

Michael Thimann

Der »glücklichste kleine Freystaat
von der Welt«?

Friedrich Overbeck und
die Nazarener in Rom

»Hochgeehrt und heftig umstritten, ist Overbeck der wohl einflußreichste deutsche Maler des 19. Jahrhunderts.«¹ Diese Apologie des Nazareners Johann Friedrich Overbeck schöpft ihre Vieldeutigkeit aus einer prägnant vorgetragenen Antithetik. Überraschenderweise entstammt das Urteil über den Künstler keineswegs der Feder eines katholischen Erbauungsschriftstellers vom Ende des 19. Jahrhunderts, sondern ist das Resümee des Overbeck-Artikels in der 1998 erschienenen Neuauflage des *Lexikons für Theologie und Kirche*. Was hier ganz im sachlichen Mitteilungsstil eines Lexikonartikels formuliert ist und damit für sich in Anspruch nimmt, eine überprüfbare Wahrheit auszusprechen, entspricht jedoch keineswegs der Forschungslage, geschweige denn, daß es unwidersprochene Zustimmung der kunstinteressierten Öffentlichkeit finden würde. Trotzdem soll dieses späte Rezeptionszeugnis den Ausgangspunkt für den folgenden Beitrag bilden, in dem die verborgene Wirkungsgeschichte des Malers als produktiver Ansatzpunkt für eine kritische Reflexion genommen sei: War Overbeck wirklich der »einflußreichste deutsche Maler des 19. Jahrhunderts«? Und, wenn er schon nicht der bedeutendste, zumindest aber ein wichtiger Maler war, hat er nicht auch ein Reich des Imaginären verwaltet, dessen Spuren die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne fast vollkommen hat unsichtbar werden lassen? Wenn in den folgenden Ausführun-

gen der Begriff des »Künstlerstaats« immer wieder bemüht wird, um das historische Phänomen der Lukasbrüder in Rom zu umschreiben, so steht die Problematik der ambivalenten politischen Semantik außer Frage. Der schwierige Begriff kann jedoch dazu dienen, Overbecks Versuche zu umschreiben, eine weit über das gesellige und künstlerische Interesse hinaus verbundene Form von Gemeinschaft zu begründen und diese zugleich anzuführen.² Das Phantasma eines organisierten »Künstlerstaates«, der sich von der Gesellschaft separiert, um seine Utopie zu leben, ist dabei als Denkfigur der Lukasbrüder durchaus diskussionswürdig. Es wird überdies zu zeigen sein, daß die Bemühungen um einen exterritorialen Künstlerstaat in Rom nach dem Sturz Napoleons für kurze Zeit in der Tat von der fernen Utopie in handgreifliche Nähe gerückt waren. Wie sich Friedrich Overbeck als intellektueller Kopf des Lukasbundes zu den politischen Umwälzungen verhielt, welche Bedeutung er der bildenden Kunst in einem Prozeß gesellschaftlicher Umbildung zuwies, diese Fragen soll der vorliegende Beitrag erörtern. Dabei sei angemerkt, daß die Lukasbrüder nur ein Phänomen von vielen in der römischen Künstlerrepublik um 1800 darstellen. Ernst Osterkamp hat jüngst auf die Rolle von Wilhelm und Caroline von Humboldt hingewiesen, die in den Künstlern Schick, Reinhart, Thorvaldsen und Rauch die Repräsentanten einer zukünftigen deutschen Kunst erkannten.³ Auch in diesem Fall läßt sich die Verbindung von ästhetischer und politischer Erneuerung unter dem Paradigma des »Künstlerstaats« diskutieren.

Zunächst benötigt man zwei Perspektiven, um das Phänomen der »Staatsbildung« bei den Nazarenern und im besonderen Falle Overbecks zu untersuchen: Sowohl der Blick auf die Frühzeit, auf die Gründung des Lukasbundes als einer charismatischen Gemeinschaft, als auch der Blick auf die Spätzeit, den orthodoxen Overbeck in Rom, sind für das hier verfolgte Thema von Interesse. Wie bei manch anderem »Meister« wird

aus dem geselligen Renegaten eines erstarrten Akademiebetriebs der einsame Dogmatiker, der ein filigranes Gebilde von Abhängigkeiten um sich herum erschafft, in dessen Zentrum er selbst als vieldeutige Projektionsfläche steht. Im Falle des 1809 in Wien gegründeten Lukasbundes lassen sich mehrere Phasen der Gemeinschaftsbildung verfolgen: Vom romantischen Freundschaftsbund, der noch deutlich auf die Tradition des 18. Jahrhunderts zurückweist, über die Phase der öffentlichen Konsolidierung in Rom nach Pforrs Tod und der Konversion Overbecks zum Katholizismus 1813 bis hin zur Metamorphose des Malers zum charismatischen Meister, dessen Atelier zu einer intellektuellen und ästhetischen Machtzelle innerhalb des Kirchenstaates wird. Dieser Bildungsgang, der sich ideengeschichtlich zwischen dem Schatten Klopstocks und Pio Nono spannt, soll versuchsweise nachgezeichnet werden. Und da Overbeck sein Reich vollkommen auf Bilder gegründet hat, liegt es nahe, auch in diesem Beitrag den Bildern die Hauptrolle zukommen zu lassen – als ein Konzeptkünstler *avant la lettre* hat Overbeck seine Theorie jedoch nicht nur in der visuellen Erscheinung ausgeführter Werke aufgehen lassen, sondern für viele Werkkomplexe lediglich Ideenskizzen hinterlassen. Die Paradoxie der partiellen Unsichtbarkeit seines Bilderreichs als künstlerisches Prinzip in die Analyse einzubeziehen ist eines der großen Desiderate der an Desideraten nicht armen Overbeck-Forschung.

Hainbund – Lukasbund

Die Voraussetzungen für den Künstlerbund der Nazarener reichen noch weit in das 18. Jahrhundert zurück: Der Lukasbund, den die Akademieschüler Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Sutter, Ludwig Vogel, Joseph Wintergerst und Johann Konrad Hottinger 1809 in Wien als Opposition zu einem als mechanisch empfundenen Lehrbetrieb begründet hatten, besitzt einen engen strukturellen Zusammenhang mit den

Freundschaftsbünden und Geheimgesellschaften des 18. Jahrhunderts.⁴ Hier ist vor allem der Göttinger Hainbund zu nennen, zu dem Overbecks Vater, der Dichter und spätere Lübecker Bürgermeister Christian Adolf Overbeck, selbst persönlichen Kontakt hatte. 1773 hatte er in Göttingen studiert und Ludwig Christoph Heinrich Hölty, Johann Heinrich Voß sowie Carl Friedrich Cramer, Johann Martin Miller und Anton Matthias Sprickmann kennengelernt; auch die persönliche Bekanntschaft des von den Hainbündlern verehrten Klopstock sollte er zu einem späteren Zeitpunkt machen.⁵ Klopstock verstand sein Dichtertum als eine heilige Aufgabe. Mit seiner religiösen Berufung verlieh er der Person des Dichters eine in Deutschland bisher nicht gekannte hohe Stellung, wobei sich das Pathos des Messias-Sängers vor allem auch durch die Performanz des dichterischen Vortrags mitteilte. Christian Adolf Overbeck setzte Klopstocks *Geistliche Lieder* und einzelne Gesänge der *Hermanns Schlacht* in Musik und proklamierte dessen Oden in seinem literarischen Zirkel in Lübeck.⁶ Für den jungen Overbeck ist diese literarische Sozialisation zu einer entscheidenden ästhetischen Erfahrung geworden – noch in späten Jahren wird er sich ungebrochen auf Texte und die Figur Klopstocks beziehen: Neben Dante und Vasari wurden bei den Lektüreabenden der Lukasbrüder auch die Oden Klopstocks vorgelesen. Die ihm von seinem Vater geschenkte Prachtausgabe der *Oden* (1771) hat Overbeck später feierlich der deutschen Bibliothek im Palazzo Caffarelli überreicht – dies sei zumindest als Spur einer intellektuellen *translatio imperii* von Lübeck nach Rom erwähnt.⁷ Gewissermaßen verbindet aber auch noch den alten Overbeck mit Klopstock das performative Verfahren beim mündlichen Vortrag seiner Ideen. Der Kunsthistoriker Carl Justi, der Overbeck noch 1868, und damit kurz vor seinem Tod, in seinem verdunkelten und mit Samt ausgeschlagenen Atelier bei S. Maria Maggiore besuchte, hat der seltsam anachronistischen Erscheinung des seine Bildkon-

zepte selbst erläuternden Malers ein sprechendes Denkmal gesetzt:

»Er ist etwas gebeugt, aber von sehr frischer Farbe, obwohl hager. In blauem Sammtkappchen, in ein plaid gehüllt, in Filzstiefeln wandert er durch die Besucher oder sitzt in ihrer Mitte, das in Worten aus einander setzend, was er da in schönen Linien auf den Cartons niedergeschrieben hat. Seine Sprache hat etwas sehr schlichtes, anspruchsloses, ohne fatale Salbung, und er spricht von seinen religiösen oder mystischen Ideen, als seien es die einfachsten natürlichsten Dinge; er hat etwas wie ein alter Heiliger.«⁸

War der Lukasbund zur Zeit seiner Gründung zunächst eine kunstinterne Sezession, die sich gegen den akademischen Lehrbetrieb wandte, so veränderte sich der Charakter des Bundes fortlaufend. Am Beginn variierte nicht nur die Bezeichnung als Bund oder Orden; auch die Gleichstellung aller Mitglieder war gewährleistet, obwohl schon früh zu erfahren ist, daß das Doppelgestirn Pforr und Overbeck die intellektuelle Führung übernommen hatte: Overbeck sei der »Priester«, Pforr der »Meister« des Bundes, schreibt der künstlerisch schwache Joseph Sutter 1810 an Overbeck.⁹ Schon der junge Akademieschüler entfaltete ein beachtliches Talent, gerade ihm künstlerisch unterlegene Personen durch ein mild veröhnliches Wesen sowie eine heiligmäßige Selbstinszenierung an sich zu binden, wie bereits die Erinnerung des älteren Sutter an ihr erstes Treffen im Jahre 1808 offenbart:

»Schnell öffnestest Du die Thüre und standst mit seelenvollem Lächeln vor mir; wir begrüßten uns mit Händedruck, und ich betrat mit Ehrfurcht Dein geweihtes Zimmer – es war mir, als ob ich die Wohnung eines Heiligen oder eines idealischen Künstlers beträte. Da begannst Du den Faden

unseres Kunstgesprächs mit den Worten: ›Nun Freund! was macht die Kunst?‹ Ich sah Dein Bild und verstummte; denn ich ward gerührt durch Kunstschönheiten, die ich selber zu erreichen wünschte. – Wehmut ergriff mich, ich fühlte in ganzer Fülle meine Nichtigkeit. Du aber kamst mir tröstend mit Bescheidenheit entgegen; dies machte mir wieder Muth. Ich suchte nun durch Worte meinem Herzen Luft zu machen und goß in Strömen meine Gefühle über die Kunst vor Deinen höheren Gefühlen aus, die stets in Einklang mit den meinigen uns vereint in die höheren Regionen der Kunst versetzten.«¹⁰

