

# Notwendige Arabesken bei den Nazarenern

## Zu Friedrich Overbeck, *Verkündigung und Heimsuchung* (1814/1816)

Michael Thimann



1 Friedrich Overbeck, *Verkündigung und Heimsuchung*, 1816–1817, Aquarell auf Pergament. Mexico, Museo Nacional de San Carlos

Im Museo Nacional de San Carlos in Mexico City verbirgt sich ein kostbares Kunstobjekt der deutschen Romantik, das in der Forschung bis auf den heutigen Tag als verschollen galt. Es handelt sich um ein Hauptwerk aus der römischen Zeit des Lukasbundes und ein Schlüsselwerk für die Bildtheologie der Nazarenen. Gemeint ist das auf Pergament ausgeführte Aquarell *Verkündigung und Heimsuchung* von Friedrich Overbeck (Abb. 1), dessen Komposition durch eine 1814 entstandene Zeichnung im Basler Kupferstichkabinett (Abb. 2) sowie durch eine 1831 publizierte Lithographie zwar überliefert, dessen farbliche Erscheinung jedoch unbekannt geblieben war! Trotz des schlechten Erhaltungszustan-

des ist das Aquarell ein wichtiges Dokument nazarenischer Miniaturmalerei. Allein schon durch die Wahl des Bildträgers Pergament wollte Overbeck an die Tradition mittelalterlicher Illumination anknüpfen, womit das Blatt auch im Kontext der ‚Wieder(er)findung‘ alter Techniken (Tafelmalerei, Fresko, Goldgrund) und traditioneller religiöser Bildformen (z.B. Diptychon, Andachtsbild) diskutiert werden muss und damit eine Schlüsselposition innerhalb des nazarenischen Projekts beanspruchen kann.

1816 begann Overbeck die Ausführung der zwei Jahre zuvor angefertigten Zeichnung als Miniaturgemälde und wählte dazu den für eine Komposition dieser Größe ungewöhnli-

chen Bildträger Pergament, das um 1800 für Miniaturbildnisse zwar noch gelegentlich Verwendung fand, für Gemälde erzählerischen Inhalts hingegen vollkommen unüblich war. Für die Überlieferung von Overbecks Bildidee war die Wahl der empfindlichen Materialien nicht sonderlich günstig. Offensichtlich haben neben der Unterzeichnung nur die stabileren Pigmente überdauert. Das Blau und Rot der Gewandung und des Mantels Mariens, manche Grün- und Gelbtöne sowie die prächtigen Vergoldungen, die insbesondere den Rahmen auszeichnen, sind noch weitgehend erhalten. Die farbliche Fassung anderer Partien, namentlich von Architektur und Landschaft, aber auch von Inkarnat und Gewändern, ist

fast vollständig verloren. Wir wissen nicht, warum das Aquarell in einem so bejammernswürdigen Zustand auf uns gekommen ist. Vermutlich war es längere Zeit dem Licht ausgesetzt, auch mechanische Einwirkungen können die Oberfläche beschädigt haben. Über die Umstände der Konservierung des Bildes in Mexiko seit dem 19. Jahrhundert wissen wir zu wenig, als dass sich konkrete Angaben machen ließen. Erhalten geblieben sind jedoch die Unterzeichnung und die Anlage der farblichen Fassung, womit ein Hauptwerk von Overbecks früher römischer Malerei in die kunsthistorische Diskussion zurückgeführt werden kann.

Die auf 1814 datierte Bleistiftzeichnung bewahrte Overbeck in seinem römischen Atelier auf. Er griff 1816 das Bildthema in identischer Form noch einmal auf, um es zum Gegenstand eben jenes Miniaturgemäldes zu ma-

Hermann Nolte (wohl 1788–1852), der 1816 Italien bereiste, hatte Overbeck in Rom aufgesucht. 1825 wurde der nunmehr in Mexiko ansässige Kaufmann als Handelsagent, ab 1827 als Generalkonsul der drei Hansestädte Lübeck, Bremen und Hamburg in Mexiko tätig, kehrte aber aufgrund seiner nicht besonders glücklichen Geschäftstätigkeit nach Europa zurück.<sup>3</sup> Er starb 1852 offenbar in Mexiko.<sup>4</sup> Da die Miniatur nachweislich für Nolte gemalt wurde und sich heute in Mexiko, der einstigen Wirkungsstätte des Konsuls, befindet, kann davon ausgegangen werden, dass sie über die Lebenszeit des Konsuls hinaus dort verblieben war. Europäischen Blicken war das Gemälde damit entzogen. In Rom hatte die Ende 1817 vollendete Miniatur jedoch die Begehrlichkeit der Kunstsammler erregt. 1832 gesteht Carl Friedrich von Rumohr in seinen *Drey Reisen nach Italien*, dass er Overbeck das Blatt abkau-

sprochenen Gebete des katholischen Kultus, eines Schlüsseltextes der Marienverehrung und Hauptbestandteils des Rosenkranzgebets.<sup>6</sup> Das Ave Maria ist von großer Volkstümlichkeit und wird selten allein gebetet, sondern in der Regel mehrfach und im Zusammenhang mit dem Vaterunser. Ikonographisch ist der Gehalt des Ave Maria mit den traditionellen Darstellungen von Verkündigung und Heimsuchung bei Overbeck klar definiert. Die Inschriften unter den beiden Bildern zitieren die erste Strophe des Gebets:

