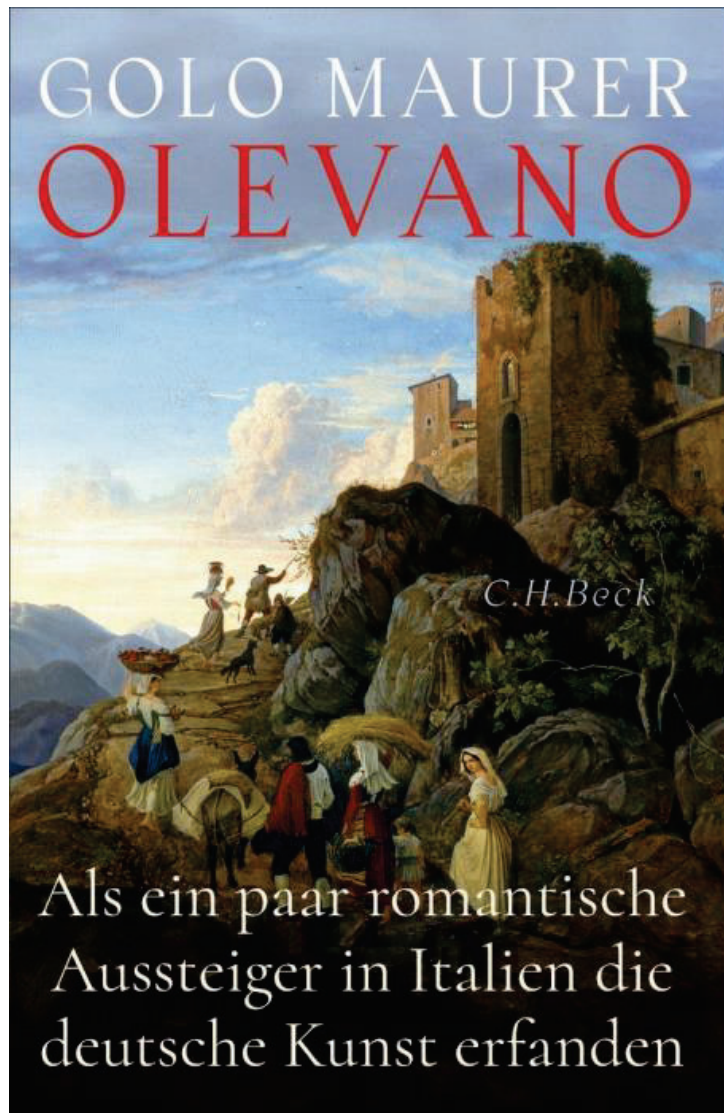


Unverkäufliche Leseprobe



Golo Maurer
Olevano

Als ein paar romantische Aussteiger in Italien die deutsche Kunst erfanden

2026. 384 S., mit 62 farbigen und 31 schwarzweißen Abbildungen

978-3-406-84289-4

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/39929816>

© Verlag C.H.Beck GmbH Co. KG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Golo Maurer

Olevano



Golo Maurer

Olevano

Als ein paar romantische Aussteiger in
Italien die deutsche Kunst erfanden



C.H.Beck

Mit 62 farbigen und 31 schwarzweißen Abbildungen

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2026

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Rothfos und Gabler

Umschlagabbildung: Ludwig Richter: Civitella, 1827/28,

Foto: bpk/Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Jürgen Karpinski

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 84289 4



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

Inhalt

I. Hinter den Sieben Bergen

Olevano	7
Landnahme	20
Aussteiger	32
Ach, die Romantik	37

II. Franz Horny oder die Weimarer Romantik

Flegeljahre in Weimar	45
Goethe, doch noch	57
Auftritt Carl Friedrich von Rumohr	60
Von Weimar nach Rom	64

III. Rom 1817. Die wilden Jahre

Milchbärte und Vtermörder	74
Die wilden Jahre	87
Kleider machen Künstler: Der deutsche Rock	92
Geldsorgen	105
Rom-Angst oder High Noon am Tiber	110

IV. Wandern, Landschaft, Weltflucht

Das gentrifizierte Wandern	123
Der junge romantische Mann	135
Das deutsche Aschenputtel	139
Landschaftserlebnisweltmeister	145
Wanderer-Landschaften	151
Weltflucht und Fluchtwelten	161

V. Die Erfindung der Deutschen Kunst

Retro-Avantgarde: Lob des Rückschritts	175
Maler, die nicht malen können	183
Ludwig Richters Märchenstunde	187
Die neue Deutsche Kunst	191
Die Ölskizze als Kunstwerk	200
Falsche Ölskizzen	211
Das gelobte Land	218

VI. Junge Helden sterben früh

Der erste Blutsturz	234
Käpt'n Sparrow geht von Bord: Carl Philipp Fohr	237
Lungensteine und Liegekuren	255
Auf dem Glasberg	264
Bei den römischen Klosterbrüdern	270
Kurz das Leben, kurz die Kunst	281
Junge Helden sterben früh	290
1871: Neue Maler braucht das Land!	295

Postskriptum: Olevano im Winter 2025

99 Eichenbäume: Die Operation Musenhain	301
Eine Fußwanderung von Rom nach Olevano	307
Bei den Siebzig Zwergen	314
Spaziergang im Schlangenwald	324
Über den Fluss und in die Berge – Olevaner Landschaftsskizzen	335
Und, wie war's?	344
Abschied von Olevano	347

Anmerkungen

Kurzbiographien	360
Zitierte Quellen	366
Forschungsliteratur	368
Bildnachweis	383

I

Hinter den Sieben Bergen

Olevano

Waren Sie schon einmal in Olevano (Abb. 1)? Wahrscheinlich eher nicht, und wenn doch, dann sind Sie in irgendeiner Weise vom Fach, sind Künstler oder Kunsthistoriker, Sammler oder Connaissanceur. Oder Sie wandern gerne und haben dies, warum auch immer, in der fernerer Umgebung östlich von Rom getan, in den Monti Prenestini um Olevano, die gerne mit den nördlich benachbarten Monti Sabini, den Sabiner Bergen, verwechselt werden. Schon Thomas Mann währnte sich, als er mit dem Bru-



1. Olevano von Westen aus gesehen, um 1890

derherz kurz vor 1900 in Palestrina weilte, in den Sabiner Bergen – ein Irrtum, der ein halbes Jahrhundert später im *Doktor Faustus* (unbemerkt von allen Lektoren) in die Weltliteratur eingehen sollte. Er war damit nicht der Erste und nicht der Letzte. Die Sabiner Berge sind irgendwie bekannter als die Prenestiner – und von zäher Popularität, vielleicht weil man dabei an *Sabine* denkt, an eine hübsche Frau. Dabei sind sie nach den *Sabinern* benannt, einem altrömischen Volksstamm, von dem die meisten wenig mehr wissen, als dass deren weibliche Exponenten einst von zukünftigen Römern geraubt wurden, zwecks Fortpflanzung. Aus irgendeinem Grund wurde dieser Gewaltakt von den Nachfahren der Räuber später gerne dargestellt, auf Gemälden etwa. In der Münchner Pinakothek ist mindestens eines davon zu sehen, mit viel Fleisch und blonden Haaren. Da wären wir halt doch wieder bei den schönen Frauen.

Die Monti Prenestini hingegen sind nach dem antiken Praeneste benannt, dem Thomas Mann'schen Palestrina, obschon dieses gar nicht *in* jenen Bergen liegt, sondern davor. Aber so etwas kann vorkommen, etwa bei den Garmischer Alpen oder in Vorarlberg, das ja auch *hinter* dem Arlberg liegt, obschon es *Vorarlberg* heißt. Es sei denn, man sieht das Ganze von der Schweiz aus. Dann gibt es, wo wir schon bei den Bergen sind, etwas südlich der Monti Prenestini, entlang der Küste, die Monti Lepini, was nicht, wie der Lateiner denken könnte, von *lepus* kommt, dem Hasen, sondern von *lapis*, dem Stein, die Steinberge also. Tatsächlich gibt es dort oben jede Menge Steine. Weiter im Norden schließen die Monti Tiburtini an, im Osten die Monti Ruffi, Erstere benannt nach Tibur, dem alten Tivoli, und Letztere wahrscheinlich nach den Rubri, den *Roten*, wieder einer jener altrömischen Volksstämme, über die wir (außer dass sie wohl etwas rot im Gesicht waren) nicht so recht Bescheid wissen. Gleiches lässt sich von den Hernikern sagen, nach denen die Hernikerberge im Osten benannt sind, die Monti Ernici. Dann gäbe es noch die Aurunker Berge im Südosten. Auch von den namengebenden Aurunci haben wir lange nichts mehr gehört. Weiter im Osten dann die Monti Simbruini. Der Name kommt angeblich vom lateinischen *sub imbribus*, in etwa *unter Regenschauern* (*gelegen*). Ich kann das nur bestätigen, aber dazu später.

Monti Sabini, Monti Lepini, Monti Tiburtini, Monti Ruffi, Monti Ernici, Monti Aurunci und Monti Simbruini – unsere Monti Prenestini sind von einer Menge anderer Berge und Gebirge umstanden, sieben an der Zahl, und da liegt das Bild vom Ort *hinter* den Sieben Bergen nicht fern. Das ist wichtig. Genau genommen wären es derer acht, denn die Colli Albani gibt es ja auch noch, aber das sind Hügel und keine Berge, und so stimmt die Rechnung wieder. Mit Albanien haben diese übrigens nichts zu tun; sie nennen sich so nach dem reizenden Städtchen Albano an den stillen Ufern des Albaner Sees, dem antiken Albanus Ager, dem Albanischen Acker, der in etwa dort liegt, wo einst Alba Longa gestanden hat, das mythische Alba Longa, die älteste Stadt Italiens, erbaut von Ascanius, des Aeneas tapferem Sohn. Sie kennen bestimmt Mozarts berühmte Oper *Ascanio in Alba*. Sie spielt genau hier.

