



»JOSEPHS TRÜBSALE UND HERRLICHKEIT«

DER NAZARENISCHE JOSEPHSZYKLUS AUS DER CASA BARTHOLDY (1816/1817)

Der seit 1887 in der Berliner Nationalgalerie befindliche Freskenzyklus der Josephslegende stammt ursprünglich aus dem Palazzo Zuccari, der zur Zeit der Ausmalung den Beinamen ›Casa Bartholdy‹ trug, da sich in ihm die Privatwohnung des preußischen Generalkonsuls Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (1779–1825) befand. Ausgeführt wurde der Zyklus von den deutsch-römischen Malern Peter Cornelius (1783–1867), Friedrich Overbeck (1789–1869), Wilhelm Schadow (1788–1862) und Philipp Veit (1793–1877), die dem 1809 in Wien gegründeten Lukasbund angehörten und mit dem Auftragswerk ihre im Zeichen der ›Wahrheit‹ stehende Malereireform zu einem vorläufigen Höhepunkt führten.¹ Mit der Darstellung der Josephslegende in lebensgroßen Figuren schufen die Lukasbrüder ihr erstes monumentales Gemeinschaftsprojekt, das ihrer am mittelalterlichen Muster der Bauhütte geschulten Vorstellung der Arbeit in Werkstattgemeinschaften entsprach. Der Zyklus gilt als Auftakt der monumentalen Wandmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland und ist damit, wirkungsgeschichtlich über seinen privaten Entstehungskontext in Rom und die Anbringung in einem kleinen Raum weit hinausreichend, ein Schlüsselwerk romantisch-nazarenischer Kunst.

Schon 1814 hatte Peter Cornelius in einem berühmten Brief an Joseph Görres die Wiederbelebung der Freskomalerei in religiöser und patriotischer Perspektive zum eigentlichen Ziel der vom Lukasbund begonnenen Reform der Malerei erklärt:

Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, den Rat- und Kaufhäusern herab alte vaterländische Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sei mit seinem Volke.²

Die Ausmalung der Casa Bartholdy bot den Lukasbrüdern die erste Gelegenheit, ihre Vorstellung von monumentaler religiöser Wandmalerei im Praxisfeld zu erproben. Im Frühjahr 1816 erhielten sie von

242 Wilhelm Schadow, Josephs Traumdeutung im Gefängnis, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie



243 Friedrich Overbeck, Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, 1816, Berlin, Kupferstichkabinett

dem preußischen Generalkonsul für Italien, Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (Abb. 243), den Auftrag, ein Zimmer seiner Wohnung an der Spanischen Treppe auszumalen. Bartholdy wollte damit einen Wettstreit unter den deutschen Künstlern inszenieren, um diese zu einer gemeinsamen Höchstleistung anzuspornen. Seit 1815 residierte Bartholdy in der Casa Zuccari.³ Jakob Ludwig Salomon wurde 1779 in Berlin als Nachkomme einer jüdischen Bankiersfamilie geboren, studierte die Rechte, konvertierte 1806 in Dresden vom Judentum zum Protestantismus und nahm den Namen Bartholdy – nach dem Vorbesitzer einer in Familienbesitz befindlichen Meierei bei Berlin – an. Er war der Onkel des Komponisten Felix Mendelssohn Bartholdy, welcher der Sohn von Bartholdys Schwester Lea war. Felix Mendelssohn nahm von ihm bei seiner Taufe den zweiten Namen an. In preußischem Staatsdienst hat Bartholdy in der Kanzlei des Fürsten von Hardenberg eine beachtliche Karriere gemacht. Er war zudem ein *dilettante* im klassischen positiven Sinne des Wortes. Neben seiner Tätigkeit als preußischer Konsul in Rom verstand er sich als Kunstkritiker, schrieb Kunstkritiken sowie politische und gesellschaftliche Berichte, kaufte und verkaufte Gemälde, antike Statuen, Kleinbronzen und Majolika und hatte in der Casa Bartholdy eine umfangreiche Sammlung antiker Gläser und ägyptischer Altertümer angelegt, die nach seinem Tode 1825 im Jahre 1827 von Friedrich Wilhelm III. für Berlin erworben werden konnte; auch seine Majolikasammlung gelangte in den Besitz der Berliner Museen und ist dort nach vielen Kriegsverlusten noch rudimentär erhalten.