Dieses exemplarisch herausgegriffene Dokument, dem Zeugnisse anderer Lukasbrüder wie die privaten Aufzeichnungen des Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff an die Seite gestellt werden könnten, erhellt das Verfahren, mit dem die Vorbildrolle Overbecks und – zu geringerem Teil – Pforrs im Bund festgeschrieben wurde. Das Bewußtwerden eigener Nichtigkeit angesichts der künstlerischen und intellektuellen Höherwertigkeit des charismatischen Gegenübers kann geradezu als ein fester Bestandteil des Initiationsritus beim Eintritt in den Bund bewertet werden. Namentlich Overbeck hat auch in späten Jahren in Rom, nachdem der Lukasbund längst aufgelöst war, jüngere Künstler durch intensive Gespräche und persönliche Auseinandersetzung an sich zu binden versucht und gelegentlich sogar zur Konversion zum Katholizismus geführt.¹¹ Dieser religiös fundierte und mit einer entsprechenden Heilserwartung verbundene Impetus des Künstlerbundes wird erst im Laufe seiner Entwicklung greifbar – erst der theologisch versierte Overbeck hat das messianische Programm des Lukasbundes auf die Durchdringung aller Lebensbereiche ausgedehnt. Er selbst hat das Ideal der Gemeinschaft als einzige Möglichkeit für die Durchsetzung seines theoretischen Programms gesehen, wenn er 1811 anlässlich der Auseinan-

dersetzung des in Wien zurückgebliebenen Sutter mit der Akademie seinem Tagebuch anvertraut:

»Wenn je etwas Bedeutendes für die Kunst von uns soll gewirkt werden, so müssen wir Alle oder doch so viele als möglich an Einem Orte zusammen zu bleiben suchen, so lange bis dieser einigermaßen gesäubert oder mit dem Bessern bekannt geworden ist, dann erst können und dürfen wir uns hie und dorthin zerstreuen. Ein Einzelner wird überall von der Überzahl der Feinde des Guten und Wahren unterdrückt werden; und nur unserm eng verbundenen Wirken kann es gelingen, die unsere Sache durchzusetzen.«¹²

Mit einem literarischen Zirkel wie dem Hainbund verknüpft die Lukasbrüder in der Frühzeit die rigide Ablehnung der höfischen und vom französischen Geschmack bestimmten Akademiepraxis. Den Rekurs auf die deutsche Sprache und die deutschen Altertümer hatten schon die Hainbündler gegen den französischen Einfluß gesetzt.¹³ Doch läßt auch die Praxis bei der Organisation der Bünde deutliche Parallelen erkennen. Über die Riten der Lukasbrüder sind wir gut unterrichtet. Die Aufnahme in den Bund erfolgte nach Prüfung durch alle Mitglieder, wobei der Eintritt als eine persönliche Zäsur erfahren werden mußte. In diesem Sinne sind auch die rituellen Umnennungen zu deuten: Im Bund legt jeder die Identität und Rolle seines bürgerlichen Lebens ab und wird ein anderes Ich, das vor allem seinen Traumvorstellungen entspricht. Aus dem Frankfurter Franz Pforr wurde seinem Hang zur Dürerzeit entsprechend »Albrecht Mainstädter«, aus Overbeck wurde »Johannes« in bewußter Anlehnung an den Lieblingsjünger Christi. Der Österreicher Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, einer der späten Neuzugänge der römischen Künstlergruppe, verwandelte sich seinem von Overbeck forcierten Rollenbild gemäß in »Raffaellino«.¹⁴ Neben die

Bundesnamen traten die bildlichen Symbole, bei Overbeck der Palmzweig und bei Pforr der Totenschädel mit dem Kreuz. Hier ist die Verbindung zur Symbolwelt der Freimaurer sehr eng, ohne daß sich ein wirklich konkreter Zusammenhang in den Quellen fassen ließe.

Wie bei den Hainbündlern gehört aber auch bei den Lukasbrüdern die Abgrenzung gegenüber den Feindbildern zu den Grundmustern der Gemeinschaftsbildung. Die rituelle Bücherverbrennung im Hainbund ist als Vorgeschichte einer anderen Bücherverbrennung zu fragwürdiger Berühmtheit gelangt. 1774 wurde auf einer Geburtstagsfeier zu Klopstocks Ehren Wielands *Idris und Zenide* zerrissen und unter dem leeren und bekränzten Stuhl des Meisters deponiert. Aus einzelnen Blättern des »schamlosen Wieland« drehten die Zecher Fidibusse zum Entzünden der Rauchwaren. Nachdem gegessen und gepunscht worden war, wurden Wielands Schriften und sein Bildnis verbrannt.¹⁵ Eine rituelle Bilderverbrennung läßt sich zumindest bei einem Nazarener nachweisen: 1814 übergab Joseph Sutter ein umfangreiches Konvolut eigener Aufsätze sowie seine Akademiezeichnungen, die er bei den Wiener Lehrern wie Füger, Caucig und Schmuzer angefertigt hatte, als ein »Bußopfer« dem Feuer: »Alle diese Mißgeburten meines Fleißes habe ich ins Feuer geworfen, indem ich sie vorher in Stücke gerissen und bei jedem Riß ausriefte es lebe St. Lucas! oder zum Opfer der Kunstwahrheit! oder es lebe unsere Bruderschaft, oder, die Afterkunst soll verderben!«¹⁶

Derartige rituelle Praktiken, die das Programm des Bundes nach außen tragen, lassen sich auch im Bilderdienst der Lukasbrüder nachweisen. Wie bei den Hainbündlern wurden Bilder der Abwesenden bei den Zusammenkünften installiert, bei einer Dürerfeier im Refektorium von S. Isidoro wurde mit der Aufstellung von Dürers Portrait die geistige Ahnherrenschaft der Gemeinschaft beschworen. Durch die vereinheitlichende lange Haartracht »alla nazarena« wurden die Künstler dar-

über hinaus selbst zum Bild, das typologisch zwischen Christus und dem jungen Raffael oszillierte. Die negative Aufnahme dieser sich nach außen visuell darstellenden Gemeinschaft ist vielfach bezeugt. So spöttelt der alte Josef Anton Koch über die »geisteskranken Seelen« der nazarenischen »Siechenhäusler«: »Gewöhnlich liebt der Nazarener Krankenblässe im Gesicht zu tragen, wählend, dadurch einen geistigen, interessanten Ausdruck zu haben.«¹⁷

Demütige Herrscher

Ohne Frage war mit den genannten Stilisierungen auch ein Herrschaftsanspruch verknüpft. Schon die ersten beiden großen Historienbilder des Lukasbundes, die Pforr und Overbeck 1808 in Wien begonnen hatten, sind ganz konkrete visuelle Herrschaftsmetaphern. Der 19jährige Overbeck hatte den *Einzug Christi in Jerusalem* privat begonnen, womit er die Akademie provozieren mußte, da es unüblich war, außerhalb des Unterrichts eine derartig aufwendige Komposition in Eigenregie zu bewältigen.¹⁸ Pforr und Overbeck, die in der Wiener Frühzeit immer eng aufeinander bezogen arbeiteten, wählten jeder für sich das Thema eines Herrschereinzugs und damit eine visuelle Metapher für die Epiphanie der Macht *in spiritualibus* und *in temporalibus*. Overbeck übernahm den *Einzug Christi in Jerusalem*, Pforr erwählte dagegen ein Thema aus der mittelalterlichen Geschichte – den Einzug des frommen Grafen Rudolf von Habsburg in Basel 1273 (Abb. 1).¹⁹ Der Legende nach erfuhr Rudolf von seiner Wahl zum König, als er aufgrund einer nichtigen Beleidigung die Stadt Basel belagerte. Sofort vergab er seinem Feind und zog im Triumph in die Stadt ein: In Rudolf, der die politische Macht des Hauses Habsburg begründete, konnte das Urbild des demütigen christlichen Herrschers erkannt werden. In dem buntfarbigen Figurengetümmel von Pforrs Gemälde ist der bescheidene König paradoxerweise allein durch sein graufarbenes Gewand herausgehoben.



Abb. 1 Franz Pforr, *Einzug des Rudolf von Habsburg in Basel 1273*, 1808-1810, © Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Leihgabe des Historischen Museums

Das religiöse und das vaterländische Bild als intellektuelle Grundfiguren der Nazarenerkunst finden in dem frühen Bilderpaar der Herrschereinzüge ihre erste Ausprägung. Schon die Wahl des christlichen Themas für Overbecks erstes großes Historienbild (Abb. 2) ist signifikant, wenn er mit ihm einen Herrschaftsanspruch formuliert: In Demut zieht der wahre König am Palmsonntag auf einem Esel durch das Stadttor in Jerusalem ein. Damit erfüllt sich die Prophezeiung des Propheten Sacharja (9,9) von der Ankunft Christi, wie sie das Johannes-Evangelium (Joh. 12,16) überliefert: »Fürchte dich nicht, du Tochter Zion! Siehe, dein König kommt, reitend auf einem Eselsfüllen.« Kaum ohne Grund wurde in der nachan-



Abb. 2 Friedrich Overbeck, *Einzug Christi in Jerusalem*, 1808-1824, Lübeck, St. Marien, 1942 zerstört, © Museum für Kunst u. Kulturgeschichte, Lübeck

tiken Überlieferungsgeschichte die Ikonographie des antiken *adventus domini* mit der Darstellung und Liturgie vom Einzug Christi in Jerusalem verknüpft.²⁰ In der mittelalterlichen und neuzeitlichen Herrscherikonographie konnte die *imitatio Christi* mit der antiken Triumphgeste auf diese Weise eine vieldeutige Symbiose eingehen. Denn erst der triumphale Einzug überführt die Macht des Herrschers in die ihr notwendige Sphäre der Sichtbarkeit.

Overbeck war sich dieses Übertragungsphänomens sicherlich bewußt und hat sein Bildkonzept wiederholt und mit langen Ekphrasen diskursiv umkreist. Die Meister-Jünger-Konzeption in der Gefolgschaft Christi wird ihm dabei zum Idealbild des Herrschers, da dieser »nach Weisheit und Ansehen nicht fragte«.²¹ Durch das Einfügen von zeitgenössischen Portraits in die vor das Stadttor von Jerusalem getretene Volks-

menge durchbricht Overbeck das Zeitkonzept des Historienbildes und macht aus dem Einzug Christi eine aktuelle Erfahrung der Lukasbrüder, die als geschlossene Gruppe am rechten Bildrand erscheinen. Im Bild werden sie zu Zeugen von der Ankunft des Herrn, ihre Blicke folgen ihm. War für Overbeck die Wahl des Bildgegenstands völlig frei und damit bereits der Epoche der Kunstautonomie geschuldet, so wurde der christliche Mythos für den Maler zum Spiegel seiner subjektiven Befindlichkeit. Für Overbeck war der *Einzug Christi*, so schreibt er in dem bereits zitierten Brief an den Vater, eines der »Bilder von meiner Seele; einen Schattenriß davon habe ich auf die Leinwand übertragen«. Dieser Schattenriß scheint jedoch mehr zu sein als eine sich im ästhetischen Spiel mit vergangenen Bildformeln erschöpfende Künstlerphantasie. In ihm äußert sich vielmehr der Wunsch nach einer Einkehr in das Reich Gottes, das nur durch die künstlerische und gesellschaftliche Umkehr in die Vormoderne zu erreichen sei. Die Lukasbrüder haben diese Umkehr jedoch nicht als einen Bruch, sondern vielmehr im Sinne einer Nachfolge begriffen. Und eben diesem Gedanken an die Nachfolge haben Pforr und Overbeck mit ihrem Paar von *Vorbildern* – Christus und Rudolf von Habsburg – zuerst einen programmatischen Ausdruck verliehen.

