

Werner Busch

»Romantik verhöhnt«.

Zum Berliner Literaturstreit von 1803 in Bild und Wort

1803 war der Höhepunkt eines Literaturstreites zwischen den sich formierenden Romantikern und den Anhängern einer in aufklärerischer Tradition stehenden Kunst, die sich die Befolgung allein des Charakteristischen auf die Fahnen geschrieben hatten. Der Streit brach 1799 aus. Von 1798 bis 1800 hatten August Wilhelm Schlegel und sein Bruder Friedrich Schlegel die Zeitschrift *Athenäum* in Berlin herausgegeben, die Gründungsschrift der Frühromantiker. Sie zeichnete sich, ausdrücklich, »durch erhabene Frechheit« aus, indem sie alle vermeintlich platte aufklärerische Literaturproduktion einer schier hemmungslosen Kritik unterzog, sie machte dabei auch nicht Halt vor den verehrten Altvorderen Wieland, Voß oder Klopstock. Neben den Schlegels schrieben Novalis, Tieck oder Schleiermacher für das *Athenäum*. Den Mut, derartig forciert zu verfahren, bezogen sie aus einem Patronat, unter das sie sich stellten und von dem sie Schützenhilfe erwarteten. 1797 hatten Goethe und Schiller in Schillers *Musenalmanach* die *Xenien* herausgegeben. Die Distichen attackierten in schwach verhüllter Form und manchmal auch ganz direkt mit Namensnennung die gleiche literarische Tradition wie die Frühromantiker, von Friedrich Nicolai bis Martin Wieland. Zu Recht nannte Schiller das Unternehmen »eine wahre poetische Teufelei«, die ihm insofern besonders am Herzen lag, als seine anspruchsvollen *Horen* vom breiteren Publikum wenig goutiert worden waren. Die Publikation der *Xenien* löste einen wahren *Xenien*-Krieg aus. Im Windschatten der Goethe'schen und Schiller'schen *Xenien* forcierten die Frühromantiker ihre Position, lobten allein Goethe über die Maßen, der sich dies über relativ lange Zeit nur zu gern gefallen ließ, was nicht wenige Weimarer irritierte.

1799 publizierte Friedrich Schlegel seinen als skandalös empfundenen Künstlerroman *Lucinde*, der die freie Liebe propagierte. Schnell setzte sich die Überzeugung durch, dass er damit sein Verhältnis zur geschiedenen Dorothea Veit, geb. Mendelssohn,

mit der er zusammenlebte, zum Thema gemacht habe. Damit bekam der erotisch aufgeladene Roman einen besonderen Hautgout. Da Schlegel auch in ästhetischen Fragen höchst eigenwillig argumentierte, waren die Reaktionen und Verrisse heftig. Am schnellsten reagierte August von Kotzebue wenige Monate nach Erscheinen der *Lucinde* und zwar gleich mit einem ganzen Drama unter dem Titel *Der hyperboräische Esel oder Die heutige Bildung. Ein drastisches Drama, und philosophisches Lustspiel für Jünglinge, in Einem Akt*, Leipzig 1799. Das Stück wurde schon im Oktober in Leipzig aufgeführt, Friedrich Schlegel war anwesend. Danach wurde es durch den Leipziger Bürgermeister, wohl auf Veranlassung Friedrich Schlegels, verboten. Damit hatte Kotzebue die Frühromantiker um die Gebrüder Schlegel, aber auch Goethe für alle Zeit zum Gegner. Kotzebues Stück ist gepflastert mit wörtlichen, aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten aus der *Lucinde*, die auf diese Weise besonders absurd und obszön wirkten.

Der Schlegel-Kreis blieb nicht untätig. Als Kotzebue 1800 in St. Petersburg als vermeintlicher Spion festgenommen und nach Sibirien verbannt wurde, nahm dies August Wilhelm Schlegel, wenig fein, zum Anlass, eine sprachlich und gedanklich brillante Satire unter dem Titel *Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bey seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland*, Braunschweig [Anfang] 1800 zu formulieren. So brutal diese Vernichtung des ohnedies schon schwer Angeschlagenen sich ausnahm, sie ist ein ästhetisches Meisterwerk. Doch Kotzebue wurde bald durch den russischen Zaren Paul rehabilitiert und ausgesprochen reich entschädigt – was wiederum den Neid der Gegenpartei erregte. Kotzebue war geborener Weimarer und kehrte nach dort zurück, mühte sich, um Einlass in den Goethe-Kreis zu finden und wurde rüde abgewiesen. Auch seine Bemühungen um Schiller, der den Romantikern entschieden skeptischer gegenüberstand als Goethe, fruchteten nicht. So blieb ihm nur, Weimar zu verlassen. Er ging nach Berlin und sann auf Rache.

Als Goethe, der auf ihn als Theaterschreiber angewiesen war, sein Stück *Die Kleinstädter* – ursprünglich mit dem Titel *Das Tollhaus* versehen und als Fortsetzung des *Hyperboräischen Esels* gedacht – eigenmächtig von allen Bezügen auf die Schlegel gereinigt auf die Bühne brachte, konnte Kotzebue dies nicht mehr akzeptieren. Er gründete die Zeitschrift *Der Freimüthige*, die ab Anfang 1803 erschien, allein in der Absicht, dem romantischen Unwesen, so wie er es verstand, ein Ende zu machen, und auch Goethe bekam sein Fett ab. Inzwischen waren verschiedene Schriften hin- und hergegangen. So Johann Daniel Falks *Der Jahrmart zu Plundersweilern. Parodie des Göthischen*, erschienen in seinem *Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire für das Jahr 1801*, Weimar 1800, ein Stück, das hier nur erwähnt werden soll, weil es, vorsichtig Stellung für die Kotzebue-Fraktion beziehend, als erste Schrift in diesem Streit von einer Karikatur



1. Anonym, *Versuch auf den Parnass zu gelangen*, kol. Radierung, 1803, Beilage zu: [Garlieb Helvig Merkel], *Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters*, Berlin 1803

begleitet war. Eine Buchhändlermesse wird vorgeführt, auf der die *Lucinde* aufgeführt wird, Tiecks *Gestiefelter Kater* sein Vorkommen hat und auch Schellings klugen Schriften geht es in einem scheinbaren Triumph an den Kragen, während auf den Schriften von Wieland, Klopstock, Lessing und Ramler herumgetrampelt wird. Dieses ironische Umkehrverfahren wird uns wiederbegegnen. Bald jedoch bot sich Kotzebue eine weitere Chance, sowohl die Gebrüder Schlegel und mit ihnen auch gleich Goethe zu treffen. Anfang 1802 ließ Goethe die von August Wilhelm Schlegel verfasste, ziemlich freie Übersetzung von Euripides' *Ion* im Weimarer Theater aufführen und Mitte des Jahres folgte Friedrich Schlegels *Alarcos*, obwohl Goethe hätte gewarnt sein können. Beide Stücke waren ein totaler Reinfall.

