

MICHAEL THIMANN

»Wilde Grazie« und »hoher Ernst«

Der Streitfall Michelangelo um 1800

In der Kunstwahrnehmung der Deutschen um 1800 spielte Michelangelo eine zwiespältige Rolle.¹ Sowohl Klassizisten wie Romantiker standen Michelangelo reserviert gegenüber. Ließen sich die Regelverstöße und die Monumentalität Michelangelos einerseits nicht mit den klassizistischen Normvorstellungen harmonisieren, so wurde der Ausnahmekünstler Michelangelo andererseits in der deutschen Romantik zunehmend durch die Hochschätzung Albrecht Dürers aus dem Kanon der großen Künstler verdrängt. In der deutschen Romantik bildeten Raffael und Dürer das bekannte Doppelgespann, in dem man die Synthese von Süden und Norden, von Schönheit und Natur, von Ideal und Charakter mustergültig verkörpert fand.² In der deutschen Ideengeschichte ist die Vorstellung der Vereinigung von Raffael und Dürer, dem idealen Universalkünstler Italiens und dem patriotischen Nationalkünstler der Deutschen, die wirkungsmächtige Denkfigur, die die Vorstellung dessen, was ein Künstler zu sein hat, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nachhaltig bestimmt hat. Nahezu stillschweigend ist Michelangelo in der Romantik aus dem patriotischen Kunstdiskurs der Deutschen verschwunden. Im Unterschied zu den zahlreichen Lebensbeschreibungen und Abhandlungen über Raffael sind die deutschen Romantiker ein Buch über Michelangelo schuldig geblieben. Bekanntlich sollte sich dieser Prozeß mit dem Verschwinden des klassisch-romantischen Kunstparadigmas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder umkehren. Sowohl in der kunstgeschichtlichen Forschung wie auch in der allgemeinen öffentlichen Wahrnehmung stieg das Genie Michelangelo zur Verkörperung des Ausnahmekünstlers auf und verdrängte Raffael von seinem jahrhundertealten Vorrecht, die Musterbiographie für den Künstler abzugeben. Es ist die Sprache der Superlative, die den deutschen Michelangelo-Diskurs seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert dann auf weite Strecken geprägt hat: Der größte Künstler, dessen maßlose Leistung für die Kul-

¹ Eine grundlegende Studie zur künstlerischen und literarischen Michelangelo-Rezeption um 1800 und in der Romantik fehlt; zur deutschen Michelangelo-Rezeption siehe grundlegend Niklaus OBERHOLZER, *Das Michelangelo-Bild in der deutschen Literatur. Beitrag zur Geschichte der Künstlerdichtung* (Segees; 12), Freiburg (CH) 1969; Gustav SEIBT, *Michelangelo in Deutschland. Von Winckelmann bis Thomas Mann*, Nachwort, in: *Gedichte Michelangelos*, übersetzt von Thomas Flasch, Berlin 2000, S. 127–145.

² Vgl. dazu Michael THIMANN, *Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik*, in: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik* (Ausst.-Kat. Göttingen), hg. von Michael THIMANN und Christine HÜBNER, Petersberg 2015, S. 9–41 (mit älterer Literatur).

tur der Gründerzeit so unfassbar ist, ist zugleich ein Kulturzerstörer, da er die Grenzen des herkömmlichen künstlerischen Empfindens sprengt und überwindet. Seine Größe liegt darin, daß er außerhalb des gesellschaftlichen Zusammenhangs steht, ein großer Gesetzloser und Täter ist, der nicht mehr nach menschlichem Maß bemessen werden kann. Derartige Apostrophierungen Michelangelos wurden vom kunsthistorischen Fachdiskurs, wie wir ihn bei Heinrich Wölfflin, Henry Thode, Ernst Steinmann, Karl von Tolnai und anderen Michelangelo-Apologeten finden, nachhaltig befeuert. Joseph Imorde hat den deutschen Michelangelo-Diskurs seit der Reichsgründung bis 1945 rekonstruiert, in dem der ins Mystische ausgebaute Künstlerkult um Michelangelo auch für nationalistische Selbsteutungen herangezogen wurde.³

Aus welchem Grund aber ist Michelangelo in der klassisch-romantischen Kunstperiode von den Deutschen marginalisiert worden? Zwei Positionen seien dazu etwas eingehender untersucht: Zum einen diejenige Goethes, der sich immer wieder zu Michelangelo geäußert hat, zum anderen aber die Michelangelo-Rezeption der frühen Nazarener, die durch einen erstaunlichen Bruch gekennzeichnet ist. Galt Michelangelo zunächst noch als das Musterbild eines phantasievollen Künstlers, so setzte die Abwertung seiner Kunst mit der Wiederentdeckung von Raffaels Frühwerk in Umbrien und Florenz ein, welches fortan die nazarenischen Normvorstellungen vom religiösen Bild bestimmen sollte. In diesem kurzen Ausschnitt aus der langen Geschichte der Michelangelo-Rezeption zwischen etwa 1786 und 1840 sollen wiederum zwei Beobachtungen etwas eingehender kommentiert werden: 1. Michelangelo wurde stärker im Außerordentlichen seiner Persönlichkeit wahrgenommen, weniger in seinen Werken. 2. Die Deutschen um 1800 haben sich weniger mit dem Bildhauer Michelangelo auseinandergesetzt, sondern vor allem mit dem Maler. Hier stand erstaunlicherweise das dunkle und schwierige Fresko des »Jüngsten Gerichts« im Zentrum des Interesses.

Goethe und die »Großheit« des Michelangelo

Goethes Auseinandersetzung mit Michelangelo war anhaltend und durchaus ambivalent.⁴ Sie spiegelt damit auch die Rezeptionsgeschichte des Künstlers im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Eine kurze Phase der Hochschätzung

³ Joseph IMORDE, *Michelangelo Deutsch!*, München/Berlin 2009; DERS., *Michelangelo. Dichter, Duldender, Deutscher*, in: Michael Glasmeier (Hg.), *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller* (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen; 6), Köln 2012, S. 171–186.

⁴ Zu Goethes Michelangelo-Rezeption siehe Herbert von EINEM, *Goethe und Michelangelo*, in: *Goethe-Jahrbuch* 92 (1975), S. 165–194; DERS., *Ein ungedrucktes Manuskript Johann Heinrich Meyers über Michelangelo*, in: *Goethe-Jahrbuch* 94 (1977), S. 256–285; Andreas BEYER, »... was ein Mensch vermag ...«. Anmerkungen zu Goethes Würdigung des Michelangelo, in: *Cultura tedesca* 13 (2000), S. 55–67; Michael THIMANN, *Michelangelo (1475–1564)*, in: *Goethe-Handbuch. Supplemente*, Bd. 3: *Kunst*, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 525–527.



Abb. 1: Asmus Jakob Carstens, Schwebende Figuren (Studie zu Dantes Hölle), Weimar, Klassik Stiftung

hatte Michelangelos Genie bekanntlich schon im Sturm und Drang erfahren.⁵ Den Winckelmanns Nachahmungspostulat folgenden Klassizisten wiederum war die ins Maßlose reichende Größe des Michelangelo, die auf Kosten der bei Raffael zu findenden Anmut (»Grazie«) ging, jedoch suspekt. Doch war Michelangelo schon von Asmus Jakob Carstens entgegen der klassizistischen Geschmackslehre wegen der Gravität seines Stils überaus geschätzt worden.⁶ Carstens gehörte zu den Bewunderern der *maniera grande* des Michelangelo, die in ihrer Monumentalität und Reduktion auf die Darstellung muskulöser menschlicher Körpers der Verspieltheit des Rokoko ebenso diametral entgegenstand wie das klassizistische Griechenparadigma. Die Michelangelo-Reminiszenzen in Carstens' Figuren sind sehr deutlich (Abb. 1), und diese bildkünstlerische Beschränkung auf die Gestalt

⁵ Gisold LAMMEL, Michelangelo-Rezeption deutscher Maler um 1800, in: Peter Betthausen (Hg.), Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800, Dresden 1981, S. 79–93.

