

Julia Diekmann

Gestalten der Wahrheit

Carl Julius Mildes Porträtzeichnungen
von Psychiatriepatienten

Gedruckt mit Unterstützung der Richard Stury Stiftung

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH
© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2025
Hermann-Herder-Straße 4, 79104 Freiburg
Kontaktadresse für Produktsicherheitsfragen: produktsicherheit@herder.de
Alle Rechte vorbehalten
www.herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlaggestaltung: Arnold & Domnick GbR, Leipzig
Umschlagmotiv: © Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus; Carl Jullius Milde: Bildnis
des Kaufmanns Köchlin, 1829

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64149-9
ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64150-5

Leider war es nicht möglich, die Urheberrechteinhaber für sämtliche Abbildungen ausfindig zu machen bzw. es gab nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldungen. Sollten noch Ansprüche von-
seiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Autorin zu wenden.

Inhalt

1	Einleitung	9
1.1	Das Forschungskonvolut: Bestand, Auftragssituation und Provenienz, beteiligte Künstler	9
1.2	Carl Julius Milde: Künstler – Forscher – Denkmalpfleger – biografische Skizzen	15
1.3	Zur Erforschung von Patientenporträts aus dem psychiatrischen Kontext	22
1.4	Zur Ikonografie der Anstalt	43
1.4.1	Wahnsinnsbilder der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	44
1.4.2	Das Innere der Anstalt als Sujet	46
2	Typen – Charaktere – Individuen:	
	Die Porträtzeichnung in Theorie und Praxis um 1800	69
2.1	Die Handzeichnung – ein medialer Wandel	69
2.2	Ein Auftrag – drei Zeichenstile: Zur Verschiedenheit der Porträtzeichnungen Mildes, Speckters und Wilms	76
2.3	Carl Julius Milde als Porträtist	87
2.4	Annäherungen an das Porträt	99
2.4.1	Johann Caspar Lavater und die Lesbarkeit des Gesichts	100
2.4.2	Ideal und Charakter: Kunsttheoretische Diskurse um 1800	113
2.4.3	Das Porträt im Umfeld der Nazarener	123
2.4.4	Carl Julius Milde: Freundschaftsbildnisse	129
3	Die Irrenabteilung des Hamburger Allgemeinen Krankenhauses St. Georg vor dem Hintergrund psychiatriehistorischer Entwicklungslinien	145
3.1	Die Etablierung des Asyls	145
3.2	Wissenschaftliche Psychiatrie und Anstaltswesen in Deutschland	156

3.3 Das Hamburger Allgemeine Krankenhaus St. Georg und seine Irrenabteilung	171
3.4 Carl Julius Milde als medizinisch-wissenschaftlicher Zeichner	183
3.4.1 Pathologische und anatomische Zeichnungen für Johann Carl Georg Fricke	183
3.4.2 Anatomische Zeichnungen für Gustav Biedermann Günther	198
3.4.3 Carl Julius Milde als Naturforscher und Illustrator der Hymenoptera Europaea	202
3.5 Wissenschaftlich arbeitende Psychiater und ihre Patientenbildnisse in Frankreich	213
3.5.1 Philippe Pinel: Nosographie philosophique ou la methode de l'analyse appliquée à la médecine	213
3.5.2 Jean Etienne Esquirol: Les maladies mentales considérées sous le rapports médical, hygiénique et mediocolégial	224
 4 Durchdringungsmechanismen von Kunst und Medizin – Bildvergleiche	 237
4.1 Bildvergleiche: Théodore Géricaults Porträts der Monomanen und Mildes Porträts Hamburger Patienten	237
4.2 Bildvergleiche: Mildes Mehrfachbildnisse im Spiegel Kieler Krankenporträts	258
4.3 Karl Heinrich Baumgärtner und Carl Sandhaas: Kranken-Physiognomik	286
4.4 Alexander Morison: The Physiognomy of mental diseases	312
4.5 Mehrfachbildnisse bei Morison und Milde	317
 5 Polyvalente Porträts – eine Schlussbetrachtung	 331
 Katalog der Porträtzeichnungen Carl Julius Mildes, Otto Speckters und Timm Bernhard Wilms	 347
 Literatur und Quellen	 361
Archivalien	361
Primärliteratur	362
Sekundärliteratur	362
Ausstellungskataloge / Bestandskataloge	363

Forschungsliteratur	366
Online-Quellen	384
Abbildungsnachweis	387
Dank	389

1 Einleitung

1.1 Das Forschungskonvolut: Bestand, Auftrags-situation und Provenienz, beteiligte Künstler

Bestand

Innerhalb des umfangreichen Konvoluts des künstlerischen Nachlasses Carl Julius Milde im Besitz der Lübecker Museen findet sich der Teilbestand von insgesamt 67 ungewöhnlichen Porträtzeichnungen.¹ Gezeichnet wurden die Porträts in der Irrenabteilung des Allgemeinen Hamburger Krankenhauses St. Georg, sie zeigen sämtlich Insassen dieser Abteilung.² Elf Bildnisse (Kat. 55, 58, 68–76) der Serie stammen von der Hand des Hamburger Künstlers Otto Speckter (1807–1871). Zwei der Porträts (Kat. 77–78) wurden 1838 durch den Kieler Künstler Timm Bernhard Wilms (1801–1851) angefertigt.³ Der Großteil des Konvolutes wurde von Carl Julius Milde gezeichnet. Hinzu kommen fünf Bildnisse Mildes aus demselben Kontext, die in der Hamburger Kunsthalle verwahrt werden (Kat. 46, 54, 65–67).⁴ Ergänzt wird das Zeichnungskonvolut durch 14 Nachzeichnungen der ursprünglichen Porträts von Milde (Kat. 60–64). Der Lübecker Bestand ist erfreulicherweise in einem Zustand, der Rückschlüsse auf die Funktion der Porträts im klinischen Alltag zulässt: Ein Großteil der Zeichnungen, deren unterschiedliche Größen sich im Bereich 200 × 160 mm bewegen, ist auf einen größeren Karton aufgeklebt. Größe und Farbe der Kartons variieren.⁵ Die Hamburger Zeichnungen sind alle stark beschnit-

1 Die Thematik des ersten Kapitels dieser Arbeit wurde von der Autorin bereits im Ausstellungskatalog *Irr-Real. Carl Julius Milde, das Porträt und die Psychiatrie* behandelt. Vgl. Diekmann 2019, S. 11–37.

2 Siehe Katalog im Anhang.

3 Wilms war als Porträtist hauptsächlich in Kiel tätig. Es konnten nur einzelne seiner Werke über das Portal *Museen Nord* ausfindig gemacht werden. Anfragen bei der Kieler Kunsthalle sowie beim Museumsberg Flensburg hatten keinen Erfolg. Bei den im Museumsportal eingestellten Objekten des Künstlers handelt es sich um sieben Porträts und eine Ansicht von Flensburg, allesamt Lithografien und im Besitz der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek. URL: [http://www.museen-nord.de/Objektsuche/\[Suchbegriff\]timm bernhard wilms](http://www.museen-nord.de/Objektsuche/[Suchbegriff]timm%20bernhard%20wilms) |/, zuletzt eingesehen 13. 05. 2019.

4 Hamburger Kunsthalle, Inventarbuch 1951, Inv.-Nr. 1951/3; 1951/4; 1951/5; 1951/6; 1951/7.

5 Farblich bewegt sich das Spektrum zwischen Chamois, Blau und Grau, die Größen zwischen 230 × 190 mm. Zu den genauen Blatt- und Kartongrößen siehe Katalog im Anhang.

ten und ohne den – vermutlich – ursprünglich vorhandenen Trägerkarton in Passepartouts eingeklebt. Ein Vorgang, der entscheidende Hinweise vernichtet hat. Nachvollziehbar wird dies am Lübecker Bestand: Sowohl die Zeichnungen selbst als auch die Kartons sind mit Aufschriften versehen. Auf den Blättern finden sich in der Regel die Signaturen und Datierungen der Künstler. Milde hat in einigen Fällen den Namen der Dargestellten hinzugefügt. Besonderheiten sind Mildes Blätter mit Aufschriften, die über einen rein informativen Charakter weit hinausgehen (Kat. 3, 21, 22, 26, 36). Der inhaltliche Gehalt dieser Texte changiert zwischen Sinnsprüchen, religiösen Aussprüchen und persönlichen Äußerungen der Patientinnen und Patienten. Eine derartige Aufschrift findet sich auf den Bildnissen Speckters nur auf einem Blatt (Kat. 70) bei Wilms auf keinem der Blätter. Signatur und Datierung tragen hingegen auch diese Zeichnungen. Die Trägerkartons sind mit weiteren schriftlichen Informationen versehen. In der Regel befindet sich in der rechten oberen Ecke eine Aufschrift von dritter Hand, welche den Namen und den Beruf des oder der Dargestellten angibt. Hinweise zur Diagnose oder angewandten Therapien finden sich auf den Trägerkartons nicht. Das Porträt der Sophia Heinssen trägt von fremder Hand die Diagnose „Mania“ auf dem Blatt (Kat. 57), während Milde auf der Umrisszeichnung des Patienten Gaspari „Melancholicus“ vermerkte (Kat. 64). Auf einigen Trägerkartons ist der Vermerk „geheilt“ bzw. „geheilt entlassen“ zu lesen. Es handelt sich in diesen Fällen jeweils um das Pendant eines Porträts derselben Person in *erkranktem* Zustand (Kat. 43–58). In zwei Fällen sind drei Bildnisse vorhanden (Kat. 43–45; 54–56). Dargestellt sind sowohl Frauen als auch Männer, wobei die Anzahl Letzterer leicht überwiegt.⁶ Ergänzt werden die Porträts durch einzelne mehrfigurige Darstellungen.⁷

