

1 8 1 1 – 1 8 2 8

MICHAEL THIMANN

FRIEDRICH OVERBECK: »ITALIA UND GERMANIA«. ENTSTEHUNG EINER BILDALLEGORIE IM 19. JAHRHUNDERT

Overbecks 1811 begonnenes und 1828 beendetes Gemälde *Sulamith und Maria*, bekannt unter dem vom Maler später selbst gewählten Titel *Italia und Germania*, ist eines der berühmtesten Bilder der Romantik (Abb. 1).¹ Dabei ist Overbecks Gemälde ein unzeitgemäßes Bild. Diese Behauptung ist vor allem auf seinen Gattungsstatus zu beziehen, denn die figürliche Allegorie, als welche das Gemälde zweifelsohne zu bezeichnen ist, galt schon im 19. Jahrhundert gemeinhin als überholt. Auch der kunstgeschichtlichen Romantik-Forschung ist die Gattung Allegorie suspekt, gilt sie doch als bildgeschichtliche Altlast, welche im Modernisierungsprozess der Künste um 1800 eher unfreiwillig mitgeschleift wurde, ohne noch ein wesentlich innovatives Potential entfalten zu können. Der folgende Beitrag wird Overbecks Gemälde in seinem Entstehungskontext situieren, um zu fragen, wie er seine Neuformulierung der figürlichen Allegorie ins Werk gesetzt hat. Bekannt ist die Reihe brieflicher Selbstdeutungen, die Overbeck seinem Gemälde zukommen ließ, das er immer als »allegorisches Bild« bezeichnet hat. Aus der »Jünglingsphantasie« der bei-

1 Vorliegender Beitrag ist ein gekürztes Kapitel meiner Habilitationsschrift »Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts« (Veröffentlichung: Regensburg 2014). Vgl. zuletzt zum Gemälde mit der gesamten älteren Literatur Ausst.Kat. Johann Friedrich Overbeck. *Italia und Germania*, München, Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, Katalog bearbeitet von Gisela Scheffler, Berlin 2002; Spätklassizismus und Romantik, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bestandskataloge, Bd. 4, München, Neue Pinakothek, bearb. v. Thea Vignau-Wilberg et al., München 2003, 373–377; Cordula Grewe, *Italia und Germania*. Zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener, in: Paolo Chiarini,

Walter Hinderer (Hrsg.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780–1820*, Würzburg 2006, 401–425; Lionel Gossman, *The Making of a Romantic Icon. The Religious Context of Friedrich Overbeck's Italia und Germania*, Philadelphia 2007.



ABB. 1: FRIEDRICH OVERBECK, ITALIA UND GERMANIA, 1811–1828, ÖL AUF LEINWAND, 94,4 × 104,7 CM, MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, NEUE PINAKOTHEK

den »Bräute« Sulamith und Maria sei dabei eine Allegorie zweier Kunstprinzipien, eben *das* kunsttheoretische Programmbild der Nazarener, *Italia und Germania*, geworden. Nun stellt sich die Frage, wie eine Bildallegorie ihre Bedeutung derart ändern kann und wie sich der lange Werkprozess zu Overbecks grundlegender Vorstellung verhält, ein Bild sei die sichtbare Umsetzung einer »Idee«? Welche Idee mag hier gemeint sein und welche Ideen mögen im Lauf der Werkgeschichte ins Spiel gekommen sein? Ist die Bedeutungsgenese von *Italia und Germania* innerhalb des nazarenischen Projekts ein Sonderfall? Und versucht Overbeck mit seinen Deutungsvorschlägen, die Totalität der Allegorie durch klare Verweise wiederherzustellen?

Zunächst ist allerdings eine Rekonstruktion der Werkgeschichte notwendig, da bislang signifikante Details von der Forschung übersehen wurden. Danach soll gefragt werden, welchen heuristischen Wert die von Overbeck gemachten Deutungsangebote für das Verständnis des Bildes haben. Zuletzt ist das idealistische Kunstkonzept herauszupräparieren, in das Overbeck in den



ABB. 2: FRIEDRICH OVERBECK, ITALIA UND GERMANIA, UM 1812, SCHWARZE KREIDE UND KOHLE AUF KARTON, 91,7 × 102,2 CM, LÜBECK, MUSEUM BEHNHAUS-DRÄGERHAUS

1820er Jahren das ihm offenbar selbst thematisch fremd gewordene Bild einzubinden versucht hat. Gewinnt oder verliert die Allegorie dabei durch die Öffnung für neue diskursive Kontexte ihren Sinn?

I.

SULAMITH UND MARIA: ZUR BILDGESCHICHTE

Schon im Jahre 1811, kurz nach Ankunft der Lukasbrüder in Rom, hatte der Maler die Arbeit an dem Bild zunächst in Form eines gezeichneten Kartons begonnen, der seine gemeinsam mit Franz Pforr erdachte Konzeption idealer Frauenfiguren, der Bräute Sulamith und Maria, visualisieren sollte (Abb. 2). Die bis in die Wiener Akademie-Zeit zurück verfolgbare Vorgeschichte dieser Bildkonzeption, die Overbecks und Pforrs emphatisch beschworene Freundschaft poetisch überhöht, ist häufig referiert worden. Die Darstellung bezieht sich auf die Märchenerzählung von *Sulamith und Maria*, die Pforr im Jahre 1811 für Overbeck verfasst und in seine Zelle im Kloster S. Isidoro gelegt hatte. Dazu hatte Pforr

ABB. 3: FRANZ PFORR, SULA-
MITH UND MARIA, 1811, ÖL
AUF HOLZ, 34,5 x 32 CM,
SCHWEINFURT, MUSEUM
GEORG SCHÄFER



1811 ein kleines Diptychon als Geschenk für Overbeck gemalt, das die beiden »Bräute« in ihrer jeweiligen idealen Umgebung zeigt (Abb. 3).² Beide Maler hatten sich ideale Frauenfiguren als Personifikationen ihrer Kunstprinzipien erdacht, wobei die südlich-orientalisch anmutende Sulamith (eine Reminiszenz an das Hohelied Salomonis) Overbeck versprochen war und die blonde Maria den altdeutsch-dürerzeitlichen Part Franz Pforrs repräsentierte. In Pforrs mittelalterlich-phantastisch ausgestattetem Märchen löst sich die erotische Utopie der Zwillingsschwestern, die auf die Malergesellen Johannes (Overbeck) und Albrecht (Pforr) treffen, in der glücklichen Hochzeit beider Paare auf. Pforrs formal an mittelalterlichen Hausaltären orientiertes Gemälde ist als Diptychon konzipiert. Auf der linken Seite ist vor der architektonischen Kulisse einer mit römischen Bauten durchsetzten italienischen Stadt Overbecks Braut Sulamith in einem Garten zu erkennen, in den der Maler eintritt. Pforrs Braut sitzt dagegen wie eine altdeutsche Maria der Verkündigung in ihrem dürerzeitlichen Gemach. Ein Madonnenbild und ein Andachtsbuch verweisen auf ihr gottesfürchtiges Leben. Der lungenkranke Pforr, der schon

2 Zu dem Gemälde mit dem Abdruck von Pforrs »Buch Sulamith und Maria« sowie der älteren Forschungsliteratur siehe Ausst. Kat. Johann Friedrich Overbeck (wie Anm. 1), 62–68, Kat. Nr. 5; zuletzt Cordula Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham / Burlington 2009, 61–98.

