

HIEROGLYPHEN DER TRAUER

Johann Friedrich Overbecks ‚Beweinung Christi‘

Michael Thimann

Johann Friedrich Overbecks ‚Beweinung Christi‘ (Abb. 1) in der Lübecker Marienkirche hat bisher weder als bedeutendes nazarenisches Kunstwerk noch als christliches Kultbild die ihr gebührende Aufmerksamkeit erfahren. Als bemerkenswerter Auftrag, der in künstlerbiographischer Hinsicht zum Spätwerk des Malers überleitet, verdient das monumentale, in einem protestantischen Kirchenraum seine theologische Bestimmung suchende Andachtsbild jedoch eine vertiefte Betrachtung, die vor allem eine möglichst vollständige Rekonstruktion des Entstehungskontextes voraussetzt.¹ Der um 1837 erwachte Wunsch Lübecker Patrizier, von dem seit 1810 in Rom lebenden Sohn der Stadt ein zweites großformatiges Gemälde zu erwerben, ist in den im Nachlaß erhaltenen Briefen des Malers an seinen Bruder, der die Ankaufsverhandlungen führte, hinreichend dokumentiert.² Dieser Auftrag besitzt nicht nur einige Aussagekraft für eine Geschichte der Restauration bürgerlich protestantischer Frömmigkeit in der Spätromantik. Zahlreiche Dokumente illustrieren zudem die im Entwurfsprozeß nachvollziehbare Genese des 1845 vollendeten Werkes, das beispielhaft für Overbecks künstlerisches Verfahren einer differenzierten Analyse unterzogen werden soll.³ Die Lübecker ‚Beweinung Christi‘ besitzt in ihrer formalen Ausprägung als ein großformatiges „Altarbild“ in der Tradition der italienischen Hochrenaissance zusammen mit ihrem „katholischen“ Gegenstück, dem etwa gleichzeitig begonnenen Hochaltarbild für den Kölner Dom, eine richtungsweisende Bedeutung für die Formierung von Overbecks malerischem Spätwerk, das sich in hohem Maße auch als eine Korrektur der eigenen nazarenischen Grundsätze, die aus der normativen Raffael-Imitation abgeleitet worden waren, begreifen ließe.⁴ Die Werkanalyse erfolgt im Lichte

eines hier erstmals vollständig abgedruckten Traktats aus der Feder Overbecks, der die Geschichte der Gattung des Altarbildes zum Gegenstand hat.⁵ Es stellt sich die Frage, wie Overbeck die aus der Geschichte des Altarbildes gewonnenen Erfahrungen in seiner eigenen malerischen Produktion zu reflektieren versuchte: Der Lübecker Auftrag bot ihm die seltene Möglichkeit, ein monumentales Andachtsbild nach den eigenen Idealvorstellungen zu schaffen. Die trotz des fundamentalen historischen Bruches zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert evidente Analogie der Auftragssituation zu derjenigen eines Renaissancemalers, der ein monumentales Altarbild zu gestalten hatte, gestattet es, Overbecks ‚Gedanken‘ zum Altarbild parenthetisch für die Interpretation des Lübecker Gemäldes heranzuziehen. Zuletzt soll dieses Unternehmen auch in seinem oft vernachlässigten römischen Entstehungskontext auf den Zusammenhang mit der Bewegung des italienischen *Pu-rismo* hin betrachtet werden.

Ein patriotischer Auftrag

Overbeck ist seiner Vaterstadt Lübeck, die er schon im Jahre 1806 zum Studium an der Wiener Akademie für immer verließ, sein Leben lang eng verbunden geblieben.⁶ Davon legen nicht nur zahlreiche, in geradezu wöchentlichem Abstand gewechselte Briefe mit Lübecker Familienangehörigen, sondern auch zeitgenössische Berichte ein beredtes Zeugnis ab. Der als preußischer Legationsrat von 1864 bis 1868 in Rom weilende Kurd von Schlözer berichtet am 12. März 1864 von einem Besuch im Atelier des alten Overbeck, das nahe der Kirche S. Maria Maggiore auf dem Esquilin gelegen war:



1 Johann Friedrich Overbeck, Beweinung Christi, Lübeck, Marienkirche

„Vorigen Sonntag ging ich zu Overbeck, der sich in der Woche nicht gern stören läßt, aber jeden Sonntag um so liebenswürdiger selbst seine Kartons zeigt. [...] Man steigt eine Treppe hinan, kommt durch ein halbdunkles Vorzimmer, in dem auf der einen Seite die große, lange, mittelalterliche Ansicht von Lübeck, gegenüber eine ähnliche von Köln hängt. Dann tritt man in die Kartonsäle, wo ein zahlreiches englisch-französisches Publikum versammelt war. Der große Meister erkundigte sich herzlich nach Lübeck, das er 1806 verlassen und seitdem nie wieder gesehen hat.“⁷ Es verwundert daher nicht, daß sich Overbeck offenbar zutiefst geehrt fühlte, als er im Jahre 1837 die Nach-

richt empfing, er solle ein großformatiges Gemälde für seine Heimatstadt malen.

Overbeck hatte im Jahre 1809 in Wien die Ausführung eines vielfigurigen Historiengemäldes begonnen, das den ‚Einzug Christi in Jerusalem‘ (Abb. 2) zum Sujet hatte und als eine Inkunabel nazarenischer Historienmalerei gilt.⁸ Mit diesem Werk sollte der Maler nicht nur seinen Bruch mit der akademischen Ausbildungspraxis besiegeln, sondern zugleich auch seinem programmatischen Diktum visuelle Evidenz verleihen, mit dem er sich in selbstbewußter Weise an den mißtrauischen und dem klassizistischen Ideal verbundenen Vater gewandt hatte: „Ich will selbst Bilder malen aus



2 Johann Friedrich Overbeck, Einzug Christi in Jerusalem, ehemals Lübeck, Marienkirche

der Bibel und zwar große Bilder“.⁹ Durch Vermittlung und finanzielle Unterstützung des mit Overbeck 1817 in Rom bekannt gewordenen Kunstforschers Carl Friedrich von Rumohr konnte das Gemälde im Jahre 1821 für die Hansestadt Lübeck angekauft werden, wo sich das Bedürfnis nach einem Werk des zu Berühmtheit gelangten Malers zu regen begonnen hatte.¹⁰ Das erst 1824 in Lübeck eingetroffene Gemälde, das vorübergehend im Haus von Christian Gerhard Overbeck ausgestellt worden war,¹¹ fand seine endgültige Anbringung in der spätmittelalterlich ausgestatteten und im Scheitel des Chorumganges der Marienkirche gelegenen Sängerkapelle, wo es sich als das einzige öffentlich ausstellte Werk des Malers in Norddeutschland einer hohen Wertschätzung erfreute.¹²

Der zweite Lübecker Auftrag für die ‚Beweiung Christi‘ entwickelte sich vor einem vollkommen veränderten historischen Hintergrund. Zwar durfte der Maler nach damaligen Maßstäben als nichts weniger denn weltberühmt für seine Kunst gelten, doch war bereits um 1840 das nazarenische

Programm einer fundamentalen Erneuerung der christlichen Kunst durch das vorangegangene Auseinanderbrechen der deutsch-römischen Künstlergruppe als eigentlich gescheitert zu bezeichnen.¹³ Trotzdem erfreute sich Overbeck eines internationalen Ansehens, das in der Vielzahl vornehmlich privater Aufträge – zumeist adliger Provenienz – für kleinformatige Andachtsbilder und verwandte religiöse Darstellungen sichtbaren Ausdruck fand.¹⁴ Mit dem 1840 fertiggestellten, heftig umstrittenen ‚Triumph der Religion in den Künsten‘ für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main lieferte Overbeck zugleich ein bereits von den kritischen Zeitgenossen – wie dem Hegelianer Friedrich Theodor Vischer¹⁵ – als anachronistisch betrachtetes Programmbild seiner eigenen Kunstanschauungen.¹⁶ Unter Vorbehalt kann in der offenen Kritik an dem Bild das historische Ende der nazarenischen Bewegung erkannt werden, das jedoch der Faszination, welche die unerbittliche Konsequenz von Overbecks Lebensentwurf auf die Zeitgenossen ausübte, keinen Abbruch tat.¹⁷

Das Bedürfnis nach einem zweiten Gemälde für die Hansestadt Lübeck folgte vor allem den patriotischen Absichten einiger hochgestellter Bürger, ein weiteres Bild als ein spektakuläres und wertvolles *Kunst*-Werk von Overbecks Hand zu besitzen. Weit weniger, das offenbaren die relevanten Dokumente, stand zunächst eine festumrissene religiöse Absicht hinter dem Erwerb, was insbesondere die ikonographische Unbestimmtheit bei der Diskussion eines geeigneten Sujets verdeutlicht. Overbecks bildtheologische Absichten kollidierten hier ganz offenbar mit dem Verlangen nach einem kostbaren Prestigeobjekt von Seiten der Lübecker Patrizier.

Im Jahre 1837 wandte sich der Oberappellationsrat Christian Gerhard Overbeck erstmalig an seinen in Rom lebenden Bruder,¹⁸ um dem Wunsch eines Kreises wohlhabender Patrizier, der sich um den Syndikus Curtius gebildet hatte, nach einem zweiten Gemälde Overbecks Ausdruck zu verleihen. Der Jurist Carl Georg Curtius, der bereits den Ankauf des ersten Gemäldes mit persönlichem Einsatz gefördert hatte, war der Familie Overbeck seit langer Zeit eng verbunden.¹⁹ Zusammen mit dem Bürgermeister Christian Adolph Overbeck, dem Vater des Malers, war Curtius die führende Gestalt der ‚Bibelgesellschaft‘, einer bürgerlichen Vereinigung, die die Rekonstitution protestantischer Frömmigkeit in strenger Konzentration auf das Wort der Bibel und auf Christus zum Ziel hatte.²⁰ Sein politisches, religiöses und kulturelles Engagement für die Belange der Stadt hat Curtius zu einer zentralen Figur der Geschichte Lübecks in postnapoleonischer Zeit werden lassen.

Overbeck war sofort von dem Gedanken fasziniert, ein weiteres großes Gemälde für Lübeck auszuführen. Das von ihm sorgfältig geführte ‚Diario romano‘ der betreffenden Jahre gibt minutiös Auskunft über die einzelnen Schritte von Planung und Bearbeitung des Gegenstandes.²¹ Ebenso ausführlich berichteten die im Geiste des vaterländischen Patriotismus gegründeten ‚Neuen Lübeckischen Blätter‘ über die Fortschritte, die das Werk im römischen Atelier Overbecks machte, nachdem durch eine erfolgreiche publizistische Kampagne die Bezahlung sichergestellt war und sich sogar unter dem Vorsitz von Curtius ein ‚Verein für den öffentlichen Erwerb eines Bildes von Friedrich



3 Johann Friedrich Overbeck, Himmelfahrt Mariens, Köln, Dom

Overbeck‘ konstituiert hatte.²² Für den Verein stand vor allem das herausragende Prestige eines Kunstobjektes aus Overbecks Reifezeit im Wettstreit mit anderen Städten, etwa mit Köln, im Vordergrund, wogegen in den gedruckten Aufrufen kein Wort über den zu erwartenden religiösen Gehalt des Gemäldes verloren wird.²³ In der von den Trägern des Vereins unterzeichneten ‚Aufforderung‘, die am 10. September 1837 in den ‚Neuen Lübeckischen Blättern‘ erschien, wird dann explizit der Erwerb eines ‚Gemälde[s] aus der jetzigen Periode seiner höchsten Kunst=Ausbildung als ein innig gehegter wahrhaft patriotischer Wunsch‘ in



4 Johann Friedrich Overbeck, Studie für die Beweinung Christi, Privatbesitz

eine bedeutungsvolle Juxtaposition zu der Unbestimmtheit des Sujets gesetzt, über das noch – wie über den Preis – verhandelt werden sollte.²⁴ Das Gemälde werde der Stadt eine „große Zierde“ sein und „allen Einheimischen und Reisenden den anziehendsten Kunstgenuß“ gewähren. Der religiös-kultische Kontext des Bildes blieb somit zunächst offen, da es sich bei der Stiftung desselben um einen durchweg säkularen Akt handelte. Im Sinne Walter Benjamins wäre die Lübecker Auftragsgeschichte damit von paradigmatischem Wert für die Ablösung des heiligen Gehaltes von religiösen Kunstwerken durch ihren auf die profane Qualität der Kostbarkeit berechneten Ausstellungswert.²⁵

Werkgeschichte

Wie das Eintreten einer Vorsehung Gottes bestätigt Overbeck dem Bruder in einem Brief vom 19. August 1837 den Eingang des Auftrages aus Lübeck zu einem Zeitpunkt, da Rom von einer gefährlichen Cholera-Epidemie heimgesucht wurde.²⁶ Selbst der von Overbeck bewohnte Palast

mußte, wie der Maler in einem Brief vom 16. November 1837 berichtet, aufgrund der großen Not zu einem Hospital für die Juden des Viertels verwandelt werden, so daß Overbeck gezwungen war, sein Atelier für einen längeren Zeitraum zu schließen.²⁷ Nach dem Wechsel einiger Briefe über den inhaltlichen Gegenstand und die Bezahlung des auszuführenden Gemäldes nimmt Overbeck am 12. April 1839 den Auftrag für die ‚Beweinung Christi‘ an.²⁸ Zugleich verweist er darauf, daß ihn die Fertigstellung des Frankfurter Gemäldes des ‚Triumphs der Religion in den Künsten‘ sowie ein privater Auftrag für den Senator Jenisch in Hamburg, die ‚Verstoßung von Hagar und Ismael‘, vorerst von der Arbeit am Lübecker Bild zurückhalten werde, zu der er „nicht später als ungefähr um Ostern nächsten Jahres“ [d. h. 1840, M. T.] schreiten möchte.²⁹ Doch sollte sich die Aufnahme der Arbeit an der ‚Beweinung Christi‘ noch bis zum Frühjahr 1841 verschieben.³⁰ Diese bereits die Ungeduld der Lübecker Gönner provozierende Verzögerung bedingten zunächst die oben genannten Aufträge, die Overbeck zuvor fertigzustellen hatte, jedoch dann der Tod seines einzigen Sohnes Al-



5 Johann Friedrich Overbeck, Karton der Beweinung Christi, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

fons am 27. September 1840, der Overbeck in einen lethargischen Zustand der Arbeitsunfähigkeit versetzt haben muß. Am 13. April 1841 meldet der Maler in einem Brief an den Bruder dann den definitiven Beginn der Arbeit am Lübecker Bild, zu dem sich zeitgleich der vom Düsseldorfer Kunstverein ausgesprochene Auftrag für das zunächst für den Hochaltar des Kölner Domes vorgesehene Monumentalgemälde der ‚Himmelfahrt Mariens‘ (Abb. 3) gesellt hatte.³¹ Dem hier zitierten Brief zufolge betrachtete Overbeck beide Aufträge offensichtlich zeitweise als inhaltliche Pendants, wenn nicht gar als ein dialektisch aufgefaßtes Ge-

gensatzpaar, das ein gemeinsames bildtheologisches Konzept visualisieren sollte. In dieser brieflichen Selbstinterpretation wird auf erstaunliche Weise greifbar, wie Overbeck das theologische Konzept von Sühneopfer und Heilsgewißheit auf sein persönliches, durch den Tod seines einzigen Sohnes verursachtes Geschick auszulegen verstand.

Neben einem ersten Entwurf für die ‚Beweinung Christi‘ kündigt Overbeck zudem die Anfertigung einer „Farbenskizze im Kleinen“ an, „wodurch die Ausführung im Großen wesentlich erleichtert wird“. Diese Skizze, welche im Ent-

wurfsprozeß die Funktion eines *modello* einnimmt und bereits die endgültige Komposition wiedergibt, hat sich als eine der wenigen Vorarbeiten zum Gemälde in Würzburg erhalten.³² Sie muß zudem nach der einzig erhaltenen Vorzeichnung entstanden sein, die als eine der seltenen Studien Overbecks nach einem lebenden Modell den Leichnam Christi zeigt (Abb. 4).³³ Im Mai 1841 erhielt Overbeck die erste Zahlung von 200 Dukaten für das Lübecker Bild;³⁴ am 30. Dezember 1841 meldet er dem Bruder die Vollendung des Kartons (Abb. 5), der anlässlich seiner öffentlichen Ausstellung im Atelier ein Objekt von allgemeiner Bewunderung gewesen sein muß.³⁵ Graf Athanasius Raczyński hatte den Karton schon vorab für seine Kunstsammlung erwerben wollen, doch wurde er 1848 vom Künstler nach Karlsruhe verkauft.³⁶ Einem Bericht der ‚Augsburgischen Allgemeinen Zeitung‘ vom 27. Januar 1842 zufolge sollen auch Bertel Thorwaldsen und Vincenzo Camuccini den Karton äußerst positiv beurteilt haben.³⁷ Am 14. Februar 1842 bestätigt Overbeck den Erhalt der zweiten Zahlungsrate und kündigt den Beginn der Ausführung des Gemäldes in Ölfarben an.³⁸ Am 27. Mai des Jahres ist die Untermalung beendet,³⁹ doch kann Overbeck aufgrund verschiedener Verzögerungen, wie der Arbeit am Kölner Dombild und der Beendigung eines bereits fortgeschrittenen Auftrages für den Abbate Antonio Rosmini, erst am 5. Januar 1844 nach Lübeck melden, daß er unverzüglich mit der Übermalung beginnen wolle.⁴⁰ Am 28. Februar 1844 dankt er dem Bruder für die eingegangene dritte Zahlung von 200 Dukaten⁴¹ und kann am 3. Juli 1844 schon wesentliche Fortschritte des Ölgemäldes verkünden, das nun seine alleinige Hauptbeschäftigung sei.⁴² Auf den Zeitpunkt der Vollendung könne er sich jedoch nicht definitiv festlegen, wobei er die ihm eigene Langsamkeit beim Ölmalen als Argument vorbringt. Offensichtlich hatten die Lübecker Auftraggeber durch die Stimme des Bruders den Wunsch vorgebracht, das Bild im Jahre 1845 auf einer Kunstausstellung in der Hansestadt öffentlich zu zeigen, weshalb sie die zügige Vollendung anmahnten. Overbecks Auffassung von der religiösen Bestimmung seines Gemäldes widersprach dieser Gedanke jedoch zutiefst.⁴³ Ohne ein verbindliches Versprechen kündigt er an, sein Bestes zur Vollendung

des Bildes bis zu dem gewünschten Termin geben zu wollen. Doch kann Overbeck erst in einem Brief vom 9. Dezember 1845 das Lübecker Gemälde für vollendet erklären.⁴⁴ Wie die obligate, in Overbecks Schriftverkehr mit seinen Auftraggebern durchgängig nachweisbare Bemühung geläufiger Bescheidenheitstopoi mutet es an, wenn der Maler selbst seiner Unzufriedenheit mit dem Werk Ausdruck verleiht und das lediglich „ungenügende Ergebnis der Nachsicht des Vereins“ überlassen möchte. Die für den Januar 1846 projektierte Versendung des Bildes an die Adresse des Syndikus Curtius in Lübeck kann der Maler erst am 9. März 1846 in einem Brief an seinen Neffen Christian Theodor Overbeck bestätigen.⁴⁵

Die Umstände der Ankunft des Bildes in Lübeck und seiner Aufstellung in der Marienkirche sind weitgehend bekannt: Die am 12. Juni 1846 eingetroffene Kiste wurde in der Gegenwart hoher Persönlichkeiten, so etwa auch des mit Overbeck befreundeten Raffael-Forschers Johann David Passavant aus Frankfurt, geöffnet und ihr Inhalt mit allgemein höchster Bewunderung in Empfang genommen.⁴⁶ Nachdem das Gemälde leicht restauriert worden war, fand es seine endgültige Aufstellung in der vorbestimmten und eigens architektonisch vorbereiteten Alenkapelle der Lübecker Marienkirche.

Die Wahl des Ortes

Der beabsichtigte Aufstellungsort dürfte den Zeitgenossen die patriotischen Absichten des Lübecker Vereins bereits verdeutlicht haben. blieb die Aufstellung anfänglich noch kurzzeitig unbestimmt, so scheint man sich – nach der vorübergehenden Erwägung des Hochchores der Katharinenkirche – schon 1838 auf die hochgotische Marienkirche als einzig möglichen Platz für das prominente Gemälde verständigt zu haben.⁴⁷ Dieser Ort rief zugleich alle zu jener Zeit verfügbaren lokalhistorischen Implikationen von Bürgerstolz und Stadtgemeinschaft auf, mit denen die Marienkirche als bürgerlicher „Gegenbau“ zum bischöflichen Dom im Laufe ihrer wechselvollen Geschichte bedacht worden war. Zwar waren in der Mitte des 19. Jahrhunderts klangvolle Epitheta wie „Bürgerkirche“,



6 Carl Julius Milde, Innenansicht der Marienkirche während des Musikfestes von 1839, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte

„Ratskirche“ sowie „Grablege und Ruhmeshalle des lübeckischen Patriziats“ noch keine durchweg geläufigen Apostrophierungen für den Bau,⁴⁸ doch galt die Marienkirche mit ihrer Ausstattung schon als das vornehmste Denkmal der ruhmvollen Vergangenheit als Hansestadt. Dieser Gedanke tritt in

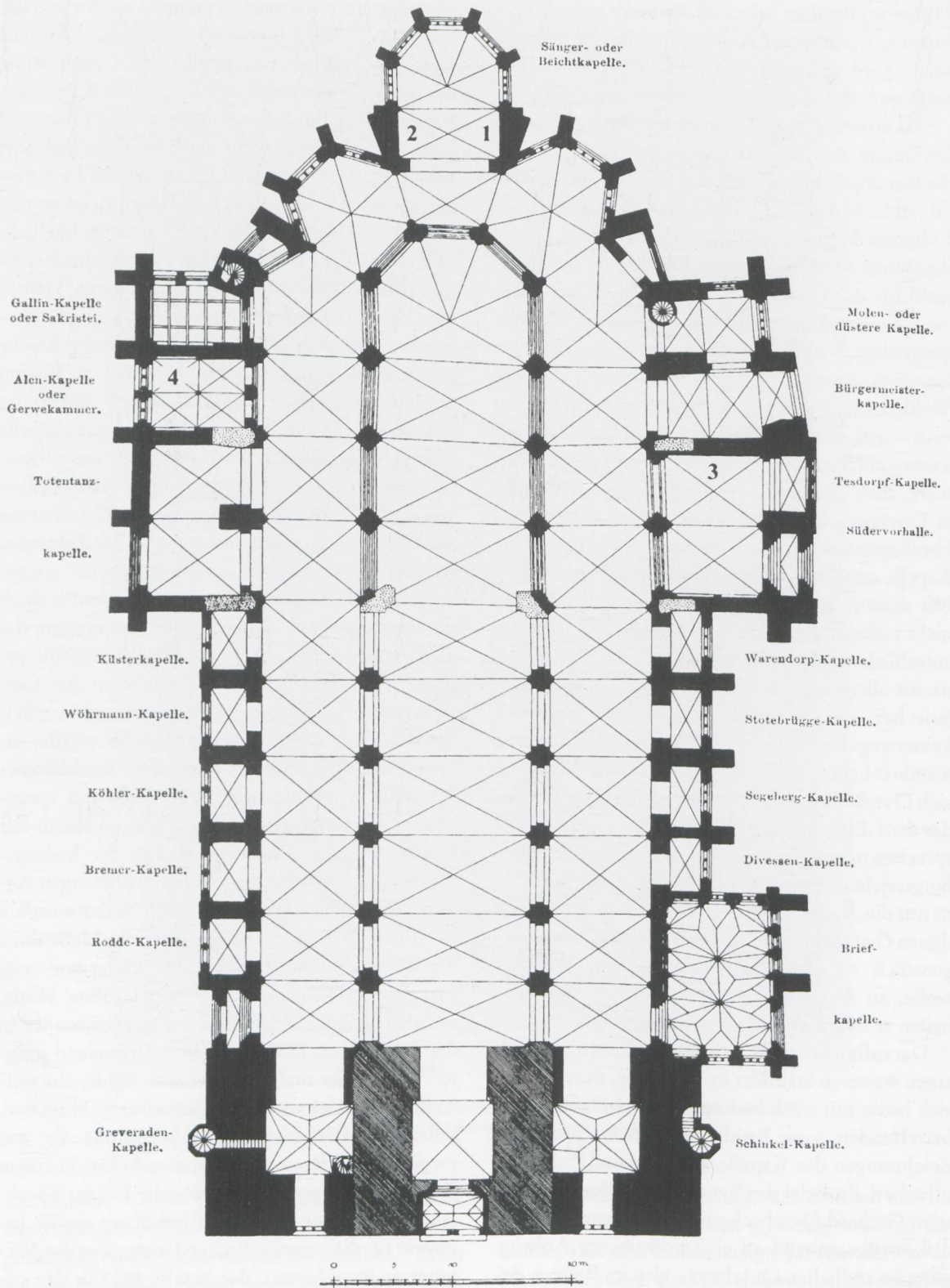
einer Würdigung des Jahres 1822 deutlich hervor: „Besonders unsre alten gottesdienstlichen Gebäude, fast alle in den ersten Jahrhunderten der Stadt gegründet, sind ein ehrenvoller, sprechender Beweis davon, welche Werke öffentlicher und Privat-Reichthum hervorzubringen im Stande war.