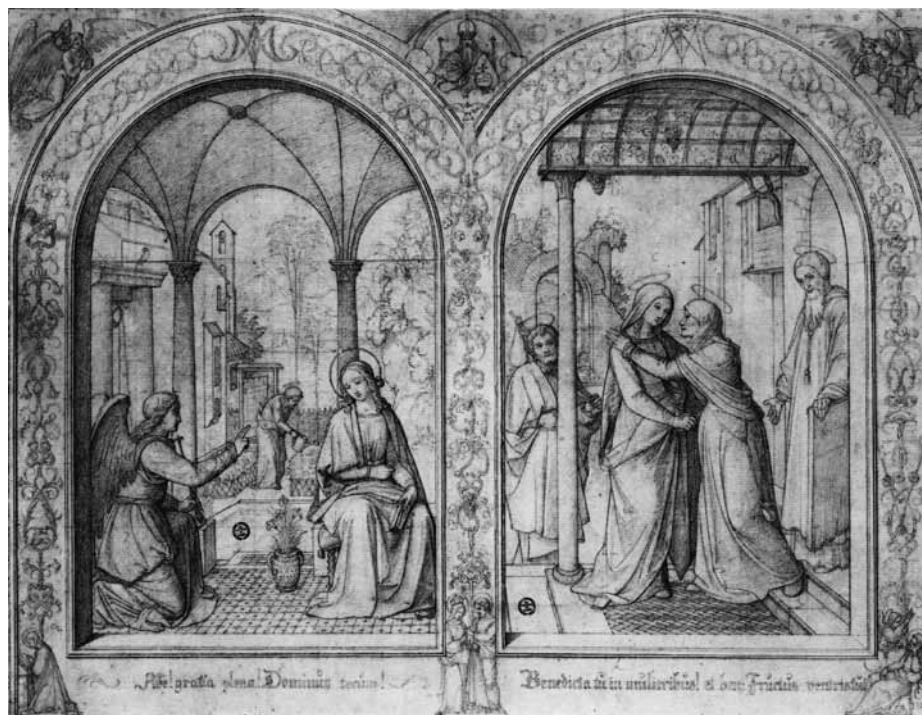
Ave Maria, gratia plena.  
Dominus tecum.  
Benedicta tu in mulieribus,  
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.

Sancta Maria, Mater Dei,  
ora pro nobis peccatoribus  
nunc et in hora mortis nostrae.

Amen

Es handelt sich bei den Inschriften gewissermaßen auch um Zitate des Bildpersonals, nämlich links um die in Aufforderung zur Freude, Benennung der Begrüßten und Zusage des Beistand Gottes aufgefächerten Worte des Erzengels Gabriel bei der Verkündigung (Lk 1,28); rechts hingegen um den Lobpreis der Elisabeth während des Besuchs Mariens, der Heimsuchung (Lk 1,42), der sich in den Lobpreis der Mutter und den des Kindes aufteilt. Doch damit nicht genug! Overbeck hat den illusionistischen Hauptbildern neben den Tituli noch einen arabesken Rahmen als Bild ‚zweiter Ordnung‘ hinzugefügt, der das Ave Maria in den weiteren theologischen Kontext der Inkarnation des Erlösers stellt. Der Maler hat selbst eine sehr ausführliche Beschreibung und Erklärung der Konzeption für seine Familie in Lübeck verfasst:

„Meine jetzige Arbeit ist eine Zeichnung die für einen Herrn Nolte in Hamburg bestim[m]t ist, die Sie also vielleicht zu seiner Zeit werden Gelegenheit finden selber zu sehen [Anm. Overbeck: er hat mir gesagt, daß er Hans in England gekannt habe, und so werden Sie durch Hans vielleicht es zu Gesichte bekommen können. –], welches mich sehr freuen sollte, da ich glaube daß es zu meinen besten Erfindungen gehört, und ich denke daß es eine große Lieblichkeit bekommen soll. Der Gegenstand ist eine Zusammenstellung des englischen Grußes und der Heimsuchung, die durch eine architectonische Einfassung mit einander verbunden sind. Links ist der Gruß des Engels, den ich also vorgestellt habe. Die heilige Jungfrau sitzt in einer Halle hinter dem Hause durch die man in ein enges sonniges Gärtchen sieht, in dem im Mittelgrunde Joseph Blumen begießt, und weiter hinaus auf



2 Friedrich Overbeck, *Verkündigung und Heimsuchung*, 1814, Bleistift. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

chen, das der Hamburger Kaufmann Hermann Nolte bei ihm bestellt hatte:

„Ein Auftrag den ich eben in diesen Tagen von einem Hamburger, einem vortreflichen jungen Mann, Nolte, bekommen, bestimmt mich um so mehr auf eine schriftliche Erklärung Verzicht zu thun, da zu seiner Zeit diese Arbeit am besten darthun wird, was ich in der Kunst will und wie nahe ich meinem Ziele gekommen bin. Vielleicht werden Sie, bester Vater! durch den Herrn Doctor Meyer alsdann Gelegenheit haben diese Arbeit zu sehen. Es besteht dieser Auftrag in der Vorstellung des Ave Maria d.h. in einer Zusammenstellung des englischen Grußes und der Heimsuchung, die ich als farbige Zeichnung ausführen werde.“<sup>7</sup>

fen wollte:

„Unter den Zeichnungen, welche in Arbeit waren, erinnere ich mich mit besonderem Vergnügen des Ave Maria von Overbeck, welche in zwey Abtheilungen auf demselben Bogen geistreich und fleißig acquarelliert war, auch in den Zwickeln und anderen zu ermüßigenden Räumen der hübsch verzierten Einfassung schöne Nebenfiguren enthielt. Ich machte Jagd auf diese vortrefliche Zeichnung; doch hielt Overbeck an sein Versprechen.“<sup>8</sup>

Doch was ist das Thema des Gemäldes, das Overbeck selbst offenbar für eine seiner bedeutendsten Schöpfungen hielt? Es handelt sich um die Visualisierung des Ave Maria, eines der beliebtesten und am häufigsten ge-