1812 in Albano sterben sollte, war von Todesahnungen erfüllt und hat sein Bild mit entsprechend deutlicher Symbolik ausgestattet: Die Bogenfelder zeigen auf der Overbeck zugehörigen Seite Symbole wie Blumenkranz und Taube, die auf eine glückliche Zukunft weisen, während Pforr sich selbst im Zeichen des Kreuzes und der baldigen Abschied symbolisierenden Schwalbe situiert. Das Bogenfeld schließt der Evangelist Johannes als Hinweis auf Overbecks gleichlautenden Namenspatron und Bundesnamen.

Der Bildbestand des Münchner Gemäldes, das Overbeck 1811 als Gegengabe für das Diptychon Pforrs begonnen hatte, ist schon auf den ersten Entwürfen angelegt: Auf der linken Bildhälfte zeigt Overbeck seine im Stil des frühen Raffael gemalte, mit einem Lorbeerkranz versehene und träumerisch verhangen wirkende Ideallbraut Sulamith, die später zur Italia wurde. Die mit blondem Haar und einem Myrtenkranz als Pforrs Braut Maria gekennzeichnete Germania im Kostüm der Dürerzeit wendet sich ihr aktiv zu und ergreift ihre Hand. Die Hintergrundlandschaften akzentuieren die geographische Zuweisung der Figuren mit einer italienischen Ideallandschaft links und der altdeutschen Stadtkulisse auf der rechten Seite.

Die erste Nachricht über eine bildmäßig ausgeführte Zeichnung, die überzeugend mit dem »ersten« Karton in Cambridge/Mass. identifiziert wird, findet sich in einem Tagebucheintrag Overbecks vom 19. September 1811: »Schöne Stunde mit Pforr in der Abenddämmerung vor dem Carton von Maria und Sulamith«. ³ Im Besitz der Lübecker Museen hat sich der »zweite« Karton, eine kompositorisch voll ausgeführte Vorzeichnung mit zahlreichen Pentimenti und Abweichungen vom Gemälde erhalten. ⁴ Der Ankauf des erst vor wenigen Jahren aus belgischem Privatbesitz aufgetauchten »dritten« Kartons für die Staatliche Graphische Sammlung in München hat die Diskussion um *Italia und Germania* und die kunstreligiösen Bildkonzepte der Nazarener erneut aktuell werden lassen. ⁵ Der Entstehungskontext der monumentalen Zeichnung in der Frühzeit des Lukasbundes, dessen Programmatik noch weitgehend von der Freundschaft Overbecks mit Franz Pforr bestimmt war, stand dabei im Zentrum des Interesses. ⁶

3 Margaret Howitt, Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1886, Bd. 1, 178.

4 Alle Vorzeichnungen und Kartons ausführlich dokumentiert und abgebildet in Ausst.Kat. Johann Friedrich Overbeck (wie Anm. 1).

5 Zur Auffindung dieser Zeichnung siehe Jens Christian Jensen, *Italia und Germania*. Neu aufgefunden: Der Karton zu Overbecks Gemälde, in: *Weltkunst* 69, 1999, 715–719.

6 Vgl. hier vor allem den Aufsatz von Frank Büttner, *Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland*, in: Ausst.Kat. Johann Friedrich Overbeck (wie Anm. 1), 15–36.

Ohne Frage ist das erst 1828 beendete Gemälde ein allegorisches Bild, nur blieb bisher weitgehend ungeklärt, was Overbeck eigentlich unter dem Begriff der Allegorie verstanden haben mag.⁷ Die Werkgeschichte offenbart, dass er keineswegs mehr von der eindeutigen Kodierung ikonographischer Bildzeichen ausging, sondern selbst Deutungsangebote unterbreiten musste, um die Verständlichkeit seiner Allegorie zu gewährleisten. War sich Overbeck bei seinen religiösen Historienbildern noch sicher, dass deren ikonographische Zeichen allgemein verstanden werden konnten und ihr Anspruch auf Bedeutsamkeit einen allgemeinen Konsens der Rezipienten treffen durfte, so ist der Fall bei *Italia und Germania* anders gelagert. Hier blieb die Deutung des Bildinhalts sogar partiell offen, ja die Bedeutung der allegorischen Zeichen änderte sich im Laufe der Bearbeitung, als sich die Benennung der beiden Hauptfiguren von dem ursprünglichen Kontext der Entstehung löste. Overbeck hat den autobiographischen Hintergrund der zwei »Bräute« später sogar als für den Betrachter unverständlich bezeichnet und sich um eine Klärung bemüht.

II.

ZWEI BILDER – EINE ALLEGORIE

1815, drei Jahre nach Pforrs Tod, erhielt Overbeck von dem Frankfurter Kunsthändler und Verleger Johann Friedrich Wenner den Auftrag für die malerische Ausführung des in seinem Atelier ausgestellten Kartons der beiden »Bräute«. Darüber berichtet er am 15. Februar 1815 dem Lukasbruder Ludwig Vogel:

»Denk Dir, mein Lieber! Ich werde wahrscheinlich die beiden Bräute malen, die ich einst, wie Du Dich erinnern wirst, für unseren seligen Bruder Pforr gezeichnet habe. Ein gewisser Hr. Wenner aus Frankfurt a. M., der mit seiner sehr liebenswürdigen Frau sich gegenwärtig hier aufhält, der nemliche, bei dem der Faust von Cornelius, von Ruscheweyh gestochen, herauskommt, hat mir dieses Bild sammt einem gleich großen Gegenstücke bestellt. Ich bin ganz selig darüber, daß ich endlich einmal etwas Großes zu malen bekomme, und wie sehr mir der Gegenstand an's Herz gewachsen ist, weißt Du. Ueber das Gegenstück ist noch nichts bestimmt; ich

7 Zum Problem der Allegorie bei Overbeck und den Nazarenern vgl. zuletzt Mitchell Benjamin Frank, »Castrated Raphael. Friedrich Overbeck and Allegory, in: Word & Image 18, 2002, 87–98; Cordula A. Grewe, Beyond Hegel's End of Art: Schadow's »Mignon« and the Religious Project of Late Romanticism, in: Modern Intellectual History 1, 2004, 1–33; Christian Scholl, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/Berlin 2007. Für den hier verfolgten Zusammenhang von romantischer Allegorie, »Ende der Ikonographie« und Kunstautonomie vgl. Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, v. a. 42–75; Bernhard Fischer, Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von »Allegorie« und »Symbol« in Winkelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990, 247–277.

