

Frank Büttner

Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanschauungen seiner Zeit

Im Spätsommer 1852 hielt sich Julius Schnorr von Carolsfeld wieder einmal in München auf und nutzte die Gelegenheit, den Zyklus der Wandbilder zu besichtigen, der an den Außenwänden der Neuen Pinakothek nach den Entwürfen Kaulbachs von F. Chr. Nilsson geschaffen wurde¹⁾. Was er hier sah, empörte ihn so sehr, daß er sich niedersetzte und einen Protestartikel verfaßte, der am 24. Oktober von der angesehenen Allgemeinen Zeitung veröffentlicht wurde²⁾. Aufgabe Kaulbachs war es gewesen, in Entsprechung zu dem von Cornelius entworfenen Zyklus in den Loggien der Alten Pinakothek, der die Geschichte der im Werk Raffaels gipfelnden älteren Malerei illustrierte³⁾, die Geschichte der neuesten Kunst zu veranschaulichen, die in diesem Museumsneubau ihren Platz finden sollte. Gerade weil die Neue Pinakothek der erste Museumsbau war, der ausdrücklich und nur der zeitgenössischen Kunst gewidmet war und die monumentalen Außenfresken dieses Baues mit dem Anspruch auftraten, »Gedächtnistafeln der Geschichte«⁴⁾ zu sein, reagierte Schnorr, wie übrigens auch Cornelius und andere Künstlerfreunde, die einen Platz in diesem Abschnitt der Kunstgeschichte beanspruchen durften, überaus empfindlich. Besonders das erste Bild, heute unter dem Titel »Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutze der Minerva«⁵⁾ geführt, erregte Schnorrs Zorn. In der Mitte dieses Bildes steht ein »lächerliches Mißgeschöpf, eine Art Cerberus, dessen drei Menschenköpfe mit Perücken bedeckt sind«⁶⁾, auf einem Sockel, in den die drei Grazien eingeschlossen sind. Dieses Untier, Symbol der Akademiekunst der Aufklärungszeit, wird von beiden Seiten her attackiert. Von links nahen unter

dem Schutz der Minerva Winckelmann, der Maler Carstens und der Bildhauer Thorvaldsen. Rechts sprengt Pegasus heran, auf dem Cornelius, Overbeck und Veit, die Hauptvertreter der Nazarener, gemeinsam reiten. Schnorr schreibt dazu: »In diesem Bilde soll doch wohl der Kampf erzählt werden, welcher dem Siege der neueren Kunst, dessen Erbe Hr. v. Kaulbach geworden, vorangegangen ist. Ich und andere meinen, es sei anders dabei zugegangen, und der Kampf sei kein lächerlicher Streich gewesen, von lustigen, mutwilligen Gesellen zu ihrer Belustigung ausgeführt. Wir betrachten die Bewegung auf dem Gebiete der Kunst, die Bestrebungen der Männer, welche uns Bahn gebrochen haben, im Zusammenhang mit den edelsten Kämpfen unseres Volkes und glauben, daß die neuere deutsche Kunstgeschichte ein gutes Stück Geschichte unserer Zeit sei.«⁷⁾ Auch in dem zweiten Bild, das das Leben der deutschen Künstler in Rom schildert, gilt der Spott Kaulbachs vor allem den Nazarenern. Hier werden »der Ernst und die religiöse Richtung der Kunst«⁸⁾ in einer für Schnorr unerträglichen Weise ironisiert.

Schnorrs Protest offenbart, wie sehr er sich mit den künstlerischen Zielen der Nazarener identifizierte. Die jungen Künstler um Overbeck und Pforr, die in Wien den Lukasbund gegründet hatten und die dann nach Rom gezogen waren, wo sich ihnen schon bald Cornelius, Wilhelm Schadow und die Brüder Veit anschlossen, waren mit dem von einem hohen Ethos getragenen Anspruch aufgetreten, die deutsche Kunst zu erneuern. Die Entwicklung der Kunst zur Autonomie hielten sie für einen Irrweg. Sie waren der Überzeugung, daß es die ursprüngliche und höchste Aufgabe der Kunst sei, der Religion zu dienen und daß in dem Werk des jungen Raffael das ewig gültige Vorbild des höchsten Stiles christlicher Kunst gegeben sei⁹⁾.

Schnorr hatte sich dem Lukasbund erst 1817, gegen Ende seines Wiener Aufenthaltes angeschlossen, zu einer Zeit, in der die Phase des schwierigsten Ringens um Anerkennung abgeschlossen war und sich mit den Fresken, die die Lukasbrüder in der Casa Bartholdy malten, erste Erfolge einstellten¹⁰⁾. Seine Wendung dahin hatte sich schon früh abgezeichnet. Der sentimentale Klassizismus seines Vaters, der vor allem in dessen zahlreichen Buchillustrationen reichlich penetrant zutage tritt¹¹⁾, hat auf den hochbegabten Sohn offensichtlich keinen nachhaltigen Eindruck gemacht. Schon mit siebzehn Jahren löste er sich aus dem Elternhaus und ging nach Wien, wo die Begegnung mit Joseph Anton Koch und Ferdinand Olivier für ihn wegweisende Bedeutung erhalten sollte. Durch den tiefgläubigen Olivier wurde ihm ein Begriff vom nazarenischen Ideal des christlichen Künstlers vermittelt¹²⁾. Dem akademischen Leitbild des kunstfertigen Virtuosen

hatten die Lukasbrüder entgegengehalten, daß innere Wahrhaftigkeit für den Künstler wichtiger sei als äußerliche Korrektheit: Kunst müsse »einfältige Herzenssprache« sein, die nicht Unvollkommenheit, wohl aber alles Falsche ausschließe¹³.

Die zweite wichtige Erfahrung der Wiener Jahre war für Schnorr die Entdeckung der älteren deutschen und italienischen Kunst. Auch hier ging er denselben Weg wie vor ihm die Lukasbrüder, die intensiv die Schätze in der Gemäldegalerie im Belvedere und die Graphik Dürers und seiner Zeit studierten und damit dem Rat Friedrich Schlegels folgten, der in seinen Gemäldebeschreibungen nachdrücklich auf das Vorbild der Alten Meister verwiesen hatte¹⁴. Passavant begann seine Verteidigung der »neudeutschen Kunst« mit dem Satz: »Es bleibt eine beständige Erfahrung, daß 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«¹⁵. Im Zeitalter der Revolution hatte sich auch in den kulturellen Traditionen ein tiefer Bruch vollzogen. Die Nazarener glaubten diesen Bruch durch einen bewußten Rückgriff auf die alte Kunst überwinden zu können. Die Briefe, die Schnorr von seiner Italienreise an seine Familie schrieb, geben ein beredtes Zeugnis von der Intensität, mit der er seine kunstgeschichtlichen Studien betrieb. Von dem geläufigen Kanon der Wertschätzung ließ er sich dabei nicht irritieren und bekannte freimütig, daß ihn ein Cima da Conegliano mehr beeindrucke als ein Raffael und daß er über alle Maßen »entzückt, erbaut und erfüllt« werde von den Werken Fra Angelicos, die ihm Erzeugnis göttlicher Eingebung zu sein schienen¹⁶.