Ich will Sie nicht beunruhigen mit all diesen Bergen, am allerwenigsten um der Berge selbst willen, deren Namen Sie nicht kennen müssen. Sogar in Olevano selbst kommt man, wie wir sehen werden, damit gelegentlich durcheinander. Ich erinnere mich auch gut an die Konfusion, die in meiner Kindheit bezüglich der manchmal mundartlichen Benennung kleinerer Berge in den bayerischen Voralpen herrschte. Trotzdem – oder gerade deswegen – beschäftigen Bergnamen seit jeher die menschliche Imagination. Wo ein Berg sich erhebt, will er benannt werden, von den einen so und den anderen anders. Der Mensch gibt keine Ruhe, ehe er einen Berg – und mag er nur ein Hügel sein – mit Namen rufen kann, sei es das *Gögerl* bei Weilheim oder der *K2*. Deren Besteigung ist dagegen fast zweitrangig. Das macht Berge und Hügel zu seelischen Spiegeln ihrer Betrachter, und so geschieht die Nennung der Sieben Gebirge auch ganz im Sinne einer poetischen *invocatio*, einer Anrufung, eines Klingenlassens der dunkel funkelnden Farbigkeit ihrer uralten Namen. Gregorovius, für die geheimnisvolle Beziehung zwischen Sprachklang und Geschichte bekanntermaßen empfänglich, nannte unsere Sieben gerne die *Lateinischen Berge*, auch vom *Lateiner-Gebirge* liest man immer wieder.¹

Das weist in die richtige Richtung, in römische Vorzeit, ist aber doch missverständlich. Denn der Klang ihrer Namen ist anders als das, was

wir vom Lateinunterricht, von Winckelmann und Goethe her kennen, lässt nicht an weiße Statuen und kannelierte Säulen denken. Er steht für eine vorrömisch-rurale Antike ohne Ablativus Absolutus, eine Antike sesshaft gewordener Wanderstämme, Familienclans alttestamentlichen Zuschnitts und prähistorischen Herkommens, festgesetzt und verschanzt auf den ihnen namentlich zugewiesenen Berggruppen, primitives Ackerwesen, Viehzucht und etwas Handel treibend, bäurisch-wehrhafte Waldschrute zwischen Holzhütten und Zyklopenmauern. Verhältnisse also, die auch jenes frühe Ur-Rom geprägt haben dürften, die Roma Quadrata, deren kümmerliche, mehr trapezförmige als quadratische Reste auf dem Palatin von patriotischen Archäologen um 1900 freigelegt und als Keimzelle des römischen Weltreichs gedeutet wurden. Doch während Rom im Laufe der Jahrhunderte tatsächlich urbanisiert und hellenisiert wurde, blieb dieses gebirgige Hinterland bis weit in die Neuzeit hinein nur sanft berührt vom Lauf der Zeit, aus der es noch im 19. Jahrhundert gefallen zu sein schien. Der Ablativus Absolutus kam nur bis Tivoli.

Die genaue Etymologie des Namens Olevano ist bezeichnenderweise unklar. Eine Bulle von Papst Johannes dem XII. von 958 spricht erstmals von einem *fundum Olebani*, was immer das genau heißen mag. Damals war der Ort immerhin schon über eineinhalb Jahrtausende alt, also fast doppelt so alt wie München heute. Begründet wurde er von den wackeren Aequern, welche gegen die Römer eine ansehnliche, in Resten noch erhaltene Zyklopenmauer errichteten, die leider von diesen im Jahre 304 vor Christus überrannt wurde. Deshalb muss sich Olevano zur Strafe Olevano *Romano* nennen, es hätte, mit ein bisschen mehr Fortune, auch umgekehrt kommen können. Trotzdem ist Olevano Romano einigermaßen unrömisch geblieben in seinen abgelegenen Monti Prenestini, ein Land der Aeneis hinter den Sieben Bergen, gattungsmäßig angesiedelt zwischen Vergil, dem Alten Testament und Grimms Märchen. Das ist wichtig, denn darum geht es im Folgenden.



Schauen wir uns das Städtchen einmal genauer an, und zwar am besten mit den Augen eines Malers, der ein bisschen der Held unserer Geschichte ist: Franz Theobald Horny. Dieser Horny hatte um 1822 von seinem zukünftigen Sterbeort (was er allenfalls ahnen, nicht aber wissen konnte) eine zum Teil aquarellierte Federzeichnung angefertigt (Abb. 2).² Vorbereitet ist das Ganze äußerst sorgsam mit grauer Feder, die man leicht mit Bleistift verwechselt. Wir befinden uns auf einer sanften An-



2. Franz Horny: Olevano, um 1822

höhe, umgeben von Olivenbäumen, und blicken durch eine ovale Öffnung des Blattwerks auf Olevano, das sich kegelförmig einen Felsen hinaufzieht, der an einigen Stellen naturbelassen hervortritt. Die Häuser liegen teils unter, teils über uns und sind in ihrer simplen Kubatur mit der vereinfachenden, aber dennoch Detailgenauigkeit suggerierenden Klarheit einer Modelleisenbahnlandschaft erfasst. «Die kleinen Städte», meinte 1813 der Kunstmäzen und Italienreisende Johann Gottlob von Quandt über diese Gegend, «haben ein so auffallend malerisches Ansehen, daß man glauben sollte, sie wären von Künstlern erbaut, welche bloß ihre Außenseite, aber nicht die Bewohnbarkeit berücksichtigt hätten.»³ Das gilt freilich auch für Buckingham Palace.

Bleiben wir zunächst bei der malerischen Außenseite: Es muss Spaß gemacht haben, diese wie aus dem Felsen gewachsenen, teils auf massiven Substruktionen ruhenden Häuser, Mauern, Brücken und Türme auf dem Papier nachzubauen. Fast könnte man einen Katasterplan daraus erstellen, jedes Dach, jedes Fenster und jede Maueröffnung ist mit reinlicher Sorgfalt verzeichnet. Im Vordergrund blickt man in eine Straße und in Gassen hinein, und da kann man schon ahnen, dass es eher eng und dunkel ist in so einer Siedlung. In der Ferne erhebt sich ein in zwei, drei Linien angedeuteter Bergzug, auf dessen Gipfel eine vergleichbare Ortschaft gerade noch zu erkennen ist, vielleicht die Nachbargemeinde San Vito Romano. Proportionen und Perspektive erscheinen vollkommen korrekt wiedergegeben, fast als hätte Horny eine *camera lucida* verwendet, ein kleines Prisma, mit dessen Hilfe die Umrisse einer Landschaft auf Papier übertragen werden können. Aus den grau lavierten Schatten, welche das Häusermeer in eine klare Struktur von Würfeln verwandeln, könnte – die Lage Olevanos eingerechnet – auf den Sonnenstand eines frühen Nachmittags geschlossen werden.

Die Bergzüge in der Ferne sind bereits in das gleiche Blau getaucht wie der Himmel, an welchem einige Wolken die steil aufsteigende Masse der Häuser begleiten, deren Dächer sich durch eine sanfte Lasur aus Ziegelrot von der braungrauen Tönung der Tuffsteinmauern absetzen. Ganz vorne schließlich Hornys Spezialität – Baumstämme, wohl von Oliven, deren Rindenstruktur auszuarbeiten er tatsächlich an einigen

Stellen begonnen hat. Ein ähnlicher Ansatz zur peniblen Kartographie des Sichtbaren findet sich auch an der Ecke eines Hauses im Vordergrund, wo Horny das offenbar aus Bruchstein und Ziegeln bestehende Mauerwerk mit der Genauigkeit eines Steinplans wiedergibt, dies dann aber bald wieder sein lässt. Auch ein rustikaler Zaun aus abgebrochenen Ästen, die von einem Bindfaden oder Reisig, wovon man jede Schlaufe sieht, zusammengehalten werden, ist über ein Anfangsstadium nicht hinausgediehen, ebenso die Staffage, die recht detailliert und zahlreich hätte werden sollen. Dafür kann man die Blätter der schütterten Zweige des Olivenbaums zur Rechten und zur Linken zählen, wenn man sonst nichts zu tun hat. Seltsam, ein solches Blatt, auf das man schon so viel Arbeit verwendet hat, unvollendet liegen zu lassen. Viel hätte ja nicht mehr gefehlt, eigentlich nur die rahmende Staffage am linken Rand.



Noch heute liegt Olevano – von der Hauptstadt der Welt (also von Rom) aus betrachtet – am anderen Ende dieser Welt, man kommt dort nicht hin, wenn man nicht muss oder will. Mit dem Auto ist es eine ziemliche Fahrerei, wenn man bedenkt, dass die lineare Entfernung nur wenig mehr als vierzig Kilometer beträgt, vom Petersplatz aus gemessen. Immerhin, man kann hinfahren und das Auto vor der Altstadt parken. Bis in das 20. Jahrhundert hinein war das nicht möglich, weder mit dem Auto noch mit dem Pferdekarren. Olevano liegt so ziemlich in der Mitte jenes weiten Bogens, den die SS 5 (SS, daran muss man sich erst gewöhnen, steht in Italien für *strada statale*, Bundesstraße), die alte Via Tiburtina Valeria im Norden, sowie die SS 6, die berühmte Via Casilina, ehemals Labicana, im Süden beschreiben. Die SP (*strada provinciale*) 155, die kurz nach Rom von der Casilina abzweigend an Palestrina vorbei sich in Richtung Osten durchs Tal arbeitet, wurde erst in den 1950er Jahren angelegt, wie fast die Hälfte aller Straßen in Italien. Wer heute nach Olevano will, nimmt die SP 155. Sie ersetzte wohl jene *strada* der untersten Kategorie, die auf der 1870 von Antonio Vallardi herausgegebenen *Nuova Carta della Campagna di Roma* zu sehen ist (Abb. 3). Bis Ponte Orsino, wo diese Strada das Flüsschen Sacco überquert, konnte man vermutlich



3. Olevano und Umgebung, Karte von 1870

noch fahren. Danach zweigt ein Eselssteig ab, eine *mulattiera*, hinauf in die Berge in Richtung Olevano. Oder man ging über Subiaco und Civitella, wie der Dichter Wilhelm Waiblinger, der zwischen 1827 und 1829 mehrfach in Olevano gewesen war: «Es führt keine Straße nach Civitella, es sind schlechte Berg- und Felspfade, die von Stunde zu Stunde schlimmer werden [...], zumal ich bemerkte, daß der Führer des Weges nicht gewiß war und wir auf dem neunstündigen Wege [...] auch nicht einen Ort passiert hatten.»⁴ Ein Nest so abgelegen, wie es das in den deutschen Territorien am Anfang des 19. Jahrhunderts kaum mehr gegeben haben dürfte, allenfalls in der Schweiz des Gottfried Keller oder der Steiermark des Peter Rosegger. Bei der ersten Volkszählung 1870 zählte der Ort 3488 Einwohner, immerhin halb so viel wie Goethes Weimar 100 Jahre

zuvor. Inzwischen sind es genauso viele wie in Weimar damals. Ist das noch ein Dorf oder schon ein Städtchen? Die Frage hatte sich schon der fabelhafte Rolf Dieter Brinkmann gestellt, der die Einwohnerschaft 1972 optimistisch auf *mindestens gegen 10 Tausend* geschätzt hat, sogar eine *offizielle Touristik-Stelle* machte er ausfindig; *also kein derartig abgelegenes Dorf, mehr wie eine Kleinstadt*, die ihn in Vielem an seinen Heimatort Vechta erinnerte, *aus der Zeit kurz nach dem Krieg*. An anderer Stelle nennt er Olevano ein *vergammeltes Bergdorf*.⁵ Also was nun, Dorf oder Kleinstadt?

