

MICHAEL THIMANN

Eine anticlassizistische Programmschrift aus Rom:
Johann David Passavants *Ansichten über die bildenden Künste
und Darstellung des Ganges derselben in Toscana* (1820)

I.

In dem Bericht des *Kunst-Blattes* über die Dresdener Akademie-Ausstellung des Jahres 1819 findet sich eine bemerkenswerte Notiz. Es wird dort ein heute vermutlich verlorenes Gemälde des anhaltischen Hofmalers Karl Christian Kehrer aus Ballenstedt besprochen, das nichts weniger als ein bildlicher Kommentar zu dem von Johann Heinrich Meyer verfassten Aufsatz *Neu-deutsche religions-patriotische Kunst* gewesen zu sein scheint:

Das erste [der beiden ausgestellten Gemälde] stellte nämlich einen in dumpfes Hinbrüten vor einer von ihm selbst gar wenig erbaulich gemalten Madonna versunkenen Kunstjüngling in altdeutscher Kleidung mit langgestrecktem blonden Haare dar, dem man es ansah, daß er nun, nachahmend die Fehler einer sonst in ihren Vorzügen wohlzupreisenden Schule, das Höchste der Kunst erreicht zu haben glaubte. Hinter ihm hing eine Tafel, auf welcher die Inschrift: Neudeutschthümliches Kunstthum.¹

Ohne Frage, der Autor des Gemäldes, der klassizistische Hofmaler Kehrer, sowie sein Kommentator – kein Geringerer als der Kunstkritiker Ludwig Schorn, der sich 1819 in Dresden aufhielt – nehmen dem Dargestellten gegenüber eine distanzierte Haltung ein.² Der junge, gewissermaßen »nazarenisch« stilisierte Maler sitzt melancholisch vor dem Resultat seiner misslungenen Nachahmung. Die Wahl des falschen Musters, wohl ein altdeutsches Madonnenbild, das nur historisch betrachtet Wohlwollen zu erregen vermag, wie auch der handwerk-

1 [Ludwig Schorn]: Etwas über die 1819 in der Königl. Sächs. Akademie der Künste zu Dresden ausgestellten Kunstwerke. In: Morgenblatt für gebildete Stände. Kunst-Blatt, Nr. 18 (1819), S. 70-72, hier S. 71.

2 Dass Schorn der »neudeutschen Kunst« nicht nur ablehnend gegenüberstand, sondern später zu den Romantikern intensive Kontakte unterhielt, soll hier nicht unterschlagen werden; vgl. dazu Inge Dahm: Das »Schornsche« Kunstblatt 1816-1849. Phil. Diss.. München 1953, vor allem S. 8-39, S. 74-75.

liche Mangel auf Seiten des modernen Künstlers, machen die Situation ausweglos. Der Bildtitulus *Neudeutschthümliches Kunstthum* macht deutlich, dass wir es hier weniger mit einem genrehaften Atelierbild als mit einer Allegorie der falschen Nachahmung zu tun haben, die wohl ohne die vorgängige, wesentlich von Johann Heinrich Meyer und Goethe losgetretene Debatte »in litteris« nicht denkbar ist.

Meyers 1817 in den Heften *Ueber Kunst und Althertum* erschienene Polemik ist in der Romantik-Forschung berüchtigt, zumal sie mit einiger Sicherheit die Ansichten Goethes zur jüngeren Entwicklung der deutschen Kunst wiedergibt.³ Es handelt sich um eine Brandschrift, oder besser: um die endgültige Abrechnung mit den Bestrebungen der deutschen Künstler seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis zu den Befreiungskriegen. Erstmals wird dazu von Meyer die Rückwendung zur alten Kunst mit den politischen Zeitumständen in eine Kausalbeziehung gesetzt. Alle nichtklassizistischen Kunstrichtungen von Caspar David Friedrichs Landschaftsmalerei über Philipp Otto Runges Sinnbildkunst bis zur religiösen Malerei der Nazarener werden als Abweichungen vom Weg des griechischen Ideals gegeißelt. Meyer verstand seine Kritik als eine »historische Untersuchung«, wie er es zu seiner Rechtfertigung gegenüber dem Lukasbruder Ludwig Vogel in einem Brief vom 22. August 1817 betont hat.⁴ Die scheinbare historische Objektivität ist zugleich aber auch das Problem der Abhandlung, denn sie konstruiert eine stringente Entwicklung des neuen Geschmacks, der mit der Nachahmung der alten Maler als widersinnige Umkehrung aller Verhältnisse in die Kunstgeschichte eingetreten sei. Drei wesentliche Quellen macht Meyer für die Umwertung der bis dahin geltenden Geschmacks- und Qualitätsmaßstäbe verantwortlich, nämlich: 1.) Das

- 3 Johann Heinrich Meyer: Neu-deutsche religio-patriotische Kunst. In: MA 11.2, S. 319-350. Zum Problem vgl. Frank Büttner: Der Streit um die »Neudeutsch religio-patriotische Kunst«. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43 (1983), S. 55-76; Frank Büttner: Abwehr der Romantik. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. u. a. Ostfildern 1994, S. 456-467; Ernst Osterkamp: Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit. In: Goethe-Jahrbuch 112 (1995), S. 135-148; Jürgen Schönwälder: Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800. München 1995, S. 42-50; Christine Tauber: Über Kunst und Altertum. In: Andreas Beyer und Ernst Osterkamp (Hrsg.): Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Stuttgart 2011, S. 414-429, hier S. 418-420; Christian Scholl: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817-1906. Berlin 2012, vor allem S. 19-63.
- 4 Vgl. Frank Büttner: Der Streit um die »Neudeutsch religio-patriotische Kunst« (Anm. 3), S. 58. Der Brief ist erstmals abgedruckt in Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses. 2 Bde. Freiburg im Breisgau 1886, Bd. 1, S. 368.

im 18. Jahrhundert beginnende künstlerische Interesse an der Malerei von Fra Angelico, Masaccio, Mantegna, Bellini und Perugino, wofür Namen wie Friedrich Bury und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein stehen; bei ihnen ist der Beginn einer bedenklichen Kanon-Verschiebung sowie einer auf falschen Prämissen beruhenden Nachahmung bereits zu verzeichnen. 2.) Als zweite Quelle wird der wesentliche Einfluss der literarischen Frühromantik mit Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und Friedrich Schlegels Gemäldebeschreibungen in der Zeitschrift *Europa* (1803-05) benannt.⁵ Hier wurden einerseits, bei Wackenroder, das Gefühl und die göttliche Eingebung statt der Erlernbarkeit der Kunst nach Regeln populär gemacht, andererseits, bei Schlegel, zusätzlich noch die hölzerne altdeutsche Malerei gleichrangig neben die alten Italiener gestellt und die christliche Ikonographie als einzig denkbare Sinnbildkunst privilegiert. Mit Schlegel kam, Meyer zufolge, die fatale Verquickung von Religion und Poesie, das falsche religiöse Sentiment in die Debatte, welche die neueren Werke christlicher Thematik für die Weimarischen Kunstfreunde so ungenießbar gemacht hat. 3.) Als dritter wesentlicher Faktor für die Entstehung des neuen Stils wird die nationale Begeisterung für die deutsche Vergangenheit, das patriotische Hochgefühl für den altdeutschen und gotischen Stil während der Befreiungskriege ausgemacht.

Die historische Spanne zwischen dem ersten zaghaften Interesse an der alten Malerei im ausgehenden 18. Jahrhundert und der politisch-patriotisch aufgela denen Euphorie für den altdeutschen Stil während der Befreiungskriege bildet zugleich das argumentative Scharnier, aus dem heraus die Umkehr respektive Rückkehr zur klassizistischen Nachahmungspraxis gefordert wird. Verständlich wird die gnadenlose Kritik vor dem Hintergrund des gescheiterten Weimarer Kunstprogramms, das mit den letzten, kaum noch öffentliches Aufsehen erregenden Preisaufgaben von 1805 sein Ende gefunden hatte.⁶ Die vorgeschlagenen Bildgegenstände aus der griechischen Mythologie boten kaum die Möglichkeit, »sich selbst auszusprechen«, sondern endeten meistens in ängstlich dem Buchstaben folgender Textillustration. Das Projekt einer auf universal gültigen

5 Zu Goethes Wackenroder-Kritik siehe vor allem Dirk Kemper: Goethe, Wackenroder und das »klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1993), S. 148-168.

6 Zu den Weimarer Preisaufgaben siehe vor allem Walther Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. Weimar 1958; Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805. In: Sabine Schulze: Goethe und die Kunst (Anm. 3), S. 310-322; Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806. Berlin 2005; Christian Hecht: Goethes Kunstpolitik. In: Andreas Beyer, Ernst Osterkamp: Goethe-Handbuch (Anm. 3), S. 127-168, vor allem S. 147-152.