Ein weiteres Ergebnis seiner Wiener Studienzeit war für ihn die Entdeckung der Landschaft als Kunstform. In der traditionellen Hierarchie der Gattungen stand die Historienmalerei an der Spitze, und der junge Schnorr hatte sich, wie selbstverständlich nach dem Höchsten greifend, in dem Schlachtenbild »Der Sechskampf auf der Insel Lipadusa« (Kat.-Nr. 7) und vor allem in der großformatigen »Sintflut« mit großen Themen dieser Gattung abgemüht¹⁷. Durch Joseph Anton Koch wurden ihm die Ausagemöglichkeiten der Landschaftsmalerei vor Augen geführt. Zusammen mit den Brüdern Olivier machte er sich an das Studium der Alpenlandschaft. Sein Ziel war jedoch nicht die spontane Wiedergabe des farbigen Landschaftseindrucks, sein Medium also nicht die Ölskizze, die in jenen Jahren zunehmend an Bedeutung gewann¹⁸. In seinen mit dem Bleistift gezeichneten Naturstudien folgte er dem Stilideal altmeisterlicher Genauigkeit und Schlichtheit. Nicht Unmittelbarkeit, sondern bewußte

Naivität ist der Eindruck, den diese Werke vermitteln. In der gesuchten Einfalt schwingt stets etwas von unerfüllter Sehnsucht nach der verlorenen Ursprünglichkeit mit. Es sind, in der Terminologie Schillers gesprochen, Werke von ausgeprägt sentimentalischem Charakter¹⁹.

In den ersten Jahren seines Italienaufenthaltes hat Schnorr eine große Zahl von Landschaftszeichnungen geschaffen, die in ihren Staffagefiguren das einfache Landleben des Südens feierten. Diese Zeichnungen sind es gewesen, die Schnorr den Ruf eingebracht haben, unter den Romantikern der perfektteste Zeichner gewesen zu sein. Ludwig Richter schwärmte in seinen »Lebenserinnerungen« von diesen Zeichnungen in den höchsten Tönen: »Fern von aller konventionellen Form, allem künstlichen Pathos, atmen sie den ganzen Zauber, die liebliche Unschuld der Natur, wie sich diese in einem kunstgebildeten Geist spiegelt. Eben weil sein Sinn durch ein hohes Stilgefühl ausgebildet war, in welchem ja die ewigen Gesetze des Schönen und Wahren enthalten sind, deshalb durfte er sich auf die freiste Weise einer Nachbildung der Natur überlassen, in ihre feinsten und charakteristischsten Einzelheiten eingehen, welche diesen Landschaftsbildern einen so großen Reiz von Naturwahrheit und idealer Kunstschönheit verleihen«²⁰.

Schnorr hat jedoch später diese Gattung mehr und mehr vernachlässigt, seine Fähigkeiten brach liegen gelassen. Nur einmal noch, gegen Ende seiner italienischen Jahre, sah es für ihn so aus, als könne er sein großes Talent zur Landschaftsdarstellung auch für seine Malerei fruchtbar machen. Nachdem ihm von Ludwig I. der Auftrag in Aussicht gestellt worden war, in dem neu entstehenden Königsbau der Münchner Residenz Fresken mit Darstellungen aus der »Odyssee« zu malen, unternahm er eine Reise nach Sizilien, um in der Landschaft der einst zur »Magna Graecia« gehörigen Insel Anregungen für seinen Zyklus zu suchen. Seine »Odyssee« wäre eine Folge »historischer Landschaften« geworden und hätte sich damit einer gerade damals überaus beliebten Form angeschlossen, mit der sich die Landschaftskunst in der Hierarchie der Gattungen gleichberechtigt neben die Historie zu setzen versuchte²¹. Daß der bayerische König seine Pläne kurzfristig änderte, hat Schnorr wohl enttäuscht, doch er hat den neuen Auftrag, an Stelle der »Odyssee« die »Nibelungen« in einem Freskenzyklus zu illustrieren, ohne Widerspruch hingenommen, denn letztlich lag diese neue Aufgabe noch mehr als die erste auf der Linie, die er in Italien mit seinen Kunstanschauungen eingeschlagen hatte.

Das Verhältnis der Nazarener zur Landschaftsmalerei war zwiespältig. Sie hatten den Grundsatz, der zuerst von Friedrich Schlegel aufgestellt worden war, zu einem Credo erhoben, »daß es keine Gattungen der Malerei



Wilhelm von Kaulbach: *Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutze der Minerva, 1848–1854*
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

gebe als die eine der ganz vollständigen Gemälde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besonderen Gattungsnamen belegen würde, oder lieber symbolische Gemälde nennen sollte²²⁾. Als Cornelius Ludwig I. seine Pläne für die Münchner Akademie darlegte, schrieb er: »Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst²³⁾. Die Landschaftsdarstellung mußte sich, wenn sie in den Augen der Nazarener überhaupt Existenzberechtigung haben sollte, durch ihren Inhalt legitimieren. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist der Lithographien-Zyklus Ferdinand Oliviers, der den Titel trägt: »Sieben Gegenden aus Salzburg und Berchtesgaden. Geordnet nach den Sieben Tagen der Woche, verbunden durch zwei allegorische Blätter«. Hier wird durch die rahmenden Allegorien und die deutlichen Anspielungen in der Staffage der Naturwiedergabe ein religiöser Sinn unterlegt²⁴⁾. Eine Konsequenz dieser Einschätzung der »Gattungsmalerei« ist auch, daß Schnorr sich zwar in dem einfachen, als »niedrig« gewerteten Medium der Zeichnung gerne der Landschaftsdarstellung widmete, in der Malerei hingegen, wie selbst sein Hauptwerk der Wiener Zeit, die Darstellung des hl. Rochus (Kat.-Nr. 15), zeigt, Landschaft nur als Handlungsort und Hintergrund der figürlichen Szenerie einsetzte. In den

Gemälden, die Schnorr nach seiner Ankunft in Italien begann, ist das Landschaftliche noch weiter zurückgedrängt. In diesen Bildern, die der Andacht oder Erbauung dienen sollten, hätte jede stärkere Betonung der Landschaft nur von der religiösen Aussage abgelenkt.

Auch für diese Gemälde gilt, was oben von den Landschaftszeichnungen gesagt wurde: Auch wenn das Werk auf den ersten Blick den Schein rührender Naivität hat, ist es kein Erzeugnis eines naiven Kunsttriebes, vielmehr das Resultat einer sehr bewußten Suche nach schlichter Schönheit, sentimentalische Produkte einer hohen künstlerischen und historischen Reflexion. Die Aussagen Schnorrs zu seiner 1820 entstandenen »Verkündigung« in Berlin (Kat.-Nr. 59)²⁵⁾ können diese Feststellung bestätigen. In einem Brief an seinen Vater vom Juni 1821 schildert Schnorr, wie er zunächst die biblische Erzählung im Hinblick auf die verschiedenen Stadien des Ereignisses betrachtete, um sich ein deutliches Bild von den verschiedenen Seelenzuständen der Maria zu machen²⁶⁾. Er ging damit genau den Weg, auf den schon die Künstler der Renaissance durch die Predigt- und Andachtsliteratur ihrer Zeit gewiesen worden waren²⁷⁾. Zu seiner Bildauffassung kam Schnorr dann durch die Betrachtung des »Beispiels der alten Kunst«. Die alten Meister lehrten ihn, »daß in der Darstellung heiliger Gegenstände eine gewisse Auflösung der einzelnen Gefühle in der heiligen Ruhe und Gefäßtheit eintreten müsse, daß besonders Bilder, die für geweihte Orte bestimmt sind, nicht die besonderen Eigentümlichkeiten der Wirklichkeit, wenigstens nur vermittelt, tragen dürfen; gleichwie wir heiligen, verklärten Menschen nicht die Schärfe der individuellen Gesichtsbildung, den Zuschnitt, den die Materie gewaltsam

erleiden müssen [sic], sondern eine in seligem Aufschauen aufgelöste Charakteristik beilegen«²⁸⁾.