Die Frage ist insofern falsch gestellt, als beide Kategorien für diese in Mittelitalien so typischen Siedlungsformen generell nicht greifen. Es sind dörfliche Städte oder, wie Brinkmann mit feinem Gespür schließlich befindet, *Dorf-Stadt-Zwitterwesen*, städtische Dörfer, *un borgo*, wie man im Italienischen so etwas nennt, was natürlich von *burgus* herkommt, den gegen die Sarazenen befestigten Siedlungen des 10. Jahrhunderts, um die herum sich dann Wohnsiedlungen geschart haben. Daher auch die Lage auf Bergkuppen, je steiler, desto besser. Wenn auch die Einwohnerzahlen dieser *borghi* eher ins Dörfliche weisen, so hat die institutionelle Infrastruktur entschieden urbane Merkmale: eine Stadtmauer mit wappenverzierter Toranlage und eine Kirche mit im Schnitt 150 Quadratmetern hochmittelalterlicher Fresken, die meistens leider über-tüncht und daher unsichtbar sind. Das 18. Jahrhundert mochte das naive Gekleckse nicht.

Oft ist eine solche Kirche ein Duomo, also ein Bischofssitz. Davon gibt es in Italien 226 (ursprünglich waren es fast 300), während man sich in Deutschland mit 27 beschied, Faktor 1:10. Das hat, wie immer, historische Ursachen und damit zu tun, dass man bei der Christianisierung der germanischen Wälder und Sümpfe in großen Flächeneinheiten dachte und dann daran festhielt. Italien dagegen war um 300 nach Christus schon seit Ewigkeiten parzelliert und verwaltungstechnisch völlig durchgegliedert. Wenn Sie hier also eine Stadtkirche betreten, dann ist das in der Regel auch ein Dom. In Olevano Romano jedoch haben sie ausnahmsweise nur eine Pfarrkirche, geweiht der heiligen Margherita, der Stadtpatronin, die aber nichts mit der Pizza zu tun hat. So klein ist dieses Stadtdorf.

Kleinteilig ist in Italien auch die Einteilung in selbstständige Gemeinden. Fast jedes dieser Stadtdörfer ist ein eigener *comune* (maskulin) mit einem die Trikolore stolz als Schärpe um den Leib tragenden *sindaco* (Bürgermeister) in einem *Palazzo Comunale* (Rathaus), der sich meist auch architektonisch sehen lassen kann und mehr Jahrhunderte zählt als eine Hand Finger. Wurde der Bau eines solchen vielleicht doch versäumt, so holte das der Faschismus zuverlässig nach, plus Bahnhof, Postamt, Schule, Kaserne und Feuerwehrwache. Ganz oben in solchen Stadtdörfern, am Ende einer steilen steinernen Straße, liegt die *rocca*, der uralte befestigte Sitz der weltlichen Feudalherren, von der aus das Umland beherrscht und geknechtet wurde. Alle hundert Jahre nahm eine Familie einer anderen Rocca und Umland ab, gewaltsam oder auf dem Erbweg, eine der Lieblingsbeschäftigungen des vormodernen italienischen Adels, von dem gefühlt etwa ein Drittel der heutigen Bevölkerung abstammt. Fast jeder ist hier irgendwie adelig, was an den Päpsten liegen mag, die nach Belieben Adlige kreierten, vom Signore bis zum Herzog, aber auch daran, dass ein Großteil des Territoriums einer Nobilitätskontrolle durch zentralisierte Hofkanzleien entzogen war. Man muss sich die Legitimität des Ritterwesens wahrscheinlich so vorstellen wie in Mario Monicellis großartigem Film *L'armata Brancaleone* von 1966. Unvergesslich Vittorio Gassman in der Rolle des Cavaliere Brancaleone da Norcia, von dem nie klar wird, ob er nur ein Hochstapler ist, ein Spinner oder beides. Sicher ist nur, dass sie in Norcia gute Salami machen. Der Ausdruck *l'armata Brancaleone* (etwa: die Truppe Löwenpranke) bezeichnet noch heute den chaotisch-durchgeknallten Hyperindividualismus gewisser italienischer Verhältnisse. Das trifft auf Olevano selbstverständlich nicht zu. Hier hatten die Colonna und die Borghese das Sagen, im Großen und Ganzen anständige Familien mit akzeptablen Stammbäumen, in denen auch ein paar Päpste herumkletterten.

Kurz: Eine uns in Deutschland so nicht geläufige Hochkultur der Miniatur-Metropolen, bei der manchmal, wie im Falle von Olevano, die Kategorien des Städtischen am Ende doch versagen. Innerhalb der Mauern wohnten bis ins 20. Jahrhundert weniger Bürgersleute als vielmehr



4. Olevano um 1900

Bauern und Hirten, welche die Tage auf ihren Äckern und Weinbergen, in den Wäldern und Tälern der Umgebung verbrachten, das Vieh hütend, und am Abend wieder zurückkehrten in ihre engen Häuschen und dunklen Wohnungen, die wie Schwalbennester am Felsen kleben (Abb. 4). Von den Fenstern aus kann man entweder meilenweit hinaussehen ins Land oder einen Meter bis zur nächsten Hausmauer. Dazwischen gibt es wenig. Die Gassen sind steile Steinkanäle, voller Stufen und Treppen. Feuer gemacht wurde zum Kochen, nicht zum Heizen, auch im Winter nicht, der kalt sein kann. Dabei war der Ort von Wäldern umgeben, an Brennholz mangelte es nicht. Aber irgendwie hatte man früher Wichtigeres zu tun als unser ständiges Geheize. Heute stehen viele dieser Behausungen zum Kauf, und etliche hyperboreische Romantiker, darunter auffällig viele Dänen, haben das auch getan, wovon Namensschildchen in bunter Keramik oder hübsche Blumentöpfe vor den frischgestrichenen Türchen zeugen. Früher spielte sich hier alles in engen und engsten Bahnen ab. Kaum jemand kam, auch zum Heiraten nicht, je über die unmittelbare Nachbarschaft hinaus: Genaz-

zano, Civitella, San Vito Romano, Rocca Santo Stefano und wie die Orte sonst noch heißen, und wohin man ebenfalls nur mit dem Esel kommt, oder eben zu Fuß.



Wenn man die Augen etwas zusammenkneift, sieht Olevano in seinem Weichbild noch halbwegs so aus wie auf den Bildern und Zeichnungen unserer Maler. Erst beim näheren Hinsehen erkennt man, dass der edle, einem Schneckenhaus ähnlich sich den steilen Felsgrund emporschraubende Stadtkern von jenem Gürtel aus Nachkriegsbausubstanz ummantelt ist, wie man ihn sich in den optimistischen fünfziger und sechziger Jahren fast überall zugelegt hatte. Hier leben jene Olevanerinnen und Olevaner, die ihre historischen Wohnungen im Borgo an die Dänen, Deutschen und Engländer mit den Keramikschildchen verkauft haben. Sie wohnen gerne in diesen Neubauten mit Balkonen, Badezimmern, Heizungen (!) und Parkplätzen. Vor einiger Zeit hätte ich so etwas noch eine Verschandelung genannt. Doch habe ich inzwischen eingesehen, dass diese in ihrer ehrlichen Tristesse ganz unverwechselbare Architektur selbst Geschichte geworden ist, Zeugnis eines bereits wieder verschwundenen Italien, wo man mit geringen Mitteln und großer Zuversicht zu Werke ging – Werke, die niemanden beeindrucken, sondern lediglich das Leben ein wenig besser und vor allem praktischer machen sollten. Das sind ehrbare Motive, und was aus ehrbaren Motiven entsteht, hat am Ende immer seine Würde, auch im Ästhetischen. Man braucht nur länger, um das zu begreifen.

Ich könnte stundenlang vor einer der in solchen Ortsgürteln zuverlässig anzutreffenden Bars mit ihren Aluminiumfenstern auf einem der langsam aussterbenden klassischen Plastikstühle sitzen, den welkenden Blumenstand und den eingehenden Zeitschriftenkiosk gegenüber betrachtend, in dem ein alter dünner Mann sitzt, der kaum mehr Zeitungen verkauft, aber immer noch ein paar Illustrierte an Damen jenseits der Fünfzig, die damit zum belebten Damenfriseur gehen, der mit den Fotos Zwanzigjähriger wirbt, die so aussehen, wie man sich in der Provinz jene Welt der Schönen und Reichen vorstellt, von der in den Illus-

trierten die Rede ist. Still träumend daneben das Elektrogeschäft mit den Verlängerungskabeln, Nachttischlampen, Energiesparbirnen, Mini-Radios und CD-Spielern im staubigen Schaufenster. Stark besucht dagegen der Metzger und der *forno*, man muss von einer Papierrolle ein Wartenummerchen abreißen beim Eintreten, so wie im Postamt. Der Mensch lebt auch hier nicht vom Brot allein, er braucht Fleisch und Wurstwaren, dazu immer noch Zigaretten und viele Rubbel-Lose, die Bar verkauft beides. Sie hätte, zumindest laut des schwarzen Schildes mit dem weißen T vor dem Eingang, auch die staatliche Lizenz für den Handel mit Salz und Briefmarken. Aber Ersteres kann man inzwischen lizenzfrei im *Alimentari*-Laden kaufen – einen echten, richtigen Supermarkt gibt es tatsächlich immer noch nicht – und Letztere braucht niemand mehr, da inzwischen auch die Großeltern eine Facebook-Seite haben und per WhatsApp erreichbar sind. Insgesamt ein durch und durch ehrbares Samstagsvormittags-Dorfstadtleben, dem zuzuschauen ich nicht müde werde.

Oft gibt es in diesen alten Neubaugürteln eine in den Hügel terrassierte weitläufige Piazza mit kleinen Bäumen und Bänken, von der aus man, an ein schönes Eisengeländer aus den 1950er Jahren gelehnt, in das weite Bergland schauen kann. Früher haben die alten Männer hier an Sommerabenden Boccia gespielt, später saßen sie dann mit ihren kleinen Radios auf den Bänken und hörten die *partita*, das Fußballspiel, heute sitzen sie einfach nur herum und schauen ab und zu auf ihr *cellulare*, wogegen nicht das Geringste einzuwenden ist. Vielleicht hat die Tochter im fernen Rom ja wieder ein Bildchen des Enkels geschickt. Schon Wilhelm Waiblinger war aufgefallen, dass auf dem «Corso von Olevano, das heißt auf der Straße vor dem Tore [...], die Honoratioren gerne des Abends zusammenkommen, und sich unterhalten.»⁶ Es hat sich – außer der Kulisse und den Accessoires – also so gut wie nichts geändert in zweihundert Jahren. Immer noch plätschert ein hübscher Brunnen vor sich hin, erheblich älter als alles Umstehende und wahrscheinlich derselbe, um den damals die Mägde mit ihren Krügen schwatzend herumstanden und wo der Hirte seine Braut erblickte. Heute warnt ein kleines Messingschild vor dem Genuss des verführerisch in ein

moosiges Steinbecken sprudelnden Quells, aus dessen kühl-dunkler Tiefe ein wenig Plastikmüll hervorleuchtet. Gegenüber dem Brunnen ein Kriegerdenkmal der 1920er Jahre, 1947 ergänzt, mit einer erstaunlich langen Liste der Söhne des Ortes, die, zweifellos in Erfüllung ihrer Pflicht, ihr Leben gelassen haben. Auf Touristen oder gar Fremde ist man kaum eingestellt hier oben – ganz im Unterschied zum nahegelegenen fernen Rom. So oder so ähnlich findet man es in fast allen diesen kleinen Dörfern, die in Wirklichkeit Städte sind, oder umgekehrt, also auch in Olevano.

