



SABINE FASTERT

„Wenn man nur nicht so beständig von Besuchern belästigt wäre!“
Die Nazarener in Rom

Gliederung

1. Erste Erfolge der Nazarener in Rom | 2. Die Bedeutung von Grenzgängern | 3. Overbeck und Hippolyte Flandrin | 4. Ein gemeinsames Bildmotiv: Christus segnet die Kinder | 5. Die französischen Nazarener

Lange galt es in der kunsthistorischen Forschung als ausgemacht, dass die Nazarener im Frankreich des 19. Jahrhunderts vor allem durch ihre Stiche bekannt gewesen seien, sehr wenige Franzosen aber wirklich ihre Werke gesehen hätten. Daraus wurde die Schlussfolgerung gezogen, dass der nazarenische Einfluss auf die Pariser Kunstszene vernachlässigt werden könnte. Demgegenüber betont die Studie, dass die Lukasbrüder rege am römischen Kunstleben teilnahmen und selbst auf großes Interesse in den Kunstkreisen und unter den Rombesuchern stießen. Tiefe Einschnitte in den gesellschaftlichen Umgang markierte der Nationalismus der Befreiungskriege 1813/15. Dass die Kontakte mit französischen Künstlern, welche besonders die Freskomalerei der Nazarener studierten, jedoch nicht abbrachen, wird in dieser Arbeit nachgewiesen. Von besonderer Bedeutung waren dabei 'Grenzgänger' zwischen deutschen und französischen Zirkeln in Rom wie Abbé Martin de Noirlieu. Detailliert nachgezeichnet wird die Bedeutung Overbecks für den Ingres-Schüler Hippolyte Flandrin.

Publikation

Erstpublikation: Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820 (Hg. Paolo Chiarini und Walter Hinderer). Würzburg 2006, S. 381-400.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage

Datei der Stiftung für Romantikforschung

URL: <http://www.romantikforschung.de/stift/index-stift.htm>

Autor

PD Dr. Sabine Fastert
Technische Universität Berlin
Institut für Kunstwissenschaft
Strasse des 17. Juni 150/152
10623 Berlin

Emailadresse: sabine@fastert.de

SABINE FASTERT

„Wenn man nur nicht so beständig von Besuchern belästigt wäre!“

Die Nazarener in Rom

Lange galt es in der kunsthistorischen Forschung als ausgemacht, daß die Nazarener im Frankreich des 19. Jahrhunderts vor allem durch ihre Stiche bekannt gewesen seien, sehr wenige Franzosen aber wirklich ihre Werke gesehen hätten. Daraus wurde die vermeintlich naheliegende Schlußfolgerung gezogen, die Beschäftigung mit der deutschen Kunst wäre insgesamt nur marginal gewesen und der nazarenische Einfluß auf die Pariser Kunstszene könnte damit vernachlässigt werden.¹ In erster Linie bezogen sich diese Anmerkungen auf die Forschungen Henri Dorras, einer der wenigen, die sich überhaupt mit diesem Problemfeld auseinandergesetzt haben. Dorra hatte 1977 seine Überlegungen in dem heute in Frankreich sehr umstrittenen Aufsatz *Die französischen Nazarener* zusammengefaßt, der im Katalog der berühmten Frankfurter Nazarener-Ausstellung erschienen war.² Darin untersuchte er den maßgeblichen Einfluß der starken katholischen Bewegung um den Comte de Montalembert, die sich Anfang der dreißiger Jahre in Frankreich entwickelt hatte und enge Beziehungen zu den deutschen Nazarenern pflegte.³ Neben der Bestimmung des gelehrten Beziehungsgeflechts um Montalembert, Lamennais und Lacordaire ging Dorra bei der Analyse der Beziehungen der Künstler untereinander vor allem motivgeschichtlich vor. Das hat ihm viel Kritik eingebracht, denn ein Großteil seiner Analogien erscheint in der Tat sehr konstruiert.⁴

Nichtsdestotrotz waren einige der Beobachtungen Dorras erstaunlich und damit Anstoß genug, das Thema nochmals anzugehen.⁵ Ein Blick auf die von Wolf-

¹ Pierre Vaisse: Frankreichs Kenntnis der deutschen Romantiker. In: Marianne und Germania 1789-1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue. Ausstellungskatalog Berlin 1996, S. 235-242. Vgl. vor allem das einflußreiche Standardwerk von Bruno Foucart: *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris 1987, wo vielfach entschieden auf die Unabhängigkeit der französischen Künstler hingewiesen wird.

² Henri Dorra: Die französischen „Nazarener“. In: *Die Nazarener*. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main 1977, S. 337-354.

³ Diese Arbeit wurde von Gabriele Bleeke-Byrne fortgesetzt, die sich mit der vermittelnden Rolle katholischer Gelehrter aus München in den späten zwanziger und dreißiger Jahre beschäftigte. Vgl. Gabriele Bleeke-Byrne: *French Perceptions of German Art 1800-1850*. Phil. Diss. Brown University 1989, v. a. S. 88-143.

⁴ Vor allem bei Flandrin ist seine Argumentation wenig überzeugend, in der er rein kompositorisch argumentiert (vgl. Dorra: *Nazarener* [Anm. 2] S. 342-343).

⁵ Dies geschah im Rahmen eines einjährigen Stipendiums des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris sowie eines sich daran anschließenden ebenfalls einjährigen Forschungsstipendiums der DFG in Deutschland. In Paris habe ich mich auf die Rezeption der Nazarener in Frankreich konzentriert, danach stand eine Auswertung der in deutschen Archiven liegenden Dokumente im Mittelpunkt, genaugenommen also die Reaktion der Nazarener auf die französische Rezeption.

gang Becker 1971 in seiner Untersuchung *Paris und die deutsche Malerei* zusammengestellte Liste der Werke deutscher Maler in Paris bestätigte zunächst das weitverbreitete Urteil.⁶ Doch greift das Augenmerk einzig auf die Präsenz nazarenischer Bildwerke in Frankreich in diesem Zusammenhang zu kurz. Da sich die Nazarener bekanntlich intensiv mit der ortsgebundenen Freskomalerei beschäftigten, sind Reisende und Kunsttouristen von größerer Bedeutung als bislang angenommen. Deshalb muß für eine angemessene Untersuchung der französischen Nazarener-Rezeption auch außerhalb der Grenzen Frankreichs gesucht werden. Während sich französische Deutschlandreisende in größerer Zahl erst seit den dreißiger Jahren auf den Weg machten, gab es mit Rom einen weiteren Ort, wo ein Dialog auf „neutralem“ Boden bereits zu einem frühen Zeitpunkt möglich war.⁷

Erste Erfolge der Nazarener in Rom

Im Juni 1810 waren die Lukasbrüder Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel und Johann Conrad Hottinger in Rom angekommen, das zu diesem Zeitpunkt Hauptstadt eines französischen Departements war. In der Forschung hält sich hartnäckig der Mythos der isoliert und zurückgezogen lebenden jungen Klosterbrüder.⁸ Die frühen, nur in Auszügen publizierten Briefe Overbecks aus Rom (heute Lübeck, Stadtbibliothek) belegen jedoch das Gegenteil, denn die Lukasbrüder haben zunächst rege am römischen Kunstleben teilgenommen, waren bei allen wichtigen Ereignissen dabei und stießen selbst auf großes Interesse.⁹ In einem Brief von März 1811 beklagte sich Overbeck bei seinem Vater – natürlich auch ein klein wenig geschmeichelt – über die vielen Besucher, die die Neuankömmlinge sogar im abgelegeneren Kloster San Isidoro aufsuchten: „Wenn man nur nicht so beständig von Besuchern belästigt wäre! Sie glauben nicht was wir überlaufen werden; alle Fremden, und Einheimische obendrein, kommen zu uns.“¹⁰

⁶ Wolfgang Becker: *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*. München 1971, S. 441-472.

⁷ Vgl. Sabine Fastert: *Rome, lieu de rencontre. La réception de l'art nazaréen en France*. In: *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*. Hrsg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens. Paris 2003, S. 373-403; Sabine Fastert: *Deutsch-französischer Kulturaustausch des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel der Nazarener*. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd. 52 (2001) S. 159-184.

⁸ Vgl. zuletzt Wilhelm Schlink: *Verletzliche Gesichter. Bildnisse deutscher Künstler in Rom*. In: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 132 (1996) S. 131-151; Jens Christian Jensen: *Bemerkungen zum Gruppenbild der deutschen Künstler im Café Greco in Rom von Carl Philipp Fohr*. In: *Zeichnungen in Rom*. Hrsg. von Margret Stufmann und Werner Busch. Köln 2001, S. 147-160.

⁹ So besuchten sie im Dezember 1810 die Präsentation der vatikanischen Teppiche Raffaels auf dem Kapitol, die anlässlich der Wiedereröffnung der Akademie von San Luca stattfand (vgl. Brief Overbecks an die Eltern, Rom 12. bis 22. Dezember 1810: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck V,6 Bl. 22), genossen im Februar 1811 die „Herrlichkeiten“ des römischen Karnevals (vgl. Brief Overbecks an die Mutter, Rom 15. Februar 1811: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck V,7 Bl. 1) und besichtigten im Oktober 1811 die Ausstellung der Akademie von San Luca (vgl. Brief Overbecks an die Eltern, Rom 19. Oktober 1810: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck V,6 Bl. 20).