einen See von Bergen umgeben. Der Engel sinkt beym Hereintreten ehrfurchtsvoll auf ein Knien [?] vor derjenigen, die durch ihre Reinheit und Demuth würdig erfunden ward die Mutter des lebendigen Gottes zu werden. In ihr suchte ich besonders die Ergebung in den göttlichen Willen auszudrücken als spräche sie: Siehe ich bin des Herrn Magd! – Um dieses Bild läuft eine Verzierung von Lilien. Auf dem Pfeiler der beyde Bilder trennt, rankt sich verzierungsweise ein fruchttragender Weinstock empor dem von der rechten Seite, so daß das zweyte Bild dadurch eingeschlossen wird, eine Verzierung von Passionsblumen entgegenkom[m]t, zwischen denen die Marterinstrumente angebracht sind. Dies zweyte Bild nun stellt die Jungfrau vor die nachdem sie den heiligen Geist empfangen hat, sich aufgemacht und ihre Gefreundete Elisabeth heimsucht, die ihr aus dem Hause entgegen eilt und des heiligen Geistes voll sie selig preiset und die Frucht ihres Leibes benedeyt. – Dieses geht vor unter einer Weinlaube vor dem Hause des Zacharias der auch heraustritt und, wie wohl stum[m], doch mit Geberden, die Mutter des Herrn einzutreten nöthigt, die er sich selig preist in seinem Hause zu empfangen. – In den Verzierungen ist noch außerdem angebracht, unten zur Linken eine betende Maria, in der Mitte eine Verlobung Josephs und Mariae aus deren Mitte der Weinstock emporsteigt, und zur Rechten ein schlafender Joseph dem der Engel im Traume das Geheimniß der Menschwerdung Gottes in dem

Leibe der Maria offenbart. Oben ist in der Mitte, wo sich beyde Bögen theilen, Gott Vater im Bundesbogen, der den heiligen Geist herabsendet, und zu beyden Seiten in den Ecken anbetende Seraphim. Diese Zeichnung werde ich in Wasserfarben ausführen, so lieblich wie es mir nur möglich ist. –<sup>7</sup>

Das Bild, dessen Basler Vorzeichnung und Unterzeichnung äußerst fein in dünnen Bleistiftlinien ausgeführt ist, ist von altbildhafter Wirkung und vereint mehrere Bildtraditionen und kunsthistorische Referenzen: Als Diptychon mit den beiden kleinen Historienszenen von Verkündigung und Heimsuchung in einem architektonischen Rahmen zitiert es Bildformulare der altniederländischen Malerei, wogegen der Figurenstil als Erinnerung an den frühen Raffael deutlich auf die italienische Renaissance zurückweist. Mit den figürlichen Randverzierungen greift Overbeck die Tradition der Randzeichnungen Dürers für das Münchner Gebetbuch Kaiser Maximilians auf, die 1808 von Johann Nepomuk Strixner als Folge von Lithographien unter dem Titel *Albrecht Dürers Christlich-mythologische Handzeichnungen* herausgegeben worden waren.<sup>8</sup> Selbst Goethe äußerte sich begeistert über die Publikation, da Dürer es verstanden habe, trotz des „Charakters einer bloßen Verzierung [...] einen überschwenglichen Reichtum bedeutender Gegenstände anzubringen“<sup>9</sup>. Der Einfluss der wiederholt aufgelegten Lithographien auf die romantische Graphik und Buchillustration in Deutschland war enorm. Und

auch Overbeck dürfte durch die Vermittlung von Peter Cornelius Kenntnis von der Publikation gehabt haben. Die 1816 erschienenen Kupferstiche der zwischen 1810 und 1815 in Frankfurt am Main und in Rom entstandenen *Faust*-Zeichnungen von Cornelius weisen eindeutige Bezüge zu den Randzeichnungen Dürers auf, deren Strixner'sche Nachdrucke der Künstler nachweislich benutzt hatte.<sup>10</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Randzeichnung findet sich auch bei einer Reihe von Overbecks Werken. Aber es ist wohl mehr als ein Zufall, dass Overbeck das Blatt *Verkündigung und Heimsuchung* zeitlich parallel zu dem 1814/15 in Rom entstandenen, von einem Arabeskenrahmen eingefassten Titelblatt der *Faust*-Folge von Cornelius gezeichnet hat (Abb. 3).<sup>11</sup> Beide Künstler haben sich zu gleicher Zeit intensiv – aber mit unterschiedlichen Resultaten – mit Dürers Randzeichnungen auseinandergesetzt. Die Datierung legt nahe, dass Overbeck und Cornelius, dem Goethe das Studium der Randzeichnungen empfohlen hatte, die Blätter sogar im Wettstreit miteinander ausgeführt haben. Mit der Titelzeichnung zum *Faust* entwarf Cornelius die im 19. Jahrhundert folgenreiche Titelblattform mit Arabeskenrahmen, der den Inhalt eines Buches oder eines graphischen Zyklus in einer symmetrisch zu beiden Seiten des Blattes aufsteigenden, auf Verknüpfung basierenden Folge von Handlungsfragmenten zusammenfasst. Offensichtlich fühlte sich Overbeck durch Cornelius herausgefordert, die Leistungsfähigkeit der Randzeichnung auch für seine religiösen Bildkonzepte zu prüfen. Bei beiden Künstlern erscheint oben in der Mitte der thronende Gottvater, womit eindeutig auf einen stabilen und geordneten christlichen Kosmos verwiesen wird. Ist der von den Erzengeln und Mephisto umgebene Herr bei Cornelius eine arabeske Abbeviatur des Prologs im Himmel von Goethes Drama, so misst ihm Overbeck eine dezidiert theologische Bedeutung bei. Für ihn ist die Arabeske kein Fragment, das ikonographisch nicht mehr eindeutig entschlüsselbar wäre und die göttliche Offenbarung als unendlichen Sinn enthalte. Overbeck gestaltet seine Bildaussage durch Nutzung der Randverzierungen zwar in extrem stilisierter Form, doch zielt die Abstraktion auf eine eindeutige christliche Symbolsprache. Die Randverzierungen dienen bei ihm der Entfaltung eines komplexen theologischen Gehalts.