Höher und stolzer hebt sich das Herz jedes Eingebornen, wenn dieser Anblick ihm die Erinnerung an die Grösse der Vorzeit hervorruft. Unter allen behauptet die Marien-Kirche den ersten Platz.⁴⁹

Als visuelles Zeugnis für die emphatische Rückbesinnung auf die vaterstädtische Tradition zeigt die hier abgebildete Zeichnung von Carl Julius Milde (Abb. 6) das von Menschen erfüllte Innere der Lübecker Marienkirche anlässlich des ersten Norddeutschen Musikfestes von 1839. Hinter der Ortswahl für das Overbecksche Gemälde stand somit die bewußte Anknüpfung an die kommunale Vergangenheit.⁵⁰ Der Stiftungsakt des Bildes sollte im besten Sinne ein Werk der Gemeinschaft und des Wohlstandes Lübecker Bürger sein. Zunächst zog man – und dies offenbar ganz allein ästhetisch gedacht – ein formales Pendant zu Overbecks Jugendwerk, dem ‚Einzug Christi in Jerusalem‘ (Abb. 2), in Erwägung, das auf der dem älteren Bild gegenüberliegenden Wand auf der Nordseite der Sängerkapelle angebracht werden sollte (vgl. Abb. 7).⁵¹ Mit diesem Vorschlag gab sich der Maler jedoch nicht zufrieden: Interessanterweise führt er bei der entschiedenen Ablehnung des Vorschlages zunächst allein formale Gründe an, bis er auch vom Sujet her – das von den Auftraggebern bislang noch keineswegs bedacht worden war – notwendige Einwände erheben muß (vgl. Dokument 1): Es könnte sich Overbeck zufolge nur um ein Thema handeln, das dem ‚Einzug Christi‘ in formaler Hinsicht entsprechen müsse, also um ein vielfiguriges und handlungsreiches Historienbild. Ihm falle in diesem Sinne nur die ‚Kreuztragung‘ ein, doch verwirft er auch diesen Gedanken mit dem Hinweis, daß er kein Gegenstück zu seinem eigenen Jugendwerk malen wolle, zu dessen künstlerischen Unvollkommenheiten er schon in Distanz getreten war.

Daraufhin brachte Christian Gerhard Overbeck einen weiteren Standort in Vorschlag, dessen Lage sich heute nur noch bedingt ermitteln läßt, da die betreffenden, vom Bruder nach Rom gesandten Zeichnungen der Kapelle verloren sind.⁵² Jedoch offenbart ein Brief des Syndikus Curtius an Christian Gerhard Overbeck vom 26. Dezember 1838, daß vorübergehend an eine prominente Anbringung im südlichen Querhaus – also im Bereich des heutigen Eingangs – gedacht wurde, womit das Bild dem vom Rathaus kommenden Besucher un-

mittelbar nach Betreten der Kirche ins Auge gefallen wäre.⁵³ Auch hier mußte der Maler formale Einwände erheben, die vor allem die Lichtführung des Gemäldes betrafen, welche sich aus der ungünstigen Beleuchtung des Raumes ergeben hätten.⁵⁴ Kurz darauf wurde dann der endgültige Standort festgelegt, an dem sich das Bild noch heute befindet. Overbeck äußerte sich in einem Brief an den Bruder vom 7. Oktober 1840 zutiefst beglückt über diese Wahl, nachdem ihm Curtius eine Zeichnung des Kapellenraumes zugesandt hatte.⁵⁵ Die in dem Brief genannte „neu-gewonnene Capelle“ bezeichnet die im nördlichen Seitenschiff der Kirche gelegene Alenkapelle (Abb. 8), die sich zu Beginn des Chorumgangs als eigenständiger Raum an das Querhaus mit der ehemaligen Totentanzkapelle anschließt. Im hohen Mittelalter als private Familienkapelle mit einer bedeutenden Altarstiftung angelegt, wurde der Raum in der frühen Neuzeit zur sogenannten ‚Gerwekkammer‘ – der Paramenten- und Schatzkammer der Marienkirche – umgestaltet. Noch vor 1466 wurde in das Gewölbejoch der Alenkapelle ein Obergeschoß eingezogen, das bis heute von einer freistehenden Granitsäule getragen wird. Die prominente Funktion der ‚Gerwekkammer‘ blieb bis in das 17. Jahrhundert erhalten, als die Kapelle zweckentfremdet wurde, indem sie zunächst bis 1676 an einen Buchhändler vermietet wurde und fortan als Diele des vorgebauten Küsterhauses diente.⁵⁶ Erst anlässlich der Aufstellung des Gemäldes wurde der kreuzgewölbte und mit zwei neuen Fensteröffnungen versehene Raum wiederhergestellt.⁵⁷ Verantwortlich für diese beachtliche konservatorische Maßnahme des 19. Jahrhunderts zeichnet der Maler und erste Lübecker „Denkmalpfleger“ Carl Julius Milde, der den jetzigen Zustand des Kapellenraumes in den Jahren von 1845 bis 1847 entscheidend prägte.⁵⁸ Als Maler und Zeichner war Milde, ein zeitweiliger Schüler von Peter Cornelius in München, selbst von den Nazarenern beeinflusst. Er war zweimal nach Rom gereist und verkehrte in einem Kreis Hamburger Künstler um die Brüder Speckter, in dem unter Rumohrs Einfluß ein großes Interesse für die vaterländischen Denkmäler des Mittelalters erwacht war, das bereits 1823 in den gemeinsamen Zeichnungen nach Hans Memlings Lübecker Passionsaltar Ausdruck gefunden hat-



7 Grundriß der Marienkirche mit Standorten der Werke Overbecks, 1: Einzug Christi in Jerusalem, 2: geplanter Standort für ein Pendant zum Einzug Christi, 3: geplanter Standort für das zweite Overbeck-Gemälde, 4: Beweinung Christi



8 Lübeck, Marienkirche, Alenkapelle, Aufnahme vor 1942

te.⁵⁹ Es ist bekannt, daß Milde und seine Hamburger Freunde nach der Reise von 1823 eine geradezu schwärmerische Verehrung für Overbeck hegten, die vor allem aus der Anschauung des ‚Einzugs Christi in Jerusalem‘ in der Marienkirche erwachsen war.⁶⁰

Mildes Restaurierungsmaßnahmen betrafen nach dem 1841 erfolgten Abbruch des Küsterhauses vor

allem die Erneuerung des Fußbodens, der gotisierenden Fenster und des Eingangs, womit er den Raum in einen Zustand von nachempfundenem Mittelalter zurückversetzte.⁶¹ Nach der Ankunft des Overbeck'schen Gemäldes im Juni 1846 erfüllte die Kapelle ausschließlich die Funktion eines Andachtsraumes, in dem das große Ölbild den formalen und ideellen Mittelpunkt bildete. In gewisser



9 Johann Friedrich Overbeck, Beweinung Christi, Aufnahme um 1900

Hinsicht handelt es sich bei der Alenkapelle in ihrem heutigen Zustand also um eine der wenigen erhaltenen, entscheidend nazarenisch geprägten Raumkonzeptionen des 19. Jahrhunderts.⁶² Eine Photographie (Abb. 9), deren Entstehung um 1900 datiert wird, offenbart die Inszenierung des Overbeck'schen Bildes im späten 19. Jahrhundert: Das Gemälde befindet sich an der östlichen Wand hinter einem halbhothen neogotischen Gitter, das eine wohlkalkulierte Distanz zwischen Betrachter und Bild erzeugt.⁶³ Zudem wird das Gemälde von ei-

nem opulenten Vorhang geschützt, wie es etwa Raffaels ‚Sixtinische Madonna‘ in der malerischen Fiktion zeigt.⁶⁴ Dieses mittelalterlichen Kultbildern nachempfundene *velum* könnte jedoch nicht nur dem notwendigen Schutz vor Staub und Licht, sondern auch der effektvollen Ostentation des Gemäldes gedient haben: Das stolze Vorweisen kostbaren Kunstbesitzes konnte so in einem performativen Akt auch ästhetisch inszeniert werden,⁶⁵ womit die rein formale Analogie des Gemäldes zu einem frühneuzeitlichen Altarbild in einer Privat-



10 Johann Friedrich Overbeck, Christus segnet die Kinder, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

kapelle in die Sphäre musealer „Kunstandacht“ überführt wurde, die in dezidiert Weise auch auf öffentliche Wahrnehmung abzielte.

Auf der Suche nach dem verlorenen Sujet

Die ausführliche Diskussion um das Sujet des Lübecker Gemäldes spiegelt die fundamentale Krise des religiösen Bildes im 19. Jahrhundert. Es stellte sich die für einen protestantischen Kirchenraum äußerst schwierige Aufgabe des angemessenen Themas für ein monumentales Historienbild, das zudem ein zum Katholizismus konvertierter Maler zu definieren und auszuführen hatte.⁶⁶

Overbeck selbst machte mindestens fünf Angebote für das Thema des Gemäldes, die er mit den unterschiedlichsten Argumenten zu begründen suchte (vgl. die Dokumente 1 und 2). Neben der anfänglich in Erwägung gezogenen ‚Kreuztragung‘ als formales Pendant zum ‚Einzug Christi in

Jerusalem‘ schlägt er in einem Brief vom 16. November 1837 zunächst ‚Christus segnet die Kinder‘ (Abb. 10) nach dem Bericht der Evangelien als Gegenstand vor, da er für diesen bereits eine Zeichnung besitze, die er gerne „umschmelzen“ und als Ölgemälde ausführen wolle.⁶⁷ Overbecks Argument für dieses Sujet, das er schon 1826 als Zeichnung unter großem Beifall ausgestellt hatte und um 1835 auf Anfrage des Karlsruher Galeriedirektors Carl Ludwig Frommel in ein großformatiges Ölgemälde verwandeln wollte, ist vornehmlich auf die Zeitersparnis bei der Ausführung gerichtet, obgleich die Darstellung als genuin protestantisches Bildthema auch in ikonographischer Hinsicht naheliegen konnte. Nachdem die geplante Ausführung des Gemäldes in knapp unterlebensgroßen Figuren für die großherzogliche Galerie in Karlsruhe an einem örtlichen Widerstand gescheitert war, versuchte Overbeck den Gegenstand erneut anzubieten. Die um die Originalität ihres Gemäldes besorgten Lübecker Auftraggeber jedoch lehn-

ten Overbecks Komposition, die bereits in lithographischen Reproduktionen vertrieben wurde, kommentarlos ab: Vom Maler mußte also zumindest die Aura des kostbaren Einzelstücks gewahrt werden.⁶⁸

In dem Brief vom 30. August 1838 (vgl. Dokument 2) führt Overbeck neben der ‚Grablegung‘ noch die „Erscheinung des auferstandenen Heilands in Mitte der versammelten Jünger, mit den Worten Friede sey mit Euch!“ an, deren eher symbolische Konzeption ihm jedoch für ein großformatiges Historienbild ungeeignet erscheint. Zuletzt bietet er noch die konventionelle Ikonographie der ‚Geburt Christi‘ an, die in der Overbeck-schen Moduslehre der „freudensreiche[n] Classe“ zuzurechnen wäre. Bemerkenswerterweise wurde dem Maler zuerst von seinem Bruder der Vorschlag gemacht, eine Szene mit der büßenden Maria Magdalena beim Gastmahl des Pharisäers zu malen.⁶⁹ Erscheint die Wahl der reuigen Sünderin als städtische Ikone im Klima des christozentrisch restaurativen, von der Lübecker Bibelgesellschaft propagierten Protestantismus zunächst als verwunderlich, so erklärt sie sich aus einem äußerst engen Lokalbezug: Maria Magdalena war seit dem am Magdalenen-Tag des Jahres 1227 errungenen Sieg über die Dänen in der Schlacht von Bornhöved die Schutzpatronin von Lübeck.⁷⁰ Hier war die von der Darstellung des Gastmahles zu erwartende Prachtentfaltung auf dem Gemälde ein wesentlicher Beweggrund für die Wahl der seltenen Ikonographie: Overbeck lehnte ab, doch gestattete er die Darstellung im privaten Milieu, indem er seinem Bruder eine kleine Gemäldefassung des Themas anfertigte, die er als Geste der Pietät gegenüber dem zwischenzeitlich Verstorbenen mit der ‚Beweinung Christi‘ nach Lübeck sandte.⁷¹ Man könnte dies Privatgemälde geradezu als ein kompensatorisches *parergon* zur monumentalen tragischen *historia* der ‚Beweinung Christi‘ bezeichnen. Nicht zuletzt hat die gewünschte Darstellung der Stadtheiligen auf der ‚Beweinung Christi‘ einen von Overbeck beabsichtigten Niederschlag gefunden: Maria Magdalena erscheint nicht nur in prominenter Stellung im Bildvordergrund, sondern bildet auch einen wesentlichen farblichen Akzent durch das gedämpfte Rot ihres Mantels und die geöffneten goldgelben Haare.⁷² Ihre herausgehobene Stellung „von An-

gesicht zu Angesicht“ über dem Haupte Christi und die Darstellung ihrer verinnerlichten Trauer konnten sie für das lokale Publikum zu einer wesentlichen Identifikationsfigur werden lassen, womit der vorreformatorische Brauch der Verehrung von Lokalheiligen im protestantischen Lübeck eine bemerkenswerte Erneuerung fand, die von den Zeitgenossen vermutlich noch nicht einmal bemerkt wurde.

Transzendenz der Trauer

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte der ‚Beweinung Christi‘, so scheint es sich, vereinfacht gesagt, zunächst um ein religiöses Bild ohne Kontext, ja um ein genuines Atelierbild gehandelt zu haben, dessen theologische Relevanz für die Auftraggeber von sekundärer Bedeutung war. Diesen evidenten Konflikt versuchte Overbeck durch seine eigene Bildstrategie aufzubrechen, indem er ein Gemälde schuf, das einer andächtigen Meditation dienen sollte und als Thema aus der Passionsgeschichte zugleich überkonfessioneller Natur war.

In formaler und ikonographischer Hinsicht weist das Gemälde einige Besonderheiten auf. Indem Overbeck versucht hat, dem Thema die ihm inhärente Dramatik zu nehmen, lehnte er vor allem die klassische *historia* ab, die dem Maler die Möglichkeit zur Affektdarstellung bieten sollte. Vielmehr legte er die Handlung des Historienbildes still und ließ ein hieroglyphenartiges Andachtsbild entstehen, dessen Inhalt auf das begriffliche Abstraktum der ‚Trauer‘ festlegbar ist. Im Vergleich mit seinen früheren Werken reduzierte Overbeck dazu auch das Ausdruckspotential gefühlvoller und sittlich konnotierter Schönheit, die direkt zum Gemüt des Betrachters sprechen sollte.⁷³ Nicht zuletzt aufgrund der farblich begrenzten Palette verlor die für den frühen Overbeck so bedeutsame wirkungsästhetische Kategorie der gefühlvollen Anmut, die schon im frühneuzeitlichen Kunstgespräch der Zeit Raffaels mit dem theologisch auslegbaren Begriff der *grazia* umschrieben werden konnte, an Relevanz für das Bild.⁷⁴

Wie so häufig bei den Nazarenern handelt es sich auch im Falle des Lübecker Gemäldes nicht um die Illustration einer Bibelstelle, sondern um

die Zusammenziehung mehrerer ikonographischer Quellen zu einer symbolischen Darstellung, die aus der *Reflexion* über den biblischen Gegenstand erwachsen war.⁷⁵ Im Archiv hat sich eine auf Overbecks eigene briefliche Erläuterungen zurückgehende Leseanweisung erhalten, die Hinweise auf die relevanten Bibelstellen gibt und dem zeitgenössischen Betrachter als Einblattdruck anlässlich der Ausstellung des Gemäldes ausgehändigt wurde. Dabei ist schon die Neuschöpfung des Titels, „Friedrich Overbeck's Gemälde, darstellend die Trauer der den Leichnam Christi Umgebenden“, für Overbecks reflexive Grundhaltung bezeichnend:

„Der Leichnam in dem nächsten Vordergrunde ausgestreckt. Die denselben Umstehenden sind von dem Künstler wie folgt bezeichnet: In der Mitte die Mutter Maria, die Hand des Sohnes fassend; neben ihr kniend der Apostel Johannes; auf der andern Seite neben ihr sitzend Maria, Gattin des Cleophas, Mutter des Apostels Jacobus, welcher der Kleinere oder Jüngere genannt wird (Matth. X, 3. Marc. XV, 40. Luc. XXIII, 55. XXIV, 10). Ueber das Haupt des Leichnams sich beugend: Maria Magdalena; zu den Füßen desselben Maria, Schwester der Martha; hinter der Mutter Maria mit ausgebreiteten Armen: Martha. Die stehenden Männer sind: an der einen Seite Joseph von Arimathia, vor dem Felsen (worin sein hergegebenes Grab, Matth. XXVII, 60), und an denselben gelehnt: Lazarus; an der anderen Seite Nikodemus. Aus der Entfernung hinzukommend erblickt man Salome und Johanna (Marc. XV, 40. XVI, 1. Luc. VIII, 3. XXIV, 10). Im Mittelgrunde Cypressen. Im Hintergrunde Fernsicht, mit Golgatha.“⁷⁶

Es ist kennzeichnend für das rezeptionslenkende Verfahren des späten Overbeck, daß er bei zunehmender inhaltlicher Komplexität dazu neigte, das jeweilige Bildprogramm selbst schriftlich zu erläutern, wobei das bekannteste Beispiel dieser präventiven Selbstinterpretationen die gedruckte Programmschrift zum Frankfurter ‚Triumph der Religion in den Künsten‘ sein dürfte.⁷⁷ Ist das ikonographisch kodifizierte biblische Personal für die traditionelle Darstellung einer ‚Grablegung‘ damit benannt, so erstaunt vor allem die unvermittelte Nennung der Figur des Lazarus: Das Prinzip der auf Nachahmung einer Handlung angelegten *hi-*

storia wird vollends konterkariert, wenn Overbeck die Gestalt des auferstandenen Lazarus im linken Bildhintergrund einführt, die er als ein Symbol der Auferstehung begreift.⁷⁸ Es ist dies in formaler Hinsicht die klassische Reflexionsfigur des 18. Jahrhunderts, die, oftmals am Rande des Geschehens situiert, den Vorgang der Handlung in einer gesammelten und verinnerlichten Reflexion spiegelt.⁷⁹ Doch hat der im Melancholiegustus gezeigte Lazarus im Kontext der Lübecker ‚Beweinung Christi‘ eine herausragende dialektische Funktion (der schon zitierte Zeitungsaufsatz spricht hier von einem „sinnigen Gegensatz“), da erst seine nicht in der Bibel präfigurierte Anwesenheit die Bildhandlung hinsichtlich der Überwindung des Todes durch die bevorstehende Auferstehung transzendiert.⁸⁰ Die bewegungslose Ruhe der Darstellung ist charakteristisch für Overbecks späteres Schaffen, in dem auch die noch verbliebenen Affektgesten, so die als Ausdruck der Bestürzung geöffneten Arme der Martha, wie eingefroren wirken. Overbeck hat zur Erzielung dieses Effektes selbst am Karton (Abb. 5) noch Korrekturen vorgenommen, indem er die Geste der geöffneten Hände der zu Füßen des toten Christus sitzenden Maria in einen Ausdruck von verinnerlichter Trauer mit fest gefalteten Händen umdeutete. Keine Affektbrücke bietet sich dem Betrachter an; vielmehr soll die von den Bildfiguren angezeigte meditative Versenkung zur Nachahmung anregen. Overbeck hat sein künstlerisches Ideal für dieses Abstraktionsverfahren bei der Darstellung einer Handlung selbst beschrieben. Nicht die einfache Nachahmung der äußeren Natur schwebt ihm vor, sondern eine bezeichnenderweise durch „Abtötung des fleischlichen Sinnes“ erlangte christliche Schönheit körperlicher Formen, die eine Idee verdeutliche. In Bezugnahme auf einige ihm zur Ansicht überlassene Entwurfszeichnungen für die Münchner Ludwigskirche schreibt Overbeck am 23. Februar 1835 an Ludwig Steinle:

„Es weht darin durchaus der Geist der Sammlung und Betrachtung und zugleich jener kirchlichen Ordnung, die jener, der Betrachtung, gleichsam zur Trägerin dient; und dieser Geist erscheint zugleich in einem seiner würdigen Leibe, einer Formenschönheit, die nicht aus Fleisch und Blut stammt, sondern vielmehr durch Abtötung des

fleischlichen Sinnes aus Erneuerung in Gott hervorgeht.“⁸¹

In diesem Sinne entschied sich Overbeck bei der Wahl des Gegenstandes der ‚Beweinung Christi‘ zwar für die äußere Form eines christlichen Historiengemäldes in der Tradition des Altarbildes der italienischen Hochrenaissance, jedoch deutete er es auf entscheidende Weise zu einem symbolischen Andachtsbild um, das selbst die Reflexion über den Gegenstand der Trauer veranschaulicht. Ihm wurde das handlungsmäßig vollständig beruhigte Bild dabei zu einer *Hieroglyphe* der Trauer, so wie er es selbst noch in seinem späten Traktat über das Altarbild vorschlagen sollte.⁸² Overbeck äußert selbst zur Darstellung des Leichnams Christi, daß dieser im Wortsinn „abgetötete“ Körper als eine Hieroglyphe des Schmerzes viel eher in der Lage sei, eine Stimmung auszudrücken, als die bewegte Darstellung einer Handlung mit lebendig wirkenden Figuren: „[...] so lassen sich fürs erste Worte überhaupt nicht malen; dann aber wären sie vielleicht leserlicher sogar auf den entseelten Leichnam geschrieben, als es die Malerey irgend vermag, sie in dem Lebenden auszudrücken.“⁸³ Es ist erstaunlich, daß Overbeck gerade für diese als Leichnam von künstlich abgetöteter äußerer Schönheit sozusagen „doppelt“ tote Figur eine Studie nach dem Leben angefertigt hatte (Abb. 4). Die Zeichnung führt Overbecks rationales und auf vollkommene Stilisierung zielendes Abstraktionsverfahren eindrücklich vor Augen.