In einer eigenen Schrift erschien zwischen März und August 1803 anonym die Abhandlung *Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters*. Sie ließ sich schnell als aus der Feder von Garlieb Helvig Merkel stammend identifizieren. Ihr beigegeben war ein handkolorierter Kupferstich, den die neuere Literatur mit reichlicher Sicherheit als von Johann Gottfried Schadow stammend benennt (Abb. 1). Dafür lassen sich gute Gründe anführen, aber es müssen auch Zweifel geäußert werden. Dargestellt ist

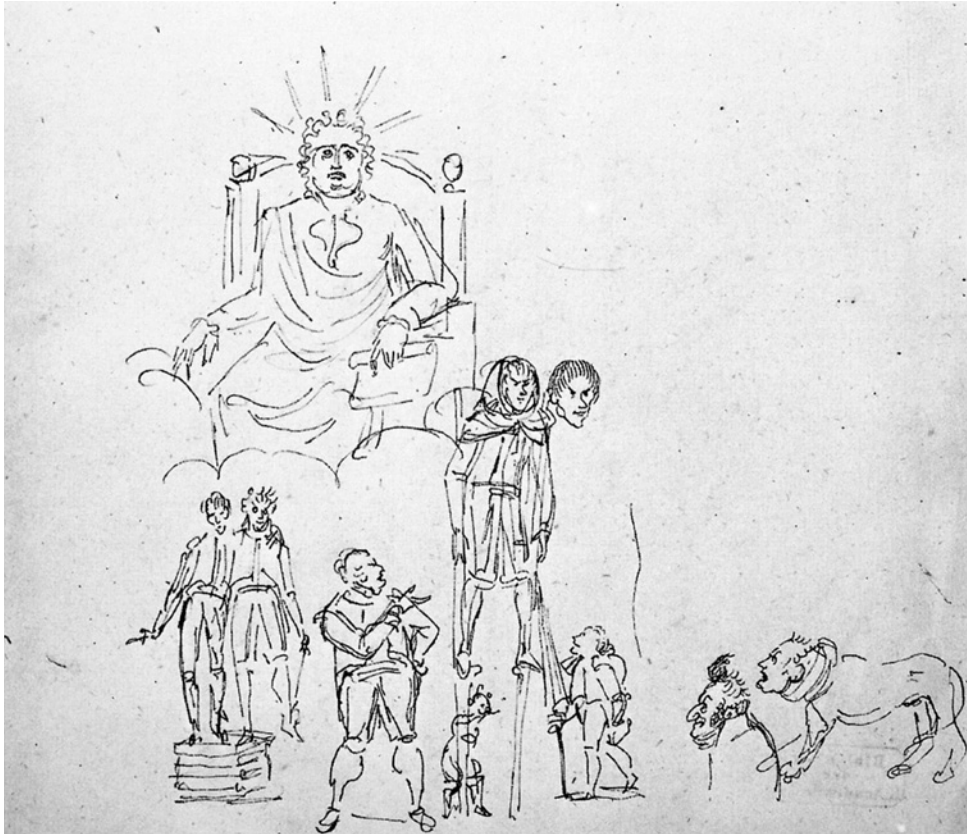
ein Zug der gesamten frühromantischen Fraktion unter der Führung August Wilhelm Schlegels bei dem *Versuch auf den Parnaß zu gelangen*, wie das Blatt betitelt ist. Mit einiger Mühe lassen sich die allermeisten Figuren identifizieren. Der mit Vortragekreuz und mit dem frommen Kirchenliedspruch: »Zu den Schafen lass mich kommen, Dir zu Rechten bei den Frommen« einerseits und mit Waffen andererseits ausgerüstete August Wilhelm Schlegel wird in seinem Drange, den steinigen Weg zum literarischen Olymp zu bewältigen, von einem schweren an ihm hängenden Sack gebremst, der mit »Kunstrichterliche Sünden!« beschriftet ist. Ihm folgen der winzig kleine Schleiermacher mit Schirm, er liest aus seinen *Reden über die Religion* von 1799 vor. Danach der heute weniger bekannte Mitherausgeber der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Christian Gottfried Schütz, erkennbar an Pfeil und Bogen, mit denen er allerdings hilflos hantiert. Riesig darauf der gestiefelte Kater mit Ludwig Tieck auf den Schultern, auch er geriert sich fromm mit Kruzifix. Doch der eigentlich Heilige folgt: Novalis auf hohen Stelzen, er ist schon nicht mehr von dieser Welt, in seinem mystischen Drange befreit von allem Irdischen. Auf einer mageren Kuh, die er offenbar für Pegasus hält, steht Friedrich Schlegel Kopf. Er nutzt seine *Lucinde* als Kopfstütze und fragt »Heilige, wo sind deine Brüste?« Ein auf einer Fledermaus ausreitender Kobold flößt ihm mit einem Püster (!) hehre Gedanken ein. Auch August Klingemann, der noch nicht seine *Nachtwachen von Bonaventura* geschrieben, aber schon einen wehen Blick hat, ist zu identifizieren, er weiß nicht so recht, was er mit der Klinge soll, zumal ein riesiger Kerl vor seiner Gruppe steht und eine gefährliche Peitsche schwingt. Wer er ist, erfahren wir – kaum kann man es lesen – durch die Briefe, die er in seiner Rocktasche trägt, es sind seine *Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten [ab Heft 2: neuesten] Produkte der schönen Literatur in Teutschland*. Mithin handelt es sich um den Verfasser der *Ansichten*, Merkel höchstselbst, der die romantische Bewegung geißelt. Rechts im Hintergrund auf leicht erhöhtem Gelände ein in einem weiten Mantel weitgehend verhüllter Herr, der dem Treiben zuschaut und offenbar nicht erkannt werden will: Goethe soll es sein, mit Amalie von Imhoff an seiner Seite. Eine bezeichnende Position: Er, der die Schlegel in Protektion genommen hat, will so ganz nicht mit dem Trubel der jungen Leute identifiziert werden, die ihm zwar huldigen und es gern hätten, wenn er sich direkt ihrem Zug anschliesse, andererseits aber ohne Rücksicht auf Verluste ihr Geschäft vorantreiben.