denke aber darin die himmlische Liebe vorzustellen als Gegensatz der irdischen, die in jenem andern vorgestellt ist; vielleicht wähle ich die Vermählung der hl. Caterina mit dem Kristkindlein oder wie der Engel der hl. Cäcilia und ihrem Bräutigam Kränze bringt, sie als himmlische Verlobte zu schmücken.«⁸

8 Howitt (wie Anm. 3), 387.

Es ist für die Entstehungsgeschichte von *Italia und Germania* bedeutend, dass vorübergehend der Plan bestand, zwei Gemälde als Pendants anzufertigen. Bilderpaare, um *einem* Gedanken in komplementären Bilderfindungen Ausdruck zu verliehen, sind in der Romantik generell nicht selten, man denke an Overbecks und Pforrs Einzugsbilder oder an Caspar David Friedrichs Pendants von *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald*. Den beiden profanen »Bräuten« wollte Overbeck ein christliches Thema gegenüberstellen, das erlauben sollte, das Bilderpaar als eine Allegorie der irdischen und himmlischen Liebe zu deuten. Schon in diesem Stadium der Bearbeitung des Stoffes haben sich die »Bräute« gewissermaßen von ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, da Overbeck in ihnen ein abstraktes Sinnbild der irdischen Liebe erkennt. Eine explizit christliche Deutung erfährt der Bildgegenstand im Rückgriff auf das alte Konzept von himmlischer und irdischer Liebe, die Overbeck jedoch nicht als Allegorien darstellen will, sondern als Historien. In dieser Perspektive sind die beiden Bräute in diesem Stadium keine echten Allegorien, sondern repräsentieren noch immer im buchstäblichen Sinn die Handlung von Pforrs Märchen, auch wenn sie bereits einen *sensus moralis*, den der »irdischen Liebe«, besitzen. Um den Stoff auf eine allgemeine Ebene zu heben, will Overbeck eine christliche Historie (Mystische Vermählung der Hl. Katharina; Hl. Cäcilie und ihr Bräutigam Valerianus) gegenüberstellen, aus der die beiden Bräute neues semantisches Potential empfangen sollen. Auch der Bildgedanke an die Hl. Cäcilie konnte dabei auf eine längere Inkubationszeit zurückblicken. Schon 1812 hatte Overbeck die Cäcilienlegende als Ausdruck der »reinen Liebe« begriffen und damit einen Gedanken formuliert, der auf die Allegorie von irdischer und himmlischer Liebe in dem geplanten Bilderpaar hinzudeuten scheint:



ABB. 4. GUIDO RENI, DIE HEILIGEN CÄCILIE UND VALERIANUS, DIE VON EINEM ENGEL BEKRÖNT WERDEN, UM 1601, ÖL AUF LEINWAND, ROM, ST. CECILIA IN TRASTEVERE, CAPPELLA DEL BAGNO

»Dabey ist das Studium der Legende eine der erbaulichsten schönsten Beschäftigungen; denn wenn gleich häufig augenscheinlich die geschichtliche Wahrheit mit Dichtung umkleidet ist, so trägt doch auch schon das bloße Gerippe der unumstößlichen Thatsachen ein so schönes Gepräge daß Geist und Herz dadurch erhoben werden. – Wer kann zum Beyspiele die herrliche Legende von d. H. Cäcilie und ihrem Bräutigam Valerianus ohne die edelste Rührung lesen ohne sich entflammt zu fühlen von einer ähnlichen reinen Liebe, ohne sein Gebet zu dieser reinen Jungfrau zu wenden?«⁹

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Overbeck 1815 bei der Erteilung des Auftrages durch Wenner an eine bildliche Formulierung dachte, wie sie Guido Renis um 1601 entstandenes Gemälde der *Hl. Cäcilie und Valerianus, die von einem Engel bekrönt werden* liefert (Abb. 4).¹⁰ Dass Overbeck, der seit 1810 mit den Lukasbrüdern in Rom lebte und ausgiebige kunsthistorische Streifzüge durch die Stadt unternahm, das Gemälde in der Kirche S. Cecilia in Trastevere gut kannte, liegt mehr als nahe. Ikonographie und Stilwahl von Renis Fassung des Themas, die von einem forcierten gegenreformatorischen Historismus des *stile devoto* gekennzeichnet sind,

9 Friedrich Overbeck an die Geschwister, Rom, 29. November 1812; zit. nach Paul Hagen, Friedrich Overbecks Übertritt zur katholischen Kirche. Mitteilungen aus dem Briefwechsel mit seiner Familie, in: Der Wagen, 1927, 32–50, hier 41.

10 Zu dem Gemälde und seiner Entstehungsgeschichte zuletzt und mit älterer Literatur: Gabriele Wimböck, Guido Reni (1575–1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, Regensburg 2002, 63–85.

stehen Overbecks eigener Vorstellung vom religiösen Bild überdies besonders nahe.

Die Idealbildnisse der beiden »Bräute« selbst sind in diesem Sinne also noch nicht die Allegorie, sondern werden nur in ihrer Funktion als Pendant zur Allegorie auf die himmlische und die irdische Liebe. Diese Konzeption hat Overbeck im Laufe der Arbeit an dem Gemälde verlassen, indem er die beiden Frauenfiguren selbst zu Allegorien erklärt und mit einer abstrakten Bedeutung aufgeladen hat. Es ist allerdings bemerkenswert, dass diese Allegorie *cum grano salis* nur zusammen mit dem Bildtitel funktioniert, da die ikonographische Auszeichnung der Figuren nicht präzise genug ist. Den Personifikationen von Italia und Germania fehlen letztlich eindeutige Attribute, die sie zu einer aus sich selbst erklärbaren Allegorie im Sinne »natürlicher Zeichen« machen.

Form und Funktion der Allegorie sind zentrale Probleme nazarenischer Bildtheorie. Dabei ist das Phänomen des Allegorischen keineswegs auf die, in den Worten Friedrich Schlegels, »gemeine Allegorie« beschränkt,¹¹ d. h. auf die figürliche Sinnbildkunst in ihrer seit Cesare Ripas *Iconologia* bildtextlich kodierten Form anthropomorpher Personifikation,¹² sondern das Problem betrifft die Struktur nazarenischer Bilder in einem viel weiter gefassten Sinn. Konventionelle Personifikationen, insbesondere wenn sie in rein panegyrischer Absicht verwendet werden sollten, boten auch für die Lukasbrüder keinen wirklichen Gegenstand künstlerischen Interesses. Anlässlich der 1817 durch Canova an die deutschen Künstler vermittelten Ausmalung der Galleria Chiamonti im Vatikan, an der sich Overbeck nicht beteiligte, spricht er sogar von »ziemlich ordinären Allegorien«, die ihm aufgrund der Bildgegenstände als auch wegen der Anbringung in der Antikengalerie »durchaus keine Freude machen könnten«.¹³ Das Problem der figürlichen Allegorie bei Overbeck kann also nicht allein als ein Problem der Rezeption frühneuzeitlicher Sinnbildkunst behandelt werden. In einem wichtigen Aufsatz hat Henri Dorra nachzuweisen versucht, dass eine Reihe von nazarenischen Bildkompositionen, allen voran Franz Pforrs Gemälde *Sulamith und Maria*, in zahlreichen Details auf Anregungen aus der Emblematik, hier

11 Friedrich Schlegel, Nachricht von den Gemälden in Paris, in: Europa, I, 1803, 108–157; hier zit. nach Friedrich Schlegel, Gemälde Alter Meister, hrsg. v. Hans Eichner und Norma Lelles, Darmstadt 1995, 14–16.