Overbeck ist der romantischen Arabeske als Bildprinzip bis zu seinem Lebensende verpflichtet geblieben und hat sie noch in seinem späten Monumentalprojekt der *Sieben Sakramente* in Anlehnung an Raffaels Teppiche und in theologischer Absicht verwendet.<sup>12</sup> Die Frage ist, wie er die Arabeske verstanden hat. Friedrich Schlegel hatte in der Frühro-



3 Peter Cornelius, Titelblatt zum *Faust*, 1816, Kupferstich. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

mantik die Arabeske vom selbstreferentiellen Ornament wieder zum Bedeutungsträger erhoben, da sie auf Höheres hindeute und aufgrund ihrer hieroglyphischen Struktur geeignet sei, Sinnbildliches zu fassen.<sup>13</sup> Zugespielt erkannte er in ihr die einzig mögliche Form der Poesie in der Gegenwart. Waren Schlegels Ausführungen zwar vornehmlich auf die literarische Gattung des Romans bezogen, so können sie doch auch für einen die Randverzierungen betreffenden Diskurswechsel in den bildenden Künste nach 1800 herangezogen werden. Denn Schlegel gab einer vielschichtigen Diskussion um die Verzierungen, um Arabeske und Grotteske, wie sie im Klassizismus seit Winckelmann geführt worden war, eine entschieden neue Richtung.<sup>14</sup> Ausgehend von der Kritik an den Verzierungen, nämlich an den sinnentleerten Ornamentformen des Rokoko wie Ohrmuschel und Rocaille, gegen die sich der gute, an der vorbildlichen Antike geschulte Geschmack wenden musste, waren die Klassizisten mit ihrer Neubegründung der Sinnbildkunst angetreten. Jedoch traten durch die Ausgrabungen in Herculaneum, Pompeji und Stabiae im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr der antiken Verzierungen ans Tageslicht, deren Reiz sich auch die Theoretiker nicht entziehen konnten. Die Autopsie der Originale revidierte die Urteile der Buchgelehrten, es bei den Grottesken und Arabesken lediglich mit einer untergeordneten Schmuckform zu tun zu haben.<sup>15</sup> Wenn die Alten und die neueren Meister wie Raffael die Grottesken so intensiv verwendet hatten, dann mussten sie etwas zu bieten haben und konnten nicht aus dem ästhetischen Diskurs ausgegrenzt werden. Die Grottesken wurden nicht mehr apodiktisch und dem alten Tadel aus dem 7. Buch von Vitruvs *De architectura libri decem* folgend als Willkür der Imagination, als Ausgeburten einer unkontrollierten Phantasie sowie als Verstöße gegen den Kanon des Idealschönen und der mimetischen Repräsentation der Dingwelt gewertet, sondern als künstlerische Formen von eigener Dignität. Dabei wurden die Verstöße gegen Wahrscheinlichkeit und Regel, welche namentlich die Grotteske als Ornamentform auszeichnen, zunehmend in ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit als zweckfreies Spiel der Imagination und Ausdruck der künstlerischen Phantasie geschätzt.<sup>16</sup> Insbesondere brach Karl Philipp Moritz mit seiner Schrift *Vorbegriffe einer Theorie der Ornamente* von 1793 mit der traditionellen Verdammung der Verzierungen, Arabesken und Grottesken.<sup>17</sup> Als nicht verweisende, nicht ans Gegenständliche gebundene, sich selbst genügende und eminent spielerische Kunstform liegt der Zweck der Grottesken und Arabesken Moritz zufolge allein in ihnen selbst. Sie werden damit zum Ausweis der Autonomie der Kunst und der



4 Philipp Otto Runge, *Der Morgen*, 1805, Kupferstich. Hamburg, Kunsthalle

Selbstgenügsamkeit des Schönen und, mit Kant gesprochen, einer nicht repräsentierenden, gegenstandsunabhängigen „freien Schönheit“.<sup>18</sup> In der Frühromantik änderte sich diese Bestimmung grundlegend, da nun der hieroglyphische, auf Höheres verweisende Charakter der Verzierungen hervorgekehrt wurde.<sup>19</sup> Insbesondere Runge betonte den eminent verweisenden, eben nicht selbstbezüglichen Charakter seiner Randverzierungen und hat in seiner Werkpraxis, namentlich im *Zeiten-Zyklus* (Abb. 4), versucht, die Verzierungen auf dem Rahmen als Träger einer universalen christlich-kosmologischen Symbolik zu verwenden, die wiederum mit der illusionistischen Repräsentation des Hauptbildes in ein komplexes Verhältnis der Sinnkorrelation tritt. Dieser Prozess setzt, wie Werner Busch darge-

legt hat, auch die Wahrnehmung eines Bruchs mit der traditionellen Ikonographie voraus und berührt damit dasjenige fundamentale Bildproblem um 1800, das auch die Lukasbrüder um Overbeck auf hohem Niveau reflektiert haben. Auch für Overbeck waren Randverzierungen keineswegs reines Ornament, sondern dienten ihm zur konzeptuellen Erweiterung und Potenzierung der bildlichen Aussage. Er wählte für ihre produktive Verwendung im künstlerischen Prozess allerdings wiederum einen anderen Weg als Runge und die Frühromantiker. In konziser Absicht hat Overbeck die Randverzierungen mit dem religiösen Historienbild zusammengebracht. Und hier greift die Anwendung frühromantischer Fragmenttheorien entschieden zu kurz, da Overbecks Randverzierungen keineswegs die