⁶ Zu Carstens' Michelangelo-Rezeption siehe vor allem Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar (Ausst.-Kat. Schleswig), bearb. von Renate Barth und Margarete Oppel, Schleswig 1992; Mareike HENNIG, Asmus Jacob Carstens – sensible Bilder. Eine Revision des Künstlermythos und der Werke, Petersberg 2005.

des schönen und heroischen Menschen entsprach auch Goethes Vorlieben, dessen Kunstbegriff immer auf die Figur des Menschen bezogen blieb. Die Konzentration auf ein heroisches Menschenbild sicherte Michelangelo zumindest eine innere Nähe zur Antike, auch wenn sein selbstquälerisches Schöpferium ein negativer Ausweis von Modernität bleiben mußte. Goethe hat sich von den Vorurteilen seiner Zeitgenossen gegenüber Michelangelo nicht gänzlich freigemacht, doch eine eigenständige Perspektive in der Beurteilung eingenommen. Seine Auseinandersetzung mit Michelangelo erreichte in seinem Leben nie die Intensität wie diejenige mit Raffael, auch erlangte Michelangelo nicht die gleiche Hochschätzung wie der »mit immer gleicher und größerer Leichtigkeit«⁷ – d. h. im Sinne der Griechen – schaffende universale Maler aus Urbino. Doch entwickelte Goethe – vermutlich im direkten Austausch mit Heinrich Meyer, der zwei Abhandlungen zum Künstler verfaßte – eine zunehmend auch kunsthistorisch fundierte Bewunderung für die »Großheit« und die gestalterischen Kühnheiten Michelangelos. In der »Italienischen Reise« zeigt sich Goethe von den Malereien Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, die er wiederholt besucht hat, zweifellos überwältigt. Michelangelos »Großheit« sei nicht auszudrücken:

»Und ich bin in dem Augenblicke so für Michel Ange eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann. Wäre nur ein Mittel, sich solche Bilder in der Seele recht zu fixieren. Wenigstens was ich von Kupfern und Zeichnungen nach ihm erobern kann bring' ich mit.«⁸ – »ohne die Sixtinische Kapelle gesehen zu haben, kann man sich keinen anschauenden Begriff machen, was ein Mensch vermag.«⁹

»Was ein Mensch vermag«: Michelangelos Stil ist für Goethe durch eine unerreichbare Größe gekennzeichnet. Aufgrund ihrer erfinderischen und gestalterischen Kühnheiten überwältigt diese den Betrachter vollkommen. Diese Qualität der *terribilità* wurde – dies ist grundlegend für Goethes Verständnis Michelangelos – im 18. Jahrhundert mit den Eigenschaften des Erhabenen verknüpft. Bei Karl Philipp Moritz etwa heißt es: »Die Werke des Michelangelo [tragen] ganz das Gepräge von ihm selber und von seiner eigentümlichen Denkungsart, die freilich erhaben und oft furchtbar groß ist.«¹⁰ Sowohl in Goethes schriftlichen Äußerungen als auch in seiner Graphiksammlung spielt der Bildhauer Michelangelo nur eine untergeordnete Rolle gegenüber dem Maler, von dessen Werken Goethe zahlreiche Reproduktionen und Nachzeichnungen besaß (Abb. 2). Mit über 86 Drucken nach Michelangelo, die zum Teil erst 1809 aus dem Nachlaß Carl Ludwig Fernows in das Haus am Frauenplan kamen, war er einer der am besten vertre-

⁷ Die Zitate folgen der Münchner Ausgabe von Goethes Werken: Johann Wolfgang GOETHE, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter und Herbert G. Göpfert, 21 Bde., München 1985–1998, Bd. 11.2, S. 500.

⁸ GOETHE (wie Anm. 7), Bd. 15, S. 172.

⁹ Ebd., S. 468.

¹⁰ Karl Philipp MORITZ, Schriften zur Ästhetik und Poetik, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 221.



Abb. 2: Antonio Salamanca nach Michelangelo Buonarroti, Detail aus dem Jüngsten Gericht, London, British Museum

nen italienischen Künstler.¹¹ Unter diesen Blättern nehmen die Reproduktionen nach der Sixtinischen Decke und dem »Jüngsten Gericht« den größten Platz ein, ja gerade über diesen Werkkomplex scheint sich Goethe die gestalterischen Prinzipien Michelangelos erschlossen zu haben. Trotz der reflektierten Haltung hinsichtlich der kunsthistorischen Bedeutung des Künstlers und der starken Präsenz von Carstens' maßgeblich von Michelangelo inspiriertem Werk in den Weimarer Sammlungen scheint sich Goethes geschmackliche Einschätzung bis zuletzt in klassizistischen Bahnen bewegt zu haben. So deutet sich in der Schlußnotiz des zweiten Heftes von »Über Kunst und Alterthum« von 1817 an, daß Goethe in Michelangelo als dem Repräsentanten »angestrebter Großheit« den Ursprung des Niedergangs der Kunst im Manierismus erkannte:

¹¹ Christian SCHUCHARDT, Goethe's Kunstsammlungen, Bd. 1, Jena 1848, S. 15–19, Nr. 119–156; zum sammlungsgeschichtlichen und kunsttheoretischen Kontext siehe Johannes GRAVE, Der »ideale Kunstkörper«, Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen (Ästhetik um 1800; 4), Göttingen 2006.

»Von dem übermenschlichen aber auch die Menschheit gewaltsam überbietenden Michel Angelo, bis zu dem manierirtesten Spranger, waren kaum einhundert Jahre nöthig um die Kunst von angestrenzter Großheit zu überstrengter Fratzenhaftigkeit herunter zu ziehen.«¹²

Der Kontext dieser Einschätzung ist polemisch. Michelangelo wird hier nämlich im Vergleich mit der Antike und der Gegenwartskunst – Goethe meint hier die Adepten der von Wackenroder und Tieck inspirierten romantischen Richtung – als ein kunsthistorischer Endpunkt benannt, von dem aus keine weitere Entwicklung mehr möglich sei. In dem schmalen Grat, der die »Großheit« von der »Fratzenhaftigkeit« trennt, dürfte Goethe die größte Gefahr für Michelangelo erahnt haben. In Goethes Sicht verdiente Michelangelo kunsthistorisches Interesse, eignete sich aber als künstlerisches Vorbild nicht.

Die Michelangelo-Wahrnehmung der Lukasbrüder

In den kunsthistoriographischen Reflexionen der Wiener Lukasbrüder um Friedrich Overbeck und Franz Pforr nahmen die Künstler der heroischen Vergangenheit der Renaissance eine zentrale Stellung ein. Im Fokus des Interesses standen, wie Pforrs um 1810 gezeichnete Allegorie von »Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst« zeigt, die beiden Repräsentanten des Südens und des Nordens, Raffael und Dürer. Die Allegorie, möglicherweise ein Programmbild der Lukasbrüder, ist nur in einer posthum entstandenen Radierung aus dem Jahr 1832 überliefert.¹³ Raffael und Dürer waren auch die beiden Musterkünstler, die sich Overbeck und Pforr gewählt hatten und ihre Kunstprinzipien auf die Nachahmung und Nachfolge dieser Maler ausrichteten. Um 1810, wohl schon in Rom, hat Pforr jedoch noch eine zweite kunsthistorische Allegorie gezeichnet, die später in den Besitz von Johann David Passavant übergang und sich heute im Städel Museum befindet: »Raffael, Fra Angelico und Michelangelo auf einer Wolke über Rom« (Abb. 3).¹⁴ Hier werden die von den Lukasbrüdern am intensivsten verehrten Künstler Italiens gezeigt, deren Werk im Dienste der Religion stand, worauf die Silhouette des Petersdomes mit dem vatikanischen Palast auf dem Bodenniveau hindeutet: Dort hatten die drei Maler ihre wichtigsten Werke – die Stanzen, die Kapelle Nikolaus' V. und die Sixtinische Kapelle – geschaffen. Virtuell vereinigen sich die hinsichtlich ihrer Lebenszeit zum Teil weit voneinander getrennten Maler über

¹² GOETHE (wie Anm. 7), Bd. 11.2, S. 365.

¹³ Vgl. dazu zuletzt THIMANN, in: THIMANN und HÜBNER (wie Anm. 2), S. 30–32 und S. 312f., Kat.-Nr. 68 »Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst« (mit weiterführender Literatur).

¹⁴ Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Bleistift; 31,1 × 20 cm. Zu dem Blatt vgl. ausführlich 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. 318–324; Martin SONNABEND, Franz Pforr in Rom, in: Margret Stufmann und Werner Busch (Hgg.), Zeichnen in Rom. 1790–1830 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek; 19), Köln 2001, S. 45–62, hier S. 47–49.



Abb. 3: Franz Pfors, Raffael, Fra Angelico und Michelangelo auf einer Wolke über Rom, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung

der Peterskuppel. Pforr hatte ganz offenbar eine Apotheose der drei christlichen Künstler im Sinn, als er das Blatt entwarf, auf dem Michelangelo noch privilegiert neben Raffael erscheint.

