

1958), eine Arbeit, die den Bogen nicht selten überspannt, aber das Verdienst hat, sich dieses überaus schwierigen Themas überhaupt angenommen zu haben.

Von den zahllosen Fehlern und Flüchtigkeiten, die zu korrigieren wären, seien hier zwei herausgehoben: Bei der Castelfranco-Madonna laufen die Fluchtlinien nicht im Fuß Mariä zusammen (Adriana Augusti, Kat. 5, S. 152, o. 1.), sondern, wie die Perspektivkonstruktion von G. Castelfranco 1955 dargelegt hat, in deren Schoß (Anhänger Freuds werden sich ihre Gedanken machen). Diese Publikation wurde übrigens in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder erwähnt und sogar nachgedruckt, weshalb es besonders unverständlich ist, deren Ergebnisse nicht berücksichtigt zu finden. Der Verfasser von Kat. 23 („Madonna di Coniglio“) ist nicht „R. H.“ (Richard Harprath) sondern Jean Habert (telephonische Mitteilung von R. Harprath).

*Summa summarum:* Ein Jahrhundert-Ereignis ist die Tizian-Ausstellung nicht geworden. Es ist fraglich, ob es in Zukunft noch einmal eine Chance geben wird, wenigstens zwanzig Hauptwerke mehr, dazu von einer Reihe von Arbeiten Varianten, Repliken usw. an einem Ort zusammenzubringen. Nur so könnte es gelingen, eine umfassende Gesamtvorstellung vom Werk Tizians zu entwickeln und zugleich den Anteil der Werkstatt annähernd zu umreißen. Zu einer solchen Ausstellung müßte dann auch ca. ein Dutzend der umstrittenen Frühwerke gehören, wenn es gelingen soll, das Herauswachsen des jungen Tizian aus der Umgebung Giovanni Bellinis und Giorgiones verständlich zu machen.

Der Katalog (50 000 Lire) wäre, was Satzspiegel, Typographie und Abbildungsteil angeht, untadelig, wenn die Paginierung regelmäßig durchgehalten worden wäre, und wenn man auf die übliche Unsitte verzichtet hätte, bei farbigen Detailabbildungen Vergrößerungen der Platte abzubilden.

Christian Hornig

#### JOHANN FRIEDRICH OVERBECK, 1789—1869

Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Über den Katalog der Ausstellung im Lübecker Behnhaus, 25. Juni — 3. September 1989.

*(mit fünf Abbildungen)*

Zum „Revolutionär“ formt Jens Christian Jensen in seinem Einleitungsaufsatz des Kataloges Friedrich Overbeck, zum Unbeirrbaren, der gegen alle Widerstände die geliebte katholische Frömmigkeit konsequent in gemalte umgesetzt und seinem strengen Credo die Lebensfülle, die Beweglichkeit eines hochentwickelten Intellekts geopfert habe (S. 16). Diese revolutionäre Haltung wirke in unserer weit moderneren und weltlicheren Zeit noch anstößiger als damals, und so sei Overbeck, geboren 1789 im Jahr der französischen Revolution, doch wohl stärker von jenem Ereignis berührt, als es Leben und Werk auf den ersten Blick vermuten lassen (S. 18). Overbeck verkörpere die Existenzform des radikalen Schöpfers, der sich gegen seine Zeit und Umwelt durchsetzt und die gültig sei auch für das 20. Jahrhundert; Geistesverwandte seien Runge, Friedrich, Leibl, Feuerbach, Marées. Trotz christlich-ästhetischer Einseitigkeit sei Overbeck ein bedeutender Meister von europäischem Ruf und Rang gewesen (S. 17 f.). Die Stadt Lübeck könne stolz auf ihren großen Sohn sein (S. 18).

Tun also die Overbeckforscher Weihedienst am Altar des revolutionären Genies? Bilden die Ausstellungsbesucher und Katalogleser eine Verehrungsgemeinde? Dies allzu schöne Bild — auch die zeitgenössischen Auseinandersetzungen werden zugunsten Overbecks geglättet — gelingt nur, solange eine kritische geistes- und malereigeschichtliche Einschätzung unterdrückt wird. Im „Kulturkampf“ zwischen Klerikalismus und aufklärerischem Liberalismus, zwischen Beharrung und Kritik, zwischen Idealismus und Positivismus/Naturalismus stand Overbeck eindeutig auf der Seite der katholischen Reaktion, und der Versuch, ihn zum Revolutionär zu machen, gleicht einem Trick, der vorgibt, aus einem schwarzen Raben eine rosa Taube zu zaubern. Das Werk Overbecks befand sich spätestens nach dem Revolutionsjahr 1830 im geschichtlichen Abseits der katholischen Bibelmalerei des Hohen Stils, und dieses Abseits, dessen inhalts- und formalästhetischen Umriß der Katalog zu zeichnen vermeidet, fällt im Kontrast zur Säkularisierung von Leben, Kunst, Kultur des 19. Jahrhunderts besonders deutlich ins Auge.

Trotz des Bedeutungsrückgangs der religiösen Kunst und der Aneignung christlicher Motive zur profanen Ausdrucks- und Bedeutungssteigerung (als „christliche Pathosformeln“) blieb im 19. Jahrhundert eine beträchtliche Vielfalt der Bibelmalerei erhalten (vgl. Birgit Schulte: *Die Darstellungen der Wundertaten Christi in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts*, Diss., Frankfurt am Main 1988). Innerhalb dieser Vielfalt, die aus dem „befreienden“ Traditionsverlust christlicher Gestaltungsprinzipien hervorsproß, behauptete das Nazarenertum und insbesondere das Werk Overbecks eine rückwärtsgewandte Position des Sich-Stemmens gegen die Flut profaner Kunstströmungen und gegen die jeweils modernen Entwicklungen auch in der christlichen Malerei und Graphik. Als Gegenfigur zum Lübecker Künstler erscheint mir der aus Uelzen stammende Historienmaler Theodor Kaufmann, der während der 48er-Revolution in Dresden wohl Kommandant aller Barrikaden war; in seinen Schriften verneinte er Christentum und Feudalklerikalismus und näherte sich sozialistischen Ideen (vgl. F. Gross in: *Heimatkalender für Stadt und Kreis Uelzen* 1990, S. 33—61). Wie fern Overbeck den fortschrittlichen Strömungen des Jungen Deutschland, der Religionskritik, dem Linkshegelianismus, ja dem Liberalismus aller Schattierungen war, belegt seine Verehrung für Papst Pius IX.; dessen Kampf gegen die Moderne und jede Art des Modernismus kulminierte im Dogma der Unbefleckten Empfängnis Mariä (1854) und im *Syllabus Errorum* (1864), der weltanschauliche „Irrtümer“ wie Pantheismus, Naturalismus, Rationalismus, Sozialismus, Kommunismus verurteilte und sich damit gegen bürgerliches Fortschrittsdenken ebenso wandte wie gegen die Arbeiterbewegung.

