron-von-humboldt-1767-1835-0>; zuletzt geprüft 2.4.2017)



Vorzeichnung

**W\_Law\_1/Vz**

Vor 1828 – verschollen

Kreide in schwarz, rot und weiß auf Leinwand, k. A.

Prov.: Aus Nachlass Lawrence in den Kunsthandel, 19. Jun. 1830 („Lawrence sale“) an Matthew Hutchinson verkauft (Händler Christie’s, Aukt. Nr. 416); Weiterverkauft 22. Feb. 1861 („Matthew Hutchinson sale“) an einen Privatbesitzer Angerstein (Händler Christie’s, Aukt. Nr. 56, Preis: 45 Guineas).

Lit.: Garlick 1989, S. 210, Kat. Nr.: 422; Gower 1900, S. 137.

Schadow, Johann Gottfried (1764 Berlin – 1850 ebd.)

**W\_Scha\_1/Gr - Physiognomische Studien, W. v. Humboldt**

1802

Bleistift auf Büttchen, Konstruktionslinien, 21,6 x 33,5 cm

Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung, Inv. Schadow 1041

Bez. u.: „H.v. Humboldt 1802“.

Prov.: Aus dem Nachlass der Künstlerfamilie von Felix Schadow 1853 angekauft.

Quelle: Schadow 1890, S. 68.

Lit.: (Korr. Anna Schultz, Kunstsammlung Akademie der Künste Berlin, 13. Okt. 2014); Beyer 2014, S. 45; Badstübner-Gröger 2006, S. 262, Kat. Nr. 693, (Bd. I); Krenzlin 1990, S. 188.

Abb.: Beyer 2014, S. 45.



Schick, Gottlieb (1776 Stuttgart – 1812 ebd.) – Umkreis

**W\_Schi\_1/Ge**

1808/1809

Öl auf Leinwand, 113 x 97 cm

Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv. Gm 97/19.

Lit.: Deutsches Historisches Museum 2015; Osterkamp 2014, S. 57; Werner 2013, S. 33, Abb. 12; Simon 1934, S. 239f.

Abb.: Savoy und Blankenstein 2014, S. 58.



Schmeller, Johann Joseph (1794 Großbrüngen – 1841 Weimar)

**W\_Schm\_1/Gr**

27./28. Dez. 1826

Kreide in weiß und schwarz, weiß gehöht auf braunem Papier, 50 x 40 cm

Klassik Stiftung Weimar, GHz/Sch.I.285,0589

Quellen: WA III.10, S. 286; Humboldt und Humboldt 1906c–1916, S. 308; Humboldt und Humboldt 1906c–1916, S. 312; Schuchardt 1848–49, S. 283–287.

Lit.: Klassik Stiftung Weimar [2012/2017]; Geyersbach und Ooppel 2003, S. 32–34; Handrick 1964, S. 254ff, 257; Schaffstein 1952, S. [Titel].

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



Thorvaldsen, Bertel (1770 Kopenhagen – 1844 Ebenda)

**W\_Th\_1/Gr – Wilhelm von Humboldt und Georg Zoëga**

1804–1805

Bleistift, 42,9 x 22,5 cm

Thorvaldsenmuseum Kopenhagen, Inv. C79v.

Abb.: © The Thorvaldsens Museum (<http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/vaerk/C79v>; Download 2.4.2017).





## 7.1.4 Schelling

Begas, Carl (1794 Heinsberg – 1854 Berlin)

**S\_BeC\_1/Ge**

1843

Öl auf Leinwand, 117 x 97,5 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv. GK I 2947

Bez. u. r.: „C. BEGAS. /1843“

Quellen: Begas, (Tagebucheinträge 1. Okt. 1843; 24. Jan, 8. Febr. 1844, S. 124–126; Bd. II 24. Dez. 1845); Eggers, F. 1855, S. 342) (Stiftung Stadtmuseum Berlin); Wehl 1843, S. 1156.

Lit.: Herbst 2006, S. 76; Tilliette und Schaper 2004, S. 348f; Bartoschek 1995, S. 193, Kat. Nr. 1.4; Tilliette 1974, Erg. Bd. S. 410; Müllejans-Dickmann et al. 1994; Jantzen 1953ff, S. 654f.

Abb.: Herbst 2006, S. 76.



Kopien, Reproduktionsgrafik

**S\_BeC\_1/K**

Kloeber, August von (1793–1864), nach 1843

Kreide, k. A.

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 349; Jantzen 1953ff, S. 654f.

Abb.: Tilliette 1974, nach S. 384, Abb. 15.



Biow, Hermann (um 1804 Breslau, heute Polen – 1850 Dresden)

**S\_Bio\_1/Dag**

1848

Daguerreotypie, 70 x 80 cm

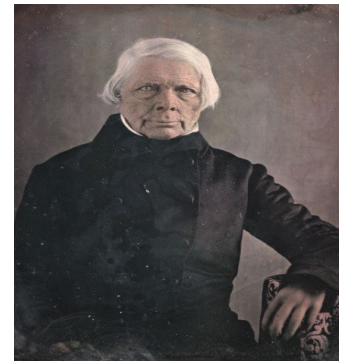
Standort unbekannt

Bemerkung: Der Verbleib der Daguerreotypie konnte nicht ermittelt werden, diverse Abzüge befinden sich an unterschiedlichen Standorten. Aufgrund der schlechten Erschließungsumstände konnten diese Abzüge nicht zugeordnet oder datiert werden. Die illustrierten Biografien Schellings bieten kaum auswertbare Hinweise über die Quellen der abgedruckten Bilder. Daher bildet der Tafelband mit einer kolorierten Reproduktion des 20. Jahrhunderts eine der wenigen greifbaren Abbildungen ab. Ihre Herkunft blieb trotz eingehender Recherchen wiederum im Dunkeln.

Quellen: Schelling 11.02.1848 (Bayerische Akademie der Wissenschaften München, Schelling Kommission).

Lit.: Tilliette 1974, S. Bd. 1, Tafel 21; Benjamin 1972-1989, S. 373; N. N. 1954, S. [10].

Abb.: N. N. 1954, S. [10].



Förster, Ernst (1800, Münchengosserstadt – 1885 München)

**S\_För\_1/Gr**

1818

k. A.

Bemerkung: Laut Schellings Gästebuch soll es Porträtsitzungen mit diesem Künstler gegeben haben.

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 306.

Grimm, Ludwig Emil (1790 Hanau – 1863 Kassel)

**S\_Gri\_1/Sk (Karikaturistische Porträtskizzen)**

Vor 1815

Bleistift auf Papier, 20,3 x 25,2 cm

Graphische Sammlung, Kassel, Inv. GS 4973

Bemerkung: Das Porträt soll, wie Schellings Biograf Xavier Tilliette betont, ohne das Einverständnis Schellings entstanden sein.

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 197.

Heigel, Joseph (1780 München – 1837 Paris)

**S\_Hei\_1/Ge**

o. J.

Bleistift, k. A.

Staatliche Graphische Sammlung, München

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 197, 348; Jantzen 1953ff, S. 654f.

Abb.: Tilliette 1974, nach S. 240, Abb. 7.



Kayser, J. (um 1813 Belgien – 1853 o.O.)

**S\_Kay\_1/Gr**

1850

Bleistift, 250 x 164 mm

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv. 1954

Sig. in Bleistift, u. m.: „Kayser 1850.“ u.: „v. Schelling.“

Quellen: Im Januar 1850 korrespondiert Schelling mit Kayser.

Prov.: 1914 Ankauf (Händler: Karl Ernst Henrici, Berlin, Auktion XX)

Quelle: Schelling und Kayser 04.01.1850 (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv)

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 348f; Fiege 1978, S. 38; Jantzen 1953ff, S. 654f.

Abb.: Tilliette 1974, nach S. 464, Abb. 20.



Reproduktionsgrafik

**S\_Kay\_1/R.a**

Weger, August (1823–1892), nach 1850

Stahlstich, 150 x 116 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. 45/62.

Klotz, Simon Petrus (vor 1776 Mannheim – 1824 München)

**S\_Klo\_1/Gr**

Um 1804–1805

Bleistift, 160 x 130 mm

Stadtmuseum München, Inv. G M II 876

Quellen: Schelling und Klotz 20.04.1804 (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv)

Lit.: Fehle [2015]; Tilliette und Schaper 2004, S. 197, 348; Tilliette 1974, S. Bd. 1, Tafel 4; Maillinger 1876, S. 63, Nr. 876.

Abb.: © Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde.



**S\_Klo\_1/R**

1804

Lithografie in Kreidemanier, 256 x 194 mm (Bl.), 148 x 129 mm (Bild)

Stadtmuseum München, Inv. G M II.877

Bemerkung: Die Zuschreibung an Joseph Klotz durch das Stadtmuseum München hat sich durch den Brief Simon Klotz' an Schelling vom 20. Apr. 1804 als falsch erwiesen.

Publ.: Als Einzelblatt in der Kurpfalzbaierischen privilegierten Steindruckerei Theobald Senefelder und Komp., München 1804 (Preis 36 Kreuzer)

Quellen: Schelling und Klotz 20.04.1804 (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv); [Senefelder 1804, S. [unpaginiert S. 7 eigene Zählung].

Lit.: Fehle [2015]; Winkler 1975, S. 127, Nr. 416.2; Jantzen 1953ff, S. 654f; Dussler 1925, S. 93; Ferchl 1856, S. 44/46.

Abb.: © Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde.



Krüger, Franz (1797 Großbadegast bei Köthen – 1857 Berlin)

**S\_Krü\_1/Ge - Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. am 15. Oktober 1840 (=A\_Krü\_3/Ge)**

Daten siehe A\_Krü\_4/Ge.

Quellen: Schadow (1987), S. 234

Lit.: Bartoschek 2007, S. 13; Franke 2007, S. 31, 40ff; Tilliette und Schaper 2004, S. 348f, 416; Franke 2001a, S. 154; Englert 1997, S. 28f; Osborn et al. 1997, S. 102, Abb. 16/16a, 40; Betthausen 1995, S. 189f; Franke 1995b, S. 115f; Franke 1995a, S. 190; Wirth 1990, S. 121f; Franke 1984, S. passim.

Abb. Detail: Betthausen 1995, S. 189.



Vorzeichnungen

**S\_Krü\_1/St.a**

Vor 1844

Bleistift auf grauem Tonpapier, teilw. Aquarelliert, 14,5 x 11,8 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Mappe SZ-A 271a Krüger 13 FA1, Nr. 548

Lit.: (Metadaten aus eigener Sichtung); Franke 1984, S. 323f; Jantzen 1953ff, S. 654f.

Abb.: Tilliette 1974, nach S. 432, Abb. 18.



**S\_Krü\_1/St.b**

Vor 1844

Grafit auf braunem Papier, Gesicht und Haar in Aquarell und Gouache, 17,8 x 14,7 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Mappe SZ-A 271a Krüger 13 FA1, Nr. 352

Lit.: (Metadaten aus eigener Sichtung); Franke 1984, S. 323f; Jantzen 1953ff, S. 654f; Donop 1902, S. 266.

Leiter, Roman (1805 Kúhetay, Österreich – 1834 München)

**S\_Lei\_1/Gr**

1824–1834 – verschollen

k. A.

Reproduktionsgrafik

**S\_Lei\_1/R**

o. D.

Lithografie, Folio-Format

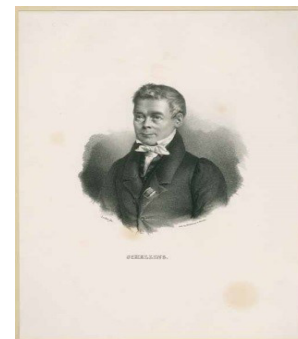
Stadtmuseum München, Inv. VL 1824-34

Bez. l.: „Leiter fec.“, r.: „Gedr. Bey Hanfstaengl in München.“

Publ. durch: Hanfstaengl München

Lit.: Fehle [2015]; Tilliette und Schaper 2004, S. 197, 348; Maillinger 1876, S. 63, Nr. 876.

Abb.: Fehle [2015].



Mittag, Carl (19. Jahrhundert, Berlin)

**S\_Mit\_1/R.a**

1842

Kreidelithografie, Folio-Format

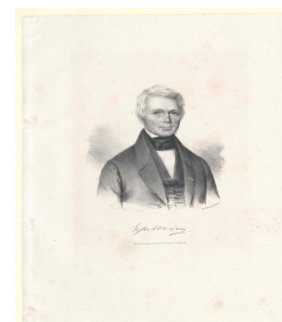
Österreichische Nationalbibliothek Wien, Inv. PORT\_00134886\_01

Sig. l.: „C. Mittag 1842“, u. faksimilierte Handschrift: „Schelling.“

Publ.: E. H. Schroeder, Berlin (D, ruck: Königliches Lithographisches Institut Berlin)

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 348f; Maillinger 1876, S. 63, Nr. 876.

Abb.: © Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.





**S\_Mit\_1/R.b**

o. J.

Lithografie, 311 x 222 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Heidelberg, Inv. Graph. Slg. P\_1307

Bez. u.: „SCHELLING“

**S\_Mit\_1/R.b**

Ghémar, Louis Joseph (1819–1873), 1848

Lithografie, k. A.

Publ.: Chateaubriand und Loménie 1848, S. Tafel vor 519.

Neu, Theodor (\*1810 Toruń, Polen)

**S\_Ne\_1/Gr**

o. J.

Bleistift, weiß gehöht, auf hellbraunem Papier, 17,9 x 14,4 cm

Nationalgalerie Berlin

Bez.: Unterschrift Schelling; „Gez. nach der Natur von T. Neu, Berlin 1842.“

Lit.: Donop 1902, S. 426.

Stieler, Joseph Karl (1781 Mainz – 1858 München)

**S\_St\_1/Ge**

1835

Öl auf Leinwand, 71,8 x 57,7 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. L 1858

Bez. Rs.: „Friedrich W. J. von Schelling, geboren zu Leonberg im damaligen Herzogthum Württemberg am 27. Jan. 1775 gemalt von Jos: Stieler 1835.“

Prov.: Erworben für 50 Louis d'Or vom späteren König Maximilian II.; Übergang an die Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen. Spätestens 1928 Leihgabe an die Neue Pinakothek, 1956–1975 im Bayerischen National Museum München, seit 1981 wieder an die Neue Pinakothek.

Quellen: Schelling 1834–36 (Bayerische Staatsbibliothek); Schelling 31.12.1835 (Bayerische Staatsbibliothek), S. Blatt; Stieler 1819–1858 (Bayerische Staatsbibliothek), [keine Paginierung] 1834/1835/1836.

Lit.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2014, S. 381; Tilliette und Schaper 2004, S. 348f; Vignau-Wilberg 2003, S. 526f, Kat. Nr. L 1858; Tilliette 1974, S. Bd. 1, S. 394; Hase-Schmundt 1971, S. 22, 73, 136.

Abb.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2014, S. 381.



Wiederholungen und Reproduktionsgrafik

**S\_St\_1/Wh.a**

1835–1836

Öl auf Leinwand, 72 x 58,3 cm

Privatbesitz (1971 Freiherr von Wagenheim, Wiesbaden)

Lit.: Hase-Schmundt 1971, S. 137; Vignau-Wilberg 2003, S. 527.

**S\_St\_1/K**

Wahrscheinlich Atelierarbeit, nach 1835

Öl auf Leinwand, 71 x 57,5 cm

Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inv. 00125-22

Abb.: Schelling Kommission Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München.



### S\_St\_1/R.a

Hanfstaengel, Franz Seraph (1804–1877), 1834

Lithografie, Groß-Folio-Format

Österreichische Nationalbibliothek Wien, Porträtsammlung, Inv.

PORT\_00134889\_01

Bez. r: „Hanfstaengel 1834“

Publ.: Als Einzelblatt bei Rudolph Weigel in Leipzig 1837 (Preis: Druck auf China Papier 1 Thlr. 4 Gr.)

Quellen: Marggraff 1858, S. 598; Gori Gandellini et al., Bd. 6 (1837), S. 93.

Lit.: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015; Vignau-Wilberg 2003, S. 527; Tilliette und Schaper 2004, S. 446; Tilliette 1974, Erg. Bd. S. 165; Jantzen 1953ff, S. 654f; Maillinger 1886, S. 83.

Abb.: © Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung.



### S\_St\_1/R.b

Schultheiß, Albrecht Fürchtgott (1823–1909), vor 1859

Stahlstich, 260 x 213 mm (Pl.), 377 x 286 mm (Bl.)

Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung, Inv. P3

Publ.: Als Einzelblatt bei Breitkopf und Härtel, Leipzig (Druck: W. Wick);

Vereinfachter Nachstich bei Bechstein 1857, S. [327]

Quelle: Gori Gandellini et al., Bd. 29 (1859).

Lit.: Knaus und Bildarchiv Foto Marburg 2015; Vignau-Wilberg 2003, S. 527; Jantzen 1953ff, S. 654f; Maillinger 1886, S. 83.

Abb.: Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung.



### S\_St\_1/R.c

Brandt, Cäcilie, o. J.

Kreidelithografie, 226 x 153 mm (Bl.)

Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv. 45/60

Lit.: Gulyga 1989, S. 174.

Abb.: Tilliette 1974, nach S. 336, Abb. 12.



### Tieck, Christian Friedrich (1776 Berlin – 1851 ebd.)

#### S\_Tie\_1/Gr

1801 – verschollen

Kreidezeichnung, k. A.

Quellen: Schelling 1913, S. 211–213.

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 127f; Gulyga 1989, S. 43; Tilliette 1974, Bd. 1, Tafel 3, Erg. Bd. S. 115; Schelling 1962-75, S. [Titel] (Bd. I)=Abb.; Borup 1959, S. 78; Jantzen 1953ff, S. 654f.

#### S\_Tie\_1/P

1801 – nicht auffindbar

Pastell, um 40 x 50 cm

Prov.: Familienbesitz Schelling, heute wahrscheinlich USA.

Quellen: Schelling 1913, S. 211–213.

Lit.: Tilliette und Schaper 2004, S. 127f; Gulyga 1989, S. 43; Tilliette 1974, Bd. 1, Tafel 3, Erg. Bd. S. 115; Schelling 1962-75, S. 555, Titel Bd. I.

Abb.: Schelling 1962-75, Titel, Bd. I.



Vogel von Vogelstein, Carl Christian (1788 Wildenfels in Sachsen – 1868 München)

S\_VvV\_1/Gr

1851

Grafit auf weißem Papier, 36,8 x 26,3 cm

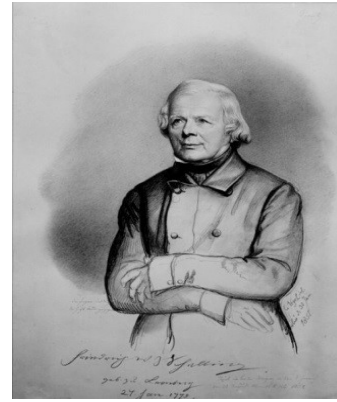
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 3388

Bez.: „C. Vogel del. Berlin d 30 Jan. 1851. Friedrich W. Joseph Schelling geb. zu Leonberg 27. Jan. 1775. Starb im Bade Ragaz in der Schweiz den 20 August abends 8 Uhr 1854. Die Finger sind durch die Gicht krumm gezogen.“

Lit.: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und Bove [2015], S.

[<http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70233469>]=Abb.; Tilliette und Schaper 2004, S. 348f; Richter 1988, S. 68, Kat. Nr. 98; Jantzen 1953ff, S. 654f.

Abb.: Tilliette 1974, nach S. 496, Abb. 22.



## 7.1.5 Vergleichsabbildungen

### Vgl. Nr. 1

Boilly, Louis-Leopold (1761–1845): *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*  
(Salon de 1798)

Öl auf Leinwand, 71,5 x 111 cm

Musée du Louvre, Paris, Inv. R.F. 1290 BIS.

Abb.: Arizzoli-Clémentel und Bordes 1988, 83, Kat. Nr. 70.



### Vgl. Nr. 2

Chodowiecki, Daniel (1726–1801) und Berger, Daniel (1744–1824):  
*Idealporträt Werthers*

o. D.

Radierung, 128 x 78 mm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KGr (ID 356241)

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar



### Vgl. Nr. 3

David, Jacques Louis (1748–1825): *Porträt von Antoine-Laurent Lavoisier und seiner Frau*

1788

Öl auf Leinwand, 286 x 224 cm

Metropolitan Museum of Art New York, Inv. 1977.10

Abb.: Fleckner 2014, S. 546.



### Vgl. Nr. 4

David, Jacques Louis: *Porträt Napoleons in seinem Arbeitszimmer in den Tuileries*

1812

Öl auf Leinwand, 204 x 125 cm

National Gallery of Art, Washington

Abb.: Rosenthal 2007, 95, Kat. Nr. 24.



### Vgl. Nr. 5

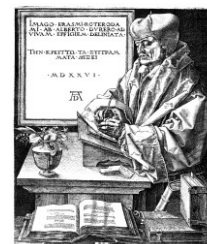
Dürer, Albrecht (1471–1528): *Erasmus von Rotterdam*

1526

Kupferstich, 248 x 194 mm (Bl. beschnitten)

Klassik Stiftung Weimar, Inv. DK 123/81.

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar



### Vgl. Nr. 6

De La Tour, Maurice-Quentin (1704–1788): *Jean Le Rond d'Alembert*

1753

Pastell, 55 x 45,8 cm

Musée du Louvre, Paris Inv. RF 3893, Recto.

Abb.: Debrie 2001, S. 180, Abb. 95.



**Vgl. Nr. 7**

Fragonard, Jean-Honoré (1732–1806): *Portrait dit de Denis Diderot*  
um 1769  
Öl auf Leinwand, 81,5 x 65 cm  
Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 1972-14  
Abb.: Beyer 2002, S. 247.



**Vgl. Nr. 8**

Hensel, Wilhelm (1794–1861): *Philipp Veit*  
1840  
Bleistift, 29,6 x 22,6 cm  
Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin  
Abb.: Lowenthal-Hensel 1983, S. 243 (Bd. II), Kat. Nr. 16/17.



**Vgl. Nr. 9**

Kauffmann, Angelika (1741–1807): *Johann Joachim Winckelmann*  
1764  
Öl auf Leinwand, 97 x 71 cm  
Kunsthhaus Zürich, Inv. 98  
Abb.: Baumgärtel 1998, Kat. Nr. 21.



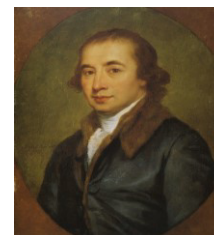
**Vgl. Nr. 10**

Kauffmann, Angelika: *Selbstbildnis*  
1784  
Öl auf Leinwand, 64,8 x 50,7 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv. 1056  
Abb.: Baumgärtel 1998, S. 233, Abb. 110.



**Vgl. Nr. 11**

Kauffmann, Angelika: *Johann Gottfried Herder*  
1789/1791  
Öl auf Leinwand, 63,4 x 52,3 cm  
Goethe-Museum Frankfurt am Main, Inv. IV-1986-005.  
Abb.: Baumgärtel 1998, Kat. Nr. 175.



**Vgl. Nr. 12**

Kersting, Georg Friedrich (1785–1847): *Gerhard von Kugelgen in seinem Atelier*  
1811  
Öl auf Leinwand, 53,3 x 42 cm  
Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 2329  
Abb.: Gärtner 1988, S. 44.



**Vgl. Nr. 13**

Krüger, Franz (1797–1857): *Friedrich Wilhelm IV. in der Erasmuskapelle des Berliner Schlosses*

1846

Öl auf Leinwand, 62 x 49 cm

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Schloss Sanssouci, Inv. GK I 5673

Abb.: Herbst 2006b, S. 34.



**Vgl. Nr. 14**

Kügelgen, Gerhard von (1772–1820): *Christoph Martin Wieland*

Nach 1808/09

Öl auf Leinwand, 69 x 60 cm

Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift, Inv. IV-00459

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 153, Kat.-Nr. 153.



**Vgl. Nr. 15**

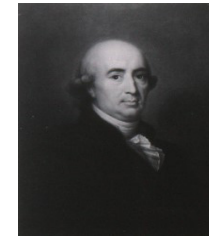
Kügelgen, Gerhard von: *Johann Gottfried von Herder*

1809

Öl auf Leinwand, 71 x 61 cm

Universitätsbibliothek Tartu, Estland, Inv. M2.

Abb.: Hellermann und Kügelgen 2001, S. 237



**Vgl. Nr. 16**

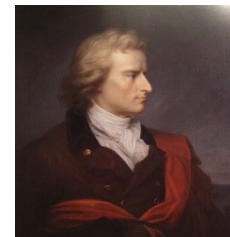
Kügelgen, Gerhard von: *Friedrich von Schiller*

1809

Öl auf Leinwand, 73,3 x 64,3 cm

Frankfurter Goethe-Museum, Inv. IV-00505.

Abb.: Bamberg et al. 2011, S. 154, Kat.-Nr. 154.



**Vgl. Nr. 17**

Kügelgen, Gerhard von: *Selbstbildnis im grünen Frack*

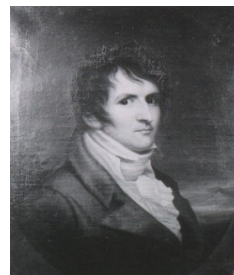
1807

Öl auf Leinwand, 70 x 61 cm

Privat

Lit.: Hellermann und Kügelgen 2001, S. 19, 222ff.

Abb.: Hellermann und Kügelgen 2001, S. 223.



**Vgl. Nr. 18**

Landesdenkmalamt: *Ostseite der Bibliothek von Schloß Tegel*

1942

Fotografie Nr. LKB 1087F und LKB 1088F

Abb.: © Landesdenkmalamt Berlin, Fotoarchiv.





**Vgl. Nr. 19**

Lawrence, Thomas (1769–1830): *Henry Dundas, 1st Viscount Melville* (Wiederholung)  
um 1810

Öl auf Leinwand, 74,9 x 62,2 cm

National Portrait Gallery, London, Inv. NPG 746

Abb.: © National Portrait Gallery, London

[[http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04373/Henry-Dundas-1st-Viscount-](http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04373/Henry-Dundas-1st-Viscount-Melville?LinkID=mp03055&search=sas&sText=Henry+Dundas&role=sit&rNo=1)

[Melville?LinkID=mp03055&search=sas&sText=Henry+Dundas&role=sit&rNo=1](http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04373/Henry-Dundas-1st-Viscount-Melville?LinkID=mp03055&search=sas&sText=Henry+Dundas&role=sit&rNo=1); zuletzt geprüft 3.4.2017)



**Vgl. Nr. 20**

Maron, Anton von (1733–1808): *Johann Joachim Winckelmann*

**V\_Ma\_Wi**

1768

Öl auf Leinwand, 136,5 x 99,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. G 70

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**Vgl. Nr. 21**

May, Georg Oswald (1738–1816): *Christoph Martin Wieland*

1779

Öl auf Leinwand, 58 x 46 cm

Wieland-Museum Biberach, Inv. 308.

Abb.: Lichtdruck (Inv. KGr, ID 355235) © Klassik Stiftung Weimar.



**Vgl. Nr. 22**

Meister der Münchner heiligen Veronika (14./15. Jh.): *Heilige Veronika mit dem Schweißstuch Christi, um oder nach 1425*

Tannenholz, 78,1 x 48,2 cm

Alte Pinakothek München, Inv. 11866

Abb.: Bayerische staatsgemäldesammlungen 2005, S. 230



**Vgl. Nr. 23**

Rauch, Christian Daniel (1777–1857): *Goethe*

1820

Abguss in gefasstem Gips, 55 x 38 x 25 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. GPL/00943

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**Vgl. Nr. 24**

Schick, Gottlieb (1776–1812): *Caroline von Humboldt*

1804

Öl auf Holz, 50 x 36 cm

Ehemals Schloß Tegel 1945 am Auslagerungsort Sophienhof verbrannt

Abb.: Gauß und Holst 1976, S. 102/104, Kat. Nr. 65.



**Vgl. Nr. 25**

Schwerdgeburth, Carl August (1785–1878): *Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach mit Hunden vor dem Tempelherrenhaus im Park*

1823

Feder und Pinsel in Braun über Graphit, 37,9 x 31 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. KK 7834

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**Vgl. Nr. 26**

Stieler, Joseph (1781–1858): *Ludwig Tieck*

1838

Öl auf Leinwand, 89 x 76 cm

Stiftung Preussische Schlösser und Gärten

Abb.: Herbst 2006b, S. 82.



**Vgl. Nr. 27**

Van Loo, Louis Michel (1707–1771): *Denis Diderot*

1767

Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm

Musée du Louvre, Paris, Inv. RF 1958

Abb.: Frank 1999, S. 154.



**Vgl. Nr. 28**

Tischbein, Johann Heinrich d. Ä. (1722–1789): *Dr. Schmidt-Capelle*

um 1755/1760

Öl auf Leinwand, 160 x 112 cm

Staatliche Museen Kassel, Inv. 1875.1602.

Abb.: Heraeus und Eissenhauer 2003, S. 277, Kat. Nr. 238.



**Vgl. Nr. 29**

Unbekannter Künstler: *Petrarca in seiner Studierstube*

um 1400

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signatur HS 101, fol. 1v

Abb.: Kanz 1993, Abbildungsteil, Abb. 4.



**Vgl. Nr. 30**

Weisser, Carl Gottlob (1779–1815): *Lebendmaske Goethes*

1807

Gips, 32,5 x 18,5 x 16,5 cm

Klassik Stiftung Weimar, Inv. GPI/00940

Abb.: © Klassik Stiftung Weimar.



**Vgl. Nr. 31**

Weitsch, Friedrich Georg (1758–1828): *Der Peter und Pauls Hafen auf Kamtschatka. Reise v. Capitain v. Krusenstern*

1808–1810

Öl auf Leinwand, 162 x 226 cm

Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Potsdam, Inv. Nr. GKI 4144

Abb.: Lacher 2005, Farbtafel 15.