Ein weiteres frühes Dokument der Michelangelo-Rezeption aus dem Kreis der Lukasbrüder in Rom ist hier von Interesse. Es handelt sich um eine ausgesprochen detaillierte Beschreibung des »Jüngsten Gerichts« in der Sixtinischen Kapelle aus der Feder Friedrich Overbecks, die dieser im Juli 1811 als eine Apologie Michelangelos verfaßt hat.¹⁵ Biographisch komplex ist die sich wandelnde Einschätzung Michelangelos bei Overbeck hin zu seiner Abwertung und vollkommenen künstlerischen Marginalisierung, wie sie sich nach 1830 bei ihm abzeichnet. Hier geht es allein um die Frühzeit des Lukasbundes. Michelangelo gehörte zu diesem Zeitpunkt nämlich noch durchaus in die Reihe der bewunderten und der Nachahmung würdigen Renaissancekünstler. Zunächst war die Dreizahl der Kunstheroen bestimmend: Raffael, Michelangelo und Dürer, bis sich die Italia-und-Germania-Idee mit ihren vorbildlichen Malern Raffael und Dürer durchgesetzt hat. Overbeck, Pforr und Joseph Wintergerst hatten schon in Wien eine ideale Rollenverteilung hinsichtlich ihrer Musterkünstler Raffael, Dürer und Michelangelo durchgespielt. Dabei fiel erstaunlicherweise dem künstlerisch vergleichsweise unbedeutenden Schwaben Wintergerst der Part Michelangelos zu.¹⁶ Pforr schreibt, daß auf einer kleinen Privatausstellung in Wien 1809 den Besuchern aufgefallen sei, daß die Lukasbrüder »charakteristischen Stil« hätten:

»Overbeck war ganz der sanfte Italiener aus der guten Zeit, der andere [Wintergerst] hatte das Große und Eigenthümliche des Michel Angelo, seine, ich möchte sagen, wilde Grazie und sein hoher Ernst; in den meinigen fand man, daß der Deutsche Stil ziemlich charakteristisch sei.«¹⁷

Und weiter:

»Was meinst Du, wenn uns dieser [Wintergerst] mit der Zeit den Michel Angelo ersetzt und unser lieber Overbeck den Raffael? Der Gedanke hat so viel reizendes für mich, daß ich ihn immer gerne in mir aufsteigen lasse, da ich überdies so viele Möglichkeiten dabei sehe.«

¹⁵ Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/7, Overbeck an die Eltern, Rom, 3. Juli 1811; eine Edition und ausführliche Kontextualisierung des Briefes in Michael THIMANN, Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (Studien zur christlichen Kunst; 8), Regensburg 2014, S. 203–212, 425–427.

¹⁶ Zu Joseph Wintergerst (1783–1867), der sich von 1811 bis 1813 in Rom aufhielt und ab 1822 Zeichenlehrer und Inspektor an der Düsseldorfer Akademie war, künstlerisch aber erfolglos blieb, siehe Carl Georg HEISE, Josef Wintergerst von Wallerstein: ein vergessener Romantiker, in: Der Wagen (1932), S. 52–59; Jens Christian JENSEN, Das Werk des Malers Josef Wintergerst, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 21 (1967), S. 20–58; Michael KOHNEN, Die Nazarener Joseph Wintergerst und Christian Xeller, in: Biedermeier in Heidelberg 1812–1853 (Ausst.-Kat. Heidelberg), hg. von Carl-Ludwig Fuchs und Susanne Himmelheber, Heidelberg 1999, S. 104–119.

¹⁷ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlaß Johann David Passavant, Franz Pforr an Johann David Passavant, Wien, 8. April 1809.



Abb. 4: Joseph Wintergerst, Die Zuführung der Hagar, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

Das wohl bedeutendste und eigenwilligste Bilddokument dieser Rollenzuweisung ist das 1809 in Wien entstandene Gemälde der »Zuführung der Hagar« (Abb. 4).¹⁸ Dieses Gemälde ist ein Extremfall künstlerischer Michelangelo-Rezeption und Michelangelo-Imagination um 1800, denn es ist offensichtlich ohne Kenntnis von Originalwerken entstanden und in diesem Sinne eine reine Annäherung im Geiste. Die wichtigste Vermittlerinstanz für die michelangeleske Stilwahl dürfte hier der Maler Eberhard Wächter gewesen sein, den Anstoß für das Bildkonzept dürften wiederum Overbeck und Pforr gegeben haben:

»In allem was er machte, zeigte er einen großen Sinn für das Erhabene der Kunst; wir riefen ihm die Bearbeitung der Geschichte des alten Testaments an; mit wie vielem Dank nahm er es an, und der Erfolg bewies, daß unser Rath gut war. Er machte sogleich etwas

¹⁸ Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. A III 477; Öl auf Leinwand, 87 × 68 cm. Zum Gemälde siehe Ludwig GROTE, Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke, München 1972, S. 82 f.

in dieser Art, wobei wir über die Charaktere und die Würde des Ausdrucks erstaunen.«¹⁹

Wintergerst übernahm die »charakteristische«, an der altdeutschen Kunst geschulte Mal- und Zeichenweise der Lukasbrüder, wie sie auch schon Pforr in seinen ersten Gemälden vorgeführt hatte: keine weichen Übergänge, sondern scharfe Konturen und große, undifferenzierte Farbflächen, dazu eine parataktische Reihung der Figuren. Auf Michelangelo verweisen hier lediglich die Wahl des Themas aus dem Alten Testament, die eine charaktervolle Patriarchenfigur erforderte, und der Hang zu muskulöser Körpergestaltung, die Wintergerst an die Propheten- und Sibyllen-Figuren aus der Sixtinischen Decke angelehnt haben dürfte. Deren Kenntnis konnte Wintergerst lediglich durch Kupferstiche erhalten haben. Es ist diese reproduktionsgraphische Michelangelo-Vermittlung, die ein Michelangelo-Bild entstehen ließ, das als Stilidiom ein bemerkenswertes Eigenleben entfaltete. Mit seiner technisch fraglos noch dürftigen Michelangelo-Phantasie berührt Wintergerst die Frage einer angemessenen Übersetzung der »Großheit« des Michelangelo in das Format des auf Leinwand gemalten Galeriebildes. Vergleichbare Verfahrensweisen der Appropriation lassen sich bei den Lukasbrüdern auch in Hinblick auf Raffael und Dürer beschreiben.

Mit dem Ortswechsel von Wien nach Rom wurde der Mangel an Werkkenntnis schlagartig behoben. Die Lukasbrüder besuchten die in Rom vorhandenen Fresken und Statuen. Overbeck berichtet 1810 aus Rom enthusiastisch über Michelangelo, der ihm »höchste Autorität« sein solle;²⁰ und in seinem frühen kunsttheoretischen Essay »Die drei Wege zur Kunst« bezeichnet Michelangelo den Weg der Phantasie, während Raffael für denjenigen der Schönheit, Dürer aber für den Weg der Natur einsteht.²¹ Die expressiv-regellose Kunst Michelangelos stand außerhalb des klassizistischen Curriculums der Wiener Akademie, an der die ästhetischen Urteile von Winckelmann und Mengs über die unbedingte Nachahmung der griechischen Kunst uneingeschränkte Gültigkeit besaßen.²² Der persönliche Kontakt mit Eberhard Wächter in Wien, der wie Asmus Jakob Carstens ein großer Verehrer Michelangelos war und sich intensiv mit dessen Figurenstil auseinandergesetzt hatte, dürfte diesen den Lukasbrüdern erstmals nahege-

¹⁹ Franz Pforr an seinen Vormund Sarasin, 1810, zitiert nach: Margaret HOWITT, Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses, hg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg im Breisgau 1886, Bd. 1, S. 85.

²⁰ Friedrich Overbeck an den Vater, Rom, 29. September 1810; zitiert nach Paul HASSE, Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister, in: Allgemeine Konservative Monatsschrift 45 (1888), S. 39f.

²¹ Overbeck hatte den Aufsatz für die Lukasbrüder verfaßt, in der Abschrift von Franz Pforr war er erhalten geblieben, vgl. Fritz Herbert LEHR, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, S. 303–307; wieder in Brigitte HEISE, Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen (Pictura et poesis; 11), Weimar/Wien 1999, S. 296–299.

²² Vgl. Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800 (Ausst.-Kat. Wien, Stendal), hg. von Max Kunze, Mainz am Rhein 2002.

bracht haben. In Rom verschob sich aufgrund der Autopsie der Werke dann das Bild klassizistischer Normvorstellungen auch hinsichtlich der Marmorskulptur. Canova und Thorvaldsen verloren zunehmend ihren normativen Status. Overbeck scheint in Michelangelo sogar die Möglichkeit einer christlichen Skulptur erkannt zu haben, die er gegen Thorvaldsens Antikennachahmung und ästhetische Performanz nackter Körper anführt:

»Thorvaldsens Kunst befriedigt mich nicht ganz, seine Werke haben dünkt mich zu wenig Character – und dann die Amours, die Bachusse und die Venusse hat man schon so oft unter die Antike und so hundertfältig bis zum Ekel wiedergekaut von den Neuern gesehn, daß sie allzuwenig Reitz mehr haben wenns immer das Nemliche wiederkommt. Daß nicht einmal ein Bildhauer wagt sich aus der Bibel eine eigne neue Welt zu schaffen, die uns doch mehr interessirt und näher angeht als die griechischen Götter, und daß es immer nur daß seyn muß was die Griechen auch schon gemacht haben! Giebt es denn etwa keine der Bildhauerey würdigen Gegenstände in der Bibel? Wenn es denn durchaus nackte Figuren seyn müßten, so sind ja doch wahrlich ein Ecce homo! ein Leichnam Christi im Schooß der Maria! – und so viele andere Gegenstände aus dem alten und neuen Testament wohl eben so und noch mehr der Kunst würdig als ein Apoll oder ein Laokoon. Wir sprachen darüber bey unserm letzten Besuch mit Thorvaldsen; er gab uns sehr Recht und versicherte [daß] ihn ein Johannes der Täufer z. B. wenn ihm jemand den Auftrag machen würde, eben so freute als irgend eine mythologische Figur, aber doch bemerken wir aus Allem daß er immer nur auf Form Rücksicht nahm, und deshalb einen Gegenstand schön nannte weil sich viel Nackendes zeigen ließe. Er hat auch einen Taufstein verfertigt mit einer Basreliefs, die mich aber am allerwenigsten befriedigte weil ich sie durchaus nicht im Geiste der Bibel sondern die biblischen Gegenstände ins Griechische übertragen, oder die griechische Form angepaßt fand, welches mich doch ein wenig beschränkt dünkt. Was für ein herrliches weites und unbarbarisches Feld hätte nicht ein Bildhauer der es wagt die knechtischen Fesseln der Antiken abzuschütteln und sich selbst eine neue freye Bahn zu brechen! – Michael Angelo ist mir auch um deswillen so schätzbar, weil er sich nicht schämte von den Antiken zu lernen und dennoch ganz Original auch in seinen Statuen blieb. Unendlich schön ist von ihm eine Gruppe in der Peterskirche den obengenannten Gegenstand, den Leichnam Christi im Schooße der Maria, vorstellend – Wir sprachen Thorvaldsen davon, aber er wußte gar nicht einmal daß so ein Werk existire! – Auch sein Moses hat viel Vortreffliches, obgleich der Styl, wie meistens in seinen Statuen, nicht der reinste ist.«²³