Das mit der Josephslegende ausgemalte Eckzimmer – heute als ›Salotto Azzurro‹ bezeichnet – lag im zur Via Gregoriana ausgerichteten Teil des zweiten Obergeschosses des Palazzo. Es diente als Gesellschaftszimmer und war mit den damaligen Maßen von etwa 7 × 5 Meter nicht sonderlich groß, um monumentale Wandbilder aufzunehmen. Der Raum besaß nach älteren Rekonstruktionen zwei Fenster und zwei Türen, welche eine kontinuierliche Bilderzählung erschwerten, so daß sich die Szenen nach Größe und Bedeutung diskontinuierlich über alle vier Wände verteilen mußten. Zunächst wollte Bartholdy nur preußische Künstler im Wettstreit miteinander beschäftigen. Nach der Absage von Franz Ludwig Catel (1778–1856), der lediglich zwei kleinformatige Fresken – eine ägyptische Phantasievedute (Abb. 244) und das Architekturcapriccio eines Kerkers – als Supraporten geliefert hatte,⁴ zog er den Nicht-Preußen Friedrich Overbeck aus der Hansestadt Lübeck hinzu, der aufgrund seiner humanistischen Bildung und theologischen Kenntnisse als intellektueller Kopf der Lukasbrüder bezeichnet werden muß. Dieser dürfte auch den Anstoß für die attraktive Thematik der Josephsgeschichte gegeben haben, die Bartholdys Ungebundenheit bei der Wahl des Gegenstandes – er favorisierte zunächst antikisierende Arabesken oder Landschaften – durch ein religiöses Bildprogramm ersetzte. Schon vorab dürfte Overbeck seine Malerfreunde auf den künstlerischen Reiz der Josephslegende für eine Folge biblischer Historiengemälde hingewiesen haben. Er hatte sich bereits 1815, vermutlich aufgrund einer Anregung aus Friedrich Leopold Graf zu Stolbergs *Geschichte der Religion Jesu Christi* (Hamburg 1806–1818), mit der Josephsgeschichte theoretisch und künstlerisch auseinandergesetzt und eine Zeichnung der *Traumdeutung Josephs im Kerker* angefertigt;⁵ um 1814 hatte Wilhelm Schadow dieselbe Szene überdies als kleines Ölgemälde komponiert und auf die Berliner Akademieausstellung gegeben.⁶

Bartholdys Absichten waren zunächst patriotischer Natur: Die mittellosen Künstler in Rom sollten endlich eine Probe ihres Könnens geben, um in Preußen auf sich aufmerksam zu machen und offizielle Aufträge an sich zu ziehen. Als Konvertit verdankte er seine politische Karriere den durch Stein und Hardenberg betriebenen Reformen in Preußen, welche auch die von Napoleon inaugurierte Emanzipation der Juden umfaßten. In Rom sollte er in seiner Funktion als preußischer Generalkonsul die Handels- und Verkehrsbeziehungen mit Italien wieder aufbauen, die durch die Napoleonischen Kriege nahezu zum Erliegen gekommen waren. Zudem war er mit der Neubesetzung von Konsulatsposten beauftragt. Ohne offiziellen diplomatischen Status und ohne mit den notwendigen finanziellen Mitteln ausgestattet zu sein, war Bartholdy zur Erledigung dieser Aufgaben ganz auf seine persönlichen Kontakte, seine intellektuelle Wendigkeit und seine guten Sprachkenntnisse angewiesen. Hardenbergs Modell des Einsatzes nicht-adeliger Staatsbeamter, dazu noch im Falle Bartholdys eines konvertierten Juden und Patrioten, war zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs so etabliert, um wirklich effektiv arbeiten zu können. Bartholdy bezog eine Wohnung im Palazzo Zuccari an der Spanischen Treppe, die er zunächst nur für vier Jahre mietete. Diesen Wohnsitz – wie auch sein Amt – behielt er weiterhin bei, als er 1818 zum Geheimen Legationsrat und preußischen Geschäftsträger am Hof des Großherzogs von

Toskana ernannt wurde. Während seiner Amtstätigkeit in Rom wurde Bartholdy zum Antipoden des preußischen Gesandten und Historikers Barthold Georg Niebuhr (1776–1831), dessen Haltung ihm zu wenig entschlossen und gegenüber der Kurie zu nachgiebig erschien. Das Verhältnis von Niebuhr und Bartholdy ist auch im Hinblick auf ihre Kunstpatronage aussagekräftig, denn auch dort traten die beiden Preußen als Konkurrenten auf. Bartholdy, dessen intellektueller Hintergrund durchaus noch im klassizistischen Bildungskanon des Ancien Régime lokalisiert werden muß, war dabei alles andere als ein Apologet der Nazarener-Kunst, der sich mit dem religiösen Erneuerungsideal der Lukasbrüder identifizieren konnte. Sein Auftrag folgte vielmehr einem patriotischen Kalkül, wenn er gemäß seinem Selbstverständnis als Preuße versuchte, den mittellosen Landsleuten zu Einkommen und Zukunftsaussichten zu verhelfen. Dazu stellte er nicht nur das Geld und das Gesellschaftszimmer seiner Wohnung zur Verfügung, sondern feierte sich mit seiner offensiven Kunstpatronage auch dezidiert als Preuße, der ein Monument zur Repräsentation seines Landes in der Kunststadt Rom schaffen wollte. Im Besitz der Berliner Museen hat sich eine eigenhändige Aquarellminiatur mit verkleinerten Reproduktionen der Fresken von Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit erhalten, die Bartholdy im Winter 1816/1817 von den Künstlern malen ließ (Abb. 246).⁷ Sie sollte König Friedrich Wilhelm III. zum Geschenk gemacht werden und wurde 1818 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt, um für die deutsch-römischen Künstler zu werben. Der patriotische Hintergrund des Unternehmens, das der erste öffentliche Erfolg der Lukasbrüder in Preußen war, findet darin eine deutliche Bestätigung. Die schnell einsetzende Wirkungsgeschichte der Bartholdy-Wandbilder dürfte zu nicht geringem Anteil den als Dedikationsstück nach Berlin geschickten Miniaturen zu verdanken gewesen sein.



