

Sabine Fastert: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 86); München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2000; 367 S., 48 SW-Abb.; ISBN 3-422-06294-7; DM 98,-

Die Kieler Dissertation von 1998 behandelt Franz Pforrs Darstellungen Rudolfs von Habsburg, Julius Schnorr von Carolsfelds „Tod Barbarossas“ für Schloß Cappenberg, den Heltorfer Freskenzyklus für den Reichsgrafen Spee und die Ausmalung der Kaisersäule in der Münchner Residenz durch Schnorr. Sabine Fastert hat intensive Archivstudien in München und Dresden betrieben, so daß gerade für die im Krieg zerstörten Münchner Bilder manche Präzisierung möglich wurde. Daß die Auswahl der Werke nicht ganz selbstverständlich ist, räumt sie selbst für Heltorf ein, denn es ist „gerade in den letzten Wandbildern Lessings und Plüddemanns eine zunehmende Abkehr von ursprünglichen Prinzipien der Lukasbrüder zu beobachten“ (S. 289).

Um die historische Ableitung der Themen besser vorführen zu können, werden die Zyklen nicht geschlossen behandelt. Vielmehr sind die Bilder der verschiedenen Orte nach den dargestellten Herrschern aneinander gereiht, so daß Rudolf von Habsburg, Friedrich Barbarossa und Karl der Große mit ihren Viten jeweils den Schwerpunkt der Kapitel bilden. Sabine Fastert hat das Glück gehabt, daß Camilla Kaul ihr ihre unpublizierte Bonner Magisterarbeit über den Heltorfer Zyklus überlassen hat, in der das Privatarchiv des Grafen Spee mit wichtigen Briefen des Auftraggebers ausgewertet worden ist.

Die neuen intensiven Quellenstudien erweisen, daß die Künstler sich für Barbarossa nicht nur bei dem Historiker Friedrich von Raumer, sondern auch bei Friedrich Kortüm und Friedrich Wilken orientiert haben. Schnorr hat nach eigener Aussage intensive Geschichtsstudien betrieben, sich aber weitgehend an Heinrich Luden gehalten, obwohl er dessen kritische Sicht auf Karl den Großen nicht teilte. Hier sind der Autorin manche Entdeckungen zu verdanken, besonders zum Verhältnis von Künstler und Auftraggeber.

Weniger erfolgreich zeigt sich die konkrete Analyse der nazarenischen Bilder. Schon für Pforrs „Einzug Rudolfs von Habsburg“ werden alte Ableitungen von Gozzoli und Schongauer nicht einmal diskutiert. Für dessen „Graf Habsburg und der Priester“ wird „auffallend große Übereinstimmung“ mit Pieter Bruegels „Blindensturz“ von 1568 registriert (S. 61), die aber tatsächlich nicht zu finden ist. Unbegreiflicherweise wird auf derselben Seite Bruegel „ein Meister des frühen 16. Jahrhunderts“ genannt. Immer wieder soll auf den Gemälden die „Dreieckskomposition“ und die „Mittelsenkrechte“ (beides z.B. auf S. 152) dominieren, wobei man sich nur wundert, daß die Bilder trotzdem so verschieden aussehen. Obwohl die Analysen meist Werke Raffaels als Vorbildlich nennen, wird zum Schluß behauptet, die Nazarenen hätten „die italienische Malerei vom Mittelalter bis zum frühen Raffael wie auch die altdeutschen Meister zu ihren Vorbildern“ gemacht (S. 323). Das haben die vorherigen Bildanalysen keineswegs ergeben.

Warum die kaiserlichen Themen in dem kaiserlosen Deutschland aufgegriffen

wurden, wird erst gar nicht diskutiert. Wenn allerdings von Schnorr behauptet wird, er habe in dem Münchner Zyklus „ein ideales Bild des gottgewollten Kaisertums“ gezeigt, „wie es in der Zeit letztlich wieder erneuert werden sollte“ (S. 308), wird wieder die Begründung nachgereicht, die angeblich als „einseitig“ (S. 10) abzulehnen sei. Gerade der Konflikt beim Krönungsakt Rudolfs von Habsburg wird ignoriert, indem die von Schnorr gezeigte Königswahl von 1273, auf der dem Herrscher fälschlich schon die Kaiserkrone angeboten wird, nicht weiter diskutiert wird. Gerade diese Diskrepanz als aufschlußreiches Zeichen für den Sinn des Ganzen, nämlich die Erneuerung des Kaisertums, hätte eine Interpretation verlangt. Doch Politisches wird ständig ausgeblendet. Auch die Einfügung des eben von den Preußen abgesetzten Kölner Erzbischofs in Heinrich Mückes Wandbild auf Schloß Heltorf mit der „Krönung Barbarossas“, die noch nachträglich auf Wunsch des Auftraggebers Reichsgraf Spee vorgenommen wurde (S. 125), wird dem Leser nicht erläutert.