**Vgl. Nr. 32**

Ximeno y Planes, Rafael (1759–1825): *Andrés Manuel del Río*

1825

Öl auf Leinwand, 110 x 82 cm

Facultad de Ingeniería, Universidad Nacional Autónoma de México, ohne Inventarnummer.

Abb.: Álvarez Nava 2013.



## 7.2 LITERATUR

### 7.2.1 Siglen

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie, 55 Bde. Hg. v. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Leipzig 1875–1912.
AKL	Allgemeines Künstlerlexikon. Internationale Künstlerdatenbank – Online, Berlin, New York 2005. ( <a href="http://www.degruyter.com.emedien.ub.uni-muenchen.de/view/AKL/">http://www.degruyter.com.emedien.ub.uni-muenchen.de/view/AKL/</a> )* zuletzt geprüft am 14.3.2015.
GOETHE GESPRÄCHE	Goethes Gespräche, Bd. I-X. Hg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig 1889–1896.
NDB	Neue deutsche Biographie, 25 Bde. Hg. v. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Berlin 1953–2015.
HH	Wilhelm von Humboldt und Caroline von Humboldt in ihren Briefen, 7 Bde. Hg. v. Anna von Sydow, Berlin 1906–1916.
ThB	Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde. Hg. v. Ulrich Thieme, Felix Becker, Hans Vollmer: Leipzig 1907–1992.
WA	Goethes Werke (I: Werke im engern Sinne, II: Naturwissenschaftliche Schriften, III: Tagebücher, IV: Briefe) Hg. v. im Auftr. der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1918.

### 7.2.2 Archivmaterial

EINSIEDEL UND SECKENDORFF (1.9.1780). Friedrich Hildebrand Einsiedel und Karl Friedrich Seckendorff: Adolar und Hilaria. Digitales Archiv der Thüringischen Staatsarchive, Sig. ThHStAW\_archivesource\_00004607. Theaterzettel ([http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW\\_performance\\_00032882;jsessionid=D83B1CEFEE374F6239B9C66FA252693D](http://archive.thulb.uni-jena.de/ThHStAW/receive/ThHStAW_performance_00032882;jsessionid=D83B1CEFEE374F6239B9C66FA252693D)), zuletzt geprüft am 20.5.2014.

BEGAS. Oscar Begas: Tagebücher 1843–1848. Stiftung Stadtmuseum Berlin.

---

\* Zugang nur über E-Medien-Login der Universitätsbibliothek München möglich.

CORCORAN (7.3.1856). William Wilson Corcoran: The Papers of William Wilson Corcoran. Series 3: Outgoing Letters 1851–1888. Library of Congress Manuscript Division Washington, D.C. 20540 USA dcu, Sig. MSS16899. Brief Corcoran an Emma Gaggiotti-Richards.

HUMBOLDT (1.1.1857). Alexander von Humboldt: Brief Alexander von Humboldts an Eduard Ender. Handschriftensammlung der Wienbibliothek, Sig. H.I.N.-137552, Interne ID-Nr.: LQH0107950. 1 Blatt.

HUMBOLDT (9. [Jan/Jun] 1840). Alexander von Humboldt: Humboldt an Joseph Stieler. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana I.1. 2 Blatt.

HUMBOLDT (16.10.1855). Alexander von Humboldt: The Papers of William Wilson Corcoran. Series 2: Incoming Letters, 1791–1888 and undated. Library of Congress Manuscript Division Washington, D.C. 20540 USA dcu, Sig. MSS16899; 8:8037. Brief Alexander von Humboldt an W. W. Corcoran.

HUMBOLDT (o.J. vermutl. Sommer 1843). Alexander von Humboldt: Brief von Alexander von Humboldt an Stieler undatiert. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana I. Supplementa 2, Schachtel 1.

HUMBOLDT (1825). Wilhelm von Humboldt: LAW/4/380 Humboldt, to [Thomas] Lawrence [1825]. Royal Academy of Arts Archive, Sig. LAW/4/380. 1 Blatt (PRA, letters and papers 1777–1831. Autographs Volume 4 1822–1825).

HUMBOLDT (16.6.1828). Wilhelm von Humboldt: Baron de Humboldt, to Sir Thomas Lawrence 16 Jun 1828. Royal Academy of Arts Archive, Sig. LAW/5/250. 1Blatt (PRA, letters and papers 1777–1831. Autographs volume 5 1826–1830)

JEFFERSON (28.5.1804). Thomas Jefferson: The Thomas Jefferson Papers. Manuscript Division at the Library of Congress, Sig. Bd. 140, Bl. 24366, Mss Div, LC. 1S. Brief von Thomas Jefferson an Alexander von Humboldt, datiert Washington, 28. Mai 1804.

KRAUS (4.12.1775). Georg Melchior Kraus: Bestand Carl August, Schatullrechnungen. Thüringische Staatsarchive, Sig. A 1060. Beleg 147.

SHELLING (13.2.1829). Friedrich Wilhelm Schelling: Schelling an Joseph Stieler 1829. Bayerische Akademie der Wissenschaften München. Schelling Kommission, Sig. 3.1 Briefe. 1829–1830 SCH an Jos. Stieler 1829.2.13-a Blatt 1. Beilage: Brief Stielers an Goethe. Fotokopie von Original.

SHELLING (1834–1836). Friedrich Wilhelm Schelling: Schelling an Joseph Stieler undatiert. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana, Supplementa 2, Schachtel 1.

SHELLING (31.12.1835). Friedrich Wilhelm Schelling: Brief an Jos. Stieler. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana I.1. Ein Blatt.

SHELLING (11.2.1848). Friedrich Wilhelm Schelling: Schelling an Biow, über Sitzungen zum Fotoporträt. Bayerische Akademie der Wissenschaften München. Schelling Kommission, Sig. 3.1 Briefe 1847–1848 SCH an Biow 1848.2.11. (Fotokopie vom Originaldokument).

SHELLING UND KAYSER (4.1.1850). Friedrich Wilhelm Schelling und Kayser: Korrespondenz Schelling – Kayser. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv, Sig. NL Schelling, Nr. 377. 2 Blatt.

SHELLING UND KLOTZ (20.4.1804). Friedrich Wilhelm Schelling und Simon Klotz: Korrespondenz Schelling – Simon Klotz. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Archiv, Sig. NL Schelling, Nr. 391. 4 Blatt.

STIELER (o. J.). Josef Stieler: Verzeichnis der von Jos. Stieler gemalten Bildnisse 1819–1856. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana I.5.m. Mappe mit 8 Blatt.

STIELER (1819–1858). Josef Stieler: Abrechnungsbuch 1819–1858. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana I, Supplementa 2, Schachtel 1. 4° Band. Abrechnung und Etat Stielers Vermögen.

STIELER (31.7.1843). Josef Stieler: Josef Stieler an seine Frau Josephine Stieler aus Berlin 31. Juli 43. Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Stieleriana I. Supplementa 2, Schachtel 1.

WIGHT (25.9.1878). Moses Wight: Brief Moses Wight to Samuel F. Haven. American Antiquarian Society Archives, Sig. 1878 Wight. Serie 1870–79, Ordner „Wi-“.

WILLIAMS (14.3.1896). Henry D. Williams: Brief von Moses Wights Anwalt an das Museum of Fine Arts Boston. Curatorial Files of the Art of the Americas at the Museum of Fine Arts, Boston, Sig. 96.47. 1 Blatt.

### 7.2.3 Quellen

ADELUNG 1784–1819. Johann Christoph Adelung: Allgemeines Gelehrten-Lexicon. Darinne die Gelehrten aller Stände sowohl männ- als weiblichen Geschlechts, welche vom Anfange der Welt bis auf ieszige Zeit gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt gemacht, Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Geschichten, Absterben und Schrifften aus den glaubwürdigsten Scribenten in alphabetischer Ordnung beschrieben werden. Unter Mitarbeit von Heinrich Wilhelm Rotermund und Otto Günther, 10 Bde., Leipzig 1784–1819.

ALBERTI (1436) 1877. Leone Battista Alberti: Della Pittura Libri Tre. In: Leone Battista Alberti: Kleinere kunsttheoretische Schriften. Hg. v. Hubert Janitschek (Quellenschriften für Kunstgeschichte, 11), Wien (1436) 1877.

AMAT DE GRAVESON ET AL. 1829. Ignace Hyacinthe Amat de Graveson et al.: Gallerie der Zeitgenossen. Oder authentische Portraits der merkwürdigen und interessanten Männer und Frauen der Tagesgeschichte. Erster Jahrgang, 1–26, Hildburghausen 1829.

APIN 1728. M. Sigmund Apin: Anleitung wie man Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll, Nürnberg 1728.

BAYERN 1829–1839. Ludwig von Bayern: Gedichte des Königs Ludwig von Bayern. Bd. 1, 3 Bde., München 1829–1839.

BAYERN 1839. Ludwig von Bayern: Gedichte Ludwigs des Ersten, Königs von Bayern. Drey Theile, München 1839.

BECHSTEIN 1857. Ludwig Bechstein: Zweihundert Bildnisse und Lebensbeschreibungen berühmter deutscher Männer, Leipzig 1857.

BER. 1824. ber.: Neue Kupferstiche. In: *Das Kunstblatt* 5 (18) 1824, S. 70–72.

BER. 1826. ber.: Lithographik. In: *Das Kunstblatt* 7 (23) 1826, S. 92.

BIESTER 1808. Johann Erich Biester: [Titelkupfer]. In: *Neue berlinische Monatsschrift* (2 (Juli-Dez)) 1808, S. iv–vi.

BIOW 1850. Hermann Biow: Deutsche Zeitgenossen. Herausgegeben nach H. Biow's gesammelten Lichtbildern von den ersten Künstlern Deutschlands in Kupfer gestochen mit biographischem Text. Erste Lieferung. Friedrich Wilhelm IV., König von Preußen, A. v. Humboldt, P. v. Cornelius, Leipzig 1850.

BOCK 1802. Christoph Wilhelm Bock: Sammlung von Bildnissen Gelehrter Maenner und Künstler nebst kurzen Biographien derselben, Nürnberg 1802.

- BOSTON ATHENAEUM, FINE ARTS DEPARTMENT 1852. Boston Athenaeum, Fine Arts Department: Kat. Ausst. Catalogue of the 25th exhibition of paintings in the Athenæum gallery, Boston 1852.
- BÖTTIGER 1806. Carl August Böttiger: Alexander von Humboldt. In: *Der Neue Teutsche Merkur* 178/180 (II. 8) 1806, S. 249–254.
- BÖTTIGER 1809. Carl August Böttiger: Herr v. Kügelgen. In: *Zeitung für die elegante Welt* 1809, 9.6.1809 (114), Sp. 910–911.
- BREITKOPF & HÄRTEL 1850. Breitkopf & Härtel: Bildnisse berühmter Deutschen. In: *Anzeiger zu dem Deutschen Kunstblatt* 1 (3) 1850, S. [1].
- BROCKHAUS 1836. F. A. Brockhaus: [Annonce für Urania. Mit Humboldt-Portrait]. In: *Zeitung für die elegante Welt. Intelligenzblatt* 1836, 18.10.1836 (10), S. [2].
- BROCKHAUS 1840. F. A. Brockhaus: [Werbeanzeige für Kupferstiche der Portraits berühmter Persönlichkeiten, darunter Alexander von Humboldt und Goethe]. In: *Das Kunstblatt* 21 (3) 1840, S. 12.
- BURCKHARDT 1807. A. Burckhardt: Alex von Humboldt. In: *Allgemeine geographische Ephemeriden* 10 (22) 1807, [Titelkupfer].
- CAMPER 1792. Peter Camper: Über Den Natürlichen Unterschied Der Gesichtszüge In Menschen Verschiedener Gegenden Und Verschiedenen Alters [...]. Nebst Darstellung Einer Neuen Art, Allerlei Menschenköpfe Mit Sicherheit Zu Zeichnen, Berlin 1792.
- CHATEAUBRIAND UND LOMENIE 1848. François-René Chateaubriand und Louis de Loménie: Galerie des Contemporains Illustres par un Homme de Rien. Tome Deuxième, Bruxelles 1848.
- CHODOWIECKI 1776. Daniel Chodowiecki: [Titelkupfer Johann Wolfgang von Goethe]. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 11 (29) 1776.
- DAGUERRE 1839a. Louis-Jacques-Mandé Daguerre: Daguerre's ausführliche Beschreibung seiner grossen Erfindung. Oder die Kunst auf die beste Art die so höchst merkwürdigen Lichtbilder zu verfertigen, Stuttgart 1839.
- DAGUERRE 1839b. Louis-Jacques-Mandé Daguerre: Historique et Description des Procédés du Daguerriéotype et du Diorama, Paris 1839.
- DAGUERRE 1839c. Louis-Jacques-Mandé Daguerre: Praktische Beschreibung des Daguerrotyp's. Treu übersetzt nach der den Parise Dagerotypen bei gelegten Originalbeschreibung des Herrn Daguerre. Begleitet von 6 Tafeln Abbildungen der einzelnen Theile des Original Instruments, Berlin 1839.
- DEGEN 1804. Johann Friedrich Degen: Rez. Sammlung von Bildnissen gelehrter Männer und Künstler, nebst kurzen Biographien derselben. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 1.2 (108) 1804, Sp. 240.
- DRUGULIN 1860. W. E. Drugulin: Allgemeiner Portrait-Katalog. Verzeichniss einer Sammlung von 24.000 Portraits berühmter Personen aller Länder und Zeiten [...] welche zu billigen Preisen von dem Leipziger Kunst-Comptoir zu beziehen sind, Leipzig 1860.
- [DUNKER & HUMBLLOT] 1824. Im Verlage Dunker und Humblot ist erschienen [...]. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. Intelligenzblatt*, Dez. 1824 (73), Sp. 583.
- E. K. 1802. E. K.: [E.K.s Kritik zu Burys Goetheportrait von 1800]. In: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts* (13) 1802, S. 597–603.
- EGGERS 1851. F. Eggers: Kupferstichwerk. Deutsche Zeitgenossen. In: *Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst, Organ der deutschen Kunstvereine* (1) 1851, S. 5–6.

- EISENMANN UND KOCH-STERNFELD 1858. Joseph Anton Eisenmann und Joseph Ernst Koch-Sternfeld: Kat. Ausst. Exposition universelle de Munich en 1858 ou l'art Allemand au 19ème Siècle, München 1858.
- FELSING 1815. Johann Conrad Felsing: [Titelkupfer Alexander von Humboldt]. In: *Taschenbuch für die gesammte Mineralogie* 9 (2) 1815, [Titelkupfer].
- FÖRSTER UND KUGLER 1843. Ernst Förster und Franz Kugler: Nachrichten vom Juni. Malerei. In: *Das Kunstblatt* 24 (63) 1843, S. 264.
- FÖRSTER UND KUGLER 1843. Ernst Förster und Franz Kugler: Nachrichten vom Oktober. Malerei. In: *Kunstblatt* 24 (95) 1843, S. 385.
- FREELAND 1859. James Freeland: Sketchings. National Academy of Design. In: *The Crayon* 6 (5) 1859, S. 152–164.
- FRAUENHOLZ 1792. Johann Friedrich Frauenholz: Frauenholz Bildnisse großer Männer. Erste Ankündigung. In: *Journal des Luxus und der Moden. Intelligenzblatt* 7, 1792 (Juli), S. 103–105.
- GAY 1837. Sophie Nichault Gay: Salons célèbres, Paris 1837.
- GORI GANDELLINI ET AL. 1843–1861. Giovanni Gori Gandellini, Luigi de Angelis, Adolf Seubert: Rudolph Weigel's Kunstcatalog, 31 Bde., Leipzig 1843–1861.
- GROHMANN 1791. Johann Christian Grohmann: Ideen zu einer physiognomischen Anthropologie, Lepizig 1791.
- Gz. 1792. Gz.: Lips, dessen Bildniß vom Hrn. G. R. von Göthe. In: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 108 (2) 1792, S. 464–465.
- H. 1827. H.: Kunstausstellung in Berlin 1826. (Beschluß). In: *Das Kunstblatt* 8 (41) 1827, S. 161–162.
- HORN 1804. Franz Christoph Horn: Luna, ein Taschenbuch auf das Jahr 1804, Leipzig 1804.
- HUMBOLDT UND CONTI 1860. Alexander von Humboldt und Louis François Conti: Kat. Aukt. Alexander von Humboldts Kunst-Nachlass. [Versteigerung 17.9.1860 und den folgd. Tagen, täglich von 9–1 Uhr Nachmittags zu Berlin, in dem Hause Oranienburger Strasse 67], Berlin 1860.
- JAMESON 1842. Anna Jameson: Handbook to the Galleries of art in and near London I. With Catalogues of the Pictures. Accompanied by critical, historical, and bibliographical notices, and copious indexed to facilitate reference, 2 Bde., London 1842.
- JAN-PENNINGH 1791. Heinrich Jan-Penningh: Gallerie der Großen, Helden und Gelehrten der königlich preußischen Staaten für alle Stände. [Bildnisse. In vier Heften]. In: *Journal des Luxus und der Moden. Intelligenzblatt* 6 1791, S. 154–155.
- JUSTUS 1844. Justus: Tagebuch. Aus Berlin. In: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 3 1844, S. 607–609.
- KAYSER 1824. Kayser: [In unserem Verlage ist soeben erschienen]. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. Intelligenzblatt*, Februar 1824 (8), Sp. 59.
- KLEIN 1785–1789. Anton Klein: Leben und Bildnisse der großen Deutschen. Von verschiedenen Verfassern und Künstlern mit einer Abhandlung über Lebensbeschreibungen und Lebens-Schreiber. 4 Bde., Mannheim 1785–1789.
- KLEIN 1785. Anton Klein: Leben und Bildnisse der großen Deutschen [Subskriptionseinladung]. In: *Journal von und für Deutschland* 2 (9) 1785, S. 259–260.
- KÖNIG 1839. Hans König: Besuch eines Russen bei Schelling. In: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* 4 1839, S. 146–161.

- KRÜGER UND ZSCHOKKE 1837. Franz Krüger und A. Zschokke: [Titelkupfer Alexander von Humboldt]. In: *Urania. Taschenbuch auf das Jahr...* 1837, [Titel].
- KUGLER 1850. Franz Kugler: Kupferstich. Rez. Bildnisse berühmter Deutschen. In: *Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst, Organ der deutschen Kunstvereine* 1 1850, S. 109–110.
- KUMMER 1826. Paul Gotthelf Kummer: [Annonce] Bei Paul Gotthelf Kummer in Leipzig ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben[...]. In: *Zeitung für die elegante Welt. Intelligenzblatt* 26, 13.6.1826 (17), [unpaginiert].
- LENOIR UND HOFFMANN 1857. George André Lenoir und Rudolf Hoffmann: Galerie ausgezeichneter Naturforscher. Unter Mitarbeit von Johann [Druck] Haller, Wien 1857.
- LIEBE 1777. Gottlob August Liebe: [Titelvignette]. In: *Theater-Journal für Deutschland* 1 (3) 1777, [Titel].
- LIPS UND BERTUCH 1791. Johann Heinrich Lips und Friedrich Justin Bertuch: [Annonce] II. Portrait des Hrn. G. R. v. Göthe von Hrn. Lips. In: *Journal des Luxus und der Moden. Intelligenzblatt* 6 (März) 1791, S. 23.
- LOMENIE 1847. Louis de Loménie: Galerie des contemporains Illustres. Tome Dixième, Paris 1847.
- LOMENIE 1848. Louis de Loménie: Galerie des Contemporains Illustres. Tome Deuxième, Bruxelles 1848.
- LOWE 1806. M. S. Lowe: Bildnisse Jetzt Lebender Berliner Gelehrten. Mit Ihren Selbstbiographien. Erste Sammlung, Berlin 1806.
- M. 1822. M.: Porträts. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 16.1 (39) 1822, S. 156.
- MARTIUS UND SCHWARZMANN 1831. Carl Friedrich Martius und Joseph Schwarzmann: Karte vom Amazonen-Strome. Zur Reisebeschreibung von Dr. von Spix und Dr. von Martius. Ca. 1:5.200.000 1831.
- MERCEY 1855–1857. F. B. Mercey: Études sur les beaux-arts. Depuis leur origine jusqu'à nos jours, Paris 1855–1857.
- MIEL 1817–1818. Edmé François Miel: Le Congrès de Vienne. Dessin fait d'après nature par M. Isabey. In: Edmé François Antoine Marie Miel (Hg.): *Essai sur les beaux-arts et particulièrement sur le Salon de 1817. Examen critique des principaux ouvrages d'art exposés dans le cours de cette année. Salon de 1817*, Paris 1817–1818, S. 123–125.
- MÜLLER 1817. C. Müller: Ankündigung von Goethe's Portraits. In: *Morgenblatt für gebildete Stände. Intelligenzblatt* (29) 1817, S. 115.
- MÜLLER 1819. C. Müller: Kunstanzeige. [Annonce Gelehrtenportraits. Goethe, Wieland, Schiller]. In: *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* 1819, 3.3.1819 (61), Sp. 649–650.
- MÜLLER 1820. C. Müller: [Annonce] Porträts. In: *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* 1820, 22.3.1820 (81), Sp. 878.
- N. N. 1793. N. N.: Rez. Florae Fribergensis specimen plantas cryptogamicas praesertim subterraneas exhibens. In: *Allgemeine Literatur Zeitung* 3 (250) 1793.
- N. N. 1800. N. N.: Die Panoramen. In: *Journal des Luxus und der Moden* 15 (6 (Juni)) 1800, S. 282–293.
- N. N. 1806. N. N.: Erschienenene Neuigkeiten im Julius und deren Inhalt. 1. Kunst-Anzeige. im Landes-Industrie Comtoir (Weimar). In: *Der Neue Teutsche Merkur* 1806, S. 96–97.

- N. N. 1806b. N. N.: Ankündigungen und andere Notizen. In: *Monats-Bericht des F. S. privil. Landes-Industrie-Comptoirs* 1806, März 1806 (3), S. 29–39.
- N. N. 1807. N. N.: [Titelkupfer. Alexander von Humboldt nach Auguste Desnoyers]. In: *Taschenbuch der Reisen. Oder unterhaltende Darstellung der Entdeckungen des 18. Jahrhunderts, in Rücksicht der Länder-, Menschen- und Productenkunde* 6 1807, [Titelkupfer].
- N. N. 1808a. N. N.: Literarische Anzeigen. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung. Intelligenzblatt* 1808, 4.4.1808 (20), Sp. 165–168.
- N. N. 1808b. N. N.: Aus Berlin. In: *Zeitung für die elegante Welt* 8, 29.4.1808 (69), Sp. 552.
- N. N. 1808c. N. N.: Chalkographie. In: *Zeitung für die elegante Welt* 8, 9.5.1808 (74), S. 588–591.
- N. N. 1809. N. N.: Korrespondenz-Nachrichten Weimar, 20. März. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* [1809] (84) 1809, S. 336.
- N. N. 1810a. N. N.: Korrespondenz und Notizen. Aus Berlin, im Oktober. In: *Zeitung für die elegante Welt* 10, 15.10.1810 (206), S. 1639–1640.
- N. N. 1810b. N. N.: Kunstbericht aus Dresden. Ende September 1810. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 1810, 19.10.1810 (251), S. 1001–1002.
- N. N. 1818. N. N.: Korrespondenz-Nachrichten. Weimar. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 12.1 (54) 1818, S. 216.
- N. N. 1819. N. N.: Interieur. Paris, le 15 novembre. In: *Le moniteur universel*, 16.11.1819 (520), S. 1458–1459.
- N. N. 1824a. N. N.: Miscellen. Alexander von Humboldt's Bildniß. In: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Okt. 1824 (106), S. 848.
- N. N. 1824b. N. N.: Zeitung der Ereignisse und Ansichten. Die Kunst-Ausstellung in Berlin. In: *Der Gesellschafter. Blätter für Geist und Herz*, 15.11.1824 (183), S. 911–912.
- N. N. 1826a. N. N.: Zeitung der Ereignisse und Ansichten. Weimar. In: *Der Gesellschafter. Beilage* 10, 6.9.1826 (142), S. 715.
- N. N. 1826b. N. N.: Zeitung der Ereignisse und Ansichten. Die Berliner Kunst-Ausstellung. (Fortsetzung). In: *Der Gesellschafter. Blätter für Geist und Herz* 10, 20.11.1826 (185), S. 935–936.
- N. N. 1827. N. N.: Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten. In: *Spenersche Zeitung* 1827, 8.12.1827 (288), S. [6].
- N. N. 1828. N. N.: München im September. In: *Das Kunstblatt* 9 (88) 1828, S. 351–352.
- N. N. 1830a. N. N.: Preußen. In: *Allgemeine Zeitung. Beilage*, 13.10.1830 (286), S. 1144.
- N. N. 1830b. N. N.: Correspondenznachrichten aus Berlin. Beschluß aus Nr. 303. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 31.10.1830 (304), S. 1215–1216.
- N. N. 1831. N. N.: Berlinische Briefe über Kunst und Kunstsachen. Dritter Brief. Die Kunstausstellung und ihr Werth an plastischen Werken. In: *Kunst-Blatt* 12, 4.1.1831 (1), S. 2–4.
- N. N. 1833. N. N.: Fine Arts. Royal Academy. (Concluded). In: *The Gentleman's Magazine* 103 (June) 1833, S. 541–545.
- N. N. 1834. N. N.: Volksgalerie in Holzstichen. Fortsetzung. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 1834, 2.7.1834 (157), S. 628.
- N. N. 1843a. N. N.: Nachrichten. Aus München. 3. Teil und Schluß. In: *Zeitung für die elegante Welt* 43.1, 1.2.1843 (5), S. 124–127.
- N. N. 1843b. N. N.: Nachrichten vom März. Persönliches. In: *Kunst-Blatt* 24, 20.4.1843, S. 139–140.



- N. N. 1844. N. N.: Ein Winter in Berlin. Dritter Brief. Künstler, Gelehrte, Dichter. In: *Morgenblatt für gebildete Leser* 38.1, 30.3.1844 (130), S. 517–518.
- N. N. 1846. N. N.: Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten. [Kritik zu Begas' Humboldt- und Rauch-Portrait]. In: *Vossische Zeitung* 1846, 19.11.1846 (271), S. [2].
- N. N. 1849. N. N.: Schloß Tegel. (Fortsetzung). In: *Morgenblatt für gebildete Leser* 43.2 (165) 1849, S. 658–659.
- N. N. 1853. N. N.: Bildende Kunst. In: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 12 (2.2) 1853, S. 400.
- N. N. 1854a. N. N.: Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten. [Bericht Tätigkeit Gaggiotti-Richards in Berlin]. In: *Spencersche Zeitung* 1854, 22.4.1854 (No. 9, Beilage), S. [3].
- N. N. 1854b. N. N.: Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten. [Bericht Gaggiotti-Richards in Berlin]. In: *Spencersche Zeitung* 1854, 26.4.1854 (97), S. [4].
- N. N. 1854c. N. N.: Wissenschaftliche und Kunst-Nachrichten. [Bericht über Goldene Medaille für Gaggiotti-Richards]. In: *Spencersche Zeitung* 1854, 4.5.1854 (104), S. [4].
- N. N. 1854d. N. N.: Paris. In: *Journal des débats politiques et littéraires*, 17.5.1854, S. 2.
- N. N. 1855. N. N.: Art Agency. In: *The Crayon* 2 (9) 1855, S. 126.
- N. N. 1856. N. N.: Sketchings. Domestic art Gossip. In: *The Crayon* 3 (11) 1856, S. 343–349.
- N. N. 1857. N. N.: Sketchings. Domestic Art Gossip. In: *The Crayon* 4 (1) 1857, S. 25–29.
- N. N. 1857. N. N.: Sketchings. Domestic Art Gossip. Pennsylvania Academy of the Fine Arts. 34th Annual Exhibition. In: *The Crayon* 4 (6) 1857, S. 185–188.
- N. N. 1858. N. N.: Deutsche Naturforscher. Alexander von Humboldt. In: *Illustrierte Zeitung* 30, 13.2.1858 (763), S. 101–103.
- N. N. 1859a. N. N.: Alexandre de Humboldt. In: *Le Magasin pittoresque* 27 (28) 1859, S. 210f, 217.
- N. N. 1859b. N. N.: Kunst-Chronik. Berlin. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 4 (54) 1859, S. 48–49.
- N. N. 1859c. N. N.: Kunst-Chronik. Berlin. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 4 (65) 1859, S. 143–144.
- N. N. 1859d. N. N.: Kunst-Chronik. Berlin. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 4 (66) 1859, S. 152.
- N. N. 1859e. N. N.: Kunst-Kritik. Die Kunstaussstellung der Berliner Malerei. 10. Portrait. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 4 (51 (Beilage)) 1859, S. 20–21.
- N. N. 1859f. N. N.: Alexander von Humboldts Tod und Begräbnis. In: *Die illustrierte Welt und amerikanische Criminal Berichte*, 4.6.1859 (9), S. 133f.
- N. N. 1862. N. N.: Verkehr einer deutschen Malerin mit Goethe. In: *Morgenblatt für gebildete Leser* 56 (28) 1862, S. 649–653, 679–682.
- N. N. 1864. N. N.: Freies deutsches Hochstift. In: *Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main* (26/27) 1864, S. 109–116.
- N. N. 1864. N. N.: Protokoll der Sitzung vom 29. Mai 1864. In: *Flugblatt. Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main* 5 (26/27) 1864.
- N. N. 1888. N. N.: Stated Meeting, March 2, 1888. Present, 13 members. President Fraley in the Chair. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 25 (127) 1888, S. 119–122.