12 Zu Ripas erfolgreichem Konzept und Theorie eindeutig kodierter Begriffsbilder vgl. Cornelia Logemann, Michael Thimann (Hrsg.), Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit, Zürich/Berlin 2011.

13 Friedrich Overbeck an die Eltern, Rom, 24. März 1817; zit. nach Paul Hasse, Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister, in: Allgemeine Konservative Monatsschrift 46, 1888, 166. Zu dem Projekt der Ausmalung von zwei Lünetten in der Galleria Chiamonti, an dem sich Carl Eggers und Philipp Veit beteiligten, vgl. Alfred Neumayer, Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 50, 1929, 64–80; Ulrich Hiesinger, Canova and the frescoes of the Galleria Chiamonti, in: Burlington Magazine 120, 1978, 655–665.

insbesondere auf die hochdifferenzierte Tier- und Pflanzensymbolik bei Gabriel Rollenhagen und Joachim Camerarius, zurückgeführt werden können.¹⁴ Seitdem wurde der direkte Rekurs auf die frühneuzeitliche Emblematik zur Klärung von Deutungsproblemen nazarenischer Bilder immer wieder bemüht.¹⁵ Zweifellos ist dieses Verfahren methodisch gerechtfertigt und wird durch eine Reihe von Indizien gestützt, wonach emblematische Motive und Sinnsprüche recht häufig direkt rezipiert wurden, wenn sie nicht sogar noch zum allgemeinen »Künstlerwissen« des gebildeten Malers um 1800 zu zählen sind.¹⁶ Nun stellt sich aber die über Dorras motivgeschichtliche Untersuchungen hinausgehende Frage, in welchen Kontexten allegorisch-emblematische Strukturen Verwendung fanden. Keineswegs ist es nämlich so, dass sich auf einem nazarenischen Gemälde jedes Detail mit einem Emblem- buch oder einem Symbollexikon in der Hand erklären ließe. Auf eine indexikalische Enträtselung der Zeichen ist kein Verlass. Insbesondere der Fall von *Germania und Italia*, von Overbeck immer wieder als »allegorisches« Bild bezeichnet, stimmt hier nachdenklich, da die beiden Frauenfiguren nahezu ohne Attribute auskommen und für den Betrachter keineswegs eindeutig entscheidbar sind. Einerseits gibt es hier also seitens des Malers den Anspruch, eine verständliche Allegorie zu entwerfen, andererseits werden Zeichen und Bezeichnetes im Werkprozess offenbar nicht mehr zur Deckung gebracht. Die notwendige Verweisstruktur des Bildes ist in irritierender Weise gestört.

III.

ALLEGORIE UND SYMBOL: DER SCHATTEN WINCKELMANNS

Am Ende des 18. Jahrhunderts war die Frage nach einer allgemeinverbindlichen allegorischen Bildsprache ein fundamentales Problem, dessen dringenden Klärungsbedarf die kunsttheoretische Reflexion seit Winckelmann offenbart. Gerade hinsichtlich der Unverbindlichkeit der überkommenen Zeichensysteme (»Ende der Ikonographie«) und der Auflösung der akademischen Gattungshierarchie um 1800 stellte sich das Problem besonders für die Historienmalerei. Winckelmanns berühmte Bemerkung am Ende der *Gedanken über die Nachahmung* ist die Forderung nach

14 Henri Dorra, Nazarene Symbolism and the Emblem Books, in: *Emblematica* 3, 1988, 283–312.

15 Zuletzt Scholl (wie Anm. 7).

16 Zur Problematik eines spezifischen »Künstlerwissens« vgl. Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München 1997.

verständlichen Bildgegenständen, die zugleich einen hermeneutischen Anspruch auf Bedeutsamkeit erheben können. Es sind die in der zeitgenössischen Kunst des mittleren 18. Jahrhunderts nicht zu findenden »Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten«,¹⁷ welche Winckelmann vorschweben:

»Der Pinsel, den der Künstler führet, soll in Verstand getunkt seyn, wie jemand von dem Schreibegriffel des Aristoteles gesaget hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat.«¹⁸

Im Sinne der Nachahmung war für Winckelmann noch die enge Bindung der Allegorie an die »Fabel«, die Erzählungen der antiken, vornehmlich griechischen Mythologie, verbindlich. Die Historienmalerei erhalte ihren hohen Rang neben den literarischen Gattungen von Epos und Tragödie Winckelmann zufolge nicht nur durch die Mimesis der äußeren Natur, sondern durch die Nachahmung bedeutender, sinnhafter Gegenstände. Das Mittel der Versinnlichung des Abstrakten sei dabei die Allegorie, da die griechisch-römische Mythologie wie die gesamte antike Kunst *per se* allegorisch sei. Mit seinem *Versuch einer Allegorie* von 1766, in dem Winckelmann die antike Überlieferung dem umfassenden Versuch einer hermeneutischen Auslegung als »Bilder allgemeiner Begriffe« unterzieht, bemühte sich der Autor um eine eindeutige Klärung des Problems einer verständlichen Bildsprache unter dem Paradigma ihrer »Deutlichkeit«:

»Ein jedes allegorisches Zeichen und Bild soll die unterscheidenden Eigenschaften der bedeuteten Sache in sich enthalten, und je einfacher dasselbe ist, desto begreiflicher wird es, so wie ein einfaches Vergrößerungs-Glas deutlicher als ein zusammengesetztes die Sachen vorstellet. Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich seyn, und keiner Beyschrift vonnöthen haben; es verstehet sich jedoch diese Deutlichkeit Verhältnißweise.«¹⁹

17 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, 2. Aufl., Dresden / Leipzig 1756, in: ders., Kunsttheoretische Schriften, Bd. 1, Baden-Baden / Straßburg 1962, 40.

18 Ebd., 44. Zum Problem vgl. Fischer (wie Anm. 7), zuletzt Helmut Pfotenhauer, 250 Jahre Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung«. Ein Klassiker des Klassizismus?, Stendal 2006, 21–25; Erik Forssman, Edle Einfalt und stille Größe. Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst« von 1755, Freiburg i. Br. 2010.