244 Franz Ludwig Catel,
Ägyptische Phantasievedute,
1816, Rom, Pio Istituto Catel



245 Friedrich Overbeck, Die sieben mageren Jahre, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie

Künstlerische Modernität legte Bartholdy nicht nur in vaterländischer Sicht aus, sondern setzte sie mit der politischen Modernität des preußischen Staatswesens gleich. Zugleich dienten dem konvertierten Juden Bartholdy die kostspielige Kunstförderung und sein selbstloser Einsatz für die deutschen Künstler als Medium für den sozialen Aufstieg und als Instrument der Assimilation. Bereits der Übertritt zum Protestantismus ist für den aufgeklärten Bartholdy offensichtlich eine reine Vernunftentscheidung und frei von religiöser Leidenschaft gewesen: »Er hat oft geäußert, er sey Protestant geworden, nicht, weil er an irgend eine positive Religion geglaubt habe, sondern weil er den Protestantismus für förderlicher für die Gesittung und das Vorschreiten des menschlichen Geschlechts halte, als den Judaismus und Katholicismus.«⁸ In dieser dezidiert gesellschaftspolitischen Perspektive ist auch sein Engagement für die Künste zu verstehen. Der patriotische Impetus seiner Unternehmung fand nochmals Ausdruck, als Bartholdy im Jahre 1822 im Palazzo Zuccari anlässlich des Besuchs von König Friedrich Wilhelm III. in Rom eine Ausstellung mit Werken preußischer Künstler veranstaltete.

Die Josephsgeschichte ist eine überaus kunstvoll ausgeführte Binnenerzählung der Genesis (1. Mose 37–50) und als literarischer Text, als Novelle weisheitlicher Prägung sowie als Gegenstand der jüdisch-christlichen Bildtradition von einer geradezu unüberschaubaren Wirkungsgeschichte.⁹ Bei den in Fresko ausgeführten Szenen handelt es sich um sechs großfigurige Wandbilder, welche die zentralen Episoden der Legende illustrieren. Hinzu kommen als ikonographische Neuschöpfungen zwei allegorische Lünettenbilder, die *Sieben mageren Jahre* (Abb. 245) und die *Sieben fetten Jahre* (Abb. 247). Die ursprüngliche Situation in dem kleinen Raum ließ keine kontinuierliche Abfolge der Handlung zu. Die originale Anbringung der Fresken im Palazzo Zuccari ist nicht bildlich dokumentiert, sondern wurde erst im 20. Jahrhundert rekonstruiert (Abb. 248).¹⁰

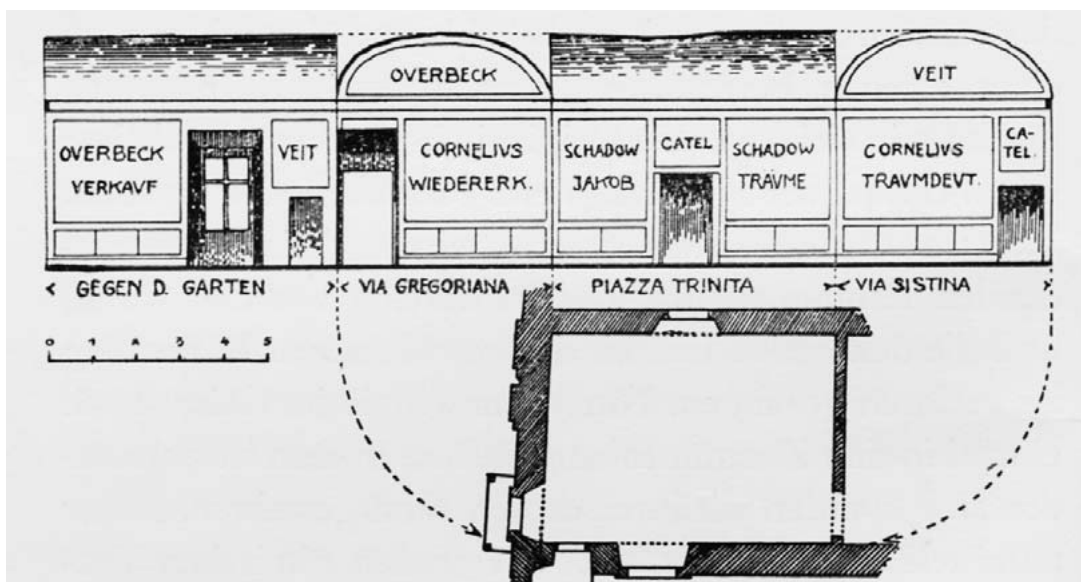
246 Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Wilhelm Schadow und Philipp Veit, Aquarellkopien nach den Fresken der Casa Bartholdy, 1816/1817, Berlin, Nationalgalerie, Inv.Nr. F.V.47





