

## DIE NAZARENER

Bemerkungen zur Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M.,  
28. April bis 28. August 1977

### I. Die Ausstellung

Die Ausstellung wirkt düster und langweilig und man fragt sich also, liegt es an den Malern, an der Kunst, die hier ausgebreitet ist, oder liegt es an Inszenierung und Konzeption? Sicher, die grüne Bespannung der beiden Haupträume wirkt nicht eben erheiternd. Ein Hauptwerk Overbecks „Der ungläubige Thomas“ hängt im Dämmerlicht. Die Pfeiler, die mit Gemälden bestückt sind, so daß man ständig wie in einem Irrgarten herumlaufen muß und dabei immer das Gefühl hat, etwas zu übersehen, fördern nicht die Gewißheit, hier einen Überblick über eine Kunstbewegung erwerben zu können. Der mächtige Katalog erweckt die Erwartung eines Compendiums, den die Ausstellung dann nicht einlöst. Man ist enttäuscht.

Dem Orientierten fällt auf, daß Hauptwerke fehlen: Overbecks „Italia und Germania“ (Neue Pinakothek, München), Pforrs Diptychon „Sulamith und Maria“ (Sammlung Georg Schäfer), Overbecks „Ostermorgen“ (Düsseldorf, Kunstmuseum), seine „Sposalizio“ (Museum Poznań/Polen), die großen späten Kartons von Cornelius (Berlin, DDR, Nationalgalerie), Steinles „Die Apokalyptischen Reiter“ (Mannheim, Kunsthalle) und Führichs „Legende des heiligen Isidor“ (ebenfalls in Mannheim), ein weiteres Hauptwerk von Wintergerst, z. B. „Rudolf von Habsburg und der Priester“ hätte sich angeboten (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) oder von dem im gewissen Sinne außerordentlichen Scheffer von Leonhardshoff, etwa „Andachtsstunde“ (Wien, Österreichische Galerie). Bei den Bildnissen fehlt Overbecks „Familienbild“ (Lübeck, Behnhaus), seine große Fassung der „Vittoria Caldoni“ (München, Neue Pinakothek), wenigstens eins der Bildnisgemälde von Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld, oder doch ein weiteres von Wilhelm von Schadow, das Selbstbildnis von Rehbenitz (Lübeck, Behnhaus), das Doppelbildnis der Brüder Eberhard von Ramboux (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) usw., usw. — Man wird dem Rez. nun entgegenhalten, daß diese Bilder von den Besitzern nicht ausgeliehen werden konnten; wenn das so ist, muß sich der Veranstalter überlegen, ob dann eine so anspruchsvoll aufgemachte Ausstellung nicht lieber unterlassen werden sollte.

Vielleicht könnte man das Fehlende — ich habe nur überall publizierte Werke aufgeführt — verschmerzen, fiele nicht der Anteil der ausgesprochenen Depotbilder allzusehr ins Auge. Er deckt über diese Ausstellung den Grauschleier von Mittelmäßigkeit. Ich zähle nur einiges auf: Becker (Kat. Nr. C1), Deger (C4), Engerth (C5), Flatz (C6), Führich (C7 und C9), Koopmann, eine echte Krücke (C11), Milde (C12), Mücke (C13), Friedrich Olivier (C15), bei der nicht unverständlichen Vorliebe der Städelleute für Passavant ist dieser mit seiner immer mittelmäßigen Produktion überpräsentiert



(C28!, C29), der Unbekannte Maler (C27) sollte unbekannt bleiben. — Die hier genannten Werke stammen zum überwiegenden Teil nicht etwa aus dem Depot des Städel, sondern sind von weither ausgeliehen.

