

REZENSIONEN

KEITH ANDREWS, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford (Clarendon Press: Oxford University Press) 1964. 148 Seiten Text, 152 Abbildungen (davon 10 farbig) auf 80 Seiten.

Im europäischen Rahmen gesehen war die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts weitgehend „provinziell“, d. h., sie blieb ohne Strahlkraft nach außen, vor allem den Zentren Paris und London gegenüber. Das ist eine geschichtliche Tatsache und kein Werturteil. Gerade die größten Meister – Friedrich, Menzel, Marées – haben zu ihrer Zeit und noch lange danach im Ausland nur zögernd und dann lediglich mit einem Teil ihres Lebenswerkes Anerkennung gefunden. Eine einzige Ausnahme gibt es: Keine andere Bewegung hat einen auch nur annähernd so starken internationalen Einfluß ausgeübt wie die der Nazarener. Ihr Ruf war – so urteilt der Verfasser des vorliegenden Bandes zu Recht – vergleichbar demjenigen der „École de Paris“ heutzutage.

Um so erstaunlicher ist es, daß diese Gruppe noch keine wirklich erschöpfende Darstellung gefunden hat. Gewiß sind in den zwanziger Jahren die Arbeiten von Fritz Herbert Lehr, Paul Ferdinand Schmidt und Wilhelm Neuss entstanden. Auch besitzen wir die aus der Lübecker Ausstellung von 1926 hervorgegangene Dokumentation Carl Georg Heises (1928), und noch 1934 veröffentlichten Kurt Gerstenberg und Paul Ortwin Rave in einem fundamentalen Band „Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom“. Doch können alle diese Untersuchungen eine umfassende Monographie nicht ersetzen.

Es ist kein Zufall, daß der Versuch einer solchen Gesamtwürdigung aus Großbritannien kommt. Die Londoner Ausstellung des Europarates von 1959 gab den ersten und einzigen Überblick über die Malerei und insbesondere über die Zeichenkunst der Nazarener nach dem Krieg. Freilich: „Die Erwartung, daß im Hinblick auf die Kunst der Gegenwart die Nazarener in London als erstes Auftreten bewußter Primitivität wenigstens kunstgeschichtliches Interesse finden würden, hat sich nicht erfüllt. Ohne Kommentar, ohne Kenntnis der politischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen, allein durch ihre künstlerische Leistung vermochten sie sich nicht Geltung zu verschaffen. Die Urteile, die über sie gefällt wurden, glichen denen Goethes.“ So zog Ludwig Grote das Facit der Ausstellung (in: Festschrift Beutler, S. 69). Andererseits sind die Verbindungen alt: Werke von Overbeck, Cornelius, Schnorr von Carolsfeld und Rethel gelangten schon früh nach England, und hier bildete sich die mit dem Lukasbund vergleichbare Präraffaelitische Bruderschaft. Den zeitgenössischen „influence of the German Cartoon or Architectural style“ stellte bereits Ford Madox Brown fest. Auch die große Monographie Overbecks wurde von einer Engländerin geschrieben (Margareth Howitt, Freiburg 1886), nachdem vier Jahre zuvor in London schon ein Buch über diesen deutschen Künstler erschienen war (J. B. Atkinson, 1882). Dennoch mußte sich wohl ein Autor finden, der die Geschichte dieser Bewegung nicht nur als Briten – von außen – wagte, sondern der dem deutschen Geistesleben durch seine österreichische Geburt verbunden ist.