¹⁰ Brief Overbecks an die Mutter, Rom 9. August 1810: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck, V,6, Bl. 17.

Trotz der nationalen und explizit antifranzösischen Stoßrichtung des nazarenischen Kunstprogramms freute sich Overbeck auch über Aufmerksamkeit von französischer Seite. So war es der Direktor der französischen Akademie Guillaume Lethière, der den Lukasbrüdern bei der französischen Verwaltung die Erlaubnis besorgte, in das geräumte Kloster San Isidoro zu ziehen.¹¹ Im Juli 1811 berichtete Overbeck stolz nach Lübeck, daß der französische Gouverneur in Rom, General Miollis, bereits von ihm gehört hätte und ihn bald in seinem Atelier besuchen würde.¹² Bislang unbekannt war zudem der Plan Overbecks, der seit der Eroberung Lübecks durch Napoleon auch französischer Staatsbürger war, im Sommer 1811 selber Pensionär der französischen Akademie zu werden – eine Idee, deren Spuren sich aber im Herbst 1811 wieder verlieren.¹³ Tiefe Einschnitte in den gesellschaftlichen Umgang markierten der Tod Franz Pforrs im Juni 1812 und der bis nach Rom reichende nationale Taumel der Befreiungskriege 1813/15. Danach schien gerade im deutsch-französischen Verhältnis keine Normalisierung mehr möglich und in der neueren, vorrangig von französischen Kunsthistorikern dominierten Diskussion werden diese nationalen Differenzen immer wieder betont.¹⁴ Doch gerade in diesen Jahren feierten die Nazarener mit den Fresken der Casa Bartholdy (1816-17) und des Casino Massimo (1817-29) ihre ersten großen Erfolge in Rom.

Obwohl die Josephsfresken von jeher nur einer eingeschränkten Öffentlichkeit auf Anfrage hin zugänglich waren, spielte das Erstlingswerk der nazarenischen Monumentalmalerei bei der Rezeption von Anfang an eine wichtige Rolle. Bereits im November 1816 präsentierte Konsul Bartholdy, preußischer Gesandter in Rom, die in seinem Hause laufenden Arbeiten stolz dem französischen Amtskollegen Comte de Blacas. Dieser schien tief beeindruckt und wollte laut den Angaben Bartholdys nun auch die französische Akademie *al fresco* malen lassen.¹⁵ In der Tat hatte man in der Pariser Akademie bereits 1801 diskutiert, ob ein Lehrstuhl für Freskomalerei eingerichtet werden sollte. Auch in der Eröffnungssitzung der Jury des ersten Salons der Restaurationsepoche im Februar 1815 wurde erneut die grundlegende Erneuerung der Freskomalerei gefordert.¹⁶ Doch fehlten in Frank-

¹¹ Vgl. Claudius Lavergne: Frédéric Overbeck. In: Univers vom 9.1.1870, Feuilleton vom 10.1.1870. Vgl. Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses. 2 Bde. Freiburg i.Br. 1886, Bd. 1, S. 158.

¹² Brief Overbecks an die Eltern, Rom 3. Juli 1811: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck V,7 Bl. 5. Vgl. in Auszügen bei Paul Ewald Hasse: Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister. In: Allgemeine Conservative Monatsschrift für das christliche Deutschland 44 (1887) S. 897ff., und 45 (1888) S. 39ff., Bd. 44, S. 45.

¹³ Brief Overbecks an die Eltern, Rom 3. Juli 1811: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck V,7 Bl. 5, NB.

¹⁴ Vgl. z.B. Pierre Vaisse: Sur les rapports artistiques franco-allemands au XIXe siècle. In: Romanisme, 73 (1991) S. 93-102.

¹⁵ Bartholdy an F. von Arnstein, Rom 27.11.1816: Staatsbibliothek Berlin, Handschriftenabteilung, NL Pereira-Arnstein.

¹⁶ Becker: Paris und die deutsche Malerei (Anm. 6) S. 148, Anmerkung 537; René Schneider: Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts. Paris 1910, S. 116-118; Georges Brunel: La peinture religieuse. Art officiel et art sacré. In: Les années romantiques. Ausstellungskatalog Nantes 1996, S. 46-59.

reich zunächst die Künstler, die mit dieser Technik überhaupt noch vertraut waren. Deshalb erging eine offizielle Aufforderung an die Akademie in Paris sowie an die Stipendiaten der französischen Akademie in Rom, sich ebenfalls mit der Freskomalerei zu beschäftigen.¹⁷ So besuchte der David-Schüler und Kunstkritiker Étienne-Jean Delécluze während einer Italienreise 1823/24 die Casa Bartholdy und untersuchte eingehend die Josephsfresken. In dem 1829 im *Journal des Débats* erschienenen Artikel über die neudeutsche Malerei hob er denn auch deren Stellenwert hervor. Sie wären das bedeutendste nazarenische Werk, von dem Delécluze als Augenzeuge sprechen könnte.¹⁸ Während der Artikel aufgrund der gebotenen Kürze viele Beobachtungen verallgemeinert und zuspitzt, spiegeln seine Tagebuchnotizen das gründliche Studium der einzelnen Bilder wider. Der klassizistisch geschulte Franzose fand viele Aspekte, die ihm gefielen, einige erregten allerdings auch – wie nicht anders zu erwarten – seinen Unmut. So lobte er Overbecks *Verkauf Josephs* und seine *Allegorie der sieben mageren Jahre* als bemerkenswerteste Bilder der Ausstattung: „Il y a de la vérité d’expression, de la vérité dans le dessin et de la naïveté dans la composition.“¹⁹ Aber: „La singerie des costumes et des grimaces gothiques ne peut s’excuse.“²⁰

Die Arbeiten im Casino Massimo stießen gleichfalls auf reges Interesse. Beispielsweise widmete der Ingres-Schüler Eugène-Emmanuel Amaury-Duval den freskierten Sälen zeitlebens nicht weniger als drei Besichtigungen (1835, 1845, 1856), wie die Notizen der Reisetagebücher verraten. Er war beim ersten Besuch 1835 vor allem von den Fresken Overbecks im Tasso-Saal angetan: „Chlorinde reconnue pendant le combat est un délicieux tableau. L’expression et le mouvement sont charmants.“²¹ Doch auch Schnorrs Arbeiten im Ariost-Saal gefielen ihm sehr, vor allem die Gruppe der kämpfenden Ritter an der Decke sowie die Landschaftsdarstellung: „La salle de Schnorr est surtout remarquable par le paysage que j’ai rarement vu exécuté avec cette perfection de dessin.“²² Am 29. April 1836 besuchte er Peter Cornelius und stellte fest: „Rien ne paraît plus digne que le caractère de ces artistes, rien de plus remarquable, de plus intéressant.“²³

¹⁷ Vgl. Auguste Vinchon: Notice sur les Peintures à fresques exécutées à Saint-Sulpice dans la Chapelle de St. Maurice. Paris 1822, S. 4.

¹⁸ Étienne-Jean Delécluze: Nouvelle école allemande. In: Journal des Débats vom 23. Oktober 1829.

¹⁹ Étienne-Jean Delécluze: Impression romaine. Carnet de route d’Italie (1823-24). Hrsg. von Robert Baschet. Paris 1942, S. 113.

²⁰ Ebd. vgl. die eingehendere Analyse bei Fastert: Rome (Anm. 7) S. 381-387.

²¹ Eugène-Emmanuel Amaury-Duval: Journal du voyage en Italie (1834-36). Manuscrit autographe, 17 Blätter, Autun, Musée Rolin, Bibliothèque éduenne, série K 8, carton XXXV. Zit. nach Amaury-Duval: L’Atelier d’Ingres. Hrsg. von Daniel Ternois. Paris 1993, S. 421.

²² Ebd. vgl. die eingehendere Analyse bei Fastert: Rome (Anm. 7) S. 388-393.

²³ Eugène-Emmanuel Amaury-Duval: Journal du voyage en Italie (1834-36). Manuscrit autographe, 17 Blätter, Autun, Musée Rolin, Bibliothèque éduenne, série K 8, carton XXXV. Zit. nach Foucart: Le renouveau de la peinture religieuse (Anm. 1) S. 212.