Die Präsentation der Dargestellten im Porträt erfolgt in der Regel im Hochformat als Brustbild oder Kopfstück, en face, im Dreiviertel- oder Halbprofil und in Unterlebensgröße. Im Profil sind lediglich sechs der Patientinnen und Patienten gezeigt. Dabei entwickelt Milde durchaus einen Variantenreichtum in der Anwendung der Porträtsschemata, der die Serialität der Bildnisse zurücktreten lässt. Auch Mildes Zeichenstil trägt dazu bei, in diesen Bildnissen nicht allein eine Serie von geisteskranken Patientinnen und Patienten, sondern Persönlichkeiten sichtbar werden zu lassen. Während die Porträts der beiden anderen Künstler eher plakativ und grafisch wirken – als seien sie bereits auf ein Reproduktionsverfahren hin ausgerichtet – vermittelt Milde mit feinem Strich und subtiler Binnenzeichnung und -schraffur ein Spektrum individueller Gesichtszüge.

6 Etwa im Verhältnis vier zu drei.

7 Zwei von Milde, zwei von Speckter (Kat. 41, 42, 69 u. 76).

Dies, obwohl Milde teilweise mehrere Bildnisse an einem Tag ausführte, wie die Datierungen belegen.⁸

Grundsätzlich soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in dieser Arbeit Begriffe verwendet werden, die heutige Leser*innen irritieren und ggf. verletzen könnten. Die Verwendung erfolgt ausschließlich im historischen Kontext und dem Gebrauch der Begriffe im 19. Jahrhundert. Sie stellt keinesfalls eine Wertung oder Verunglimpfung heutiger Personen dar.

Auftragssituation

Insgesamt lassen sich die Umstände der Auftragsvergabe sowie Struktur und Grad der Weisungen der Ärzte an die Künstler nur bruchstückhaft durch Quellen belegen. Schriftlichen Hinweis auf seine Tätigkeit als Porträtist der Geisteskranken im Hamburger Krankenhaus gibt zunächst Milde selbst indem er auf einigen Blättern den Vermerk „Allg. Krank“ oder „Allg. Krankh.“ anbringt. In einem Brief an Johann Hinrich Wichern vom Oktober 1829 berichtet der Künstler dem Freund über die Schwierigkeit dieser Zeichenaufgabe und die für ihn damit verbundene persönliche Herausforderung.⁹ Ein explizit schriftlich gefasster Porträtauftrag der behandelnden Ärzte an Milde hinsichtlich der Insassen der Irrenabteilung konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden.¹⁰ Der schriftliche Nachlass des Künstlers in Lübeck beinhaltet jedoch mehrere Schreiben des damaligen Hamburger Assistenzarztes Isaak Trier aus dem Jahr 1829, mit denen der Künstler aufgefordert wird, sich zwecks „zeichnerischer Aufnahme pathologischer Organe“ im Krankenhaus einzufinden.¹¹ Durch diese Quellen wird der Kontakt des Künstlers zu den Ärzten des Hamburger Krankenhauses schriftlich belegt. Die von

8 Bspw. Kat. 7, 9 u. 16.

9 Brief C. J. Milde an J. H. Wichern vom 5. Oktober 1829, Archiv des Rauhen Hauses in Hamburg, VIII B / 43 / Milde Julius 1828–56 / 81 B Nr. 2974. Nach derzeitigem Forschungsstand ist dies die einzige Äußerung des Künstlers hinsichtlich seiner Tätigkeit in der Irrenabteilung des Krankenhauses. Auch Henry A. Smith, der aktuell die Briefe Hamburger Künstler aus den Jahren 1820–1840 transkribiert, ist bei seiner Tätigkeit keiner weiteren Einlassung zu diesem Thema begegnet. Ich danke Henry A. Smith an dieser Stelle ausdrücklich für den Informationsaustausch im November 2017 und im Rahmen der Vorbereitung der Ausstellung *Irr-Real. Carl Julius Milde, das Porträt und die Psychiatrie*, Lübeck, Behnhaus Drägerhaus (17.03–30.06.2019). Hinsichtlich der Tätigkeit Mildes als anatomisch-pathologischer Zeichner für Dr. Fricke im Hamburger Krankenhaus sind hingegen noch vereinzelte Tagebucheinträge erhalten. Smith 2019, S. 61–69; Diekmann 2019, S. 29; Vgl. Kap. 3.5.

10 Die Suche erfolgte im Nachlass des Künstlers sowohl im Archiv als auch in der Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck.

11 Briefe Isaak Trier an Carl Julius Milde 1829, Archiv der Hansestadt Lübeck, Nachlass Milde 12, V, 33: Trier, Brief 1 und 2.

Milde dort angefertigten anatomisch-pathologischen Zeichnungen können teilweise in Publikationen (ab 1828) nachvollzogen werden – allerdings fehlen in diesen Fällen die Originalzeichnungen.¹² Die zeichnerische Tätigkeit des Künstlers im Auftrag der Hamburger Ärzte ist folglich spätestens 1828 dokumentarisch belegbar. Carl Julius Milde war zu diesem Zeitpunkt als Porträtmaler im Hamburger Adressbuch eingetragen und wohl auch hauptsächlich als solcher tätig, es erscheint also naheliegend, wenn die Hamburger Ärzte den bereits in der Klinik beschäftigten Porträtisten mit der Anfertigung der Porträts der Insassen der Irrenabteilung beauftragten.¹³

Die von Otto Speckter gezeichneten Porträts stammen ausnahmslos aus den Jahren 1830 und 1831, genau der Zeit also, in der Milde seine zweite Italienreise unternahm. Die letzte Datierung Mildes im Jahr 1830 stammt aus dem Monat Juli.¹⁴ Speckter muss folglich als Vertretung Mildes die Zeichenaufgabe im Krankenhaus übernommen haben.¹⁵ Ab Juni 1833 setzte Milde die Zeichentätigkeit im Krankenhaus allein fort. Bemerkenswert an diesem Umstand ist die Tatsache, dass die Ärzte zwar offensichtlich Wert auf eine fortlaufende Bildproduktion legten, es dennoch nach Mildes Rückkehr aus Italien im Herbst 1832 zu einer Unterbrechung bis zum Sommer des darauffolgenden Jahres kam, also weder Milde noch Speckter weitere Porträts anfertigten.¹⁶ Die Porträtzeichnungen Mildes innerhalb des vorliegenden Konvoluts sind mehrheitlich in den Jahren 1829 und 1830 entstanden. Lediglich ein Porträt stammt aus dem Jahr 1833, zwei aus dem Jahr 1834. Allerdings enthält das Konvolut auch neun Porträts ohne Datierung, deren zeitliche Verortung vor oder nach der zweiten Italienreise – beispielsweise anhand stilistischer Merkmale – nicht möglich ist. In den Jahren 1833/1834 scheint also entweder das Interesse des Künstlers oder der Ärzte oder beider Parteien an dem Projekt nachgelassen zu haben. Für die Jahre 1835–1837 sind bisher keine Porträtzeichnungen aus dem Hamburger Kontext bekannt. Umso erstaunlicher erscheint die erneute Auftragsvergabe 1838 an Timm Bernhard Wilms. Die Verbindung des Künstlers nach Hamburg kann gut nachvollzogen werden. Die von Wilms in einem offiziellen Kontext angefertigten Porträts von Caroline Amalie, Königin von Dänemark (1830) und Wilhelm, Herzog von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Glücksburg (1831), wurden in der Lithografie-Werk-

12 Fricke 1828–1833.

13 Eintrag: Milde, Carl Jul, Portraitmaler, Königsst no 235, Hamburgisches Adressbuch 1828, S. 300.

14 11. Juli 1830. An diesem Tag hat Milde das Porträt des „geheilten“ Instrumentenmakers Sajek fertiggestellt, welches er am 18. November 1829 begonnen hatte.

15 Otto Speckter und sein Bruder Erwin waren seit frühester Jugend eng mit Carl Julius Milde befreundet.

16 Zumindest muss das aus dem heute bekannten Zeichnungsbestand geschlossen werden.

statt Speckter & Co. in Hamburg gedruckt.¹⁷ Der Werkstatt also, die Ottos Vater, Johann Michael Speckter, betrieb.¹⁸ Auch wenn sich der Sachverhalt nicht durch schriftliche Quellen belegen lässt, so ist eine Vermittlung Wilms' durch Speckter & Co. bzw. die Familie Speckter an die Hamburger Ärzte durchaus naheliegend.

Es lässt sich nicht zweifelsfrei sagen, aus welchem Grund Timm Bernhard Wilms lediglich zwei Bildnisse anfertigte und die Serie – nach derzeitigem Kenntnisstand – in der Folge nicht fortgesetzt wurde. Da Milde nach Lübeck verzogen war, stand er vermutlich für diesen Zeichenauftrag nicht mehr zur Verfügung. 1838 hatte Milde die Option einer Bewerbung auf die Stelle des Universitätszeichenlehrers in Kiel abgelehnt und arbeitete mit dem Chirurgen Biedermann-Günther an der Herausgabe der *Chirurgischen Muskellehre*.

