

# "Il migliore di tutti!" : zur Overbeck-Rezeption Adolf von Stürlers

Autor(en): **Fehlmann, Marc**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **62 (2005)**

Heft 2

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169729>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# «Il migliore di tutti !» Zur Overbeck-Rezeption Adolf von Stürlers

VON MARC FEHLMANN

Der Berner Kunstmaler und -sammler Adolf von Stürler (1802–1881) ist vor allem in die Kunstgeschichte eingegangen, weil er einer der wenigen Schüler von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) war, der vom grossen Meister porträtiert wurde (Abb. 1) und dem deshalb die Aufmerksamkeit der Ingres-Forschung seit langem galt.<sup>1</sup> Als Künstler und Sammler blieb er hingegen vom frühen 20. Jahrhundert bis zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern anlässlich seines 200. Geburtstags<sup>2</sup> weitgehend unbekannt, weil er wie viele seiner Zeitgenossen Opfer einer willkürlichen Rezeption war, die während Jahrzehnten unter verschiedenen, keineswegs objektiven Prämissen ihren Lauf genommen hat.<sup>3</sup> Seither wurden Werke des Künstlers in einer Ausstellung zur europäischen Pleinairmalerei gezeigt,<sup>4</sup> während mittlerweile auch ein Artikel im Online-Informationssystem zur Kunst in der Schweiz und im Fürstentum Liechtenstein vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich in Vorbereitung ist.<sup>5</sup> Der vorliegende Essay soll nun eine Facette in Adolf von Stürlers Leben beleuchten, die aus Spargründen in der Berner Ausstellung im Dunkeln bleiben musste: seine Kopien der Fresken im Casino Massimo und seine Bewunderung für die Kunst von Johann Friedrich Overbeck (1789–1869).

Damit soll ein Beitrag zur Rezeptionsforschung geleistet werden, der an die Arbeiten von Henri Dorra, Bruno Foucart, Rachel Esner, Daniel Ternois und Sabine Fastert anknüpft.<sup>6</sup> Thematisiert wird die Begegnung mit damals neuer Malerei in Rom aus der Sicht eines in Frankreich ausgebildeten Auslandschweizers. Dabei wird Rezeption nicht nur als Perzeption verstanden, in der Werke eines Künstlers oder einer Künstlergruppe durch andere wahrgenommen und kommentiert werden, sondern als selektiver Prozess, in dem Formen, Stoffe und Muster angeeignet werden und langfristig zu einem Transfer von Denkprinzipien und ästhetischen Normen führen. Untersucht wird die Rezeption aus der Perspektive des unbeteiligten, am Rande stehenden Künstlers, was zunächst nicht mehr als die Sichtweise einer peripheren Persönlichkeit erschliesst. Doch kann gerade sie als Gradmesser dafür genommen werden, wie sich in den 1830er-Jahren die Meinung über die Nazarener verstärkt ins Positive gewandelt und wie sich die Kenntnis über deren Wirken auch bei Künstlern des französischen und italienischen Sprachraums verbreitet hat. Denn als solchen müssen wir Adolf von Stürler sehen, weil er trotz seiner Berner Wurzeln mehr Franzose und Wahlflorentiner denn Schweizer war. Deshalb ist die Ent-

scheidung Friedrich Noacks, ihn in seinem noch immer grundlegenden Werk «Das Deutschtum in Rom» von 1926 auch nicht zu den Schweizern zu zählen, wohingegen er dessen Onkel Johann Ludwig Samuel von Stürler (1768–1840) aufgelistet hat, nur konsequent.<sup>7</sup>

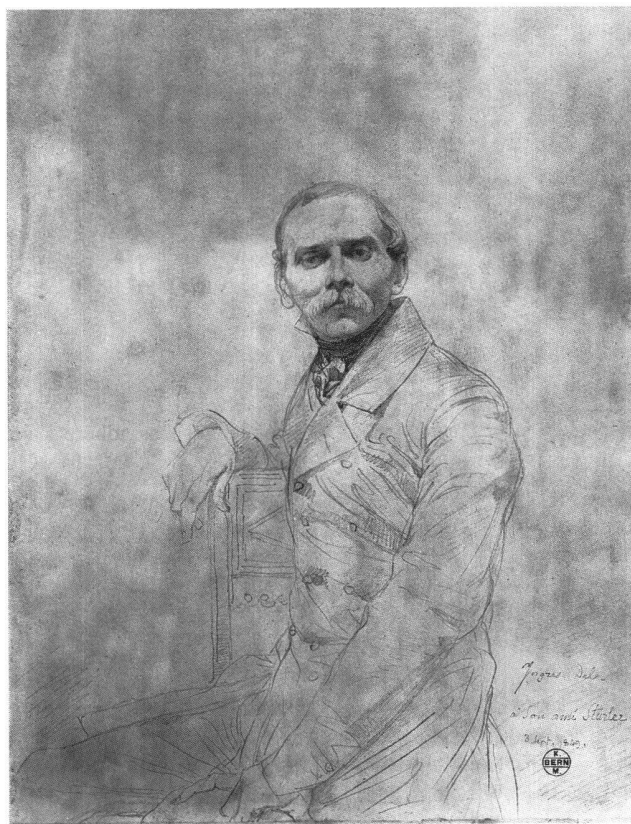


Abb. 1 Bildnis des Adolf von Stürler, von Jean-Auguste-Dominique Ingres, von Ingres signiert, dediziert und datiert 1849. Bleistift auf Papier, 33 x 25 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

Adolf von Stürler war der einzige Sohn des in Paris tätigen Bildhauers Karl Emanuel von Stürler (1760–1822), der einer der ältesten Berner Patrizierfamilien entstammte, und der Französin Louise-Françoise-Rosa Fléchaux († 1849).<sup>8</sup> Seine Kindheit und Jugend verbrachte er in Paris, wo er

schon früh ein grosses Interesse an der bildenden Kunst gezeigt haben soll. Später trat er ins Atelier von Jean-Baptiste Regnault (1754–1829), dem Rivalen von Jacques-Louis David (1748–1825) ein. Im Herbst 1825 wechselte er in das neu gegründete Atelier von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867). Dieser war nach achtzehn Jahren vor kurzem aus Italien zurückgekehrt, hatte seinen ersten Salonerfolg mit «Le Voeu de Louis XIII» gefeiert, hatte das Kreuz der Ehrenlegion empfangen und war eben erst zum «Membre de l'Institut» gewählt worden. Damit war Ingres in der Pariser Kunstszene eine der meist diskutierten Persönlichkeiten des Jahres und als Lehrer für junge, ambitionierte Kunststudenten besonders attraktiv.<sup>9</sup> Bei ihm identifizierte sich von Stürler vollständig mit der Kunst seines Lehrers, und es entwickelte sich ein freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden, das bis zum Tod des Meisters andauern sollte. Ingres erkannte allerdings die begrenzten Fähigkeiten seines Schützlings und riet ihm deshalb 1828, dass «courir droit à Raphaël»<sup>10</sup> die beste Lösung für seine künstlerischen Probleme sei – in anderen Worten: eine Reise nach Rom.

Die Italienreise gehörte seit Generationen zum Höhepunkt jeder künstlerischen Ausbildung. Wer es sich leisten konnte, ohne staatliches Stipendium den weiten und nicht ungefährlichen Weg nach Italien anzutreten, ist auf eigene Faust via Genf über den Simplon oder via Lyon über den Mont Cenis nach Süden gezogen, und so wird auch Adolf von Stürler auf eigene Kosten nach Italien gereist sein.<sup>11</sup> Es ist nicht bekannt, wann er aufgebrochen ist, aber seine früheste datierte Zeichnung aus Italien stammt vom 6. Februar 1829 und zeigt eine Ansicht von Florenz.<sup>12</sup> Deshalb ist zu vermuten, dass er – wie damals üblich – noch vor Winter einbruch den Weg angetreten hat. Im August 1829 liess er sich in Florenz einen Pass für Pisa und Lucca ausstellen, und im Oktober beantragte er einen weiteren für Siena.

In dieser Zeit entstanden von Stürlers erste Kopien nach Werken alter Meister, die nicht dem evolutionistischen Credo Vasaris – und damit der vermeintlichen Überlegenheit raffaelesker Perfektion – entsprachen, sondern aus dem Trecento und Quattrocento stammten. Zu nennen sind Zeichnungen, die er in Pisa nach dem «Triumph des Todes» von Francesco Traini (aktiv 1321–1363) im Campo Santo geschaffen hat;<sup>13</sup> bemerkenswert sind auch die vierzehn Köpfe aus der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz, die er direkt von Andrea da Firenzes (aktiv 1343–1377) grossem Fresko der Südwand durchgepaust hat.<sup>14</sup> Die Wahl des Campo Santos in Pisa und der Spanischen Kapelle in Florenz als Stätten künstlerischer Auseinandersetzung kurz vor und zu Beginn der Julimonarchie entsprach damals zwar nicht dem akademischen Kanon, war aber auch nicht derart aussergewöhnlich, wie es Michel Caffort erst kürzlich in seiner Lebensskizze von Victor Orsel (1795–1850) dargestellt hat.<sup>15</sup> Orsel war neben von Stürler bei weitem nicht der erste und einzige Franzose, der diese Orte besucht und dort Werke des Trecento und Quattrocento kopiert hat. Längst ist auch von Hippolyte Flandrin (1809–1864) und dessen Bruder Paul (1811–1902)

sowie vom Bildhauer Eugène André Oudiné (1810–1887) bekannt, dass sie 1835 in Pisa, Siena, Florenz und Assisi waren und zum Teil die gleichen Werke wie von Stürler kopiert haben.<sup>16</sup> In diesem Zusammenhang ist natürlich auch der Ingres-Schüler und Chronist Eugène-Emmanuel Amaury-Duval (1808–1885) zu nennen, der sich während seinem Italienaufenthalt von denselben frühen Fresken inspirieren liess.<sup>17</sup> Vor allem darf man aber nicht vergessen, dass der geistige und künstlerische Übervater der genannten Künstler, Jean-Auguste-Dominique Ingres, bereits alle diese Werke aus der Zeit Giottos während seinem ersten Italienaufenthalt gesehen, bewundert und kopiert hat.<sup>18</sup> Es ist deshalb zu vermuten, dass Adolf von Stürler etwa Francesco Trainis Fresken schon vor seiner Abreise von Erzählungen und Ingres' Zeichnungen, vielleicht sogar aus Carlo Lasinios «Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa» gekannt hat.<sup>19</sup> Wahrscheinlich war er auch durch mündliche Berichte in Ingres' Umfeld generell für frühe italienische Malerei sensibilisiert worden, bevor er den Originalen begegnet ist.<sup>20</sup> Hinzu kommt, dass er in Florenz Antonio Marini (1788–1861) und dessen Gattin Giulia Marini (1800–1867) kennen gelernt hat. Antonio Marini war unter anderem als «restauratore» tätig und wurde damals für seine Arbeiten an Filippo Lippis (1406–1469) Freskenzyklus im Dom zu Prato und an Werken Domenico Ghirlandaios (1449–1494) in Pisa gepriesen.<sup>21</sup> So können wir in ihm einen kundigen Vermittler früher italienischer Wand- und Tafelmalerei vermuten. Giulia Marini war hingegen die Muse eines Kreises Intellektueller, zu denen unter anderen auch der klassizistische Bildhauer und Ingres-Freund Lorenzo Bartolini (1777–1850), der damals führende toskanische Historienmaler Luigi Mussini (1813–1888), Napoleons Nichte Charlotte Bonaparte (1802–1839) und Eugène Emmanuel Amaury-Duval zählten, also Persönlichkeiten, die starke Verbindungen nach Frankreich und insbesondere zu Ingres pflegten.<sup>22</sup>

Hiermit wäre jener Wahrnehmungshorizont grob umrissen, der für Adolf von Stürlers Begegnung mit der Malerei der Nazarener bestimmend war. Es sind dies Kräfte, die seine ästhetischen Kriterien direkt und indirekt beeinflusst haben. Es sind aber auch Hinweise auf ein gesellschaftliches Umfeld, das die restauratorischen Tendenzen der Zeit nicht bekämpfte, sondern versuchte, sich innerhalb der politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen eine Existenz zu sichern und Freiräume zu schaffen. Über Adolf von Stürlers religiöse Überzeugungen und Praktiken, die er als Protestant in einem mehrheitlich katholisch geprägten Umfeld gehabt hat, wissen wir allerdings nichts, weshalb dieser Aspekt ausgeklammert werden muss. Nichtsdestoweniger steht fest, dass der Künstler in Florenz bereits eine ausgeprägte Vorliebe für Malerei des Trecento und Quattrocento entwickelt hatte, bevor er sich im April 1830 auf den Weg nach Rom begab.<sup>23</sup>

Für die meisten Fremden war Rom die Stadt der Superlative, eine fixe Idee romantisch verkürter Idealvorstellungen. Nicht so für Adolf von Stürler, der in einem langen Brief an Antonio Marini deutlich seine Enttäuschung über

die Ewige Stadt ausdrückte.<sup>24</sup> So schrieb er, dass ihm die Tibermetropole schon vom ersten Augenblick an missfallen habe und dass er den Enthusiasmus, den er durch die Berichte seiner Freunde zu erreichen hoffte, noch nicht gefunden hätte. Er listete alle Hässlichkeiten auf, denen er begegnete, und beklagte sich über die unzähligen Kirchen «quasi tutte del più orribile gusto». Er meinte, dass eigentlich nur die antiken Ruinen beim Campo Vaccino, das Pantheon und Sankt Peter wirklich bedeutende Monumente seien und dass ihm nichts anderes übrig bleibe, als an die «realità» zu denken. Man fühlt sich an Franz Grillparzer (1791–1872) erinnert, der 1819 Ähnliches schilderte: «Es ist der Moment, wo Rom dem Fremden [...] unerträglich wird, nämlich in den ersten acht Tagen nach der Ankunft. Man langt an von der Reise ermattet und körperlich herabgestimmt. Die ersten Eindrücke, die man von der Stadt selbst und ihrer Umgebung erhält, sind nichts weniger als erfreulich, und dem ungeachtet quält man sich selbst, aus alle dem etwas Bedeutendes herauszubringen, da man sich beinahe schämt in dem hochgepriesenen Rom nur einen Augenblick kalt gewesen zu sein. In dieser unbehaglichen Unzufriedenheit über sich selbst [...] fängt man nun die Jagd nach Sehenswürdigkeiten an.»<sup>25</sup>