- N. N. 1899. N. N.: The Splendid Peel Collection – Its Contemplated Sale. In: *New York Times*, 5.8.1899.
- N. N. 1917. N. N.: The Peel Heirlooms. To-day's sale of the portraits. In: *The Times*, 6.12.1917 (41.654), S. 11.
- N. N. 1954. N. N.: Die Philosophie im Bilde. [Bilderstrecke]. In: *Du. kulturelle Monatsschrift* 14 (9) 1954.
- N. N. UND GOETHE 1826. N. N., Johann Wolfgang von Goethe: Goethes goldener Jubeltag am 7. Nov. 1825, Weimar 1826.
- NICOLOVIUS 1828. Alfred Nicolovius: Kupferstich-Sammlung auf Goethe's Person und Werke bezüglich. Bildnisse Goethes. In: Alfred Nicolovius (Hg.): Ueber Goethe. Literarische und artistische Nachrichten. Erster Theil, 2 Bde., Leipzig 1828, S. 413–414.
- PEALE 1810. Rembrandt Peale: Original Letters from Paris. Addressed by Rembrandt Peale to C. W. Peale, and Rubens Peale. In: *Port Folio* 4 (3) 1810, S. 275–279.
- PENNSYLVANIA ACADEMY OF THE FINE ARTS 1857. Pennsylvania Academy of the Fine Arts: Kat. Ausst. Catalogue of the 34h Annual Exhibition of Painting and Sculpture, Philadelphia 1857.
- PFENNINGER 1789. Peintre Pfenninger: Caracteres Des Poetes Les Plus Distingués De L'Allemagne. Avec Leurs Porträts, Zürich 1789.
- PILOTY 1834ff. Ferdinand Piloty: Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus der kgl. Gemäldegalerie zu München und Schleißheim. In Lithographien, München 1834ff.
- POUND 1860. Daniel J. Pount: The Drawing-Room of Eminent Personages. Vol. 1, 2 Bde., London 1860.
- PREUßEN 1842. Friedrich Wilhelm Preußen: Satzung des Ordens [Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste]. Fassung vom 31.5.1842 ([http://www.orden-pourlemerite.de/sites/default/files/ordensseiten/satzung1842\\_0.pdf](http://www.orden-pourlemerite.de/sites/default/files/ordensseiten/satzung1842_0.pdf)), zuletzt geprüft am 1.10.2013.
- PRUTZ 1851. Robert Prutz: Bildnisse berühmter Männer. In: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 1 (1) 1851, S. 76–78.
- R. 1857. D. R.: Correspondenzen. [Betrifft Dresdner Kunstaussstellung 20.6.1857]. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 2 (15) 1857, S. 141–144.
- RACZYŃSKI 1841. Atanazy Raczyński: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen, Berlin 1841.
- RUST 1829. Johann Nepomuk Rust: [Widmung]. In: *Magazin für die gesammte Heilkunde. mit besonderer Beziehung auf d. allgemeine Sanitäts-Wesen im königl. preußischen Staate* 29 (5) 1829, S. I [Widmungstitel].
- S. 1820. S.: Kupfer zum deutschen Ehrentempel. 1stes Heft, Gotha bei Hennings 1820. In: *Das Kunstblatt* (8) 1820, S. 32.
- SACHSE 1894. J. F. Sachse: One Hundred and Fiftieth Anniversary of the Foundation of the American Philosophical Society. Meeting Minutes. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 32 (143) 1894.
- SCHADOW 1801. Johann Gottfried Schadow: Ueber einige, in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend. In: *Eunomia* (1) 1801, S. 487–519.
- SCHADOW 1802. Gottfried Schadow: Die Werkstätte des Bildhauers. In: *Eunomia* 2 (2) 1802, S. 346–363.

- SCHADOW 1835. Gottfried Schadow: National-Physionomie oder Beobachtungen über die Unterschiede der Gesichtszüge, Berlin 1835.
- SCHERTLE UND BIOW 1848. Valentin Schertle, Hermann Biow: Die Männer des deutschen Volks oder Deutsche National-Galerie. Nach der Natur auf Stein gezeichnet von Schertle u. A, 3 Bde., Frankfurt am Main 1848.
- SCHOPENHAUER 1808. Johanna Schopenhauer: Kunst. 1. Gerhard von Kugelgens Porträts von Göthe, Wieland, Schiller und Herder. Fragment aus dem Briefe einer Dame an ihre Freundinn. In: *Journal des Luxus und der Moden* 24 1808, S. 344–351.
- SCHORN 1828a. Ludwig von Schorn: München im September. In: *Kunst-Blatt* 9, 3.11.1828 (88), S. 351–352.
- SCHORN 1828b. Ludwig von Schorn: Lithographie. In: *Kunst-Blatt* 9, 29.12.1828 (104), S. 415–416.
- SCHORN 1829. Ludwig von Schorn: Betrachtungen über die Kunstaussstellung in München im Oktober 1829. Fortsetzung. In: *Kunst-Blatt* 10, 26.11.1829 (95), S. 377–379.
- SCHROEDER 1858. E. H. Schroeder: Portrait Katalog. Verzeichniss einer reichhaltigen Sammlung von Portraits berühmter Personen, welche von E. H. Schroeders Buch- und Kunsthandlung in Berlin zu den beigetzten Preisen zu beziehen sind, Berlin 1858.
- SCHÜTZE 1825. Stephan Schütze: Das funfzigjährige Regierungsjubiläum Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs [Carl August] von Sachsen-Weimar und Eisenach den dritten September 1825. In: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 40 (72) 1825, S. 577–581.
- SCHÜTZE 1825. Stephan Schütze: Goethe's Jubelfeier in Weimar den 7. November 1825. In: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 40 (91) 1825.
- SCHWERDGEBURTH 1832. Carl August Schwerdgeburth: Literarische Anzeigen. Einladung zur Pränumeration und Subscription auf Goethe's Bild. In: *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* 1832.1, 11.2.1832 (41), Sp. 549–550.
- [SENEFELDER] 1804. Theobald Senefelder: Schellings Portrait. In: *Münchner Anzeiger* [1804], 16.5.1804 (20), S. 7 [eigene Zählung].
- SENEFELDER 1809. Aloys Senefelder: Musterbuch über alle lithografische Kunst-Manieren. In welchen die königl. bayerische privilegierte Steindruckerey von Aloys Senefelder, Franz Glesner et Comp. in München, solche Arbeiten, so die Kupferstecher- Formschneide- und Buchdruckerkunst nachahmen, zu liefern im Stande ist. Erstes Heft, München 1809.
- SR. 1857. M. Sr.: Kunst-Kritik. Kritische Wanderung durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin. 1. Permanente Gemäldeausstellung von Sachse. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 2 (12) 1857, S. 111–112.
- SR. 1859. M. Sr.: Kunst-Kritik. Kritische Wanderungen durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin. 1. Das Portrait Alexanders von Humboldt von J. Schrader. In: *Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* 4 (52) 1859, S. 30.
- SULZER 1792–1794. Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste (2. Aufl.), 4 Bde., Leipzig 1792–1794.
- THOMAS & SONS AUCTIONEERS 1854. Thomas & Sons Auctioneers: Kat. Aukt. Peale's Museum Gallery of Oil Paintings. Catalogue of the National Portrait and Historical Gallery. Illustration of American History Comprising 269 Original Portraits and Historical Paintings, Formerly Belonging to Peale's Museum, Philadelphia, Philadelphia 1854.
- UHLEMANN UND LIPS 1792. Christian Friedrich Uhlemann und Johann Heinrich Lips: [Titelkupfer Johann Wolfgang Goethe]. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 46 (1) 1792, [Titelkupfer].

W.K.F. UND GOETHE 1809. W.K.F. und Johann Wolfgang von Goethe: Rez. München, b. Senefelder, Gleissner u. Comp. Musterbuch der lithographischen Druckerey von A. Senefelder [...]. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 6.2 (91) 1809, Sp. 118–120.

WAAGEN 1857. Gustav Friedrich Waagen: Treasures of art in Great Britain. Galleries and cabinets of art in Great Britain. Forming a supplemental volume to the treasures of art in Great Britain – Bd 4., 4 Bde., London 1857.

WEHL 1843. Feodor Wehl: Nachrichten. Berlin. In: *Zeitung für die elegante Welt* [1843], 20.12.1843 (51), S. 1155–1156.

WEIGEL 1850. Rudolph Weigel Weigel: [Annonce für Biows] Nationalwerk. Deutsche Zeitgenossen. In: *Anzeiger zu dem Deutschen Kunstblatt* 1850, Jan. 1850 (1), S. 1.

WEILL 1843. A. Weill: Portraitzeichnungen aus Berlin. In: *Zeitung für die elegante Welt* [1843], 27.9.1843 (39), S. 945–951.

Z. 1806. Z.: Alexander von Humboldt. Nach einer Zeichnung von Franç. Gerard, gestochen von Desnoyers in Paris. In: *Journal des Luxus und der Moden* 21 (Juli) 1806, S. 427–428.

Z. 1826. Z.: Correspondenz [betr. Leipziger Ostermesse]. In: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* 1826, 17.10.1826 (83), S. 662–664.

## 7.2.4 Schriften (Werk-, Brief- oder Gesprächsausgaben)

### Schriften Goethes

Nach Möglichkeit wird nach der Weimarer Ausgabe zitiert, siehe dazu unter Siglen: GOETHE WA.

GOETHE 1772. Johann Wolfgang von Goethe: Rez. Aussichten in die Ewigkeit von Johann Caspar Lavater. In: *Frankfurter Gelehrte Anzeigen* (88) 1772, S. 697–701.

GOETHE 1773. Johann Wolfgang von Goethe: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel, Darmstadt 1773.

GOETHE 1774a. Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werthers, Leipzig 1774.

GOETHE 1774b. Johann Wolfgang von Goethe: Götter, Helden und Wieland. Eine Farce, Leipzig 1774.

GOETHE 1775–1779. Johann Wolfgang von Goethe: D. Goethen's Schriften, 4 Bde. Hg. v. Christian Friedrich Himbürg, Berlin 1775–1779.

GOETHE 1789/1799a. Johann Wolfgang von Goethe: Ueber Laokoon. In: *Propyläen. Eine periodische Schrift* 1 (1) 1789/1799, S. 1–19.

GOETHE 1798/1799b. Johann Wolfgang von Goethe: Einleitung. [Zu den Propyläen]. In: *Propyläen. Eine periodische Schrift* 1 (1) 1798/1799.

GOETHE 1800. Johann Wolfgang von Goethe: VIII. Preisverleihung und Recension der eingegangenen Concurrrenzstücke. In: *Propyläen. Eine periodische Schrift* 3 (1) 1800, S. 130–189.

GOETHE 1804. Johann Wolfgang von Goethe: Ermanno e Dorotea, Halle 1804.

- GOETHE 1806. Johann Wolfgang von Goethe: Rez. Bildnisse jetzt lebender Berliner Gelehrten mit ihren Selbstbiographien herausgegeben von [Johann] S[iegfried] M[ichael] Lowe, Berlin: Quien, 1806. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 3.1 (48) 1806, Sp. 377–380.
- GOETHE 1810. Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, 3 Bde., Tübingen 1810.
- GOETHE 1818a. Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Erster Theil. Erstes bis fünftes Buch (Goethes Werke. Wiener Ausgabe, 17), Wien, Stuttgart 1818.
- GOETHE 1818b. Johann Wolfgang von Goethe: Maskenzug. Bey Allerhöchster Anwesenheit Ihre Majestät der Kaiserin Mutter Maria Feodorowna in Weimar, o. O. 1818.
- GOETHE 1827–1842. Johann Wolfgang von Goethe: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Hg. v. Karl Theodor Musculus und Friedrich Wilhelm Riemer, Stuttgart, Tübingen 1827–1842.
- GOETHE 1828. Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Tragédie. Unter Mitarbeit von Albert Stapfer und Eugène Delacroix, Paris 1828.
- GOETHE 1837. Johann Wolfgang von Goethe: Goethe's Briefe in den Jahren 1768 bis 1832. Hg. v. Heinrich Döring (Goethe's sämtliche Werke. Leipziger Ausgabe, Supplementband), Leipzig 1837.
- GOETHE 1948ff. Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. Auch ich in Arkadien! In: Johann Wolfgang von Goethe und Erich Trunz (Hg.): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 11, 14 Bde., Hamburg 1948ff.
- GOETHE 1960aff. Johann Wolfgang von Goethe: Tag- und Jahreshefte. In: Johann Wolfgang von Goethe: Goethe – Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berliner Ausgabe, Bd. 16. Hg. v. Siegfried Seidel, Berlin 1960ff.
- GOETHE 1960bff. Johann Wolfgang von Goethe: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst I. Von deutscher Baukunst. In: Johann Wolfgang von Goethe: Goethe – Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berliner Ausgabe, Bd. 19. Hg. v. Siegfried Seidel, Berlin 1960ff.
- GOETHE 1999. Johann Wolfgang von Goethe: Der junge Goethe. August 1749 – März 1770. Bd. 1 (unveränderte Neuauflage), 6 Bde. Hg. v. Hanna Fischer-Lamberg, Berlin, New York 1999.
- GOETHE 2004. Johann Wolfgang von Goethe. Klassik Stiftung Weimar und Kunstsammlungen Goethe- und Schiller-Archiv: Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform, 1764–1815, Weimar (<http://ora-web.swkk.de/swk-db/goereggest/index.html>), zuletzt geprüft am 1.10.2013.
- GOETHE 2006a. Johann Wolfgang von Goethe: Berufung Schellings als a. o. Professor der Philosophie nach Jena. In: Victor Lange und Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): Weimarer Klassik. Bd II. 1798–1806 (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 6.2), München 2006, S. 922f.
- GOETHE 2006b. Johann Wolfgang von Goethe: Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi. In: Victor Lange und Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): Weimarer Klassik. Bd II. 1798–1806 (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 6.2), München 2006, S. 508–537.
- GOETHE ET AL. 1834. Johann Wolfgang von Goethe, Karl Friedrich Zelter und Friedrich Wilhelm Riemer: Briefwechsel Jahre 1828 bis 1830 Juny. In: Johann Wolfgang von Goethe und Karl Friedrich Zelter: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 5, Berlin 1834.
- GOETHE ET AL. 1874. Johann Wolfgang von Goethe et al.: Goethe's Naturwissenschaftliche Correspondenz. Hg. v. Franz Thomas Bratranek (Neue Mittheilungen aus Johann Wolfgang von Goethe's handschriftlichem Nachlasse, I. 1), Leipzig 1874.

GOETHE ET AL. 1909. Johann Wolfgang von Goethe et al.: Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt, Berlin 1909.

GOETHE UND COTTA 1983. Johann Wolfgang von Goethe und Johann Friedrich Cotta: Briefwechsel 1797–1832 (1–3.2). Hg. v. Dorothea Kuhn (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft), Stuttgart 1983.

GOETHE UND EINEM 2010. Johann Wolfgang von Goethe und Herbert von Einem: Italienische Reise (Jubiläumsausg., unveränd. Nachdr.). Hg. v. Erich Trunz, München 2010.

GOETHE UND GÖTTLING 1880. Johann Wolfgang von Goethe und Karl Wilhelm Göttling: Briefwechsel zwischen Goethe und K. Göttling in den Jahren 1824–1831. Hg. v. Kuno Fischer, München 1880.

GOETHE UND MEYER 1798. Johann Wolfgang von Goethe und Johann Heinrich Meyer: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. In: *Propyläen. Eine periodische Schrift* 1 (1; 2) 1798, S. 20–54; 45–81.

GOETHE UND PRELLER 1902. Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Preller: Ein Brief Goethes an Friedrich Preller nebst Briefen Prellers. In: *Goethe-Jahrbuch* 23 1902, S. 3–36.

GOETHE UND ROCHLITZ 1887. Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Rochlitz: Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz. Hg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig 1887.

GOETHE UND SCHULTZ 1853. Johann Wolfgang von Goethe und Christoph Ludwig Schultz: Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrath Schultz. Hg. v. Heinrich Düntzer, Leipzig 1853.

UNGER ET AL. 1927. Johann Friedrich Unger: Goethe, Johann Wolfgang von und Friedrich Schiller, Johann Friedrich Unger im Verkehr mit Goethe und Schiller. Briefe und Nachrichten. Hg. v. Flodoard von Biedermann, Berlin 1927.

### Schriften Alexander von Humboldts

HUMBOLDT UND BONPLAND o. J. Alexander von Humboldt, Aimé Bonpland: *Voyage de Humboldt et Bonpland*, Paris o. J.

HUMBOLDT 1793. Alexander von Humboldt: *Florae Fribergensis specimen plantas cryptogamicas praesertim subterraneas exhibens. Cum tabulis aeneis. Accedunt Aphorismi ex doctrina physiologiae chemicae plantarum*, Berlin 1793.

HUMBOLDT 1794. Alexander von Humboldt: *Aphorismen aus der chemischen Physiologie der Pflanzen*, Leipzig 1794.

HUMBOLDT 1810–1813. Alexander von Humboldt: *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples indigènes de l'Amérique*, Paris 1810–1813.

HUMBOLDT 1814. Alexander von Humboldt: *Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du nouveau continent. Fondé sur des observations astronomiques, des mesures trigonométriques et des nivellemens barométriques*, 2 Bde., Paris 1814.

HUMBOLDT 1845–1862. Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, 5 Bde., Stuttgart 1845–1862.

HUMBOLDT 1869. Alexander von Humboldt: *Briefe von Alexander von Humboldt an Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen*, Leipzig 1869.

HUMBOLDT 1880. Alexander von Humboldt: *Briefe Alexander's von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm*. Hg. v. Familie Humboldt in Ottmachau, Stuttgart 1880.

- HUMBOLDT 1913. Alexander von Humboldt: Briefe Alexander v. Humboldts an Ignaz v. Olfers. Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin. Hg. v. E. W. M. Olfers, Nürnberg, Leipzig 1913.
- HUMBOLDT 1981. Alexander von Humboldt: Ein Besuch bei Daguerre. In: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt am Main 1981, S. 19–22.
- HUMBOLDT UND BECK 1959. Alexander von Humboldt und Hanno Beck: Gespräche Alexander von Humboldts, Berlin 1959.
- HUMBOLDT ET AL. 2004a. Alexander von Humboldt et al.: Ansichten der Kordilleren und Monumente der eingeborenen Völker Amerikas. Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique (Die Andere Bibliothek), Frankfurt am Main 2004.
- HUMBOLDT ET AL. 2004b. Alexander von Humboldt et al.: Die Kosmos-Vorträge 1827/1828 in der Berliner Singakademie, Frankfurt am Main 2004.
- HUMBOLDT ET AL. 2006. Alexander von Humboldt et al.: Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen. Mit dem vollständigen Text des Tagebuches „Reise zum Chimborazo“, Frankfurt 2006.
- HUMBOLDT ET AL. 2009. Alexander von Humboldt, Johann Friedrich Cotta und Johann Georg Cotta von Cottendorf: Briefwechsel. Hg. v. Ulrike Leitner (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 29), Berlin 2009.
- HUMBOLDT ET AL. 2014. Alexander von Humboldt et al.: Alexander von Humboldt, Friedrich Wilhelm IV. Briefwechsel (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 39), Berlin 2014.
- HUMBOLDT 2014. Alexander von Humboldt: Das graphische Gesamtwerk (999. Aufl.). Hg. v. Oliver Lubrich, Darmstadt 2014.
- HUMBOLDT UND BERTUCH 1807. Alexander von Humboldt und Friedrich Justin Bertuch: Al. v. Humboldts nächtliche Scene am Orinoco. In: *Allgemeine geographische Ephemeriden* 22 (1 (Januar)) 1807, S. 1, 107–112, Tafel 1.
- HUMBOLDT UND FAAK 2003. Alexander von Humboldt und Margot Faak: Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und Mexico. Schriftenreihe der Alexander-von-Humboldt-Forschungsstelle der Akademie der Wissenschaften der DDR (2. Aufl.) (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 9), Berlin 2003.
- HUMBOLDT UND MAAZ 2007. Alexander von Humboldt und Bernhard Maaz: Weltmann und Hofkünstler. Alexander von Humboldts Briefe an Christian Daniel Rauch, München 2007.
- HUMBOLDT UND MOHEIT 1993. Alexander von Humboldt und Ulrike Moheit: Briefe aus Amerika 1799–1804 (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 16), Berlin 1993.
- HUMBOLDT UND SCHWARZ 2004. Alexander von Humboldt und Ingo Schwarz: Alexander von Humboldt und die Vereinigten Staaten von Amerika. Briefwechsel (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 19), Berlin 2004.
- HUMBOLDT UND SPIKER 2007. Alexander von Humboldt und Samuel Heinrich Spiker: Briefwechsel. Hg. v. Ingo Schwarz und Eberhard Knobloch (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 27), Berlin 2007.
- HUMBOLDT UND VARNHAGEN VON ENSE 1860. Alexander von Humboldt und Karl August Varnhagen von Ense: Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1827 bis 1858. Nebst Auszügen aus Varnhagen's Tagebüchern, und Briefen von Varnhagen und Anderen an Humboldt Nebst Auszügen aus Varnhagen's Tagebüchern, und Briefen von Varnhagen und Anderen an Humboldt, Leipzig 1860.

## Schriften Wilhelm von Humboldts

HUMBOLDT 1822a (1820/1821). Wilhelm von Humboldt: Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung. In: *Abhandlungen der Königlich-Akademie der Wissenschaften in Berlin 1822* (1820/1821), S. 239–260.

HUMBOLDT 1822b (1820/1821). Wilhelm von Humboldt: Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers. In: *Abhandlungen der Königlich-Akademie der Wissenschaften in Berlin 1822* (1820/1821), S. 305–322.

HUMBOLDT 1825 (1822/1823). Wilhelm von Humboldt: Ueber das Entstehen der grammatischen Formen und ihren Einfluß auf die Ideenentwicklung. In: *Abhandlungen der Königlich-Akademie der Wissenschaften in Berlin 1825* (1822/1823), S. 401–430.

HUMBOLDT 1836. Wilhelm von Humboldt: Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java, Berlin 1836.

HUMBOLDT 1851. Wilhelm von Humboldt: Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen, Breslau 1851.

HUMBOLDT ET AL. 1876. Wilhelm von Humboldt, Alexander von Humboldt und Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. Hg. v. František Tomáš Bratránek 1876.

HUMBOLDT 1903–1936a. Wilhelm von Humboldt: Tagebücher I. 1788–1798. In: Wilhelm von Humboldt: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, XIV. 3. Abt. (1916). Hg. v. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Unter Mitarbeit von Albert Leitzmann und Bruno Gebhardt, Berlin 1903–1936.

HUMBOLDT 1903–1936b. Wilhelm von Humboldt: Tagebücher II. 1799–1835. In: Wilhelm von Humboldt: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, XV. 3. Abt. (1918). Hg. v. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Unter Mitarbeit von Albert Leitzmann und Bruno Gebhardt, Berlin 1903–1936.

HUMBOLDT 1921. Wilhelm von Humboldt: Wilhelm von Humboldt. Briefe an eine Freundin. Hg. v. Charlotte Diede und Alfred Huhnhauser (Jahresreihe des Volksverbandes der Bücherfreunde, 21.2), Berlin 1921.

HUMBOLDT 1960–1981a. Wilhelm von Humboldt: Das achtzehnte Jahrhundert. In: Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden, 1 [Schriften zur Anthropologie und Geschichte]. Hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960–1981, S. 376–505.

HUMBOLDT 1960–1981b. Wilhelm von Humboldt: Kleine Schriften, Autobiographisches, Dichtungen, Briefe. Kommentare und Anmerkungen zu Bd. I–V. In: Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden, V (1981). Hg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1960–1981.

HUMBOLDT UND FREESE 1986. Wilhelm von Humboldt und Rudolf Freese: Wilhelm von Humboldt. Sein Leben und Wirken, dargestellt in Briefen, Tagebüchern und Dokumenten seiner Zeit (2. Aufl.), Darmstadt 1986.

HUMBOLDT 2014ff. Wilhelm Humboldt: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Philip Mattson, Berlin, Germany 2014ff.



## Schriften Schellings

SCHELLING 1795. Friedrich Wilhelm Schelling: Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen, Tübingen 1795.

SCHELLING 1798. Friedrich Wilhelm Schelling: Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus, Hamburg 1798.

SCHELLING 1834. Friedrich Wilhelm Schelling: Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände, Reutlingen 1834.

SCHELLING 1869. Friedrich Wilhelm Schelling: Schellings Leben in Briefen 1775–1803. Bd. 1. Hg. v. Plitt, Gustav Leopold von, Leipzig 1869.

SCHELLING 1870a. Friedrich Wilhelm Schelling: Schellings Leben in Briefen 1803–1820. Bd. 2. Hg. v. Plitt, Gustav Leopold von, Leipzig 1870.

SCHELLING 1870b. Friedrich Wilhelm Schelling: Schellings Leben in Briefen 1821–1854. Bd. 3. Hg. v. Plitt, Gustav Leopold von (Schellings Leben in Briefen), Leipzig 1870.

SCHELLING ET AL. 1956. Friedrich Wilhelm Schelling et al.: Die Idee der deutschen Universität. Die fünf Grundschriften aus der Zeit ihrer Neubegründung durch klassischen Idealismus und romantischen Realismus, Darmstadt 1956.

SCHELLING 1962–1975. Friedrich Wilhelm Schelling: Briefe und Dokumente, 3 Bde., Bonn 1962–1975.

SCHELLING 1976ffa. Friedrich Wilhelm Schelling: Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797). In: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Hermann Krings et al.: Historisch-kritische Ausgabe, I.5 (1994), Stuttgart 1976ff.

SCHELLING 1976ffb. Friedrich Wilhelm Schelling: Vorrede zur Übersetzung (1798) / Von der Weltseele – eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus (1798). In: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Hermann Krings et al.: Historisch-kritische Ausgabe, I.6 (2000), Stuttgart 1976ff.

SCHELLING 1976ffc. Friedrich Wilhelm Schelling: System des transscendentalen Idealismus (1800). Unter Mitarbeit von Harald Korten und Paul Ziche. In: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Hermann Krings et al.: Historisch-kritische Ausgabe, I.9 a/b (2005, 2 Bde.), Stuttgart 1976ff.

SCHELLING 1995. Friedrich Wilhelm Schelling: Ausgewählte Schriften (2. Aufl.) (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 522), Frankfurt am Main 1995.

## Schriften anderer Autoren

ARISTOTELES 1999. Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Opuscula. Physiognomonica. Bd. 18.6, 20 Bde. Hg. v. Ernst Grumach, Hellmut Flashar et al., Berlin 1999.

BOISSERÉE UND GOETHE 1862. Sulpiz Boisserée und Johann Wolfgang von Goethe: Briefwechsel mit Goethe II. In: Sulpiz Boisserée und Johann Wolfgang von Goethe: Briefwechsel mit Goethe, Bd. 2, Stuttgart 1862.

BONPLAND UND HUMBOLDT 1914–1924. Aimé Bonpland und Alexander von Humboldt: Archives inédites de Aimé Bonpland. Tome I: Lettres inédites de Alexandre de Humboldt, Buenos Aires 1914–1924.

BÖTTIGER 1806b. Carl August Böttiger: Andeutungen zu vier und zwanzig Vorträgen über die Archaeologie im Winter 1806, Dresden 1806.

- CHODOWIECKI 1921. Daniel Chodowiecki: Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff. Hg. v. Charlotte Steinbrucker, Berlin [u.a.] 1921.
- DINO 1910. Dorothea Herzogin Dino: Memoirs of the Duchesse de Dino (Afterwards Duchesse de Talleyrand et de Sagan). 1836–1840. Bd. II (2. Aufl.), 3 Bde. Hg. v. Marie Dorothea Elisabeth Radziwill, New York, London 1910.
- EVERETT 1860. Edward Everett: The Mount Vernon papers, New York 1860.
- FERNOW 1806. Carl Ludwig Fernow: Römische Studien, Zürich 1806.
- FONTANE 2006. Theodor Fontane: Das Oderland. Die Grafschaft Ruppin. In: Theodor Fontane und Walter Keitel: Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Bd. 1 (4. Aufl.), München 2006.
- GAGERN 1884. Carlos von Gagern: Todte und Lebende. Erinnerungen, Berlin 1884.
- GOETHE, E. 1885. Katharina Elisabeth Goethe: Briefe von Goethes Mutter an die Herzogin Anna Amalia (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 1), Weimar 1885.
- GRILLPARZER 1894. Franz Grillparzer: Selbstbiographie. Beiträge zur Selbstbiographie. Tagebuch auf der Reise nach Italien 1819. Hg. v. August Sauer (Grillparzers sämtliche Werke, 19), Stuttgart 1894.
- HERDER 1984. Johann Gottfried Herder: Briefe, 17 Bde., Weimar 1984.
- HERDER ET AL. 1989. Johann Gottfried Herder et al.: Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788–1789, München 1989.
- [HIRT] 1788. Aloys Hirt: Brief aus Rom von Ludwig Strack an Johann Heinrich Merck, Rom, 30. Aug. 1787. In: *Der Teutsche Merkur* (1) 1788, S. 266–273.
- HIRT 1797a. Aloys Hirt: Laokoon. In: *Die Horen* 12 (10) 1797, S. 1–26.
- HIRT 1797b. Aloys Hirt: Versuch über das Kunstschöne. In: *Die Horen* 11 (7) 1797, S. 1–37.
- HIRT 1800. Aloys Hirt: Das Bildniß von Goethe, gemahlt von F. Büry. In: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* (2) 1800, S. 232–241.
- JACOBI 1825. Friedrich Heinrich Jacobi: Friedrich Heinrich Jacobi's auserlesener Briefwechsel. Bd. 1, 2 Bde., Leipzig 1825.
- KANT 1790. Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft, Berlin; Libau 1790.
- KAUFFMANN 1999. Angelica Kauffmann: Briefe einer Malerin. Hg. v. Waltraud Maierhofer, Mainz 1999.
- KNEBEL UND KNEBEL 1858. Karl Ludwig Knebel und Henriette von Knebel: Aus Karl Ludwig von Knebels Briefwechsel mit seiner Schwester Henriette (1774–1813). ein Beitrag zur deutschen Hof- und Litteraturgeschichte, Jena 1858.
- LAVATER 1770. Johann Caspar Lavater: Aussichten in die Ewigkeit. In Briefen an Herrn Joh. George Zimmermann, Königl. Großbritannischen Leibarzt in Hannover, Zürich 1770.
- LAVATER 1772. Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik, Leipzig 1772.
- LAVATER 1775–1778. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig, Winterthur 1775–1778.
- LAVATER 1787. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Winterthur 1787.
- LAVATER UND GOETHE 1901. Johann Caspar Lavater und Johann Wolfgang von Goethe: Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher. Hg. v. Heinrich Funck (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 16), Weimar 1901.