Doch auch in anderen Arbeiten hinterfragt Overbeck die traditionellen Rollen von Künstler und Herrscher, denkt man etwa an die einige Jahre später, um 1816 entstandene Zeichnung, die den Tod Leonardos in den Armen des französischen Königs Franz I. zeigt (Abb. 3).²² Der greise Leonardo da Vinci war 1519 während seines Aufenthaltes in Frankreich auf dem Schloß Cloux bei Amboise gestorben. Schon Vasari hatte berichtet, daß der Künstler in den Armen des Königs verschieden sei, womit er einen alten Topos der Legende vom Künstler aufgriff – hinter dieser Erzählung steht ohne Frage die neuzeitliche Vorstellung vom göttlichen Künstler, dem *artifex*

divinus, beziehungsweise vom Künstler als Fürsten, dem sich selbst mächtige Potentaten unterwerfen. Die Legenden von Alexander dem Großen, der Apelles seine Geliebte überläßt, von Karl V., der Tizian den Pinsel hält, oder von Kaiser Maximilian, der einem Edelmann befiehlt sich zu bücken, damit Dürer auf ihn steige, um ein Wandbild bequemer malen zu können – alle diese Legenden gehören in denselben Kontext, in dem der hohe gesellschaftliche Rang des Malers, der selbst als Fürst agiert, thematisiert wird.²³

Im Werk Overbecks nimmt das Blatt eine merkwürdige Ausnahmestellung ein, handelt es sich doch um eine der wenigen Zeichnungen überhaupt mit einer »profanen« Ikonographie und mit Sicherheit um den einzigen Rückgriff auf die frühneuzeitliche Legende vom Künstler. Es soll nicht verschwiegen



Abb. 3 Friedrich Overbeck, *Der Tod Leonardos in den Armen König Franz I. von Frankreich* (1816), Basel, Kunstmuseum Kupferstichkabinett.

© Kunstmuseum Basel

werden, daß das Thema vom Tod des Leonardo um 1800 eine erneute Popularität erfahren hatte. Und auch wenn Overbecks Zeichnung vermutlich als eine Auftragsarbeit entstanden ist, so gibt sie in dem hier verfolgten Zusammenhang doch zu denken, denn ihr Thema ist eng mit Gedanken der Frühromantik verknüpft, die auch Overbeck geläufig waren. In freier Übersetzung nach Vasari findet sich die Anekdote vom edlen Tod des Leonardo in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Ihre dortige Ausdeutung als Apotheose des Künstlers ist modern und in dieser Form noch nicht bei Vasari zu finden: »Wenn der Glanz der Kronen das Licht ist, welches das Gedeihen der Künste vorzüglich befördert, so kann man die Scene, die am Ende von Leonardo's Leben steht, gewissermaßen als eine Apotheose des Künstlers ansehen; in den Augen der Welt wenigstens mußte es für alle Taten des großen Mannes ein würdiger Lohn erscheinen, in den Armen eines Königs zu erblassen.«²⁴

Im Medium des Bildes hat Overbeck hier die Phantasie des Rollentausches von Pinsel und Szepter durchgespielt und damit in visueller Form seine Wunschvorstellung vom Status des Künstlers reflektiert: Auch wenn wir es wohl eher mit einem Bild des Übergangs zu tun haben, da Overbeck fortan seinen Herrschaftsanspruch auf das Spirituelle und nicht auf die weltliche Sphäre gründen sollte, so ist die noch im Sterben thematisierte Souveränität des Künstlers doch bemerkenswert.²⁵ Die alte Analogie von Künstler und Herrscher, die beide eine Materie finden und diese formen müssen, um aus ihnen Staaten oder Kunstwerke zu schaffen, hat somit auch in der Bilderwelt der Nazarener ihren festen Platz.

In der römischen Künstlerrepublik

Als die Lukasbrüder im Jahre 1810 nach Rom kamen, hatten sie das Fernziel ihrer Künstlerutopie erreicht. Rom war jedoch zur Hauptstadt eines französischen Departements geworden,

und der offizielle Kunstgeschmack stand ganz unter dem Diktat der französischen Akademie. Zumal während der Befreiungskriege kam der Reiseverkehr und damit auch die Hoffnung auf bezahlte Aufträge nahezu zum Erliegen, worunter namentlich die erst jüngst zugereisten und ohne ein nennenswertes Patronagenetzwerk ausgestatteten Lukasbrüder zu leiden hatten.²⁶ So verwandelte sich Rom auch für die Lukasbrüder vom Künstlertraum in ein Künstlerghetto, in dem Mittelmaß und Intrige vorherrschend waren. Seiner getäuschten Hoffnung hat Overbeck wenige Monate nach der Ankunft auf bemerkenswerte Weise Ausdruck verliehen:

»Was aber die hiesigen Künstler anbelangt, so muß ich leider! gestehen daß ich nach und nach doch das gegenseitige Verhältniß unter ihnen nicht so idealisch finde als ich es mir im Anfang träumte; ich währte sie bildeten insgesamt den glücklichsten kleinen Freystaat von der Welt, und wirklich ist auch von Professor-Anmaßungen durchaus hier nicht die Rede, allein eitel Anfeindung und Partheyenzwiste, daß es vielleicht nirgends ärger ist.«²⁷

Wenn Overbeck hier den Begriff des »Freystaats« für das Phantasiegebilde eines autonomen Künstlerstaats verwendet, so spricht er vermutlich im alten Wortsinn von einer Republik.²⁸ Doch leitet er seinen »kleinen Freystaat« wohl nicht aus der Topik von der ubiquitären Gelehrtenrepublik ab, der zuletzt Klopstock mit der Fiktion eines geistaristokratischen Gelehrtenstaates eine Verfassung gegeben hatte.²⁹ Vielmehr ist hinter der Begriffswahl ein engerer Zusammenhang mit Overbecks Herkunft zu vermuten: Lübeck als freie Reichs- und Hansestadt, die nicht zu Preußen gehörte und offiziell als »Freistaat« bezeichnet wurde, könnte für Overbeck ein Modell in der politischen Sphäre abgegeben haben. Namentlich sein Vater hatte sich durch sein Wirken für dieses republikanisch verwal-

tete Gemeinwesen hervorgetan. Bereits Friedrich Schlegel hatte in den *Athenäums*-Fragmenten die Vorstellung von einem zukünftigen Künstlerbund als einer »Hanse« ins Spiel gebracht – sollte Lübeck als politische Lebensform hier das Urbild für die Stärke durch Gemeinschaft geliefert haben?³⁰ Wie dem auch sei, bemerkenswert ist, daß Overbeck die Utopie einer Künstlerrepublik schon 1811 diskursiv durchgespielt hat. Aber auch zu einem späteren Zeitpunkt taucht der Freistaat Lübeck noch einmal als Schemen in der Erinnerung des Malers auf, als dieser 1820 auf einer Reise von Rom nach Florenz zum ersten Mal die Stadt Siena besucht. Die republikanische Staatsverfassung der mittelalterlichen Kommune stellt Overbeck hier in einen direkten kausalen Zusammenhang mit der Kunstblüte der Stadt. Mehr noch, er zieht selbst – in vertraulicher Anrede an den Vater, der nun schon seit 1814 Bürgermeister von Lübeck war – den direkten Vergleich mit dem wenige Jahre zuvor von napoleonischer Besatzung befreiten Lübeck:

»Für Siena hat man kaum Worte. Eine Stadt wie man sie wohl im Traum zu sehen pflegt! – Dieser Dom, welche Kunst und Herrlichkeit; dann der schöne Platz vor dem Rathause, die vielen Loggie und Denksäulen, wie rief mir das alles die Herrlichkeit der alten Republik zurück! und – ihnen darf ich das wohl vertrauen, – ich mußte es überall mir bekennen, das kann wohl nur in einem Freystaat entstehen!«³¹

Politische Freiheit als Voraussetzung für die Ausbildung künstlerischer Höchstleistung – diese Aussage ist kaum mehr als affektive Entäußerung vor dem Hintergrund der Niederlage Napoleons zu verstehen, sondern wirft ein Schlaglicht auf den Maler Overbeck als politisch denkenden Menschen, dem das merkantile und gesellschaftliche Freiheitsideal seiner Herkunft ein Maßstab geblieben ist.

Doch zurück in das Jahr 1810. Allein aufgrund seiner intellektuellen Hochbegabung übernahm Overbeck schnell die Führung innerhalb der Künstlergruppe, die ein säkularisiertes Kloster auf dem Pincio bezogen hatte und sich damit auch in der äußeren Lebensführung von der römischen Künstlerschaft abgrenzte. Und Overbeck, der die mangelnde Bildung seiner Mitstreiter immer wieder beklagte, hätte die temporäre Behausung seines Künstlerstaats in dem aufgelassenen Konvent von S. Isidoro wohl nur zu gerne in ein Bildungskloster verwandelt:

»Morgens weckt uns das Mettenglöcklein das bey Tagesanbruch geläutet wird und stimmt uns gleich beym Erwachen zu heiligen und frommen Gedanken – mein erstes ist dann ein Capittel in der Bibel zu lesen und zwar im griechischen Original Text, den ich seit meinem Eintritt ins Kloster von vorne angefangen habe und regelmäßig alle Tage fortsetze.«³²

Die Frühzeit des Lukasbundes in Rom ist am ehesten als die praktische Umsetzung der romantischen Utopie von der Rückkehr in das Mittelalter zu begreifen. Die Lukasbrüder lebten nicht nur eng zusammen, sondern setzten auch die bereits in Wien betriebene Arbeit an Bildkonzepten durch gemeinsame »Komponier-Abende« sowie das Aktzeichnen und kollektive Gewandstudien fort. Die Lebensführung war geregelt, bei Feierlichkeiten wurde der abwesenden Bundesbrüder durch die Aufstellung ihrer Bildnisse gedacht. Doch ist auch ein Fall des Ausbruchs aus der Sterilität dieser rückgewandten Utopie belegt.