Auch eine differenzierte Einschätzung des Werkes von Friedrich Overbeck im malereigeschichtlichen Zusammenhang wird im Katalog nicht geleistet. Formalästhetische Hauptstränge der Entwicklung im 19. Jahrhundert bilden bekanntlich das Streben nach unvoreingenommener Naturbeobachtung, nach antiakademischer Dunkelheit („Dunkelmalerei“) oder Farbenhelligkeit („Hellmalerei“) und nach künstlerisch bewußter Fleckauflösung, nach deutlicher Informalität der Pinselführung. Inhaltsästhetische Hauptstränge bilden die desillusionierende und kritische Emanzipation „niederer“ Sujets, die Behandlung von Stoffen der Gegenwart, insbesondere der modernen Groß-

stadt, und die Einbeziehung der sozialen Frage. Die gewaltige Kluft zu diesen positivistisch-weltlichen, naturalistischen und impressionistischen Hauptsträngen, die auf viele christliche Darstellungen gleichwohl einen starken Einfluß ausübten, rückt Overbecks Abseits fast schmerzhaft vor Augen. Im Katalog bleiben die elitäre Glätte und asketische Schönlinigkeit des nazarenischen Hohen Stils malereigeschichtlich unhinterfragt.

Im Gegensatz zu Jensens Auffassung erscheint mir die Situation des Kampfes für die eigene künstlerische Wahrheit, die Situation der Einsamkeit als eine soziale und psychische Grundbedingung der Künstlerexistenz im 19. und 20. Jahrhundert zu allgemein, als daß sie für sich genommen spezielle Geistesverwandtschaften unter bestimmten Künstlern zu stiften vermöchte. Welten trennen die Bibelmalerei Overbecks von den komplexen, innovativen und zukunftsweisenden Werken der undogmatischen „Protestanten“ und Pantheisten Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich. Noch geringer ist die Geistesverwandtschaft Overbecks zum oppositionellen Naturalisten Leibl und zu den „Modernen“ Anselm Feuerbach und Hans von Marées; letzterer arbeitete wie kaum ein deutscher Künstler seiner Zeit mit starken Abstraktionen, die auf die Moderne vorauswiesen.

Das „Gegen-die-Zeit-sein“ und „bewußte Nicht-so-sein-wollen wie die anderen“ imponiere gerade als Leistung Overbecks, so — ähnlich wie Jensen — das Vorwort des Kataloges von Gerhard Gerkens und Andreas Blühm (S. 10—11). Habe eine angemessene Würdigung Overbecks zu dessen hundertstem Todestag im Jahre 1969 das Unverständnis einer Epoche verhindert, die noch ganz von der abstrakten Kunst beherrscht gewesen sei, so sei man heute, im Zeitalter der Postmoderne, fähig, weniger selbstgewiß auch auf zunächst fremdartige historische Phänomene zu blicken. Doch gerade der liberalen Postmoderne müßten die normative Ästhetik Overbecks und ihr Allgemeingültigkeitsanspruch prinzipiell zuwider sein; die Kunst des 20. Jahrhunderts lebt aus dem Zerbrechen von Tabus, Schranken, Normen, aus der Zerstörung jener traditionellen Hierarchie von Gattungen und Modi, an der die Akademiker des 19. Jahrhunderts festhielten, die aber bereits im letzten Drittel jenes Jahrhunderts endgültig ihren Geist aufgab; der Hohe Stil der religiösen und Historienmalerei galt nicht länger als werthöchste Stufe der Kunst. Doch so vielfältig und reich an speziellen Modi sich immerhin der Hohe Stil im 19. Jahrhundert ausprägen konnte, so beschränkt und asketisch streng zeigte sich das ästhetische System Overbecks, das allein einen Pseudoraffaelismus gelten ließ, der von allen heidnisch-antiken Elementen, von allen Widersprüchlichkeiten gereinigt war. Der postmoderne Feinschmecker mag an Overbeck vorbei ausrufen: „Herrlich klare Farben! Gediegene Pinselführung! Augenschmaus! Und soviel Zartheit!“ Doch wird der Künstler damit wirklich unserer Zeit nähergebracht?

Freilich versucht die Forschung eine Entwicklungslinie der Formenabstraktion vom Nazarenertum über die Beurer Kunstschule bis zur Stilkunst um 1900 und zum gegenständlichen Konstruktivismus durchzuziehen, doch dies Thema wird vom Katalog ausgespart, obwohl es ein substantielles Interesse der Kunst des 20. Jahrhunderts gerade am ästhetisch radikalsten Nazarener Overbeck zu begründen verspricht (vgl. H. Siebenmorgen: *Die Anfänge der „Beurer Kunstschule“*. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850—1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen

1983, u. a.). Weiter wurde die Neue Sachlichkeit bereits in ihrer Epoche mit dem Nazarenertum in Verbindung gebracht, worauf Andreas Blühm in seinem Katalog-Beitrag „Overbeck und seine Kritiker“ hinweist (S. 73). Franz Roh sah (1958) im Rückgriff auf die italienische Kunst vor der Hochrenaissance eine Beziehung zwischen dem Nazarenertum und der arte metafisica, die ihrerseits mit der Neuen Sachlichkeit des Südens, also Münchens, korrespondiert habe (*Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, S. 114). Wieland Schmied erwähnte (1969) den Begriff des „Neunazarenertums“, der zur Kennzeichnung der Kunst der Neuen Sachlichkeit verwendet wurde (*Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918—1933*, S. 8). Es fragt sich, ob die aufklärerische Rationalität, von der die Abstraktionsstrenge des bürgerlichen Klassizismus durchdrungen ist, nicht auch in nazarenischen Stilisierungen weiterwirkt und im 20. Jahrhundert in allen feinmalerischen oder glattmalerischen Gestaltungen zu finden ist, die gegenständliche Formen auf wesentlichste Merkmale reduzieren. Dieses Forschungsfeld läßt der Katalog brach liegen.