Regeln basierenden Kunstpraxis, die Homer als Vater der Künste zum dogmatischen Vorbild erhob, war gescheitert. Verständlich wird die Abrechnung mit der »Neu-deutschen religio-patriotischen Kunst« aber auch angesichts der sich nach 1810/15 zunehmend konsolidierenden romantischen Bildpraxis mit Schwerpunkten auf patriotischen und religiösen Themen, wie sie durch die Freiheitskriege stimuliert worden war.⁷ Goethe, der Bewunderer Napoleons, hat diesen Zusammenhang gesehen und durch das Sprachrohr Meyer seine Sicht auf die romantische Kunst dahingehend historisiert:

Erheben wir uns endlich noch auf den höchsten, alles übersehenden Standpunkt, so läßt sich die betrachtete patriotische Richtung des Kunstgeschmacks wohl billig als ein Teil, oder auch als Folge der mächtigen Regung betrachten, von welcher die Gesamtheit aller zu Deutschland sich rechnenden Völker begeistert das Joch fremder Gewalt großmütig abwarf, die bekannten ewig denkwürdigen Taten verrichtete, und aus Besiegten sich zu Überwindern emporschwang. Wir sind dieser Ansicht um so mehr geneigt als sie unser Urteil gegen die Teilnehmer an besagtem Kunstgeschmack mildert, den Schein willkürlicher Irrung großen Theils von ihnen abwälzt; denn sie fanden sich mit dem gewaltigen Strom herrschender Meinungen und Gesinnungen fortgezogen. Da aber jener National-Enthusiasmus, nach erreichtem großen Zweck, den leidenschaftlichen Charakter, wodurch er so stark und tatkraftig geworden, ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird, so kann sich alsdann auch die Kunst verständig fassen lernen und die beengende Nachahmung der älteren Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende und auf wahre Erkenntnis gegründete Hochachtung zu entziehen.⁸

Durchaus polemisch ist also vor allem Meyers Strategie, die aktuelle und auf große Akzeptanz stoßende romantische Kunst radikal zu historisieren und als abgeschlossene Epoche gleichsam in die Ferne zu entrücken. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass der große Erfolg der Lukasbrüder mit der Ausmalung der Casa Bartholdy 1816/17 noch bevorstand, dass auch die erste gemeinsame Ausstellung im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol 1819 noch nicht stattgefunden hatte, so dass sich Goethe und Meyer also gegen eine erst im Entstehen begriffene Kunstrichtung wandten und mit ihrer historischen Teleologie

7 Vgl. dazu mit älterer Literatur zuletzt Michael Thimann: *Bilder aus Eiserner Zeit. Napoleon und die Kunst der Befreiungskriege*. In: Bénédicte Savoy (Hrsg.): *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*. Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn. München, Berlin 2010, S. 117-135.

8 Johann Heinrich Meyer: *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst* (Anm. 3), S. 340f.

einen primär deutsch-römischen Diskurs der Gegenwart neutralisieren wollten. Denn es ist evident, dass die eigentliche Kritik nicht Caspar David Friedrich oder dem von Goethe ja durchaus geschätzten Runge galt, sondern den Nazarenern mit ihrem forcierten Historismus und der programmatischen Beschränkung auf religiöse und »vaterländische« Themen. Doch verkannten Meyer und Goethe offensichtlich das versiegende Potential ihrer eigenen Kunstanschauung. Man hat zu bedenken, dass alle Künstler, die sich der patriotischen Richtung anschlossen, der jüngeren Generation angehörten, die allesamt nach dem klassizistischen Regelprogramm an den Akademien in Wien, Kopenhagen und Berlin oder im Pariser Atelier Jacques-Louis Davids ausgebildet worden waren und die Verfahrensweisen des Klassizismus bestens kannten.⁹ Von fast allen Malern gibt es ein klassizistisches Frühwerk, Antikenskizzen und Entwürfe nach dem Homer. Es hieße, die Geschichte rückgängig machen zu wollen, dass Meyer gerade dieser Generation rät, zu den Regeln klassizistischer Bildpraxis zurückzukehren. Wenn Meyer resümiert, dass die Rückbesinnung auf die nationale Tradition angesichts der französischen Besetzung natürlich notwendig gewesen sei, man nun jedoch wieder zum Geschäft einer autonomen, sich im »Charakteristischen, Tüchtigen, Kräftigen«¹⁰ erschöpfenden Kunst zurückkehren könne, wie sie in den *Propyläen* theoretisch entworfen worden war und durch die Preisaufgaben in Deutschland verwirklicht werden sollte, so war dies eine vergebliche Hoffnung. Diesen Weg konnte nach 1815 kaum ein deutscher Künstler mehr gehen. Religion und Geschichte wurden bis tief in den Verlauf des 19. Jahrhunderts hinein die zentralen Stichworte, an denen sich die Künstler abarbeiten sollten.

II.

Meyers Aufsatz spiegelt fraglos die Auffassung Goethes und ist ein Kronzeuge für die Versteinerung des Kunstideals der Weimarer Kunstfreunde durch das Festhalten an der Nachahmung der hellenischen Antike. In der Zeit patriotischer Erhebung und religiöser Begeisterung musste der Text wie ein Fremdling wirken. Das eigentliche Ziel der Abhandlung war der Kreis jener in Rom tätigen Maler und Zeichner, die sich als Lukasbrüder der Nachahmung der

9 Vgl. Bettina Hagen: Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800. Ausstellungskatalog Gemäldegalerie der Akademie der schönen Künste Wien u. a. Mainz am Rhein 2002; France Nerlich und Bénédicte Savoy (Hrsg.): Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. 1: 1793-1843. Berlin 2012.

10 Johann Heinrich Meyer: Neu-deutsche religio-patriotische Kunst (Anm. 3), S. 319.

alten deutschen und italienischen Malerei verschrieben hatten und die religiöse und patriotische Ikonographie, statt der heiteren Götterwelt der Griechen, zum Gegenstand ihres Schaffens erwählt hatten. Der Aufsatz richtete sich primär an diese Vertreter der römischen Künstlerrepublik, hier sollte der Text seine ideale Leserschaft finden und zur Umkehr aufrufen. Die Frage ist, ob er dies wirklich getan hat. Caroline von Humboldt berichtet am 11. Oktober 1817 aus Rom an ihren Mann, dass der Aufsatz »die Künstler hier sehr aufgeregt« habe.¹¹ Caroline, die sich bei ihrem zweiten Romaufenthalt bereits den Romantikern zugewandt hatte,¹² erschien der Text zu oberflächlich, Goethe habe das Beste der Künstler gar nicht gesehen. Und in der Tat, über Anschauung verfügten die Weimarerischen Kunstfreunde kaum. Sie kannten zwar einige Zeichnungen von Overbeck und Cornelius, die Goethe sogar zunächst positiv beurteilt hatte,¹³ doch blieben Gemälde – mit Ausnahme kleinformatiger Bilder Ferdinand Oliviers – und vor allem die Fresken in der Casa Bartholdy unbekannt, von denen sich Goethe jedoch später Reproduktionen für seine Sammlung besorgte.¹⁴ Dass der Text vor allem in Rom wirken sollte, geht aus unterschiedlichen Quellen hervor. Goethe schreibt am 17. März 1817 mit Genugtuung an Knebel:

- 11 Zitiert nach Frank Büttner: Der Streit um die ›Neudeutsch religios-patriotische Kunst‹ (Anm. 3), S. 73, Anm. 22.
- 12 Vgl. dazu Ernst Osterkamp: Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom. In: Margret Stufmann und Werner Busch (Hrsg.): Zeichnen in Rom. 1790-1830. Köln 2001, S. 247-274.
- 13 Vgl. Frank Büttner: Der Streit um die ›Neudeutsch religios-patriotische Kunst‹ (Anm. 3), S. 57 und öfter. 1813 vermittelte der Arzt Christian Schlosser, ein Verwandter Goethes, diesem die Kenntnis von Zeichnungen von Cornelius und Overbeck (*Geburt Christi; Speisung der Hungrigen*), die vom Dichter durchaus positiv beurteilt wurden, wie Schlosser nach Rom meldete: Goethe sei so gerührt gewesen, dass er die Blätter nicht zurücksenden wollte. Am 14. Februar 1814 schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée: »Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlossers stupende Dinge geschickt. Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmal ein, daß bedeutende Talente Lust haben sich rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu begründen. Dieß war den ehrlichen Deutschen vorbehalten und freylich durch den Geist bewirkt, der nicht Einzelne sondern die ganze gleichzeitige Masse ergriff.« In: WA IV, 24, S. 149. Hier wird bereits die Abwehrgeste sichtbar, die romantische Kunst als zeitgebundene Begleiterscheinung der Befreiungskriege zu bewerten und sie damit ästhetisch radikal zu historisieren. Schon im Folgejahr äußerte sich Goethe einem Tagebucheintrag von Sulpiz Boisserée vom 11. September 1815 zufolge abschätzig über Zeichnungen Overbecks (*Erweckung von Jairs Töchterlein; Grabtragung*) aus Schlossers Besitz, die er bei dem Kunsthändler Wenner in Frankfurt sah: »Da fehlt an allen etwas.« In: Sulpiz Boisserée: Tagebücher 1808-1854. Hrsg. von Hans-J. Weitz. 5 Bde. Darmstadt 1978-1995, Bd. 1, S. 265.
- 14 In Goethes Graphiksammlung befanden sich Reproduktionen nach dem Josephszyklus der Casa Bartholdy (*Sieben fette und magere Jahre; Verkauf Josephs*) sowie die Lithographien von *Italia und Germania* von Nikolaus Hoff und von *Christus segnet die Kinder* von

Mein Zweites Rhein und Mainheft wird ehstens aufwarten und wird als eine Bombe in den Kreis der nazarenischen Künstler hineinplumpen. Es ist gerade jetzt die rechte Zeit, ein zwanzigjähriges Unwesen anzugreifen, mit Kraft anzufallen und in seinen Wurzeln zu erschüttern. Die paar Tage, die mir noch vergönnt sind, will ich benutzen, um auszusprechen, was ich für wahr und recht halte, und wäre es auch nur, um, wie ein dissentierender Minister, meine Protestation zu den Acten zu geben. Der Aufsatz selbst, mit seinen lehrreichen Noten, ist von Meyern, und dient als Confession, worauf die Weimarischen Kunstfreunde leben und sterben.¹⁵

War die Wirkung dieser »Bombe« wirklich so verheerend, wie sie sich Goethe gewünscht hatte? Nimmt man die wohl früheste Äußerung für die greifbare Wirkung des Textes in Rom in einem Brief von Friedrich Overbeck an seinen Vater vom 8. August 1817 wörtlich, so erscheint die starke Intention des Aufsatzes in der Rezeption – noch vor seiner Lektüre! – schon erstaunlich abgefedert:

Auf das Nähere von Goethe's Urtheil haben Sie uns recht begierig gemacht, da es allerdings von größerer Bedeutung ist, ihn zum Gegner zu haben, wie ich es mir kaum anders denken kann. Was das erste Heft dieser seiner Schrift anlangt, so gestehe ich Ihnen daß wir es nicht nur für ein durchaus seichtes Product halten das ganz unwerth ist seinen Namen zu tragen, sondern sogar an manchen Ausdrücken solchen Anstoß genom[m]en haben, daß es uns wundert, wie sie in christlichem Staat durften gedruckt werden. Er müßte also seine Gesinnungen von Grund aus geändert haben, um unser Streben billigen zu können. Allein, schmerzlich kann es wohl seyn, von einem Goethe misverstanden zu werden, aber irre machen kann und darf auch er uns nicht; und wir sagen getrost, wenn Gott für uns ist, wer will wider uns seyn!¹⁶

Es ist nicht untypisch für Overbeck, dass er eine profane Angelegenheit durch einen religiösen Verweis überhöht. Hier bringt er angesichts des Angriffs der Weimarischen Kunstfreunde ein Paulus-Zitat aus dem Römerbrief 8,31 vor: »Wenn Gott für uns ist, wer kann dann gegen uns sein?« Und die Fortsetzung bei Paulus sollte man bei Overbeck in Gedanken mitlesen: »Gott, der für uns seinen eigenen Sohn geopfert hat, sollte er uns noch etwas vorenthalten?« Es ist offenkundig, dass hier Overbeck nach seiner Konversion spricht, die im April

Winterhalter; vgl. Christian Schuchardt: Goethe's Kunstsammlungen. Theil 1: Kupferstiche, Holzschnitte, Radirungen, Schwarzkunstblätter, Lithographien und Stahlstiche, Handzeichnungen und Gemälde. Jena 1848, S. 133 f., Nr. 294-297.

15 Zitiert nach Frank Büttner: Der Streit um die »Neudeutsch religios-patriotische Kunst« (Anm. 3), S. 55.

16 Friedrich Overbeck an Christian Adolph Overbeck, Frascati, 8. August 1817. Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/13.

1813 stattgefunden hatte. Sein künstlerisches Werk stellte er nunmehr gänzlich in den Dienst der Religion. Meyers Kritik entstammte der profanen Sphäre der Kunstkritik, sie konnte dem nazarenischen Projekt, so könnte Overbecks Rekurs auf die Bibel zu verstehen sein, nichts mehr anhaben, da sie Kunst allein als ein ästhetisches Problem begreifen wollte. Die Nazarener haben konsequent versucht, die bildende Kunst aus der Autonomie wieder herauszuführen und die Bindung des Bildes an einen Zweck, sei er nun der religiösen Unterweisung oder der vaterländischen Erbauung dienlich, zu restituieren. Overbeck selbst wählte den Weg des christlichen Malers, und nur in diesem Sinne können wir seine lapidare Reaktion auf den Weimarer Angriff verstehen: Gott hat mit seinem Sohn das Beste für die Menschen geopfert, er hat den Menschen damit gezeigt, dass er bei ihnen ist. Wer wollte da noch an der Gnade Gottes zweifeln? Mit der Rückbindung der Kunst an die Religion ist die Arbeit des Malers längst aus dem Kunstdiskurs herausgetreten, die Kritik an falscher oder richtiger Nachahmung, wie sie Meyer vorträgt, aber längst obsolet, da sie auf Formalitäten beschränkt bleibt und nicht der Performanz von ›Wahrheit‹ dient. Wir wissen hinreichend, dass ›Wahrheit‹ die theoretische Schlüsselkategorie für das nazarenische Projekt gewesen ist.¹⁷ Sie wurde ebenso auf die Natur, die Kunst wie auf das Gefühl bezogen, vor allem aber in Bezug auf die Religion verstanden.

III.

Es bleibt dennoch zu fragen, wie die römischen Künstler ihren publizistischen Widerstand organisiert haben. Hier ist Johann David Passavant hervorzuheben, denn neben dem zentralen Problem der von Meyer kritisierten falschen Nachahmung, das auch Kestner, Schlegel und Docen in ihren zwischen 1818 und 1820 geschriebenen Repliken gegen Meyer und gegen die Kritik der Ausstellung im Palazzo Caffarelli verhandeln, leistet er ein Zweites: Er greift Meyers Methode auf, das Phänomen zu historisieren. Die Auseinandersetzung mit Meyers Thesen vor allem durch die Verteidigungsschrift von August Kestner, die 1818 anonym erschienen war, ist in der Forschung gut dokumentiert.¹⁸ Kestner vertritt in seiner Schrift eindeutig den römischen Standpunkt bezüglich der Nachahmung. Nicht die Nachahmung der Griechen, sondern die Rückkehr an den historischen Punkt einer seelenerfüllten religiösen Kunst, aus der

17 Vgl. dazu vor allem Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts. Regensburg 2013 (im Druck).

18 [August Kestner]: Ueber die Nachahmung in der Malerei. Geschrieben zu Rom im October 1817. Frankfurt a. M. 1818. Zu Kestners Position in der Debatte um die Nachahmung siehe vor allem Jürgen Schönwälder: Ideal und Charakter (Anm. 3), S. 50–58.

die großen Maler der Zeit Raffaels hervorgegangen waren, sowie die Beachtung der charakteristischen altniederländischen und altdeutschen Kunst sind sein Credo. Es wäre müßig, die Forschungsergebnisse von Frank Büttner und Jürgen Schönwälder hier zu wiederholen. Johann David Passavants anonym publizierte Frühschrift *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana* von 1820 fand besonders kontroverse Aufnahme, da sie ihr auf die Gegenwartskunst bezogenes Anliegen im selben Moment zu historisieren versucht.¹⁹ Passavant erfindet eine Tradition, wo es eigentlich keine gibt. Seine Erstlingsschrift ist eine Replik auf die Position der Weimarer Kunstfreunde, die deshalb Beachtung verdient, da sie aus dem Kreis der Künstler selbst hervorgegangen ist. Der Anlass für die Abfassung der Schrift, deren Autor schnell bekannt wurde, sei kurz benannt. Konkret waren die römischen Künstler zweimal angegriffen worden: Erstmals 1817 durch Meyers Aufsatz, das zweite Mal aber von der negativen Rezension und kritischen Aufnahme der mit großen Erwartungen im Palazzo Caffarelli auf dem Kapitol gezeigten Ausstellung, die ein patriotisch motiviertes Gemeinschaftswerk der deutsch-römischen Künstler war, in der Hoffnung, große Aufträge in Deutschland und Österreich zu erhalten.²⁰ Die negative Kritik von Jakob Ludwig Salomo Bartholdy, erschienen im Juli 1819 in der *Allgemeinen Literaturzeitung*, hatte die schon von Goethe und Meyer aufgezeigte Tendenz, dass die von den Nazarenern betriebene Nachahmung der alten Malerei vor Raffael falsch sei, verstärkt. Die Künstler wurden als »Schwärmer« und »Nachäffer« beschimpft. Auf ausdrücklichen Wunsch seiner Frau Dorothea Veit, die für die römischen Künstler, unter denen ihre Söhne Johannes und Philipp Veit waren, eingetreten war, hatte Friedrich Schlegel eine etwas lustlose Entgegnung verfasst, die seine letzte Arbeit zur bildenden Kunst sein sollte und allein den universalen Raffael als Muster gelten ließ.²¹ Das Problem war angesprochen, aber nicht gelöst. Seit Meyers

19 [Johann David Passavant]: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom.* Heidelberg, Speyer 1820.

20 Vgl. zu der Kontroverse mit Abdruck der Texte: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente.* Bd. 1: Werner Busch und Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft.* Stuttgart 1982, S. 135-148; Frank Büttner: *Der Streit um die »Neudeutsch religios-patriotische Kunst«* (Anm. 3).

21 Der gekürzte Text in Werner Busch, Wolfgang Beyrodt: *Kunsttheorie und Malerei* (Anm. 20), S. 141-148. Für die Aufnahme in seine Werkausgabe hat Schlegel den Text überarbeitet und seine Forderung nach dem katholisch-mystischen Charakter der Kunst im Sinne der Nazarener affirmativ verstärkt; vgl. Friedrich Schlegel: *Ueber die deutsche Kunstausstellung in Rom; im Jahr 1819.* In: Ders.: *Sämmtliche Werke.* Bd. 10. Wien 1825, S. 204-243. Ein Teilabdruck des Zusatzes von 1825 in: *Bibliothek der Kunstliteratur.*

Polemik bestand daher innerhalb der römischen Künstlergruppe das Bedürfnis, eine Rechtfertigung ihres Schaffens publik zu machen. Die Hoffnungen wurden zunächst auf Carl Friedrich von Rumohr gesetzt. Dieser besaß bekanntlich ein ambivalentes Verhältnis zu den Nazarenern und konnte sich mit ihrem Nachahmungsprinzip nur bedingt identifizieren. Er interessierte sich zwar für den Lübecker Overbeck,²² mehr aber noch – und dies nicht nur aus persönlichen, sondern auch gattungsbedingten Gründen – für die jungen Landschaftsmaler wie Franz Horny, Carl Philipp Fohr und Friedrich Nerly.²³ Für Rumohr war die Landschaftskunst die der Gegenwart angemessene Ausdrucksform, da sich allein in ihr Wahrheit und Charakter der Natur zeigen lasse, ohne in eine simple Naturabschrift zu verfallen. Den Rückgriff auf die alte religiöse Ikonographie, wie sie die Nazarener, allen voran Overbeck, mit einem religiös-patriotischen Fundamentalismus betrieben, lehnte Rumohr ab. Von ihm war daher keine Apologie der nazarenischen Kunst mehr zu erwarten. Der Auslöser, sich nun für die »gerechte« Sache als Autor zu betätigen, war für Passavant, der als Maler 1817 nach Rom gekommen war, sicher nicht nur die stärker hervortretende historische Neigung und das wachsende Misstrauen in die offensichtlichen Schwächen seiner eigenen künstlerischen Tätigkeit. Passavant besaß das Vertrauen der römischen Künstler, er war mit ihren theoretischen Prinzipien und ihrer Werkpraxis vertraut. Passavant war ein Frankfurter Jugendfreund Franz Pforrs gewesen.²⁴ Von 1809 bis 1813 war er zum Abschluss seiner Ausbildung zum Kaufmann als Volontär des Bankhauses Rougement de Löwenberg in Paris, wo er das Musée Napoléon besuchte und sich für Raffael begeisterte.