Eine Begründung für die Einstellung der Porträtserie mag sich in der frappierenden künstlerischen Differenz finden lassen, welche die Wilms-Porträts gegenüber den von Milde gezeichneten Bildnissen aufweisen. Es ist nicht zwangsläufig künstlerisches Unvermögen des Kielers, Ewas sich in diesen Bildnissen abzeichnet, vielmehr repräsentieren die Unterschiede auch eine andere Sicht auf den Kranken. Differenzen, die sich auch im Vergleich der Milde-Bildnisse mit den von Otto Speckter gezeichneten Porträts auf tun und denen im weiteren Verlauf der Untersuchung noch nachzugehen sein wird.¹⁹ Möglich wäre allerdings auch ein langsam abflachendes Interesse der Ärzte oder ein Wechsel in den ärztlichen Strukturen, aus dem sich andere Schwerpunkte ergaben. Es ist jedoch festzuhalten, dass gerade um das Jahr der vollständigen Beendigung der Zeichentätigkeit (1838) europaweit eine Reihe von psychiatrischen Fachpublikationen erschien, die mit Patientenporträts illustriert waren.²⁰ Denkbar ist, dass diese Konkurrenzprojekte zur Einstellung des Publikationsvorhabens und damit des Zeichenauftrags in Hamburg führten. Carl Julius Milde hatte jedenfalls auf eine Publikation der Zeichnungen mit der entsprechenden Krankengeschichte gehofft, wie er im Oktober 1829 in einem Brief an Johann Hinrich Wichern (1808–1881) schreibt:

17 <http://www.museen-nord.de/Objektsuche/%7CSuchbegriff%7Ctimmb%20bernhard%20wilms%20> //, zuletzt eingesehen 13. 05. 2019.

18 Die Lithografie-Werkstatt Johann Michael Speckters war 1817 die erste in Hamburg, die mit der neuen Technik arbeitete. Speckter erhielt dafür ein Privileg der Hansestadt über 10 Jahre. Grosskopf-Knaack 1988, S. 8.

19 Vgl. Kap. 2.2.

20 Esquirol 1838; Baumgärtner 1839; Morison 1840; Ideler 1841. Vgl. dazu Kap. 3.2, 5.3 u. 5.4.

„[...] Vielleicht gibt Herr Dr. Sandtmann einmal etwas über diese Kranken heraus, und ein gutes Bild mit der ausführlichen Krankengeschichte müßte schon für jeden, der sich mit der Kenntnis des inneren Menschen abgibt, interessant und lehrreich sein. [...]“²¹

Provenienz der Lübecker und der Hamburger Zeichnungen

Wie eingangs beschrieben, sind die Porträtzzeichnungen in Lübeck heute ein Teilbestand des dort verwahrten Nachlasses Carl Julius Mildes.²² Gleichwohl ist ein Großteil von ihnen nicht als Teil dieses Nachlasses in den Besitz der Lübecker Museen gelangt. Lediglich die 14 Umriss-Nachzeichnungen gehören zum Altbestand der Lübecker Museen und sind somit originärer Bestandteil des Nachlasses des Künstlers.²³ Offensichtlich hatte er diese zwecks Dokumentation für sein Archiv angelegt, da die Originalzeichnungen an die Auftraggeber, also die Ärzte im Krankenhaus, übergeben werden mussten. Ebendiese Originalzeichnungen wurden 1950 durch die Lübecker Museen von der Berliner Kunsthandlung Reitzenstein-Seel für einen Gesamtpreis in Höhe von 300 DM angekauft.²⁴ In diesem Zusammenhang wurde noch angenommen, dass die Zeichnungen im Lübecker Allgemeinen Krankenhaus entstanden seien.²⁵ Diese Annahme mag ein Grund für den Ankauf durch die Hansestadt gewesen sein.

Hinsichtlich der Ankaufshistorie ist bemerkenswert, dass die fünf Porträtzzeichnungen in der Hamburger Kunsthalle im Jahr 1951 ebenfalls von Reitzenstein-Seel angekauft wurden.²⁶ Vermutlich stammten alle dort erworbenen Zeichnungen aus derselben Quelle. Im Rahmen der Recherche für diese Arbeit wurde der Versuch unternommen, diese ausfindig zu machen: Der Nachlass Eberhard Seels (1900–1978), des Gatten Alexand-

21 Brief C. J. Milde an J. H. Wichern vom 5. Oktober 1829, Archiv des Rauhen Hauses in Hamburg, VIII B/ 43/ Milde Julius 1828–56/ 81 B Nr. 2974.

22 Geringe Teile des Nachlasses wurden durch Mildes Testamentsvollstrecker und ersten Biografen, Wilhelm Mantels (1816–1879) entgegen der testamentarischen Verfügung des Künstlers nach Hamburg veräußert. Der schriftliche und bildliche Nachlass musste sich einer Odyssee durch die beteiligten Kultur-Institutionen Lübecks unterziehen, deren Folgen aktuell noch nicht vollständig behoben sind und heutige Forscher_innen durchaus vor Herausforderungen stellt. So befinden sich bspw., obwohl der Hauptteil des schriftlichen Nachlasses in der Stadtbibliothek verwahrt wird, Teile der Briefkonvolute im Stadtarchiv der Hansestadt. Vgl. Ahrens 2007, S. 254–263.

23 Dies lässt sich nachvollziehen an der Inventarnummer der Lübecker Museen, die in diesem Fall mit „AB“ beginnt und somit den Altbestand kennzeichnet. Vgl. Katalog im Anhang.

24 Inventarbuch der Lübecker Museen, S. 36–37, Eintrag 1950/119/1–66. Lt. Eintrag im Inventarbuch handelte es sich um 54 Zeichnungen von Carl Julius Milde, 10 von Otto Speckter und 2 von Timm Bernhard Wilms.

25 Inventarbuch der Lübecker Museen, S. 36–37, Eintrag 1950/119/1–66. Diese Information ist auch auf den für jedes Blatt angelegten Karteikarten eingetragen worden.

26 Inventarbuch Kunsthalle Hamburg 1951, Jahreszugangs-Nr. 3–7, Milde.

ra von Reitzensteins und Mitinhaber des Kunsthandels, wird im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg verwahrt. Die dort bewahrte Geschäftskorrespondenz beginnt allerdings erst mit dem Jahr 1965, sodass diesen Unterlagen weder Hinweise auf den oder die Verkäufer noch hinsichtlich des Ablaufs des Ankaufsverfahrens durch die Lübecker Museen bzw. die Hamburger Kunsthalle zu entnehmen sind.²⁷ Hinsichtlich der Identität des oder der Verkäufer erscheint es naheliegend, dass es sich um die Nachfahren eines der Auftrag gebenden Ärzte – vermutlich Dr. Sandtmann – handelt.²⁸ Auffällig ist auch die Gewichtung der Ankäufe mit immerhin 67 Zeichnungen in Lübeck und lediglich fünf im Jahr nach dem Lübecker Ankauf in Hamburg. In diesem Zusammenhang stellen sich Fragen wie: Sind die fünf Zeichnungen beim Ankauf durch die Lübecker Museen *übriggeblieben*, oder gab es von der Hamburger Seite eine Anfrage an den Kunsthandel und in der Folge eine Freigabe weiterer Zeichnungen durch den Eigentümer? Letzteres würde bedeuten, es könnten sich noch weitere Porträtzeichnungen aus dem vorliegenden Kontext in Privatbesitz befinden. Fragen, die sich aufgrund der Quellenlage derzeit nicht beantworten lassen und die daher an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben müssen.

1.2 Carl Julius Milde: Künstler – Forscher – Denkmalpfleger – biografische Skizzen

Das Schöne soll man schätzen, so lautet der Titel des Kataloges zur gleichnamigen Ausstellung, die im Jahr 1987 in Lübeck im Museum für Kunst und Kulturgeschichte stattfand.²⁹ Die mit dieser Präsentation in den Fokus gerückte zeichnerische Tätigkeit Mildes als „Lübecks erster Denkmalpfleger“ macht die bis heute anhaltende Bekanntheit des Künstlers in der Hansestadt aus. Wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird, erweist sich das Zitat Mildes im Katalogtitel des Jahres 1987 nicht allein als Diktum seiner denkmalpflegerischen Tätigkeit, sondern lässt sich vielmehr auf sein gesamtes Wirken übertragen. Milde schrieb am 19. Dezember 1826 an Ernst Rietschel: „[...] Ich meine hiermit nicht, daß der Künstler nicht das Schöne schätzen sollte, was in früherer Zeit

27 Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Bestand: Eberhard Seel.

28 Aufgrund Mildes Aussage in seinem Brief an Wichern im Oktober 1829, in dem er die Zusammenarbeit mit Dr. Sandtmann in dieser Angelegenheit erwähnt und sich eine Publikation der Porträts durch den Mediziner erhofft. Brief C. J. Milde an J. H. Wichern vom 5. Oktober 1829, Archiv des Rauhen Hauses in Hamburg, VIII B/43 / Milde Julius 1828–56 / 81 B Nr. 2974.