Den Himmel haben wir noch ausgespart, er ist doppelt besetzt, und hier wird der literarische Krieg von den Vertretern der Hauptzeitschriften, dem *Freimüthigen*, der für das Althergebrachte kämpft, und der *Zeitung für die elegante Welt* auf der anderen Seite bestritten. Sie sorgt sich um das Fortkommen der neuen Bewegung. Zwar stehen ihre Vertreter auf dunklen Wolken und werden jeweils von Windgöttern unterstützt, doch

ihre Auseinandersetzung ist ausgesprochen handfest. Links, in Gegenrichtung zum Romantikerzug, schwingt Kotzebue den Dreschflegel und schleudert der »Eleganten«: »Elende!« entgegen. Winzig ist sein Dreschflegel als aus dem Besitz des *Freimüthigen* markiert, ihm gegenüber hat eine gar nicht so elegante garstige Alte eine Mistforke erhoben und diffamiert Kotzebue mit dem Ausruf: »Cordonnier!«, Schuster. Diese Bezeichnung blieb dem armen Kotzebue, denn sie stammte aus höchster Instanz. Der russische Zar Paul I., als er Kotzebues ansichtig wurde, tat kund, dieser sehe zwar aus wie ein Schuster, doch er habe Geist. Da der Zar schon 1801 ermordet wurde, konnte die Bezeichnung geradezu als sein Vermächtnis gewertet werden. Dass der eine Wind, dem Kotzebue auf den Kopf tritt, darob August Wilhelm Schlegel ins Gesicht bläst, ist kein Zufall, ebenso wenig wie von eleganter Seite ein Windgott Herrn Goethe den Marsch bläst. Links haben sich jüdische Bewunderer der romantischen Entäußerungen eingefunden, sie werden im Text als die »gebildete Nation« charakterisiert. Als Begleitvogel schwebt über dem Zug zum literarischen Parnass, nein, kein Adler, sondern eine Elster, bekanntlich der schwatzhafteste aller Vögel. Auch hier ist der Kommentar zur romantischen Bewegung eindeutig.

Warum nun ist die Forschung so sicher, dass die Karikatur von der Hand Schadows stammt? Zwei vermeintlich gute Gründe lassen sich anführen. Es existiert eine Zeichnung von Schadow, die sowohl Goethe als auch die Romantiker karikiert (Abb. 2). Im oberen Teil der Zeichnung sitzt Goethe von heiligem Schein erleuchtet frontal auf einem Thron in Wolken. Die Darstellung ist eine eindeutige Paraphrase auf Friedrich Burys Bildnis Goethes, das zwischen November 1799 und August 1800 in Weimar gemalt und gleich nach Fertigstellung nach Berlin verfrachtet wurde, um dort ausgestellt zu werden.¹ Bury hatte ursprünglich auf die Akademieausstellung gezielt, das Bild dann aber doch nur gegen Eintritt in einer Privatausstellung gezeigt. Ihm gefielen der Berliner Kunstbetrieb und in Sonderheit Schadow überhaupt nicht, dessen Skulpturen der »neuen Helden« waren ihm gänzlich fremd. Er wird vor allem an den *Ziethen* von 1794 und an Leopold von Anhalt-Dessau aus dem Jahr 1800 gedacht haben. Beide erscheinen ohne Idealisierung in zeitgenössischem Kostüm und stehen sehr im Gegensatz zu Burys Form der Verklärung Goethes, der als neuer Jupiter oder gar wie ein Pantokrator auf seinem Thron hockt und den Betrachter schier zur Proskynese zwingt. Gerahmt wird

1 Für eine Abbildung siehe *Goethe und die Kunst*, hg. von Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle/Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern 1994, Kat.-Nr. 117, S. 167.



2. Johann Gottfried Schadow, *Karikatur auf Goethe*, Feder in Braun, 18,4 x 21,5 cm, um 1802/03, Berlin, Akademie der Künste

Goethe auf der Rückenlehne seines Thrones von antiken Masken und einem Löwenhaupt an der Armlehne, das Ähnlichkeiten mit dem Weimarer Heros aufweist.

Diese Einkleidung hinwiederum musste Schadow gänzlich zuwider sein. Und so sind seine Äußerungen zu Burys Pathosfigur eindeutig. Er sah in der Auffassung der Figur »ein unmögliches Wesen«. Es scheint so zu sein, dass einerseits Burys Bericht aus Berlin Goethe zu seinen kritischen Bemerkungen zur Berliner Kunst in seiner *Flüchtigen Übersicht über die Kunst in Deutschland* im letzten Heft der *Propyläen* des Jahrgangs 1800 veranlasst hat. Andererseits aber reagierte er auf Alois Hirts Aufsatz über Burys Goethe-Porträt, mit dem Hirt sich für die deutliche Kritik der Weimarer an seiner Auffassung des Charakteristischen ganz offensichtlich revanchiert hat. Er wurde geradezu ausfallend. »Fremd mit der Natur, und der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Charaktere, schwebt diesen Idealmenschen immer ihr Schönheits-Typus vor, und sie verdammen jedes Werk, das nicht mit demselben gestempelt ist. Leider gehört dies

Faseln unter die Hauptkrankheiten, an denen der Kunstgeschmack in unseren Tagen darniederliegt.« Starker Tobak.

Aber beide Seiten waren in ihrer Argumentation höchst einseitig, und das sollte auch noch einige Jahre anhalten. Dabei lagen sie, vor allem was den Begriff des Charakteristischen angeht, nicht so weit auseinander. Denn Schadow rechtfertigt den unmittelbaren Wirklichkeitsbezug nur, wenn er sich mit Grazie verbindet – und diese ist auf den besonderen Anteil des Künstlers zurückzuführen. Schadow bezog Goethes abwertende Äußerungen in den *Propyläen*, wohl wirklich nicht zu Unrecht, primär auf sich. Goethe hatte den prosaischen Zeitgeist der Berliner beklagt und angemerkt: »Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.« Schadow antwortete verärgert und ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen im Juni 1801 in der Zeitschrift *Eunomia* mit seinem Beitrag »Ueber einige in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend«. Er rechtfertigt dort das Charakteristische als den unverzichtbaren Ausgangspunkt der Kunst. Das Handwerksmäßige sieht er als notwendige Voraussetzung, fordert Ähnlichkeit im Porträt als Selbstverständlichkeit und mokiert sich über die sogenannten Charakteridealporträts. Darunter kann er sich wenig vorstellen, einen jungen Künstler könne eine derartige Formulierung nur in die Irre führen. Schließlich führt er eine kluge Überlegung ein: Ausgangspunkt sei zwar die treue Naturnachahmung, sie aber müsse das Eigentümliche des Naturvorbildes in sich fassen. Die Forderung nach dem Ideal hält er für einen Fetisch, nachgeplappert von allen möglichen Kunstinteressierten, als wäre es etwas Verfügbares, das man dem Werk hinzutut, ihm einfach überstülpt. Fehlen aber würde zumeist – wieder ein kluger Begriff – »die Charakteristik des Kunstgefühls«. Und sie, so dürfen wir implizieren, ist immer wieder, auch in jedem Land, anders und eigen. Wenn Goethe fordere, ein jeder Künstler müsse Homeride sein, also das klassische Ideal zur Norm erheben, dann gehe gerade das Eigene verloren. Trotz dieses Angriffs auf den Unangreifbaren suchte Schadow das Arrangement mit Goethe. Am 22. September 1802 machte er ihm in Weimar seine Aufwartung, sein Ansinnen jedoch, Goethes Kopf für eine Büste vermessen zu wollen, wurde barsch und höhnisch abgelehnt. Die Visite war schnell vorbei. Doch Schadow traf in Weimar auch Christoph Martin Wieland, Karl August Böttiger und – für uns entscheidend – August von Kotzebue. Mit allen dreien verstand er sich sehr viel besser als mit Goethe. Vor allem plante er sofort das Marmorbildnis von Wieland – was Goethe mit allen Mitteln, auch entschieden unfeinen, zu verhindern suchte. 1801 hatte Christian Friedrich Tieck, Ludwig Tiecks Bruder, Goethes Büste zu dessen großer Zufriedenheit in idealen