Ein weiteres, heute recht unbekanntes Fresko Philipp Veits nahm bei der frühen Nazarener-Rezeption in Rom eine entscheidende Rolle ein: der *Triumph der Religion* im vatikanischen Museo Chiaramonti aus dem Jahr 1818.²⁴

Antonio Canova hatte, nachdem er im Dezember 1816 die noch unvollendeten Fresken in der Casa Bartholdy gesehen hatte, die jungen Maler zur Mitarbeit bei der Freskierung der Lünetten in der Galleria des Museo Chiaramonti eingeladen. Seit 1816 arbeiteten dort bereits zehn Maler aus verschiedenen Ländern. Veit, der zunächst beim Casino Massimo nicht vorgesehen war, ging als einziger auf dieses Angebot ein und schuf *Die Wiederherstellung des Colosseums durch Pius VII* oder – den allegorisierenden Charakter des Bildes besser ausdrückend – *Der Triumph der Religion*. Diese Aufforderung war eine große Ehre für die Lukasbrüder und kam bereits Ende 1816 einer offiziellen Anerkennung des Lukasbundes in der römischen Kunstwelt gleich. So hob Hippolyte Fortoul 1841 rückblickend die große Bedeutung gerade dieses, heute nahezu in Vergessenheit geratenen Freskos hervor:

En voyant cette Vierge, de jeunes artistes français, qui dirigeaient aussi leurs études vers les origines de l'art chrétien, compirent que ces Allemands, dont les travaux étaient l'objet de l'ironie, venaient d'entreprendre une révolution destinée à faire le tour de l'Europe.²⁵

Die Bedeutung von Grenzgängern

Auch im Rom kurz nach den Befreiungskriegen darf man nicht, wie es in der Literatur häufig der Fall ist, von grundsätzlich getrennten deutschen und französischen Zirkeln ausgehen. Trotz entschieden nationalistischer Standortbekundungen von beiden Seiten sowie alltäglicher Zwistigkeiten gab es zahlreiche Kontakte. Beispielsweise lernte Veit Anfang 1817 den jungen französischen Geistlichen Abbé Martin de Noirlieu kennen, der sich seit 1815 in Rom aufhielt und dort 1816 die Priesterweihe empfangen hatte.²⁶ Es entwickelte sich ein enges, freundschaftliches Verhältnis, das sich auch auf andere Lukasbrüder übertrug. Abbé Martin wurde der Beichtvater der Konvertiten, vor allem Veits, Overbecks und Schadows, trug zu ihren Studien bei, begeisterte sich für Kunst und nahm an gemeinsamen Ausflügen teil. Veit porträtierte ihn in seinem Vatikanfresko als Pilger und im Dantezimmer des Casino Massimo als Siger von Brabant im Sonnenhimmel.²⁷ Als der Abbé im Juli 1819 Rom verlassen mußte, um in Paris eine Stellung anzutreten, malte Veit ihm zur Erinnerung zwei Freundschaftsbilder: für den Abbé sein eigenes Porträt und für sich das Bildnis des Abbé.

²⁴ Vgl. Norbert Suhr: Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners. Weinheim 1991, S. 44-47.

²⁵ Hippolyte Fortoul: De l'art en Allemagne. 2 Bde. Paris 1841, Bd. 1, S. 278.

²⁶ Seine Mutter Dorothea Schlegel erwähnt die neue Bekanntschaft erstmals im März 1817 (vgl. Dorothea an ihre Söhne in Rom, Frankfurt 19. März 1817: zit. nach: Dorothea Schlegel, geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel. Hrsg. von Johann M. Raich. 2 Bde. Mainz 1881, Bd. 2, S. 414). Die Briefe Veits sind leider zum Großteil nicht erhalten.

²⁷ Vgl. Suhr: Philipp Veit (Anm. 24) S. 52.

Damit zählte bereits 1817 ein Franzose zum engsten Kreis der Lukasbrüder, der sich auch bei seinen französischen Landsleuten für die jungen deutschen Maler einsetzte. So stellte er Kontakte zu wohlhabenden Franzosen her und Veit war wohl durch seine Vermittlung im Oktober 1817 tatsächlich kurzzeitig für einen Auftrag im Louvre im Gespräch.²⁸ Vermutlich geht auch der prestigereichste Auftrag, den die Nazarener je in Rom von französischer Seite erhalten haben, auf den Abbé Martin zurück.²⁹ Der Abbé war schließlich 1826 von Charles X. zum Erzieher seines Enkels, des Duc des Bordeaux, gewählt worden, und bewegte sich dadurch in einem einflußreichen Pariser Umfeld. Zugleich war sein Kontakt zu den Familien Veit, Schlegel, Overbeck bis weit in die dreißiger Jahre sehr eng geblieben und Veit erhielt 1828 die große Ehre, in SS. Trinità dei Monti, einer der französischen Kirchen in Rom, eine Kapelle vollständig auszugestalten.³⁰

Dorra hat auf die große Bedeutung von Veits römischer Madonna für Montalembert hingewiesen, der sie bei einem Rombesuch 1832 tief bewegt sah.³¹ Doch gehört dieses Werk nicht, wie Dorra vermutete, an den Beginn eines deutsch-französischen Dialogs, sondern bildet vielmehr den Höhepunkt eines in Rom bereits lange bestehenden guten Verhältnisses zwischen Deutschen und Franzosen. Grenzgänger wie der Abbé Martin, die in Rom sowohl in deutschen wie in französischen Zirkeln zu Hause waren, besaßen bei dieser Intensivierung der deutsch-französischen Beziehungen seit 1815 eine zentrale Funktion. Zum einen wären hier Diplomaten wie der Konsul Bartholdy oder Comte de Blacas zu nennen, zum anderen aber auch die ehemaligen deutschen David-Schüler Johann David Passavant, Johann Anton Ramboux, Peter Rittig, Wilhelm Wach oder der ehemalige Gros-Schüler Karl Begas, die alle wichtige Multiplikatoren des nazarenischen Gedankenguts waren. So besuchte Passavant im April 1819 offensichtlich gemeinsam mit mehreren Franzosen die Ausstellung im Palazzo Caffarelli³² und Begas zeigte 1824 Delécluze nach einem gemeinsamen Mittagessen den Weg zur Casa Bartholdy.³³

Dem aus Köln stammenden französischen Hofarchitekten Jakob Ignaz Hittorf, ein enger Freund von Begas und Schnorr von Carolsfeld, ging es bei seinem römischen Aufenthalt explizit um das Herstellen von deutsch-französischen Kontakten. Er organisierte schon bald nach seiner Ankunft im Januar 1823 einen Kreis, in dem sich „französische und deutsche Maler, Bildhauer und Architekten mit Lust und Freude vereinigen“³⁴ konnten. Sogar der neue Direktor der französischen

²⁸ Dorothea Schlegel an Philipp, Frankfurt 14. Oktober 1817: zit. nach Raich: Briefwechsel (Anm. 26) S. 444-445.

²⁹ Dorothea Schlegel an Veit, Wien 21. November 1828: Privatbesitz, zit. nach Suhr: Philipp Veit (Anm. 24) S. 221-222.

³⁰ Vgl. Suhr: Philipp Veit (Anm. 24) S. 71-72, 252.

³¹ Dorra: Nazarener (Anm. 2) S. 338. Vgl. Th. Foisset: Le Comte Montalembert. Paris 1877, S. 118.

³² Passavant an die Mutter, Rom 1. Mai 1819: Frankfurt a.M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Ff. J. D. Passavant A.I.a, 3 Nr. 14, Bl. 31 verso.

³³ Delécluze: Impression romaine (Anm. 19) S. 113.

³⁴ Vgl. Brief Hittorfs an den Vater, Rom 14. März 1823: Köln, Stadtarchiv, NL Hittorf, Best. 1053. Vgl. Karl Hammer: Jakob Ignaz Hittorf. Ein Pariser Baumeister 1792-1867. Pariser Historische

Akademie, Pierre-Narcisse Guérin, nahm an den geselligen Runden teil. Aus dieser Perspektive erscheint es wenig verwunderlich, daß Guérin anlässlich der Rückkehr Schnorrs nach Deutschland 1827 bei dem deutschen Maler einige Zeichnungen zur Erinnerung an die gemeinsam verbrachte römische Zeit bestellte.³⁵ Schnorr fertigte für Guérin vier Kopien aus der Bilderbibel an und schickte sie ihm aus Deutschland zum Freundschaftspreis, wie aus der Danksagung Guérins vom Juni 1828 hervorgeht. Der Überbringer der Zeichnungen Schnorrs in Rom war übrigens kein geringerer als Overbeck.³⁶ Schnorr und Overbeck hatten bereits Anfang 1827 ihren ersten größeren Auftrag von einem Franzosen erhalten. Ein gewisser Raulin hatte bei jedem sechs Zeichnungen bestellt, die von Ruschweyh in Kupfer gestochen werden und auf diesem Wege die Arbeiten der Nazarener in Frankreich bekannter machen sollten. Overbeck entschied sich für religiöse Motive aus der Geschichte des Propheten Elias, Schnorr wählte Szenen aus dem *Rasenden Roland* des Ariost, die das Schicksal der Angelica darstellten.³⁷

Overbeck und Hippolyte Flandrin

Schnorr faßte die deutsch-französische Situation in den zwanziger Jahren im April 1827 folgendermaßen zusammen: „Die Franzosen fangen an, sehr aufmerksam auf uns deutsche Künstler zu werden.“³⁸ In einem zeitgleichen Brief an Passavant in Frankfurt wird er noch deutlicher:

Wir haben viel Besuch von französischen Künstlern. Neulich bathen mich ein Paar, sie in ihren Studien [Ateliers] zu besuchen und ihnen guten Rath zu geben. Sie sagten: daß sie sich bemühten, ihren alten Weg zu verlassen und einen neuen einzuschlagen; denn sie sähen wohl ein, daß die Franzosen auf Abwegen wären, die zum Verderben ihrer Schüler führten. In ihren Arbeiten war diese Gesinnung schon sehr zu spüren. Guérin, der Direktor der französischen Akademie, sucht bei seinen Schülern diese Ansicht zu erwecken oder zu bestärken, und schenkt unserm Streben seine volle Anerkennung.³⁹

Studien. Hrsg. vom Deutschen Historischen Institut Paris. Bd. 6. Stuttgart 1968, S. 50; Jakob Ignaz Hittorf: Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Köln 1987.