Bd. 4: Friedmar Apel (Hrsg.): *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*. Frankfurt a. M. 1992, S. 388–392, Kommentar S. 867–869.

- 22 Vgl. Alexander Bastek: »Discordia domi et foris klax«. Carl Friedrich von Rumohr und Lübeck. In: Alexander Bastek und Achatz von Müller (Hrsg.): *Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte*. Ausstellungskatalog Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck. Petersberg 2010, S. 111–119.
- 23 Vgl. dazu Thomas Gädeke (Hrsg.): *Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr*. Ausstellungskatalog Kloster Cismar und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum u. a. Schleswig 1991.
- 24 Zu Passavants Biographie siehe vor allem Adolph Cornill: *Johann David Passavant. Ein Lebensbild*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1864/65; Elisabeth Schröter: *Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit*. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 26 (1990), S. 303–395; Hildegard Bauereisen und Margret Stuffmann (Hrsg.): »Von Kunst und Kennerschaft«. Die Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840 bis 1861. Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1994; Nina Struckmeyer: [Art.] *Passavant, Johann David*. In: France Nerlich, Bénédicte Savoy: *Pariser Lehrjahre* (Anm. 9), S. 222–225.

Diesen sah er mit dem Blick Winckelmanns, dessen Schriften zum Leseerlebnis seines ersten Pariser Aufenthaltes wurden. Nach der Teilnahme an den Befreiungskriegen und Pforrs Tod entschloss er sich, Maler zu werden, und ging 1815 als Schüler von Jacques-Louis David (nur bis Januar 1816) und Antoine Jean Gros erneut nach Paris, wo er zwei Jahre blieb und mit seinen Studienfreunden Peter Rittig und Wilhelm Wach neben dem Nibelungenlied auch die Schriften der Romantiker Wackenroder und Tieck las. 1817 beschloss Passavant, sich in Italien weiterzubilden, und reiste über Frankfurt, Florenz, Urbino und Perugia nach Rom, um dort bis 1824 im Umfeld Overbecks ein Künstlerleben im Geiste Raffaels zu führen.

Johann Heinrich Meyer macht an vielen Stellen seiner Polemik deutlich, dass er eigentlich ein historisches Phänomen rekonstruieren wollte. Er gibt zumindest vor, in der romantischen Richtung mit ihrer falschen Nachahmung und den verfehlten religiös-mystischen Ikonographien keine Stoßkraft für die Gegenwart mehr zu sehen. Man könne, so ließe sich Meyers Text fortschreiben, nun, nach dem Abschluss der Befreiungskriege, die eine allgemeine Begeisterung für die patriotischen Dinge haben berechtigt erscheinen lassen, zum Geschäft einer auf den Prinzipien des Wahren, Guten, Schönen basierenden Nachahmung der Alten zurückkehren. Passavant historisiert mit seinen *Ansichten* die Bestrebungen der jungen Maler ebenfalls, aber auf andere Weise. Er will ihre Absicht nicht in der Geschichte neutralisieren, sondern konstruiert eine historische Genealogie. In der Vorrede der *Ansichten* legt Passavant seine Prinzipien für die Rechtfertigung der deutschen Künstler dar. Es folgt ein kurzer Abriss der italienischen Kunstgeschichte, die in ihrer dreiteiligen Epochengliederung weitgehend an Vasaris *Vite* orientiert ist. Zum großen Ärger Rumohrs, der ja selbst an einer großen Forschungsarbeit zur italienischen Kunstgeschichte saß, hatte Passavant einen Schnellschuss publiziert, der in seinen historischen Partien nicht auf quellenkundlichen und intensiven kunsthistorischen Studien der Originale beruhte, sondern wesentlich auf dem Ausschreiben der etablierten Malereigeschichten von Vasari und Luigi Lanzi. Passavant hatte im Musée Napoléon sein Interesse für die alte Malerei entwickelt, das sich zunächst aber noch in klassizistischen Geschmacksbahnen bewegte. 1817 lernte er Rumohr kennen und durchstreifte mit ihm Florenz. Rumohr unterrichtete ihn kunsthistorisch, schickte ihn in die bedeutenden Kirchen und hielt ihn an, Notizen und Zeichnungen nach den frühen Italienern zu machen.²⁵ Gerade deshalb war Rumohr über die unsachgemäße historische Darstellung der *Ansichten* besonders verärgert, da er auf seiner bereits zweiten Italienreise von 1816 bis 1821 vor

25 Vgl. dazu auch Rudolf Hiller von Gaertringen: Johann Friedrich Böhmers Italienreise und der Erwerb seiner italienischen Bilder. In: Ders.: Italienische Gemälde im Städel. 1300-1550. Mainz am Rhein 2004, S. XIX-XXV.

allem in den Archiven und Sammlungen von Florenz und Siena die Methode einer empirisch-historischen Kunstbetrachtung und kunsthistorischen Quellenforschung ausbilden sollte, deren Ergebnisse in den *Italienischen Forschungen* (1827-1831) niedergelegt sind. Rumohrs Credo ›Autopsie und Archiv‹ hatte Passavant mit seiner 1820 vorschnell publizierten Schrift missachtet, ja regelrecht unterwandert, indem er wieder zum Prinzip der unkritischen Kompilation gegriffen hatte. Bunsen gegenüber ereifert sich Rumohr, der eine vernichtende Rezension der *Ansichten* schrieb, über die gehaltlose »Armseligkeit« und »historische Frevelhaftigkeit« Passavants, »und vorzüglich seine freche Compilation historischer Dinge, ohne einige Aufklärung über die Art seiner Quellen und seiner Behandlung, würde keinem Gelehrten zu verzeihen seyn«. ²⁶

Weniger aber die historische Richtigkeit der Informationen an sich, sondern die Architektur des Textes und dessen argumentatives Ziel machen Passavants Frühschrift interessant. Es wird im Folgenden darum gehen, deren Prämissen und die nazarenischen Ideale offenzulegen, auf die Passavant die Geschichte der italienischen Kunst hin gelesen hat. Diese Lektüre hat eine asymmetrische Geschichtskonstruktion hervorgebracht, die unhistorisch ist und sich auch von der vorgängigen Kunsthistoriographie, etwa Luigi Lanzis *Storia pittorica della Italia* oder Johann Dominicus Fiorillos *Geschichte der zeichnenden Künste*, deutlich abhebt. ²⁷ Sie ist bisher lediglich als Jugendsünde des Autors durchgegangen, da Passavant in dieser Schrift noch nicht zum Ideal historischer Quellenkunde vorgedrungen war, die sein künstlerbiographisches Hauptwerk *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839-58) auszeichnet. ²⁸ ›Wahrheit«

26 Vgl. Carl Friedrich von Rumohr an Christian Karl Josias Bunsen, Florenz, 26. Juni 1821. Zitiert nach Briefe Rumohrs. Eine Auswahl. Hrsg. von Friedrich Stock. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 64 (1943) Beiheft, S. 1-136, hier S. 24 und 26. Eine ausführliche Darlegung der Kontroverse von Passavant und Rumohr bei Jürgen Schönwälder: *Ideal und Charakter* (Anm. 3), S. 93-115.

27 Zum kunsthistoriographischen Methodenpanorama um 1800 vgl. Gabriele Bickendorf: *Die Tradition der Kennerschaft von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli*. In: Giacomo Agosti, Maria Elisabetta Manca und Matteo Panzeri (Hrsg.): *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*. 3 Bde. Bergamo 1993, Bd. 1, S. 25-47; Gabriele Bickendorf: *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 1998; dies.: *Die ersten Überblickswerke zur ›Kunstgeschichte‹*. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730-1814), Luigi Lanzi (1732-1810), Johann Domenico Fiorillo (1748-1821) und Leopoldo Cicognara (1767-1834). In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte*. Bd. 1: *Von Winckelmann bis Warburg*. München 2007, S. 29-45.