29 Ausst.-Kat. Lübeck 1987.

hervorgebracht worden ist, [das] kann jede Zeit nützen aber nicht nachmachen.“³⁰ Zum einen drückt sich in diesem Zitat Mildes neu gewonnene Wertschätzung alter Kunst (auch jenseits beispielhafter Werke der Antike und Renaissance) aus, die den Künstler später zu einem leidenschaftlichen Denkmalpfleger und Kurator gerade der mittelalterlichen Kunstwerke der Hansestadt werden ließ. Zum anderen deutet sich im zweiten Teil des Satzes bereits die Forderung nach einem vom Künstler selbst zu definierenden ästhetischen Anspruch ab. Ein Anspruch, den Milde zweifellos in seinen Werken umzusetzen suchte; sei es in einer Zeichnung des Türklopfers an der inneren Sakristeitür der St. Petri-Kirche in Lübeck, seinen Entwürfen für Glasmalereien, den Porträts seiner Freunde oder Auftraggeber, naturwissenschaftlichen Zeichnungen menschlicher oder tierischer Natur oder eben Porträts von Geisteskranken.³¹ Diese keinesfalls vollständige Aufzählung einiger Werkgruppen verdeutlicht das Tätigkeitsspektrum des Künstlers. Es muss an dieser Stelle nicht umfassend dargestellt werden, diese Arbeit wurde bereits durch Suzanne Grosskopf-Knaack geleistet.³² Einige biografische Eckdaten und künstlerische Entwicklungslinien erscheinen freilich als Fundament zum Verständnis der Porträtzeichnungen unerlässlich.

Die erste künstlerische Ausbildung erhielt der 1803 in Hamburg geborene Carl Julius Milde bei den dort ansässigen Malern Gerdt Hardorff d. Ä. (1769–1864), Siegfried Bendixen (1786–1864) und Christoffer Suhr (1771–1842).³³ Mildes Vater war Tee- und Kaffeehändler, musste das Geschäft aber während der napoleonischen Besatzungszeit aufgeben und war fortan als Angestellter der Stadtkasse sowie Einnehmer beim Wechselstempel tätig. Dies führte lt. Grosskopf-Knaack dazu, dass der Sohn lediglich eine elementare Schulbildung erhielt. Gerdt Hardorff – der mit Herder, Goethe und Schiller bekannt war – scheint, wie Grosskopf-Knaack berichtet, seinen Schüler jedoch angeregt zu haben, sich autodidaktisch weiterzubilden, sodass der spätere Künstler über ein breites Bildungsspektrum verfügte.³⁴ Bei Hardorff lernte Milde auch die Brüder Erwin (1806–1835) und Otto Speckter (1807–1871), sowie Julius Oldach (1804–1830) und Friedrich Nerlich (später Nerly, 1807–1878) kennen. Dem Freundeskreis schloss sich Christian Morgenstern (1805–1867) an, der als Gehilfe bei Christoffer Suhr arbeitete. Das Freizeitleben der Freunde war geprägt von Wanderungen, gegenseitigem Vorlesen romantischer

30 Brief C. J. Mildes an E. Rietschel vom 19. Dezember 1826, zitiert nach: Grosskopf-Knaack 1988, S. 13. Rietschel hatte Milde an der Dresdner Akademie kennengelernt. Item, S. 9.

31 Vgl. Bastek 2019 I, S. 6–9.

32 Grosskopf-Knaack 1988.

33 Bei Hardorff erhielt damals die junge Hamburger Künstlerschaft ihre erste Ausbildung, so war bspw. auch Philipp Otto Runge sein Schüler. Grosskopf-Knaack 1988, S. 7.

34 Grosskopf-Knaack 1988, S. 7.

Literatur und wechselseitigem Porträtieren.³⁵ Dieser Kreis erweiterte sich in den nächsten Jahren vor allem um den später sozialpädagogisch engagierten Theologen Johann Hinrich Wichern. Nun wurden auch theologische Texte gelesen.³⁶ Familiären Kontakt pflegte Milde aber vor allem zu den Speckters, deren Haus aufgrund der Lithografie-Werkstatt Johann Michael Speckters ein Treffpunkt für Künstler und Kunstliebhaber war. Dort begegneten die Freunde dem Kunstliebhaber, -Kenner und -Schriftsteller Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843), der entscheidenden Einfluss auf die jungen Künstler ausüben sollte.³⁷ War er es doch, der den Künstlern empfahl, sich mit den Kunstwerken Schleswig-Holsteins auseinanderzusetzen. Die im Frühjahr 1823 dorthin führende Reise der Brüder Speckter und Mildes muss als eine der Wurzeln für Mildes spätere Tätigkeit als Denkmalpfleger angesehen werden. Im Dom zu Schleswig zeichneten die Reisenden den Altar Hans Brüggemanns (1514–1521) und in Lübeck kopierten sie den Hans Memling zugeschriebenen Altar (1491) in der Greveraden-Kapelle des Doms.³⁸ Nach den Zeichnungen des Memling-Altars fertigten die Künstler Ölstudien, die als Vorlage eines lithografierten Mappenwerks (1825–1826) dienen sollten.³⁹ Die Begeisterung der jungen Künstler für die Kunst des Mittelalters fasste Erwin Speckter in Worte: „Wie wäre es aber, wenn Milde und ich, statt nach Dresden zu gehen, uns ein halb Jahr hier in Lübeck aufhalten könnten.“⁴⁰

Dennoch schrieb sich Milde im September 1824 an der Dresdener Akademie in die Klasse Christian Vogel von Vogelsteins (1788–1868) ein. Sein dortiger Freundeskreis bestand aus Julius Cäsar Thäter, Heinrich Wilhelm Georg, Anton Wilhelm Schilde, Christian Friedrich Kallmayer und Ernst Rietschel. Letzterer beschrieb die gemeinsame Zeit in Dresden und den Charakter seines Studienkollegen Carl Julius Milde wie folgt:

35 Grosskopf-Knaack 1988, S. 7.

36 Johann Hinrich Wichern, Theologe und Gründer der *Rettungs- und Brüderanstalt Rauhes Haus* in Hamburg. Das *Rauhe Haus* ist ein *Rettungsdorf* in dem in familienähnlichen Gruppen Kinder und Erzieher zusammenleben. In eigenen Werkstätten erhalten die Jugendlichen eine handwerkliche Ausbildung. Für die Ausbildung der Erzieher (Brüder, später Diakone) gründet Wichern eine Brüderanstalt (später Diakonie). Sander 1897, S. 775–780. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11863223X.html#adbcontent>, zuletzt eingesehen 14. 05. 2019; URL: <https://www.diakonie.de/johann-hinrich-wichern/>, zuletzt eingesehen 14. 05. 2019; Möller 1933.

37 Rumohr hatte 1813 die Schrift *Einige Nachrichten von Alterthümern des transelbingischen Sachsen* herausgebracht.

38 Heute befindet sich der Altaraufsatz im St. Annen-Museum in Lübeck.

39 Von Mildes Zeichnungen und Ölstudien haben sich einige Exemplare in Lübeck erhalten. Speckter 1825–1826.

40 Brief Erwin Speckters an den Vater Johan Michael, zitiert nach: Grosskopf-Knaack 1988, S. 7.

„Wir fühlten uns so bedürftiger nach Wissen, als wir bei unseren Freunden aus Hamburg Oldach und Milde eine treffliche Schulbildung und greifbare Kunstanschauungen antrafen. [...] Milde, Thäter und ich wurden bald ein unzertrennliches Kleeblatt. Wir gingen stets mit einander um. Mildes Charakter war, wie sein Name mild und treu, sittlich rein und fromm. Seine Bildung kam uns zustatten; er regte vielfach an, ordnete mehr die Wahl unserer Lektüre. [...]

Es wurde gemeinschaftlich studiert, Geschichte getrieben und Mittwoch und Sonntag Dichterwerke gelesen. Durch Milde's Bildung wurde uns mancher Blick eröffnet und unser empfänglicher Sinn verschlang mit Begeisterung Goethe's und Shakespeare's Werke. Auch die Alten wurden mit Bewunderung gelesen, und unser Leben war durch die Freundschaft, durch das Bewußtsein treu angewandter Zeit und durch das Gefühl inneren Reifens und Fortschreitens ein ungetrübt glückliches, gehoben durch die reineren, begeisternden Vorstellungen von der Größe und der Bedeutung der Kunst und dessen, was wir zu erstreben träumen und was uns die Schöpfungen der großen Dichter in uns erweckten [sic]“.⁴¹

Rietschels Beschreibung lässt durchaus an der Vermutung Grosskopf-Knaacks zweifeln, dass dieser von seinem Studienfreund als so gebildet und belesen beschriebene junge Künstler erst durch Hardorffs Anregung einen erweiterten Bildungshorizont erworben haben soll. Wilhelm Mantels, Mildes erster Biograf, schrieb dazu 1876:

„Unter solchen Umständen lernte Milde früh sich behelfen, ward früh auf seine eigene Kraft gewiesen und eignete sich jene rastlose Thätigkeit an, die ihn durch sein ganzes Leben auszeichnete. Die Lücken des Unterrichts, welchen er nur in der Elementarschule genossen hatte, wußte er durch eifrige Lectüre so gut auszufüllen, daß er den Kunstgenossen bald besonders bewandert in der schönen Kunstliteratur so wie in allem Wissen galt.“ [...] Diese von seinem Vater ererbte Neigung der Selbstbelehrung auf das Hohe und Schöne zu in Literatur und Kunst gerichtet zu haben, ist das Verdienst Joh. Michael Speckters [...].⁴²

Nach der Berufung Peter von Cornelius (1783–1867) an die Münchner Akademie zog es Milde im Oktober 1825 in die bayerische Hauptstadt, wo sich nun die Gelegenheit bot bei einem der Hauptvertreter der Nazarener Malerei zu studieren. Das Gemälde Friedrich Overbecks (1789–1869) *Einzug Christi nach Jerusalem* hatte der junge Künstler im

⁴¹ Zitiert nach Grosskopf-Knaack 1988, S. 9–10.