Overbecks Kritik am klassizistischen Formen- und Themenkanon mündet in ein Michelangelo-Lob. Gegen die ikonographische Beschränkung Thorvaldsens führt er die in Rom verbliebenen Meisterwerke Michelangelos ins Feld und wählt mit der »Pietà« von Sankt Peter und dem »Moses« in San Pietro in Vincoli sogleich vorbildliche Referenzwerke für Bildaufgaben aus dem Alten und dem Neuen Testament. Michelangelo war in Overbecks Deutung ein »charakteristischer« Künstler, da er der Antiken-Imitatio nur so weit wie notwendig verpflichtet war, ohne seine Eigentümlichkeit dem fernen Ideal antiker Schönheit zu opfern. Er blieb

²³ Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/7, Friedrich Overbeck an den Vater, Rom, 29. März 1811.

»ganz Original«, ein Lobtopos der Lukasbrüder, der als ein Gütesiegel für die alte und »echte« Kunst Verwendung fand.

Streit um das »Jüngste Gericht«

Michelangelo war in den ästhetischen Debatten um 1800 ein Streitfall. Die Auseinandersetzung drehte sich bei den klassizistischen Kritikern vor allem um das »Jüngste Gericht« (Abb. 5), dessen Komposition als chaotisch, sinnentleert und maniert galt, von der Obszönität und Anstößigkeit der nackten Figuren ganz zu schweigen. Das »Jüngste Gericht« war für die Klassizisten die Ausgeburt der Regellosigkeit Michelangelos und seiner zum Einseitigen neigenden Phantasie. Vor allem der Kammerherr Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der berühmte Gegner von Caspar David Friedrichs »Tetschener Altar«,²⁴ hat diese Position in einer vernichtenden Kritik des »Jüngsten Gerichts« in seiner Rom-Beschreibung von 1787 öffentlich kundgetan, wogegen sich die Romantiker mit aller Kraft zur Wehr setzten. So distanziert sich Wilhelm Heinrich Wackenroder in der Vorrede zu den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« explizit von Ramdohr:

»Aber immer dachte ich mit einem stillen, heiligen Schauer an die großen, gebenedeyten Kunstheiligen; es kam mir seltsam, ja fast albern vor, daß ich die Kohle oder den Pinsel in meiner Hand führte, wenn mir der Nahme Raphael's oder Michel Angelo's in das Gedächtniß fiel. Ich darf es wohl gestehen, daß ich zuweilen aus einer unbeschreiblichen wehmüthigen Innbrunst weinen mußte, wenn ich mir ihre Werke und ihr Leben recht deutlich vorstellte: ich konnte es nie dahin bringen, – ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen seyn, – an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten zu sondern, und sie am Ende alle in Eine Reihe zu stellen, um sie mit einem kalten, kritisirenden Blicke zu betrachten, wie es junge Künstler und sogenannte Kunstfreunde wohl jetzt zu machen pflegen. So habe ich, ich will es frey gestehn, in den Schriften des H. von Ramdohr nur wenig mit Wohlgefallen gelesen; und wer diese liebt, mag das, was ich geschrieben habe, nur sogleich aus der Hand legen, denn es wird ihm nicht gefallen.«²⁵

Michelangelo wird neben Raffael und Dürer in den frühromantischen Schriften von Wackenroder und Tieck zu einem der großen Kunsthelden. Die zusammen mit Wackenroder entwickelten Gedanken finden sich in fikionalisierter Form

²⁴ Zu Ramdohrs ästhetischen Positionen und seiner Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrich siehe vor allem Timothy F. MITCHELL, *What Mad Pride! Tradition and Innovation in the Ramdohrstreit*, in: *Art History* 10 (1987), S. 315–327; Joseph Leo KOERNER, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, London 1990, S. 29–148; Hilmar FRANK, *Der Ramdohrstreit. Caspar David Friedrichs »Kreuz im Gebirge«*, in: Karl MÖSENER (Hg.), *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*, Berlin 1997, S. 141–160.

²⁵ Wilhelm Heinrich WACKENRODER und Ludwig TIECK, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1797), in: Wilhelm Heinrich WACKENRODER: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns 1991, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 53.



Abb. 5: Michelangelo Buonarroti, Jüngstes Gericht, Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle

auch in Tiecks Künstlerroman »Franz Sternbalds Wanderungen« (1798).²⁶ Maßgeblich für die Michelangelo-Rezeption der Frühromantik dürften aber die »Her-

²⁶ Ludwig TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen* (Berlin 1798). Studienausgabe, hg. von Alfred Anger, Stuttgart 2012, bes. S. 339f., 392–397. Zum Problem vgl. u.a. Silvio VIETTA, *Die Entstehung der Romantik aus dem Geist der Göttinger Universität*, in: Manfred Boetzkes, Gerd Unverfehrt und Silvio Vietta (Hgg.), *Renaissance in der Romantik. Johann Dominicus Fiorillo, Italienische Kunst und die Georgia Augusta. Druckgraphik und Handzeichnungen aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen* (Kataloge des Roemer-Museums Hildesheim), Hildesheim 1993, S. 12–17; Silvio VIETTA, *Die Raffael-Rezeption in der literarischen Frühromantik. Wilhelm Heinrich Wackenroder und sein akademischer Lehrer Johann Dominicus Fiorillo*, in: Klaus-Detlef Müller (Hg.), *Geschichtlichkeit und Aktualität. Studien zur deutschen Literatur seit der Romantik. Festschrift für Hans-Joachim Mühl*, Tübingen 1988, S. 221–241; Richard LITTLEJOHNS, *Der Rutsch in die Fiktion: Renaissancekunst und Renaissancekünstler in Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen«*, in: Silvio Vietta (Hg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 163–175.

zensergießungen« gewesen sein, denn in ihnen erschien der Aufsatz »Die Größe des Michel' Angelo Buonarotti« als eine aus der Topik Vasaris gespeiste Lobrede auf den Künstler, dessen Hang zum »Außerordentlichen«, »Ungeheuren« und »Übermenschlichen« als Ausweis seiner Originalität gewertet wird.²⁷ Er habe eine »neue Größe« in die Kunst gebracht, und genau dies sei sein Verdienst, nämlich ein »Original« gewesen zu sein. In den »Phantasien über die Kunst«, die Tieck 1799 aus dem Nachlass Wackenroders zusammen mit eigenen Stücken herausgab, findet sich zudem eine Beschreibung »Das jüngste Gericht, von Michael Angelo.«²⁸ Der Autor dieser Abhandlung ist Ludwig Tieck. In der originellen Deutung des umstrittenen und bei vielen Autoren unbeliebten Wandbildes ist bereits Overbecks Bildlektüre vorbereitet, denn das Fresko, das Wackenroder und Tieck nur aus druckgraphischen Reproduktionen kennen konnten, wird dort auf seine allegorische Struktur hin befragt. Tieck deutet das »Jüngste Gericht« nicht als manieristisches Kunstwerk mit kühnen Erfindungen, sondern, im Vergleich mit Dantes »Comedia«, als ein verherrlichendes Sinnbild der katholischen Religion. Dabei betont er die formale Symmetrie der Figurengruppen, in denen die allegorische Struktur beschlossen liege:

»Wenn Dein Auge alles mit einem Blicke hier überschauen könnte, so wäre es nicht dieser große allmächtige Gegenstand, es könnte dann keine Offenbarung der Zukunft seyn, die Symmetrie der Gruppen aber macht die Übersicht nach einiger Zeit möglich, in ihnen liegt zugleich das Geheimniß der Allegorie, darum kann und soll das Bild auch keine Handlung darstellen, die in einem einzigen Augenblicke vorgeht. In allen Kunstwerken Michael Angelo's ist das Streben zur Allegorie, dieses kalte große Ideal, von allem Reiz des Zufälligen und den Nebensachen entblößt, anzutreffen, in diesem großen Werke aber, eine seiner letzten Arbeiten, strebt alles hauptsächlich darnach hin, alles erhält nur durch die Allegorie Bedeutung und Würde. Von allem Irdischen entkleidet, sowohl Figuren als Gegenstand der Bildung, verlieren sich die gewöhnlichen Bedeutungen vom Schicklichen und Unschicklichen gänzlich.«²⁹

Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob Overbeck die »Phantasien über die Kunst« gekannt hat. Sicher ist nur, daß er seine Apologie des »Jüngsten Gerichts« dezidiert gegen Ramdohr verfaßt hat, der ihn am selben Tag, als er die Bildbeschreibung in einem Brief an seine Eltern abschloß, in seinem römischen Atelier in San Isidoro aufgesucht hatte. Overbeck begegnete dem Kritiker reserviert und tat seine Abneigung in der schriftlichen Michelangelo-Apologie kund. Ramdohrs Urteil über Michelangelo, niedergelegt in seinem Hauptwerk »Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst« von 1787, war nämlich vernichtend gewesen: Michelangelos Überwältigungsästhetik sei lediglich durch »Neuheit der Gegenstände«, das »Hebende des Außerordent-

²⁷ WACKENRODER (wie Anm. 25), S. 109–112.