- LEHMANN 1896. Rudolf Lehmann: Erinnerungen eines Künstlers. Mit 15 Porträtzeichnungen in Lichtdruck und einem Titelbilde, Berlin 1896.
- LONGFELLOW 1972. Henry Wadsworth Longfellow: The Letters of Henry Wadsworth Longfellow. Bd. 4. Hg. v. Andres Hilen, Cambridge (USA) 1972.
- MORITZ 1788. Karl Philipp Moritz: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788.
- OLFERS 1914. Hedwig von Olfers: Erblüht in der Romantik gereift in selbstloser Liebe. Aus Briefen zusammengestellt. Bd. 2 1816–1891, 2 Bde. Hg. v. Hedwig Abeken 1914.
- PARTHEY 1926. Lilli Parthey: Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit. Hg. v. Bernhard Lepsius, Berlin 1926.
- REYNOLDS 1772. Joshua Reynolds: A discourse, delivered to the students of the Royal Academy, on the distribution of the prizes, December 10, 1771. By the president, London 1772.
- RIEMER UND KEIL 1887. Friedrich Wilhelm Riemer und Robert Keil: Aus den Tagebüchern Riemers, des vertrauten Freundes von Goethe. V. Aus Riemers Tagebuch von 1809. In: *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* 12 (1) 1887, S. 173–181.
- ROBINSON 1869. Henry Crabb Robinson: Diary, reminiscences, and correspondence. Of Henry Crabb Robinson, 2 Bde. Hg. v. Thomas Sadler, Boston 1869.
- SCHADOW 1890. Gottfried Schadow: Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichnis seiner Werke. Zur hundertjährigen Feier seiner Geburt 20. Mai 1764. Hg. v. Julius Friedlaender, Stuttgart 1890.
- SCHADOW 1987. Gottfried Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, 3 Bde. Hg. v. Götz Eckardt (Jahresgabe des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, 1987/88,3), Berlin 1987.
- SHELLING, C. 1913. Caroline Schelling: Caroline. Briefe aus der Frühromantik. Hg. v. Georg Waitz und Erich Schmidt, Leipzig 1913.
- SCHICK 1863. Gottlieb Schick: Künstlerbriefe. Briefe von Gottlieb Schick. In: Adolf Haakh (Hg.): Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte. mit einem Porträt Gottlieb Schick's und 5 Radirungen, Stuttgart 1863, S. 59–284.
- SCHILLER 1795. Friedrich von Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: *Die Horen* I (1, 2, 6) 1795.
- SCHILLER 1796. Friedrich von Schiller: Musen-Almanach. Auf das Jahr 1796, Neustrelitz 1796.
- SCHILLER 1797. Friedrich von Schiller: Musen-Almanach. Auf das Jahr 1797, Tübingen 1797.
- SCHILLER 1961. Friedrich von Schiller: Briefwechsel. Schillers Briefe Juli 1795 – Oktober 1796. Unter Mitarbeit von Norbert Oellers et al. In: Friedrich von Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe, 28 (1969). Hg. v. Friedrich von Schiller, Julius Petersen et al., Weimar 1961.
- SHAKESPEARE 1825–1833. William Shakespeare: Shakspeare's dramatische Werke. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, 9 Bde. Hg. v. Ludwig Tieck und August Wilhelm Schlegel, Berlin 1825–1833.
- SHAKESPEARE 1836. William Shakespeare: Vier Schauspiele. Hg. v. Ludwig Tieck und Wolf Heinrich Baudissin, Stuttgart 1836.
- SPIX UND MARTIUS 1823. Johann Baptist Spix und Carl Friedrich Martius: Reise in Brasilien. Auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I., Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben. Bd. I, 3 Bde., München [u.a.] 1823.
- TIECK 1798. Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, 2 Bde., Berlin 1798.

TISCHBEIN 1956. Heinrich Wilhelm Tischbein: Aus meinem Leben, Berlin 1956.

VARNHAGEN VON ENSE 1862. Karl August Varnhagen von Ense: Tagebücher. Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense. Bd. 3, Leipzig [u.a.] 1862.

VARNHAGEN VON ENSE ET AL. 1867. Karl August Varnhagen von Ense, Wilhelm von Humboldt, et al.: Aus dem Nachlass Varnhagen's von Ense. Briefe von Chamisso, Gneisenau, Haugwitz, W. von Humboldt, Prinz Louis Ferdinand, Rahel, Rückert, L. Tieck u. a. nebst Briefen, Anmerkungen und Notizen von Varnhagen von Ense. Bd. 1, 2 Bde., Leipzig 1867.

ZELTER ET AL. 1834. Karl Friedrich Zelter, Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Wilhelm Riemer: Die Jahre 1819 bis 1824. In: Johann Wolfgang von Goethe und Karl Friedrich Zelter: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 3, Berlin 1834.

## 7.2.5 Forschungsliteratur

ACHENBACH 2007. Sigrid Achenbach: Franz Krüger als Zeichner und Graphiker. In: Franz Krüger, Gerd Bartoschek et al. (Hg.): Kat. Ausst. Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Preußisch korrekt, berlinisch gewitzt. Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, 4.4.–1.7.2007, Berlin 2007, S. 65–75.

ACHENBACH UND HUMBOLDT 2009. Sigrid Achenbach und Alexander von Humboldt: Kat. Ausst. Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 13.11.2009–11.4.2010, München 2009.

ADAM 2000. Wolfgang Adam: Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert. In: Horst Scholke und Wolfgang Adam (Hg.): Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts, Leipzig 2000, S. 9–34.

AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN 2008. 00981 Roman Leiter. Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München 1809–1920, München ([http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb\\_1809-1841/jahr\\_1824/matrikel-00981](http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1824/matrikel-00981)), zuletzt aktualisiert am 16.03.2008, zuletzt geprüft am 18.2.2014.

ALBINSON 2010a. Cassandra Albinson: New Ambition. Experimentation and Innovation in Portraiture Practice. In: Cassandra Albinson (Hg.): Thomas Lawrence. Brilliance and power, New Haven 2010, S. 189–192.

ALBINSON 2010b. Cassandra Albinson: Thomas Lawrence. Brilliance and power, New Haven 2010.

ALBRECHT 1997. Wolfgang Albrecht: Katalogbeiträge. In: Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.): „...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“. Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom, Bd. 2, 2 Bde., Mainz 1997, S. 18–19.

ALTHAUS 2001. Karin Althaus: Kat. Ausst. Das Antlitz – eine Obsession, Johann Caspar Lavater. Kunsthaus Zürich, 9.2.–22.4.2001, Zürich 2001.

ÁLVAREZ NAVA 2013. Beatriz Álvarez Nava: Kat. Ausst. Exposición Rafael Ximeno Y Planes. Su obra en México. Junio – Agosto 2013, Antigua Capilla del Palacio, Ciudad de México 2013.

ALVERMANN UND DAHLENBURG 2006. Dirk Alvermann, Birgit Dahlenburg, Greifswalder Köpfe. Gelehrtenporträts und Lebensbilder des 16. - 18. Jahrhunderts aus der pommerschen Landesuniversität (1. Aufl.), Rostock 2006.

AMERICAN ANTIQUARIAN SOCIETY [2014]. Kat. Slg. Portraits at the American Antiquarian Society (<http://www.americanantiquarian.org/Inventories/Portraits/bios/70.pdf>), zuletzt geprüft am 15.1.2014.

AMERICAN PHILOSOPHICAL SOCIETY 2011. Lambdin, James Reid – Alexander von Humboldt, Philadelphia (<http://amphilsoc.pastperfect-online.com/37813cgi/mweb.exe?request=record;id=41F9EA9C-F9AC-41C8-8360-875327109700;type=101>), zuletzt geprüft am 1.10.2013.

ANDERLIK UND KOSCHNICK 1997. Heidemarie Anderlik und Leonore Koschnick: Kat. Mus. Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums, Berlin 1997.

ANISCH 2011. Michael Anisch: Bloß keine Tiziane! Poker um den Posten des Generaldirektors der Kunstmuseen. In: *HiN* XII (22) 2011, S. 5–9.

ARBURG 1999. Hans-Georg von Arburg: Johann Caspar Lavaters Physiognomik. Geschichte – Methodik – Wirkung. In: Gerda Mraz und Uwe Schögl (Hg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 40–57.

ARMSTRONG 1913. Walter Armstrong: *Lawrence*, London 1913.

ARNDT 1869. Fanny Arndt: *Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos. Sein Leben und seine Werke* (2. Aufl.), Berlin 1869.

ARNHOLD UND BEYER 2008. Hermann Arnhold, Andreas Beyer: Kat. Ausst. Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 28.9.2008–11.1.2009. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; Ausstellung, Regensburg 2008.

ARNSTADT 1999. Klaus-Ingo Arnstadt: J. W. von Goethe in weniger bekannten Porträts. In: *Weltkunst* 69 (8) 1999, S. 1396–1398.

ARIZZOLI-CLEMENTEL UND BORDES 1988. Pierre Arizzoli-Clémentel und Philippe Bordes : *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution 1789–1799* (Librairie du bicentenaire de la Révolution Française), Paris 1988.

AUBRUN 1984. Marie-Madeleine Aubrun: *Henri Lehmann 1814–1882. Catalogue raisonné de l'Œuvre*, 2 Bde., o. O. 1984.

AVERY 1993. Kevin Joseph Avery: Kat. Ausst. *Church's Great Picture. The Heart of the Andes*. Metropolitan Museum of Art, New York, 5.10.1993–2.1.1994, New York 1993.

BADGE ET AL. 2008. Peter Badge, Nikolaus Turner, Chris Richmond, Wim Wenders, Anders Bárány: *Nobels. Nobel laureates*, Weinheim 2008.

BADSTÜBNER-GRÖGER 2006a. Sibylle Badstübner-Gröger: *Bildnis Wilhelm von Humboldt, im Profil nach links und en face*. In: Sibylle Badstübner-Gröger, Johann Gottfried Schadow et al. (Hg.): *Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, Katalog Teil I: Kat. 1–1089, 3 Bde. (Denkmäler deutscher Kunst)*, Berlin 2006, S. 262–263.

BADSTÜBNER-GRÖGER ET AL. 2006. Sibylle Badstübner-Gröger, Johann Gottfried Schadow, Claudia Czok, Jutta von Simson: *Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, 3 Bde. (Denkmäler deutscher Kunst)*, Berlin 2006.

BADSTÜBNER-GRÖGER 2006b. Sibylle Badstübner-Gröger: *Kopf eines alten Mannes und einer alten Frau*. In: Sibylle Badstübner-Gröger, Johann Gottfried Schadow et al. (Hg.): *Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, 3 Bde. (Denkmäler deutscher Kunst)*, Berlin 2006, S. 351.

BAIER 1977. Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1977.

BAILLOT 2011a. Anne Baillot: *Einleitung*. In: Anne Baillot (Hg.): *Netzwerke des Wissens. Das intellektuelle Berlin um 1800* (Berliner Intellektuelle um 1800, 1), Berlin 2011, S. 11–23.

- BAILLOT 2011b. Anne Baillot: Netzwerke des Wissens. Das intellektuelle Berlin um 1800 (Berliner Intellektuelle um 1800, 1), Berlin 2011.
- BAJAC UND GUADAGNINI 2010. Quentin Bajac, Walter Guadagnini: Photography, Milano 2010.
- BAMBERG ET AL. 2011. Claudia Bamberg, Gerhard Kölsch, Petra Maisak, Frankfurter Goethe-Museum und Goethe-Haus: Kat. Mus. Die Gemälde, Frankfurt am Main 2011.
- BANSBACH 2014. Margit Bansbach: Nationale und aristokratische Symbolik und Denkmalpolitik im 19. Jahrhundert. Ein deutsch-italienischer Vergleich, Frankfurt 2014.
- BARCLAY 1995. David Barclay: Politik als Gesamtkunstwerk. Das Monarchische Projekt. In: Peter Betthausen (Hg.): Kat. Ausst. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. Neue Orangerie im Park Sanssouci, 8.7.–3.9.1995, Frankfurt am Main 1995, S. 22–34.
- BARROERO 2008. Liliana Barroero: L'antico, gli antichi. Batoni e l'ambiente erudito romano. In: Pompeo Batoni, Liliana Barroero und Fernando Mazzocca (Hg.): Kat. Ausst. Pompeo Batoni, 1708–1787. L'Europa delle corti e il grand tour. Lucca, Palazzo Ducale 6.12.2008–29.3.2009, Milano 2008, S. 56–67.
- BARTMANN 2001. Dominik Bartmann: Panorama von Berlin. In: Dominik Bartmann (Hg.): Kat. Ausst. Eduard Gaertner 1801–1877. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais, Berlin 23.3.–4.6.2001, Berlin 2001, S. 234–245.
- BARTOSCHEK 1995. Gerd Bartoschek: Galerie der Ritter des Ordens Pour le Merite. Katalogtexte. In: Peter Betthausen (Hg.): Kat. Ausst. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. Neue Orangerie im Park Sanssouci, 8.7.–3.9.1995, Frankfurt am Main 1995, S. 192–203.
- BARTOSCHEK 2006. Gerd Bartoschek: Die Galerie „berühmter Männer“ Friedrich Wilhelms IV. In: Katrin Herbst, Peter-Klaus Schuster et al. (Hg.): Kat. Ausst. Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung. Alte Nationalgalerie, Berlin, 26.5.–10.9.2006, Berlin 2006, S. 35–40.
- BARTOSCHEK 2007. Gerd Bartoschek: „Dieser Künstler konnte nur sich selbst übertreffen“. In: Franz Krüger, Gerd Bartoschek et al. (Hg.): Kat. Ausst. Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Preußisch korrekt, berlinisch gewitzt. Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, 4.4.–1.7.2007, Berlin 2007, S. 11–16.
- BARTOSCHEK UND VOGTHERR 2004. Gerd Bartoschek, Christoph Martin Vogtherr: Kat. Mus. Zerstört, Entführt, Verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, 2 Bde., Berlin 2004.
- BASILY-CALLIMAKI UND ISABEY 1909. E. de Basily-Callimaki und Jean-Baptiste Isabey: J.-B. Isabey. Sa vie – son temps 1767–1855. Suivi du catalogue de l'œuvre gravée par et d'après Isabey, Paris 1909.
- BATONI ET AL. 2008. Pompeo Batoni, Liliana Barroero, Fernando Mazzocca: Kat. Ausst. Pompeo Batoni, 1708–1787. L'Europa delle corti e il grand tour. Lucca, Palazzo Ducale 6.12.2008–29.3.2009, Milano 2008.
- BAUER 1908. Karl Bauer: Goethes Kopf und Gestalt, Berlin 1908.
- BAUMGÄRTEL 1990. Bettina Marianne Baumgärtel: Angelika Kauffmann (Ergebnisse der Frauenforschung, 20), Weinheim, [u. a.] 1990.
- BAUMGÄRTEL 1998. Bettina Marianne Baumgärtel: Kat. Ausst. Angelika Kauffmann 1741–1807. Retrospektive. Kunstmuseum Düsseldorf, 15.11.1998–24.1.1999, Haus der Kunst München, 5.2.–18.4.1999, Ostfildern-Ruit 1998.
- BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN 2005. Kat. Mus. Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke (Pinakothek-DuMont), München, Köln 2005.

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN 2014a. Kat. Mus. Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen (4. Aufl.), München, Köln 2014.

BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN [2014b]. Kat. Mus. Neue Pinakothek (<http://www.pinakothek.de/neue-pinakothek>), zuletzt geprüft am 4.1.2015.

BECK 1989. Hanno Beck: Alexander von Humboldt. Förderer der frühen Photographie. In: Bodo von Dewitz (Hg.): Kat. Ausst. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Josef-Haubrich-Kunsthalle/Agfa Foto-Historama, Köln, 9.6.–23.7.1989, Köln 1989, S. 40–52.

BECK 1999a. Hanno Beck: „Ich bereite mich ohne Unterlass auf ein großes Ziel vor“. Die Jugendzeit Alexander von Humboldts. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 37–51.

BECK 1999b. Herbert Beck: Kat. Ausst. Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 22.8.1999–9.1.2000, München 1999.

BECK 2009. Hanno Beck: Die geographische Einheit der Lebensleistung Alexander von Humboldts. (Schriftl. Bearbeitung eines freien Vortrages, gehalten vor dem Verein für Naturkunde Mannheim 1833, am 7.2.2006). In: Ulrich Bansemer (Hg.): Reflexionen zu Alexander von Humboldt anlässlich der 150. Wiederkehr seines Todestages, Rossdorf 2009, S. 15–31.

BEMMANN 2007. Klaus Bemann: Deutsche Nationaldenkmäler und Symbole im Wandel der Zeiten, Göttingen 2007.

BENEKE ET AL. 2012. Sabine Beneke et al.: Kat. Mus. Im Atelier der Geschichte. Gemälde bis 1914 aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums, Dresden 2012.

BENJAMIN 1972–1989. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt am Main 1972–1989, S. 368–385.

BERGER 2001. Joachim Berger: Der „Musenhof“ Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar, Köln [u.a.] 2001.

BERGER 2002. Joachim Berger: Kat. Ausst. Geheime Gesellschaft. Weimar und die deutsche Freimaurerei. Klassik Stiftung Weimar im Schiller-Museum Weimar, 21.6.–31.12.2002, München [u.a.] 2002.

BERGHAHN 2012. Cord-Friedrich Berghahn: Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly and Ludwig Tieck (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft, 47), Heidelberg 2012.

BERNHARD UND ROGNER 1965. Marianne Bernhard und Klaus P. Rogner: Verlorene Werke der Malerei. Unter Mitarbeit von Kurt Martin, München 1965.

BETTHAUSEN 1995. Peter Betthausen: Kat. Ausst. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. Neue Orangerie im Park Sanssouci, 8.7.–3.9.1995. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Frankfurt am Main 1995.

BEUTLER 1949. Ernst Beutler: Kat. Mus. Bilder aus dem Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main 1949.

BEYER 1996–1999/2008–2011. Andreas Beyer: Goethe im Porträt. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, Suppl. 3, Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 210–218.

- BEYER 2002a. Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002.
- BEYER 2002b. Andreas Beyer: Prosa versus Poesie – Schadow und Goethe. In: Ernst Osterkamp (Hg.): Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes, Bern, New York 2002, S. 267–296.
- BEYER 2014. Elisabeth Beyer: Le journal parisien de Wilhelm von Humboldt. Ou la mise à l'épreuve de son anthropologie comparée. In: Bénédicte Savoy und David Blankenstein (Hg.): Kat. Ausst. Les frères Humboldt. L'Europe de l'esprit. L'Observatoire de Paris, 15.5.–30.6.2014, Paris 2014, S. 39–47.
- BICKENBACH 2014. Matthias Bickenbach: Autor/innen-Porträts. Vom Bildnis zum Image. In: Claudia Benthien (Hg.): Handbuch Literatur & Visuelle Kultur (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 1), Berlin [u.a.] 2014, S. 478–499.
- BIEDRZYNSKI 2010. Effi Biedrzyński: Goethes Weimar. Das Lexikon der Personen und Schauplätze (5. Aufl.), Düsseldorf 2010.
- BIEHAHN 1961. Erich Biehahn: Kat. Slg. Kunstwerke der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin 1961.
- BIERMANN 1990. Kurt-Reinhard Biermann: Miscellanea Humboldtiana (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 15), Berlin 1990.
- BIERMANN UND JAHN 2013. Kurt-Reinhard Biermann und Ilse Jahn. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Alexander von Humboldt Chronologie, Berlin (<http://avh.bbaw.de/chronologie>), zuletzt geprüft am 1.10.2013.
- BIERMANN UND SCHWARZ 1999a. Kurt-Reinhard Biermann und Ingo Schwarz: „Irrtümer, die vorzugsweise in den höheren Volksklassen fortleben“. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 204.
- BIERMANN UND SCHWARZ 1999b. Kurt-Reinhard Biermann und Ingo Schwarz: „Moralische Sandwüste und blühende Kartoffelfelder“. Humboldt – ein Weltbürger in Berlin. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 182–200.
- BLANKENSTEIN 2013. David Blankenstein: Steuben, Carl Wilhelm von. In: France Nerlich, Bénédicte Savoy und Arnaud Bertinet (Hg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Berlin 2013, S. 274–277.
- BLANKENSTEIN UND SAVOY 2015. David Blankenstein und Bénédicte Savoy: Frontale Präsenz. Zu einem unbekanntem Porträt Alexander von Humboldts im Besitz des französischen Conseil d'État. In: *Humboldt im Netz (HiN)* 16 (31) 2015, S. 105–112.
- BLECHSCHMIDT UND HEINZ 2007. Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz: Dilettantismus um 1800. Interdisziplinäres Symposium des Sonderforschungsbereiches 482 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“. Jena, 8./10.3.2006, (Ereignis Weimar-Jena, 16), Heidelberg 2007.
- BLEYL 1982. Matthias Bleyl: Das klassizistische Porträt (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, 1), Frankfurt am Main [u.a.] 1982.
- BOEHM 1992. Laetitia Boehm: Bildung und Wissenschaft in Bayern im Zeitalter Maximilian Josephs. In: Hubert Glaser (Hg.): Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst. Sonderausg., München 1992, S. 186–220.
- BOETTICHER 1891. Friedrich Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, 2 Bde., Dresden 1891.



- BOHDE 2011. Daniela Bohde: Physiognomische Denkfiguren in Kunstgeschichte und visuellen Wissenschaften. Lavater und die Folgen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 56 (1) 2011, S. 89–122.
- BONGAERTS-SCHOMER 1997. Ursula Bongaerts-Schomer: Katalogbeiträge. In: Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.): „...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“. Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom, Bd. 2, 2 Bde., Mainz 1997, S. 79, 80, 81, 82, 149, 153, 155, 161.
- BORNHACK 1892. Friederike Bornhack: Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach. Die Begründerin der klassischen Zeit Weimars. Nebst Briefwechsel Anna Amalias mit Friedrich dem Großen, Berlin 1892.
- BORSCH 1990. Tilman Borsche: Wilhelm von Humboldt, München 1990.
- BÖRSCH-SUPAN 1971. Helmut Börsch-Supan: Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, 3 Bde., Berlin 1971.
- BÖRSCH-SUPAN 1976. Helmut Börsch-Supan: Kat. Ausst. Marmorsaal und blaues Zimmer. So wohnten Fürsten. Handbuch zur Ausstellung. Schloss Charlottenburg, Berlin, 3.9.–24.10.1976 (Gebr.-Mann-Studio-Reihe), Berlin 1976.
- BÖRSCH-SUPAN 1994. Helmut Börsch-Supan: Goethes Kenntnis von der Kunst der Goethezeit. In: Sabine Schulze, Friedmar Apel und Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): Goethe und die Kunst, Stuttgart 1994, S. 269–279.
- BÖRSCH-SUPAN 2007. Helmut Börsch-Supan: Franz Krüger. Vollkommenheit in der Beschränkung. In: Franz Krüger, Gerd Bartoschek et al. (Hg.): Kat. Ausst. Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Preußisch korrekt, berlinisch gewitzt. Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, 4.4.–1.7.2007, Berlin 2007, S. 19–29.
- BÖRSCH-SUPAN 2013. Helmut Börsch-Supan: Die deutsche Porträtmalerei in der Zeit Anton Graffs. In: Anton Graff, Marc Fehlmann und Birgit Verwiebe (Hg.): Kat. Ausst. Anton Graff. Gesichter einer Epoche. Museum Oskar Reinhart, Winterthur 22.6.–29.9.2013; Alte Nationalgalerie Berlin 25.10.2013–23.2.2014, München 2013, S. 91–102.
- BORUP 1959. Morten Borup: Peder Hjort, København 1959.
- BOTHE 2002. Rolf Bothe: Katalog der Zeichnungen. In: Rolf Bothe und Ulrich Haussmann (Hg.): Kat. Ausst. Goethes „Bildergalerie“. Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar. Kunstsammlungen zu Weimar, 25.8.2002–12.1.2003 (Im Blickfeld der Goethezeit. Ausstellungsreihe / Graphische Sammlung der Kunstsammlungen zu Weimar, Sonderbd.), Berlin 2002, S. 251–277.
- BOURGUET 2006. Marie-Noëlle Bourguet: La fabrique du savoir. Essais sur les carnets de voyage d'Alexander von Humboldt. In: *HiN* 7 (13) 2006, S. 19–33.
- BOVE [2015]. Jens Bove. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: Bilddatenbank der Deutschen Fotothek, Dresden (<http://www.deutschefotothek.de/>), zuletzt geprüft am 2.3.2015.
- BOWRON UND KERBER 2007. Edgar Peters Bowron und Peter Björn Kerber: Pompeo Batoni. „The best painter in Italy“, New Haven, London 2007.
- BRACHT 2014. Christian Bracht. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte; Bildarchiv Foto Marburg: Bildindex der Kunst und Architektur. Bildarchiv Foto Marburg (<http://www.bildindex.de>), zuletzt aktualisiert am 20.12.2014, zuletzt geprüft am 3.2.2015.
- BRAKE 2010. Klaus Brake; Stiftung Zukunft Berlin; AG Humboldt-Forum: Das Humboldt-Forum Berlin – ein Ort der Zukunft (<http://www.stiftungzukunftberlin.eu/sites/default/files/files>

/AG%20Humboldt-Forum%20Konzept.pdf), zuletzt aktualisiert am 25.04.2010, zuletzt geprüft am 22.1.2017.

BRAKENSIEK 2007. Stephan Brakensiek: Unter der Lupe. Fragen zur Rezeption, Bedeutung und den Ausdrucksmöglichkeiten der Reproduktionsgraphik vor 1850. In: Dirk Blübaum (Hg.): Kat. Ausst. Gestochen scharf! Die Kunst zu reproduzieren. Zeppelin Museum Friedrichshafen, 18.10.2007–20.1.2008, Heidelberg 2007, S. 51–83.

BREUNING 2011. Markus Breuning: Alexander von Humboldt in der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom Beginn der Notierungen bis zu Humboldts 100. Todestag 1959. Eine Quellensammlung (Berliner Manuskripte zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 34), Berlin 2011.

BROGIATO 2007. Heinz Peter Brogiato: Baedeker und Stieler. Die Rolle des Verlagswesens zwischen Popularisierung und Professionalisierung der Geographie im 19. Jahrhundert. In: Monika Estermann und Ute Schneider (Hg.): Wissenschaftsverlage zwischen Professionalisierung und Popularisierung (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 41), Wiesbaden 2007, S. 77–114.

BRUCH 2001. Rüdiger von Bruch: Zur Gründung der Berliner Universität im Kontext der deutschen Universitätslandschaft um 1800. In: Gerhard Müller, Klaus Ries und Paul Ziche (Hg.): Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800, Stuttgart 2001, S. 63–77.

BRÜCKNER 1993. Heike Brückner: Alexander von Humboldt. Universalwissenschaftler und bürgerliches Idol. In: *Weltkunst* 63 (16) 1993, S. 1956–1958.

BRUHNS 1872. Karl Bruhns: Alexander von Humboldt. Eine wissenschaftliche Biographie. Bd. III, 3 Bde., Leipzig 1872.

BRUN 1833. Friederike Brun: Römisches Leben, 2 Bde., Leipzig 1833.

BURGESS 1973. Renate Burgess: Kat. Slg. Portraits of Doctors and Scientists. In the Wellcome Institute of the History of Medicine, London 1973.

BUSCH 2013. Werner Busch: Anton Graff und seine Orientierung an der europäischen Porträttradition. In: Anton Graff, Marc Fehlmann und Birgit Verwiebe (Hg.): Kat. Ausst. Anton Graff. Gesichter einer Epoche. Museum Oskar Reinhart, Winterthur 22.6.–29.9.2013; Alte Nationalgalerie Berlin 25.10.2013 - 23.2.2014, München 2013, S. 169–178. München 2013, 169–178.

BÜTTNER 2002. Frank Büttner: Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland. In: Gisela Scheffler (Hg.): Kat. Ausst. Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania. Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, München, 20.2.–14.4.2002, Berlin 2002, S. 15–36.

CARTIER-BRESSON 1998. Anne Cartier-Bresson: Fotografische Techniken und Bildträger. In: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 755–757.

CASPAR 2009. Gerhard Caspar: Ein junger Mann aus „ultima Thule“ zu Besuch bei Jefferson. Alexander von Humboldt in Washington (Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte, 37), Göttingen 2009.

CHODOWIECKI ET AL. 2000. Daniel Chodowiecki et al.: Kat. Ausst. „Das Publikum wollte, dass ich Radierer sei“. Daniel Chodowiecki – seine Kunst und seine Zeit. Museum der Stadt Ratingen, 26.3.–3.5.2000, Gelsenkirchen 2000.

CHRISTIE'S 2007. Christie's: Kat. Aukt. Exploration and Travel. The Alps to Everest with the Polar Sale (26.9.2007) / Exploration and Travel in Asia (27.9.2007), London 2007.

CHRISTOPH 2011. Andreas Christoph: Die Ökonomisierung des Naturwissens um 1800. Geographika und Kartographika aus dem Hause Bertuch (Laboratorium Aufklärung, 16), Paderborn 2011.

