



Michael Thimann

VON DER KIRCHENMALEREI ZUM ROMANTISCHEN KUNSTWERK

RELIGIÖSE MALEREI IM HAMBURG DES 19. JAHRHUNDERTS

Religiöse Malerei im Hamburg des 19. Jahrhunderts – das erscheint auf den ersten Blick ein wenig ergiebiges Motiv für einen wissenschaftlichen Aufsatz. Zu bekannt sind einerseits die Klagen der in jenem Jahrhundert tätigen Maler, dass in der Stadt Hamburg kaum mit bedeutenden Aufträgen für religiöse Historienbilder zu rechnen gewesen ist und sich die künstlerischen Interessen des Bürgertums oftmals auf das Porträt und im besten Fall auf die Landschaftsmalerei beschränkten; andererseits war die konfessionelle und politische Situation gerade im frühen 19. Jahrhundert für die kirchliche Kunst nicht eben günstig. Der liturgische Bedarf der lutherischen Kirchen an Bildern und Ausstattungsstücken war generell außerordentlich gering und durch die vorhandenen alten Bilder zumeist schon gedeckt. Der Abriss des einsturzgefährdeten Hamburger Domes und die lediglich privat auf Initiative der Maler Friedrich Ludwig Heinrich Waagen, Philipp Otto Runge und Friedrich August von Klinkowström organisierte Rettung seiner bedeutenden mittelalterlichen Ausstattung wirft zudem ein schlechtes Licht auf die Ambitionen der Hamburger, ihr Erbe an religiöser Kunst sachgemäß zu verwalten.¹ Hier war der Rat selbst tätig geworden, da die Säkularisierung des Dombezirkes nach dem Reichsdeputationshauptschluss 1803 und dessen Übergang an die Stadt Hamburg den Weg für den Abriss erst freigemacht hatte. Die sogenannte Franzosenzeit brachte eine nochmalige Verschlechterung für die Lage der Kirche durch eine konsequente Profanierung aller Lebensbereiche, welche in der Nutzung der Hamburger Hauptkirchen als Pferdeställe für die Besatzungstruppen gipfelte. Fraglos, die Situation für die religiöse Malerei in Hamburg war zu Beginn des 19. Jahrhunderts alles andere als günstig zu nennen.

Der vorliegende Aufsatz ist daher als eine Spurensuche nach religiöser Gebrauchskunst und romantischer Kirchenkunst im

19. Jahrhundert zu verstehen. Eine genaue Erfassung aller in Hamburg entstandenen religiösen Kunstwerke dieses Jahrhunderts ist beim jetzigen Stand der Forschung kaum möglich; die Zerstörungen des Stadtbrandes von 1842, des Zweiten Weltkriegs und des Wiederaufbaus haben eine Reihe von Werken verschwinden lassen, wodurch eine verlässliche Bestandsaufnahme erheblich erschwert wird.

NACHBAROCK UND FRÜHROMANTIK

Auf das Jahr 1811 signierte der Hamburger Amtsmaler Johann Friedrich Ludwig Bantelmann eine lavierte Federzeichnung (Abb. 1), deren Darstellung für das hier verfolgte Thema von exemplarischer Bedeutung ist. Auf einer Wolkenbank sitzt eine in Schleier gehüllte Frauenfigur, deren Attribute eine Bestimmung als Personifikation des Glaubens (*fides*) – eine der drei theologischen Tugenden – zulassen. In der rechten Hand hält sie den Abendmahlskelch, über dem die strahlende Hostie schwebt, in ihrer linken Hand befindet sich eine Schriftrolle. Eine spezifisch protestantische Zuspitzung dieser Allegorie mit ihrer Betonung auf dem Wort und dem Abendmahl lässt sich aufgrund des Entstehungsortes der Zeichnung vermuten. Wir wissen nicht, für welches Projekt diese Zeichnung als Vorlage gedient haben mag. Bantelmann, der vornehmlich als Porträtist und Kopist tätig war, gehörte dem Maleramt in Hamburg an, womit er für öffentliche Ausstattungen und Dekorationsprojekte herangezogen werden konnte.² Möglich ist es also, dass die Zeichnung als Entwurf für eine Decken- oder Wandmalerei in einer Hamburger Kirche oder einem öffentlichen Gebäude, etwa einem gemalten Programm von Tugenden, dienen sollte. Wie dem auch sei, die Zeichnung wäre dann künstlerisch ein recht armseliges Zeugnis für die offizielle