Auch Adolf von Stürler unterwarf sich der Konvention fremder Reisender und besuchte Kirchen und die päpstlichen Sammlungen sowie die Palazzi der Borghese, der Doria, Chiara und von Cardinal Fesch. Die Fresken Annibale Caraccis (1560–1609) im Palazzo Farnese hielt er nicht für ihres Ruhmes würdig, schätzte aber umso mehr die frühen, vor Michelangelo (1475–1564) entstandenen Wandbilder in der Sixtina.<sup>26</sup> Dazu vermerkte er beinahe etwas beschämt: «non posso dire nulla degli altri Pittori che hanno dipinti nella stessa capella, sono quasi tutti fiorentini, tu sai che ho quasi un amore nazionale per loro, come non averlo?» Kurzum, hier begegnete er Werken, die im Gegensatz zur Malerei des Manierismus und des Barocks seinen inzwischen ausgeprägten Vorlieben entsprachen. Und dann wechselte er innerhalb weniger Zeilen und mit einer überraschenden Selbstverständlichkeit zu einer völlig anderen Künstlergemeinschaft: «Non dimentichiamo di parlar di questi migliori tedeschi che sono in Roma. Ti ho già nominato i loro nomi, sono tre, Koch, Schnorr, Overbeck, ognuno ha dipinto una stanza delle tre, che si trovano ornate dei soggetti di Dante, Ariosto, Tasso, al Palazzo o Villa Massimo, mi riservo a dirti il mio sentimento su queste opere disprezzate da quasi tutti artisti di Roma. Non sono perfetti (nemmeno Raffaello), ma in quali opere dei moderni si troverebbe la ventesima parte del talento di questo Overbeck, il migliore di tutti! Dove trovaveste [sic] il sentimento, la poesia di questi pensieri, in nessuno altro, solamente Monsieur Ingres, del quale ho veduto [sic] un quadro solo alla Trinita dei Monti che sarebbe l'unico quadro dei moderni che desidererei un giorno aver fatto. Devo oggi veder la sua morte di Virgilio del quale quadro ho sentito molta somma [sic], e dopo le mie sei [sic] descrizioni termino con costante ammirazione per il divino Raffaello del quale ho veduto ieri la famosa Sybilla della chiesa della Pace, è la perfezione.»<sup>27</sup>

Von Stürler hat also die Fresken im Casino Massimo gesehen und, wie uns zehn Skizzenblätter in seinem Nachlass belegen, auch kopiert (Abb. 2–10). Die ehemalige Villa Giustiniani, ein Landhaus, das seit dem 19. Jahrhundert nach seinem damaligen Besitzer, Marchese Carlo Massimo (1766–1827), Casino Massimo genannt wird, liegt nördlich der Lateranskirche.<sup>28</sup> 1817 hatte der Marchese einigen in Rom lebenden deutschen Künstlern den Auftrag erteilt, drei nebeneinander liegende Räume in seiner Villa mit Fresken nach den Werken von Dante, Tasso und Ariost zu schmücken. Die lange und wechselvolle Entstehungsgeschichte sowie die Bedeutung der Fresken haben Kurt Gerstenberg und Paul Ortwin Rave 1934 gewürdigt; sie soll daher nicht wiederholt werden, denn bezüglich Adolf von Stürlers Begegnung mit den Nazarenern zählt das Resultat. Zwischen 1818 und 1829 wurde der Dante-Saal mit Szenen aus der «Divina Commedia» von Philipp Veit (1793–1877) und Joseph Anton Koch (1768–1839) und der Tasso-Saal mit Szenen aus «Gerusalemme Liberata» von Friedrich Overbeck und Joseph Führich (1800–1876) freskiert, während Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) den Ariost-Saal mit Bildern zu «Orlando Furioso» im Alleingang bis 1827 zum Abschluss gebracht hat. Damit haben im Casino Massimo quasi drei Künstlergenerationen drei «nationale» Epen von drei «nationalen» Dichtern in der als authentisch-italienisch aufgefassten Freskotechnik und in eklektischer Nachempfindung von Stilen der italienischen Renaissance zu einem gewaltigen Bildzyklus verwoben, der Italiens vergangene kulturelle Blüte in der Verknüpfung ihrer Höchstleistungen zugleich ehren und zu neuem Leben erwecken sollte.

Als nun Adolf von Stürler die Fresken im Frühling 1830, knapp ein Jahr nach deren Vollendung, zu sehen bekam, waren sie absolut frisch und als Gesprächsstoff unter den in Rom anwesenden Künstlern hochaktuell. Es wäre deshalb interessant zu wissen, wer ihn auf das Casino Massimo hingewiesen und ihm dort Zugang verschafft hat.<sup>29</sup> Aufgrund der Briefstelle an Antonio Marini wird ersichtlich, dass wenigstens «questi migliori tedeschi» bereits in Florenz ein Gesprächsthema waren und dass der Adressat wusste, wen von Stürler damit meinte. In seinem Brief nannte er zwar nur drei der fünf beteiligten Künstler, Joseph Anton Koch, Julius Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Overbeck. Das lässt sich damit erklären, dass er zu diesem Zeitpunkt möglicherweise nur diese Namen kannte. Kopiert hat er allerdings Werke von Schnorr, Overbeck und Joseph Führich, wie das nachfolgende Konvolut im Kunstmuseum Bern zeigt:

1. Angelica und Medoro als Liebespaar, nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830, von der Südwand des Ariost-Saals (sehr schwache Bleistiftskizze).<sup>30</sup> Bleistift, 28,0 x 42,0 cm. Oben rechts in Bleistift bezeichnet «Schnorr Palazzo Massimo». Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6624.

2. Bradimart und Fleurdelys, Isabel und Zerbino, nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830, aus den seitlichen Rauten des Deckenstücks über der Südwand des Ariost-Saals. Bleistift, 28,8 x 42,6 cm. Oben rechts bezeichnet «Schnorr/Palazzo Massimo/Roma», einige Farbangaben in einzelnen Teilen der Kleidungsstücke und Benennung der männlichen Figuren «Bradimante» und «Zerbino». Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6623 (Abb. 2).
6. Die Kreuzfahrer am heiligen Grabe, nach Joseph Führich, 1830, von der Südwand des Tasso-Saals. Bleistift und Aquarell 28,5 x 42,0 cm. Nicht bezeichnet, einige Farbangaben in allen Teilen. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6616 (Abb. 6).



Abb. 2 Bradimart und Fleurdelys, Isabel und Zerbino, von Adolf von Stürler nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830. Bleistift, 28,8 x 42,6 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

3. Der Sechskampf, nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830, aus der rechten Raute des Deckenstücks über der Westwand des Ariost-Saals. Bleistift, 28,6 x 42,5 cm. Nicht bezeichnet, einige Farbangaben in einzelnen Teilen der Rüstungen. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6618 (Abb. 3).
4. Bradamante, Marfisa und Melissa, nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830, aus den seitlichen Rauten und dem Bogenfeld des Deckenstücks über der Nordwand des Ariost-Saals. Bleistift und Aquarell, 28,5 x 42,4 cm. Nicht bezeichnet, vereinzelte Farbangaben in den Kleidungsstücken. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6614 (Abb. 4).
5. Melissa und Bradamante in der Höhle Merlins (links) und Taufe Rüdigers (rechts), nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830, aus der Nordwand des Ariost-Saals. Bleistift und Aquarell, 28,8 x 42,4 cm. Nicht bezeichnet,
7. Die im Zweikampf unterlegene Clorinda bittet Tankred um die Taufe, Tankred verliebt sich in Clorinda an der Quelle, Fränkische Reisige tragen die entseelte Clorinda und den halbtoten Tankred zu Tal, nach Johann Friedrich Overbeck, 1830, aus dem Deckenstück über der Südwand des Tasso-Saals, sowie Drache aus Armidas Reich und Karl und Ubald bekämpfen den Drachen, nach Friedrich Overbeck, 1830, aus dem Deckenstück über der Westwand des Tasso-Saals. Bleistift, und Aquarell 28,0 x 42,0 cm. Nicht bezeichnet, einige Farbangaben aus allen Teilen. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6615 (Abb. 7).
8. Tod Odoardos und Gildippes, nach Johann Friedrich Overbeck, 1830, aus der linken Seite der Westwand des Tasso-Saals. Bleistift und Aquarell, 28,0 x 42,0 cm. Nicht bezeichnet, wenige Farbangaben in Rüstungen und Kleidungsstücken. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6621 (Abb. 8).

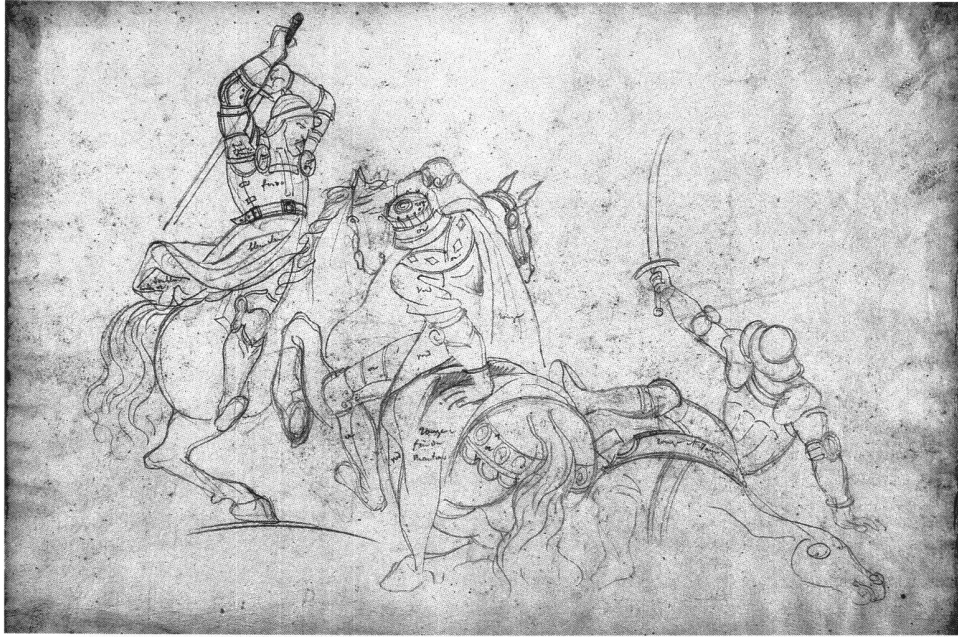


Abb. 3 Der Sechskampf, von Adolf von Stürler nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830. Bleistift, 28,6 x 42,5 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

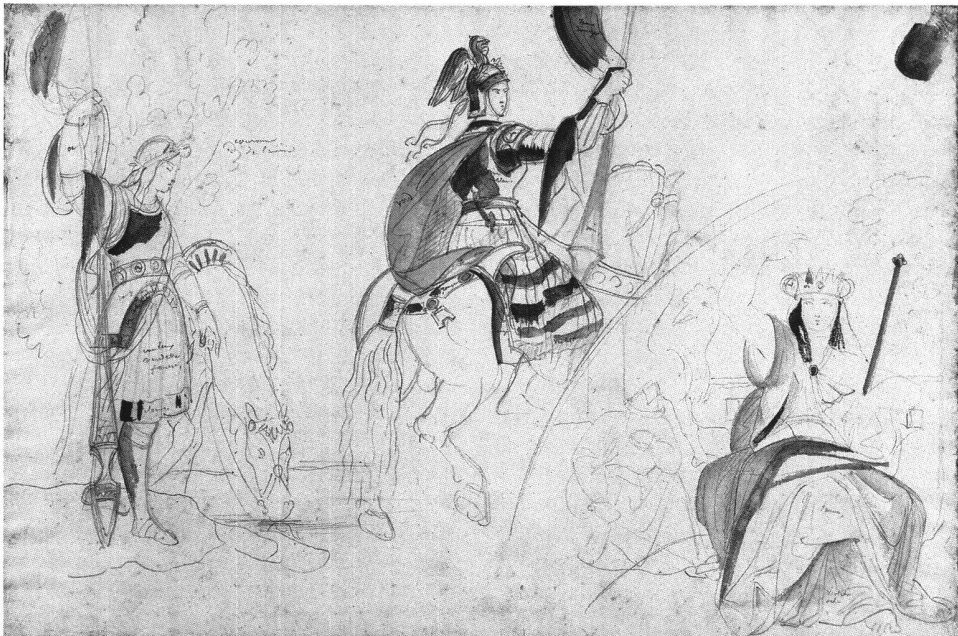


Abb. 4 Bradamante, Marfisa, Melissa, von Adolf von Stürler nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,5 x 42,4 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