- CLAIR 2005. Jean Clair: Kat. Ausst. Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 10.10.2005–16.1.2006, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 17.2.–7.5.2006, Ostfildern-Ruit 2005.
- CLARK 2007. Christopher M. Clark: Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947 (Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung, 632), Bonn 2007.
- COBB 1963/1965. Josephine Cobb: The Washington Art Association. An Exhibition Record, 1856–1860. In: *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.* 63/65, 1963/1965, S. 122–190.
- COSMANN 1999. Ursula Cosmann: Humboldt im Bilde. Zu einigen Bildnissen Alexander von Humboldts. In: *Museumsjournal. Berichte aus den Museen, Schössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam.* 13 (3) 1999, S. 80–81.
- CRAVEN 1979. Wayne Craven: The Grand Manner in Early Nineteenth-Century American Painting. Borrowings from Antiquity, the Renaissance, and the Baroque. In: *American Art Journal* 11 (2) 1979, S. 4–43.
- CREED 1930. Percy R. Creed: Milestones. In: Percy R. Creed (Hg.): *The Boston Society of Natural History, 1830–1930*, Boston 1930, S. 3–66.
- DABAKIS 2007. Melissa Dabakis: Angelika Kauffmann, Goethe, and the Arcadian Academy in Rome. In: Evelyn K. Moore und Patricia Anne Simpson (Hg.): *The enlightened eye. Goethe and visual culture (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 62)*, Amsterdam, New York 2007, S. 25–40.
- DARNTON 2003. Robert Darnton: *Die Wissenschaft des Raubdrucks* Verlag. Ein zentrales Element im Verlagswesen des 18. Jahrhunderts (Themen. Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung, 77), München 2003.
- DEBRIE ET AL. 2001. Christine Debrie et al. : *Maurice-Quentin de La Tour. Prince des pastellistes*, Paris 2001.
- DEMEL UND HÄFELE 2005. Walter Demel und Rolf Häfele: *Frühe Neuzeit bis zum Ende des alten Reiches (1495–1806). Reich, Reformen und sozialer Wandel 1763–1806 (10. Aufl.) (Handbuch der deutschen Geschichte, 12)*, Stuttgart 2005.
- DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM 2015. Kat. Slg. Objektdatenbank des Deutschen Historischen Museums ([www.dhm.de/datenbank/](http://www.dhm.de/datenbank/)), zuletzt aktualisiert am 25.02.2015, zuletzt geprüft am 2.3.2015.
- DEUTSCHES ZENTRUM KULTURGUTVERLUSTE 2015. *Lost Art Database*, Magdeburg (<http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/Index.html>), zuletzt geprüft am 27.1.2015.
- DEWITZ 1989. Bodo von Dewitz: *Daguerre oder Talbot? Zur Konkurrenz der Verfahren im deutschen Sprachraum.* In: Bodo von Dewitz (Hg.): *Kat. Ausst. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Josef-Haubrich-Kunsthalle/Agfa Foto-Historama, Köln, 9.6.–23.7.1989*, Köln 1989, S. 12–39.
- DEWITZ UND KEMPE 1983. Bodo von Dewitz, Fritz Kempe: *Kat. Mus. Daguerrotypien. Ambrotypien und Bilder anderer Verfahren aus der Frühzeit der Photographie. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Dokumente der Photographie, 2)*, Hamburg 1983.
- DEWITZ UND MATZ 1989. Bodo von Dewitz und Reinhard Matz: *Galerie berühmter Zeitgenossen.* In: Bodo von Dewitz (Hg.): *Kat. Ausst. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Josef-Haubrich-Kunsthalle/Agfa Foto-Historama, Köln, 9.6.–23.7.1989*, Köln 1989, S. 60–79.

- DIRRIGL 1987. Michael Dirrigl: Maximilian II. 1848–1864. Bd. 1, 2 Bde. (Das Kulturkönigtum der Wittelsbacher. Studien zur Literatur-, Kunst-, Kultur- und Geistesgeschichte Bayerns, 2), München 1987.
- DÖHN 1976. Helga Döhn: Ein Humboldt-Portrait von Emma Gaggiotti-Richards. Aus Briefen Alexander von Humboldts in der Deutschen Staatsbibliothek. In: Ursula Altmann und Hans-Erich Teitge (Hg.): Studien zur Buch- und Bibliotheksgeschichte. Hans Lüfling zum 70. Geburtstag am 24.11.1976, Berlin 1976, S. 204–215.
- DÖNIKE 1996–1999/2008–2011. Martin Dönike: Goethe und die Kunstgeschichte. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, Suppl. 3, Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 84–127.
- DÖNIKE 2001. Martin Dönike: „Diese hier beygelegte Nachrichten sind mir von H. Hirt mitgeteilt worden“ – Anmerkungen zur ersten Beschreibung von Tischbeins Gemälde „Goethe in der Campagna di Roma“. In: *Goethe-Jahrbuch* 118 2001, S. 1–7.
- DÖNIKE 2005. Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806, Berlin, New York 2005.
- DONOP 1902. Lionel von Donop: Kat. Mus. Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien. In der Königl. National-Galerie, Berlin 1902.
- DÖRING UND HEITZMANN 2011. Thomas Döring und Christian Heitzmann. Herzog Anton Ulrich-Museums, Braunschweig; Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel: Kat. Mus. Virtuelles Kupferstichkabinett, Braunschweig, Wolfenbüttel (<http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?subPage=search&>), zuletzt geprüft am 9.12.2014.
- DOST 1922. Wilhelm Dost: Die Daguerreotypie in Berlin 1839–1860. Ein Beitrag zur Geschichte der photographischen Kunst. Unter Mitarbeit von Erich Stenger, Berlin 1922.
- FABER DU FAUR 1956. Curt von Faber du Faur: Georg Oswald May's portraits of Goethe and Wieland. In: *The Yale University Library Gazette* 31 (1) 1956, S. 28–33.
- DÜLMEN 1977/1978. Richard van Dülmen: Die Aufklärungsgesellschaften in Deutschland als Forschungsproblem. In: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte* 5 1977/1978, S. 251–275.
- DÜLMEN 2004. Richard van Dülmen: Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft, Köln [u.a.] 2004.
- DÜNTZER 1858. Heinrich Düntzer: Zur Deutschen Literatur und Geschichte. Ungedrucktes aus Knebels Nachlaß, Nürnberg 1858.
- DUSSLER 1925. Luitpold Dussler: Die Incunabeln der deutschen Lithographie (1796–1821), Berlin 1925.
- EASTMAN 2006. L. M. Eastman: The Portland Society of Natural History. The Rise and Fall of a Venerable Institution. In: *Northeastern Naturalist* (13) 2006, S. 1–38.
- EICHHORN 1959. Johannes Eichhorn: Die wirtschaftlichen Lebensverhältnisse Alexander von Humboldts. In: Alexander von Humboldt-Kommission der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hg.): Alexander von Humboldt. Gedenkschrift zur Wiederkehr seines Todestages, Berlin 1959, S. 181–215.
- EIGLER 2015. Ulrich Eigler: "De vita solitaria". Il Petrarca e la "reinvenzione" dello studioso. In: *Hvmanistica* 10 (N.S. 4) (1/2) 2015, 85–92, 282–284.
- EISSENHAUER UND SCHMIDT 2005. Michael Eissenhauer, Hans-Werner Schmidt: Kat. Ausst. 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Staatliche Museen Kassel, Neue

Galerie, 1.12.2005–26.2.2006; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 18.3.–5.6.2006, München 2005.

ENGLERT 1997. Kerstin Englert: Vorwort / Lebensdaten von Franz Krüger. In: Max Osborn, Franz Krüger und Kerstin Englert (Hg.): Franz Krüger, Berlin 1997, S. 7–29.

ETTE 1996. Ottmar Ette: La mise en scène de la table de travail. Poétologie et épistémologie immanents chez Guillaume-Thomas Raynal et Alexander von Humboldt. In: Peter Wagner (Hg.): Icons, texts, iconotexts. Essays on ekphrasis and intermediality (European cultures, 6), Berlin, New York 1996, S. 175–209.

ETTE 1999. Ottmar Ette: Alexander von Humboldt heute. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 19–31.

FAAK 1994. Margot Faak: Alexander von Humboldt als Bergmann in Süd und Mittelamerika. In: Ulrike Leitner (Hg.): Studia Fribergensia. Vorträge des Alexander-von-Humboldt-Kolloquiums aus Anlass des 200. Jahrestages von A. v. Humboldts Studienbeginn an der Bergakademie Freiberg. Freiberg, 8.11.–10.11.1991, Berlin: Akademie-Verlag (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 18), S. 39–51.

FALK UND SCHUMACHER 2012. Rainer Falk und Doris Schumacher: „Sie hören nicht auf, sich um unsre Litteratur, und ihre Freunde, verdient zu machen!“. Friedrich Nicolai (1733–1811), Halle 2012.

FECHNER 1995. Jörg-Ulrich Fechner: „ziemlich verschweizert ... sehr unähnlich und uncharakteristisch“? Zu dem gedruckten Goethe-Porträt von Heinrich Pfenninger. In: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts. In Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Forschungen, 1995), Wiesbaden 1995, S. 177–188.

FEHLE [2015]. Isabella Fehle. Bayerische Landesbibliothek Online; Münchner Stadtmuseum. Kat. Mus. Porträtsammlung des Münchner Stadtmuseums (<http://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de/>), zuletzt geprüft am 2.3.2015.

FELBINGER 1994. Udo Felbinger: Die Portraitmalerei von Carl Joseph Begas. In: Rita Müllejans-Dickmann, Dorothee Haffner und Udo Felbinger (Hg.): Kat. Ausst. Carl Joseph Begas (1794–1854), Blick in die Heimat. Kreismuseum, Heinsberg, 4.9.–30.10.1994 (Museumschriften des Kreises Heinsberg, 15), Heinsberg 1994, S. 84–96.

FELBINGER 1999/2000. Udo Felbinger: Francois Gérard und das französische Porträt. Teil I: Text / Teil II: Werkverzeichnis. Inaugural-Dissertation. Freie Universität, Berlin, 4.5.1999/2000.

FELSCHOW ET AL. 1989. Eva-Marie Felschow et al.: Italien im Bannkreis Napoleons. Die römischen Gesandtschaftsberichte Wilhelms von Humboldt an den Landgraf/Großherzog von Hessen-Darmstadt 1803–1809 (Arbeiten der Hessischen Historischen Kommission, 4), Darmstadt 1989.

FEMMEL 1958–1979a. Gerhard Femmel: Corpus der Goethezeichnungen. Nachitalienische Zeichnungen 1788 bis 1829. Antike, Porträt, Figurales, Architektur, Theater. In: Gerhard Femmel (Hg.): Corpus der Goethezeichnungen, 4b, 7 Bände, Leipzig 1958–1979.

FEMMEL 1958–1979b. Gerhard Femmel: Corpus der Goethezeichnungen. Von den Anfängen bis zur italienischen Reise 1786. In: Gerhard Femmel (Hg.): Corpus der Goethezeichnungen, Bd. 1, 7 Bände, Leipzig 1958–1979.

FERCHL 1856. Franz Maria Ferchl: Uebersicht der einzig bestehenden, vollständigen Incunabeln-Sammlung der Lithographie und der übrigen Senefelder'schen Erfindungen. Als Metallographie, Papyrographie, Papierstereotypen und Oelgemälde-Druck, München 1856.

FIEGE 1978. Gertrud Fiege: Kat. Slg. Bildnisse. Verzeichnis der Plastiken, Gemälde, Handzeichnungen, Scherenschnitte im Schiller-Nationalmuseum und im Deutschen

Literaturarchiv Marbach, 2 Bde. (Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse, Berichte, Informationen, 3), Marbach am Neckar 1978.

FINK 1986. Lois Marie Fink: Rembrandt Peale in Paris. In: *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 110 (1) 1986, S. 71–90.

FISCHER 2014. Bernhard Fischer: Johann Friedrich Cotta. Verleger, Entrepreneur, Politiker, Göttingen 2014.

FISCHER-DIESKAU 2006. Dietrich Fischer-Dieskau: Goethe als Intendant. Theaterleidenschaften im klassischen Weimar, München 2006.

FLATZ ET AL. 1995. Roswitha Flatz et al.: Kat. Slg. Theaterhistorische Porträtgraphik. Ein Katalog aus den Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, Berlin 1995.

FLECKNER 2008. Uwe Fleckner: Hand in der Weste. In: Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1, 2 Bde., München 2008, S. 451–457.

FLECKNER 2014. Uwe Fleckner: Respiration und Inspiration. Jacques-Louis Davids Bildnis des Chemikers Antoine-Laurent Lavoisier und seiner Frau Marie-Anne. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77 (4) 2014, S. 545–564.

FLIEDL 1994. Ilsebill Barta Fliedl: Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft. In: Sabine Schulze, Friedmar Apel und Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): Goethe und die Kunst, Stuttgart 1994, S. 193–217.

FORSTER 2015. Babett Forster: Einführung. In: Babett Forster und Birgitt Hellmann (Hg.): Kluge Köpfe – Beredte Bilder. Gelehrtenbildnisse aus 450 Jahren Universitätsgeschichte Jena. 1. Aufl., Jena 2015, S. 9–12.

FORTUNE 1990. Brandon Brame Fortune: Charles Willson Peale's Portrait Gallery. Persuasion and the plain style. In: *Word and Image* 6 (4) 1990, S. 308–324.

FRANK 1999. Christopher Frank: Porträt Denis Diderots, um 1769. In: Herbert Beck (Hg.): Kat. Ausst. Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 22.8.1999–9.1.2000, München 1999, S. 153–155, Kat. Nr. 92.

FRANKE 1984. Renate Franke: Berlin vom König bis zum Schusterjungen. Franz Krügers „Paraden“ Bilder preußischen Selbstverständnisses (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, 35), Frankfurt am Main, New York 1984.

FRANKE 1995a. Renate Franke: Die Huldigung der preußischen Stände vor Friedrich Wilhelm IV. in Berlin am 15. Oktober 1840 (1840–1843). Franz Krüger. In: Peter Betthausen (Hg.): Kat. Ausst. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. Neue Orangerie im Park Sanssouci, 8.7.–3.9.1995, Frankfurt am Main 1995, S. 190–191.

FRANKE 1995b. Renate Franke: Lieber unfeierlich als unehrlich. Friedrich Wilhelm IV. und Franz Krüger im Spannungsfeld von Ideal und Wirklichkeit. In: Peter Betthausen (Hg.): Kat. Ausst. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. Neue Orangerie im Park Sanssouci, 8.7.–3.9.1995, Frankfurt am Main 1995, S. 112–118.

FRANKE 2001a. Renate Franke: Die Stadt als öffentlicher Raum. Anmerkungen zu künstlerischen Gemeinsamkeiten von Eduard Gaertner und Franz Krüger. In: Dominik Bartmann (Hg.): Kat. Ausst. Eduard Gaertner 1801–1877. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais, Berlin 23.3.–4.6.2001, Berlin 2001, S. 149–158.

FRANKE 2001. Renate Franke: „Im Fach der Perspektive viel Beifall“. Eduard Gaertner – Maler des bürgerlichen Lebens in Berlin. In: *Weltkunst* 71 (3) 2001, S. 421–423.

- FRANKE 2007. Renate Franke: Franz Kürgers Zeitgeschichtsbilder – Stationen des Weges vom Untertanen zum Bürger. In: Franz Krüger, Gerd Bartoschek et al. (Hg.): Kat. Ausst. Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Preußisch korrekt, berlinisch gewitzt. Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, 4.4.–1.7.2007, Berlin 2007, S. 31–43.
- FREITAG UND WEBER 2012. Michael Freitag, Danny Weber, Jörg Hacker, Katja Schneider: Kat. Ausst. Das Antlitz der Wissenschaft. Gelehrtenporträts aus drei Jahrhunderten. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt Halle : 24.4. –8.7.2012, Leipzig 2012.
- FRENTZ 2005. Hanns-Peter Frentz: bpk. Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin (<http://bpkgate.picturemaxx.com/>), zuletzt geprüft am 12.12.2014.
- FREYER ET AL. 2009. Stefanie Freyer et al.: Frauen Gestalten Weimar-Jena um 1800. Ein bibliographisches Lexikon, Heidelberg 2009.
- FRIEDRICH SCHILLER UNIVERSITÄT JENA 2011. Friedrich Schiller Universität Jena: Kunsthistorisches Seminar und Kustodie. Friedrich Schiller Universität Jena ([http://www.uni-jena.de/sammlungen\\_kunst\\_kulturgeschichte.html](http://www.uni-jena.de/sammlungen_kunst_kulturgeschichte.html)), zuletzt aktualisiert am 19.07.2011, zuletzt geprüft am 4.1.2015.
- FRIIS 1959. Herman Ralph Friis: Alexander von Humboldts Besuch in den Vereinigten Staaten von Amerika vom 20. Mai bis zum 30. Juni 1804. In: Joachim Heinrich Schultze (Hg.): Alexander von Humboldt. Studien zu seiner universalen Geisteshaltung. Unter Mitarbeit von der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. Festschrift zur Alexander-von-Humboldt-Feier aus Anlass d. 100. Wiederkehr seines Todestages. Berlin, 18.–19.5.1959. Humboldt-Komitee d. Bundesrepublik Deutschland, Berlin, S. 142–197.
- FÜßL UND HUGUENIN 2017. Wilhelm Füßl und Fabienne Huguenin: DigiPortA - Digitalisierung und Erschließung von Porträtbeständen in Archiven der Leibniz-Gemeinschaft (<http://www.digiporta.net>), zuletzt geprüft am 30.3.2017.
- FUHRMANN 1992. Horst Fuhrmann: Pour le Mérite. Über die Sichtbarmachung von Verdiensten. Eine historische Besinnung, Sigmaringen 1992.
- FUHRMANN 2006. Horst Fuhrmann: Die Friedensklasse des Ordens Pour le Mérite. Ursprung und Charakter. In: Katrin Herbst, Peter-Klaus Schuster et al. (Hg.): Kat. Ausst. Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung. Alte Nationalgalerie, Berlin, 26.5.–10.9.2006, Berlin 2006, S. 15–20.
- GAEDERTZ 1889. Karl Theodor Gaedertz: Goethe und Maler Kolbe, Bremen [u.a.] 1889.
- GAEDERTZ 1900. Karl Theodor Gaedertz: Bei Goethe zu Gaste, Leipzig 1900.
- GAERTNER UND TROST 2001. Eduard Gaertner und Edith Trost: Schreibkalender der Jahre 1834, 1836, 1838 und 1842. In: Dominik Bartmann (Hg.): Kat. Ausst. Eduard Gaertner 1801–1877. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais, Berlin 23.3.–4.6.2001, Berlin 2001, S. 415–439.
- GAEHTGENS 2009. Thomas Wolfgang Gaehtgens : Du Parnasse au Panthéon. la représentation des hommes illustres et les grands hommes dans la France du XVIIIe siècle. In: Thomas W. Gaehtgens und Gregor Wedekind (Hg.): Le culte des grands hommes. 1750–1850 (Passages/Passagen, 16), Paris 2009, S. 135–171.
- GALL 2011. Lothar Gall: Wilhelm von Humboldt. Ein Preuße von Welt, Berlin 2011.
- GARLICK 1989. Kenneth Garlick: Sir Thomas Lawrence. A complete catalogue of the oil paintings, New York 1989.
- GÄRTNER 2009. Hannelore Gärtner: Eduard Hildebrandt (1818–50). Ein preußischer Maller in Brasilien. In: Gerd-Helge Vogel (Hg.): Die Welt im Großen und im Kleinen. Kunst und Wissenschaft im Umkreis von Alexander von Humboldt und August Ludwig Most. Festschrift

zum 100. Geburtstag des Caspar-David-Friedrich-Instituts der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. XI. und XII. Greifswalder Romantikkonferenz und des 1. Zürcher Symposiums zur wissenschaftlichen Illustration. Greifswald, Zürich, Berlin: Lukas, S. 133–144.

GAUNT 2012. Richard A. Gaunt: Robert Peel. Portraiture and political commemoration. In: *The Historian* (113) 2012, S. 22–28.

GAUß UND HOLST 1976. Ulrike Gauß und Christian von Holst: Kat. Ausst. Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus. Mit Werkkatalog. Staatsgalerie Stuttgart 26.8.–14.11.1976, Stuttgart 1976.

GEBHARDT 1989. Hartwig Gebhardt: Die Pfenning-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Rolf Wilhelm Brednich und Andreas Hartmann (Hg.): Populäre Bildmedien. Vorträge. 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung. Reinhausen bei Göttingen, 1986, Göttingen: Volker Schmerse (Schriftenreihe der Volkskundlichen Kommission für Niedersachsen e. V., 4), S. 19–42.

GEBRÜDER SCHUMANN 1818–1832. Gebrüder Schumann: Bildnisse der berühmtesten Menschen aller Völker und Zeiten. Supplementband zu jedem biographischen Wörterbuch, besonders zu dem Conversations-Lexikon, Zwickau 1818–1832.

GELLER 1961. Hans Geller: Carl Ludwig Kaaz. Landschaftsmaler und Freund Goethes. 1773–1819. Ein Beitrag zur Erforschung der deutschen Malerei zur Goethe-Zeit, Berlin 1961.

GERARD UND VIOLET-LE-DUC 1867. Henri Alexandre Gérard, Adolphe Violet-Le-Duc: Correspondance de François Gérard. Peintre d'histoire, avec les artistes et les personnages célèbres de son temps, Paris 1867.

GERBER 2014. Stefan Gerber: „Romantik“ – Zur Historisierung eines politisch-ästhetischen Begriffs. In: Michael Dreyer und Klaus Ries (Hg.): Romantik und Freiheit. Wechselspiele zwischen Ästhetik und Politik (Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen, v.32), Heidelberg 2014, S. 45–72.

GERLACH UND BÖTTIGER 1998. Klaus Gerlach und Carl August Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar, Berlin 1998.

GERNSHEIM 1983. Helmut Gernsheim: Geschichte der Photographie. Die ersten 100 Jahre (Propyläen-Kunstgeschichte, 3), Frankfurt am Main [u.a.] 1983.

GEYERSBACH 2003a. Viola Geyersbach: Freie Künstlerschaft und Lehrtätigkeit am Zeicheninstitut. In: Reiner Schlichting (Hg.): Kat. Ausst. Johann Joseph Schmeller. Ein Porträtist im Dienste Goethes. Stiftung Weimarer Klassik, Goethes Wohnhaus in Weimar, 28.8.–5.10.2003, Weimar 2003, S. 73–89.

GEYERSBACH 2003. Viola Geyersbach: Johann Joseph Schmeller (1794–1841). Ein Maler im Dienste Goethes. In: *Augenblick. Mitteilungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum* 3 (3) 2003, S. 3.

GEYERSBACH UND OPPEL 2003. Viola Geyersbach und Margarete Oppel: Im Dienste Goethes. In: Reiner Schlichting (Hg.): Kat. Ausst. Johann Joseph Schmeller. Ein Porträtist im Dienste Goethes. Stiftung Weimarer Klassik, Goethes Wohnhaus in Weimar, 28.8.–5.10.2003, Weimar 2003, S. 30–72.

GILLEN 1984. Eckhart Gillen: Bürgertum und Militär. Paraden unter den Linden. In: Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhart Gillen (Hg.): Exerzierfeld der Moderne. Industriekultur in Berlin im 19. Jahrhundert (Industriekultur deutscher Städte und Regionen, 1), München 1984, S. 52–55.

GOLTSCHNIGG UND GROLLEGG-EDLER 2008. Dietmar Goltschnigg und Charlotte Grollegg-Edler: Harry ... Heinrich ... Henri ... Heine. Deutscher, Jude, Europäer (Philologische Studien und Quellen, 208), Berlin 2008.



- GOLZ 2007. Joachim Golz: „Dilettantismus“ bei Goethe. Anmerkungen zur Geschichte des Begriffs. In: Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz (Hg.): Dilettantismus um 1800. Interdisziplinäres Symposium des Sonderforschungsbereiches 482 „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“. Jena, 8./10.3.2006, Heidelberg: Winter (Ereignis Weimar-Jena, 16), S. 27–40.
- GÖRES 1963. Jörn Göres: Zwei unveröffentlichte Goethe-Bildnisse von G. F. Schmall. In: *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. Neue Folge* 1 1963, S. 36–51.
- GÖRES 1979. Jörn Göres: Kat. Ausst. Düsseldorfer Künstler im Goethe-Kreis. Goethe-Museum Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, 19.5.–30.6.1979, Düsseldorf 1979.
- GÖRES UND KRÖLL 1979. Jörn Göres und Christina Kröll: Kat. Ausst. Porträts aus dem Goethe-Kreis in Miniaturen, Handzeichnungen, Medaillen und Silhouetten. Stadtbücherei – Wilhelmshaus Stuttgart 9.–30.5.1979; Goethe-Museum Düsseldorf / Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung 13.6.–26.9.1979, Düsseldorf 1979.
- GORITSCHNIG 1999a. Ingrid Goritschnig: Faszination des Porträts. In: Gerda Mraz und Uwe Schögl (Hg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 138–151.
- GORITSCHNIG 1999b. Ingrid Goritschnig: Lavaters auserwählter Künstlerkreis. In: Gerda Mraz und Uwe Schögl (Hg.): *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 96–109.
- GORITSCHNIG 2001. Ingrid Goritschnig: Das Graphische Kabinett geordnet wie eine wohlrangierte Bibliothek. In: Johann Caspar Lavater, Ingrid Goritschnig und Erik Stephan (Hg.): *Kat. Ausst. Johann Caspar Lavater. Die Signatur der Seele. Physiognomische Studienblätter aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Galerie im Stadtmuseum Jena 23.6.–25.8.2001 und Anhaltische Gemäldegalerie Dessau 8.9.–28.10.2001*, Jena, Dessau 2001, S. 25–27.
- GÖTZE 1967. Alfred Götz: Die Frühzeit der Lithographie in Goethes Sicht. (1806–1821). In: *Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs* 29 1967, S. 233–259.
- GOWER 1900. Ronald Sutherland Gower: *Sir Thomas Lawrence, London 1900. With a catalogue of the artist's exhibited and engraved works*, London 1900.
- GRAFF ET AL. 2013. Anton Graff, Marc Fehlmann, Birgit Verwiebe: Kat. Ausst. Anton Graff. *Gesichter einer Epoche*. Museum Oskar Reinhart, Winterthur 22.6.–29.9.2013; Alte Nationalgalerie Berlin 25.10.2013–23.2.2014, München 2013.
- GRAEPLER 1977. Carl Graepler: Kat. Slg. *Imagines Professorum Academiae Marburgensis*. Katalog von Bildnissen Marburger Hochschullehrer aus fünf Jahrhunderten, Marburg 1977.
- GRIFFITHS UND CAREY 1994. Antony Griffiths und Frances Carey: *German printmaking in the age of Goethe*, London 1994.
- GRIMM 1987. Gunter E. Grimm: Vom Schulfuchs zum Menschheitslehrer. Zum Wandel des Gelehrtentums zwischen Barock und Aufklärung. In: Hans Erich Bödeker und Ulrich Herrmann (Hg.): *Über den Prozess der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert. Personen, Institutionen und Medien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 85)*, Göttingen 1987, S. 14–38.
- GRIMM 2007. Gunter E. Grimm: *Autorenbilder. Funktionen, Ikonographie, Rezitation*, München ([http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm\\_autorenbilder.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_autorenbilder.pdf)), zuletzt geprüft am 11.12.2012.
- GRIMM 2012. Gunter E. Grimm: *Goethes Selbstinszenierungen und ihre Funktion*, München ([http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbstinszenierung\\_grimm.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbstinszenierung_grimm.pdf)), zuletzt aktualisiert am 1.5.2012, zuletzt geprüft am 21.8.2014.
- GRINDLAY 2008. Sandra Grindlay: 476. Friedrich Heinrich Alexander von Humboldt. c. 1852. In: Theodore E. Stebbins, Kimberly Orcutt und Virginia Anderson (Hg.): *Kat. Mus. American paintings at Harvard, Cambridge (USA)*, New Haven 2008, S. 452–453.

- GULYGA 1989. Arsenij Gulyga: Schelling. Leben und Werk, Stuttgart 1989.
- GÜNTHER 1981. Sonja Günther: Kat. Ausst. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche. Akademie der Künste vom 30.8. - 1.11.1981 (Akademie-Katalog / Akademie der Künste Berlin (West), 132), Berlin 1981.
- GÜNTZER 1999. Reiner Güntzer: Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Escalas de un viajero explorador Berlin y Tenerife. Castillo de San Felipe, Puerto de la Cruz, 21.9.–24.10.1999, Berlin 1999.
- HABERLAND 2000. Detlef Haberland: Bemerkungen zur Ikonographie Alexander von Humboldts. Mit Ergänzungen aus dem Portraitarchiv Diepenbroick. In: Hanno Beck, Detlef Haberland und Boleslaw Andrzejewski (Hg.): Die Dioskuren, Bd. 2 (Abhandlungen der Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst und Bildung, 16), Mannheim 2000, S. 91–121.
- HABERMAS 1990. Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990.
- HAHN 1976. Karl-Heinz Hahn: Goethe und Weimar – Weimar und Goethe. In: *Goethe-Jahrbuch* 93 1976, S. 11–37.
- HALLIDAY 2000. Tony Halliday: Facing the public. Portraiture in the aftermath of the French Revolution (Barber Institute's critical perspectives in art history), Manchester, New York 2000.
- HAMMER 2001–2002. Mary Hammer. Ewell Sale Stewart Library, Academy of Natural Sciences Portrait Collection, Oversized 1803–1991. Coll. 286, Philadelphia (<http://www.ansp.org/research/library/archives/0200-0299/portraits286/#boxfolder1>), zuletzt geprüft am 27.1.2015.
- HANDRICK 1964. Willy Handrick: Die Schmeller-Bildnisse in Goethes Kunstsammlung. In: *Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft* 26 1964, S. 248–259.
- HANDRICK 1972. Willy Handrick: Acht unbekannte Billets Goethes an Johann Joseph Schmeller. In: *Goethe-Jahrbuch* 89 1972, S. 272–278.
- HANE BUTT-BENZ 1983. Eva-Maria Hanebutt-Benz: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert. In: *Archiv für Geschichte des Bauwesens* 24 1983, S. 581–1266.
- HANSEN 1993. Volkmar Hansen: Kat. Mus. Goethe in seiner Zeit. Katalog der ständigen Ausstellung, Düsseldorf 1993.
- HARDTWIG 1997. Wulf Hardtwig: Genossenschaft, Sekte, Verein in Deutschland. Vom Spätmittelalter bis zur Französischen Revolution. Bd. 1, München 1997.
- HARTMANN 2005. Jürgen Hartmann: Goethe et la légion d'honneur. Goethe und die Ehrenlegion, Mainz 2005.
- HASE-SCHMUNDT 1971. Ulrike von Hase-Schmundt: Joseph Stieler, 1781–1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke, München 1971.
- HASE-SCHMUNDT 1980. Ulrike von Hase-Schmundt: Das bürgerliche und höfische Porträt in Bayern im 1. Viertel des 19. Jahrhunderts. In: Hubert Glaser (Hg.): Krone und Verfassung, König Max I. Joseph und der neue Staat (Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799–1825), München 1980, S. 414–422.
- HASSE 1824. Friedrich Christian Hasse: Das Leben Gerhards von Kügelgen, Leipzig 1824.
- HECKENBÜCKER 2008. Silke Heckenbücker: Prometheus, Apollo, Zeus/Jupiter. Goethe-Bilder von 1773 bis 1885 (Mass und Wert, 3), Frankfurt am Main 2008.
- HECKER 2013. Uwe Hecker. Stiftung Stadtmuseum Berlin: Kat. Mus. Sammlung Online (<https://sammlung-online.stadtmuseum.de/>), zuletzt geprüft am 11.3.2015.