potentielle Offenheit der Bedeutung betonen, sondern die religiöse Sinngebung affirmativ verstärken. Wenn der Bedeutungsverlust der traditionellen Ikonographie im 18. Jahrhundert unter bestimmten Prämissen als ein Säkularisierungsprozess beschrieben werden kann, so waren gerade die biblischen Themen in Literatur und Kunst, denen der Wiederbelebungsversuch der Lukasbrüder galt, von diesem Prozess betroffen.<sup>20</sup> In kritischer Perspektive muss die nazarenische Kunst daher als ein retrospektiver Versuch beschrieben werden, die ursprüngliche Verbindlichkeit und den Zusammenhang der Zeichen wiederherzustellen. Für die Theoretiker der literarischen Frühromantik war eindeutig, dass die Welt nicht mehr als Ganzheit erfahrbar und in einem verbindlichen Zeichensystem – der traditionellen Ikonographie – repräsentierbar war. Die romantische Allegorie bot dagegen den Versuch, im Fragment das Höchste und Ganze zu greifen, wodurch die Gegenstände selbst zu Fragmenten im allegorischen Prozess entwertet werden mussten.<sup>21</sup> Die Einbettung der Fragmente in ein allegorisches Geflecht von Bezügen und Verweisen ließ diese wiederum in permanenter Verwandlung auseinander hervorgehen. Formgewordenes Prinzip dieses Prozesses ist die romantische Arabeske, die für den Zusammenhang der Bezüge sorgt und den Geist in Fluss hält. Für Friedrich Schlegel war die Arabeske die „Indicazion auf unendliche Fülle“.<sup>22</sup> In der bildenden Kunst hat sich Runge das frühromantische Konzept der Arabeske für seinen 1802 begonnenen Zyklus der *Zeiten*, eine allegorisch-hieroglyphische Darstellung der vier Tageszeiten mit umfangreichen Verweisen auf die Lebens- und Weltalter und das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit, zunutze gemacht.<sup>23</sup> Die Hauptbilder, welche die vier Tageszeiten durch Naturbilder, die das Wachstum der Blumen zum Thema haben, und durch allegorische Figuren repräsentieren, werden jeweils von einem Arabeskenrahmen eingefasst. Dieser fügt neue Motive aus der christlichen Symbolik und der emblematischen Tradition hinzu und erweitert damit das Sinnpotential der Darstellungen ins Unendliche. Für Runge entzog sich die Arabeske einer eindeutigen Bestimmbarkeit. Vielmehr versuchte er, die mystische Erfahrung des Unendlichen in der Form der Arabeske zu bannen und damit eine neue allegorische Bildersprache zu begründen.<sup>24</sup> Im *Zeiten*-Zyklus beansprucht die als Hieroglyphe aufgefasste Arabeske umfassenden Verweischarakter, weshalb alle Entschlüsselungsversuche, die sich auf der Verbindlichkeit der traditionellen christlichen Ikonographie gründen, scheitern müssen. Hier ist der Punkt, wo die Differenzen des Prinzips der Arabeske bei Runge und Overbeck offen zutage treten, auch wenn wir wissen, dass beide Künstler, vermittelt über

Overbecks Vater und den Zeichenlehrer Joseph Nicolaus Peroux, sich 1806 in Hamburg begegnet sind.<sup>25</sup> Overbeck mag das Prinzip der Arabeske zudem schon durch Zeichnungen Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins kennengelernt gehabt haben, die er durch seine persönliche Bekanntschaft mit dem Eutiner Maler, der ein Freund des Vaters Christian Adolph Overbeck war, gesehen haben konnte. Im Unterschied zu Runges frühromantischer Position sind Overbecks Randverzierungen sehr wohl ikonographisch entschlüsselbar und semantisch eindeutig. Die Verknüpfung der arabesken Fragmente verweist nicht wie bei Runge auf das Unendliche und die mystische Erfahrung der Schöpfung als etwas Unsagbarem und bildlich Undarstellbarem, sondern hat einen zumeist eindeutigen Sinn, indem auf typologische Zusammenhänge verwiesen wird. So ergeben die Bruchstücke biblischer Historien in den Randverzierungen von *Verkündigung und Heimsuchung*, die durch die christlichen Symbolpflanzen Lilie, Weinstock und Passionsblume miteinander verknüpft sind, einen konkreten und diskursiv erfahrbaren Bildsinn, der als das theologische Mysterium der Menschwerdung Christi beschrieben werden kann. Wie bei Runge, der in seinen *Zeiten* Naturmystik und Naturgesetzlichkeit in Übereinstimmung zu bringen versucht hat, dient die formale Symmetrie auch bei Overbeck nicht nur als ornamentales Mittel, sondern als Reflex göttlicher Ordnung.

Damit ist das Bildkonzept Overbecks, das eine illusionistische und eine symbolische Ebene besitzt, charakterisiert. Es ist aber zu bemerken, dass die Darstellung dadurch verkompliziert wird, dass es gleich zwei Hauptbilder gibt, die dialektisch aufeinander bezogen sind. Overbeck folgt hier wieder seiner Neigung zur Bildung von Pendants, wie es auch für den Entwurfsprozess von *Italia und Germania* rekonstruierbar ist und in der Romantik bei Karl Friedrich Schinkel, Caspar David Friedrich, Georg Friedrich Kersting und anderen als Verfahren der Sinnpotenzierung beschrieben werden kann, um das Defizit des Bildes als begrenzter Illusionsraum zu erweitern.<sup>26</sup> Der Betrachter muss beide Bilder sehen, um den *einen* Sinn zu erfahren. Theologisch sind Verkündigung und Heimsuchung eng aufeinander bezogen, da sie die Vorgeschichte der Geburt Christi, die Inkarnation des Erlösers, thematisieren. Die arabesken Motive von Lilie, Weinstock und Passionsblume mit den Marterwerkzeugen spielen direkt auf den theologischen Gehalt des Diptychons an. Steht die Lilie für die keusche Empfängnis Mariens und der Weinstock für die Eucharistie, so deutet die Passionsblume mit den Marterwerkzeugen auf die Passion und den Kreuzestod Christi. Die Fragmente der Randverzierung besitzen Verweischarakter auf das Ganze der

christlichen Heilswahrheit, nämlich das Erlösungswerk Christi. Im Gegensatz zu den Arabesken von Runges *Zeiten*, wo christliche Symbolik fragmentarisch und diskontinuierlich, d.h. ohne einen konsistenten ikonographischen Zusammenhang verwendet wird und auf das unaussprechliche Mysterium der Schöpfung verweist, sind Overbecks Arabesken eindeutige symbolische Referenzen auf Geburt und Opfertod Christi. Zeigen die beiden Hauptbilder zwei zentrale Episoden aus der Bibel, die die Ankunft des Erlösers betreffen, in ihrer zeitlichen Singularität, so liefert der Rahmen den Zusammenhang durch eine dem Zeitlichen enthobene religiöse Symbolik, die auf die höhere ‚Wahrheit‘ des individuellen Geschehens von Verkündigung und Heimsuchung hindeutet. Overbeck hat mit den beiden biblischen Historienszenen das Mysterium der bevorstehenden Menschwerdung Christi aus der unbefleckten Ehe von Maria und Joseph als dialektisches Bilderpaar visualisiert. Sinngemäß erscheint die keusche Verlobung als Ausgangspunkt der Arabeske in der unteren Bildmitte, wo sich bei Runges *Zeiten* die Quelle als Ursprung der unbegreifbaren göttlichen Schöpfung und der künstlerischen Phantasie befindet: Aus dem Ehegelöbnis von Maria und Joseph wird der Erlöser hervorgehen.