Das erste Kapitel („Background and Beginnings“) berichtet nach einer kurzen Einleitung über die Anfänge Overbecks und Pforrs an der Wiener Akademie. Das zweite Kapitel – überschrieben: „The Revival of Medieval Art“ – verfolgt die allgemeine Rückwendung zum Mittelalter und zum Quattrocento von Herder bis zu Wackenroder und Friedrich Schlegel. Sodann wird die Gründung der Lukasbruderschaft in Wien beschrieben. Das vierte Kapitel ist das längste, es schildert die römische Zeit bis zu den Bartholdy- und Massimo-Fresken; eigene Abschnitte werden Cornelius und Schnorr gewidmet. Das fünfte Kapitel unter der Überschrift „Germany“ behandelt das Wirken von Cornelius in München und Berlin, sowie die Tätigkeit Schnorrs in München und Dresden. Das kurze folgende Kapitel „The Aftermath“ gilt – von Hinweisen auf Wilhelm Schadow in Düsseldorf, Philipp Veit in Frankfurt und Steinle abgesehen – dem Spätwerk Overbecks. Im siebenten Kapitel geht der Verfasser dem Einfluß der Nazarener in Italien, in Frankreich und vor allem in England nach; hier werden in gesonderten Abschnitten „The Pre-Raphaelite Brotherhood“ und „William Dyce and the Decorations of the Houses of Parliament“ besprochen. Ein knappes Schlußkapitel sucht die Stellung der Nazarener innerhalb der Geistesgeschichte und Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts zu bestimmen.

Der Bildteil bringt neben Hauptwerken manches unbekanntes Material und wird – wie so oft zum Ruhme englischer Bücher gesagt werden muß – von vorzüglichen Katalogangaben begleitet. Ich hätte mir jedoch eine noch stärkere Verschiebung des Schwerepunkts der Auswahl zugunsten der Zeichnungen gewünscht, deren hohe Qualität allerdings in dem gewählten Kunstdruckverfahren und bei meist kleinen Formaten nur schwer glaubhaft gemacht werden kann. Daß die Farbtafeln nur zum Teil gelungen sind, ist um so bedauerlicher, als einige – darunter die Fresken aus dem Casino Massimo – erstmals farbig reproduziert wurden. Die „naive“ Buntheit der frühen Bilder des Kreises kommt nicht heraus.

Der Verfasser gibt eine besonnene Würdigung der Nazarener. Auch dem ausländischen Leser werden die historischen Voraussetzungen und die künstlerischen Werte dieser Malerei in klaren Formulierungen verständlich gemacht. Der Text enthält zahlreiche gute Beobachtungen. Andrews weist nach, daß jenes römische Kloster S. Isidoro, in das die Lukasbrüder einzogen, keineswegs verschwunden (Lehr 1924, S. 166), sondern von kleineren Veränderungen abgesehen noch heute so erhalten ist wie 1810; in dem gemeinhin „Blick von der Villa Malta nach Osten“ betitelten Gemälde Johann Christian Reinharts (München, Neue Pinakothek) identifiziert er die Klostergebäude.

Erhellend sind die Hinweise auf bestimmte stilistische und kompositionelle Anregungen, welche die Nazarener von der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts erfahren haben dürften; in den meisten Fällen ist ihnen zuzustimmen. So wird etwa Pforrs „Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel“ mit Münsters Kosmographie in Verbindung gebracht (S. 25) oder Overbecks früher „Traum des hl. Joseph“ auf eine Radierung von Raphael Sadeler zurückgeführt (S. 98). Daß die jungen Maler – insbesondere Overbeck – auf der Durchreise durch Bologna die Fresken von Francia und Costa des kleinen Oratoriums S. Cecilia in S. Giacomo Maggiore studiert haben, mag ebenfalls zutreffen (S. 23).

Der Einfluß Signorellis auf Cornelius wird präzisiert (S. 33, 36, 38, 102, 122). Beziehungen der Fresken von Domenichino in Grottaferrata zu Schnorrs Wandbildern im Casino Massimo (S. 53), konkrete Anleihen Overbecks aus den Fresken des Pinturicchio (S. 92, 118), das Nachwirken des Eindrucks der Paradiesestür von Ghiberti in Cornelius' „Klugen und Törichten Jungfrauen“ oder Analogien zwischen Philipp Veits römischem Deckenbild und der „Marienkrönung“ des Fra Angelico im Louvre (S. 116) werden glaubhaft gemacht.

