

Nazarenische
Zeichenkunst

KUNSTHALLE MANNHEIM

Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim

In sechs Bänden herausgegeben von
Manfred Fath

Band 3

Hans Dickel

Caspar David Friedrich
in seiner Zeit

Zeichnungen der Romantik
und des Biedermeier

Band 4

Pia Müller-Tamm

Nazarenische Zeichenkunst

Band 5

Walter Stephan Laux

Ideal und Idyll

Zeichnungen und Aquarelle 1850–1890

Band 6

Walter Stephan Laux

Salon und Secession

Zeichnungen und Aquarelle 1880–1918

Nazarenische Zeichenkunst

Bearbeitet von
Pia Müller-Tamm



Akademie Verlag

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme:

Städtische Kunsthalle <Mannheim>:

Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts
der Kunsthalle Mannheim : in sechs Bänden /
[Kunsthalle Mannheim]. Hrsg. von Manfred Fath. –
Berlin : Akad.-Verl.

Teilw. im Verl. VCH, Acta Humaniora, Weinheim

NE: Fath, Manfred [Hrsg.]; HST

Bd. 4. Nazarenische Zeichenkunst /

bearb. von Pia Müller-Tamm. – 1993

ISBN 3-05-002377-5 brosch.

ISBN 3-05-002374-0 Gewebe

NE: Müller-Tamm, Pia [Bearb.]

© Akademie Verlag GmbH, Berlin (1993)

Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der
VCH-Verlagsgruppe

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere
Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form
– durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein ande-
res Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen,
insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwend-
bare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Herstellerische Betreuung: Claudia Grössl

Photos: Margita Wickenhäuser, Kunsthalle Mannheim

Bildreproduktion: Wittemann u. Küppers, Frankfurt

Satz: Hagedornsatz, Viernheim

Druck: Colordruck, Leimen

Bindung: Großbuchbinderei J. Schäffer, Grünstadt

Printed in the Federal Republic of Germany

Leihgeber der Ausstellung *Nazarenische Zeichenkunst*
der Kunsthalle Mannheim, 17. Juli–19. September 1993:

Städtische Kunstsammlungen Chemnitz

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Kupferstichkabinett

Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof

Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt

Hamburger Kunsthalle

Kurpfälzisches Museum Heidelberg

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Museum für Kunst und Kulturgeschichte der
Hansestadt Lübeck

Staatliche Graphische Sammlung, München

Privatbesitz München

Staatsgalerie Stuttgart

Graphische Sammlung Albertina, Wien

Vorwort

Am 11. März 1911 wurde das von Fritz Wichert gegründete Graphische Kabinett der Mannheimer Kunsthalle mit einer Ausstellung internationaler Graphik des 19. Jahrhunderts feierlich eröffnet. Damit wurde ein Bereich des Mannheimer Kabinetts vorgestellt, den Wichert ganz bewußt als Ergänzung seiner im Aufbau befindlichen Sammlung herausragender deutscher und französischer Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts verstand. Das Offene, Fragmentarische und Unvollendete – Qualitäten, die vor allem seine Beziehung zur französischen Malerei des 19. Jahrhunderts prägten – schätzte Wichert auch im Medium der Handzeichnung und des Aquarells: Wie er bereits 1910 formulierte, spricht „das Wesen eines Künstlers sich nicht allein in abgerundeten und in jeder Hinsicht fertig durchgearbeiteten Werken“ aus; „sein wahres Wesen spricht zu uns lediglich aus den Studien“. Neben seiner persönlichen Vorliebe für die zeichnenden Künste und das Aquarell war für Wichert das Bestreben leitend, durch Arbeiten auf Papier Einblicke in jene künstlerischen Entwicklungen und Tendenzen zu vermitteln, die im Gemäldebereich der Kunsthalle nicht oder nur unzureichend präsent waren. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Zeichnungen und Aquarelle deutscher Künstler von Klassizismus und Romantik zu nennen, deren forcierte Linearität dem Geschmack Wicherts weniger entsprach und die vor allem durch die Kustoden Storck, Hartlaub und Strübing ab Ende 1915 erworben wurden. Rasch entwickelte sich diese Epoche aber zu einem Schwerpunkt der Graphischen Sammlung, besonders nachdem es 1916 gelungen war, ein größeres Konvolut mit Zeichnungen Caspar David Friedrichs zu erwerben. Neben dem Komplex der Werke Friedrichs und zeitgenössischer Künstler von Romantik und Biedermeier, die im Band 3 dieser Reihe vorgestellt wurden, steht ein gleichwertiges Konvolut mit Werken der Nazarener, denen der vorliegende Band gewidmet ist. Im Gegensatz zur individualistischen Kunstauffassung Caspar

David Friedrichs verfolgten die Nazarener ein in der Gemeinschaft Gleichgesinnter begründetes Kunstideal; aus dem Geiste des Glaubens und der vaterländischen Gesinnung, in der Rückwendung zur Kunst Albrecht Dürers und des jungen Raffael sollte die Kunst zu neuer Blüte gelangen.

Im Mannheimer Bestand ist das breite Spektrum nazarenischer Zeichenkunst enthalten, von der einfachen, skizzenhaften Studie bis zur sorgfältig ausgearbeiteten Komposition, die im Hinblick auf die druckgraphische Reproduktion oder die Ausführung als Gemälde geschaffen wurde. Er ergänzt in hervorragender Weise den kleinen, aber qualitätvollen Bestand an Gemälden der Nazarener, der sich in der Sammlung der Mannheimer Kunsthalle befindet.

Die Bearbeitung des vorliegenden Bandes wurde durch die großzügige Unterstützung des J. Paul Getty Trusts in Los Angeles ermöglicht. Hier gilt mein besonderer Dank Frau Deborah Marrow und Herrn Charles J. Meyers, die dieses Projekt der Mannheimer Kunsthalle intensiv gefördert haben.

Die wissenschaftliche Bearbeitung lag in den Händen von Frau Dr. Pia Müller-Tamm. Sie hat auch die Ausstellung konzipiert, die aus Anlaß der Veröffentlichung dieses Bandes von der Kunsthalle Mannheim durchgeführt wird. Dafür gilt ihr sowie allen Leihgebern, die dieses Vorhaben unterstützt haben, mein Dank.

Mit der Publikation dieses Bandes wechselt die Reihe der Bestandskataloge der Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts, in der bisher drei Bände erschienen sind, vom Verlag VCH/Acta humaniora in Weinheim zum Akademie Verlag, Berlin, in dem seit Anfang 1992 die geistes- und sozialwissenschaftlichen Werke der VCH-Verlagsgruppe erscheinen; die Reihe wird nach wie vor von Herrn Dr. Gerd Giesler verlegerisch betreut, dem ich an dieser Stelle für die gute Zusammenarbeit danke.

Mannheim, April 1993

Manfred Fath

Inhalt

Vorwort V

Einleitung 1

„... durch Tradition gegeben und geheiligt“ 3

Das Kunstprogramm der Nazarener und die
Bedeutung der Handzeichnung

Katalog 27

Benutzerhinweise 28

Abbildungen 101

Katalog und Abbildungen

JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST 187

Literatur 233

Abbildungsnachweis 241

Künstler

- BECKER, CHRISTIAN 1, 2
CORNELIUS, PETER VON 3–10
FELLNER, FERDINAND 11–14
FOHR, DANIEL 15
GLINK, FRANZ XAVER 16–18
GRIMAUX, LOUIS 19
HEUSS, EDUARD VON 20
HORNY, FRANZ THEOBALD 21–24
LUCAS, AUGUST 25
NAEKE, GUSTAV HEINRICH 26
NEUREUTHER, EUGEN NAPOLEON 27, 28
OLIVIER, FERDINAND 29
OLIVIER, FRIEDRICH 30–43
OVERBECK, FRIEDRICH 44–46
- PETZL, JOSEPH 47
RETHEL, ALFRED 48
RIEPENHAUSEN, FRANZ UND JOHANNES 49
RUHL, LUDWIG SIGISMUND 50
SANDHAAS, KARL 51
SCHMITT, GEORG PHILIPP 52
SCHNORR VON CAROLSFELD, JULIUS 53–57
SCHNORR VON CAROLSFELD, LUDWIG
FERDINAND 58
SCHWIND, MORITZ VON 59–65
SETTEGAST, JOSEPH ANTON NIKOLAUS S1–S156
STRÄHUBER, ALEXANDER 66
UNBEKANNTE KÜNSTLER 67, 68
VEIT, PHILIPP 69–73

Einleitung

Der Lukasbund, von dem die nazarenische Bewegung des 19. Jahrhunderts ausging, war ein Zusammenschluß junger Künstler der Wiener Akademie, die eine grundlegende Erneuerung der Kunst aus dem Geiste christlichen Glaubens und patriotischer Gesinnung anstrebten. Die religiöse Bildkunst des Mittelalters und der Frührenaissance trat als Vorbild an die Stelle des spätbarock-klassizistischen Erbes der Akademie, die die Künstler 1810 verließen, um ins Zentrum der christlichen Welt überzusiedeln; in Rom, wo sie aufgrund ihres äußeren Habitus „i nazareni“ genannt wurden, lebten die Künstler um Friedrich Overbeck und Peter Cornelius in einer ordensähnlichen Lebens- und Arbeitsgemeinschaft. Zahlreiche Geistesverwandte schlossen sich der nazarenischen Kerngruppe an; sie bildeten die Basis für eine breite künstlerische Strömung, die seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf die Kunst in Deutschland zurückwirkte.

Die secessionistischen Anfänge in Wien und die sektenähnliche Gruppenbildung in Rom bewirkten, daß die nazarenische Bewegung lange als relativ isolierte Unternehmung einer geistig verschworenen und künstlerisch eigenständigen Gemeinschaft wahrgenommen wurde. Diese Sicht prägte auch die Anlage dieses Bestandskataloges, der die Zeichnungen der Nazarener aus dem Mannheimer Zeichnungsbestand zusammenfaßt. Die neuere Forschung hat jedoch zu Recht auf die intensive Verflechtung des Nazarenertums mit der romantisch-klassizistischen Bewegung insgesamt hingewiesen und das geistige Anliegen wie die Stilistik nazarenischer Kunst als eine historisch folgerichtige und symptomatische Reaktion auf die fundamentalen Umbrüche der Zeit um 1800 neu bestimmt.