Bietet Overbeck nun mit solchen und verwandten Formulierungen lediglich die romantische Diskussion um die Hieroglyphen als Symbolsprache nochmals auf, oder ist sein bildtheologischer Ansatz doch von den frühromantischen Positionen unterscheidbar? Overbeck, das hat die jüngere Forschung überzeugend nachgewiesen,⁸⁴ blieb den zuerst in Wilhelm Heinrich Wackenroders ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‘ formulierten theoretischen Gedanken der Frühromantik lange Zeit verhaftet. Unter diesen sind die Hieroglyphen als Metapher für die göttliche Offenbarung im Heiligenbild bereits zu finden.⁸⁵ Friedrich Schlegel hatte im Anschluß an Wackenroder die Denkfigur der Hieroglyphen für eine neue, auf die Unendlichkeit verweisende Sprache der Kunst, die „symbolische Bedeutung und

Andeutung göttlicher Geheimnisse“ sein sollte, aufgenommen:

„Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde seyn; die Frage ist aber nur, ob der Mahler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch die Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug seyn möchten?“⁸⁶

Schon die Lukasbrüder hatten Schlegels Diktum über die Hieroglyphen einseitig ausgelegt, indem sie sich, im Gegensatz etwa zu Runge, allein an die alten Sinnbilder der christlichen Überlieferung anschlossen.⁸⁷ Der aus der Nachahmung der altdeutschen und der frühen italienischen Malerei gewonnene thematische Fundus beschränkte sich für die Nazarener daher auf die Stoffe aus der Bibel und die Wahrheit der christlichen Überlieferung. Damit waren Begriff und Metapher der *Hieroglyphe* auch für das handlungstragende Historienbild gewonnen, das Overbeck dank eines subtilen künstlerischen Verfahrens auf eine rein reflexive Stufe heben sollte, ohne die Identifikation des Betrachters mit der Handlung vollkommen zu unterbinden. Noch in seinem späten Traktat über das Altarbild schätzt Overbeck die hieroglyphische Konzeption der älteren, auf einen begrenzten Themenkreis beschränkten Malerei hoch, womit er in der Tat noch immer seine Affinität zu den längst zur Ästhetikgeschichte gehörenden Formulierungen Schlegels unter Beweis stellen sollte:

„Daher die so häufigen Mutter Gottesbilder mit den umherstehenden in Betrachtung versenkten Heiligen, oder auch Christus am Kreuz mit umherstehenden Heiligen, oder der tote Erlöser im Schooße der Mutter mit den Heiligen umher; oder auch die Geburt Christi, die Taufe &ct und zwar alle diese Gegenstände von den verständigsten Meistern so dargestellt, daß sie dem Beschauer nicht so wohl den geschichtlichen Hergang der Sache vor Augen stellen sollen, was ihnen allzu zerstreut gewesen wäre, als vielmehr gleichsam nur hieroglyphisch an das darin enthaltene Mysterium erinnern.“⁸⁸

Neben der meditativen Versenkung in den hieroglyphisch aufgefaßten Bildgegenstand intendierte Overbeck auch eine dezidiert affektive Wir-

kung auf den Betrachter. In der für das Verständnis des Lübecker Gemäldes zentralen Passage eines nicht im Original erhaltenen Briefes schreibt er: „Möge das Bild [...], das die Trauer über den eingebornen Gottes-Sohn darstellt, zunächst bei den Beschauern gläubige und bußfertige Regungen wecken; möge es, so wie es unter Thränen um den eigenen einzigen Sohn begonnen und in Trauer um den theuren Bruder vollendet worden, im Stande sein, den Augen seiner Beschauer Thränen um denjenigen zu entlocken, der nicht nur Thränen, sondern selbst sein theures Blut hat vergießen wollen, damit sein Tod unser Leben sei. Das ist es, was ich allerdings bei meiner Arbeit mehr vor Augen gehabt habe, als sogenannte Kunst-Vollendung, weil alle Kunst, die mehr sein will, als bloßes Mittel, mich eitel dünkt, ja in einem Falle, wie der vorliegende, sogar frevelhaft.“⁸⁹

In Overbecks Brief finden sich damit deutliche Spuren der ältesten Nachahmungstheorie, die ihre Formulierung als *locus classicus* jeglicher Dichtungs- und Kunsttheorie bis zum 18. Jahrhundert in der ‚Ars poetica‘ des Horaz gefunden hatte: „[...] si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi [...]“.⁹⁰ Horaz zufolge, und das legen auch verwandte Formulierungen bei Cicero und Quintilian nahe, soll der Dichter respektive der Redner zum Erzielen seiner Wirkung den Affekt des Schmerzes möglichst gut selbst nachahmen oder durchleben, damit er den Zuhörer unmittelbar ergreifen und zu Tränen rühren könne. Diese Forderung fand im direkten Zitat der Horaz-Stelle auch Eingang in die frühneuzeitliche Malereitheorie, wo sie sich etwa im 1557 erschienenen ‚Dialogo della Pittura‘ des Ludovico Dolce nachweisen läßt.⁹¹ Zudem bildete sie einen wichtigen Ausgangspunkt für die akademische Diskussion um die Darstellung der Affekte im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts.⁹² Dem literarisch hochgebildeten Overbeck dürfte die Formulierung nicht nur im originalen Wortlaut des Horaz,⁹³ sondern auch in ihren konventionalisierten Derivaten der frühneuzeitlichen Kunsttheorie geläufig gewesen sein, so daß seinem Rekurs darauf eine gewisse Absicht unterstellt werden kann.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts war die rhetorisch-technische Erregung der Affekte jedoch immer mehr von einer wahrhaftigen Darlegung der Gefühle des Autors als dem höheren Kunstziel

verdrängt worden, indem sich die Poesie von der gelehrten und eng mit der Rhetorik verwandten Disziplin zur reinen Bekenntnisdichtung wandelte.⁹⁴ Wo wäre nun der Ort Overbecks in einer Geschichte der Nachahmungstheorie zu bestimmen? Der Maler will offenbar ein subjektives Bekenntnis der eigenen Trauer ablegen, den Schmerz jedoch gleichzeitig im Kunstwerk objektivieren. Es erscheint als ein Paradox der Overbeckschen Nachahmungsästhetik, daß er versucht, die Spontaneität des Gefühlsausdrucks in eine künstlerische Form zu bannen, die im historistischen Rückgriff auf die lange abgebrochene Tradition der Malerei um 1500 gewonnen wurde. Overbeck hatte das Lübecker Gemälde zudem als reine Auftragsarbeit begonnen und dem Werk erst *a posteriori* seine persönliche Interpretation unterlegt, indem er den Konnex von Sujet und Affektdarstellung auf dem Gemälde mit dem Tod seines einzigen Sohnes Alfons im September 1840 in diskursiver Form herstellte.⁹⁵ Die Werkgenese offenbart, daß das Bildthema zu diesem Zeitpunkt bereits feststand, womit es sich um eine nachträgliche Selbstdeutung des Malers handelt, wenn er äußert, seinen eigenen Schmerz in das Bild hineingelegt zu haben: „[...] wenn gleich auch dieser Gegenstand in sehr naher und fühlbarer Beziehung zu meinem Schmerze steht.“⁹⁶ Für Overbeck wird die für den Betrachter nicht ersichtliche persönliche Komponente des Schmerzes zu einer Veredelung des Bildgegenstandes, die diesen zugleich auf das im religiösen Bild unverzichtbare Gebot der „Wahrheit“ festlegt. Sein Schmerz äußert sich nicht in einer unmittelbaren und affektiven Darstellung, sondern erlangt vielmehr eine subkutane Präsenz. Der Schmerz wird in der bildlichen Hieroglyphe, die bei Overbeck nicht auf eine Bedeutung festgelegt, sondern mehrdeutig und für eine neue Signifikation prinzipiell offen ist, konserviert, womit er dauerhaft verfügbar bleibt. Auf diese Intention deuten auch die bei Overbeck in immer neuen Variationen auftretenden Formulierungen, denen zufolge ein Bild seine Funktion erfüllen werde, wenn es irgendwann einmal einen Betrachter zu einer andächtigen Betrachtung verleite und erst dann seine wahre Bedeutung enthülle.⁹⁷ Damit ersetzte Overbeck die spontane Wirkung der Affekte durch die Hoffnung auf eine Langzeitwirkung, die den Betrachter nicht nur im

okkasionellen Affekt, sondern dauerhaft für den christlichen Glauben gewinnen sollte. Overbecks Gemälde hat seine vom Maler intendierte Wirkung auf das Lübecker Publikum nicht verfehlt, jedoch zu einer vornehmlich spontanen und vermutlich allein auf die künstlerische Bravour der Darstellung bezogenen Affektentladung verleitet: „Unser Bild hat ja denn auch hier Alle, die es angeschauet haben, mächtig angezogen und ergriffen.“⁹⁸ Die eigentümliche Wirkung des Gemäldes wußte auch ein früher Overbeck-Biograph, der intellektuell im Umkreis der römischen *Puristi* zu verortende Conte Camillo Laderchi, nur unter Bemühung eines klassischen Unsagbarkeitstopos zu verbalisieren: „L'affetto e la mestizia sono espressi con un'efficacia, e una quiete, che s'impadronisce facilmente dello spettatore, e produce una commozione di cui non si saprebbe far idea.“⁹⁹

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß allerdings auch Tränenausbrüche in der frühen biographischen Literatur zu Overbeck, die mitunter stark legendenhafte Züge trägt, des öfteren belegt sind. So schreibt Emilie Linder im Februar 1837 an Overbeck über die außergewöhnliche Wirkung des Gemäldes vom ‚Tod des Joseph‘ auf die Betrachter: „Menschen, ich möchte sagen, bei denen das Herz auf dem rechten Fleck sitzt, sie sind alle ganz gerührt vor dem Bilde gestanden, und ich habe auch hier und da eine Thräne herunterquillen sehen.“¹⁰⁰ Overbecks Nachahmungsästhetik steht damit in einem älteren kunst- und dichtungstheoretischen Zusammenhang, der die Transformation der rhetorischen Technik des *movere* zur wahrhaftigen emotionalen Rührung durch das religiöse Bild in der Neuzeit betrifft.¹⁰¹

Autoreferentialität?

Es bleibt zu fragen, ob Overbeck trotz seiner immer wieder beteuerten Ablehnung künstlerischer Selbstdarstellung mit dem Lübecker Gemälde eine dezidierte Aussage über sich und seine Kunst treffen wollte. Er selbst hatte geschrieben, daß die Funktion des Gemäldes sich erfüllen werde, wenn es einem Betrachter Tränen über den dargestellten Gegenstand entlocken sollte: „Das ist es, was ich allerdings bei meiner Arbeit mehr vor Augen ge-

habt habe, als sogenannte Kunst=Vollendung, weil alle Kunst, die mehr sein will, als bloßes Mittel, mich eitel dünkt, ja in einem Falle, wie der vorliegende, sogar frevelhaft.“¹⁰² Die nazarenische Forderung, eine allgemeinverständliche christliche Bildsprache zu erneuern, wird in Overbecks Spätwerk immer wieder von selbstreferentiellen Verweisen durchkreuzt, die zugleich ein Schlaglicht auf die Metathematik seiner Malerei werfen. In diesem Sinn wären nicht nur die zahlreichen versteckten Selbstbildnisse und die prominent angebrachten Signaturen, die bei Overbeck jedoch auch im Zusammenhang mit der Vorstellung von den guten Werken des christlichen Malers stehen dürften, zu untersuchen, sondern auch das verborgene Aufzeigen malerischer Bravourstücke und die „Personallikonographie“ des Malers, die sich nur dem Kenner und Leser der Overbeckschen Selbstdeutungen erschließen wird.¹⁰³

Auch die persönliche Dimension des Lübecker Bildes enthüllte sich nur dem Eingeweihten: Overbeck hatte in diskursiver Form das Bild als Bewältigung des eigenen, vom Tod des Sohnes verursachten Schmerzes ausgelegt. Zugleich dürfte die Darstellung des jugendlichen Johannes, der neben der trauernden Madonna sitzt, im Hinblick auf die traditionelle Ikonographie der ‚Beweinung‘ eine Besonderheit darstellen: In der Regel, so etwa auf dem von Overbeck als Vorbild verwendeten Gemälde des Perugino (Abb. 12), wird Johannes als stehende Figur gezeigt oder stützt, wie bei Peter Cornelius, die in Ohnmacht sinkende Madonna. In der zentralen Anbringung der Johannes-Figur neben der Madonna könnte jedoch ein Verweis auf Johann Friedrich Overbeck selbst erkannt werden: Overbeck, der im Kreis der Nazarener die Rolle des Lieblingsjüngers Christi angenommen hatte, wurde von den Lukasbrüdern „Johannes“ genannt, während Franz Pforr, seinem Hang zur Kunst der Dürerzeit folgend, „Albrecht Mainstädter“ gerufen wurde.¹⁰⁴ Erscheint der trauernde Johannes nun in der Bildmitte in ein inniges Verhältnis zur Gottesmutter gerückt, so könnte dies die Persönlichkeit des Malers in seiner angenommenen Identität als Jünger Christi spiegeln. Doch auch die rein kompositorisch und farblich den Bildmittelpunkt bezeichnende Madonna besaß für den Konvertiten Overbeck eine hohe Relevanz.



11 Raffael, Grabtragung, Rom, Galleria Borghese

Zur Automythographie des alten Overbeck gehört die vom Maler selbst kolportierte Legende, daß er als im protestantischen Lübeck aufgewachsenes Kind in der katholischen Kapelle beim Dom Andacht vor einem Marienbild gehalten habe, was nicht zuletzt als eine stilisierte Prolepsis der Konversion auszulegen wäre und in den Kontext der auf Langzeitwirkung ausgerichteten Erweckungstheologie Overbecks gehört, die oben anhand seines Hieroglyphen-Begriffs nachgezeichnet wurde.¹⁰⁵ Die innige Zuwendung des Johannes zur Madonna könnte somit auch als eine versteckte Selbstaussage des Malers zu lesen sein, der damit sich und die ihm eng verbundene Madonna als Patronin der Marienkirche ins Zentrum des Bildes setzt, ohne das *decorum* des protestantischen Kirchenraumes zu verletzen.

Raffaelkritik: Anmerkungen zu Overbecks Gedanken zum Altarbild

Bezeichnenderweise beschreibt Overbecks Traktat die in der jüngeren Kunstgeschichtsforschung wiederholt als eine Erfolgsgeschichte nachgezeichnete Emanzipation des modernen Historienbildes auf dem Altar als eine Verfallsgeschichte.¹⁰⁶ Dabei dient ihm gerade Raffaels ‚Grabtragung Baglione‘ (Abb. 11), die jüngst paradigmatisch als Kronzeuge dieser Ablösung des Kultbildes durch das wertvolle Kunstwerk der mehrfigurigen *historia* auf dem Altar gedeutet wurde,¹⁰⁷ als historischer Wendepunkt für die „Ausartung“ in „freyer Dramatisierung“, die vom eigentlichen Zweck des religiösen Bildes weggeführt habe. Hatte Overbeck den historischen Ablauf bereits richtig erfaßt, so legt er



12 Perugino, Beweinung Christi, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

ihn jedoch in einer eigenen Sichtweise von der Funktion religiöser Kunstwerke aus, die zu jeglicher Form von Kunstkennerchaft als konträr gelten mußte. Hatten die klassizistischen Raffael-Verehrer noch eine zunehmende Perfektion im Fortschreiten von Raffaels Werk erkannt, so lehnten die Mitglieder des Lukasbundes Raffaels Spätwerk als Beginn des Niedergangs der Kunstentwicklung einhellig ab und erhoben das Frühwerk zum Maßstab für die Vollkommenheit des religiösen Bildes.¹⁰⁸ Overbecks Schaffen galt zunehmend der Korrektur einer unreflektierten Raffael-imitatio, weshalb sich das so schwer zugängliche Spätwerk mitunter als der Versuch einer Rücknahme von „Raffaels Sündenfall“, der sich vor allem in der ‚Transfiguration‘ gezeigt habe, deuten ließe. Nicht

nur der hier vorgestellte Traktat, sondern auch die eigene malerische Praxis belegen die explizite Ablehnung von Raffaels späteren Werken, gegen die die Hochschätzung von Ruhe und Klarheit, von Anmut und Andacht beim frühen Raffael und bei Perugino gesetzt wird: Die Lübecker ‚Beweinung Christi‘ ist in diesem Kontext als Versuch zu verstehen, das dramatische Historienbild der Hochrenaissance mit seinen eigenen Mitteln zu entkräften. Raffaels ‚Grabtragung Baglione‘ ist trotz der Kritik allerdings zumindest ein evidentes Vorbild für Overbecks Gemälde gewesen, dem er, wie auch Peter Cornelius für seine vergleichsweise dramatische, 1819 vollendete ‚Grabtragung‘,¹⁰⁹ die Grundanlage der Komposition verdanken dürfte.¹¹⁰ Overbeck selbst sollte anlässlich der Serie der ‚Vierzig Zeich-



13 Daniele da Volterra, Kreuzabnahme, Rom, SS. Trinità dei Monti

nungen nach den Evangelien' für die ‚Grablegung Christi‘ einen dramatisierten Darstellungsmodus wählen, der demjenigen von Raffaels Altargemälde durchaus verwandt ist.¹¹¹ War für Overbeck eine solche Darstellung im Rahmen einer didaktischen Serie erforderlich und nützlich, so war ein derart komponiertes Historienbild auf dem Altar, dessen

Schmuck die edelste Aufgabe des Künstlers sein sollte,¹¹² nicht statthaft. Overbeck versuchte im Falle des Lübecker Gemäldes, zeitlich und stilistisch hinter Raffael zurückzugehen, indem er direkt auf ein schon von Vasari und Rumohr hochgelobtes Gemälde Peruginos rekurrierte, das sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet.¹¹³ Pe-



14 Theodor Wilhelm Achtermann, Kreuzabnahme, Gipsmodell, Rom, SS. Trinità dei Monti

ruginos auf das Jahr 1495 datierte ‚Beweinung Christi‘ (Abb. 12) steht nicht nur hinsichtlich der Komposition und der dezidierten Affektkontrolle Overbecks späterer Schöpfung nahe, sondern stellte ihm auch wesentliche figürliche Prototypen bereit. Die das Konzept der auf Einheit der Handlung basierenden *historia* durchbrechende Reflexionsfigur des Lazarus dürfte auf Peruginos Altartafel einen direkten Vorfahren in der ikonographisch schwer benennbaren männlichen Figur am linken Bildrand besitzen. Overbeck stellte Perugino gerade bei der künstlerischen Aufgabe des Altarbildes vor Raffael: „Man vergleiche nur wie ruhig und klar der Eindruck ist den die Altarbilder älterer Ordnung machen, etwa die darin sehr musterhaften des Pietro Per: gegen den dieses Rafaelischen Bildes [Grabtragung Baglione, M. T.], und man wird eingestehen müssen, daß die Weise dieses letztern für diesen Zweck etwas entschieden störendes

hat.“¹¹⁴ Overbeck ging jedoch in der konsequenten Reduktion der Farbigkeit durch den ausschließlichen Einsatz gebrochener Lokalfarben selbst über Perugino hinaus.

Von Rom nach Lübeck: Overbecks ‚Beweinung Christi‘ im Spiegel der römischen Diskussion um die ‚Kreuzabnahme‘

Eine Rekonstruktion des römischen Entstehungskontextes, der bis heute unberücksichtigt blieb, ist für ein adäquates Verständnis des Lübecker Gemäldes unabdingbar notwendig, spiegelt das Werk doch den aktuellen kunsttheoretischen Diskurs um angemessene Repräsentationsformen für Gemälde religiöser Thematik, der in der mit Eifer geführten Debatte um die Bewegung des *Purismo religioso* greifbar wird. Im folgenden abschließenden



15 Pietro Tenerani, Kreuzabnahme, Rom, S. Giovanni in Laterano, Cappella Torlonia

Kapitel soll daher untersucht werden, ob in Overbecks Darstellung sowie in seinem späten Traktat über Altarbilder, der in Parenthese zum Lübecker Gemälde gelesen werden sollte, auch die Positionen des italienischen *Purismo* einen Widerhall gefunden haben.

Overbeck erwähnt in seinem Traktat die ‚Kreuzabnahme‘ des Daniele da Volterra (Abb. 13), eine

Inkunabel des römischen Manierismus, als Referenzpunkt für die rein virtuose Darstellung von sinnentleerter Dramatik, die den religiösen Gehalt der Szene vergessen lasse. An diesem Werk, dem „nichts als eitles Prunken mit technischen Fertigkeiten“ zugrundeliege, entwickelt Overbeck seine grundlegende und vernichtende Kritik an der Malerei der italienischen Hochrenaissance. Volterras

noch von Overbecks Zeitgenossen wie Franz Kugler hochgelobtes Fresko¹¹⁵ ist ihm dabei ein Angelpunkt für die Verfallsgeschichte des religiösen Bildes in der frühen Neuzeit, für dessen „jählinges Ausarten in gänzliche Sinnlosigkeit.“¹¹⁶ Das Problem hat im vom *Purismo* geprägten römischen Milieu seine eigene Beantwortung erfahren, indem die ikonographisch oftmals eng verknüpften Themen von ‚Kreuzabnahme‘ und ‚Beweinung Christi‘ wiederholt dargestellt wurden. Dieser Vorgang ließe sich als bewußte Korrektur der von Overbeck kritisierten Verstöße gegen das *decorum* religiöser Szenen begreifen. So fand Theodor Wilhelm Achtermanns in Rom gefertigtes Gipsmodell einer für den Dom von Münster geschaffenen ‚Kreuzabnahme‘ (Abb. 14) als Schenkung des Künstlers ihre Aufstellung in der Cappella Borghese der Kirche SS. Trinità dei Monti und damit in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem angefeindeten Werk des Daniele da Volterra.¹¹⁷ Hier ist die intendierte Korrektur der von Volterra verletzten Gestaltungsprinzipien schon aufgrund der räumlichen Nähe und der erstaunlichen Dedikation durch den Künstler selbst evident. Wie Overbeck reduzierte Achtermann die dramatische Handlung zugunsten des kontemplativen Gehalts der Darstellung, welcher nunmehr der Charakter von zeitloser Trauer eignet. Die Reduktion des figürlichen Personals, die verhaltenen Gesten und der strenge, geschlossene Kontur lassen, trotz des kolossalen Formates, aus der tragischen *historia* ein stilles Andachtsbild der Passion Christi werden. Achtermann, der als Vertreter des Nazarenertums in der Gattung der Skulptur gilt und im selbsterwählten Zölibat lebte, arbeitete seit 1846 in Rom an der ‚Kreuzabnahme‘. Bezeichnenderweise vollendete im selben Jahr Pietro Tenerani sein berühmtes Relief der ‚Kreuzabnahme‘ (Abb. 15), während Overbecks ‚Beweinung Christi‘ (Abb. 1) in Lübeck enthüllt wurde: Die auffällige zeitliche Koinzidenz der Entstehung dieser thematisch und formal verwandten Werke ist bemerkenswert.

