

RELIGIONSGESCHICHTLICHE UND POLITISCHE VORAUSSETZUNGEN DER NAZARENISCHEN BEWEGUNG*

di FRIEDRICH SENGLE

Durch den Begriff "Goethezeit", der im vornehmen Nationalismus der sogenannten Geistesgeschichte sein Fundament hat, ist die elementare historische Tatsache vernebelt worden, daß es in Deutschland, wie in ganz Europa, einen Gegensatz zwischen Klassizismus und Romantik gab und daß auf dieser Grundlage ein geistiger Krieg geführt wurde, der mehrere Jahrzehnte dauerte.

Die katholische Romantik, die heute noch, im Umkreis der Friedrich Schlegel-Ausgabe, ihr streitbares Gefolge hat, und, auf der andern Seite, ihre Kritiker, die Weimarer Kunstfreunde — sie werden von den nationalen Gedenkstätten in Weimar unter marxistischen Gesichtspunkten hochgehalten — diese beiden publizistisch bis heute recht einflußreichen Gruppen machen deutlich, daß die Spaltung zwischen Klassik und Romantik unmöglich unter dem Gesichtspunkt des sagenhaften "deutschen Geistes" überspielt werden kann. Hinzuzufügen ist, daß hinter diesem literatur- und kunstgeschichtlichen Gegensatz ein religionsgeschichtlicher Streit steht, der heute manchem anachronistisch erscheinen mag, der aber in der Breite unserer Gesellschaft noch zahlreiche Anhänger besitzt.

Wir vergegenwärtigen zunächst nur kurz die allgemeinen

* Questo contributo, come anche gli altri due che seguono, riproduce alcune delle relazioni tenute tra il 5 e il 22 marzo 1981 in occasione della mostra « I Nazareni e la cultura romantica » e organizzate dall'Istituto Italiano di Studi Germanici, dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e dal Goethe-Institut di Roma.

romantischen Voraussetzungen des Nazarenertums; denn sie sind schon lange zur Genüge bekannt.

Mehr interessiert uns der meist vertuschte österreichisch-katholische Hintergrund, aus dem diese Bewegung systematisch gestützt und schließlich, in den Jahren der allgemeinen politischreligiösen Restauration, sozusagen zum Sieg geführt wurde. Da die Friedrich Schlegel-Apologeten ihren Helden möglichst weit von Metternich zu entfernen pflegen, bin ich genötigt, der Beziehung zwischen dem Schriftsteller und dem Staatskanzler auch außerhalb der zunächst interessierenden bildenden Kunst einige Aufmerksamkeit zu schenken. Interessieren soll uns auch, wenigstens am Rand, die Auseinandersetzung zwischen den Nazarenern und ihren protestantisch-klassizistischen Kritikern, d. h. in der Hauptsache zwischen Friedrich Schlegel und Goethe.

Nachdem Herder, auf der Grundlage der historischen Toleranz, das Mittelalter und damit auch den Katholizismus in der deutschen Geisteswelt wieder zu Ehren gebracht hatte, waren es vor allem junge Protestanten, die die Renaissance des Mittelalters schwärmerisch betrieben. Besonders stark scheint Wackenroder durch seine empfindsamen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) die jungen Maler beeinflußt zu haben. Hier wird das, was die Protestanten später erschreckt die Epidemie der Konversionen nannten, in der literarischen Fiktion vorgebildet. Ein Beispiel. Ein junger deutscher Maler in Rom berichtet in diesen *Herzensergießungen* seinem Freund in Nürnberg über den Eindruck, den ein Gottesdienst in Rom auf ihn gemacht hat: « Ich konnte nach der geendigten Feierlichkeit den Tempel nicht verlassen; ich warf mich in einer Ecke nieder und weinte, und ging dann mit zerknirschem Herzen vor allen Heiligen, vor allen Gemälden vorüber, und es war mir, als dürfte ich sie nun erst recht betrachten und verehren.

Ich konnte der Gewalt in mir nicht widerstehen: — ich bin nun, teurer Sebastian, zu jenem Glauben hinübergetreten, und ich fühle mein Herz froh und leicht. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich

nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse »¹. Die Kunst hat, durch die Aufladung mit Religion, eine Eigenschaft erhalten, die bisher Gott vorbehalten war, sie ist allmächtig geworden.

Nicht ganz so tränenselig und berauscht, aber mit größerer dichterischer Gestaltungskraft warb Wackenroders Freund Ludwig Tieck, ein protestantischer Berliner, für den Katholizismus und für die Konstituierung einer neukatholischen Kunst, etwa in *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) und in *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799).

In welchem Ausmaße geistreiche Protestanten bereits den Glauben an ihre Kirche und damit an den Sinn der Reformation verloren hatten, belegt am einprägsamsten die Rede des philosophisch hochbegabten Freiherrn Friedrich von Hardenberg, (Novalis): *Die Christenheit oder Europa* (verf. 1799). Die Reformation ist hier nicht etwa die Rückbesinnung auf die Bibel oder die Beseitigung kirchlicher Mißbräuche, sondern der Anfang der Aufklärung. Diese wird — das ist die Folge der französischen Revolution — mit Entschiedenheit *verurteilt*.