Das oft behandelte Verhältnis von Ingres zu den Nazarenern wird zurechtgerückt. Noch 1950 hat Jean Alazard sich bemüht zu zeigen, „que les idées esthétiques d'Ingres étaient déjà bien arrêtées lorsque se dessina le mouvement ‚nazaréen‘ qui avait certaines tendances analogues aux siennes. L'étincelle semble donc venue de France et il est, en vérité, assez évident que le rôle joué par Ingres dans ce mouvement qui conduisit au préraphaélisme allemand et anglais fut celui d'un précurseur et d'un animateur“ (Ingres et l'Ingrisme. Paris 1950, S. 131). Demgegenüber macht der Verfasser deutlich, daß gerade Ingres' Hauptwerke – die „Schlüsselübergabe“ von 1817 und das „Gelübde Ludwigs XIII.“ von 1824 – nicht ohne Kenntnis jener in nächster Nachbarschaft der Französischen Akademie und der Kirche SS. Trinità dei Monti arbeitenden Nazarener entstanden sein können (S. 73 f.).

Die Vermutung, daß Overbecks großes Bekenntnisbild „Der Triumph der Religion in den Künsten“ (1840) auf die 1811 veröffentlichte Schrift „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ von August Wilhelm Schlegel zurückgehe, mag zeigen, wie sich Andrews um die Aufhellung der zugrundeliegenden Ideen bemüht hat (S. 126).

Neues Quellenmaterial bringt der Verfasser vor allem für England bei, und darin – neben der Tatsache, dem ausländischen Leser diese deutsche Gruppe im Überblick vorgestellt zu haben – liegt wohl sein eigentliches Verdienst. Hier wird auch der Spezialforscher Belehrung finden. Ein Brief des britischen Bildhauers John Gibson von 1818 berichtet aus Rom von dem Auftreten der seltsam gekleideten Jünglinge (S. 39), ein anderer des schottischen Malers David Scott von 1832 über die Atmosphäre des Café Greco (S. 106). Bischof Chadwick schildert 1850 einen Besuch im Studio des alternden Overbeck (S. 70). Wichtiger sind Urteile über die künstlerischen Arbeiten des Kreises: Der zitierte Scott nannte Cornelius' „Jüngstes Gericht“ in der Münchner Ludwigskirche „Gothic“ (S. 122 f.), Lady Eastlake stand entsetzt in der Werkstatt dieses Meisters vor den Kartons „of the largest size and the smallest interest“ und konnte in Cornelius nicht ein „great gun“ der deutschen Kunst sehen, sondern nur „a mere popgun“ (S. 60). Von hohem Interesse ist die Korrespondenz zwischen dem Maler Charles Eastlake und Schnorr (S. 84 f.) oder die Notiz des Art Journal von 1867 über Schnorrs Glasfenster für St. Paul's Cathedral, dessen „modern taste“ bestätigend (S. 124). Auch auf die aufschlußreichen, in Edinburgh und Aberdeen bewahrten Briefe von William Dyce wird hingewiesen (S. 82).

So könnte die Arbeit von Andrews nur Lob erfahren, wenn sie nicht den Anspruch erheben würde, als „the first comprehensive book“ über die Nazarener zu gelten, wie es der Klappentext formuliert. Denn dazu sind doch zu große Lücken vorhanden.