Schnorr war sich darüber klar, daß dieses Gemälde, das er bewußt gemäß den nazarenischen Idealen religiöser Kunst konzipierte, »ihn da in Anspruch nimmt, wo ich arm und bloß bin«, ihn also in eine Richtung führte, die seinem Talent eigentlich nicht entsprach. Und doch war dies für ihn der einzig richtige Weg: »Ich habe durch diese Aufgabe große und wichtige Aufschlüsse über die heilige Kunst und über mein Verhältnis zu ihr erhalten, sie ist mir eine Thüre geworden, die mich in die Vorhallen der wahren, einzig echten Kunst geleitet hat.«

Schnorr argumentiert hier in einer für seine Zeit bezeichnenden Weise. Er geht davon aus, daß es einen Bereich der Kunst gibt, der allein Anspruch erheben konnte, »echte« Kunst zu sein und deutlich abgegrenzt ist von allen anderen Bereichen der Kunsttätigkeit, die als »niedere« Künste angesehen wurden und als Betätigungsfeld für Handwerker, aber nicht für Künstler galten. Diese, wie es in der Fachsprache heißt, Dichotomisierung in »wahre« und »falsche« Kunst war ein Resultat der Kunstdiskussionen der deutschen Klassik²⁹⁾. Was nun zur »wahren« Kunst zählte und was nicht, war natürlich heftig umstritten. Für die Nazarener stand jedoch unverrückbar fest, daß die religiöse Kunst das Zentrum dieses Bereiches »wahrer« Kunst bildete. Der Druck, der durch diese Dichotomisierung auf die Künstler ausgeübt wurde, ist kaum zu unterschätzen. Wer den Ehrentitel des Künstlers führen wollte, durfte sich nicht mit den »niedereren« Künsten abgeben. Schnorr fügte sich diesem Druck, indem er die Landschaftsdarstellung, für die er so einzigartiges Talent hatte, vernachlässigte.

Im Gegensatz zur Kunsttheorie der Klassik waren die Nazarener, die auch hierin den Anregungen Friedrich Schlegels folgten, der Überzeugung, daß »wahre« Kunst nicht autonom, von allen äußeren Bedingungen unabhängig gedacht werden könne, daß Kunst nicht für sich, sondern für den Menschen gemacht werde. Nach ihrer Auffassung konnte die Kunst ihren eigentlichen Wert nur entfalten, wenn sie dem religiösen und nächst dem dem öffentlichen Leben diene³⁰⁾. Peter Cornelius war es, der für die Nazarener entdeckte, daß die Malerei ihre genuinen Aufgaben nirgendwo wirksamer erfüllen konnte, als in der Freskomalerei³¹⁾. In einem vielzitierten Brief an Joseph Görres vom Jahre 1814 hat er für die Idee einer Wiederbelebung der Monumentalmalerei geworben: »Schulen werden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft in's Herz der Nation, in's volle Menschenleben ergöße, es schmückten und erhöhten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Raths- und Kaufhäuser und Hallen herab, alte vaterländische be-

freundete Gestalten, in neuerstandener frischer Lebensfülle und holder Farbensprache auch dem [lebenden] Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihm die alte Kraft der Väter wieder erwacht sey, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sey mit seinem Volk«³²⁾.

Der Auftrag des preußischen Konsuls Bartholdy für einen Freskenzyklus mit Darstellungen der alttestamentarischen Josephsgeschichte war eine erste Bewährungsprobe, der schon bald ein zweiter größerer Auftrag folgte: die Ausmalung von drei Räumen im Casino des Marchese Massimo, an der sich, nach mancherlei Schwierigkeiten, auch Schnorr beteiligte und so sein römisches Hauptwerk, den Ariost-Zyklus, schuf³³⁾. Die Äußerungen in einem Brief vom März 1823, in dem Schnorr seinem Vater über das im Jahr zuvor endlich begonnene Werk berichtet, zeigen, daß er sich die Auffassungen der Lukasbrüder von Wesen und Aufgabe der Freskomalerei völlig zu eigen gemacht hatte. Vor allem die öffentliche Wirkung der Freskomalerei, die sie im Zusammenwirken mit der Architektur entfalten kann, ist ihm wichtig: »Sie zeigt ihm [dem Volk – d.A.] seine Geschichte, die Thaten seiner Väter und entflammt es zu edlem Streben, führt die heiligen Geschichten vor Augen und malt ihm in ergreifenden Bildern die heilige Botschaft«³⁴⁾.

Während Overbeck, der Tassos »Befreites Jerusalem« zu illustrieren hatte, zunehmend Skrupel bekam und schließlich die Vollendung der Fresken dem jungen Friedrich überließ, war Schnorr bis zuletzt mit Begeisterung bei seiner Aufgabe. Der Gegenstand, den er hier zu bearbeiten hatte, war ihm, wie er einmal schrieb, »unendlich lieb und meiner ganzen Geistesverfassung entsprechend«³⁵⁾. Es gab zwischen seiner Auffassung und derjenigen von Overbeck deutliche Unterschiede. Beide gerieten einmal über die Venus-Darstellung eines jungen deutschen Künstlers aneinander: »Ich für meine Person habe auch an dem Gegenstand nichts auszusetzen; im Gegenteil ist's mir unendlich viel lieber, daß ein Künstler, der gerade so einen Gegenstand lebendig und gesund fühlt, ihn zu seiner Darstellung wählt, als daß er sich zwingen eine Madonna zu malen. Overbeck ist aber da ganz anderer Meinung und wir kamen in Streit. Er will, daß die Kunst unmittelbar zur Erbauung und Besserung wirke, daß sie eine Predigerin sei. Ich meine, daß die Kunst mittelbar auch dahin wirke, aber dadurch, daß sie den Menschen, indem sie ihm eine ganz eigene, dennoch in ihrem Wesen auf Wahrheit gegründete Seite seines geistigen Lebens anregt und entwickelt, die ihn fähig macht, noch mit größerem Bewußtsein seine höchste Bestimmung zu erkennen und ihr nachzustreben«³⁶⁾.