Die Verteidiger dieser Schrift betonen, daß Novalis nicht rückwärts, sondern vorwärts drängte, zu einer neuen Kirche ohne Aufspaltung in Konfessionen. Das ist eine irreführende Interpretation; denn der eigentliche Sinn dieses Programms, das *Ziel* besteht darin, die gesamte Säkularisation seit dem 16. und 17. Jahrhundert wieder abzuschaffen: den weltlichen Staat, die weltliche Wissenschaft, die weltliche Kunst:

Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken und die Völker sichern, und die Christenheit mit neuer Herrlichkeit sichtbar auf Erden in ihr altes [!], friedienstiftendes Amt installieren².

Wie empörend der Gedanke einer *hierarchischen* Restauration in der protestantischen Welt gewirkt hätte, ersieht man daraus, daß A. W. Schlegel, der organisatorische Führer des frühromantischen Kreises in Jena, diese Kampfschrift nicht im « Athenäum » zu veröffentlichen wagte. Er

¹ *Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder*, hg. v. L. SCHNEIDER, Heidelberg 1967, S. 94.

² *Novalis Schriften*, hg. v. P. KLUCKHOHN, Bd. II [1928], S. 83.

folgte dabei dem Rate Goethes, der damals noch glaubte, den Bruch zwischen sich und der katholisierenden Jugendbewegung verhindern zu können.

Das bedeutet allerdings keineswegs, daß A. W. Schlegel darauf verzichtete, in seinen Ideen den Weg zur christlichen Kunst weiterzugehen. Im Gegenteil, er erfaßte diese historische Chance, praktisch wie er war, noch vor seinem Bruder Friedrich. In seinen Gedichten aus dem Jahre 1800 findet man ein langes Lehrgedicht in Ottaverime mit einem Titel, der das nazarenische Programm schon ganz eindeutig bezeichnet: *Der Bund der Kirche mit dem Künsten*. Eine Strophe muß genügen³:

Laß, Malerei! statt unter den Gedichten
 Der Sinnenwelt dich spielend zu ergehn,
 Die schönsten Wunder geistlicher Geschichten
 Von neuem unter deiner Hand geschehn.
 Was jede Seel' erquickt in den Berichten,
 Laß glänzend und genetzt die Augen sehn.
 Der alt' und neue Bund sammt den Legenden
 Ermahne sprechend von der Tempel Wänden.

Rein geistesgeschichtlich gesehen war demnach das Nazarenertum in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts schon weit gediehen.

Was uns mehr interessiert ist die Frage, wie aus diesen Ideen der Jenenser Romantik eine von der österreichischen Regierung und von Wiener katholischen Kreisen unterstützte starke Kunstbewegung wurde, und dies war ein langer Weg. Ich verfolge ihn, soweit dies in so kurzer Zeit geschehen kann, von den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts bis zum Frühjahr 1819, in dem der österreichische Kaiser Franz, in der Begleitung des Fürsten Metternich und dieser wiederum in der Begleitung Friedrich Schlegels, nach Rom reiste.

Der Hauptzweck der Reise war es, die letzten Verstimmungen zwischen dem Kaiser, der noch 1815 das josephinische Staatskirchentum vertreten hatte, und dem Oberhaupt der römischen Kirche zu beseitigen.

³ A. W. SCHLEGEL, *Sämmtliche Werke*, hg. v. E. Böcking, Bd. 1, Leipzig 1846 S. 94.

Metternich, der wußte, daß der Kampf gegen Revolution und Liberalismus ohne die Unterstützung der Kirche nicht zu führen war, hatte den Kaiser endlich zu einer freundlichen Haltung gegenüber dem Papst überredet. Auf dieser Basis konnte er noch im gleichen Jahr den Schlag gegen die sogenannten Demagogen in Deutschland führen (Karlsbader Beschlüsse 1819).

Der Nebenzweck dieser großen Demonstration — viele Fürsten schlossen sich an! — war es, durch den Besuch der deutschen Kunstausstellung in Rom zu beweisen, daß Österreich, trotz seiner Schritte gegen die Burschenschaften, ein Beschützer des wahren deutschen Patriotismus war, d e s Patriotismus nämlich, der unter mittelalterlich-christlichen Vorzeichen zum Ausdruck gebracht wurde und daher nicht in der Gefahr war, in weltlich-politische Aktionen abzugleiten.

Daß die Italiener den kaiserlichen Aufmarsch mit andern Augen sahen, abgesehen natürlich von den Gastwirten Roms, ja daß sich im Volk sogar das Gerücht verbreitete, Österreich wolle seine italienischen Besitzungen nun auch noch um Rom vermehren, kann man sogar in einer deutschen Zeitschrift des Jahres 1819 nachlesen⁴.

Schon Srbik hat in seiner großen Metternich-Biographie nachgewiesen, daß der österreichische Staatskanzler einen hervorragenden Sinn für die Macht der Publizistik besaß. Es genügte ihm nicht, daß sich der fromme Kaiser Franz als erster katholischer Monarch fühlte und sich mit dem Papst ausgesöhnt hatte. Man mußte dies auch öffentlich demonstrieren, um die « Übelgesinnten » durch die geschlossene, moralische und physische Phalanx von Kirche und Staat abzuschrecken. Schon als Botschafter in Paris hatte er die napoleonische Presse sorgfältig studiert und den damaligen österreichischen Außenminister vor einer Verachtung der öffentlichen Meinung gewarnt: « Im Zeitalter der Vielrederei [ist] das Stillschweigen keine wirksame Waffe »⁵.