³⁵ Schnorr an den Vater, München 14. Dezember 1827: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. n. 8, Bd. 1, Bl. 332 verso. Vgl. auch Schnorr an Bunsen, München 21. Mai 1828: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. n. 18, Bl. 30.

³⁶ Guérin an Schnorr, undatiert: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. n. 15, Bd. 13, Bl. 173 f. (Einlage zu Bunsens Brief an Schnorr, Rom 21. Juni 1828: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. n. 78, Bd. 1, Bl. 407).

³⁷ Schnorr an den Vater, Rom 19. April 1827: Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. n. 8,1, Bl. 287. Vgl. Julius Schnorr von Carolsfeld: Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Hrsg. von Franz Schnorr von Carolsfeld. Gotha 1886, S. 321. Schnorr hatte zunächst Szenen aus der Odyssee vorgesehen (vgl. Schnorr an Quandt, Rom 17. Februar 1878: ebd., S. 524).

³⁸ Ebd. vgl. Schnorr: Briefe aus Italien (Anm. 37) S. 320.

³⁹ Schnorr an Passavant, Rom 14. April 1827: Frankfurt a.M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Ff. J.D. Passavant A.II.d, Nr. 5, Bl. 9. Dieser Wandel war Tagesgespräch in Rom (vgl. den Brief von Carl Wilhelm Friedrich Oesterley an seinen Bruder, Rom 29. März 1827. In: Hans Geller: Ernste Künstler, fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Joseph Führich und seine Freunde. München 1947, S. 169).

So waren es vor allem die Guérin-Schüler Victor Orsel und Alphonse Périn, die ihrem Lehrer Anfang 1823 auf eigene Kosten nach Italien nachgereist waren und als erste nazarenisches Gedankengut in ihren Arbeiten rezipierten.⁴⁰ Sie pflegten bekanntermaßen engen Umgang mit den Deutschen und galten bislang als die große Ausnahme im römischen Kunstleben, die sie aber überhaupt nicht waren, wie schon gezeigt werden konnte. Hier soll es nun um einen anderen berühmten französischen Besucher des Overbeck'schen Ateliers in Rom gehen, dessen Verhältnis zur deutschen Malerei bis heute sehr umstritten ist: Hippolyte Flandrin. Der Ingres-Schüler hatte 1832 mit dem klassizistisch anmutenden Bild *Theseus wird von seinem Vater erkannt (Thésée reconnu par son père)* in Paris den Großen Rom-Preis gewonnen (heute École des Beaux-Arts Paris) und hielt sich von 1833 bis 1838 als Stipendiat der Französischen Akademie in Rom auf.⁴¹

Im Mai 1833 besuchte Flandrin gemeinsam mit dem französischen Graphiker Victor Vibert, einem Freund Orsels, das Atelier Overbecks. Dort sahen sie unter anderem den großen Entwurf zum *Triumph der Religion in den Künsten*, der ihnen vom Meister persönlich erläutert wurde. In einem einige Tage später verfaßten Brief an einen Pariser Freund erzählte Flandrin ausführlich von diesem Besuch, so daß wir über seinen Eindruck außergewöhnlich gut informiert sind:

Il y a quelques jours, nous revenions, Vibert et moi, de chez Overbeck, qui avait bien voulu nous montrer ses ouvrages. Ils nous avaient charmés par l'esprit religieux qui y règne; nous avions remarqué surtout une immense composition représentant la renaissance des arts et des sciences sous l'influence de la Religion.⁴²

Daran schließt sich die heute berühmte Briefstelle an, die in keiner Abhandlung zum Thema der religiösen Kunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts fehlen darf. Flandrin schrieb über den *Triumph der Religion* Overbecks wie folgt:

Je trouve cela beau et bien pensé; mais pour le rendre, Overbeck emploie des moyens qui ne sont pas à lui. Il se sert tout à fait de l'enveloppe des vieux maîtres; il observe la nature, mais de son aveu il ne l'a presque jamais devant les yeux lorsqu'il travaille. D'ailleurs il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu'à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu'il a tort.⁴³

Es handelt sich hierbei um die zentrale Quelle, wenn es um den Nachweis der marginalen Bedeutung der nazarenischen Malerei für die jungen französischen Künstler geht. Vor allem der letzte Satz wird von französischen Kunsthistorikern gerne in diesem Zusammenhang zitiert.⁴⁴ Sie sehen in ihm eine entschiedene Ablehnung der „l'art philosophique“, einer als genuin „deutsch“ empfundenen Strö-

⁴⁰ Vgl. vor allem Henri Dorra: Le Bien et le Mal d'Orsel. In: Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais 7 (1975) S. 291-302; Dorra: Nazarener (Anm. 2) S. 340-341.

⁴¹ Vgl. Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIXe siècle. Ausstellungskatalog Paris 1985, v. a. S. 58-59.

⁴² Brief Flandrins an Louis Lacuria, Rom 25. Mai 1833: zit. nach Henri Delaborde: Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin. Paris 1865, S. 205.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. z.B. Foucart: Le renouveau de la peinture religieuse (Anm. 1) S. 208.

mung in der Malerei. Der Topos war schon in der Kunstkritik des 19. Jahrhunderts in Frankreich weit verbreitet und geht genaugenommen auf Mme de Staël zurück, die Deutschland 1813 in *De Allemagne* zum „Vaterland des Denkens“⁴⁵ stilisiert hatte. Man sollte hier vielleicht anfügen, daß wohl kein Werk Overbecks derart umstritten war – und ist – wie der in der Tat inhaltlich überfrachtete und malerisch recht spröde *Triumph der Religion in den Künsten*. Doch Flandrins Beschreibung des Besuches bei Overbeck endet nicht mit dem vernichtenden Urteil des falschen Weges, daß der deutsche Maler mit seiner Kunstauffassung grundlegend irrt, nein, Flandrin überlegte statt dessen: „Car s’il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendues.“⁴⁶ Abschließend heißt es bei Flandrin, und das ist in meinen Augen entscheidend: „Cependant nous sortîmes de chez lui avec une impression agréable; nous parlions de ce sentiment religieux qu’Overbeck a su mettre dans ses œuvres et qui porte toujours avec soi calme.“⁴⁷ Also doch nicht Kritik auf ganzer Linie, ganz im Gegenteil: Die beiden jungen Franzosen haben in Overbecks Atelier eine Erfahrung tiefer Religiosität gemacht, wie sie in keinen Atelier eines zeitgenössischen Franzosen denkbar gewesen wäre.

Aus weiteren Briefen Flandrins weiß man außerdem, daß es in diesen Jahren zu einer ernsthaften Verstimmung mit dem ehemaligen Lehrer kam. Ingres wachte von Paris aus eifersüchtig über den Lieblingsschüler. Einmal meinte er ihn aufs Entschiedenste vor den Einflüssen anderer Künstler warnen zu müssen, die „entrent par les pores de la peau; gardons-nous en avec vigilance“.⁴⁸ Flandrin beruhigte ihn daraufhin, stürzte jedoch 1834 in eine tiefe künstlerische Krise. Im Oktober des Jahres erklärte er, daß er befürchtete, erneut von Ingres getadelt zu werden, wenn er das neue Gemälde *Dante und Vergil (Dante et Virgile aux Enfers)* sähe (heute Musée des Beaux-Arts, Lyon).⁴⁹ Ingres stete Sorge, daß seine Schüler durch die Nazarener empfindlich beeinflußt werden könnten, war nicht unbegründet. Schließlich zählten viele Freunde Flandrins, wie Victor Bodinier oder Victor Vibert, gleichfalls zum engen Freundeskreis Orsels. So verhielt sich Ingres nach seiner Ankunft in Rom Anfang 1835 Flandrin gegenüber zunächst merklich kühl, bis er dessen Atelier inspiziert und sich seiner Gefolgschaft versichert hatte.⁵⁰ Mit-

⁴⁵ Anne Germaine de Staël: *Über Deutschland*. Zit. nach der deutschen Erstausgabe von 1814. Hrsg. von Monika Bosse. Neudruck Frankfurt a.M. 1985, S. 19. Diese Vorstellung fand ihre wohl populärste Formulierung bei Charles Baudelaire: *L’art philosophique*, wiederabgedruckt in: ders.: *Curiosités esthétiques*. Hrsg. von Henri Lemaitre. Paris 1990, S. 503-512.

⁴⁶ Delaborde: *Lettres et pensées* (Anm. 42) S. 205.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Hippolyte Flandrin an Louis Lacuria, Rom 10. Juni 1833: zit. nach Clair Tisseur: *Lettres d’Hippolyte Flandrin à Louis Lacuria*. In: *Revue du Lyonnais* 5 (1888) S. 350.