Während Sabine Fastert für Heltorf sehr treffend Übernahmen von Bildkompositionen aus der christlichen Ikonographie feststellt (S. 130–131), bestreitet sie dies für den Münchner Zyklus (S. 297). Tatsächlich hat Schnorr aber bei der „Kirchenversammlung in Frankfurt am Main“ von 1842 das Bildschema des „Christus unter den Schriftgelehrten“ übernommen, wie etwa das Fresko von Pinturicchio in Spello, S. Maria Maggiore von 1501 beweist. Nicht nur ist auch hier die Figur Christi als Lehrer und Sieger im Disput unverstellt ins Zentrum gerückt, während Bücher die Diskutanten beschäftigen. Vor allem spielt aber auch hier Maria auf der Seite eine wichtige Rolle, allerdings als besorgte Mutter. Schnorr hat sie als Bild im Bild erscheinen lassen, ohne der Madonna ein „karolingisches“ Aussehen zu verleihen. Das Thema ist zudem recht heikel, denn ohne Kommentar wird man es kaum verstehen. Es ist ja nicht ersichtlich, daß Karl der Große, assistiert von Alcuin, sich gegen seine Kirchenmänner durchsetzt und den Bilderkult der Byzantiner ablehnt, den der Papst schon akzeptiert hat. Da Schnorr den Text von Ellendorf notiert hat, wonach Karl „die Päpste als seine Unterthanen ansah“ (S. 221), und sich auch noch das Thema selber ausgesucht hat, ist die Folgerung, der Münchner Zyklus „verdeutlichte ..., daß die staatliche Macht letztlich der kirchlichen Obrigkeit untergeordnet sein sollte“ (S. 295), doch äußerst zweifelhaft. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß Schnorr sich „als Künstler“ (wie er 1830 schreibt: S. 148) gegenüber dem Freiherrn von Stein in der Wiedergabe des Todes Barbarossas durchsetzte und dies auch gegenüber Ludwig I. erreichte, indem er für München sogar das Thema „Die Einsetzung des Landfriedens“ im Zyklus des Rudolf von Habsburg selbst erfand (S. 86).

Das Buch hat ein Schlußkapitel, das offenbar den Titel „Die Entdeckung des Mittelalters“ begründen soll. Hier werden auf fast hundert zweiseitig bedruckten Seiten „geistesgeschichtliche“ Ahnen der Nazarener wie Klopstock und Herder, Wackenroder und Friedrich Schlegel, Novalis und Tieck versammelt, wobei man zwar großen Fleiß attestieren muß (zumal es sich meist um Sekundärliteratur handelt), aber doch den Eindruck gewinnt, daß die Kunstgeschichte nicht viel davon profitiert. Für die „Entdeckung des Mittelalters“ hätte man aber kunsthistorisch unvergleichlich

viel mehr beibringen können. Für die aus Wien emigrierten Nazarener wäre Laxenburg wichtig, und zwar die 1798–1801 erbaute Franzensburg, in die allmählich immer mehr Spolien und Glasmalereien des Mittelalters eingefügt wurden. 1806 führte die Kaiserin Maria Theresia hier sogar die altdeutsche Tracht ein. Angeregt war dies natürlich durch das Pariser „Musée des Monuments Français“, das Alexandre Lenoir von 1791 bis 1816 betreute, und in dem auch mittelalterliche Grabmäler, wie die im „Elysée“ versammelt zu sehen waren. All dies hätte man in den nicht benutzten Büchern von Francis Haskell nachlesen können.

Und die Künstler waren natürlich auch viel mehr mit dem Mittelalter beschäftigt, als man dem Buch entnehmen kann. Denn im 18. Jahrhundert haben ja nicht nur Tiepolo in Würzburg, sondern unzählige Freskantens auf Deckengemälden von Kirchen Kaiser und Heilige des Mittelalters mit ihren Viten dargestellt. Dabei ging es allerdings noch nicht um ein zeitgemäßes Kostüm, aber immerhin hatte schon 1806 Ingres Napoleon im Stil Jan van Eycks porträtiert, weil zu dieser Zeit der Genter Altar nach Paris verbracht worden war. „Die Entdeckung des Mittelalters“ hatte also längst stattgefunden, als die epigonalen Nazarener sich ans Werk machten.

Die eigenen Verdienste streicht Sabine Fastert gern heraus, und an Kollegenschelte fehlt es nicht. Man sei „in keinster Weise dem nazarenischen Kunstschaffen gerecht geworden,“ (S. 320) heißt es, „habe Zusammenhänge völlig übersehen“ (S. 325) oder habe „eindimensional argumentiert“ (S. 154).

Da die Lektorin des Bandes mit Namen genannt ist (S. 4), sei ihr gesagt, daß sie bei dem Voltairezitat auf S. 24 ein „nicht“ hätte einfügen müssen, weil nur so die Stelle korrekt übersetzt worden wäre. Man wundert sich auch, daß die Namen der Historiker Gervinus und Srbik durchgehend falsch geschrieben sind, und „Rankes berühmte Bemerkung“ (S. 261) stammt leider von Treitschke.

DONAT DE CHAPEAUROUGE

Wuppertal

Cézanne – Manet – Schuch. Drei Wege zur autonomen Kunst; herausgegeben von Brigitte Buberl [Ausstellungskatalog, Dortmund: Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 30. Mai – 30. Juli 2000]; München: Hirmer 2000; 224 S., 60 Farb- und zahlreiche SW-Abb.; ISBN 3-7774-8640-X; DM 78,-

Die Wahl des Ausstellungstitels spiegelt nicht nur den Mut der Dortmunder Ausstellungsmacher unter Federführung von Brigitte Buberl wider, sondern kennzeichnet ebenso treffend wie zugkräftig die Idee, die dem Projekt zugrunde liegt: Neben die Werke der gemeinhin bekannten und zweifellos zu den wesentlichen Anregern der modernen Kunst zählenden französischen ‚Monolithen‘ wurden die Bilder eines Malers deutscher Zunge gehängt – Bilder des nach einer Anerkennungswelle kurz nach der Jahrhundertwende erst vor wenigen Jahren durch eine umfassendere Ausstel-