Für Overbeck bedeutete die Verwendung von Randverzierungen einen theologischen Sinnzuwachs. Mit Hilfe der Arabesken transzendiert er das historienhafte Geschehen von Verkündigung und Heimsuchung hin zu einem Konzeptbild der Menschwerdung Christi, welches mit der prominenten Anbringung der Geisttaube auf der Mittelachse auch das Mysterium der unbefleckten Empfängnis zum Thema hat. Zugleich handelt es sich bei der Idee, das Ave Maria als Bild zu gestalten, auch um eine komplementäre mediale Vergegenwärtigung des gesprochenen Mariengebets und reagiert damit möglicherweise auf eine performative Erfahrung, die der Lübecker Protestant Overbeck wohl erst im römischen Kirchenraum gemacht haben dürfte.

Overbeck hat die Basler Zeichnung 1814 zuerst und für sich ausgeführt, bevor ihm Nolte den Auftrag zu einer kolorierten Fassung gab. Daraus ergeben sich weiterführende Konsequenzen für die Deutung, die den Wettstreit mit Cornelius um die profane oder sakrale Deutungshoheit der Arabeske noch übersteigen dürften. Im April 1813 war Overbeck zum katholischen Glauben übergetreten. Zu diesem Zeitpunkt war die ‚romantische‘ Frühphase seiner Kunst definitiv abgeschlossen und der Maler bildete in Folge sein bildtheologisches Konzept mit großer Konsequenz aus. Er hat die Komposition als eine seiner besten Arbeiten bezeichnet, aus der man ersehen könne, was er von der Kunst



5 Hugo van der Goes, *Sündenfall und Beweinung*, um 1479, Öl auf Holz. Wien, Kunsthistorisches Museum

wolle. In diesem Sinn schrieb Overbeck 1816 an seinen Vater, der den Brief dem Hamburger Domherrn Friedrich Johann Lorenz Meyer zur Verfügung stellte, der ihn in seinen *Darstellungen aus Nord-Deutschland* (Hamburg 1816) als eine der ersten öffentlich gemachten Äußerungen Overbecks publiziert hat.<sup>27</sup> Auch die Tatsache, dass die Zeichnung auf seine Veranlassung ab 1831 als Lithographie verbreitet wurde, wodurch sie erst berühmt geworden ist, deutet auf die Wichtigkeit hin, die Overbeck dem Bildkonzept beimaß. Warum mag er aber ein Diptychon konzipiert haben? Wohl kaum allein, weil dieses ein Bildformular war, das er aus der Kunst der alten Deutschen und Niederländer kannte, wie es ihm aus den mit Franz Pforr unternommenen Studien alter Kunst in der Wiener Belvedere-Galerie in Erinnerung geblieben sein mochte.<sup>28</sup> Nur um ein Beispiel zu zeigen, das Overbeck und Pforr in Wien gesehen haben könnten, sei hier das Diptychon von *Sündenfall und Beweinung* des Hugo van der Goes von 1479 abgebildet (Abb. 5), das sich schon im 17. Jahrhundert in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm befand und damit zum Urbestand der Wiener Gemäldegalerie gehört. Doch dürfte diese kunsthistorische Erinnerung kaum der hinreichende Grund sein, weshalb sich Overbeck für die Form des Diptychons entschied. Beispiele

dieser Bildform dürften ihm in Rom nämlich kaum vor Augen gestanden haben.

1812 war Franz Pforr gestorben, der ihm als Geschenk das Diptychon von *Sulamith und Maria* (Abb. 6) hinterlassen hatte.<sup>29</sup> Pforrs Gemälde ist freilich nicht nur eine erotische Phantasie über die beiden Bräute, welche die Kunstprinzipien der beiden Maler, nämlich die altdeutsch-charakteristische und die raffaelisch-ideale Richtung vertreten sollten, sondern voll von bildlichen Verweisen auf religiöse Zusammenhänge, auf Tod und Erlösung. Und doch bleibt *Sulamith und Maria* ein profanes Bild. Wenn Overbeck im Jahr 1814 nun Pforrs in der zeitgenössischen Malerei doch wohl singuläre Idee aufgreift, ein Diptychon im Format eines privaten Andachtsbildes zu malen, so mag man dies auch als eine Verbesserung der Bildidee Pforrs deuten: Overbeck liefert das christlich eindeutige Pendant zu Pforrs profaner Allegorie, er stellt ihm ein veritables Marienbild zur Seite, dessen theologischer Sinnbezug geschlossen bleibt, indem es die Menschwerdung Gottes in der Geburt Christi durch die Jungfrau Maria vor Augen führt. Der romantisch-fragmentarische Umgang mit der Tradition, wie ihn Pforrs Diptychon in der Vermischung von Sakralem, Märchenhaftem, Erotischem, Emblematischem und exklusiv Privatem aufzeigt, wird von Over-

beck in eine affirmative christliche Bildaussage verwandelt.