Formen mit gelocktem Haarschopf und in antiker Toga gefertigt. In dieser Weise wünschte sich Goethe auch Wieland aufgefasst zu sehen, quasi um ihn in seine eigene Genealogie einreihen zu können. Schließlich war Wieland in Weimar Fürstenerzieher gewesen, Goethe hatte den Älteren lange bewundert, sie verkehrten freundschaftlich, und doch empfand Goethe Wielands künstlerische, aus dem 18. Jahrhundert stammende, Gefühl und Vernunft vereinende Position längst als überholt. Bei Goethes Engagement für die Frühromantiker musste es zum Bruch kommen. Goethe griff Wieland heftig an, der jedoch verhielt sich erstaunlich souverän. Schadow sah nun die Chance, seine Position im Bildnis Wielands zu markieren. Die Gipsbüste war 1802 vollendet, die Marmorausführung erst 1805. Wieland, der im Alter eine schwarze Kappe trug, wurde entsprechend dargestellt, milde, freundlich und auch nüchtern, mithin zeitgenössisch.

Auch Kotzebue ließ sich den nachdrücklichen Hinweis aus Schadows Auffassung des Wieland-Porträts nicht entgehen, Goethe zum Tort. Im ersten Jahrgang seiner Zeitschrift des *Freimüthigen* von 1803 – der uns gleich ausführlicher beschäftigen wird – bildete er in Nr. 87 am 2. Juni Schadows Büste Wielands im Umrissstich ab, en face und im Profil.² Man sollte allerdings die Versatilität Schadows nicht unterschätzen. Wenn er Burys Goethe-Hagiographie paraphrasiert, ihn aber zugleich in die Wolken versetzt, dann weiß er genau, woher ein derartiger Verklärungstypus stammt. Die im Stich weit verbreitete Darstellung von Sarah Siddons als tragische Muse, auf Wolken auf einem Thron, hinterfangen von den an Michelangelo orientierten Verkörperungen von Furcht und Mitleid, gemalt in gleich zwei Fassungen von Joshua Reynolds, ist eine forcierte Inszenierung, die kaum Schadows Beifall finden konnte. In seiner Antwort auf Goethes Berlin-Litanei weiß er Reynolds durchaus zu würdigen, aber mit einer entscheidenden Einschränkung: »...als Porträtmaler ist Reynolds hochzuschätzen, aber auch nur als solcher...«. Das impliziert die Ablehnung einer nobilitierenden Einkleidung mit Hilfe eines klassischen Apparates. Für ihn war das Charakteristische einer Person nicht durch hinzugefügte Zeichen zu evozieren, sondern in der Erscheinung der Person einzufangen.

Goethe auf Schadows karikierender Zeichnung präsidiert der in irdischen Gefilden angesiedelten Romantikerfraktion (Abb. 2). Die mit schnellen Strichen markierten Gestalten sind nicht so schwer zu identifizieren. Links, unsicher auf einem Bücherstapel balancierend, finden sich zwei Figuren, die sich wie die Dioskuren umärmeln, das können nur die Gebrüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel sein. Sich im Typus der

2 Für eine Abbildung siehe *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle/Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum/Berlin, Nationalgalerie, Köln 1994, S. 144, Abb. 88.

Dioskuren aneinander lehrende Brüderpaare sind wohl eine Erfindung der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Berühmtestes Beispiel ist John Clostermans Darstellung des 3rd Earl of Shaftesbury mit seinem Bruder Maurice Ashley-Cooper aus dem Jahr 1701. Letztlich geht der Typus natürlich auf die antiken Dioskuren, Castor und Pollux, zurück. Bei der den Schlegelbrüdern folgenden Figur ist die Forschung sich unsicher, um wen es sich handelt, obwohl schon früh, wie mir scheint richtigerweise, Ludwig Tieck vorgeschlagen wurde. Das dürfte zu begründen sein. Denn einerseits verweist er auf eine auf hohen Stelzen gehende Figur, die in den Karikaturen der Zeit Schule machen sollte und die mit Novalis zu identifizieren ist. An seine Tieck benachbarte Stelze hat sich eine kleine Figur geklammert, ein Teufelchen wurde darin gesehen. Schaut man genau hin, so kann man erkennen, dass es sich um ein Katzentier handelt, genauer: um Tiecks gestiefelten Kater, sein regelmäßiges Attribut in den Karikaturen. Shadow hat versucht, Novalis physiognomisch erkennbar zu gestalten, nur Novalis' Kopf ist etwas größer und eindeutiger wiederholt worden. Dass Tieck auf Novalis weist, erklärt sich leicht. Von Novalis stammt ein berühmtes Gedicht *An Tieck*, in dem er ihn zu einem Vertrauten im Geiste erklärt, in mystischen Jakob Böhme'schen Traditionen. Die Stelzen, ein besonderer Kothurn, lassen Novalis in höheren Regionen schweben, allerdings wie bei den Gebrüdern Schlegel, mit unsicherem Stand. Wir sollen wohl lesen, die Dargestellten seien samt und sonders vom Absturz bedroht. Novalis, das macht den Tieck'schen Verweis noch deutlicher, war gerade im März 1801 gestorben und Tieck in verschiedener Hinsicht sein Erbe geworden. Er bearbeitete den Nachlass, antwortete auf Novalis' ihm gewidmetes Gedicht bereits 1801 mit den Versen *An Novalis* und gab 1802 Novalis' *Schriften* heraus. Den von rechts zum Stelzenmann Schreitenden hat man unspezifisch einen Genius des Novalis genannt. Das scheint schlicht abwegig, hier geht es um bestimmte Personen. Nach langem Grübeln ist mir klar geworden, was er in der Hand trägt: einen großen Schirm. Und da die Figur zudem, verglichen mit Tieck, winzig klein erscheint, so kann es sich nur um Friedrich Schleiermacher handeln, der 1799 seine *Reden über die Religion* publiziert hatte. Die Anregung hierzu stammte von Friedrich Schlegel, mit dem er ab Dezember 1797 fast zwei Jahre in einer engen Wohngemeinschaft verbrachte. Der Kontakt zwischen den beiden blieb, allen folgenden Schwierigkeiten zum Trotz, eng. Denn nach der Publikation von Friedrich Schlegels Skandal auslösenden *Lucinde* 1799 schritt Schleiermacher als einer der wenigen zu einer öffentlichen Verteidigung. Er publizierte 1800 *Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde* und schrieb zudem eine Rezension. Zum anderen hatten Schleiermachers *Reden* eine starke Wirkung auf Novalis und umgekehrt arbeiteten Schlegel und Schleiermacher an der Publikation der zwischen 1799 und 1800 formulierten mathematischen Fragmente von Novalis.