Die „Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers“ (A6 bis A7), handkolorierte Kupferstiche und ein Aquarell, sind verquälte Kuriosa, die M. Mende mit Recht in einen Aufsatz verwiesen hat. Die als Friedrich Overbeck präsentierte Kopie nach Sassoferrato (A5) kann dem Nazarener wirklich nicht zugemutet werden. Bei den Zeichnungen hält dagegen die Auswahl — einiges ausgenommen — ein hohes Niveau, ebenso bei den Bildnissen. Es ergibt sich, daß der Besucher der Ausstellung — wenn er Zeichnungen überhaupt aufzunehmen vermag — den Raum der Zeichnungen für den eindrucksvollsten halten muß. Das entspräche der bisher vorherrschenden Meinung, die Nazarener hätten ihr „Eigentliches“ in der Zeichnung geleistet.

Hinzu kommt, daß die Ausstellung die eigentliche Schwierigkeit einer Nazarener-Präsentation nur unvollkommen bewältigt, nämlich eine ihrer Hauptleistungen, die Freskomalerei, angemessen zu zeigen. So sieht man eine eigenhändige gute Kopie nach den Wandbildern der Casa Bartholdy in Rom (heute in der Nationalgalerie Berlin, DDR) und die Fresken in Farbfotos, ebenso orientieren Farbfotos über die Wandbilder des Casino Massimo in Rom (leider sind die Fresken — auch im Katalog — nicht vollständig abgebildet). Diese Art der Dokumentation wirkt eher ernüchternd. Die Chance, diese Color-Anhaltspunkte dadurch zu vergegenwärtigen, daß man an dieser Stelle die herrlichen Vorstudien, Entwürfe und Skizzen der beteiligten Künstler konzentriert versammelt hätte, wurde nicht genutzt.

Noch blasser bleiben andere Hinweise auf Fresko-Arbeiten: Schnorr's „Nibelungen“-Zyklus in der Münchner Residenz wird durch eine Reihe von Entwürfen eher angedeutet denn vorgezeigt; sie sind noch dazu in der Qualität ungleichmäßig. Man hätte hier zumindest eine andere Auswahl treffen sollen, zumal Inken Nowalds Dissertation jüngst das gesamte Material vorgelegt hat. Noch schlechter schneidet Cornelius ab, dessen Glyptotheks-Fresken durch die überaus langweiligen Stahlstiche von H. Merz und Konsorten vorgeführt werden. Cornelius' Fresken in der Alten Pinakothek bleiben notgedrungen unlebendig, da sie durch die ausgestellten trockenen, unsicheren und uninspirierten Entwürfe des großen Nazarener-Akteurs sichtbar gemacht sind. Auch Ph. Veits Entwürfe für die Städel-Fresken sind süßlich und allgemein (F12 und folgende). Sein Fresko dagegen „Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum“ gibt die einzige gute Vorstellung vom Wesen dieses nazarenischen Kunstzweiges. Overbecks überdimensionierter „Triumph der Religion in den Künsten“ ist nun einmal kein Fresko, sondern ein Gemälde, das in die Aura des Altarbildes gehört, — es hängt gegenüber. Leider hat man Lessings „Huß vor dem Konzil“ in diesem Raum an seinem angestammten Platz gelassen, er hat —



bei allem Verständnis für Tradition — in dieser Ausstellung nichts zu suchen.

Man hätte die Hinweise auf noch vorhandene oder verlorene Fresken exemplarisch konzentrieren sollen, etwa so: Fresken Massimo, Farbfotos, ausgewählte zeichnerische Vorarbeiten, 2 oder 3 Kartons (ich denke an die schönen Overbeck-Kartons im Museum für bildende Künste in Leipzig). Fresken Nibelungen als Beispiel eines großen historisch-nationalen Zyklus, Farbfotos, gut ausgewählte zeichnerische Vorarbeiten, Kartons. Vielleicht dazu ein später Zyklus, etwa die Fresken im Mainzer Dom von Philipp Veit und seinen Schülern oder Schraudolphs und seiner Mitarbeiter Fresken im Speyerer Dom — um nur zwei Möglichkeiten zu nennen. Man hätte so nicht nur eine visuell überzeugendere Möglichkeit gehabt, diese Hauptleistungen der Nazarener zu zeigen, man hätte auch an ausgewählten Beispielen die nazarenische Arbeitsweise, den Weg von der ersten Bildidee über die Vorstudien und Zeichnungen bis zum Karton und zum Wandbild schlagend deutlich machen können. Ein Ansatz zu solcher Aufschlüsselung ist für Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ dankenswerterweise geleistet. Cornelius' monumentales Schaffen hätte man durch die späten, eindrucksvollen Berliner Kartons darstellen können. Alles andere hätte man Videogeräten oder Dia-Projektoren überlassen sollen.