Muß nicht das Hochjubeln von Overbecks zeitgenössischem „Weltruhm“ im Vorwort wie in Jensens Einleitungsaufsatz angesichts der Umwertungen peinlich wirken, die kritische Forschungen im Hinblick auf die zeitgenössischen Einschätzungen von Künstlern des 19. Jahrhunderts geleistet haben? So erlangte der im 19. Jahrhundert halbvergessene Caspar David Friedrich in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts Weltgeltung. Hat sich der europäische Ruhm eines Wilhelm von Kaulbach auch nur annähernd behaupten können?

Der scheinbare Widerspruch in Overbecks Werdegang zwischen der anfänglichen Opposition gegen die Wiener Akademie und dem späteren orthodoxen Akademismus des Hohen Stils — Kunstakademien aus ganz Europa und aus Amerika (Boston, 1864) ehrten Overbeck bis ins hohe Alter — erklärt sich teilweise durch den liberalen Josephinismus der einerseits noch spätbarocken, andererseits klassizistischen Malerei der Wiener Professoren; diese Kunst erschien den angehenden Nazarenern zu üppig, zu pagan, zu weltlich. Ihre Opposition richtete sich keineswegs gegen den Hohen Stil an sich und dessen akademische Tradition, sondern gegen einen verunreinigten, verirrtten Hohen Stil, den es letztlich zum „catholischen“ Raffaelismus zurückzuführen galt. Zwei von Frank Büttner im Katalog S. 23—32 veröffentlichte Texte Overbecks des Jahres 1827 über die Ausbildung an der geplanten Städel-Schule in Frankfurt am Main verdeutlichen im Gegensatz zur einführenden Darstellung ihres Herausgebers, daß sich die neuen „Freiheiten“ der nazarenischen Ausbildung in engen Grenzen hielten. Ziel blieb die ideale Figurenmalerei der Historie, beispielhaft veranschaulicht im „Akademiestück“ des Overbeck'schen Programmbildes „Triumph der Religion in den Künsten“ (1832—1840) für das Städel. Zwar wurde das Arbeiten nach gezeichneten und druckgraphischen Vorlagen gegenüber dem traditionellen Akademietrieb stark zurückgenommen und das „ganzheitlichere“ Arbeiten nach dem lebenden Modell als Akt oder mit Bekleidung erschien verstärkt, doch die Reihenfolge des Aufstiegs vom Erlernen einfacher Formen und von der Dingdarstellung über die partielle und vollständige Darstellung menschlicher Gipsfiguren bis zur Darstellung des lebenden Menschen blieb völlig traditionell. Die entscheidende nazarenische Beschränkung des Lernens nach Vorlageblättern, die Büttner nicht als solche benennt, bestand in einer historischen Auswahl aus Werken der

Zeit von Cimabue bis Raffael und Dürer. Die Kunst der nachraffaelischen Jahrhunderte galt Overbeck letztlich als Produkt von Verirrung und Verfall. Zusätzlicher Unterricht in Ateliers unabhängiger Meister, die durch öffentliche Aufträge zu unterstützen waren, bedeutete keineswegs eine prinzipielle Veränderung gegenüber der akademischen Ausbildungstradition.

Beobachtungsreich und ebenso lebendig wie begrifflich präzise weiß Gerhard Gerken Entwicklung und Eigenart des Overbeck'schen Zeichnens herauszuarbeiten („Overbeck als Zeichner“, S. 34—43). Wenn sich des Künstlers doktrinaire Hochschätzung der Linie vor Schattierung und Farbe, der Zeichnung vor der Malerei seiner entschiedenen Höherwertung der Idee gegenüber der konkreten Anschauung als sinnliche Erfahrung zuordnen läßt, so mag gewiß das Zeichnen Overbecks, ja das dem seinen verwandte nazarenische Zeichnen insgesamt, auf „akademische“ Prinzipien der idealistischen Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts zurückzuführen sein.

Die Kluft, die Overbecks Raffaelismus von Raffael trennt, erscheint in Ulrich Pietschs Beitrag „Italien als Vorbild. Johann Friedrich Overbeck und Raffael“ (S. 44—53) eher untertrieben. Mit exemplarischer Deutlichkeit tritt diese Kluft im Vergleich der „Auffindung des Mosesknaben“ von Overbeck (1820/1824) und Raffael (1517/1519) vor Augen (S. 49 f.). Die Beobachtungen von Pietsch können weitergetrieben werden: Der Spontaneität, psychischen Erregung, Handlungsdramatik und kraftvollen Naturbeobachtung Raffaels steht die künstliche, überfeinerte Dreieckskomposition Overbecks gegenüber. Während Raffael die Gruppe der Frauen, deren fast gleichgestelltes Mitglied die ägyptische Königstochter bleibt, asymmetrisch zum Korb mit dem Moses-Kind am Ufer des Nil orientiert und diese Asymmetrie als lebendiges Spannungsmoment nutzt, betont Overbeck durch die frontale Gestalt der Prinzessin, die alle übrigen Frauen überragt, die Mittelachse einer symmetrischen Gruppenverteilung. Hierarchie und Symmetrie erfüllen die gleiche disziplinierende Funktion wie die Statik der Figuren, deren Formenprägnanz, Zurücknahme der Körpermodellierung und Volumina, schönlinige Vergeistigung, Sensibilisierung gedämpfter Haltungen und Gesten, fast manierierte Eleganz entblößter Hände und Füße. Ästhetische Ordnung und Kultivierung erzeugen ein völlig einsinniges Gestaltungssystem höchster Werte. Das Ideal herrscht sanft, jedoch mit unerbittlicher Konsequenz über die Natur. Während bei Raffael Fluß und Landschaft in unregelmäßiger, sinnlicher Freiheit Nähe und Ferne erfüllen, zirkeln bei Overbeck schöne Uferschwünge das Terrain ab und staffelt sich eine parkartig gegliederte Landschaft wohlgefällig zum Horizont. Dem fast „heidnischen Naturalisten“ Raffael widerspricht der asketische Stilist und Idealist Overbeck.