⁴² Mantels 1876, S. 626.

September desselben Jahres in Lübeck bereits emphatisch bewundert. Im März 1826 verließ Milde Bayern in Richtung Italien, wo er in Perugia auf Franz und Konrad Eberhardt und Theodor Rhebenitz traf und gegen Ende April Rom erreichte.⁴³ Neben dem obligatorischen Studium der Antiken war in der Tiberstadt vor allem der Kontakt zu der dort ansässigen, deutsch geprägten Künstler- und Gelehrtengemeinschaft von enormer Bedeutung. So besuchte Milde die Ateliers Bertel Thorwaldsens (1768–1844) und Friedrich Overbecks sowie Joseph Anton Koch (1768–1839), der zu diesem Zeitpunkt die Dante-Fresken im Casino Massimo schuf. Engen Kontakt pflegte der Hamburger zum Kreis des preußischen Gesandtschaftspredigers und evangelischen Theologen Richard Rothe. Milde kopierte neben Antiken vor allem Werke Fra Angelicos, Giotto und die Fresken Gozzolis im *Campo Santo* in Pisa. Daneben entstanden Landschafts- und Architekturstudien. Über Venedig und Wien trat er bereits im Mai 1826 die Rückreise an.⁴⁴

Die zweite Italienreise des Künstlers sollte länger dauern und ihn weiter in den Süden des Landes führen. Das Reisetagebuch des Künstlers setzt im Juli 1830 ein. Die Daten lassen den Schluss zu, dass Mildes Tätigkeit im Krankenhaus diese erneute Italienreise finanziell möglich machte, jedoch äußert er in einem Schreiben an Carl Friedrich von Rumohr, dass er finanziell eigentlich nicht zu dieser Reise in der Lage sei.⁴⁵ Mitte November erreichte der Wanderer Rom. Erneut bewegte er sich in den deutsch geprägten Künstlerkreisen Roms und unternahm gemeinsam mit den Künstlerkollegen Reisen nach Assisi und Perugia sowie in die Campagna. Neapel, Pompeji und Paestum waren die südlichsten Ziele dieser Italienreise. Auch dieser Aufenthalt auf der Apenninenhalbinsel wurde von einer unermüdlichen zeichnerischen Tätigkeit des Künstlers begleitet. Es entstanden zeichnerische Kopien nach Raffael, Perugino, einer Reihe von Fresken und Gemälden, zahlreiche Landschaftsskizzen, Architekturzeichnungen, mythologische und dekorative Motive sowie Darstellungen der einheimischen – weiblichen – Bevölkerung in landestypischer Kleidung.⁴⁶

Friedrich von Rumohr hatte in Milde das Interesse für die mittelalterliche Kunst Schleswig-Holsteins geweckt. Daneben werden es die Erfahrungen und Eindrücke der italienischen Reisen gewesen sein, die den Künstler veranlassten, sich später leidenschaftlich für die Erhaltung mittelalterlicher Kunst- und Bauwerke Lübecks einzusetzen.⁴⁷ Beispielhaft für diesen Zusammenhang sei an dieser Stelle aus einem Brief Mildes

43 Grosskopf-Knaack 1988, S. 10–13.

44 Grosskopf-Knaack 1988, S. 10–13; Zander 1987, S. 10.

45 Smith 2019, S. 63.

46 Bastek 2019 II, S. 106–107; Kap. 2.2.1. Zu Mildes in Italien entstandenen Zeichnungen s.a. Auss.-Kat. Lübeck 1972, 31–34.

47 Grosskopf-Knaack 1988, S. 17; Sieveking 1928, S. 203.

zitiert, den er aus Rom an das Specktersche Haus sandte. Er beklagt darin den Umgang mit antiken Bauwerken in der Tiberstadt:

„Unsere Zeit, die alles untersucht und durchstöbert, läßt natürlich auch dieses inhaltsreiche Grab der Größe Roms [Campo Vaccino; J.D.] nicht unberührt. Wenn es hier in Rom nur auf die rechte und zweckmäßige Weise geschähe, so wollte ich's noch gut seyn lassen, aber bei den Leuten heißt es immer, wir möchten wohl, können aber nicht. Da graben sie den Grund heraus, worauf die Säulen des Jupitertempels stehen, um aus den Grundmauern den Riß des Tempels ausfindig zu machen. – Aus einer andere schönen Ruine eines Tempels der Fortuna machen sie eine Kirche, (es sind wohl noch nicht genug in Rom, oder es sind vielleicht ein Dutzend Mönche unversorgt) und da wo an den Spitzgiebeln und den Säulen die Zeit u. Wind und Wetter genagt haben, kleben sie die fehlenden Stücke mit Stuck zu. Diese Ruinen überhaupt alle, die in der Nähe des Tiber liegen, der Tempel der Vesta, der Bogen des Janus usw. haben die ärmlichste Umgebung; die Bevölkerung dieses Theils von Rom, dem Trastevere ähnlich, macht den Pöbel aus. Da kann man sich nun leicht denken, wie es da aussieht, [...]“⁴⁸

Die Italienaufenthalte des Künstlers bewirkten freilich nicht allein ein gesteigertes Bewusstsein für die Erhaltungswürdigkeit historischer Bausubstanz und Kunstobjekte. Sie hatten vielmehr eine intensive Reflexion des eigenen künstlerischen Anspruchs und der zur Umsetzung dieses Anspruchs zur Verfügung stehenden Fähigkeiten zur Folge. Der zeitgenössischen Gattungshierarchie und der akademischen Tradition folgend, war für den jungen Künstler zunächst vor allem die Ausübung der Historienmalerei erstrebenswert. Diesen Anspruch begann er nun im Angesicht der alten italienischen Meister kritisch zu hinterfragen. So schrieb er bereits am 10. Dezember 1826 an Rietschel: „Ich habe nach und nach auch einsehen gelernt, daß ich zum Historienmaler wenig Talent habe. [...] Aber etwas aus der Natur treu und individuell aufzufassen, das glaube ich eher zu

48 Brief C. J. Mildes vom 20. Oktober 1830 an das Specktersche Haus in Hamburg, zitiert nach: Lübeckische Blätter 1938, S. 131. Das Konvolut der von Milde aus Italien mitgebrachten Zeichnungen und Aquarelle stellt ein eigenes Forschungsdesiderat innerhalb des Milde-Bestands der Lübecker Museen dar. Hier böte sich die Möglichkeit, anhand des Bildmaterials und der in der Stadtbibliothek verwahrten Reisetagebücher die Italienreisen des Künstlers nachzuzeichnen. Es könnten Reisewege und besichtigte Kunstwerke in ein Ordnungssystem übertragen werden. Ein solches Ordnungssystem böte die Möglichkeit, den weiteren Werdegang Mildes als Künstler, Denkmalpfleger, Kunstschriftsteller und Naturforscher vor der Folie der Italienreisen zu betrachten und ggf. eine Neubewertung einzelner Aspekte vorzunehmen.

können.“⁴⁹ In dem Moment, als Milde sein *mangelndes Talent* zum Historienmaler erkannte, vollzog sich augenscheinlich eine Abkehr von der Kunstauffassung der Nazarener: „[...] deine Neualten sind mir denn nun freilich auch von Grund auf zuwider, aber der rechte Maler arbeitet sich auch da wieder heraus, wie du an Overbeck und all den neueren tüchtigen Leut sehen kannst und um die übrigen ist's nicht schade. – Jede Zeit sollte ihre eigene Kunst haben [...].“⁵⁰

In diesem Zusammenhang vollzog sich auch die Hinwendung des Künstlers zum Porträt. Dies geschah nicht allein aus ökonomischen Aspekten, wie man annehmen könnte, sondern aus einer ästhetischen Überzeugung heraus, die befandet, dass die zeitgenössische Kunst in dieser Hinsicht ihre Aufgabe verfehle.⁵¹ Suzanne Grosskopf-Knaack nimmt an, dass Porträtaufträge über den Freundeskreis Mildes vermittelt wurden.⁵² Tatsächlich konnte diese Tätigkeit des Künstlers bisher kaum anhand schriftlicher Quellen nachvollzogen werden. Die im Bestand der Lübecker Museen und der Hamburger Kunsthalle erhaltenen Bildniszeichnungen Mildes ermöglichen jedoch durchaus, ihn als Porträtisten zu beschreiben und fassbar werden zu lassen. Diesem Aspekt wird in Kapitel 2.3. dieser Arbeit nachgegangen. Dabei soll unter anderem untersucht werden, welche Herangehensweise der Künstler für diese Aufgabe wählte, die er in der zeitgenössischen Kunst nicht angemessen repräsentiert fand.

