

Was von diesen »Erfolgen« zu halten ist, zeigt sein Bericht, auf Grund seiner Forschungen zur »Entarteten Kunst« sei in den englischen Kunsthandel Bewegung gekommen, und es tauchten dort »zunehmend auch vernichtet geglaubte Kunstwerke« auf, so Ende 1997 »allein 57 Feininger« (Anm. 363). Der als Beleg genannte Artikel im Kölner Stadt-Anzeiger ist nicht zum aufgeführten Datum, sondern bereits vier Tage früher erschienen und behandelt die Naturnotizen Feiningers zu seinen Halle-Bildern, die nicht für vernichtet gehalten werden konnten, weil niemand von ihrer Existenz wußte, und die absolut nichts mit der Aktion »Entartete Kunst« und auch nichts mit dem Kunstdienst zu tun hatten. Zwar ist der Artikel etwas unklar formuliert, so daß der Unkundige die Skizzen mit den erwähnten Halle-Bildern, die tatsächlich beschlagnahmt worden waren, verwechseln kann. Aber gerade das wirft erneut ein Licht auf die unkritische und daher der »historisch-kritischen« Wissenschaft schädliche Arbeitsweise Prolingheuers. Das Buch ist eine verpaßte Gelegenheit, ein interessantes Kapitel der Kirchengeschichte in ihrer Berührung mit der Kunstgeschichte differenziert zu beleuchten und – zu erhellen.

ANDREAS HÜNEKE  
Potsdam

daß Prolingheuer richtigstellt, daß das Gemälde 1940 als »Grenzfall« der Münchener Staatsgalerie zurückgegeben worden war, was u. a. in dem Katalog von 1992 nachzulesen ist. Statt dessen mokiert er sich darüber, daß Lüttichau von dem »Schützengraben« von Otto Dix vermutete, das Bild sei »im Krieg zerstört« worden, obwohl Peter Böhmer das Bild in Güstrow gesehen hat. Daß Böhmer das Bild gekauft hat, habe ich schon 1987 veröffentlicht (ANDREAS HÜNEKE: »Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht«. Vom Handel mit »entarteter« Kunst, in: Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Düsseldorf 1987, S. 102). Damit ist nicht ausgeschlossen, daß es im Krieg oder unmittelbar danach zerstört wurde. Prolingheuer legt durch seine Fragen den Schluß nahe, es sei von den russischen Soldaten als Verkehrsschild übermalt worden. Das aber ist bei seinen Ausmaßen (230 x 250 cm) kaum anzunehmen. – Emil Noldes Gemälde »Papujünglinge« wurde nicht, wie angegeben (S. 213), in Berlin, sondern in Königsberg beschlagnahmt.

**Mitchell Benjamin Frank: German Romantic Painting Redefined.** Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism; Aldershot/Hampshire: Ashgate 2001; 221 S., 64 SW-Abb., Leinen; ISBN 0-754-60477-2, £ 49,95

Die Nazarener in Amerika: Diese *coincidentia oppositorum*, die zunächst ebenso gewagt wie ahistorisch klingen mag, entpuppt sich bei genauer Prüfung als eine höchst fruchtbare Symbiose, die längst eine historische Tatsache geworden ist. Nicht nur, daß schon die nazarenischen Maler selbst ihre Kontakte in die Neue Welt ausdehnten – hier sei nur an deren amerikanische Auftraggeber erinnert –, auch auf dem heutigen Kunstmarkt sind es vor allem amerikanische Sammler und Museen, die sich auf dem Gebiet der Nazarenerzeichnung engagieren. Was in Deutschland rätselhafterweise noch immer ein Schattendasein als die uninspirierte Nachahmerkunst eines Epigonenjahrhunderts führen muß, wird andernorts längst als eigenständige Kunstrichtung mit eigenen technischen und ikonographischen Spitzenleistungen geschätzt. Es

verwundert daher nicht, daß eines der anregendsten Bücher zu den Nazarenern in jüngerer Zeit eben nicht aus jenem Deutschland stammt, in dem die Künstler mit der Erneuerung der religiösen Malerei pädagogisch und patriotisch wirksam werden wollten, sondern aus der Feder eines kanadischen Kunsthistorikers.