Der Einführungsaufsatz versucht vor diesem Hintergrund, den nazarenischen Aufbruch in seinem geistesgeschichtlichen Kontext zu begreifen: Trotz

seines retrospektiven Charakters erweist sich das Nazarenertum als durch den Geist der Moderne gebrochenes Phänomen; in der Emphase des rückwärtsgewandten Neuanfangs deuten sich bereits die Aporien des Historismus im späteren 19. Jahrhundert an. Besonders die Handzeichnung als das sensibelste künstlerische Medium ist in der Lage, dies auf anschauliche Weise zu reflektieren.

Um die im folgenden Katalog ausgebreiteten Bestände im Zusammenhang zeitgleicher Kunstströmungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu betrachten – soweit sie durch die Mannheimer Zeichnungssammlung belegt sind –, sei hier auf die Bestandskataloge zu Klassizismus und Frührealismus (Band 1/2; in Vorbereitung) sowie Romantik und Biedermeier (Band 3; Weinheim 1991) verwiesen.

Viele Kolleginnen und Kollegen in anderen Graphischen Sammlungen haben meine Recherchen vor Ort unterstützt bzw. meine schriftlichen Anfragen ausführlich beantwortet. Ihre Hinweise sind mit Bezug auf unsere Gespräche oder Korrespondenz am entsprechenden Ort im Katalog vermerkt. Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Frank Büttner, Prof. Dr. Jens C. Jensen, Dr. Norbert Suhr, Heinrich Settegast, Dr. Stephan Seeliger sowie Jutta Müller-Tamm, die meine Arbeit kritisch und anregend begleitet hat. Die Datenaufnahme des umfangreichen Settegast-Bestandes besorgte Dr. Petra Kuhlmann-Hodick, der hierfür sowie für den kollegialen Gedankenaustausch während der Katalogearbeitung mein herzlicher Dank gilt.

Mit der Publikation dieses Bestandskataloges ist eine Ausstellung im Graphischen Kabinett der Kunsthalle verbunden. Sie verfolgt vor allem zwei Zielsetzungen, die es erforderlich machten, die Mannheimer Bestände durch Leihgaben zu ergänzen: Zum einen soll durch eine begrenzte Auswahl von Vergleichswerken der engere kunsthistorische bzw.

werkgeschichtliche Bezugsrahmen der wichtigsten Mannheimer Zeichnungen anschaulich werden; darüber hinaus will die Ausstellung einen – wenn auch notwendigerweise fragmentarischen – Einblick in die wesentlichen Aufgaben, Werkformen und Charakteristika nazarenischer Zeichenkunst geben.

Die Auswahl der Exponate aus dem relativ heterogenen Mannheimer Zeichnungsbestand wurde unter folgenden Gesichtspunkten getroffen: Qualitativ herausragende Werke sollten neben besonders typischen Arbeiten zur Wirkung kommen. Der Aufbau der Ausstellung orientiert sich an den Aufgaben nazarenischen Zeichnens, die wir in die Werkgruppen Akt, Gewand, Portrait, religiöse Komposition, historisch-literarische Themen und Landschaften gefaßt haben. Die Leihgaben wurden punktuell kommentierend und vermittelnd in die an den Mannheimer Beständen entwickelten Bildfolgen eingefügt.

Wesentlich zum Verständnis nazarenischen Zeichnens erschien uns die Präsentation eines im 1:1-Maßstab ausgeführten Kartons, eine Werkform, die die Mannheimer Sammlung nicht aufweist. In dem bewußt begrenzten Rahmen der Ausstellung konnte

hier nur einer der wenigen kleinformatischen Kartons Platz finden. Durch die großzügige Leihgabe von Overbecks *Sulamith und Maria* gelang es, sowohl die Programmatik des Lukasbundes als auch die Ausdrucksfähigkeit des Kartons auf sehr hohem Niveau anschaulich zu machen. Dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck sowie allen anderen Leihgebern sei an dieser Stelle vielmals gedankt.

Im Katalog, der seinem Reihencharakter entsprechend als Bestandskatalog konzipiert ist, werden die Leihgaben durch Verweisabbildungen im Einleitungs- und im Katalogteil dokumentiert. Für die erfreuliche Zusammenarbeit bei der Gestaltung und der Herstellung dieser Publikation danke ich Christa Becker, Claudia Grössl und Peter Gundlach. Dr. Inge Herold hat mich bei der redaktionellen Arbeit unterstützt. Die restauratorischen Vorarbeiten und die konservatorische Betreuung der Ausstellung lagen in den Händen von Hai Yen Hua-Ströfer. Die photographischen Aufnahmen der Mannheimer Bestände wurden von Margita Wickenhäuser in umsichtiger Weise hergestellt. Ihnen allen danke ich für die gute Zusammenarbeit.

Pia Müller-Tamm

„ . . . durch Tradition gegeben und geheiligt“

Das Kunstprogramm der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung

Die religiös und national-patriotisch inspirierte Kunst der Nazarener hat als einzige aus der Romantik hervorgegangene künstlerische Richtung im 19. Jahrhundert auf relativ breiter Basis schulbildend gewirkt. Die akademische Kunst stand bis in die zweite Jahrhunderthälfte unter dem prägenden Einfluß des nazarenischen Idealismus; besonders die Monumentalmalerei der Nazarener hatte internationale Nachwirkung; in der religiösen Kunst wurden nazarenische Formensprache und Bildprägungen bis weit ins 20. Jahrhundert popularisiert. In bemerkenswertem Gegensatz zur langen Rezeptionsgeschichte nazarenischer Stilistik stand das Urteil der Kunstkritiker und -historiker am Ausgang des Jahrhunderts. Für die Kunstschriftsteller der Generation des Impressionismus wie Tschudi, Lichtwark, Meier-Graefe, Scheffler oder Deri verlief der main stream der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Frankreich von Delacroix, Daumier, Corot und der Schule von Barbizon zu Courbet, Manet, Renoir und Degas, in Deutschland von Friedrich, Runge und dem frühen Menzel über Leibl und Trübner zu Liebermann, Slevogt und Corinth. Unbeachtet blieb dagegen, was die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts als seine größten Exponenten betrachteten: David und Ingres, Carstens und Genelli, die englischen Präraffaeliten, Puvis de Chavannes und der Symbolismus. Die unter dem Aspekt des Rein-Malerischen gebildeten Bewertungskriterien versagten auch vor den linear-stilisierten Kompositionen der Nazarener. Die Kunst der neudeutschen Schule galt den Wortführern der Moderne als unsinnlich, trocken und ohne technische Bravour, ihre Bildthemen als epigonal, kraftlos und sentimental. Die Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906, in der versucht wurde, eine Summe der Zeit von 1775 bis 1875 in Deutschland zu ziehen, zeigte Nazarenisches neben der von dem Ausstellungsleiter Tschudi deutlich favorisierten

Kunst der Moderne, dem Realismus und dem Naturalismus.¹ Zu einer maßvollen Neubewertung des Nazarenertums kam es erst 1917 mit einem Aufsatz von Wolfgang Neuss.² In den zwanziger Jahren setzte dann eine breitere Beschäftigung in mehreren Ausstellungen und Publikationen ein. Zunächst wurden die Nazarener als Zeichner rehabilitiert, wie zwei Veröffentlichungen von Ulrich Christoffel und Kurt Karl Eberlein von 1920 zeigen.³ 1924 publizierte Fritz Herbert Lehr die erste Künstlermonographie zu Franz Pfaff, in der die Frühphase der nazarenischen Bewegung, die Zeit des Lukasbundes, eine eingehende Würdigung erfuhr. Wichtige Ausstellungen in Düsseldorf und Lübeck 1926, Dresden und Leipzig 1927 dokumentierten das gesteigerte Interesse an der Kunst der nazarenischen Deutsch-Römer. 1928 legten Carl Georg Heise und Wolfgang Neuss erste Resümees der wissenschaftlichen und ausstellerischen Tätigkeit vor.⁴

Das Anliegen einer gerechteren Beurteilung der so lange diskreditierten Bewegung wurde durch die Erfahrungen der Kunst der Gegenwart bestärkt. Der Expressionismus hatte den Anspruch auf ideellen Gehalt jenseits des sinnlich-ästhetischen Reizes am Kunstwerk ins Zentrum des Interesses gestellt und dadurch eine neue Sicht auf das Anliegen der Nazarener eröffnet. In der beherrschten Formensprache der Neuen Sachlichkeit mit ihren strenggebauten Bildgefügen wurden Affinitäten zur Kunst des Nazarenismus wahrgenommen. Im Anschluß an die Lübecker Ausstellung von 1926 formulierte der Kritiker Friedrich Ahlers-Hestermann: „Die etwa vorgefaßte Meinung, diese Ausstellung sei nur eine Sache vergangenheitskramender Wissenschaftlichkeit, fällt, wenn man sie eindringlich betrachtet hat, und es ließe sich auch theoretisch der Zusammenhang mit den Gegenwartsströmungen, soweit das Formale in Betracht kommt, leicht nachweisen: die Leute der ‚neuen

Sachlichkeit' finden hier zum Teil ihre Ahnen.“⁵ Die Zeit der Wiederentdeckung des Nazarenertums nach dem Ersten Weltkrieg bis zum Ende der zwanziger Jahre ist auch die Periode, in der der Nazarenerebestand der Kunsthalle Mannheim – dem Ort der ersten öffentlichen Diskussion der Neuen Sachlichkeit – zusammengetragen wurde. Für die Graphische Sammlung erwarben die Kustoden Storck, Hartlaub und Strübing zwischen 1918 und 1928 den weitaus größten Teil der ca. 100 Zeichnungen und Aquarelle der Lukasbrüder und ihrer Nachfolger.⁶ Die neu erworbene Nazarener-Kollektion wurde 1929 im Rahmen einer Überblicksausstellung der Graphischen Sammlung erstmals dem Publikum präsentiert.

Zur Geschichte der nazarenischen Bewegung

Keimzelle der nazarenischen Bewegung war der Zusammenschluß von sechs Wiener Akademieschülern im Jahr 1808 zu gemeinschaftlicher künstlerischer Arbeit.⁷ Die Initiative dazu ging von dem Lübecker Friedrich Overbeck und dem Heidelberger Franz Pforr aus, die ihren Freundschaftsbund durch die Aufnahme von Joseph Wintergerst aus Schwaben, Ludwig Vogel aus Zürich, Konrad Hottinger aus Wien und Johann Sutter aus Linz erweiterten. Aus dieser Gruppe ging im Jahr 1809 die *St. Lukas-Bruderschaft* hervor, eine sezessionistische Vereinigung, in der eine ordensähnliche Lebens- und Arbeitsgemeinschaft praktiziert wurde. Obwohl die Mehrzahl der Mitglieder protestantisch war, unterstellten sie den Bund in Anlehnung an mittelalterliche Malerzünfte dem Patronat des Heiligen Lukas, der nach der Legende ein authentisches Bild der Muttergottes gemalt haben soll. Die wichtigsten literarischen Inspirationsquellen für das künstlerische Programm der Lukasbrüder waren die frühromantischen Schriften Wackenroders und Tiecks; dort fanden sie das Ideal des frommen Künstlers, dem Gebet und Arbeit untrennbar verbunden sind, in schwärmerischem Ton vorformuliert.