Achtermann inspirierte sich an dem zeitgleich mit Overbecks ‚Beweinung Christi‘ zwischen 1835 und 1846 entstandenen Relief der ‚Kreuzabnahme‘ von Pietro Tenerani, dem einstigen Meisterschüler Thorvaldsens in Rom, der im Jahre 1819 als ein dem romantischen Klassizismus verpflichteter jun-

ger Bildhauer zusammen mit den Nazarenern an der Kunstaussstellung des Palazzo Caffarelli teilgenommen hatte und nach dem Bruch mit seinem Lehrer zum offiziellen römischen Kirchen- und Staatsbildhauer aufgestiegen war.¹¹⁸ Die Ikonographie des monumentalen Hochreliefs der ‚Kreuzabnahme‘ entspricht der Funktion seines Aufstellungsortes, der Cappella Torlonia in S. Giovanni in Laterano, als einer Familiengrablege.¹¹⁹ Teneranis ‚Kreuzabnahme‘ ist in künstlerischer Hinsicht sicherlich das bedeutendste Ausstattungstück der Kapelle, deren Gestaltung aufgrund der dezidierten Repräsentationssucht der Familie Torlonia – einer spät geadelten römischen Aufsteigerdynastie – als historistischer Maskenzug der Stile bezeichnet werden kann.¹²⁰ Als Familiengrablege handelt es sich um einen Ort der privaten Trauer, der von dem der Salvatorbasilika angemessenen Christus-thema transzendierte wird. Gilt die figurative Darstellung des Abstraktums „Trauer“ als ein wichtiges Thema neoklassizistischer Kunst, so offenbart die Wahl des Sujets gleichzeitig die Nähe zu den Nazarenern und zum religiösen Erneuerungsglauben des römischen *Purismo*.¹²¹ Pietro Tenerani hatte neben Johann Friedrich Overbeck und Tommaso Minardi das 1843 von Antonio Bianchini publizierte „puristische Manifest“ unterzeichnet.¹²² Die *Puristi* lehnten nicht nur die Nachahmung der Antike kategorisch ab, sondern wollten in der Malerei hinter Raffael bis in die Zeit Giottos zurückgehen, in der sie die Einheit von Religiosität und Kunstproduktion noch erkannten.¹²³ Schon Teneranis erster Biograph Oreste Raggi bemerkte, daß sich der Künstler anlässlich der ‚Kreuzabnahme‘ in bewußter Weise nicht mit skulpturalen Vorbildern, etwa Michelangelos Florentiner ‚Pietà‘, auseinandersetzte, sondern wie die Nazarener den *paragone* mit der frühen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts gesucht habe.¹²⁴ Dabei kam der bereits den Wettstreit mit der Malerei implizierende Themenvorschlag offenbar nicht vom Bildhauer selbst, sondern von den Auftraggebern der Familie Torlonia.

Kann Teneranis ‚Kreuzabnahme‘ in ihrer dezidierten Ablehnung michelangelesker *difficoltà* als plastische Umsetzung der Stilprinzipien des *Purismo* gedeutet werden, so befand sich auch Overbeck mit seinem Gemälde der ‚Beweinung Christi‘

auf der Höhe des kunsttheoretischen Diskurses der Zeit, der sich vor allem aus den lokalrömischen Gegebenheiten rekonstruieren läßt. Die Tatsache, daß Overbeck und Tenerani zusammen mit Minardi, dem Hauptvertreter des malerischen *Purismo religioso*, das puristische Manifest im Oktober 1842 unterzeichneten, während sie an der ‚Beweinung Christi‘ und an der ‚Kreuzabnahme‘ arbeiteten, läßt nach der Verwandtschaft der Stilprinzipien und der gemeinsamen moralischen Intention der Werke fragen. Die *Puristi* versuchten wie die Lukasbrüder, den moralisch-didaktischen Impetus religiöser Kunst gegen das akademische Virtuosität abzugrenzen. Im direkten Anschluß an das „prodesse et delectare“ des Horaz postuliert Bianchini im puristischen Manifest das ernste Ziel der Malerei: „Onde richiamavano a mente che il disegnare o il colorare sono materia e strumenti dell’arte, scopo l’insegnare ed il muovere.“¹²⁵ Die bei Overbeck formal zu beobachtende Raffaelkritik ist bei den *Puristi* programmatisch: Sie lehnten alle Werke Raffaels nach der ‚Disputa‘ ab, da sie im ethischen und ästhetischen Sinne keine *semplicità* mehr besäßen, sondern sich in gesuchter künstlerischer Schwierigkeit verloren hätten.¹²⁶ Bei Overbecks theoretischem Rekurs auf Raffaels ‚Grabtra-

gung Baglione‘ und die ‚Kreuzabnahme‘ des Daniele da Volterra klingen somit deutlich die Positionen des *Purismo* nach, der Raffaels späte Werke und die Kunst Michelangelos als moralisch sinnentleert zurückwies. Die behandelten Werke Teneranis und Overbecks lassen sich zudem wie ein Bilderpaar verwandter Thematik lesen, da sich beide Künstler in unterschiedlichen Medien um eine Transzendierung der Trauer durch Abstraktion bemühten. Bleibt Teneranis Schöpfung dabei noch dem funktionalen Kontext klassischer Auftragskunst, der Trauerdarstellung für eine Grabkapelle, verhaftet, so wählte Overbeck das Thema ohne einen besonderen liturgisch-theologischen Anlaß, jedoch mit dem Anspruch, ein auratisches Kultbild zu schaffen.

Die hieroglyphische Konzeption der Overbeck-schen ‚Beweinung‘ dürfte als erfolgreich bezeichnet werden: Das Gemälde, das heute ein vom Maler bestimmt nicht unerwünschtes *stilles* Dasein in einer Seitenkapelle der Marienkirche führt, hat einen epochalen kunsttheoretischen Diskurs konserviert, dessen Aktivierung – ganz im Sinne Overbecks – auch lange nach Entstehung des Werkes vollkommen im Ermessen des empfänglichen Betrachters zu liegen scheint.

Abkürzungen

AHL: Archiv der Hansestadt Lübeck

SBL: Stadtbibliothek der Hansestadt Lübeck

Anmerkungen

Für ihr Interesse an der vorliegenden Studie und wertvolle Hinweise sei Dr. Sabine Fastert, Hamburg, Prof. Dr. Frank Büttner, München, und Prof. Dr. Jens Christian Jensen, Hamburg, herzlich gedankt. Die Mitarbeiter der Lübecker Stadtbibliothek und des Archivs der Hansestadt Lübeck gestatteten die problemlose Benutzung der zitierten Quellen; die Teilnahme an dem von der Bibliotheca Hertziana in Rom im Oktober 2000 veranstalteten Studienkurs zur *Magnificenza religiosa* in römischen Familienkapellen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert ermöglichte eine vertiefte Betrachtung des römischen Entstehungskontextes von Overbecks ‚Beweinung Christi‘. Das Interesse am Gegenstand teilte jedoch niemand so sehr wie Magister Heiko Damm, Florenz; ihm sei dieser Aufsatz zugeeignet.

- 1 Lübeck, Marienkirche, Öl auf Leinwand, 270 x 290 cm, bez. unten rechts: F. Overbeck/1845. Grundlegend zum Gemälde, das sich noch in seinem originalen Rahmen befindet, ist 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, hier Bd. 2, 91-99. Howitt stand noch der vollständige Nachlaß Overbecks zur Verfügung, der aufgrund kriegsbedingter Auslagerung und Trennung später nicht mehr benutzt werden konnte. Daher mußte sich auch Andreas Blühms Argumentation zum Bild im Lübecker Ausstellungskatalog von 1989 auf die bisher gedruckten Quellen beschränken; vgl.: Jo-

- hann 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, 156-159. Zuletzt: Gerhard Gerkens, Der Karton als Kunstwerk, in: Johann Friedrich Overbeck und die Kathedrale von Djakovo / Kroatien, hg. von Axel Feuß, Ausst.-Kat., Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie, 10. Juli – 21. August 1994, Regensburg 1994, 23-34, hier 30.
- 2 Zur jüngsten Geschichte des seit 1991 wieder zugänglichen Overbeck-Nachlasses vgl. Robert Schweitzer, Die alten und wertvollen Bestände der Stadtbibliothek. Entstehung der Sammlung, Geschichte der Auslagerung, Bedeutung der Rückkehr, in: Der Wagen. Ein Lübeckisches Jahrbuch, 1992, 73-105 und 276; Brigitte Heise, Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln / Weimar / Wien 1999 (pictura et poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, Bd. 11), 13-15.
 - 3 Zum Nachlaß vgl. Paul Hagen, Friedrich Overbecks handschriftlicher Nachlaß in der Lübeckischen Stadtbibliothek, Lübeck 1926 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek der freien und Hansestadt Lübeck, Bd. 2). Von den dort aufgeführten Quellen standen jetzt die von Howitt 1886 noch nicht benutzten Briefe Johann Friedrich Overbecks an seinen Bruder Christian Gerhard sowie dessen Antwortschreiben zur Verfügung (Signatur: Nachlaß Overbeck V.1, 22; Nachlaß Overbeck I, 12). Nicht erhalten hat sich bedauerlicherweise die von Overbeck angelegte Akte für das Lübecker Gemälde (Signatur: Nachlaß Overbeck IV, 23), in der sich neben weiteren Briefen und verschiedenen Schriftstücken zum Bild auch Zeichnungen des Kapellenraumes in der Marienkirche befunden haben müssen; vgl. dazu Hagen (diese Anm.), 21-22.
 - 4 In der modernen Forschungsliteratur ist Overbecks Spätwerk bisher weitgehend unbeachtet geblieben, wenn nicht geschmäht worden. Heise (1999) beendet ihre monographische Untersuchung etwa um 1840 mit dem Frankfurter ‚Triumph der Religion in den Künsten‘; vgl. Heise (wie Anm. 2), 17: „Dennoch ist die Zäsur zu diesem Zeitpunkt sinnvoll. In das Werk sind alle Grundprinzipien seiner Kunst, alle literarischen Prägungen eingeflossen, die er später nicht mehr verändert hat.“ Auf die formalen und inhaltlichen Eigentümlichkeiten des Spätwerks verwies dagegen schon Sabine Fastert, Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit, München 1996 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte, Bd.68), v. a. 33-37 und 59-66. Einen umfangreichen zeichnerischen Komplex des Spätwerks behandelt der Ausst.-Kat. 1994 (wie Anm. 1).
 - 5 Hagen (wie Anm. 3), 45 (V.2, 50). Aus dem Text zitiert bereits Heise (wie Anm. 2), 142 und 145.
 - 6 Vgl. dazu Andreas Blühm, Overbeck und Lübeck, in: Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 87-91.
 - 7 Vgl. Kurd von Schlözer, Römische Briefe 1864-1869, hg. von Karl von Schlözer, 4. Aufl., Stuttgart / Berlin 1913, 8-9.
 - 8 Zu dem 1942 zerstörten Gemälde grundlegend Howitt (wie Anm. 1), Bd. 1, 457-459 und 483-488; Gustav Lindtke, Overbecks ‚Einzug in Jerusalem‘. Zur Geschichte eines Bildes, in: St. Marien Jahrbuch, 1961, 48-61; Jens Christian Jensen, Friedrich Overbeck. Die Werke im Behnhaus, Lübeck 1963 (Lübecker Museumshefte, Heft 4), 11-13 und 35; Andreas Blühm, in: Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 88 und 182-184 (Kat.-Nr. 60).
 - 9 Aus einem Brief an den Vater Christian Adolf Overbeck vom 27. April 1808, zitiert nach Howitt (wie Anm. 1), Bd. 1, 72.
 - 10 Dazu Howitt (wie Anm. 1), Bd. 1, 457-459. Carl Friedrich Rumohr (1785-1843) regte die Bildung eines Subskribentenfonds unter Vorsitz des Syndikus Curtius und der Angehörigen der Familie Overbeck für den Erwerb des Gemäldes an. Die Bereitstellung des Geldes von Lübecker Seite zog sich jedoch länger hinaus als erwartet, so daß Rumohr selbst eine große Summe vorstrecken mußte. Im Archiv der Hansestadt Lübeck (AHL, Nachlaß Overbeck, 8/3a) befindet sich der auf den 16. Dezember 1820 datierte feierliche Aufruf zum Ankauf des Gemäldes für eine Summe von 1000 Talern Courant. Unter Zusicherung verschieden hoher Beträge unterzeichnet haben dieses Dokument – neben dem Vorsteher der Marienkirche – die Vertreter und Altmänner der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, der Compagnie der Nowgorodfahrer, der Kaufleute-Compagnie, des Schonenfahrer-Collegiums, der Rigafahrer, der Stockholmfahrer, der Bergenfahrer, der Brauer-Zunft, der Schiffergesellschaft, der Gewandschneider-Compagnie und der Cramer-Compagnie. Damit konnten offenbar die vornehmsten und traditionsreichsten kaufmännischen Verbindungen der Hansestadt für den Erwerb des Bildes gewonnen werden. Zu der komplexen Erwerbungs-geschichte siehe auch Friedrich Stock, Briefe Rumohrs. Eine Auswahl, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 64, Beiheft, Berlin 1943. Der bei Hagen (wie Anm. 3) verzeichnete Vertrag zwischen Johann Friedrich Overbeck und Carl Friedrich Rumohr vom 18. Mai 1819 (Nachlaß Overbeck IV, 1) hat sich nicht erhalten. Rumohrs Tätigkeit als en-

- gagierter Förderer junger Künstler beleuchtet der Ausst.-Kat. Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr, hg. von Thomas Gädeke, Kloster Cismar, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, 17. März – 9. Juni 1991, Mainz, Landesmuseum, 14. Juli – 1. September 1991, Schleswig 1991.
- 11 Vgl. das bezeichnenderweise eine religiös gestimmte Begrifflichkeit auf den Gegenstand reiner „Kunstandacht“ beziehende Zitat aus einem Brief von Christian Gerhard Overbeck an den Maler in Rom bei Howitt (wie Anm. 1), Bd. 1, 483: „Tausende sind schon zu mir gewallfahrtet, und noch täglich kommen Besuchende.“
 - 12 Zur Ausstattung der prominenten, vom Lübecker Rat genutzten Kapelle, der „Marietidenkapelle“, die im Jahre 1440 verlängert und mit einem polygonalen Schluß versehen wurde und daher eine besonders gute Beleuchtungssituation für ein Ölgemälde bot, vgl. vor allem Max Hasse, Die Marienkirche zu Lübeck, München / Berlin 1983, 170 (Nr. 12).
 - 13 Zu Gegenstand und Definition der nazarenischen Kunstauffassung vgl. ausführlich Frank Büttner, Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: Städel-Jahrbuch, 7, 1979, 207-230; ders., Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980-1999, hier Bd. 1, 117-124; Bd. 2, 210-260. Zum allgemeinen kirchengeschichtlichen Kontext dieser Restauration vgl. neben den ausführlichen Nachweisen Büttners vor allem auch Markus Hänsel, Geistliche Restauration. Die nazarenische Bewegung in Deutschland zwischen 1800 und 1838, Frankfurt / Bern / New York 1987.
 - 14 Da eine Overbeck-Monographie mit kritischem Werkkatalog noch immer fehlt, ist ein sozialhistorisch und geschmacksgeschichtlich fundiertes Profil der Auftraggeber des Malers bisher nur ansatzweise zu leisten. Aufschlußreich ist ein Blick auf die bei Hagen (wie Anm. 3) verzeichneten, jedoch nicht vollständig erhaltenen Schriftstücke über Aufträge und Geschäftsbriefe des Malers (Nachlaß Overbeck, IV). Overbeck erhielt ab etwa 1830 zahlreiche prominente Aufträge aus Frankreich, Belgien, England, Italien, Amerika, Australien, Polen, Rußland, Kroatien, dem deutschsprachigen Gebiet und vielen anderen Ländern.
 - 15 Friedrich Theodor Vischer, Overbecks Triumph der Religion [1841], in: ders., Kritische Gänge, hg. von Robert Vischer, 2. Aufl., München 1922, Bd. 5, 3-30.
 - 16 Zur Kritik an Overbecks Programmbild vgl. Berthold Hinz, Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks ‚Werk und Wort‘ im Widerspruch seiner Zeit, in: Städel-Jahrbuch, 7, 1979, 149-170.
 - Zuletzt Heise (wie Anm. 2), 229-242. Zur Overbeck-Kritik grundlegend: Andreas Blühm, „Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun“. Overbeck und seine Kritiker, in: Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 63-79.
 - 17 Zur fortdauernden Popularität Overbecks vgl. die Rezeptionszeugnisse im Ausst.-Kat. 1994 (wie Anm. 1).
 - 18 Zur Person des Juristen Christian Gerhard Overbeck (1784-1846), der eine wichtige Vermittlerrolle während der Verhandlungen um den Ankauf des Lübecker Bildes spielen sollte, siehe den ausführlichen Nachruf von Heinrich Theodor Behn, in: Neue Lübeckische Blätter, 12, Nr. 8, 22. Februar 1846, 57-61. Reiches biographisches Material zu Christian Gerhard Overbeck im AHL, Familienarchiv Overbeck, 6/1-9. Siehe auch Fritz Luchmann, Artikel: Overbeck-Familie, in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, Bd. 10, Neumünster 1994, 282-283.
 - 19 Zu Carl Georg Curtius (1771-1857) vgl. Alken Bruns, Artikel: Curtius, Carl Georg, in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, Bd. 10, Neumünster 1994, 69-73. Die Anfänge der Freundschaft zwischen Curtius und Overbeck reichen weit zurück: Im Archiv der Hansestadt Lübeck hat sich ein auf den 9. März 1806 datiertes handschriftliches Gedicht „An Fritz Overbeck und die Seinen“ erhalten, das Curtius für Johann Friedrich Overbeck anlässlich seines Abschieds von Lübeck verfaßt hatte; vgl. AHL, Familienarchiv Overbeck 8/2, fol. 7r.
 - 20 Zu Curtius' Tätigkeit für die 1814 nach der französischen Besetzung im Geiste des Antirationalismus gegründete „Bibelgesellschaft“, der er zunächst als Vice-Präses, nach Christian Adolph Overbecks Tod im Jahre 1821 dann als Präses vorstand, vgl. vor allem Wolf-Dieter Hauschild, Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten, Lübeck 1981, 383. Zur entscheidenden Rolle Curtius' bei der Reform der Kirchenverfassung vgl. ebd., 388-392.
 - 21 Der erste nachweisbare Eintrag zum Lübecker Bild im ‚Diario romano‘ von 1838, vgl. Diario romano per l'anno MDCCCXXXVIII. Nel quale si comprendono le feste di precetto di divozione e di palazzo [...]. Roma, nella stamperia della R.C.A., fol. 36: „d. 1. [September] Brief an m. Bruder in Lübeck abgeschickt mit Vorschlägen wegen des Gegenstandes zu dem Bilde für Lübeck und wegen der Zahlungen.“ Overbeck verwendete durchgehend durchgeschossene Exemplare dieses Festkalenders für das römische Kirchenjahr, auf deren Leerseiten er alle begonnenen und ausgeführten Tätigkeiten sowie Bezahlungen und besondere Vorkommnisse vermerkte.

22 Die Gründungsurkunde des 1837 ins Leben gerufenen Vereins im Stadtarchiv Lübeck, Familienarchiv Overbeck 8/4. Die patriotischen Ziele des Vereins ausführlich erläutert in: *Neue Lübeckische Blätter*, 3, Nr. 10, 5. März 1837, 76-77: „In der 33sten Nummer des vorigen Jahrgangs der neuen lübeckischen Blätter befindet sich ein dankenswerther Aufsatz, der uns von unserm Landsmanne, dem Maler Friedrich Overbeck in Rom und seinen neuesten Leistungen Nachricht giebt. Wir sehen daraus, daß dieser wackre Künstler sich einen wohlverdienten europäischen Ruf erworben hat und dürfen stolz darauf sein, ihn den Unsrigen nennen zu können. Nun weiß jede Stadt, die einen solchen Meister aus sich hat hervorgehen sehen, sich nicht wenig darauf und dieses ihr Glück wird ihr auch immer, gleichsam als ein Verdienst, besonders von der Nachwelt ehrend angerechnet. Der Beispiele bedarf's wohl nicht. Es würde ihr aber wohlanstehen, wenn sie diese Ehre, die der große Mann ihr dadurch bringt, daß er in ihren Mauern zur Welt kam, (er, für den sie in der Regel nichts gethan, den sie kaum zu würdigen wußte, so lange er lebte) nur so hinnehmen wollte, als gebühre sie ihr wirklich. Sie sucht vielmehr den Mann zu repräsentiren, für sein Andenken wenigstens zu sorgen, etwas Tüchtiges von ihm aufweisen zu können, wenn das Grab in der Ferne ihn deckt. Denn die Geburtsstätten solcher Verklärter werden Wallfahrtsorte für glühende Kunstjünger und andächtige Verehrer, so gut wie ihr Grab. Und wenn neben Raphaels Wiege in Urbino eins seiner göttlichen Bilder hinge, neben dem, worauf sein Vater ihn als 5jährigen Knaben knieend, mit gefalteten Händchen gemalt hat, wie vielmehr würde der Beschauer hingerissen werden! Für unsre Stadt ist Friedrich Overbeck nun einzig, unser Stolz, unsre Zierde und wird es immer mehr werden. So wird die Welt es nehmen, so wird die Nachwelt einst uns fragen: was habt ihr denn von dem Trefflichen aufzuweisen? Bis jetzt haben wir, außer einigen ersten Jugendarbeiten, die allerdings wohl ahnen lassen, was aus dem Jünglinge werden könne, und einigen spätern kleinen Bildern, im Besitze seiner Familie, nur ein großes Bild, und das ist uns auch noch halb geschenkt, sonst hätten wir vielleicht auch dies nicht einmal. Dies Bild, Christi Einzug in Jerusalem, in der Beichtkapelle der Marien=Kirche, ist für die Geschichte der künstlerischen Ausbildung des Malers selbst höchst wichtig und somit ist es gut, daß wir gerade dies Bild haben. [...] Und unser Lübeck, Overbecks Vaterstadt, sollte sich mit dem begnügen, was es jetzt von ihm hat, sich begnügen mit einem Bilde, das halb noch Schülerarbeit, dem Reste nach doch nicht aus seiner Glanzperiode ist? Rom, München, Frankfurt, Hamburg, Kölln, Berlin – alle besitzen schon, oder werden doch besitzen die Wer-

ke seiner schönsten Zeit, einer Zeit, die so schnell dem Künstler entschwindet! Auch das müssen wir bedenken und nicht säumen, wenn wir, alle Lübecker, groß und klein, jeder nach seinen Kräften beitragen wollen, solch ein Kunstwerk für unsre Stadt zu erringen! [...] Mit einem Worte denn, wenn hier nur ein allgemein gehegter Wunsch ausgesprochen wird, wenn wir noch ein Bild von ihm haben wollen aus dieser, seiner schönsten Zeit; ein Bild, das er, da er uns auch noch immer liebt, malen wird mit ächter Freude und Lust, wohl wissend, daß er sich in ihm ein Denkmal setzt in seiner Vaterstadt; wenn wir nicht zu spät einst bereuen wollen, daß wir nun kein solches mehr gewinnen können für alle Schätze der Welt, so müssen wir Ernst machen und dazu thun, und es mag dann Einer, der besser weiß als ich: wie das anzufangen, auftreten und mich ergänzen und verbessern.“

23 Vgl. *Neue Lübeckische Blätter*, 3, Nr. 36, 3. September 1837, 287-288: „Wie viel würdiger und besser, wenn wir uns jetzt unter die Zahl der deutschen Städte stellen, welche sich mit seinen Bildern zu schmücken suchen, und dem lebenden Künstler die Anerkennung gewähren, die er seinem Werthe nach so sehr verdient, und doch in seiner Bescheidenheit so wenig zu erhaschen sucht! [...] Unser Lübeck hat es noch in diesen Tagen glänzend bewiesen, daß es für fremde und ferne Noth [die Hamburger Brandkatastrophe, M.T.] reichlich beisteuern kann und will. Möge es nun auch in einem edlen und schönen Sinne eigennützig sein, und sich selbst einen Schmuck erwerben, der ihm bei Mit- und Nachwelt Ehre bringt. In dem Künstler ehrt es sich selbst. Indem es zu den Kunstschätzen des Alterthums neue hinzufügt, welche die Gegenwart, welche sein eigener Sohn erzeugt hat, zeigt es, daß es noch jetzt des alten Ruhmes nicht unwerth, noch jetzt die Kunst zu pflegen bereit ist, so viel es vermag. Mögen denn die Behörden, die Korporationen und Kollegien unsrer Stadt, denen überall voranzugehen gebührt, wo es gilt, etwas Würdiges und Ehrenhaftes für die Stadt zu beginnen, mögen alle Bürger an ihrem Theil, jeder Einzelne nach Kraft und Vermögen, zur Vollendung des Unternehmens durch größere oder kleinere Beiträge mitwirken, damit es als eine gemeinsame Sache aller Lübecker erscheine, und das gewiß von Allen gewünschte Ziel so würdig und vollkommen wie möglich erreicht werde.“

24 Vgl. *Neue Lübeckische Blätter*, 3, Nr. 37, 10. September 1837, 294: „Aufforderung zu Unterzeichnungen für den öffentlichen Erwerb eines Overbeck'schen Gemäldes“, unterzeichnet von Fr. Blume, C. G. Curtius, J. G. Havemann, E. G. Kulenkamp, J. C. J. Martini, Carl Müller, C. A. Nölting, C. L. Roeck, J. C. Rosenberg, J. A. Spetzler.