⁴ «Morgenblatt» 27.4., 5.5., 28.5.1819; «Kunstblatt (= Beilage Nr. 7) des Morgenblatts» 1819, S. 25f.

⁵ H. VON SRBIK, *Metternich. Der Staatsmann und der Mensch*, Bd. 1, München 1957³, S. 517.

Wie die meisten Kavaliere war der Fürst von der Käuflichkeit der bürgerlichen Berufsschriftsteller überzeugt. Sonst hätte er sich z. B. nicht darum bemüht, den Radikaldemokraten Börne in den Dienst Österreichs zu ziehen.

Selbst Srbik, der seinen allzu verrufenen Helden aufwerten will, belastet ihn ein wenig in dieser Hinsicht: « Man erkennt, daß für ihn [Metternich] nur Geist und Formbegabung und die äußere Hingabe der Publizisten an das positive Glaubens- und das konservative Staats- und Gesellschaftsbekennnis maßgebend waren, daß er aber von der Charakterfestigkeit selbst bedeutender politischer Schriftsteller nicht eben viel hielt; weit geringer noch war seine Meinung von der Mehrzahl der 'Tagschreiber' »⁶.

Mit den Romantikern hätte der Staatskanzler nicht so viele Enttäuschungen erlebt, wenn er etwas weniger an ihre Manipulierbarkeit geglaubt hätte.

Die besten Erfahrungen machte er mit Friedrich Gentz, der viel nüchterner als die bekannten Romantiker war. Gentz liebte es wie Metternich, gut zu leben, und wie Friedrich Schlegel lebte er ständig über seine Verhältnisse. Aber er war ein sicherer Publizist und ein verlässlicher Gehilfe des Fürsten in der Staatskanzlei. Nach dem Tode von Gentz (1832) versuchte Metternich den angesehensten deutschen Publizisten als Nachfolger zu gewinnen: Varnhagen von Ense. Er machte ihm wiederholte Angebote, weil er ihn für « einen der schlauesten und findigsten Revolutionäre » [!] hielt⁷. Varnhagen, der Gatte der berühmten Rahel, war ein charaktvoller Liberal-konservativer und hatte es, als einer der erfolgreichsten Berufsschriftsteller, auch finanziell nicht nötig, in Österreichs Dienste zu treten. Soviel über den Machthaber, bei dem Friedrich Schlegel seine Zuflucht suchen wird.

Man sagt von Friedrich Schlegel, daß er ein Genie war. Die nicht zu leugnenden pathologischen Züge in seinem Charakterbilde widersprechen der Genialität keineswegs; aber sie führten zunächst zu einer Serie von Mißerfolgen. Offenbar

⁶ Ebd. S. 522.

⁷ Ebd. S. 521.

war er, im Gegensatz zu seinem Bruder, zu genial für die akademische Laufbahn. In Paris, d.h. in der napoleonischen Hauptstadt Europas, versuchte er eine deutsche Schriftstellerakademie zu begründen. Es mißlang trotz bedeutender Protektion. In Köln, das zu dieser Zeit auf französischem Hoheitsgebiet lag, sollte mit Hilfe reicher katholischer Gönner, Bertram und den Gebrüdern Boisserée, die Universität neu eröffnet und ein Lehrstuhl für Friedrich Schlegel eingerichtet werden. Es mißlang.

Mit der genialen frühromantischen Zeitschrift « Athenäum » hatte er einen äußeren Mißerfolg, und nicht anders ging es mit seiner Zeitschrift « Europa », die er, scheinbar anpassungsfähig, in seinen Pariser Jahren herausgab. Freilich, Wirkung können auch schlecht verkäufliche Schriften haben. Der geschichtliche Erfolg stellte sich gerade in dieser finanziell höchst trübseligen Zeit ein: In der « Europa » (1803) wurde er zum Programmator der Nazarener, was zu seinem späteren Ruhme beträchtlich beitrug.

Durch den napoleonischen Feldzug waren damals auch viele italienische Kunstschatze im Louvre. Ich nehme nicht an, daß er, wie Wackenroders Maler, durch die katholischen Bilder katholisch wurde. Eher wird man annehmen dürfen, daß er durch den Gesamteindruck der großen katholischen Welt in Frankreich, Italien und Köln von der Macht und Überlegenheit der alten Kirche überzeugt wurde.

In der gesamten älteren Kultur, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus, sind die Kämpfe um die richtige Kunst oder Dichtung vor allem ein Streit um die richtigen Vorbilder, die sogenannten Muster. Den wichtigsten Schritt zur Prägung der künftigen Nazarener tut Friedrich Schlegel dadurch, daß er in den vergötterten Künstlern der italienischen Hochrenaissance Tizian, Leonardo, Correggio, Michelangelo, ja selbst in gewissen, besonders geschätzten Bildern Raffaels den Weg ins « Verderben » erschaut, womit die reine säkularisierte Kunst gemeint war⁸. Diese Behauptung

⁸ F. SCHLEGEL, *Kritische Ausgabe seiner Werke* (= KA), Abt. 1, Bd. 4, Paderborn u.a. 1959, S. 56.

steht im « Europa »-Aufsatz *Vom Raffael* (1803) und mußte provozierend wirken; denn Raffael war schon im Zeitalter der Empfindsamkeit überschwänglich verehrt worden, und Dresden hatte sich durch die Sixtinische Madonna zum ästhetisch-erbaulichen Wallfahrtsort entwickelt.