Wenn Schnorr hier die radikale Einseitigkeit Overbecks ablehnt, heißt das nicht, daß er den Idealen der Na-

zarener untreu geworden wäre. Diese Ideale waren keineswegs so einseitig und schlossen, wie oben schon angedeutet, sehr wohl eine »profane«, dem öffentlichen Leben zugewandte Seite ein. Der Titel »Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst«, den Goethe und Heinrich Meyer ihrem polemisch gegen die Nazarener gerichteten Artikel gaben, war durchaus zutreffend³⁷⁾. Der schwedische Dichter Per Daniel Atterbom, der sich um 1818 in Rom aufhielt und sich intensiv mit den Kunstanschauungen der Nazarener befaßte, hielt in seinen Reisebriefen fest: »Die Bibel, die ältesten Kirchenlegenden, Volkssagen und episch-historische Urkunden – nämlich solche, wo die Seele, die Geschichte und der Charakter des Volkes ungeschminkt in ihrer innersten Wahrheit hervortreten – bilden den Stoffkreis, aus dem die Erfindung und der Pinsel des echten Malers die Gegenstände auswählen sollen«³⁸⁾. Dies war auch die Auffassung Schnorrs.

In der kunsthistorischen Literatur klingt immer wieder ein Unbehagen darüber an, daß Ludwig I. Schnorr mit dem Auftrag, in der Münchner Residenz einen Nibelungen-Zyklus zu malen, auf eine falsche Bahn gelenkt habe. Die Nazarener hatten sich zum Ziel gesetzt, »volkstümlich« zu wirken, Bilder zu schaffen, die auf das Leben des Volkes einen bildenden Einfluß ausüben sollten³⁹⁾. Die »Nibelungen«, das mittelhochdeutsche Epos, das auch Cornelius schon illustriert hatte, mußte Schnorr als ein geradezu idealer Stoff erscheinen, und zwar nicht nur, weil er durch ihn, wie er es selber ausdrückte, »wieder dem Mittelalter zugeführt«, auf »das Element urgermanischen Heldentums« verwiesen wurde⁴⁰⁾.

In der lebhaften Diskussion, die um 1800 über die Theorie der Gattungen geführt worden war, wurde das Epos, das als in der Erzählung ruhig fortschreitende Darstellung des Objektiven definiert wurde⁴¹⁾, als Inbegriff nationaler Dichtung gewertet⁴²⁾. Ein epischer Zyklus in der Malerei implizierte von daher den Anspruch, ein nationales und volkstümliches Kunstwerk zu sein. August Kestner hat in einem Aufsatz über Overbeck und Cornelius Epiker und Maler ausdrücklich verglichen: »Der historische Maler steht auf der Stufe des epischen Dichters: beide haben den gleichen Beruf, mit ihrer schaffenden Phantasie die Schicksale des Menschengeschlechtes an die Gottheit zu knüpfen. Die historische Malerei in der Hand des Genie's ist die Thätigkeit der höchsten Menschenkraft. ... Die kunstschaffenden Männer sind der Inbegriff des produktiven Vermögens ihrer Nation. Ein Künstler ist desto größer, je mehr Menschheit er in sich hat: entsprossen aber dem Boden seines Volkes, trägt aller dieser Menschenstoff den Charakter des Volkes, dem er entsprossen, und, begabt mit schöpferischem Vermögen, giebt er die Seele seines Volkes vom Munde, wenn er ein Dichter, gestaltet sie durch Werke der Hand,

wenn er ein Bildner ist: er ist das wandelnde Wort seines Volkes. Dies war und ist der Sinn der Benennung Epos«⁴³⁾.

Diese Auffassung von einer nationalen Sendung des Künstlers entsprach auch der Auffassung Ludwigs I., der die Aufträge für die Ausschmückung seiner Münchner Residenz keineswegs als privates Vergnügen ansah, sondern, ganz im Sinne der Nazarener versprach: »Dem öffentlichen Leben muß die Kunst wiedergegeben werden; das Volk soll sich daran erfreuen und erbauen. Ich biete ihnen ein schönes Gut und weiß, meine Bayern werden es würdigen«⁴⁴⁾. Die Säle mit den Nibelungen-Fresken waren wie ein Museum täglich zu besichtigen⁴⁵⁾. Sie waren ein öffentliches und nationales Monument, das der Bildung des Volkes diene.

Das romantische Interesse am Mittelalter und das nazarenische Ideal einer volkstümlichen, das heißt: einer mit dem Leben der Nation verflochtenen Kunst haben ihre gemeinsame Wurzel im historischen Bewußtsein der Zeit, im historischen Denken. Das Wissen um die historische Bedingtheit alles Menschlichen führte auf die Frage nach den historischen Ursprüngen wie auf die Frage nach dem historischen Ort und Auftrag der eigenen Kunst. Eine weitere notwendige Konsequenz des Historismus war die Forderung nach historischer Genauigkeit. Sie sollte für die Historienmalerei der Nazarener zu einem schwierigen Problem werden. Schnorr begnügte sich nicht damit, das mittelhochdeutsche Epos, das er zu illustrieren hatte, zu lesen. Mit Hilfe von Ferdinand Fellner, einem promovierten Juristen, der in das Feld der Malerei hinübergewechselt hatte, und dem Münchner Professor Ferdinand Maßmann, dessen Spezialgebiet die altdeutsche Literatur war, betrieb Schnorr ausgedehnte Studien zur Literatur und Geschichte, zur Kostüm- und Waffenkunde wie zur Kunst und Architektur des Mittelalters, um sich die historischen Grundlagen für seine Darstellung zu erarbeiten⁴⁶⁾. Auf die Notwendigkeit derartiger Studien wurde er auch durch die Autorität des Freiherrn vom Stein gestoßen. Der Staatsmann und Historiker konfrontierte Schnorr bei der Bestellung der großformatigen Darstellung des Todes Barbarossas (vgl. Kat.-Nrn. 35 und 215) mit einer Flut von Quellenexzerpten und Literaturhinweisen, die er bei der Komposition des Bildes berücksichtigen wollte⁴⁷⁾. Es ist leicht einsehbar, daß derartige Quellenstudien dem sentimentalischen Bemühen des Nazareners um naive Schlichtheit im Bild zuwiderlaufen mußte.

Schnorr mag sich des tiefgreifenden künstlerischen Konfliktes, der sich hier anbahnte, zunächst noch nicht bewußt gewesen sein, obwohl er bereits andernorts erkennbar geworden war, nämlich in den Historienfresken, die eine Reihe von Cornelius-Schülern in den Arkaden