247 Philipp Veit, Die sieben fetten Jahre, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie

Beginnt man die Betrachtung in chronologischer Folge nach dem biblischen Bericht, so eröffnet die Bilderzählung Overbecks *Verkauf Josephs*, des jüngsten der Söhne Jakobs, durch seine Brüder (Abb. 250). Die älteren Brüder hatten Joseph, statt ihn aus Neid über seine Beliebtheit beim Vater und seine intellektuelle Begabung hinsichtlich der Traumdeuterei zu töten, in einen Brunnen geworfen, um ihn bei der nächsten Gelegenheit an durchreisende Ismaeliten zu verkaufen. Neben der figurenreichen Verkaufsszene findet sich als simultane Handlung im Fresko eine weitere Episode: Die neidischen Brüder beflecken Josephs kostbaren Mantel mit dem Blut eines Opfertieres und bringen das blutige Kleidungsstück vor den Vater, der mit Bestürzung auf den vermeintlichen Tod seines Lieblingssohnes reagiert. Die Szene der Überbringung des blutigen Rockes hat Wilhelm Schadow mit klassischen Pathosfiguren auf dem nächsten Wandbild dargestellt (Abb. 251). Joseph wird nach Ägypten verschleppt und arbeitet als Sklave im Hause des Potiphar, der ihn für seine Klugheit schätzt und seine Gotterwähltheit erkennt. Durch eine List von Potiphars Weib, das – wie es Philipp Veit in dem Wandbild von *Josephs Keuschheit* zeigt (Abb. 252) – immer wieder Anstalten macht, den schönen Sklaven zu verführen, gelangt Joseph in den Kerker. Dort legt er in zutreffender Weise die Träume seiner Mitgefangenen aus, von Wilhelm Schadow im Fresko der *Traumdeutung im Gefängnis* dargestellt (Abb. 242). Aufgrund dieser außergewöhnlichen Befähigung wird Joseph vor den Pharao gerufen, dessen Hofastrologen den Traum von den sieben mageren und sieben fetten Jahren nicht zutreffend auflösen konnten. Wie Peter Cornelius in seiner *Traumdeutung vor dem Pharao* zeigt (Abb. 249), gelingt Joseph diese Deutung als Hinweis auf die nach sieben fruchtbaren Jahren bevorstehende siebenjährige Hungersnot. Er wird zum politischen Berater des Pharao ernannt und regt die Einlagerung von Vorräten an, um dem vorhergesagten Hunger vorzubeugen. Als die Hungersnot über Ägypten und Israel hereinbricht, wird sich die Anlage von Vorräten als sinnvoll



248 Rekonstruktion der originalen Anbringung der Fresken im Palazzo Zuccari nach KORTE 1935, S. 60, Abb. 5

249 Peter Cornelius,
Josephs Traumdeutung vor
dem Pharao, 1816/1817,
Berlin, Alte Nationalgalerie





erweisen. Denn Joseph kann nun nicht nur den Getreidebedarf in Ägypten decken, sondern aus seinen Speichern darüber hinaus auch Korn verkaufen, womit er Fremde in das Land lockt. Auch das Land seines Vaters ist von einer schweren Hungersnot betroffen; Josephs Brüder kommen nach Ägypten und erkennen ihren Bruder nicht, der sich ihnen zunächst auch nicht zu erkennen gibt, sondern sie auf verschiedenartige Weise auf die Probe stellt. Cornelius hat das Schluß- und Hauptbild der *Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder* (Abb. 253) als eine tragische Historie mit Peripetie und Wiedererkennung freskiert, in der sich Joseph seinen Brüdern offenbart, nachdem sie ihren jüngsten Bruder Benjamin vor ihn geführt haben.