Gerade gegen diese Art von Raffaelkult wendet sich Friedrich Schlegel. Raffael ist nicht nur der Maler der sogenannten « idealischen Schönheit ». Gegen die sixtinische Madonna stellt er Raffaels « Jardinière », d.h. die Madonna im Garten mit zwei Knaben: « Das Ganze [ist] wie ein Himmel von Unschuld und Liebreiz auf Erden. Ganz Lieblichkeit [...] aber durchaus individuelle Natur, keine abstrakten Züge, kein Ideal »⁹. Mit solchen Bildern steht Raffael noch den *alten* italienischen Malern nahe. Auch er kann also, obwohl schon an der Grenze zur reinen Kunst stehend, die heutigen Maler « zur rechten Quelle zurückführen [...]»; zu der alten Schule nemlich welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen »¹⁰. Warum ist das Urteil so unbedingt? Weil man es religiös begründen kann. Die *alte* italienische Schule ließ sich da, wo es ihr « heiliger Ernst » war, noch nicht auf die antike Mythologie ein; dagegen gelang es der italienischen Malerschule zu Tizians Zeit leider schon oft, « sich in die alte [antike] Religion zu versetzen »¹¹. Er denkt wohl an Bilder wie Tizians Venus.

Sozialgeschichtlich interessant ist es, daß Friedrich Schlegel, nach seiner eigenen Feststellung, mit dieser Bevorzugung der später so genannten Präraffaeliten, an eine Mode bei den « Kunstfreunden » und das heißt doch wohl auch bei den Käufern anknüpfte. Was die Laien tun, das sollen die Maler in Zukunft schöpferisch auch tun. Sie sollen sich die Künstler *vor* Raffael zum Vorbild nehmen.

Braucht man überhaupt ein Vorbild? Ja, sagt Friedrich Schlegel, in diesem Punkte völlig einig mit den Klassizisten: der Bildner kann immer « nur an das Gebildete anschließen ». Es wäre löblich, wenn die jetzigen Maler auf dem Wege

⁹ Ebd. S. 52.

¹⁰ Ebd. S. 55.

¹¹ Ebd. S. 59.

der altitalienischen «fortgingen [...] und so die neue Malerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlössen!». ¹² Friedrich Schlegel lehnt im gleichen Aufsatz die Historienmalerei ab. Auch diese Forderung entstammt natürlich dem Programm der religiösen Kunst. Am Anfang des nazarenischen Programms steht also nicht die historisch-patriotische Richtung, sondern, mit erheblicher Ausschließlichkeit, die katholisch-christliche.

Der von Österreich für das Jahr 1809 geplante Krieg gegen Napoleon gab den Anlaß zu Friedrich Schlegels Berufung in den österreichischen Dienst, mit dem Titel eines Kaiserlichen Hofsekretärs. Vorher, noch in Köln, April 1808, war er mit seiner Frau Dorothea zur katholischen Kirche übergetreten. Seine Karriere in Österreich förderte auch sein Bruder August Wilhelm, der im gleichen Monat — dies timing verrät die Planmäßigkeit des Vorgehens — die berühmten Wiener Vorlesungen über die *Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur* vor einem vornehmen Publikum mit Glanz abgehalten hatte.

Noch wichtiger für Friedrich Schlegels Erfolg in Österreich war der Anschluß an den Kreis des Generalvikars der Redemptoristen Clemens Maria Hofbauer; denn diese gewinnende Persönlichkeit hatte großen Einfluß auf die Herren und Damen des Adels und Hochadels. Kurz und gut, der berühmte Konvertit erhielt unmittelbar vor dem Krieg gegen Frankreich sein Amt und den Auftrag, ein Blatt für die Armee im Stabe des Erzherzogs Karl unter dem Titel «Österreichische Zeitung» herauszugeben.

Auch nach der Niederlage Österreichs und dem Friedensschlusse wurde der neugebackene Hofsekretär als Redakteur verwendet. Die Zeitung war jetzt der überaus einflußreiche «Österreichische Beobachter». Die Oberleitung hatte freilich Metternich selbst ¹³. Er ersetzte das Genie nach einem Jahr durch seinen bisherigen Privatsekretär Pilat, weil dieser vermutlich handlicher war. Doch kann man nicht sagen, daß Friedrich Schlegel in Ungnade fiel.

¹² Ebd. S. 57.

¹³ H. VON SRBIK, *Metternich*, Bd. 1, 1957³, S. 518.

Fürst Metternich war nicht nur der Oberpublizist, sondern er präsentierte sich auch gern als Protektor der bildenden Künste. Sie begannen eben damals, auch durch Friedrich Schlegels publizistische Nachhilfe, populärer zu werden. Als daher die K.K. Akademie der Vereinigten bildenden Künste am 12. Februar 1812 mit verschiedenen Reden den Geburtstag des Kaisers feierte, gab Metternich, in seiner Eigenschaft als Kurator der Akademie, seinem Schützling Friedrich Schlegel die Erlaubnis, die Reden in seiner dritten Zeitschrift, dem « Deutschen Museum » abzudrucken.