Zunächst ist der zeitgenössische Rahmen weiter zu ziehen, als es hier geschieht. Walter Friedländer hat bereits 1930 darauf hingewiesen, daß sich die Lukasbrüder – freilich als ein eigenwilliger Teil – der allgemeinen europäischen Bewegung eines archaisierenden Anti-Naturalismus um 1800 eingliedern, zu der die Sekte der „Barbus“ oder „Primitifs“ um Maurice Quai und der junge Ingres ebenso gehören wie etwa Flaxman und Blake in England (Hauptströmungen der französischen Malerei, S. 57). Doch auch innerhalb des deutschen Bereichs verlief die Entwicklung dieses Stils nicht eingleisig. Ludwig Grote hat die Vorgeschichte in seinem Buch über die Oliviers (Berlin 1938) ausführlich dargelegt: „Die nazarenische Idee lag in der Luft . . . An vielen Orten ging der Samen, den Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel ausgestreut hatten, gleichzeitig auf.“ Die Brüder Riepenhausen erregten schon 1804 mit ihren präraffaelitischen Bildern großes Aufsehen. Der junge Cornelius der „Tanusreise“ und des „Faust“ hat bereits 1806 das Akademiestudium aufgegeben, weil es dem Geist der Kunst des Mittelalters widersprach. Klinkowström, der Ende 1808 nach Paris ging, malte einen heiligen Georg und eine Heimsuchung auf goldgrundigen Holztafeln. Und besonders die Oliviers schufen dort um dieselbe Zeit für Herzog Franz neugotische Werke nach dem Vorbild der „Originale aus der alten teutschen Schule“ und „mit innigstem Nachstreben nach den Meistern deutscher Schule“.

Es müßte ferner überprüft werden, ob in jenen Jahren die Brüder Schlegel tatsächlich die einzigen Initiatoren dieser Bewegung waren. Dafür ein Beispiel: Andrews weist – wie erwähnt – auf die Möglichkeit hin, daß August Wilhelms 1811 veröffentlichter Aufsatz „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ die Anregung zu Overbecks großem Bild gegeben haben könnte. Aber Johann Michael Sailer, der Bischof von Regensburg hat schon 1808 eine Rede über das Thema gehalten: „Von dem Bunde der Religion mit der Kunst“. Daß den Lukasbrüdern andere Schriften Sailers bekannt waren, berichtet Howitt ausdrücklich (I, S. 280, 301). Der Kirchenfürst sprach Worte, die einen Overbeck im Innersten getroffen haben müssen: „Die Religion steht mit der Kunst in einem Bund, der nicht zufällig, nicht verabredet, sondern nothwendig, wesentlich, der nicht heute oder gestern entstanden, sondern ewig ist . . . Ich weiß wohl, daß die schönen Künste unheilig geworden sind . . . Und dies ist die schöne Kunst in ihrem tiefsten Verfall, in ihrer häßlichsten Entartung (!).“

Gehen wir auf den Lukasbund selbst über, so bleiben Wintergerst und Vogel, die doch Mitbegründer waren, so sehr Randfiguren, daß beide in der Bibliographie überhaupt fehlen. Dabei sind etwa die drei Hauptwerke Wintergersts – die „Versöhnung Ludwigs des Bayern mit Friedrich dem Schönen“ von 1815, der „Abschied des Rittertums“ von 1818, „Rudolf von Habsburg und der Priester“ von 1822 – Glanzstücke des abstrahierenden, „naiven“ Stils der nazarenischen Frühzeit.

Bei der Ausbreitung des Stils in Deutschland müßte – um wiederum nur ein Beispiel zu nennen – die Düsseldorfer Schule mit Carl Müller und der Apollinariskirche von Remagen behandelt werden. Denn: „Dorthin, an den Rhein, pilgerten in den vierziger und fünfziger Jahren die Kunstfreunde von überall her – aus Frankreich, aus Belgien, aus England – um die Fresken der Düsseldorfer zu sehen: die Nazarener haben der

deutschen bildenden Kunst eine kurze Zeit internationale Geltung verschafft" (Franz Schnabel, Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert IV. Freiburg 1937, S. 235).