In Hamburg war der Milde weiterhin aufgehoben in seinem Freundeskreis aus jungen Künstlern, Theologiestudenten und angehenden Kaufleuten. Der Zusammenschluss trug nun den programmatischen Namen *Christlicher Verein*. Gerade den jungen Künstlern ermöglichten diese wöchentlichen Treffen, trotz allen ökonomischen und sozialen Herausforderungen eines Künstlerlebens ihrem Ideal einer Vereinigung von Kunst und Religion nachzustreben, wie es von den Lukasbrüdern in Rom vorgelebt wurde. Erwin Speckter beschrieb die Bestrebungen der Maler wie folgt:

„Wir streben ja nach einem Ziel nemlich eine reine Christliche Kunst wieder zu erreichen – und diese wieder im öffentlichen Leben einzuführen – ja wir wollen ja nicht

49 Brief C. J. Milde vom 10. Dezember 1826 an E. Rietschel, Hamburger Kunsthalle. Zitiert nach der Transkription Henry A. Smith, dem ich an dieser Stelle für die Überlassung des Transkripts ausdrücklich danke.

50 Brief C. J. Milde vom 10. Dezember 1826 an E. Rietschel, Hamburger Kunsthalle. Zitiert wie FN 49. Ungetrübt blieb freilich Mildes Verehrung für Johann Friedrich Overbeck, dessen Gemälde Christus am Ölberg (1833) er ab 1834 in Hamburg sehen konnte. Es war für die Kapelle des Allgemeinen Hamburger Krankenhauses St. Georg bestimmt, wurde aber aufgrund von Umbauarbeiten zunächst im Stadthaus öffentlich ausgestellt. Thimann 2014, S. 308–311.

51 Brief C. J. Milde vom 10. Dezember 1826 an E. Rietschel, Hamburger Kunsthalle. Zitiert wie FN 49.

52 Grosskopf-Knaack 1988, S. 13.

mehr für die Wohllust der Fürsten und Reichen malen wie es in den letzten Jahrhunderten geschah – sondern wir wollen mit dem Pfand, das mir der liebe Gott gegeben getreu handeln und wirken – und auf unsere Weise für das Wohl des Volkes arbeiten und wirken.“⁵³

Was Speckter hier evtl. gemeinsam mit Milde formulierte, ist nichts weniger als der Gedanke einer allumfassenden, allgemeingültigen Kunstproduktion, die mit gleichsam demokratischem Anspruch dem „Wohl des Volkes“ dienen soll. Damit ist der didaktische Gedanke an eine ästhetische Bildung des „Volkes“ durch Kunst verknüpft, der stets das Ziel einer moralischen Bildung inhärent ist.

Auch Milde trug zu diesen Zusammenkünften Bilder religiösen Inhalts bei. Er scheint damit im Widerspruch zu stehen zu seiner nach der ersten Italienreise geäußerten Kritik an den Nazarenern. Die Ausnahme Overbecks und „all den neueren tüchtigen Leut“ zeigt jedoch, dass er eher eine bestimmte, unkreative Wiedergabe-Praxis der „Neualten“ kritisiert, als deren Ziel er die unreflektierte *Kopie der Alten* erkennt. Mit dieser Kritik rührt der Künstler keineswegs am Anspruch einer Vereinigung von Kunst und Religion, wie er durch die Lukasbrüder vertreten wird. Vielmehr berührt genau diese Vereinigung für Milde den Kern seiner Aussage, dass „jede Zeit ihre eigene Kunst haben sollte“ und meint damit in der Tat die *Einswerdung* von Kunst und Religion.

Wie weit in Hamburg Ende der 1820er-Jahre künstlerisch-intellektueller Anspruch und Lebenswirklichkeit der Künstler auseinanderklafften, kann beispielweise an den Äußerungen Erwin Speckters abgelesen werden, der in einem Brief am 1. Mai 1824 an Milde über seine Arbeit als Porträtmaler berichtet, die ihm „zuwider“ sei.⁵⁴ Milde selbst begann 1829 mit seiner Tätigkeit als Porträtist der Insassen der Irrenabteilung und war bereits 1828 als Zeichner pathologischer und anatomischer Objekte für den Chirurgen Johann Carl Georg Fricke aktiv.

1.3 Zur Erforschung von Patientenporträts aus dem psychiatrischen Kontext

„Irr-Real“ lautete der Titel der Ausstellung, die von März bis Juni 2019 im Behnhaus Drägerhaus in Lübeck bereits Teile der aus dieser Untersuchung resultierenden Forschungs-

53 Brief E. Speckter an E. Rietschel, Anlage zum Brief C.J. Milde an E. Rietschel vom 23. Juli 1825, Hamburger Kunsthalle, zitiert nach Grosskopf-Knaack 1988, S. 15.

54 Brief E. Speckter vom 1. Mai 1824 an C.J. Milde. Archiv der Hansestadt Lübeck, Nachlass Milde, Nr. 73, Briefe von Erwin Speckter.

ergebnisse präsentierte und in einem Katalog verschriftlichte.⁵⁵ Ausstellungs- und Katalogtitel spiegeln dabei in prägnanter Weise den Spannungsbogen, in dem sich die von Carl Julius Milde geschaffenen Porträtzeichnungen zwischen ästhetischem und wissenschaftlichem Anspruch bewegen. Das Einfühlen des romantischen Künstlers in sein Modell und der Wunsch nach Sichtbarmachung von Kennzeichen psychischer Erkrankungen im Gesicht stehen sich als scheinbar unüberwindbare Pole in der Entstehungsgeschichte dieser Artefakte gegenüber. Ob und wie es Milde gelang, in den „irr-realen“ Porträts diese Pole zu verbinden und die Wahrheit des erkrankten Individuums sichtbar werden zu lassen, ist das Thema dieser Untersuchung.

Am Beginn der Beschäftigung mit Mildes Bildnissen Geisteskranker stand unter anderem eine mikrohistorische Betrachtung hinsichtlich der (Kranken-) Geschichte der dargestellten Personen im Fokus der Untersuchungen. Ziel sollte es sein, anhand des Studiums der Patientenakten die individuellen Umstände der Erkrankung der Porträtierten zu ermitteln und nach Möglichkeit Hinweise bzgl. Diagnose und Therapie zu erhalten. Schnell stellte sich heraus, dass weder im Archiv der heutigen Asklepios Klinik St. Georg noch im Staatsarchiv Hamburg Patientenakten aus dem Entstehungszeitraum der Zeichnungen verwahrt werden.⁵⁶ Demgegenüber verfügt die Klinik für Psychiatrie und Psychotherapie Lübeck über ein umfangreiches Archiv an Patientenakten.⁵⁷ In dieses Archiv konnte ich Einblick nehmen, im Fokus standen dabei die Patientenakten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁵⁸ Zwar waren in diesen Akten keine mikrohistorischen Fakten bzgl. der Hamburger Patienten zu erwarten, das Ziel war genauer zu erfahren, wie eine solche Akte zum Entstehungszeitpunkt der Porträtzeichnungen aufgebaut war und welche Informationen sie enthielt. Die Lübecker Akten aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts sind nicht namentlich nach Patienten geordnet, es existiert vielmehr ein Aktendeckel pro Jahr in dem alle Unterlagen gesammelt wurden. Dabei handelt es sich keineswegs um Zeugnisse, die sich in Bezug auf Diagnose oder Therapie der Patienten als aussagekräftig erweisen würden. Vielmehr sind hier die Einweisungsdokumente aller in einem Jahr aufgenommenen Patienten versammelt. Weitere Hinweise auf Dauer des Aufenthaltes und nachmaligen Verbleib der Patienten sind ebenfalls nicht in diesen Akten enthalten. Anamnese-Bögen, Hinweise zur Diagnose und therapeutischen Maßnah-

55 Aust.-Kat. Lübeck 2019. Beiträge der Autorin: S. 11–37, S. 116–117, S. 154–155, S. 158–159 u. S. 162–163. Hier erfolgte erstmals die Publikation der gesamten Serie von Porträtzeichnungen aus dem Allgemeinen Hamburger Krankenhaus St. Georg.

56 Große Teile des Aktenbestandes zum Allgemeinen Krankenhaus St. Georg wurden bereits kassiert.

57 Zur Geschichte der Psychiatrie in Lübeck im 17. und 18. Jahrhundert: Thomsen 2008. Die Entwicklungen des 19. Jahrhundert: Reger/Dilling 1984.

58 Für die Möglichkeit dieser Einsichtnahme in die Patientenakten danke ich dem Direktor des Institutes für Medizingeschichte und Wissenschaftsforschung der Universität Lübeck, Cornelius Borck.

men finden sich erst ab den 1850er-Jahren in den Lübecker Patientenakten. Der historische Aktenbestand der psychiatrischen Klinik der Travestadt stellt damit ebenso wenig einen Sonderfall in der Psychiatriegeschichte dar wie die vermutliche Vernichtung der Hamburger Akten, die ebenfalls keine weitergehenden Informationen enthalten haben dürften.⁵⁹ Die vorliegende Untersuchung war also in dieser Hinsicht gewissermaßen zurückgeworfen auf die Artefakte selbst und ihre eigenwillige Aussagekraft.