Hinsichtlich der Bildform ist anzumerken, dass die Nazarener über den Kunststatus ihrer Diptychen hinlänglich informieren: Ihnen mangelt die Verschließbarkeit als entscheidende Eigenschaft spätmittelalterlicher Diptychen. Nazarenische Diptychen sind nicht klappbar, sie können nicht geschlossen werden und besitzen kein Scharnier. Sie bestehen nicht aus der Verbindung zweier Bildtafeln, sondern sind gemalte Fiktionen von Diptychen, wie es schon der gemalte marmorne Rahmen von Pforrs *Sulamith und Maria* hinlänglich unterstreicht. Overbeck geht mit dem arabischen Rahmen auf Goldgrund noch über die materialmimetische Rahmenfiktion Pforrs hinaus. Bei ihm ist das Diptychon ein äußerst künstliches Gebilde, das als Durchblick durch zwei Fenster mit steinernen Rahmen inszeniert ist und auf diese Weise den Blick in eine höhere Wirklichkeit gestattet, die wiederum nur den inneren Blick auf dasjenige wiedergibt, was das Gebet des Ave Maria an Imagination im Gläubigen idealerweise hervorbringt. Das aus illusionistischen Einzelbildern bestehende Diptychon und die Arabeske hat Overbeck in *Verkündigung und Heimsuchung* zusammengebracht und die Sinnpotenz wie den Anspielungsreichtum dieser komplexen



6 Franz Pforr, *Sulamith und Maria*, 1811, Öl auf Holz. Schweinfurt, Museum Georg Schäfer

tären Bildformen gewissermaßen diszipliniert. Wenn man so will, hat er damit das erste theologisch fundierte Programmbild seiner Karriere als ‚christlicher Maler‘ geschaffen.<sup>30</sup>

###VITA

###  
###  
###

1 Heute in Mexico City, Museo Nacional de San Carlos; Aquarell auf Pergament, 30,4 x 40,8 cm. Ich danke den Mitarbeitern des Museo Nacional de San Carlos, insbesondere seiner Direktorin Carmen Gaitán Rojo und dem Archivar Jesús Francisco Rendón Rodríguez, für Hilfe bei der Beschaffung der Abbildung und für die Erlaubnis, das in Europa unbekanntes Aquarell publizieren zu dürfen. Die genannte bildmäßige Zeichnung von 1814 in Basel, Öffentliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett; Bleistift, 30,4 x 40,8 cm. Zu dem von Emilie Linder für ihre Münchner Kunstsammlung von Overbeck erworbenen Blatt vgl. Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses, hg. von Franz Binder, 2 Bde.,

Freiburg i. Br. 1886, Bd. 1, S. 473–474; Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hg. von Klaus Gallwitz, Ausst. Kat., Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981, München 1981, S. 166; Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, hg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Ausst. Kat., Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 25. Juni – 3. September 1989, Lübeck 1989, S. 203–204; Andreas Beyer (Hg.), *Klassik und Romantik* (= Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, 6), München/Berlin/London/ New York 2006, S. 485–486, Kat. Nr. 401 (Michael Thimann); Theresa Bischoff: *Kunst und Caritas – Leben und Werk der Kunstsammlerin, Mäzenin und Malerin Emilie Linder*, Phil. Diss. Universität Nürnberg-Erlangen, Erlangen 2011 (Typoskript). Das Blatt erschien 1831 als Lithographie auf aufgewalztem Chinapapier, 30,8 x 41,3 cm, von August Schott.

2 Vgl. Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/12, Brief an den Vater, Rom, 10. Januar 1816; 1817 war die Aquarellfassung vollendet, vgl. ebd., V/13, Brief an den Vater, Rom, 15. November 1817. Der in dem Brief erwähnte „Doctor Meyer“ ist der Hamburger Domherr,

Jurist und Schriftsteller Friedrich Johann Lorenz Meyer (1760–1844), ein Freund des Vaters, der sich für das künstlerische Fortkommen des jungen Overbeck eingesetzt und die Wiener Akademie als Ort der Ausbildung vorgeschlagen hatte.

3 Vgl. Felix Becker: *Die Hansestädte und Mexiko. Handelspolitik, Verträge und Handel, 1821–1867* (= Acta Humboldtiana, 9), Wiesbaden 1984, S. 27, S. 52 u. ö.

4 Vgl. Howitt 1886 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 473.

5 Carl Friedrich von Rumohr: *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*, Leipzig 1832, S. 198.

6 Vgl. Andreas Heinz: Artikel: „Ave Maria“, in: *LThK*, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1993, Sp. 1306–1307; Hans Dünninger u. a.: Artikel: „Ave Maria“, in: *Marienlexikon*, Bd. 1, St. Ottilien 1988, S. 309–317.

7 Vgl. Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/12, Brief an die Familie, Rom, 4. März 1816.

8 Vgl. dazu Arthur Rümman: *Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 3 (1936), S. 134–148; Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 57; Sigrun Brun-siek: *Auf dem Weg der alten Kunst. Der „altdeutsche Stil“ in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts* (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, 11), Marburg 1994, S. 130–138; German Printmaking in the Age of Goethe, hg. von Antony Griffiths/Frances Carey, Ausst. Kat. London, British Museum, 1994 u.a.o., London 1994, S. 188–190, Kat. Nr. 125; Hinrich Sieveking: *German Draftsmanship in the Ages of Dürer and Goethe: Parallels and Resonance*, in: *Master Drawings*, 39 (2001), S. 114–142, hier: S. 128–132.

9 Johann Wolfgang Goethe, Rezension, in: *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, 19. März 1808, zitiert nach Rümman 1936 (wie Anm. 8), S. 134.

10 Vgl. dazu Rümman 1936 (wie Anm. 8), S. 135–137; Frank Büttner: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, 2 Bde., Stuttgart 1980–1999, Bd. 1, S. 26–36; Peter Cornelius. *Zeichnungen zu Goethes Faust* aus der Graphischen Sammlung im Städel, hg. von Martin Sonnabend, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städel'schen Kunstinstitut, 14. März – 20. Mai 1991, Frankfurt am Main 1991.

11 Frankfurt am Main, Städel'sches Kunstinstitut, *Graphische Sammlung*, Inv. Nr. 332; Federzeichnung auf kräftigem Velin, 47,8 x 55,5 cm. Zu dem Blatt vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1991 (wie Anm. 10), S. 24–25, Kat. Nr. 1.