- HEIDERMANN 2011. Horst Heidermann: Der Maler Heinrich Christoph Kolbe (1771–1836). Eine Dokumentation, Wuppertal 2011.
- HEIN 1999. Wolfgang-Hagen Hein: Ergänzungen zur Ikonographie Alexander von Humboldts. In: *Mitteilungen der Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst und Bildung e.V. Mannheim* (34) 1999, S. 9–30.
- HEINZ 2000. Ulrich von Heinz: 175 Jahre Museum Schloss Tegel. In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 36 2000, S. 331–346.
- HEINZ 2002. Andrea Heinz: Wieland und das Weimarer Theater (1772–1774). Prinzenerziehung durch das Theater als politisch-moralisches Institut. In: Marcus Ventzke (Hg.): *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen. Die Bedeutung des Hofes im späten 18. Jahrhundert*, Köln [u.a.] 2002, S. 82–97.
- HEINZ 2005a: Marianne Heinz, Die Malerfamilie Tischbein. In: Michael Eissenhauer und Hans-Werner Schmidt (Hg.): *Kat. Ausst. 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 1.12.2005–26.2.2006; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 18.3.–5.6.2006, München 2005*, S. 20–29.
- HEINZ 2005b. Marianne Heinz: Der „römische Tischbein“ Johann Heinrich Wilhelm. In: Michael Eissenhauer und Hans-Werner Schmidt (Hg.): *Kat. Ausst. 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 1.12.2005–26.2.2006; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 18.3.–5.6.2006, München 2005*, S. 37–47.
- HEINZE 2008. Hartmut Heinze: Goethe und sein „zweiter Fritz“. Der Maler Friedrich Bury (1763–1823) und sein Werk. In: *Animo italo-tesesco* 5 (6) 2008, S. 233–252.
- HEITZMANN 2015. Christian Heitzmann: Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (<http://portraits.hab.de/>), zuletzt aktualisiert 2015, zuletzt geprüft 10.4.2017.
- HELBIG 2010. Joachim Helbig: Postvermerke auf Briefen 15.–18. Jahrhundert. Neue Ansichten zur Postgeschichte der frühen Neuzeit und der Stadt Nürnberg (Geschichtswissenschaften, 23), München 2010.
- HELLERMANN 2002/2003. Dorothee von Hellermann: „Wieland. Ganz wie ich ihn kannte“. Gerhard von Kügelgens Vorzeichnung zum Wieland-Porträt. In: *Goethe-Jahrbuch* 119 2002/2003, S. 228–238.
- HELLERMANN UND KÜGELGEN 2001. Dorothee von Hellermann und Gerhard von Kügelgen: *Gerhard von Kügelgen (1772–1820). Das zeichnerische und malerische Werk*, Berlin 2001.
- HENKER ET AL. 1988. Michael Henker et al.: *Von Senefelder zu Daumier. Die Anfänge der lithographischen Kunst (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur, 16)*, München, New York 1988.
- HENNIG 1981. John Hennig: Goethes Kenntnis britischer Künstler. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44 (2) 1981, S. 171–180.
- HENRICI 1928. Karl Ernst Henrici: *Kat. Aukt. Künstlerischer Nachlass der Gebrüder Henschel, Berlin – Breslau. Handzeichnungen, insbesondere Porträtstudien, eine Ludwig-Richter-Sammlung, eine Goethe-Sammlung, Musik und Tanz, Karikaturen, Kupferstiche. Versteigerung am 16. und 17.2.1928 (Katalog Nr. 128)*, Berlin 1928.
- HENTZEN UND HOLST 1937. Alfred Hentzen, Niels von Holst: *Kat. Ausst. Die Großen Deutschen im Bild. August 1936 Staatliche Museen und National-Galerie Berlin* 1937.

HERAEUS UND EISSENHAUER 2003. Stefanie Heraeus, Michael Eissenhauer: Kat. Mus. Spätbarock und Klassizismus. Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Museen Kassel (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel, Bd. 28), Kassel 2003.

HERBOTH 2001. Franziska Herboth: „Das will er aber nicht drucken lassen“. Anmerkungen zur Druck- und Rezeptionsgeschichte von Goethes Personalsatire „Götter Helden und Wieland“. In: Matthias Luserke (Hg.): Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven, Göttingen 2001, S. 67–78.

HERBST 2006a. Katrin Herbst: Die Rolle des Ordnes Pour le Mérite für die nationale Bildnissammlung. In: Katrin Herbst, Peter-Klaus Schuster et al. (Hg.): Kat. Ausst. Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung. Alte Nationalgalerie, Berlin, 26.5.–10.9.2006, Berlin 2006, S. 21–28.

HERBST 2006b. Katrin Herbst: Katalogteil I. In: Katrin Herbst, Peter-Klaus Schuster et al. (Hg.): Kat. Ausst. Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung. Alte Nationalgalerie, Berlin, 26.5.–10.9.2006, Berlin 2006, S. 42–83.

HEUER 1925. Otto Heuer: C. A. Schwerdtgeburch, der Schöpfer der letzten Bildnisse Goethes. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1916–25 1925*, S. 179–187.

HEYDENREUTER UND KRAUSS-MEYL 2009. Reinhard Heydenreuter und Sylvia Krauss-Meyl: Helle Köpfe. Die Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1759–2009 : Ausstellung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs : München, 28. März bis 5. Juli 2009, Regensburg 2009.

HOERNER 1989. Ludwig Hoerner: Einführung der Photographie in den Metropolen und in der Provinz (1839–1860). In: Bodo von Dewitz (Hg.): Kat. Ausst. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Josef-Haubrich-Kunsthalle/Agfa Foto-Historama, Köln, 9.6.–23.7.1989, Köln 1989, S. 88–115.

HÖFEL 1979. Klaus op Höfel: Die Entwicklung von Fotochemie und Fototechnik 1839 bis 1855. In: Siegfried Gohr, Klaus op ten Höfel et al. (Hg.): Kat. Ausst. „In unnachahmlicher Treue“. Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern. Joseph-Haubrich-Kunsthalle Köln, in Zus. Arbeit mit dem Foto-Historama Agfa-Gevaert Leverkusen, 8.9.–21.10.1979, o.O. 1979, S. 17–26.

HOLL 1997. Frank Holl: Kat. Ausst. Alejandro de Humboldt en México. Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Antiguo Palacio del Arzobispado, mayo – agosto 1997, Mexico City 1997.

HOLL 1999. Frank Holl: Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999.

HOPP 2010a. Doris Hopp, Johann Caspar Goethe (1710–1782): Eine kurze Biografie. In: Doris Hopp (Hg.): Kat. Ausst. Goethe Pater. Johann Caspar Goethe (1710–1782). Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum 5.12.2010–27.2.2011, Frankfurt am Main 2010.

HOPP 2010b. Doris Hopp, Kat. Ausst. Goethe Pater. Johann Caspar Goethe (1710–1782). Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum 5.12.2010–27.2.2011, Frankfurt am Main 2010.

HORSTENKAMP 1997. Ulrike Horstenkamp: Katalogbeiträge. In: Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.): „...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“. Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom, Bd. 2, 2 Bde., Mainz 1997, S. 26, 27, 30, 31.

HOSER 2008. Paul Hoser: Die Bedeutung fürstlicher Audienzen für Künstler und Wissenschaftler vom 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein Ausblick aus Anlaß der Begegnung Goethes und Napoleons in Erfurt im Jahr 1808. In: Rudolf Benl (Hg.): Der Erfurter

- Fürstenkongress 1808. Hintergründe, Ablauf, Wirkung (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Erfurt, 1), Erfurt 2008, S. 321–374.
- HOUBEN 1929. H. H. Houben: Frédéric Soret. Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit 1822–1832, Leipzig 1929.
- HUGUENIN 2012. Angela Fabienne Huguenin: Hässlichkeit im Portrait. Eine Paradoxie der Renaissancemalerei (Schriften zur Kunstgeschichte, 35), Hamburg 2012.
- HÜLSEN-ESCH 2006. Andrea von Hülsen-Esch: Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 201), Göttingen 2006.
- HÜTT 1984. Wolfgang Hütt: Die Düsseldorfer Malerschule (2. Aufl.), Leipzig 1984.
- HÜTTEL 1998. Richard Hüttel: Kat. Ausst. Bilder von Gelehrten. Graphische Sammlung der Universität Trier 2.–31.12.1997 (Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken), Trier 1998.
- HÜTTEL 2005. Reinhard Hüttel: Höfische Repräsentation, diskreter Charme der Bourgeoisie und Dichterapotheose – 3x Tischbein im Portrait. In: Michael Eissenhauer und Hans-Werner Schmidt (Hg.): Kat. Ausst. 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Johann Heinrich Tischbein d. Ä., Johann Friedrich August Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 1.12.2005–26.2.2006; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 18.3.–5.6.2006, München 2005, S. 48–55.
- JAHN 2009. Cornelia Jahn: Bayerische Staatsbibliothek und Bayerische Akademie der Wissenschaften – Schlaglichter einer Beziehung. In: Dietmar Willoweit (Hg.): Wissenswelten. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften und die wissenschaftlichen Sammlungen Bayerns. Ausstellungen zum 250-jährigen Jubiläum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Katalog, München 2009, S. 156–167.
- JANTZEN 1953ff. Jörg Jantzen: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph Ritter von. In: Otto zu Stolberg-Wernigerode und Historische Kommission Bayerische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Neue Deutsche Biographie, 22 (2005), Berlin 1953ff, S. 652–655.
- JENTSCH 1994. Frieder Jentsch: Sachzeugen Alexander von Humboldts an der Technischen Universität Bergakademie Freiberg. In: Ulrike Leitner (Hg.): Studia Fribergensia. Vorträge des Alexander-von-Humboldt-Kolloquiums aus Anlass des 200. Jahrestages von A. v. Humboldts Studienbeginn an der Bergakademie Freiberg. Freiberg, 8.11.–10.11.1991, Berlin: Akademie-Verlag (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 18), S. 107–116.
- JUSTI 1932. Ludwig Justi: Von Runge bis Thoma (Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert), Berlin 1932.
- KAHLER 1996–1999/2008–2011. Manfred Kahler: Orden/Titel. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, 4.2 (=Personen Sachen Begriffe L-Z), Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 810–812.
- KANZ 1993. Roland Kanz: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993.
- KANZ 1998. Roland Kanz: Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 43 (4) 1998, S. 223–268.
- KANZ 2009. Roland Kanz: Le „caractéristique“ de l'idole dans les monuments allemands érigés aux poètes. In: Thomas W. Gaehtgens und Gregor Wedekind (Hg.): Le culte des grands hommes. 1750–1850 (Passages/Passagen, 16), Paris 2009, S. 311–330.

- KANZ UND SCHÖNWÄLDER 2008. Roland Kanz, Jürgen Schönwälder: Ästhetik des Charakteristischen. Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik (Super alta perennis, 3), Göttingen, Bonn 2008.
- KATHKE 1997. Petra Kathke: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997.
- KAUFHOLD 1989. Enno Kaufhold: Hermann Biow und Carl Ferdinand Stelzner in Hamburg. Legenden, Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten. In: Bodo von Dewitz (Hg.): Kat. Ausst. Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860. Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Josef-Haubrich-Kunsthalle/Agfa Foto-Historama, Köln, 9.6.–23.7.1989, Köln 1989, S. 352–403.
- KAUFMANN 1996–1999/2008–2011. Sylke Kaufmann: Seidler, Louise. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, Suppl. 3, Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 582–584.
- KEMP 1999. Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, München 1999.
- KELLER 1880. A. von Keller: Ein Bildnis Goethes. In: *Goethe-Jahrbuch* 1 1880, S. 386.
- KETTNER 2009. Jasper Kettner: Innovation durch Reproduktion – Neuerungen in den Drucktechniken vor 1818. In: Stephan Brakensiek (Hg.): Kat. Ausst. Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke des Reproduktionsgraphik 1500–1830. Musée National d’Histoire et d’Art Luxembourg, 12.6.–20.9.2009 (Publications du Musée National d’Histoire et d’Art Luxembourg, 10), Milano 2009, S. 15–21.
- KEUBKE UND POBLENZ 2009. Klaus-Ulrich Keubke und Uwe Poblentz: Die Freikorps Schill und Lützow im Kampf gegen Napoleon (Schriften zur Geschichte Mecklenburgs, 24), Schwerin 2009.
- KEUNE 2000. Angelika Keune: Gelehrtenbildnisse der Humboldt-Universität zu Berlin. Denkmäler, Büsten, Reliefs, Gedenktafeln, Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Medaillen, Berlin 2000.
- KIER ET AL. 1998. Hiltrud Kier et al.: Kat. Slg. Lust und Verlust I/II. Corpus-Band zu Kölner Gemäldesammlungen 1800–1860, Köln 1998.
- KIRCHNER 1997. Thomas Kirchner: Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin. In: Ernst Hinrichs und Klaus Zernack (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 22), Tübingen 1997, S. 101–142.
- KLASSIK STIFTUNG WEIMAR [2015]. Kat. Mus. Online-Katalog der Museen der Klassik Stiftung Weimar (<http://ora-web.swkk.de/swk-db/gkm/index.html>), zuletzt geprüft am 9.3.2015.
- KLASSIK STIFTUNG WEIMAR [2012/2017]. Kat. Mus. Interne Datenbank der Museen der Klassik Stiftung Weimar (<http://ora-web.swkk.de/swk-db/gkm/index.html>), zuletzt geprüft am 27.2.2017.
- KLAUß 1999. Jochen Klauß: Weimar. Stadt der Dichter, Denker und Mäzene. Von den Anfängen bis zu Goethes Tod, Düsseldorf 1999.
- KLAUß 2001. Jochen Klauß: Der „Kunschtmeier“, Weimar 2001.
- KLAUß 2011. Jochen Klauß: Vor 200 Jahren. Carl Joseph Raabe porträtiert Goethe. In: *AugenBlick. Mitteilungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum e.V.* 11 (1) 2011, [3].
- KLEIN 1997. Hans-Gunter Klein: Kat. Ausst. Das verborgene Band. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel. Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin 15.5.–12.7.1997 (Ausstellungskataloge / Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 22), Wiesbaden 1997.

- KLEINSCHNIEDER 1971. Manfred Kleinschnieder: Goethes Naturstudien. Wissenschaftstheoretische und -geschichtliche Untersuchungen (Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik, 75), Bonn 1971.
- KLIEME UND NEIDHARDT 1999. Günter Klieme und Hans Joachim Neidhardt: Museum zur Dresdner Frühromantik, München 1999.
- KLINGER 1991. Linda Susan Klinger: The portrait collection of Paolo Giovio, 2 Bde. Dissertation. Princeton University, 1991.
- KLINGER ALECI 1998. Linda Klinger Aleci: Images of identity. Italian portrait collections of the fifteenth and sixteenth centuries. In: Nicholas Mann und Luke Syson (Hg.): The image of the individual. Portraits in the Renaissance, London 1998, S. 67–80.
- KNAUS 2015. Gudrun Knaus. Bildarchiv Foto Marburg: Digitaler Portraitindex (<http://www.portraitindex.de/>), zuletzt geprüft am 10.4.2017.
- KNEBEL 2003. Kristin Knebel: Schmellers Porträts zwischen Individualisierung und Typisierung. In: Reiner Schlichting (Hg.): Kat. Ausst. Johann Joseph Schmeller. Ein Porträtist im Dienste Goethes. Stiftung Weimarer Klassik, Goethes Wohnhaus in Weimar, 28.8.–5.10.2003, Weimar 2003, S. 90f.
- KNEFFEL 2011. Heide Lore Kneffel: Die Portrait- und Historienmalerin Caroline Bardua aus Ballenstedt am Harz und Verknüpfungen zu der Region von Nordhausen am Harz. In: Heide Lore Kneffel (Hg.): Kat. Ausst. Künstlerinnen und Künstler um Caspar David Friedrich. Zur 200. Wiederkehr der Harzwanderung von Caspar David Friedrich im Sommer 1811. Gerhard von Kügelgen, Philipp Otto Runge, Gottlob Christian Kühn, Caroline Bardua, Adolf Senff, Georg Friedrich Kersting, Louise Seidler, Johan Christian Dahl, Carl Blechen, Ernst Helbig, Wilhelm von Kügelgen, Ludwig Richter, Georg Heinrich Crola, Wilhelm Eichler, Carl Duval, Elise Crola. Kunsthaus Nordhausen, 28.7.–2.10.2011, Nordhausen 2011, S. 33–40.
- KNOCHE 1999. Michael Knoche: „Ein ganz anderer Geist war über Hof und Stadt gekommen“. In: Gerhard Schuster, Friedmar Apel und Goethe-Nationalmuseum Weimar (Hg.): Kat. Mus. Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, 2 Bde., München [u.a.] 1999, S. 35–44.
- KNORR 2003. Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737–1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis. Friedrich-Schiller-Universität, Jena, 2003.
- KNORTZ UND LAUDENBERG 2014. Heike Knortz und Beate Laudenberg: Goethe, der Merkantilismus und die Inflation. Zum ökonomischen Wissen und Handeln Goethes und seiner Figuren (Literatur. Forschung und Wissenschaft, 27), Berlin 2014.
- KNÜPPEL 2013. Ernst-Günter Knüppel: Samuel Friedrich Diez. Hofmaler zu Sachsen-Meiningen; Zeichner des Königs der Belgier ehrenhalber; Fürstlich Reußischer Hofrat, Leipzig 2013.
- KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN 1895. Kat. Ausst. Kunst-Ausstellung zur Ehrung der achtzigjährigen Mitglieder Andreas Achenbach, Adolph Menzel, Julius Schrader. Akademie der Künste, Berlin, November 1895, Berlin 1895, zuletzt geprüft am 29.6.2014.
- KONRAD 2010. Franz-Michael Konrad: Wilhelm von Humboldt, Bern 2010.
- KÖRNER 1994. Gudrun Körner: Über die Schwierigkeiten der Porträtkunst. Goethes Verhältnis zu Bildnissen. In: Sabine Schulze, Friedmar Apel und Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): Goethe und die Kunst, Stuttgart 1994, S. 149–191.
- KÖSLING 2010. Peer Kösling: Die Familie der herrlichen Verbannten. Die Frühromantiker in Jena. Anstöße, Wohnungen, Geselligkeit, Jena 2010.
- KOSCHATZKY 1965. Walter Koschatzky: Jean-Baptiste Isabey in Wien. In: *Alte und moderne Kunst* 10 (81) 1965, S. 11–14.

- KOST 2004. Jürgen Kost: Wilhelm von Humboldt – Weimarer Klassik – bürgerliches Bewusstsein. Kulturelle Entwürfe in Deutschland um 1800 (Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, 19), Würzburg 2004.
- KÖSTLER 1998. Andreas Köstler: Das Portrait. Individuum und Image. In: Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hg.): Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln 1998, S. 9–14.
- KÖSTLER UND SEIDL 1998. Andreas Köstler, Ernst Seidl: Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln 1998.
- KOVALEVSKI UND BAUMGÄRTEL 1999. Bärbel Kovalevski und Bettina Marianne Baumgärtel: Kat. Ausst. Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850. Schlossmuseum Gotha vom 1.4.–18.7.1999 und im Rosgartenmuseum Konstanz vom 25.8.–24.10.1999, Ostfildern 1999.
- KRAPF 2007. Michael Krapf: Angelika Kauffmann malt Johann Wolfgang von Goethe. „Es ist immer ein hübscher Bursche, doch keine Spur von mir“. In: Tobias G. Natter und Angelika Kauffmann (Hg.): Kat. Ausst. Angelika Kauffmann. Ein Weib von ungeheurem Talent. Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz und Angelika-Kauffmann-Museum, Schwarzenberg, 14.6.–5.11.2007, Ostfildern 2007, S. 52–59.
- KRÄTZ 1992. Otto Krätz: Goethe und die Naturwissenschaften, München 1992.
- KRÄTZ 1999. Otto Krätz: „Dieser Mann vereint in sich eine ganze Akademie“. Humboldt in Paris. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 113–127.
- KRAUSE 1994. Friedhilde Krause: Alexander von Humboldt und die Königliche Bibliothek zu Berlin. In: Ulrike Leitner (Hg.): Studia Fribergensia. Vorträge des Alexander-von-Humboldt-Kolloquiums aus Anlass des 200. Jahrestages von A. v. Humboldts Studienbeginn an der Bergakademie Freiberg. Freiberg, 8.11.–10.11.1991, Berlin: Akademie-Verlag (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 18), S. 151–162.
- KRENZLIN 1990. Ulrike Krenzlin: Johann Gottfried Schadow. Ein Künstlerleben in Berlin, Berlin 1990.
- KRENZLIN 2011. Ulrike Krenzlin: „Wie er über das Schicksal der Menschen nachdenket...“. Überlegungen zu einer Neubewertung von Johann Heinrich Tischbeins Porträt „Goethe in der Campagna di Roma“. In: Gerd-Helge Vogel, Kevin E. Kandt und Hermann Adalbert Vogel von Vogelstein (Hg.): Aus Hippocrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel, Berlin 2011, S. 41–53.
- KROEBER 1912. Hans Timotheus Kroeber: Der Maler Kaaz und Goethe. In: *Illustrierte Zeitung* 139, 29.8.1912 (3690), S. 369–370.
- KRÖLL UND GÖRES 1973. Christina Kröll und Jörn Göres: Kat. Ausst. Gesang und Rede, sinniges Bewegen. Goethe als Theaterleiter. Goethe-Museum, Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf, 28.8.–2.12.1973, Stadtbücherei, Wilhelmshaus Stuttgart, 13.1.–10.2.1974, Düsseldorf 1973.
- KRÜGER ET AL. 2007. Franz Krüger, Gerd Bartoschek, Florentine Dietrich, Karin Rhein: Kat. Ausst. Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Preußisch korrekt, berlinisch gewitzt. Berlin, Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, 4.4.–1.7.2007. Schloss Charlottenburg, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Nationalgalerie; Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 2007.



KRUSE UND LIPS 1989. Joachim Kruse und Johann Heinrich Lips: Kat. Ausst. Johann Heinrich Lips, 1758–1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe. Kunstsammlung der Veste Coburg, Coburger Landesstiftung, 30.7.–5.11.1989, Coburg 1989.

KÜGELGEN UND SEEBERGER 1999. Helga von Kügelgen und Max Seeberger: Humboldt und Bonpland in Enders „Urwaldatelier“. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 157.

KÜGELGEN UND SEEBERGER 2005. Helga von Kügelgen und Max Seeberger: Humboldt y Bonpland en la choza de Eduard Ender. El cuadro rechazado pero preferido. In: Frank Holl und Alexander von Humboldt (Hg.): Kat. Ausst. Alejandro de Humboldt. Una nueva visión del mundo. Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC), Madrid, 4.10.2005–8.1.2006, Barcelona [u.a.] 2005, S. 187–191.

KUKK 1999. Inge Kukk: Die Porträts der Weimarer Klassiker in Tartu – Originale, Repliken oder Kopien? In: *Triangelum. Germanistisches Jahrbuch für Estland, Lettland und Litauen* 6 1999, S. 177–186.

KUNZE 2001. Max Kunze: Kat. Ausst. Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Winckelmann-Gesellschaft, Winckelmann-Museum Stendal 20.5.–22.7.2001. Winckelmann-Gesellschaft; Winckelmann-Museum; Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft, Mainz 2001.

LACHER 2005. Reimar F. Lacher: Friedrich Georg Weitsch (Braunschweig 1758–1828 Berlin). Maler – Kenner – Akademiker, Berlin 2005.

LACHER 2010. Reimar F. Lacher: Freundschaftskult und Porträtkult. In: Reimar F. Lacher, Helmut Börsch-Supan und Doris Schumacher (Hg.): Von Mensch zu Mensch. Porträtkunst und Porträtkultur der Aufklärung, Göttingen 2010, S. 41–54.

LACHS 1999. Daniela Lachs: Wer war Johann Caspar Lavater. In: Gerda Mraz und Uwe Schögl (Hg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, Wien 1999, S. 22–29.

LACK 2009. H. Walter Lack: Luftdruck und Biodiversität. Zum Porträt Alexander von Humboldt in der Nationalgalerie. In: *Museumsjournal. Berichte aus den Museen, Schössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam*. 23 (4) 2009, S. 46–47.

LAMMEL 1985. Gisold Lammel: Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1985.

LAMMEL 1998. Gisold Lammel: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart 1998.

LANDFESTER 2014. Ulrike Landfester: Eine Annäherung an Goethes Wissenschaftsbegriff: Das komplexe Diverse als Ganzes begreifen. „Am widerwärtigsten sind die kricklichen Beobachter und grilligen Theoristen, ihre Versuche sind kleinlich und complicit...“. In: *Forschung Frankfurt. Wissenschaftsmagazin der Goethe-Universität*. (2) 2014, S. 36–41.

LANGE 1959. Fritz G. Lange: Bildnisse Alexander von Humboldts. Einführende Worte. In: Alexander von Humboldt-Kommission der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hg.): Alexander von Humboldt. Gedenkschrift zur Wiederkehr seines Todestages, Berlin 1959, S. 445–456.

LANGE UND GOETHE 2006. Victor Lange, Johann Wolfgang von Goethe: Weimarer Klassik. Bd II. 1798–1806 (Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, 6.2), München 2006.

LAVATER ET AL. 2001. Johann Caspar Lavater, Ingrid Goritschnig, Erik Stephan: Kat. Ausst. Johann Caspar Lavater. Die Signatur der Seele. Physiognomische Studienblätter aus der

Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Galerie im Stadtmuseum Jena 23.6.–25.8.2001 und Anhaltische Gemäldegalerie Dessau 8.9.–28.10.2001, Jena, Dessau 2001.

LEHMANN 1894. E. Lehmann: Goethes Bildnisse und die Zarncke'sche Sammlung. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 29 (12) 1894, S. 276–285.

LEITNER 2003. Ulrike Leitner: „Bücher haben kein Leben ohne Öffentlichkeit“. Alexander von Humboldts Wirken auf einem Nebenschauplatz der Wissenschaften. In: Jürgen Hamel, Eberhard Knobloch und Herbert Pieper (Hg.): Alexander von Humboldt in Berlin. Sein Einfluß auf die Entwicklung der Wissenschaften. Beiträge zu einem Symposium (Algorismus. Studien zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften, 41), Augsburg 2003, S. 253–280.

LENZ UND GALLWITZ 1979. Christian Lenz, Klaus Gallwitz: Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma, Frankfurt am Main 1979.

LEPSIUS 1985–1992. Mario Rainer Lepsius: Bildungsbürgertum als ständische Vergesellschaftung. In: Werner Conze, Jürgen Kocka et al. (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 3, 4 Bde. (Industrielle Welt, 48), Stuttgart 1985–1992, S. 8–19.

LERNER 2010. Élodie Lerner: François Gérard (1770–1837), un art, une personnalité et un salon au cœur des relations artistiques franco-allemandes du début u XIXe siècle. In: Isabelle Jansen, Friederike Kitschen und Gitta Ho (Hg.): Dialog und Differenzen, 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen = les relations artistiques franco-allemandes (Passages/Passagen, 34), Berlin 2010, S. 17–29.

LINDGREN 1990. Uta Lindgren: Bildliche und figürliche Darstellungen Alexanders von Humboldt. In: Uta Lindgren (Hg.): Alexander von Humboldt. Weltbild und Wirkung auf die Wissenschaften (Bayreuther historische Kolloquien, 4), Köln 1990, S. 1–20.

LINGELBACH 1953. William E. Lingelbach: Philosophical Hall. The Home of the American Philosophical Society. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 43 (1) 1953, S. 43–69.

LINK 1996. Anne-Marie Link: Das neue Graphikpublikum und die Graphikmode im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts. In: Norbert Michels und Reinhard Alex (Hg.): Kat. Ausst. „... Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmack und Luxus.“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Museum Schloss Mosigkau, 5.10.–17.11.1996 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, 3), Weimar 1996, S. 33–44.

LLOYD 1999. Christopher Lloyd: Kat. Slg. The paintings in the royal collection. A thematic exploration (Rev. ed.), London 1999.