Im ganzen leidet dieser letzte Ausstellungsraum der Fresken besonders darunter, daß man ausgerechnet hier die Devotionalien-Graphik in Vitrinen untergebracht hat samt einigen Kinderbüchern. Der Besucher muß den falschen Eindruck bekommen, die Fresken hätten irgendwie direkt auf diese Nazarener-Surrogate gewirkt. Man hätte sich einen mit diesen bis heute nicht ausgestorbenen frommen Utensilien vollgestopften Raum gewünscht, dazu Oberammergau und buntbemalten Gips. Man hätte den Umschlag von Kunst in Kitsch zeigen und begründen können, aber auch, daß die Nazarener hier ein Ziel erreicht haben, das Overbeck schon 1811 als „Unternehmen von großer Wichtigkeit“ bezeichnet hat, nämlich eine Kunst fürs Volk zu schaffen, den Kindern „Bilder einzuprägen, die sie gleichsam durch ihr Leben begleiten“. Man hätte auch zeigen müssen, daß vor diesem Phänomen kunsthistorische Kategorien der Bildqualität gegenstandslos werden, weil sich hier soziologische, religiöse, psychologische und gesellschaftspolitische Perspektiven öffnen, die durchaus imstande sind, etwas über die Nazarener-Bewegung auszusagen und überdies aktuell waren und aktuell sind!

Der Videoraum am Ende erfüllte die Ausstellung mit Barockmusik, die den Film über die Massimo-Fresken begleitete. Auch hier wurde also einem Klischee Vorschub geleistet. Liszt's Dantesymphonie (1855/50), seine Tasso-Ode (1866) oder eine seiner Marien- oder Heiligenlegenden hätten hier zitiert werden können. Man denke daran, daß Franz Liszt seit 1850 häufiger Gast in Overbecks Haus war, beide nicht nur äußerlich einander ähnlich,



sondern durch konsequente religiöse Wendung verbunden. Bei Overbecks Totenmesse erklang Lisztsche Musik. — Ueberdies, die Musik im 19. Jahrhundert ist auch außerhalb des Liszt-Kreises von nazarenischen Gedanken durchaus berührt worden, man denke an die musikhistorischen Schriften von W. H. Riehl.

## II. Konzeption

Die Langeweile, die einem beim Besuch dieser Ausstellung überkommt, liegt m. E. daran, daß man der Nazarener-Definition, die Hans-Joachim Ziemke in seinem Aufsatz „Zum Begriff der Nazarener“ anbietet, gefolgt ist (nur bei den Zeichnungen werden Korrekturen angebracht). Im Gegensatz zu der von mir vorgeschlagenen Definition nagelt Ziemke den Nazarener-Begriff auf Overbecks Denken und Werk fest, das heißt ausschließlich auf Overbecks Bekenntnis, Kunst müsse Dienerin der christlichen Religion sein. Daß schon am Beginn des Lukasbundes im Werk Pforrs die vaterländisch-historische Linie beginnt, die dann im Werk von Cornelius und J. Schnorr von Carolsfelds (Nibelungen, Deutsche Kaisergeschichte) bis hin zu den Karlsfresken des Veit-Schülers Alfred Rethel mächtig ausfächert, negiert er. So fallen in dieser Hinsicht Fohr und Fellner, eine ganze Schaffensseite von Cornelius, Schnorr und Steinle unter den Tisch, — die Ausstellung läßt hier wenigstens den herrlichen Nibelungen-Zeichnungen von Cornelius ihr Recht, Schnorr kommt allerdings schmerzlich zu kurz und Fohr fehlt da ganz. Nirgends in der Ausstellung wird also die Umbildung christlicher ikonographischer Vorbilder in historisch-weltliche Kompositionen dargetan. Sie zeugt ja für die innige Verbindung von christlichem Andachtsbild und nationaler Historie im Nazarenertum.