Landnahme

Bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein gehörte der Ort *fra quelli più dimenticati di Lazio*, wie Coriolano Belloni, der erste einheimische Historiograph der Olevano-Maler, bestätigt, also zu den vergessensten Nestern der an vergessenen Nestern nicht gerade armen Provinz Latium. *Nessun scrittore era mai interessato di esso*; niemand, der eine Feder halten konnte, hatte es über Jahrhunderte hinweg für nötig gehalten, Olevano auch nur zu erwähnen.⁷ So war, in wenigen Worten, die Lage, als vor genau zweihundertzweiundzwanzig Jahren in diese *waldursprüngliche Bergesstille* (Friedrich Noack), in diese seit uralten Zeiten eng abgezirkelten Verhältnisse, buchstäblich von einem Tag auf den anderen *Fremde* hereinplatzten. Versuchen wir einen Augenblick, uns den Vorgang aus einheimischer Perspektive vorzustellen. Die *forestieri* waren, wie man langsam herausfand, keine *angresi* (sprich: *inglesi*, also Engländer, was ein Fremder im Zweifelsfall war), sondern überwiegend *tedeschi*, die deutsch sprachen oder eine Variation davon. Sie kamen aus dem fernen Rom und stammten von Orten, von denen man in Olevano noch nie gehört hatte: Berlin, Breslau, Karlsruhe, Heidelberg, Darmstadt, Hamburg, Dresden oder Weimar. Sie gingen keiner als Erwerbsarbeit erkennbaren Tätigkeit nach und wären bei ihrer körperlichen Verfassung für eine solche auch nicht zu gebrauchen gewesen. Trotzdem verfügten sie über genügend Ressourcen, um sich Sommer für Sommer hier einzuquartieren und durchfüttern zu lassen.

Frauen und Kinder hatten sie nicht dabei. Sie waren überwiegend jung, überwiegend nicht rechtgläubig, also Heiden, sprachen kaum italienisch, zogen sich an, wie niemand sich eigentlich anzieht, waren dabei oft kränklich und starben auch manchmal. Eine Art anständiges Gesindel, schwer zu taxieren, das wenig Ärger machte und manchmal sogar etwas Geld abwarf. Abends hockten sie palavernd beisammen, des Tags strömten sie aus in die Hügel, Berge und Wälder, aber nicht zum Pilzesuchen, Holz sammeln oder sonst was Nützlichem, sondern um auf kleinen Brettchen, an denen sie stundenlang hockten, Papierbögen mit feinen Bleistiftstrichen zu bedecken. Der Kontakt zu den Einheimischen beschränkte sich in der Regel auf Begegnungen an den infrastrukturellen Schnittstellen, wo Unterkunft und Nahrungsaufnahme verhandelt wurden.

Manchmal stand man sich auch als Modell gegenüber, wobei die Fremden ganz klar junge Frauen bevorzugten, die ihre malerische Sonntagstracht anzulegen hatten. Da musste man natürlich scharf aufpassen. Jene Aktstudien, wie sie in Rom unter bedenklichen Umständen irgendwie möglich waren, wären hier unvorstellbar gewesen. Freilich können wir das alles nur vermuten. Niemand weiß, was die Einwohner von Olevano Romano von diesen *artisti* tatsächlich gedacht haben. Es gibt dazu einfach keine Dokumente.

Die deutsche Überlieferung dagegen ist erdrückend umfangreich und fängt schon im frühen 19. Jahrhundert an. Briefe vor allem, aber auch Zeichnungen und Bilder. Manchmal kann man durch diese Dokumente hindurch eine vage Vorstellung vom Eindruck gewinnen, den die wandernden Maler auf die lokale Bevölkerung machten. Wilhelm Waiblinger (Abb. 5), der sich in Olevano der Einfachheit halber als Maler ausgab, berichtet von einer Begegnung mit zwei «jungen Burschen» im Wald, die ihn fragten, was er denn in Olevano wolle. «Malen, zeichnen, gab ich zur Antwort, und sie schienen verwundert, dass ich mir soviel Mühe mit Gehen mache, um malen zu können.»⁸ Das sagt schon ziemlich viel. Die Forschungsliteratur beginnt mit Friedrich Noack leicht verspätet im frühen 20. Jahrhundert, und Noack war es auch, der den Begriff von der *Entdeckung* Olevanos publizistisch geprägt hat, eine seither stehende



5. Wilhelm Waiblinger

Wendung, bezeichnend gerade in ihrer Arglosigkeit, die den Ton der Forschung bis heute prägt.



Angeblich war es der Tiroler Maler Joseph Anton Koch (Abb. 6), der als eine Art Kolumbus diese Entdeckung Olevanos für sich beanspruchen darf und später sogar eine Eingeborene zum Weibe nahm. Warum gerade er? Vielleicht weil Koch von all den Fremden, die in den ersten Jahrzehnten nach Olevano gekommen waren, der am wenigsten Fremde gewesen war. Seine Kindheit hatte der als Häuslersohn im Lechtal bei Obergiblen Geborene in den Tiroler Bergen verbracht, aber nicht als Sommerfrischler, sondern als Hirtenjunge unter eher harten Bedingungen. Dass er als reifer Mann nicht einmal sein Geburtsjahr genau zu nennen wusste – seine Angaben schwanken um drei Jahre – sagt vieles.⁹ In Olevano, wo der Pfarrer ordentlich Buch führte, wäre das nicht passiert. Nun bringt das Amt des Hirten bekanntlich viel Muße in Gottes freier Natur mit sich, und irgendwie hat der kleine Joseph Anton zumindest einen Teil dieser Zeit darauf verwendet, sich das Zeichnen beizu-

bringen. Das wurde bemerkt, von Fremden natürlich, der Bub kam in Ausbildung, so dass am Ende dieser so unwahrscheinlichen Geschichte Koch als malender Ex-Hirte zu den nicht-malenden Hirten in die Prenestiner Berge gefunden hatte – *naheliegenderweise*, wie Angela Windholz es ausdrückt, wenn nicht er, wer dann. Er scheint sich sofort heimisch gefühlt zu haben, und tatsächlich hatte er am Ende ja nur die Berge gewechselt. Diese neue und gleichzeitig vertraute Welt war für ihn mehr als nur Studienobjekt, es war eine Lebenswelt, der er innerlich immer noch anhing und in die heimzukehren er intuitiv beschlossen hatte. In seinem auf 1805 datierten Skizzenbuch zeichnet er sich selbst, wie er in Gesellschaft der Hirten die *Ciuncata* isst, den urtümlichsten aller Ziegenkäse, wie ihn schon der Polyphem der Odyssee verzehrt hatte (Abb. 7).¹⁰

Auch seine künstlerische Beschäftigung mit der bukolischen Bergwelt ist keine oberflächliche, sondern trägt – im Rahmen seiner Verhältnisse – schon beinahe wissenschaftlich-anthropologische Züge. So werden im gleichen Skizzenbuch die Ziegenrassen untersucht oder aber die Geräte zur Herstellung von Käse und Butter minutiös gezeichnet und beschriftet, bis hin zu einem Stück verzweigten Wurzelholzes, das als Quirl zum



6. Eduard von Heuss:
Joseph Anton Koch



7. Koch brotzeitet mit Olevaner Hirten, um 1805

Rühren der Milch eingesetzt wurde (*menatore per squiliare il latte*).¹¹ Vielleicht interessierten ihn diese Dinge ja gerade wegen der Ähnlichkeiten oder auch Unterschiede zu dem, was er aus seiner Kindheit kannte. Und schließlich verewigt er sich selbst als Teil dieser Welt, als Hirte unter Hirten, und zwar auf einem sorgsam ausgearbeiteten Ölgemälde. Das wäre keinem seiner bürgerlichen Künstlerfreunde so in den Sinn gekommen. Es ist ein kleines, 1823 für Bertel Thorvaldsen gemaltes Bildchen (Abb. 8).¹² Von einer Anhöhe aus sieht man Olevano auf seinem markanten Felsen, wobei Koch die Ruinen des Castello zu tempelartigen Anlagen umformt, eine Art Gralsburg für deutsche Maler. Aber um Prospektmalerei im Sinne empirischer Wahrheit geht es hier auch nicht. Das zentrale Thema ist die Heimkehr des Wanderers, das *Angekommen-Sein*, und zwar als autobiographische Erzählung. Denn es ist Koch selbst, der hier am rechten Rand hinter einem Gebüsch hervortritt, sein Pfeifchen im Mund, und uns ansieht. Er ist von außen gekommen, von weit her, wir wissen es, und hält als Attribut des Wanderers den berühmten, in vielen Quellen geschilderten Stab in der Hand. Hier nun pflanzt er diesen in die Erde, wie Odysseus sein Ruder am Ende aller Irrfahrten. Koch



8. Joseph Anton Koch: Olevano, um 1822

ist angekommen, zurückgekehrt in die als arkadische Idylle umgedeutete Welt seiner Kindheit: In der Mitte die Hirtenfamilie, die umgeben von ihrer Herde um das Lagerfeuer sitzt und steht, auf dem das Essen zubereitet wird; ein anderer Hirte melkt, von seinem liegenden Hund dabei beobachtet, eine geduldige Ziege (eine Szene, die sich anmutig im Wasser des kleinen Teiches spiegelt), während ganz vorne rechts eine junge Mutter ihr Söhnchen füttert. Die junge Mutter steht für Kochs Frau, die Olevanerin Cassandra Ranaldi, das Söhnchen für ihr gemeinsames Kind, Augusto heißt es, später Vater des berühmten Architekten Gaetano Koch, der Rom vom päpstlichen Dorf zur europäischen Metropole umbauen sollte, bei deren Anblick den Großvater der Schlag getroffen hätte.

Leider ist das Bild, das Koch zwar als Außenstehenden, aber doch als Teil der Traumwelt zeigt, nicht wahr, ist eine wehmütige Vision dessen, was spätestens zum Zeitpunkt des Entstehens allenfalls eine ferne Sehnsucht gewesen war, ein Wahngelbilde, wovon Kochs Lebensrealität als verbitterter, am Hungertuch nagender, in Rom um Aufträge und Aner-

kennung meist vergeblich ringender Familienväter denkbar weit entfernt lag. So ist das Bild beides, Utopie einer wiedergefundenen wie auch Beschwörung einer verlorenen Heimat.