LÖSCHNER 1978. Renate Löschner: Kat. Ausst. Deutsche Künstler in Lateinamerika. Maler und Naturforscher des 19. Jahrhunderts illustrieren einen Kontinent. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, 4.7.–13.8.1978; Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg 1.12.–31.12.1978; Paulskirche Frankfurt a.M. 25.4.–1.3.1979 et all, Berlin 1978.

LÖWENSTEIN UND HUMBOLDT 1881 (1881). Julius Löwenstein und Alexander von Humboldt: Briefe Alexander von Humboldts an Frau von Wolzogen. In: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (42) 1881 (1881), S. 5–6.

LOWENTHAL-HENSEL 1983a. Cécile Lowenthal-Hensel: Einführung zu Wilhelm Hensel. In: Cécile Lowenthal-Hensel (Hg.): Kat. Ausst. Preußische Bildnisse des 19. Jahrhunderts. Zeichnungen von Wilhelm Hensel. Nationalgalerie, Berlin, 21.8.–18.10.1981; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 30.10.1981–3.1.1982; Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, 2.12.1982–9.1.1983 und Stadtmuseum Düsseldorf, 27.1.–13.3.1983, Berlin 1983, S. 12–23.

LOWENTHAL-HENSEL 1983b. Cécile Lowenthal-Hensel: Katalog. In: Cécile Lowenthal-Hensel (Hg.): Kat. Ausst. Preußische Bildnisse des 19. Jahrhunderts. Zeichnungen von Wilhelm Hensel. Nationalgalerie, Berlin, 21.8.–18.10.1981; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,

30.10.1981–3.1.1982; Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, 2.12.1982–9.1.1983 und Stadtmuseum Düsseldorf, 27.1.–13.3.1983, Berlin 1983, S. 25–158.

LOWENTHAL-HENSEL UND ARNOLD 2004. Cécile Lowenthal-Hensel und Jutta Arnold: Wilhelm Hensel. Maler und Porträtist 1794–1861, Berlin 2004.

LOWENTHAL-HENSEL UND STRACHWITZ 2005a. Cécile Lowenthal-Hensel und Sigrid Gräfin Strachwitz: Einleitung. In: Cécile Lowenthal-Hensel und Sigrid Gräfin von Strachwitz (Hg.): Europa im Porträt. Zeichnungen von Wilhelm Hensel 1794–1861, Bd. 1, 2 Bde., Berlin 2005, S. 9–11.

LOWENTHAL-HENSEL UND STRACHWITZ 2005b. Cécile Lowenthal-Hensel, Sigrid Gräfin von Strachwitz: Europa im Porträt. Zeichnungen von Wilhelm Hensel 1794–1861, 2 Bde., Berlin 2005.

LUND 2012. Hannah Lotte Lund: Die Universität in der Stadt 1810–1840. Geselligkeit – Kultur – Politik. In: Rüdiger Vom Bruch und Heinz-Elmar Tenorth (Hg.): Gründung und Blütezeit der Universität zu Berlin, 1810–1918 (Geschichte der Universität unter den Linden, 1), Berlin 2012, S. 325–379.

MAAZ 1994. Bernhard Maaz: Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Köln 1994.

MAAZ 1997. Bernhard Maaz: Friedrich Tieck – Briefwechsel mit Goethe, Berlin 1997.

MAAZ ET AL. 2001. Bernhard Maaz, Martina Abri, Christian Raabe: Die Friedrichswerdersche Kirche. Schinkels Werk, Wirkung und Welt. Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2001.

MAAZ 2005. Bernhard Maaz: Der als Last empfundene Anspruch. Friedrich Tiecks Bildnisbüste Clemens Brentanos als Spiegel romantischer Unruhe. In: Dieter Dolgner, Angela Dolgner et al. (Hg.): Von Schinkel bis van de Velde. Architektur- und kunstgeschichtliche Beiträge vom Klassizismus bis zum Jugendstil. Festschrift für Dieter Dolgner zum 65. Geburtstag, Dösel 2005, S. 431–444.

MAAZ UND TIECK 1995. Bernhard Maaz und Christian Friedrich Tieck: Christian Friedrich Tieck 1776–1851. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Bildnisschaffens, mit einem Werkverzeichnis (Bildhauer des 19. Jahrhunderts), Berlin 1995.

MAATSCH ET AL. 2007. Jonas Maatsch et al.: Neue Perspektiven. Die Italienreisen Goethes, Herders und Anna Amalias. In: Hellmut Seemann (Hg.): Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar (Jahrbuch / Klassik Stiftung Weimar, 2007), Göttingen 2007, 145ff.

MAILLINGER 1876. Joseph Maillinger: Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichnis einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste. Bd. 2, München 1876.

MAILLINGER 1886. August Maillinger: Bilder-Chronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichniss einer Sammlung von Erzeugnissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunst-Geschichte der bayerischen Capitale vom fünfzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert IV. Bd: 1468–1885. Aus dem Nachlasse des Kunsthändlers Joseph Maillinger in München (geb. 15. Mai 1831 in Fürth, † den 19. Sept. 1884), Augsburg 1886.

MAISAK 1986. Petra Maisak: „Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt“. In: Hermann Mildenerberger (Hg.): Kat. Ausst. Johann Heinrich Tischbein. Goethes Maler und Freund. Landesmuseum Oldenburg, 29.4.–14.10.1987; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Wismar, 28.8.–2.10.1987 und Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 30.10.1987–10.1.1988, Oldenburg 1986, S. 17–44.

MANGER UND POTT 2005. Klaus Manger, Ute Pott: Rituale der Freundschaft (Ereignis Weimar-Jena, 7), Heidelberg 2005.

- MANN 1998. Nicholas Mann: Petrarch and Portraits. In: Nicholas Mann und Luke Syson (Hg.): The image of the individual. Portraits in the Renaissance, London 1998, S. 15–21.
- MARGGRAFF 1858. Rudolf Marggraff: Zur Erinnerung an Joseph Stieler und seine Zeit. (Fortsetzung). In: *Abendblatt zur Neuen Münchner Zeitung*, 23.6.1858 (148), S. 598–599.
- MARIGNIER 1999. Jean-Louis Marignier: Nicéphore Niépce 1765–1833. L'invention de la photographie (Un savant, une époque), Paris 1999.
- MARIOTH 1932. Alfriede Marioth: Goethe und der Goethekreis. In *Bildnissen der Hildesheimer Malerin Gräfin Julie von Egloffstein* (Mitteilungen aus dem Hermann-Roemer-Museum, Hildesheim, 36), Hildesheim 1932.
- MARTHAUS 1996–1999/2008–2011. Margarete Marthaus: Mittwochsgesellschaft. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): *Goethe-Handbuch*. In vier Bänden und Supplementen, 4.2 (=Personen Sachen Begriffe L-Z), Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 709–711.
- MAZZOLINI 2004. Renato G. Mazzolini: Bildnisse mit Berg. Goethe und Alexander von Humboldt. In: *HiN* V (8) 2004, 1–7. (<http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin8/mazzolini.htm>), zuletzt geprüft am 23.2.2015.
- MECKLER 1981. Rolf Meckler: Das Goethe-Portrait von Joseph Stieler. Zur Geschichte des Bildes. In: *Goethe-Jahrbuch* 98 1981, S. 91–113.
- MENZE 1993. Clemens Menze: Wilhelm und Caroline von Humboldt in Rom. Anreger, Auftraggeber, Berichterstatter. In: Christian von Holst (Hg.): *Kat. Ausst. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830*. Aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der Staatsgalerie Stuttgart, 15.5.–8.8.1993 (Zeichnen, Malen, Bilden), Stuttgart 1993, S. 71–87.
- MICHAELIS ET AL. 2001. Rainer Michaelis et al.: *Kat. Mus. Dokumentation der Verluste / Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz*, Berlin 2001.
- MICHEL 1991. Christoph Michel: Goethe Redivivus? Zu einem Portrait Angelika Kauffmanns. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main* 29 (Neue Folge) 1991, S. 57–68.
- MIERSCH 2010. Martin Miersch: David in Deutschland – bildliche Transformationen an süddeutschen Fürstenhöfen 1785–1824. In: Isabelle Jansen, Friederike Kitschen und Gitta Ho (Hg.): *Dialog und Differenzen, 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen = les relations artistiques franco-allemandes* (Passages/Passagen, 34), Berlin 2010, S. 185–202.
- MILDENBERGER 1986. Hermann Mildemberger: *Kat. Ausst. Johann Heinrich Tischbein. Goethes Maler und Freund*. Landesmuseum Oldenburg, 29.4.–14.10.1987; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Wismar, 28.8.–2.10.1987 und Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, 30.10.1987–10.1.1988, Oldenburg 1986.
- MILDENBERGER 2007. Hermann Mildemberger: Carl August Herzog von Sachsen-Weimar und der „Goethe“-Tischbein. In: Hellmut Th. Seemann (Hg.): *Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar*. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2007, Göttingen 2007, S. 165–181.
- MILLER 1983. Lillian Beresnack Miller: Charles Willson Peale. A Life of Harmony and Purpose. In: Charles Willson Peale, Edgar Preston Richardson et al. (Hg.): *Charles Willson Peale and his world*, New York 1983, S. 170–233.
- MILLER 1991. Lillian Beresnack Miller: In the Shadow of His Father. Rembrandt Peale, Charles Wilson Peale, and the American Portrait Tradition. In: Charles Willson Peale, Lillian Beresnack Miller und David C. Ward (Hg.): *New perspectives on Charles Willson Peale. A 250th anniversary celebration*, Pittsburgh 1991, S. 89–102.
- MILLER 1993. Lillian Beresnack Miller: Father and Son: The Relationship of Charles Willson Peale and Raphaelle Peale. In: *American Art Journal* 25 (1/2) 1993, S. 1–61.

- MILLER UND HEVNER 1992. Lillian Beresnack Miller und Carol Eaton Hevner: In pursuit of fame. Rembrandt Peale, 1778–1860, Seattle 1992.
- MIRSCH 1999. Beate Christine Mirsch: Porträt von Johann Joachim Winckelmann. In: Herbert Beck (Hg.): Kat. Ausst. Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 22.8.1999–9.1.2000, München 1999, S. 20–22.
- MOFFITT 1983. John Francis Moffitt: The Poet and the Painter. J. H. W. Tischbein's „Perfect Portrait“ of Goethe in the Campagna (1786–1787). In: *The Art Bulletin* 65 (3) 1983, S. 440–455.
- MORGENSTERN UND SCHREINERT 1939. Karl Morgenstern und Kurt Schreinert: Besuch in Weimar im Juli 1800. In: *Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft* 4 1939, S. 232–255.
- MORTZFELD 1992. Peter Mortzfeld: Kat. Slg. Katalog der graphischen Porträts in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 50 Bde., München 1992.
- MOST 2011. Peter Most: Restaurierungsbericht. Julius Schrader „Alexander von Humboldt“ KV SBB: K 25, Mai 2011.
- MRAZ UND SCHÖGL 1999. Gerda Mraz, Uwe Schögl: Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, Wien 1999.
- MÜLLEJANS-DICKMANN ET AL. 1994. Rita Müllejans-Dickmann, Dorothee Haffner, Udo Felbinger: Kat. Ausst. Carl Joseph Begas (1794–1854), Blick in die Heimat. Kreismuseum, Heinsberg, 4.9.–30.10.1994. Unter Mitarbeit von Carl Joseph Begas (Museumschriften des Kreises Heinsberg, 15), Heinsberg 1994.
- MÜLLER 2001. Gerhard Müller: Perioden Goethescher Universitätspolitik. In: Gerhard Müller, Klaus Ries und Paul Ziche (Hg.): Die Universität Jena. Tradition und Innovation um 1800, Stuttgart 2001, S. 135–153.
- MÜLLER 2005. Gerhard Müller, Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena (Ereignis Weimar-Jena, 6), Heidelberg 2005.
- MÜLLER 2007. Gerhard Müller: Goethe und Carl August. Freundschaft und Politik. In: Hellmut Th. Seemann (Hg.): Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2007, Göttingen 2007, S. 132–164.
- MURRAY 1872. John Murray: A Handbook for Travellers in Berks, Bucks, and Oxfordshire. Including a particular description of the university and city of Oxford, and the descent of the Thames to Maidenhead and Windsor (2. Aufl.), London 1872.
- MUSEE LOUVRE, DEPARTEMENT ARTS GRAPHIQUES 2012. Kat. Mus. Inventaire du département des Arts graphiques, Paris (<http://arts-graphiques.louvre.fr/>), zuletzt geprüft am 13.10.2014.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON 2014. Kat. Mus. Museum of Fine Arts Boston Collections Online, Boston (<http://www.mfa.org/collections/object/baron-alexander-von-humboldt-31079>), zuletzt geprüft am 10.3.2014.
- NAGLER 1835–1852. Georg Kaspar Nagler: „Schoute-Sole“. In: Georg Kaspar Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, 16 (1846), München 1835–1852.
- NATIONAL PORTRAIT GALLERY 2017. National Portrait Gallery Online Collection, London (<http://www.npg.org.uk/collections.php>), zuletzt geprüft am 11.4.2017.
- NELKEN 1980. Halina Nelken: Alexander von Humboldt. His portraits and their artists. A documentary iconography, Berlin 1980.
- NEUE PINAKOTHEK 1853. Neue Pinakothek: Kat. Mus. Verzeichniss der Gemälde in der neuen königl. Pinakothek zu München, München 1853.

- NIPPERDEY 1968. Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift* (206) 1968, S. 529–585.
- NIPPERDEY 1991. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte (5. Aufl.), München 1991.
- NUTZ 1994. Maximilian Nutz: Das Beispiel Goethe. Zur Konstituierung eines nationalen Klassikers, München ([http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/nutz\\_goethe\\_klassiker.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/nutz_goethe_klassiker.pdf)), zuletzt geprüft am 9.3.2015.
- OEDEL 1992. William T. Oedel: After Paris. Rembrandt Peale's Apollodorian Gallery. In: *Winterthur portfolio* 27 (1) 1992, S. 1–27.
- OEHME 1983. Barbara Oehme: Jenaer Professoren im Bildnis. Gemälde aus 425 Jahren Universitätsgeschichte (1548/1558–1983), Jena 1983.
- OHAGE 1996. August Ohage: Die Goethesche „Familien Tafel“ wiederentdeckt. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main* 1996, S. 130–145.
- OHAGE 1999. August Ohage: „Mein und meines Bruders Lavaters Physiognomischer Glaube“. In: Gerhard Schuster, Friedmar Apel und Goethe-Nationalmuseum Weimar (Hg.): Kat. Mus. Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, 2 Bde., München [u.a.] 1999, S. 127–153.
- OSBORN 1997. Max Osborn: Franz Krüger. In: Max Osborn, Franz Krüger und Kerstin Englert (Hg.): Franz Krüger, Berlin 1997, S. 33–94.
- OSBORN ET AL. 1997. Max Osborn, Franz Krüger, Kerstin Englert: Franz Krüger, Berlin 1997.
- OSTERKAMP 1991. Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen, Stuttgart 1991.
- OSTERKAMP 1994. Ernst Osterkamp: „Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit“. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Sabine Schulze, Friedmar Apel und Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): Goethe und die Kunst, Stuttgart 1994, S. 310–343.
- OSTERKAMP 1995. Ernst Osterkamp: Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit. In: *Goethe-Jahrbuch* 112 1995, S. 135–148.
- OSTERKAMP 1996–1999/2008–2011. Ernst Osterkamp: Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten. Ein werkbiographischer Überblick. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, Suppl. 3, Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 3–27.
- OSTERKAMP 2001. Ernst Osterkamp: Wilhelm und Caroline von Humboldt und die Deutschen Künstler in Rom. In: Margret Stufmann und Werner Busch (Hg.): Zeichnen in Rom 1790–1830 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 19), Köln 2001, S. 247–274.
- OSTERKAMP 2002. Ernst Osterkamp: Gesamtbildung und freier Genuss. Wechselwirkungen zwischen Goethe und Wilhelm von Humboldt. In: Ernst Osterkamp (Hg.): Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes, Bern, New York 2002, S. 133–154.
- OSTERKAMP 2007. Ernst Osterkamp: Neue Zeiten - neue Zeitschriften Publizistische Projekte um 1800. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2) 2007, S. 62–78.
- OSTERKAMP 2014. Ernst Osterkamp: „Latium und Hellas“. Wilhelm von Humboldt et l'Antiquité classique. In: Bénédicte Savoy und David Blankenstein (Hg.): Kat. Ausst. Les frères Humboldt. L'Europe de l'esprit. L'Observatoire de Paris, 15.5.–30.6.2014, Paris 2014, S. 57–67.
- PÄSLER 2009. Ulrich Päßler: Ein Diplomat aus den Wäldern des Orinoko. Alexander von Humboldt als Mittler zwischen Preußen und Frankreich, Stuttgart 2009.

- PAYER-THURN UND CASTLE 1924. Rudolf Payer-Thurn, Eduard Castle: Goethe und sein Kreis. Die Sammlung Lavater Mapped II, Zürich, Leipzig, Wien 1924.
- PEALE ET AL. 1983–2000. Charles Willson Peale et al.: The selected papers of Charles Willson Peale and his family, New Haven 1983–2000.
- PEALE 2008. Charles Willson Peale: My Design in Forming this Museum. In: Hugh H. Genoways und Mary Anne Andrei (Hg.): Museum origins. Readings in early museum history and philosophy, Walnut Creek 2008, S. 23–28.
- PELTZ UND FUNNELL 2010. Lucy Peltz und Peter Funnell: Lawrence in Europe. International Career and Reputation. In: Cassandra Albinson (Hg.): Thomas Lawrence. Brilliance and power, New Haven 2010, S. 217–220.
- PESTALOZZI 1996–1999/2008–2011. Karl Pestalozzi: Lavater, Johann Kaspar. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, 4.2 (=Personen Sachen Begriffe L-Z), Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 645–647.
- PETERS UND THORVALDSEN 1991. Ursula Peters und Bertel Thorvaldsen: Kat. Ausst. Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1.12.1991–1.3.1992, Nürnberg 1991.
- PETSCHAR UND PFUNDNER 2014. Hans Petschar und Michaela Pfundner: Bildarchiv Austria. Die Bildplattform der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (<http://www.bildarchivaustria.at/>), zuletzt geprüft 03.01.2015.
- PETZ 1855. Georg Heinrich Petz: Das Leben des Ministers Freiherrn von Stein 1829–1831. Supplementa, Berlin 1855.
- PIEPER 2000. Herbert Pieper: „Ungeheure Tiefe des Denkens, unerreichbarer Scharfblick und die seltenste Schnelligkeit der Kombination“. Zur Wahl Alexander von Humboldts in die Königliche Akademie der Wissenschaften zu Berlin vor 200 Jahren. In: *HiN* I (1) 2000, ohne Seiten. (<http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/pieper.htm>) zuletzt geprüft 4.4.2017.
- PIERRE 2009. Laëtitia Pierre: Portrait de Goethe en Werther. La fabrique de l'artiste en héros moderne. 1774–1850. In: Thomas W. Gaehtgens und Gregor Wedekind (Hg.): Le culte des grands hommes. 1750–1850 (Passages/Passagen, 16), Paris 2009, S. 275–309.
- PIESKE UND VANJA 1988. Christa Pieske und Konrad Vanja: Bilder für jedermann. Wandbilddrucke, 1840–1940 (Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, 15), München 1988.
- PLESSEN UND GIERSCH 1993. Marie-Louise von Plessen und Ulrich Giersch: Kat. Ausst. Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Basel, Frankfurt am Main 1993.
- PÖLCHER 1954. Helmut Pölcher: Schellings Auftreten in Berlin (1841). Nach Hörerberichten. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 6 (3) 1954, S. 193–215.
- POHLSANDER 2008. Hans A. Pohlsander: National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany (1. Aufl.) (New German-American Studies, v. 31), o.O. 2008.
- PRAUSE 1975. Marianne Prause: Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801–1850, 2 Bde., Berlin 1975.
- PRESIDENT AND FELLOWS OF HARVARD COLLEGE 2013. Moses Wight. Friedrich Heinrich Alexander von Humboldt, Cambridge (USA) (<http://www.harvardartmuseums.org/art/311224>), zuletzt geprüft am 9.12.2014.
- PRIEST 1942. George Madison Priest: A little known portrait of Goethe. In: *The Princeton University Chronicle* IV (1) 1942, S. 1–4.

- PRÜSENER 1972. Marlies Prüsener: Lesegesellschaften im achtzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Lesergeschichte, Frankfurt am Main 1972.
- PUPIL 2005. François Pupil: Isabey à Vienne, le portraitiste de l'Europe, 1812–1815. In: Alain Pougetoux, Bernard Chevallier und Blandine Chavanne (Hg.): Kat. Ausst. Jean-Baptiste Isabey. Musée national des Châteaux de Malmaison et Bis Préau, Rueil-Malmaison, 18.10.2005–9.1.2006 und Musée des Beaux-Arts de Nancy 28.1.–19.4.2006, Paris, Nancy 2005, S. 76–81.
- RABICH 2007. Waltraud Rabich: Wissenschaft vor Ort. Bilder zu Geschichte und Gegenwart der TU Bergakademie Freiberg. Unter Mitarbeit von Helmuth Albrecht (2. Aufl.), Freiberg 2007.
- RAVE 1949. Paul Ortwin Rave: Das geistige Deutschland im Bildnis. Das Jahrhundert Goethes, Berlin 1949.
- RAVE 1950. Paul Ortwin Rave: Wilhelm von Humboldt und das Schloss zu Tegel, Leipzig 1950.
- RAVE 1956. Paul Ortwin Rave: Wilhelm von Humboldt und das Schloss zu Tegel, Berlin 1956.
- RAVE 1959. Paul Ortwin Rave: Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus. In: *Jahrbuch der Berliner Museen (N. F.)* 1 1959, S. 119–154.
- RECHT 1999. Roland Recht: „Daguerres Meisterwerke“ Alexander von Humboldt und die Photographie. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 159.
- REINDL 2001. Peter Reindl: Tischbeins Entwurf zu einer physiognomischen Systematik für den Historienmaler. In: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Arnd Friedrich et al. (Hg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft, und Alltagskultur, Petersberg 2001, S. 75–102.
- REINHARDT 2008. Hartmut Reinhardt: Die kleine und die große Welt. Vom Schäferspiel zur kritischen Analyse der Moderne. Goethes dramatisches Werk, Würzburg 2008.
- REITER 1906. Siegfried Reiter: Friedrich August Wolfs Briefe an Goethe. In: *Goethe-Jahrbuch* 27 1906, S. 3–96.
- RICHTER 1988. Rainer Richter: Kat. Ausst. Carl Christian Vogel von Vogelstein 1788–1868. Dresden, Albertinum 26.6.–31.8.1988, Dresden 1988.
- ROHDE 2006. Carsten Rohde: Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben, Göttingen 2006.
- ROLLETT 1883. Hermann Rollett: Die Goethe-Bildnisse biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt, Wien 1883.
- ROSENBAUM ET AL. 2013. Alexander Rosenbaum, Johannes Rössler, Harald Tausch: Johann Heinrich Meyer. Kunst und Wissen im klassischen Weimar, Göttingen 2013.
- ROSENBERG 1879. Adolf Rosenberg: Die Berliner Malerschule 1819–1879. Studien und Kritiken, Berlin 1879.
- ROSENBERG 2010. Raphael Rosenberg: Johann Caspar Lavater. Die Revolution der Physiognomie aus dem Geist der ästhetischen Linientheorie. In: Matthias Haldemann (Hg.): *Linea. Vom Umriss zur Aktion. Die Kunst der Linie zwischen Antike und Gegenwart*, Ostfildern 2010, S. 72–85.
- ROSENTHAL 2007. Norman Rosenthal: Kat. Ausst. Citizens and kings. Portraiture in the age of revolution 1760–1830. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 4.10.2006–9.1.2007; Royal Academy of Arts, London, 3.2.–20.4.2007, London, New York 2007.
- ROTT 2003a. Herbert Wilhelm Rott: Die Gemäldesammlung Ludwigs I. in der Neuen Pinakothek. In: Herbert Wilhelm Rott, Hubert Glaser und Frank Büttner (Hg.): *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München, Köln 2003, S. 123–358.



- ROTT 2003b. Herbert Wilhelm Rott: Die Neue Pinakothek. Der Bau und die Sammlungen Ludwigs I. In: Herbert Wilhelm Rott, Hubert Glaser und Frank Büttner (Hg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München, Köln 2003, S. 42–81.
- ROYAL COLLECTION; HER MAJESTY QUEEN ELIZABETH II 2017. Kat. Slg. The Royal Collection Trust (<http://www.royalcollection.org.uk/collection>), zuletzt geprüft am 2.4.2017.
- RUDNIK 1996–1999/2008–2011. Christa Rudnik: Diener/Schreiber. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, Bd. 4.1, Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 208–212.
- RUHMER 1959. Eberhard Ruhmer: Zu den Bildnissen Alexanders von Humboldt. In: *Die Kunst. Und das Schöne Heim* 57 (10) 1959, S. 361–363.
- RULAND 1902. Carl Ruland: Aus Goethes Schreibtisch. In: *Goethe-Jahrbuch* 23 1902, S. 37–68.
- SALTZWEDEL 1993. Johannes Saltzwedel: Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit, München 1993.
- SANCHEZ UND SEYDOUX 1999–2014. Pierre Sanchez und Xavier Seydoux: Les Catalogues des salons des beaux-arts, Paris 1999–2014.
- SAUDER UND RICHTER 1992. Gerhard Sauder und Karl Richter: Vom Genie zum Dichter-Wissenschaftler. Goethes Auffassung vom Dichter. In: Gunter E. Grimm (Hg.): *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1992, S. 84–104.
- SAVOY 1999. Bénédicte Savoy: Denon chez Goethe à Weimar. In: Vivant Denon und Marie-Anne Dupuy (Hg.): Kat. Ausst. Dominique-Vivant Denon. L'icône de Napoléon. Musée du Louvre, Paris, 20.10.1999–17.1.2000, Paris 1999, S. 172.
- SAVOY 2010. Bénédicte Savoy: „Je me sens tout Prussien, lorsqu'il s'agit de posséder Mr. David“. Alexandre de Humboldt et le monde des arts. Paris Berlin, 1813–1816. In: Isabelle Jansen, Friederike Kitschen und Gitta Ho (Hg.): *Dialog und Differenzen, 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen = les relations artistiques franco-allemandes* (Passages/Passagen, 34), Berlin 2010, S. 363–380.
- SAVOY 2014. Bénédicte Savoy: Révolution. Régénération. In: Bénédicte Savoy und David Blankenstein (Hg.): Kat. Ausst. Les frères Humboldt. L'Europe de l'esprit. L'Observatoire de Paris, 15.5.–30.6.2014, Paris 2014, S. 49–53.
- SAVOY UND BLANKENSTEIN 2014. Bénédicte Savoy, David Blankenstein: Kat. Ausst. Les frères Humboldt. L'Europe de l'esprit. L'Observatoire de Paris, 15.5.–30.6.2014, Paris 2014.
- SCHAEFFER UND GÖRES 1999. Emil Schaeffer und Jörn Göres: Goethe, seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt am Main 1999.
- SCHAFFSTEIN 1952. Friedrich Schaffstein: Wilhelm von Humboldt. ein Lebensbild, Frankfurt am Main 1952.
- SCHEIDIG 1958. Walter Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, 57), Weimar 1958.
- SCHENK 1983. Rolf Schenk: Der Münchner Porträtmaler Johann Georg Edlinger. Monographie und Werkskatalog (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, 107), München 1983.
- SCHEYER 1947. Ernst Scheyer: Joseph Raabe, der Maler Goethes. In: *Germanic Review* 22 (4) 1947, S. 243–269.
- SCHIEWE 1995. Jürgen Schiewe: Humboldts Universitätsreform und der Übergang vom Gelehrtenlatein zur Volkssprache. In: *Wirkendes Wort – Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 45 (1) 1995, S. 47–63.