Das am meisten raffaelische von allen Bildern Overbecks, so mit Recht Pietsch, sei das Gemälde „Maria und Elisabeth mit Jesus und dem Johannesknaben“ (1825, Kat.-Nr. 23, S. 134—135). Doch transformiere der glaubensschwärmerische Künstler die Madonnenmalerei Raffaels unter strikter Beibehaltung von Komposition, Auffassung und Typus in eine transzendente Ebene, die sich von der Wirklichkeitstreue und Wirklichkeitsnähe Raffaels abhebe (S. 51). Eine formalästhetische und ikonographische Untersuchung würde zunächst Overbecks Eklektizismus im Hinblick auf die Madonnenbilder Raffaels bloßlegen. Weiter führen das Technische und Künstlerische zusammensehende Beobachtungen von Hubertus von Sonnenburg (*Raphael in der Alten*

*Pinakothek*, München 1983); er verglich „Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani“ (1506/1507) von Raffael mit Overbecks „Maria und Elisabeth mit Jesus und dem Johannesknaben“ (S. 79–80). Wegen der Benutzung moderner Fertig-Materialien sei die sich gleichmäßig ausbreitende Farbschicht dieses „Raphael aus zweiter Hand“ spannungslos und im wahrsten Sinne des Wortes flach; individuelle Unterermalungsschichten verschiedener Bildteile fehlten. Fast habe es den Anschein, als würde jede realitätsbezogene Präzisierung zugunsten einer rein idealisierenden Nachbildung vermieden. Auf diese Weise geschehe eine Umwandlung der ganz konkreten und greifbaren Formen Raffaels durch spannungslos flüssige Umrißführung und eigentümlich schwerelose Modellierung in eine Darstellung rein geistiger Natur. Von Sonnenburgs Urteil verifiziert die asketische „Modernität“ des Overbeckschen Pseudo-Raffaelismus, dessen Vergeistigung in ihrer doktrinären Einsinnigkeit eine apologetische Funktion gegenüber der säkularisierten Kultur erfüllt.

Unklar bleibt, weshalb Pietsch im Zusammenhang mit Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ aus Friedrich Theodor Vischers berühmter Kritik, deren geistesgeschichtlicher Rang vom Katalog übrigens kaum angemessen gewürdigt wird, eine dem Aufsatz-Thema fernliegende Passage über die moderne Madonnendarstellung zitiert, nicht aber die Passage über Overbecks Raffaelismus (S. 52): „Es ist kastrierter Raffael: eine Manier, die sich überhaupt jetzt bei unseren talentvolleren Vertretern der religiösen Malerei zur kanonischen ausgebildet zu haben scheint. Es liegt auch so nahe. Raffael hat das religiöse Ideal zur vollen Schönheit entfaltet, aber ist auch schon in das Unheilige hinausgeschritten; so entlehnen wir den Fluß und Schwung seiner Formen, beschneiden ihn aber etwas, nehmen etwas Trockenheit und Timidität der älteren Schulen dazu, und wir bekommen das Rechte. So hat man weder Raffaels hohe, männliche Freiheit, noch die kräftige typische Strenge der Älteren, sondern jene eigene Reinlichkeit, Sauberkeit, Kostbarkeit, Gewieghtheit, der die Ecken der Männlichkeit fehlen.“ (in: F. Th. Vischer: *Kritische Gänge*, Bd. 5, München 1922, S. 31).

Meisterhaft gelingt es Rachel Esner in dem Essay „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Überlegungen zu Overbeck und Ingres“ (S. 54–62), die konservative „Modernität“ beider Künstler zu umreißen, deren Raffael-Besessenheit sowohl den kunstgeschichtlichen als auch ihren eigenen Entwicklungs-Fortschritt verneint oder verdrängt habe. Ihre feine, wendige Sprache nutzt die Autorin, um keinen Zweifel an der Bedeutungsgewichtung zugunsten des gewaltigen, vielseitigen Gesamtstimmens von Ingres aufkommen zu lassen.

Wohlbedacht und treffend charakterisiert Andreas Blühm die zeitgenössischen Auseinandersetzungen um Overbeck und die Rezeption seiner Kunst im 20. Jahrhundert: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun'. Overbeck und seine Kritiker“ (S. 63–79). Bei aller Brillanz geschichtlicher Pointen — so bietet der Autor die Frankfurter Konfrontation von Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ mit dem 1839 vollendeten realistischen Historienbild „Die Schlacht von Worringen (1288)“ des Nicaise de Keyser — befremdet mich die lakonische Kürze, mit der die hochbedeutsame Kritik des Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer an Overbecks Hauptwerk behandelt wird, zumal eine angemessene Würdigung aus kunsthistorischer Sicht immer noch aussteht (F. Th. Vischer: *Overbecks Triumph der Religion*, 1841, in: *Kritische Gänge*, Bd. 5,