28 Johann David Passavant: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. 3 Bde. und Tafelband. Leipzig 1839-58. Zur Bedeutung des Werkes für die Geschichte der Raffael-Forschung und der Künstlerbiographik siehe Elisabeth Schröter: *Raffael-Kult und Raffael-Forschung* (Anm. 24); Ernst Osterkamp: *Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant*. In: *Studi germanici* 38 (2000), S. 403-426; Karin Hellwig: *Von der Vita zur*

scheint beim frühen Passavant ganz anders definiert zu sein als was man geläufig als ›historische Wahrheit‹ definiert, die sich auf Quellen stützt und zum Ideal des positivistischen Historismus geworden ist. Nur wie? Im Folgenden soll der frühe Text als eine Programmschrift gelesen werden, in der bereits angelegt ist, was sich später in dem Historiker Passavant erfüllen sollte. Es ist ja ein Irrglauben, anzunehmen, dass sich im 19. Jahrhundert eine scheinbar objektive, quellenkundlich fundierte, historische Forschung im luftleeren Raum und außerhalb des philosophisch-ästhetischen Kontextes etablieren konnte.²⁹ Allein das selbstgewählte Thema ›Raffael‹ ist der romantischen Ästhetik geschuldet, indem es dem größten Malerheiligen der Neuzeit huldigt, in dem Passavant den »vollkommenste[n] Künstler«, der je gelebt hatte, und »anerkannt de[n] schönste[n] Genius der modernen Kunst« erkannte.³⁰ Es soll daher versucht werden, die romantischen Grundlagen von Passavants Schriften etwas genauer zu bestimmen. In seiner Reaktion auf Meyer und Goethe und in der Auseinandersetzung mit Rumohr wird außerdem ein Grundlagenstreit der Jahre nach 1800 greifbar. Dessen zentrale Frage war, wem die kunsthistorische Vergangenheit, und hier vor allem die Kunst Italiens, eigentlich gehöre: den Künstlern oder den Historikern und Museen? Ist die alte Kunst primär Gegenstand historischer Forschung, oder besitzt sie ein vitales künstlerisches Potential, das sich durch Anschluss an die alten Meister in die Gegenwart verlängern ließe? Für gewöhnlich wird der aufkommende Historismus, den schon Goethe und Meyer mit ihren kunsthistorischen Versuchen, vor allem aber Rumohr mit seinen *Italienischen Forschungen* in die Kunstgeschichte getragen haben, vom Fach als ein Triumph vermeintlich exakter Wissenschaft über die ›falschen‹ Traditionen verbucht. Hier kann Passavant mit seinem dilettantischen Versuch einer Malereigeschichte nur der Verlierer sein. Doch ist vielleicht der Augenblick gekommen, einmal gelöst von der Huldigung des Ideals einer ›exakten‹ Wissenschaft und ›wahren‹ Geschichte Passavants *Ansichten* mit Sympathie für den Gegenstand zu lesen und das phantasievolle Konstrukt einer nazarenischen Malereigeschichte als einen fiktionalen Geschichtsraum zu würdigen, der durchaus seinen Platz neben der ›Normalgeschichte‹ mit ihren Fakten, Quellen, Archivalien und autoptischen Bildbeschreibungen beanspruchen darf.

Künstlerbiographie. Berlin 2005, S. 62-74; Martin Sonnabend: Raffael, Passavant und das Städelsche Kunstinstitut. In: Joachim Jacoby und Martin Sonnabend (Hrsg.): Raffael. Zeichnungen. Ausstellungskatalog Städel-Museum Frankfurt a. M. München 2012, S. 57-75.

29 Vgl. dazu Regine Prange: Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft. Köln 2004. Prange erachtet die philosophische Ästhetik des romantischen Klassizismus für die scheinbar positivistische Forschung des 19. Jahrhunderts, wie sie Rumohr verkörpert, als grundlegend.

30 Johann David Passavant: Rafael von Urbino (Anm. 28), Bd. 1, S. VII.

IV.

Passavant behandelt nacheinander Architektur, Skulptur und Malerei. Der Fokus liegt aber auf der Malerei und trägt damit dem romantisch-nazarenischen Konsens Rechnung, dass die Geschichte der christlichen Kunst – im Gegensatz zur klassizistischen Fixierung auf die antike Plastik – wesentlich eine Geschichte christlicher Malerei ist. Daran schließt sich eine Abhandlung über die deutschen Künstler an, die jeweils einzeln präsentiert werden. Ein weiterer Abschnitt gilt dann den zukünftigen Bedürfnissen der Kunst. Er enthält eine Kritik des Akademiewesens und Vorschläge für eine Neuordnung der Künstlerausbildung, wie sie in mancher Hinsicht später an der Frankfurter Städel-Schule verwirklicht werden sollten.³¹ Kunsthistorisch bedeutend sind auch die angefügten Verzeichnisse der wichtigsten Werke italienischer Kunst als Vademecum für Italienreisende sowie ein Katalog der im Palazzo Caffarelli ausgestellten Werke der deutschen Künstler.

Das leitende Prinzip dieser Schrift ist die Analogiebildung. Italien und Deutschland, die italienische Malereigeschichte und die Entwicklung der neueren deutschen Malerei werden parallelisiert. Auch die beiden angefügten Kataloge folgen dem Prinzip der Vergleichung, indem die Kunstgeschichte Italiens in ihren konkreten Werken den Arbeiten der deutschen Künstler gegenübergestellt wird. Ohne Frage handelt es sich dabei um einen ziemlich schrägen Vergleich. Die Traditionslosigkeit der deutschen Kunst soll durch die Neuerung einer Tradition ersetzt werden. Vergangenheit und Gegenwart des diskontinuierlichen Weges der Überlieferung werden daher aufgezeigt. Es bleibe, so Passavant, »eine beständige Erfahrung, daß eine jede auf das Höhere gerichtete Kunst sich an etwas Vorherbestandenes, an eine Überlieferung anschließen muß, es sey nun, daß diese fast unbemerkt im Laufe der Zeit mit fortlebt, oder daß nach langer Versunkenheit sie wieder durch eine belebende Hand zurückgeführt wird.«³² Natürlich ist das eigentliche Gegenbild zur neudeutschen Malerei die Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit dem Exponenten Anton Raphael Mengs, der mit seinem Eklektizismus und seiner gesuchten Virtuosität den Abbruch der Tradition zementiert hatte. Wie bei Rumohr steht hinter der

31 Siehe dazu Frank Büttner: Overbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks. In: Andreas Blühm und Gerhard Gerken (Hrsg.): Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Ausstellungskatalog Museum für Kunst- und Kulturgeschichte Lübeck. Lübeck 1989, S. 20-33; Peter Vignau-Wilberg: Rom 1820. Johann David Passavants Vorschläge zur Reform der Kunstakademie. In: Wolfgang Augustyn und Iris Lauterbach (Hrsg.): Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag. München 2010, S. 179-182.

32 Johann David Passavant: Ansichten (Anm. 19), S. 1.

Aufwertung der frühitalienischen Kunst, namentlich des nahezu unbekanntem umbrisch-toskanischen Frühwerks Raffaels, aber auch die Ablehnung klassizistischer Urteilkriterien, wonach allein das späte – römische – Werk Raffaels zu schätzen sei. Bei Passavant regieren ganz offensichtlich – im Gegensatz zu Rumohr, der seine Umwertung auf der Grundlage von Autopsie und Quellen vollzieht – normative Kriterien.

Die politischen Aspekte der Schrift müssen hier vernachlässigt werden. Es sei jedoch daran erinnert, dass Passavant durchgängig auf dem Gedanken insistiert, dem zufolge allein die Gemeinwesen, gemeint sind die Stadtrepubliken, große Kunst hervorgebracht haben, nicht jedoch Fürstenstaaten und das Mäzenatentum moderner Prägung. Hierin liegt ein wichtiger Gedanke, der Passavants Kunstgeschichtsabriss mit einem tagespolitischen Hintergrund verknüpft. Wie im mittelalterlichen Gemeinwesen – Florenz, Siena und Pisa – der Einzelne zur gemeinsamen Sache, nämlich vornehmlich dem Dienste an der Religion, beitrug und nur auf diese Weise, nämlich im Kollektiv, prächtige Werke entstanden, so warten auch die deutschen Künstler auf kommunale und nationale Anstrengungen, welche die Künste wieder in den Dienst des Volkes stellen. 1820, im Nachgang von Heiliger Allianz, Wiener Kongress und der weitgehenden Wiederherstellung der feudalen Ordnung in Europa, erschien dies Ziel schon wieder in eine weitere Ferne entrückt. Die nazarenische Arbeitsteilung, in der die Individualität idealerweise nichts galt, markiert bereits im Kleinen den Gedanken von der kollektiven Anstrengung, die allein Großes entstehen lasse. Die Arbeit an den Fresken der *Josephslegende* der Casa Bartholdy, bei der die einzelnen künstlerischen Handschriften nahezu verschwanden, war der 1817 erbrachte Beweis, dass solche kollektiven Anstrengungen auch in der Gegenwart für die deutschen Künstler möglich sein können; der von Intellektuellen wie Barthold Georg Niebuhr und Rumohr verfochtene Gedanke der Berufung der Künstler nach Deutschland, um öffentliche Gebäude wie die neugegründete Berliner Universität oder das Lübecker Rathaus mit Szenen aus der Geschichte der Hanse auszumalen, spiegelt ebenfalls diese Hoffnung auf eine Neubegründung der Kunst aus dem Geiste der Gesellschaft.³³ In den *Ansichten* besitzt die emphatische Beschreibung des Abschiedsfestes für Kronprinz Ludwig von Bayern im Jahr 1818 in dieser Perspektive daher eine zentrale inhaltliche Funktion innerhalb des Textes: Im Fest, zu dessen Gelingen alle Künstler durch gemeinsames Anfertigen der Dekoration beitrugen und in der Anstrengung für das Ganze aufgingen, scheint das zukünftige Bild einer vom vaterländischen Pathos beseelten Gemeinschaft auf:

33 Diese Pläne sind dokumentiert in den Briefen Rumohrs und Niebuhrs; vgl. Friedrich Stock: Briefe Rumohrs (Anm. 26), S. 35; Kurt Gerstenberg und Paul Ortwin Rave: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin 1934, S. 19.