⁴⁹ Vgl. Flandrin an den Bruder Auguste, Rom 28. Oktober 1834: zit. nach Delaborde: *Lettres et pensées* (Anm. 42) S. 227-128. Vgl. Kat. „Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin“ (Anm. 41) S. 64-66.

⁵⁰ Danach umarmte Ingres die Brüder Flandrin und sagte: „Vous êtes bien les enfants de mon cœur!“ (zit. nach: *Le journal d’Hippolyte Flandrin en Italie*, janvier 1835: zit. in: *Les Frères Flandrin. Trois jeunes peintres au XIX^e siècle. Leur correspondance. Le journal inédit d’Hippolyte Flandrin en Italie*. Hrsg. von Marthe Flandrin, Madeleine Froidevaux-Flandrin. Olonne-sur-Mer 1984, S. 84).

te der siebziger Jahre hat sich Dorra ausführlich mit den römischen Krisenjahren Flandrins beschäftigt, hatte aber durchaus Schwierigkeiten, den vermuteten Einfluß Overbecks in einzelnen Werken aus dieser Zeit wirklich nachzuweisen.⁵¹ Im Frankfurter Katalog von 1977 argumentierte er anhand der von Flandrin verwendeten kompositorischen Mittel, wobei Dorra vor allem auf die symmetrische Organisation der Bildstruktur mit einer betonten Vertikalachse abzielte.⁵² Doch diese Parallelen wirken sehr gewollt und haben bislang in der französischen Forschung nur wenig Anklang gefunden.⁵³

Ein gemeinsames Bildmotiv: Christus segnet die Kinder

Bislang wurde immer übersehen, daß bei einem Werk des jungen Franzosen konkrete Bezugspunkte zu Overbecks Schaffen vorliegen. Im Juni 1836 begann Flandrin mit den Arbeiten für das neue große Werk *Christus segnet die Kinder* (*Jésus-Christ et les petits enfants*), das er im Frühjahr 1838 vollendete und als Abschlußarbeit des römischen Stipendiums im Pariser Salon 1839 vorstellte (heute Musée Municipal, Lisieux).⁵⁴ Es wurde sein erster großer Erfolg und brachte ihm unter anderem den Auftrag für die Ausgestaltung der Chapelle Saint-Jean in der Pariser Kirche Saint-Séverin ein. Auf den ersten Blick mag die Verbindung zu Overbeck wohl erstaunen, denn in vielen Zügen fallen zunächst vielleicht eher die Differenzen als die Übereinstimmungen auf.⁵⁵

In den Evangelien wird von der Kindersegnung berichtet, daß die Jünger Christus eigentlich davon abhalten wollten, er aber geantwortet hat: „Lasset die Kinder zu mir kommen und wehret ihnen nicht; denn solcher ist das Reich Gottes“ (Matthäus 19, 13-15; Markus 10, 13-16; Lukas 18,15-17). Das Thema kommt in der Tafelmalerei vor Cranach bzw. Luther nicht vor und wurde wohl in der Auseinandersetzung mit den Wiedertäufern, die die Kindertaufe ablehnten, erst während der Reformation populär.⁵⁶ Luther hatte den Wiedertäufern entgegnet, daß der Glaube weder etwas mit dem Intellekt noch mit Lernen zu tun habe, weshalb Kinder ruhig getauft werden könnten. So sagte Luther um 1522: „Dess haben wir starke und feste Sprüche, Matth. 19, Marc. 10, Luca 18, da etliche dem Herrn Jhesu Kindlin zubrachten, dass er sie anruhrete.“⁵⁷ Und weiter: „Nun ist [er in] der

⁵¹ Vgl. Henri Dorra: Dante et Vergil par Hippolyte Flandrin au Musée des Beaux-Arts. In: Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, Bd. 5,1 (1976) S. 391-402.

⁵² Vgl. Dorra: Nazarener (Anm. 3) S. 341-343.

⁵³ Vgl. z. B. Kat. „Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin“ (Anm. 42) S. 74.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 72-74.

⁵⁵ Leider handelt es sich um eine schlechte Aufnahme des Bildes, so bringt beispielsweise das extreme Licht- und Schattenspiel eine Dramatik ins Bild, die auf dem Original eigentlich nicht vorhanden ist.

⁵⁶ Im Mittelalter ist die Segnung der Kinder vereinzelt in byzantinischen und ottonischen Handschriften dargestellt worden. Der Freskenzyklus in Müstair und ein Elfenbeinrelief des sogenannten Magdeburger Antependiums zeigen ebenfalls dieses Thema. Vgl. Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1. Gütersloh 1966, S. 166.

⁵⁷ Zit. nach Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Hrsg. von Dieter Koepplin und Tilman Falk. 2 Bde. Ausstellungskatalog Basel 1974, Bd. 2, S. 518.

Taufe ja so gegenwärtig, als er dazumal war, das wissen wir Christen gewiss; darumb wir nicht thuren wehren den Kindern die Taufe.“⁵⁸ Mit demselben Bibelwort argumentierte – gemäß dem katholischen Taufritual – auch Melanchthon, obwohl es die Frage der Kindertaufe eigentlich gar nicht berührt.⁵⁹

Eine sehr bekannte und zudem recht typische Darstellung stammt von Lucas Cranach d.Ä. (Naumburg, St. Wenzeslaus), die wohl um 1540 entstanden ist.⁶⁰

Christus wird umringt von unzähligen Müttern, die ihm ihre Säuglinge zum Segnen entgegenhalten. Am linken Rand erscheinen weit abgedrängt die Jünger mit grimmigen Mienen, die ihre Ablehnung des Geschehens verdeutlichen. Cranach schildert die tumultartige Szene als Bild mütterlicher Fürsorge. So sieht man rechts vorne eine Frau, die ihr Kind stillt; daneben eine, die sich gerade liebevoll zu ihrer Tochter hinunterbeugt, um sie auf den Arm zu nehmen. Am oberen Bildrand wird Markus 10,13 zitiert. Eine ähnliche Bildorganisation weist auch die Kindersegnung von Vincent Sellaer auf, die 1538 gemalt wurde (heute Alte Pinakothek, München).⁶¹ Das Sujet wird im 17. Jahrhundert besonders von der protestantischen holländischen Malerei bevorzugt. Doch das Bild des Kindersegens Christi ist auch von allgemeiner Bedeutung. Es kann als einfache Bibelillustration oder als Zeichen kindlichen Gottvertrauens interpretiert werden und wurde als solches ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebenfalls im katholischen Milieu verwendet. Um 1618 malte Anthonis van Dyck eine Kindersegnung mit porträthaften Zügen (heute National Gallery of Canada, Ottawa).

Umgeben von drei Aposteln segnet hier der von der Seite gezeigte Christus den ältesten Knaben von vier Kindern.⁶² Die rechts im Bild stehenden Eltern blicken Christus an, die Mutter hält ein Baby in ihrem Arm. Bei der Familie handelt es sich offensichtlich um eine Porträtdarstellung. Vermutlich war das Bild von einer Antwerpener Familie bei van Dyck in Auftrag gegeben worden, um an Firmung und erste Kommunion des ältesten Sohnes zu erinnern.⁶³ Jacob Jordaens schuf um 1663 eine aufwendige Komposition (heute Nationalmuseum, Kopenhagen), die durch eine prächtige Bildarchitektur gegliedert wird.⁶⁴

Im Vordergrund befinden sich am Fuß der Treppenanlage Mütter mit ihren Kindern, die in eine Dreieckskomposition eingeschrieben sind. Die Spitze des Dreiecks weist auf Christus, der am oberen Ende der Treppe würdevoll thront und die segnende Rechte erhoben hat. Durch die vermittelnde Apostelgruppe auf der Treppe sowie die an den Bildrändern befindlichen (männlichen) Zuschauer wird die starke Hierarchisierung etwas gemildert. Die körperliche Nähe zu Christus, die

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Im Gegensatz zu den von den Wiedertäufern angeführten Bibelstellen (Mark. 16,16 und Matth. 28,19). Vgl. ebd., S. 518.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 516-518.

⁶¹ Vgl. Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 1986, S. 496.

⁶² Vgl. Van Dyck 1599-1641. Hrsg. von Christopher Brown und Hans Vlieghe. Ausstellungskatalog Antwerpen 1999, S. 108-109.

⁶³ Vgl. Ludwig Burchard: ‚Christ Blessing the Children‘ by Anthony van Dyck. In: The Burlington Magazine, Bd. LXXII (1938) S. 25-30.

⁶⁴ Vgl. Leo van Puyvelde: Jordaens. Paris 1953, Abb. 92.

gerade Cranach und Sellaer durch ihre dichtgedrängten Kompositionen zum Ausdruck gebracht hatten, spielt hier keine Rolle mehr.