München 1922, S. 3—34). Auch wird Vischer gleichsam in die Ecke eines „antikatholischen Kämpfers gegen Dogmatismus, Fanatismus und religiöses Eiferertum“ gestellt (S. 68, r. Sp.). Der damalige Junghegelianer wendet sich gegen eine „Ideenmalerei“, in der das Gedankliche vor der sinnlichen Anschauung entschieden die Oberhand behält. Als erstes Moment der Gedankenüberfrachtung in Overbecks Hauptwerk nennt Vischer die Selbstreflexion der Kunst, die in der Darstellung christlicher Künstler mehrerer Jahrhunderte bis zu Dürer und Raffael besteht (S. 7), als zweites Moment die Verwendung von Allegorien (Darstellung des Springbrunnens, der eine Verbindung der irdischen mit der himmlischen Sphäre durch die Kunst bedeutet; Darstellung der Madonna, welche zugleich die Religion und die christliche Poesie symbolisiert, S. 8—15) und als drittes Moment die Veranschaulichung christlicher „Mythen“ in den biblischen Figuren der oberen Bildzone (S. 11, 15). Diese Kritik an der Ideenmalerei antizipiert bereits die Epoche des künstlerischen und literarischen Realismus. Eine etwas andere Wendung nimmt die Kritik von Baudelaire an der Ideenmalerei: Es sei nicht die Aufgabe der Kunst, außerkünstlerische Bereiche wie Geschichte, Moral, Religion und Philosophie einzubeziehen und mit Lehrbüchern zu wetteifern. Deutschland sei das Land, das dem Irrtum der philosophischen Kunst am meisten verfallen sei: „Wohlbekannte Beispiele mögen hier beiseite bleiben, so zum Beispiel Overbeck, der das Schöne vergangener Jahrhunderte nur studiert, um die Religion besser zu lehren; Cornelius und Kaulbach, die das gleiche tun, um die Geschichte und Philosophie zu lehren (...)“ (Die philosophische Kunst, in: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857—1860*, Darmstadt 1989, S. 259—268, hier S. 260.). Während Vischer die darstellerische Immanenz des sinnlich Erfahrbaren in der Malerei behauptet, mit Hegel einem völligen Aufgehen der Idee in der Anschauung und letztlich einer profanen realistischen Gestaltung das Wort redet, setzt der Ästhetizist Baudelaire die innere Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Kunst voraus, die ein eigenes ästhetisches Reich, das außerkünstlerische Einflüsse abweist, für sich besitzt.

Unbeachtet bleibt Vischers negativ-kritisch gemeinter, von David Friedrich Strauß (*Das Leben Jesu kritisch bearbeitet*, 1835) entlehnter Begriff der „christlichen Mythen“. Im Zuge der Verweltlichung, Ausbreitung von Rationalität und insbesondere im modernen Zeitalter der Fräcke und Krawatten, der Industrialisierung auch durch Dampfkraft ist es mit ihnen „aus und vorbei“ (S. 30). Vischer erscheint Overbecks Hauptwerk im Modus des „Antiquierten“, historischer Vergeblichkeit.

Für den Ästhetiker hat keineswegs, wie Blühm meint, mit der sinnlichen Darstellung übersinnlicher Inhalte durch Raffael die Trennung von Religion und Kunst begonnen, sondern Raffael steht am Ende eines Entwicklungsprozesses, der zu einer immer stärkeren sinnlichen Konkretion, Verweltlichung in der künstlerischen Gestaltung christlicher Ideen führte. Mit Raffaels Kunst ist jener Punkt erreicht, in dem zwar die Einheit des Christlich-Übersinnlichen mit der sinnlichen Empirie in schöner Form grobenteils noch besteht, in dem jedoch das Auseinanderklaffen beider Prinzipien folgen muß (S. 19—20). Die Moderne, in der die verweltlichte Kunst sich von der Religion emanzipiert, beginnt für Vischer nach Raffael; die Rückkehr zu Raffael kommt demnach einer anachronistischen Verneinung der Moderne gleich. Die Bilanz der Moderne besteht nach Vischer im Verlust der Fata Morgana einer transzendenten Welt und im Gewinn

der wirklichen Welt auch innerhalb der Kunst (S. 25). Moderne Kunst ist die der profanen Historie und des edleren Genres (S. 26).

Im Prozeß der Säkularisierung spielt für Vischer wie für das jungdeutsche, linkshegelianische und liberale Denken allgemein der Protestantismus eine entscheidende Rolle. Um so absurder mußte dem Ästhetiker die programmatische Wiederaufrichtung katholischer Dogmen in Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ erscheinen.

Vischers Overbeck-Kritik fiel in eine Zeit, in der sich die „gemeine“ Strömung der religiösen Genremalerei verbreitete (Darstellungen des Gebets, Kirchganges, Begräbnisses usw.), die profane Historie rasch an Bedeutung gewann ebenso wie das profane Genre, sich die „niedere“ Gattung der Landschaftsmalerei emanzipierte und sich der Umschwung von der Romantik zum Realismus, vom lokalfarbigem „Kartonstil“ des Nazarenertums zu Farbszenik und kompositorischem Helldunkel ankündigte. Seit den dreißiger Jahren konnte sogar die Strömung einer politisch kritischen, einer „socialistischen Tendenzmalerei“ (Richard Muther) an Boden gewinnen. Hier und in der Genremalerei sah man das Leben des Volkes im Gegensatz zur Sphäre von Thronen und Altären gestaltet. Dem Hohen Stil, der Genretendenzen in sich aufnahm, traten vielfältigste Formen des Niederen Stils entgegen. Eine Flut druckgraphischer Karikaturen agitierte im Vormärz gegen Klerikalismus und Absolutismus. Der an Stärke gewinnende Liberalismus begünstigte die Säkularisierung und Politisierung in der malereigeschichtlichen Entwicklung. Unnötig zu betonen, daß sich von diesem Hintergrund grell das reaktionäre Abseits des Overbeckischen Programmbildes für das Städel abhebt.

In einer gezeichneten Elegie beklagte der Spätnazarener Edward von Steinle 1878 den Anachronismus von Overbeck, Cornelius und Veit, die noch in Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ ihren Ehrenplatz als Erneuerer der christlichen Kunst beansprucht hatten: Nun sehen sie, „Vorübergezogene“, die „Flucht nach Ägypten“, (*Abb. 1*) nämlich „Vorüberziehendes“ (Brief Steinles an Molitor in Frankfurt am Main vom 21. Dezember 1878). Bereits Goethe hatte (1821/1829) mit feiner Ironie seinen wandernden Wilhelm Meister in einem Durchgangsstadium die „Flucht nach Ägypten“ und das „nazarenische“ Leben eines Joseph II. und seiner Familie schauen lassen.