- 25 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Frankfurt am Main 1998, 18-21.
- 26 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 3.
- 27 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 5.
- 28 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 7: „Ja, ich nehme ihn an, den schönen Auftrag, die Grablegung des Herrn zu malen; ich nehme ihn mit lebhafter Freude an; einmal, weil er an und für sich eine überaus anziehende Aufgabe für die Malerey bietet, wie sie sich ein christliches Künstlergemüth nicht leicht begeisternder wünschen kann; dann, weil ich solche für die theure Vaterstadt ausführen soll; und überdies, weil mir meine lieben Landsleute dabey auf alle Weise ein so ermuthigendes Vertrauen an den Tag legen. – Von Stund an wende ich mich demnach zu Dem, von dem allein alle gute Gabe kom[m]t, und der nicht minder den Samen zur Aussaat, wie die Frucht der Erndte schenkt, daß Er auf den Acker meines Herzens eines jener Samenkörner streuen wolle, das durch Seine Gnade aufgehe dereinst, nicht zu eitler Augenlust, sondern, des guten Waizens voll, zu kräftiger Nahrung der Seelen. Dieses Samenkorn werde ich dann von Stund an auch mit besondrer Liebe im Gemüthe hegen und pflegen, auf daß der Boden zu seiner Zeit zum Durchbruch locker sey; und o, wie freue ich mich schon jetzt des Augenblickes, wenn der erste Halm das Licht begrüßen wird!“
- 29 Overbeck vollendete den ‚Triumph der Religion in den Künsten‘ im Frühjahr 1840; im Jahre 1841 gelangte das Bild endgültig nach Frankfurt. Die ‚Verstoßung von Hagar und Ismael‘ (Hamburg, Altonaer Museum, Öl auf Leinwand, 98 x 112,5 cm) geht auf einen Auftrag des Hamburger Senators Jenisch zurück, der das Bild anlässlich eines Besuches in Rom im Jahre 1830 bei Overbeck bestellt hatte. Der 1834 vollendete Karton wurde 1836 auf der Akademie-Ausstellung in Berlin gezeigt. Auf einer zweiten Romreise von 1839 erneuerte der Senator seinen alten Anspruch auf das Gemälde, dessen Ausführung sich verzögert hatte, so daß Overbeck sich gezwungen sah, unverzüglich Hand an das Werk zu legen und jüngere Aufträge zurückzustellen. 1841 konnte er das Gemälde dann als vollendet melden. Zum Bild vgl. Andreas Blühm, in: *Ausst.-Kat. 1989* (wie Anm. 1), 152-153 (Kat.-Nr. 28). Häufige Erwähnung findet das Gemälde auch im ‚Diario romano‘ und in Overbecks Familienbriefen.
- 30 Vgl. dazu die Briefe vom 7. Oktober 1840 (Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 11) und vom 5. Januar 1841 (Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 12).
- 31 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 13: „[...] um endlich dem Verein berichten zu können, daß ich nun wirklich zu dem Bilde für Lübeck überzugehen im

Stand bin, oder besser, bereits übergegangen bin. Höchst peinlich, wie Du Dir leicht denken magst, ist mir selber diese lange Verzögerung gewesen; aber wenn ich schon in jeder andern Lage mich zuversichtlich der Ueberzeugung hätte hingeben dürfen, daß Du in mein endliches Bemühen gewiß keinen Zweifel setzen werdest, so glaube ich in der gegenwärtigen vollends mich zum Voraus aller Entschuldigungen von Dir überhoben; da Du es Dir nach Deiner brüderlichen Theilnahme gewiß ganz vergegenwärtigen wirst, wie hart es mich ankom[m]en mußte, gerade dieses Bild, die Verstoßung Ismaels [für Senator Jenisch in Hamburg, s. o., M. T.], aus Pflicht zuerst vornehmen und beendigen zu müssen, in dem Augenblick wo die ganze Seele mit dem Verlust dessen beschäftigt war, der mir Ismael und Isaak in Einer Person gewesen! – Nun ist es denn Gottlob! vollendet, Gott gebe zur Zufriedenheit des Bestellers, der mir so lange Geduld erwiesen; ein Stein der mir freylich erst nach Monaten, wenn das Bild in Hamburg wird angekom[m]en seyn, vom Herzen gewälzt werden kann. – Dagegen kann ich denn nun der lange gehegten Sehnsucht nachkom[m]en zu Eurem Bilde überzugehen, zu dem ich bereits in Abendstunden den Entwurf gemacht habe, was mir eine wahrhaft erquickende Aussicht ist; denn wenn gleich auch dieser Gegenstand in sehr naher und fühlbarer Beziehung zu meinem Schmerze steht, so ist doch das Verhältnis ein ganz anderes, und ich kann wohl sagen ein mir wohlthuendes; zumal, da eine überaus freundliche Fügung der Vorsehung es so gelenkt hat, daß ich gleichzeitig ein anderes großes Bild (für den Köllner Dom) vorzunehmen habe, dessen Gegenstand sich nicht leicht in schönerer Verbindung mit dem Eurigen denken ließe, so daß beyde einander erst die rechte Bedeutung zu geben scheinen denn während in dem Euren die Aufgabe ist, das soeben vollendete // große Opfer dem gläubigen Gemüth nahe zu bringen, wodurch die Menschheit die Hoffnung des ewigen Heiles geworden; so soll das Andere dagegen die Besitzergreifung eben dieses Heiles, in der Aufnahme der allerseligsten Jungfrau in den Himmel, vulgo Mariae Himmelfahrt, darstellen; und ich vermag es nicht auszusprechen, wie dankbar ich dem Himmel dafür bin, daß es mir in meiner gegenwärtigen Verfassung vergönnt ist, gerade diese beyden Bilder zusam[m]en zu meiner Hauptbeschäftigung zu machen, von denen das Eine die Aussaat in Thränen, das Andere die Erndte in Aussicht stellt, um des großen Sühneopfers willen, auf das so nahe hingewiesen wird; die Erndte aber wiederum nicht ohne Rückblick auf die Thränen der Zeitlichkeit, durch das offene Grab aus dem die Gebenedeyte emporschwebt um in die ewige Herrlichkeit ihres göttlichen Sohnes einzugehen.

Der nächste Schritt wird nun eine Farbenskizze im Kleinen seyn, wodurch die Ausführung im Großen wesentlich erleichtert wird, wobey ich das Format nach dem durch Syndikus Curtius erhaltenen Aufriß der schönen Capelle richten werde, die ich als das nunmehr definitive Local betrachte; [...].“ Zum Kölner Bild, an dem Overbeck zwischen 1835 und 1854 arbeitete, immer noch grundlegend: Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 214-225.

- 32 Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. F 578, Aquarell (?) mit deckenden Farben (Öl?) über schwarzer Kreide auf ölgetränktem Papier, 50 x 56 cm. Für Hinweise zur Technik des Blattes danke ich Tilman Kossatz, Würzburg. Abgebildet in: Die Nazarener, hg. von Klaus Gallwitz, Ausst.-Kat., Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, 28. April–28. August 1977, Frankfurt 1977, 123 (Kat.-Nr. C 21); Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 158-159 (Kat.-Nr. 31).
- 33 Vgl. Jens Christian Jensen, Malerei der Romantik in Deutschland, Köln 1985, 39, Abb. 41, und 146: Privatbesitz, Bleistift auf grau-weißem Papier, 21,7 x 34,4 cm. Auf der Rückseite von fremder Hand bezeichnet: „Studio dal vero di mano del Prof. Overbeck fatto per il quadro / della deposizione dalla croce sul modello / detto scaccia donato al carissimo de Mirciande ... [gestrichen] – de Mariani –“. Das Blatt nach dem Modell Scaccia zeigt deutliche Abweichungen in der Figur Christi, die den späteren Versionen des Kartons und des Gemäldes fehlen.
- 34 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 14: Brief an den Bruder vom 31. Mai 1841. Zu den die Gesamtsumme von 1000 holländischen Dukaten in vier ungleiche Raten teilenden Zahlungsmodalitäten, die bereits schon sehr früh festgelegt wurden und offenbar nicht mehr wesentlich modifiziert worden sind, vgl. den hier im Anhang als Dokument 2 abgedruckten Brief vom 30. August 1838.
- 35 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 11, 270 x 290 cm; vgl. Jan Lauts und Werner Zimmermann, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert, 2 Bde., Karlsruhe 1971-1972, Kat.-Nr. 11. Zum Karton vgl. auch G. Gerkens, in: Ausst.-Kat. 1994 (wie Anm. 1), 30. Siehe auch SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 15: „Der Abschnitt in meiner Arbeit aber den ich zu berichten habe, ist die Beendigung des Cartons, und ich darf Gottlob hinzusetzen, was Du nur nicht als Ruhmredigkeit anrechnen wollest, daß er mit ausgezeichnetem und ungetheiltem Beyfall gesehen wird, so zwar daß bereits auf ihn, wie nicht minder auf den ersten Kohlenentwurf dazu von Kunstfreunden zum Voraus ist Beschlag gelegt worden, um den Besitz desselben anzutreten, sobald das Gemälde selbst nach Lübeck wird abgeliefert seyn.

Und so ist denn das Allerwesentlichste des Werkes schon geliefert, nemlich Alles was im Ganzen und im Einzelnen der Erfindung angehört, und ich kann mit Zuversicht in der Ausführung weiter-schreiten. Auch ist die Leinwand die nun das Gemälde selber aufnehmen soll, schon seit mehreren Monaten in Bereitschaft, mithin vollkom[m]en ausgetrocknet, so daß ich mit dem Beginn des neuen Jahres, so Gott will, zum Bilde selber übergehen werde; indem das Unternehmen des Kölner-Dombildes noch um etwas hat hinausgeschoben werden müssen [...].“

- 36 Vgl. auch ‚Diario romano‘ 1840, fol. 10: „d. 7. [Februar 1840] Brief von Gr. Raczyński aus Berlin erhalten, der den Carton von der erst noch auszuführenden Grablegung für Lübeck, für sich mit Beschlag belegt.“ Vgl. auch M. Piotr Michalowski, Der Maler und sein Mäzen. Overbeck und Graf Raczyński, in: Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 80-86. Zu Raczyńskis gezielter Sammeltätigkeit vgl. den Ausst.-Kat. Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan, hg. von Konstanty Kalinowski und Christoph Heilmann, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 2. Oktober – 29. November 1992, München 1992.
- 37 Zitiert nach Neue Lübeckische Blätter, 8, Nr. 6, 6. Februar 1842, 49: „Rom, 17. Jan. – Overbeck hat einen Carton zu einem größeren Bild vollendet, welches für eine der Kirchen seiner Vaterstadt Lübeck bestimmt ist. Man wird sich nicht erinnern, daß irgend eines seiner Meisterwerke einen so allgemeinen Beifall davon getragen hat. Thorwaldsen sowohl als Camuccini, also die Repräsentanten des verschiedensten Kunstgeschmacks und der entgegengesetzten Kunstforderungen, haben sich äußerst günstig über dieses Bild geäußert. [...] Die Charaktere sind mit einer bewundernswürdigen Klarheit gefaßt und mit tiefer Innigkeit durchgeführt. An die schönen, zart gefühlten Linien, welche den Umriß der einzelnen Figuren beschreiben, ist man bei Overbeck von jeher gewöhnt; aber eine gewisse Fülle der Formen, eine angenehme Breite des Styls scheint Viele in diesem Werk überrascht zu haben. Eine Untertuschung dieses Werkes in der Größe des Cartons ist für die bekannte Sammlung des Fürsten Raczyński in Berlin bestimmt.“
- 38 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 16.
- 39 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 17. Vgl. auch ‚Diario romano‘ 1842, fol. 24.
- 40 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 21. Zu Overbecks Entwurfsarbeit zu einer ‚Kreuzigung‘ für die Institutskirche des Collegio Rosminiano in Stresa am Lago Maggiore, die vornehmlich von seinen Gehilfen ausgeführt wurde, vgl. Andreas Stolzenburg, Johann Friedrich Overbeck und Antonio Rosmini.

- Zur Entstehungsgeschichte des Kreuzigungsbildes in Stresa, in: *Städel-Jahrbuch*, 15, 1995, 257-276.
- 41 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 22.
- 42 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 23. Aus diesem einzigen in einem zusätzlichen Vorentwurf erhaltenen Brief an den Bruder zitierte bereits ausführlich Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 93-95.
- 43 Ebd.: „So sehr ich demnach auch im Allgemeinen (verzeih mir dies Bekenntniß) ein Gegner von Kunstausstellungen bin, weil dabey eine Zusam[m]enstellung von Dingen veranlasst wird die nicht zu einander gehören, und namentlich wenigstens immer religiöse Bilder davon ausgesondert wünschte, die sich auf Ausstellungen ausnehmen, wie etwa ein Psalm in einem Almanach: so werde ich doch in diesem Falle alles aufbieten daß mein Bild noch zur anberaumten Zeit eintreffe, ohne es jedoch versprechen zu können.“ Vgl. auch den Brief an den Bruder vom 14. April 1845 (Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 24): Overbeck war es aufgrund körperlicher Beschwerden, die ihm von dem fort-dauernden Stehen vor dem Bilde verursacht worden waren, nicht gelungen, das Lübecker Gemälde zu dem gewünschten Termin zu vollenden, so daß er zum Trost und zum Ersatz für die Kunstausstellung im Juni 1845 eine Folge von zwölf Zeichnungen nach den Evangelien aus Rom nach Lübeck sandte, die der nachmalige Besitzer Baron von Lotzbeck in München zur Verfügung gestellt hatte. Die zwölf Blätter, „die anfangs unternom[m]en für eine Kunsthandlung in Prag, die sie gewissermaßen als Fortsetzung der Rafaelischen Logenbilder herauszugeben beabsichtigte“, sollten bis zum 15. September 1845 nach München gelangen, um dort ausgestellt zu werden. Overbeck beabsichtigte noch eine Publikation der Darstellungen im Medium des Stiches.
- 44 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 25.
- 45 Overbecks Bruder Christian Gerhard, der über den Zeitraum von acht Jahren die Verhandlungen für den Ankauf geführt hatte, war 1846 in Lübeck verstorben.
- 46 Vgl. Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 97; Andreas Blühm, in: *Ausst.-Kat.* 1989 (wie Anm. 1), 156 (Kat.-Nr. 30). Zu Overbecks Verhältnis zu Passavant, dem nazarenisch geprägten *Galerie-Inspector* des Frankfurter Städel, und zu ihrem Austausch kunsttheoretischer Ideen vgl. Frank Büttner, Overbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks, in: *Ausst.-Kat.* 1989 (wie Anm. 1), 20-33. Zu Passavants kunsthistorischer Leistung als Biograph Raffaels vgl. vor allem Elisabeth Schröter, *Raffael-Kult und Raffael-Forschung*. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26, 1990, 303-397.
- 47 Zur zunächst erwogenen Aufstellung des Gemäldes in der Katharinenkirche, in der bezeichnenderweise kurze Zeit später auf Betreiben Carl Julius Mildes die erste Kunstsammlung Lübecker Altertümer eingerichtet werden sollte, vgl. AHL, Familienarchiv Overbeck 8/4, fol. 14r: Brief von Syndikus Carl Georg Curtius an Christian Gerhard Overbeck vom 19. Februar 1838: „zu 1.) Bestimmung des Bildes u. Ort der Aufstellung, daß es für Eine unsrer Kirchen zu allgemeiner Anschauung, Erbauung und Ersehung, bestimmt sey, meine ich, Ihrem Herrn Bruder schon geschrieben zu haben. Eine der Kapellen unsrer St. Marien-Kirche würde leicht einen passenden Ort der Aufstellung darbieten. Wir [der Verein, M.T.] denken aber fast mehr an die St. Catharinen-Kirche, wo sich, vornehmlich auf dem Chor, für gute Beleuchtung sorgen läßt, und wo der Zugang täglich von 12 bis 1 Uhr, als in der für den Besuch der öffentlichen Bibliothek festgesetzten Stunde, allgemein offen stehe. Übrigens werden die Mitglieder des Vereins die Wahl des Ortes, mit besondrer Rücksicht auf Beleuchtung, sorgfältig berathen und einen festen Beschluß darüber veranlassen. Käme es zu der Ausführung des unter 3. berührten Gegenstandes [Christus segnet die Kinder, M.T.], so dürfte jeder gut erhellte Ort Einer unsrer Kirchen geeignet seyn.“
- 48 Zur erstmals um 1900 nachweisbaren Bezeichnung als „Ratskirche“ vgl. Max Hasse, *Der Lübecker Rat und die Marienkirche*, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde*, 64, 1984, 39-50.
- 49 Vgl. Heinrich Christian Zietz, *Ansichten der Freien Hansestadt Lübeck und ihrer Umgebungen*, Frankfurt am Main 1822, 56.
- 50 Gerade in nachaufklärerischer Zeit und im Kontext der romantischen Wiederentdeckung des Mittelalters im 19. Jahrhundert wurde bewußt an die herausragende kommunale Tradition der Marienkirche wiederangeknüpft, vgl. dazu vor allem Hasse (wie Anm. 12), 10-12; 200-230: ‚Die Kirche zur Zeit der Aufklärung und des Historismus‘.
- 51 Grundlegend zur Kapelle: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck, Band II: Petrikerche. Marienkirche. Heil.-Geist-Hospital, bearbeitet von F. Hirsch, G. Schaumann und F. Bruns, Lübeck 1906, 168-169; Hasse (wie Anm. 12), 170 (Nr. 12). Die Wahl der Sängerkapelle für den ‚Einzug Christi‘ im Jahre 1824 war signifikant, da das von der Gemeinschaft Lübecker Bürger erworbene Bild so seine sinngemäße Aufstellung an einem überaus öffentlichen Ort fand, der im Mittelalter den Bürgern für die Ausrichtung der Marienfeiern („Marientiden“) gedient hatte. Die