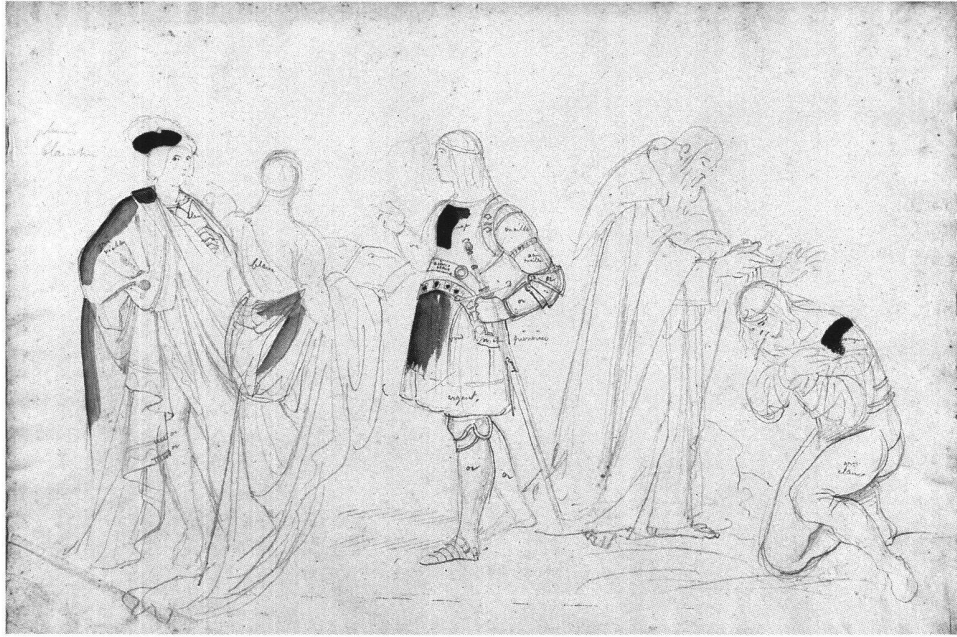


Abb. 5 Melissa und Bradamante in der Höhle Merlins, Taufe Rüdigers, von Adolf von Stürler nach Julius Schnorr von Carolsfeld, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,8 x 42,4 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

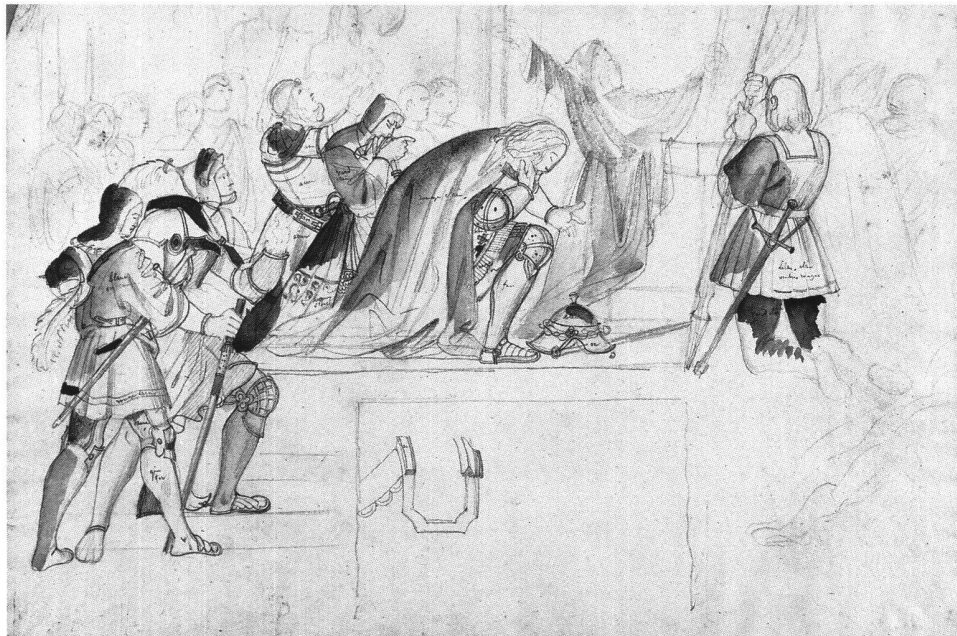


Abb. 6 Die Kreuzfahrer am heiligen Grabe, von Adolf von Stürler nach Joseph Führich, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,5 x 42,0 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

9. Ronaldo und Armida, nach Joseph Führich, 1830, aus der rechten Seite der Westwand des Tasso-Saals. Bleistift und Aquarell, 28,0x42,5 cm. Nicht bezeichnet, wenige Farbangaben in der Rüstung Ronaldos. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6622 (Abb. 9).

und den Standort der Fresken notiert hat, nicht aber auf jenen des Tasso-Saals.

Im Weiteren sei bemerkt, dass Adolf von Stürler keine Teile aus dem Dante-Saal abgezeichnet hat; wenigstens sind davon keine Arbeiten erhalten, und selbst in seinen eigenen Dante-Illustrationen, die er vermutlich ab 1840

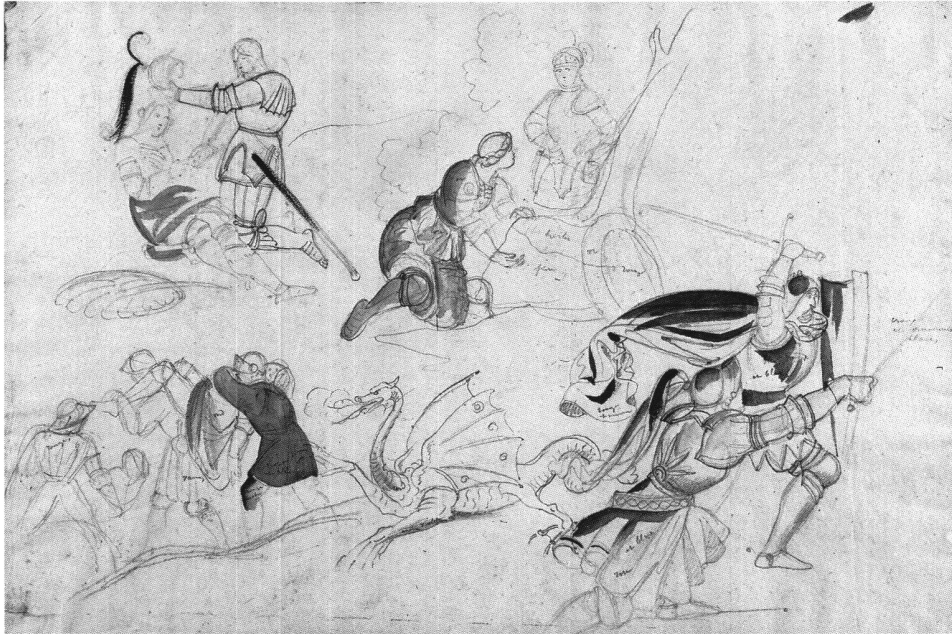


Abb. 7 Die im Zweikampf unterlegene Clorinda bittet Tankred um die Taufe, Tankred verliebt sich in Clorinda an der Quelle, Fränkische Reisige tragen die entseelte Clorinda und den halbtoten Tankred zu Tal, Drache aus Armidas Reich, Karl und Ubald bekämpfen den Drachen, von Adolf von Stürler nach Friedrich Overbeck, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,0x42,0 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

10. Allegorie des befreiten Jerusalems, nach Johann Friedrich Overbeck, 1830, aus dem Mittelfeld der Decke vom Tasso-Saal, sowie Erminia mit ihrem Pferd, nach Friedrich Overbeck, aus dem Deckenstück über der Nordwand des Tasso-Saals. Bleistift und Aquarell 28,5 x 42,0 cm. Nicht bezeichnet, wenige Farbangaben in den Kleidungsstücken. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, Inv. A 6619 (Abb. 10).

Dabei fällt auf, dass von Stürler nur drei Blätter mit Kopien nach insgesamt fünf verschiedenen Fresken Friedrich Overbecks gefüllt hat (Abb. 7, 8 und 10), hingegen zwei nach Joseph Führich, wovon das eine die vielfigurige Hauptkomposition der Südwand wiedergibt (Abb. 6) und das andere eines von zwei weiteren Hauptbildern der Westwand (Abb. 9). Es stellt sich die Frage, ob der Künstler glaubte, im Tasso-Saal nur Werke von Overbeck zu sehen, oder ob er von der Beteiligung Führichs wusste. Zudem sei darauf hingewiesen, dass er lediglich auf den Blättern mit Skizzen nach Julius Schnorr von Carolsfeld dessen Namen

geschaffen hat, lassen sich keine Reminiszenzen an Joseph Anton Kochs und Philipp Veits Kompositionen nachweisen.<sup>31</sup> Hingegen hat er vor allem einzelne Figuren und Figurenpaare kopiert, die in einfachen, eher additiven Kombinationen erfasst sind. Dazu zählen die Gestalten aus den Rauten der Decke im Ariost-Saal (Abb. 2 und 4), die Allegorie des befreiten Jerusalems (Abb. 10) und die Einzelszenen aus den seitlichen Deckenstücken im Tasso-Saal (Abb. 7) sowie einfache Figurenpaare von Julius Schnorr von Carolsfeld (Abb. 5). Komplexe Kompositionen wie «Die Kreuzfahrer am heiligen Grab» von Joseph Führich (Abb. 6), die beiden Reiterpaare von Joseph Führich und Friedrich Overbeck (Abb. 8 und 9) sowie der Sechskampf von Julius Schnorr von Carolsfeld (Abb. 3) bereiteten ihm offensichtlich Mühe, zeichnete er doch kein einziges der Bilder vollständig ab und vermied auch sonst komplizierte Figuren- und Bewegungsknäuel. Besonders interessiert scheint von Stürler am Kolorit der Nazarener gewesen zu sein, denn er notierte nicht nur auf Französisch die verwendeten Farben, sondern hielt in Aquarell kleine Farbmuster der einzelnen, besonders augenfälligen Kombinationen



fest. Es sind vornehmlich Gegenüberstellungen von Primärfarben in Gold-Blau, Rot-Gelb und Rot-Grün.

Bei diesem Konvolut handelt es sich nicht um besonders eigenständige oder gelungene Umsetzungen der nazarenischen Vorbilder. Es sind vielmehr in Eile und schüchtern entstandene Aufzeichnungen eines noch wenig sicheren Künstlers, der trotz fortgeschrittenem Alter seine volle Blüte noch lange nicht erreicht hat. Es wäre deshalb aus



Abb. 8 Tod Odoardos und Gildippes, von Adolf von Stürler nach Johann Friedrich Overbeck, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,0 x 42,0 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

heutiger Sicht absurd, wie Max Huggler, der im Banne der Impressionismus-Euphorie nach dem zweiten Weltkrieg für diese Kopien begeisterte Worte gefunden hat, im «Non finito» der einzelnen Blätter und in ihrem sparsamen Aquarellauftrag eine ästhetische Absicht zu vermuten.<sup>32</sup> Dafür war von Stürler viel zu angepasst und zu vorsichtig. Er hat immer, sofern ihm die Möglichkeit dazu geboten wurde, seinen Fähigkeiten entsprechend sehr empirische Kopien geschaffen. Meistens pauste er dafür die Vorlagen durch, und zwar ungeachtet ihres Mediums und Stand-

ortes.<sup>33</sup> Wenn er aber wie im Falle der Kopie nach Ingres' «Bildnis von Lorenzo Bartolini» eine Qualität erreicht hat, die verblüffend nahe an das Original heranreicht,<sup>34</sup> so werden dies die vorteilhaften Arbeitsbedingungen sowie die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit der Vorlage begünstigt haben. Aber rasch und «alla prima» hat von Stürler keine Meisterwerke geschaffen, sogar mit Zeichnen hatte er grosse Mühe. Hier wirken seine Landschaften nicht selten wie mühsam nachbuchstabierte Veduten, während die Figuren zum Teil völlig ungelent sind. Mit der Malerei in Öl hatte er hingegen weniger Probleme, obgleich seine Bilder über Jahre, zum Teil sogar über Jahrzehnte hin entstanden sind.<sup>35</sup> Aufgrund dieser Indizien lässt sich von Stürlers charakteristische Arbeitsweise umreissen, die gekonnt und «frei hingeworfene» Zeichnungen und Aquarelle nicht zuliess. Es mag dies einer der Gründe sein, weshalb der Künstler mit besonderer Vorliebe die frühen, als «les primitives» bezeichneten Meister des Trecento und Quattrocento schätzte und von ihnen Werke sammelte.<sup>36</sup> Ihre Bildprinzipien waren in der Regel additiv und übersichtlich, während sich mit Raffael und Michelangelo eindeutige komplexe, schwierige Kompositionsformen durchsetzten. So schätzte er besonders die Malerei aus der Zeit von Duccio bis Fra Angelico und machte sie auf seiner Suche nach dem unverlierbar Gültigen zum Kompass für einfache, bildmächtige Lösungen, quasi zur Richtschnur zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Die Begegnung in Rom mit der Kunst der Nazarener zeigte die «moderne» Anwendung alter, bewährter Kunstmittel- und Formen, die ihm im Vergleich mit jenen der Hochrenaissance und des Klassizismus einfacher, authentischer, ja «reiner» schienen. Ihre Attraktivität lag aber nicht nur in der stilistischen Adaption von Malerei aus dem frühen 15. Jahrhundert, sondern auch in ihrer ungewohnten, aktuellen Umsetzung. Wohl deshalb beeindruckten ihn die Fresken im Casino Massimo so sehr, weil für ihn ihre Technik als zeitgenössisches Ausdrucksmittel neu und überraschend war. Von Stürler verfügte immerhin über ein solides Vorwissen, aufgrund dessen er die Leistungen der beteiligten Maler beurteilen konnte, denn er hatte, wie bereits erwähnt, während der ersten Monate in Italien eifrig Fresken aus dem 14. Jahrhundert studiert und kopiert.

Es mag dennoch überraschen, dass Adolf von Stürler, der in seiner Studienzeit gelernt hatte, lediglich Raffael – und Ingres' Raffael-Adaptionen – als vorbildlich wahrzunehmen, von der neuen deutschen Sichtweise auf die Malerei vor Raffael fasziniert war. Wie man von zeitgenössischen Kritikern weiss, wurden in der Regel um 1830 die Werke der Nazarener noch nicht geschätzt,<sup>37</sup> wobei auch von Stürler in seinem Brief berichtete, dass die Fresken im Casino Massimo praktisch von allen Künstlern verachtet würden – «disprezzate da quasi tutti artisti di Roma!» Weshalb also diese Bewunderung?