Die Gründung des Lukasbundes war die unmittelbare Reaktion auf die Erfahrungen an der Wiener Akademie, die unter der Leitung des Malers Heinrich Füger einem spätbarock-klassizistischen Erbe verpflichtet war. Das akademische Reglement sah einen strengen Ausbildungsgang vor, der auf dem Prinzip des Kopierens nach anatomischen Lehr-

büchern, graphischen Vorlageblättern und Gipsabgüssen basierte. Auch beim Aktstudium wurden die Modelle zumeist in konventionellen Posen nach antiken Plastiken fixiert. Dieses additive Verfahren schloß die malerische Umsetzung einer selbsterfundnen Komposition für den Eleven weitgehend aus. Die offizielle akademische Malerei erschien den Lukasbrüdern als geistlose, perfektionierte Schönmalerei, als leeres Virtuositentum, an den Geschmacksnormen des aristokratischen Publikums orientiert. Der Besuch der Kaiserlichen Galerie im Belvedere und der Albertina wurde für Overbeck und Pforr zum Schlüsselerlebnis: Hier sahen sie die Werke der altdeutschen und der italienischen Renaissancemeister erstmals mit anderen Augen, hier ging ihnen die Bedeutung Dürers und Raffaels auf, die von da an die wichtigsten Bezugsgrößen ihres Kunstschaffens wurden. Ein hohes künstlerisches Ethos, Selbstdisziplin sowie freimütige gegenseitige Kritik wurden die Fundamente der gemeinschaftlichen Arbeit der Lukasbrüder. Ihre Distanznahme zum akademischen Betrieb hatte schließlich den indirekten Ausschluß der Künstler zur Folge: Bei der Wiedereröffnung des Instituts 1810 nach einer zeitweiligen Schließung während der französischen Besetzung Wiens wurde außer dem Österreicher

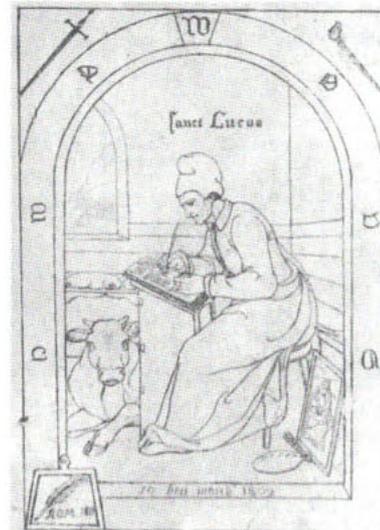


Abb. 1 FRIEDRICH OVERBECK, Bundessymbol des Lukasbundes, 1809, Radierung

Der Buchstabe W in der Rahmenarkade steht für die Bundesparole *Wahrheit*, die Initialen für die sechs Gründungsmitglieder. Schwert und Fackel sind als Sinnbilder kämpferischen Sendungsbewußtseins in den Zwickeln angebracht.

Sutter keiner der Lukasbrüder zur Akademie zugelassen. Noch im selben Jahr begaben sich Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel auf die Reise nach Rom, wo sie zunächst in der Villa Malta auf dem Monte Pincio eine Bleibe fanden. Von September 1810 bis 1812 lebten die Lukasbrüder in dem säkularisierten Franziskanerkloster S. Isidoro auf dem Pincio, einem Quartier, das ihrem klösterlich-asketischen Lebensideal in besonderer Weise entsprach. Den Tag verbrachte jeder der Lukasbrüder für sich in seiner Zelle, abends traf man sich im Refektorium zum Gespräch und zu gemeinsamen Modellstudien, die sie „Akademien“ nannten, obwohl das dort Geleistete mit den künstlerischen Maximen der institutionellen Akademien wenig gemein hatte. Der kleine Kreis der Wiener Lukasbrüder wurde in Rom durch die Aufnahme geistesverwandter Künstler schnell erweitert: Noch im Jahr 1810 stieß der Italiener Giovanni Colombo dazu, bis 1811 kamen Wilhelm Schadow, Johannes Veit, Christian Xeller und Peter Cornelius, der nach dem frühen Tod Pforrs 1812 neben Overbeck zum Haupt der Gruppe avancierte.

Cornelius hatte in den Jahren, in denen sich in Wien der Lukasbund formte, die Düsseldorfer Akademie verlassen und mit den Freunden Mosler, Xeller und Barth eine Gemeinschaft im Geist des Mittelalters gebildet. Die ideelle Nähe zu Overbeck begründete eine intensive, wenn auch nicht immer unproblematische Freundschaft. Im Kreis der Lukasbrüder verkörperte Cornelius wie vor ihm Pforr eher die national-patriotische Richtung, die auf eine Erneuerung der Kunst in Deutschland zielte. Unter dem Einfluß Overbecks wandte sich Cornelius, der von Hause aus katholisch war, stärker christlichen Sujets zu. Für Overbeck stand die religiöse Mission seiner Kunst im Vordergrund. Beeindruckt von den Reden des Konvertiten Zacharias Werner, des einzigen Nichtmalers im Kreise der Lukasbrüder, entschloß sich Overbeck 1813 zum Übertritt in die katholische Kirche. In einem Milieu der breiten katholischen Erneuerung, unter dem Eindruck der geistlichen Gespräche des Abbate Pietro Ostini am Collegio Romano und der Predigten Werners, der 1814 zum Priester geweiht worden war, folgten zahlreiche Lukasbrüder dem Schritt Overbecks. 1814 war die Mehrzahl der römischen Lukasbrüder katholisch. Als äußeres Zeichen ihrer Zusammengehörigkeit trugen die Künstler – auch hierin Overbeck folgend – langes, in der Mitte gescheiteltes Haar, Bart und schwarze Kleidung. Ihr äußerer Habitus, der an Christus und den jungen Raffael erinnerte, brachte



Abb. 2 FRIEDRICH OVERBECK, Sitzender männlicher Akt, um 1808, Kreide weiß gehöht, Inv. 24/366, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof

Neben den typischen Charakteristika des Akademieaktes – effektvolle Pose, weiche Modellierung von Licht und Schatten auf rauhem Zeichenpapier – zeigt sich in der scharf gezogenen Kontur bereits die Bedeutung der Linie für die spätere nazarenische Figurenzeichnung.

ihnen bei den Italienern den Beinamen *i nazareni* ein, eine Bezeichnung, die von den deutschen Gegnern der Lukasbrüder bald in spöttisch-abfälligem Sinn verwendet wurde.

Unterdessen hatte Joseph Sutter, der in Wien verbliebene Lukasbruder, dem Bund einige neue Mitglieder zugeführt. Durch Philipp Veit, den Stiefsohn Friedrich Schlegels, wurde Sutter mit dem Wiener Schlegel-Kreis, einem Zentrum der politisch-religiösen Erneuerung, bekannt. Hier verkehrten namhafte Literaten der Freiheitskriege und romantische Dichter wie Clemens Brentano, Joseph Eichendorff und Theodor Körner. Wortführer der kirchlichen Restauration war der Redemptoristenpater Clemens Maria Hofbauer, der den Kreis katholisch agitierte. Von den bildenden Künstlern, die sich im Hause Schlegel trafen, konnte Sutter Friedrich und Ferdinand Olivier sowie Julius Schnorr von Carolsfeld für die Ideale des Lukasbundes gewinnen. Im Haus Olivier, einem künstlerischen Mittelpunkt Wiens, fand die Begegnung mit Johannes Scheffer von Leonhardshoff statt, der 1815 in Rom als jüngstes Mitglied in den Bund aufgenommen wurde. Julius Schnorr, der gemeinsam mit Ferdinand Olivier 1817 noch in Wien dem Lukasbund beigetreten war, profilierte sich

nach seiner Ankunft in Rom 1818 schnell als Anführer des protestantischen Zweigs innerhalb der nazarenischen Bewegung. Die protestantischen Preußen reagierten auf die stetigen Bekehrungsversuche von katholischer Seite mit der Gründung einer evangelischen Gemeinde. An ihrer Spitze standen der preußische Gesandte Barthold Georg Niebuhr und sein Sekretär Carl Josias von Bunsen. Die protestantische Gegenoffensive wurde von dem Pfarrer Schmieder geistlich unterstützt, einem Freund Caspar David Friedrichs, der eigens aus Deutschland berufen worden war. Zentrum der Gemeinde war der Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol, der Sitz der preußischen Gesandtschaft. Dort wohnten die drei Maler Schnorr, Friedrich Olivier und Theodor Rehbenitz ab 1819 in enger Gemeinschaft mit ihrem Hausgenossen Bunsen. Die beiden konfessionell geschiedenen, aber ansonsten vielfach miteinander verbundenen Künstlergruppen wurden nach den Orten ihrer Wohnquartiere benannt: die Katholiken nach der von den meisten Künstlern frequentierten Gegend um die Kirche S. Trinità dei Monti auf dem Pincio als *Trinitasten*, die Protestanten aus dem Palazzo Caffarelli als *Kapitoliner*.