19 Johann Joachim Winckelmann, Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, Dresden 1766, in: ders., Kunsttheoretische Schriften, Bd. 4, Baden-Baden / Straßburg 1962, 2.

Ohne Frage war der junge Overbeck mit der theoretischen Gedankenwelt Winckelmanns und des späten 18. Jahrhunderts – Vergleichbares findet sich auch bei Moses Mendelssohn und Christian Ludwig Hagedorn – wohlvertraut.²⁰ Sie hatte einen wesentlichen Bestandteil seines Bildungsweges ausgemacht. Der Anspruch auf Bedeutung im Bild war bei Winckelmann an die verweisende Funktion der Allegorie gebunden. Die in den ästhetischen Debatten des späteren 18. Jahrhunderts immer vehementer geäußerte Forderung nach der Eigengesetzlichkeit der Kunst, ihrer Autonomie, trat dazu in Konkurrenz. Nur war für Overbeck im Gegensatz zu Winckelmann die Verknüpfung von Begriff und Sache der Allegorie mit der Erneuerung der Bildsprache der antiken Mythologie keineswegs verbindlich. Overbeck hat immer an der konkret bedeutenden Dimension seiner Bilder festgehalten, deren wahrer Gehalt, deren »Idee«, hinter dem sinnlich Erfahrbaren zu suchen sei. Wie für Winckelmann war auch für Overbecks Bildbegriff grundlegend, »daß sich die Malerey auf Dinge erstrecke, die nicht sinnlich sind«.²¹ Gerade in den brieflichen Aussagen zu *Italia und Germania* wird dieser Gedankengang greifbar, auch wenn sich der Schöpfer des Bildes der eindeutigen Bezeichnung seiner Bildallegorie entzieht.

Für Overbeck ist die Kunst keineswegs autonom, sondern von beherrschender Dimension. Die Würde der ästhetischen Erfahrung, die etwa bei Karl Philipp Moritz als Exponent der Autonomieästhetik einer Beglaubigung durch das *docere* nicht mehr bedarf, da sich die Bedeutung des Kunstwerks in seiner sinnlich-ästhetischen Erscheinung offenbare und das Schöne seinen Zweck nicht außer sich haben dürfe,²² verweist Overbeck auf einen nachgeordneten Platz. Damit begab er sich auch in Opposition zum Kunstprogramm des Weimarer Klassizismus, das Goethe und Johann Heinrich Meyer 1798 in der Zeitschrift *Propyläen* niedergelegt hatten.²³ Goethes Ablehnung der Allegorie als Gedankenkunst, seine Bevorzugung des Symbols als lebendige Offenbarung des Unerforschlichen und seine Forderung eines Kunstwerks, das »sich selbst ganz ausspreche«, stehen in einem offenkundigen

20 Vgl. etwa Christian Ludwig Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, Bd. 1, Leipzig 1762, 458: »Die Malerey und die Kunst des Bildhauers würden der Dichtkunst unähnlich, und eines ihrer größten Vorrechte beraubt seyn, wenn man beyden nicht vergönnen wollte, Dinge, die nicht in die Sinne fallen, in sinnlichen Bildern vorzustellen.« Zum Kontext dieses Zitats vgl. Scholl (wie Anm. 7), 25.

21 Johann Joachim Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken, o. O. 1756, in: ders., Kunsttheoretische Schriften, Bd. 1, Baden-Baden / Straßburg 1962, 156. Vgl. auch Winckelmann (wie Anm. 17), 40: »Die Malerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen.«

22 Vgl. hierzu Fischer (wie Anm. 7).

23 Johann Wolfgang Goethe, Heinrich Meyer, Über die Gegenstände der bildenden Kunst, in: Johann Wolfgang Goethe (Hrsg.), Propyläen. Eine periodische Schrift, Tübingen 1798, Bd. 1.1: 20–54, Bd. 1.2: 45–81. Zur Programmatik dieser Gegenstands- und Gattungslehre für die Kunst um 1800 siehe zuletzt Johannes Roßler, Über die Gegenstände der bildenden Kunst,

Gegensatz zu Overbecks allegorischen Bildern. Christian Scholl hat jüngst zu Recht darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Begriffen wie »Symbol« und »Allegorie« um 1800 keineswegs von einem einheitlichen Sprachgebrauch gekennzeichnet ist, sondern dass beide Begriffe oft dieselbe Sache, nämlich, mit einem Wort August Wilhelm Schlegels, das »Sinnbild« bezeichnen.²⁴ Die Weimarer Kunstfreunde haben mit ihrer strengen Trennung von Symbol und Allegorie in einem ganz spezifischen, gegen die Romantiker gerichteten Argumentationszusammenhang vielmehr eine private Terminologie begründet, die auch in ihrer Wirkung auf die ästhetischen und kunsttheoretischen Debatten im deutschen Sprachgebiet von geringerer Wirkung geblieben ist, als von der Forschung bisher konstatiert wurde. Overbeck und die Nazarener, ebenso wie Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, sprechen wechselweise von Symbol und Allegorie und meinen damit dieselbe Sache, nämlich den Anspruch auf eine hinter der sinnlichen Erscheinung liegende Bedeutung des Bildes. Fordern Goethe und Meyer die Ausschaltung alles Diskursiven und Verstandesmäßigen, was für die Weimarer Klassizisten durch die Allegorie definiert ist, aus der Kunst schlechthin,²⁵ so war unter den Lukasbrüdern gerade Overbeck besonders an der gedanklichen Qualität seiner Bilder, an den »Ideen« und Begriffen hinter der sinnlich wahrnehmbaren Form, interessiert. Für den reflexiven Charakter seiner Kunst war die Allegorie vormoderner Prägung die ideale Bildform.

²⁴ Vgl. Scholl (wie Anm. 7), bes. 30–53.

²⁵ Vgl. dazu Busch (wie Anm. 7), 24–26.

IV.