Es ist schon klar, dass Noack und seine Nachfolger mit dem Begriff *Entdeckung* nicht behaupten wollen, Olevano sei der Welt bis dahin völlig unbekannt gewesen. Und doch schwingt bei der Rede von der Entdeckung die Vorstellung mit, dass erst mit der Ankunft jener zivilisierten Welt, auf die es historiographisch ankommt, der Lichtkegel der Kultur auf das im Dunkel der Vorzeit vor sich hindämmernde Örtchen gerichtet worden sei. Dabei besaß Olevano bereits eine in lateinischer Sprache geschriebene städtische Verfassung, als es in vielen Herkunftsorten der Entdecker noch nicht einmal eine kommunale Weide-Ordnung für den Dorfanger gegeben hatte. Sie datiert vom 15. Januar 1364. Weimar 1364? Kam ein Jahr später als unbedeutendes Lehen an die Wettiner und erhielt erst ein halbes Jahrhundert später das Stadtrecht.

Die von deutscher Seite dominierte, wenn nicht monopolisierte Überlieferung sieht das Zusammenleben von Entdeckern und Entdeckten im Grunde noch heute so, wie es Noack in bester Absicht und in biederbeaglichen Wendungen beschrieben hat: Sommer für Sommer sei man gekommen, «um in heiterer Gemeinschaft unter den Ölbäumen und Weinstöcken der Casa Baldi den Zauber der schönen Bergwelt zu genießen und Studien an der reichen Natur des Landes und seiner urwüchsigen, durch stattlichen Wuchs und malerische Tracht ausgezeichneten Bevölkerung zu machen. Scharen von Malern zogen vom Frühling bis Herbst aus dem gastlichen Hause [...] hinaus in die fruchtschweren Täler, die schattigen Eichen- und Kastanienwälder, hinaus zu den schroffen Kalkfelsgraten und den hochthronenden Bergdörfern und kehrten mit der sinkenden Sonne im lustigen Geleit der vom Feld heimziehenden Bauern mit ihren Eseln, Ziegen und Schweinen zu dem Standquartier zurück, wo in den Abendstunden beim feurigen Wein Lautenspiel und Gesang ertönte und gelegentlich auch die schönen Mädchen von Olevano zum Tanz erschienen.»¹³

Wir wollen keinen postkolonialen Furor entfalten, nichts liegt mir ferner. Aber ein bisschen anders, als Noack es schildert, war es am Ende schon. Das lässt sich selbst an deutschen Quellen ablesen. So beschreibt Waiblinger den nicht immer lustigen Empfang der fremden Wanderer in den Ortschaften: «Eine ungeheure Schar Buben lief uns mit einem wilden Geschrei nach, uns verspottend und verhöhrend, und am Ende, als wir nicht darauf achteten, mit Steinen werfend. [...] Die vielen Männer sahen ruhig zu, ließen die Buben machen und lachten. Wir gingen aus dem Staube.»¹⁴

Das ist nicht wirklich das, was wir uns unter einem «lustigen Geleit» vorstellen. Die Deutschen waren zunächst einmal Fremde in einer Welt, in der sie – nüchtern betrachtet – nichts verloren und wenig zu suchen hatten. Ihr Nach-Olevano-Gehen war ein wenig übergriffig, wie wir heute sagen würden, eine Art Landnahme, auch wenn vor Ort materiell gesehen nichts genommen, besetzt, gekauft oder gestohlen wurde. Land und Leute jedoch wurden angetastet – und das gerade ihrer Unangetastetheit wegen. Sie waren interessant als ästhetische Ressource, und Ressourcen werden bekanntlich erschlossen, abgebaut und ausgebeutet. Und genau so war es, auch wenn alle Bäume, Hügel, Hirten und Berge an Ort und Stelle blieben, nachdem sie von allen Seiten skizziert und gemalt worden waren. *Mitgenommen* haben die Künstler tatsächlich nur ihre Blätter und Kartons. *Hinterlassen* aber haben sie etwas anderes als das, was bei der Ankunft noch dagewesen war. Eine Hirtin, die das erste Mal in ihrem Leben Modell steht, ist nicht mehr dieselbe wie zuvor.

Wilhelm Waiblinger war einer der wenigen, wenn nicht der Einzige, der sensibel war für die Indiskretionen kolonial-touristischer Gentrifizierung, für das wellenartige Vordringen und Erschließen des Unerschlossenen – ein selbstlaufender Mechanismus, der zwanzig Jahre nach der Erst-Entdeckung bereits in vollem Gange war: «Zuerst zog Tivoli und Albano alle an, sodann Frascati und Palestrina. Genzano erfreute sich ebenfalls der Künstlerbegeisterung für seine Natur, noch mehr aber für seine Weiber und seinen Wein; allmählich drang man weiter, einige Landschaftsmaler gerieten nach Olevano, hielten sich dort auf, malten es tausend Mal und holten sich sogar hübsche Frauen dort, jetzt gab es

nichts Schöneres mehr auf der Welt als die Serpentara; endlich ging es nach Subiaco, und gegenwärtig ist Civitella das non plus ultra für die Modepassion der Landschaftsmaler.»¹⁵ Jeder von uns kennt das, war schon mal Teil einer solchen Welle, und sei es an den Urlaubsorten der Kindheit. Auch in St. Moritz, Cortina und Kitzbühel haben die Bauern früher den Käse aus den Rinden gekratzt, wurde auf der Tenne gedroschen und nicht getanzt.

Waiblinger sieht das alles, und er sieht auch die Folgen: «Die vielen Maler, die hierher reisen, haben das Volk schon ziemlich verdorben. Es ist mir eine ärgerliche Erscheinung gewesen, dass mir ein Bube ein Mädchen in seiner Gegenwart zum Modell anbot.» Das weibliche Modellstehen war schon im kosmopoliten Rom eine heikle Angelegenheit, gerade da die Grenzen fließend und die Graubereiche grau waren: «Zu dieser Bemerkung geben die römischen Modelle beiderlei Geschlechts am meisten Gelegenheit, denn sie sind wirklich die verworfenste und verächtlichste Volksklasse und übertreffen die Kurtisanen von Handwerk noch unendlich an Schamlosigkeit. So schreitet», resümiert der 25-jährige Kulturpessimist hörbar seufzend, «die Bildung immer weiter vor, und oft schleichen ihre bösen Folgen weiter als die guten.»¹⁶ Wir hoffen, dass Waiblinger hier Ursachen und Folgen nicht verwechselt.



Wir haben auch Bilder von diesen Vorgängen, schließlich geht es um Maler. Etwa jene auf Anton von Werner zurückgehende Xylographie aus dem Jahr 1875 (Abb. 9). Das ist, streng genommen, gar nicht mehr unsere Zeit, aber sie zeigt doch etwas vom Ergebnis dessen, was um 1820 begonnen hatte, die deutsche Kolonisierung von Olevano nämlich. Wie so oft waren es die Kolonisatoren selbst, welche ihr Tun für die Nachwelt dokumentierten, natürlich im heiteren Vollgefühl des Rechts und der Normalität. Anton von Werner, der nach der Reichsgründung zum Kaiserlich-Deutschen Oberreichshauptmaler aufsteigen sollte, war 1868/69 als Fünfundzwanzigjähriger in Rom und Olevano gewesen, wovüber er in seinen im Alter verfassten *Jugenderinnerungen* berichtet. Es ist



9. Anton von Werner: Am Brunnen von Olevano, 1875

kein wirklich sympathischer junger Mann, den wir hier kennenlernen. Ein preußischer Patriot (wogegen an sich nichts zu sagen ist), ein «durch ordentliche, von hoher Behörde geregelte Verhältnisse verwöhnter Norddeutscher», so die nur leicht ironische Selbstbeschreibung. Als solcher bemäkelt er dann so ziemlich alles, was ihm zwischen Brixen und Rom

an italienischen Zuständen begegnet. Zustände, die ihn nicht wie erhofft «mit der nötigen Schwärmerei für das gelobte Land Italien [...] erfüllen, wo damals noch Schmutz und Verkommenheit als unerlässliche Requisiten antiker Klassizität galten.»¹⁷ Nun, er fängt sich, sobald er in Rom in den Kreis deutscher Künstler eintaucht, mit denen er schließlich auch Olevano besucht.

Hier spielt die Szene, auf die wir hinauswollen, nämlich am Brunnen vor dem Tore, wo, wie es nun einmal ihre Pflicht und Gewohnheit ist, sich die Mädchen und jungen Frauen Olevanos zum Wasserholen einfinden – und manchmal die jungen Männer des Ortes auch, rein zufällig, versteht sich. Das war schon bei Rahel und Jakob so und das ist auch hier nicht anders. Nur dass jetzt der männliche Part von deutschen Künstlern übernommen wird, die weniger zufällig und gleich in halber Kompaniestärke gekommen sind. Das Bild zeigt den Moment, wo die Jäger ihr pittoreskes Wild erspähen. Ausgerückt von ihrem Stützpunkt, der Casa Baldi, ganz campagnenmäßig gerüstet mit Stiefeln, Hüten, Stöcken, Schirmen, Feldstühlen, Mappen, Tornistern und Rollen, die sie wie Panzerfäuste schultern, ein regelrechtes Expeditionskorps im Einsatz. Ihr Anführer, eine Art Künstleroffizier, forsch nach vorne ausschreitend, wendet sich gestikulierend an eine den Wasserkrug auf dem Kopf balancierende Frau, die den Ort offenbar gerade verlassen wollte, daran vom Aufmarsch der Maler aber gehindert wird. Ob er sie grüßt, ihr Komplimente macht, sie bittet, still zu stehen, oder ein Treffen zur Zeichensitzung verabreden will – wer weiß. Klar ist, dass die Kollegen die Szene aus dem Hintergrund genussvoll kommentieren, den Fang kritisch taxieren oder ihn bereits zu skizzieren beginnen. Die Frauen hinten am Brunnen verfolgen das Geschehen regungslos. Es geschehen, wie gesagt, keine Verbrechen auf diesem Bild. Aber völlig normal ist das, was man sieht, auch nicht. Bestimmt hat Werner die Szene nicht als kritische Selbstanklage aufgefasst, sondern als humoriges Erinnerungsbild aus den heiteren Olevaner Studientagen, wo man – ach! – mit «dem Ewig-Weiblichen [...] – außer mit den stinkfaulen Töchtern unseres Wirtes – nicht in Berührung» kam, «denn der gute Seelsorger von Olevano hatte der vorehelichen weiblichen Jugend aufs strengste eingeschärft, uns

Noncristiani zu fliehen wie die Pest.»¹⁸ Da hatte er wahrscheinlich nicht ganz unrecht, der Herr Pfarrer.