Kernstück der nazarenischen Programmatik war es, der Kunst eine neue Basis im Volk zu verschaffen, um dadurch der Erneuerung der religiösen Gesinnung und des nationalen Selbstbewußtseins zu dienen. Die schon 1811 einsetzenden Pläne zu einer volkstümlichen Bilderbibel folgten diesem Impuls ebenso wie der Versuch, durch eine Wiederbelebung der Monumentalmalerei der Kunst einen neuen Öffentlichkeitscharakter zu verleihen. In diesem Sinne hatte Peter Cornelius 1814 in einem Brief an Joseph Görres, den wichtigsten Publizisten in der Zeit der Befreiungskriege, sein kunstmissionarisches Credo formuliert: In einer Zeit des allgemeinen patriotischen Aufschwungs erhoffte man sich von der Wiedereinführung der Fresko-Malerei, einer durch Tradition und Wirkungsanspruch legitimierten Werkform, einen gewichtigen Beitrag zur nationalen Erziehung. Die unruhige Lage während der Befreiungskriege und der politische Kurs nach dem Wiener Kongreß, der gerade nicht auf einen Nationalstaat hinführte, verhinderten die Verwirklichung der patriotischen Vision der Lukasbrüder in der Heimat. Die zwei ersten Freskenaufträge, die die Nazarener und ihr Ideengut weithin bekannt machten, kamen von Privatleuten in Rom; sie wurden dennoch begeistert aufgegriffen, ermöglichten sie doch, in bescheidenerem Umfang die Idee einer christlich-nationalen

Monumentalmalerei umzusetzen. 1816 erging der Auftrag des preußischen Konsuls Jakob L. Salomo Bartholdy zur Freskierung des Hauptraumes seiner Wohnung im Palazzo Zuccari an die Künstler Cornelius, Franz Catel, Wilhelm Schadow und Philipp Veit; nach dem Ausscheiden von Catel kam als einziger Nichtpreuße Overbeck hinzu. In acht Bildern wurde die *Geschichte des ägyptischen Joseph*, ein von den Künstlern selbst gewähltes Thema, dargestellt. Schon 1817, noch vor Abschluß der Bartholdy-Fresken, trat der Marchese Carlo Massimo mit einem neuen Auftrag an Overbeck und Cornelius heran. Die Räume seines Gartencasinos sollten mit Illustrationen aus Dantes *Divina Commedia*, Tassos *Das befreite Jerusalem* und Ariosts *Der rasende Roland* ausgestattet werden. Die Ausführung, an der auch Julius Schnorr, Philipp Veit, Joseph Führich und Joseph Anton Koch beteiligt waren, zog sich bis 1829 hin; ihre Geschichte geht einher mit der endgültigen Auflösung des römischen Lukasbundes und der Etablierung der nazarenischen Bewegung in den Kunstzentren in Deutschland.

Cornelius hatte das Massimo-Projekt aufgegeben, um eine Professur an der Düsseldorfer Akademie zu übernehmen. Im selben Jahr wurde Wilhelm Schadow an die Berliner Akademie berufen. 1825 wechselte Cornelius nach München, Schadow nahm seine Düsseldorfer Position ein. 1826 folgten Julius Schnorr und Heinrich Heß an die Münchner Akademie. 1830 kam Ferdinand Olivier aus Wien auf Vermittlung Schnorrs nach München, wo er ab 1833 eine Professur für Kunstgeschichte innehatte. Philipp Veit übernahm 1830 das Direktorat des Städel'schen Kunstinstituts in Frankfurt, nachdem Overbeck den Posten abgelehnt hatte. In Rom wie in Deutschland hatte die nazarenische Bewegung in den zwanziger Jahren einen anderen Charakter gewonnen. Die jungen Talente, die nach dem Ende der Befreiungskriege bis in die Mitte der zwanziger Jahre in großer Zahl nach Rom strömten, brachten auch thematisch neue Akzente. Während Overbecks Adepten an dem doktrinären Stil ihres Meisters festhielten und vorrangig Andachts- und Heiligenbilder schufen, orientierten sich die Jüngeren – wie Franz Horny und August Lucas – stärker an Joseph Anton Koch, Carl Philipp Fohr und Julius Schnorr. Ihre Kompositionen nahmen stärker portraithafte Züge an; niedere Gattungen, ethnographisches Genre, Bildnis und Landschaft, wurden in eine nazarenisch gefärbte Formensprache übersetzt und zum Teil mit frührealistischen Beobachtungen angereichert.

Abb. 3 FRIEDRICH OVERBECK, Sulamith und Maria, 1811/12, schwarze Kreide und Kohle auf Karton, Inv. AB 126, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck

Overbecks Karton, der zwei maßgleichen Gemälden in München und Dresden weitgehend entspricht, ist eine Allegorie auf die Freundschaft der Lukasbrüder Pforr und Overbeck sowie idealer Ausdruck der angestrebten Synthese altdeutscher und italienischer Kunsttraditionen.



Mit der Rückkehr der einstigen Akademiegegner an die führenden Ausbildungsinstitute in Deutschland erfüllte sich auch der von den Nazarenern lange gehegte Wunsch nach öffentlich-repräsentativen Monumentalaufträgen. Dank des Mäzenatentums Ludwigs I. wurde München zeitweise zum Zentrum des nazarenischen Monumentalstils in Deutschland. Mit der Cornelius-Schule entwickelte sich eine Gruppe von Künstlern, die zur Ausführung großangelegter Freskenwerke höfisch-repräsentativen Charakters ausgebildet war. In königlichem Auftrag entstanden die Wandmalereien der Glyptothek, der Loggien der Alten Pinakothek und der Ludwigskirche. Ludwig konnte Julius Schnorr für die Ausstattung des Königsbaus und des Festsaalbaus der Münchner Residenz gewinnen. Auch Schnorr scharte eine große Zahl von Schülern und Gehilfen um sich, die die umfangreichen Wandzyklen nach den Kartons des Meisters weitgehend selbständig ausführten. Das Ende von Cornelius' und Schnorrs Tätigkeit der Münchner Jahre reflektiert die Krise der nazarenisch-idealistischen Historienmalerei, die mit den realistisch-koloristischen Tendenzen der Zeit zunehmend in Widerspruch geriet.

Die historisierenden Figurenszenarien in den höfischen Monumentalwerken wurden ab den vierziger Jahren zum Inbegriff des überalterten doktrinären Akademismus. Gleichwohl verdankt das Akademiewesen im 19. Jahrhundert dem nazarenischen Gedanken seine wichtigste organisatorische Innovation, die Einführung des Meisterklassensystems. Bereits 1820 hatte Cornelius – einer romantischen Vorstellung von mittelalterlicher Werkstattpraxis folgend – einen Ausbildungsgang für die Düsseldorfer Akademie konzipiert, in dem die fortgeschrittensten Künstler in eigenen Ateliers im Austausch mit einem Meister selbständig Kompositionen erarbeiten sollten. Wilhelm Schadow verwirklichte dann ab 1828 einen Ausbildungsgang, der eine Verbindung des Meisterklassensystems mit den Lehrmethoden der David-Schule in Paris darstellte und als solcher vorbildlich für zahlreiche Reorganisationen akademischer Institute in Deutschland und im Ausland wurde. Düsseldorf entwickelte sich unter dem Einfluß der reformierten Akademie zu einer Hochburg spätromantischer Malerei. Die Offenheit des neuen Lehrprogramms, die Neubewertung des Modellstudiums, des Malens und des Kolorits, ermöglichten künstlerische

Entwicklungen, die von der nazarenischen Gesinnung Wilhelm Schadows weit wegführten. Konsequenterweise kam es Mitte der dreißiger Jahre innerhalb der Düsseldorfer Malerschule zu einer Spaltung zwischen den eher realistischen Geschichtsmalern um Lessing und der spätnazarenisch-idealistischen Richtung Schadows.

Nach 1830 formierte sich in Wien eine jüngere Gruppe, die mit dem älteren Nazarener-Kreis um Friedrich Schlegel und Sutter nicht mehr verbunden war. Ihr Zentrum war der Kustos der Belvedere-Galerie Carl Ruß, um den sich in romantischem Geiste die Maler Leopold Kupelwieser, Joseph von Führich, Eduard von Steinle sowie Moritz von Schwind sammelten. Anders als für die Gründerväter der nazarenischen Bewegung, war die Wiener Akademie für die zweite Generation kein Stein des Anstoßes mehr. Sie durchliefen die – kaum merklich reformierte – Schule mit großer Selbstverständlichkeit, um dann in Rom – zumeist durch Overbeck – eine nazarenisch-religiöse Prägung zu erfahren. Steinle hielt sich nach seinem Rom-Aufenthalt nur wenige Jahre, von 1834 bis 1838, in Wien auf. Da hier größere Aufträge ausblieben, wandte sich der Künstler nach München, wo er Cornelius bei der Ausmalung der Alten Pinakothek und der Ludwigskirche unterstützte. Mit den Wandbildern in der Kapelle der Burg Rheineck bei Breisig, die er von 1837 bis 1840 ausführte, legte Steinle den Grund für eine ausgedehnte malerische Tätigkeit, die ihn zum führenden Vertreter der katholischen Kirchenkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden ließ. Moritz von Schwind verlebte seine künstlerischen Jugendjahre in Wien, wo er bis 1827 ein bedeutendes graphisches Frühwerk schuf. Nazarenisches Gedankengut begegnete dem weitgehend autodidaktisch gebildeten Künstler zunächst im Umkreis des Malers Carl Ruß, nachhaltiger dann bei Peter Cornelius und Julius Schnorr in München, die ihm den an Michelangelo und Raffael geschulten Figurenstil seiner offiziellen Werke vermittelten. Als Schwind 1835 seine erste und einzige Italienreise unternahm, hatte er sich eine italianisierende Formensprache bereits angeeignet und in mehreren Monumentalwerken erprobt. Seine Romreise hatte mithin nicht mehr den Charakter einer nazarenischen Pilgerfahrt auf der Suche nach ideellen und künstlerischen Vorbildern. In Schwinds öffentlichen Monumentalwerken zeigte sich bis in die Spätzeit, den Fresken in der Wartburg (1854/55) und im Wiener Opernhaus (1866/67), die Nachwirkung des

Münchener Historienstils; daneben entwickelte er eine ganz private Werkform, die sog. Reisebilder, die biedermeierlich-realistischen Charakter haben. Mit seinem umfangreichen graphischen Oeuvre, zumal seinen massenwirksamen Holzschnittfolgen, wurde Schwind neben dem Dresdner Ludwig Richter zum populärsten Vertreter der Spätromantik. Wie für die meisten Künstler mit dem Hang zur volkstümlichen Idylle, war die nazarenische Prägung für Schwind und Richter nur eine Durchgangsphase; in ihrem Werk begegnet eine zeittypische Form der Verarbeitung und Ablösung nazarenischer Stilideale in der Verbindung von formaler Perfektion und lieblichgefälliger Themenwahl.

Frankfurt war um 1830 durch das Städelsche Kunstinstitut, dessen Leitung Philipp Veit innehatte, zu einem Zentrum spätromantisch-nazarenischer Kunst aufgestiegen. Das Hauptwerk seiner Frankfurter Zeit schuf Veit mit der Ausmalung des 1833 eröffneten Gebäudes der Stiftung, in deren Mitte das Programmbild *Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland* stand. Gleichzeitig wurde die Städelsche Kunstsammlung im nazarenischen Sinne ausgebaut: 1836 vergab die Administration Gemäldeaufträge an die führenden Künstler der ersten und zweiten Generation, an Overbeck, Veit, Schnorr, Schadow, Schwind, Rethel und Steinle. Mit Johann David Passavant konnte 1840 ein Kunsthistoriker als Inspektor der Sammlung gewonnen werden, der sich in Rom als literarischer Propagandist der nazarenischen Bewegung, besonders der Kapitoliner, einen Namen gemacht hatte. Da Veit seine Kunstauffassung nicht in allen Ankaufsfragen durchsetzen konnte, kam es 1843 zu seiner Demission am Städel und zum Umzug seines Ateliers ins Deutschordenshaus nach Sachsenhausen, wohin ihm zahlreiche seiner Schüler, u. a. Christian Becker, Louis Grimaux, Alfred Rethel, Joseph Settegast, Eduard von Steinle, folgten; dort formierte sich eine verschworene Gemeinschaft, die als die letzte Gruppenbildung mit direktem personellen Bezug zur ersten Generation des Lukasbundes anzusehen ist.