Innerhalb der kunsthistorischen Forschung beschränkt sich die Auseinandersetzung mit der visuellen Umsetzung des Phänomens Wahnsinns bisher hauptsächlich auf punktuelle Erscheinungsformen wie beispielsweise die Darstellung der Melancholie. In komplexer Weise durch Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl in *Saturn und Melancholie* aufgearbeitet, bildet das Buch nach wie vor eine Grundlage in der forschenden Auseinandersetzung mit diesem Phänomen in geistesgeschichtlicher, medizin- und kunsthistorischer Hinsicht.⁶⁰ Im Kontext der umfangreichen Melancholie-Ausstellung in Paris und Berlin im Jahre 2005 wurde zum einen auf die Ergebnisse insbesondere dieser Studie zurückgegriffen, zum anderen wurden sie erweitert, hinterfragt und zu neuen Ergebnissen geführt.⁶¹ Weitere Forschungsfelder hinsichtlich der Darstellung des Wahnsinns ergaben sich in der Vergangenheit im Bereich der niederländischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts.⁶² Das umfangreich angelegte Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Kunst und Wahn* greift vor allem von psychisch Kranken selbst erzeugte Kunst auf.⁶³ Die Essays von Ingrid Brugger und Peter Gorsen nehmen jedoch einen übergeordneten Standpunkt ein und betrachten die Entwicklung der Darstellung von Geisteskranken in der Kunstgeschichte.⁶⁴ Überblicksdarstellungen verschiedener Phänomene verdanken sich hingegen häufig kunsthistorisch interessierten Medizinern bzw. Psychologen. Als immer noch gültiges Standardwerk muss hier der Titel *Seeing the Insane* des US-amerikanischen Historikers und Germanisten Sander L. Gilman genannt

59 Zum psychiatrischen Aufschreibesystem siehe Borck/Schäfer 2015; Vgl. auch Jetter 1971, S. 4. Jetter erwähnt außerdem, dass Angaben über Ärzte in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts kaum in Archivalien verzeichnet sind. Item. Auch dies bestätigt sich in Hamburg. Eine Ausnahme bilden offensichtlich die Krankenakten der Irrenanstalt Eberbach im Rheingau aus der Zeit von 1815 bis 1849. Hermann Niedergassel gründet seine Studie zur Behandlung der dortigen Patienten auf einen entsprechenden Aktenbestand, der in tagebuchartiger Form die Behandlung der Patienten und die entsprechenden Fortschritte bzw. Rückschläge dokumentiert. Niedergassel 1977.

60 Klibansky/Panofsky/Saxl 2015 [1964].

61 Ausst.-Kat. Paris/Berlin 2005.

62 Bspw. Pawlak 2008; Schmidt/Murken 1991; Beek 1974; Panse/Schmidt 1967.

63 Ausst.-Kat. Wien 1997.

64 Brugger 1997, S. 17–57; Gorsen 1997, S. 59–105.

werden.⁶⁵ Eine aktuelle, grundlegende kunst- bzw. kulturgeschichtliche Einordnung der Phänomene visueller Präsentation von Wahnsinn im zeitübergreifenden Kontext steht noch aus. Für die visuellen Erscheinungsformen des Wahnsinns im 19. Jahrhundert sowie ihre kulturhistorischen Bezugsrahmen ergibt sich hingegen ein anderes Bild. Beispielfähig sind hier zu nennen die umfassende Studie *Nox Mentis – Die Darstellung vom Wahnsinn in der Kunst des 19. Jahrhunderts* der Kunsthistorikerin Therese Bhattacharya-Stettler, die einen Querschnitt bietet über die vielfältige bildliche Rezeption des Themas zwischen 1800 und 1900. Der unbestreitbare Grundlagencharakter der 1989 erschienen Publikation wird nicht negiert durch die Tatsache, dass sicherlich aus heutiger Sicht einige Neujustierungen in der Bewertung einzelner Werke vorzunehmen wären.⁶⁶ Die Medizinerin Birgit Zilch-Purucker stellt hingegen in ihrer Dissertation (2001) *Die Darstellung der geisteskranken Frau in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Melancholie und der Hysterie*, den weiblichen Aspekt der Abbildungspraxis in den Fokus.⁶⁷ Sie berührt dabei mit dem Bereich der Melancholie einen der tradierten Bereiche der Ikonografie des Wahnsinns und kann diesen anhand zahlreicher Bildbeispiele besprechen, während die Hysterie gleichsam als *Erfindung* des 19. Jahrhunderts nur durch wenige Beispiele bildlich in Erscheinung getreten zu sein scheint, die ihre ikonografische Ausprägung – zumindest teilweise – aus der tradierten Besessenen-Ikonografie schöpfen. Wenig reflektiert werden in dieser Publikation jedoch die Gründe für die überproportional häufige Präsenz von Frauen im Kontext der Wahnsinnsdarstellungen des 19. Jahrhunderts.⁶⁸

Im Bereich der medizinisch motivierten Patientenporträts des 19. Jahrhunderts liegen derzeit Studien zu den von Carl Sandhaas für Karl Baumgärtner gefertigten Porträtzeichnungen von Heinz-Peter Baumann (1984) sowie eine nicht vergleichende Schrift von Susanne Dahm zu den Krankenbildnissen: Jean Louis Alibert, Jean Etienne Esquirol und Karl Heinrich Baumgärtners vor (1981).⁶⁹ Eine weitere Arbeit zu einem Porträtkonvolut aus diesem Bereich ist nicht bekannt. Ein Ausstellungsprojekt in Kiel (1994) thematisierte Krankenbildnisse, die der Kieler Chirurg Friedrich von Esmarch von Patienten der chirurgischen Abteilung anfertigen ließ.⁷⁰ Jadwiga Kamola legt in ihrer Studie *Tumor im Blick* (2018) den Fokus auf eine in China entstandene Serie von Patienten-

65 Gilman 1982; Kromm 1985, liefert einen Überblick der visuellen Phänomene, ohne jedoch zu wesentlichen Ergebnissen zu gelangen.

66 Bhattacharya-Stettler 1989.

67 Zilch-Purucker 2001.

68 Gemeint sind hier v. a. die künstlerisch motivierten Visualisierungen des Themas.

69 Baumann 1984; Dahm 1981.

70 Ausst.-Kat. Kiel 1994.

bildnissen mit Tumorerkrankungen.⁷¹ Die genannten Untersuchungen schließen sich an übergreifende Studien zu Abbildung des Menschen im medizinischen Kontext an. Zu nennen sind hier *Geschichte der medizinischen Abbildung* von Robert Herrlinger und Marileine Putscher (1967–1972) und *Das Bild des Kranken* von Helmut Vogt (1969).⁷²

Wahrheit und Objektivität

Grundlegende theoretische Konzepte dieser Untersuchung sind *Wahrheit* und *Objektivität*. Im Fokus steht dabei die Frage, wie sich Mildes Porträtzeichnungen in diese Konzepte einfügen lassen. Der Begriff *Wahrheit* wird hier verwendet im Sinne eines Kunstkonzeptes, wie ihn Michael Thimann für die Kunsttheorie der Nazarener erarbeitet hat.⁷³ Bei der Beschreibung des wissenschaftlichen Objektivitätsbegriffs schließt sich die Untersuchung vor allem an die Studie Lorrain Dastons und Peter Galisons zur Entstehung und Entwicklung des Phänomens der wissenschaftlichen Objektivität an.⁷⁴ Damit wird es auch möglich, den in der vorliegenden Studie für einen mikrohistorischen Bereich angestellten Überlegungen eine makrohistorische Übertragungsperspektive zu verleihen. Gleichzeitig werden in den nachfolgenden Ausführungen gerade die Theorien zur wissenschaftlichen Objektivität durch die kunsttheoretischen Überlegungen Ernst H. Gombrichs zum Thema gespiegelt.

Wahrheit als Kunstkonzept

„Höchst wichtig, vielleicht allein wichtig ist also die Wahrheit dem Menschen; und seinem wahren inneren Interesse kann nichts mehr entgegen seyn, als Irrthum. Keine Wohlthat ist größer, als den Irrenden zurecht zu weisen; keine Missethat strafbarer, als Menschen in Irrthum zu verleiten. Der Geist des Menschen kennt kein anderes Gut, als

⁷¹ Kamola 2018.

⁷² Herrlinger / Putscher 1967–1972; Vogt 1969.

⁷³ Thimann 2014, S. 33–68.

⁷⁴ Daston / Galison 2007. Die Studie kann derzeit als Standardwerk zur Entwicklung der wissenschaftlichen Objektivität und des geschulten Urteils als Praktiken wissenschaftlicher Bildgebung angesehen werden. Die Untersuchungen der Forschergruppe um Horst Bredekamp beschäftigt sich gleichfalls mit der wissenschaftlichen Bildgenerierung und orientiert sich dabei v. a. an Einzelphänomenen, sodass der übergreifende Charakter der Studie Daston / Galisons hier fehlt. Bredekamp 2008. Mit einem Einzelphänomen, einer sehr frühen Ausprägung von objektiver Bildgenerierung beschäftigt sich Haru Hamanuka in seiner Studie zu den Lichtenbergischen Figuren um 1800. Hamanuka 2015.