- noch im Hochmittelalter erweiterte Kapelle besteht aus einem rechteckigen Joch mit hohen Wandflächen, das ein 5/8-Polygon abschließt. Overbecks Gemälde befand sich an der Südseite des rechteckigen Joches in „einem eichenen Verschlage aufgestellt“, vgl. Inventar Marienkirche 1906 (wie oben), 331.
- 52 Ehemals im Nachlaß Overbeck IV, 23 (vgl. Anm. 3).
- 53 AHL, Familienarchiv Overbeck, 8/4, fol. 16r: „[...] einen anzunehmenden Platz in der St. Marien-Kirche für die Aufstellung des seiner Vaterstadt von ihm zugesicherten Gemäldes zu ermitteln. Ende Octobers konnte sodann eine Zusammenkunft des dem Gegenstand gewidmeten Vereins gehalten werden. In dieser wurde genehmigt der von jenen beiden Mitgliedern [Oberappellationsrat Blume und Senator Roeck, M.T.] ausersene Platz, nämlich: die Wand in der Nähe des mittleren südlichen Einganges, 27 Fuß breit und 22 Fuß hoch, nach der Westseite hingerichtet, und mit dem besten Licht von der Südseite her (mithin an der rechten Seite des Beschauenden) erleuchtet, – ohne aber dem Sonnenschein ausgesetzt zu seyn. Der Eingang, welcher zunächst zu dieser Wand führt, liegt der Börse (dem Rathhause) gegenüber. Sie trägt jetzt noch das hölzerne Epitaphium des Bürgermeisters von Brokes und ist neben der [unleserlich] Tesdorpschen Kapelle belegen [sic].“ Curtius habe, so fährt er fort, nach der Zuweisung des Platzes sofort Kontakt zur Vorsteherschaft der Marienkirche bezüglich einer Verlegung des Brockes-Epitaphs gesucht, von deren Seite keine Bedenken gegen eine Umsetzung des Denkmals an die gegenüberliegenden freie Wand vorgebracht worden seien.
- 54 Vgl. Overbecks Brief an den Bruder vom 12. April 1839, in: SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 7: „Nun bleibt mir noch übrig, über das dem Bilde zuge dachte Local ein Paar Worte hinzuzufügen. Da es mir nemlich durch die beygelegte Zeichnung vollkom[m]en anschaulich ist, so kann ich nicht umhin, meine Bedenklichkeit darüber auszusprechen; indem ich glaube mit Gewißheit voraussagen zu können, daß, der Stellung der Fenster nach, das Bild dort ganz ungenießbar seyn würde. Nicht daß das Licht von der rechten Seite fällt, ist nemlich das Ungünstige, sondern daß von mehreren Seiten, besonders aber daß dem Bilde gegenüber Licht hereinfällt, woraus nothwendig Glanz auf der Oberfläche des Bildes entsteht der es durchaus unkenntlich macht. Eine Probe mit irgendeinem (NB neugefirnißten) Oelgemälde, würde am sichersten Auskunft geben, ob ich irre. Freylich ließe sich durch Verdeckung der übrigen Fenster bis auf eines, mittelst Vorhängen, einigermaßen abhelfen, nur fragt sich, ob dann noch Helligkeit genug übrigbliebe. Wofern demnach keine andere Wahl übrig bliebe, dürfte dann doch wohl jene früher berücksichtigte Wand, meinem Einzug gegenüber, trotz der Lichter von der rechten Hand, vorzuziehen seyn, was ich alsdann bey dem Malen allerdings berücksichtigen müßte, vielleicht aber findet sich auch noch ein günstigeres Local.“
- 55 SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 11: „Und hier will ich Dir nur in Kürze über die Angelegenheit Eures Bildes noch berichten, daß ich durch Synd. Curtius die Zeichnung von der neu-gewonnenen Capelle erhalten habe. Die Localität scheint wunderschön; aber auch sehr begreiflich, wie man gleich auf den Gedanken von 4 Bildern kom[m]en mußte, mehr noch könnte der Maler zu Ausschmückung des Ganzen durch fresco-malerey sich gereizt fühlen, wozu es sich unvergleichlich zu eignen scheint. Doch wozu Unmögliches in Anregung bringen! es wäre denn, daß ihr doch Hände zu schaffen wüßtet, die die Ausführung nach Cartons übernehmen! – Doch verzeih meinem ganz aus seinen Angeln gewichenen Kopfe dergleichen Projecte!“
- 56 Vgl. Hasse (wie Anm. 12), 169 (Nr. 9a): Die Kapelle war 1369 bereits errichtet. Beim Umbau der Alen- und der angrenzenden Gallinkapelle um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde in der Alenkapelle die Schatzkammer eingerichtet, wobei der Altar zunächst erhalten blieb. 1503 wird die Alenkapelle zum letzten Mal erwähnt und fortan an als Gerwekkammer bezeichnet.
- 57 Vgl. dazu den Bericht von einer Sitzung des Vereins in einem Brief von Carl Georg Curtius an Christian Gerhard Overbeck vom 9. März 1841, in: AHL, Familienarchiv Overbeck, 8/4, fol. 19r: „Allerdings bleibt es bei dem ausersehenen Platze in der Kapelle unsrer St. Marien=Kirche, deren durchgezeichneten Aufriß und Grundriß ich Ihrem Herrn Bruder aus Frankfurt a/M gesandt habe. Herr Consul Nölting Mit=Vorsteher der Kirche und Mitglied des Vereins, hat nicht nur dieß gestern vor der Zusammenkunft mündlich mir bestätigt, sondern auch durch vorgelegte Zeichnungen nachgewiesen, daß die Fenster an der Nordseite zur Linken des Platzes für das Gemälde eine gute Beleuchtung gewähren werden, was denn unserm Verein, der die Kapelle durchaus geeignet findet, zu großer Befriedigung gereicht.“
- 58 Zu Carl Julius Mildes Arbeiten in der Marienkirche vgl. Hasse (wie Anm. 12), 227-230; Das Schöne soll man schätzen. Carl Julius Milde, Lübecks erster Denkmalpfleger, zeichnet nach mittelalterlicher Kunst, hg. von Sylvina Zander, Ausst.-Kat., Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 11. Juni – 30. August 1987, Lübeck 1987, 25-63.
- 59 Vgl. Ausst.-Kat. 1987 (wie Anm. 58), 19-24. Die lithographischen Reproduktionen der Zeichnungen nach Memlings Lübecker Altar, die in zwei von drei

- geplanten Lieferungen 1825 und 1826 erschienen, sind ein Meilenstein kunsthistorischer Mittelforschung, da Rumohr den gänzlich unbekanntem Altar, den er für ein Werk des älteren Holbein hielt, einem breiten Publikum zugänglich machen wollte. Zu Mildes künstlerischer Tätigkeit vgl. auch den Ausst.-Kat. *Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier*, hg. von Helmut R. Leppien und Dörte Zbikowski, Hamburg, Kunsthalle, 25. Oktober–29. Dezember 1996, Hamburg 1996. Der gebürtige Hamburger Carl Julius Milde (1803–1875) hatte in Dresden und München studiert und sich 1826 sowie 1830–32 in Rom aufgehalten. Danach kehrte er nach Hamburg zurück, wo er vornehmlich als Bildnismaler tätig war. Seit 1838 war Milde in Lübeck ansässig, wo er als Maler, Glasmaler, Lithograph und Radierer, sowie als Zeichenlehrer am Katharineum und als Konservator der Lübecker Altertümer tätig war. Als Künstler weniger erfolgreich, liegt Mildes historisches Verdienst vor allem auf dem persönlichen Einsatz für den Erhalt der mittelalterlichen Denkmäler Lübecks. Diesen Aspekt seines Schaffens beleuchtet ausführlich der Ausst.-Kat. 1987 (wie Anm. 58). Vgl. aber auch Jenns Eric Howoldt, Carl Julius Milde und die Entdeckung des mittelalterlichen Lübeck, in: *Kunst und Kultur Lübecks im 19. Jahrhundert*, Lübeck 1981 (Hefte zur Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Heft 4), 287–298.
- 60 Vgl. Ausst.-Kat. 1987 (wie Anm. 58), 9.
- 61 Vgl. Inventar Marienkirche 1906 (wie Anm. 51), 167: Für die beiden Fenster des unteren Kapellenraumes lieferte der Hamburger Architekt Châteauneuf eine Entwurfszeichnung. Die südliche Eingangswand wurde 1845 niedergelegt und durch die beiden spitzbogigen Öffnungen in gotischem Geschmack ersetzt. Für die Wiederherstellung des Fußbodens, der 1846 vertieft worden war, kopierte Milde eigens die im 14. Jahrhundert aus England importierten Fliesen im Hochchor der Lübecker Katharinenkirche. Die Fliesen wurden im Juni 1847 noch kurz vor der Aufstellung des Overbeck'schen Gemäldes verlegt. Vgl. dazu auch Hasse (wie Anm. 12), 226.
- 62 Die Alenkapelle blieb mit ihrer Ausstattung während des Zweiten Weltkriegs weitgehend unversehrt. Eine nach 1942 aufgenommene Photographie des zerstörten Innenraumes der Marienkirche zeigt, daß die Kapelle offensichtlich als Schutzmaßnahme zugemauert worden war; vgl. Hasse (wie Anm. 12), 14, Abb. 7. Eine erhaltene, vermutlich schon 1942 angefertigte Aufstellung des Verbleibs einiger erhaltener und zum Teil beschädigter Kunstschatze aus St. Marien läßt offen, ob die ‚Beweinung Christi‘ zur Zeit des Bombenangriffs sich noch in der Kirche befand oder bereits ausgelagert worden war. Vermutlich läßt sich der lapidare Eintrag der Liste jedoch so auflösen, daß das Bild in der Kapelle eingemauert war und nach dem Bombenangriff zum Schutz in das Museum überführt wurde. Vgl. Werner Neugebauer, Bericht über die im Jahre 1947/48 in St. Marien durchgeführten Ordnungsarbeiten, in: *St. Marien Jahrbuch*, 7, 1967, 148–168, hier 149: „Overbeck Grablegung – Museum, eingemauert“.
- 63 Der vergoldete Rahmen ist noch heute vorhanden. Im Lübecker Archiv hat sich eine zeitgenössische Skizze, vielleicht von Overbeck selbst, für den Rahmen erhalten; vgl. dazu die Einträge im ‚Diario romano per l’anno 1846‘, 37 und 38: „d. 10. [September 1846] Brief v. Syndikus Curtius aus Lübeck mit e. Entwurf zu e. Rahmen für d. Grablegung über den ich m. Urtheil abgeben soll.“; „d. 18. [September 1846] die Antwort an Syndikus Curtius abgeschickt samt e. leichten Andeutung von einem Rahmen für die Grablegung.“
- 64 Es läßt sich nicht sicher ermitteln, ob Gitter und Vorhang noch auf das ursprüngliche Ausstattungskonzept Carl Julius Mildes von 1845–47 zurückgehen, doch ist eine etwa zeitgleiche Hinzufügung aus stilistischen Gründen wahrscheinlich. Zur religiösen Funktion der Verhüllung von Gemälden vgl. Joseph Braun, Artikel: Altarvelen, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, hg. von Otto Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, 621–623, und Wolfgang Kemp, Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt am Main 1986, v. a. 55–69, mit weiterführender Literatur.
- 65 Die Praxis der Verhüllung von Kultbildern wurde in der frühen Neuzeit in die rein ästhetische Sphäre der Kunstsammlung überführt und dürfte auch im Falle des Lübecker Gemäldes der gezielten Auratisierung des Kunstobjektes gedient haben. Bereits Joachim von Sandrart hatte sich selbst die Idee zugeschrieben, Caravaggios ‚Amor als Sieger‘ im römischen Palazzo Giustiniani mit einem grünen Vorhang zu verhüllen und das Werk dem Besucher des Palastes zuletzt zu enthüllen. Vgl. Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Malereykünste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, hg. von A. R. Peltzer, München 1925, 276: „Dieses Stuck ware neben andern hundert und zwanzigen, von den fürtrefflichsten Künstlern gemacht, in einem Zimmer und offentlich zu sehen, aber es wurde auf mein Einrathen mit einem dunkelgrün seidenen Vorhang bedeket und erst, wenn alles andere zu Genüge gesehen worden, zuletzt gezeigt, weil es sonst alle andere Raritäten unansehentlich gemacht, so daß es mit guten Fug eine Verfinsterung aller Gemälden mag genennet werden.“

- 66 Zur fundamentalen Bedeutung der Konversion von 1813 für Overbecks künstlerische Entwicklung zuletzt Heise (wie Anm. 2), 182-198.
- 67 Die hier abgebildete Vorzeichnung (Pinsel in Sepia über Bleistift, laviert auf hellbeigefarbenem Karton, 62,3 x 91,5 cm) befindet sich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Inv. VIII 2120, und ist auf das Jahr 1826 datiert, vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kupferstichkabinett. Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, hg. von Rudolf Theilmann und Edith Ammann, Karlsruhe 1978, 435-436, Nr. 2804. Overbeck hat das Thema wiederholt gezeichnet, als Karton übertragen lassen und auch als Ölstudie in weitaus kleinerem Maßstab (Berlin, Privatbesitz) ausgeführt, vgl. dazu Ralph Haugwitz, Christus segnet die Kinder 1826/35, in: Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 140-141, Nr. 24.
- 68 Daß dieses Bedürfnis nach der „Aura“ des Einzigartigen eine Kategorie von fragwürdiger Konsistenz gewesen sein dürfte, offenbaren die Dokumente der Jahre 1847 bis 1856 im Archiv der Hansestadt Lübeck (AHL, Familienarchiv Overbeck, 10/1), die die geplante Reproduktion des Gemäldes im Stich respektive im neuen Medium der Photographie zum Gegenstand haben. Overbeck selbst sah die Veröffentlichung seiner Komposition als Reproduktionsgraphik vor (Brief vom 15. Dezember 1847) und erhielt dazu die Erlaubnis der Lübecker Besitzer. Besorgt um die Qualität des Nachstiches gestattete der Künstler die Anfertigung einer Photographie im Auftrag der Düsseldorfer Kunsthandlung Schulgen, nachdem sein Vorschlag, daß der in Rom vorhandene Karton für einen unter seinen Augen angefertigten Nachstich als Vorlage dienen könnte (Brief Ostern 1848), keinen Anklang gefunden hatte: Seine Bedingung war jedoch, so offenbart ein „Protocoll der Vorsteherschaft der Marienkirche vom 4. October 1855“, daß die Photographie selbst nicht vervielfältigt werde, sondern in den Händen des Kupferstechers bleibe. Fast scheint es, als hätte Overbeck die folgenreiche Konsequenz des Eintritts der Photographie in die Geschichte der Kunst bereits erkannt. Benjamin (wie Anm. 25), 21, formuliert dies in epigrammatischer Kürze: „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen.“
- 69 Nach Lukas 7, 37-39: Während des Gastmahles benetzt Maria Magdalena Christus die Füße mit ihren Tränen und trocknet diese in Demut.
- 70 Vgl. Hauschild (wie Anm. 20), 59 und 69; zu Heiligenverehrung und Reliquienkult in Lübeck ebd., 141-143. Die Dominikaner gründeten an Stelle der zuletzt von den Dänen beherrschten Burg 1229 ein Kloster, das in Dankbarkeit der Maria Magdalena geweiht wurde.
- 71 Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Öl auf Leinwand, auf Sperrholz aufgezogen, 47 x 60 cm, bezeichnet: „FO/1846“. Zu diesem Gemälde vgl. Ausst.-Kat. 1989 (wie Anm. 1), 160-161, Nr. 32. Christian Gerhard Overbeck war kurz zuvor verstorben und konnte das Gemälde, das an seinen Sohn übergang, nicht mehr persönlich im Empfang nehmen, vgl. dazu SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 27: „Ihm würde vielleicht, wenn auch sonst nichts, die Wahl des Gegenstandes einige Freude gemacht haben; denn er hatte dieses (die Sünderin die dem Herrn die Füße salbt) mit besonderer Vorliebe in Vorschlag gebracht für das große Bild; für welches nachmals in Folge einiger von mir erhobener Bedenklichkeiten, ein anderer Gegenstand, die Grablegung, gewählt wurde.“ Dieser Brief schon in: Neue Lübeckische Blätter, Nr. 29, 19. Juli 1846, 246.
- 72 Vgl. dazu den Brief vom 30. August 1838 (Dokument 2): „Auch hier [bei der ‚Grablegung‘, M.T.] erschiene Magdalena zu den Füßen des geliebten Herrn und Meisters, sie zum letzten Mal mit vielleicht noch heißen Thränen netzend als dort, nachdem sie gesehen, was ihre Sünde ihren Gott und Herrn gekostet!“
- 73 Zu diesem ästhetischen Konzept im frühen und mittleren Werk Overbecks vgl. Büttner (wie Anm. 13), Bd. 2, 240-241.
- 74 Vgl. Luigi Grassi, Artikel: Grazia, in: L. Grassi / Mario Pepe, Dizionario di arte, Turin 1995, 324-326. Overbeck differenzierte bei seiner Moduswahl offenbar aufgrund der Bildgegenstände, die er, wie das hier abgedruckte Dokument 2 belegt, nach „glorreichen“, „freudensreichen“ und solchen, die der „Leidensgeschichte angehör[en]“, klassifizierte. Das Lübecker Bild gehört dabei definitiv in die Kategorie der der „Leidensgeschichte angehörenden“, für welche die Darstellung von Anmut und gefühlvoller Schönheit offenbar von zweitrangiger Bedeutung war.
- 75 Overbeck hatte ein vergleichbares Verfahren bereits für das 1813/16 entstandene Gemälde ‚Christus bei Maria und Martha‘ in der Berliner Nationalgalerie angewendet, das Werner Busch paradigmatisch für die Stilisierung und aus der Reflexion erwachsene Historisierung der christlichen Kunst bei den Nazarenern gedeutet hat, vgl. Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, 97-98.
- 76 AHL, Familienarchiv Overbeck, 8/4, fol. 21. In dem hier vorgelegten Aufsatz wurde die allgemeinverbindliche Bezeichnung einer ‚Beweinung Christi‘ gewählt, die sich auch in der modernen Forschungsliteratur etabliert hat. Overbeck selbst spricht oft von einer ‚Grablegung‘ oder vom ‚Abschied von dem Leichnam des Herrn‘.

- 77 Abgedruckt in: Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 61-72.
- 78 Vgl. dazu die Ekphrase im bereits zitierten Bericht der ‚Augsburgischen Allgemeinen Zeitung‘ vom 27. Januar 1842 (wie Anm. 37): „Der Gegenstand desselben ist die Trauer um den dahin geschiedenen Heiland in dem Augenblick, welcher der Grablegung vorangeht. [...] Einen besonders sinnigen Gegensatz bietet die Gestalt des Lazarus, welchen sich der Künstler in diesem Augenblick des tiefsten Schmerzes um das Hinscheiden dessen, der ihn selbst zu neuem Leben erweckt und von den Banden des Todes befreit hatte, gegenwärtig gedacht.“
- 79 Zur Reflexionsfigur vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert*, München 1993, 148-159, mit weiterführender Literatur.
- 80 Overbeck hatte auf dem bereits genannten Gemälde ‚Christus bei Maria und Martha‘ ein ähnliches Verfahren angewandt; vgl. dazu Busch (wie Anm. 75), 96-98. Auf dem Bild erscheint nicht nur der zur verbindlichen Ikonographie gehörende Lazarus ebenfalls als Reflexionsfigur, sondern Overbeck inszeniert auch einen offenkundigen Bruch der bildlichen Realitätsebenen, wenn er das Gleichnis vom ‚Barmherzigen Samariter‘ im Bildhintergrund einführt. Mit diesem Kunstgriff zerstört Overbeck die Illusion der Nachahmung und erhebt das Bild zum Gegenstand begrifflicher Reflexion. Im theoretischen Kontext der Overbeck eigenen Ikonik dürfte jedoch nicht von einer „Degradierung“ der biblischen Geschichte (Busch, 98) gesprochen werden, sondern von einer begrifflichen Verdichtung, die vom Maler absichtsvoll angewandt wurde; vgl. dazu Overbecks Äußerung zum ‚Tod des Heiligen Joseph‘ in einem Brief von 1836, in: Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 26: „Das Bild ist [...] concipiert, um eine Idee zu versinnlichen, nicht um ein historisches Ereignis darzustellen. [...] Daher meine unüberwindliche Scheu, die Gruppe in der Natur anzusehen, was ja allerdings, wenn es zu rechter Zeit geschehen wäre, sehr leicht gewesen und wahrscheinlich Allem abgeholfen haben würde; was ich aber absichtlich vermied, weil ich fürchtete, ein Blick auf die Natur könne, in diesem Fall, leicht die ganze Idee zerstören; [...]“ Es bleibt angesichts derartiger Formulierungen zu fragen, ob Overbecks Argumentation gar über theologische Schriften des Mittelalters vermitteltes neoplatonisches Gedankengut enthält, das der Maler zugunsten seiner persönlichen Bildtheologie nutzbar gemacht hat.
- 81 Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 100-101.
- 82 Zu Gegenstand und Begriff der Hieroglyphe als ästhetische Kategorie vgl. allgemein, jedoch ohne Berücksichtigung der philosophisch-poetologischen Dimension der Hieroglyphik im 18. Jahrhundert und in der Romantik Bernhard F. Scholz, Artikel: Hieroglyphik, in: *Reallexikon zur deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Harald Fricke u. a., Berlin / New York 2000, Bd. 2, 46-49. Aufschlußreich auch: Hans Koerner, *Die Sprachen der Künste. Die Hieroglyphe als Denkmodell in den kunsttheoretischen Schriften Diderots*, in: *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, 385-398. Zu den Hieroglyphen in der Romantik: Liselotte Dieckmann, *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*, in: *Comparative Literature*, 7, 1955, 306-312. Zum künstlerischen Verfahren bildlicher Stilisierung und zum Symbolbegriff bei den Nazarenern vgl. auch Busch (wie Anm. 75), 306-327.
- 83 Brief an den Bruder vom 30. August 1838, SBL, Nachlaß Overbeck, V.1, 22 (vgl. Dokument 2).
- 84 Vgl. Frank Büttner, *Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöse Bild im frühen Werk von Peter Cornelius*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 52, 1991, 237-261. Zuletzt ausführlich: Heise (wie Anm. 2).
- 85 Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde., Heidelberg 1991, Bd. 1, 98-99: „Die *Kunst* ist eine Sprache ganz anderer Art, als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird. Manche Gemälde aus der Leidensgeschichte Christi oder von unserer Heiligen Jungfrau oder aus der Geschichte der Heiligen haben, ich darf es wohl sagen, mein Gemüt mehr gesäubert und meinem inneren Sinne tugendseligere Gesinnungen eingeflößt als Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen.“ Einen ausführlichen Kommentar zu dieser Stelle gibt Dirk Kemper, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart / Weimar 1993, 182-190.
- 86 Vgl. Friedrich Schlegel, *Dritter Nachtrag alter Gemälde* [in: *Europa*, II.2, 1805, 109-145], in: ders., *Gemälde alter Meister*, hg. von Hans Eichner und Norma Lelless, 2. Aufl., Darmstadt 1995, 93-118, hier 117-118.
- 87 Diese Textstelle ist häufig kommentiert worden, vgl. etwa Büttner (wie Anm. 84), 248-251, und mit weiterführender Literatur: Claudia Becker, Ger-

- mania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelistischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, hg. von Helmut Pfotenhauer, Tübingen 1991 (Deutsch-italienische Studien, Bd. 5), 222-241.
- 88 SBL, Nachlaß Overbeck, V.2, 50, 4b, fol. 2v. Zu Overbecks Hieroglyphendefinition: Overbeck verwendet den Begriff noch ganz in der alten abendländischen, seit der Antike nachweisbaren Tradition, derzufolge die Hieroglyphen als „heilige Zeichen“ das Geheimwissen der altägyptischen Priester enthalten und damit eine enigmatische Bilderschrift konstituieren, vgl. dazu Rudolf Wittkower, *Hieroglyphen in der Frührenaissance*, in: ders., *Allegorie und Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1983, 218-245. Sollte Overbeck die erst 1822 durch Jean François Champollion geglückte Entschlüsselung der Hieroglyphen als eine abstrakte Lautschrift schon bekannt geworden sein, so dürfte sie kaum Einfluß auf seine metaphorische Verwendung des Begriffs der *Hieroglyphe* für das christliche Bild gehabt haben: Er verwendet den Begriff auf traditionelle Weise und im frühromantischen Sinne für das „Symbol“ oder „geheime Zeichen“, das eine höhere Wahrheit im Verborgenen halte.
- 89 Zitiert nach: *Neue Lübeckische Blätter*, 12, Nr. 29, 19. Juli 1846, 246.
- 90 Horaz, *Ars poetica*, 102-103.
- 91 Vgl. Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura*, Venedig 1557, 186: „Né puo muovere il Pittore, se prima nel far delle figure non sente nel suo animo quelle passioni, o diciamo affetti, che vuole imprimere in quello altrui. Onde dice, il tante volte allegato Horatio, se vuoi ch'io pianga, è mestiero che tu avanti ti dolga teco“.
- 92 Dazu Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1991 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1), v. a. 51-72.
- 93 Zu Overbecks intensiver Horazlektüre vgl. die Nachweise bei Heise (wie Anm. 2), 47: „Der Horaz kam mir fast nicht mehr aus der Hand und ich habe in diesen Tagen fast alle Oden durchgelesen.“ (Brief aus Rom an den Vater vom 21. Juni 1810); „O es ist unbeschreibliche Wonne den alten Dichter [Horaz] einigermaßen lesen zu können unter solchen Umgebungen und ich bedaure jeden der diesen Genuß entbehren muß, insbesondere Künstler. Unter meinen Freunden bin ich der einzige [...]“ (Brief aus Rom an den Vater vom 18. August 1810).
- 94 Vgl. dazu grundlegende Jürgen Stenzel, „Si vis me flere...“ – „Musa iocosa mea“. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 48, 1974, 650-671. Zu der eng mit der Physiognomik verknüpften Geschichte dieses Topos in der Malertheorie siehe Peter Gerlach, „Si vis me flere...“. Bilder von Gefühlen, in: *Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung*, hg. von Ludwig Jäger, Aachen 1988, 292-348.
- 95 Bezeichnenderweise äußert sich Overbeck in diesem Sinne schon vor dem Tod seines Sohnes in einem Brief an Carl Georg Curtius vom 10. Juli 1840, in dem er für die Teilnahme am langen Leiden seines Sohnes dankt; vgl. AHL, *Familienarchiv Overbeck*, 8/4, fol. 18v: „O, daß es mir nicht vorbehalten seyn möge, die Klage um den Eingeborenen, die ich malen soll, noch zuvor am eigenen Fleisch mir vergegenwärtigt zu sehn!-!“
- 96 Brief an den Bruder vom 13. April 1841, vgl. SBL, *Nachlaß Overbeck*, V.1, 22, 13.
- 97 In diesem Sinn schreibt Overbeck anlässlich der Fertigstellung der ‚Vermählung Mariä‘ im August 1836 an den Grafen Raczyński; zitiert bei Michalowski (wie Anm. 36), 83: „Das that ich, und so sende ich denn getrost mein Bild seinem Schicksal entgegen, gewiß, daß wenn auch ein strenges Kunstgericht unbarmherzig darüber den Stab brechen sollte, sich doch hie und da eine Seele seiner annehmen werde, [...] daß Sie [Overbecks Arbeit, M.T.] dereinst Ihnen einige Freude bringen, und für manches andere Christenherz nicht ganz ohne Frucht und Erbauung bleiben möge.“ Overbeck bemüht immer wieder die Samen- und Fruchtmetaphorik, um seiner Absicht gleichnishaften Ausdruck zu verleihen, so etwa in einem Brief an Emilie Linder vom 15. Juli 1837, vgl. Howitt (wie Anm. 1), 29.
- 98 Vgl. *Neue Lübeckische Blätter*, 12, Nr. 29, 19. Juli 1846, 246.
- 99 Camillo Laderchi, *Sulla vita e sulle opere di Federico Overbeck*, Rom 1848, 30.
- 100 Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 28. Vor dem 1834 im Saal des Hamburger Stadthauses ausgestellten Gemälde ‚Christus am Ölberg‘ soll ein Bäcker Geselle in Tränen ausgebrochen sein, während unberührte Kritiker die Perspektive tadelten, vgl. Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 137.
- 101 Zur Semantik der Träne im religiösen Bild vgl. Moshe Barasch, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York 1991, v. a. 85-99 (‚The Crying Face‘). Zuletzt Joseph Imorde, *Dulciores sunt lacrimae orantium, quam gaudia theatrorum*. Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, 2000, 1-14.
- 102 Vgl. *Neue Lübeckische Blätter*, 12, Nr. 29, 19. Juli 1846, 246.