Das Fest war vorüber wie ein Traum; aber das Andenken daran wird wohl-tätig in allen denen fort dauern, die darin gelebt und im Kleinen das Bild von etwas Größerem gesehen haben. Das freudige Zusammenwirken vieler einzel-nen Kräfte, wo Jeder nur das Ganze betrachtete und ohne Selbstsucht sich dem allgemeinen Zwecke dahin gab; wo aber doch im Ganzen ein jeder an sei-ner Stelle stand und sie ausfüllte; wo auf diese Art in wenig Tagen, wie durch einen Zauberschlag, alles entstanden war: gab Manchem das Bild, wie Gro-ßes entstehen könne durch gemeinsames Wirken zu einem höhern Zwecke.³⁴

Zugleich fordert Passavant die Volkstümlichkeit der Gegenstände ein. Die reli-giösen Bilder sind für ihn erforderlich nicht allein um der Religion willen, sondern als ein allgemeinverständliches kollektives Bildgedächtnis, das sich der elitäre Griechenkult des Klassizismus nie erspielen konnte.³⁵ Religion und Ge-schichte als ein »volkstümlicher« Erinnerungsraum werden daher vehement eingefordert, was auch mit der Praxis der Nazarener zusammengeht:

Es genügt hier zu bemerken, daß sie [die Lukasbrüder] nicht lange bei der Nachahmung verweilen, sondern in den Äußerlichkeiten die Natur gründ-licher studierten und vielmehr das geistig Charakteristische und Volksthüm-liche unserer alten Meister aufzufassen suchten, und dadurch ihre eigenen Ansichten auszubilden. Dabei erkannten sie, daß ein Künstler hauptsächlich nur volkstümlich wirken soll, und verließen die fast ausschließlich üblich gewordenen Darstellungen aus der griechischen und römischen Geschichte und Mythologie, um Gegenstände zu behandeln, welche auf die vaterländi-sche Geschichte und Religion Bezug haben.³⁶

Natürlich sind hier – 1820 – noch Gedanken der Befreiungskriege präsent: Es ist das Bedürfnis nach einer genuin deutsch-patriotischen, christlichen und all-gemeinverständlichen Kunst, die sich eminent vom französischen Geschmack abhebt und die nationale Einigung antizipiert. Diese Grundannahme überträgt Passavant auch immer wieder auf sein historisches Material, insbesondere wenn er die Kunst der Zeit Giottos zu erklären versucht. Passavant deutet die histori-sche Entwicklung um, um die Prinzipien der Nazarener in ein Traditionskonti-nuum zu stellen. Zwar folgt Passavants Gliederung des Materials insgesamt der

34 Johann David Passavant: Ansichten (Anm. 19), S. 86. Zu dem Fest siehe Frank Bütt-ner: Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekoration zum römischen Künst-lerfest von 1818. In: Ulrich Bischoff (Hrsg.): Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag. Köln 1988, S. 19-32; Hubert Glaser: »Schwung hatte er, wie keiner!« König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Künste. In: Herbert W. Rott (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek. München, Köln 2003, S. 10-41.

35 Johann David Passavant: Ansichten (Anm. 19), S. 67.

36 Ebenda, S. 71.

Einteilung Vasaris, doch gibt es subtile Umdeutungen. Zum einen wird Giotto als großer Künstler für die erste Periode der italienischen Kunst isoliert, die eine symbolische gewesen sei. Schon Friedrich Schlegel hatte in seinen Gemäldebeschreibungen die christliche Kunst als wesentlich symbolisch charakterisiert. Da die Bibel symbolisch sei, brauche man auch symbolische Darstellungsformen, welche die hieroglyphische Ikonographie der alten Malerei gewährleisten würde. Die bildende Kunst wird nicht durch den erreichten Grad der Nachahmung definiert, sondern in ihrer Potenz, zum Ausgangspunkt einer Reflexion über das Unendliche zu werden. In Hinblick auf die Nazarener ist aber entscheidend, dass Passavant diese erste Epoche der italienischen Kunst, die von Giotto geprägt wurde, als ein großes Ganzes charakterisiert, in dem die künstlerische Individualität hinter dem symbolischen Gehalt der Darstellung zurücktrat. Dies berührt sich aufs Engste mit den Vorstellungen der Lukasbrüder, nämlich der Arbeit in Gemeinschaftsprojekten – insbesondere der Wandmalerei, aber auch der immer wieder geplanten Bilderbibeln – sowie der Grundannahme, dass Kunst maßgeblich ein Dienst an der Religion zu sein habe. Auf Seite der Produktionsästhetik korrespondiert damit das Auslösen der individuellen Handschrift bis hin zur Tilgung des sichtbaren Pinselstrichs.

Die zweite Periode, die durch die Nachahmung der Natur eine größere Wirklichkeitsnähe erreicht hatte, kristallisierte sich zunehmend in künstlerischer Individualität bei Künstlern wie Lorenzo Ghiberti, Donatello, Masaccio und Luca Signorelli heraus. Für die dritte Epoche, das Zeitalter Leonardos, Raffaels und Michelangelos, nimmt Passavant eine Umdeutung Vasaris vor. Nicht Michelangelo, sondern Raffael markiere in seiner Universalität den Gipfel der Kunst. Sein Werk, wobei Passavant das Spätwerk ausklammert, weise alles für die Kunst Notwendige in Vollendung auf. Diesen Gedanken hatte schon Vasari in der Raffael-Vita der zweiten Edition der *Vite* von 1568, die als ein Mustertext für die Schüler der Florentiner Accademia del Disegno gedacht war, angelegt. Auch wenn Vasari dort den Primat Michelangelos hinsichtlich der Vollendung im »disegno« nicht zurücknimmt, so relativiert er jedoch – im Unterschied zur Ausgabe von 1550 – dessen herausgehobene Position als Endpunkt der Kunst, um deren Fortschreiten – Michelangelo war 1564 gestorben – auch für die Zukunft prinzipiell möglich zu machen.³⁷ Im Anschluss an Raffael könne die Historienmalerei in ewig neuen Kompositionen und Repräsentationen der Dingwelt noch fortgeführt und mit ihr noch wesentlich Neues gesagt werden. Bei Passavant

37 Vgl. zu dieser Akzentverschiebung vor allem Julian Kliemann: Giorgio Vasari. Kunstgeschichtliche Perspektiven. In: Peter Ganz und Martin Gosebruch (Hrsg.): Kunst und Kunsttheorie 1400-1900. Wiesbaden 1991, S. 29-74; Hana Gründler: Einleitung. In: Giorgio Vasari: Das Leben des Raffael. Hrsg., neu übersetzt und kommentiert von Hana Gründler und Victoria Lorini. Berlin 2004, S. 7-17.

folgt die Akzentverschiebung von Michelangelo zu Raffael jedoch einer anderen Strategie. Es geht um die Rückkehr zu den eigentlichen Ursprüngen der Kunst, da die dem Tod Michelangelos folgende Kunstgeschichte eine reine Verfallsgeschichte war, in der sich die Künstler damit begnügt hätten, allein das Vollendete nachzuahmen, nicht aber wie die großen Meister, die selbst Giotto und Massaccio studiert hatten, an die Quelle zurückzugehen. Die größte Kritik gilt hier, damit schließt sich Passavant wiederum an Winkelmann an, den Carracci, die mit ihrem Eklektizismus den Verfall der Kunst zementiert hatten.

V.

Doch wie thematisiert Passavant die Beschäftigung mit alter Kunst als produktionsästhetische Option? Die Auseinandersetzung mit ihr heißt, sich an die Quelle der Kunst selbst zurückzugeben und auf diese Weise zu einer unverdorbenen Erkenntnis der Natur zu gelangen. Das Problem sei, dass eben dieses Bestreben der jungen deutschen Künstler verkannt worden sei:

Er [Passavant] erklärt aber, daß man gegenwärtig von nichts weiter entfernt sei, als übelbeschaffene Äußerlichkeiten der Maler der Vorzeit zur Nachahmung zu empfehlen, sondern vielmehr in dieser Hinsicht eines treuen Studiums der Natur sich befleißige. [...] Die Empfehlung aber des *Geistes* der alten Meister werden freilich diejenigen Kunstrichter nicht verstehen, welche von diesem überhaupt nichts wissen und in einem Kunstwerke nur die Äußerlichkeiten erblicken.³⁸

Dies rechtfertigt Passavants Vorgehen, seinem aktuellen Anliegen einen historiographischen Vorspann zu verleihen. Es handelt sich um historische Aufklärung auf einem Gebiet, das die vorschnell urteilenden Kunstkritiker noch nicht überschauen. Passavants Gedanke, dass Nachahmung ein Rückgang an die Quelle sei, ist folgenreich, denn er thematisiert das zuerst von Friedrich Schlegel formulierte nazarenische Prinzip, das nicht *Nachahmung*, sondern *Nachfolge* heißt, nämlich »auf dem gebahnten Wege der großen Maler Italiens und Deutschlands weiter fortzugehen«.³⁹ Die Nachahmung der vorraffaelischen Kunst und der Dürerzeit bedeute, sich an die Ursprünge der Kunst zu

38 Johann David Passavant: Ansichten (Anm. 19), S. VI f.

39 Friedrich Schlegel: Zweiter Nachtrag alter Gemälde. In: Europa. Eine Zeitschrift 2 (1805), H. 2, S. 1-41, hier zitiert nach: Friedrich Schlegel: Gemälde Alter Meister. Hrsg. von Hans Eichner und Norma Lelless. Darmstadt 1995, S. 76. Zum Problem vgl. unter anderem Frank Büttner: Abwehr der Romantik (Anm. 3), S. 456-467; Jürgen Schönwälder: Ideal und Charakter (Anm. 3), S. 22-36.

