

Was aber hat dieser Schongauer-Imitator mit Westfalen zu tun? Ich sehe in der westfälischen Malerei der Zeit – und die Tafeln müssen gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein – keine Verwandtschaft. Weder in dem Umkreis des Meisters von Liesborn, noch etwa bei Derick Baegert läßt sich Vergleichbares finden. Zwar schließt man sich auch im Kreis um Baegert gelegentlich an Stiche Schongauers an, aber doch in einer ganz anderen Weise.

Alfred Stange hat die Hacksche Tafel, noch ohne den Zusammenhang mit den drei weiteren Bildern zu erkennen, an den Mittelrhein versetzt, dem „Meister des Nieder-Erlenbacher Altares“ im Landesmuseum Darmstadt zugeschrieben (Deutsche Malerei der Gotik VII, S. 109). Mit dem Werk dieses in Frankfurt anzuesiedelnden Malers, der von Schongauer einerseits, vom Hausbuchmeister andererseits abhängig ist, sieht der Referent allerdings keine überzeugende Verbindung. Vom Hausbuchmeister ist eben nichts in den Bildern, alles oder fast alles läßt sich von Schongauer ableiten.

Nun gibt es im Historischen Museum Frankfurt acht Tafeln mit den Szenen der Passion, von denen Stange (a. a. O. Abb. 263 – 264) zwei abbildet. Sie gründen stark auf Schongauers Großer Passion, allerdings nicht überall präzise kopierend, sondern leicht variierend, im Sinne von Vereinfachung, gelegentlich auch Bereicherung. Hier nun sind meiner Ansicht nach die vier Tafeln aus dem Marienleben anzuschließen, man vergleiche die Kopftypen, die Art der tiefe Nester bildenden Faltenformen. Der Zyklus stammt aus der Frankfurter Dominikanerkirche und ich möchte vermuten, daß es sich bei den vier Bildern des Marienlebens um Werke der gleichen Werkstatt handelt, die möglicherweise auch für eine Frankfurter Kirche bestimmt waren. Die Zuordnung nach Frankfurt durch Stange wird dadurch bestätigt, wenn auch in eine andere Werkstatt. Stange schreibt die Passionsbilder dem Meister des Breidenbach-Epitaphs im Historischen Museum Frankfurt zu, was aber wiederum nicht ganz überzeugt, wie schon der Katalog der Gemälde des Historischen Museums von 1957 vermerkt. Diese Tafel dürfte erst im 16. Jahrhundert entstanden sein.

Paul Pieper

#### ZEICHNUNGEN VON FRIEDRICH OVERBECK

Zur Ausstellung im St. Annen-Museum in Lübeck vom 11. Mai bis 27. Juli 1969

(Mit 2 Abbildungen)

Zum 100jährigen Todestag Friedrich Overbecks veranstalteten die Lübecker Museen eine Ausstellung seiner Zeichnungen. Der heute wohl beste Kenner der Werke Overbecks, Jens Christian Jensen, Heidelberg, zeichnet als Verfasser des Kataloges „Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung“, der in der Reihe der „Lübecker Museumshefte“ als Heft 8 erschien. Von demselben Autor stammt der Katalog über die Bilder Overbecks in Lübeck: „Friedrich Overbeck – Die Werke im Behnhaus“, der in der gleichen Reihe als Heft 4 im Jahre 1963 herauskam. Durch die beiden Kataloge, die für das Verständnis und die Bewertung der Kunst Overbecks einen neuen, besseren Ausgangspunkt schaffen, wurde nun auch wieder der Anschluß an die Overbeck-Forschung der zwanziger Jahre gewonnen. Die letzte große Ausstellung

von Werken des Künstlers war 1926 zur 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit in Lübeck veranstaltet worden; sie hatte ihren Niederschlag in Carl Georg Heises „Overbeck und sein Kreis“, 1928, gefunden.

Der neue Katalog verzeichnet 238 Nummern und erfaßt damit den gesamten Bestand an Zeichnungen und Pausen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung. Aus diesem großen Zeichnungskomplex, der hier erstmals in seiner Gesamtheit wissenschaftlich bearbeitet wurde, waren 91 Blätter im St. Annen-Museum zu sehen. Die Ausstellung strebte nicht an, einen Gesamtüberblick über Overbecks Zeichenkunst zu geben. Dazu hätte es vieler Leihgaben, vor allem aus der Nationalgalerie in Berlin, bedurft. Der Akzent der Lübecker Ausstellung lag auf Overbecks Frühzeit. Es handelte sich größtenteils um Blätter, die Overbeck noch in Lübeck zeichnete oder von Wien und später von Rom aus an seine Eltern nach Lübeck sandte. Diese Zeichnungen sind es, die als Vermächtnis Charlotte Overbecks im Jahre 1914 in das Lübecker Museum kamen. Dagegen stammen die Pausen aus Overbecks römischer Zeit. Sie wurden von der Stadt Lübeck zusammen mit dem schriftlichen Nachlaß Overbecks im Jahre 1899 erworben.

Die frühen Zeichnungen, die Overbeck zwischen 1802 und 1805 schuf, zeigen meist antike Motive. Sie gehen wohl auf Anregungen seines Vaters, des Lübecker Bürgermeisters Christian Adolf Overbeck, zurück, eines humanistisch gebildeten Mannes, der in seiner Jugend mit dem Göttinger Hain in Verbindung stand. Für diese Zeichnungen dienten Overbeck Kopien antiker Figuren, Gipsabgüsse und graphische Blätter als Vorlagen. Mehrere Male hat er die Venus Medici und den Apoll von Belvedere gezeichnet. Die verschiedenen Studien der beiden Figuren machen es wahrscheinlich, daß er die Plastiken im Lübecker Behnhaus studiert hat. Außerdem hat Overbeck in diesen Jahren nach Raffael und Flaxman kopiert.