Doch was soll der Sonnenschirm in Schleiermachers Hand? Auch das lässt sich klären. Schleiermacher verkehrte im Salon von Henriette Herz, er wurde ihr wichtigster Vertrauter, Schleiermacher fühlte sich von ihr unwiderstehlich angezogen. Der ausgeprägte Verkehr eines reformierten protestantischen Pfarrers mit einer gebildeten Jüdin erregte im protestantischen Berlin entschieden Missfallen. Eine zeitgenössische Karikatur zeigt Schleiermacher als Sonnenschirm in der Hand von Henriette Herz, dieses Signum wurde er nicht wieder los. Einen derartigen zusammenlegbaren Sonnenschirm nannte man in Berlin einen Knicker, auch der Spitzname blieb Schleiermacher. Ganz rechts auf Schadows Karikatur tauchen noch zwei seltsame Gestalten auf: die eine nur als Brustbild, die andere als Hund mit Menschenkopf. Zu ersterer hat die Forschung nichts zu sagen, ich leider auch nicht. Bei der Hundefigur hat man vermutet, es handele sich um Friedrich Nicolai. Das hat einiges für sich. Da die beiden rechten Figuren im Profil auftauchen, in Gegenrichtung zu den Romantikern, könnte man in ihnen von der Geschichte überholte Gegner der romantischen Bewegung vermuten. Nicolai, zum Zeitpunkt von Schadows Karikatur knapp siebzig Jahre alt, hatte es sich seit Herders Zeiten mit allen Neuerern verdorben. Der Goethe'sche Sturm und Drang und schließlich auch die Romantiker mussten sich die heftigsten Angriffe gefallen lassen. Die Angegriffenen schossen aber – keiner so wie Goethe, bis in den *Faust* hinein – aus allen Rohren zurück. Selbst Schadow sagte vom alten Nicolai: »...er kann nur noch bellen und wässern«. In den Topf einer auf bloßen Rationalismus abonnierten Aufklärung wollte auch Schadow nicht.

So wird man sagen müssen, dass der *Versuch auf den Parnaß zu gelangen* zwar einige Motive aufweist, die auf Schadow verweisen können, vor allem aber liefert der Text von Merckels *Ansichten* in einer völlig den Rahmen sprengenden, über drei Seiten gehenden Anmerkung eine einzige Rechtfertigung von Schadows künstlerischer und auch theoretischer Position, vor allem gegenüber Goethe, die kaum ohne direkte Beteiligung Schadows entstanden sein kann. Zum Schluss heißt es da:

Armer Schadow! Was hilft dir dein langes, mühsames Studium der Antike? Was hilft es dir, daß du die eigenthümlichen Verhältnisse, und das Charakteristische fast aller Ideale der Alten schier mit Kohle an die Wand malen kannst? – Was hilft dir dein – mit Scharfsinn entdecktes Maaß zur richtigen Bestimmung jener Verhältnisse, und das rastlose Bestreben, überall die schöne, lebendige Natur nach diesen Verhältnissen zu prüfen, und so das Eigenthümliche jeder Nation, jedes Alters u.s.w. zu bestimmen? ... Doch tröste dich! dein Marmor wird unstreitig länger dauern als das Papier, worauf die Zeitung für die E.W. [die *Elegante Welt*] gedruckt ist!

Da Merkel und Schadow beide für die Zeitschrift *Eunomia* tätig waren, ist nicht nur ein Austausch, sondern direkte Arbeitsteilung bei der Abfassung des Textes anzunehmen. Denn wenn die Rede von Schadows Physiognomie- und Maßstudien ist, dann spricht dies für Insiderinformationen, schließlich sind Schadows drei große theoretische Untersuchungen zu den Verhältnissen des menschlichen Körpers, zu den Maßen nach Alter und Geschlecht und zu den Nationalphysiognomien, an denen er jahrzehntelang gearbeitet hatte, erst zwischen 1830 und 1835 publiziert worden. Und dennoch: Die Parnaßzeichnung ist vom Zeichnerischen und Kompositorischen her – selbst wenn man bewusste Karikaturzüge in Rechnung stellt – so schwach, dass man Schadows Hand nicht zu erkennen vermag.

Anders verhält es sich mit der zweiten Karikatur, die Kotzebue in seinem *Freimüthigen* in der Nr. 115 des ersten Jahrganges von 1803 und zwar am Donnerstag den 21. Juli mit einer ausführlichen *Erklärung* (Abb. 3) versieht. Hier geht es nicht, wie bei den *Ansichten*, um eine Interaktion von Text und Bild, sondern allein um eine Bilderklärung. Wie allerdings konnte es dazu kommen, dass diese zweite Karikatur mit dem Titel *Die neuere Aesthetik* (Abb. 4) in der Forschung deutlich abgewertet und damit kaum berücksichtigt wurde, wo sie doch, wie schon der erste Blick lehrt, künstlerisch entschieden anspruchsvoller ist? Selbst in der vorzüglich dokumentierten und kommentierten Ausgabe der wichtigsten Schriften des Berliner Literaturstreites wird die erste Karikatur, die Merckels *Ansichten* begleitet, ohne zu zögern Schadow zugeschrieben, wobei die Frage nach Entwurf und Ausführung, nach Anregung oder Eigenhändigkeit gar nicht erst auftaucht, und auch die Identifizierung der dargestellten Protagonisten weit getrieben wird, während selbst dies bei der zweiten Karikatur nur in Ansätzen unternommen wird. Die Frage nach dem entwerfenden bzw. ausführenden Künstler spielt hierbei gar keine Rolle.