«Vermuten Sie etwa, dass mir eine schöne Olevaneserin ein romantisches Appuntamento gibt, so irren Sie sich sehr», dämpfte schon Waiblinger die Erwartungen der Leser seines Tagebuchs. «Das ist unmöglich in Olevano.»¹⁹ Aber schließlich konnte man ohne eine Studie der notorisch *schönen Olevanerinnen* in ihrer nicht weniger notorisch *malerischen Tracht* unmöglich wieder abreisen. Ein Skizzenbuch ohne Olevanerin ist wie eine Safari ohne Trophäe, und wenn der Pfarrer Modellsitzungen unterband, so musste man dem Objekt eben auflauern. Dass der Brunnen, also gewissermaßen die Tränke, hierzu besonders geeignet war, wusste auch er: «Wir freuten [...] uns zuletzt, als wir an einem Brunnen eine wahrhaft schöne, junge Sabinerin waschen sahen. Erstaunt über ihre echt plastischen Gesichtsformen, den vollen, kräftigen Wuchs und die warme, feuchte Farbe, fassen wir das einsame, schöne Kind ins Auge, aber leider kehrte es sich um, so dass der Schleier es halb verdeckte und wir nur den hohen Nacken bewundern konnten.»

Waiblinger, im Nebenberuf bekennender Erotomane, ist wie besessen von den körperlichen Reizen der *Sabinerinnen*, sie durchziehen sein Werk: «Die Frauen sind von idealer Schönheit. So durchgängig wohlgebildet und schön gewachsen sind sie kaum in Albano; echte Italienerinnen, wahrer antiker Schlag, lauterer Kern und hohes, gesundes Gewächs, glänzende Augen, braune, südliche Farbe, Schwanenhals, hoher Busen und Götternacken. Zum Verwundern ist es, diese herrlichen Gestalten in malerisch-üppiger, reinlicher Tracht auf den steinernen Treppen, mitten in der unbeschreiblichsten Unfläterei und in Nestern sitzen zu sehen, die man in Süddeutschland kaum den Schweinen zum Nachtquartier anbieten würde.»²⁰ Mit wenigen Änderungen könnte das auch eine Erzählung vom Pferdemarkt sein. Aber – und das muss zum historischen Kontext gesagt werden – es gibt kaum einen Reisebericht dieser Jahre, der sich nicht einigermaßen umständlich über die körperliche Schönheit speziell der Römerinnen auslassen würde, meist notdürftig als Bildungserlebnis verkleidet, indem man versichert, den lebenden Vorbildern der Madonnen Raffaels begegnet zu sein. Das Thema ist derart topisch, dass

sogar Reisende, die das vermutlich gar nicht so interessant fanden, es pflichtschuldig aufgreifen, um es nicht an Kunstsinn, Kennerauge und Lebensart fehlen zu lassen. Waiblingers Interesse ist allerdings genuin, doch besaß er zumindest den Takt, nach getaner Bewunderung mit seinem Malerfreund verzichtend das Feld zu räumen – mit einem kleinen, vielleicht nicht ganz auf der Höhe seiner poetischen Möglichkeiten operierenden Gymnasiastenwitz zum Abgang: «Ich verzeihe den Römern den Raub der Sabinerinnen!»²¹ Da wären wir wieder beim Thema: Olevano liegt in den Sabiner Bergen, und nun wissen wir auch, warum.

Aussteiger

Der Gang nach Olevano trägt häufig auch die Züge einer Flucht. Es war die Flucht aus der großen Stadt, die Flucht aus Rom. War schon die Fahrt nach Rom nicht selten eine Flucht gewesen, so setzte sich diese nun fort. Die nächste Etappe war der Gang aufs Land. Ich sage *Gang*, da das Gehen dabei eine Schlüsselrolle spielt. Sobald es im Frühjahr wärmer und im Sommer heiß wurde, stand man auf von den Tischen des Caffè Greco und ging aus der Stadt hinaus, meist in Gruppen. Aus den Tagesausflügen wurden längere Wanderungen mit Übernachtungen, der Aktionsradius weitete sich. Ganz neue Landschaften wurden erschlossen, auch künstlerisch, teils schon im späten 18. Jahrhundert. Auf den Bildern tauchen nun Landschaftstypen, aber auch Landschaftssituationen auf, die von den klassischen, übersichtlichen Prospekten, an denen noch Hackert festhält, immer radikaler abweichen. Man taucht ein in die Faltungen des Geländes, das man durchwandert. Das Zu-Fuß-Gehen wird ein wesentlicher, da bewusst, ja programmatisch geübter Teil des Lebens als Künstler. Johann Gottfried Seumes *Spaziergang nach Syrakus* war die publizistische Spitze dieser *Bewegung*, war demonstrative Aktion, eine durchaus auch ideologisch unterlegte Performance, deren Botschaften – Gesundheit, Natürlichkeit, Einfachheit, Ursprünglichkeit, Aufrichtigkeit, Männlichkeit – diametral gegen alles gerichtet waren, was mit der gepuderten Welt des Ancien Régime in Verbindung gebracht werden konnte.

In ihrer Suche nach einer besseren und einfacheren Welt und ihrem Weglaufen von daheim waren die deutschen Maler der Romantik veritable Aussteiger, vielleicht die ersten der Geschichte. Einzelne mag es zuvor bereits gegeben haben, aber dass diese Aussteiger-Idee eine ganze Gruppe, eine ganze Generation erfasst, ist neu. Neu waren dann auch die Enttäuschungen, die zum Aussteiger-Dasein gehören. Denn in Rom, das merkten die Davongelaufenen früher oder später, war das Ancien Régime besonders ancien und besonders mächtig, da es sich auf eine doppelte Herrschaft des Terrors stützen konnte: jene der katholischen Kirche und, für die Künstler fast schlimmer, jene des klassischen Altertums, der Antike. Es war die Ästhetik der Alten, Reichen und Mächtigen, Stichwort Goethe. Unter dieses Joch musste sich beugen, wer in Rom irgendwie Fuß fassen wollte. Doch wie man durch Flucht aus Deutschland sich den Folgen von Wien und Karlsbad entzog, so konnte man, wie wir im Einzelnen sehen werden, Papst und Antike abschütteln, indem man Rom den Rücken kehrte. Das Wandern in der Natur, das immer tiefere Vordringen in die zwar nahe, doch so entrückte Bergwelt war also nicht nur Stadtflucht, sondern auch bewusst geübte antiklassische Handlung.

*Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben.
Sie hat so lange von mir nichts vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.
[...]
Ich bin gestorben dem Weltgewimmel
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' in mir und meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.*

Friedrich Rückert hat diese später durch Gustav Mahler vertonte Ode an die Weltflucht drei Jahre nach seinem Aufenthalt in Olevano geschrieben, wo ihn sein Malerfreund Joseph Karl Herrmann am 25. August 1818 am Tisch hockend und dichtend gezeichnet hat. Doch wie lange kann man Abschied nehmen vom Weltengewimmel, ohne dass die Lage kri-

tisch wird, und sei es rein ernährungstechnisch? Das ist das Urdilemma aller Aussteiger und Paradiesbewohner, denn in allen Paradiesen führen alle Wege immer nur zum Ausgang, und nur den Ausgang vor Augen erkennt man überhaupt das Paradies als solches. Die Versuche, sich in diesem Paradies gegen alle Paradies-Hausordnungen ein Bleiberecht zu erwerben, sich festzusetzen und einzunisten, ziehen sich leitmotivisch durch die Geschichte deutscher Präsenz in Olevano. Im Laufe der Jahrzehnte kamen dabei unterschiedliche Strategien zum Einsatz. Die vielleicht pragmatischste war im späten 19. Jahrhundert die notariell beglaubigte Erwerbung eines Paradies-Flurstücks, die *Operation Musenhain*. Neben dieser kollektiven Anstrengung, die schließlich zur nationalen Mission werden sollte, gab es private Bleibe-Strategien, meist eine Liebesbeziehung, die, wie bei Waiblinger, der fernen, mehr geschauten als gesehenen Geliebten gelten konnte, oder aber, wie bei Joseph Anton Koch, handfeste Fakten schaffte, durch das Einheiraten in Olevano.



Die Geschichte der deutschen Maler in Olevano ist nicht nur die Geschichte vom Davonlaufen aus Deutschland, der Flucht aus dem nachbarocken Rom ins Mittelalter der Berge und dem Traum eines anderen Lebens, es ist vor allem die *Geschichte der Erfindung der deutschen Kunst*. Sie finden das zu stark? Gab es sowas vorher etwa nicht? Ja, das hatte es tatsächlich gegeben, und wie – aber das war damals schon etwas länger her und reichte in die Zeiten Dürers, Altdorfers, Cranachs und des Hans Baldung Grien zurück, also gut dreihundert Jahre. Zwischen Dürer und Horny – um einfach zwei Eckpunkte zu nennen – gab es dann eher *deutsche Künstler* (oder Künstler in Deutschland) als eine *deutsche Kunst*, also eine Kunst, die sich selbst – auch im programmatischen Sinne – als deutsch verstanden hätte. So war es auch die Dürer-Zeit, die sich unsere Olevano-Künstler zum Vorbild nahmen, an die sie anschließen, zu der sie zurückkehren wollten, ein bisschen so wie die Renaissancekünstler Italiens zur klassischen Antike. Sollte man also lieber von einer *Renaissance* der Deutschen Kunst sprechen, von ihrer *Wiedererfindung*? Das klänge dann doch zu sehr nach Wiederholung, Aufguss oder Recycling, und damit täten wir

der Generation von Franz Horny schweres Unrecht. Denn was in den Jahren zwischen sagen wir 1804 und 1830 – den goldenen Jahren Olevanos – zwischen Eichenwäldern und Felsbrocken auf den Zeichenbrettern und später in römischen Winterateliers in Öl auf Leinwand entstand, war tatsächlich eine Erfindung, geboren vielleicht aus der Not und notdürftig zunächst als Tugend erklärt, bevor es unverwechselbar für das stehen sollte, was wir unter deutsch-italienischer Landschaftsmalerei der Romantik verstehen. Eine Kunst nämlich, die sich in Sujet, Bildsprache und Technik fast schon radikal von dem unterscheidet, was die in Kunstdingen damals noch tonangebenden französischen Maler vorgaben, eine Abweichung, die, wie gesagt, zunächst unfreiwillig-dilettantisch sein mochte, bald aber selbstgewählt, programmatisch und mit Stolz betrieben wurde.

Die Entdeckung des Nationalen ist eines der großen Themen des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland und nicht nur dort. Was für die Heimat galt, das galt auch für den zusammengewürfelten Haufen «deutscher» Künstler, die oft erst in Rom bemerkten, dass sie nicht nur Heidelberger, Hamburger oder Weimarer waren, sondern zunächst einmal Deutsche, nämlich in den Augen der anderen, also der Römer und Olevaner. Und der Franzosen natürlich, von denen man sich gesellschaftlich, aber auch künstlerisch abzugrenzen suchte. Am Ende sogar mit Erfolg.