Damit berühren wir das Kapitel: „The Influence of the Nazarenes“. Dieser Teil der Arbeit von Andrews ist allzu kursorisch. Es werden nur die Ausstrahlungen nach Italien, Frankreich und England in Betracht gezogen. In dem Band von Paul Wescher über „Die Romantik in der Schweizer Malerei“ (Frauenfeld 1947) befindet sich ein ganzes Kapitel mit der Überschrift: „Nazarenertum und Schweizer Kunst“; darin wird nicht nur Ludwig Vogel behandelt, sondern neben anderen auch Emilie Lindner aus Basel, die als Freundin Brentanos eine nicht unwichtige Rolle im Kunstleben Münchens spielte. Für Italien fehlt gänzlich die bedeutendste Persönlichkeit der italienischen Romantik, Francesco Hayez; sein Name ist im Index gar nicht aufgeführt. Der Einfluß der Nazarener ist in seinen Werken immer wieder spürbar. Hayez schreibt in seinen Erinnerungen: „Io . . . valutavo specialmente il merito delle scuole di Monaco e di Düsseldorf. I nomi die Overbeck, Cornelius, Kaulbach, dei due Hess, Piloty, Schnorr, ecc. per la Germania . . . sono tali da incutere rispetto“ (Siehe die zweibändige Monographie von Giorgio Nicodemi. Milano 1962).

Hinsichtlich der Wirkung nach Frankreich hinein beschränkt sich Andrews auf die Diskussion um Ingres, auf die – allerdings wichtige – Erwähnung des Theoretikers Alexis-François Rio und auf den kurzen allgemeinen Hinweis auf Ary Scheffer. Hier hätte ausführlich etwa auf Paul Chenavard eingegangen werden müssen (der zwar in einer Fußnote genannt wird, aber im Index fehlt). Chenavard hat 1827 während seines Aufenthaltes in Rom die Wandbilder im Casino Massimo kopiert; sein großformatiges, auf der Weltausstellung von 1855 gezeigtes Hauptwerk – die „Palingenèse Sociale“ – ist stilistisch kaum ohne Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ denkbar und erlaubt dazu durch seinen pseudoreligiösen Gehalt eine geistesgeschichtliche Gegenüberstellung voller Interesse (zu Chenavard siehe die Monographie von C. Sloane, Chapel Hill 1962, sowie letzthin die Rezension von Linda Nochlin im Art Bull. XLVI/1964, S. 114).

Überhaupt hätte sich wohl noch manch instruktiver Vergleich gelohnt. Es sei nur daran erinnert, daß Overbeck und Delacroix wiederholt dieselben Themen gemalt haben; zum Beispiel aus Tassos „Gerusalemme Liberata“: „Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen“ oder „Erminia bei den Schafhirten“.

Die – wie der Verfasser freilich betont – „Select Bibliography“ sollte zumindest in einigen Punkten ergänzt werden. Für die Spätphase siehe: A. Koller, Das Ideal der Nazarener. Emsdetten o. J. (Teildruck einer Bonner Diss. Besprochen in: Zs. f. Liturgiewiss. 15/1941, S. 541 f.). Über „Overbecks Meisterwerk Eins ist Not“ von 1815 hat L. Justi in der Clemen-Festschrift, (1926, S. 471 ff.) gehandelt. Zu Wintergerst sind die Aufsätze von C. G. Heise (in „Der Wagen“ 1922) und L. Grote (in Zs. f. bild. Kunst 61/1927 – 28) heranzuziehen. Über den „Glaubensschild“ von Cornelius in Windsor (von dem der Rezensent übrigens durch Vermittlung von N. Pevsner erstmals hat Aufnahmen herstellen lassen) gibt es eine eigene Quellen-Publikation in Großfolio mit Erläuterungen des Künstlers: „Entwürfe zu den Bildern, einzelnen Figuren und Arabes-