Die strenge monographische Einsinnigkeit des „Kataloges der ausgestellten Werke“ (S. 93—249), der als zweiter Hauptteil dem Teil mit den Aufsätzen folgt, atmet Overbeckischen Geist. Erläuternde Vergleichsabbildungen fehlen fast völlig; so bleiben ikonographische Bezüge innerhalb von Overbecks Werk und innerhalb der nazarenischen Kunst insgesamt unausgeschöpft, andere malereigeschichtliche Positionen auch gegen Overbeck und das Nazarenertum geraten nicht in den Blick. Diese monographische Askese halten ebenfalls die Erklärungstexte der Katalognummern weitgehend durch.

Diszipliniert werden die Leser durch die gradlinige Werk-Chronologie, die beide Teile der Gemälde mit Farbtafeln und der Zeichnungen (Schwarz-Weiß) getrennt beherrscht. Als klärender hätte sich eine Gliederung nach Hauptabschnitten des Overbeckischen Schaffens — Frühzeit, mittlere Periode, Spätzeit — gewiß erwiesen, wemöglich mit einer kurzgefaßten Einführung zu jedem Hauptabschnitt mit Informationen über die Werkentwicklung und mit malerei-, geistes- und sozialgeschichtlichen Einschätzungen. Gemälde und Zeichnungen hätten entsprechend zwanglos im unmittelbaren Zusammenhang behandelt werden können; die zu einem bestimmten Gemälde gehörigen



Zeichnungen und Vergleichsbeispiele hätten einen unmittelbar verständlichen Kontext gebildet, den auch die fast nicht berücksichtigten Reproduktionsgraphiken hätten bereichern können. Darüber hinaus hätten thematische Untergruppen den Überblick erleichtert. Dann hätten die einzelnen Katalogeinträge eine das Schauen und Lesen anregende Richtung erhalten und sich weiteren Vergleichen und Forschungsperspektiven öffnen können. — Übrigens zieht der Katalog nicht nur textlich, sondern auch durch sein edles Layout (mit dem Distanz schaffenden Leerraum jeweils am Seitenkopf) das ernsteste, feierlichste Jubiläumsgesicht; ein vielseitiges, kritisches Blätterbuch aber hätte durchaus Overbeck einem breiteren Lesepublikum näher bringen können.

Zu einigen Katalogeintragungen: Kein rauhes Wort über die katholische Patriarchalität des „Familienbildnisses“ (Nr. 20, S. 132) stört die Harmonie der einfühlsamen Bilderläuterung. Die Analyse des ätherischen Frauenbildes auch in anderen Werken Overbecks könnte, indem sie feministische Gesichtspunkte berücksichtigte, eine historisch-kritische Overbeck-Forschung bereichern. — Für Andreas Blühm konnte Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ (vgl. Nr. 27, S. 148–151) aufgrund der gemalten kunsthistorischen Rückschau nur im 19. Jahrhundert entstehen und sei somit trotz des laut erhobenen Vorwurfs des Anachronismus „zeitgemäß“ (S. 150, 1. Sp.). Soll diese Aussage nicht als Tautologie verstanden werden (jedes chronologisch ins 19. Jahrhundert zu datierende Werk, das Gestaltungsprinzipien seiner Epoche verwendet, ist „zeit-gemäß“), so bedeutet sie eine rechtfertigende Verteidigung. Aber eine entgegengesetzte Apologie fordert die ebenfalls „zeitgemäße“ Kritik von F. Th. Vischer. Zu bedenken bleibt auch das Folgende: Overbecks Geschichtstheorie, wie sie seinem Hauptwerk zugrundeliegt, bestimmt gleichsam statisch einen Höhepunkt in der kunsthistorischen Entwicklung, nämlich den der katholischen Kunst Raffaels, zu dem es stets zurückzukehren gilt. Diesem eindimensionalen Raffael-Klassizismus widerspricht entschieden der Reflexionsstand der deutschen Kunstgeschichtsschreibung während der Lebenszeit Overbecks. Jede Maßstabsetzung, Verabsolutierung eines Meisters oder Werks und damit jede Art von doktrinärem Klassizismus verbot das Prinzip geschichtlicher Relativität, wie es die historistische Kunstgeschichte seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts vertrat. Einen radikalen Bruch mit nazarenischen Auffassungen leistete die Bestimmung der Renaissance als epochenscheidende Zäsur, die den „modernen Styl“ begründet habe, nämlich die Kunst der Neuzeit mit ihrer stets innovativen Verweltlichung und Erringung gestalterischer Geistesfreiheit. Diese Einschätzung, die dem dynamischen liberalistischen Fortschrittsdenken entsprach, die aber in wesentlichen Zügen bis heute gültig blieb, entwickelte sich zu immer größerer Prägnanz seit den dreißiger Jahren und in den Handbüchern der Kunstgeschichte von Franz Kugler (1842/1848<sup>2</sup>), Anton Springer (1855) und Wilhelm Lübke (1860/1873<sup>6</sup>). Übrigens spricht für Jensen in seinem Einleitungsaufsatz das Hauptwerk Overbecks zu uns heute „doch wohl vernehmlicher als Karl Friedrich Lessings ‚Hus vor dem Konzil in Konstanz‘ (1842), mit dem Overbecks Glaubensbild seinerzeit bekämpft und besiegt worden ist“ (S. 18). Dies muß entschieden in Frage gestellt werden. Overbeck zeigte programmatisch die Madonna sowie Kaiser und Papst im Sinne eines idealistischen Wunsches nach Restauration des Mittelalters, was in letzter Konsequenz jedoch eine Restauration der handwerklichen Produktionsweise jener Epoche bedeutete (vgl. dazu: Berthold Hinz über Overbecks