Nachdem die Nazarener ihre Position an den deutschen Akademien über 20 Jahre ausbauen konnten und in der Historienmalerei – durch staatliche Aufträge gestützt – eine breite Tätigkeit entfalten konnten, setzte in den vierziger Jahren eine grundsätzliche Kritik ein, die die deutsche Kunstöffentlichkeit in zwei Lager spaltete: auf der einen Seite die Vertreter der akademisch-idealistischen Monumentalmalerei, auf der anderen Seite die Verfechter

der koloristisch und maltechnisch avancierten realistischen Historienmalerei, die von den Franzosen, den Belgiern und z.T. in der Düsseldorfer Malerschule ausgeübt wurde. Als ideell überfrachtete Restaurationskunst geriet die nazarenische Malerei vor allem bei den frühen Realisten und den Naturalisten in Verruf, die die vollständige Emanzipation der Kunst von den Akademien forderten und den Künstler auf die Umsetzung des unmittelbaren Wahrnehmungseindrucks vor der Natur verpflichteten. Die nazarenische Kunstkonzeption wurde um die Jahrhundertmitte aus unterschiedlicher Perspektive in Frage gestellt, dennoch besaß der religiöse – stärker als der vaterländisch-historische – Nazarenismus eine weit über Deutschland hinausreichende, internationale Ausstrahlung bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. In Frankreich setzte sich Nazarenisches über Ingres zu seinen Schülern fort und begründete die von Lyon ausgehende Bewegung zur Reform der französischen Kirchen- und Glasmalerei. Über Paul Chenavard, einen Ingres-Schüler, und Puvis de Chavannes führte eine Linie zum internationalen Symbolismus und der Gruppe von Pont-Aven um Gauguin und Sérusier. In unterschiedlichsten Brechungen wurden ideelle bzw. stilistische Impulse der nazarenischen Bewegung in der Kunst der italienischen Puristen um Tommaso Minardi, bei William Dyce und den englischen Präraffaeliten sowie in der Künstlerbruderschaft von Beuron aufgenommen und verarbeitet. Bis weit ins 20. Jahrhundert überlebten nazarenische Formen und Bildideen in der Kirchenkunst und der religiösen Gebrauchs- imagerie, der Devotionalienkunst, den Bilderbibeln und Gebetbüchern, in den massenhaft verbreiteten Buntdrucken und Chromolithographien.

Kunst als Ethos – Zum Programm der Nazarener

Der nazarenische Aufbruch ist Teil der romantischen Reaktion auf die tiefgreifende Epochenwende um und nach 1800. Aufklärung, Französische Revolution und Säkularisierung hatten die bis ins 18. Jahrhundert geltenden Bedingungen des Kunstschaffens nachhaltig verändert. Mit der allmählichen Auflösung der religiösen Bezüge hatte die Kunst einen verbindlichen geistigen Überbau verloren und gleichzeitig ein gut Teil ihres traditionellen Gegenstandsrepertoires, die christliche Ikonographie, ein-

gebüßt. Die ideelle Freisetzung der Kunst ging einher mit dem Verlust der gesellschaftlichen Einbindung und der direkten sozialen Funktion von Kunst. An die Stelle der kirchlichen oder feudalen Auftraggeberschicht trat die sich formierende bürgerliche Öffentlichkeit, die dem Künstler einen Platz am Rande der Gesellschaft zuwies. Aus allen traditionellen Bindungen entlassen, erfuhr der Künstler die Moderne als Welt des Partikularen und Subjektiven, der Vereinzelung und Entfremdung. Das Krisenbewußtsein wurde zur bestimmenden Geisteshaltung des autonomen Künstlers.

Die Generation der Kunstschaffenden um und nach 1800 reagierte in unterschiedlicher Weise auf den Kontinuitätsbruch in der Moderne. Bei Künstlern wie Carstens oder Genelli, die die klassizistische Richtung vertraten, wird das Bewußtsein der Unmöglichkeit, einem normativ-klassischen Kunstideal zu folgen, vorherrschend; sie schaffen eine Kunstform, die das Differenzbewußtsein zur Geschichte in spannungsvoller Weise reflektiert und die sich insoweit als moderne qualifiziert. Für die Frühromantiker Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge ist die Kunst mit der Befreiung vom historischen Ideal erst zu sich selbst gekommen; sie bekennen sich von daher entschieden zur Moderne und zur Autonomie künstlerischer Subjektivität. Die als zerrissen erfahrene Gegenwart soll im fragmentarischen, offenen Kunstwerk ihren adäquaten Ausdruck finden. Im Bewußtsein des realen Verlusts der Totalität künstlerischer Welterfahrung streben die Künstler der progressiven Frühromantik danach, den universalen Zusammenhang im Kunstwerk allegorisch aufscheinen zu lassen. Angesichts dieser zeitgleichen Reaktionsweisen mutet das nazarenische Programm zunächst als hoffnungslos rückwärtsgewandte Utopie an: die heillose Moderne soll am Geist der naiven christlichen Vergangenheit gesunden. Religiöse Ikonographie und historische künstlerische Vorbilder werden restauriert und der Gegenwart anempfohlen. Dieser Isolierung des nazarenischen Gedankens aus dem Kontext von Klassizismus und Frühromantik steht die heute verbreitete Sicht entgegen, die die komplexe Leistung der Epoche nach 1800 „mehr in der Einheit ihrer Gegensätze . . . als in der Verabsolutierung einzelner Phänomene“⁸ begreift. Auch im Nazarenismus lassen sich Momente nachweisen, die den Anspruch auf *Renovatio* im historischen Gewand als vielfach gebrochen, als zeittypisches Phänomen des 19. Jahrhunderts ausweisen. Die folgenden Überlegungen versuchen, dies

vor allem in der Frühphase der nazarenischen Bewegung, in der das Unbehagen an der Gegenwart zu programmatischen Anstrengungen führte, zu zeigen.

Für die Frühromantiker wie für die Initiatoren des nazarenischen Programms stand beim Gedanken einer gesamtulturellen Erneuerung die religiöse Orientierung im Vordergrund: „Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken und die Völker sichern, und die Christenheit mit neuer Herrlichkeit sichtbar auf Erden in ihr altes friedentiftendes Amt installieren“, schrieb Novalis in der frühromantischen Programmschrift *Die Christenheit oder Europa*⁹. Ziel seines Manifests war die Kritik der tonangebenden weltlichen Mächte – Säkularisation und Rationalismus –, die seit dem 16. und 17. Jahrhundert den Abfall vom Glauben herbeigeführt hatten, ein Anliegen, das – trotz der Kontroversen, die die Schrift in den Jenaer Romantiker-Kreisen auslöste – von den frühromantischen Denkern in der Grundtendenz geteilt wurde. Die moderne Krisenerfahrung begründete die Wendung zum Mittelalter als einer Epoche der scheinbar problemlos integrierten Religiosität: „Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo *Eine* Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; *Ein* großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs. – Ohne große weltliche Besitztümer lenkte und vereinigte *Ein* Oberhaupt die großen politischen Kräfte. – Eine zahlreiche Zunft, zu der jedermann den Zutritt hatte, stand unmittelbar unter demselben und vollführte seine Winke und strebte mit Eifer seine wohlthätige Macht zu befestigen. ... Wie heiter konnte jedermann sein irdisches Tagewerk vollbringen ...“¹⁰ Trotz seiner glanzvollen Mittelalter-Vision verleugnet Novalis’ progressiver Erziehungsplan nicht die Errungenschaften der Aufklärung. „Der ersehnte christliche Zustand ist eine dialektische Aufhebung und zugleich Bewahrung der vorher durchlaufenen Stadien ...“¹¹ Die Suche nach einer der eigenen Zeit gemäßen Kunst führte Novalis und die progressive Frühromantik zur Konzeption einer von bestimmten Gegenständen und historischen Kunstformen unabhängigen allegorischen Kunst, deren Verweiskraft auf das Unendliche sich der schöpferischen Willkür des Künstlers verdankt.

In einer betont unspekulativen, von Andacht und Ehrfurcht getragenen Sicht wenden sich Wackenroder und Tieck dem Mittelalter und der Renaissance zu. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, von Ludwig Tieck mitver-



Abb. 4 FRANZ PFORR, Raffael, Fra Angelico und Michelangelo auf einer Wolke über Rom, 1810, Bleistift, Inv. 6, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt

Pffor stellte mit dieser programmatischen Darstellung den Lukasbund in die Tradition idealer Künstlerbünde. Die Rückwendung zur italienischen Kunstgeschichte geht einher mit der Tendenz zur Sakralisierung der vorbildlichen Künstlerpersönlichkeiten.

faßt und 1797 herausgegeben, sowie Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) wurden die wichtigsten literarischen Inspirationsquellen der nazarenischen Bewegung. In den *Herzensergießungen* legten Wackenroder und Tieck ihr kunsttheoretisches Credo in der Form fingierter Aufzeichnungen eines weltabgewandten Klosterbruders nieder, der in der Einsamkeit seiner Zelle über Kunst, Künstler und Religion reflektiert. Vor dem Leser entfaltet sich das Idealbild einer mittelalterlichen Welt, in der der Künstler unentfremdete handwerkliche Arbeit leistete, in der Kunst, Religion und Leben eins waren. Die Wiederbelebung des Mittelalters, das von den Romantikern in die Zeit des ausgehenden 15. und

des frühen 16. Jahrhunderts verlegt wurde, verdichtet sich vor allem in der Stilisierung idealer Künstlerpersönlichkeiten: Ein Traumgesicht führt den handwerklich schaffenden Dürer und den göttlich inspirierten Raffael in einer magischen Zone zwischen Himmel und Erde zusammen. Doch finden sich in der Gründungsschrift vornazarenischer Mittelalterbegeisterung nicht nur Motive der absoluten und emphatisch-naiven Vergangenheitssehnsucht; gerade die Wendung zum Mittelalter vollzieht sich im Anschluß an den aufklärerischen Toleranzgedanken: Es wird ein allgemeines „Kunstgefühl“¹² postuliert, dem jede historische Kunstform – „der gotische Tempel“ wie „der Tempel der Griechen“, „kunstreiche Chöre und Kirchengesänge“ wie „die rohe Kriegsmusik der Wilden“¹³ – als Ausdruck göttlichen Wirkens gilt. Dem frühromantisch-offenen Denken Wackenroders und Tiecks erscheint die Kunst an sich – unabhängig von bestimmten Inhalten und Formen – als privilegierte Mittlerin des Transzendenten; der Künstler wird zum „gebenedeiten Heiligen“¹⁴, der Kunstgenuß zum „Gebet“¹⁵. Diese Sakralisierung der Kunst läßt sich als dialektisches Gegenstück ihrer modernen Subjektivierung begreifen: Nur dort, wo das christliche Dogma seine Bedeutung und die Kunst ihre ursprüngliche gesellschaftliche, didaktische und religiöse Funktionsbindung eingebüßt haben, kann die Kunst als „Offenbarung“¹⁶ und Religionsersatz erscheinen.