Sonnabend, 21. September 1811. Friedrich Overbeck notiert in sein Tagebuch: »Hottinger ist nun fort. Bleibe deinem Vorsatz treu, dich gänzlich umzuwandeln, und kämpfe so lange bis alles dagegen Widerstrebende in dir ausgerottet ist.«

Zwei Tage zuvor, am 19. September um drei Uhr in der Frühe, waren die Lukasbrüder aufgebrochen, um Johann Konrad Hottinger (1788-1828) noch ein Wegstück aus Rom heraus zu begleiten und ihn dann nach dem Frühstück bei Storta zu verabschieden. Hottinger (Abb. 4), dem im Kreise des Lukasbundes die Rolle eines »deutschen Hogarth« prophezeit worden war und der mit seinen Karikaturen, seinem unkontrollierten Witz und seinem ausschweifenden Lebenswandel kaum dem hohen moralischen Anspruch an das Gebot der »Wahrheit«

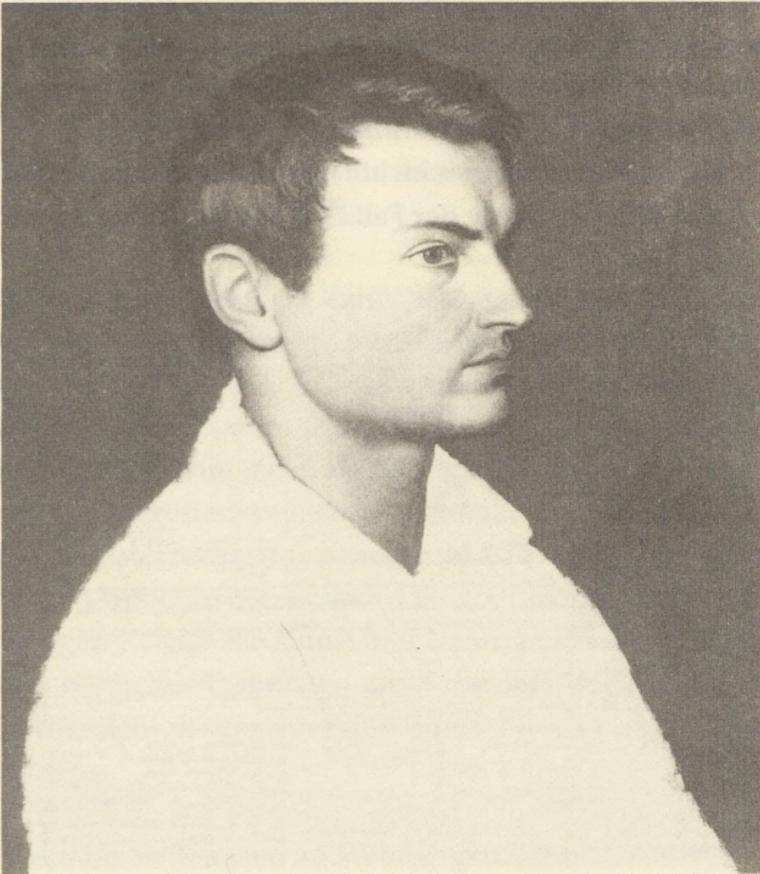


Abb. 4 Ein Problemfall im Künstlerstaat: Ludwig Vogel (zugeschrieben), *Portrait Johann Konrad Hottinger*, 1809, © Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen

gerecht wurde,³³ hatte die Entscheidung getroffen, den Bund und die Stadt Rom für immer zu verlassen. Er gab seinen Bundesbrief zurück und wandte sich später vollkommen von der Kunst ab, womit er einen Schritt tat, der von den Lukasbrüdern – mit Ausnahme des erstaunlicherweise milde Nachsicht übenden Overbeck – mit Verachtung quittiert wurde. Hottingers Auslöschung aus dem kollektiven Gedächtnis des Lukasbundes belegt wenig besser als die Tatsache, daß Joseph Sutter den Namen aus seinem Bundesbrief herausschnitt (Abb. 5). Die Abkehr vom Gemeinschaftsideal war mit einer folgenreichen *damnatio memoriae* erkauft: Nicht nur, daß kaum Nennenswertes über Hottingers Leben überliefert ist, auch über seine Kunst ist ein Urteil nicht möglich, da bis heute nur wenige Arbeiten von seiner Hand identifiziert werden konnten.³⁴

In der Erinnerungsgeschichte des Lukasbundes wurden derartige Brüche, wie sie der Fall Hottinger dokumentiert, zu-

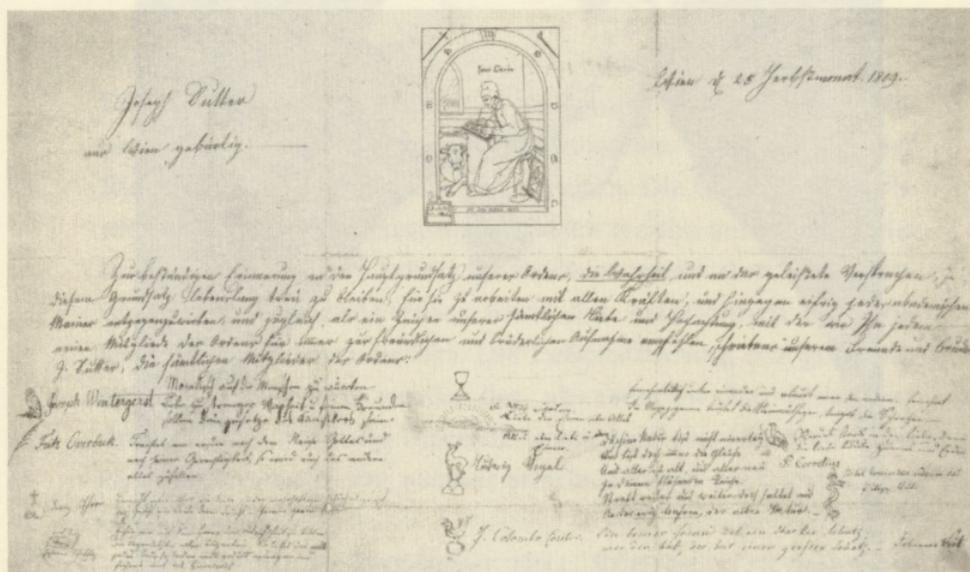


Abb. 5 *Damnatio memoriae*: Joseph Sutters Bundesbrief mit der Auslöschung von Hottingers Namen, © Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Nachlaß Sutter

gunsten des durchstilisierten Bildes vom harmonischen Zusammenleben der Klosterbrüder weitgehend eliminiert. Die räumliche Ferne von den Vorgängen der Weltpolitik ist konstitutiver Teil dieses literarisch fiktionierten Künstlertraums, dem sich Overbeck und die Lukasbrüder für wenige Jahre hingaben. Auf die Nachrichten von den Wirren am Ende der Herrschaft Napoleons, der auch die Heimatstadt Lübeck gleich zweimal der Plünderung anheimgegeben hatte, antwortet Overbeck dem Vater:

»ach! unser eins vernimmt so wenig von dem was in der Welt vorgeht, sitzt in seiner Kammer so ruhig als ob noch Saturnus regierte, während draußen vielleicht Reiche fallen und Völker geopfert werden; ach! und dankt im Grunde Gott dafür, daß er so wenig davon vernimmt, da er uns doch einmal nicht helfen kann.«³⁵

Overbeck hat seiner dem Zeitlichen enthobenen Existenz in Rom immer wieder durch literarische Tagträume Ausdruck verliehen. So berichtet er 1811 von dem Besuch der Kaiserpaläste auf dem Palatin. Die Betrachtung der Überreste antiker Größe wird ihm dabei zu einer erschütternden Vanitaserfahrung. So evoziert er nicht die monumentalen Ruinen der Paläste, sondern deren unscheinbare Überreste, über die Eichen und Wein hinwegwachsen. Diskursiv spielt Overbeck hier die ewigen Reiche von Kunst und Natur gegen die temporäre Macht weltlicher Potentaten aus – das Bild der Ruinen wird zum Gleichnis, es gestattet ihm einen Blick in die Tiefe des Vergessens:

»manche Stellen sind zu Weinbergen benutzt worden, und auf der Oberfläche des tiefen Schuttes gedeihn die köstlichsten Trauben, so daß man kaum etwas ahndet von dem was ehemals da war; nur einzelne Löcher durch die man wie in

eine unterirdische Fernwelt hinabsieht in weite Hallen und Säale durch Säulen und Bogen fesseln den vorübergehenden und erfüllen den Sinn mit Staunen und geheimen Ahnungen, und selbst der Leichtsinnige geht gedankenvoll und nachsinnend hinweg. – Warum reisen nur Künstler nach Rom hier zu studieren? Fürsten vor allen sollten hierherreisen und lernen was menschliche Größe ist.«³⁶

Der Fall menschlicher Hybris wurde mit dem Sturz Napoleons und der Rückkehr des gefangengesetzten Papstes Pius VII. im Jahr 1814 erstaunlich schnell zur politischen Realität. Auch wenn die Lukasbrüder in gelegentlichem Austausch mit den Franzosen standen, so teilten sie doch die in der deutschen Künstlerschaft verbreitete Napoleon-Feindlichkeit. Die bevorstehende Neuordnung Europas führte auch in der römischen Kunstwelt zu einer Verschärfung der nationalen Gegensätze. Berühmt ist etwa das von den deutschen Künstlern anlässlich der Niederlage Napoleons ausgerichtete Fest, für dessen Dekoration Overbeck und Cornelius ephemere Transparente mit Allegorien der *Stärke* und der *Gerechtigkeit* angefertigt hatten. Mit der Wahl dieser Personifikationen im Kontext von Napoleons Sturz hatten sich auch die Lukasbrüder ohne Frage auf das Gebiet der politischen Ikonographie gewagt.

In diesem Klima von Unbestimmtheit hinsichtlich der politischen Zukunft Europas sollten Staatskunst und Künstlerstaat eine sonderbare Verbindung eingehen. Hier ist die Rede von der an Metternich gerichteten Denkschrift der deutschen Künstler in Rom aus dem Jahre 1814.³⁷ Es ist dies ein viel zu unbekannt gebliebenes Dokument, das die Möglichkeiten beleuchtet, durch die nach der Niederlage Napoleons das Vakuum der europäischen Politik von künstlerischer Seite hätte gefüllt werden sollen. Gerade in Hinblick auf die deutsche Kleinstaaterie schien die Gelegenheit gekommen, eine Einheit zu erzeugen, die den Künsten nicht nur eine gesicherte,

sondern eine herausragende Funktion im Staate einräumte. Es bleibt nur zu vermuten, daß die Künstler die ideelle Führung dem österreichischen Kaiserhaus zugebilligt hatten – schon die verstärkte Anknüpfung an die Bilderwelt der *pietas austriaca* im Kreis der Lukasbrüder, man denke nur an Pforrs Bilder des Rudolf von Habsburg, legt diese Vermutung zumindest nahe.

26 Künstler haben den Text unterzeichnet, allen voran die Nazarener um Cornelius, Overbeck, Schadow und Johannes Veit, aber auch deren künstlerische Antipoden wie Christian Daniel Rauch, Johann Christian Reinhart und Johann Martin Wagner sowie neutrale Figuren wie die Brüder Riepenhausen und der dänische Bildhauer Thorvaldsen. Die von dem Leipziger Maler Ernst Platner aufgesetzte Denkschrift wurde dem österreichischen Botschafter beim Heiligen Stuhl, Ludwig Ritter von Lebzelttern (1774-1854), übergeben, der sie mit einem zustimmenden Begleitbrief an Metternich weiterleitete. Was ist der Inhalt dieser Schrift? Die Künstler wollen die Neuordnung Europas als Chance ergreifen, der nationalen Kunstpolitik durch die Gründung einer »deutschen Akademie« in Rom eine institutionelle Verankerung zu geben. Künstler aller deutschen Staaten, Österreich inbegriffen, sollen Zugang zu dieser Akademie haben, die auch über ein eigenes Ausstellungslokal, eine Abgußsammlung und eine Bibliothek verfügen sollte, um sich im römischen Kunstleben als autark präsentieren zu können. Die forcierte Selbstdefinition einer deutschen Akademie im Gegensatz zu der überragenden Präsenz der französischen Akademie in der Villa Medici wird hier deutlich greifbar. Der Begriff der Akademie wird jedoch nicht im herkömmlichen Sinne einer obrigkeitlich gelenkten Kunstschule zur seriellen Erzeugung von mechanisch perfekten Hofkünstlern verwendet. Vielmehr scheint es um die Institution eines exterritorialen deutschen Künstlerstaats in Rom zu gehen, denn nur Fortgeschrittene sollen an der Akademie teilhaben und allein

durch *imitatio* der antiken und alten Meister sowie durch die persönliche Gegenwart hervorragender Zeitgenossen lernen. Die nationalen Implikationen dieses Projekts treten dabei deutlich zutage. Die Denkschrift endet mit einer ihrerseits denkwürdigen Formulierung:

»Nicht persönliches Interesse, sondern der Trieb zur Veredelung unserer Nation veranlaßt uns zu diesem Schritte. Wenn die Fürsten und Staatsmänner, ohne die wir nichts tun können, unserer Bitte entsprechen, so würden sie in der Tat einen mächtigen und gesunden Keim zur Belebung der bildenden Kunst in Deutschland legen und so unserer Nation dasjenige verschaffen, welches bei den gebildeten Völkern als eine so hohe Zierde des menschlichen Geschlechts betrachtet worden ist. In der Erweckung und Belebung der höheren Anlagen des Menschen möchte wohl das höchste Ziel wahrer Staatskunst sein, zu welchem ... Gesetzgebung, Polizei ... sich nur als Mittel verhalten dürften.«³⁸

Scheint in dieser Formulierung nicht deutlich genug das alte Phantasma vom Künstler auf oder zumindest: neben dem Thron durch – die ästhetische Veredlung als Staatsziel in der Nachfolge von Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung* dürfte von Künstlerseite kaum zuvor in so deutlichen Worten formuliert worden sein.³⁹ Soweit es sich rekonstruieren läßt, hat Metternich auf die Übersendung der Denkschrift nur ausweichend geantwortet – die neue Ordnung Europas sei ja noch gar nicht hergestellt; natürlich wolle man auch die angemessene Rolle der Künste in Zukunft überdenken, doch dürfe ein solches Vorhaben nicht der Einrichtung einer eigenen österreichischen Akademie in Rom schaden. Schon Lebzeltern als Überbringer der Denkschrift hatte die Frage aufgeworfen, was passiere, wenn die Eintracht innerhalb der deutschen Staaten selbst gestört sei? Auch wenn Metternich am

Vorabend des Wiener Kongresses als Adressat erscheint, richtete sich die Denkschrift an alle deutschen Fürsten. Ob sie den Kronprinz von Bayern und den preußischen Staatskanzler Hardenberg als weitere Adressaten allerdings jemals erreicht hat, entzieht sich der Kenntnis.

Der Sturz Napoleons hatte ein nationales Pathos freigesetzt, das – auch wenn es bereits seit der Gründung des Lukasbundes subkutan vorhanden war – die künstlerischen Aktivitäten der Gruppe in ihrer zweiten Phase nach Franz Pforrs Tod und dem Auftritt von Peter Cornelius entscheidend bestimmen sollte. Die Herrschaftsmetaphern werden nun allgegenwärtig. So ist auch der Josephszyklus der Casa Bartholdy von 1816, in dem schon die zeitgenössische Kritik die Wiedergeburt der deutschen Kunst erkennen wollte, mit der Wahl des ikonographischen Stoffs der Josephsgeschichte eine Allegorie auf den klugen Herrscher im christlichen Sinne: Demut, Providenz und Versöhnung sind die Begriffe, auf die der wohl von Overbeck vorgeschlagene Stoff gebracht werden kann.⁴⁰ Der Freskenzyklus erfüllte mehrere Funktionen: Zum einen war er die erste gemeinsame künstlerische Manifestation der Lukasbrüder nach außen, zum anderen galt er als Auftakt für die nationale Erneuerung der deutschen Kunst. Die Lukasbrüder hofften sich in seiner Folge große Aufträge in ihrer Heimat, wie sie in der Ausmalung von Kirchen, dem Lübecker Rathaus und der eben gegründeten Berliner Universität durch Intervention Rumohrs und Niebuhrs immer wieder in greifbare Nähe rücken sollten. Nachdem die Arbeiten in der ungewohnten Freskotechnik mit einem unerwarteten Erfolg angelaufen waren, ließ sich sogar der serene Overbeck zu einer hoffnungslos übertriebenen Totalitätsphantasie hinreißen: »Uebrigens bauen wir täglich neue Luftschlösser von auszumalenden Kirchen, Klöstern und Pallästen – in Deutschland; und kommen wir einmal zurück, so malen wir Euch Alles in Fresco aus!«⁴¹

Rollentausch von Herrscher und Künstler

Programmatisch hatten sich die Lukasbrüder im September 1810 von der römischen Öffentlichkeit separiert, um in S. Isidoro ihre Künstlerutopie zu leben. In dieser in künstlerischer und intellektueller Hinsicht durchaus heterogenen Gemeinschaft junger Männer, deren emotionales Verhältnis untereinander keineswegs frei von Spannungen gewesen ist, war zumindest für knapp zwei Jahre der Versuch der Wirklichkeit nahe gerückt, einen autonomen, aber verborgenen Künstlerstaat in Rom zu etablieren. Die intendierte Außenwirkung dieses eigentümlichen Gebildes, das in gelockerter Verbindung auch nach dem Fortgang aus dem Kloster bestehen blieb, darf jedoch nicht unterschätzt werden. Gewährten das Zusammenleben, der festgelegte Lektürekanon und das gemeinsame Arbeiten innerhalb des Bundes eine gewisse Autonomie gegenüber der römischen Kunstszene und dem akademischen Betrieb, so haben sich die Lukasbrüder auf einer zweiten Ebene immer wieder um die Anbindung an die Repräsentanten weltlicher Macht bemüht. Es mag paradox klingen, doch ist die *de facto* erlangte Autonomie der Lukasbrüder vor allem als eine ästhetische Separation von einer als falsch erachteten Kunstpraxis zu begreifen; hinsichtlich der gesellschaftlichen Stellung des Künstlers blieb das alte Modell der Auftragskunst mit seinen sozialen Abhängigkeiten durchaus gültig und bestehen. Das unermüdliche Ringen der Lukasbrüder um Aufträge deutscher Fürsten muß in dieser Hinsicht geradezu konventionell erscheinen, doch erklärt es sich aus dem nationalen Impetus des Bundes, der eine Restitution vormoderner Verhältnisse auch hinsichtlich der Kunstpatronage anstrebte. In der Realität gehorchte die intendierte Rückkehr in die Vormoderne aber den Bedingungen der Moderne, wenn sich auch die Lukasbrüder auf dem internationalen römischen Kunstmarkt um lukrative Aufträge privater Kunstsammler bemühen mußten. Mit dem Erfolg der Bartholdy-Fresken be-

gann jedoch eine Reihe von Versuchen, die deutschen Fürsten zu Aufträgen zu bewegen – eine Anstrengung, die in letzter Konsequenz scheiterte und die Auflösung des Lukasbundes herbeiführte. Und auch hier ist es wieder ein Bild, das exemplarisch herausgegriffen sei, da es am deutlichsten die nazarischen Traumfiguren vom christlichen Künstler und vom demütigen Herrscher miteinander konfrontiert. Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum wird ein Gemälde von Friedrich Overbeck verwahrt (Abb. 6), das ohne Frage ein kunstpolitisches Programmbild ist, auch wenn der alte Titel vorsichtiger von den »Beschützern der Kunst« spricht.⁴² Es zeigt die weltlichen Mäzene im Dienste der Künste und knüpft damit an die alte Ikonographie der *pictura*-Allegorien an, wie sie etwa ein Kupferstich nach Bartholomäus Spranger überliefert. Doch erschöpft sich die Bedeutung von Overbecks Gemälde nicht in der Sphäre der Allegorie, da es als eine ganz konkrete Aufforderung an einen Herrscher gemalt worden ist. 1818 veranstalteten die deutschen Künstler in der römischen Villa Schultheiss ein Abschiedsfest für Kronprinz Ludwig von Bayern, das in seiner Vermengung von ästhetischer Selbstdarstellung und nationalem Pathos, demzufolge die in Rom lebenden Künstler die »besseren Deutschen« seien, wegweisend für die Kunstpolitik des späteren bayerischen Königs werden sollte.⁴³ Die unverhüllte Absicht des Rollentauschs seitens der Künstler war hier, den werdenden König als tatkräftigen Mäzen zu gewinnen. Overbecks Gemälde war der rechte Seitenflügel eines Triptychons, in dessen Mitte unter einer Eiche die Poesie thronte, die von den übrigen Künsten begleitet wurde. Der Gesamtentwurf für dieses an religiöse Bildformeln angelehnte Triptychon stammte der Überlieferung nach von Peter Cornelius. Von links näherten sich die Dichter von David über Homer und Dante bis zu Shakespeare und Cervantes. Der erhaltene Flügel Overbecks führte in einem Maskenzug historischer *exempla* diejenigen Herrscher vor, die der Kunst un-



vergleichliche Dienste erwiesen hatten: Perikles, Augustus, Maecenas, die Päpste Leo X. und Julius II., Lorenzo de' Medici, Karl der Große, Maximilian I., Franz I., Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz sowie typisierte Darstellungen eines venezianischen Dogen, eines Bischofs und des Bürgermeisters einer deutschen Reichsstadt. Es ist bemerkenswert, daß sich die weltlichen Herrscher formal auf einer Ebene mit den Dichtern als Dienern der Poesie begegneten, was nicht zuletzt mit der dichterischen Aktivität des Kronprinzen in Zusammenhang stehen mag.⁴⁴ Die sakrale Aura der Szene wird durch die Tatsache unterstrichen, daß die Komposition dem Genter Altar des Jan van Eyck nachgebildet ist, auf dessen Seitenflügeln sich Züge der heiligen Eremiten und Jungfrauen, der Bischöfe, Päpste und Märtyrer sowie der Ritterheiligen aufeinander zu bewegen, um sich in der Anbetung des mystischen Lammes zu treffen. Die Pointe des Overbeckschen Bildes liegt also darin, daß es wie schon die Zeichnung vom *Tod des Leonardo* die Verhältnisse umdreht: Nicht die Künstler stellen sich im Dienste des Thrones dar, sondern die Herrscher aller Zeiten dienen einträchtig der Poesie und den Künsten. Und diesen Dienst an der Kunst verrichten sie in feierlichem Ernst als eine heilige Aufgabe.

Seit 1816 trugen die Künstler den deutschen Rock, verbanden ihre Ideale damit auch nach außen sichtbar mit dem Patriotismus der Befreiungskriege. Damit war die dritte Phase des Lukasbundes erreicht, in der sich nicht nur neue und jüngere Mitglieder hervortaten, sondern sich auch das künstlerische Ideal zunehmend verwässerte. Der nazarenische Stil war auf dem Weg, zu einer formalen Option unter vielen zu werden. Das geschlossene Auftreten als Gruppe fand in der vernichtenden Kritik der Ausstellung im Palazzo Caffarelli auf

Abb. 6 Friedrich Overbeck, *Die Beschützer der Kunst*, 1818, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, © Rheinisches Bildarchiv Köln

dem Kapitol ihr eigentliches historisches Ende. Die auf den Besuch des österreichischen Kaiserpaares zu Ostern 1819 hin konzipierte Schau wurde zum Desaster, da Kaiser Franz Form und Technik der gezeigten Werke tadelte und die Ausstellung schnell verließ. Wie der ihn begleitende Metternich ein geschmacklicher Repräsentant des *ancien régime* und ein politischer Gegner des romantisch »Altdeutschen«, lehnte der Kaiser die Verquickung der künstlerischen Sphäre mit dem politischen Ideal der Befreiungskriege ab.⁴⁵ Der wohl wichtigste Versuch, die »neu-deutsche religios-patriotische Kunst« der Lukasbrüder in eine offizielle Staatskunst zu überführen, war damit gescheitert, eine zunehmende Diffusion der künstlerischen Potentiale die Folge. Cornelius und Schnorr wurden von König Ludwig I. nach Bayern berufen und erhielten hohe Akademieposten in Deutschland, wandten sich von der religiösen Malerei ab und vor allem einer nationalen Historienmalerei zu, die im weiteren Sinne Staatskunst geworden ist. Nur Overbeck blieb in Rom, lehnte mehrere Rufe nach Deutschland ab und erschuf sich seine eigene Staatszelle in Anlehnung an eine mächtigere Instanz, das Papsttum. Spätestens mit der Wahl Pius IX. wurde der Papst als weltlicher Herrscher über einen italienischen Kleinstaat, der *in spiritualibus* zugleich Herrscher über das Universum war, der zentrale politische Bezugspunkt für den Maler. Overbecks sich über vierzig Jahre spannendes Spätwerk im Schatten von St. Peter ist mit einer bemerkenswerten Beharrlichkeit von der bisherigen Forschung vernachlässigt worden.⁴⁶

Aus dem Künstlerstaat in den Gottesstaat.