Um 1804 wandeln sich die Themen der Zeichnungen Overbecks. Es war die Zeit, in der er bei Joseph Nicolaus Peroux in Lübeck seine erste künstlerische Ausbildung erhielt. Intensives Studium des menschlichen Körpers und der Physiognomie stehen nun im Vordergrund. Aus diesen Jahren (1804–06) stammen Overbecks erste selbständige Arbeiten: Die Bildnisse seines Bruders Hans und seines Vaters sind zwar noch unbeholfen in der Proportionierung, sie zeigen aber das zeichnerische Talent des jungen Overbeck, das eine Ausbildung an einer Akademie rechtfertigte.

In den beiden ersten Wiener Jahren, 1806–07, zeichnete Overbeck hauptsächlich antike Darstellungen. An ihnen fällt die Verbindung von klassizistischer Kompositionsweise mit einem vom Spätbarock herkommenden Zeichenstil auf, die damals für die Wiener Akademie unter der Leitung von Heinrich Füger charakteristisch war. Erst um 1808 gewinnen christlich-religiöse Themen die Oberhand. Für Overbecks stilistische Entwicklung sind die Aktdarstellungen besonders lehrreich, denen er sich zu Ende seines Wiener Aufenthaltes, 1808–09, zuwendete. Zeichnet er den „Sitzenden männlichen Akt“ (Nr. 108; *Abb. 4*), noch in spätbarocker Kreidetechnik und malerisch-plastisch in der Körperwiedergabe, so zeigt der „Männliche Rückenakt“ von 1809 (Nr. 109) schon die weiche, spitze Kreide in „präziser Strichführung“ (Jensen), die für Overbecks Zeichnungen der letzten Wiener Zeit und für die ersten 20 Jahre in Rom charakteristisch ist.

In den ersten römischen Jahren sind Gewandstudien häufig. Der „Sitzende junge Mann, lesend“, zwischen 1810 und 1812 (Nr. 116, *Abb. 3*), ist eines der schönsten Blätter von Overbeck überhaupt. Es entstand während des Aufenthaltes im Kloster S. Isidoro (1810 – 12), wo die Lukasbrüder sich gegenseitig Modell saßen. Um 1811 ist ein so hervorragendes Blatt wie das Bildnis des Lukasbruders „Giovanni Colombo“ (Nr. 122) entstanden, sicher in der zeichnerischen Wiedergabe und lebendig im Ausdruck. Auch der Karton „Sulamith und Maria (Italia und Germania)“ (Nr. 123) stammt aus dieser Zeit. Gegenüber dem Ölbild gleichen Themas von 1828 (Neue Pinakothek, München) wirkt der Karton unmittelbarer. „Ruth und Boas“ (Nr. 125) von 1818, früher Ferdinand Olivier zugeschrieben, kann nun, gerade auch aufgrund des Vergleiches mit den übrigen Lübecker Blättern, für Overbeck als gesichert gelten. Diese Zeichnung ist in ihrer Anmut eine der großen Überraschungen der Ausstellung. „Ruth und Boas“, der „Sitzende junge Mann, lesend“, das Bildnis „Giovanni Colombo“ und einige Akt- und Gewandstudien der späten Wiener und frühen römischen Zeit zeigen einen so hohen Grad an Qualität, daß eine Revision des oft negativen Urteils über Overbecks Zeichenkunst unumgänglich erscheint.

Im Katalog wäre eine kurze Einleitung über Eigenart und Entwicklung von Overbecks Zeichenstil wünschenswert gewesen. Bei der Ausstellung hätte man sich noch stärker auf die wichtigsten Blätter Overbecks beschränken und noch einige der Pausen ausscheiden sollen. Beides hätte die Begegnung mit den qualitativollen Blättern des Künstlers noch intensiviert.

Peter Wilberg-Vignau

## REZENSIONEN

GIOVANNI PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, 129 Textseiten, 114 Farbtafeln, 521 Abbildungen in Schwarz-Weiß.

Die großen Giottoforscher der Expressionistengeneration waren Kündler und Prediger, die mit starker Sprache ihre Gemeinde entzündeten, sie waren aber auch Bilderstürzer und Prädikanten, die außer der Begeisterung für ihre Entdeckungen manch blinden Eifer zurückgelassen haben. Daß dann die Jüngeren, die nach dem letzten Kriege ihren Weg begannen, diesen von vornherein unter das Vorzeichen positivistischer Akribie gestellt haben, macht als solches ein Verdienst noch nicht aus. Für die Wissenschaft zählt, in welchem Grade und auf welchem Niveau berührbar jemand ist, so daß er durch Gewichtiges beeindruckt Fragen stellt, aber nicht weniger, welche geistige Ordnung in ihm herrscht, so daß Eindrücke und Beobachtungen durch ein in sich proportioniertes Bezugsgefüge verwertet, auf die Ebene des Sinns gehoben werden. Previtalis Buch ist von einem sensiblen Menschen geschrieben und an augensinnlicher Beobachtung reich. Für einen Italiener und Longhischüler mag sich das so gehören, so wenig es heute sonst selbstverständlich ist. Gerade diese Stärke des Buches macht aber zugleich auch seine Grenze aus, und es ist abzuwägen, wie weit wir uns von der Freude am Werk eines Augenmenschen tragen lassen wollen. An diesem vermischen wir zwar