Hauptwerk, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F., 7. 1979, S. 149—169). Lessing dagegen zeigte mit den Gestaltungsmitteln des zeitgenössisch-modernen Kolorismus und Realismus in der Gestalt des argumentierenden Hus einen Kämpfer für Geistesfreiheit, gegen Dogmatik und klerikale Hierarchie, gleichsam einen Wunschhelden des Liberalismus der vierziger Jahre. Dennoch bleibt der „Triumph der Religion in den Künsten“, der aufgrund seiner künstlerischen Eindringlichkeit einen Vischer auf den kritischen Plan rufen konnte, ein wichtiges Zeugnis seiner Epoche, an dem sich ohne Zweifel auch in Zukunft die Geister scheiden werden. Zu wünschen wäre eine historisch-kritische Erforschung des Gemäldes, die auch sorgfältige formal- und inhaltsästhetische Analysen im Vergleich mit gestaltungsverwandten Werken von Chenavard bis Kaulbach durchführen sollte (vgl. dazu: *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle 1983/84, S. 494 f., 514). Leider gibt die Katalogeintragung nur die bekannten Informationen zu den einzelnen Figuren und zählt einige verwandte Werke anderer Meister auf. — Das großformatige Gemälde „Christus entzieht sich den Verfolgern“ (1866, Nr. 36, S. 168) mußte mehr noch als seine erste Fassung der Jahre 1848 bis 1857 ein Hauptbeispiel nazarischer Verteidigung und Flucht innerhalb der säkularisierten zeitgenössischen Gegenwart bieten (*Abb. 4a*). Der Erläuterungstext des Kataloges geht darauf keineswegs ein. Es gibt nicht wenige Elegien oder Kampfbilder des Nazarenertums, in deren Reihe sich dieses Spätwerk Overbecks einfügen ließe. So zeichnete Philipp Veit vermutlich in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein prassendes Liebespaar, an dessen Renaissance-Thron die Jungfrau Ecclesia hingestreckt ist: „Triumph der Welt über die Kirche“ (*Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburger Kunsthalle 1983/84, S. 495). So geißelte um 1856 der baltische Historienmaler Otto Friedrich Th. von Moeller die sinnliche Ausschweifung einer bacchantischen Rotte: „Johannes predigt auf Patmos den Bacchosdienern“ (*Abb. 2*). So ließ Edward von Steinle 1863 einen rubenshaften Zug nackter Rohlinge durch hohes Gras toben: „Ein Bild moderner Kultur“ (*Abb. 3*). — Wenn das gezeichnete späte „Selbstbildnis“ (Nr. 132, S. 241) in Beziehung zu dem Gemälde aus den Uffizien, Florenz gesetzt wird, so sollte Theodor Fontanes bittere Bemerkung des Jahres 1874 nicht unterschlagen werden: „Overbecks Portrait fiel mir durch eine unangenehme Häßlichkeit auf, in der noch mehr Beschränktheit als Ascese sich aussprach.“ (*Aufsätze zur Bildenden Kunst*, Bd. 2, München 1970, S. 25). — Das Wesen nazarenischen Angriffs- und Verteidigungswillens wird im Hinblick auf das Thema der klugen und törichten Jungfrauen innerhalb der Katalogeintragung „Die törichten Jungfrauen schlafend“ (Nr. 137, S. 244—246) nicht erkannt. Overbeck selber hatte das entsprechende Gleichnis Christi zum Paradigma des Kampfes für den Katholizismus und gegen Unglauben und Säkularisierung erhoben (Programmtext „Triumph der Religion in den Künsten“, 1840) und es mehrfach, auch innerhalb der Serie der „Vierzig Evangelischen Darstellungen aus dem Neuen Testament“ (1843 bis 1853, nicht in Ausstellung und Katalog), gestaltet (*Abb. 4b*). Andere Nazarener behandelten dies Thema vor und nach der programmatischen Äußerung Overbecks, so Carl Gottfried Pfannschmidt in seiner gegen den weltlichen Taumel der Gründerzeit gerichteten Streitserie „Das Wehen des Gerichts. Weckstimmen aus der Heiligen Schrift“ (1872—1875, 1887, vgl. F. Gross: *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918*, Marburg 1989, S. 383).

Das Literaturverzeichnis läßt zu wünschen übrig. Einige monographische Arbeiten sind vergessen worden, darunter der als höchst authentische Quelle wertvolle Aufsatz von Friedrich Pecht aus dem Jahre 1885 (*Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts*, Vierte Reihe, Nördlingen 1885, S. 76—103). Es fragt sich, ob seitenstärkere Passagen über Overbeck in Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts nicht hätten angegeben werden sollen, in jedem Fall jedoch der Textteil von Ernst Förster in dessen *Geschichte der deutschen Kunst*. Vierter Theil (1860, S. 174—199). Wie Pecht kannte Förster Overbeck persönlich. Försters Angaben über Reproduktionsgraphiken nach Gemälden konnte Margaret Howitt in ihrem Werkverzeichnis (1886, Bd. 2, S. 399—432) nutzen. Übrigens würde ein verdienstvoller Forschungsbeitrag darin bestehen, das Howittsche Werkverzeichnis sorgfältig zu überprüfen und zu ergänzen, gerade auch im Hinblick auf die eigenhändigen Zeichnungen Overbecks. Unbedingt hätten die Bestandskataloge jener Sammlungen des 19. Jahrhunderts, die Werke Overbecks enthalten, berücksichtigt werden müssen, zumal diese Kataloge wichtige Spezialliteratur zu den entsprechenden Werken nennen. Vergessen worden ist der Bestandskatalog des Lübecker Museums Behnhaus von 1976, der bekanntlich neunzehn Gemälde Overbecks verzeichnet! Die Romantikforschung mit entsprechenden Passagen über Overbeck fehlt in der Bibliographie, nicht aufgeführt sind beispielsweise Kataloge der Romantik-Ausstellungen in Paris 1976/77 (Orangerie des Tuileries), in Bern 1985 (Kunstmuseum) mit Werken aus Museumsbesitz der DDR und in München ebenfalls 1985 (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung). Weiterhin fehlt im Literaturverzeichnis die bereits erwähnte Dissertation von Birgit Schulte, die viele Werke Overbecks behandelt. Die Liste des Fehlenden könnte fortgesetzt werden, vor allen Dingen im Hinblick auf Spezialliteratur zu den Werken Overbecks; die Einzelverzeichnisse bei den Katalogeintragungen bleiben äußerst lückenhaft.