Die Frage, warum gerade die Josephslegende für die Casa Bartholdy gewählt wurde, ist nicht eindeutig geklärt. Die Lukasbrüder haben sich mit der Legende aufgrund ihres Stils, der verwickelten Handlung, ihren gegenläufigen Charakteren und ihrer didaktischen Weisheit eine der farbigsten und literarisch komplexesten biblischen Erzählungen als Gegenstand ihres *ut pictura poesis* ausgesucht. Ihrem Bildzyklus, der sich im stadtrömischen Kontext von frühneuzeitlichen Palastausmalungen auch mit älteren Dekorationsprojekten in Verbindung bringen ließe, kommt aufgrund seiner differenzierten Szenenauswahl und seiner allegorischen Strukturierung in der Bildgeschichte der Josephslegende eine besondere Aufmerksamkeit zu. Seine Ausdeutungen reichen von der christlichen Allegorie des klugen Geschäftsmannes und der Selbstreflexion Bartholdys über den Glauben seiner Väter bis zur Selbstdarstellung des Künstlerbundes im Zeichen der Lukasbruderschaft. Es wurde überzeugend gezeigt, daß der auf die göttliche Vorsehung und Wirksamkeit Gottes in der Geschichte zugespitzte Sinngehalt der Josephsgeschichte von den Lukasbrüdern aufgrund von Anregungen aus Stolbergs *Geschichte der Religion Jesu Christi* entwickelt wurde.¹¹ Overbeck, der sich schon um 1812 mit dem Werk beschäftigt hatte,¹² hat Stolberg namentlich zu Beginn des Jahres 1816, also unmittelbar vor der Ausmalung der Casa Bartholdy, wieder intensiv gelesen, nachdem er in den Besitz der ersten acht Bände, die auch die Betrachtungen über die Josephsgeschichte enthalten, gekommen war.¹³ Das große Interesse, das die Lukasbrüder dem kirchenhistorischen Werk des im Jahre 1800 zum Katholizismus konvertierten Dichters und ehemaligen fürstbischöflichen Eutiner Kammerpräsidenten Stolberg entgegenbrachten, ist, ebenso wie die große Resonanz seiner Konversion bei den Romantikern, in der Forschung ausgiebig diskutiert worden.¹⁴

250 Friedrich Overbeck, Der Verkauf Josephs durch seine Brüder, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie





Stolberg liest die Geschichte der göttlichen Offenbarung dezidiert auf Jesus Christus hin: die jüdische Geschichte als eine Geschichte der christlichen ›Wahrheit‹. Hierin bestand für die Lukasbrüder die große Faszination von Stolbergs Geschichtswerk, in dem auch der biblische Joseph als Typus Christi große Beachtung findet. Die typologische Lesart Josephs als Präfiguration Christi war vermutlich für Overbeck der interpretatorische Schlüssel, um in einem profanen Privathaus einen die Anforderungen des räumlichen *decorum* währenden religiösen Bildzyklus zu gestalten, der dennoch einen theologischen Verweis auf das Wirken Gottes in der Geschichte und die christliche Erlösungsthematik enthielt.¹⁵

Insgesamt spiegeln die bisher gemachten Interpretationsvorschläge die Grundlinien der Deutungsgeschichte der Josephserzählung,¹⁶ wie sie sich in der jüdisch-christlichen und der islamischen Tradition herausgebildet haben: 1. Joseph gilt als Urbild und Vorbild der Keuschheit, als *exemplum castitatis et prudentiae*, als Inbegriff des Mannes, der mit Gottes Hilfe der Verführung widersteht; 2. Joseph gilt als Urbild und Vorbild des klugen Regenten, des ›Ernährers‹ der Welt und seiner Brüder; in hellenisierte Form wird Joseph zum schönen, vollkommenen und klugen Tugendhelden, der sich vor allem durch seine Menschenfreundlichkeit und stoische Duldsamkeit auszeichnet (so bei Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae*, II, 3–8, und in allegorischer Auslegung bei Philo von Alexandria);¹⁷ 3. Joseph gilt als Typus Christi, als ›sanctus patriarcha‹, dessen Schicksal das Leben und das Leiden Christi präfiguriert (vgl. etwa Tertullian, *Adversus Marcionem*, III, 18, und Origenes in den fast nur in lateinischer Übersetzung erhaltenen Homilien zum *Hexateuch*, XV und XVI). Selbst für Luther, der der klassischen Allegorese nach dem vierfachen Schriftsinn kritisch gegenübersteht, ist Joseph eine Präfiguration Christi und seine Geschichte als Parabel auf die göttliche Providenz zu deuten, die prinzipiell jedem Gläubigen widerfahren kann.¹⁸

Bis in die Populärkultur hinein waren diese Grundlinien der Deutung dem Publikum vertraut; die Lukasbrüder, namentlich Overbeck, kannten die exegetischen Kontexte aus ihrer Lektüre von Stolbergs *Geschichte der Religion Jesu Christi*. Die Geschichte ist eine moralische Parabel auf die göttliche Vorsehung und die Versöhnung, die Joseph seinen Brüdern gegenüber walten lässt. An der Demut und Klugheit des Joseph, der auch in der ägyptischen Gefangenschaft nicht das Gottvertrauen verliert, offenbart sich das tugendhafte Vorbild für einen vorausschauenden Staatsmann. Diese Tugend analogie macht das Thema auch im Privatbereich eines preußischen Staatsbeamten wie Jakob Salomon Ludwig Bartholdy sinnvoll.