Das Buch ist die erste größere englischsprachige Auseinandersetzung mit dem schwierigen Phänomen der Nazarenerkunst seit dem grundlegenden Buch von Keith Andrews aus dem Jahre 1964, dem in Deutschland, abgesehen von zwei Ausstellungskatalogen, leider nie eine ähnlich umfassende wie pointierte Gesamtdarstellung gefolgt ist<sup>1</sup>. Franks Buch wirkt zunächst wie eine lose Aneinanderreihung von Kapiteln, die mitunter ihren Charakter und Entstehungshintergrund als eigenständige Aufsätze nicht verleugnen können. Trotzdem ist eine einheitliche Erzählung entstanden, deren Leitmotiv als die Frage nach dem Grund für die Verdrängung der Nazarener aus dem Kanon der romantischen Kunst in Deutschland umschrieben werden kann. Frank betreibt eine diachrone Rezeptionsgeschichte, die sich im zweiten Teil des Buches zu einer veritablen Forschungsgeschichte der deutschen Romantik im 20. Jahrhundert auswächst. Wenn im kollektiven Gedächtnis heute vor allem Caspar David Friedrich und schon weniger Philipp Otto Runge mit Sache und Begriff der Romantik assoziiert werden, so hat dies seinen Hauptgrund in der Rezeptionslenkung durch einen zunächst national und konfessionell, dann aber zunehmend formalistisch und chauvinistisch geführten Fachdiskurs, durch den die Nazarener spätestens im frühen 20. Jahrhundert an den Rand der öffentlichen Wahrnehmung gedrängt worden waren.

Dagegen steht die hohe Wertschätzung der nazarenischen Malerei im 19. Jahrhundert, die ihren Ausdruck nicht zuletzt in der 1887 realisierten Anbringung der 1816/17 in Rom gefertigten Fresken der Casa Bartholdy in der Berliner Nationalgalerie in Gestalt eines zentralen Gedächtnisraum fand. Als kulturpolitisches Supplement zur Reichsgründung war diese Galerie 1876 eröffnet worden war. Erkannte die frühere Kritik in Peter Cornelius und Friedrich Overbeck noch das gleichberechtigte Zwiegestirn der Erneuerung einer nationalen Malereitradition in Deutschland, so wandelte sich im späteren 19. Jahrhundert die Wahrnehmung hin zu der Abwertung der schwächlichen, „weiblichen“ Natur Overbecks bei gleichzeitiger Aufwertung von Cornelius als männliche Kraftnatur, der allein die Neubegründung der nationalen Historienmalerei zu verdanken sei. Das alte Gegensatzpaar von Raffael und Michelangelo stand in seiner modern „genderisierten“ Form einmal mehr für dieses Dioskurengespann Pate. Mitchell B. Frank kennt seinen Gegenstand sehr genau, hat alle zeitgenössischen Quellen und Rezeptionszeugnisse der Kunstkritik gesammelt, gelesen und sinnvoll ausgewertet, so daß der Leser mit seinem Buch einen kritischen Cicerone durch knapp zweihundert Jahre Auseinandersetzung mit der Nazarenerkunst in der Hand hält. Der Autor zeichnet die Haupt- und Nebenwege dieser Rezeptionsgeschichte nach und konzentriert sich dabei auf die Person Friedrich Overbecks, die dem 19. Jahrhundert noch als die unbestrittene Hauptfigur der Naza-

1 KEITH ANDREWS: *The Nazarenes*; Oxford 1964.

renerbewegung galt: Overbeck allein hatte am nazarenischen Ideal bis zu seinem Tode 1869 in Rom festgehalten. Dabei läßt sich feststellen, daß eine Schwelle der Rezeption um 1840 erreicht war, als sich Overbeck mit dem Frankfurter Bild vom „Triumph der Religion in den Künsten“ dem Publikum als ein scheinbar rückwärtsgewandter Dogmatiker vorstellte. Friedrich Theodor Vischers berühmte Kritik des Gemäldes von 1841 ist häufig analysiert worden, und auch Frank räumt ihr eine zentrale Stellung ein, da Vischer die gedankliche Aporie des Overbeck'schen Allegoriebegriffs mit sezierender Schärfe und Ironie offengelegt hatte. Und auch in den historiographischen Schriften von Athanasius Raczyński, Franz Kugler, Ernst Förster und Ernst August Hagen läßt sich nach 1840 eine Verschärfung des Tones resp. eine deutliche Abwertung Overbecks verzeichnen: Sein Beitrag zur Geschichte der modernen deutschen Kunst wird von diesen Autoren zunehmend verringert und historisiert, wobei das Festhalten an dem nazarenischen Stilideal sowie die Ferne des Wahrömers von Deutschland als Argumente gegen die Bedeutung Overbecks ins Feld geführt werden. Die Marginalisierung Overbecks im ästhetischen Diskurs zeichnet Frank überzeugend nach – allein die ungebrochene hohe Wertschätzung des Malers im katholischen Milieu kommt ein wenig zu kurz. Hier wäre auch die grundlegende Quellenarbeit noch zu leisten, die Overbecks unangefochtene Rolle als künstlerischer Repräsentant einer katholischen Öffentlichkeit weit über das deutsche Sprachgebiet hinaus nachzeichnet. Hatte der Maler sich doch selbst längst aus dem ästhetischen Diskurs verabschiedet, indem er von sich gesagt hatte, er sei kein Romantiker, sondern ein „christlicher Maler“. Und damit gelangt man unweigerlich an den Punkt, an dem die Kritik an diesem gedankenreichen Buch einsetzen muß: Denn die Rolle der Religion, namentlich für Overbeck, dem mehrere Abschnitte des Buches als dem Hauptrepräsentanten der Künstlergruppe gewidmet sind, wird nicht ihrem Rang gemäß in die Diskussion einbezogen.