»EINE BEFREUNDENDE AUSGLEICHUNG ALLES GUTEN, WAHREN UND SCHÖNEN«: OFFENHEIT UND WANDEL DER ALLEGORIE

Die Frage, wann Overbeck den Plan der Anfertigung von Pendants aufgegeben hat, lässt sich nicht exakt klären. Skizzen oder konkrete Entwürfe zu dem zweiten Bild haben sich nicht erhalten. Aus Overbecks Briefen ist gelegentlich über die Arbeit an *Italia und Germania* zu erfahren, die sich aufgrund der Freskenprojekte für die Casa Bartholdy und für das Casino Massimo entscheidend

verzögerte. Overbeck spricht in Briefen von 1816, 1817 und 1822 in der Regel von *dem* Bild für Wenner, womit angezeigt sein dürfte, dass der Plan für die *Pendants* schon nicht mehr aktuell war.²⁶ 1817 war die Arbeitsbelastung bereits so groß, dass Overbeck dem Auftraggeber anbot, ihm statt des nicht weiter gediehenen Gemäldes die Vorzeichnungen für den Tasso-Zyklus im Casino Massimo zu liefern; erst im Juli 1822 kann der Maler einen wesentlichen Fortschritt in der Ausführung melden.²⁷ Wie vor diesem Hintergrund jedoch eine Aussage des Malers in einem Brief an den Bruder vom Januar 1822 zu bewerten ist, bleibt unklar: Overbeck nennt kleinere Aufträge »und ein allegorisches Bild von zwey lebensgroßen Figuren nur in den ersten Entwürfen und Umrissen vorhanden, theils auch nicht einmal entworfen«. ²⁸ Da hier nur *Italia und Germania* und nicht das ursprünglich geplante zweite Gemälde oder eine sonstige allegorische Komposition, mit der sich Overbeck nicht nachweisbar beschäftigt hat, gemeint sein kann, so wären die Konsequenzen für Status und Datierung des bildmäßig ausgeführten »dritten« Kartons, der »um 1815« datiert wird, neu zu überdenken und eine spätere Datierung in Erwägung zu ziehen.²⁹

Overbeck hat sich bei Ausführung des Gemäldes bewusst von der älteren Konzeption des Märchens von den beiden Bräuten abgesetzt, wie es Franz Pforr in Zeichnungen und dem gemalten Diptychon gestaltet hatte. In diesem Sinne ist das Gemälde auch nicht mehr als eine Illustration des Phantasiebildes von den beiden Idealfrauen zu verstehen, sondern als eine Allegorie, die Overbecks und Pforrs Kunstschaffen, die »beiden von ihnen erwählten ›Arten der Malerei«, zum Thema hat.³⁰ Er hat dies 1829 selbst formuliert und damit möglicherweise auf sein erstes Konzept für die zwei idealen Frauenfiguren zurückgegriffen. Hier ist ein Blick auf die Tradition der *Pictura*-Allegorien lohnend. Bisher wurde der ikonographische Zusammenhang mit gemalten Allegorien auf die Malerei, abgesehen von Renate Liebenwein-Krämers Hinweis auf Angelika Kauffmanns *Selbstbildnis als Zeichenkunst, von der Muse der Poesie inspiriert* von 1783 schlichtweg übersehen.³¹ Stattdessen wurde *Italia und Germania* immer eng im Kontext von Pforrs Märchen von den beiden »Bräuten« gedeutet, der allgemeinere Charakter der Allegorie aber vernachlässigt.

26 Vgl. die Briefe an Wenner vom 12. März 1816, 9. September 1817, 5. Dezember 1817, 27. Juli 1822, vgl. Hans-Joachim Ziemke, Briefe Overbecks an Johann Friedrich Wenner, in: *Städels-Jahrbuch* 10, 1985, 231–244, hier 232–238.

27 Overbeck an Wenner, Rom, 27. Juli 1822, vgl. Ziemke (wie Anm. 26), 238.

28 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/18, Brief an den Bruder, Rom, 19. Januar 1822.

29 Zur Datierung des »dritten« Kartons vgl. Ausst. Kat. Johann Friedrich Overbeck (wie Anm. 1), 54–59.

30 Howitt (Anm. 3), 196.

31 Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Phil. Diss., Frankfurt/M. 1977, 250–260. Das kleine Gemälde ist abgebildet in: Angela Rosenthal, Angelika Kauffmann. *Bildnismalerei im 18. Jahrhundert*, Berlin 1996, 330–331, Abb. 128.

Gewöhnlich ist die Malerei ihrem grammatikalischen Genus entsprechend weiblich.³² Diese Tradition reflektiert auch Overbeck in seinem Gemälde, nur dass er zwei allegorische Figuren zeigt, die beide die *Pictura* bezeichnen, auch wenn sie ohne die Attribute von Pinsel und Palette auskommen. Hier stellt sich unweigerlich die Frage nach kunsthistorischen Vorläufern dieser Konzeption, die in *Pictura*-Allegorien wie dem um 1620/25 entstandenen Gemälde der *Allegorie von Zeichnung und Malerei* von Guido Reni liegen mag. Overbeck hat seine beiden Figuren subtil differenziert. Während die linke Figur, Italia, eher die Fähigkeit des *disegno*, also der vom Intellekt hervorgebrachten idealschönen Linie in der italienischen Renaissancekunst, verkörpern dürfte, worauf allein ihr Kostüm und die malerische Faktur im Stil des frühen Raffael deuten, so ist die rechte Allegorie, Germania, in ein buntes farbiges Gewand in den Lokalfarben rot und grün gehüllt. Schon bei Ripa war die *pittura* durch ein buntes Kleid in changierenden Farben charakterisiert (»con la veste cangiante«), da die Malerei in erster Linie das Auge erfreue.³³ Die starke Lokalfarbigkeit der *Germania* spielt ohne Zweifel auf die Farbigekeit altdeutscher Malerei an. Die eigentümliche Buntheit wurde von den Lukasbrüdern als Ausdruck einer nationalen und »charakteristischen« Kunst gedeutet. Sie galt den Malern nicht als hässlich, sondern als schön, da sie dem deutschen Nationalcharakter angemessen und zugleich gegen das akademische Ideal des Neoklassizismus gerichtet war.³⁴ Dürerzeitliche Reminiszenzen finden sich darüber hinaus auch in der Gestaltung der Haare und des Pelzkragens. Germanias rötlichblonde Haare sind mit weißen Pinselstrichen gehöhnt, wie es in der altdeutschen Malerei üblich war, um den Haaren Glanz zu verleihen. Dagegen sind die Haare der Italia einheitlich braun und nicht in dieser Weise gehöhnt. Der Pelzkragen Germanias wiederum erinnert an altdeutsche Pelzschauen. Das romantische Phantasma von der Vereinigung Dürers und Raffaels ist in den malerischen und ikonographischen Details der beiden Figuren aufgegangen. Overbecks *Italia und Germania* steht insofern in der Tradition der frühneuzeitlichen *Pictura*-Allegorien, als der Künstler die Malerei auf einem doppelten Prinzip begründet sieht: Die idealschöne Zeichnung und Anmut des frühen Raffael

32 Zu den *Pictura*-Allegorien der Frühen Neuzeit siehe Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts* zu Antwerpen, Phil. Diss., Köln 1957; Hermann Ulrich Asemisen, Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, 91–97, Kap.: *Pictura als Malerin*.