Dasselbe gilt für die Landschaft. Da Ziemke meint, nazarenische Landschaft gäbe es nicht — ein Komplex, den nachzuprüfen und neu abzuwägen eine solche Ausstellung hätte Gelegenheit geben sollen —, fehlen Schnorr's prachtvolle römische Landschaften fast völlig, dazu alles andere Einschlägige wie Ludwig Richter, Janssen, Lucas, Naeke, Scheffer v. L., usw. Horny und Fohr, die mitreißenden Landschaftler, sind gleichsam verschämt mit ein, zwei Landschaftszeichnungen vertreten. Um Ferdinand Olivier kam man nicht herum, aber seine Salzburger Zeichnungen bleiben wie alle diese Landschaftsblätter isoliert, ohne Beziehung zum Kern der Ausstellung. Man fragt sich, warum eine mittelmäßige Ollandschaft von Heinrich Maria Heß (von dem sich sonst weder ein Bildnis noch eine religiöse Darstellung in der Ausstellung findet) zwischen den frommen Nazarener-Gemälden hängt. Die Chance, ansetzend bei J. A. Kochs „Landschaft mit dem kl. Martin“ (B17) Fohrs, Honys, Richters Landschaftswerk auszubreiten, wird nicht genutzt.

Es fehlt weiter in der Ausstellung der in zwei oder drei Vitrinen leicht zu dokumentierende Aspekt der wissenschaftlich-historischen Tätigkeit, die mit den Nazarenern eng verbunden ist. Das kulturphilosophische, religions-



geschichtliche, kunsthistorische und historische Werk von den Nazarenerfreunden Chr. J. H. Bunsen, B. G. Niebuhr, E. Z. Platner und v. Rumohr und natürlich Passavants eigentliche Leistung, seine große Raffael-Monographie, die das Bild dieses von allen Nazarenern verehrten Renaissancegenies für das 19. Jahrhundert aufrichtete, wären hier zu nennen. Es würde sich so dem Besucher durch unmittelbare Anschauung die Erkenntnis ergeben, daß die Nazarener keine abseitigen verstockten Eiferer oder Sektierer gewesen sind, sondern ihre Ziele weitgesteckt, konkret und breit angelegt waren.

Das Thema von Literatur und Nazarenertum klingt in der Ausstellung bei Cornelius und Pforr (Goethe) und in den Massimo-Fresken unüberhörbar an, bei Ziemke kommt dieser Bereich jedoch nicht vor. So wagt auch die Ausstellung keinen Ab sprung in offensichtlich andrängende weitere Kreise. Das Werk der „Malerpoeten“ Schwind und L. Richter, obgleich eindeutig nazarenisch beeinflusst, gerät überhaupt nicht ins Blickfeld. Rethels Fehlen wurde schon angemerkt. Damit wird auch nichts von den kleineren Illustratoren-Talenten sichtbar, Neureuther, Peschel, Retzsch usw. Daß Bernhard Gajek („Homo Poeta, Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano“, Frankfurt a. M. 1971) den Stilbegriff Nazarener auf einen bestimmten Sektor der Lyrik Brentanos übertragen hat, nahm man nicht in Frankfurt zur Kenntnis, und so bleibt auch in dieser Hinsicht die literarische Komponente in der Ausstellung unterbelichtet. Von Steinle z. B. findet sich da nur Schwaches oder Mittelmäßiges, nichts von seinen schönen Zeichnungen z. B. zur „Chronik eines fahrenden Schülers“ oder zum „Parzival“ oder zu „Schneeweißchen und Rosenrot“. Überhaupt Brentano und Steinle — ein Musterbeispiel engster Kommunikation zwischen Dichter und Maler, Bindeglied zwischen Romantik und Nazarenertum; im 1897 erschienenen Briefwechsel wird überdies präzise sowohl von Brentano als auch von Steinle die Position Overbecks innerhalb des Nazarenertums abgesteckt. Auch das Werk nach 1817 von Rückert gehört in diesen Zusammenhang.

„Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter“, so der Titel des aufschlußreichen Aufsatzes von Paul Eich im Katalog, hätte man auch in der Ausstellung an einem Beispiel Schlüssiges sichtbar machen können, ohne die Foto-Nachweise bemühen zu müssen. Ziemke meint zwar in seinem Nazarenertext „... ein wirklich eingehendes, verständnisvolles Verarbeiten und Verwenden früher Kunst hat es aber doch nur sehr selten gegeben“, doch spricht selbst schon der Augenschein in der Ausstellung gegen diese These. Hätte man aus der alten Galerie etwa Werke der Frührenaissance wie Peruginos Madonna oder Bellinis „Maria und Elisabeth mit dem Jesus- und Johannesknaben“ hinunter in die Ausstellung genommen, nur Fachleute hätten bemerkt, daß es sich nicht um Werke von Nazarenern handelt. Mit einem Blick hätte es sich erwiesen, daß sich die Nazarener eher zu eng an ihre ehrwürdigen Vorbilder angeschlossen haben. Die Re-



naissance-Meister gingen wesentlich freier vor bei der Anverwandlung der Antike, die Kubisten sind rigoroser mit den Idolen und magischen Figuren Afrikas umgesprungen. Nicht zufällig haben sich aus dem Kreis der Nazarener Kopisten mittelalterlicher Malerei (Ramboux, Milde) und Kunsthistoriker und Denkmalpfleger entwickelt, von den Architekten, die zum Nazarenerkreis gehörten (Hübsch!), sagt die Ausstellung sowieso kein Wort.

Ellen Spickernagel hat in ihrem Katalogbeitrag das Verhältnis von nazarenischer Malerei und Mittelalter an einigen Beispielen umsichtig dargetan. Ihre, auch von Ziemke vertretene Ansicht, die Nazarener hätten Passions- und Märtyrerthemen „vermieden“, stimmt nur zum Teil. Overbeck hat sich z. B. intensiv mit Passionsdarstellungen beschäftigt. Seine Kreuzwegstationen, der Aquarellzyklus im Vatikan, hat die katholische Welt erobert. Um 1860/70 waren die Kreuzwegbilder zumal in neugebauten katholischen Kirchen eindeutig von den Nazarenern und ihren Nachahmern bestimmt. Aber selbst wenn man Ziemkes Definition übernimmt, fragt man sich, warum wenigstens der religiöse Bereich des Nazarenertums nicht sauber ausgebreitet in der Ausstellung erscheint: nichts von Rehbenitz, nichts von Marie Ellenrieder, nichts vom Wiener Kupelwieser, von Eduard Ihlée, Franz Ittenbach, Carl Oesterley usw. Dagegen rätselt man herum, in welcher Beziehung Riepenhausens „Rosenwunder der hl. Elisabeth“ von 1822 wohl zum Nazarenertum stehen mag. Die Düsseldorfer Nazarenerrichtung wird ebenfalls völlig verschwiegen. Wilhelm von Schadow ist recht ordentlich vertreten, aber keiner seiner weitwirkenden Schüler, Bendemann, Hübner, Hildebrandt usw. Und genauso ist es mit Dresden.