Die methodische Setzung im Falle Overbecks ist die Dichotomie der Rollen. Denn Frank zufolge charakterisiert die Person des Malers einerseits die selbstgewählte Rolle des „monk-artist“, andererseits diejenige des „independent man“, die die wirtschaftliche Seite seiner Künstlerexistenz bezeichnet. Im Streben nach wirtschaftlicher Unabhängigkeit vom Elternhaus folgte Overbeck, der verheiratete Familienvater, dem Idealbild des autonomen Künstlers, der seine intellektuelle wie materielle Existenz allein auf sein Schaffen gründet. Zwei konkurrierende Rollenentwürfe also, die sich kaum miteinander vereinbaren lassen, doch, wie Frank zeigt, von Overbeck in verschiedenen Phasen seines Lebens zur Deckung gebracht werden wollen. Gegen die hier gewählte Form der Diskursanalyse ist einzuwenden, daß die religiösen Intentionen zumindest im Falle Overbecks ernst zu nehmen sind: Ohne eine differenzierte Auseinandersetzung mit seinem theologischen Gedankengebäude, seiner Konzeption des religiösen Bildes und seinem theologischen Sendungsbewußtsein bleibt das Verständnis seiner Biographie und Kunst zwangsläufig bruchstückhaft.

Frank mißtraut der trügerischen Faktizität des Biographischen und argumentiert gemäß soziologischer Rollentheorie, wenn er in Overbeck eine konstruierte Identität erkennt, die sich aus verschiedenen *personae* zusammensetzt: Der *persona* des

fromm, zurückgezogen und bedürfnislos als Mönch lebenden Malers und der *persona* des selbständigen und auf seinen Verdienst und gesellschaftliche Anerkennung bedachten modernen Künstlers, dessen philosophische Grundlage das Autonomieverständnis der Epoche ist. Es bleibt zu fragen, ob die – nicht eben glücklich gewählte – Metapher des „monk-artist“ die gesamte Lebensspanne Overbecks treffend charakterisieren kann. So fragt sich der Leser bereits, welches Detail der Portraitzeichnung Carl Vogel von Vogelsteins (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen), die Overbeck im bürgerlichen Rock lässig vor der Staffelei sitzend zeigt, auf die Mönchsrolle verweisen mag, wie Frank suggeriert (S. 61). Sucht man nach einer allegorischen Lesart dieser Bildniszeichnung, so scheint die Staffelei mit dem Madonnenbild in Verbindung mit dem vornehm gekleideten Maler als *concetto* eher den hohen sozialen Anspruch der Malkunst als altes Paragone-Argument nahezulegen, wonach der Maler sein Handwerk auch in kostbarer Kleidung mit Würde ausüben kann.