ken, welche auf dem von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. dem Prinzen von Wales als Pathengeschenk übersandten Schilde gargestellt sind, von Dr. Peter von Cornelius. Gestochen von A. Hoffmann. – Die architektonischen Verzierungen gestochen von L. A. Schubert. Berlin. Verlag von Dietrich Reimer. 1847“. Eberhard Wächter ist inzwischen (1964) Gegenstand einer Bonner Dissertation von P. Köster geworden. Für Führich ist als neuere Publikation nicht unwichtig: Das Gebeth des Herrn, Neun Bleistiftzeichnungen zum Vaterunser (Einführung von Hans Geller. Berlin 1958). Friedrich Schlegel sollte nach der neuen Kritischen Ausgabe zitiert werden (Band IV. München – Paderborn – Wien – Zürich 1959. Dazu meine Besprechung in: Philos. Rundschau 8/1961, S. 203 ff.).

In einem Buch, dessen Titel „Die Nazarener“ lautet, sollte schließlich wohl auch versucht werden, der Herkunft dieses Begriffs ausführlicher nachzugehen. Andrews begnügt sich mit der Bemerkung: „Ob er (der Spottname) römischer Bosheit oder der scharfen Zunge Johann Christian Reinharts, eines deutschen Malers der alten Schule, zuzuschreiben ist, scheint schwierig festzustellen.“ Und er beruft sich in einer Fußnote auf Friedrich Noacks „Deutsches Leben in Rom“ (Stuttgart und Berlin 1907).

Vielleicht ist es nicht unwillkommen, hier einmal aufzuzählen, was wir darüber wissen, und so einen ergänzenden Beitrag zur Geschichte der Nazarener zu bringen.

Zunächst einmal die Frage: Wann ist die Bezeichnung zum ersten Male bezeugt? Die heute allgemein vertretene Meinung lautet: „Der Name Nazarener findet sich nicht vor 1819“ (K. Gerstenberg/P. O. Rave, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin 1934, S. 2). In Wahrheit begegnet der Ausdruck – wie ich in RGG³, Sp. 1387, erwähnt habe – bereits 1817 häufig im Briefwechsel zwischen Goethe und Heinrich Meyer, er muß also damals bereits üblich gewesen sein (= Schriften der Goethe-Ges. 35. Band. Weimar 1932, Register S. 165).

Bei Noack, den Andrews anführt, heißt es: „Die Bezeichnung Nazarener soll nach Bartholdys Aufsatz in der Allg. Ztg. von den Römern erfunden sein, die Allg. D. Biogr. nennt ohne Angabe der Quelle J. M. Wagner als Schöpfer d. Wortes, nach Howitt wäre Reinhart der Urheber; letzterer spricht von der ‚Nazarenerschaft‘ in einem Brief aus dem Sommer 1819 im Anschluß an Bartholdys Aufsatz.“ (S. 376.) Der unsignierte Aufsatz, den man gemeinhin dem preußischen Generalkonsul Jacob Salomon Bartholdy, dem ersten Mäzen der jungen deutschen Künstler, zuschreibt, trägt den Titel „Ueber die Kunstaussstellung im Pallaste Caffarelli zu Rom im April 1819.“ und erschien in der Nr. 124 der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung“ vom 23. Juli 1819. Darin wird folgende Vorgeschichte der Bewegung gegeben: „Gegen Ende des 18ten Jahrhunderts begann die Vorliebe zum Romantischen, Halbverständlichen, Schwärmerischen . . . die Neigung für das Alterthümliche des Volks bestach; die Begierde, verborgene Schätze hinter jeder beräucherten Leinwand und auf jedem wurmstichigen Brette auszustöbern verführte, und das Aufputzen des Rostigen wurde die Mode einer Sekte. – Aber bald trugen geflügelte Insekten diesen Samen in den Kelch von Blumen, die diesseits der Alpen blühten, und das Lüftchen, das am Rheine und im Norden von Deutschland aufgesprungen war, wehte seine Nebel den Landsleuten zu Rom zu. Wie eine Bruderschaft ver-