In Rom machte Flandrin aus seinen Arbeiten an dem Bild ein großes Geheimnis, so mußte ein Freund für den Christus mit verbundenen Augen Modell stehen.⁶⁵ Einem anderen Freund, dem er im Juni 1836 über das Projekt kurz berichtete, verpflichtete er zum Stillschweigen: „Tout ce que je viens de te dire là est entre nous, n'est-ce pas? Car d'ici à ce que mon tableaux soit un peu avancé, je n'en parlerai à personne.“⁶⁶ Außerdem beschäftigte ihn lange die Sorge, Ingres könnte mit dem Motiv nicht einverstanden sein: „L'approbation que m'a donné M. Ingres m'encourage beaucoup. Je craignais qu'il n'aimât mieux autre chose: au contraire, il a été enchanté.“⁶⁷ Diese Geheimniskrämerei war in Rom wohl notwendig, weil gerade ein anderer Maler an genau demselben Thema arbeitete: Overbeck. Bereits 1826 hatte er die Bilderfindung in einer Sepia-Zeichnung (heute Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) der Öffentlichkeit vorgestellt und war auf eine große positive Resonanz gestoßen.

1828 wurde das beliebte Blatt von Winterhalter lithographiert. Mitte der dreißiger Jahre war das Thema wieder aktuell, denn Overbeck beabsichtigte, nun die gefragte Komposition für die Karlsruher Galerie im großen Format auszuführen.⁶⁸ Zur Wahl des Themas erklärte er in einem Brief vom Dezember 1835:

Dazu aber glaube ich keine bessere Wahl treffen zu können, als die Dir wohl bekannte Composition, wie der Heiland die Kinder segnet, indem sich diese eines besondern Beifalls immer zu erfreuen hatte, und ich schon öfter darum befragt worden bin, warum ich es noch nicht als Gemälde ausgeführt habe.⁶⁹

Weiterhin berichtete Overbeck vom Stand der Vorbereitungen, die zu dem Zeitpunkt schon recht weit vorangeschritten waren:

Diese [Komposition] habe ich nun nach der Lithographie als Carton in's Große übertragen lassen, so daß die Figuren etwas unter lebensgroß sind, und das Bild ungefähr 9 Fuß Breite zu etwa nah an 6 Fuß Höhe erhalten wird; denn es bedarf zu diesem Zweck [Ausbilden eines Gehilfen] des größeren Maßstabes, und ist zugleich mein eigener Wunsch, gerade dieses Bild größer auszuführen.⁷⁰

⁶⁵ Vgl. Brief Flandrins an Ambroise Thomas, Rom, 14. Juni 1836: zit. nach Delaborde: *Lettres et pensées* (Anm. 42) S. 251.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. Brief Flandrins an Ambroise Thomas, Rom, 14. Juni 1836: zit. nach Delaborde: *Lettres et pensées* (Anm. 42) S. 250-251.

⁶⁸ Vgl. Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Hrsg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens. Ausstellungskatalog Lübeck 1989, S. 140-141.

⁶⁹ Brief Overbecks an Karl Frommel, Rom, 9. Dezember 1835: zit. nach Howitt: *Friedrich Overbeck* (Anm. 11) Bd. 2, S. 103.

⁷⁰ Ebd.

Wenn das Bild Overbecks auch nie vollendet wurde, zeigt zudem die Ölstudie (heute Privatbesitz Berlin) das bereits weit fortgeschrittene Stadium der Arbeiten.⁷¹

Die neue Auffassung des Themas bei Overbeck, der erstmals die Kinder zum Hauptmotiv machte, wurde von den Zeitgenossen entsprechend gewürdigt. So berichtete Schnorr von Carolsfeld 1826 nach der Präsentation der Zeichnung an Quandt:

Die Segnung der Kinder ist der Gegenstand, aber ganz neu und eigentümlich aufgefaßt. Eine Menge Kinder umgeben den in der Mitte stehenden Christus. Die Mütter und Apostel stehen entfernter. Viele halten die Komposition für eine der schönsten die Overbeck je gemacht hat.⁷²

Die zentrale Gruppe, Christus von den Kindern umringt, ist also das entscheidende neue Motiv der Overbeckschen Komposition und konsequenterweise beschränkte sich Forberg bei der graphischen Vervielfältigung darauf.⁷³

Es wird wohl kaum ein Zufall sein, daß Flandrin sich in Rom zur gleichen Zeit wie Overbeck mit demselben Thema beschäftigte. Zumal sich bei Flandrin das zentrale Motiv des allein von Kindern umgebenen Christus wiederfindet – allerdings in etwas abgewandelter Form, denn hier hat Christus die Hände nicht zum Segen erhoben, sondern läßt sie auf den Köpfen der stehenden Kinder ruhen. Entweder kannte er die Bildidee aus Overbecks römischem Atelier oder er entnahm sie einer der zahlreichen Reproduktionen, die sie bekanntlich zu einem der folgenreichsten Beiträge zur Sakralkunst des 19. Jahrhunderts werden ließ.⁷⁴ So erschien 1836 sogar in Paris eine Lithographie von Léon Noël nach der originalen Sepiazeichnung, die dort auch für einige Zeit zu sehen war.⁷⁵ Bezeichnenderweise wählte Flandrin damit ein Thema aus dem Overbeckschen Repertoire, das gerade nicht hochvergeistigt, sondern anrührend und schlicht war. Zur Themenwahl erklärte Flandrin im Juni 1836: „Le grand sens des paroles du Christ et le sentiment qui domine tout cela sont des choses magnifiques à exprimer, mais aussi c’est une entreprise effrayante.“⁷⁶

Der ungewöhnliche Erfolg von Overbecks Bilderfindung erklärt sich aus dem zeitgeschichtlichen Kontext. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren Kinderdarstellungen ausgesprochen beliebt und überfluteten geradezu die Kunstausstellungen, hatten doch die Pädagogen der Aufklärung entschieden den Eigenwert der Kindheit postuliert. Im Anschluß an die pädagogischen Studien von Johann Amos Comenius lieferten vor allem Jean-Jacques Rousseau und Johann Bernhard

⁷¹ Vgl. Kat. Johann Friedrich Overbeck (Anm. 68) S. 140-141.

⁷² Brief Julius Schnorr von Carolsfelds an Johann Gottlob von Quandt, Rom, 1. Januar 1826: zit. nach Schnorr: Briefe aus Italien (Anm. 37) S. 505.

⁷³ Abgedruckt bei Howitt 1886, Bd. 1, zwischen S. 476 und 477.

⁷⁴ Die Komposition wurde von Winterhalter (1828), Hermann Kauffmann und Leon Noël (1837) lithographiert. Stiche stammen von J. Leudner, A. Petrak und A. Forberg (mit Beschränkung auf die Kindergruppe). Vgl. Howitt: Friedrich Overbeck (Anm. 11) Bd. 2, S. 408-409.

⁷⁵ Vgl. Becker: Paris und die deutsche Malerei (Anm. 6) S. 451.

⁷⁶ Brief Flandrins an Ambroise Thomas, Rom, 14. Juni 1836: zit. nach Delaborde: Lettres et pensées (Anm. 42) S. 250.

Basedow im 18. Jahrhundert neue Einsichten in das Wesen des Kindes. In der Profankunst fanden Kinderporträts, Familienbilder mit Kindern an exponierter Position sowie das Kindergenre immer mehr Beachtung. Zunächst gab es in der sakralen Kunst keine nennenswerten Analogien, vielleicht widersprach dies der Ernsthaftigkeit religiöser Themen.⁷⁷ Bei Overbecks Bildentwurf scheint dieser Gegensatz nun aufgehoben. In seiner symmetrischen Komposition bilden die knienden und betenden Kinder einen geordneten Kreis um Christus, der sich als Zentrum der Darstellung in der Mittelachse befindet. Daran schließen sich zu den Seitenrändern hin jeweils im Halbkreis zu Christus angeordnete Menschengruppen an, innen die Mütter und außen männliche Zuschauer. Die Apostel links von Christus wirken schon nicht mehr verärgert, sondern scheinen eine neu hinzugekommene Mutter einladend auf das Geschehen aufmerksam zu machen.

Im Gegensatz zu den dichtgedrängten Fassungen des Themas aus dem 16. Jahrhundert und deren lebensnahen Schilderungen aus dem 17. Jahrhundert, vermittelt Overbeck den Eindruck der Ruhe und Zeitlosigkeit. Die klare Linienführung, die gleichmäßige Ausleuchtung sowie die Vorliebe für recht kräftige Lokalfarben unterstreichen diese Wirkung. Overbecks eingehende Darstellung kindlichen Glaubens appelliert in erster Linie an die Gefühle der Betrachter, doch war aus den lebendigen Historienbildern des 16. und 17. Jahrhunderts durch die strenge Komposition mit der wie stillgestellten Haltung Christi ein jedermann zugängliches Erbauungsbild geworden. Abseits aller maltechnischen Differenzen zeigen sich zwischen Overbeck und Flandrin auffallende Parallelen in der Auffassung des Themas. Flandrin rückt Christus zwar von der Mittelachse nach rechts, dennoch bildet er das Zentrum der ihn umringenden Menschenansammlung und alles ist auf ihn konzentriert. Auch hier sind die Figuren eigentümlich bewegungslos, die Bildhandlung nahezu zeitlos. Beide Künstler verzichteten auf die bei diesem Sujet weit verbreitete narrative Perspektive und schufen leicht verständliche Reflexionsbilder.