Wahrscheinlich erlaubte er ihm auch ausdrücklich, ein Nachwort anzufügen. Daß Friedrich Schlegel die natürlich wenig romantischen Reden « nur auf Verlangen Metternichs » in seine Zeitschrift aufgenommen hat¹⁴, glaube ich nicht. Es war eine Ehre für ihn und eine willkommene Gelegenheit zur erneuten Beeinflussung der bildenden Kunst.

Metternich selbst stellt sich mit seiner Akademie-Rede in die Tradition des Prinzen Eugen und des Fürsten Kaunitz, die auch Kunstförderer waren.

Anschließend preist er den Kaiser Franz, der, in Konkurrenz mit Frankreich und England, Ausstellungen von Werken vaterländischer, d. h. österreichischer Künstler angeordnet hat: « Österreich soll mit seinen Künstlern, mit seinen Mäzenaten, mit dem warmen Gefühle seiner Völker für alles Gute und Schöne, dem Auslande nicht nachstehen »¹⁵. Der Sekretär der Akademie beruft sich auf das Vorbild der griechischen Künstler und polemisiert ein wenig gegen den romantischen Fragmentarismus, keineswegs jedoch gegen die neochristliche Kunst. In der Hauptsache huldigt er Kaiser Franz dem Gütigen und dem Fürsten Metternich, der die « Gefühle » der Akademie vor dem « Allerhöchsten Throne » niederlegt. Der Präses vollends wird ganz praktisch. Er ermahnt die Adeligen, die Inhaber eines Amtes, die Reichen und ganz besonders die Ehrenmitglieder, etwas für die Akademie zu tun.

Und dann also das Nachwort Friedrich Schlegels. Der Publizist hat gegenüber den Rednern den Vorteil, daß er sich

¹⁴ KA Abt. 1, Bd. 4, S. XXXV.

¹⁵ Ebd. S. 217.

freier, grundsätzlicher, weniger höfisch äußern kann. Er tut dies aber erst, nachdem er den berühmten Klassizisten Raphael Mengs als vaterländischen Künstler herausgestellt und sich auf die Griechen berufen hat. Er rühmt die « edle und schöne Form » selbst an Werkzeugen und Gefäßen der Griechen und jetzt erst folgt der Übergang zur vaterländischen Romantik. Er findet, daß « diese innige Gemeinschaft der bildenden Kunst mit dem Gewerbe und dem edlern Handwerk, besonders auch der *a l t d e u t s c h e n* Kunst eigen [war], in dem Zeitalter des kunstliebenden Kaiser *M a x i m i l i a n* und seines *D ü r e r* »¹⁶. Geschmeidig beruft sich der fromme Publizist sogar auf den Aufklärungskaiser Joseph II.

Es ist töricht zu meinen, ein Romantiker habe im damaligen Österreich leben können, ohne sich in diplomatischer Weise mit der ungebrochen josephinischen und klassizistischen Tradition zu arrangieren.

Man weiß natürlich, daß Friedrich Schlegel der Programmatiker und Protektor der Lukasbrüder, der mit dem Ausdruck « Nazarener » verspotteten Nachwuchsmaler ist, die die Schule der Wiener Akademie längst verlassen haben, um in Rom ein frommes, ja asketisches Malerleben zu führen. Aber eben deshalb bemüht er sich spürbar um Mäßigung.

Auch im folgenden stärker theoretischen Teil beginnt Friedrich Schlegel mit einem Gedanken, der eher dem allgemeinen geistigen Besitz der Epoche, ihrer Basis, angehört und noch kaum auf ihre Streitfragen zuführt. Man darf sogar fragen, ob der hier vorgetragene Zweifel an der absoluten Originalität des Künstlers durch die moderne Kunst und durch die moderne Kunstdogmatik tatsächlich überwunden worden ist, wie sich das *h e u t i g e* Kunstfreunde einbilden. « Auch die Kunst beruht zum Teil [...] auf der Überlieferung: und wie in andern Gebieten des menschlichen Wirkens, so ist es auch in dem Gebiete der Kunst noch niemals ungestraft geblieben, wenn man diesen Faden der Überlieferung plötzlich hat abreißen, das reiche Kapital der Vorarbeiten vergangener Zeiten mit einemmale wegwerfen, und eine neue Kunst wie aus Nichts

¹⁶ Ebd. S. 228.

hat erschaffen wollen »¹⁷.

Weil die Individualität, die Originalität zur Kunst nicht ausreicht — sie reicht wirklich nicht aus! —, weil man Inhalte braucht, von denen die Kunst getragen wird, deshalb empfiehlt Schlegel den Künstlern die Rückkehr zur Religion. Die Gegenfrage, ob dies nach der Aufklärung und nach der nicht zufällig sich anschließenden politischen Säkularisation für die Künstler noch möglich, innerlich noch möglich sei, war schwer zu beantworten.

Deshalb vor allem bemüht sich Friedrich Schlegel um eine gleichzeitige soziale und ökonomische Argumentation, die nach der Aufklärung und nach der französischen Revolution in hohem Maße aktuell war. Sie vor allem war es, die die Romantik in den Augen vieler dem Klassizismus überlegen erscheinen ließ; denn dessen Grundlage waren die Universitäten, die Gymnasien und vor allem die Höfe. In sozialgeschichtlicher Hinsicht war die klassizistische Kultur von Weimar ganz und gar typisch.