Der Katalog der Lübecker Overbeck-Ausstellung 1989 läßt die Leser insgesamt unbefriedigt, sowohl in Hinsicht auf die Ansprüche einer historisch-kritischen Forschung und Detailforschung als auch in Hinsicht auf die Ansprüche eines interessierten Laienpublikums. Eine tiefergreifende wissenschaftliche Neubearbeitung von Leben und Werk des Künstlers in den Auseinandersetzungen seiner Zeit steht weiterhin aus. Das 1983 aus der DDR nach Lübeck zurückgekehrte wichtige Archivmaterial könnte den Anstoß dazu geben.

Friedrich Gross

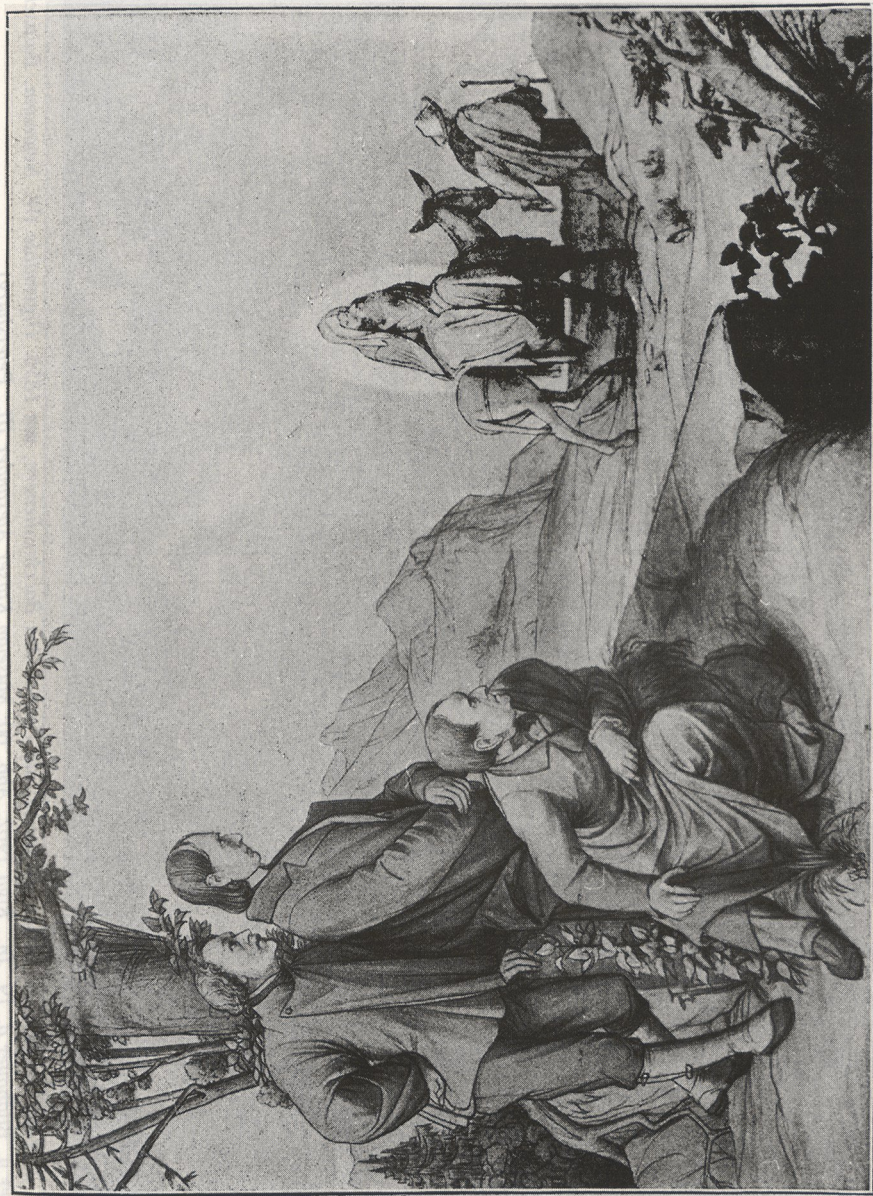


Abb. 1 Edward von Steinle: Veit, Overbeck und Cornelius schauen die Flucht nach Ägypten, 1878. Sepia (A.M.v. Steinle, E.v.S., des Meisters Gesamtwerk in Abb., Kempten u. München 1910, Nr. 390)



Abb. 2 Otto von Moeller: Johannes predigt auf Patmos den Bacchosdienern, um 1856. Ölgemälde (W. Neumann, Baltische Maler u. Bildhauer d. 19. Jh., Riga 1902, Abb. 60; Museum Kaiser Alexander III., Petersburg)



Abb. 3 Edward von Steinle: Ein Bild moderner Kultur, 1863. Sepia (A. M. v. Steinle, E. v. S., des Meisters Gesamtwerk in Abb., Kempten u. München 1910, Nr. 364)



Abb. 4 a Friedrich Overbeck: *Christus entzieht sich seinen Verfolgern*, 1866. Ölgemälde. Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten (Kat. Overbeck)



Abb. 4 b Xaver Steifensand nach Fr. Overbeck: *Virgines prudentes et fatuae*, 1844. Kupferstich. Blatt 24 des Zyklus „Vierzig evangelische Darstellungen aus dem Neuen Testament“

Abb. 2 von unten: Originaldruck des Kupferstichs von Dürer, 1507. Originaldruck: W. Neumann, Antiquarische Muster- u. Bilderverlag, Leipzig. Abb. 3 von unten: Originaldruck des Kupferstichs von Overbeck, 1844.