Die Antwort ist leicht zu finden: Die Forschung ist Merkel auf den Leim gegangen. Dabei spielt auch die Priorität der einen oder der anderen Karikatur eine Rolle, selbst wenn sie nicht mit gänzlicher Sicherheit zu klären ist. Bereits in der ersten Nummer seiner Zeitschrift *Der Freimüthige* vom 3. Januar 1803 hatte deren Herausgeber August von Kotzebue erklärt: »Auch wird der Freimüthige nächstens einen Versuch machen, die Englischen Karikaturen auf unseren Boden zu verpflanzen, wozu das Deutsche Vaterland reichlichen Stoff darbietet.« Das heißt, die Karikatur auf *Die neuere Aesthetik* war bereits zu diesem Zeitpunkt geplant. Und es scheint mir ganz undenkbar, dass dies ohne Beteiligung Gottfried Schadows geschehen soll. Schadow und Kotzebue waren eng befreundet. Kotzebue, Hirt und Schadow planten ganz offensichtlich gemeinsam die literarische Kampagne gegen Goethes Anwürfe und gegen die vernichtenden Kommentare

Reinholdt'sche Buchdruckerei

1803.

Nr. 115.



Der Freimüthige,

(Donnerstage)

(Den 21sten Julius)

Der Preussische Zeitung für gebildete, undefangene Leser.

Erklärung der Karikatur.

Sie spricht sich selbst aus. Die neuere Kesthe-
 er ist fährt triumphirend durch eine Ehrenpforte von
 Klatschrosen. Sie ist, wie sich's gebührt, in Nebel ver-
 hüllt, und nichts ist klar an ihr gebüben, als der Hus-
 sen, und die zum Gehen nöthigen Theile. Der Füh-
 rer des Triumphwagens ist die wohlgenährte poetische
 Poesie, welche, als unsichtbar, mit der Krone, der
 dreifachen, geschmückt erscheint, und zwischen ihren
 Weinen einen kleinen Wechsellag, genannt Marcos,
 protegirt. Statt der Kasse des Phoebus, welche vormals
 den Wagen zogen, haben zwei Hyperboider sich ein-
 gespannt, und thun ihr Möglichstes. Weil aber doch in
 den tausend Jäten dieser Bekleidung die Kraft nicht im-
 mer wohnt, so ist ein Gefindel von Journaten in us
 und es, in a und o zu Hüfte gerufen worden,
 und das Gelande hault hault hault!
 kam hinterher geredet,
 wie Wirtschwind im Halkettuch
 durch dñre Blätter rasirt;

und nun schiebt es aus allen Kräften, wobei eine magere
 Dame, mit der Wetterfahne auf dem Haupte, sich die
 Schleppe aufhebt, und ein dicker Hassenbube Schimpf-
 worte sprudelt. Hinter dem Triumphgig der neuern
 Kesthetik steht, zu ihrer Bedienung, die Langeweile
 und Feiert. Vor dem Wagen her schwebt der berühm-
 te Wundervogel Greif, dem, seitdem er keine Schäge

mehr bewacht, die Ohren ein wenig gewachsen sind. Er
 hat dem Nachwächter eine Tuba geraubt, und bläst, daß
 der Welt, der eleganten, die Ohren gelten. Hoch in den
 Lüften schweben die vier Schlegelischen Weisheiten: Faul-
 heit, Frechheit, Grobheit und Born, welche laut
 der Welt verkünden: Diese ist unsere liebe To-
 chter, an der wir Wohlgefallen haben. Warum
 der schalkhafte Zeichner die Grobheit als einen gemästeten
 Bernhardsiner Munch dargestellt hat? weiß ich nicht,
 und es muß doch auch etwas zu errathen übrig bleiben.
 — Der Triumphwagen fährt und rollt und vernichtet,
 und ekrauset, und ekaboussirt Wieland, Lessing, Engel,
 Voltaire, Racine, Euripides, Virgil et caetera, et caetera;
 auch ist die liebe Natur schlimm weggekommen, denn
 schon sind beide Hände ihr abgefahren. — Der Zug geht
 an einem offenen Grabe vorüber, aus welchem Jakob
 Böhm andächtig herauschaunt, und sich gewaltig freut.
 — Unter dessen haben ein Paar berühmte Kanimen-
 schen den Platz unter der Ehrenpforte bereits eingenom-
 men, setzen sich selber lieblich Lorbeerkränze auf,
 und werden von dem Vater, dem gestiefelten, zärtlich
 umarmt. Unweit davon steht der arme Euripides, und
 fragt sich im Kopfe; denn einer von den Lorbeerkränzen
 ist ihm eben heruntergerissen worden. — Hinter ihm er-
 blickt man Männer unter einer süßlichen Dacktrau-
 fe, welche in einem Eimer fließt, auf dessen Boden be-
 sonders Einer mit Falken-Blitzen den Wig sucht, der

[115]

3. Titelseite von *Der Freimüthige* 115, 21. Juli 1803

der Romantiker zu den drei Genannten, die den Artikel in der *Eunomia* zur Verteidigung Schadows, wie Hilmar Frank betont, gemeinsam verantwortet haben. Die Karikatur zur *Neueren Aesthetik* wurde erst am 21. Juli 1803 im *Freimüthigen* veröffentlicht. Etwa zur gleichen Zeit erschienen Merckels *Ansichten* mit der Karikatur zum *Parnaß*.

Am 6. und 10. April publizierte Garlieb Merkel in seiner Zeitschrift *Ernst und Scherz* (11. und 12. Blatt) einen Artikel *Über Karikaturen*, in dem er »seine« Karikatur mit der von Kotzebue verglich – und Letztere für völlig verfehlt erklärte. Die Kritik war insofern von einiger Raffinesse, als er in seinem Blatt die Prinzipien, die seiner Meinung nach eine Karikatur definieren, perfekt erfüllt sah, während sie in der anderen aus seiner Sicht überhaupt nicht begriffen waren. Dieses vernichtende Urteil hat die Forschung bis heute beeinflusst, dabei ist es völlig absurd, allerdings typisch für den extrem selbstbezogenen Merkel, der sich, weil seine Publikationen einigen Erfolg hatten, für unwiderstehlich hielt. Selbst wenn er später die redaktionelle Leitung des *Freimüthigen* übernahm, so machten doch zuvor seine Angriffe in alle Richtungen auch nicht vor Kotzebue Halt, wenn es darum ging, die Meinungsführerschaft zu behaupten. So stellt er vor allem die Motivwahl von Kotzebues *Neuerer Aesthetik* in Frage, ihre Bedeutung sei nicht zu erschließen, und darum fehle dem Ganzen jeglicher argumentative Zusammenhang.