Die Handlung baut sich in bildlichen Gegenüberstellungen auf. Die dem Thema inhärente Dialektik von Leid und Freude benannte bereits Barthold Georg Niebuhr präzise als »Josephs Trübsale und

251 Wilhelm Schadow, Die Überbringung des blutigen Rockes, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie

252 Philipp Veit, Joseph und Potiphars Weib, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie

Herrlichkeit«. ¹⁹ Dieser Aspekt wurde bei der Themenwahl von den Malern selbst bedacht, wie dem jüngst publizierten Begleitbrief zu entnehmen ist, den Bartholdy am 12. Dezember 1817 mit den Aquarellkopien der Fresken an Friedrich Wilhelm III. gesendet hat:

Wahl der Gegenstände zu den Gemälden: Die Künstler haben, ohne jede Einschränkung, die Gegenstände selbst ausgewählt und unter sich vertheilt. Die Geschichte Josephs schien ihnen vorzüglich, da sie abwechselnde Momente, aus dem Hof- wie aus dem Hirtenleben darstellt, so wie auch Reichthum an Scenen und Kleidungen. Mythologie oder weltliche Gegenstände sprachen sie weniger an [...]. ²⁰

Die gewollten Kontraste in der Bildgestaltung werden hier als »abwechselnde Momente« bezeichnet und mit dem Hinweis auf »Hofleben« und »Hirtenleben« zugleich sozial im Hinblick auf das bildliche *decorum* differenziert. Vor allem die Erfindung der beiden allegorischen Bilder der *Sieben mageren Jahre* und *Sieben fetten Jahre* spiegelt die gegensätzliche Bildhandlung und verleiht in ihrem starken inhaltlichen Kontrast auch dem Motiv des Wettstreits Ausdruck. Die durch die verschiedenen Temperamente der beteiligten Künstler erzeugten Kontraste führen zum Inhalt der Legende zurück, denn am Beispiel Josephs werden höchst gegensätzliche Erfahrungen dargestellt, denen der Protagonist mit Gottvertrauen, vorausschauendem Handeln und Demut begegnet.

Die erstmalige Nutzung der Freskotechnik durch deutsche Künstler in Rom war eine maltechnische Sensation, auch wenn italienische Maler bereits wieder damit experimentiert hatten. Die Wahl dieser Technik verweist überdeutlich auf die Zeit Raffaels, auch kompositorisch und farblich beziehen sich die Fresken auf bildliche Muster des Urbinaten, vor allem auf die vatikanischen Loggien (besonders deutlich in Overbecks *Verkauf Josephs*). Damit ging es in der deutlichen Referenz auf den romantischen Künstlergott Raffael dezidiert nicht um eine Fortsetzung der Tradition spätbarocker Freskomalerei, wie sie um 1800 in Süddeutschland und Österreich durchaus noch lebendig war, sondern vor allem um den künstlerischen Wettstreit der deutschen Malerei mit Italien. Indem sich die deutschen Künstler der Mühe unterzogen, die Blüte der italienischen Freskomalerei der Renaissance zu erneuern und die ungekünstelte Naivität der Bilderfindungen Raffaels und seiner Zeitgenossen wiederzuerlangen, verfolgten die Lukasbrüder ihr Prinzip einer produktiven Nachahmung. Diese wurde im Sinne Friedrich Schlegels als »Nachfolge«, nämlich als Anschluß an die in der Spätrenaissance abgebrochene Tradition hieroglyphisch-symbolischer und von naiver Frömmigkeit erfüllter Sakrilmalerei, verstanden. Im stadtrömischen akademischen Kontext wurde dieser Anspruch durchaus bemerkt, hatten doch italienische Künstler wie Giuseppe Zauli, Tommaso Minardi, Gaspare Landi und Pelagio Palagi schon in den Jahren zuvor sowohl theoretisch als auch praktisch an der Wiederbelebung der Freskotechnik gearbeitet. ²¹ Dennoch verhalf das Gelingen der Fresken in der Casa Bartholdy den deutschen Künstlern zu Aufmerksamkeit und Lob bei den Vertretern der noch weitgehend der neoklassizistischen Kunstpraxis verpflichteten Akademie. Die in der römischen Kunstszene äußerst mächtigen Maler Vincenzo Camuccini und Gaspare Landi sowie der Bildhauer Antonio Canova besuchten die Casa Bartholdy noch während der Arbeit an den Fresken. Bartholdy schreibt am 26. November 1816 nach Berlin:

Weit entfernt, mich über die Ausgabe meines Zimmers zu grämen – so ist dies eine meiner gelungensten Unternehmungen. Meine braven Landsleute (die jungen Künstler) sind wie neubelebt – die Sache findet den größten Beyfall; Canova, Cammucini, Landi äußern sich aufs Verbindlichste in Rede und Briefen. Graf Blacas will nun auch die französische Akademie a fresco malen lassen. So habe ich mit wenigem gewürkt, was die hiesigen Akademien lange nicht hervorgebracht. ²²

Auf eine sehr eigentümliche Weise ist der Auftraggeber Bartholdy zu einer Schlüsselfigur der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts geworden, da durch seine Initiative erstmals wieder die monumentale religiöse Wandmalerei erprobt wurde – eine Rolle, deren Tragweite er gewiß nicht gesehen hatte und die keineswegs mit seinen aufgeklärten Absichten einer modernen Kunstpatronage, die vor allem patriotischen Zwecken dienen sollte, übereingestimmt hat. Gerade für Peter Cornelius, der sich der Förderung

Niebuhrs erfreute, wurden die Arbeiten in der Casa Bartholdy zum Anfang einer Karriere als ›vaterländischer‹ Maler, dessen monumentale Kartons 60 Jahre später das Herzstück der neuengerichteten Berliner Nationalgalerie bilden sollten. Die Fresken der Josephslegende wurden 1887 nach Berlin überführt, wie Martin Gaier in seinem Beitrag zeigt, nach intriganten Verwicklungen um ihren Verbleib in Rom oder ihre Abnahme von der Wand. Ihre Anbringung in der Nationalgalerie, für die eigens ein Raum eingerichtet wurde, spiegelt die ihnen nunmehr zugemessene Rolle im Prozeß nationaler Identitätsbildung. Im retrospektiven Blick wurde in den Fresken der Casa Bartholdy – den »Kleinodien vaterländischer Kunst«, die ein »ehrendes Denkmal deutscher Kraft und deutschen Charakters« seien, wie es in der 1889 erschienenen Begleitpublikation heißt – der Neubeginn der Kunstentwicklung in Deutschland und vor allem in Preußen erkannt.²³ Gerade in ihrer gezielten Historisierung wurde eine neue Qualität der Fresken offenbar. Mit dieser Erinnerungsfunktion ist die erst 1887 nach mehreren mißlungenen Versuchen durch die Initiative des Museumsdirektors Max Jordan geglückte ›Heimholung‹ der Fresken verbunden. Auch wenn deren strikte nationalpolitische Instrumentalisierung dem kosmopolitischen Geist ihrer Schöpfer in Rom und wohl auch dem versöhnlichen Charakter der Josephsgeschichte, die ja mit dem erzwungenen Aufenthalt in Ägypten vor allem auch eine Fremdheitserfahrung des Israeliten Joseph zum Gegenstand hat, widersprach, hatte sich Bartholdys Mission damit in der Rezeption erfüllt.

253 Peter Cornelius, Die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder, 1816/1817, Berlin, Alte Nationalgalerie