Den Weg zu den Werken der altdeutschen und altitalienischen Kunst, der für die Kunstgeschichte einer Wiederentdeckung gleichkam, bahnte Friedrich Schlegel mit den vier Sendungen seiner *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802–1804*. Hier deutet sich bereits die Wende vom frühromantischen Universalismus zur dogmatischen Kunstlehre an, die später in eine entschiedene Parteinahme für den nazarenischen Weg mündete. Den Gipfel der abendländischen Kunstentwicklung sieht Schlegel in der altdeutschen und der altniederländischen Malerei, die „nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, sondern auch den ältesten, seltsamern und tief-sinnigern christlich katholischen Sinnbildern länger treu geblieben“¹⁷ sei als die italienische Malerei des Cinquecento. Zeichen des drohenden Verfalls der Künste, der mit dem Akademismus einhergeht, gewahrt Schlegel schon im Spätwerk des Großmeisters Raffael. Was die altdeutsche und die altniederländische Malerei vor aller Kunst auszeichnet, ist die „kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit“¹⁸,

die tiefreligiöse Durchdringung. Den Künstlern seiner Zeit empfiehlt Schlegel auf dem Weg einer künstlerisch-ideellen Neufundierung deshalb, „ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Schöne so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur anderen Natur geworden“¹⁹ ist.

Mit der Forderung nach Rückbindung der Kunst „an die alten Sinnbilder, ... die durch Tradition gegeben und geheiligt sind“²⁰, machte sich Schlegel zum Protagonisten der nazarenischen Bewegung. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß auch das nazarenische Spektrum von einer eher universalistisch-offenen bis zu einer dogmatischen Kunstauffassung reichte. Diese unterschiedlichen Tendenzen zeigen sich etwa in der Auseinandersetzung zwischen Schnorr von Carolsfeld und Overbeck: „Er will, daß die Kunst unmittelbar zur Erbauung und Besserung wirke, daß sie eine Predigerin sei“, schrieb Schnorr über Overbecks Kunstauffassung. „Ich meine, daß die Kunst mittelbar auch dahin wirke, aber dadurch, daß sie den Menschen, indem sie ihm eine ganz eigene, dennoch in ihrem Wesen auf Wahrheit gegründete Seite des Weltwesens eröffnet, eine Seite seines geistigen Lebens anregt und entwickelt, die ihn fähig macht, noch mit größerem Bewußtsein seine höchste Bestimmung zu erkennen und ihr nachzustreben.“²¹ Der religiös-moralischen Indienstnahme der Kunst bei Overbeck setzt Schnorr die moderne Bestimmung der Kunst als eigenständige Ausdrucksform einer begrifflich nicht faßbaren Wahrheit entgegen.

Im nazarenischen Erneuerungspathos wurden religiöse und weltliche Motive, christlicher Glaube und national-vaterländische Gesinnung aufs engste miteinander verquickt. Während Overbeck vorrangig das religiöse Anliegen betonte, wurde der vaterländische Aspekt besonders von Franz Pfaff ins Zentrum gestellt: „Meine Neigung zieht mich in die Zeit des Mittelalters, wo sich die Würde des Menschen noch in voller Kraft zeigt. Auf dem Schlachtfelde wie in der Rathsstube, auf dem Markte wie im häuslichen Kreis spricht sie sich deutlich und bestimmt aus; der Geist dieser Zeit ist so schön und von den Künstlern so wenig benutzt. Das Fabelhafte knüpft sich oft an das Wahre, selten ohne Moral, in allem herrscht ein sinniges Wesen, das für die Kunst so sehr geeignet ist.“²² Das Mittelalterbild, das die Lukasbrüder und ihre literarischen Wegbereiter entwarfen, läßt sich unschwer als Projektion einer bürgerlichen Wunschwelt entlarven: Einheit und



Abb. 5 FRIEDRICH OVERBECK, Die Speisung der Armen, 1813, Bleistift, Inv. 1949/162, Hamburger Kunsthalle

Die als Teil eines religiösen Illustrationszyklus gedachte Zeichnung sollte zur Popularisierung frühnazarenischer Kunst- und Bildungsideale beitragen. Aus der Reproduktionsabsicht erklärt sich die an der Druckgraphik Lucas van Leydens und Dürers orientierte handwerkliche Disziplin. (Vgl. Kat. Nr. 46).

Dominanz der Kirche, eine befriedete Sozialordnung, deren ständische Gliederung im abstrakt-diffusen Volksbegriff aufgelöst wurde, und vor allem die vielbeschworene Dreieinigkeit von Kunst, Religion und Leben bildeten die Elemente dieses idealisierenden Konstrukts. Gleichzeitig wurde die künstlerische Rückwendung zum Mittelalter als Weg zum ursprünglichen Wesen der Kunst begriffen: Echte Kunst ist für die Lukasbrüder religiös und zugleich in der Geschichte der Nation verwurzelt. Mit der Vorstellung einer totalen religiösen Durchdringung des Kunstschaffens verband sich daher die Vision einer neuen Volkstümlichkeit von Kunst – ein Gedanke, der vor der Folie aristokratischer Elitekunst in der Tradition des französischen 18. Jahrhunderts entstand.

Schon Wackenroder ließ seinen Klosterbruder über die „vornehme[n] Herren“, die feudalen Auftraggeber, klagen, „welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt sein wollen“²³. Diese Opposition begegnet immer dann, wenn der Gedanke einer Kunst aus dem Volk und für das Volk gestärkt werden sollte. In diesem Sinne plädierte Friedrich Schlegel für eine durch Religion gestiftete Funktionseinheit von Kunst und Leben: „Unter allen Gegenständen

und Bestellungen dürften ... die religiösen, die, welche zum Gebrauch der Andacht und zur Verherrlichung der Kirchen bestimmt sind, für die Kunst die würdigsten und die vorteilhaftesten sein. Bei diesen Gegenständen ist die Kunst nicht wie bei den gelehrten und mythologischen Gegenständen des Altertums nur auf den engen Kreis einiger gebildeten Kenner beschränkt, sondern sie wirkt auf alle Stände ohne Unterschied, auf ganze Generationen und Jahrhunderte hinaus.“²⁴ Peter Cornelius folgte dem Tenor Schlegels, als er in seinem programmatischen Schreiben an Joseph Görres von 1814 die christlichen Bildinhalte mehr noch als die vaterländischen als Verständigungsmittel breiter Kreise empfahl. Die monumentale Wandmalerei in Fresko erschien ihm als adäquate Werkform, den neuen Öffentlichkeitsanspruch von Kunst zu verwirklichen. Johann David Passavant wendete 1820 das Argument stärker ins Kunstpolitische und forderte eine Kunst „hauptsächlich zur Verherrlichung des öffentlichen Lebens“²⁵, eine Kunst also, die keinen individuellen Besitz darstellte, sondern einen ideellen Vermittlungsanspruch erfüllte.

Das Anliegen, die gesellschaftliche Funktion der christlichen Kunst des Mittelalters wiederzubeleben, stand in einem gewissen Spannungsverhältnis zu

Glaubenshaltung und Religionsverständnis vieler Nazarener. Der dogmatischen Erstarrung des religiösen Lebens und der orthodoxen Strenge des kirchlichen Lehrgebäudes begegneten die Nazarener und ihre literarischen Wegbereiter mit einer individualistisch-gefühlhaften Aufladung des Religionsverständnisses, die ihre Wurzeln bei Hamann, Herder und im Pietismus des 18. Jahrhunderts hat.²⁶ Die nazarenische Religiosität bildete sich im Umfeld der geistlichen Erneuerungsbewegungen im katholischen wie im protestantischen Bereich. Der Reformkatholizismus des Wiener Hofbauer-Kreises gab wichtige Impulse für die religiöse Orientierung: Gegen das josephinische Staatskirchentum und die Folgen der Aufklärung gerichtet, bildete die katholische Erneuerungsbewegung einen neuen Frömmigkeitsstil aus, der auf Vertiefung und Verinnerlichung des Glaubens basierte, gemäß der Devise Hofbauers, durch „Seelenrettung [und] Seelenführung, die Menschen für Gott zu gewinnen“²⁷. Einer intensiven pietistischen Infiltration waren die kapitolinischen Nazarener um die preußische Gesandtschaft und Bunsen ausgesetzt, der in den Predigern Rothe und Tholuck führende Theologen des Erweckungspietismus für Rom gewonnen hatte.



Abb. 6 FRIEDRICH OLIVIER, Bildnis Friedrich Overbeck, um 1820, Bleistift, Inv. C 1908–369, Kupferstichkabinett Dresden

Ausdruck des nazarenisch-romantischen Freundschaftskultes ist die kleinformatige Bildniszeichnung, eine private Werkform, die sich in Stil und Funktion an der altdeutschen Bildnisgraphik orientierte. (Vgl. Kat. Nr. 25, 51).