Nur in Rom konnten sich die Deutschen in der Fülle ihrer regionalen Ausführungen erleben und erkennen, was sie über diese Unterschiede hinweg verband. Die moderne Phänomenologie und Geschichtsdidaktik nennt das Hingestoßen-Werden auf die eigene Identität durch das Erlebnis einer fremden Umgebung *Alteritätserfahrung*, eine Selbsterfahrung durch die Konfrontation mit dem Fremden, Ungewohnten. Kein Wunder, dass es Schnorr von Carolsfeld gewesen war, also der Intellektuelle und Vielschreiber unter den deutschen Künstlern um 1820, der auch ohne fünf Semester Geschichtsdidaktik das Phänomen erkennt und beschreibt: «Das fremde Land, die fremde Sitte und Sinnesweise bleibt ihm darum immer fremd, der Deutsche ist nie Deutscher gewesen, als er es jetzt hier ist. Das Element, das nicht das seine werden kann, macht, dass er sich erst recht in dem eignen fühle und sich darauf stütze und stelle.»²²

So bildete die heterogene Kolonie deutscher Maler in Rom eine Art deutsches Miniatur-Reich, autonom, selbstverwaltet und überschaubar, man musste im Caffé Greco nur den Tisch wechseln, um zollfrei von Preußen nach Baden zu kommen. Auch von staatlicher oder halbstaatlicher Seite wurden die deutschen Künstler in Rom zunehmend als Gruppe angesehen, eben als deutsche Künstler in Rom, von denen Martin Wagner im Auftrag seines Kronprinzen Ludwig von Bayern im Jahr 1822 sogar ein (nach regionaler Herkunft sortiertes) Verzeichnis anlegte, das immerhin 106 Individuen erfasste.

Es überrascht nicht, dass eine sich explizit als deutsch verstehende Kunst nur *außerhalb* Deutschlands erfunden werden konnte, wo sich das eigene Deutsch-Sein erst als Thema aufdrängte. In künstlerischer Hinsicht hatte dieses Deutsch-Sein zunächst vor allem mit Technik, Thema und Ästhetik zu tun – weniger mit Qualität, leider. Ein Corot, das sei gleich gesagt, war nicht unter den deutschen Olevano-Malern der ersten zwei, drei Generationen, und leider auch danach nicht. Carl Blechen, der dieses Format als Einziger erreicht, war zwar 1829 kurz in Olevano gewesen, hat aber außer einer sparsamen Zeichnung nichts Greifbares hinterlassen. Aber so ist das eben. Der eine hat das, der andere jenes, und so wird man in der französischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte keinen Robert Schumann finden.

Darum geht es auch gar nicht. Das Interessante an dieser mengenmäßig ja nicht unbeträchtlichen Produktion (wir sprechen von abertausenden Zeichnungen und Gemälden) ist *nicht* deren Qualität – nach welchen Maßstäben eine solche auch immer zu beurteilen wäre. Interessant ist sie als Zeugnis einer Generation junger Maler von meist beschränkter künstlerischer Erfahrung und noch beschränkteren ökonomischen Mitteln, die aus den verschiedensten deutschsprachigen Territorien zunächst in Rom und dann in Olevano zusammenfanden, um sich mit dem, was sie gerade hatten und was sie konnten, ihren persönlichen Weg durch den völlig unübersichtlichen Dschungel der zeitgenössischen Kunstszene zu bahnen. Zusätzliche Bedeutung erhält das Unternehmen dadurch, dass die persönlichen Wege kollektiven Pfaden folgten, und zwar romantischen. Wir erleben ziemlich hautnah das Entstehen einer

Hauptströmung dessen, was gemeint ist, wenn später von der deutschen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Rede ist, kurz: die Kunst der deutschen Romantik.

Ach, die Romantik

Ein paar Worte also zur Romantik. Sind Sie romantisch veranlagt? Mögen Sie Romantik, also *die* Romantik? Natürlich tun Sie das, wir alle lieben die Romantik, weil sie so romantisch ist wie wir selbst. Trotzdem ist die Romantik eine dezidierte Insider-Epoche, wie die balkanische Spätantike oder der schwedische Empire. Man muss sich einigermaßen auskennen, um daran Freude zu haben – oder eben nicht: Goethe (nur zum Beispiel) kannte die Romantik und verabscheute sie. «Das Klassische», sagte er einmal zu seinem Eckermann, «nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.» Eine klare Aussage ohne relativierenden Nebel, wie *wir* sie, die wir keinen Eckermann haben, nicht mehr hinbekommen würden. Wir finden immer beides gut, *sowohl* das Klassische *als auch* das Romantische. Dass sein geliebter Schiller den Romantikern poetisch in den Sattel geholfen hatte, focht Goethe nicht an, wenn er es überhaupt bemerkte. Das Trennende tritt immer schärfer hervor als das Überleitende.

Die wirkliche Romantik, also jene, die etwa im Spätherbst 1804 beginnt, ist keine leichte Kost. Ihre Dichter, Schriftsteller, Maler und Komponisten (von den Philosophen wollen wir gar nicht reden) scheinen alles getan zu haben, um uns Verständnis und Genuss ihrer Werke zu erschweren. Vor jeder Tür hängen Schlösser mit langen Zahlenkombinationen. Will man romantische Musik hören, muss man zunächst gewisse Gedichte lesen. Man muss wissen, welche. Diese Gedichte wiederum entfalten ihren Zauber erst, wenn sie vertont und gesungen werden, wobei man als Zuhörer den Text oft nur zur Hälfte versteht, was aber nichts macht. Um sich der Malerei zu nähern, muss man mehr Anthropologe sein als Kunsthistoriker. Der Historiker dagegen ist als Bildwissenschaftler gefordert. Die Romantik ist das Kostümfest, der Maskenball unter den Epochen. Keine andere hat sich so mit Lust der Verkleidung und

Verstellung hingegeben – eine Kultur der Anspielung und der Zitate, eine Welt der Phantasie und der Spiegelungen, der Rätsel, Symbole, der Subjektivität und der Geheimnisse. Warum direkt, wenn es auch indirekt geht. Die Blume ist blau, die Geliebte fern und der Tod nah und nicht wirklich schlimm. Soweit die Gewissheiten.

Drei Themen stechen hervor, die inhaltlich in einem gewissen Bezug zueinander stehen: das Ich, das Individuum und die Subjektivität. Aus dem ansonsten nicht so geschätzten 18. Jahrhundert haben die Romantiker die Empfindsamkeit mitgebracht, aufgeblasen zur Sentimentalität wie eine Montgolfiere, in der meist nur ein Passagier sitzt, nämlich besagtes Individuum mit seinem Ich und seiner Subjektivität im Gepäck. Die Entdeckung des Ich ist ja auch die Bereitschaft, es in all seinen subjektiven Anliegen als Thema ernst zu nehmen und, vor allem: es zu Wort kommen zu lassen, und zwar ausführlich. Das romantische Teleskop ist nach innen gerichtet, auf die seelischen Mondflecke enttäuschter Hoffnung und unerwidelter Liebe. Psychoanalyse und Psychotherapie sind im Grunde ein Jahrhundert zu spät erfunden worden, man hätte sie schon um 1815 sehr gut brauchen können, zusammen mit anständigen Psychopharmaka. In Ermangelung solcher Mittel gegen Sehnsucht, Angst, Liebes- und Welt-schmerz blieb nur das Anästhetikum des Irrationalen, wirksam allein in hohen Dosen, praktiziert als Reflex der Selbstverteidigung, indem der Romantiker den Klarblick trübt wie der Tintenfisch das Wasser.

Ein Muster romantischer Denkwelten ist Robert Schumann: Seine Kompositionen sind nicht einfach nur Musikstücke, sondern Schichtwerke von Verkleidung, Flucht, Bezugnahme und Bedeutung. So entsteht der Klavierzyklus *Kreisleriana* in Anspielung auf einen Konzertmeister namens Kreisler. Dieser wiederum ist eine von E. T. A. Hoffmann erfundene, durch fiktive, also von Hoffmann zuerst geschriebene und dann entdeckte Briefe dokumentierte Figur, mit deren genial-zerrissener, am Ende in den Wahnsinn abgleitender Persönlichkeit sich Schumann identifiziert, leider nicht zu Unrecht. Eingeführt wird der Kapellmeister von seinem Schöpfer in den *Fantasiestücken in Callot's Manier*, was wiederum den gleichnamigen französischen Barock-Zeichner und seine düster-sinistere Figurenwelt auf die Bühne bringt. Musik, Literatur

und Kunst verflechten sich zu langen, durch die Zeiten hängenden Zöpfen, die abzuschneiden man manchmal das unwiderstehliche Bedürfnis hat. Übrigens taucht Kreisler in den Memoiren eines Katers namens Murr später nochmal auf, ein Katzentier, das sprechen und denken kann und so seine Ansichten hat. Wäre bei Goethe nicht vorgekommen.

Wenn Schumann gerade nicht Kreisler ist, zerteilt er sich in die konträren Naturen des sanguinischen Florestan und des melancholischen Eusebius – zwei Gestalten, die er diesmal selbst erfunden hat. Die beiden firmieren dann abwechselnd als Autoren seiner eigenen Stücke, obschon alle Welt weiß, dass es Schumann war, der sie geschrieben hat, und Schumann selbst wusste es wahrscheinlich auch. So geschehen beim Klavierzyklus der *Davidsbündlertänze*. Das sind Tänze eines sehr exklusiven Bundes, dem nur zwei Personen angehören, nämlich Florestan und Eusebius, also niemand – oder Schumann ganz alleine. Eine Ein-Mann-Allianz, verschrieben dem einsamen Kampf des progressiven David (Schumann) gegen die geballte Macht der reaktionären Philister des zeitgenössischen Musikwesens (Meyerbeer und der Rest). Eigentlicher Hauptzweck des Zyklus (nicht des Bundes) aber ist die öffentliche Verehrung der romantisch-unerreichbaren Geliebten: *Cla-ra* (C-A in absteigender Terz). Als verehrende Anleihe beginnt das erste Stück – ein Gemeinschaftswerk von Florestan und Eusebius – unter *Verwendung eines Mottos von Clara Wieck*, also der Clara Schumann von der Clara-Schumann-Straße, die er lange nicht heiraten darf, weil deren alter Vater nachvollziehbare Zweifel daran hatte, dass beim jungen Schumann alles in Ordnung war. Als gute Schwiegersöhne hätten die wenigsten Romantiker getaugt, geschweige denn die Figuren ihrer Werke, ob in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in *Peter Schlemihls wundersamer Geschichte*, in *Franz Sternbalds Wanderungen* oder im *Heinrich von Ofterdingen*. Nicht nur als Schwiegerväter, auch als Leser würden wir, wenn wir ehrlich sind, einem Theodor Fontane oder Thomas Mann (mit allen Einschränkungen) manchmal den Vorzug geben.