Nun ist Ziemkes Definition, die er vom reifen Overbeck her gefunden hat, aber nicht akzeptabel. Overbeck selbst war sich immer bewußt, daß sein enger Weg nicht für alle bestimmt oder angemessen war. Overbeck 1835 an den Maler Friedrich Wasmann: „... es kann mir nicht einfallen, Sie zu einer *andern* Weise der Kunstübung hinüberziehen zu wollen. Es ist nichts daran gelegen, ob Einer gerade Heiligenbilder male oder nicht...“ (Howitt II S. 48 f.). Nur so war es ja möglich, daß er zur zentralen Figur des Nazarenertums werden konnte zusammen mit seinem katholisch geborenen nazarenischen Antipoden Cornelius. Aus dieser Spannung erwuchs ja die Stoßkraft dieser Gesinnungsrichtung. Nur so war es möglich, daß Overbeck zu *dem* international berühmtesten und bekanntesten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts geworden ist und so wurden die Nazarener die erste international anerkannte deutsche Malergruppe, die denn auch auf den gesamten damaligen katholischen und protestantischen Weltkreis ausgestrahlt hat. — Erst die Künstler des Bauhauses haben — auf einer anderen Ebene — eine ähnliche Ausstrahlung wiedererlangt. Kein Zweifel, ohne Overbecks Konsequenz, die niemals national ausgerichtet, sondern wahrhaft internationalistisch war, wäre der Nazarenismus nicht zu so weitgreifender Wirkung gekommen. Jeder kunstinteressierte Romreisende hat seit den



20er Jahren des 19. Jh. Overbeck in seinem Atelier besucht. Er galt als Doyen der deutschen Künstler in Rom und saß bei Feiern neben dem Vertreter der französischen Künstler, Ingres, an einem Tisch.

Günter Metken und Sigrid Metken, ebenso Henri Dorra gelingt es, in ihren Aufsätzen im Katalog den großen Rahmen klarzumachen, in dem das Nazarenertum exemplarisch werden konnte. Der Zusammenhang mit dem Reformkatholizismus, mit dem Hofbauer-Kreis in Wien (Zacharias Werner wurde 1813 in Rom Lukasbruder, eine wichtige Tatsache, die in der Literatur kaum zur Kenntnis genommen ist. Er war es, der Overbeck Pater Ostini, den man einen Proselytenmacher nennen muß, empfahl, als Overbeck sich mit dem Gedanken beschäftigte, zum katholischen Bekenntnis zu konvertieren) und dem rheinischen Kreis mit August Reichensperger ist hier wichtig, ebenso der evangelische Pietismus. Damit erhält auch die nazarenische Malerei einen höheren Rang. Sie war es, die neben der Druckgraphik eingewirkt hat. Die Zeichnung blieb weitgehend im Bereich des Privaten.

Für die Ausstellung jedoch zahlen sich die Darlegungen der genannten Autoren nicht aus. Auch die Texttafeln in der Ausstellung selbst sagen kaum ein Wort über die politische, soziale und religiöse Lage und Entwicklung im 19. Jahrhundert. Wie überzeugend wäre es doch gewesen, wenn in der Ausstellung einige Gemälde aus Frankreich, Italien und England diese Wirkungen der Nazarener klargemacht hätten.

Auch die Entwicklung der Nazarener wird in der Ausstellung nicht faßbar, die Frühphase, Lukasbund bis um 1818, die mittlere Phase, von 1818 (Cornelius geht nach Deutschland) bis 1840 (Cornelius verläßt München, Auseinandersetzung um Overbecks Triumphbild für das Städelsche Institut) und die Spätphase bis um 1870 (Overbeck starb 1869), lassen sich in der Ausstellung nicht unterscheiden. Damit wird die Entwicklung des Nazarenertums verschwiegen. Es sieht nun aus, als hätte sich alles immer jahrzehntelang im Kreis gedreht. Daß die Nazarener auch auf die Kunst in Deutschland eingewirkt haben, z. B. auf Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen und Fritz von Uhde, Eduard v. Gebhardt — keiner kann es der Ausstellung entnehmen.