Ein Dogmatiker im Reich des Imaginären

Ein zentraler Baustein der Wirkungsgeschichte ist die lange Dauer von Overbecks persönlicher Präsenz in Rom. Der Maler selbst ist in der Inszenierung als malender Heiliger ein integrativer Bestandteil seines kirchenpolitischen Gesamtkunst-

werks. Dazu zählt auch das Bild des Künstlers, wie es Augenzeugen und Photographien des 19. Jahrhunderts gezeichnet haben: Ein bis in die physische Körperlosigkeit verstockter Reaktionär, der in den künstlich verdunkelten Sälen seines Ateliers die Erzeugnisse einer körperlosen und der Farbigkeit beraubten Umrißkunst dem Publikum darbot. Ferdinand Gregorovius hat diesen seltsamen Revenant, der sich als ein verspäteter Wiedergänger Fra Angelicos inszenierte, beschrieben, nachdem er ihn um 1850 im Palazzo Cenci aufgesucht hatte:

»in diesem Palast wohnt der Maler Overbeck; freilich die Ironie ist wunderbar. Sie nötigte mir ein Lächeln ab, als ich in das Atelier trat, welches stille Menschen still betreten wie ein Allerheiligstes, und wo ein blasser Mann mit langem gescheitelten Haar, liebenswürdig, sanft, kaum hörbar, nicht sprechend, sondern die Worte leise aushauchend, die Heiligenbilder auf den Staffeln erklärt. Auch diese sind tonlos; ein entschlafener Joseph in den Armen des Heilands, eine schattenhafte weinende Madonna, ein Christus, den Verfolgern entschwebend und auf luftige Wolken tretend, geflügelte Kinderengelköpfe, leiblos; entleibte Menschen, entleibte Kunst, Rede ohne Worte, Bilder ohne Farbe, die Madonna dolorosa, die Passion an der Wand, das Trauerspiel Cenci, drüben das überschwemmte Ghetto, hier die heilige Maria vom Weinen, mitten inne der Beato Angelico der modernen Malerei.«⁴⁷

Ist Overbecks Selbstentwurf damit nur eine schlichte Künstlertravestie, die Maskerade eines Unzeitgemäßen, wie sie uns so häufig im 19. Jahrhundert begegnet? Dann wäre Overbeck in der Tat in eine Reihe mit den Dichter- und Künstlerpriestern der Spätromantik, mit Joseph Görres, Clemens Brentano und Franz Liszt zu stellen und bliebe lediglich ein Epiphäno-

men in der Geschichte des deutschen Irrationalismus und romantischen Katholizismus. Diese Wahrnehmung trifft ohne Frage einen wahren Kern. Doch war Overbecks Atelier nicht nur die Hauptattraktion eines internationalen Reisepublikums, das in Rom als der Hauptstadt der katholischen Christenheit zusammentraf, sondern zugleich das Forum, auf dem er im mündlichen Vortrag sein theoretisches Programm übersetzte. In der medialen Selbstinszenierung wird ein anderer Overbeck greifbar als der überzeugte Fortschrittsgegner, der nur mit dem Kopf schütteln konnte, wenn ihm von schnellen Eisenbahnfahrten und der Helle des Gaslichts berichtet wurde;⁴⁸ ein anderer Overbeck auch als der verstockte Reaktionär, der sich trotzig abwendete, wenn die Rede auf den »Taumel der Gottvergessenheit«, auf Liberalismus und Nationalismus, kam, und der sich in den patriotischen Wirren des Winters 1848 in seine Werkstätte einschloß, um sich »einer so Seelentötenden Atmosphäre möglichst zu entziehen.«⁴⁹ Hier wird vielmehr ein gewandter Medienpolitiker sichtbar, an dessen Leben wenig zufällig ist, sondern das sich gemäß einem früh gefaßten Lebensentwurf zum religiösen Maler in einem künstlerischen Gesamtplan vollzieht. So gehorcht auch die Annahme von Aufträgen keineswegs dem Zufallsprinzip. Wie oft sind ihm prominente private Aufträge oder der Vorsitz in Akademien angeboten worden, doch Overbeck griff nicht zu. Mit der wohldurchdachten Annahme öffentlicher Aufträge hat Overbeck dagegen Schaltstellen des Diskurses besetzt, so daß es ein durchaus lohnendes Unterfangen ist, auf einer imaginären Landkarte vom Europa des 19. Jahrhunderts die Topographie seines Gesamtwerkes einzutragen.

Der 1840 im Frankfurter Städel als einer modernen Stätte der Künftlerausbildung plazierte *Triumph der Religion in den Künsten*, dem Overbeck eine programmatische Erklärungsschrift beigelegt hatte, belegt in prominenter Weise, daß es ihm auch dezidiert um die pädagogische Diskursherrschaft

ging.⁵⁰ Da zur Staatsbildung immer das pädagogische Programm gehört, das vor allem auch die Frage der Nachfolge vorbereitet, hat Overbeck großen Ehrgeiz auf sein kunstpädagogisches Hauptwerk verwendet. In ihm äußert sich ohne Zweifel der Wille, die bildende Kunst ausschließlich in den Dienst einer höheren Macht – der katholischen Religion – zu stellen. Doch hatte Overbeck schon 1811 mit Pestalozzi über das Projekt einer Bilderbibel korrespondiert, mit dessen Realisierung er seinen theologischen Bildkonzepten eine direkt auf die niederen Volksschichten abzielende Massenwirkung zu verleihen hoffte.⁵¹ Auch sein pädagogisches Konzept für die Künstlerausbildung hat er wiederholt ausführlich erläutert.⁵² Es basiert vollkommen auf dem Meister-Schüler-Prinzip und wendet sich damit entschieden gegen die akademische Ausbildungspraxis mit ihren mechanisch fortschreitenden Klassen. Overbeck setzt dagegen auf die charismatische Wirkung des »Meisters« und das Lernen durch *imitatio*. In Overbecks römischem Atelier, in dem dieser mehrere Generationen von Schülern ausgebildet hat, galt dieses Prinzip uneingeschränkt. Es war nur vordergründig der historische Rückgriff auf die mittelalterliche Werkstattpraxis, in ihrer Tiefendimension war die Overbecksche Werkstattorganisation integraler Bestandteil seines Kunstkonzepts, in dessen Mittelpunkt er selbst stand. Es bleibt zu erwähnen, daß seine Werkstatt zum Ausgangspunkt der Verbreitung seines Kunstprinzips wurde, das die Grenzen Europas weit überschritt. Mit seinen Adepten Führich in Wien und Steinle in Frankfurt war Overbeck in Mitteleuropa präsent; andere Schüler blieben in Italien, gingen nach Polen, Malta, Spanien oder Mexiko, um dort selbst kleine Dependancen der Overbeckschen Werkstatt zu begründen und hohe Posten an den landeseigenen Kunstakademien zu erlangen. Es ist hinlänglich bekannt, daß der *Triumph der Religion in den Künsten* vor allem durch die Kritik des Hegelianers Friedrich Theodor Vischer, der die Aporie von Overbecks Allegoriebegriff mit

sezierender Schärfe bloßgelegt hatte, als Programmbild im Deutschland des Vormärz gescheitert ist. Allein seine Existenz ist aber Beweis genug für die angestrebte Totalität von Overbecks Kunstbegriff.

In anderen Fällen war er erfolgreicher, etwa wenn er mit der monumentalen, für den Kölner Dom entworfenen *Himmelfahrt Mariens* explizit auf die zeitgenössische Diskussion um die Marienverehrung als Vorspiel der 1854 erfolgten Dogmatisierung der *Immacolata conceptio* einging und damit eine monumentale Ikone päpstlicher Dogmatik im politisch und konfessionell zerrütteten Deutschland errichtete.⁵³ Kaum zufällig fand Overbecks Gemälde seine Aufstellung im Kölner Dom, als die sogenannten »Kölner Wirren«, die folgenreiche Auseinandersetzung zwischen Katholiken, Protestanten und Liberalen, die konservativen Kräfte im Rheinland und in Preußen spalteten. Nicht zuletzt ist eine solche ganz bewußt besetzte Schaltstelle des Diskurses auch in dem monumentalen Deckengemälde *Christus entzieht sich seinen Verfolgern* (Abb. 7) zu erkennen, das der Maler als sein kirchenpolitisches Hauptwerk zwischen 1847 und 1854 im Auftrag Pius' IX. im Quirinalspalast ausführte.⁵⁴ Overbecks Deckenbild ist ohne Zweifel eine Allegorie auf die Beständigkeit des Papsttums und auf den Primat päpstlicher Unfehlbarkeit. Der Wahl des nie zuvor dargestellten Themas aus dem Lukas-Evangelium, das der Maler selbst vorgeschlagen hatte, liegt ein reales politisches Ereignis zugrunde, auf das Overbeck explizit anspielen wollte: 1809 war Pius VII. von Napoleon gefangengesetzt worden – mit der Anbringung des Deckenbildes in ebenjenem päpstlichen Gemach, in dem die Gefangennahme stattfand, wollte Overbeck an die göttliche Kraft des Papsttums erinnern, die auch durch die widrigsten politischen Zeitumstände nicht zu beugen sei. Er selbst war im Jahre 1814 Augenzeuge der triumphalen Rückkehr Pius' VII. nach Rom gewesen und hatte den Zusammenbruch der napoleonischen Herrschaft über Europa mit-



Abb. 7 Friedrich Overbeck, *Christus entzieht sich seinen Verfolgern*, 1847-1854, ehemals Rom, Palazzo del Quirinale, heute Vatikan, St. Peter, © Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin

erlebt. Somit überlagern sich in der im Bild repräsentierten Handlung die verschiedensten Zeitschichten – vom Bericht des Evangeliums und der politischen Allegorie auf die jüngste Vergangenheit bis hin zur subjektiven Geschichtserfahrung des Künstlers selbst. Das Bild läßt sich als politische Stellungnahme zur unverrückbaren Haltung des Papsttums in der italienischen Unabhängigkeitsbewegung von 1848/49 lesen. Als



Abb. 8 Friedrich Overbeck, *Pius IX. und Ludwig von Bayern in der Galleria dei Candelabri des Vatikan*, anonymer Holzstich, um 1860

sich Pius IX. im November 1848 durch die bevorstehende Ausrufung der Römischen Republik selbst zur Flucht nach Gaeta genötigt sah, fand Overbeck seinen prophetischen Weitblick bei der Themenwahl bestätigt. Er selbst nannte das Gemälde ein »Glaubens-bekennniß«⁵⁵ und hatte mit ihm in der Tat sein kirchenpolitisches Hauptwerk geschaffen, dessen anhaltende politische Brisanz allein die Tatsache belegt, daß das Gemälde nach 1870 und der funktionalen Umwidmung des Palastes zum Wohnsitz des italienischen Königspaares mit einem Tuch verhängt wurde.