Ein Blick auf die weitere künstlerische Entwicklung Flandrins zeigt deutlich, daß Flandrin tiefer von Overbeck beeindruckt war, als es die frühe *Kindersegnung* vielleicht vermuten läßt: seine Vorliebe für religiöse Sujets mit einer modifizierten Wiederbelebung der traditionellen christlichen Ikonographie, seine stilistische Bezugnahme auf die italienische Freskomalerei der Frührenaissance oder sein Interesse an der monumentalen Wandgestaltung – alles Faktoren, die sich nur bedingt aus den Werken seines Lehrers Ingres oder der französischen Schule herleiten lassen, dafür aber umso mehr aus der Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Nazarener in Rom. Mit der *Kindersegnung* konnte nun endlich ein früher *missing link* präsentiert werden, der die Rezeption eines konkreten nazarenischen Werkes illustriert. Abschließend soll noch kurz erwähnt werden, daß dem Bild Flandrins gleichfalls von der Pariser Kunstszene mangelnde Originalität vorgehalten wurde, ein Vorwurf, den Flandrin zeitlebens noch oft hören sollte.⁷⁸ Mit seiner im Atelier

⁷⁷ Vgl. Kat. Johann Friedrich Overbeck (Anm. 68) S. 140.

⁷⁸ Vgl. T. Thoré: Des Envois de Rome, Peinture. In: L'Artiste, 1839, 2e série, t. 1, S. 379.

des Deutschen geäußerten Kritik ist jedenfalls nur mit äußerster Vorsicht umzugehen. So stellte der französische Bildhauer Pierre Jules Cavelier 1838 fest:

Il m'a semblé que je le connaissais et en me rendant compte de cet effet, j'ai vu qu'il était produit par une inspiration de différents maîtres qu'il est bon de connaître, mais qu'il ne faut pas trop copier. Enfin, il manque peut-être un peu trop d'originalité.⁷⁹

Es sieht so aus, als wäre Flandrin in dasselbe Dilemma geraten wie vor ihm Overbeck.⁸⁰

Die französischen Nazarener

Wenn auch bei der Beurteilung der römischen Arbeiten der Nazarener die Meinungen zum Teil weit auseinandergingen, ist doch das enorme Interesse zu konstatieren, das sie europaweit erregten. Overbecks Atelier wurde mit den Jahren zu einer Art „Wallfahrtsort“, der zu jeder gebildeten Romreise unabdingbar dazugehörte. Die frühen Rezipienten waren aber vor allem auf die bereits von vielen Seiten vergeblich geforderte Wiederbelebung der Freskomalerei neugierig, die angesichts der vorherrschenden klassizistischen Kunstauffassung weder an den Akademien gelehrt noch üblicherweise an den Fürstenhöfen im großen Stil praktiziert wurde. Ganz außer Gebrauch war diese Technik allerdings nicht, sie wurde gerade in Italien noch von einigen Künstlern gepflegt.⁸¹ Das prominenteste Beispiel ist wohl der italienische Maler Andrea Appiani, der die Fresken in S. Maria presso Can Celso und im Palazzo Reale in Mailand schuf. Sein Ruf als Hofmaler Napoleons dürfte bis nach Rom gedrungen sein, spätestens seit der Quirinalspalast für Napoleon hergerichtet wurde.⁸²

Abgesehen von einem Fries im großen Saal waren die Fresken im Palazzo Reale, die Appiani zwischen 1808 und 1810 malte, jedoch Deckenfresken. In den Augen der Zeitgenossen wurden sie deshalb als bloße Dekorationskunst abgewertet, die außerdem in vielen Partien *al secco* gemalt waren. Für monumentale Bildkompositionen war die Freskomalerei um 1800 in der Tat nicht üblich, die vielmehr großformatigen Ölgemälden vorbehalten blieben. Beispielsweise hatte der deutsche Klassizist Anton Raffael Mengs in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit seinen Bestrebungen, die Deckenmalerei aus den Prinzipien der Bildkomposition

⁷⁹ Brief Caveliers an Ottin, Paris, 5. November 1838; zit. nach Antoine Le Normand: *La tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Academie de France à Rome de 1824 à 1840.* Rom 1981, S. 116.

⁸⁰ Overbeck hatte sich immer entschieden gegen den Vorwurf des Nachäffens gewehrt: „Alle wahre Kunst hat eine innere Verwandtschaft, strebt nach ein und demselben Ziele, wandelt auf ein und derselben Bahn zu diesem Ziele“ (Brief Overbecks an den Vater, Rom, 8. Februar 1815; zit. nach Hasse: *Aus dem Leben Friedrich Overbecks* (Anm. 12) S. 160).

⁸¹ Vgl. M. Boutard: *Dictionnaire des Arts du Dessin.* Paris 1826, S. 309.

⁸² Vgl. Andrea Appiani: *Pittore de Napoleone.* Hrsg. von Mercedes Prececutti-Garberi. Ausstellungskatalog Mailand 1969; Daniel Ternois: *Napoléon et la Decoration du Palais de Monte Cavallo en 1811-1813.* In: *Revue de l'Art*, Bd. 7 (1970) S. 68-89; Alessandra Zanchi: *Andrea Appiani.* Bologna 1995.

her zu erneuern, keinen Erfolg gehabt. Wie bereits ausgeführt, wurde auch in Frankreich Anfang des 19. Jahrhunderts die Wiederbelebung der Freskotechnik heftig diskutiert. In der Restaurationsepoche scheint dieses Anliegen ein länderübergreifendes Phänomen gewesen zu sein, wobei die unterschiedlichen Beweggründe durchaus eine gemeinsame Basis hatten: Die Suche nach einer öffentlichen Monumentalmalerei, die nach dem Wirbel der Französischen Revolution und des Expansionsdranges Napoleons wieder Einheit und Identität innerhalb der Gemeinschaften stiften sollte. Auch Overbeck verband schon mit dem Umzug in das Kloster San Isidoro 1810 den Wunsch nach Freskomalerei:

Dort [im Kloster San Isidoro] hätte ich auch wohl Gelegenheit mich im Freskomahlen zu versuchen das doch sehr wichtig ist zu der Carriere, die ich zu machen wünsche. – Wie herrlich wäre es wenn ich so mitunter einen kleinen Kreuzgang ausmalen könnte.⁸³

In Frankreich setzte sich in der zweiten Dekade des 19. Jahrhunderts der Comte de Chabrol, *Préfet de la Seine*, massiv für eine Neudekoration der zwischen 1791 und 1794 beschädigten Pariser Kirchen ein. 1819 erhielt Auguste Vinchon, der sich bereits in Rom ausgiebig auf die Aufgabe vorbereitet hatte, den Auftrag, die Chapelle Saint-Maurice in Saint-Sulpice zu freskieren.⁸⁴ Kurze Zeit später erfolgte der Auftrag an den David-Schüler Alexandre Abel de Pujol, der die gegenüberliegende Chapelle Saint-Roche *al fresco* ausmalen sollte. Die beiden Kapellen waren 1822 vollendet. 1824/25 schloß sich noch die Freskierung der Chapelle Saint-Vincent-de-Paul durch Alexandre-Charles Guillemont an. Danach nahm man von einer weiteren Auftragsvergabe Abstand, da die bisherigen Ergebnisse nicht den Erwartungen entsprachen.⁸⁵ Die dem Klassizismus nahestehenden französischen Maler hatten in Saint-Sulpice nur die Technik erneuert, nicht aber die Bildsprache. In den Gewölben orientierten sie sich an der barocken Tradition des Illusionismus, wie ihn auch Charles de la Fosse bei der Kuppel des Invalidendomes (1702-6) gepflegt hatte. Bei der Gestaltung der Wände fehlten hingegen überzeugende Bildlösungen, so daß sie in vieler Hinsicht an ins Monumentale gesteigerte Tafelbilder erinnern. So ist die Farbgebung der Fresken eher von der Staffelei her gedacht: ein gedämpftes Kolorit aus vorrangig bräunlichen Tönen, aus denen einige lokalfarbige Akzente herausragen. Dagegen hatten die Nazarener in Rom einen anderen Weg gewählt. Wenn sie von den Zeitgenossen als Pioniere einer erneuerten Freskomalerei gefeiert wurden, dann meinte dies genaugenommen die Erneuerung der Wandmalerei im Sinn der italienischen Renaissance. In Anbetracht des Scheiterns der ersten Versuche in dieser Richtung in Paris, mußten ihre Arbeiten denn auch für französische Maler und Kunstreisende umso interessanter sein.

⁸³ Brief Overbecks an den Vater, Rom 22. September 1810: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck V,6 Bl. 20.

⁸⁴ Vgl. Explication des peintures à fresques exécutées par M. Abel de Pujol dans la chapelle de S. Roch à S. Sulpice. Paris 1822; Vinchon: Notice sur les Peintures (Anm. 17).

⁸⁵ Vgl. z.B. Théophile Gautier: Chronique. In: Le Figaro, 2 décembre 1836.