Statt das riesige Material präzise auszuwählen und exemplarisch in möglichst vielen Facetten zu zeigen, hat Engigkeit diese Ausstellung bestimmt.

### III. Katalog

Ziemke beklagt in seinem Nazarenertext das Fehlen „umsichtiger und gründlicher Untersuchungen“. Was er dagegen über den von ihm offenbar wenig geschätzten Overbeck zu schreiben weiß — gerade seine Gemälde überzeugen in der Ausstellung neben denen von J. Schnorr v. Carolsfeld am meisten! —, ist eine Kette von Fehlinterpretationen und Ungenauigkeiten.



Sein Aufsatz „Die Anfänge in Wien und in Rom“ liest sich wie eine Zusammenfassung von längst Bearbeitetem. Hervorzuheben sind dagegen die Beiträge von Peter Märker und Margret Stuffmann, deren Untersuchungen „Zu den Zeichnungen der Nazarener“ wirklich Neues und Präzises erbringen und denen wohl die im ganzen umsichtige Auswahl der Zeichnungen zu danken ist, ebenso der Textbeitrag von Christian Lenz „Goethe und die Nazarener“, der sein Thema nicht eng gefaßt, sondern zu einer Darstellung von Goethes Auffassung von Kunst und Künstlern überhaupt hat ausreifen lassen. Die guten und konzentrierten Texte von Sigrid und Günter Metken und von Henri Dorra habe ich schon erwähnt.

Das Literaturverzeichnis ist leider lückenhaft und allzu ungleichwertig. Es fehlt Wichtiges und wichtiges Nebensächliches, z. B. Quellen wie W. Schadows „Der neue Vasari“ (1854), die Arbeiten von Friedrich Noack, W. Neuss, Angelico Koller, Paul Kaufmann und Heinrich Schrörs; ebenso Stephan Seeligers Bearbeitung von „Overbecks Sieben Sakramenten“ und sein Aufsatz über die Altlerchenfelder Kirche in Wien und über Führichs Fresken. B. Atkinsons 1882 erschienene Overbeck-Biographie ist ebensowenig erwähnt wie das Corneliusbuch von Karl Koetschau (1934), wie Klaus Lankheits grundlegender Aufsatz über „Die Nibelungen-Illustrationen der Romantik — Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert“, auch — wenn ich das anmerken darf — einiges zentral zum Thema Gehörende von mir. Die zu schmale Basis der Ausstellungskonzeption scheint sich in dieser sog. „Bibliographie“ zu spiegeln. — Lassen wir's genug sein, — es wäre noch so manches anzumerken: z. B. bleibt das Verhältnis der Nazarener zu Thorvaldsen fast unberücksichtigt. Der Betrachter stolpert nur unvermittelt über einen Stich nach Thorvaldsen. Niemand läßt ihn in der Ausstellung ahnen, was der da zu bedeuten hat.

Fazit: Man wird in Zukunft nicht darum herumkommen, die Nazarener nicht als Sekte, sondern als die aus der Romantik aufgestiegene und einzig dauernde romantische Bewegung anzusehen. Es ist müßig, ständig zu überlegen, wo das Romantische beginnt und das Nazarenische aufhört. Da die frühe, sagen wir: Hochromantik mit Runge und Friedrich keine Nachfolge gefunden hat, bleiben die Nazarener die romantische Strömung, die sich nicht nur durchgehalten hat, sondern die neben dem Realismus die gesamte deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts entscheidend mitbestimmte und die etwas erreichte, was weder einer deutschen Kunstrichtung noch einem deutschen Künstler im 19. Jahrhundert gelungen ist, nämlich international beachtet zu werden. Selbst heute sind diese Auswirkungen — und sei es auf profanem Gebiet — spürbar. Es ist zu bedauern, daß die Ausstellung wenig davon ahnen läßt.

Jens Christian Jensen