Schon früh wurden die Künstler im Umfeld der religiösen Erneuerung als pietistische Eiferer attackiert. Der Klassizist Carl Ludwig Fernow schrieb noch vor der Gründung des Lukabundes über die Brüder Riepenhausen, die ersten Jünger der neukatholischen Bewegung: „Diese gehören zu der Art von Herrnhutersecte, die sich seit einiger Zeit in Deutschland unter den Künstlern und Liebhabern und Ästhetikern gebildet hat, von der Tieck und die Schlegels als die Stifter und Großmeister zu betrachten sind; ... Eigentlich scheint diese ganze fromme Spekulation bloß dahin gerichtet zu sein, den nervenschwachen schmachtenden Weibern die Köpfe zu verrücken, womit es ihnen denn auch mitunter gelungen sein soll. Doch giebt es auch gutmüthige Seelen, die die Sache in vollem Ernste nehmen.“²⁸ Als schärfster Kritiker der romantischen Gefühlsreligion trat Goethe hervor, der sie als „neukatholische Sentimentalität“²⁹ und als „Gemüthskrankheit“³⁰ abqualifizierte. Im Jahr 1829 sprach ein Kritiker des Berliner Kunstblatts im Blick auf die nazarenische Kunstlehre gar von einer „pietistische[n] Ästhetik“, die „vielen Kunstjüngern so verführerisch geworden“³¹ sei.

Ein für das nazarenische Religionsverständnis zentrales Motiv, das in der Gedankenwelt des Pietismus wurzelt, ist die Betonung eines religiösen Erweckererlebnisses, einer geistlichen Wiedergeburt, die in der Phase der Zuwendung zum nazarenischen Gedankenkreis und der Konversionen bei vielen Künstlern zu finden ist. Auch die in der römisch-nazarenischen Gemeinschaft praktizierten Ideale – asketische Lebensführung, Selbstdisziplin und Läuterung – waren wesentliche Maximen der pietistischen Moral- und Gefühlsreligion. Overbeck, der in dieser Hinsicht die nazarenische Lehre am reinsten verkörperte, formulierte: „Nur das ununterbrochene Herzens-Gebet ist im Stande die Begeisterung des Künstlers festzuhalten; nur ein ordentlicher reiner und unsträflicher Lebenswandel giebt ihm diejenige Ruhe des Geistes und Gemüthes, die unumgänglich notwendig ist um wahrhaft reine Werke hervorzubringen. Wie rein mag die Seele des frommen Fiesole gewesen sein, wie so ganz leidenschaftslos, ganz der himmlischen d. i. der christlichen Liebe hingegeben! wie streng und pünktlich sein klösterlicher Lebenswandel!“³² In der vielfach vorgetragenen Forderung nach einem reinen und maßvollen Leben – Pforr war überzeugt, „daß der Weg zu dem wahrhaft großen Maler mit der Tugend ein Pfad ist“³³ – drückt sich die Auffassung vom



Abb. 7 CARL PHILIPP FOHR, Bildnis Franz Horny, um 1817/18, Bleistift, Inv. Z 211, Kurpfälzisches Museum, Heidelberg

Fohr gelingt in den Portraitstudien für ein Gruppenbildnis deutscher Künstler im Caffè Greco die ideale Balance zwischen der strengen nazarenischen Bildniskonzeption und dem höchsten Ausdruck individueller Lebendigkeit.

hohen Bekenntnischarakter des Kunstschaffens aus. Die latente Spannung zwischen einer unmittelbaren Bindung der Kunst ans Transzendente und ihrer Interpretation als Symbol der menschlichen Seele beantworten die Nazarener mit der Forderung nach Disziplinierung der Subjektivität.

Das Moment der Verinnerlichung zeigt sich auch im religiösen Sendungsbewußtsein der Nazarener: Erbauung und Beseelung ist die primäre Wirkungsabsicht nazarenischer Kunst; Overbeck wollte das „Innerste erschüttern und bewegen“³⁴. Diesem Anliegen entsprach die spezifische Weise der Erneuerung christlicher Ikonographie bei den Nazarenern. Der Verlust der klassischen ikonographischen Tradition erforderte von den Künstlern eine bewußte Wiederaneignung, die sich vor allem auf solche Gegenstände bezog, die das Bibelgeschehen emotional zugänglich machten. Bevorzugt wurden Szenen aus der Kindheit Jesu, Heiligenlegenden und Madonnenbilder dargestellt.³⁵ Overbeck wollte „nur Andacht erregende Bilder“³⁶ schaffen. Andacht ließ sich am ehesten durch „Szenen des Einhaltens und Nachsinnens“³⁷ evozieren, d. h., Themen mit ausge-

prägtem erzählerischen Moment in der Art der groß-angelegten barocken Historien wurden bewußt gemieden: „nicht alle biblischen Gegenstände haben gleichen Reiz für mich“, schrieb Overbeck 1808. „So zum Beispiel können mich Szenen, in denen viel Handlung ist, große Compositionen mit vielen Figuren nicht so interessiren, als vielmehr gewisse Gegenstände mit weniger Handlung, die aber im Ganzen durch eine einfache, einfältige Zusammenstellung, durch Farbenton, durch die einfache Großheit der Nebensachen, einen bestimmten Eindruck machen, die etwas Geheimnißvolles haben und zum Nachdenken reizen.“³⁸ Implizit wurde damit ein religiös gestimmter Betrachter vorausgesetzt, der die Werke nicht primär durch die dargestellten christlichen Gegenstände erschloß, sondern über die dadurch freigesetzten Gefühle und Gedanken. Um eine geistig-emotionale Ansprache zu ermöglichen, verdichteten die nazarenischen Künstler die religiöse Historie auf ihren ideellen Stimmungsgehalt. „Das Beispiel der alten Kunst ... schien mir zu lehren, daß in der Darstellung heiliger Gegenstände eine gewisse Auflösung der einzelnen Gefühle in eine heilige Ruhe und Gefäßtheit eintreten müsse, daß besonders Bilder, die für geweihte Orte bestimmt sind, nicht die besondern Eigentümlichkeiten der Wirklichkeit ... tragen dürfen; ... Je öfter ich auch die Geschichte las“, schrieb Julius Schnorr über das Thema der Verkündigung an Maria, „desto mehr trat mir das innere Leben der Begebenheit unzertrennt vor die Seele ...“ Die Unsicherheit über den darzustellenden Moment der Szene führte Schnorr schließlich zu dem bezeichnenden „Entschluß, in Maria das innere Schauen der Begebenheit in ihrem ganzen Umfang erkennen zu lassen, die Stimmung, die den Worten des Engels am ersten entspricht“³⁹. Der Betrachter ist nun aufgerufen, durch innere Versenkung die Gefühlswelt des dargestellten Personals in sich aufscheinen zu lassen; er bezieht damit „Ruhepunkte außerhalb der Tradition“⁴⁰, die ihm eine nachdenkliche Betrachtung eben dieser ikonographischen Tradition ermöglichen. Kunst wird zum „Reflexionsmedium“ (W. Benjamin) nicht nur der Religion, sondern auch der Kunst selbst.

Die Distanz zu den klassischen Formen der Bild-erzählung, die gleichzeitige Tendenz zur Reaktivierung der tradierten Ikonographie haben eine programmatische Bildform hervorgebracht: das nazarenische Kunstgeschichtsbild.⁴¹ In forcierter Form wird im Nazarenismus die Kunst sich selbst zum Thema. Sei es, daß Dürer und Raffael vor dem Thron der

Kunst kniend dargestellt werden, sei es, daß der *Triumph der Religion in den Künsten* veranschaulicht wird: Hervorzuheben ist die Tendenz, durch Kunst über den Status von Kunst in Geschichte und Gegenwart nachzudenken. Friedrich Theodor Vischer erkannte die Problematik dieser Bildform, als er Overbecks spätem Programmbild entgegenhielt: „Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstande. Das ist ein Akt der Reflexion, aus dieser das ganze Bild hervorgegangen, und schon hiedurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Produkt. ... Nie ist es den alten Meistern eingefallen, die Malerei, die bildende Kunst zu malen. ... Und es ist nicht zufällig, daß sie dies unterlassen haben, sondern es ist, weil sie mit allen Kräften im Boden der Kunst wurzelten, nicht außer ihr standen, um Betrachtungen über sie zu malen.“⁴²

Der nazarenische Versuch, der Kunst durch die Wiederbelebung mittelalterlichen Geistes ein verbindliches ideelles Fundament zu geben, umfaßt – neben dem religiösen Aspekt – die Erneuerung aus dem Geist der Nation. Die vaterländisch-nationale Orientierung der Nazarener war zunächst ohne aktuelle politische Bedeutung; sie war Teil der romantischen Mittelalterutopie und zielte primär auf die Wiederaneignung durch Geschichte legitimierter Gegenstandsrepertoires, der nationalen Volksepen, Mythen, Märchen und Sagen. Die Politisierung dieser Themenbereiche setzte erst in der Zeit der napoleonischen Belagerung und der Befreiungskriege ein und führte in begrenztem Umfang sogar zu direkter politischer Anteilnahme im Kreis der Nazarener. Wie viele Romantiker des Wiener Kreises, so nahmen auch die Lukasbrüder Philipp Veit und Friedrich Olivier als Freiwillige im Lützowschen Freikorps an den Feldzügen gegen Napoleon teil. Die patriotische Erregung erreichte die römischen Lukasbrüder, als die Franzosen 1814 Rom und den Kirchenstaat aufgeben mußten und Papst Pius VII. auf den Stuhl Petri zurückkehrte. Im Blick auf die Wiener Kongreßverhandlungen unterzeichneten die deutschen Künstler ein für Metternich bestimmtes Memorandum, in dem sie die Repräsentanten aller deutschen Staaten zur Vereinigung im Dienste der nationalen Kunsterneuerung aufriefen. Von Overbeck, der sich ansonsten von den tagespolitischen Ereignissen weitgehend fernhielt, stammt aus dieser Zeit der Ausruf: „Es lebe die deutsche Freiheit!“⁴³

Der unbefriedigende Ausgang des Wiener Kongresses, die Rückkehr zur alten territorialen Zersplitterung Deutschlands, steigerte die patriotische