Diese Feststellung ist insofern besonders perfide, als beide Karikaturen nach denselben Prinzipien funktionieren. Sie beziehen ihr Arsenal aus der tagespolitischen Debatte. Die dort geprägten Bilder, wenn sie besonders treffend und eingängig sind, verselbständigen sich und bleiben der Person oder Sache, auf die sie Anwendung gefunden haben, auf Dauer anhängend, ja, dienen zu ihrer Identifizierung. Da die Schriften zum Berliner Literaturstreit in schneller Folge und immer aufeinander reagierend erschienen, ergab sich ein immanenter Diskurs, der ein Repertoire entwickelte, das in diese oder jene Richtung gewendet durchaus auch in seiner Bedeutung auf den Kopf gestellt werden konnte. Schleiermacher und der Sonnenschirm, Tieck und der Kater, die Schlegel als Dioskuren, Novalis und seine Stelzen, der aus dem Grab auftauchende Jakob Boehme oder Goethe und die Tiara – wie gleich zu zeigen sein wird – diese Charakterisierungen hängen den Gemeinten auf Dauer an. Kannte man den Diskurs, konnte man die bildlichen Argumente verstehen, ihre Entzifferung machte ihren Reiz aus.

Ein sonderbarer Triumphzug der Vertreter der neueren Ästhetik bewegt sich mit einem großen Wagen von rechts nach links, vom Lokal »Alte Rheinweine« zum »Aesthetischen Restaurateur«. Gezogen wird der Wagen von zwei hyperboräischen Eseln, den Gebrüdern Schlegel. Viele unterstützen sie, indem sie hinten den Wagen schieben. Auf dem Kutschbock thront eine feiste selbstzufriedene Gestalt, die Hände über dem Schmerbauch zusammengelegt, gekrönt von einer dreigestuften päpstlichen Tiara. Hat

man die geistreiche, anonym erschienene Parodie *Der Thurm zu Babel* von 1801 gelesen, so sind die Identifizierung und der Kontext eindeutig. Im *Thurm zu Babel* lautet die Regieanweisung ziemlich am Anfang:

Trompeten und Pauken. Eine theatralische Kuppel, angemahlt wie ein Parnaß (das Modell ist im Park zu Weimar) wird weit über die anderen Gipfel des Thurmes empor gehoben. Darauf sitzt – Goethe – während der ganzen Handlung steif wie ein Jovisbild. Zu beyden Seiten unten auf zwey hohen Maulwurfskugeln sind zu sehen – die Schlegel. Goethe spricht: »...da sitz' ich auf des Glücksschermessers letzter Spitze/ Im Busen Prometheus' Feuer, in der rechten Jovis Blitze/ Und auf dem Kopfe die dreyfaltige Papstesmütze«.

Also sitzt Goethe auf dem Kutschbock, doch ohne jede physiognomische Ähnlichkeit. Offenbar soll die Möglichkeit gegeben werden, zu leugnen, dass Goethe gemeint ist. Obwohl die Eingeweihten dessen sicher sein konnten, denn zwischen den Beinen des Kutschers Goethe ist ein Wechselbalg eingeklemmt: Friedrich Schlegels *Alarcos*, wie Kotzebues Text ausweist. Das Schlegel'sche Stück, das Goethe protegirt und auf das Weimarer Theater gebracht hat, erwies sich, wie erwähnt, als ein vollständiger Reifall. Doch dieses Versteckspiel ist insofern von einiger Raffinesse, als Goethe auf der Karikatur auch als erkennbare Person sein Vorkommen hat, was man, wie vieles andere, nicht gesehen hat. Denn auf dem Balkon des Lokals, das Goethes Leib- und Magengetränk, den Rheinwein, ausschenkt, ist durch die Bezeichnung »Alte Rheinweine« auf vergangene und damit überholte Zeiten hingewiesen. Der jugendliche Goethe steht rechts an der Schmalseite des Balkons und vor ihm ist mit reichlicher Sicherheit Schiller platziert. Sie vertreten die ältere literarische Tradition, unter deren Protektorat die wilde Meute der Romantiker steht, für die sich, wie die Figur auf dem Kutschbock verdeutlicht, Goethe zum Narren macht. Vor den Deichseln der hyperboräischen Esel, leicht zurückversetzt, eine antikisch gewandete Figur, die sich erstaunt am Kopf kratzt: Euripides, dessen *Ion* August Wilhelm Schlegel nach Meinung der Konservativen verhunzt hat. Im Vordergrund jedoch eine Hauptgruppe der ganzen Karikatur: zwei sich umarmende Herren, die sich entweder wechselseitig oder selbst mit Lorbeerkränzen bekrönen. Tieck ist sowohl physiognomisch als auch durch seinen Kater sofort zu erkennen. Bei dem anderen dürfte es sich um einen heute eher vergessenen, für die Kampagne jedoch zentralen Protagonisten handeln: Johann Christian August Ferdinand Bernhardt, Tiecks Schwager, der seine Schwester Sophie geheiratet hatte. Bernhardt, ebenfalls eine vielschreibende Berliner Größe, hat in Johann Daniel Falks *Der Jahrmarkt*



4. Anonym, *Die neuere Aesthetik*, kol. Radierung, 19,2 x 24,2 cm, 1803, Beilage zu: *Der Freimüthige* 115, 21. Juli 1803

zu *Plundersweilern* von 1800/1801 einen dauerhaften Auftritt zusammen mit Lucinde, die er verteidigt, um Friedrich Schlegel zu rechtfertigen, dem er zudem besonderen Witz zuerkennt. Und die skandalöse Lucinde spielt auch auf dem Triumphwagen die zentrale Rolle, womit die gesamte Karikatur sich primär gegen Friedrich Schlegel wendet. Denn Lucinde, nackt, weitgehend in Nebel gehüllt, von dem nur ihr knackiger Hintern und ihr praller Busen ausgenommen sind – was die Aussage eindeutig macht –, wendet sich lächelnd über die Schulter nach außen, ein schmales Tuch umweht ihren Körper aufs Eleganteste. Sie steht auf einem grob gezimmerten Stuhl, und vor dem Original der Graphik kann man identifizieren – dem Sitz ist eine Rundung eingeschrieben –, dass es sich um einen Kloststuhl handelt. Auf die Lehne dieses Sitzmöbels stützt sich eine gähnende weibliche Figur. Kotzebues Text entschlüsselt sie als die Verkörperung der Langeweile. Unvermeidlich taucht als Kronzeuge der mystisch-romantischen Tradition aus seinem Grabe im Vordergrund Jakob Böhme auf.