Die Rückbesinnung auf die italienische Frührenaissance gab es bei Ingres bekanntlich nicht, denn dieser orientierte sich konsequent an der griechischen Klassik und an Raffael,

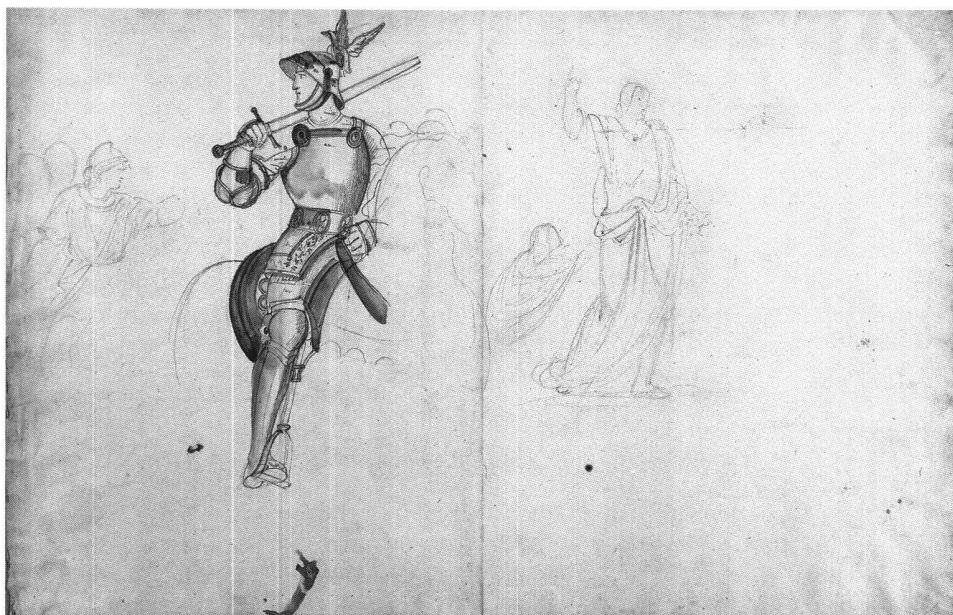


Abb. 9 Ronaldo und Armida, von Adolf von Stürler nach Joseph Führich, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,0 x 42,5 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

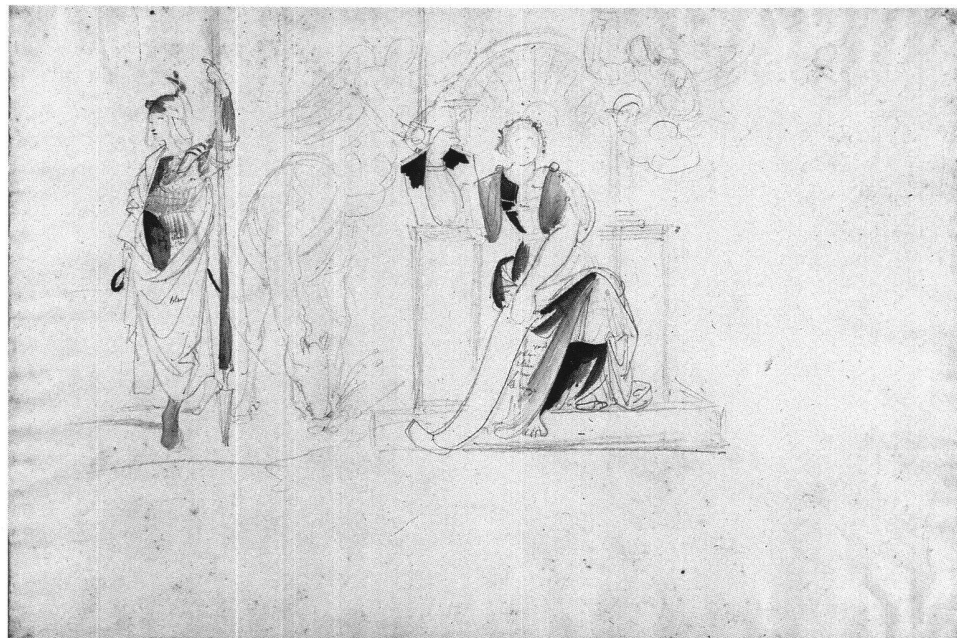


Abb. 10 Erminia mit ihrem Pferd, Allegorie des befreiten Jerusalems, von Adolf von Stürler nach Johann Friedrich Overbeck, 1830. Bleistift und Aquarell, 28,5 x 42,0 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

wobei er sich scharf dagegen verwehrt, als Epigone zu gelten: «Il ne faut pas croire que l'amour exclusif que j'ai pour ce peintre [Raphaël] me fasse son singe: chose d'ailleurs si difficile, ou mieux, impossible. Je pense que je saurai être original en imitant. Eh! Qui dans les grands, qui n'a pas imité? On ne fait rien de rien, et c'est en se rendant les inventions des autres familières que l'on en fait de bonnes.»<sup>38</sup> Für Ingres war das Nachempfinden alter Meister ein Mittel, um Anschluss an eine Tradition zu finden, die mit der klassischen Antike begonnen und in Raffel ihren bisherigen Höhepunkt erreicht hatte.<sup>39</sup> Es schien ihm deshalb völlig legitim, Vorbilder zu imitieren, wenn dadurch die nötige Praxis erlangt wurde, um gleichwertige Werke zu schaffen. Deshalb riet er seinen Schülern: «Il n'y a point de scrupule à copier les anciens. Leurs productions sont un trésor commun où chacun peut prendre ce qui lui plaît. Elles nous deviennent propres, quand nous savons nous en servir.»<sup>40</sup>

Die Rückbesinnung auf alte Meister hatte bei den Nazarenern hingegen eine andere Ursache. Obgleich damit ebenfalls die trennenden Jahrhunderte zwischen den Vorbildern und ihren eigenen Werken überbrückt werden sollten, ging es nicht bloss um die Reproduktion und Adaption formaler Aspekte beziehungsweise um den nahtlosen Anschluss an ästhetische Normen der Vergangenheit, sondern vor allem um die Integration einer Geisteshaltung und Religiosität, welche bei den Künstlern der bewunderten Werke vermutet wurden. So waren die Nazarener überzeugt, dass nur eine bestimmte religiöse und moralische Einstellung grossartige Kunstwerke entstehen lassen konnte, was in der Folge aus Künstlern des Mittelalters und der Renaissance Projektionen «besserer Menschen» werden liess. Deshalb entwickelten die Nazarener die Vorstellung, dass «wahre» Kunst nicht autonom, von allen äusseren Bedingungen unabhängig gedacht und kreiert werden kann, sondern dass sie nur ihren Wert entfalten könne, wenn sie dem Öffentlichen diene und in ihre kultische Aufgabe zurückgeführt würde.<sup>41</sup> Hierin erkannte von Stürler Ideen, die ihm vermutlich bereits während seines ersten Aufenthalts in Florenz von Antonio Marini und Luigi Mussini vermittelt wurden, denn diese wollten ebenfalls die Malerei auf einfache Formen und zu ihrer ursprünglichen Aufgabe zurückführen, sie quasi von ihrer Korruptiertheit der Jahrhunderte «reinigen» – daher auch der Begriff «Purismo».<sup>42</sup> So war es nicht nur ein idealisierender Wunsch nach einer neuen Authentizität, der von Stürler die Fresken im Casino Massimo bewundern liess, sondern auch die Erfahrung seiner ersten Florentiner Zeit.

Die Auseinandersetzung unseres Künstlers mit den Werken der Nazarener beschränkte sich aber nicht nur auf die zehn im Frühjahr oder Sommer 1830 entstandenen Kopien, er hatte, wie in der oben zitierten Briefstelle ersichtlich wird, auch Ingres' «Schlüsselübergabe Petri»<sup>43</sup> in Trinità dei Monti gesehen, das Werk seines Meisters, das gemäss Henri Dorra die stärkste nazarenische Inspiration verrät.<sup>44</sup> In dieser Kirche wird von Stürler auch Philipp Veits Tafelbild «Die unbefleckte Empfängnis» von 1829/30<sup>45</sup> sowie

die beiden Fresken «Die Heimsuchung» und die «Verkündigung» von Eduard Steinle (1810–1886) und Joseph Tunner (1792–1877) gesehen haben, obschon er diese nicht erwähnt.<sup>46</sup> Freilich war er nur von Ingres' Gemälde beeindruckt, von dem er sogar schrieb, dass dies das einzige moderne Bild sei, das er gerne einmal selbst gemalt hätte. Sein Schweigen über die anderen Werke in Trinità dei Monti könnte bedeuten, dass er sie eben nicht zu den Leistungen «der besten Deutschen» zählte.

Bei Johann Friedrich Overbeck war das aber anders. Ihm attestierte Adolf von Stürler, dass er neben Ingres der einzige sei, der in seinen Werken Gefühl, Poesie und eine wahre Sinneshaltung zeige: «[...] questo Overbeck [...] Dove trovareste [sic] il sentimento, la poesia di questi pensieri, in nessuno altro, solamente Monsieur Ingres [...]» Seine Begeisterung für den Nazarener ging sogar so weit, dass er ihn schriftlich kontaktierte und besuchte. Zwei Briefe sind noch heute in Overbecks Nachlass in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck erhalten. Davon ist der eine in schlechter Tinte beidseitig auf Transparentpapier geschrieben und deshalb zu einem nicht mehr entzifferbaren Palimpsest mutiert.<sup>47</sup> Der andere stammt aus dem Jahre 1839. Diesen eröffnete von Stürler mit den damals üblichen Höflichkeitsfloskeln: «Cher Monsieur, vous avez toujours été si bon à moi, que c'est peut-être bien mal le reconnaître que de renouveler encore pour vous une occasion d'impétuosité, je l'ai osé parce que je veux croire que vous vous attendriez jamais qu'à mon amour pour votre bel art et plus encore à la beauté intime que je professe pour votre pensées et votre beau talent.»<sup>48</sup> Danach bat er Overbeck, eine «Madame Rullier, veuve d'un de nos premiers mécènes français» zu empfangen, welche demnächst nach Rom reisen werde, um christliche Kunst zu studieren. Nachdem sie sich bis jetzt selbst mit Malerei beschäftigt habe, sei es ihr grösster Wunsch, den Meister persönlich zu treffen. Weiter schrieb von Stürler: «Vous me pardonnez donc, surtout longue de vous dire que Madame Rullier a connaissance de tous ce qui est beau, grand et pure en fait des arts, et alors est digne de vous comprendre et de vous apprécier. Puis vous deviez savoir qu'elle ne vous demandera que la grâce de voir les cartons de votre [sic] belles compositions et enfin le plaisir de vous avoir connu.» Danach ist zu lesen: «Si vous pourriez comter [sic] sur mon entremise pour y parvenir, comment alors lui retourner une chose qui m'avait été si précieuse [sic] pendant mes séjours à Rome.» Zum Schluss erkundigte sich der Schreibende, ob Overbeck gedenke, demnächst nach Paris zu reisen, wo er ihm sehr gerne behilflich wäre, zumal er bald selbst dahin reisen werde, aber in der Hoffnung verbleibe, bald wieder nach Rom zurückzukehren.

Dieser Brief ist vorerst ein banales Empfehlungsschreiben für eine «Madame Rullier», welche selbst keine grossen Spuren hinterlassen hat.<sup>49</sup> Er dokumentiert aber, wie Friedrich Overbeck 1842 auch ausserhalb der religiösen Kreise um Comte Charles Montalembert (1810–1870)<sup>50</sup> in Frankreich berühmt geworden und neben Bertel Thorvaldsen (1768–1844) zu einer beliebten Destination

ausländischer Rombesucher geworden war. Dass ihn Adolf von Stürler in Rom persönlich getroffen hat, entnehmen wir ebenfalls diesem Brief.

Es gehörte zum Ritual junger, aufstrebender Künstler, einen grossen Meister in Rom aufzusuchen. So kam der Stanser Melchior Paul von Deschwanden (1811–1881) zu Friedrich Overbeck und sah in dessen Atelier das Bild vom «Tod des heiligen Joseph» und den «Triumph der Religion», die beide einen tiefen Eindruck auf ihn machten. Deschwanden studierte auch die Fresken zu Tassos befreitem Jerusalem,<sup>51</sup> und als er dem Meister die Kompositionszeichnung seines «Elysiums» zeigte, wurde für ihn Overbecks Rat angeblich zum nachhaltigen Wendepunkt «für das ganze Leben.»<sup>52</sup> Auch Hippolyte Flandrin hatte während seines ersten Romaufenthaltes den Norddeutschen aufgesucht,<sup>53</sup> und Margarete Howitt berichtet von einer ganzen Reihe «vom gleichen Geist beseelter Männer, welche Overbeck wenn nicht als ihren Meister, so doch als einen erleuchteten älteren Bruder betrachteten».<sup>54</sup> Dazu gehörten unter anderen Victor Orsel, Alfons-Henri Périn (1798–1874) und Eugène Roger (1807–1840), von denen persönliche Kontakte mit Overbeck überliefert sind.<sup>55</sup> Es fällt auf, dass der Besuch bei Overbeck quasi zu einer heilsbringenden «Visitatio» überhöht wurde, bei der das Genie des Meisters die jüngeren Künstler «erleuchtete». Dem Maler begegneten sie wie einem Heiligen und machten ihn zum Stellvertreter der «wahren Kunst». Damit lässt sich der Topos des Künstlerbesuchs im 19. Jahrhundert generell erklären, ungeachtet dessen, ob er bei Ingres, Thorvaldsen oder Overbeck stattgefunden hat, denn die «Pilgerreise» zu gefeierten Künstlern, Schriftstellern, Musikern und überhaupt berühmten Persönlichkeiten gehörte zum Geniekult der Zeit. Die quasi-religiöse Bedeutung dieser Begegnungen diente dazu, den eigenen Status zu erhöhen und einen Hauch der Unsterblichkeit von den angebeteten Idolen zu ergattern. Freilich waren diese Besuche auch Gradmesser für die Beliebtheit der betroffenen Künstler. Nicht umsonst spottete Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) 1830 in einem Brief an Overbeck, dass wenn die modernen Italiener für sein religiöses Kunstbestreben empfänglich wären, der Papst *ihn* und nicht Thorvaldsen besucht hätte.<sup>56</sup>