Demonstration der Lukasbrüder in Rom, die gerade in dieser Zeit breite öffentliche Resonanz fanden. 1816 führte der Maler Carl Philipp Fohr, der enge Beziehungen zur Heidelberger Burschenschaftsbewegung unterhielt, den sog. altdeutschen Rock in Rom ein, eine Tracht, die in ihren historischen Reminiscenzen an Mittelalterliches der nazarenischen Gesinnung entsprach und bald von allen getragen wurde.⁴⁴ In den Burschenschaften artikuliert sich die Opposition gegen die alte politische Ordnung der vornaoleonischen Zeit. In ihrem Streben nach nationaler Einheit und politischer Freiheit orientierten sich die gemäßigeren Burschenschaftler an der mittelalterlichen Reichsverfassung, während der radikale Flügel auf eine republikanische Verfassung drängte. Ihr äußerer Habitus rückte die Nazarener in die Nähe der liberal-patriotischen Burschenschaftsbewegung; sie waren den Herrschenden als eine Art „Geheimbündelei“ suspekt und erfuhren die Ablehnung Metternichs und des österreichischen Kaisers. Doch waren die Nazarener dem radikalen Flügel der Burschenschaftsbewegung stets fern geblieben. Ihr Standpunkt innerhalb des zeitgenössischen politischen Spektrums zwischen der dynastisch legitimierten Tradition der konstitutionellen Monarchie und den revolutionären Idealen der Burschenschaftler läßt sich folgendermaßen bestimmen: Durch die Wahl ihrer historischen Gegenstände, ihr Geschichtsverständnis und ihre politischen Auslassungen gaben die Nazarener ein – wenn auch nebuloses – Plädoyer für eine christliche Universalmonarchie mittelalterlicher Prägung. Ihre an die aktuelle Frage der politischen Einigung gebundene Vorstellung richtete sich auf die Einheit der Reichsführung ohne partikuläre Sonderinteressen und eine gemeinsame ideelle Verwurzelung in einer ständisch gegliederten Gesellschaft.⁴⁵ Mit der fortschreitenden politischen Polarisierung, die zum Verbot der revolutionär-patriotischen Bewegung führte, rückten die Nazarener in immer größere Nähe zu den konservativen Kräften der Restauration. Ihr Protektor Friedrich Schlegel, der sich als Verfechter des wahren Patriotismus unter christlich-mittelalterlichem Vorzeichen verstand, führte die Gruppe ins ideologische Lager Metternichs und der Heiligen Allianz. Bezeichnenderweise wurde die nazarenische Schule für die Regierenden erst nach dieser Wendung, die sie von der Position der Radikalreformer entfernte, akzeptabel. Für die politische Beurteilung der nazarenischen Bewegung ist die große Anpassungsfähigkeit ihrer Ideologie an die Verhältnisse der Restaura-



Abb. 8 JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, Frauenakt, 1822/23, Tuschkfeder und -pinsel über Bleistift, Inv. C 1908-682, Kupferstichkabinett Dresden

Das Studium der Natur ist in dieser Aktzeichnung durch ein bewusstes Raffael-Zitat (aus dem Borgo-Brand-Fresko) und durch die Wahl einer Körperpose im Hinblick auf eine spätere Monumentalkomposition (Ariost-Saal im Casino Massimo) geprägt; sie steht insoweit in der Tradition akademischer Bildfindungsverfahren.

tion maßgeblich, von der sie sich vor allem eine Renovatio des geistigen Lebens und eine öffentliche Funktionseinbindung ihrer Kunst erhofften. Mit der Eliminierung des utopischen Gehalts, den der früh-nazarenische Patriotismus noch besaß, waren die Voraussetzungen zur Etablierung als künstlerische Elite der Restaurationszeit gegeben.

Auch das soziale Erscheinungsbild der nazarenischen Bewegung hat sich mit dieser ideellen Umorientierung entscheidend gewandelt. Der nazarenische Aufbruch nach 1808 war eine symptomatische Reaktion auf den Status der Autonomie, der Kunst und Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft definiert. Die neu gewonnene Unabhängigkeit von höfischen oder kirchlichen Auftraggebern, das freie Produzieren von Kunst ohne vorgegebenen Bestimmungsort, das ideelle Vakuum und die einhergehende Subjektivierung des Kunstschaffens wurden von den Künstlern der ersten nazarenischen Generation als höchst problematisch erfahren. Die ideelle und soziale Entwurzelung erlebten die nazarenischen

schon Künstler als existentielle Verunsicherung: „Ja ohne Ziel ist die Bahn des Künstlers, rastlos muß er sich vorwärts bewegen ohne Ausruhn; steht er nur stille, wehe! er geht zurück, er kann sehen, wie das, was hinter ihm liegt, in blauem Nebel zurücksinkt, deswegen dämmert ihm noch kein Ende seiner Bahn. So eilt er fort, bis ihn der Tod ereilt.“⁴⁶ Mit diesen Worten beschrieb Franz Pforr eine im Kreis der Nazarener verbreitete Befindlichkeit. Der Status des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft war aufs engste verknüpft mit dem Bewußtsein, keinem allgemeinen öffentlichen Bedürfnis mehr zu entsprechen, sondern auf die subjektiven ästhetischen Vorlieben einzelner Privatleute angewiesen zu sein: „Und denn, wenn er [sc. der moderne Künstler] auch mit Ehren abgetreten ist, was ist sein Los? Daß einige wenige ihn schätzen und in seinen Werken bewundernd lieben, aber die Meisten bedauern, daß ein Mensch der Kunst erlegen ist, nicht als Künstler, sondern, daß er, wenn er ein gescheiteres Gewerbe ergriffen hätte, für das ganze mehr genutzt hätte, welcher Nutzen,



Abb. 9 JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, Sitzender Jünglingsakt, 1821, Bleistift, Privatbesitz, München

Die leicht schwingende Umrißlinie, die sensible Binnenzeichnung und die schlichte Haltung des jugendlichen Modells charakterisieren die ‚zweckfreien‘ Aktstudien aus dem Kreis der Kapitoliner um Julius Schnorr. (Vgl. Kat. Nr. 54).

da er Künstler geworden ist, verloren worden. Was ich da sage, ist nicht übertrieben, denn stellen nicht viele Menschen den Maler mit dem landdurchstreichenden Vagabunden in eine Reihe!“⁴⁷ Die Gemeinschaftsbildung im Rahmen des Lukasbundes und die Sezession von der Akademie sind vor diesem Hintergrund als der Versuch einer anderen künstlerischen Existenzform zu werten. Unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft wurde ein im Ideellen fundiertes Gegenmodell, ein Gemeinschaftsideal als Antwort auf die soziale Vereinzelung des Künstlers, propagiert. Aus diesem Anliegen erklärt sich der Hang zur Weltabgewandtheit, der ein wesentliches Moment des nazarenischen Selbstverständnisses in der Anfangszeit ausmachte: „Einträchtiges Klosterleben ...; Süßigkeit der Einsamkeit und Abgeschiedenheit von der Welt; nur so kann heut zu Tage die wahre Kunst gedeihn. Wunsch, Mönch sein zu können“, notierte Friedrich Overbeck.⁴⁸

In dieser Perspektive gewinnt die Übersiedlung nach Rom, zu der sich fast alle Nazarener früher oder später entschlossen, ihr spezifisches Gewicht.⁴⁹ Für die Nazarener bedeutete Rom nicht mehr die obligatorische Fortsetzung des Ausbildungsgangs in der Tradition der *grand tour* des klassischen Romreisenden seit dem 17. Jahrhundert, sondern markierte entschieden einen Neuanfang: Als Pilgerzug und romantische Künstlerfahrt konzipiert, ging es nicht darum, ein verbindliches Repertoire antiker und klassischer Kunst zu absolvieren; in künstlerischer Hinsicht bedeutete Rom für die Nazarener die Möglichkeit zur Begegnung mit der „präautonomen“ christlichen Kunst des Quattro- und Cinquecento. In sozialer Hinsicht garantierte der Freiraum Italien die Möglichkeit, die Utopie eines unentfremdeten Kunstschaffens in der Gemeinschaft eine Zeitlang zu wahren und zur Grundlage des eigenen Schaffens zu machen. Dorothea Schlegel, eine geistige Verwandte der nazarenischen Schule, formulierte in diesem Sinne: „Die Freyheit, welcher wir hier uns erfreuen, suchen wir jetzt leider wohl überall umsonst! Die nämlich: mitten in der Verworrenheit, Verfinsternung und Verderbniß, eine Gemeinde bilden zu dürfen, die ungehindert und ohne andre Verfolgung als etwa die der feinen Welt und der Abtrünnigen, ein in Gott versammeltes Leben führen.“⁵⁰

Der Unterschied der nazarenischen Romfahrt zu den anderen Formen der künstlerischen Romreise zeigt sich auch in der Tendenz zur Ablösung von den Künstlern anderer Nation und Gesinnung, die zu einer Fraktionierung der römischen Kunstszene

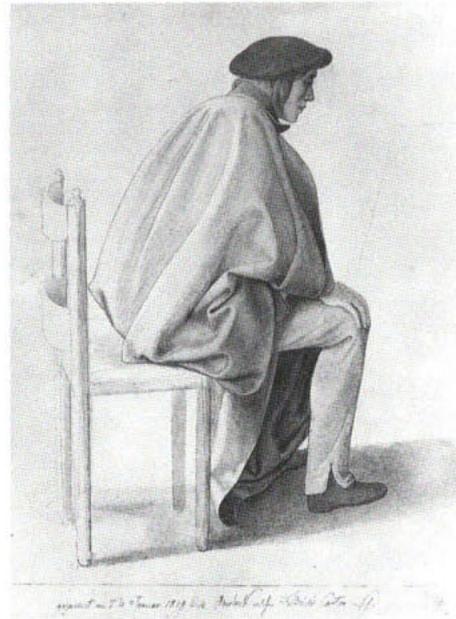


Abb. 10 JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, Bildnis Overbecks, sitzend im Mantel, 1819, Bleistift und Feder laviert, Inv. C 1908–737, Kupferstichkabinett Dresden

Wie zahlreiche Aktstudien der Nazarener, so ist auch diese Gewandstudie durch die Spannung zwischen dem Anspruch auf Naturtreue und Authentizität (Beischrift) einerseits und der Tendenz zur Stilisierung der Figur in großen ruhigen Umrissformen andererseits gekennzeichnet. (Vgl. Kat. Nr. 44).

beitrug.⁵¹ Sinnfälliger Ausdruck der Andersartigkeit war der Rückzug in das Kloster S. Isidoro, von wo aus Overbeck an Sutter berichtete: „Wir aber vertrauen dem stillen Gange der Wahrheit und der ihr innewohnenden unwiderstehlichen Kraft, halten uns ruhig in unsern Zellen, unbekümmert um das was draußen vorgeht, und streben nach besten Kräften dem Ziele der Vollkommenheit nach.“⁵² Auch wenn punktuell Beziehungen zu Vertretern der anderen Landsmannschaften – besonders nach dem Auszug aus S. Isidoro – überliefert sind, besaßen die Nazarener nicht den internationalen Charakter der italienischen Kunstmetropole. Rom wurde als notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zur nationalen Kunsterneuerung in Deutschland begriffen. 1818 schrieb Julius Schnorr in die Heimat: „Rom mußte sein, wenn in unserem Vaterland ein besserer Geist in der Kunst gemein werden sollte. Wir wünschen und hoffen, daß es einst nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe; in unserem Lande soll eine Schule sich bilden; aber