²⁸ Ebd., S. 173–176.

²⁹ Ebd., S. 174.

lichen« und das »Schaurige der rohen Wildheit« charakterisiert,³⁰ sie gefährde die Geschmacksentwicklung des Kunstliebhabers weit mehr als ihr zu nützen. Der Liebhaber werde, so Ramdohr, bei unvorbereiteter Betrachtung Michelangelos »vielleicht auf immer des Gefühls des Schönen unfähig«. Drücken die Werke der Antike und die Gemälde Raffaels »Wahrheit« und »Schönheit« aus, so habe Michelangelo lediglich »Erstaunen« durch sein »Genie« erwecken wollen:

»Seine Gedanken sind oft ungeheuer, und dies wird zuweilen mit Größe verwechselt. Seine Hauptabsicht ging immer dahin, Erstaunen zu erwecken. Unsere Seele wird bei dem Anblick seiner Werke erschüttert, unsere Einbildungskraft beschäftigt, aber unser Herz bleibt ungerührt.«³¹

Überdies habe Michelangelo häufig gegen das *decorum* verstoßen; seine Behandlung der Gegenstände machte dieselben unangenehm, insofern sie es nicht bereits für sich waren. Nicht zuletzt bemüht Ramdohr den klassischen Tadel, daß Michelangelo nur durch komplizierte Stellungen des nackten Körpers verblüffen wollte, wogegen er sich im Gegensatz zu Raffael um Anmut und Schönheit nicht gekümmert habe. Das Resultat sei eine Verzerrung der Gliedmaßen, die weit über das Ertragbare hinausgehe, so daß sie beim Betrachter Ekel erzeuge, wie es Ramdohr am Fresko des »Jüngsten Gerichts« in der Sixtinischen Kapelle exemplifiziert. Seine Ekphrasis ist geschickt komponiert: Zunächst bemüht Ramdohr seine Imaginationskraft um ein Vorstellungsbild, wie die Szene vom »Jüngsten Gericht« idealerweise »in [s]einer Seele« aufsteige. Nichts von dem erhabenen Eindruck des Weltenrichters, von dem die Handlung ausgeht, finde sich jedoch bei Michelangelo:

»Und was findet man von diesen und andern Ideen, wodurch das Sujet so reich an interessanten Eindrücken werden könnte, in diesem Gemälde? Nichts! Es gleicht einer Beschreibung, wodurch eine feurige und fruchtbare Einbildungskraft, die weder von Gefühl noch Geschmack geleitet wird, bei langen Winterabenden, horchenden Kindern und Weibern, ein Grausen würde abjagen wollen.«³²

Durch die Unordnung in der unteren Zone habe Michelangelo die Symmetrie der oberen Hälfte derart verletzt, »daß der Blick sich immer darin verwirrt«; der Ausdruck sei »übertrieben und oft gemein«; einzelne Erfindungen seien »sogar ekelhaft«.³³ Das Ganze sei, so das *Résumé* des Kammerherrn, trotz einzelner Schönheiten der Zeichnung und Anatomie als gescheitert zu bezeichnen.

Gegen diese radikal abwertende Charakterisierung Michelangelos, die den religiösen Gehalt des »Jüngsten Gerichts« fast gänzlich außer acht läßt, hebt nun Overbeck mit seiner Verteidigungsschrift an. Zunächst gibt es in Overbecks Deutung eine »Idee«, d. h. einen zentralen Gedanken, einen metaphysischen Kern des

³⁰ Friedrich Wilhelm Basilius von RAMDOHR, Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst, Bd. I, Leipzig 1787, S. 176.

³¹ Ebd., S. 178.

³² Ebd., S. 180.

³³ Ebd., S. 181.

Werkes, von dem aus alle figürlichen Bewegungen, Handlungen und kompositorischen Entscheidungen des Malers motiviert sind. »Idee« meint hier mehr als den *terminus technicus* für ein geistiges Konzept, einen *conchetto* oder *primo pensiero*. Michelangelos bildgebendes Verfahren wird mit der Unterordnung unter eine alles übergreifende »Idee« Overbecks eigener neoplatonisch inspirierter Bildtheorie angeglichen. Deren erklärtes Ziel war nicht die Nachahmung der Natur oder die Selbstdarstellung der Kunst, sondern allein die Visualisierung von religiösen Ideen. Entgegen Ramdohrs oberflächlicher Bildlektüre entwickelt Overbeck seine Exposition des Bildthemas in klaren Gedanken und gemäß einer von inhaltlichen Gegensätzen bestimmten Symmetrie. Bildbeschreibung wird von Overbeck auch als Bildbändigung betrieben, da er sich um ausgesprochene gedankliche Klarheit bei der Fixierung der dem Bilde zugrundeliegenden »Idee« bemüht:

»Christus, in stralender [sic!] Herrlichkeit, kommt nach der Prophezeiung, auf den Wolken des Himmels, begleitet von den Engeln Gottes, umringt von den unzähligen Schaa- ren seiner Heiligen – die Welt zu richten! – Ein Wort aus einem Munde spricht das Ur- theil der Seligkeit und der Verdammung über Millionen aus – Engel entrollen die Bücher in denen der Name jedes Erschaffenen aufgezeichnet steht und sein Wandel vor Gott, und posauern das Urtheil einige den Gerechterfundnen andre den Verworfenen entge- gen. Der Erde Gräber thun sich auf und die Todten steigen aus ihren Gräbern hervor, einige zur Seligkeit, andre zur ewigen Pein! – Den Gerechten kommen Heilige entgegen und helfen ihnen himmelan, die Verdammten nehmen sogleich Teufel in Beschlag und zerren sie durch einen finstern Gang an das Ufer des Flusses über den auf einem wei- ten Nachen ein Teufel sie schaarenweise übersetzt in den Ort der Qualen – Dies alles hat Michelangelo in symmetrischer Anordnung dargestellt, die mich wirklich nirgends zweckmäßiger dünkt als hier, indem sie dem Gegenstand dessen Local die unendliche Weite des Himmels ist, fürs erste mehr Klarheit giebt und folglich die Uebersicht des- selben erleichtert, und dann auch die gehörige Würde die demselben gebührt.«³⁴

An dieser Bildbeschreibung werden zahlreiche Charakteristika einer zukünftigen religiösen Bildkunst exemplifiziert, wie sie für das nazarenische Projekt, das 1811 ja noch an seinem Anfang stand, Verbindlichkeit besitzen sollten: Die Klarheit der Komposition, die »symmetrische Anordnung«, und die Zweckmäßigkeit in der Wahl der künstlerischen Mittel sind in der nazarenischen Bildpraxis entschei- dende Kriterien für das Gelingen eines religiösen Bildes. Vor aller Kunstfertigkeit soll sich dieses für die Benutzung durch den Gläubigen eignen, d. h. vor allem auf einen religiös-liturgischen Zweck ausgerichtet sein. Es erstaunt nun, diese bild- theoretischen Überlegungen gerade an der Überwältigungsästhetik Michelange- los exemplifiziert zu finden, als deren Beleg das »Jüngste Gericht« immer wieder herangezogen wurde. Overbeck entwickelt seine von einem religiösen Sendungs- bewußtsein getragenen Ausführungen gerade an demjenigen Werk der Kunst- geschichte, an dem sich schon im 16. Jahrhundert ein Grundlagenstreit um das *decorum* und die angemessene Darstellung des Heiligen im Kirchenraum entzün-

³⁴ Zitiert nach THIMANN (wie Anm. 15), S. 425.

det hatte.³⁵ Die zügellose Dramatisierung und Zurschaustellung kunstvoll verkürzter Aktfiguren, deren Nacktheit als indezent galt und mit der moralisch-didaktischen Funktion religiöser Bilder nicht mehr in Übereinstimmung gebracht werden konnte, wurde von Reformtheologen und Bildtheoretikern wie Gilio und Paleotti in strengster Weise abgelehnt. Und auch ästhetisch stellte das »Jüngste Gericht« einen Grenzfall des Ertragbaren dar. Schon in der Akademierede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur« von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling aus dem Jahr 1807 ist das »Jüngste Gericht« das Beispiel für den »Naturgeist« Michelangelos:

»Denn so stellt sich durch Michelangelo die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheuren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt: wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging. So scheint uns das Werk des jüngsten Gerichtes, womit als dem Inbegriff seiner Kunst jener Riesengeist die Sixtinische Halle erfüllte, mehr an die ersten Zeiten der Erde und ihrer Geburten als an ihre letzten zu erinnern. Nach den verborgensten Gründen organischer, besonders menschlicher Gestalt hingezogen, vermeidet er das Schreckliche nicht, ja er sucht es absichtlich, und stört es in den dunkeln Werkstätten aus seiner Ruhe auf. Mangel der Zartheit, Anmut, Gefälligkeit wiegt er durch das Äußerste der Kraft auf, und erregt er durch seine Darstellungen Entsetzen, so ist es der Schrecken, welchen der Fabel zufolge der alte Gott Pan verbreitet, wenn er plötzlich in den Versammlungen der Menschen erscheint. Die Natur bringt in der Regel durch Sonderung und Ausschließung entgegengesetzter Eigenschaften das Außerordentliche hervor: so mußte in Michelangelo Ernst und tiefsinnige Naturkraft mehr denn Sinn für Anmut und Empfindung der Seele walten, um das Höchste rein plastischer Kraft in der Malerei neuerer Zeiten zu zeigen.«³⁶

Nichts davon bei Overbeck. Schellings Umdeutung des christlichen Weltgerichts zu einem »Geburtsfresko« der Malerei steht Overbecks Deutung konträr gegenüber. Jeder titanisch-übermenschliche Zug des figürlichen Stils wird in Overbecks Beschreibung ausgeblendet, die überwältigende Formensprache Michelangelos zum ikonographisch kodierten Bedeutungsträger, ja zur papiernen Allegorie degradiert. Offenbar empfand Overbeck den spirituellen Gehalt des Weltgerichts-freskos Vorbildlich ausgedrückt. Alle figürlichen Details, etwa die mit Attributen versehenen Engelsfiguren, sind ihm zufolge Ausdruck der religiös geformten »Idee«, die sich der Maler von dem Gegenstand gemacht hatte:

³⁵ Vgl. die Darstellung der Positionen bei Karl MÖSENER, Michelangelos »Jüngstes Gericht«. Über die Schwierigkeiten des Disegno und die Freiheit der Kunst, in: DERS. (wie Anm. 24), S. 95–117; Bernadine BARNES, Michelangelo's Last Judgment. The Renaissance Response, Los Angeles/London 1998, S. 71–101. Grundlegend zum Thema Christian HECHT, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, S. 243–321.

³⁶ Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur [1807], in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst, hg. und eingeleitet von Werner Beierwaltes, Stuttgart 2004, S. 53–95, hier S. 83 f.

»Und diesem Michael-angelo sagt man nach, er habe gar keine zartere Empfindung gekannt, habe nur Muskel-figuren in verdrehten Stellungen aufeinander gehäuft und wohl gar er sey gar kein christlicher Maler gewesen d.h. er habe das Christenthum heidnisch angesehen; da doch wohl das Christenthum durch kein Kunstwerk jemals glorreicher verherrlicht worden ist als durch das von seiner Hand in der sixtinischen Kapelle.«³⁷

Overbecks Ekphrasis möchte mit der Erzeugung von Anschaulichkeit den Beweis liefern, daß Michelangelos *varietas* ikonographisch und religiös motiviert gewesen sei und sich keineswegs im rein Ästhetischen erschöpfe. Bis in das Detail beschreibt er die von der Idee »Christus kommt die Welt zu richten« bedingte Bildhandlung und möchte damit plausibel machen, daß der ordnende Verstand sehr wohl in der Lage sei, das Bild aus der Anschauung zu verstehen, sobald er das religiöse Konzept des Ganzen begriffen habe. Damit setzt sich Overbeck dezidiert von Ramdohr ab, der schon an den Äußerlichkeiten der Darstellungsweise gescheitert war, ohne zum eigentlichen Kern des Werkes vorzudringen. Dieser bestehe Overbeck zufolge nicht in seiner künstlerischen Virtuosität oder der Selbstreflexion des Malerischen, sondern in seiner allegorischen Tiefenstruktur, wie er anhand der Engelsfiguren in der oberen Bildzone (Abb. 6) exemplifiziert:

»Den Beschluß nach oben machen in den beyden Bögen, die das Deckengewölbe bildet zwey Gruppen von Engeln mit dem Kreuz und der Martersäule und den übrigen Marterinstrumenten und Leidens-insignien – An diesen beyden Gruppen tadelt man gewöhnlich die angestrengte und, wie man meint, überflüssige Bewegung der Engel, findet es unwürdig, unchristlich, und Gott weiß was all, und führt dieselben als Beweise an daß es Michael-angelo nur darum zu thun gewesen sey Stellungen aller Art anzubringen; bedenkt man aber daß die ganze Last der Sünden einer ganzen Welt die Christus durch sein Leiden und seinen Tod auf sich nahm die Säule an der er litt und das Kreuz an dem er starb so sehr niederdrücken daß selbst die Engel nicht im Stande sind sie aufzurichten, so gewinnen gerade diese Gruppen eine hohe herrliche Bedeutung, man erkennt daß auch sie nothwendige Glieder des Ganzen sind, das Räthsel ist gelöst und Michael-angelo tritt um so strahlender aus dem Schatten unverdienten Tadels hervor.«³⁸

Overbecks Apologie des »Jüngsten Gerichts« blieb Episode. Sicher konnte der Text nur unter dem Eindruck des originalen Freskos in Rom verfaßt werden, und sicher hat die Gegenwart der Werke die frühromantische Auffassung gestützt, daß Künstler wie Raffael und Michelangelo außerordentliche Menschen gewesen sind, deren Originalität kaum zu ermessen ist. Die Distanz zu der künstlerischen Wirklichkeit des akademischen Klassizismus um 1800 konnte kaum größer sein. Und sicher hat Overbeck seine Michelangelo-Apologie so zielstrebig und so zugespitzt formuliert, um die klassizistische Ästhetik zu unterhöheln und einen Denkraum für die »Wahrheit« der Kunst, wie sie aus den Werken der Vergangenheit der Renaissance sprach, überhaupt erst zu schaffen. Michelangelo wurde für ihn hier nicht nur als Ausnahmenschon und Naturgenie, sondern auch als tieferreligi-

³⁷ Zitiert nach THIMANN (wie Anm. 15), S. 426.

³⁸ Zitiert nach THIMANN (wie Anm. 15), S. 426f.



Abb. 6: Michelangelo Buonarroti, Detail aus dem Jüngsten Gericht, Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle

öser Künstler von Interesse. Diese Position war allerdings in der Zuspitzung und professionellen Ausformulierung der nazarenischen Ästhetik nicht mehr lange zu halten. Michelangelo verschwand aus den Reflexionen darüber, was Kunst sei, weitgehend, ja wurde auch von Overbeck zunehmend mit Tadel belegt. Zuge- spitzt formuliert ist für die Frühphase der romantischen Michelangelo-Rezeption entscheidend, daß die mangelnde Anschauung ein idealisiertes Bild des Künst- lers beflügelte hatte, das sich insbesondere bei Wackenroder und Tieck, aber auch in den empfindsamen Kunstphantasien der Wiener Lukasbrüder niedergeschlagen hat. Die Autopsie der Werke in Rom ließ die Schwächen und Grenzüberschreitungen Michelangelos aber deutlicher hervortreten, so daß sich die Parameter deutlich zuungunsten des Künstlers verschoben.

Michelangelo im nazarenischen Praxisfeld

Unter den Werken, die ab 1810 in Rom entstanden und sich auch künstlerisch mit Michelangelo auseinandersetzen, ragt ein Fresko hervor, das im Kontext der Aus- malung der Casa Bartholdy mit den Szenen aus der Josephsgeschichte 1816/17 entstand. Overbeck schuf für diesen Freskenzyklus zwei Wandbilder, nämlich den deutlich an Raffaels Loggiefresko angelehnten »Verkauf Josephs durch seine Brüder« sowie ein allegorisches Lünettenbild, die »Sieben mageren Jahre« (Abb. 7).³⁹ Es war eine eigenständige Entscheidung der Lukasbrüder, die biblische

³⁹ Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv. Nr. A 419; abgenommenes Fresko mit Tempera- Übermalungen, 150 × 480 cm. Wichtigste Forschungsliteratur zum Freskenzyklus: HOWITT (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 376–402; Lionel von DONOP, Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Ber- liner National-Galerie, Berlin 1889; Frank BÜTTNER, Les ébauches et les études des fresques des Nazaréens à la »Casa Bartholdy«, in: Revue de l'art 45 (1979), S. 21–30; DERS., Die römischen Fres- kenzyklen der Nazarener, in: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik



Abb. 7: Friedrich Overbeck, Die Sieben mageren Jahre, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