- 103 Zu diesem Themenkreis, der im Falle Overbecks einer gründlichen Klärung bedürfte, vgl. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- 104 Vgl. zuletzt Heise (wie Anm. 2), 84-92.
- 105 Vgl. Howitt (wie Anm. 1), Bd. 1, 6-9: „Overbeck kam noch wenige Tage vor seinem Tode auf diese providentielle Führung zurück. Er erzählte zweien Damen, daß er als Knabe unzählige Male in die katholische Kapelle von Lübeck geschlichen und Stundenlang vor einem Muttergottesbild gesessen sei, das er mit Entzücken und Ehrfurcht betrachtet, im Stillen dabei erwägend, ob er wohl einst als Mann im Stande sein würde, ein solches Bild zu malen.“ Dieser legendenhafte Bericht von der sich schon früh äußernden Bestimmung des Kindes zum christlichen Maler gehört ohne Zweifel in die unerschöpfliche Topik der Legenden von der Jugend des Künstlers, auf dessen Lebenswerk schon frühe Vorzeichen hindeuten, vgl. dazu Ernst Kris / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [Wien 1935], Neuausgabe mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt am Main 1995, 37-52. In Hinblick auf Overbecks Lebenslauf erlangt die Legende als wahrhaftes „Erweckungserlebnis“ natürlich eine stark christliche Konnotation, die der Topik von Heiligenlegenden angenähert erscheint.
- 106 Zur Vorgeschichte des modernen Bildes auf dem Altar: Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; ders., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- 107 Vgl. Hubert Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die ‚Pala Baglioni‘ als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin 1994.
- 108 Zur Raffael-Kritik der Nazarener vgl. Büttner (wie Anm. 84), 251. Zahlreiche Zeugnisse von Raffaelkult und Raffaelkritik bei Manfred Ehardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Diss., Göttingen 1969.
- 109 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Öl auf Holz, 34 x 47,1 cm. Zu diesem Bild vgl. Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 32), 117 und 120 (Kat.-Nr. C 3); Büttner (wie Anm. 84), 252. Cornelius hatte zudem mehrere Varianten der ‚Beweinung Christi‘ als Zeichnung und als ein unvollendet gebliebenes Ölgemälde (ehem. Leipzig, Museum der Schönen Künste) angefertigt, denen im Vergleich mit Overbecks späterer ‚Beweinung Christi‘ eine weitaus größere Dramatik und stärker subjektive Auffassung des Schmerzes eigen ist.
- 110 Zum Nachruhm von Raffaels Gemälde im 19. Jahrhundert vgl. die Zeugnisse bei Ehardt (wie Anm. 108), 228-236.
- 111 Zur Entstehung und Geschichte dieser Serie, die im Kupferstich publiziert wurde, vgl. Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 168-179 und 426-427.
- 112 Vgl. dazu auch Overbecks ursprünglich in italienischer Sprache verfaßte ‚Bemerkungen über christliche Kunst‘ von 1837 in deutscher Übersetzung bei Howitt (wie Anm. 1), Bd. 2, 117-122, hier 118: „Die erste Aufgabe der Kunst im Gotteshause ist, dem Altare zu dienen.“
- 113 Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Holztafel, 195 x 220 cm. Das Bild stammt aus dem Konvent von S. Chiara in Florenz und befand sich von 1799-1814 in Paris. Von dort kehrte es zunächst in die Florentiner Accademia zurück und wurde ab 1834 im Palazzo Pitti ausgestellt. Vgl. Pietro Scarpellini, *Perugino*, Mailand 1984, 89 (Kat. 63). Vgl. auch Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 Bde., Berlin / Stettin 1827-1831, hier Bd. 2, 1827, 344-345. Overbeck konnte das Gemälde auch vermittelt durch eine Lithographie kennen, die schon von Passavant erwähnt wird, vgl. Johann David Passavant, *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Bd. 1, Leipzig 1839, 491: „Nic. Hoff aus Frankfurt a. M. hat eine brave Lithographie davon geliefert.“
- 114 SBL, Nachlaß Overbeck, V.2, 50, 4b, fol. 3r.
- 115 Vgl. Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen*, Berlin 1837, 185: „Daniele’s vorzüglichstes Gemälde ist eine figurenreiche Kreuzabnahme in der Kirche Sta. Trinità de’ Monti zu Rom, ein grosses leidenschaftliches, mächtig bewegtes Werk.“ Bereits Jacob Burckhardt wird die Erfolgsgeschichte des Freskos nicht fortschreiben und wie Overbeck bezüglich der Werke in SS. Trinità dei Monti von der „Ausartung der Nachahmer Michelangelo’s“ sprechen, vgl. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* [zuerst 1855], 5. Aufl., bearbeitet von Wilhelm Bode, Leipzig 1884, 726.
- 116 Overbecks Darlegung weist eine große Affinität zu der gegenreformatorischen Debatte um das *decorum* des religiösen Bildes im Kirchenraum auf, deren Argumentation sich die *Puristi* und Overbeck vermutlich zunutze gemacht haben. Die zügellose Dramatisierung und Darstellung von kunstvoll verkürzten Aktfiguren, deren Nacktheit als indezent und mit der moraldidaktischen Funktion religiöser Darstellungen von Seiten der Reformtheologen und Bildtheoretiker wie Gilio und Paleotti als unvereinbar empfunden wurde, ist bereits im ausgehenden 16. Jahrhundert mit ganz ähnlichen Begriffen diskutiert worden, vgl. dazu

- die Dokumentation des exemplarischen Falles der Kritik an Michelangelos ‚Jüngstem Gericht‘ von Karl Möseneder, Michelangelo ‚Jüngstes Gericht‘. Über die Schwierigkeiten des Disegno und die Freiheit der Kunst, in: ders. (Hg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, 95-117. Grundlegend zum Thema informiert Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, hier 243-321.
- 117 Zur ‚Kreuzabnahme‘ vgl. Dagmar Kaiser-Strohmann, Theodor Wilhelm Achtermann (1799-1884) und Carl Johann Steinhäuser (1813-1879). Ein Beitrag zu Problemen des Nazarenischen in der deutschen Skulptur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt / Bern / New York 1985 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 49), v. a. 78-107. Achtermann arbeitete von etwa 1846 bis 1852 an dem zunächst offenbar als Hochrelief konzipierten Gipsmodell. Die überlebensgroße Marmorfassung der ‚Kreuzabnahme‘ lieferte Achtermann 1858 in Münster selbst ab. Sie ist, wie auch eine dem Thema verwandte ‚Pietà‘ von Achtermann, nach den Bombenangriffen von 1943 nur noch in Fragmenten erhalten. Zu diesen Werken vgl. auch Harald C. Tesan, Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom, in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, hg. von Gerhard Bott und Heinz Spielmann, Ausst.-Kat., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1. Dezember 1991 – 1. März 1992, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 22. März – 21. Juni 1992, Nürnberg 1991, 259-277, hier 273-274, und ebd., 619-621 (Kat.-Nr. 6.12).
- 118 Zum Relief vgl. Oreste Raggi, Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura libri tre, Florenz 1880, 260-268. Zu Teneranis Werdegang zuletzt Harald Tesan, Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln / Weimar / Wien 1998, v. a. 126ff.
- 119 Das Relief wurde 1835 von Alessandro Torlonia in Auftrag gegeben; 1843 wurde die Ausführung in Marmor begonnen; am 11. Mai 1846 wurde das Relief im Beisein Teneranis in die Altarädikula der Kapelle eingesetzt. Zur Geschichte der Cappella Torlonia vgl. die Dokumentation von Barbara Steindl, Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts: Die Familie Torlonia, Hildesheim / Zürich / New York 1993, 130-150.
- 120 Zur Kapelle vgl. auch Barbara Steindl, Una committenza Torlonia: la cappella Torlonia a San Giovanni in Laterano, in: Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito, hg. von Patrick Kragelund und Mogens Nykjaer, Rom 1991 (Analecta romana instituti classici, Supplementum XVIII), 77-90. Der Schriftsteller Edmond dell'About hat den stilistischen Eklektizismus der Torlonia treffend charakterisiert, vgl. Edmond dell'About, Rome contemporaine, Paris 1861, 196: „La chapelle Torlonia, à St. Jean au Lateran, est décorée comme un café.“
- 121 Zum *Purismo* als italienisches Äquivalent zum deutschen Nazarenertum vgl. Luigi Pepe, Artikel: *Purismo*, in: Dizionario di arte, hg. von Mario Grassi und Luigi Pepe, Turin 1995, 657-658. Den Zusammenhang von puristischer Malerei und nazarenischer Kunst erhellt Günter Metken, Rom, der Kirchenstaat, Italien. Nazarener und Puristen im Klima der Restauration, in: Ausst.-Kat. 1977 (wie Anm. 32), 327-335.
- 122 Antonio Bianchini, Del *Purismo* nelle arti [Rom 1843] in: Scritti d'arte del primo ottocento, hg. von Fernando Mazzocca, Mailand / Neapel 1998 (La letteratura italiana. Storia e testi, Bd. 73), 182-187. Zahlreiche Zeugnisse zur Diskussion um die anticlassizistische und antiakademische Bewegung des *Purismo* in Italien in: Paola Barocchi, Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo, Messina / Florenz 1972, 175-228.
- 123 Bianchini (wie Anm. 122), 183: „E perciocché a torto albero non si appaga l'agricoltore di stabilire una dirittura mezzana, ma sì lo piega all'oposto, né essi pure si stavano ritraendo i giovani al tempo di Raffaele, ma più indietro risospingendoli consigliavano di studiare in Giotto e ne' suoi.“
- 124 Raggi (wie Anm. 118), 260.
- 125 Bianchini (wie Anm. 122), 183.
- 126 Bianchini weist in seiner programmatischen Schrift in fünf Punkten die Vorwürfe zurück, die gegen die *Puristi* erhoben worden waren. Als vierter Punkt, nach dem Vorwurf, daß die Malerei aus dem Erwachsenenalter in ihre Kindheit bei Cimabue und Giotto zurückkehren solle, verteidigt Bianchini die Raffaelkritik der *Puristi*; vgl. Bianchini (wie Anm. 122), 182, 185-186: „4.º Di biasimare non pure Correggio o Michelangiolo; ma della *Disputa* in poi tutte le pitture di Raffaele. [...] Qualvolta il pittore si sia proposto di provocare e di vincere le difficoltà dell'arte per gloria sua, crediamo che abbia preferito al retto suo fine l'amore di sé medesimo. Onde ammiriamo nelle ultime dipinture di Raffaele ciò ch'è difficile, e in questa parte le antepponiamo alle prime; ma più ci tocca la efficace e modesta semplicità della *Disputa*, cui non manca niuna fierezza d'artificio, con tutto che confessiamo che gli artifizii di Raffaele non sono mai giunti ad eccedere.“ Was Overbeck mit der Kategorie der Hieroglyphe umschreibt, äußert auch Bianchini in verwandten Worten, vgl. Bianchini (wie Anm. 122), 184: „Inol-

tre servendo le umane forme all'artefice, non per vile dilecto della vista, ma come eccelsi caratteri da

significare ciò che ognun sente e vuole e patisce e fa [...].“

Quellenanhang

Dokument 1:

Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 3:
Aus einem Brief Johann Friedrich Overbecks an den Bruder Christian Gerhard aus Rom vom 16. November 1837

Oft und mit besondern Vergnügen haben in dieser Zeit des Wieder-auflebens meine Gedanken bey dem Auftrage aus Lübeck verweilt, an dem sich die Fantasie wie an einer erquickenden Aussicht in heitere Ferne gelabt hat; denn was könnte es Anziehenderes für mich geben, als für meine theure Vaterstadt, von der ich nun einmal in dieser zeitlichen Pilgerschaft getrennt leben soll, ein Denkmal auch für kom[m]ende Generationen zu hinterlassen, ein Wort aus dem Herzen ihr zurufen zu können, ein Samenkörnlein ihr zu bereiten, das vielleicht, mit der Gnade Gottes, auf dem guten Boden manches Herzens dereinst noch Früchte, Früchte des ewigen Lebens, bringen soll!-

Zwar woltest Du nun, in meinem heutigen Schreiben, die versprochenen näheren Vorschläge über diese Angelegenheit noch nicht gerade erwarten; doch auch einleitende Schritte; durch die wir allmählig der Sache näher kom[m]en, und sie uns nach und nach klarer machen, sind schon Gewinn; und so will ich mich denn nicht scheuen, immerhin auch heute einige Gedanken darüber niederzuschreiben.

Sehr richtig finde ich dann zunächst, daß Du von dem Gedanken an die Bestim[m]ung des Bildes und den Ort seiner Aufstellung ausgehst; denn in der Bestim[m]ung eines Kunstwerkes muß seine innere Notwendigkeit begründet [gestrichen: gegeben] seyn, und so, durch den Platz den es einnim[m]t, seine äußere Gestaltung motiviert. Ein Bild das seinem Platz wahrhaft angehört, erklärt sich schon darüber von selbst, dahingegen ein Bild, das entweder gar keinen eigenthümlichen Platz hat, oder von ihm entfernt ist, leicht unverständlich werden kann. Ja es ist dies so wesentlich, daß sich eine sehr nützliche Abhandlung darüber schreiben ließe; was ich indeßen heute keineswegs zu thun gesonnen bin; sondern ich spreche Dir lediglich meine Freude darüber aus, daß Dein Gefühl Dich so richtig geleitet hat. – Ob dagegen der Platz, den Du zunächst in Vorschlag gebracht, sich wirklich als der günstigste erweisen dürfte, darüber möchte ich Dir mehrern Zweifel vorlegen.

Zwar bekenne ich, daß mir die Localität durchaus nicht mehr klar in der Erinnerung geblieben; allein, aus dem Umstand, daß Du die Wand als meinem Einzug gegenüber stehend bezeichnest, muß ich schließen, daß sie ein verfehltes Licht haben dürfte, was bey der Ausführung

eines Oelgemäldes, zwar nicht durchaus un-übersteigliche, aber doch wohl zu berücksichtigende eigene Schwierigkeiten bietet; indem das Gemälde in der nemlichen Beleuchtung in der es aufgestellt werden soll, also mit dem Lichte hinter der Hand gemalt werden müßte. Wenn indeßen keine andern Gründe gegen diesen Platz wären, so müßte man sich eine solche Schwierigkeit eben gefallen lassen; allein es kommt dazu, daß die Wand, dem Einzug gegenüber, wohl ein eigentliches Gegenstück zu diesem fordern dürfte; nemlich, gleiches Format, und einen Gegenstand in dem ein naheliegender Grund der Zusammenstellung sich dem Beschauer leicht fühlbar machte, ich wüßte z. B. in diesem Augenblicke keinen andern als die Kreuztragung zu finden, indem hier die undankbare Stadt denselbigen Erlöser, der auf jenem Bild als sanftmüthiger König, segnend, und nachmals das Heil ihr anbietend, zu ihr einzieht, als einen Mißethäter von sich ausstößt, um ihn dem schmachvollsten Tode zu übergeben, von dem sie nicht ahndet, daß gerade er das große Sühnopfer für die Sünden der ganzen Menschheit seyn werde. Eine so klare Beziehung zwischen zwey Gegenständen, macht, daß beyde einander stützen und vervollständigen. Allein da ein so reicher Gegenstand wohl nicht im Plan des Auftrages zu liegen scheint, es auch überdies mislich seyn dürfte, zu jenem Bild aus meiner Jugend jetzt ein eigentliches Gegenstück malen zu wollen, so dürfte man wohl davon absehen müssen; oder doch rathsam seyn, bevor man sich entscheidet, sich nochmals umzusehen ob kein günstigerer Platz sich sollte finden lassen, wodurch alle diese genannten Schwierigkeiten beseitigt würden. Und so viel über den Platz. [...] Vielleicht will ich noch einen andern Gedanken Deiner Beurtheilung vorlegen, der mich in diesen Tagen mehrmals beschäftigt hat. Da ich nemlich aus allzuhäufiger Erfahrung weiß, wie sehr sich die Beendigung meiner Arbeiten in die Länge hinauszuziehen pflegt, woraus dann leicht Ungeduld von Seiten der Besteller erwächst, so habe ich sehr Ursache, bey jeder neuen Unternehmung dies von vorne herein wohl zu bedenken, um durch die ganze Weise wie ich es angreife, diesem alten Fehler möglichst vorzubeugen. Dies hat mich denn auf den Gedanken geführt, ob es vielleicht in unserm Fall zweckmäßig seyn sollte, sich an irgend eine Aufgabe zu halten, für die ich schon andererseits wesentlich vorgearbeitet habe. So gehe ich z. B. schon seit lange mit dem Wunsche um, einmal die Dir durch die Litographie bekannte Composition, wie der Heiland die Kinder segnet, als Oelgemälde im Großen durchführen zu können, die bis jetzt nur als Zeichnung existiert; da diese mit besonderem und sehr allgemeinen Beyfall aufgenom[m]en

worden. Da ich das Ganze alsdann nun umschmelzen würde, so wäre jene Kälte, wie sie leicht bey bloßen Wiederholungen eintritt, wohl nicht eben zu fürchten; dagegen ist einleuchtend, wie wesentlich das Unternehmen beschleunigt würde, wenn man auf eine solche Grundlage nur gleichsam weiter zu bauen hätte, und sich hauptsächlich mit der reifsten Durchbildung beschäftigen könnte. Doch versteht sich von selbst, daß die allerleichteste Einwendung gegen einen solchen Vorschlag hinreichend wäre, um ihn durchaus zu beseitigen. Dir aber wollte ich diesen Gedanken gleichwohl aussprechen, da Du leicht die dortigen Wünsche kennen kannst, und vornehmlich auch die Deinigen gewiß mit brüderlicher Offenheit mir offenbaren wirst. O wer doch Flügel hätte und sich in Euren Kreis versetzen könnte, mündlich mit Euch Rath zu halten! Mögest // Du denn, bey der weiten Entfernung die uns leider trennt, um so mehr trachten, mich bald schriftlich eines Weiteren über diesen schönen Plan zu unterrichten. Den theuren Schwestern, samt allen den Eurigen, und allen Freunden zugleich meine allerherzlichsten Grüße. Gott sey mit seinem reichsten Segen bey Euch Allen! –
Dein dankbarer F. O.