bündeten sie sich zuerst beim Weinglase, und dann bei nüchternen Liebesmahlen (denn auch der Anbeginn hatte verschiedene Akte und spielende Personen). Hierauf sondereten sich in Wirkungsart und Kleidung von den Gefährten, schwermüthig mit langen herabhängenden Haaren, wodurch die Gesichter hagerer und blasser wurden, sittlich und intolerant, und einen Fanatismus für ihr System im Busen verschließend, der, da ihr Einfluß und ihre Zahl noch geringe waren, sich nicht so frei äußerte, und vielleicht deshalb tiefere Wurzeln schlug. Die Römer gaben ihnen den Namen Nazareni – die Franzosen nannten sie *les tragédies allemandes*.“ Daß Bartholdy wirklich der Verfasser dieses Pamphlets gewesen sein soll, erscheint kaum denkbar, auch wenn – wie wir sehen werden – die Behauptung alt ist. Dessen ungeachtet klingt der Bericht aber gerade wegen seiner unverhohlenen Polemik hinsichtlich der Namensbildung glaubwürdig.

Doch zu der zweiten Version! In der Allgemeinen Deutschen Biographie (40. Band. Leipzig 1896, S. 518) vertrat H. Holland die These, Johann Martin Wagner habe die Bezeichnung aufgebracht. Diese Behauptung ist jedoch nicht haltbar. Denn unter den Papieren Wagners fand sich eine Notiz mit dem Wortlaut: „Dieser Schwindel ergriff den größten Teil der deutschen Künstler wie eine ansteckende Seuche . . . Sie trugen nemlich lange gescheitelte Haare alla Nazareno, wie die Italiener solche zu bezeichnen pflegten. Daher der, der ganzen Sekte später beygelegte Nahmen der Nazarener, womit man sowohl die Sekte als ganze und ihre Richtung in der Kunst zu bezeichnen pflegte. Diese fanatische alterthümliche Wut erreichte ihren Glanzpunkt in den Jahren 1817/18.“ (P. Winfrid Frhr. von Pölnitz O.S.B., Ludwig von Bayern und Johann Martin von Wagner. München 1929, S. 118). Der Entdecker dieser Notiz urteilt mit Recht: Hätte Wagner den Namen Nazarener aufgebracht, so hätte er es nicht unterlassen, dies hier mit einer gewissen Selbstbefriedigung zu erwähnen; statt dessen gebrauchte er noch 1822 Dillis gegenüber den Ausdruck: die „langhaarigen Ultrakatholiken“ (ebenda, S. 120). Zum zweiten Male treffen wir vielmehr auf den Hinweis, daß die Römer die Bezeichnung „Nazarener“ erfunden hätten.

Und endlich das Zeugnis Margaret Howitts! Diese, die Biographin Overbecks, schreibt: „Dieser Geist der Abschließung und der Ascese trug den Klosterbrüdern manchen Spott und Unglumpf ein . . . So brachte man ihnen den Spotnamen der *N a z a r e n e r* (i Nazareni) auf, eine Bezeichnung, die an ihnen hängen geblieben, nachdem sie längst das Kloster verlassen hatten. Wer dieses Wort zuerst angewendet, ob es Italiener oder Deutsche gewesen, das festzustellen ist heute schwer mehr möglich, wäre indeß eines Büchmann würdig. Besonders aber scheint Joh. Chr. Reinhart . . . diesen Namen im Munde geführt zu haben, der seitdem zum Schlagwort geworden ist.“ (M. Howitt. Friedrich Overbeck. Freiburg 1886, Band I, S. 255). Die Verfasserin behauptet also nicht, wie man nach Noack glauben mußte, daß Reinhart der Urheber des Ausdrucks gewesen wäre, sondern nur, daß er sich dessen vorzüglich bedient habe. Wenn sie die italienische Fassung hinzusetzt, spricht dies eher – zum dritten Male – für die Herkunft aus dem Munde der Römer. Howitt beruft sich ihrerseits auf die Monographie von Baisch. Dieser teilt ein Schreiben Reinharts an Heydeck von 1819 mit, in dem es