des Münchner Hofgartens gemalt hatten. Diese mit sehr geteiltem Beifall aufgenommenen Werke konnten zeigen, daß das Bemühen um historische Genauigkeit mit dem Stilideal, das Cornelius und Schnorr an der Münchner Akademie lehrten, nicht vereinbar war⁴⁸). Schnorr wurde mit diesem Problem direkt konfrontiert, als er zu Beginn des Jahres 1835 vom bayerischen König den Befehl erhielt, die Arbeiten in den Nibelungensälen ruhen zu lassen, um in den drei Hauptsälen des neuerstandenen Festsaalbaues der Residenz einen Zyklus mit Darstellungen aus der deutschen Geschichte zu malen⁴⁹). Widerstrebend legte Schnorr ein Programm vor, das Karl den Großen als »Schirmherr der Kirche und Gründer des christlichen Staats« feierte, jedoch sich nicht auf die deutsche Geschichte beschränkte, sondern, um die christliche Welt und den universalhistorischen Zusammenhang zu betonen, eine Reihe von alttestamentlichen Szenen an den Anfang stellte⁵⁰). Dieser Plan wurde vom König als »zu theosophisch und zu mystisch« abgelehnt. Schnorr bat daraufhin, von dem Auftrag suspendiert zu werden: »wenn ich es wirklich richtig verstanden habe, daß bei einem neuen Plane jede Bezeichnung eines höheren Zusammenhanges, jede symbolische Andeutung wegfällt, hingegen nur die äußere geschichtliche Wahrheit ins Auge gefaßt werden müsse, so ist eine wirklich tiefere Auffassungsweise unmöglich«, die Bedingungen seien so gestellt, »daß die Aufgabe nur unter Verleugnung jeglichen Kunsternstes aufgefaßt werden kann«⁵¹). Der König war über diesen Widerspruch erzürnt. Es falle ihm nicht ein, »etwas zu verlangen, was gegen eine tiefere Kunstansicht sei; aber er wolle »geschichtliche Wahrheit« und wolle Bilder, welche dem Zwecke der Säle, die Festsäle sein sollten, entsprächen«⁵²). Er drohte dem Künstler mit dem Entzug seiner Gnade und zwang ihn so, auf seine Vorstellungen einzugehen. Der Gegensatz ist symptomatisch: Schnorr dachte vom künstlerischen Gesamtkonzept her und wollte eine umfassende, christlich fundierte Weltansicht in dem Zyklus gestalten, während Ludwig I. Geschichte sehr viel konkreter nahm und von dem Zyklus erwartete, daß er Geschichte abbildet als das, was war. Das aber war, aus der Perspektive des Nazareners gesehen, sozusagen historischer Naturalismus, bei dem zweifelhaft sein mußte, ob er dem Bereich »wahrer« Kunst überhaupt zuzurechnen sei.

Schnorr konnte in den Fresken der Kaisersäle, die im Zweiten Weltkrieg völlig zerstört wurden, seine Aufgabe mit einem Kompromiß lösen, indem er bei den Themen weitgehend im Rahmen des rein Historischen blieb und in der Darstellung das Historische durch den Filter seiner Stilauffassung preßte und so umformte, daß eine einheitliche Gesamterscheinung erreicht werden konnte. Doch die Krise der romantischen Historienmalerei, die in der

Unvereinbarkeit von normativem Stilideal und historischer Genauigkeit bestand, war nicht aufzuhalten. Wie die Alternative, eine Historienmalerei, die dem historischen Bewußtsein zu genügen vermochte, auszusehen habe, glaubte die Kunstwelt zu wissen, als im Jahre 1842 die »belgischen Bilder«, großformatige Leinwandbilder von Gallait und Biefve, in mehreren Städten präsentiert wurden⁵³). »Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht«, schrieb der junge Jacob Burckhardt, und Franz Kugler fügte hinzu, indem er das von den Nazarenern so gerne bemühte Argument der Dichotomie umkehrte: »Hier allein, so hieß es, sey wahre Malerei, wahre Kunst«⁵⁴). Mit aller Entschiedenheit wandte sich der Cornelius-Schüler Förster gegen diese Ansicht: »So wenig ein Stück Erdrinde mit Allem was an Steinen, Pflanzen und Thieren darauf wächst, Naturgeschichte ist; so wenig, als Reden und Gespräche, wie sie das Leben unmittelbar hervorbringt, Poesie sind; so wenig als die Wiederholung der Töne in der Natur Musik ist: so wenig giebt eine Abspiegelung des wirklichen Momentes ein historisches Bild, und folglich ist eine auf dieses Prinzip gegründete Auffassung keine historische«⁵⁵). Schnorr pflichtete ihm bei und stellte 1843 in einem Gutachten über die Bilder der Belgier fest, daß in ihnen »die höhere Wahrheit sich vertreten läßt von der Porträt- oder Modellwahrheit« und daß in ihnen »statt der Poesie das Wirklichkeitsprinzip« herrsche⁵⁶).

Doch die Verteidigungsreden überzeugten das Publikum nicht mehr. Die Düsseldorfer Historienmalerei, die mit Lessing an der Spitze zu einer vermeintlich wirklichkeitsnäheren Auffassung der Geschichte gekommen war, wurde der »Münchner Schule« von Cornelius und Schnorr entgegengehalten⁵⁷). Auch in München war der Auffassungswandel unübersehbar. Der König hatte Cornelius 1841 nach Berlin ziehen lassen, weil er mit dessen Fresken in der Ludwigskirche unzufrieden war⁵⁸). Jetzt war Wilhelm von Kaulbach der am meisten gefeierte Künstler. Als die Kaisersäle mit Schnorrs Fresken am Neujahrstag 1843 durch ein Hoffest eingeweiht wurden, galt ihr künstlerisches Konzept bereits als gestrig. Schnorr erging es nicht anders als Cornelius vor ihm. Als er 1845 den Ruf an die Dresdner Akademie erhielt und dies dem König mitteilte, bekam er eine Antwort, die ihn geradezu zwang, München zu verlassen, obwohl die Nibelungensäle noch nicht vollendet waren⁵⁹). Die Richtung, die er vertrat, war nicht mehr gefragt. Seine empfindliche Reaktion auf die Darstellungen Kaulbachs in den Außenbildern der Neuen Pinakothek ist von daher auch aus seiner persönlichen Situation heraus verständlich.

Die Krise der historischen Malerei blieb auch in den Kunstdiskussionen der fünfziger Jahre ein beherrschendes Thema. Von verschiedenen Seiten wurden Vorschläge

gemacht, wie diese Gattung, der nach wie vor der höchste Rang zuerkannt wurde, sinnvoll gefördert werden könne⁶⁰). Da die Kunstvereine, typisches Produkt der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und sehr bald schon die wichtigsten Träger des Kunstlebens, mit ihren beschränkten Mitteln nur wenig für die große Historienmalerei tun konnten, schlossen sie sich 1855 zur »Vereinigung für historische Kunst« zusammen, die zur Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes Konkurrenzen ausschreiben und thematisch gebundene Aufträge vergeben sollte⁶¹). Schnorr nahm im Gründungsjahr teil an den Beratungen, die eher Symptom als Überwindung der Krise waren, weil sich zeigte, daß schon darüber, was denn unter »historisch« zu verstehen sei, keine Einigung mehr zu erzielen war. Mit der Entwicklung, die diese Vereinigung nahm, konnte Schnorr nicht einverstanden sein, denn im Mittelpunkt aller ihrer Aktivitäten stand das Staffeleibild, das sich auch der größten Beliebtheit beim Publikum erfreute. So ergriff er 1863 noch einmal öffentlich das Wort und publizierte einen Artikel, in dem er die Vereinigung aufforderte, nicht den Boden zu verlassen, auf dem nach den Befreiungskriegen die romantische Historienmalerei groß geworden war. Wie seinerzeit Cornelius, fordert er, sich vor allem für die Monumentalmalerei einzusetzen, durch die allein bei Künstlern und Publikum Sinn für Stil und Größe geweckt werden könne. »Durch das Verlassen des Bodens der monumentalen Kunst, welche die erhabensten Ideen in ewig gültigen Formen gestaltet und ausgelegt hat, entäußern wir uns der Kraft, die den einzelnen stark macht und verzichten zugleich auf die mächtige Hilfe, welche aus der Zusammenwirkung der Künste uns erwächst. Die Ablösung von der »edlen Gebundenheit«, in welcher der Besitz jener Erbschaft uns gesichert ist, macht uns arm. Aus dem Schaum einer falsch verstandenen individuellen Freiheit geht der Schwindel hervor, der in allen Formen jetzt als Wirklichkeitsschwindel herrscht, in welchem die moderne Kunst das Stilgefühl, die tiefere Wahrheit einbüßt und auch das »im Genrehaften stecken bleibt«, wo sie historisch sein möchte«⁶²).