33 Cesare Ripa, *Iconologia*, (Padua 1618), hrsg. v. Piero Buscaroli, Mailand 1992, 357.

34 Zu dem unter dem Einfluß von Friedrich Schlegel und im Rekurs auf die Dürerzeit entwickelten Konzept der »charakteristischen« Kunst im Frühwerk von Peter Cornelius, das sich auch auf andere Vertreter des Lukasbundes übertragen ließe, vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Stuttgart 1980–1999, Bd. 1, 1–26. Außerdem Roland Kanz, *Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik*, in: *Zeitschrift des Vereins für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 43, 1998, 223–268, hier 243–256; Roland Kanz, Jürgen Schönwälder (Hrsg.), *Ästhetik des Charakteristischen. Quellentexte zu Kunstkritik und Streitkultur in Klassizismus und Romantik*, Göttingen 2008.

und die charakteristische Malerei Dürers sind in einem Bild vereint.³⁵ Ziel dieser repräsentativen Vereinigung im Bilde war die virtuelle Rekonstitution einer Malerei, die der Satzung des Lukasbundes entsprechend sowohl der christlichen »Wahrheit« verpflichtet als auch mit national-patriotischen Implikationen beladen sein sollte.

Nun hat Overbeck selbst die prinzipielle Offenheit seiner Komposition zum Thema gemacht und 1829 in dem bekannten Brief an Wenner eine semantisch mehrdeutige Neuinterpretation gegeben:

»Was nun die weitere Ausbildung der dem Bilde zu Grunde liegenden Idee anlangt, so wird es Sie wohl überhaupt nicht wundern, daß nach so viel Jahren aus den beiden Bräuten ein Paar ehrbarer Frauen geworden sind, die Frauen Germania und Italia. Es trat nämlich in späterer Zeit der Ausarbeitung natürlich das Bedürfnis ein, der jugendlich unklaren Vorstellung eine bestimmtere Bedeutung unterzulegen, wozu schon die häufigen Fragen, was denn das Bild eigentlich vorstelle? veranlaßte. Daß ich nun aber gerade die Idee einer Germania und Italia wählte, darüber gibt mein besonderer Standpunkt hier als Deutscher in Italien Aufschluß. Es sind die beiden Elemente gleichsam, die sich allerdings einerseits fremd gegenüberstehen, die aber zu verschmelzen nun einmal meine Aufgabe, wenigstens in der äußeren Form meines Schaffens, ist und bleiben soll, und die ich deßhalb hier in schöner Befreundung mir denke. Es ist einerseits die Erinnerung der Heimath, die unverlöschbar dem Gemüthe eingeprägt steht, und andererseits der Reiz alles des Herrlichen und Schönen, was ich dankbar in der Gegenwart genieße, und Beides zusammen, nicht getrennt und einander ausschließend, sondern in Harmonie gedacht und gegenseitiger Würdigung. Es ist endlich, wenn es allgemein ausgesprochen werden soll, die Sehnsucht gemeint, die den Norden beständig zum Süden hinzieht, nach seiner Kunst, seiner Natur, seiner Poesie; und dieß im bräutlichen Schmuck, Beides, die Sehnsucht sowohl als Gegenstand ihrer Liebe, weil Beides als Idee sich fortwährend vereinigt. – Das ist ungefährr, was ich zur Erklärung darüber zu sagen weiß: ob aber diese Erklärung nun auch Andern klar macht was ich

35 Vgl. dazu zuletzt Grewe (wie Anm. 1).

gewollt, weiß ich freilich nicht, da ich wohl einsehe, daß eine Vorstellung zum Grunde liegt, die aus meinem besonderen Standpunkt hervorgegangen; und so mag man das Bild denn auch schlechtweg die Freundschaft nennen, wenn ihm einmal ein Name gegeben werden soll.«³⁶

36 Brief an Wenner, Rom, 31. Januar 1829, zit. nach Ziemke (wie Anm. 26), 239–240.

Wenn man sich auch davor scheut, in Overbeck einen frühen Protagonisten der Rezeptionsästhetik zu erkennen, der nach dem definitiven Abschluss des Werkprozesses die inhaltliche Offenheit seiner Schöpfung thematisiert, bei der Zeichen und Bezeichnetes nicht mehr auf Identität abzielen, dann ist seine briefliche Selbste deutung doch in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Zum einen verunklärt der Maler die Spuren des evident persönlichen Entstehungskontextes – eines Geschenkes für seinen Freund Pforr – und transzendiert das Bild damit auf eine allgemeine Aussage hin, andererseits fixiert er auch die Mehrdeutigkeit des Kunstwerks und den Palimpsest seiner Lesarten. Overbeck rechnet ganz offensichtlich mit dem Betrachter, dessen persönlicher Erfahrungshorizont für ihn als integrativer Bestandteil zum Bild gehört. Um den geforderten Anspruch auf Bedeutung seiner Komposition festzuschreiben, liefert Overbeck daher mehrere mögliche Lesarten für das Gemälde, das neben der »Freundschaft« ganz allgemein auch die »Sehnsucht nach dem Süden« thematisiere. Schließlich erkennt er in den beiden Frauen Personifikationen der jeweiligen Nationen: *Germania und Italia* – und es ist dieser Titel, der von Overbecks Lektürevorschlägen überdauert und die Rezeption des Gemäldes am entschiedensten in eine Richtung gelenkt hat. In einem Brief an seinen Bruder konkretisiert Overbeck die in dem Schreiben an den Auftraggeber gemachten Aussagen, verleiht ihnen auch eine im strengeren Sinne biographisch zu lesende Bedeutung:

»Hier fällt mir aber ein, daß Du über eine andere Arbeit von mir einige Erklärung wünschest, die Dir im Steindruck bekannt geworden unter dem Nahmen Deutschland und Italien, die ich Dir denn sehr gerne gebe. Vor Allem aber wolltest Du nicht zuviel dahinter suchen; denn ursprünglich war es nichts als eine liebliche Gruppe

mit der die Jünglingsphantasie ihr Spiel trieb, und war als solche unter dem Namen der Bräute in meiner Werkstatt ein Lieblingsgegenstand schaulustiger Reisenden. In diesem Zustande sah dann auch der jetzige Besitzer des Bildes den Carton, und forderte mich auf, es für ihn als Oelgemählde auszuführen. Da ich aber bald darauf in meine verschiedenen Frescomalereyen hineingezogen ward, so mußte der gütige Besteller jenes Bildes lange Jahre hindurch Geduld üben; so daß, als ich endlich dazu kam mein Versprechen lösen zu können, jenes Fantasiebild bereits allzusehr in den Hintergrund getreten war, um es noch in die Wirklichkeit eines ausgeführten Gemählde rufen zu können; weshalb ich denn mir näherliegende Ideen zu Hülfe rufen mußte, um das nöthige lebendige Interesse an der Arbeit haben zu können; und da das nun gerade in die Zeit meiner schmerzlichen Entscheidung zwischen Deutschland und Italien fiel, so suchte ich gleichsam in mir selbst durch ein solches Bild den Zwiespalt auszugleichen, indem ich mir beydes in enger Befreundung dachte; wie denn auch wirklich diese beyden Elemente in mir selbst in einiger Befreundung leben, und ich zugleich wohl wünschte daß sie auch Andern nicht im Gegensatz zu einander erscheinen möchten. Es ist also dieses Bild mir: eine befreundende Ausgleichung alles Guten, Wahren und Schönen was es in deutscher und italiänischer Kunst, Sinnesart und höherer Lebensansicht lebt, und als solche für mich nicht das unbedeutendste Glied in der Kette meiner künstlerischen Arbeiten, so unwichtig es auch, ich sehe es ein, Andern seyn muß, zumal da die später aufgefrachtete Idee sich wohl nicht in dem Grade mit dem früher vorhandenen durchwachsen hat, daß nicht etwas Schwankendes übrig geblieben wäre. Dies wird aber zu Deiner Orientierung genügen!«³⁷

37 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/21, Brief an den Bruder, Rom, 25. Februar 1831.