Bei der folgenden Argumentation Schlegels bitte ich zu beachten, daß Schlegel als Publizist keineswegs unpraktisch ist. Wie er auf die Interessen der Akademie Rücksicht nimmt, so denkt er auch an die ausgesetzte soziale Lage der Maler: « Unter allen Gegenständen und Bestellungen [!] dürften [...] die religiösen, die, welche zum Gebrauch der Andacht und zur Verherrlichung der Kirchen bestimmt sind, für die Kunst die würdigsten und die vorteilhaftesten [!] sein. Bei diesen Gegenständen ist die Kunst nicht wie bei den gelehrten und mythologischen Gegenständen des Altertums nur auf den engen Kreis einiger gebildeten Kenner beschränkt, sondern sie wirkt auf alle Stände ohne Unterschied [!], auf ganze Generationen und Jahrhunderte hinaus »¹⁸. Den national-historischen Gegenständen wird in diesem Nachwort zu den Akademie-Reden ausdrücklich die zweite Stelle eingeräumt. Wir stehen unmittelbar vor den Befreiungskriegen! Aber wieder zeigt sich Friedrich Schlegels Reserve: Historische Gegen-

¹⁷ Ebd. S. 229f.

¹⁸ Ebd. S. 230f.

stände, meint er, seien « schwierig und entschieden ungünstig »¹⁹. Dem entspricht die Tatsache, daß die heilige Geschichte, besonders die im *Neuen Testament* aufgezeichnete, eine viel größere Rolle bei den Nazarenern spielt als die weltliche. Dies unterscheidet sie von andern Gruppen der Romantik.

Während des Wiener Kongresses gab Fürst Metternich dem frommen Publizisten eine bedeutende Chance, sich in der politischen Praxis zu bewähren. Daß dies dem Wunsch des ehrgeizigen Genies vollkommen entsprach, belegt die Widmung seiner Vorlesungen über *Geschichte der alten und neuen Literatur* für Metternich persönlich im Jahre 1815. In der Erneuerung dieser Widmung im Jahre 1822 bekennt er, auf zwei Jahrzehnte zurückblickend, durchaus richtig: « Mein vorzüglichster [!] Wunsch war es, der großen Kluft, welche immer noch die literarische Welt und das intellektuelle Leben des Menschen von der praktischen Wirklichkeit trennt, entgegen zu wirken ». Er dankt Metternich, weil er die Widmung erlaubt und ihm so die « Gelegenheit » gegeben hat, « jene Gefühle von Verehrung und Dankbarkeit an den Tag zu legen, mit welchen ich nie aufhören werde zu sein Ew. Durchlaucht untertänig gehorsamster Friedrich Schlegel »²⁰.

Fürst Metternich beauftragte Schlegel, Vorschläge für die Verfassung des Deutschen Bundes zu machen und schickte ihn 1815 als Legationsrat zur österreichischen Präsidialgesandtschaft beim Bundestag in Frankfurt am Main (Österreich war die Präsidialmacht). Schlegel hatte in diesen Frankfurter Jahren wie immer kühne Ideen. So wollte er z. B. eine gesamtdeutsche Schriftstellerakademie in Wien begründen und den österreichischen Staat noch näher an die katholische Kirche heranführen, als dies Metternichs nüchterner Konzeption entsprach. Er verdiente sich damit einen päpstlichen Orden.

Aber er konnte die Dienststunden nicht einhalten, weil er in den Weinstuben und Restaurants allzu häufig Geist und Körper stärken mußte. Er fiel auch dadurch auf, daß er seinem Vorgesetzten, einem ziemlich beschränkten Grafen, allzu deutlich seine Verachtung zeigte, und das ging nun einmal im

¹⁹ Ebd. S. 231.

²⁰ KA Abt. 1, Bd 6, S. 4.

ebenso diplomatischen wie barocken Österreich nicht.

Metternich mußte ihn nach zweieinhalb Jahren abberufen. Doch tat er alles, um das fromme Genie der katholischen Vormacht Österreich zu erhalten²¹, und dazu gehörte auch, daß er ihn im Frühling 1819 zur deutschen Kunstausstellung in Rom mitnahm.

Ich glaube nicht, daß Metternich mit seinem Schützling so eifrig Kunstgegenstände besichtigte, wie dieser behauptete; denn er hatte auch in Rom politische Aufgaben. Eher erwartete der Fürst eine publizistische Verteidigung der Kunstausstellung, vor allem eine Antwort auf den Angriff der Weimarer Kunstfreunde unter der Leitung Goethes, der schon im Jahre 1817 erfolgt war; denn in dieser Verlautbarung gegen die « Neu-deutsche religios-patriotische Kunst » war der Programmatik Friedrich Schlegels in der « Europa » (1803) — wir haben sie kennengelernt — ausdrücklich bescheinigt worden, daß sie « ein gewissermaßen gesetzgebendes [!] Ansehen bei den Theilnehmern des von ihr begünstigten Kunstgeschmacks behauptet »²².

Es scheint, daß es dem Genießer viel zu gut im Süden gefiel, als daß er sich sogleich seiner kämpferischen Aufgabe unterzogen hätte. Zunächst begnügte er sich mit einer kurzen Korrespondenznachricht, in der er nur ganz knapp den Vorwurf « einer einseitige[n] Nachahmung der altteutschen oder älteren italienischen Maler » zurückwies und den künstlerischen Wert der Ausstellung betonte, im übrigen aber die bedeutenderen Künstler hervorhob und Metternich als Kunstorganisator feierte²³. Auch ein scharfer Angriff der angesehenen « Allgemeinen Zeitung » Cottas (23.7.1819, Beilage) scheint ihn wenig gestört zu haben.