Manches wäre noch zu benennen, etwa, dass es sich bei dem in einem Bottich Stochernden links im Hintergrund, der dies, wie es im Text heißt, mit Falkenblicken

tut, um den genannten Autor des *Jahrmarkts von Plundersweilern* Johann Daniel Falk handelt. Dass für Tieck und Bernhardi, aber mehr noch für den Triumphwagen selbst, eine Ehrenpforte errichtet wurde, verweist auf August Wilhelm Schlegels grandios böse Abhandlung *Ehrenpforte und Triumphbogen*, die auf den armen Kotzebue zielt. Der trompetende Greif dagegen bezieht sich auf den doppelten Greif auf dem Titel der *Zeitung für die elegante Welt*, womit deren Propagandarolle für die romantische Bewegung betont wird.

Allein zwei Dinge verdienen noch einen genaueren Kommentar. In den Wolken tauchen vier Figuren auf. Sie lassen sich mit Hilfe von Kotzebues Text als Faulheit, Frechheit, Grobheit und Zorn identifizieren und verweisen so wiederum auch Friedrich Schlegels *Lucinde* von 1799, an der sich Kotzebue ja bereits im Erscheinungsjahr abgearbeitet hatte. In Schlegels Text ist die Rede von »göttlicher Grobheit, heiligem Zorn«. Ferner gibt es gar ein langes Kapitel mit dem Titel die *Allegorie von der Frechheit*, zudem ist die Rede von der »gottähnlichen Faulheit«. Von der Frechheit heißt es auch, sie sei »groß und edel«. Das ließ sich leicht persiflieren. Auf der Karikatur untersteht sich die durch eine fliegende Gewandbahn hervorgehobene Frechheit nicht, auf die in der Wolkenbank erscheinende Zeile: »Diese ist unsre liebe Tochter an der wir Wohlgefallen haben« hinzuweisen. Dabei handelt es sich um ein beinahe wörtliches Zitat aus Schlegels *Lucinde*, in dem allerdings nicht von der Tochter, sondern vom Sohn die Rede ist. Die Tochter ist hier natürlich die obszöne Lucinde. Der Verweis gerade auf diese Zeile aus Schlegels *Lucinde* ist besonders treffend, als es sich bei Schlegels Zeile um eine durchaus als blasphemisch zu lesende Paraphrase auf den biblischen Vers aus Matthäus 17,5 handelt, in dem Gott mit fast den gleichen Worten auf Christus verweist. Die Bloßlegung in der Karikatur, wörtlich genommen, könnte nicht treffender sein.

Als Zweites ist zu verweisen auf die breit am Boden verteilten Manuskripte, über die der Triumphwagen hinwegfährt. Alle Aufklärer von Rang und Namen und ihre literarischen Gewährsleute sind hier versammelt. In der Mitte liegt die vielbrüstige Diana von Ephesus als die Verkörperung der Natura. Sie ist unter die Räder gekommen, ihr hat man die Hände abgefahren. Ihre rechte Hand weist, wie auf eine Signatur des gedanklichen Urhebers der Karikatur, auf den Namen Kotzebues.

So lässt sich in einem Satz sagen: Nach Aussage dieser Karikatur deformieren die Romantiker die Natur. Das ist auch Schadows Credo. Dafür, dass die zweite Karikatur wohl von ihm entworfen wurde, spricht nicht nur seine enge Vertrautheit mit Kotzebue und nicht etwa mit dem eigenwilligen Merkel, zudem lassen sich auch formale Gründe anführen. Schaut man allein auf Schadows Zeichnungen zum Tänzerpaar Salvatore und Maria Viganò von 1796/97, von denen 21 Blätter auch gestochen wurden, dann lässt sich

die um den Leib der Lucinde locker geschlungene und im Wind flatternde Gewandbahn mit dem im Tanz bewegten langen Schal von Maria Viganò unmittelbar vergleichen, und auch die tanzartig bewegte Schöne mit Fähnchen auf dem Kopf inmitten der dem Triumphwagen nachfolgenden Gruppe weist entschiedene Ähnlichkeiten mit Signora Viganò auf: Die Art, wie das Gewand gerafft ist und vor allem der erhobene Fuß mit schmalen Schuh, dem man leicht auf die Sohle schaut, scheint geradezu wörtlich von den Darstellungen der berühmten Tänzerin übernommen zu sein. Wie dem auch sei, die Qualität der Zeichnung zur neueren Ästhetik übertrifft die zur Parnasswanderung bei weitem und scheint Schadow sehr viel eher zuzutrauen zu sein. Von einem Laien stammt sie jedenfalls nicht.

Literaturverweis

Da die gesamten Schriften zum Berliner Literaturstreit von 1803 gesammelt publiziert und vorzüglich und ausführlich kommentiert sind, wird auf detaillierte Nachweise verzichtet: Rainer Schmitz (Hg.), *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromanischen Bewegung*, Göttingen 1992. Dieser Publikation wird viel verdankt. Ein Gutteil der Identifizierung des Personals der Karikaturen geht zurück auf: Georg Witkowski, *Ansichten der Literatur und Kunst unsres Zeitalters*, o. O. 1803 (Faks. Weimar 1903), heute in einem indischen Reprint greifbar. Zuletzt zum Streit: Alexander Kosenina, »Kotzebues ›Nullität‹«, in: *Germanistisch-Romanistische Monatsschrift* 64, 2014, S. 329–343. Zu Schadows Anteil: Hilmar Frank, »Goethe, Schadow und das Formgesetz der Plastik«, in: *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle/Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum/Berlin, Nationalgalerie, Köln 1994, S. 141–147, dort auch unter Kat. Nr. 112–116 zu den Schadow-Zeichnungen von Maria Viganò, zu seiner Wieland-Büste ebd., S. 143, dazu ausführlicher: Ulrike Krenzlin, *Johann Gottfried Schadow. Ein Künstlerleben in Berlin*, Berlin 1990, S. 136–137. Schlegels *Lucinde* ist im Netz als Faksimile greifbar, Goethes Text gegen die Berliner Kunst und Schadow in Sonderheit und Schadows Antwort in den wichtigsten Passagen und mit Kommentar, in: Werner Busch und Wolfgang Beyrodt (Hg.), *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft* (= Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, 3 Bde., Bd. 1), Stuttgart 1982, S. 91–110.