begeben und selbst den Weg der Kunstentwicklung zu durchschreiten, wovon die Nachahmung der Natur keineswegs ausgeschlossen ist. Damit ist auch impliziert, dass die deutschen Künstler keineswegs bei den alten Formen stehen bleiben müssen, sondern sich möglicherweise in der Zukunft ganz andere Resultate in ihren Werken zeigen können. Es geht allein um das Prinzip, nicht das Vollendete, sondern die Kunst in ihrem Werden nachzuahmen und damit den alten Malern nachzufolgen. Vehement wehrt sich Passavant gegen das Missverständnis, das ja auch Meyers Polemik wesentlich leitet, die Nazarener wollten die alten Meister lediglich kopieren und nachbuchstabieren. Positiv gewendet lässt sich ihre Nachahmungspraxis vielmehr als eine Form von Strukturkenntnis durch *Nachfolge* und Phantasieimpuls beschreiben. Der Gedanke der *Nachfolge* verbindet sich zudem mit dem sentimentalisch gestimmten Glauben an eine wieder erlangbare Naivität, die das Studium der alten Malerei möglich mache. Gegen die falsche Virtuosität aus einem falsch verstandenen Verständnis der Nachahmung heraus, das allein das Schwierige gelten lässt, formuliert Passavant den entscheidenden Satz, den er, ganz nazarenisch, mit einem Christuswort fundiert und damit eine Typologie impliziert:

Es steht geschrieben: Wahrlich ich sage euch, es sei denn ihr werdet wie die Kindlein, sonst könnt ihr nicht in das Reich Gottes kommen. Diese Worte lassen sich auch auf die Jünger der Kunst anwenden: so lange die Künstler nicht auf den einfachen Weg zurückkommen, hauptsächlich *das* in der Darstellung erreichen zu wollen, was eigentlich als die Seele des Kunstwerks zu betrachten ist und aus ihm sprechen soll; die Mittel der Ausführung aber, wenn auch als sehr wichtig doch nur als etwas Untergeordnetes betrachten, ohne allerlei Nebenabsichten oder vorgefaßte Ideen von Regeln zu bezwecken: ist nicht zu denken, daß etwas wahrhaft Großes in der Kunst könne geleistet werden, daß ein besserer Sinn für dieselbe in unsern Zeiten befördert werde.⁴⁰

Schon Friedrich Schlegel hatte die Gemälde Raffaels und der alten Maler im Musée Napoléon in diesem Sinne erfasst.⁴¹ Seine Gedankenwelt war für die

40 Johann David Passavant: Ansichten (Anm. 19), S. 32.

41 Vgl. dazu vor allem Hans Eichner: Einleitung. In: Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 4: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hrsg. von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1959, S. XI–LVI. Siehe zudem auch Emil Sulger-Gebing: A. W. Schlegel und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen A. W. Schlegels. Hildesheim 1976; Eckart Klessmann: Die Nazarener und ihr Geschichtsbild. In: Studi germanici 19/20 (1981/82), S. 101–115; Jane van Nimmen: Friedrich Schlegel's Response to Raphael in Paris. In: Gabriel P. Weisberg und Laurinda S. Dixon (Hrsg.): The Documented Image. Syracuse 1987, S. 319–333; Reinhard Hoeps: Friedrich Schlegel über Christliche Kunst. In: Handbuch

Lukasbrüder von hoher Relevanz. Das Alter und die Tradition der bildlichen Überlieferung des Christentums verstand Schlegel als Teil der göttlichen Offenbarung. Allein weil die christliche Kunst in ihrer überlieferten und durch Tradition geheiligten Zeichenwelt so alt war und erst in der italienischen Hochrenaissance Gegenstand einer hedonistischen Kunsttheorie wurde, hatte sie teil am göttlichen Offenbarungsprozess. Hier musste angeknüpft werden, wo die Künstler der Hochrenaissance die heilige Schlichtheit der Bilder verlassen hatten. Der eigentliche Zweck der Kunst sei die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse.⁴² Wie in der Malerei des Spätmittelalters solle sich die menschliche Gestalt nicht in sich selbst erschöpfen, sondern sie soll als figürliche »Hieroglyphe«, als »göttliches Sinnbild« dienen, das auf höhere Bedeutung verweise.⁴³ Nicht die Entwicklung neuer Sinnbilder, sondern der Anschluss an die christliche Bildtradition mit ihren zentralen Themen wie *Madonna mit dem Kind*, *Ecce homo* und *Kreuzigung* wird von Schlegel dabei als »der sichere Weg der alten Wahrheit« gewiesen.

Die Lukasbrüder, die sich die von Schlegel formulierten Prinzipien zur leitenden produktionsästhetischen Option umgedeutet hatten, waren zunächst eine antiakademische Bewegung, erst in zweiter Instanz – und dies auch nur bei wenigen Künstlern – hat sich ein ernstzunehmendes bildtheologisches Konzept profiliert. In Berufung auf »Herz, Seele, Empfindung«,⁴⁴ und damit ganz im sprachlichen Duktus der Empfindsamkeit, hatte sich 1808 der junge Overbeck gegen die akademische Ausbildung gewandt und das Studium der alten Kunst im Sinne einer Wiederentdeckung unverbrauchter Ausdrucksträger wahrer Empfindungen betrieben. Für die Lukasbrüder, zu denen Passavant ab 1817 ja gehörte, lag die »Wahrheit« der alten Kunst sowohl in ihrer religiösen Ernsthaftigkeit wie auch in der Naivität reinen Gefühls. Schon die offizielle Imprese des 1809 gegründeten Lukasbundes, dessen Programm sich in dem Begriff der »Wahrheit« verdichtet hatte, illustrierte diesen Gedanken.⁴⁵ Der Wahrheits-

der Bildtheologie. Bd. 1: Ders. (Hrsg.): Bild-Konflikte. Paderborn u. a. 2007, S. 326-338; Hubert Locher: »Construction des Ganzen«. Friedrich Schlegels kritische Gänge durch das Museum. In: Johannes Grave, Hubert Locher und Reinhard Wegner (Hrsg.): Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800. Göttingen 2007, S. 99-131.

- 42 Vgl. zum Beispiel Friedrich Schlegel: Zweiter Nachtrag alter Gemälde (Anm. 39), S. 75.
 43 Friedrich Schlegel: Dritter Nachtrag alter Gemälde. In: Europa. Eine Zeitschrift 2 (1805), H. 2, S. 109-145, hier zitiert nach Friedrich Schlegel: Gemälde Alter Meister (Anm. 39), S. 117.
 44 Friedrich Overbeck an Christian Adolph Overbeck, Wien, 27. April 1808. Zitiert nach Margaret Howitt: Friedrich Overbeck (Anm. 4), Bd. 1, S. 71.
 45 Hier zitiert nach Overbecks Exemplar in Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, VII/1, handschriftliche Urkunde und radierte Vignette (Platte 90 × 60 mm), 254 × 434 mm.

gehalt eines Kunstwerks bemaß sich für die Lukasbrüder nicht allein in seiner Naturnähe, sondern vor allem darin, was es dem Betrachter an Gefühlswerten vermitteln konnte, und was der Künstler an Empfindung in das Werk hineingelegt hatte.⁴⁶ Kunstwerke sind ›wahr‹, indem sie etwas ›Wahres‹ wie Liebe, Trauer, Freundschaft, Glauben konkret und musterhaft darstellen. Die geforderte ›Wahrheit‹ beschränkt sich dabei keineswegs nur auf die Werke und ihre Rezeption. Der Künstler selbst muss etwas als ›wahr‹ empfinden, um ihm eine konkrete sinnliche Gestaltung zu verleihen, die sich wiederum auf eine als wahr erkannte Natur oder auf seine Imagination bezieht. In diesem Sinne ist die bei den Romantikern beliebte Vision Raffaels (Abb. 1), der im Traum die Madonna erblickt, die sich dann im Gemälde der *Sixtinischen Madonna* materialisiert, eine Fiktion nazarenischer Wahrheitserfahrung. Die Brüder Riepenhausen haben das auf Wackenroders Erzählung *Raffaels Erscheinung* in den *Herzensergießungen* zurückgehende Traumgesicht Raffaels mehrfach bildlich bearbeitet und ihm damit nahezu die Rolle eines Programmbildes der deutsch-römischen Maler zukommen lassen.⁴⁷ Neben dem attraktiven anekdotischen Gehalt geht es nämlich um ein entscheidendes Problem, das die Wahrheit der religiösen Kunst

Zu den Bundesbriefen vgl. zuletzt Brigitte Heise: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen. Weimar, Wien 1999, S. 102–106; Gisela Scheffler: Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania. Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek München. Berlin 2002, S. 71–73, Kat.-Nr. 7; Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (Anm. 17).

46 Grundlegend zum nazarenischen Wahrheitsbegriff siehe Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (Anm. 17). Zu Gefühl und Wahrheit als Kategorien künstlerischer Schöpfung bei den Nazarenern vgl. auch Cordula A. Grewe: Objektivierbare Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk. In: Max Hollein und Christa Steinle (Hrsg.): Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Frankfurt a. M., Köln 2005, S. 80–83.

47 Vgl. dazu Martin Dönike: Franz und Johannes Riepenhausen: Der Traum Raffaels. In: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 6: Andreas Beyer (Hrsg.): Klassik und Romantik. München, Berlin, London 2006, S. 425 f., Kat.-Nr. 316. Siehe auch Helmut Börsch-Supan: Zwei Raffaele aus Göttingen: die Brüder Riepenhausen. In: Silvio Vietta (Hrsg.): Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Stuttgart, Weimar 1994, S. 216–240, hier S. 228; Brigitte Kuhn-Forte: Franz (?) Riepenhausen: Vision Raffaels, 1821. In: Max Kunze (Hrsg.): Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen. Ausstellungskatalog Winkelmann-Museum Stendal. Mainz am Rhein 2001, S. 167 f., Kat.-Nr. V.4; Ekaterini Kepetzi: Romantische Identitätsfindung: Zur Konstruktion des Ideal-künstlers in den *Viten Raffaels* der Brüder Riepenhausen. In: Gilbert Heß, Elena Agazzi und Élisabeth Décultot (Hrsg.): Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert. Berlin 2012, S. 3–45, hier S. 27–31.

berührt. Auch wenn es sich im Falle Raffaels um ein immaterielles und fiktives Traumbild der Muttergottes handelt, ist ihre Erscheinung von dem für höhere Eingebungen empfänglichen Maler doch als ›wahr‹ empfunden worden. Die als inneres Bild geschaut religiöse ›Wahrheit‹ hebt sein materielles Werk über die Bewältigung künstlerisch-technischer Schwierigkeiten weit hinaus.