Nicht bestätigen kann ich die Meinung eines Schlegelspezialisten, die Teilnehmer an der Kunstausstellung hätten wenig verkauft und auch sonst eine « Niederlage » erlitten²⁴.

Liest man die deutschen Zeitschriften, die über die kai-

²¹ H. VON SRBIK, *Metternich*, Bd. 1, 1957³, S. 520.

²² J. VON GOETHE, *Werke*, WA, Abt. 1, Bd. 49, S. 40.

²³ KA Abt. 1, Bd. 4, S. 233-236.

²⁴ Ebd. S. XLIII. Die Schlegelforscher scheinen mir hier, wie auch sonst, zu

serliche Kulturinitiative zum Teil ausführlich berichten, so ergibt sich ein anderes Bild. Die publizistischen Stellungnahmen sind nicht immer negativ. Das damals noch einflußreiche «Morgenblatt» Cottas schwankt von einer Nummer zur andern in seinem Urteil, so wie es eben seit etwa 1815 überhaupt zwischen Klassizismus und Romantik schwankt. Bilderkäufe erwähnt es häufig. Die in größerer Zahl anwesenden Fürsten und vor allem die Fürstinnen knauserten nicht. Friedrich Schlegels Vertrauen auf die Religion zahlte sich aus. Besonders häufig wird Metternich im Zusammenhang von Bilderkäufen erwähnt, obwohl nur 4 österreichische Künstler und 18 preussische ausstellten. Es galt das kaiserliche, d. h. gesamtdeutsche Kunstpatronat Österreichs zu demonstrieren. Daß die jungen Maler ihre Käufer kannten, sieht man etwa daran, daß von 181 Kunstwerken 21 die Madonna darstellten²⁵.

Man muß auch berücksichtigen, daß in den «Wiener Jahrbüchern der Litteratur» die Metternichs Ersatz für die gefährlich erscheinende deutsche Schriftsteller-Akademie waren und deren Oberleitung er selbst innehatte, im Jahr der Kunstausstellung eine energische und zugleich besonnene Auseinandersetzung mit dem Aufsatz der Weimarer Kunstfreunde veröffentlicht wurde. Den auch geschichtlich referierenden Verfasser (J. B. Docen) trug schon spürbar das Selbstbewußtsein der katholisch-kaiserlichen Präsidialmacht des Deutschen Bundes. Auch in dieser Verteidigung der Nazarener nahm die Argumentation zum Schluß eindeutig eine soziale Wendung: es komme, sagt der Verfasser, darauf an, eine «gründlichere Kultur unserer Nation» zu schaffen, «neu befruchtet aus den Urquellen [...] nicht isolierend für einzelne Klassen, sondern Allen zugänglich»²⁶.

Friedrich Schlegels großer Aufsatz über die römische Kunst-

wenig zu beachten, daß Briefe im besonderen Maße der historischen Quellenkritik bedürfen. Vgl. «Morgenblatt» 16.3., 11.6., 2.8., 21.12.1819; «Kunstblatt (=Beilage Nr. 7) des Morgenblatts», 1819, S. 27.

²⁵ «Morgenblatt» 1819, «Kunstblatt (= Beilage Nr. 7)», S. 25.

²⁶ *Über Kunst und Altertum von Göthe*. Erster Band 1816-18, in: «Jahrbücher der Litteratur», Bd. 8 (Wien 1819), S. 299.

ausstellung erschien endlich im Oktober 1819²⁷, — auch in Metternichs « Jahrbücher der Litteratur ». Er bemüht sich offensichtlich um einen objektiven Ton im Streit der Parteien; denn das Genie war auch von den Weimaranern mit Respekt behandelt worden. So fällt z. B. auf, daß der Romantiker wiederholt den Winckelmannschen Begriff der « edeln Einfalt » auf die Gemälde der Nazarener anwendet²⁸ — nicht zu Unrecht, wie mir scheint — und daß er es dahin gestellt sein läßt, ob die von ihm gepriesene « christliche Schönheit » auch in der Hauptdomäne des Klassizismus, nämlich in der Plastik, sich durchsetzen wird²⁹. In dem Gedanken daß die Antike von der christlichen Großepoche vor allem auf dem Gebiet der Malerei, und nur hier ganz unbestreitbar, übertroffen wird, liegt eine gewisse Relativierung des Gegensatzes von Klassizismus und Romantik. Auch durch die erneute Polemik gegen die «seinwollenden Selbstschöpfer und Naturkünstler»³⁰, d. h. gegen die bereits am geschichtlichen Horizont auftauchende Gefahr des absoluten Originalismus und des Naturalismus betont er die gemeinsame Grundlage Roms bzw. Wiens und des spätgoetheschen Weimar.

Die Jahre nach den Freiheitskriegen waren für Goethe die schwerste Zeit seines Lebens. Man kann fast von einer Hetzjagd der Patrioten und Neochristen auf den sogenannten Heiden und Kosmopoliten sprechen. Deshalb hatte Goethe, diplomatisch wie immer, in einem Aufsatz mit dem Titel *Antik und modern* (1818) eine « Ausglei chung » zwischen Klassizismus und Romantik vorgeschlagen: durch die schlichte Frage nach dem individuellen Talent des Künstlers und nach seinen geschichtlichen Entwicklungsbedingungen; ja, er hatte zum Schluß des Aufsatzes sogar auf eine besonders schöne Flucht nach Ägypten aus dem 17. Jahrhundert hingewiesen.