Trotz dieses Fehlstarts erlebte die Monumentalmalerei seit der Juli-Revolution 1830 in Frankreich einen enormen Aufschwung.⁸⁶ Die recht schwer zu handhabende Maltechnik des Freskos fand allerdings nur noch selten Anwendung, so daß die Bestrebungen eines Victor Mottez eher die große Ausnahme bleiben. Die französischen Künstler zogen – ähnlich wie ihre deutschen Kollegen seit den dreißiger Jahren – die leichter auszuübende Wachsmalerei vor. Dennoch hat die Wiederbelebung der Freskomalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidende Impulse für diese Entwicklung geliefert, wobei die römischen Fresken der Nazarener eine wichtige Etappe bedeuten. Gerade für die Ingres-Schule waren sie, wie die vielfachen Besuche Amaury-Duvals zeigten, neben den alten Meistern von Interesse. Gegenüber der Rezeption der altitalienischen Maler bei Ingres ist die von der jüngeren Generation praktizierte Wandmalerei aber eine qualitativ neue Stufe. So zeigen nicht nur die Arbeiten Orsels, Rogers und Périns in Notre-Dame-de-Lorette, sondern auch die Wandbilder Flandrins in St. Severin oder St. Germain-des-Prés typische nazarenische Stilmerkmale: reliefhafte Kompositionen mit einer strengen Beschränkung auf die Figuren sowie betonten Konturen mit recht kräftigen Lokalfarben in nur wenigen Übergängen.

Ob nun der junge Raffael, Fra Angelico oder Massaccio das Vorbild des jeweiligen Werkes war, halte ich im Gegensatz zu Foucart für weniger relevant.⁸⁷ Wenn auch Overbeck nach einer kurzen altdeutschen Phase zeitlich dem Frühstil Raffaels treu blieb, sind bei den anderen Nazarenern durchaus Veränderungen in den Präferenzen festzustellen. Schnorrs frühe *Verkündigung* (1820) orientiert sich an Fra Angelico, die wenig später entstandenen Ariost-Fresken an Raffael (1821-27).⁸⁸ Während die Josephsfresken in der Casa Bartholdy einen recht einheitlichen stilistischen Eindruck vermitteln, verdeutlichen bereits die freskierten Räume im Casino Massimo die unterschiedlichen künstlerischen Temperamente von Overbeck, Schnorr, Veit, Führich und Koch. Eine Verengung der nazarenischen Bestrebungen auf Overbeck und damit auf Raffael wäre zu einseitig und würde der Vielfalt an künstlerischen Auffassungen innerhalb der Bewegung nicht gerecht werden. Ein schönes Beispiel für inhaltliche Parallelen ist das bemerkenswerte Wiederaufleben des typologischen Denkens in der deutschen und französischen Kunst.⁸⁹ Der Glaubensschild von Cornelius (1842-47)⁹⁰ argumentiert ebenso typologisch wie die Wandmalereien Flandrins im Mittelschiff von St. Germain-des-

⁸⁶ Vgl. immer noch grundlegend Foucart: *Le renouveau de la peinture religieuse* (Anm. 1).

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 205-211.

⁸⁸ Vgl. Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872. Ausstellungskatalog Leipzig 1994, S. 211-212.

⁸⁹ Während die Typologie für die Biblexegese der Urkirche und der Kirchenväter grundlegend war, hatte sie durch die grundsätzliche Ablehnung der Aufklärungstheologie auch in der bildenden Kunst kaum noch Beachtung gefunden. Vgl. Leonhard Goppelt: *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im Neuen*. Gütersloh 1939.

⁹⁰ Vgl. Frank Büttner: Der „Glaubensschild, das Patengeschenk Friedrich Wilhelms IV. für den Prinzen von Wales. In: *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*. Hrsg. von Franz Bosbach und Frank Büttner. München 1998, S. 95-107, 209-211.

Prés (1856-63)⁹¹ oder Overbecks später Entwurf zum Sakramentszyklus (1846-62).⁹² Das Ziel der Künstler war dasselbe: eine Vertiefung des Symbolgehalts der christlichen Bildsprache durch Rückgriff auf tradierte Modelle.⁹³

In der französischen Forschung wird diese Entwicklung häufig als rein nationales Phänomen erklärt und mit *Préraphaélisme français* benannt.⁹⁴ Bereits David habe sich für die altitalienischen Künstler interessiert, in seinem Atelier hätte es die Gruppe der „Primitif“ um Maurice Quai gegeben und auch Dominique Vivant-Denon präsentierte im Musée Napoléon einen Saal mit Werken aus der Zeit vor der Renaissance. Theoretische Grundlagen hätten die Schriften von Artaud de Montor (1808), Séroux d’Agincourt (1811-1823) und Paillot de Montabert (1812) gelegt. Das ist alles richtig und wichtig, übrigens auch für die Wiederentdeckung der altitalienischen Kunst in Deutschland.⁹⁵ Doch wird dabei eines übersehen: Der Aufschwung des sog. *Préraphaélisme français* setzte erst mit großer Verzögerung ein. Es gibt viele Belege, daß die Kunstwerke der altitalienischen Schule vor Ort aufgesucht und eingehend studiert wurden, so auch von Ingres. Aber offensichtlich war in der zweiten und dritten Dekade des 19. Jahrhunderts ein weiterer Anstoß nötig, den schließlich die Nazarener in Rom lieferten. Aufgrund der hier nachgewiesenen intensiven deutsch-französischen Kontakte sowie der stilistischen Analogien stellt sich die Frage, ob man bei der Benennung des Gesamtphänomens nicht doch im Anschluß an die Forschungen Dorras den Begriff der *französischen Nazarener* vorziehen sollte.⁹⁶ Zumal der Zusammenhang sowohl von den französischen Zeitgenossen⁹⁷ wie auch von den Deutschen gesehen wurde. In den dreißiger Jahren versprachen sich Overbeck und Cornelius beispielsweise in Rom mehr von den jungen Franzosen als von der jüngeren Maler-

⁹¹ Leider läßt sich die Genese des Programms heute aufgrund fehlender Archivmaterialien schlecht rekonstruieren. Horaist nimmt R. P. Cahier s.j. an, den Flandrin 1843 kennengelernt hatte. Dieser hatte Anfang der vierziger Jahre ein Buch über die Kathedrale von Bourges veröffentlicht (RR.PP. Cahier et Martin s.j.: *Monographie de la cathédrale de Bourges*. Paris 1841, 1844), worin er sich ausführlich mit dem typologischen Programm der Fenster beschäftigte. In den vierziger Jahren waren außerdem für die Kirche Notre-Dame de Bonsecours in Rouen ähnliche Fenster im Gespräch. Vgl. Bruno Horaist: Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés. In: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art français* (1979) S. 211-232.

⁹² Vgl. Sabine Fastert: *Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit*. München 1996.

⁹³ Vgl. Sabine Fastert: *Hippolyte Flandrin und die Erneuerung der christlichen Bildsprache: Ein Vergleich mit den deutschen Nazarenern*. In: *Internazionalismo e arti nazionali: Lo sviluppo di nuovi linguaggi artistici all’ inizio dell’ Ottocento a Roma*. Hrsg. von Lorenz Enderlein und Nino Zchomelidse (im Druck).

⁹⁴ Vgl. z.B. Daniel Ternois: *Le Préraphaélisme français*. In: Ternois: *L’Atelier d’Ingres* (Anm. 21) S. 385-406.

⁹⁵ So berichtete Schlegel begeistert von der Ausstellung im Musée Napoléon.

⁹⁶ Zur weiteren Diskussion der Begrifflichkeiten vgl. Fastert: *Deutsch-französischer Kulturaustausch* (Anm. 7) S. 175-178.

⁹⁷ Vgl. z.B. Théophile Gautier: *Chronique*. In: *Le Figaro*, 2. Dezember 1836; Hippolyte Fortoul: *De l’art en Allemagne*. 2 Bde. Paris 1841/1842; P. Challemeil-Lacour: *La peinture monumentale en Allemagne*. Pierre Cornelius. In: *Revue des Deux Mondes* 4 (1867) S. 854-890. So wurden Orsel und Flandrin gerne als „französische Overbecks“ tituliert. Diese Zuweisungen spielen noch bei Foucart: *Le renouveau de la peinture religieuse* (Anm. 1) S. 202-211 eine große Rolle.

generation in Deutschland.⁹⁸ Und Cornelius stellte 1864 fest, daß er Flandrin für einen Künstler halte, „der fast an Overbeck reiche“⁹⁹.

⁹⁸ Vgl. Overbeck an Steinle, Rom 3. Juli 1834: zit. nach Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Hrsg. und durch ein Lebensbild eingeleitet von Alphons Maria von Steinle. 2 Bde. Freiburg i.Br. 1897, Bd. 1, S. 247. Vgl. auch die Antwort Steinles (Steinle an Overbeck, Wien 1. Dezember 1834: Lübeck, Stadtbibliothek, NL Overbeck II 143,2 Bl. 2.).

⁹⁹ Erinnerungen Ernst Försters an ein Mittagessen mit Peter Cornelius, 4. Dezember 1864: zit. nach Hermann Riegel: Peter Cornelius. Festschrift zu des großen Künstlers 100. Geburtstag 23. September 1883. Berlin 1883, S. 44.