Nun zeigen die beiden Briefe Adolf von Stürlers an sein «Idol» zwar eine freundlich distanzierte Beziehung zwischen Sender und Empfänger. Trotzdem sah sich der Wahlflorentiner mit Berner Wurzeln veranlasst, dem Verehrten eine seiner Arbeiten zu schenken.<sup>57</sup> Im Austausch – oder als Anerkennung wird ihm Friedrich Overbeck sein von Carl Küchler (1807–1843) gestochenes, 1839 in Darmstadt erschienenes Bildnis gegeben haben, das sich ebenfalls im Kunstmuseum Bern erhalten hat (Abb. 11).<sup>58</sup> Zusätzlich sind dort dreizehn Reproduktionsstiche nach Werken Overbecks vorhanden, die in den 1840er- und 1850er-Jahren unter anderen von Schulgen und Schwan in Paris herausgegeben wurden.<sup>59</sup>

Ein weiteres Blatt, welches im Nachlass Adolf von Stürlers auf einen direkten materiellen Austausch mit den Nazarenern hinweist, ist eine bescheidene Bleistift- und

Federzeichnung (Abb. 12).<sup>60</sup> Das dreimal horizontal und einmal quer gefaltete Blatt misst 17,3 x 12,3 cm. Es ist an den Ecken gerissen und zum Teil durchstochen, vor allem aber hat es in der Papiermitte grosse Ölflecken. Zunächst fällt die Einfassungslinie auf, welche das rechteckige Bildfeld von der Blattmitte etwas nach links rückt. Darin ist ein junges Paar in «mittelalterlicher» Kleidung dargestellt, das sich in einem Raum befindet, der links durch ein Rundbogenfenster mit Masswerk erhellt wird. Im Hintergrund stehen in einer Wandnische einige Bücher, ein weiteres

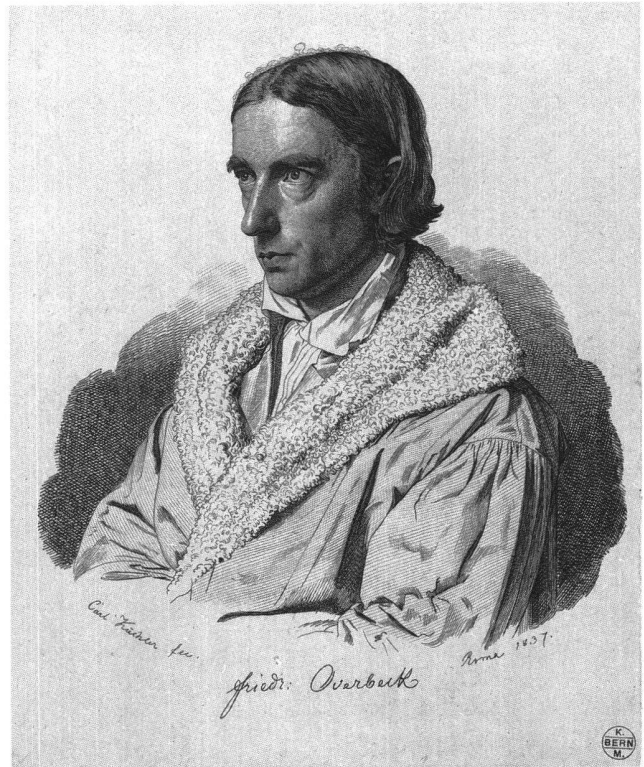


Abb. 11 Bildnis des Johann Friedrich Overbeck, von Carl Küchler, in der Platte bezeichnet und datiert 1837, von Overbeck signiert. Stahlstich, 24,4 x 20,0 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

liegt geöffnet rechts des Mannes auf einer Brüstung. Das Raumgefüge ist bewusst in altdeutscher Manier verkürzt wiedergegeben, während die detailreichen Zonen die Kenntnis altniederländischer Graphik verraten. Der junge Mann sitzt in einen Mantel gehüllt auf einem Hocker über einem Podest und hat seinen Kopf zur jungen Frau gewendet, die sich nahe an ihn anschmiegt und ihm hinter vorgehaltener Hand etwas zuzuflüstern scheint. Wer sind die beiden?

Man möchte an Goethes «Egmont und Klärchen» denken, wie sie von Gustav Heinrich Naeke (1786–1835) gezeichnet wurden, vor allem, weil hier wie dort die junge

Frau dem Mann eindeutig untergeordnet ist.<sup>61</sup> Es könnte sich aber auch um Dantes «Paolo und Francesca» handeln, weil die Szene an Darstellungen von Marie-Philippe Coupin de la Couperie (1773–1851) und Ingres,<sup>62</sup> weniger an jene von Bonaventura Genelli (1798–1868) und schon gar nicht an solche von Joseph Anton Koch erinnert.<sup>63</sup> Natürlich würde man als Zeichner gerne Friedrich Overbeck identifizieren, denn Dantes Dichtung kam dem Maler, der vorwiegend eine gedankliche und inhaltlich konzipierte

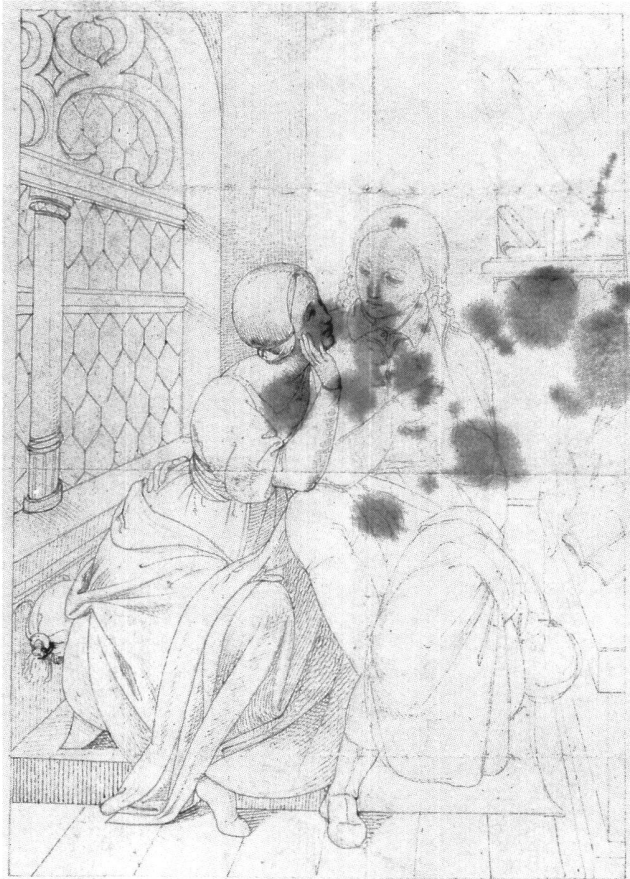


Abb. 12 Liebespaar, Paolo und Francesca (?), Deutsch, erstes Drittel des 19. Jahrhunderts. Bleistift und Feder auf Papier, 17,3 x 12,3 cm. Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung.

Kunst suchte, entgegen. «Durch seine Phantasie, Reinheit der Gedanken, strenge Gläubigkeit und Glaubensfestigkeit bot sich Dante immer wieder als Thema der Neubelebung des religiösen Mittelalters an.»<sup>64</sup> In Overbecks Nachlass in Lübeck gibt es aber nur eine Pause mit einer Darstellung aus Dantes «Göttlicher Komödie», bei der die Urheberschaft nicht belegt werden kann.<sup>65</sup> Zudem kommen «Paolo und Francesca» in seinem Werk generell nicht vor. Obgleich sich also der Künstler, wie Dieter Ronte gezeigt hat, wiederholt mit Dante beschäftigte, steht fest, «dass Overbeck kein eigentliches Dante-Œuvre aufzuweisen

hat.»<sup>66</sup> Nun mag das Berner Blatt eine gewisse stilistische Nähe zu Zeichnungen des Lübeckers aufweisen, aber es stünde als Solitär in dessen Werk. Deshalb muss ein anderer Künstler gesucht werden.

Von jenen Deutschen, die sich laut Dieter Ronte mit Dante beschäftigt haben, kommt aus stilistischen Gründen mit Ausnahme Friedrich Overbecks keiner als Urheber der Berner Zeichnung in Frage.<sup>67</sup> Hingegen gibt es eine gewisse Verwandtschaft zu Franz Pforrs (1788–1812) Entwürfen für «Sulamith und Maria».<sup>68</sup> Auch in Pforrs früheren Zeichnungen «Die heilige Elisabeth von Thüringen» sowie in seinen Illustrationen zu Goethes «Götz» zeigt sich eine vergleichbare «altdeutsche» Raumauffassung und bewusste Missachtung der Perspektive, die jenen auf unserem Stück entsprechen.<sup>69</sup> Nur stellt sich die Frage, wie und weshalb Adolf von Stürler an die Zeichnung eines Künstlers gelangen sollte, den er gar nicht kannte, wobei freilich nicht klar ist, ob Pforr sich je mit dem Thema des Liebespaares aus Rimini beschäftigt hat. Ronte meinte jedenfalls, dass sich «Pforr [...] nicht an Dante oder anderen italienischen Dichtern entzündete», und schloss: «Der Text der Commedia blieb wahrscheinlich unklar, wenn nicht unbekannt. Eine Anregung zu eigenen Dantearbeiten entwickelte sich daraus nicht. Pforr widmete sich vielmehr vorwiegend deutscher Literatur und Geschichte».<sup>70</sup> So müssen am Ende Urheberschaft und Ikonographie der Berner Zeichnung offen bleiben, wobei wenigstens die Richtung angedeutet ist.

Dies sind alle bekannten Dokumente, die eine materielle Rezeption nazarenischer Kunst durch Adolf von Stürler sowie eine persönliche Bekanntschaft mit Johann Friedrich Overbeck belegen. Es sind neben den Briefen die Kopien, Reproduktionen und ein originales Werk, welche der rekonstruierenden Vorstellung und als Objekte der Erinnerung und Verehrung dienten. Vielleicht wurden sie auch im Tausch als Zeichen der Höflichkeit und Anerkennung eingesetzt, jedenfalls zeigen sie, wie häufig Künstler zeitgenössische Werke von erfolgreichen Berufsgenossen kopierten und deren Reproduktionen sammelten. Die Folgen davon waren die informelle Verbreitung der angeeigneten Bilder und der Kenntnis über deren Autoren. Es sind aber keine Adaptionen oder Interpretationen, welche eine intellektuelle Verarbeitung des Gesehenen, Notierten und Gesammelten zeigen. Interessanter sind deshalb in dieser Hinsicht Werke, die vermutlich durch die Begegnung mit nazarenischer Kunst angeregt wurden.

Zu nennen ist hier zunächst ein im Salon 1835 gezeigtes Gemälde mit dem Titel «Mort de Suénon», das Adolf von Stürler zusammen mit dem «Mort de Brunehaut» eingereicht hat.<sup>71</sup> Charles Lenormant erwähnte diese Bilder in seiner Kritik lediglich mit folgendem Kommentar: «M. Stürler est aussi un peintre qui cherche la forme avec persévérance et bonne foi, mais pour lui, l'étiquette aurait beau faire: *La Mort de Suénon et la Mort de Brunehaut* sont des énigmes qui ne valent pas la peine qu'on les devine.»<sup>72</sup> Man wüsste gerne, was den Künstler in Florenz dazu getrieben hat, den Tod des dänischen Königs Sven Gabel-

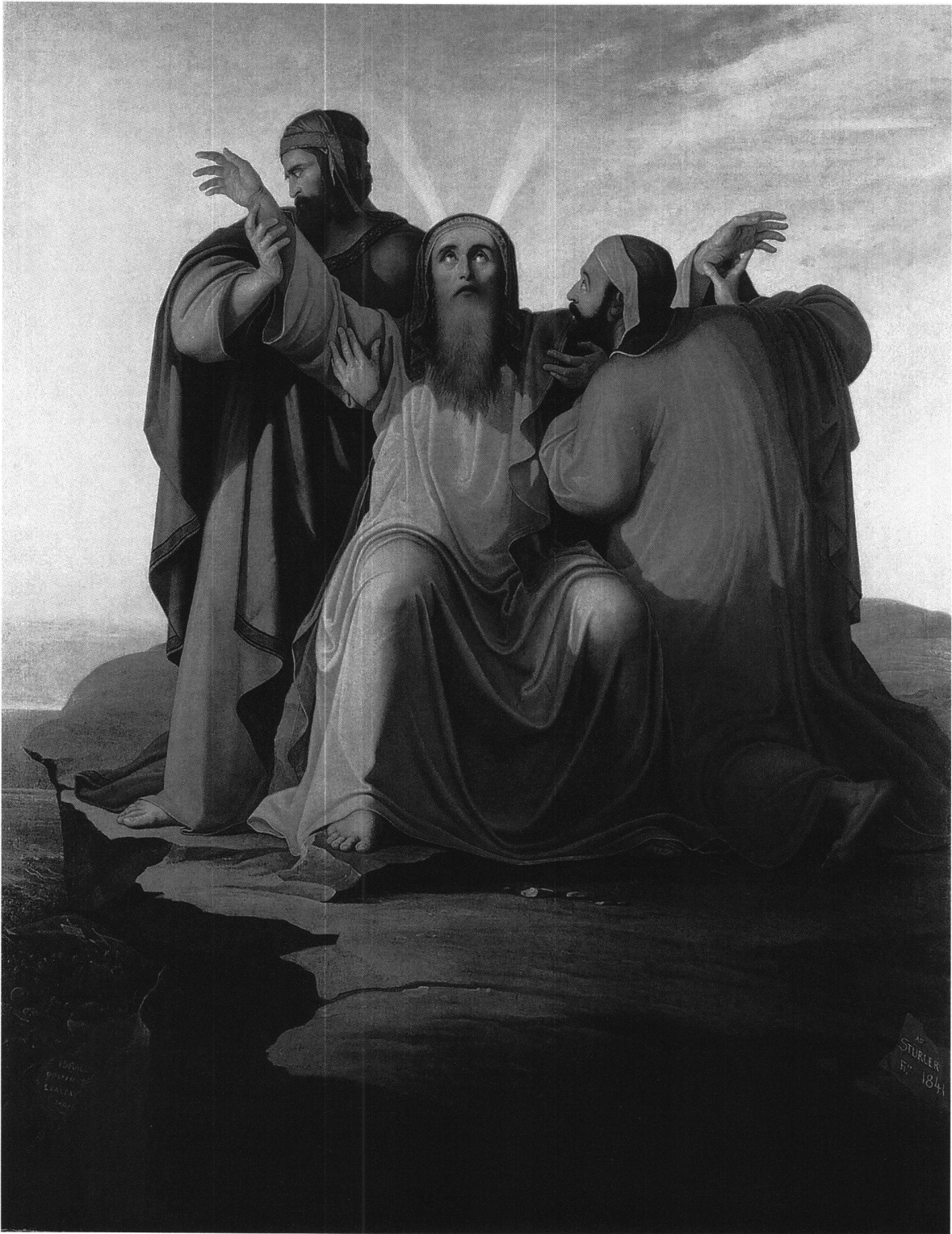


Abb. 13 Moïse sur la Montagne, von Adolf von Stürler, bezeichnet und datiert 1841. Öl auf Leinwand, 436x339 cm. Montauban, Musée Ingres, Dépôt d'Etat.