Der rückwärtsgewandte Malerheilige, als der Overbeck gewöhnlich klassifiziert wird, entpuppt sich immer wieder als ein seines Tuns sehr bewußter Taktierer, als ein äußerst geschickter Bildpolitiker, der sich nicht nur die Druckgraphik, sondern auch das junge Medium der Photographie für Planung und Reproduktion seiner Kompositionen zunutze machte. Begriff Overbeck sich schon selbst nicht als Romantiker, sondern als »christlicher Maler«, so war seine Präsenz in Rom von außerordentlicher Bedeutung für die Bildpolitik des Kirchenstaates. Und in Papst Pius IX., der Overbeck in seinem Atelier aufsuchte und ihm seinen persönlichen Segen erteilte, scheint wieder das Urbild vom *artifex divinus* – man denke an den Tod des Leonardo – auf, wie es die Kunstgeschichte schon in der Symbiose von Raffael und Leo X. oder von Gianlorenzo Bernini und Urban VIII. gezeitigt hatte. Ein bisher unbekannt gebliebener Holzstich (Abb. 8) liefert ein vieldeutiges Rätselbild von diesem Staat, in dem der Künstler in Blicknähe des Throns verharrt: Papst Pius IX. als Oberhaupt des wohl unmodernsten Staatsgebildes in Europa und der Kunstenthusiast und »Romantiker auf dem Thron« König Ludwig von Bayern, der 1848 abdanken mußte, treffen auf Overbeck als Repräsentanten des Reiches der Kunst. In der Galleria dei Candelabri des Vatikans finden die drei Reiche – das ästhetische, das geistliche und das weltliche – zueinander. Das Museum also als

Geburtsort des Künstlerfürsten, dem die Repräsentanten der vom 19. Jahrhundert überholten Staatsformen Monarchie und Papsttum ihre Reverenz erweisen? So weit möchte man bei der Ausdeutung dieses seltsamen Bilddokuments allein aufgrund des visuellen Befundes gewiß nicht gehen. Doch mag der Fall Overbeck in der Diskussion um das Phantasma eines »Künstlerstaats« zu denken geben, wenn seinem Werk von Beginn an die Ambition eingeschrieben ist, eine soterische Wirkung auf die Gesellschaft auszuüben. Daß sich Overbeck bei der Organisation seines riesigen Lebenswerkes zumindest temporär – die Klosterbrüder von S. Isidoro – auch der Kleinform eines »Künstlerstaates« bedient hat, dürfte außer Frage stehen. Anzunehmen bleibt nur, daß – wie viele andere ästhetische »Staatengründer« ihrer Kunst – auch Overbeck der Macht seiner Bilder zuviel Überzeugungskraft zugemutet hat.

- 1 Andreas Blühm, Artikel: »Overbeck, Johann Friedrich«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 3. Aufl., Bd. 7, Freiburg im Breisgau 1998, Sp. 1234-1235.
- 2 Fruchtbare Ansätze zu einer soziologisch orientierten Betrachtung des Phänomens der Lukasbrüder im Rekurs auf Ferdinand Tönnies' Distinktion von *Gesellschaft* und *Gemeinschaft* bietet bisher allein Mitchell Benjamin Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene Tradition and the Narratives of Romanticism*, Aldershot 2001, v. a. S. 11-35. Wissenschaftlich unbrauchbar dagegen Ursula Voß, »Name der Sehnsucht – Nazarener«, in: *Männerbünde – Männerbände. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich*, hg. von Gisela Völger und Karin v. Welck, Ausst. Kat., Köln, Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, 23. März-17. Juni 1990, Köln 1990, Bd. 2, S. 87-96.
- 3 Ernst Osterkamp, »Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom«, in: *Zeichnen in Rom. 1790-1830*, hg. von Werner Busch und Margret Stuffmann, Köln 2001, S. 247-274.
- 4 Die Gründungsgeschichte des Lukasbundes in Wien ist oft dargestellt worden; für den hier verfolgten Zusammenhang vgl. vor allem: Michael Krapf, »Zu den Voraussetzungen der Entstehung des Lukasbundes in Wien«, in: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, hg. von Klaus Gallwitz, Ausst. Kat., Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981, München 1981, S. 27-33. Die Ausbildungspraxis an der Wiener Akademie un-

- ter Füger jetzt umfassend dargestellt von Bettina Hagen, *Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800*. Mit einem Beitrag von Peter Betthausen. Ausst. Kat., Wien, Gemäldegalerie der Akademie der schönen Künste, 27. November 2002-9. März 2003; Stendal, Winckelmann-Museum, 11. Mai-27. Juli 2003, Mainz am Rhein 2002.
- 5 Vgl. Christian Gerhard Overbeck, *Zur Erinnerung an Christian Adolph Overbeck beider Rechte Doctor und Bürgermeister zu Lübeck*, Lübeck 1830, S. 48; Heinz Jansen, *Aus dem Göttinger Hainbund. Overbeck und Sprickmann. Ungedruckte Briefe Overbecks*, Münster 1933. Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf die informative Studie von Anke Schmidt, »Hainbündler und Lukasbrüder. Eine vergleichende Studie«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23, 1984, S. 163-174.
 - 6 Overbeck 1830 (wie Anm. 5), S. 64.
 - 7 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden*, Hamburg 1771. Die Information, daß Overbeck das Buch in einer in Großoktav gedruckten Prachtausgabe als Geschenk seines Vaters besaß und den Band später der deutschen Bibliothek im Palazzo Caffarelli geschenkt hat, deren Bestände jedoch heute zerstreut und nicht dokumentiert sind, bei Margaret Howitt, *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses*, hg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg im Breisgau 1886, Bd. 1, S. 197.
 - 8 Carl Justi, *Briefe aus Italien*, Bonn 1922, S. 160.
 - 9 Joseph Sutter an Friedrich Overbeck, 4. Dezember 1810, Zitat nach Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 159: »Du bist unser Priester und Pförtner ist unser Meister. Religion und Weisheit leiten uns durch Euch, Geliebteste, mit dem Segen des Himmels begleitet.«
 - 10 Vgl. Joseph Sutter an Friedrich Overbeck, Wien, 7. September 1810, Zitat nach Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 91.
 - 11 War Overbeck dies bei dem Hamburger Maler Friedrich Wasmann geglückt, so hat er 1832 mit weniger Erfolg versucht, Erwin Speckter zur Konversion zu bringen, vgl. Erwin Speckter, *Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien*, Leipzig 1846, Bd. 1, S. 170-171: »Aber für mich dauert der Eindruck länger, da wenig Zeit nachher Overbeck über fünf Stunden daran gearbeitet hat, mich katholisch zu machen, und zwar so furchtbar eifernd und übermenschlich ernst, daß mir ganz unheimlich wurde, ich im ersten Augenblick minutenlang die Sprache verlor und fast besinnungslos, nur erstaunt zuhörend dastand. Hätte er den Augenblick gleich benutzt, ich wäre Katholik. – Doch mit der Zeit kamen mir auch die Gedanken und mit ihnen die Sprache wieder, und zwar in solcher Weise, daß ich ihm tüchtig auf Alles einwendete. Doch hat er die Hoffnung nicht aufgegeben, denn heilig ernst meint er es, aber so furchtbar einseitig und verblindet, daß ich das gar nicht mit seinem reichen Künstlertalent und seiner Bildung zusammenreimen kann, so sehr es für mich auch eine Ehre ist, daß er die Versuche macht, weil er mir selbst sagte, daß er das nur bei

- Menschen thue, die ihn interessieren, die er als Künstler schätze und denen er gerne näher stände; doch drückend ist die Ehre, denn er hat gelobt, mir bald nach meiner Rückkehr einige Pfaffen zuzuschicken, damit ich mich besser instruiren lasse und dann wählen könne.»
- 12 Tagebucheintrag vom 6. Oktober 1811, zitiert nach Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 181-182.
 - 13 Vgl. Alfred Kellertat, »Der Bund ist ewig«. Gedanken zur poetischen Topographie des Göttinger Hains«, in: *Der Göttinger Hain*, hg. von Alfred Kellertat, Stuttgart 1967, S. 401-446.
 - 14 Zum nazarenischen Rollenbild von Scheffer von Leonhardshoff, der Overbeck nach dem Tode Pforrs zeitweise am nächsten stand und ihm den verstorbenen Freund emotional ersetzt zu haben scheint, vgl. zuletzt Rudolf Preimesberger, »Einleitung«, in: *Porträt*, hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999 (= *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*; 2), S. 13-64, hier: S. 49-50. Zur evidenten Raffael-imitatio im Werk des Künstlers siehe Michael Krapf, *Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff 1795-1822. Ein Mitglied des Lukasbundes aus Wien*, Ausst. Kat., Wien, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, 6. April-5. Juni 1977, Wien 1977.
 - 15 Eine Darstellung der Ereignisse bei Schmidt 1984 (wie Anm. 5), S. 167-168. Siehe auch Eugen Roth, *Das Gemeinschaftserlebnis des Göttinger Dichterbundes. Ein Beitrag zu Wahrheit und Dichtung des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss., München 1923; Albrecht Schöne, *Göttinger Bücherverbrennung 1933*, Göttingen 1983 (= *Göttinger Universitätsreden*; 70), S. 30.
 - 16 Zitat nach Ludwig Grote, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*, München 1972, S. 113. Siehe auch Schmidt 1984, S. 168. Zu Sutters Auseinandersetzung mit den Professoren der Wiener Akademie vgl. auch Ludwig Grote, »Aus den Briefen von Josef Sutter an Overbeck und die Lukasbrüder in den Jahren 1810-1815«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 1935, S. 127-140.
 - 17 Das Zitat aus Kochs *Moderner Kunstchronik* (1834), in: *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, hg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Ausst. Kat., Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 25. Juni-3. September 1989, Lübeck 1989, S. 64.
 - 18 Ehemals Lübeck, St. Marien, 1942 zerstört. Zu Overbecks Gemälde vgl. Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 457-459, S. 483-488; Gustav Lindtke, »Overbecks »Einzug Christi in Jerusalem«. Zur Geschichte eines Bildes«, in: *St. Marien-Jahrbuch* 1961, Lübeck 1961, S. 48-61; Jens Christian Jensen, *Friedrich Overbeck. Die Werke im Behnhaus*, Lübeck 1963 (= *Lübecker Museumshefte*, 4), S. 11-13, 35; Andreas Blühm, in: Ausst. Kat. Lübeck 1989 (wie Anm. 17), S. 182-184, Nr. 60 (zum erhaltenen Karton des Bildes).
 - 19 Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut; Öl auf Leinwand, 90,5 x 118,9 cm. Zu Pforrs Gemälde vgl. Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romanti-*