heißt: „Ein Brief, der in der Allgemeinen Zeitung über die dem Kaiser zu Ehren gemachte Ausstellung erschienen, von den Kunstwerken sehr wenig, von der Nazarenerschaft aber desto mehr sagt (und von dem man muthmaßlich Bartholdy als Urheber angiebt) hat diesen frommen Jüngern sammt und sonders einen gewaltigen Stoß gegeben . . .“ (O. Baisch, Joh. Chr. Reinhart und seine Kreise. Leipzig 1882, S. 255). Auch diese Bemerkung bringt keine Klarkeit, denn sie besagt nur, daß der Künstler – wie schon zwei Jahre zuvor Goethe und Meyer – den Begriff als allgemein geläufig benutzt hat. In einer späten Niederschrift – vom 14. März 1838 – gibt der spitzzüngige Reinhart eine höchst satirische Schilderung. Obwohl sie keinen Hinweis auf ihn als Erfinder des Namens enthält und mehr ein Beitrag zur Künstlergeschichte als zur Kunstgeschichte ist, sei diese aus dem selten gewordenen Buch mitgeteilt: „Nazarener sind eine eigene Gattung von Menschen, welche sich von anderen geflissentlich absondern, sich unter einander verehren, lieben und loben, hingegen alles verachten, tadeln und herabsetzen, was nicht zu ihrer Secte gehört, wobei sie sich selbst nicht entblößen, Verleumdungen zu machen. In ihrer Kleidung zeichnen sie sich durch einen eigenen Schnitt des Rockes aus, der gewöhnlich von schwarzer Farbe und grobem Faden ist. Haupthaar und Bart lassen sie lang und ungekämmt wachsen. Blasse Gesichtsfarbe gilt bei ihnen für Schönheit, die sie auch künstlich hervorzubringen wissen. Sie verdrehen gerne die Augen und senken den Kopf nach der einen Schulter. Manche waschen sich nicht, beschneiden auch die Nägel nicht. Ihre Entstehung soll sich aus den Zeiten der ersten Kreuzzüge herschreiben. Ihre Hauptbeschäftigung ist, die Kunst in die erste Epoche nach dem Verfall der Künste, also in ihre Kindheit zurückzuführen, weshalb sie auch die Fehler und Schwächen der ältesten Meister verehren und nachahmen, da sie ihnen für Schönheiten gelten. Richtige Zeichnung lieben sie nicht, desto mehr aber Gold und Zierrathen.“ Die italienische Version endet: „Si sono molto diminuiti à tempi nostri, e si tenne che la razza sarà presto totalmente estinta“ (Baisch, S. 315/16). Klaus Lankheit

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Kurt Badt: *Eugène Delacroix*. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg 1965. 109 S., 6 S. Taf., 2 S. Farbtaf. mit Abb. im Text. DM 14.80.
- Ludwig Curtius: *Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken*. 2. Aufl. DALP-Taschenbücher. Bern-München, A. Francke Verlag 1965. 119 S., DM 3.80.
- J. H. A. Engelbregt O. F. M.: *Het Utrechts Psalterium. Een Eeuw Wetenschappelijke Bestudering (1860 – 1960)*. Utrecht, Jaentjens Dekker & Gumbert 1965. 176 S., 122 Abb. auf Taf., Hfl. 48. – .
- Herbert Falken: *Apokalypse*. Einführung v. Ernst Günther Grimme. Düsseldorf, Verlag L. Schwann 1965. 61 S. mit 25 Farbtaf. DM 24. – .
- Iván Fenýö: *Norditalienische Handzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Künste in Budapest*. Budapest o. J., Corvina Verlag. 349 S., 144 Abb. auf Taf. mit Abb. im Text.