12 Vgl. dazu Stephan Seeliger: *Overbecks Sie-*

- ben Sakramente, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 6 (1964), S. 151–172; Sabine Fastert: Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstwerk im Kontext seiner Zeit (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 68), München 1996; Cordula Grewe: *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham/Burlington 2009, S. 149–201.
- 13 Zum literaturhistorischen und -theoretischen Kontext vgl. Günter Oesterle: Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels „Brief über den Roman“, in: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, hg. von Dirk Grathoff, Frankfurt am Main/Gießen 1985, S. 233–291.
- 14 Zur Forschungsdebatte um die Verzierungen und Ornamente im ausgehenden 18. Jahrhundert siehe Ruth Ghisler: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ von Karl Philipp Moritz. Fragmente einer Architekturlehre aus Goethes römischem Freundeskreis, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1970, S. 32–58; Günter Oesterle: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske, in: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck/Peter C. Bol/Eva Maek-Gérard (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, 11), Berlin 1984, S. 119–139; Ursula Franke: Bausteine für eine Theorie ornamentaler Kunst. Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz, in: *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, hg. von Ursula Franke/Heinz Paetzold (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Beiheft 2), Bonn 1996, S. 89–107; Helmut Pfothenhauer: Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie, in: *Ars naturam adiuvars. Festschrift für Matthias Winner zum 65. Geburtstag*, hg. von Viktoria von Flemming/Sebastian Schütze, Mainz 1996, S. 583–597; Helmut Pfothenhauer: Klassizismus und Ornament. Die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts, in: *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*, hg. von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1996, S. 37–63; Sabine M. Schneider: Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne, in: *Historismus und Moderne*, hg. von Harald Tausch (= *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte*, 1), Würzburg 1996, S. 19–40; Sabine M. Schneider: Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne. Die Ornamentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63 (2000), S. 339–357; Sabine M. Schneider: Klassizismus und Romantik – Zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 37 (2002), S. 86–128, S. 97–98, S. 116–117.
- 15 Vgl. Pfothenhauer 1996 (wie Anm. 14), S. 40–44.
- 16 Pfothenhauer 1996 (wie Anm. 14), S. 44.
- 17 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* [1793], in: *Klassik und Klassizismus*, hg. von Helmut Pfothenhauer/Peter Sprengel (= *Bibliothek der Kunstliteratur*; 3), Frankfurt am Main 1995, S. 384–450. Zum literatur- und ästhetikgeschichtlichen Kontext der Schrift und ihrem intellektuellen Ort in Moritz' Gesamtwerk vgl. den Kommentar von Helmut Pfothenhauer und Sabine M. Schneider, in: *ebd.*, S. 758–891.
- 18 Vgl. Pfothenhauer 1996 (wie Anm. 14), S. 58.
- 19 Vgl. dazu Busch 1985 (wie Anm. 8), S. 13.
- 20 *Ebd.*, S. 14.
- 21 *Ebd.*, S. 43.
- 22 Zitiert nach *ebd.*, S. 45.
- 23 Zum Zyklus der Zeiten, der im Kupferstich erstmals 1805, in zweiter Auflage 1807 erschien, siehe u. a. Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S. 46–54, S. 114–121, S. 146–169, S. 356–361; Runge in seiner Zeit, hg. von Werner Hofmann, Ausst. Kat., Kunsthalle, Hamburg, München/Hamburg 1977, S. 188–219 (Hannah Hohl); Philipp Otto Runge. Die Zeiten – der Morgen, hg. von Hannah Hohl, Ausst. Kat., Kunsthalle, Hamburg 1997; Hans Dickel: Diesseits der Ikonographie. Philipp Otto Runges „Morgen“ und die Sprache der Blumen, in: *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, hg. von Margit Kern/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle, München/Berlin 2004, S. 249–263; Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik, hg. von Markus Bertsch/Uwe Fleckner/Jens E. Howoldt/Andreas Stolzenburg, Ausst. Kat., Hamburg, Kunsthalle, 3. Dezember 2010 – 13. März 2011; München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 13. Mai – 4. September 2011, München 2010, v. a. S. 119–205.
- 24 Busch 1985 (wie Anm. 8), S. 46–49.
- 25 Vgl. Howitt 1886 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 32–33; Hermann Mildener: J. H. W. Tischbein – Philipp Otto Runge – Friedrich Overbeck. Aspekte des künstlerischen Austauschs, in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf, N. F.*, 1 (1986/87), S. 31–87; zum Problem vgl. auch Hermann Mildener: Hamilton, Tischbein and Philipp Otto Runge“, in: *Journal of the History of Collections*, 9 (1997), S. 295–303.
- 26 Zu diesem Problem in Hinblick auf Italia und Germania vgl. die ausführlichen Darlegungen in: Michael Thimann: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2012 (im Druck). Vgl. desweiteren auch: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hg. von David Ganz/Felix Thürlemann, Berlin 2010.
- 27 Vgl. den Brief Overbecks an Friedrich Johann Lorenz Meyer, abgedruckt in: *Ders.: Darstellungen aus Nord-Deutschland*, Hamburg 1816, S. 391. Vgl. dazu Howitt 1886 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 474.
- 28 Zum medialen Status des spätmittelalterlichen Diptychons siehe zuletzt David Ganz: *Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen*, in: Ganz/Thürlemann 2010 (wie Anm. 26), S. 41–65. Des Weiteren u. a. Wolfgang Kermer: *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog*, Phil. Diss., Tübingen 1967; *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, hg. von John Oliver Hand/Catherine A. Metzger/Ron Spronk, Ausst. Kat., Washington, National Gallery, New Haven/London 2006.
- 29 Zu dem Gemälde mit dem Abdruck von Pforrs Buch Sulamith und Maria sowie der älteren Forschungsliteratur siehe Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania, Katalog bearb. von Gisela Scheffler, Ausst. Kat., München, Staatliche Graphische Sammlung, Neue Pinakothek, 20. Februar – 14. April 2002 (= *Patrimonia*, 224), Berlin 2002, S. 62–68, Kat. Nr. 5; zuletzt Grewe 2009 (wie Anm. 12), S. 61–98.
- 30 So Overbeck am 21. November 1860 in einem Brief an einen deutschen Verleger, in dem er sich in Hinblick auf den Entwurf eines Personenartikels in einem Konversationslexikon verbittet, als „romantischer“ statt zutreffend als „christlicher“ Maler bezeichnet worden zu sein, vgl. Howitt 1886 (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 345.