Die Romantik, das ist das eigentliche Problem, ist für unsere postbürgerlichen Maßstäbe im Grunde unromantisch. Ihre Naivität ist nicht naiv im Sinne von erfrischender Spontaneität und *Open-mindedness*. Sie

ist im Gegenteil eine Verkapselung, das Ergebnis eines schmerzhaften Ablösungsprozesses von der Realität, ein von enttäuschter Hoffnung und unerfüllbarer Sehnsucht geprägter Verzicht auf die berechenbare Welt mit all ihren Sicherheiten und Planbarkeiten. Meist ist etwas gründlich schiefgegangen im vorromantischen Leben des Romantikers, traumatische Verluste, Verlust der Geliebten, der Kindheit, der Heimat, der Stellung – kurz: der Gewissheit, das eigene Glück auf den geordneten Bahnen einer bürgerlichen (oder zur Not auch höfischen) Laufbahn aufbauen zu können.

Auf den Verlust folgt die Entsagung, der Verzicht auf das mentale Regelwerk der vernünftigen Welt – und schließlich die Hingabe an das, was Trost und Hoffnung verspricht: die subjektive Welt der Träume und des Glaubens, des Irrationalen, Mystischen, Spirituellen und Märchenhaften, Scheinwelten allesamt. Romantik hat viel mit Realitätsverweigerung zu tun, ist der Griff zur Flasche, das Davonlaufen vor dem Unabänderlichen. Hänsel und Gretel verlaufen sich – ausgesetzt von den bösen Eltern – im Wald, ohne zu wissen, was werden wird, eine romantische Ursituation, und prompt weicht die wirkliche Welt einer märchenhaften – *märchenhaft* im wörtlichen Sinne einer Mähr, einer Unwahrheit, Unwirklichkeit. Mit Ach und Krach und unter erheblicher Gewaltanwendung übersteht man das romantische Abenteuer, und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute, so das romantische Versprechen. Sie sind aber gestorben, ganz gewiss, darauf kann man Gift nehmen, wie Schneewittchen, die das am Ende dann doch überlebt. Auch so eine, die in den Wald gerät durch eine böse Schwiegermutter und – darin glücklicher als Hänsel und Gretel – den Sieben Zwergen begegnet. Sie werden uns noch beschäftigen, diese Sieben Zwerge in ihrer kuriosen Mischung aus radikaler Otherness und militanter Normalität.

Die Deutschen haben mit der Romantik ein ihrer nationalen Seelen-Hardware perfekt angepasstes Betriebssystem entwickelt, das läuft und läuft und läuft, romantische Aktionen provozierend. Immer wieder sind sie vor der bösen Schwiegermutter davongerannt in den *deutschen Wald*, schon das eine Chiffre romantischer Ur-Vorstellung, wie sie es in Italien oder Frankreich kaum jemals geben könnte (*bosco italiano ...*). Die böse

Schwiegermutter war in der Regel die nüchterne Realität, die Geschichte, die Zahlen, die Konsequenzen früheren Handelns. Im Wald warteten, wenn es gut ging, die betriebsamen Sieben Zwerge, öfter aber der böse Wolf und die böse Hexe, die den durchgebrannten Deutschen jene Geschichten erzählten, die sie hören wollten. Von Glaube, Liebe und Hoffnung, von einem Platz an der Sonne, von einer Vorsehung, die einen Führer erschaffen hatte, der zuvor ein Frosch im österreichischen Tümpel gewesen war, von einer Herrenrasse, von einer Weltverschwörung oder einem *Tausendjährigen Reich*, dem man das *Es war einmal* schon am Namen anhört. Nur kurz mal nachdenken, zwei plus zwei zusammenzählen – das hätte eigentlich schon gereicht, um des Führers Grimelige Märchen zusammensinken zu lassen wie das Lebkuchenhaus der Hexe unter dem ersten Sommerregen.

Ja, der Nationalsozialismus war im Kern seines Wesens eine spätromantische Bewegung – virtuos anknüpfend an die gegen Hackerangriffe leider nur schlecht geschützten Schnittstellen des romantischen Betriebssystems. Es reichten ein paar programmiererische Kniffe wie Trommeln, Fackeln, Fahnen und Fanfaren, Feldzeichen und Standarten, Obersalzberge und Ordensburgen, Blut und Boden, Lebensborn und Todesmystik, Titel und Uniformen wie direkt aus dem Theater, Kulissen aus Pappmaschee und Gusseisen, angestrahlt von Flakscheinwerfern und beschallt von wagnerischen Riesenorchestern, festgeschraubt auf einer soliden Basis aus Angst und Terror. Jeden Abend wurde zum Einschlafen das Märchen vom bösen Juden erzählt, den Hänsel und Gretel doch besser in den Ofen schieben sollten, bevor er selbiges mit ihnen tut. Erwachsene Menschen haben das geglaubt und sind dann auch tätig geworden. Da halfen keine Philosophie, kein Humanismus, keine Konzertabende und keine Wissenschaft, auch keine Universitäten und Nobelpreise. Und auch jener gesunde Menschenverstand nicht, den man sich so gerne zuschrieb. *Denial of service*, massenhaft.

Thomas Mann, der perfekte Schwiegersohn, meint genau jenen romantischen Virus des Irrationalen, wenn er in seiner berühmten Rede im Berliner Beethoven-Saal von 1930 verzweifelt versucht, zumindest das Bürgertum zur Raison zu bringen. Dieses sei gefangen in einer «Germa-

nisten-Romantik und Nordgläubigkeit aus akademisch-professoraler Sphäre», palavernd «in einem Idiom von mystischem Biedersinn» und «verschwärmter Bildungsbarbarei, [...] gefährlicher und weltentfremdender, die Gehirne noch ärger verschwemmend und verklebend als die Weltfremdheit und politische Romantik, die uns in den Krieg geführt haben», er meint den von 1914. Leider erreicht man mit Publikums-Beschimpfungen selten sein Ziel, und seien sie noch so zutreffend. Wenig später saß Mann im Exil.

Natürlich hat dieser größte anzunehmende Romantik-Unfall von 1933 völlig andere Prämissen als seine Ursprünge. Und natürlich führt von Hölderlin, Tieck und Schlegel keine direkte Linie zum Frosch aus dem österreichischen Tümpel. Das würde ich nie behaupten. Aber doch wurde in den Dekaden der echten Romantik eine Suppe angerührt, die mit einigen fatalen Gewürzen, die noch hinzukommen sollten, am Ende heftig reagierte. Zu wenige sagten: *Diese Suppe ess' ich nicht!* Und so brodelte sie schon bei Wagner ganz gewaltig. Von da ist es nicht weit zur ersten Zwischenstufe, nämlich zur «Weltfremdheit und politischen Romantik» am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Wie dem auch sei – die Welt hat schlechte Erfahrungen gemacht mit den romantischen Kindern aus Deutschland, dem deutschen Hänsel und seiner blonden Gretel, die man nach Churchill entweder auf den Knien hat oder an der Gurgel, aber selten dort, wo Vernunft und Wirklichkeitssinn es nahelegen würden, nämlich Aug in Aug. Ein weites Feld, von dem wir uns besser abwenden.

In der Zwischenzeit (und nach Auswechslung des kompletten Betriebssystems) sind Deutschland und die Deutschen einigermaßen vernünftig geworden, was nicht ohne den Verlust von romantischer Kompetenz zu haben war. Die echte Romantik wurde beim Vernünftigwerden gewissermaßen mit dem Bade ausgeschüttet, wir haben uns von ihr entwöhnt und entfremdet. Oder besser: Die Romantik wurde umgedeutet in ein Gadget, sie ist heute etwas zum Wohlfühlen, nicht zum Unglücklichwerden.

Die echte Romantik dagegen ist eine verschlossene, in sich geschlossene und dabei hochkomplexe Welt, in die wir uns erst mühsam einar-

beiten müssen, fast eine Lebensaufgabe. Sie erscheint wie ein querliegendes Schlüsselloch im Dunkeln, von dem wir annehmen, es sei aufrecht stehend. Wir kriegen einfach den Schlüssel nicht hinein. *Das Schlüsselloch wird oft vermisst / Wenn man es sucht, wo es nicht ist.* Das ist von Wilhelm Busch, der kein Romantiker war, sondern ein Zyniker, also ein enttäuschter Romantiker. Sehr deutsch auch das. Und dennoch – und das ist das Wunder – ist die Romantik hochbeliebt, ein Kassenschlager im Rahmen des Möglichen. Man kann Ausstellungen über sie machen, ja sogar ein eigenes Romantik-Museum eröffnen, das provokanterweise direkt dem Frankfurter Goethehaus angegliedert ist. Wenn *der* das wüsste.

Ich hoffe also auf Ihr Interesse, wenn ich Ihnen eine romantische Geschichte erzähle, die sich wie ein Märchen liest, aber von vorne bis hinten wahr ist; die Geschichte eines jungen Romantikers, der auszog, das Malen zu lernen, natürlich nach Italien, und von dem Sie wahrscheinlich noch nie gehört haben. Franz Theobald Horny heißt er, ein im Wortsinne geborener Romantiker. Sein Leben, Streben und Sterben sind Romantik pur, vereinen alle Aspekte des Romantischen, auf die Größe eines Kirschkerns verdichtet, den wir in der Handfläche drehen und bestaunen. Schon deswegen ist die Geschichte wert, erzählt zu werden.



Es mag seltsam erscheinen, dass die neue deutsche Kunst, die eine echt romantische Kunst gewesen ist, ausgerechnet in Italien erfunden wurde, dem unromantischsten Land der Welt. Sie protestieren? Ich kann nur müde abwinken. «Der citramontane Aberglaube», schrieb 1907 der Neo-Romantiker Rudolf Borchardt hierzu, «der alle Künstlerqualitäten von Phantasie, Leidenschaft, genialem und brausendem Blut, Leichtsinne und Idealität auf den Ehrenscheitel des Italieners häuft, kann kaum irgendwo grimmigerem Hohn begegnen als bei den so Mißkannten selber, den zähen und rechnerischen, kalten, überlegenen und klaren Kindern einer seit undenklicher Zeit festgewordenen Rasse, so fein von Kopf, wie deutlich, ja grob von Seele, im ausgeträumten Innern schwunglos und streng bei der Sache, so schönen Schein des Schwunges eine elastische Sprache ihnen leihen mag.»²³ Den Satz muss man wahrscheinlich zweimal lesen,

und er ist in seinem Italienbild natürlich auch wieder sehr romantisch. Aber er trifft zu, man kann es nicht besser ausdrücken. Nein, Italien ist nicht romantisch, und die Italiener sind es noch weniger. Vielleicht war Italien gerade deshalb der ideale Schauplatz für unsere Geschichte, ein durch kulturelles Alter, Form, Ratio und Konventionen nach allen Seiten abgesicherter Freiraum, wo unsere romantischen Rebellen sich austoben konnten.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de