Erzählung durch zwei Allegorien der »Sieben mageren Jahre« und der »Sieben fetten Jahre« zu begleiten. Im inhaltlichen Rekurs auf Josephs Deutung von Pharaos Traum entstanden damit allegorische Metabilder, welche die Gesamthandlung des Zyklus wiederum selbst deuten, nämlich als Sinnbild der Wechselfälle des Lebens und als Hinweis auf die Polarität von Glück und Elend, die man wie Joseph mit Gottvertrauen überwinden kann. Overbeck bediente sich für das düstere Thema der »Sieben mageren Jahre«, das Mangel, Hunger, Verzweiflung und Gottverlassenheit in einer Vielzahl von negativen Affekten veranschaulicht, ganz intensiv bei Michelangelo. Die sitzende Allegorie der Sieben mageren Jahre selbst, eine muskulöse ältere Frau mit sonnengegerbter Haut und verhärmten Zügen, ist eine offenkundige Adaption der Cumäischen Sibylle (Abb. 8) und des Propheten Jeremia (Abb. 9) aus der Sixtinischen Decke.⁴⁰ Auch die Figuren der Not leidenden Kinder reflektieren Michelangelo und leiten sich in vielen Einzelformen von den *Ignudi* her. Offensichtlich ein ungleicher Wettstreit mit Michelangelo, wenn auch in derselben Technik, nämlich im Fresko, ausgetragen! Es bleibt unklar, ob Overbeck mit der Motivübernahme auch eine Michelangelo-Kritik beabsichtigte. Das Leben in der Negation, dargestellt im Medium der »falschen« Kunst nackter und körperlich-skulpturaler *terribilità*, welche der Anmut entbehre und sich allein für tragische und tiefsinnige Gegenstände eigne, so oder ähnlich könnte eine Begrün-

(Ausst.-Kat. Rom), hg. von Klaus Gallwitz, München 1981, S. 283–287; Robert McVAUGH, *The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome, 1816–1817*, Princeton University 1981; DERS., *A Revised Reconstruction of the Casa Bartholdy Fresco Cycle*, in: *Art Bulletin* 66 (1984), S. 442–452; Mitchell Benjamin FRANK, *The Nazarene Gemeinschaft: Laura Morowitz und William Vaughan* (Hgg.), *Overbeck and Cornelius*, in: *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot 2000, S. 48–66; Peter VIGNAU-WILBERG, *Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom. Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819–1829)* (Kunstwissenschaftliche Studien; 168), Berlin/München 2011; Michael THIMANN, »Josephs Trübsale und Herrlichkeit«. Der nazarenische Josephszyklus aus der Casa Bartholdy (1816/1817), in: Elisabeth Kieven (Hg.), *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Bd. 2: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013*, München 2013, S. 118–129; THIMANN (wie Anm. 15), S. 263–289 (mit weiterer Literatur).

⁴⁰ Der Hinweis auf die »Cumäische« Sibylle schon bei Norbert SUHR, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Berlin 1991, S. 42.



Abb. 8: Ferdinand Ruscheweyh nach Michelangelo Buonarroti, Die Cumäische Sibylle, Privatbesitz

dingung für die auffällige Stilwahl lauten. Zugleich wählte Overbeck für die Gattung der Bildallegorie den Modus Michelangelos, wogegen die Erzählung selbst im erfindungsreichen Modus der Historienmalerei Raffaels gestaltet ist. Wie dem auch sei, es ist erstaunlich, daß die Figur der Sieben mageren Jahre ein synthetisches Produkt der Michelangelo-Rezeption ist, nämlich eine dezidierte Kunstfigur körperlicher Grenzüberschreitung, wie sie sich sonst kaum in Overbecks Œuvre findet.

Eher kunsthistorischer Natur und mit dezidiert auf den Romtourismus abzielenden Verkaufsabsichten ausgestattet dürfte ein weiteres »nazarenisches« Michelangelo-Projekt gewesen sein. 1825 gab Ferdinand Ruscheweyh in Rom eine miniaturhaft in dürerezeitlicher Stechermanier reproduzierte Serie der Propheten und Sibyllen aus der Sixtinischen Kapelle heraus, der ein Profilbildnis Michel-



Abb. 9: Ferdinand Ruscheweyh nach Michelangelo Buonarroti, Der Prophet Jeremia, Privatbesitz

angelos nach dem Kupferstich von Giulio Bonasone vorangestellt ist (Abb. 10).⁴¹ Schon um 1808 in Wien, kurz vor seinem Weggang nach Rom, hatte Ruscheweyh die Lukasbrüder um Overbeck und Pforr kennengelernt; in Rom schloß er sich diesen wieder an und stach als sein Hauptwerk die Tafeln für den »Faust« von Peter Cornelius.⁴² Mit Carl Barth und Samuel Amsler steht er für die Erneue-

⁴¹ I PROFETI E LE SIBILLE / DIPINTE / NELLA CAPPELLA SISTINA / DA MICHELANGELO BUONARROTI / INCISE / DA FERDINANDO RUSCHEWEYH, Roma: o. V., 1825, 13 Bl., Kupferstiche, ca. 29 × 21 cm (Blattgröße), ca. 12,5 × 8,5 cm (Plattengröße); jeweils bez. von Ferdinand Ruscheweyh; auf dem ersten Blatt (Michelangelo-Portrait) auch datiert: 1824.

⁴² Zu Ruscheweyhs Biographie und druckgraphischem Werk siehe vor allem Unter Glas und Rahmen-Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz (Ausst.-Kat. Mainz), bearb. von Stephan SEELIGER und Norbert SUHR, Mainz 1993, S. 169f.



Abb. 10: Ferdinand Ruscheweyh nach Giulio Bonasone, Profilbildnis Michelangelos, Privatbesitz

rung der Kunst des Kupferstechens aus der Fusion der Linientechnik Dürers und Raimondis.⁴³ Zahlreiche Werke der Nazarener, vor allem Overbecks, hat Ruscheweyh bis in die 1830er Jahre im Kupferstich reproduziert. Damit gehören seine Werke in den Kontext der »neudeutsche(n) religios-patriotische(n) Kunst«, wie sie abschätzig von Goethe und Meyer titulierte wurde.⁴⁴ Die Kupferstich-Folge zu den Sibyllen und Propheten der Sixtinischen Kapelle ist ein bemerkenswerter Versuch der Transformation der gewaltigen Gestalten Michelangelos in die objektive Bildsprache eines äußerst präzisen graphischen Mediums, des Kupferstichs.

⁴³ Norbert SUHR, In Marc Antons und Dürers Manier, in: SEELIGER und SUHR (wie Anm. 42), S. 5–10; THIMANN, in: DERS. und HÜBNER (wie Anm. 2), S. 32.

⁴⁴ Frank BÜTTNER, Der Streit um die »Neudeutsch religios-patriotische Kunst«, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 43 (1983), S. 55–76.



Abb. 11: Friedrich Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten, Frankfurt am Main, Städel Museum

Neben dem Wettstreit mit Marcantonio Raimondi und Dürer in technischer Hinsicht wird Michelangelo selbst zum Objekt künstlerischer *aemulatio*, denn seine »Großheit« widerspricht eigentlich jeder Form künstlerischer Übersetzung in ein anderes Medium.

Mit und gegen Michelangelo. Der »Triumph der Religion in den Künsten«

Auf Overbecks großem Programmgemälde vom »Triumph der Religion in den Künsten« (Abb. 11), auf dem er die vorreformatorischen Künstler des Nordens und des Südens unter der Madonna und Personifikation der Poesie in thematisch organisierten Gruppen versammelt hat, spielt Michelangelo keine wirkliche Rolle

mehr.⁴⁵ Der Künstlerparnaß spannt sich zwischen Kaiser und Papst und zwischen Raffael und Dürer, zwischen Ideal und Charakter auf.

Schon auf den gemalten Transparentbildern für das römische Abschiedsfest von Kronprinz Ludwig von Bayern im Jahr 1818 war Michelangelo dem Künstlerzug eher beigeordnet worden, wogegen Raffael und Dürer Hand in Hand erschienen. Peter Cornelius hatte das Mittelbild der Transparente mit einer von den übrigen Künsten begleiteten Personifikation der Poesie gemalt, Overbeck den rechten Flügel mit den vorbildlichen Mäzenen, den »Beschützern der Kunst«. Auf dem von Philipp Veit ausgeführten linken Flügel waren berühmte Künstler dargestellt, wie Johann David Passavant präzise berichtet:

»Gleich vornen standen König David, Homer und Phidias; Wolfram von Eschilbach, Dante, Giotto, Fiesole, Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Raphael, welcher dem Albrecht Dürer die Hand gab; auch Holbein, Rubens und viele andere mehr, welche hier zu nennen zu weitläufig wäre.«⁴⁶

Auf dem »Triumph der Religion in den Künsten« nimmt Michelangelo als selbst-reflexiver Melancholiker dann eher unbeteiligt an der Versammlung christlicher Männer teil (Abb. 12). Er ist hier auch weniger als außerordentlicher Künstler anwesend, sondern als einer derjenigen, die von dem geistlichen Gesang Dantes begeistert worden seien, wie Overbeck in seiner Erklärungsschrift schreibt:

»Zuletzt schließt den Halbkreis, auf antikem Fragmente sitzend, Michel Angelo, mit Lucas Signorelli zur Seite, der bekanntlich als näherer Vorgänger in seiner Richtung zu betrachten ist, gleich ihm scheint besonders von Dante begeistert worden zu sein, und ihn deswegen auf Dantes Gesang zu horchen auffordert.«⁴⁷

Overbecks große Kunstgeschichtsallegorie, 1830 begonnen und 1840 vollendet, war als Lehrbild für die Schüler des Städelschen Kunstinstituts intendiert. In diesem Sinne hat Overbeck seine Bedeutung in der begleitend publizierten Erklärungsschrift klar ausformuliert. Auf dem Gemälde erscheinen dabei nicht nur gute Vorbilder christlicher Künstler, sondern auch manche negative *exempla*, welche die Verweltlichung der neuzeitlichen Kunst seit der Hochrenaissance befördert haben sollen. Zu ihnen zählt Michelangelo, ja selbst der späte Raffael erlebte seinen Sündenfall:

⁴⁵ Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 892; Öl auf Leinwand, 392 × 392 cm. Zum Gemälde siehe vor allem HOWITT (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 55–74; Berthold HINZ, Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks »Werk und Wort« im Widerspruch seiner Zeit, in: Städel-Jahrbuch 7 (1979), S. 149–170; THIMANN (wie Anm. 15), S. 195–201 (mit älterer Literatur).