bart (um 965–1014) zu malen, denn das war kein gängiges Thema in den französischen Salons. Die beiden genannten Gemälde sind heute verschollen, und so kann man nur vermuten, dass es sich um Bilder in der Manier der damals beliebten «Peinture Troubadour» gehandelt hat, in der auch andere Hauptwerke von Stürlers gehalten sind.<sup>73</sup>

Das zweite Beispiel ist ein vor wenigen Jahren wieder aufgetauchtes Gemälde: «Moïse sur la montagne» (Abb. 13). Das Bild galt während Jahrzehnten als verschollen und befindet sich seit drei Jahren im Musée Ingres in Montauban.<sup>74</sup> Es ist mit 436 x 339 cm Adolf von Stürlers flächenmässig grösstes Werk und ist unten rechts mit «AD/STÜRLER/Fl<sup>ce</sup> 1841» bezeichnet und datiert.<sup>75</sup> Am Salon 1842 wurde es vom französischen Staat für die Kirche von Arveyres in der Gironde erworben.<sup>76</sup> Dargestellt ist eine Episode aus der Zeit der Wanderung des israelitischen Volkes. Moses hatte mit seinem Stab aus dem Berg Horeb Wasser für das dürstende Volk geschlagen, als kurz darauf die feindlichen Amalekiter angriffen. «Und Moses sprach zu Josua: Erwähle uns Männer, zieh aus und streite wider Amalek; morgen will ich auf des Hügels Spitze stehen und den Stab Gottes in meiner Hand haben. Und wenn Moses seine Hand emporhielt, siegte Israel; wenn er aber seine Hand niederliess, siegte Amalek. Aber die Hände Moses wurden schwer; darum nahmen sie einen Stein und legten ihn unter ihn, dass er sich daraufsetze. Aaron und Hur stützten ihm seine Hände, auf jeglicher Seite einer. Also blieben seine Hände fest, bis die Sonne unterging.»<sup>77</sup>

Adolf von Stürler wählte den Augenblick der untergehenden Sonne, kurz vor dem Sieg der Israeliten über die Amalekiter, die in der unteren linken Bildecke zusammen als kämpfende Masse zwischen Meer und Gebirge in der Dämmerung versinken. In der Bildmitte thront Moses mit erhobenen Armen, von den letzten Sonnenstrahlen beleuchtet, mächtig und breit. Seinen rechten Arm hält Aaron, der sorgenvoll zum Kriegsgeschehen in der Ebene hinunterschaut, während Hur kniend den linken Arm des Vaters stützt. Das Besondere an diesem Bild sind nicht alleine die gigantischen Masse, sondern die einfache, auf drei Personen reduzierte axiale Komposition. Sicherlich hat die Grösse des ins Bildzentrum gesetzten Moses dessen Wirkung verstärkt und zu seiner überwältigenden Mächtigkeit beigetragen, aber auch die farbliche Reduktion auf Rot-Weiss-Grün der Gewänder (Rot für Hur, Weiss für Moses, Grün für Aaron), die einfache Linienführung der Falten, die simple Aufteilung in eine dunkle Boden- und lichte Himmelszone sind Elemente, welche die Lesbarkeit des Bildes erleichtern und zugleich verstärken. Die Vereinfachung ist hier noch weiter vorangetrieben als in von Stürlers ebenfalls verblüffendem Jugendwerk «Lutteurs romains» von 1826.<sup>78</sup> Anstelle der Dramatik ist hier die Statik getreten, an Stelle der Natürlichkeit die Pose. Leidenschaftslose Personen sind wie auf einer Bühne arrangiert und zeigen eine leicht verständliche Mimik: Die zum Himmel gerichteten Augen von Moses sind Ausdruck der Selbstaufopferung, zusammengeogene Augenbrauen

bei Aaron sind Chiffren für Sorge und Zorn. Dabei liegt über allem eine duldsame Ruhe, die in der reduzierten Farbgebung ebenso «nazarenisch» wirkt wie in ihrer inhaltlichen und kompositorischen durchaus plakativen Konzeption. Das Gemälde entspricht insofern dem Ideal der Nazarener, als dass es den akademischen Regeln der klassischen Historie folgt. Diese verlangte nach einer Handlung, die im Helden gipfelt, und erreichte innerhalb eines Bildes dessen Bedeutung, wenn die Komposition zu einem Zentrum führt, das vom Heros oder von der Heroin besetzt ist.<sup>79</sup> Dem Prinzip der klassischen Historie folgten sowohl die Nazarener wie auch Ingres, und diesem Credo folgte von Stürler in seinem Moses-Bild. Obgleich die Wiederbelebung der christlichen Historie nicht von Stürlers vordringlichste Aufgabe war, so zeigt sich an diesem Werk doch eine bemerkenswerte Annäherung an nazarenische Vorbilder, die der Künstler mit kompositionellen Lösungen von Ingres, insbesondere mit der Bildaufteilung von dessen «Schlüsselübergabe Petri»<sup>80</sup> verschmolz. Zwar wird von Stürler Joseph Führichs «Moses auf dem Berg Horeb» von 1832 nicht gesehen haben, denn das Bild entstand nach dessen Rückkehr nach Wien,<sup>81</sup> aber es ist möglich, wenn auch nicht belegbar, dass er Friedrich Overbecks um ein Jahr ältere Zeichnung mit dem gleichen Titel<sup>82</sup> gekannt hat. Jedenfalls ist von Stürlers Gemälde in seiner Reduktion viel näher bei den Deutschen jener Jahre als etwa beim Ingres-Schüler Eugène Roger (1807–1840), der 1833 mit einer dramatischen, Eugène Delacroix adaptierenden Komposition zu «Moïse et le serpent d'airain» den «Prix de Rome» gewonnen und damit den Geschmack der Julimonarchie getroffen hat.<sup>83</sup>

Eine weitere Verwandtschaft zwischen Adolf von Stürler und den Nazarenern besteht im jeweiligen Realitätsverständnis. Für die Nazarener war die Werkgenese primär ein intellektueller «Läuterungsprozess» von der blossen sinnlichen Wahrnehmung zur «durchgeistigten» Komposition.<sup>84</sup> Von Stürlers unzählige Vorarbeiten zu «La Procession de la Madone de Cimabué à Santa Maria Novella» und zu seinen Dante-Illustrationen<sup>85</sup> lassen vermuten, dass er eine ähnliche Einstellung vertreten hat, obschon man diese Arbeiten auch als Indiz für ein mühsames Ringen um gültige Bildformeln deuten könnte. Dabei fällt in von Stürlers Œuvre ein ausgeprägtes Interesse an antiquarischer Genauigkeit auf, deren Wurzeln im historischen Bewusstsein der Romantik zu suchen sind. Das Wissen um die geschichtliche Bedingtheit alles Menschlichen führte auf die Fragen nach den historischen Ursprüngen und dem historischen Ort und Auftrag der Kunst, womit sich die Schlinge nazarenischer Ziele auch um unseren Maler gelegt hat.

Wenn nun Adolf von Stürler seit seiner Begegnung mit den Nazarenern in Rom einen Deutschen als zusätzliche Instanz wählte und von da an «Overbeck et Monsieur Ingres» folgte, so bezog er sich formell keineswegs auf widersprüchliche Positionen, denn beide Künstler zeigten in vielerlei Hinsicht deutliche Parallelen. Friedrich Overbeck wie Jean-Auguste-Dominique Ingres galten ihren Zeitgenossen gleichermaßen als dogmatisch und doktrinär.

Beide erachteten die Zeichnung als die absolute Grundlage jeder Kunst und beide bevorzugten mit äusserster Konsequenz die Linie vor der Farbe, wie etwa Ingres' Bonmot belegt: «Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture.»<sup>86</sup> Ferner sind sich Ingres und Overbeck bei gesellschaftlichen Ereignissen wiederholt begegnet und sie wussten von den Werken des anderen. So schrieb zum Beispiel Ingres im Januar 1834 aus Rom an seinen Freund Charles Marcotte d'Argenteuil (1773–1864), dass er von deutschen Künstlern zu einem Abschiedessen zu Ehren von Horace Vernet (1789–1863) eingeladen wurde,<sup>87</sup> und Margaret Howitt überliefert, dass «Ingres selbst, der damalige Direktor der französischen Akademie, ein warmer Vetreiber seiner [Overbecks] religiösen Kunst wie seiner Persönlichkeit»<sup>88</sup> gewesen sei. Demnach haben sich die beiden vielleicht respektiert, aber besonders geschätzt haben sie sich wohl kaum.<sup>89</sup> Viel zu

unterschiedlich waren ihre Sinneshaltungen, völlig unvereinbar war schliesslich Overbecks theozentrisches Weltbild mit dem anthropozentrischen von Ingres. Weil sich diese beiden Positionen nicht verbinden liessen, wird Adolf von Stürler vor allem formale Aspekte seiner «Idole» adaptiert haben, und zwar ohne deren Geisteshaltungen zu verinnerlichen. Da wir aber die tatsächliche religiöse Überzeugung und Praxis Adolf von Stürlers sowie die sozialen Kräfte, die auf sein Denken und Handeln eingewirkt haben, viel zu wenig kennen, ist diese Interpretation hypothetisch. Am Ende bleibt uns eine beachtenswerte Persönlichkeit, die sich im Netzwerk der damals führenden künstlerischen Kräfte geschickt bewegt und sich ihren eigenen Freiraum geschaffen hat, einen Freiraum freilich, der fest eingebunden war im Spannungsfeld zwischen Duccio, Ingres und Overbeck.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–12: Kunstmuseum Bern. Abb. 13: Musée Ingres, Montauban.

#### ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz wäre nicht ohne die grosszügige Hilfe von Frau Nicole Schweizer von der Graphischen Sammlung des Kunstmuseums Bern, Herrn Dr. Robert Schweitzer von der Bibliothek der Hansestadt Lübeck sowie Herrn Patrick Cenci, CLS Zürich und New York, zustande gekommen, weshalb ich ihnen an dieser Stelle für ihre Unterstützung herzlich danke.

<sup>1</sup> Siehe vor allem HANS NAEF, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 5 Bde., Bern 1977–1980, Bd. 3, S. 417–425 und Bd. 5, S. 314–315, mit älterer Literatur, sowie GARY TINTEROW / PHILIP CONISBEE (Hrsg.), *Portraits by Ingres. Images of an Epoch* (= Ausstellungskatalog), London 1999, S. 475–476, Nr. 154.

<sup>2</sup> *Adolf von Stürler (1802–1881). Zwischen Duccio und Ingres*. Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 6. 9. 2002–5. 1. 2003. Dazu erschienen zwei Publikationen: MARIE THERESE BÄTSCHMANN / MARC FEHLMANN, *Adolf von Stürler, 1802–1881* (= Schriftenreihe Kunstmuseum Bern 6), Bern 2002, und MARC FEHLMANN / GAUDENZ FREULER, *Die Sammlung Adolf von Stürler* (= Schriftenreihe Kunstmuseum Bern 7), Bern 2001. Die Berner Ausstellung galt nicht nur der Rehabilitierung eines vergessenen, aufgrund seines nicht leicht fassbaren Œuvres in der Schweizer Kunstgeschichte bislang ignorierten Malers, sondern auch der sammlerischen Leistung und dem grosszügigen Legat Adolf von Stürlers, das inmitten der Berner Museumskrise den dafür verantwortlichen Kräften hätte vor Augen führen sollen, welche anderen Schätze (unter anderem eine Tafel von Duccio, dokumentiert 1278–1319) sich neben den Werken Paul Klees in der Sammlung des Kunstmuseums Bern befinden. Der erhoffte politische Effekt trat freilich nicht ein.

<sup>3</sup> Zur Rezeption Adolf von Stürlers im Allgemeinen siehe MARC FEHLMANN, *Zum Geleit*, in: MARIE THERESE BÄTSCHMANN / MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 2), S. 7–8.

<sup>4</sup> FELIX BAUMANN (Hrsg.), *Sehnsucht Italien. Corot und die frühe Freilichtmalerei 1780–1850* (= Ausstellungskatalog), Baden/Bönnigheim 2004, S. 140–141, 177–178.

<sup>5</sup> <http://www.sikart.ch> (ab 2006).