Und sind die von Frank als Argument herangezogenen Inszenierungen der eigenen Person und der Werke bei den öffentlichen sonntäglichen Atelierbesuchen nicht doch ganz anders zu begreifen als die ersten Jahre der Lukasbrüder in S. Isidoro, die auch, wie jüngst Sabine Fastert gezeigt hat<sup>2</sup>, keineswegs in rein monastischer Isolation verbracht worden sind? Ist hier nicht ein merkwürdiger Synkretismus aus theologischem Sendungsbewußtsein und Künstlertravestie greifbar – Overbeck als ein Magier und Meister, der mehr durch seine theologische Überzeugung seine Besucher in den Bann zog als nur durch eine theatralische Verstellungskunst? Hier ist noch mehr Forschungsarbeit zu leisten, um die komplexe Selbstinszenierung des Künstlers adäquat zu würdigen – das dürre Gerippe soziologischer Begrifflichkeit, das hoch zu Roß die vor seinen Karren gespannten Erscheinungen züchtigt, bringt den Autor hier zumindest um eine gewichtige Pointe. Denn trifft die Konzeption der Mönchsrolle auf den späten Overbeck überhaupt noch zu, der eben gerade nicht zurückgezogen seiner Tätigkeit nachging, sondern als erster Maler des Kirchenstaates unter Pius IX. ganz nachdrücklich auf öffentliche Wirkung bedacht war? Cornelius und Overbeck in ihrem öffentlichen Auftreten als striktes Gegensatzpaar (S. 24) zu begreifen, verfälscht die historische Überlieferung insofern, als Overbecks Anspruch auf Geltung in der Gesellschaft kaum geringer gewesen sein dürfte als derjenige seines Münchner Freundes, der seiner öffentlichen Wirkung mit den Mitteln des Hofkünstlers jedoch auf ganz andere Weise und mit ganz anderer Absicht Wirkung verschaffen konnte.

Ein grundsätzliches Problem der Overbeck-Forschung liegt in der Überlieferung. Nicht, daß dem Autor gravierende Sachfehler nachzuweisen wären; er besitzt sogar eine ausgesprochen hohe Kenntnis von seinem Gegenstand. Allein, dieser Einwand sei gestattet, bei der Bestimmung der Büste auf dem Ofen des frühen Selbstbildnisses (Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte) mag man ihm nicht folgen: Hierin erstmals eine Portraitbüste Goethes zu erkennen, mag weder aufgrund des anschaulichen Befundes noch aufgrund der historischen Wahrscheinlichkeit üb-

2 SABINE FASTERT: Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 52, 2001, S. 159–184.

erzeugen. Goethebüsten wurden erst später massenweise produziert und wären um 1800 wohl noch eher ausnahmsweise als kunstgewerbliches Accessoire eines Einrichtungsgegenstandes anzutreffen. Die traditionelle Bestimmung als antikisierende Imperatorenbüste oder Variation über den Kopf des Apoll von Belvedere dürfte daher eher den Kern der Sache treffen, zumal die einzige motivisch vage vergleichbare Goethebüste von Christian Friedrich Tieck von 1801 nur eine geringe Verbreitung – und dann ausschließlich als autonome Skulptur – fand<sup>3</sup>. Die Problematik von Franks Overbeck-Bild liegt vielmehr in der biographischen Überlieferung selbst. Denn viele Axiome der Overbeck-Deutung beruhen noch immer auf der romanhaften und aufgrund einer selektiven Quellenauswahl verfaßten Biographie von Margaret Howitt von 1886<sup>4</sup>. Und auch Frank benutzt wesentlich das schon von Howitt, Hasse u. a. im späten 19. Jahrhundert gedruckte Material. Ein Blick in die Anmerkungen zeigt, daß er das wichtige – und auch im Literaturverzeichnis genannte – Buch von Brigitte Heise wohl nicht wirklich herangezogen und darüber hinaus auch den seit einigen Jahren wieder zugänglichen Nachlaß des Künstlers nicht benutzt hat<sup>5</sup>. Damit schreibt er selbst, wenn auch unbewußt und in kritischer Absicht, das wiederum äußerst kritisch zu lesende, legendenhafte Overbeckbild des späten 19. Jahrhunderts, dessen Schöpferin die Schriftstellerin Margaret Howitt ist, fort. Die Problematik, Overbeck mit den Kriterien eines Künstlers zu bewerten und ihn nicht seinem Rang gemäß als Bildtheologen und visuellen Mystiker zu begreifen, sondern sein hochkomplexes Werk an der oftmals intellektuell mediokren zeitgenössischen Kunstkritik zu messen, stellt einmal mehr die Schwierigkeit des Gegenstandes unter Beweis. Daß die Lektüre dieser Quellen viel über die Umwertung des Geschmacks im 19. Jahrhundert verrät, steht außer Frage und wird von Frank pointiert vor Augen geführt. Doch bedarf es noch vertiefter Anstrengungen, um den Sonderstatus von Overbecks Erscheinung auf der Bühne des 19. Jahrhunderts begrifflich zu machen.