Der Versuch, die alten Anschauungen in eine neue Ära hinüberzuretten, blieb vergeblich. Die Gegenwart begeisterte sich für die Historienbilder eines Piloty, die die Betrachter glauben machen konnten, das historische Geschehen mitzuerleben, am Handeln und Fühlen der Gestalten, die Geschichte »gemacht« hatten, teilzunehmen. Rückblickend freilich können wir sagen, daß auch die »realistische« Historienmalerei aller Spielarten gescheitert ist, weil der Anspruch, historische Ereignisse so abzubilden, »wie sie wirklich gewesen sind«, nie erfüllt werden kann. Die Wirklichkeit einer vergangenen Epoche ist in ihrer ganzen Komplexität nicht rekonstruierbar.

Schnorr und seine Freunde hatten so unrecht nicht, als sie im Streit um die »belgischen Bilder« davor warnten, äußere Wahrscheinlichkeit mit historischer Wahrheit zu verwechseln. Daß diese Wahrheit aber genauso wenig in der »ewigen Gültigkeit« eines Stilideals gefunden werden kann, hat uns der fortwährende und immer rascher sich vollziehende Wandel in der Kunstgeschichte gelehrt.

Der Bereich, in dem um die Jahrhundertmitte der Wahrheitsanspruch der idealen Form noch weithin akzeptiert wurde, war die religiöse Kunst. Widerspruch freilich gab es auch hier, beispielsweise von jenen, die glaubten, die Darstellungen der biblischen Geschichte erhalte ein höheres Maß an Authentizität, wenn sie an orientalischen Schauplätzen und mit orientalischen Kostümen geschildert werde. Man berief sich dabei gerne auf die durch David Friedrich Strauß initiierte Leben-Jesu-Forschung, die konsequent nach den historischen Grundlagen der neutestamentlichen Berichte fragte. Wirkliche Popularität erlangte jedoch nicht diese »moderne« Richtung, die sich von allen ikonographischen Traditionen zu lösen versuchte, sondern der Erfolg war hier auf der Seite Schnorrs.

In einem Text, der 1852 mit der Einladung zur Subskription der »Bibel in Bildern« verschickt wurde, hat Schnorr sein künstlerisches Credo niedergelegt (vgl. S. 73). Es steckt jedoch ein gutes Stück Resignation darin, wenn er feststellt, daß »ein lebendiges Auffassen dessen, was die Kunst sagen und mitteilen will und kann« ... »sich nur bei wenigen« finde und daß die »Anlage zum Verständnis der Kunst« beim Kinde am deutlichsten und unverbildetsten gegeben sei⁶³). Sich der Erziehung zu widmen, ist eine genuine Aufgabe der Kunst. Ihre erzieherische Wirkung liegt nicht nur im Stoff, den sie darstellt, sondern genauso in der »Wirkung des Kunstschönen auf den Menschen«, das immer auch Träger des Ewigen und Göttlichen« ist. Nachdrücklich verteidigt Schnorr hier noch einmal seine Auffassung der »historischen Kunst«, der es nicht »um Täuschung und den Schein äußerer Wirklichkeit, wohl aber um den Zusammenhang der Dinge« gehen müsse.

Sehr früh schon hatten die Lukasbrüder den Plan gefaßt, eine Bilderbibel zu schaffen, weil sie sahen, daß dies ein Weg war, ihre Ideale einer der Religion dienenden Kunst zu verwirklichen. Schnorr ist es gelungen, mit seinem Werk noch ein weiteres Ziel zu erreichen, nämlich wirklich volkstümlich zu werden. Sein Werk wurde in den Schulen beider Konfessionen zum Anschauungsmaterial und prägten die religiöse Vorstellungswelt mehrerer Generationen. Aber gerade wegen dieser Popularität, wegen seines Zweckes, der religiösen Erziehung zu dienen, spielt dieses Werk in den aktuellen Kunstdiskussionen der Zeit kaum eine Rolle. Nach wie vor wird in diesen

Diskussionen zwischen »wahrer« und »falscher« Kunst unterschieden, nur daß sich jetzt die meisten darin einig sind, daß nur einer autonomen Kunst das Prädikat »wahr« zukommen könne.

Die Zeit, in der das Schaffen der Nazarener als Inbegriff einer erneuerten deutschen Kunst gesehen wurde, war, als Schnorr seine Bilderbibel vorlegte, vorbei. Das Urteil, das jetzt über die einst gefeierte Künstlergruppe gefällt wurde, war bis zur Ungerechtigkeit hart. Schnorr war mehr noch als Cornelius und selbst Overbeck Ziel der Polemik. Cornelius Gurlitt, der 1899 eine gewichtige Gesamtdarstellung der deutschen Kunst des zuendegehenden Jahrhunderts vorlegte, konstatierte: »Seine Höhezeit reicht bis zu dem Augenblick, da er sich in Rom an die italienische Kunst verlor und in Cornelius' Fußstapfen tretend, das wurde, was man damals gewaltig nannte⁶⁴«. Heute wird man die Augen vor den Werken, die Schnorr selbst als seine Hauptwerke betrachtete, nicht mehr ganz so unduldsam verschließen und wird bereit sein, nach den Intentionen zu fragen, die hinter den Werken stehen. Das stolze Selbstbewußtsein, im Besitze der alleinigen künstlerischen Wahrheit zu sein, das aus den Schriften Schnorrs und seiner Freunde spricht, ist obsolet geworden, doch wir können vielleicht das allem zu Grunde liegende Motiv würdigen, von dem er bei seinem ganzen Schaffen geleitet wurde. Es ist die Suche nach unverlierbar Gültigem, die er in einer zerrissenen Zeit aufnahm und für die wir gerade in unserer Zeit Verständnis haben sollten.