- scher Bildkunst. Franz Pfaff der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, S. 128-134 und passim; Ausst. Kat., Rom 1981 (wie Anm. 4), S. 187-188, Nr. 87 (Günter Metken). Zu den historischen Quellen der Legende des Rudolf von Habsburg und zur Rezeption des Motivs vgl. jetzt ausführlich: Sabine Fastert, »Ein Muster an Kraft und Ergebenheit, der Frömmigkeit und Tugend«. Zur Rezeption Rudolfs von Habsburg in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts«, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 27, 2000, S. 79-94; dies., *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, München, Berlin 2000 (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 86).
- 20 Siehe Ernst H. Kantorowicz, »The ›King's Advent‹ and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina«, in: ders., *Selected Studies*, New York 1965, S. 37-75.
- 21 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/7; Friedrich Overbeck an den Vater, Rom, 29. März 1811.
- 22 Basel, Kupferstichkabinett; Bleistift, 33,2 x 41,3 cm. Zu dem Blatt siehe mit älterer Literatur: Ausst. Kat. Rom 1981 (wie Anm. 4), S. 167, Nr. 70 (Günter Metken); Ausst. Kat., Lübeck 1989 (wie Anm. 17), S. 205, Nr. 88 (Gerhard Gerkens).
- 23 Zur Topik dieser Legenden vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [Wien 1934], Frankfurt am Main 1995; S. 64-85; Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 294-304.
- 24 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 80.
- 25 Zur Souveränität des Künstlers vgl. Ernst H. Kantorowicz, »The Sovereignty of the Artist. A note on legal maxims and Renaissance theories of art«, in: ders., *Selected Studies*, New York 1965, S. 352-365.
- 26 Vgl. dazu zuletzt Sabine Fastert, »Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 52, 2001, S. 159-184.
- 27 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/7; Friedrich Overbeck an den Vater, Rom, 29. März 1811.
- 28 Siehe Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, Leipzig 1878, Sp. 122, s. v. »Freistaat«. Vgl. auch Johann Christian August Heyse, *Handwörterbuch der deutschen Sprache*, Magdeburg 1833, Bd. 1, S. 470: »der Freistaat, ein Staat, der keinen einzelnen Oberherrn hat, sondern von den Bürgern selbst durch gewählte Beamte verwaltet wird, (fr. Republik)«.
- 29 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Gesetze. Erster Theil* [= Alles], Hamburg 1774.
- 30 Friedrich Schlegel, »Ideen«, in: ders., *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801), hg. von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1967 (= Kriti-

- sche Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2), S. 271: »Wie die Kaufleute im Mittelalter so sollten die Künstler jetzt zusammentreten zu einer Hanse, um sich einigermaßen gegenseitig zu schützen.«
- 31 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/16, Brief an die Eltern, Villa Vinci bei Florenz, 28. Juli 1820.
 - 32 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck V/6, Friedrich Overbeck an die Eltern, 19. Oktober 1810.
 - 33 Zu Hottingers Witz und Ironie vgl. Friedrich Overbecks Bericht an Joseph Sutter von der Italienreise, Graz, 18. Mai 1810, in: Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 131: »Der erste Tag verging ziemlich trübe, auch der Anfang des zweiten; als aber das Wetter sich aufklärte und die Gegend immer interessanter ward, kam auch unser Humor zurück, und seit der Zeit hat Hottinger unser Zwerchfell in beständiger Erschütterung erhalten. Er bleibt immer der komische Geselle, ist aber nicht aus dem Wagen herauszubringen.«
 - 34 Die Nachrichten über Hottinger sind spärlich; neben der Tatsache, daß die Lukasbrüder in Wien oft im Haus der Familie Hottinger verkehrten, wo sich Overbeck in eine der vier Schwestern des Malers verliebte, sind wenige biographische Angaben überliefert bei Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 175: »Leichtblütig und unstet, in Wien, München, Zürich, Lenzburg domicilirend, beschloß er seine erfolglose Laufbahn um das Jahr 1828.« Hottinger wurde schon während seines Studiums an der Wiener Akademie, in die er 1807 eintrat, von Ludwig Vogels Vater unterstützt. Da er als Künstler erfolglos war, unterstützte ihn David Vogel auch in Rom und nach seiner Rückkehr in die Schweiz, wo er zunächst noch als Zeichenlehrer in Zürich arbeitete, dann aber als Buchhalter in das Geschäft seines Bruders in Lenzburg wechselte. Zu Hottingers Leben vgl. Emil Hoffmann, »Aus unveröffentlichten Briefen des Zürcher Malers Conrad Hottinger«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1462, 1467, 1473, 3./4. November 1918; Grote 1972 (wie Anm. 16), S. 85, und zuletzt die Publikation einer künstlerisch kaum anders als betrüblich zu nennenden Zeichnung vom *Gang nach Emmaus* aus dem Jahre 1812, in: *Facetten der Romantik. Aquarelle und Zeichnungen aus der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts*, Ausst. Kat., Olten, Kunstmuseum, 16. Oktober-21. November 1999 u. a., Olten 1999, S. 40, Nr. 20 (Thomas Bachmann).
 - 35 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck V/8, Friedrich Overbeck an den Vater, Ariccia, 20. August 1812.
 - 36 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck V/7, Friedrich Overbeck an den Vater, Rom, 12. September 1811.
 - 37 Karl Simon, »Eine unbekannte Denkschrift der deutsch-römischen Künstlerschaft an Fürst Metternich (1814)«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3, 1936, S. 445-450. Der Verbleib des von Simon in die Diskussion gebrachten Dokumentes, das er ohne exakte Angabe des Aufbewahrungsortes lediglich ausschnitthaft zitiert, ist unklar; zu

Simons Zeiten befand sich die *Denkschrift* offenbar in Wien, wo sie von einem seiner »Bekanntenen« aufgefunden worden sei. Daß das Dokument sich nicht in Privatbesitz, sondern in einem öffentlichen Archiv befand, legt die Tatsache nahe, daß Simon auch aus dem Begleitschreiben Lebzeltens und dem Antwortschreiben Metternichs zitiert, die dem Faszikel vermutlich beilagen.

- 38 Simon 1936 (wie Anm. 37), S. 448. Die Auslassungen stammen von Karl Simon.
- 39 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, 9. Aufl., München 1993, S. 570-669, hier vor allem die Anklänge an den 27. Brief, S. 667: »Der dynamische Staat kann die Gesellschaft bloß möglich machen, indem er die Natur durch die Natur bezähmt; der ethische Staat kann sie bloß (moralisch) notwendig machen, indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft; der ästhetische Staat allein kann sie wirklich machen, weil der den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht. Wenn schon das Bedürfnis den Menschen in die Gesellschaft nötigt und die Vernunft gesellige Grundsätze in ihm pflanzt, so kann die Schönheit allein ihm *geselligen Charakter* erteilen. Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet.«
- 40 Zur Entstehungsgeschichte und Deutung vgl. Frank Büttner, »Die römischen Freskenzyklen der Nazarener«, in: Ausst. Kat. Rom 1981 (wie Anm. 4), S. 283-287; Robert McVaugh, *The Casa Bartholdy Frescoes and Nazarene Theory in Rome, 1816-1817*, PhD, Princeton University, 1981; Robert McVaugh, »A revised reconstruction of the Casa Bartholdy fresco cycle«, in: *Art Bulletin* 66, 1984, S. 442-52; Mitchell Benjamin Frank, »The Nazarene Gemeinschaft: Overbeck and Cornelius«, in: *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, hg. von Laura Morowitz und William Vaughan, Aldershot 2000, S. 48-66.
- 41 Overbeck an Vogel, Rom, 7. September 1816; zitiert nach Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 390.
- 42 Zu dem Gemälde und seinem Entstehungskontext vgl. Frank Büttner, »Die Kunst, die Künstler und die Mäzene. Die Dekoration zum römischen Künstlerfest von 1818«, in: *Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag*, hg. von Ulrich Bischoff, Köln 1988, S. 19-32.
- 43 Vgl. Christoph Heilmann, »Kronprinz Ludwig von Bayern und die Nazarener-Bewegung«, in: Ausst. Kat. Rom 1981 (wie Anm. 4), S. 58-61; Hubert Glaser, »»Schwung hatte er, wie keiner!« König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Künste«, in: *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, hg. von Herbert W. Rott, München, Köln 2003, S. 10-41 (mit Edition einer eigenhändigen Beschreibung des Festes durch Ludwig I.).

- 44 Ludwig I. hat seine Dichtungen auch publiziert: *Gedichte des Königs Ludwig von Bayerns*, 2 Bde., München 1829.
- 45 Vgl. Hans Bisanz, »Wien und die Romantik«, in: Ausst. Kat. Wien 1977 (wie Anm. 14), S. 9-20.
- 46 Ausführlicher zum Spätwerk in der jüngeren Forschung lediglich: *Johann Friedrich Overbeck und die Kathedrale von Djakovo/Kroatien*, hg. von Axel Feuß, Ausst. Kat., Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie, 10. Juli-21. August 1994 u. a., Regensburg 1994; Sabine Fastert, *Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit*, München 1996 (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte; 68); Michael Thimann, »Hieroglyphen der Trauer. Johann Friedrich Overbecks ›Beweinung Christi‹«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 28, 2001, S. 191-234.
- 47 Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, Bd. 1, Leipzig 1870, S. 114.
- 48 Anton Springer, *Aus meinem Leben*, Berlin 1892, S. 92.
- 49 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V 23/5, Brief an die Schwester, Rom, 31. Januar 1849.
- 50 Zum Gemälde vgl. vor allem Friedrich Overbeck, *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde, im Besitz des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst*, Frankfurt am Main 1840; Friedrich Theodor Vischer, »Overbecks Triumph der Religion« (1841), in: ders., *Kritische Gänge*, hg. von R. Vischer, 2. Aufl., München 1922, Bd. 5, S. 3-30; August Kestner, »Overbeck's Werk und Wort«, in: *Kunstblatt* 22, Nr. 33, 27. April 1841, S. 129-134; Howitt, 1886 (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 55-74; Berthold Hinz, »Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks ›Werk und Wort‹ im Widerspruch seiner Zeit«, in: *Städel-Jahrbuch* 7, 1979, 149-170; Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Weimar, Wien 1999 (= *pictura & poesis*; 11), S. 229-242; Frank, 2001 (wie Anm. 2), S. 100-109; Mitchell Benjamin Frank, »›Castrated Raphael. Friedrich Overbeck and Allegory‹«, in: *Word & Image* 18, 2002, S. 87-98.
- 51 Vgl. dazu Grote 1972 (wie Anm. 16), S. 136-137; Frank Büttner, »Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener«, in: *Städel-Jahrbuch* 7, 1979, S. 207-230.
- 52 Vgl. Frank Büttner, »Overbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks«, in: Ausst. Kat. Lübeck 1989 (wie Anm. 17), S. 20-33.
- 53 Zum Kölner Bild, an dem Overbeck zwischen 1835 und 1854 arbeitete, immer noch grundlegend: Howitt 1886 (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 214-225; zuletzt Frank 2002 (wie Anm. 50).
- 54 Zu dem Gemälde vgl. Ausst. Kat. Lübeck 1989 (wie Anm. 17), S. 168-169, Nr. 36 (Andreas Blühm); Fastert 1996 (wie Anm. 46), S. 80-81; Gerhard Gerkens, Brigitte Heise, »Johann Friedrich Overbecks Karton zu ›Chri-

stus entzieht sich seinen Verfolgern«, um 1850«, in: *Nordelbingen* 65, 1996, S. 63-76; Michael Thimann, »*Vitae parallelae*. Friedrich Overbeck, Tommaso Minardi und die Reflexion über das religiöse Bild im Purismo«, in: *La pittura italiana nell'Ottocento*. Akten des Internationalen Kongresses veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut vom 7.-10. Oktober 2002, hg. von Max Seidel, Venedig 2005, S. 255-278.
55 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck V/37, Briefentwurf Overbecks an Godfried Guffens und Jan Swertz, Rom, 26. Dezember 1863.