Und so gelingen Frank auch die besten Partien, wenn sich die Analyse von der Person Overbecks entfernt: Ein Kabinettstück seines Buches ist das Kapitel über das Verständnis von Historismus und Historizität bei den Nazarenern. Selten hat man in verdichteter Form eine vergleichbar kluge und mit kritischer Liebe zum Gegenstand vorgebrachte Analyse des Hauptproblems der Nazarenerkunst gelesen: Denn es war die Nachahmung der alten Meister des 14. und 15. Jahrhunderts als Repräsentanten der vorreformatorischen Kunst, die den Nazarenern immer wieder den Vorwurf der reaktionären Rückwärtsgewandtheit und einer sich in der Kopie erschöpfenden Epigonenkunst eingetragen hat. Frank zeigt an Franz Pforrs Bildern aus der „Legende des Rudolf von Habsburg“ (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut) sowie an Overbecks „Vermählung Mariens“ (Posen, Muzeum Narodowe), daß das nazare-

3 Vgl. Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog, hrsg. von Sabine Schulze; Frankfurt am Main 1994, S. 181, Nr. 130.

4 MARGARET HOWITT: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses; hrsg. von Franz Binder, 2 Bde.; Freiburg im Breisgau 1886.

5 BRIGITTE HEISE: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen (*pictura et poesis*, 11); Köln/Weimar/Wien 1999.

nische Konzept der *imitatio* und *aemulatio* weitaus origineller ist als seine Kritiker wahrhaben möchten. Denn beim genauen Hinsehen erweisen sich die Nazarenergemälde ja gerade nicht als reine Kopien der Meister aus kunsthistorischer Vergangenheit, sondern thematisieren durch Abstraktion und Verfremdung ihrer Vorbilder selbst den historischen Bruch, der sie vom Spätmittelalter trennt. Die nazarenischen Bilder zeigen, wenn man so will, mit einem bemerkenswerten Mangel an romantischer Ironie lediglich eine Möglichkeit der Rückkehr in die goldene Zeit: „In other words, Nazarene painting necessarily creates in the viewer the recognition of a tension between the possibility of reviving an earlier era through its pictorial tradition and the impossibility of gaining access to that period. The Nazarenes themselves did not need to resolve this problem, for they did not sense a contradiction: by accessing the origins of their painting, in Raphael and others, the Nazarenes took themselves out of the present at the same time as they strove towards their original nature or divine essence in the present. [...] This is not to say that the Nazarenes believed that a return to a medieval golden age would be possible; the lack of irony, however, suggests that the noblest course of action in this fallen world is to make the attempt“ (S. 109).

Allein die Tatsache, daß kaum eine moderne Studie über die Nazarener und Friedrich Overbeck zu finden ist, die sich dem gemüthlichen Fluß wertfreier historischer Beweisführung hingäbe, ohne Partei für oder gegen den Gegenstand zu ergreifen, läßt vermuten, daß noch immer ein Rest subversiven Potentials in dieser Kunst steckt. Mitchell B. Frank hat den Nachweis erbracht, daß die Topik der unfruchtbaren Debatte um eine echte Moderne selbst ihren Ursprung in der zeitgenössischen Kunstkritik und im aufgeregten kunsthistorischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts besitzt. So paradox es klingen mag, die exakte Sachforschung, die an verschiedenen Punkten ihre Stollen in die unüberschaubaren und oft nur cursorisch berührten Quellenberge treibt<sup>6</sup>, ist momentan der eigentliche Segen für die Befreiung eines wichtigen Kapitels der Kunst- und Geisteshistorie aus einer korrumpierten Überlieferungs- und Deutungsgeschichte.

MICHAEL THIMANN  
Berlin

<sup>6</sup> Hier sei vor allem verwiesen auf die Cornelius-Monographie von FRANK BÜTTNER: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde.; Wiesbaden 1980 und 1999.

**Michael Teichmann: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde.** Monographie und Werkverzeichnis (*Europäische Hochschulschriften* Reihe 28: *Kunstgeschichte*, Bd. 387); Frankfurt a. Main u. a.: Lang 2001; 342 S., 137 Abb., davon 29 farbig; ISBN 3-631-37300-9; € 50,10

Der so fruchtbare Zeichner Julius Schnorr von Carolsfeld hat in den sechs Jahrzehnten seines Schaffens nur etwa 36 Ölgemälde geschaffen, die sich sehr unterschiedlich auf die einzelnen Schaffensphasen verteilen. In der Wiener und der römischen Zeit