<sup>6</sup> HENRI DORRA, *Montalembert, Orsel, les Nazaréens et «l'art abstrait»*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 85, 1975, S. 137–145. – HENRI DORRA, *Die französischen Nazarener*, in: KLAUS GALLWITZ (Hrsg.), *Die Nazarener* (= Ausstellungskatalog), Frankfurt am Main 1977, S. 337–353. – BRUNO FOUCART, *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800–1860*, Paris 1987. – RACHEL ESNER, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Überlegungen zu Overbeck und Ingres*, in: ANDREAS BLÜHM / GERHARD GERKENS, *Johann Friedrich Overbeck* (= Ausstellungskatalog), Lübeck 1989, S. 54–62. – EUGÈNE-EMMANUEL AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres. Edition critique de l'ouvrage publié à Paris 1878*, hrsg. von DANIEL TERNOIS, Paris 1993, S. 385–406. – SABINE FASTERT, *Rome, lieu de rencontre. La réception de l'art nazaréen en France*, in: UWE FLECKNER / THOMAS W. GAEHTGENS, *De Grünwald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2003, S. 373–403.

<sup>7</sup> FRIEDRICH NOACK, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde. Berlin/Leipzig 1927, Bd. 2, S. 585.

<sup>8</sup> Das Folgende nach MARC FEHLMANN, *Adolf von Stürler. Historienmaler*, in: MARIE THERESE BÄTSCHMANN / MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 2), S. 13–81.

<sup>9</sup> Zusammen mit Adolf von Stürler schrieben sich am gleichen Tag auch Charles Gleyre (1808–1874) und Paul-Marc-Joseph Chenavard (1807–1895) bei Ingres ein.

<sup>10</sup> HENRI DELABORDE, in: *La Divine Comédie de Dante Alighieri, L'Enfer, le Purgatoire et le Paradis. Recueil de cent onze compositions par A. v. Stürler, Peintre d'histoire*, 3 Bde., Paris 1884, Bd. 1, S. V.

<sup>11</sup> Die meisten Franzosen gingen mit einem am «Concours du Prix de Rome» errungenen Stipendium nach Rom. Jene, die diesen Preis nicht gewonnen haben, reisten auf eigene Kosten oder mit Hilfe eines Mäzens. Zu den Kosten und Strapazen einer Reise nach Italien siehe MARC FEHLMANN, *Théodore Géricault. Das Zürcher Skizzenbuch*, Bern 2003, S. 21–23.



- <sup>12</sup> MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 20, Abb. 8.
- <sup>13</sup> MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 22–25, Abb. 9–12. – Vgl. GEORGE VIGNE, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris 1995, S. 536–537, Nr. 2980 und 2981. Die Fresken galten zu Adolf von Stürlers Lebzeiten noch als Werke von Giotto (1266/67 oder 1276–1337).
- <sup>14</sup> MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), Abb. S. 24–27. Diese Fresken galten im frühen 19. Jahrhundert noch als Werke Taddeo Gaddis (dokumentiert 1330–1366), eines Nachfolgers von Giotto. Siehe RICHARD OFFNER / KLARA STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Bd. IV/VI, New York 1979, S. 86–87.
- <sup>15</sup> MICHEL CAFFORT, *André-Jacques-Victor Orsel*, in: *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, hrsg. von OLIVIER BONFAIT (= Ausstellungskatalog), Rom 2003, S. 533. Caffort hat offenbar CHARLES LENORMANTS grundlegenden Essay von 1851, *Orsel et Overbeck*, in: CHARLES LENORMANT, *Beaux-Arts et Voyages*, Paris 1861, S. 187–217, nicht gekannt oder zumindest nicht verwendet.
- <sup>16</sup> JACQUES FOUCART (Hrsg.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin. Une fraternité picturale au XIX<sup>e</sup> siècle* (= Ausstellungskatalog), Paris 1894, S. 206–207, Nr. 125 (Kopien von Hyppolite Flandrin nach Andrea da Firenze).
- <sup>17</sup> EUGÈNE-EMMANUEL AMAURY-DUVAL (vgl. Anm. 6), S. 381.
- <sup>18</sup> GEORGE VIGNE (vgl. Anm. 13), S. 516–519, Nr. 2860 und 2882 (Assisi), S. 536–537, Nr. 2980 und 2981 (Pisa), um nur einige zu nennen.
- <sup>19</sup> CARLO LASINIO, *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate dal Cavaliere Carlo Lasinio*, Florenz 1822. Im Nachlass von Ingres in Montauban ist ein Exemplar davon erhalten: *Inventaire de la collection Ingres. C. I., Musée Ingres Montauban* (handschriftliche Liste des frühen 20. Jahrhunderts), unter No. CI 580: «Lasinio, Carlo/Firenze 1822/Campo Santo de Pisa – (Recueil de gravures) Firenze – Presso Molini Lanoli/ s.d. à folio 37 pl.».
- <sup>20</sup> Adolf von Stürler hat sicher schon vor seiner Italienreise vereinzelt Werke früher italienischer Tafelmalerei gesehen, etwa im Louvre oder in Ingres' kleiner Kunstsammlung. Siehe hierzu sowie generell zur Rezeption früher italienischer Tafelmalerei in Frankreich: MARC FEHLMANN, «*Vingt petites peintures très anciennes sur fond d'or*», in: MARC FEHLMANN / GAUDENZ FREULER (vgl. Anm. 2), S. 8–21, besonders S. 14–17.
- <sup>21</sup> MARIA PIA MANNINI, *Franz Adolf von Stürler et le cercle artistique de Prato*, in: GEORGES VIGNE (Hrsg.), *Ingres et ses élèves. Actes du Colloque International, Montauban 8–10 octobre 1999*, Bulletin Spécial der Vereinigung «Les amis du Musée Ingres à Montauban», Montauban 2000, S. 99–100.
- <sup>22</sup> Das belegen Briefe im schriftlichen Nachlass von Giulia Marini in Prato, Biblioteca Rancioniana, Epistolario Pratese, Centurie 27–28, Corrispondenza a Giulia Marini. Genauere Angaben zu ihren Korrespondenten bei MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 25–26.
- <sup>23</sup> Adolf von Stürlers Reisepass wurde am 6. April 1830 ausgestellt, siehe MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 78, Anm. 52. Am gleichen Tag sind keine anderen Ausländer in den Florentiner Passregistern aufgeführt.
- <sup>24</sup> Der ganze Brief publiziert in: MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 29–34. Hier wird eine verbesserte Version des zitierten Teils wiedergegeben.
- <sup>25</sup> FRANZ GRILLPARZER, *Tagebücher und literarische Skizzenhefte*, Erster Teil 1808–1821 (= Sämtliche Werke hrsg. von August Sauer; historisch kritische Gesamtausgabe, Bd. 7), Wien 1914, S. 183.
- <sup>26</sup> Von Sandro Botticelli (1445–1510), Domenico Ghirlandaio (1449–1494), Pietro Perugino (1445–1523), Cosimo Rosselli (1439–1507) und Luca Signorelli (ca. 1445–1523). Es ist eigentlich erstaunlich, dass von Stürler diese Künstler nicht nennen konnte, zumal er vermutlich bereits in Florenz Werke von ihnen gesehen hat.
- <sup>27</sup> Ausschnitt aus einem undatierten Brief Adolf von Stürlers an Antonio Marini, Prato, Biblioteca Rancioniana, Epistolario Pratese, Centurie 27–28, Fasc. S. VII.16c, Nr. 198, zitiert bei MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 33–34. Aufgrund der darin enthaltenen Schilderungen muss der Künstler diesen Brief kurz nach seiner Ankunft in Rom im April oder Mai 1830 geschrieben haben. Von Stürler reiste ein zweites Mal nach Rom, er liess sich im Herbst 1845 dafür einen Pass ausstellen: Archivio di Stato di Firenze, Segreteria e Ministero degli Esteri, Esteri N° 2792 [1845]: «[Num. D. Ordine] 134 [Cognome e Nome del Viaggiatore] Sturler Adolfo [Direzione] Roma [Giorno, Mese ed Anno] 19.8bre».
- <sup>28</sup> Das folgende zum Casino Massimo nach KURT GERSTENBERG / PAUL ORTWIN RAVE, *Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom* (= Jahressgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft), Berlin 1934.
- <sup>29</sup> Das Casino befand sich 1830 im Besitz von Carlo Massimos Bruder, Principe Massimiliano Massimo (1770–1840), der mit Maria Christina von Sachsen (1776–1837) verheiratet war und deshalb, wie schon Carlo, gute Beziehungen zu den Deutschen in Rom gepflegt hat. Ein möglicher «Verbindungsmann» war von Stürlers Bekannter aus der Lehrzeit bei Ingres, Charles Gleyre. Dieser hat im Römer Skizzenbuch, das er vor seiner Abreise nach Ägypten im Frühling 1843 füllte, drei Kopien nach Schnorr von Carolsfeld geschaffen. Siehe dazu WILLIAM HAUPTMAN, *Charles Gleyre 1806–1874. Life and Works, Catalogue raisonné*, 2 Bde., Zürich/Princeton 1996, Bd. 1, S. 63, Sketchbook 1, Nr. 71, Folio 16, 17 und 18.
- <sup>30</sup> Die Skizze ist sehr flüchtig und nur mit gutem Willen lesbar, weshalb hier auf eine Abbildung verzichtet wird. Sie ist der Vollständigkeit halber aufgeführt.
- <sup>31</sup> Siehe dazu MARIE THERESE BÄTSCHMANN, *Adolf von Stürlers III Kompositionen zur Göttlichen Komödie*, in: MARIE THERESE BÄTSCHMANN / MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 2), S. 83–113.
- <sup>32</sup> MAX HUGGLER, *Ingres und sein Berner Schüler Adolf von Stürler. Ein Künstler und Kunstsammler des 19. Jahrhunderts*, in: Du, Februar 1948, Nr. 2, S. 6–23, hier S. 10: «Die schönsten Nachzeichnungen Stürlers nach einem Kunstwerk, die sein Nachlass enthält, geben Wandmalereien der deutschen Romantiker im Casino Massimo in Rom wieder. In aquarellierten, rasch und frei hingeworfenen Skizzen gibt er zwei Szenen nach Führer, mehrere nach Schnorr von Carolsfeld und nahezu vollständig die Fresken Friedrich Overbecks im Tassozimmer.» Trotz sorgfältiger Sichtung des Nachlasses zwischen Sommer 2001 und September 2002, sowie nach erneuter Kontrolle im Herbst 2004 sind im Nachlass nur die hier publizierten Kopien vorhanden.
- <sup>33</sup> Eindeutig durch Pausen gewonnene Kopien sind die bereits erwähnten Köpfe aus der Spanischen Kapelle (vgl. Anm. 14), sowie die «Madonna Ruccellai» nach Matteo Carbonis und Carlo Lasinios Reproduktionsstich. Siehe dazu MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 56–57, Abb. 40–41.
- <sup>34</sup> MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 42, Abb. 30.
- <sup>35</sup> «Cimabue trouve Giotto dessinant ses moutons» (Kunstmuseum Bern) malte er zwischen 1835 und 1838, «La Procession de la Madone de Cimabue à Santa Maria Novella» (Musée Ingres, Montauban) entstand zwischen 1838/9 und 1859. MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 43, Abb. 31, S. 46–47, Abb. 34 und 35.