Anmerkungen

- 1 W. Mittlmeier, Die Neue Pinakothek in München 1843–1854, München 1977, S. 49ff.
- 2 Über Kaulbachs Darstellungen der neueren Kunstgeschichte. In: Allgemeine Zeitung, 24. Oktober 1852; wiederabgedruckt in: Julius Schnorr von Carolsfeld, Künstlerische Wege und Ziele, hrsg. von Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909, S. 196ff. (im Folgenden zitiert als: Schnorr 1909)
- 3 S. Bielmeier, Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek (Miscellanea Bavarica Monacensia, Heft 106), München 1983
- 4 Schnorr 1909, S. 198
- 5 München, Neue Pinakothek, Inv. WAF 409: Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, München 1981, S. 152
- 6 Schnorr 1909, S. 199
- 7 Schnorr 1909, S. 200; mit den Worten von den »edelsten Kämpfen« spielt Schnorr auf die Befreiungskriege an.
- 8 Schnorr 1909, S. 202
- 9 Die beste zeitgenössische Darstellung der Ziele der Nazarener bei: J. D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana, zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg/Speier 1820. Unter den neueren Arbeiten ist vor allem zu nennen: K. Andrews: The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford 1964
- 10 Zu dem Josephszyklus der Casa Bartholdy (heute in Berlin, Alte Nationalgalerie) vgl. F. Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 76ff. (s. auch Anm. 33)
- 11 Zu diesem Aspekt des Werkes von Hans Veit Schnorr von Carolsfeld vgl.: M. Lanckaronska und R. Oehler, Die Buchillustration des XVIII. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Bd. 3, Frankfurt 1934, S. 33ff. Eine eingehendere Behandlung des Gesamtwerkes des älteren Schnorr fehlt bislang.
- 12 Vgl. die Äußerungen über Olivier in Schnorrs Brief an Quandt vom 11. Januar 1822: J. Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien, Gotha 1886, S. 386 (im Folgenden zitiert als: Schnorr 1886)
- 13 Vgl. zusammenfassend dazu: Büttner, a. a. O., Anm. 10, S. 56f. Den inneren Wandel beschreibt Schnorr in einem Brief an seinen Vater vom 3. 5. 1821, in: Schnorr 1886, S. 219f.
- 14 F. Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802–1804, in: ders., Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. IV), München/Paderborn 1959, S. 9ff.
- 15 Passavant, a. a. O., Anm. 9, S. 1
- 16 Schnorr 1886, S. 32ff. und 98ff.
- 17 Zum »Sechskampf auf Lipadusa« (Bremen, Kunsthalle) vgl. G. Gerkens, Julius Schnorr von Carolsfeld. Der Sechskampf auf der Insel Lipadusa. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 12, 1973, S. 47ff.; das Bild der »Sündfluth«, zu dem Schnorr, wie seine Briefe zeigen, schon bald nicht mehr stehen konnte (vgl. Schnorr 1886, S. 28), hat er später selbst vernichtet.
- 18 Vgl. W. Busch, Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei. Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum. In: Pantheon, Bd. 41, 1983, S. 126ff.
- 19 Zur Verwendung von Schillers Begriff des Sentimentalischen vgl. W. Busch, Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli. In: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 317ff. und W. Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993
- 20 L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Leipzig 1944, S. 233
- 21 F. Büttner, Landschaft als Erinnerung. Anmerkungen zur historischen Landschaftsmalerei der Romantik. In: Peter Joseph Lenné und die europäische Landschafts- und Gartenkunst im 19. Jahrhundert. 6. Greifswalder Romantikkonferenz, Greifswald 1992, S. 121ff.
- 22 Schlegel, a. a. O., Anm. 14, S. 72. Vgl. dazu die Klage Ludwig Richters: »Unter dieser jungen Schar gab es nun freilich manche, ... welche diese Anschauungen in ein solches Extrem trieben, daß der Torheit Tür und Tor geöffnet war. So sahen z. B. manche in Raffael schon den Abfall von der wahren Kunst und ließen nur seine Jugendwerke gelten; auch hörte man öfter den Grundsatz aufstellen, es müssen die verschiedenen Fächer in der Malerei aufhören und nur eine, die Historienmalerei alles in sich aufnehmen, Landschaft, Genre, Porträt, wie Blumen- und Fruchtmalerei« (Richter, a. a. O., Anm. 20, S. 166).
- 23 Cornelius an Ludwig I., Dezember 1825, abgedruckt bei E. Förster, Peter von Cornelius, Berlin 1874, Bd. 1, S. 368
- 24 P. Märker, »Selig sind die nicht sehen und doch glauben«. Zur nazarenischen Landschaftsauffassung Ferdinand Oliviers. In: Städel-Jahrbuch, N.F., Bd. 7, 1979, S. 187ff.
- 25 Galerie der Romantik. Nationalgalerie – Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Berlin 1986, S. 103
- 26 Schnorr an seinen Vater, 10. September 1821: Schnorr 1886, S. 233f.
- 27 M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung

- im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1977, S.66ff., wo auf das Werk des Robertus Carraccioli, Sermones de laudibus sanctorum, Neapel 1489, verwiesen wird, wo fünf »Konditionen« herausgestellt werden, die Maria im Verkündigungsgeschehen durchlaufen hat.
- 28 Schnorr an seinen Vater, 10 September 1821: Schnorr 1886, S.235 ff. (dort auch die beiden folgenden Zitate)
- 29 Vgl. dazu F.Büttner: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800. In: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil 2, Bildungsgüter und Bildungswissen, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1990, S.269ff. Dieser Prozeß ist vor allem von der Literaturwissenschaft untersucht worden: vgl. C. Bürger, P. Bürger und J. Schulte-Sasse (Hrsg.), Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt 1985; für die Musik: B. Sponheuer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd.30), Kassel 1987
- 30 Diese beiden Bereiche stellte Passavant, a. a. O., Anm. 9, S. 1 ff., in seinem Einleitungskapitel heraus, das die Überschrift trägt: »Vom ursprünglichen Zwecke der Kunst und wie sie im bürgerlichen Leben Aufnahme und Beförderung fand«.
- 31 Büttner, a. a. O., Anm. 10, S. 70ff.; vgl. M. Droste, Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 2), Münster 1980
- 32 Die Wiedergabe dieses Briefes bei Förster, a. a. O., Anm. 23, Bd. 1, S. 152ff., ist fehlerhaft; authentischer Text bei J. v. Görres, Gesammelte Briefe, hrsg. von F. Binder, 3 Bde. München 1858–62, Bd. 2, S.437ff., das Zitat ebendort S.439. Die in eckigen Klammern eingefügte Ergänzung, die vom Sinn her gefordert ist, vom Verf.
- 33 Allgemein zu diesen Zyklen: F.Büttner, Die römischen Freskenzyklen der Nazarener. In: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Überarbeitete deutsche Ausgabe des Katalogs der Ausstellung Rom 1981, München 1981, S. 283ff. Zu den Fresken der Casa Bartholdy: Büttner, a. a. O., Anm. 10, S. 78ff., und R. McVaugh, A Revised Reconstruction of the Casa Bartholdy Fresco Cycle. In: Art Bulletin, Bd. 66, 1984, S. 442ff. Der Zyklus wurde 1886 aus dem römischen Palazzo Zuccari in die Nationalgalerie in Berlin übertragen. Zu den Fresken im Casino Massimo: K. Gerstenberg und P. O. Rave, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom (Jahrbuch des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1934), Berlin 1934; S. Susinno, Die Fresken des Casino Massimo in Rom. In: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Überarbeitete deutsche Ausgabe des Katalogs der Ausstellung Rom 1981, München 1981, S.288ff.
- 34 Schnorr an seinen Vater, 26. März 1833: Schnorr 1886, S. 265
- 35 Brief Schnorrs an seinen Vater vom 15. Dezember 1822: Schnorr 1886, S. 261
- 36 Schnorr an Quandt, 23. Juni 1826: Schnorr, Briefe, S. 521
- 37 Der Artikel erschien erstmals 1817 in Goethes Zeitschrift »Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden«. Zur Beurteilung aus kunsthistorischer Perspektive: F. Büttner, Der Streit um die »Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst«. In: Aurora, Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, Band 43, 1983, S. 55ff.
- 38 P. D. A. Atterbom, Reisebilder aus dem romantischen Deutschland, hrsg. von E. Jansen, Stuttgart 1970, S. 199
- 39 Passavant in dem Abschnitt über »Das Bestreben der neudeutschen Kunstschule«: »Dabei erkannten sie, daß ein Künstler hauptsächlich nur volksthümlich wirken soll, und verließen die fast ausschließlich üblich gewordenen Darstellungen aus der griechischen und römischen Geschichte und Mythologie, um Gegenstände zu behandeln, welche auf unsere vaterländische Geschichte und Religion Bezug haben« (Passavant, a. a. O., Anm. 9, S. 71).
- 40 Schnorr 1909, S. 13
- 41 A. W. Schlegel, Die Kunstlehre (Kritische Schriften und Briefe, hrsg. von E. Löhrer, Bd. 2), Stuttgart 1963, S. 306ff. Zur gattungstheoretischen Diskussion: P. Szondi, Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik (Poetik und Geschichtsphilosophie, Bd.2), Frankfurt a. M. 1974, S. 7ff.
- 42 Anzuführen ist hier beispielsweise Hegels Definition des Epos: »Das Epos, indem es zum Gegenstande hat, was ist, erhält das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen muß. Die gesamte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes, in ihrer sich objektivierenden Gestalt als wirkliches Begebnis vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epischen aus« (G. W. F. Hegel, Ästhetik, hrsg. von F. Bassenge, Berlin/Weimar o. J., Bd. 2, S. 406).
- 43 A. Kestner, Römische Studien, Berlin 1850, S. 151
- 44 (Anonym), Die Freskomalereien in den Arkaden des Hofgartens zu München. In: Berliner Kunstblatt, Jg. 1828, S. 310f.
- 45 An bestimmten Tagen waren sogar die Räume des Königs und der Königin öffentlich zugänglich. Die Engländerin A. B. A. Jameson beschreibt 1834, daß sich an einem solchen Besuchstag Massen von Leuten in die Residenz drängten, die in kleinen Gruppen von »workmen«, wohl den Malern oder ihren Gehilfen, hindurchgeführt wurden und die Fresken erklärt bekamen: »It seemed to me a wise as well as benevolent policy in the king thus to appeal to the sympathy, an gratify the pride of his subjects of all classes, by allowing them – inviting them, to take an interest in his magnificent undertakings, to consider the national as well as royal« A. B. A. Jameson, Visits and Sketches at Home and Abroad, Bd. 1, London 1834, S. 240f.
- 46 I. Nowald, Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz 1827–1867 (Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Heft 3), Kiel 1978, S. 57f.
- 47 Zum 1832 vollendeten Gemälde, das sich an seinem Bestimmungsort Schloß Cappenberg befindet, vgl. W. Hubatsch, Der Freiherr vom Stein und die Historienmalerei seiner Zeit. In: ders., Stein-Studien. Die preußischen Reformen des Reichsfreiherrn Karl vom Stein zwischen Revolution und Restauration (Studien zur Geschichte Preußens, Bd. 25), Köln/Berlin 1975, S. 177ff., bes. 189ff. In dem Brief an Friedrich Schlosser vom 7. Mai 1829, in dem erstmals von dem Auftrag an Schnorr die Rede ist, schreibt Frh. vom Stein: »Um diesen Gegenstand recht lebhaft seiner Einbildungskraft vorzumalen und sein Mitgefühl zu beleben, muß man sich in die ganze Lage des kreuzfahrenden Heers der Deutschen, des Prinzen Friedrich v. Rothenburg, des Sohns, und der anwesenden Großen, Ritter usw. hindeuten. Hierzu dient ganz vorzüglich das Lesen der Geschichte dieses Kreuzzugs in General Funks Szenen aus der Geschichte der Kreuzzüge, welche der Künstler studieren müßte. Einen Auszug aus Wibaldi Epistolae usw., der den Körperbau und die Gesichtszüge Friedrichs I. darstellt, würde ich dem Künstler mitteilen.« (Freiherr vom Stein, Briefe und amtliche Schriften, hrsg. von Erich Botzenhart, Walter Hubatsch u. a., Bd. 7, Stuttgart 1969, S. 592)
- 48 Förster, a. a. O., Anm. 23, Bd. 1, S. 395; F. Büttner, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. von E. Mai, Mainz 1990, S. 77ff., besonders S. 89
- 49 Ausführliche Dokumentation dieses Auftrages in: Schnorr 1909, S. 69ff.
- 50 Abdruck des Programmes in: Schnorr 1909, S. 79ff.

- 51 Schnorr 1909, S. 85
- 52 Schnorr 1909, S. 87
- 53 R. Schoch, Die belgischen Bilder. In: Städel-Jahrbuch, NF, Bd. 7, 1979, S. 171 ff.
- 54 Jacob Burckhardt, Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbste 1842. In: Kunstblatt 1843, Nr. 4 (12. 1. 1843), S. 15; Franz Kugler, Neues aus Berlin. In: Kunstblatt 1843, Nr. 6 (19. 1. 1843), S. 21
- 55 E. Förster, Aus dem gegenwärtigen Kunstleben am Rhein und in den Niederlanden. In: Kunstblatt 1843, Nr. 26 (30. 3. 1843), S. 111
- 56 Schnorr 1909, S. 162
- 57 Vgl. z. B. Th. Vischer, Zustand der jetzigen Malerei (1842). In: ders., Kritische Gänge, hrsg. von R. Vischer, Bd. 5, München 1922, S. 35 ff.
- 58 F. Büttner, Unzeitgemäße Größe, Die Fresken von Peter Cornelius in der Münchner Ludwigskirche und die zeitgenössische Kritik. In: Das Münster, Heft 4, 1993, S. 293 ff.
- 59 Schnorr 1909, S. 21
- 60 Eine Reihe wichtiger Quellen zu dieser Diskussion bringt W. Busch in: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Band 1, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982, S. 208 ff.
- 61 H.-W. Schmidt, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, hrsg. von H. Klotz, Bd. 1), Marburg 1985
- 62 Schnorr 1909, S. 249
- 63 Schnorr 1909, S. 223 ff. (dort auch die folgenden Zitate)
- 64 C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1899, S. 294



Der Sechskampf auf der Insel Lipadusa, 1816, Kat.-Nr. 7



Der hl. Rochus, Almosen verteilend, 1817, Kat.-Nr. 15



Bildnis Karl Reichsfreiherr von und zum Stein, 1821, Kat.-Nr. 35



Verkündigung, 1820, Kat.-Nr. 59



zu Kat.-Nr. 215
Julius Schnorr von Carolsfeld: Barbarossas Tod,
1832
Schloß Cappenberg