- SCHIMMA 2012. Sabine Schimma: Goethe schreibt. In: Wolfgang Holler, Gudrun Püschel und Bettina Werche (Hg.): *Lebensfluten – Tatensturm*, Weimar 2012, S. 21–31.
- SCHLAGENHAUFF 2000. Annette Schlagenhauß: *Die Kunst zu Handeln: Louis Friedrich Sachse. Lithograph, Kunstförderer und Kunsthändler in Berlin 1792–1800*, S. 259–294.
- SCHLAGINTWEIT 1983. Hans Schlagintweit: *Reproduktionsgraphik. Studien zur Funktion technischer, sozialer und kommerzieller Vorgaben in der Bilderreproduktion des 19. Jahrhunderts. Inauguraldissertation. Ludwig-Maximilians-Universität, München. Kunstgeschichte, 1983.*
- SCHLESIER 1843. Gustav Schlesier: *Erinnerungen an Wilhelm von Humboldt. Bd. 2*, Stuttgart 1843.
- SCHMIDT UND SCHADOW 1995. Martin Schmidt und Johann Gottfried Schadow: „Ich machte mir: eine Büste von Goethe“. *Schadows Widerstreit mit Goethe*, Frankfurt am Main, New York 1995.
- SCHNEIDER 2014. Lars Schneider und historicum.net: *Napoleon. Französische Revolution. Biographien*, München ([https://www.historicum.net/no\\_cache/persistent/artikel/607/](https://www.historicum.net/no_cache/persistent/artikel/607/)), zuletzt geprüft am 5.12.2014.
- SCHOCH 1975. Rainer Schoch: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 23)*, München 1975.
- SCHOENWADT 1969. Peter Schoenwadt: *Alexander von Humboldt und die Vereinigten Staaten von Amerika. In: Heinrich Pfeiffer (Hg.): Alexander von Humboldt. Werk und Weltgeltung*, München 1969, S. 431–482.
- SCHÖGL 1997. Uwe Schögl: *Katalogbeiträge. In: Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.): „...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“. Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom, Bd. 2, 2 Bde., Mainz 1997, S. 23, 24.*
- SCHÖNWÄLDER 2008. Jürgen Schönwälder: *Streitbare Charaktere – zur Ästhetik des Charakteristischen um 1800. In: Roland Kanz und Jürgen Schönwälder (Hg.): Ästhetik des Charakteristischen. Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik (Super alta perennis, 3)*, Göttingen, Bonn 2008, S. 195–246.
- SCHOLKE UND ADAM 2000. Horst Scholke, Wolfgang Adam: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 2000.
- SCHOPENHAUER UND PFITZER 1810. Johanna Schopenhauer und Johann Nicolaus Pfitzer: *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Tübingen 1810.
- SCHRECKENBERG 1995. Christoph Schreckenberg: *Die Gelehrtenbildnisse in Jacob Bruckners und Johann Jacob Haidts Bilder-sal, Augsburg 1741–1755. Anmerkungen und Überlegungen. In: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Forschungen, 63)*, Wiesbaden 1995, S. 139–147.
- SCHUCHARDT 1848–1849. Christian Schuchardt: *Goethe's Kunstsammlungen*, Jena 1848–1849.
- SCHULTE-STRATHAUS 1910. Ernst Schulte-Strathaus: *Die Bildnisse Goethes*, München 1910.
- SCHULZE ET AL. 1994. Sabine Schulze, Friedmar Apel: *Johann Wolfgang von Goethe, Goethe und die Kunst*, Stuttgart 1994.
- SCHULZE 1999. Elke Schulze: *Das vergessene Memento. Ein Porträt-Album Deutscher Künstler in Rom 1832–1836. In: Jahrbuch der Berliner Museen 41 1999, S. 213–244.*
- SCHULZE 2004. Elke Schulze: *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht - eine problemgeschichtliche Studie (Geschichte, 12)*, Stuttgart 2004.
- SCHUSTER 1993. Peter-Klaus Schuster: *Gaertner und die geistige Mitte Berlins. Zu einer Neuerwerbung für die Nationalgalerie. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 30 1993, S. 281–312.*

- SCHUSTER ET AL. 1999. Gerhard Schuster, Friedmar Apel, Goethe-Nationalmuseum Weimar: Kat. Mus. Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, 2 Bde., München [u.a.] 1999.
- SCHUSTER 1999. Gerhard Schuster: „Wiederholte Spiegelungen“. In: Gerhard Schuster, Friedmar Apel und Goethe-Nationalmuseum Weimar (Hg.): Kat. Mus. Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, 2 Bde., München [u.a.] 1999, S. 21–31.
- SCHUSTER 2001. Dorothea Schuster: Die Rezeption des Corpus Americanum von Humboldt in spanischen Medien des 19. Jahrhunderts, Köln (<http://lateinamerika.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/sites/aspla/bilder/arbeitspapiere/schuster.pdf>), zuletzt geprüft am 12.10.2013.
- SCHUSTER 2006. Peter-Klaus Schuster: Die nationale Porträtgalerie – ein unvollendetes Projekt. In: Katrin Herbst, Peter-Klaus Schuster et al. (Hg.): Kat. Ausst. Pour le Mérite. Vom königlichen Gelehrtenkabinett zur nationalen Bildnissammlung. Alte Nationalgalerie, Berlin, 26.5.–10.9.2006, Berlin 2006, S. 11–13.
- SCHWEDT 1998. Georg Schwedt: Goethe als Chemiker, Berlin [u.a.] 1998.
- SEEBERGER 1999. Max Seeberger: „Geographische Längen und Breiten bestimmen, Berge messen“. Humboldts wissenschaftliche Instrumente und seine Messungen in den Tropen Amerikas. In: Frank Holl (Hg.): Kat. Ausst. Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens. Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 6.6.–15.8.1999, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 15.9.1999–9.1.2000, Ostfildern-Ruit 1999, S. 57.
- SEEMANN 2007. Hellmut Th. Seemann: Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2007, Göttingen 2007.
- SELBMANN 2008. Rolf Selbmann: Goethes Kehrseite. Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik. Goethes Freundschaften. Goethe-Gesellschaft München, München, 21.10.2008 ([goethezeitportal.de](http://goethezeitportal.de)).
- SELLERS 1952, Repr. 1968. Charles Coleman Sellers: Portraits and Miniatures by Charles Wilson Peale (Transactions of the American Philosophical Society, 42.1), Philadelphia 1952, Repr. 1968.
- SELLERS UND RUTLEDGE 1961. Charles Coleman Sellers und Anna Wells Rutledge: Portraits and Other Works of Art in the Possession of the American Philosophical Society (Memoirs of the American Philosophical Society, 54), Philadelphia 1961.
- SELWYN 1997. Pamela E. Selwyn: Daniel Chodowiecki. Der Künstler als Kaufmann. In: Ernst Hinrichs und Klaus Zernack (Hg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher, Illustrator, Kaufmann (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 22), Tübingen 1997, S. 11–21.
- SENGLE 1993. Friedrich Sengle: Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach : ein Beitrag zum Spätfeudalismus und zu einem vernachlässigten Thema der Goetheforschung, Stuttgart 1993.
- SERRES 1995. Michel Serres: Paris 1800. In: Michel Serres und Michel Authier (Hg.): Elemente einer Geschichte der Wissenschaften. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1995, S. 597–643.
- SHAWE-TAYLOR 2009. Desmond Shawe-Taylor: Kat. Ausst. The conversation piece. Scenes of fashionable life. Royal Collection, London, 30.10.2009–14.2.2010, London 2009.
- SIEGEL 2014. Steffen Siegel: Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839 (1. Aufl.) (Photogramme), Paderborn 2014.
- SIEGEL 2017. Steffen Siegel: No Room for Doubt? Daguerre and his First Critics. In: Sabine T. Kriebel und Andrés Mario Zervigón (Hg.): Photography and doubt, Abingdon, Oxon, New York, NY 2017, S. 29–43.

- SIEVEKING 2008. Hinrich Sieveking: Kat. Ausst. L'âge d'or du romantisme allemand. Aquarelles & dessins à l'époque de Goethe. Musée de la vie romantique, Paris, 4.3.–15.6.2008, Paris 2008.
- SIMON 1934. Karl Simon: Wilhelm von Humboldts Verhältnis zur bildenden Kunst. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main* 5 1934, S. 220–292.
- SIMSON 1996. Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog (Bildhauer des 19. Jahrhunderts), Berlin 1996.
- SIMSON 2006. Jutta von Simson: Die National-Physiognomien. In: Sibylle Badstübner-Gröger, Johann Gottfried Schadow et al. (Hg.): Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, 3 Bde. (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 2006, S. 141–144.
- SIMSON ET AL. 2006. Jutta von Simson, Claudia Czok und Sibylle Badstübner-Gröger: Die Zeichnungen Schadows. Ein Überblick. In: Sibylle Badstübner-Gröger, Johann Gottfried Schadow et al. (Hg.): Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen, Textteil, 3 Bde. (Denkmäler deutscher Kunst), Berlin 2006, S. 89–121.
- SKOWRONEK 2000. Susanne Skowronek: Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 22), Würzburg 2000.
- SKRAMLIK 1955. Emil von Skramlik: Die Naturforschende Gesellschaft zu Jena und ihre Beziehungen zu Goethe. In: *Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Neue Folge des Jahrbuchs* 17 1955, S. 274–301.
- SPELER 1995. Ralf Thorsten Speler: Kat. Slg. Die Kunstsammlung. Insignien Gelehrtenbilder und Portraitbüsten. Unter besonderer Berücksichtigung des ersten einhundertfünfzig Jahre des Bestehens der Universität Halle, Halle 1995.
- SPICKERNAGEL 1974. Ellen Spickernagel: Goethe, gemalt von Tischbein, ein Porträt und seine Geschichte, Frankfurt am Main 1974.
- SPOHR 2011. Stephan Spohr: Das deutsche Denkmal und der Nationalgedanke im 19. Jahrhundert (Studies in European Culture, 7), Weimar 2011.
- STÄDEL MUSEUM 2014. Kat. Mus. Städel Museum, Online Katalog. Gemälde – 18. Jahrhundert – Deutschland (<http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1044&ObjectID=287>), zuletzt geprüft am 21.5.2014.
- STAHL 1904. Fritz Stahl: Wie sah Goethe aus? Berlin 1904.
- STEGER 2011. Simone Steger: Die Bildnisbüsten der Walhalla bei Donaustauf. Von der Konzeption durch Ludwig I. von Bayern zur Ausführung (1807–1842). Dissertation. Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München, 2011.
- STEIN 1991. Roger B. Stein: Charles Willson Peale's Expressive Design. The Artist in His Museum. In: Charles Willson Peale, Lillian Beresnack Miller und David C. Ward (Hg.): *New perspectives on Charles Willson Peale. A 250th anniversary celebration*, Pittsburgh 1991, S. 167–218.
- STEINER UND KÜHN-STILLMARK 2001. Walter Steiner und Uta Kühn-Stillmark: Friedrich Justin Bertuch. Ein Leben im klassischen Weimar zwischen Kultur und Kommerz, Köln [u.a.] 2001.
- STEINHÄUSER 2015. Marc Steinhäuser: Person und Bildwerk. Das Attribut im Jenaer Gelehrtenporträt. In: Babett Forster und Birgitt Hellmann (Hg.): *Kluge Köpfe – Beredte Bilder. Gelehrtenbildnisse aus 450 Jahren Universitätsgeschichte Jena*. 1. Aufl., Jena 2015, S. 35–50.
- STEINLE 2016. Friedrich Steinle: Goethe und die Farbforschung seiner Zeit. In: Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm und Friedrich Steinle (Hg.): *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur* (Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Band 3), Göttingen 2016, S. 255–289.

- STEMMLER 1993. Joan K. Stemmler: The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater. In: *The Art Bulletin* 75 (1) 1993, S. 151–168.
- STENGER 1932. Erich Stenger: Alexander von Humboldt und die beginnende Photographie. In: *Zeitschrift für wissenschaftliche Photographie* 31 (1/2) 1932, S. 54–67.
- STEPHAN 2001. Erik Stephan: Johann Caspar Lavater (1741–1801). Prediger, Physiognom und Menschensucher. In: Johann Caspar Lavater, Ingrid Goritschnig und Erik Stephan (Hg.): Kat. Ausst. Johann Caspar Lavater. Die Signatur der Seele. Physiognomische Studienblätter aus der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Galerie im Stadtmuseum Jena 23.6.–25.8.2001 und Anhaltische Gemäldegalerie Dessau 8.9.–28.10.2001, Jena, Dessau 2001, S. 9–13.
- STIFTUNG HUMBOLDT FORUM IM BERLINER SCHLOSS [2017]: Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Was ist das Humboldt Forum? (<http://www.humboldtforum.com/de-de/inhalte/das-humboldt-forum/>), zuletzt geprüft am 22.1.2017.
- STIFTUNG PREUBISCHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BERLIN-BRANDENBURG o. J. Dokumentations- und Informationszentrum, Berlin (<http://fotothek.spsg.de/>), zuletzt geprüft am 13.8.2014.
- STIFTUNG PREUBISCHER KULTURBESITZ 2014. SPK digital, Berlin (<http://www.spk-digital.de/>), zuletzt geprüft am 9.12.2014.
- STRUCKMEYER 2013. Nina Struckmeyer: Tieck, Christian Friedrich. In: France Nerlich, Bénédicte Savoy und Arnaud Bertinet (Hg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Berlin 2013, S. 288–292.
- SÜNDERHAUF ET AL. 2010. Esther Sophia Sünderhauf et al.: Kat. Ausst. Begas. Monumente für das Kaiserreich. Zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911). Deutsches Historisches Museum, Berlin, 25.11.2010–6.3.2011, Dresden 2010.
- SYDOW UND BÜLOW 1893. Anna von Sydow und Gabriele von Bülow: Gabriele von Bülow ein Lebensbild. Aus den Familienpapieren Wilhelm von Humboldts und seiner Kinder. 1791–1887, Berlin 1893.
- TARTU ÜLIKOOLI RAAMATUKOGUD [2014]. Kat. Slg. E-Katalog Ester Tartu ([http://tartu.ester.ee/record=b1451034~S6\\*est](http://tartu.ester.ee/record=b1451034~S6*est)), zuletzt geprüft am 3.4.2017.
- TASCH 1999. Stephanie Goda Tasch: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds, Weimar 1999.
- TAUBER 2003. Christine Tauber: „Mit einem Kranze aus dem Laube unserer hercynischen Wälder...“. Bildungsbürgerlicher Kunstgenuß in Deutschland und das Michelangelo-Jubiläum 1875. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30 2003, S. 269–287.
- TAUBER UND ALEXANDER 2016. Christine Tauber und Nicole Alexander (01.08.2016): Vom Identitätssymbol zum Mahnmal. Ein Gespräch über Nationaldenkmäler früher und heute. Interview mit Christine Tauber. ([http://www.mww-forschung.de/blog/blogdetail/vom-identitaetssymbol-zum-mahnmal/?menuopen=1&tx\\_news\\_pi1\[controller\]=News&tx\\_news\\_pi1\[action\]=detail&cHash=0c43ed97f4d119a3ca55a71a5070eb8e](http://www.mww-forschung.de/blog/blogdetail/vom-identitaetssymbol-zum-mahnmal/?menuopen=1&tx_news_pi1[controller]=News&tx_news_pi1[action]=detail&cHash=0c43ed97f4d119a3ca55a71a5070eb8e)) zuletzt geprüft 5.4.2017.
- TENORTH 2012. Heinz-Elmar Tenorth: Eine Universität zu Berlin – Vorgeschichte und Einrichtung. In: Rüdiger Vom Bruch und Heinz-Elmar Tenorth (Hg.): Gründung und Blütezeit der Universität zu Berlin, 1810–1918 (Geschichte der Universität unter den Linden, 1), Berlin 2012, S. 3–75.
- TERRA 1958. Helmut de Terra: Studies of the Documentation of Alexander von Humboldt. The Philadelphia Abstract of Humboldt's American Travels. Humboldt Portraits and Sculpture in the United States. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 102 (6) 1958, S. 560–589.

- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART 2000–2013. Baron Alexander von Humboldt – Julius Schrader, New York (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110002093?rpp=20&pg=1&ft=humboldt&pos=1>), zuletzt geprüft am 2.4.2017.
- THE STATE HERMITAGE MUSEUM 1998–2014. Kat. Mus. Hermitage Collection – Online, St. Petersburg (<http://www.heritagemuseum.org>), zuletzt aktualisiert am 2014, zuletzt geprüft am 20.1.2015.
- THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES [2014]. Christian Heigelin, Copenhagen (<http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/christian-heigelin>), zuletzt geprüft am 9.4.2017.
- THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES [2017]. Bertel Thorvaldsen: Wilhelm von Humboldt og Georg Zoëga, 1804-1805. (<http://www.thorvaldsensmuseum.dk/samlingerne/vaerk/C79v>), zuletzt geprüft am 2.4.2017.
- THÉODORIDÈS 1966. Jean Théodoridès: Humboldt and England. In: *The British Journal for the History of Science* 3 (1) 1966, S. 39–55.
- THIMANN 2010. Michael Thimann: Nachahmung der Natur um 1800. Zur Krise einer europäischen Idee bei Christian Gottlieb Schick. In: Isabelle Jansen, Friederike Kitschen und Gitta Ho (Hg.): *Dialog und Differenzen, 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen = les relations artistiques franco-allemandes (Passages/Passagen, 34)*, Berlin 2010, S. 259–281.
- TILLIETTE 1974. Xavier Tilliette: Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen, 5 Bde., Torino 1974.
- TILLIETTE UND SCHAPER 2004. Xavier Tilliette und Susanne Schaper: Schelling Biographie. Biographie, Stuttgart 2004.
- TINTEMANN 2011. Ute Tintemann: Mäzenatentum und Freundschaft. Caroline von Humboldt und die Künstler. In: *Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte* 21 (2) 2011, S. 191–207.
- TRAEGER 1987. Jörg Traeger: Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert, Regensburg 1987.
- TRAEGER 2005. Jörg Traeger: Goethes Vergötterung. Von der Kunstsammlung zum Dichterkult. In: Markus Bertsch (Hg.): *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen (Ästhetik um 1800, 3)*, Göttingen 2005, S. 172–215.
- TUTSCH 2000. Claudia Tutsch: Antikenrezeption in Portraits des 18. Jahrhunderts. In: Stephanie-Gerrit Bruer (Hg.): *Altertumskunde im 18. Jahrhundert. Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland*, Stendal 2000, S. 159–168.
- ULLRICH 2006. Herbert Ullrich: Goethes Skelett – Goethes Gestalt. In: *Goethe-Jahrbuch* 123 2006, S. 167–187.
- UNGERN-STERNBERG 1999. Wolfgang von Ungern-Sternberg: „Dieß ist mein Simulacrum“. In: Gerhard Schuster, Friedmar Apel und Goethe-Nationalmuseum Weimar (Hg.): *Kat. Mus. Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*, 2 Bde., München [u.a.] 1999, S. 83–93.
- VALTER 2000. Claudia Valter: Gelehrte Gesellschaft. Wissenschaftler und Erfinder im Porträt. In: Hans Holländer (Hg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 833–860.
- VENTZKE 2001. Marcus Ventzke: Hofökonomie und Mäzenatentum. Der Hof im Geflecht weimarer Staatsfinanzen zur Zeit der Regierungsübernahme Herzog Carl Augusts. In: Joachim Berger (Hg.): *Der „Museum“ Anna Amalias. Geselligkeit, Mäzenatentum und Kunstliebhaberei im klassischen Weimar*, Köln [u.a.] 2001, S. 19–52.

- VENTZKE 2004. Marcus Ventzke: Das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach 1775–1783. Ein Modellfall aufgeklärter Herrschaft? (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe, 10), Köln [u.a.] 2004.
- VERWALTUNG DER STAATLICHEN SCHLÖSSER UND GÄRTEN 1927. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten: Führer durch das Museum Schloss Monbijou, Berlin 1927.
- VERWIEBE 2001. Birgit Verwiebe: Erdenstaub und Himmelsdunst – Eduard Gaertners Panoramen. In: Dominik Bartmann (Hg.): Kat. Ausst. Eduard Gaertner 1801–1877. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais, Berlin 23.3.–4.6.2001, Berlin 2001, S. 97–111.
- VIALLA 1983. Jean Violla: Les Pickersgill-Arundale. Une famille de peintres anglais au XIXe siècle, Paris 1983.
- VIDAL 1992. Mary Vidal: Watteau's painted conversations. Art, literature, and talk in seventeenth- and eighteenth-century France, New Haven 1992.
- VIEHÖVER 1996–1999/2008–2011. Vera Viehöver: Chronologie. In: Bernd Witte, Regine Otto et al. (Hg.): Goethe-Handbuch. In vier Bänden und Supplementen, 4.3 (=Chronologie, Bibliographie, Karten, Register), Stuttgart 1996–1999/2008–2011, S. 1–152.
- VIGNAU-WILBERG 2003. Thea Vignau-Wilberg: Kat. Mus. Neue Pinakothek. Spätklassizismus und Romantik. Vollständiger Katalog, München 2003.
- VÖLCKER 2000. Lars Völcker: Tempel für die Großen der Nation. Das kollektive Nationaldenkmal in Deutschland, Frankreich und Großbritannien im 18. und 19. Jahrhundert. Freie Universität, Dissertation Berlin, 1999 (Europäische Hochschulschriften Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 877), Frankfurt am Main 2000.
- VOLKMANN-ZOPPOT 1930. Ernst Volkmann-Zoppot: Chodowiecki und Goethe. In: *Heimatblätter des Deutschen Heimatbundes Danzig* 7 (5/6) 1930, S. 3–43.
- VORSTAND DER DEUTSCHEN JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG 1906. Kat. Ausst. Deutsche Kunst aus der Zeit von 1775–1875. Katalog der Gemälde. Königliche Nationalgalerie, Berlin, Jan. – Mai 1906, München 1906.
- WAGNER ET AL. 1835. Karl Wagner, Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottfried Herder: Briefe an Johann Heinrich Merck von Goethe, Herder, Wieland und andern bedeutenden Zeitgenossen. Mit Merck's biographischer Skizze, Darmstadt 1835.
- WAGNER 1864. Moritz Wagner: Ueber einige hypsometrische Arbeiten in den südamerikanischen Anden von Ecuador. Mit besonderer Berücksichtigung der Umgebung des Chimborazo und des Cotopaxi. In: *Zeitschrift für allgemeine Erdkunde* (16) 1864, S. 232–251.
- WAHL 1930. Hans Wahl: Goethe im Bildnis, Leipzig 1930.
- WAHL 1936. Hans Wahl: Iphigenie auf Neuseeland. In: *Vierteljahresschrift der Goethe-Gesellschaft* 1 (1) 1936, S. 55–62.
- WAHL 1997. Volker Wahl: Goethes Italienreise als Zäsur in seinen amtlichen Verhältnissen in Weimar. In: Konrad Scheurmann und Ursula Bongaerts-Schomer (Hg.): „...endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!“. Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom, Bd. 1, 2 Bde., Mainz 1997, S. 60–71.
- WALSH 2011. Megan Walsh: The politics of vision. Charles Willson Peale in print. In: *In Early American Literature* 46 (1) 2011, S. 69–93.
- WARD UND PEALE 2004. David C. Ward und Charles Willson Peale: Charles Willson Peale. Art and selfhood in the early republic, Berkeley 2004.

- WARMUTH 2013. Helmut Warmuth: Ein Goetheporträt in Zeulenroda. In: Goethe-Gesellschaft Gera e.V. (Hg.): "Was thust du für Gera? du Treiber". Goethe und der Osten Thüringens. Gera, Bad Köstritz, Greiz, Löbichau, Zeulenroda, Triebes, Gera 2013, S. 13–14.
- WARTMANN 1995. Andreas Wartmann: Drei Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: Peter Berghaus (Hg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts (Wolfenbütteler Forschungen, 63), Wiesbaden 1995, S. 43–57.
- WEBER UND FÜRST 2015. Jutta Weber, Michael Fürst: Kat. Ausst. Weltreise. Forster - Humboldt - Chamisso - Ottinger. Staatsbibliothek zu Berlin 1.12.2015–27.2.2016. (Ausstellungskataloge / Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Neue Folge 60), Berlin 2015.
- WEGNER 2015. Reinhard Wegner, Einige Anmerkung zu den Professorenbildnissen der Universität Jena. In: Babett Forster und Birgitt Hellmann (Hg.): Kluge Köpfe – Beredte Bilder. Gelehrtenbildnisse aus 450 Jahren Universitätsgeschichte Jena. 1. Aufl., Jena 2015, S. 13–18.
- WEIDMANN 1927. Walter Weidmann: Franz Krüger, Berlin 1927.
- WEIDNER UND SCHWARTZ 2002. Ruth Irwin Weidner und Robert D. Schwartz: Kat. Ausst. The Lambdins of Philadelphia. Newly Discovered Works. The Lambdin Family Collection of Paintings, Philadelphia 2002.
- WEILBACH 1889. Philipp Weilbach: Wie sah Goethe aus? Ein Versuch, diese Frage zu beantworten. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 2 1889, S. 10.
- WEIMAR 1915. Wilhelm Weimar: Die Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860. Ein Beitrag zur Geschichte der Photographie (Beihefte zum Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, 32.1 (1914)), Hamburg 1915.
- WEINRAUTNER 1990. Ina Weinrautner: Die Sammlung von Porträts von Carl Christian Vogel von Vogelstein in Dresden. Magisterarbeit. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Bonn, 1990.
- WEISS 1993. Hermann F. Weiss: Ernst Blümner und die Dresdener Kunstszene in den Jahren 1805–1808. Nach unveröffentlichten Tagebüchern. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 1993, S. 473–486.
- WELLCOME LIBRARY 2017. Wellcome Images, Collection Online of Wellcome Library London (<https://wellcomeimages.org/>); zuletzt geprüft 12.04.2017.
- WERCHE 2003. Bettina Werche: Ankauf eines Goetheportraits von J. J. Schmeller. In: *Augenblick. Mitteilungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum* 3 (1) 2003, S. [2].
- WERCHE 2003b. Bettina Werche: Studium an der Kunstakademie in Antwerpen. In: Reiner Schlichting (Hg.): Kat. Ausst. Johann Joseph Schmeller. Ein Porträtist im Dienste Goethes. Stiftung Weimarer Klassik, Goethes Wohnhaus in Weimar, 28.8.–5.10.2003, Weimar 2003, S. 16–29.
- WERNER 2004. Petra Werner: Himmel und Erde. Alexander von Humboldt und sein Kosmos (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 24), Berlin 2004.
- WERNER 2013. Petra Werner: Naturwahrheit und ästhetische Umsetzung. Alexander von Humboldt im Briefwechsel mit bildenden Künstlern (Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 38), Berlin 2013.
- WESENBERG 1995. Angelika Wesenberg: Freistätte für Kunst und Wissenschaft. Die Berliner Museumsinsel. In: Peter Betthausen (Hg.): Kat. Ausst. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König zum 200. Geburtstag. Neue Orangerie im Park Sanssouci, 8.7.–3.9.1995, Frankfurt am Main 1995, S. 78–84.
- WESENBERG 2002. Angelika Wesenberg: Kat. Mus. Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke (2. Aufl.), Berlin 2002.



- WESTHOFF-KRUMMACHER 1979. Hildegard von Westhoff-Krummacher: Georg Oswald May, ein Wandermaler vom Main in Westfalen. In: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens* 57 1979, S. 40–58.
- WIGHT 1890. William Ward Wight: The Wights. A record of Thomas Wight of Dedham and Medfield and of his descendants, 1635–1890, Milwaukee 1890.
- WILLOWEIT 2009. Dietmar Willoweit: Denker, Forscher und Entdecker. Eine Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in historischen Porträts, München 2009.
- WILPERT 1998. Gero von Wilpert: Goethe-Lexikon, Stuttgart 1998.
- WIMBÖCK UND MEMMEL 2011. Gabriele Wimböck, Matthias Memmel: Kat. Ausst. Die Herren der Kette. Rektorenporträts an der LMU. UniGalerie München, 1.6.–17.10.2011, München 2011.
- WIND 1937. Edgar Wind: In Defence of Composite Portraits. In: *Journal of the Warburg Institute* 1 (2) 1937, S. 138–142.
- WINKLER 1975. Rolf Arnim Winkler: Die Frühzeit der deutschen Lithographie. Katalog der Bilddrucke von 1796–1821 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 16), München 1975.
- WIRTH 1963. Irmgard Wirth: Berlin. Maler sehen eine Stadt. Malerei und Graphik aus drei Jahrhunderten, Berlin 1963.
- WIRTH 1968. Irmgard Wirth: Kat. Ausst. Eduard Gaertner. Architekturmaler in Berlin. Berlin Museum, Berlin, 6.9.–4.10.1968. Unter Mitarbeit von Senator für Bau- und Wohnungswesen, Berlin 1968.
- WIRTH 1979. Irmgard Wirth: Eduard Gaertner, der Berliner Architekturmaler, Frankfurt am Main [u.a.] 1979.
- WIRTH 1990. Irmgard Wirth: Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum ersten Weltkrieg, Berlin 1990.
- WITTMANN 1973. Reinhard Wittmann: Die frühen Buchhändlerzeitschriften als Spiegel des literarischen Lebens, Frankfurt am Main 1973.
- WOLF 2001. Norbert Christian Wolf: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789, Tübingen 2001.
- YALE UNIVERSITY ART GALLERY 2011. Johann Wolfgang von Goethe. 1779, New Haven (<http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=9855>), zuletzt geprüft am 20.5.2014.
- YALE UNIVERSITY ART GALLERY 2013. Kat. Mus. Yale University Art Gallery, New Haven (<http://artgallery.yale.edu/>), zuletzt geprüft am 4.1.2015.
- ZAPPERI 2010. Roberto Zapperi: Das Inkognito. Goethes ganz andere Existenz in Rom (Beck'sche Reihe, 1880), München 2010.
- ZARNCKE 1888. Friedrich Zarncke: Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss, Leipzig 1888.
- ZARNCKE 1890. Friedrich Zarncke: Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss, Leipzig 1890.
- ZARNCKE 1897a. Friedrich Zarncke: Karl August und Goethe von Juel. In: Friedrich Zarncke (Hg.): Kleine Schriften (Goetheschriften, 1), Leipzig 1897, S. 93–97.
- ZARNCKE 1897b. Friedrich Zarncke: Zu den Goethe-Bildnissen. Die Portraits des Jahres 1779. In: Friedrich Zarncke (Hg.): Kleine Schriften (Goetheschriften, 1), Leipzig 1897, S. 117–119.
- ZARNCKE 1897c. Friedrich Zarncke: Zu den Goethe-Bildnissen. Zu den Kugelgen'schen. In: Friedrich Zarncke (Hg.): Kleine Schriften (Goetheschriften, 1), Leipzig 1897, S. 106–108.

ZARNCKE 1897d. Friedrich Zarncke: Zwei neue Goethe-Bildnisse und einiges Andere. In: Friedrich Zarncke (Hg.): Kleine Schriften (Goetheschriften, 1), Leipzig 1897, S. 119–125.

ZAUNICK 1935. Rudolph Zaunick: Beiträge zur Ikonographie Alexander von Humboldts. In: *Mitteilungen zur Geschichte der Medizin, der Naturwissenschaften und der Technik* 34 (5) 1935, S. 7–8.

ZERBST 2011. Arne Zerbst: Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis, München 2011.

ZICHE UND BORNSCHLEGELL 2003. Paul Ziche und Peter Bornschlegell: Überregionale Wissenschaftskommunikation um 1800. Briefe und Reisen einer Jenaer Wissenschaftsgesellschaft. In: Holger Zaunstock und Markus Meumann (Hg.): Sozietäten, Netzwerke, Kommunikation. Neue Forschungen zur Vergesellschaftung im Jahrhundert der Aufklärung (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung, 21), Tübingen 2003, S. 251–268.