- <sup>36</sup> MARC FEHLMANN / GAUDENZ FREULER (vgl. Anm. 2). Adolf von Stürler besass unter anderem Werke von Duccio, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi (aktiv 1312/1320–1348), Nardo di Cione (dokumentiert 1346/1348–1365/1366) und Fra Angelico (ca. 1395/1400–1455).
- <sup>37</sup> ANDREAS BLÜHM, «Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun». *Overbeck und seine Kritiker*, in: ANDREAS BLÜHM / GERHARD GERKENS (vgl. Anm. 6), S. 63–85, besonders S. 67–68. – SABINE FASTERT (vgl. Anm. 6), S. 387–390, stellt die Rezeption der Fresken im Casino Massimo durch die Franzosen viel heroischer dar, obwohl sie nur Eugène-Emmanuel Amaury-Duvals spätere, durch Daniel Ternois publizierte Notizen von 1835 und 1845 vorlegt. Zu diesen siehe EUGÈNE-EMMANUEL AMAURY-DUVAL (vgl. Anm. 6), S. 402 und 421. Vgl. auch die negativen Bemerkungen von BARTHÉLEMY MENN (1815–1893) über die Nazarener in seinem Brief vom 15. August 1837 an seinen Freund Jules Hébert (1812–1897), in: *Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert*, avec une introduction de D. Baud-Bovy, in: *Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz*, Bd. IV, 1925–1927, Basel 1928, S. 210–211. – Vgl. ferner Hippolyte Flandrins Kritik an Overbecks Malerei in seinem Brief an Jean-Louis Lacuria (1808–1868) vom 23. April 1833, in: HENRI DELABORDE, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin*, Paris 1865, S. 205.
- <sup>38</sup> HENRI DELABORDE, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris 1870, S. 96.
- <sup>39</sup> RACHEL ESNER (vgl. Anm. 6), S. 56.
- <sup>40</sup> HENRI DELABORDE (vgl. Anm. 38), S. 140.
- <sup>41</sup> Zur Kunstanschauung der Nazarener siehe SABINE FASTERT, *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, Berlin/München 1999, S. 38–41. Vgl. auch RACHEL ESNER (vgl. Anm. 6), S. 56 sowie unlängst MICHAEL THIMANN, *Der Bildtheologe Friedrich Overbeck*, in: MAX HOLLEIN / CHRISTA STEINLE (Hrsg.), *Religion, Macht, Kunst. Die Nazarener* (= Ausstellungskatalog), Köln 2005, S. 169–177.
- <sup>42</sup> Zum «Purismo» siehe PAOLA BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento dal bello ideale al preraffaélismo*, Florenz 1972, und ANTONIO DEL GUERCIO, *La Pittura dell'Ottocento*, Turin 1982, S. 17–26.
- <sup>43</sup> GEORGES WILDENSTEIN, *Ingres*, London 1954, S. 190, Nr. 132 und Abb. 56.
- <sup>44</sup> HENRI DORRA 1977 (vgl. Anm. 6), S. 340.
- <sup>45</sup> NORBERT SUHR, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Weinheim 1991, S. 252, Nr. G 12 (Marienbild, am 15. März 1830 vollendet, noch heute in der 3. Seitenkappelle der Nordseite von Trinità dei Monti).
- <sup>46</sup> NORBERT SUHR (vgl. Anm. 45), S. 71. Die Fresken wurden am 22. Juli 1830 vollendet. Overbeck schrieb am 5. Mai 1830 an seinen Freund Joseph Sutter, dass die Fresken erst gemalt werden, vgl. MARGARET HOWITT, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und sein Schaffen nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, hrsg. von FRANZ BINDER, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1886, S. 513. Adolf von Stürler hat sie deshalb vielleicht nur während der Entstehung gesehen.
- <sup>47</sup> Brief Adolf von Stürlers an Johann Friedrich Overbeck, datiert «Florence, jeudi 21 7<sup>bre</sup> 1842», Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Schriftlicher Nachlass des Künstlers. Der dazugehörige Umschlag (ohne Poststempel) ist lesbar und zeigt die folgende Adressangabe: «Monsieur Frederick Overbeck/ à Rome/Palazzo Cenci; vicino al Ghetto.» Auf dem Brief ist an anderer Stelle (unter der Signatur) zu lesen: «à Florence, in via delle belle donne , N 220/ ou poste restante».
- <sup>48</sup> Brief Adolf von Stürlers an Johann Friedrich Overbeck, datiert «Florence 5 X<sup>bre</sup> 1839», Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Schriftlicher Nachlass des Künstlers.
- <sup>49</sup> Der Name «Rullier» wird weder von MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 46) noch von HANS NAEF (vgl. Anm. 1), dem wohl noch immer ausführlichsten Namensverzeichnis der Epoche, genannt. Sie taucht auch nicht in den Briefen von Ingres an Marcotte d'Argenteuil auf, siehe DANIEL TERNOIS (Hrsg.), *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil* (= Société de l'Histoire de l'Art français. Archives de l'Art français, Nouvelle période, Bd. 35), 1999, und wird im schriftlichen Nachlass von Giulia Marini in Prato (vgl. Anm. 22) nicht genannt. Handelt es sich etwa um jene Porträtmalerin, die zwischen 1812 und 1842 im Salon ausgestellt hat und in einschlägigen Lexika als «Rullier, Mme., née Durand» aufgeführt wird?
- <sup>50</sup> Siehe hierzu HENRI DORRA 1975 (vgl. Anm. 6).
- <sup>51</sup> MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 46), Bd. 2, S. 113. Zu weiteren Kopien nach Overbeck des Künstlers, siehe MATHILDE TOBLER, *Ich male für fromme Gemüter und nicht für Kritiker. Melchior Paul von Deschwanden als Kirchenmaler*, in: MARTIN KUNZ / FRANZ ZELGER, «Ich male für fromme Gemüter.» *Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert* (= Ausstellungskatalog), Luzern 1985, S. 80. Bis jetzt weiss man auch, dass die Malerschule von Lyon die Fresken im Casino Massimo detailgetreu kopierte. Vgl. RUDOLF BACHLEITNER, *Die Nazarener*, München 1976, S. 183.
- <sup>52</sup> MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 46), Bd. 2, S. 113–115.
- <sup>53</sup> HENRI DORRA 1975 (vgl. Anm. 6), S. 341–342.
- <sup>54</sup> MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 46), Bd. 2, S. 116.
- <sup>55</sup> CHARLES LENORMANT (vgl. Anm. 15), S. 187–217.
- <sup>56</sup> MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 46), Bd. 1, S. 500–501.
- <sup>57</sup> MAX HUGGLER (vgl. Anm. 32), S. 10, erwähnt einen Kopf aus den Fresken der Brancacci-Kapelle, den der Künstler an Friedrich Overbeck geschickt habe und von dem es eine Zeichnung im Kunstmuseum Bern geben soll. Im Nachlass des Künstlers liess sich keine solche Kopie finden. Hingegen gibt es eine weitere Pause (!), diesmal nach dem vermeintlichen Selbstbildnis von Filippino Lippi (ca. 1457–1504) in den Uffizien (vgl. ALFRED SCHARF, *Filippino Lippi*, Wien 1935, Nr. 97, Nr. 140), die mit einer Notiz in Bleistift versehen ist: «crocquis d'une tête si magnifique dipinta e mandata al celebre pittore Overbeck», Kunstmuseum Bern, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, A 6560.
- <sup>58</sup> Zum Bildnis von Carl Küchler siehe GERHARD BOTT / HEINZ SPIELMANN (Hrsg.), *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* (= Ausstellungskatalog), Nürnberg 1991, S. 539–560, Nr. 4.35a.
- <sup>59</sup> MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 78, Anm. 57.
- <sup>60</sup> Kunstmuseum Bern, Graphische Sammlung, Legat Adolf von Stürler 1902, A 9112. Früher Adolf von Stürler zugeschrieben, seit 2002 als «Unbekannt (Deutsch 19. Jh.)» inventarisiert.
- <sup>61</sup> MARIANNE BERNHARD / PETRA KIPPHOF, *Deutsche Romantik. Handzeichnungen*, 2 Bde., München 1973, Bd. 1, S. 885.
- <sup>62</sup> SYLVIE CARLIER / JEAN LACAMBRE, *L'Enfer Doré. Dante et Vergil dans le neuvième cercle de l'enfer*, Lyon 2004, S. 74–75.
- <sup>63</sup> WOLFGANG HARTMANN, *Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst*, Bonn 1969, S. 320, Abb. 19–20 (Koch), S. 323, Abb. 26 (Genelli).
- <sup>64</sup> DIETER RONTE, *Die Nazarener und Dante*, Münster 1970, S. 90.
- <sup>65</sup> JENS CHRISTIAN JENSEN, *Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung*, Lübeck 1969, S. 49, Nr. 167. – DIETER RONTE (vgl. Anm. 64), S. 91–92, Overbeck zugeschrieben.
- <sup>66</sup> DIETER RONTE (vgl. Anm. 64), S. 90.

- <sup>67</sup> Auch die Dissertation von ALEXANDER STRASOLDO-GRAFFEMBERG, *Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853)*, Freiburg 1986, hilft hier nicht weiter. Siehe dort besonders das Kapitel zu den Illustrationen literarischer Werke, S. 171–176. Motivisch verwandt ist allerdings ein Gemälde von Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff (1795–1822) mit dem unverfänglichen Titel «Andachtsstunde» in: MAX HOLLEIN / CHRISTA STEINLE (vgl. Anm. 41), S. 143.
- <sup>68</sup> FRANK BÜTTNER / GISELA SCHEFFLER et al., *Staatliche Graphische Sammlung München. Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania* (= Patrimonia 24), München 2002, S. 62–70, Nr. 5 [B, D und E], 6.
- <sup>69</sup> MARIANNE BERNHARD / PETRA KIPPHOF (vgl. Anm. 61), Bd. 2, S. 1134 und 1141.
- <sup>70</sup> DIETER RONTE (vgl. Anm. 64), S. 24–25.
- <sup>71</sup> Nr. 2001 und 2002 (ohne Massangabe), gemäss GEORGE VIGNE (Hrsg.), *Lés élèves d'Ingres* (= Ausstellungskatalog), Montauban 1999, S. 188.
- <sup>72</sup> CHARLES LENORMANT, *L'Ecole Française en 1835. Salon Annuel*, in: CHARLES LENORMANT (vgl. Anm. 15), S. 79–141. Die Notiz zu von Stürler auf S. 124.
- <sup>73</sup> Siehe MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 43, Abb. 31, S. 45, Abb. 33, S. 46–47, Abb. 34 und 35, S. 52, 58.
- <sup>74</sup> Zur Entdeckung und Restaurierung siehe GEORGE VIGNE, *La Chapelle de Moïse* (= Invitation N° 5, Musée Ingres Montauban), Montauban 2003, S. 4 und S. 9–10. Das Kunstmuseum Bern besitzt mehrere Studien dazu. Siehe MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 79, Anm. 109.
- <sup>75</sup> Das Gemälde ist damit um 5,61 m<sup>2</sup> grösser als «La Procession de la Madone de Cimabué à Santa Maria Novella» im Musée Ingres, Montauban.
- <sup>76</sup> Salon 1842, Nr. 1736.
- <sup>77</sup> 2. Moses 17, 8–13.
- <sup>78</sup> MARC FEHLMANN (vgl. Anm. 8), S. 16–18, Abb. S. 39.
- <sup>79</sup> WERNER BUSCH, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 19.
- <sup>80</sup> GEORGES WILDENSTEIN (vgl. Anm. 43).
- <sup>81</sup> RUDOLF BACHLEITNER (vgl. Anm. 51), S. 169–171.
- <sup>82</sup> JENS CHRISTIAN JENSEN, *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen der Sammlung Museum Georg Schäfer, Schweinfurt*. München 2000, S. 156–157, Nr. 52.
- <sup>83</sup> GEORGE VIGNE (vgl. Anm. 71), S. 33.
- <sup>84</sup> WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 8.
- <sup>85</sup> Siehe dazu MARIE THERESE BÄTSCHEMANN (vgl. Anm. 31).
- <sup>86</sup> HENRI DELABORDE (vgl. Anm. 38), S. 123. Zum Vergleich zwischen Ingres und Overbeck siehe auch RACHEL ESNER (vgl. Anm. 6).
- <sup>87</sup> DANIEL TERNOIS (vgl. Anm. 49), Brief von Ingres an Charles Marcotte, datiert vom 24. Januar 1834, (Brief Nr. 25), S. 93–94.
- <sup>88</sup> MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 46), Bd. 2, S. 116. Eine vergleichbare Äusserung über Overbecks Wertschätzung des Franzosen findet sich in der Ingres-Literatur nicht.
- <sup>89</sup> Es gibt zum Beispiel keinen einzigen Brief von Ingres in Overbecks Nachlass. Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Robert Schweitzer von der Bibliothek der Hansestadt Lübeck vom 10. Januar 2005. Zudem wird der Lübecker Künstler in keinem der bisher publizierten Ingres-Briefe genannt. So gewinnt man schliesslich den Eindruck, dass vor allem die Overbeck-Forschung ihrem Objekt eine Bedeutung für seine französischen Zeitgenossen zuschreiben wollte.

## ZUSAMMENFASSUNG

Der Berner Maler und Kunstsammler Adolf von Stürler, ein Schüler und Freund von Jean-Auguste-Dominique Ingres, reiste 1829 nach Italien. In Florenz lernte er Vertreter des Purismo kennen und 1830 hat er in Rom Johann Friedrich Overbeck getroffen. In von Stürlers Nachlass, der sich im Kunstmuseum Bern befindet, sind zehn Skizzen und Aquarelle nach den Fresken der Nazarener im Casino Massimo erhalten. Diese zählen wohl zu den frühesten Kopien, welche nach diesen Werken geschaffen wurden. Weitere, bislang unbeachtete Dokumente des Künstlers in Lübeck und Bern verraten von Stürlers Begeisterung für die Kunst Overbecks, der neben «Monsieur Ingres» zu seiner künstlerischen Instanz geworden ist. Die Einflüsse von Ingres und Overbeck zeigen sich schliesslich in seinem grössten Gemälde, dem erst kürzlich wieder entdeckten «Moïse sur la montagne» von 1841.

## RÉSUMÉ

En 1829 le peintre et collectionneur d'art bernois Adolf von Stürler, élève et ami de Jean-Auguste-Dominique Ingres, se rendit en Italie. A Florence il connut les représentants du Purisme et en 1830 à Rome il rencontra Johann Friedrich Overbeck. Parmi les œuvres de von Stürler données en remise au Musée des Beaux Arts de Berne, se trouvent dix esquisses et aquarelles inspirées des fresques des Nazaréens dans le Casino Massimo à Rome; ces œuvres sont les premières copies du genre. D'autres documents ignorés jusqu'à présent montrent sa passion pour l'art de Overbeck, qui à part de «Monsieur Ingres» est devenu son idéal artistique. Les influences d'Ingres et d'Overbeck se manifestent dans la plus grande toile de von Stürler, «Moïse sur la montagne» datée 1841, qui a été découverte récemment.

## RIASSUNTO

Nel 1829, Adolf von Stürler, pittore e collezionista d'arte bernese nonché allievo e amico di Jean-Auguste-Dominique Ingres, intraprese un viaggio in Italia. A Firenze fece la conoscenza dei rappresentanti del Purismo e nel 1830 incontrò a Roma l'artista Johann Friedrich Overbeck. Tra le opere di von Stürler lasciate al Museo delle Belle Arti di Berna vi sono dieci schizzi e acquarelli ispirati agli affreschi dei Nazareni che decorano il Casino Massimo a Roma. Sono probabilmente le prime copie mai eseguite di tali opere. Altri documenti dell'artista conservati a Lubeca e a Berna, finora ignorati, mostrano la passione di von Stürler per l'arte di Overbeck, che, insieme a «Monsieur Ingres», era diventato la sua fonte d'ispirazione artistica. L'influenza esercitata da Ingres e Overbeck traspare nella tela di maggior formato eseguita da von Stürler, ossia nel dipinto «Moïse sur la montagne», riscoperto recentemente e datato del 1841.

## SUMMARY

The Bernese painter and art collector Adolf von Stürler, a pupil and friend of Jean-Auguste-Dominique Ingres, travelled to Italy in 1829. In Florence he made the acquaintance of representatives of Purismo and in 1830 he met Johann Friedrich Overbeck. Ten sketches and watercolours from the artist's estate, deposited at the Museum of Fine Arts in Bern, are made after the Nazarene frescoes in the Casino Massimo. They probably belong to the earliest copies executed of these frescoes. Other hitherto unheeded documents in Lübeck and Bern reveal Adolf von Stürler's enthusiasm for the art of Overbeck, whom he considered his artistic mentor alongside «Monsieur Ingres». The influence of Overbeck and Ingres can be traced in Adolf von Stürler's largest painting «Moïse sur la montagne» of 1841, which has only recently been rediscovered.