In dieser Fixierung des bildlichen Gehalts nicht auf die Repräsentation der Nationen Deutschland und Italien selbst, sondern auf den harmonischen Ausgleich zwischen ihnen ist wiederum ein Reflex der formalen Struktur des Gemäldes zu erkennen. Die nach Abschluss des Werkprozesses gefundene Bildallegorie leitete sich nicht *a priori* von einer begrifflichen Prägung, sondern paradoxerweise vom Bild selbst her. Denn es steht außer Frage, dass der von Overbeck verwandte Begriff der »Ausgleichung« seinen Ur-

sprung von der weitgehend symmetrischen und auf gleichmäßige harmonische Verteilung der Figuren abzielenden Komposition genommen haben muss. Der inhaltlich konnotierte Ausgleich der beiden Bildhälften beruht auf gleicher Kräfteverteilung, auf formaler Symmetrie. Nicht die gegensätzliche Polarität, sondern die regelmäßige Verteilung der beiden gleichsam stillgestellten Figuren wird im Werkprozess zur semantisch nutzbaren Ausgleichsenergie. Durch die formale Reduktion des energetischen Potentials der Figuren wird dieser Effekt noch verstärkt. Die Bildform selbst wird zum Bedeutungsträger, Overbecks kontinuierliche Arbeit am Bild bringt dessen Bedeutung erst hervor. Dass der Künstler die Deutung, und damit auch das Bild, für nicht gänzlich gelungen erklärt, ist hier wohl mehr als ein Bescheidenheitstopos, wie er sich oft in Overbecks Korrespondenz findet, wenn die Sprache auf seine eigenen Werke kommt. Das Bild verfehlt seinen Zweck, da es sich nicht eindeutig auf eine von ihm anvisierte »Idee« bringen lässt.

V.

AUF DER SUCHE NACH DER IDEE

Doch in welchem Sinn spricht Overbeck im Kontext der Bedeutungsgenese von *Italia und Germania* von Ideen? Welche Idee sucht er und wie kann diese dem Bild angepasst werden? Ist das Bild vom Maler selbst als Allegorie bestimmt, die auf einen abstrakten Begriff verweist, so ist es notwendig, dass die verwendeten Bildzeichen mit einer entschlüsselbaren Bedeutung behaftet sind. In dieser Perspektive war die »Jünglingsphantasie« der beiden »Bräute« gänzlich unbrauchbar, da in ihr der subjektive Gehalt überwog, ja ein verbindliches Verständnis für den uneingeübten Betrachter gänzlich undenkbar war. Das poetische Spiel, dass die Bildkonzeption zunächst hervorgebracht hatte, wird von Overbeck verworfen, da sein hermetischer Charakter nicht mehr zu dem als Gemälde für den Kunsthändler Wenner und ab 1830 als Lithographie auf den freien Kunstmarkt entlassenen Objekt passt. Andere »Ideen«, so schreibt er an den Bruder, müssen also aufgerufen werden: »weshalb ich denn mir näherliegende Ideen zu Hülfe rufen mußte, um das nöthige lebendige Interesse an

der Arbeit haben zu können.« Hier wird deutlich, dass der dogmatisch versierte Overbeck der 1820er Jahre an einer subjektiven und gewissermaßen »romantischen« Allegorie kein Interesse mehr besaß. Auch der erotisch-profane Charakter der »Bräute« dürfte seine Begeisterung an dem Gegenstand gemindert haben, den er nun durch Analogiebildung in eine allegorische Sprache zu übersetzen sucht. Dabei kommt ihm die Ästhetik des Bildes zu Hilfe, das in seiner figürlichen Komposition nun einen Ausgleich beschreiben soll, obgleich die beiden »Bräute« Sulamith und Maria schon in Pforrs Märchen ja gerade gegensätzliche Kunstprinzipien verkörpern sollten. Mit der gedanklichen Operation, dass in dem Bild »eine befreundende Ausgleichung alles Guten, Wahren und Schönen« visualisiert sei, gelingt ihm eine idealistische Selbstdeutung, mit der er die im Bildkonzept nicht angelegte Ganzheit wiederherstellt: Die Kunst macht sich selbst zum Thema, Overbeck ist auch Pforr, ist der Deutsche im Süden, ist Raffael und Dürer zugleich. Es muss allerdings betont werden, dass Overbeck mit dieser Sinnzuweisung keineswegs zufrieden gewesen sein dürfte. Die Bedeutungsgenese von *Italia und Germania* stellt zweifellos einen Sonderfall des nazarenischen Gemäldes dar. Als profanes Bild markiert es im Werk Overbecks ohnehin eine Ausnahme. Keineswegs lässt sich das Bild aber zum kanonischen Hauptwerk romantischer Malerei stilisieren, da Overbeck ihm gerade ein universalpoetisches Sinnpotential zu verweigern scheint und vielmehr nach einer eindeutigen Benennung sucht, die er zuletzt im klassischen Ideal ästhetischer Erziehung findet. Das ganz im Sinne Schillers im Brief an den Bruder bemühte »Gute, Wahre, Schöne« taugt kaum dazu, ein Programmbild der Romantik, und zumal der Nazarener, zu beschreiben, sondern erscheint als ein auf labiler gedanklicher Grundlage formulierter Kompromiss, der sich vor allem aus den äußerst komplexen Umständen der Werkgenese erklärt.

GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

Ausst.Kat. Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania, München, Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, Katalog bearbeitet von Gisela Scheffler, Berlin 2002

Lionel Gossman, The Making of a Romantic Icon. The Religious Context of Friedrich Overbeck's Italia und Germania, Philadelphia 2007

Cordula Grewe, Italia und Germania. Zur Konstruktion religiöser Seherfahrung in der Kunst der Nazarener, in: Paolo Chiarini, Walter Hinderer (Hrsg.), Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen 1780–1820, Würzburg 2006, 401–425

Christian Scholl, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/ Berlin 2007

Michael Thimann, Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 2014

BILDNACHWEIS:

ABB. 1: MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN **ABB. 2:** LÜBECK, DIE LÜBECKER MUSEEN, MUSEUM BEHNHAUS-DRÄGERHAUS **ABB. 3, 4:** ARCHIV DES VERFASSERS