Wahrheit; und Irrthum ist das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles sittliche Elend hat seinen Ursprung darin.“⁷⁵

Diese Worte Johann Georg Sulzers (1720–1779) verdeutlichen, welchen Stellenwert die Idee der Wahrheit innerhalb der bildenden Kunst Ende des 18. Jahrhunderts einnahm. Wahrheit hat hier eine aufklärerische Funktion, in der sie die Eigenschaft besitzt, Erkenntnisfähigkeit im Menschen zu erwecken und ihn damit aus dem Dunkel des Irrtums in das Licht der Erkenntnis zu führen. Dabei hat die Kunst die Aufgabe, der *Wahrheit* eine „wirkende Kraft“ zu geben, sie erfahrbar zu machen.⁷⁶ Wahrheit ist in diesem philosophischen System keineswegs gleichbedeutend mit Wirklichkeit. Sie ist eine übergeordnete Instanz und verkörpert für Sulzer Vollkommenheit. Unvollkommenheit sieht er hingegen als unwahr an.⁷⁷ Um 1800 speiste sich der in der Kunst virulente Wahrheitsbegriff aus einer Vielzahl von philosophischen, christlichen und ästhetischen Traditionen und Deutungsmöglichkeiten. Festzustellen bleibt, dass „[...] ‚Wahrheit‘ auch und gerade im 18. Jahrhundert im Spannungsfeld von Sensualismus, Empirismus und Idealismus ein Schlüsselbegriff der Ästhetik geblieben war.“⁷⁸

Johann Wolfgang von Goethe denkt in seinem kurzen Text *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* über eine Problematik nach, die sich auch bei der Untersuchung der Porträtzeichnungen Mildes auftut: Operierend mit den ästhetischen Schlüsselbegriffen *Wahrheit* und *Wahrscheinlichkeit* geht der Text der Frage nach, ob das Kunstwerk einem der Mimesis verpflichteten Ideal folgen soll und ob sich im mimetischen Wesen die „Wahrheit der Wirklichkeit“ abbilden kann, oder ob es nicht vielmehr Aufgabe des Kunstwerks sein muss, eine eigene „Wahrscheinlichkeit“ zu begründen.⁷⁹ Für Goethe bilden daher das „Kunstwahre“ und das „Naturwahre“ unterschiedliche Gestalten von Wahrheit. Das Kunstwerk ist keine reine Naturnachahmung, sondern eine auf dem ästhetischen Urteil des Künstlers beruhende Auswahl und Zusammenziehung „zerstreuter Gegenstände“. Es kann vollkommen und wahr sein, auch wenn es keinerlei Bezug zur äußeren, empirisch wahrnehmbaren Wahrheit besitzt. Dabei erscheine dem Betrachter das vollkommene Kunstwerk als ein „Naturwerk“, das gleichwohl nicht dem „Naturwahren“ entspricht.⁸⁰ Goethe vollzieht dabei reflektierend auf die seit der *Poetik* des Aristoteles virulente Diskussion, eine für den ästhetischen Diskurs insbesondere des

75 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 1262, Sp. 1.

76 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 1262, Sp. 1.

77 Sulzer 1771–1774, Bd. 2, S. 1262–1263; vgl. Thimann 2014, S. 53.

78 Thimann 2014, S. 42.

79 Goethe 1985–2013 [1798–99], Bd. 18, S. 501–507.

80 Goethe 1985–2013 [1798–99], Bd. 18, S. 506; Thimann 2014, S. 33.

19. Jahrhunderts relevant werdende Umwidmung der Wahrnehmungs- und Deutungsstrategien von Kunstwerken als *Wahrheitsträger*.⁸¹

Plotin (205–270) unternahm bereits den entscheidenden Schritt für ein derartiges Denkmodell, indem er die Entstehung von Bildern vom materiellen Vorgang ablöste und den Prozess in die geistige Ebene des Künstlers verlegte. Die Wirkung dieser Imaginationsidee reichte über Jahrhunderte christlicher Bildtradition hinein in eine idealistische Kunstauffassung der Vertreter des Klassizismus um 1800. Trotz zunehmender empirischer Naturerfahrung konkretisierte sich nach wie vor die Idee im visuell-ästhetischen Ausdruck des Kunstwerkes. „Der Schönheit wurde immer eine Mittlerstellung zwischen der Wirklichkeit und der Welt der Ideen zugewiesen.“⁸² Für Ernst H. Gombrich beruht diese jahrhundertealte akademische Leitfigur jedoch auf einer Selbsttäuschung, weil sie die jeweilige figürliche Darstellung mit einer philosophischen Aura umgibt, der alleinigen Nachahmung der natürlichen Dinge gleichzeitig aber eine untergeordnete Rolle zuweise:

„Dem wahren Meister ist die Gabe verliehen, das Allgemeine im Besonderen zu erblicken und durch die vergängliche irdische Hülle zur ‚Wesensform‘ durchzudringen, die – allerdings mehr nach den Lehren des Aristoteles als denen Platons – von innen heraus der widerspenstigen Materie Gestalt verleiht. [...] Man muß durchaus nicht an der Aufrichtigkeit dieser Überzeugung zweifeln, wenn man die Vermutung ausspricht, daß die gültige Form, die der Maler hinter der sichtbaren Welt erblickte, weniger mit der göttlichen Idee, die irgendwo im Weltraum schwebt, Verwandtschaft besaß als mit den Schemata, die er in seiner Jugend erlernt hatte.“⁸³

Hier möchte man mit Blick auf die Nazarener hinzufügen: Oder der Schemata, welche die Künstler sich in der Abkehr vom traditionellen Akademietrieb in der Kunstgeschichte suchten und sie mit dem Pathos des Ausdrucks der reinen Idee, also der Wahrheit ausstatteten. Aber die philosophische Aufladung und Orientierung an tradierten Schemata und deren Anpassung an eine mögliche Zielvorstellung erklärt nicht vollständig einen als absolut empfundenen Anspruch auf Wahrheit im Bild, wie ihn die Nazarener vertraten. Zumal die jungen Künstler nicht allein auf formale Aspekte der religiösen

81 Zur Geschichte des Begriffs *Wahrheit* siehe Historisches Wörterbuch der Philosophie 1971–2007, Bd. 12, 2004, S. 47–170, im Kontext dieser Arbeit v. a. V. 19. Jahrhundert. – A. Deutscher Idealismus (W. Jaeschke), S. 87–91; B. Idealismuskritik (A. Hutter), S. 91–97; ästhetische Wahrheit; Wahrheit der Kunst (E. Hühne/E. Ortland), S. 137–142.

82 Thimann 2014, S. 34.

83 Gombrich 1986 [1977], S. 183.

Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance rekurrten, sondern genau hier ihre eigenen Ideale und Konzepte im inhaltlichen Ausdruck ebenso verwirklicht sahen wie in den Eigenschaften der Künstlerpersönlichkeiten selbst. Dementsprechend verstanden sie sich auch nicht als Nachahmer, sondern vielmehr als Nachfolger der verehrten Künstler.⁸⁴ Michael Thimann macht deutlich, dass gerade die Kunsttheorie Friedrich Overbecks einem „Wahrheitsgedanken“ folgt, der in Abkehr vom akademischen Ideal, diesen vor allem im schaffenden Subjekt, also dem Künstler, selbst angelegt sieht. Das gilt umso mehr für die Darstellung von Dingen, die nicht einer empirischen Anschauung der Wirklichkeit entsprechen, sondern als Ausdruck einer „höheren Wahrheit“ erschaffen werden sollen.⁸⁵

Grundlegend geht der Anspruch von *Wahrhaftigkeit* oder *Wahrheit* auf die Gründungsphase des Lukasbundes 1809 zurück. Zunächst als eher moralischer Apell angelegt, muss der Anspruch auf *Wahrheit* im Bild als avantgardistisches Kunstprogramm verstanden werden, das im weiteren Verlauf der Entwicklung der Bewegung den Kern nazarenischer Kunst bilden wird. In ihrem Bundesbrief formulierten die Lukasbrüder:

„Zur beständigen Erinnerung an den Hauptgrundsatz unseres Ordens, *die Wahrheit*, und an das geleistete Versprechen, diesem Grundsatz lebenslang treu zu bleiben, für sie zu arbeiten mit allen Kräften, und hingegen eifrig jeder akademischen Manier entgegen zu wirken [...]“⁸⁶

Nun war Carl Julius Milde kein Lukasbruder im engeren Sinne, gehörte er doch bereits der Nachfolgeneration an. Doch trotz seiner Distanzierung von den „Neualten“ nach seiner ersten Italienreise blieb er doch stets ein Anhänger Friedrich Overbecks.⁸⁷ Mit dessen, der *Wahrheit* verpflichteten, Kunsttheorie war Milde ganz sicher vertraut, da sie den existenziellen Kern des Overbeckschen Kunstkonzeptes bildete und sich in seinen Werken manifestierte.

„Mit der ‚Wahrheit‘ ist bei Overbeck von Beginn an die Erkenntnis von etwas Allgemeinem verbunden. Kunstwerke sind ‚wahr‘, indem sie etwas Wahres wie Liebe, Trauer, Freundschaft etc. konkret und musterhaft darstellen.“⁸⁸

84 Vgl. Thimann 2014, S. 51.

85 Thimann 2014, S. 34.

86 Zitiert nach: Thimann 2014, S. 35.

87 Milde in einem Brief an Ernst Rietschel vom 10. Dezember 1826, vollständiges Zitat siehe S. 82; zitiert wie FN 49.

88 Thimann 2014, S. 37.