MICHAEL THIMANN

»JOSEPHS TRÜBSALE UND HERRLICHKEIT«

DER NAZARENISCHE JOSEPHSZYKLUS AUS DER CASA BARTHOLDY, 1816/1817



- 1 Grundlegende Forschungsliteratur zum Zyklus: HOWITT 1886, Bd. 1, S. 376–402; DONOP 1889; GEISMEIER 1967; BÜTTNER 1979; BÜTTNER 1980–1999; BÜTTNER 1981; McVAUGH 1981; McVAUGH 1984; FRANK (M.B.) 2000; FRANK (M.B.) 2001, S. 11–35; VIGNAU-WILBERG (P.) 2011; THIMANN im Druck. Zur Vorgeschichte der Abnahme und Überführung der Fresken vgl. auch den Beitrag von Martin Gaier in diesem Band.
- 2 Peter Cornelius an Joseph Görres, 3. 11. 1814, in GÖRRES 1858–1874, Bd. 2, *Freundesbriefe (von 1802–1821)*, hg. v. Franz Binder, 1874, S. 433; hier zit. nach BÜTTNER 1980–1999, Bd. 1, 1980, S. 64f.
- 3 Zu Bartholdys Biographie, seinem politischen Wirken und jüngst auch zu seiner Kunstsammlung vgl. KÖLLE 1827; HAUSSHERR 1953; HENSEL 1884; LABOUR 1986; KLEIN 2002; NETZER 2004a; NETZER 2004b.
- 4 Vgl. STOLZENBURG 2007, S. 29–31.
- 5 München, Privatbesitz (ehemals Chemnitz, Sammlung Heumann), Bleistift, 13,7 × 17,8 cm, bezeichnet und datiert unten links: »FO [Monogramm] 1815«; abgebildet in HEISE 1928, S. 33, Kat.Nr. 22.
- 6 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.Nr. 9408, Öl auf Papier, auf Pappe aufgeklebt, 35 × 31 cm; vgl. zuletzt Vignau-Wilberg (T.) 2003, S. 443–445, Kat.Nr. 9408 (Vignau-Wilberg zweifelt, ob die Münchner Ölskizze mit dem 1814 in Berlin ausgestellten Gemälde identisch ist, und nimmt aufgrund der erhaltenen Vorzeichnungen eher eine Entstehung um 1816 in Zusammenhang mit der Casa Bartholdy an).
- 7 Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv.Nr. FV.47, Wasserfarben auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, Gesamtmaß 52 × 108 cm (Cornelius: *Josephs Traumdeutung vor dem Pharao*, 28 × 39 cm; Overbeck: *Die sieben mageren Jahre*, 14,5 × 37 cm; Schadow: *Die Überbringung des blutigen Rockes*, 24 × 24,5 cm; Veit: *Die sieben fetten Jahre*, 14,5 × 37 cm; Veit: *Joseph und Potiphars Weib*, 18,5 × 17,5 cm). Zu der Miniatur vgl. zuletzt mit älterer Literatur BASTEK/THIMANN 2009, S. 136–139, Kat.Nr. 23 (Michael Thimann).
- 8 KÖLLE 1827, S. 852f. Zum Problem vgl. JENSEN 2005.
- 9 Vgl. WEIMAR/PILHOFER 1996; zur Textgestalt, zu den exegetischen Grundproblemen und zur Wirkungsgeschichte der Josephsgeschichte mit weiterführender Literatur siehe I. Mose 37–50; RAD 1954; DONNER 1976; DIETRICH 1989; SCHWEIZER 1991; FOX 2000; BOECKER 2003.
- 10 Vgl. dazu Werner Körte, »Die ›Casa Bartholdy‹ und ihre Fresken«, in KÖRTE 1935, S. 58–63; GEISMEIER 1967; McVAUGH 1984; VIGNAU-WILBERG (P.) 2011, S. 27–30.
- 11 STOLBERG 1806–1818, hier zit. nach der 2. Aufl., Hamburg 1811, Bd. 1, S. 245–252. Zur Bedeutung des Werkes für die Kirchengeschichte siehe SCHEFFCZYK 1952.
- 12 Overbeck berichtet 1812 erstmals über die Lektüre des Werkes, vgl. den Brief an die Mutter, Rom, 1. 3. 1812, zit. nach HAGEN (P.) 1927, S. 34: »Bey der Gelegenheit muß ich Ihnen doch auch, geliebteste Mutter, von einem Buche sagen, das mich jetzt sehr beschäftigt und dessen Inhalt mich ganz für seinen Verfasser begeistert hat; es ist die Geschichte der Religion Christi, von dem Grafen von Stollberg. Ich weiß nicht ob es Ihnen nicht vielleicht schon bekannt ist, und fast vermuthete ich es, wonicht so suchen Sie doch je eher je lieber es zu bekommen, und scheuen Sie keine Kosten. Es ist ein wahrer Trost so etwas in unsern Zeiten entstehen zu sehen, so ächt, so wahrhaft religiös; zu wissen, daß es auch jetzt noch in unsern Tagen wo man beständig zwischen gänzlicher Gottesläugnung oder Lästerung und der thörichtsten von allen Schwärmereyen schwanken sieht, daß es jetzt noch Männer giebt von so wahrhaft christlichen Gesinnungen. – Es ist ein Buch das in jeder Haushaltung seyn sollte als Comentar zur Bibel.«
- 13 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/12, Brief an den Vater, Rom, 10. 1. 1816; vgl. auch ebd. den Brief an den Bruder, Rom, 11. 11. 1816, dem Overbeck das Werk Stolbergs mit Nachdruck empfiehlt.
- 14 Zum Problem siehe vor allem SCHUMANN 1956; BRACHIN 1960; JOSHUA 2005; LAGAUDE 2006.
- 15 Zur Attraktivität des typologischen Modells für die Bildtheorie der Nazarener siehe SCHLINK 2001; GREWE 2009.
- 16 Vgl. die schematisierende Übersicht von DONNER 1976, S. 48f.
- 17 Siehe dazu SPRÖDOWSKY 1937; NIEHOFF 1992; SPILSBURY 1998; WEISS 2000.
- 18 Vgl. STEIGER 2000.
- 19 Niebuhr an v. Altenstein, Rom, 22. 2. 1817; zit. nach BÜTTNER 1980–1999, Bd. 1, 1980, S. 93.
- 20 GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NL Schilden, VIII, Nr. 2, Kopie, S. 1–4; zit. nach NETZER 2004a, S. 159.
- 21 Vgl. SUSINNO 1981.
- 22 Bartholdy an Fanny von Arnstein, Rom, 27. 11. 1816; zit. nach BÜTTNER 1980–1999, Bd. 1, 1980, S. 97. Zu Blacas und dem Interesse der Franzosen an der Kunst der Lukasbrüder vgl. FASTERT 2001.
- 23 DONOP 1889.