⁴⁶ [Johann David PASSAVANT,] Ansicht 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, S. 84. Zur Dekoration des Festes siehe Frank BÜTTNER, Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekoration zum römischen Künstlerfest von 1818, in: Ulrich Bischoff (Hg.), Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag, Köln 1988, S. 19–32.

⁴⁷ Johann Friedrich OVERBECK, Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde, im Besitz des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst, Frankfurt am Main 1840, S. 8.



Abb. 12: Friedrich Overbeck, Michelangelo und Luca Signorelli (Detail aus dem Triumph der Religion in den Künsten), Frankfurt am Main, Städel Museum

»Mehr als Einer der Meister, die Du hier versammelt siehst, mag Dir zugleich als warnendes Beispiel dienen, wie Mißbrauch der Gaben alsogleich vom rechten Wege abführt und unvermeidliches Sinken der Kunst zur Folge hat. [...] Michel Angelo dagegen hat von Bewunderung der Antike sich hinreißen lassen, diese gleichsam als neuen Götzen in seiner Schule aufzurichten; und Raphael fühlte sich nicht sobald in der Kraft seiner auffassenden Gaben, als auch ihn gelüstete, die Hand nach dem Verbotenen auszustrecken, und die Schranken der Gottesfurcht ihm lästig wurden.«⁴⁸

Weit ist diese Einschätzung vom Lob des christlichen Künstlers entfernt, das Overbeck in seinen Briefen von 1811 entfaltet hatte. Michelangelos Abwertung war unwiderruflich vollzogen, denn er repräsentierte für Overbeck den Gottesentzug der sich selbst genügenden Kunst:

»Und so ward denn die Sünde der Apostasie in der Kunst um diese Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunst dienen, sondern sie selber auf den Altar stellen wollte. Und billig traf solche Sünde der Gottvergesenheit auch alsbald die Strafe der Gottverlassenheit, so daß wir mit Staunen die Künste plötzlich in einem Verfall gerathen sehen, und einer ganz schrankenlosen Ausartung preisgegeben, die uns mit größerem Unwillen erfüllt, als die Erzeugnisse irgend einer noch so rohen Zeit.«⁴⁹

Was hier polemisch anklingt, ist auf Michelangelo bezogen gar nicht weit von dem entfernt, was der späte Goethe in Hinblick auf den in der Autonomisierung der Mittel von Michelangelo betretenen Weg der Kunst befürchtete. War es für Goethe im ästhetischen Sinne die Gefahr des Manierismus, so war es für Overbeck

⁴⁸ Ebd., S. 14f.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

die Lösung vom religiösen Zweck, die sich mit der Selbstdarstellung des Künstlichen und Virtuosen verband. Namentlich bei Overbeck setzte sich die strikte Ablehnung Michelangelos zugunsten des frühen Raffael und der Kunst um 1500 durch.

Diese Extremposition muß nicht zwangsweise diejenige der Zeitgenossen gewesen sein, doch war es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland erstaunlich ruhig um Michelangelo. Und wenn die Sprache auf ihn kam, wurden seine Person und seine Kunst auf die jeweiligen Bedürfnisse hin zurechtgebogen. Dazu gehört auch das Spiel der Rollenzuweisungen durch die Wahl historischer Referenzfiguren. Der weiche und »feminine« Overbeck galt den Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts als ein neuer Raffael, wogegen sich in dem »männlichen« Peter Cornelius ein neuer Michelangelo inkarniert haben sollte. So urteilt schon Georg Kaspar Nagler:

»Overbeck und Cornelius müssen vom Standpunkte ihrer eigenthümlichen Grösse betrachtet werden, und dann ist jeder der erste, jener durch Zartheit und Innigkeit des Gefühls, dieser durch Gewalt und Umfang des Geistes, – Rafael und Michel Angelo.«⁵⁰

Peter Cornelius brachte zweifellos ein höheres Interesse für Michelangelo auf als die übrigen Nazarener. Bei der Ausmalung der Loggien der Münchner Pinakothek mit einem enzyklopädischen Bildprogramm der Malereigeschichte fand so auch Michelangelo gleichwertige Berücksichtigung.⁵¹ Szenen seines Lebens nach Vasaris Vita fanden sich im Gewölbe der zwölften Loggia (Abb. 13). Seine Charakterisierung als philosophischer Künstler, der großen Gedanken Form gab, wurde im Gewölbe durch die Allegorien der »Stärke« und des »kühnen Aufschwungs der Phantasie«, die auf einer Sphinx als »Sinnbild des göttlichen Tiefsinns« ritt, unterstrichen. Im Zentrum des Gewölbes waren als traditioneller Ausweis seiner Betätigung in den *tre arti del disegno* die drei Schwesterkünste zu sehen, wobei die Architektur als führende Kunst die Malerei und die Bildhauerei umarmte. Auch die im Lünettenbild (Abb. 14) gegebenen allegorischen Verweise auf die poetische Inspiration seines Werks hoben ihn von den übrigen Künstlern ab. Michelangelos universale Betätigung in vier Künsten – Malerei, Bildhauerei, Architektur und Dichtung – wurde damit hervorgekehrt, doch trat er in dem Bildprogramm nicht zwingend als Ausnahme- und Musterkünstler, geschweige denn als Endpunkt der Kunst hervor.

⁵⁰ Georg Kaspar NAGLER, Overbeck, Friedrich, in: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 10, München 1841, S. 440.

⁵¹ Frank BÜTTNER, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, S. 99f.; vgl. auch Stefanie BIELMEIER, Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek (Miscellanea Bavarica Monacensia; 106), München 1983, S. 164f. Das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Bildprogramm ist vollständig dokumentiert in den 1875 herausgegebenen Umrißstichen von Heinrich Merz, vgl. Ernst FÖRSTER, Peter von Cornelius. Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königlichen Pinakothek zu München, gestochen von H. Merz, Leipzig 1875.



Abb. 13: Heinrich Merz nach Peter Cornelius, Szenen aus dem Leben des Michelangelo (zwölfte Loggia der Alten Pinakothek in München), Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität



Abb. 14: Heinrich Merz nach Peter Cornelius, Michelangelo Bonarotti (zwölfte Loggia der Alten Pinakothek in München), Göttingen, Kunstsammlung der Georg-August-Universität

Dies führt, wie auch Overbecks »Triumph der Religion in den Künsten«, über den hier zur Debatte stehenden Zeitraum schon weit hinaus. Nur als Ausblick sei darauf verwiesen, daß die beiden Künstler auch in ihren Schlüsselwerken die säkulare Idealtypologie eingelöst zu haben scheinen: Overbecks »Triumph der Religion in den Künsten« ist eine hochreflektierte Adaption von »Disputa«

und »Schule von Athen«, wogegen sich Cornelius im »Jüngsten Gericht« in der Münchner Ludwigskirche nicht nur ikonographisch, sondern auch formal direkt auf Michelangelo bezog und nichts weniger als eine »deutsche Sixtina« geschaffen haben wollte.⁵² Es war eine instabile und wechselhafte Beschäftigung mit Michelangelo, welche sich in der Zeit um 1800 in Schrift- und Bildzeugnissen anbahnte und bis in den ästhetischen Historismus nachzeichnen läßt. Keine ungeteilte Bewunderung wurde Michelangelo zuteil. Er war ein Streitfall.

Bildnachweise

Archiv des Autors: 5–7; Privatbesitz des Autors (Foto: Katharina Anna Haase, Göttingen): 8–10; bpk / Nationalgalerie, SMB / Klaus Göken: 4; Frankfurt am Main, Städel Museum: 3, 11, 12; Göttingen, Kunstsammlung der Universität (Foto: Katharina Anna Haase, Göttingen): 13, 14; London, British Museum © Trustees of the British Museum: 2; Weimar, Klassik Stiftung: 1.

⁵² Zur kunsttheoretischen Problematik von Cornelius' Michelangelo-Adaption, die auch eine nazarenische Kritik und Korrektur des »Jüngsten Gerichts« in der Sixtinischen Kapelle ist, siehe Frank BÜTTNER, *Unzeitgemäße Größe. Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik*, in: *Das Münster* 46 (1993), S. 293–304; Cordula A. GREWE, *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, in: *Art Bulletin* 89 (2007), S. 82–107, bes. S. 83–92.