Dieses familiär-sakrale Motiv liebten ja auch die Nazarener, und Goethe selbst hatte es schon auf der ersten Stufe seiner *Wanderjahre* sowohl in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung

²⁷ KA Abt. 1, Bd. 4, S. XLVI.

²⁸ Z.B. ebd. S. 245.

²⁹ Ebd. S. 256.

³⁰ Ebd. S. 246.

gefeiert wie als Erzähler produktiv verwertet (Cottas *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1810*, Tübingen 1809). Goethe brauchte also, wie so oft in seinem Verkehr mit Romantikern, nur auf seine eigne Vergangenheit anzuspielen, um die « Ausgleichung » nahezulegen. Das erwähnte Bild erhält von ihm das beste Zeugnis: « Wir finden hier so gut als irgend wo die Höhe der Kunst erreicht. Der Parnaß ist ein Mont Serrat »³¹. Der heilige Berg der Spanier, der Katholiken überhaupt, erscheint hier als Symbol für die christliche Kunst, und zwar gleichberechtigt mit dem griechischen Parnaß! Man sollte meinen: kein schlechtes Friedensangebot.

Aber ein solcher Vergleich war für Metternichs Bundesgenossen nicht annehmbar, noch weniger für den eifernden, mit eschatologischen Ahnungen eines göttlichen Gerichtes pathologisch spielenden Konvertiten. Um Goethes Abstand zur religiösen Kunst zu betonen, greift Friedrich Schlegel auf einen noch ganz unvorsichtigen, man darf vielleicht sagen napoleonisch-klassizistischen Aufsatz aus dem Jahre 1812 zurück: *Myrons Kuh*. Dieser mußte für alle idealistischen Christen zutiefst anstößig sein, da er nicht nur die « Anmut » des tierischen Säugens betonte, sondern dies noch zu einem religiösen Symbol überhöhte: Uns haben « die großen Alten belehrt, wie höchst schätzbar die Natur auf allen ihren Stufen sei, da, wo sie mit dem Haupte den göttlichen Himmel, und da, wo sie mit den Füßen die tierische Erde berührt »³².

Diese sicher von Anfang an etwas gewagte Gelegenheitsarbeit über eine antike Kuh-Darstellung — auch der spätere Goethe-Kult hatte dafür keine Verwendung — benutzt Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz über die Kunstaussstellung in Rom zu einem Witz mit tieferem Sinn.

Er sollte zum Bewußtsein bringen, daß Goethe, trotz seiner Bemühungen um eine ästhetische Distanzierung von der Wirklichkeit, als *Neuhede*, letzten Endes doch nichts anderes als ein Naturalist sein konnte. Ich zitiere Friedrich

³¹ Goethe, WA, Abt. 1, Bd. 49, S. 160. Goethe bringt die zentrale Stelle in der Form eines wenig wichtigen Zusatzes, um seine Nachgiebigkeit zu tarnen, so daß Trunz in seiner Ausgabe den Nachtrag wegließ (Bd. 12, 1953¹).

³² Werke, hg. v. E. TRUNZ, Bd. 12, 1953, S. 135.

Schlegel: « Es dürfte überhaupt mit der Sache des Christentums noch bei weitem nicht so schlecht stehen, als es die Revolutionsmänner und neuen Heiden sich selbst einbilden, oder doch uns überreden möchten [...]. Es fehlt auch noch außer den Kirchen nicht an einzelnen Privatleuten, die wohl in irgend einem dazu bestimmten Zimmer ihres Hauses, eine Verkündigung, eine Mutter Gottes mit dem Kinde, oder sonst ein wohlgemaltes, frommes Bild zur Freude und Andacht vor Augen zu haben wünschen. Nachdem jedoch die Sinnesart der Menschen sehr mannigfaltig ist, so wird andern vielleicht die Darstellung einer säugenden Kuh lieber sein »³³. Im nächsten Satz erwähnt er Goethes « meisterhaften » Aufsatz. Was dem Leser in diesem politisch außerordentlich gespannten Jahr mehr auffallen mußte, war das Zusammenwerfen der Neuheiden mit den Revolutionsmännern. Der Vorwurf revolutionärer Gesinnung war bei der Weimarer Exzellenz, vordergründig gesehen, absurd, aber einleuchtend in dem hintergründigen Sinne, den der tiefsinnige Analytiker eines angeblich bösen, nämlich aufgeklärten Jahrhunderts liebte. Vor allem aber entsprach dieses Vermischen religiöser und politischer Begriffe haargenau dem Metternichschen Prinzip einer, wie er sagte³⁴, « intimen » Einheit von Staat und Kirche, Kaiser und Papst, Politik und Religion. Der andere Verteidiger der Nazarener in Metternichs Zeitschrift hat Goethes 'Vorschlag' einer Ausgleichung zwischen Klassizisten und Romantikern sogar ausdrücklich abgelehnt.

³³ KA Abt. 1, Bd. 4, S. 254.

³⁴ Zitat bei F. MAAß, *Der Josephinismus*, Bd. 4, Wien-München 1957, S. 584.