Dokument 2:

Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V.1, 22, 6:
Aus einem Brief von Johann Friedrich Overbeck an den Bruder Christian Gerhard aus Rom vom 30. August 1838

Demnächst will ich Dir meine Gedanken über die Wahl des Gegenstandes vorlegen: den von mir in Vorschlag gebrachten (wie der Heiland die Kinder segnet) zu beseitigen, genügt wie mich dünkt der ausgesprochene Wunsch Mancher, ein eigens für die Vaterstadt componiertes Gemälde zu besitzen, weshalb ich meinerseits gerne davon absehe, wofern der Verein ihn nicht ausdrücklich sonstigen Vorschlägen vorziehen sollte. Nach Beseitigung dieses aber, war am natürlichsten, den schönen von Dir in Anregung gebrachten Moment zunächst zu berücksichtigen, (nemlich die bußfertige Magdalena zu den Füßen Christi beym Mahl des Pharisäers); wobey ich jedoch die Schwierigkeit finde, daß das Gemälde leicht dem wesentlichen Theil seines Raumes nach, uninteressant werden dürfte, indem die Tafel des Pharisäers, mit ihren Gästen vielleicht den größern Theil des Bildes einnehmen dürfte, was bey Gemälden in Lebensgröße wohl zu berücksichtigen ist. Ich habe deshalb auf einen Gegenstand gesonnen, der eine ähnliche Situation böte, ohne dabey jene Schwierigkeiten zu entfalten, und glaube ihn in einem Abschied von dem Leichnam des Herrn (vulgo Grablegung) gefunden zu haben. Auch hier erschiene Magdalena zu den Füßen des geliebten Herrn und Meisters, sie zum letzten Mal mit vielleicht noch heißen Thränen netzend als dort, nachdem sie gesehen, was ihre

Sünde ihren Gott und Herrn gekostet! – und wenn sie hier nicht die Worte aus seinem Mund vernim[m]t die den Leser so tief erschüttern, so lassen sich fürs erste Worte überhaupt nicht malen; dann aber wären sie vielleicht leserlicher sogar auf dem entseelten Leichnam geschrieben, als es die Malerey irgend vermag sie in dem Lebenden auszudrücken. Und wie vieles hätten wir außerdem! – Zunächst die hohe Mutter des Herrn, die nach dem standhaft vollbrachten großen Opfer zum letzten Mal ihrem Schmerz den zärtlichsten Ausbruch gestattet; wir hätten mit ihr die anderen Marien und Johannes, samt Joseph von Arimathäa und Nicodemus, und sie Alle auf eine so innige Weise zu Einem Ganzen verbunden, daß ich nicht weiß ob irgend ein Gegenstand ein höheres malerisches Interesse bieten kann als dieser. Sieh daher Lieber! ob Du etwa diese meine Ansicht theilst, und ob der Verein seine Wünsche in diesem Gegenstand befriedigt findet, wo nicht, so bin ich weit entfernt, den andern durchaus verwerfen zu wollen, wenn ich gleich bekenne, daß ich ihn mehr für ein Bild in kleinem Maasstab und vielleicht als Glied in einer Reihe von Darstellungen geeignet finde als zu einem großen und allein für sich bestehenden Bilde. – Soll ich nun aber auch noch andere Gegenstände zur Auswahl vorlegen, so will ich zunächst auf einen Moment aufmerksam machen, mit dem ich viel in Gedanken beschäftigt gewesen bin: die Erscheinung des auferstandnen Heilands in Mitte der versam[m]elten Jünger, mit den Worten Friede sey mit Euch! will jedoch nicht verhehlen, daß auch dieser Gegenstand so herrlich er auch unbestreitbar ist, zu jenen gehören dürfte, die durch das, was die malerische Darstellung unmittelbar dem äußeren Sinn anschaulich macht, weniger entschieden sich aussprechen dürfte. Und nachdem ich nun einen Gegenstand, der der Leidensgeschichte angehört, und einen aus der Classe der glorreichen namhaft gemacht, so ist es billig endlich auch noch einen aus der dritten Classe hinzuzufügen, die man die freudensreiche zu nennen pflegt, und das denn wohl die Geburt Christi und seine Anbetung durch die Hirten am meisten für unsern Zweck geeignet seyn dürfte, und der an Lieblichkeit gewiß keinem andern nachsteht. – Manche andere Gegenstände sind mir nun zwar noch außerdem durch den Kopf gegangen, allein es scheint mir mißlich die Zahl der in Vorschlag zu bringenden allzu sehr zu erweitern, weil die endliche Feststellung des Einen dadurch nur pflegt erschwert zu werden; und so will ich mich denn einstweilen darauf beschränken die obgenannten der Entscheidung des Vereins vorzulegen, der ich keinesweges will vorgegriffen haben, wenn meine eigene Meinung etwa durchblicken sollte, und die Gründe auf die ich hingewiesen, selbst nicht einleuchtend gefunden würden. Da ich Deiner brüderlichen Warnung zufolge, für die ich Dir herzlichst danke, die oekonomischen Rücksichten bey den vorgeschlagenen Gegenständen durchaus nicht aus den Augen gelassen habe, so füge ich zu Deiner Beruhigung hinzu, daß ich glaube bey den-

selben recht gut bestehen zu können. Ueber den Zeitpunkt, wo ich hoffen darf Hand ans Werk zu legen, kann ich freylich in diesem Augenblick mich nicht wohl bestim[m]ter erklären, als daß ich trachten werde, ihn doch nicht weiter als spätestens Anfang des Jahres 1840 hinauszulegen, wo möglich aber auch nur bis in die Mitte des nächsten Jahres, worüber ich mir die bestim[m]tere Anzeige einstweilen noch vorbehalten muß. In Betreff der Weise die bey den Zahlungen einzuhalten wäre, möchte ich vorschlagen, die ganze mir zugedachte Sum[m]je in vier, jedoch ungleichen, Raten einzutheilen; so zwar, daß die erste, kleinste von 200 Duc. zu Anfang der Arbeit geleistet würde, die zweyte von 250 Duc. nach Verlauf eines Jahres, und eine gleiche nach Verlauf des zweyten Jahres, die letzte von 300 Duc. aber nach Beendigung des Gemäldes, die hoffentlich nicht später als nach Ablauf des dritten Jahres erfolgen würde. Oder wenn man vorzieht, die Zahlungstermine bestim[m]ten Abschnitten der Arbeit selbst zu entnehmen, so könnte die erste zu Anfang der Arbeit, die zweyte bey dem Beginnen des Bildes selbst oder der Untermalung, die dritte bey dem Beginnen der Uebermalung und die letzte, wie gesagt bey Beendigung des Bildes angesetzt werden. Daß ich annehme, nach Ablieferung des Bildes, über Skizze, Carton, u. d. gl. anderweitig frey disponiren zu dürfen, ist wohl kaum nöthig zu erwähnen; demnach wäre mir darüber ein bestim[m]t ausgesprochenes Wort von Dir willkom[m]en, so wie ich nicht unberührt lassen will, daß ich auch solche [?], solange das Bild nicht vollendet ist, dem Verein ein Eigenthumsrecht zu erkenne, zu einiger Entschädigung, wenn es Gott gefallen sollte, mich vor Beendigung des Werkes abzurufen; wobey ich Dir jedoch den Wunsch nicht verbergen will, durch ein Wort von Dir darüber beruhigt zu werden, daß in diesem Fall, nemlich meines Absterbens vor Beendigung des Gemäldes, die Meinigen nicht zu Rückzahlungen an Gelde würden gehalten seyn, sondern der Verein sich würde mit dem begnügen, was von dem Gemälde selbst samt den Vorarbeiten zu demselben zu Rande gekom[m]en wäre. Du siehst hieraus mein Bester! daß ich vielleicht nur allzusehr in Deine Aufforderung eingehe, unsere vorläufigen Verhandlungen // ganz kaufmännisch zu behandeln, wirst es aber gewiß, wenn meine Erörterungen vielleicht undelikat erscheinen dürften, dem Familienvater verzeihen, daß er darauf bedacht ist, den Seinigen, für deren Zukunft er noch nichts zu erübrigen vermochte, wenigstens keine Schulden zu hinterlassen, und mithin in der Berücksichtigung eines möglichen Falles, die mir ein Pflichtgefühl auferlegte, nicht kleinliches Mistrauen erblicken. – Und nachdem ich nun glaube den verschiedenen Fragen über diesen Gegenstand Genüge geleistet zu haben, will ich nachmals die Bitte hinzufügen, daß die Erwägung des Mancherley was reichlich überlegt seyn wollte bey diesen meinem heutigen Schreiben, seiner Verspätung, bey Dir und dem Verein, zu einiger Entschuldigung gereichen möge.

Dokument 3:

Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V.2, 50, 4b, fol. 1r – fol. 4v: Handschriftlicher Traktat von Johann Friedrich Overbeck, „Wahrnehmungen über einzelne bildliche Gegenstände“ (entstanden um 1850 oder später)^I

Altar-bilder^{II}

Da in den letzten drey Jahrhunderten die kirchliche Kunst überhaupt sich so ganz des tiefen Nachdenkens über den theologischen Grund ihrer Darstellungen entschlagen, und fast muthwillig alles bunt und sinnlos durcheinander geworfen hat; so ist es nicht zu verwundern, daß es denn auch bey den Altarbildern ins besondere nicht besser hergegangen ist. Ein Blick ins Alterthum [überschrieben: auf die Geschichte] wird auch hier wie überall, und vielleicht über diesen Gegenstand ganz besonders viel Licht geben [gestrichen: verbreiten], und sogar von diesem so wichtigen Punkte aus manchen Lichtstrahl über die kirchliche Kunst überhaupt verbreiten. Die älteste bildliche Darstellung die man unmittelbar auf den Altar oder über denselben gestellt hat, scheint das Crucifix zu seyn. Die Ursache liegt so nahe, daß es kaum der Erwähnung bedarf: die anwesenden Gläubigen sollten durch Versinnlichung des blutigen Kreuzesopfers erweckt werden, der täglichen unblutigen Darbringung eben desselbigen Opfers, die auf dem Altare geschieht [gestrichen: dem täglichen unblutigen Opfer das auf dem Altar dargebracht wird], um so gesam[m]elter und gläubiger beyzuwohnen, und beständig erinnert werden daß es eben jenes ist was bis ans Ende der Tage in diesem fortlebt und wirkt; hier ist also nichts willkürliches sondern ein so durchaus nothwendiger innerer Zusam[m]hang, daß es sogar in der Folge kirchliche Vorschrift geworden, // [fol. 1v] das heilige Opfer nicht ohne ein Crucifix oder doch ein Kreuz darzubringen. – Dies führt den Nachdenkenden sehr leicht auf die Betrachtung, wie paßend, und verständig es von den Alten war, über dem Altar eine Vorstellung zu wählen, die in der unmittelbaren Beziehung mit dem steht was auf dem Altare selbst vorgeht. Denn da überhaupt der Zweck bildlicher Vorstellungen in den Kirchen kein anderer ist, als der Andacht der Gläubigen zu Hülfe zu kom[m]en, Zerstreungen möglichst abzuwenden, und die Gedanken ganz auf den Gegenstand der Betrachtung zu concentriren;^{III} so ergiebt sich von selber, daß es durchaus nicht gleichgültig seyn kann, was für ein Gegenstand den Gläubigen in dem Augenblick wo sie dem h. Opfer beywohnen, vor Augen gestellt wird, oder mit anderen Worten, was für ein Altarbild auf den Altar gebracht wird. Auch sehen wir in dem Verlauf der christlichen Jahrhunderte, daß man sich lange scheint fast auf diesen Gegenstand beschränkt zu haben; und ich glaube daß kaum vor dem dreyzehnten Jahrhundert andre Vorstellungen auf den Altären vorkom[m]en. Um die Zeit da sich die Kunst aus der äußer-

sten Rohheit der Formen in die sie versunken war, wieder zu erheben anfang, sehen wir nun allerdings auch andre Gegenstände auf den Altären vorkom[m]en, doch im[m]er mit [gestrichen: strenger] Beobachtung des Zu- // [fol. 2r] sam[m]enhangs mit dem, was auf dem Altäre gehandelt wird, daher scheinen zunächst jene gleichsam etwas dramatisirten Crucifixbilder entstanden zu seyn, auf denen an den beyden Ecken des Querbalkens am Kreuz, in kleinerem Maasstab, Maria und Johannes dargestellt sind.^{IV} Dann kom[m]en auch über solchen Altären die unmittelbar an der Mauer standen, Frescogemälde vor von der Kreuzigung u. Grablegung. Doch sehen wir gleichzeitig nun auch schon die Mutter-Gottesbilder auf den Altären;^V doch was sehr wichtig zu bemerken ist, nicht in momentanen Darstellungen aus dem Leben, sondern in strengster architectonischer Anordnung, auch mit solchen Attributen versehen die deutlich zeigen, daß vornehmlich an das Geheimniß der Menschwerdung Gottes aus der Seeligsten Jungfrau erinnert werden sollte, was den Gläubigen wiederum sehr leicht an das Wesen des Opfers auf dem Altar erinnerte, der gewohnt war und ist die beyden Geheimnisse der Menschwerdung und des Todes unsers Herrn gleichsam als Eines zu betrachten. – Da die kirchliche Vorschrift indessen verlangte, daß auch das Crucifix selber auf dem Altar vorhanden wäre, so scheint der Gebrauch daraus entstanden zu seyn außer dem Altargemälde solches in kleinerem Maasstab auf die Predella des Altares zwischen den Leuchtern aufzustellen. Und auf diese // [fol. 2v] Weise konnte nun den Darstellungen in den Altargemälden ein etwas freyerer Spielraum gegeben werden: Es wurden nun auch die Heiligen deren Reliquien unter dem Altar ruhten mit in die Vorstellung gezogen, doch so in vollkom[m]en ruhiger Stellung und in architectonisch sym[m]etrischer Vertheilung, daß sie sich gleichsam als mitbetrachtend an das Geheimniß das den Mittelpunct ausmachte anschlossen.^{VI} Daher die so häufigen Mutter Gottesbilder mit den umherstehenden in Betrachtung versenkten Heiligen, oder auch Christus am Kreuz mit umher stehenden Heiligen, oder der tote Erlöser im Schooße der Mutter mit den Heiligen umher; oder auch die Geburt Christi, die Taufe, &cct und zwar alle diese Gegenstände von den verständigsten Meistern so dargestellt, daß sie dem Beschauer nicht so wohl den geschichtlichen Hergang der Sache vor Augen stellen sollten, was ihnen allzu zerstreuet gewesen wäre, als vielmehr gleichsam nur hieroglyphisch an das darin enthaltene Mysterium erinnern.^{VII} – Bis hieher scheint alles in der Ordnung, und hier die Gränzlinie über die man nicht hätte hinausgehen sollen. – Daher scheinen diejenigen Bilder, selbst aus guter Kunstzeit // [fol. 3r] schon den ersten Uebergang zur Ausartung zu bilden, die eben jene Gegenstände, als da sind die Geburt Christi, die Anbetung der Weisen &cct in freyer Dramatisirung darstellen; und man muß hieher, meines Erachtens, selbst das sonst so bewundernswürdige Bild Rafaels, die

Grablegung in der Galleria Borghese zählen.^{VIII} Die kirchliche Kunst nemlich darf keinen andern Maasstab der Schätzung anerkennen, als den der Zweckmäßigkeit; ist diese in der Kirche verfehlt, so sind alle andern Vorzüge eitel, so hoch sie auch von den Menschen in andrer Beziehung geachtet werden mögen. Nun ist aber nicht zu läugnen, daß eine momentane Handlung auf dem Altar dargestellt die Neugierde reizt, zu erkennen was denn da eigentlich vorgeht, also zerstreut und abzieht statt die Gedanken zu beruhigen und concentriren. Man vergleiche nur wie ruhig und klar der Eindruck ist den die Altarbilder älterer Anordnung machen, etwa die darin sehr musterhaften des Pietro Per: gegen den dieses Rafaelschen Bildes, und man wird eingestehen müssen, daß die Weise dieses letztern für diesen Zweck etwas entschieden störendes hat.^{IX} – Wenn aber dies schon von einem sonst so seelenvollen Bilde wie Rafaels Grablegung gilt, was sollen wir sagen von denen die nun bald darauf folgten. Fuhr man gleich noch fort // [fol. 3v] herköm[m]liche Gegenstände darzustellen die an u. für sich für den Altar nicht ungeeignet waren, so geschah es doch auf eine Weise die deutlich darthut, daß man das Wesen schon aus dem Auge verlohren hatte, und daß daher nichts anders für die Folge zu erwarten stand als ein jählings Ausarten in gänzliche Sinnlosigkeit. Um altbekannte Beyspiele zu citiren, so braucht man sich nur der hochgepriesenen Kreuzabnahme von Daniele da Volterra zu erinnern. Nicht zu gedenken daß die Gruppe der in Ohnmacht sinkenden Maria von den andern Weibern unterstützt, auch an und für sich als höchst unedel und theaterlich zu rügen wäre, so liegt vollends für ein Altarbild ein unedlicher Verstoß in dieser Unruhe und gespannten Bewegung die in dem ganzen Bilde herrscht; so daß man dem Bilde gewiß nicht Unrecht thut wenn man sagt, daß nichts als eitles Prunken mit technischen Fertigkeiten demselben zum Grunde liegt.^X Daher ist es denn sehr natürlich, daß, da man einmal auf den Punct gekom[m]en war in den Kirchenaufträgen nur Nahrung für Künstler-eitelkeit zu suchen, und unbegreiflicher Weise auch kirchlicher Seits nichts weiter als Kunststücke gefordert ward oder doch zu dem Unwesen geschwiegen, man nun auch bald // [fol. 4r] es mit den Gegenständen so genau nicht nahm, und jeden beliebigen Gegenstand aus dem Leben der Heiligen als Marter-geschichten oder dergleichen, für hinreichend passende Aufgaben hielt, ja vielleicht um so erwünschter je mehr Gelegenheit gegeben ward, allerley seltsame Bewegungen und Verkürzungen der Glieder zu zeigen. Es dürfte hier nicht überflüssig seyn zu erinnern, daß auch die Alten, nemlich zu der Zeit wo noch über der Kunst strenge kirchlich gewacht ward, der bildlich dargestellten Lebensgeschichten der Heiligen keinesweges in den Kirchen entbehrten, vielmehr sieht man in den ältesten römischen Kirchen die Wände oberhalb der Säulen meist mit Gemälden oder Mosaiken theils aus der biblischen Geschichte theils aus dem Leben der Heiligen ausgeziert, wie in S. Paolo außer dem

Thor, in Sta Maria maggiore &ct. aber es ist hier die Rede von Altarbildern von denen man gewiß kein Beyspiel aus alter Zeit wird anführen können, in dem sich eine Spur von der oben gerügten Verkehrtheit fände. Auch sind diese geschichtlichen Darstellungen der Alten in einem so bescheidenen Maasstab gehalten, die Anordnung so möglichst einfach und klar, daß weder der architectonische Eindruck des Gebäudes, gestört wird, noch auch dem Auge sich in den einzelnen Bildern eine zerstreuen-

de Unruhe darbietet. In spätern guten Jahrhunderten sieht man häufig die Seitenwände der // [fol. 4v] Capellen mit solchen Geschichten ausgemalt, wobey aber dieselbe Bescheidenheit des Maasstabes, der Anordnung ja sogar der Farbgebung wahrzunehmen ist. So wußten also die verständigen Alten jedes an seinen Ort zu stellen, da hingegen in unsern letzten Jahrhunderten alles an unrechtem Ort erscheint, weil man den theologischen Grund der Darstellungen aus dem Auge verlohren hat.

Anmerkungen zum Quellenanhang

- I Der hier publizierte Text findet in der Handschrift eine inhaltliche Entsprechung in einem ausführlichen Abschnitt über die Darstellung der Muttergottes; vgl. Heise (wie Anm. 2), 142. Heise schlägt eine Datierung des Textes in Overbecks Spätzeit vor seinem Tod im Jahre 1869 vor, Jensen (briefliche Mitteilung vom 1. April 2001) hält eine Datierung um 1850 oder später ebenfalls für wahrscheinlich.
- II Es ist ganz erstaunlich, daß sich Overbeck mit der funktionalen Klassifikation der „Altar-bilder“ offenbar schon vor Jacob Burckhardt das Paradigma einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ nutzbar gemacht hat, indem er die diachrone Entwicklung der mittelalterlichen Malerei auch aus ihrem funktionalen Kontext zu verstehen versuchte. Burckhardts Aufsatz ‚Das Altarbild‘, der als eine Gründungsurkunde kunstwissenschaftlicher Kontextforschung gilt, entstand vermutlich in den letzten Lebensjahren des Gelehrten zwischen 1893 und 1896 und wurde erst 1898 posthum veröffentlicht; vgl. Jacob Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Aus dem Nachlaß hg. von Hans Trog, Basel 1898. Zur Entstehung der darin enthaltenen Aufsätze siehe Max Burckhardt, Jacob Burckhardt in seinen letzten Lebensjahren, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, 86, 1986, 113-134. Zur jüngeren Forschungsgeschichte des Altarbildes vgl. Locher (wie Anm. 107), 11-20.
- III Mit der Festlegung auf den „Zweck“ der Bilder unterscheidet sich Overbecks Argumentation grundsätzlich von der kulturgeschichtlichen Herangehensweise Burckhardts. Die mehrmalige Betonung von „Zweck“ und „Zweckmäßigkeit“ läßt das Bild als lediglich untergeordnetes *Mittel* für den Gläubigen erscheinen, um zu der höchsten Instanz des christlichen Gottes zu gelangen. Damit legt Overbeck seiner Geschichte des Altarbildes eine christliche Teleologie zugrunde, die sich von der historisch-wissenschaftlichen Darstellung grundlegend unterscheidet und die Phänomene, wie die künstlerische „Ausartung“ in freier Dramatik, nicht nach den der Entwicklung immanenten Kriterien, sondern nach normativen Grundsätzen bewertet. Vgl. zum Zweckbegriff den Artikel: Zweck, in: Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte, hg. von Wilhelm Traugott Krug, 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1834, 638-645.
- IV Hier dürften Overbeck die italienischen Tafelkruzifixe des Duecento vor Augen gestanden haben, deren Beginn bis in das 12. Jahrhundert zurückreicht. Giottos Tafelkreuz in S. Maria Novella käme ebenso in Betracht wie die Werke des Giunta Pisano, dessen Tafelkreuz in Assisi, S. Maria degli Angeli, Overbeck aus der eigenen Anschauung gut gekannt haben dürfte, da er in derselben Kirche 1829 das Giebelfresko der ‚Portiuncula‘ des Hl. Franziskus ausgeführt hatte. Weitere Beispiele italienischer Tafelkreuze finden sich bei Belting (wie Anm. 106).
- V Hier scheint sich Overbeck auf Madonnenbilder wie Duccios Rucellai-Madonna von 1285 (Florenz, Uffizien) und Werke des Trecento wie die Ognisanti-Madonna Giottos (Florenz, Uffizien) zu beziehen.
- VI Gemeint sind vermutlich die mit einer architektonisch anmutenden Rahmung versehenen Polyptychen, wie sie in der italienischen Malerei des Trecento (Simone Martini, Lorenzetti) zahlreich entstanden sind und sich auch noch im Quattrocento, etwa bei den Vivarini oder Fra Angelico, finden.
- VII Overbeck dürften hier vor allem Altarbilder des 15. Jahrhunderts vor Augen gestanden haben, wobei er sowohl auf den Bildtypus der *Sacra conversazione* anspielt, als auch diejenigen biblischen Historien-szenen nennt, die durch die Hinzufügung von Heiligenfiguren, die in keinem direkten Zusammenhang mit der dargestellten Handlung stehen, als überzeitlich gekennzeichnet sind, vgl. etwa die aus S. Frediano in Florenz stammende ‚Pietà mit den Heiligen Ludwig von Toulouse und Hieronymus‘ von Jacopo del Sellaio, die sich ehemals im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand; abgebildet bei Locher (wie Anm. 107), Abb. 52.
- VIII Zur ‚Pala Baglioni‘ als „Kunstretabel“ siehe ausführlich Locher (wie Anm. 107).

IX Es ist durchaus denkbar, daß Overbeck als „Gegenbild“ zu Raffaels ‚Grabtragung‘ die von Perugino 1495 datierte ‚Beweinung Christi‘ (Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti) vor Augen stand, die bereits ausführlich zur Sprache gekommen ist. Zum Bild siehe Scarpellini (wie Anm. 113), 89. Auch Peruginos in eine Arkadenarchitektur eingefügte ‚Be-

weinung Christi‘ für S. Giusto (Florenz, Uffizien) könnte Overbecks Vorstellungen entsprochen haben.

X Zur gegenreformatorischen Kritik an den Verstößen gegen das *decorum* durch derartige Darstellungen vgl. Hecht (wie Anm. 116).

Abbildungsnachweis

Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte: 1, 2, 6, 8, 9
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: 5, 10
Köln, Rheinisches Bildarchiv: 3

Berlin, Kunsthistorisches Institut der Freien Universität, Photoarchiv: 11, 12, 13
Rom, Gabinetto Fotografico Nazionale: 14, 15
Archiv des Autors: 4, 7