Im römischen Umfeld des Lukasbundes um 1820, der nach Franz Pforrs Tod und dem Beitritt von Peter Cornelius und anderen längst seine ursprüngliche Gestalt stark verändert hatte, dürfte das Gespräch über die ›Wahrheit‹ von religiösen Bildern stark differenziert geführt worden sein. Von der Werkpraxis der Gegenwart konnten die ästhetischen Prämissen aber auch wieder auf die Vergangenheit zurückprojiziert werden, wie es Passavants *Ansichten* unter Beweis stellen. Dieser hat die von den Lukasbrüdern formulierten Grundsätze bezüglich der ›Wahrheit‹ des Bildes seiner Deutung der alten Kunst zugrundegelegt. Es lässt sich dies insbesondere an seinem Giotto-Bild aufzeigen, das für Rumohr zum Gegenstand schärfster Kritik wurde. Denn Passavant stilisiert Giotto gewissermaßen zu einem nazarenischen Künstler ›avant la lettre‹, dessen Werke tief religiös gestimmt gewesen seien, doch nicht der Religion allein, sondern dem öffentlichen Leben in der Kommune dienen sollten, aus dem sie hervorgegangen waren:

Giotto mit seiner Gabe, alles zu umfassen, zeigte durch die Auffassung oder die Zusammenstellung des behandelten Gegenstandes, daß das Große in der Kunst nicht in der bloß religiösen oder natürlichen Darstellung einer Handlung, oder dem täuschenden Effecte und der correcten Zeichnung, sondern in der Tiefe und Wahrheit des im Kunstwerk ruhenden und sich aussprechenden geistigen Wesens liege.⁴⁸

Giottos höhere Wahrheit sei auch nicht mit einer falsch verstandenen Naturwahrheit zu verwechseln, in welche die Kunst nach ihm abgesunken sei. Dies wäre ein verkürzter Wahrheitsbegriff, den man an ein Kunstwerk herantragen würde. Es sind nicht die Unvollkommenheiten der alten Kunst, die der Nachahmung würdig sind, sondern es ist die innere Wahrheit, die in ihren einfachen Formen transportiert wird, da für Giotto die »Mittel der Ausführung« etwas Untergeordnetes gewesen seien und diese sich allein dem religiösen Zweck angepasst hätten. Diese Aussagen haben Rumohr am meisten provoziert, da er bei Giotto den Beginn eines autonomen Kunstbegriffs, eine »zwangsfreye Kunst«, erkannte und gerade im Gewinn an ›Welthaltigkeit‹ in Giottos Werken durch Naturnachahmung, Verbesserung der malerischen Illusion, Perspektive, Proportion und Zunahme an Körperlichkeit und Bewegung eine erhöhte Reflexion über die technischen Möglichkeiten der Malerei erkannte. Rumohr sah

48 Johann David Passavant: *Ansichten* (Anm. 19), S. 38 f.

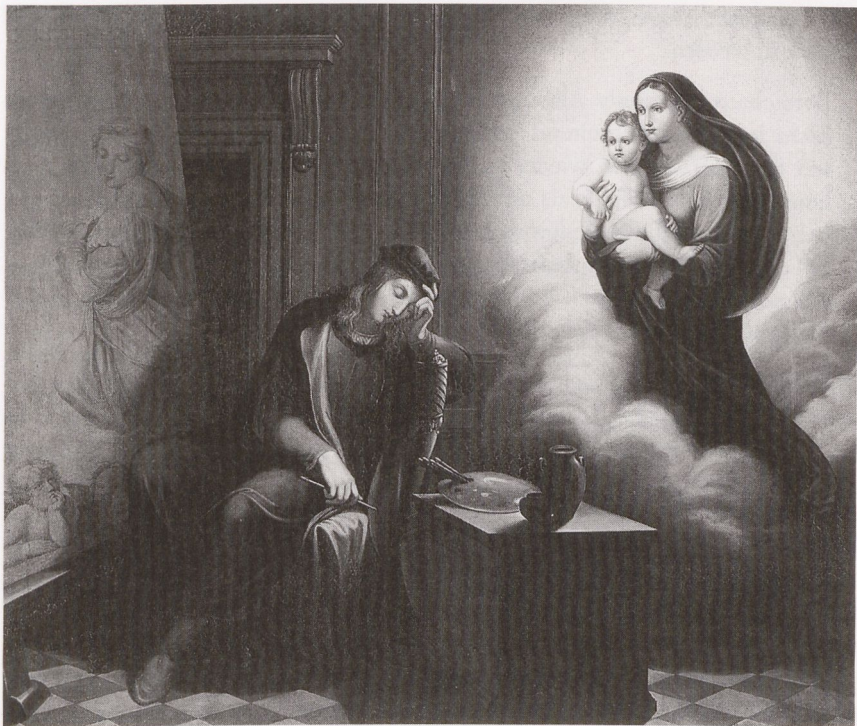


Abb. 1: Franz und Johannes Riepenhausen, Der Traum Raffaels, 1821, Öl auf Leinwand, 99,5 × 119,5 cm, Poznań, Nationalmuseum, Raczyński-Stiftung.

Giotto primär als einen Künstler, wogegen ihn Passavant zu einem Zeichenstift göttlicher Ideen gemacht hat (und dies ließe sich als paralleles Phänomen in der Gegenwartskunst auch als die äußerste Konsequenz des nazarenischen Projekts anhand der künstlerischen Entwicklung Overbecks aufzeigen). Wohl kaum lässt sich auch eine gegensätzlichere Position zum Prinzip der künstlerischen Autonomie und zu den Richtlinien des Weimarer Klassizismus formulieren: Zweckgebundenheit und dezidiert religiöse Funktion des Bildes statt künstlerische Autonomie, allegorische Verweisstruktur der Ikonographie statt ein »sich selbst aussprechen«, Christus statt Apoll und bewusstes Falschzeichnen als sentimentalischer Versuch, die Naivität unter den Bedingungen der Reflexion wieder herzustellen, statt heitere Anschauung der menschlichen Natur und Schönheit der Formen. In Passavants *Ansichten* werden die von Meyer und Goethe 1817 aufgeworfenen Fragen zu einer normativen Lösung geführt, die in ihrer Konsequenz aus der Geschichte entwickelt ist. Passavant geht dabei von einer stoßweisen Abfolge der geschichtlichen Entwicklung aus, die immer

dann eingesetzt habe, wenn die Nachahmung anfang, schematisch und unproduktiv zu werden:

Betrachten wir dieses Alles, so werden wir bemerken, daß die Kunst eben nicht immer fortschreitend, sondern vielmehr stoßweise, nach einer gewissen Erschlaffung sich wieder zu neuem Leben erhoben hat; daß sie nur so lange wahrhaft blühet, als sie eine lebendige Kunst war; daß sie aber zu sinken anfang, als die Nachahmung einriß, [...] daß also in dem gänzlichen Verfall der Kunst eine wahrhafte Wundergeburt statt finden müsse, auf daß eine lebendige sich organisch bildende Kunst, die allein etwas Großes hervorbringen fähig ist, entstehen könne.⁴⁹

Auf diese Weise lassen sich auch die jüngeren deutschen Künstler in die Geschichte einfügen, das Problem ihrer Traditionslosigkeit positiv umdeuten. Es ist der Impuls, den die Künstler der Geschichte gegeben haben, der Passavant die Möglichkeit eröffnet, sein gewagtes historisches Konstrukt über den Gang der Künste in Toskana mit den Nazarenern zu verbinden. Wir können Passavants Schrift heute nur aus ihrem historischen Moment heraus verstehen. Diese Eigenschaft teilt sie mit Meyers und Goethes Pamphlet gegen die ›neu-deutsche religio-patriotische Kunst‹. Und es ist nicht nötig, sich als Befürworter für eine der beiden Positionen zu entscheiden, da beide in gleicher Weise irrwitzig sind und eine sehr individuelle Kunsthistoriographie mit der künstlerischen Praxis zu verbinden suchen. Schlägt man aber nun den ersten Band des *Raffael von Urbino* von 1839 auf, dem Gründungswerk des kunsthistorischen Positivismus, der Quellenkritik und der auf Anschauung der Originale basierenden Künstlerforschung, ja der bis dato ausführlichsten monographischen Arbeit über einen Künstler überhaupt, deren Autor alle Werke kritisch sichten, alle Quellen sammeln und im Original prüfen wollte, und der damit ein an Umfang und Detailliertheit vergleichsloses wissenschaftliches Werk errichtete, so verstehen wir vielleicht besser, warum Passavants Ansage, Raffael sei »anerkannt der schönste Genius der modernen Kunst« kein nazarenisches Lippenbekenntnis gewesen ist. Vielmehr hat ihr Autor schon zwanzig Jahre zuvor, in dem Geschichtskonstrukt der *Ansichten*, öffentlich klargemacht, dass sich mit Raffael zu beschäftigen – und sei es auch nur noch als Gegenstand historischer Forschung – heißt, sich mit der ›Wahrheit‹ der Kunst überhaupt zu beschäftigen.

49 Ebenda, S. 64.