Hamburger Kirchenmalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Das handwerklich dürftig ausgeführte Blatt zeigt eklatante Verzeichnungen und verfügt zudem über eine veraltete, spätbarocke Ikonographie. Es ist ein Kennzeichen von Kirchenmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, dass ihre Resultate zumeist nicht mit den künstlerischen Errungenschaften und Vorlieben der Gegenwartskunst mithalten können, sondern stilistisch verspätet und ikonographisch schematisch wirken. Die großen Leistungen protestantischer Kirchenmalerei des 18. Jahrhunderts, wie Adam Friedrich Oesers Christus-Zyklus aus der Leipziger Nikolaikirche,³ wurden im Normalbetrieb der norddeutschen Kirchenmaler kaum rezipiert. Vielmehr fertigten diese zumeist nach älteren druckgrafischen Vorlagen und in pragmatischer malerischer Ausführung Andachts- und Historienbilder an, die relativ unscheinbar neben den ästhetischen

Abb. 1: Johann Friedrich Ludwig Bantelmann, Allegorie des Glaubens, 1811, 37 x 24 cm, Privatbesitz



und kunsttheoretischen Ansprüchen der Zeit herlaufen. Auch das 1814 von Siegfried Detlev Bendixen für die Kirche St. Petri gemalte Altarbild *Petrus zu Füßen des auferstandenen Erlösers* gehört in diesen Zusammenhang, denn auch wenn es keine Kopie einer barocken Vorlage ist, so ist es die Adaption einer *Messias*-Illustration des Wiener Akademiedirektors Heinrich Friedrich Füger, dürfte seinerzeit also noch als ‚modern‘ gegolten haben.⁴

Dies änderte sich geschmacklich fraglos in der Frühromantik, angeregt durch die Schriften Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ludwig Tiecks.⁵ Die alte christliche Ikonographie wurde als Medium göttlicher Offenbarung wiederentdeckt und auch außerhalb des Kirchenraumes interessant. Friedrich Schlegels Berichte aus Paris über die im Musée Napoléon zusammengetragenen altdeutschen und frühen italienischen Gemälde, die er ab 1803 in der Zeitschrift *Europa* publizierte, lenkten die Aufmerksamkeit von Künstlern und Literaten in ganz Deutschland auf die ältere Malerei.⁶ Das Alter und die Tradition der bildlichen Überlieferung des Christentums wurden von Schlegel als Teil der göttlichen Offenbarung verstanden. Hier sollte angeknüpft werden, wo die Künstler der Hochrenaissance die Schlichtheit und Heiligkeit der Bilder verlassen hatten. Der eigentliche Zweck der Kunst sei »die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse«; wie in der Malerei des Spätmittelalters solle sich die menschliche Gestalt nicht in sich selbst erschöpfen, sondern sie soll als figürliche »Hieroglyphe«, als »göttliches Sinnbild« dienen, das auf eine höhere Bedeutung verweise.⁷ Nicht die Entwicklung neuer Sinnbilder, sondern der Anschluss an die christliche Bildtradition und vorzüglich an die altdeutsche Malerei wurde von Schlegel dabei als »der sichere Weg der alten Wahrheit« gewiesen. In der Kunstgeschichte sind die Wiener Lukasbrüder um Friedrich Overbeck und Franz Pforr und die Nazarener in Rom immer als die treuesten Apostel der Schlegelschen Lehre verstanden worden. Ob es eine direkte Rezeption von Schlegels Gemäldebeschreibungen auch in Hamburg gab, lässt sich nicht rekonstruieren. Dass diese Texte – auf welche Weise auch immer vermittelt – auf zahlreiche Künstler der frühromantischen Generation entscheidenden Einfluss hatten, steht aber außer Frage. Philipp Otto Runge, der in Dresden eng mit Ludwig Tieck befreundet war und dort auch Friedrich Schlegel persönlich kennenlernte, las nachweislich die Schriften der Schlegel-Brüder sowie schon 1798 Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen*, der in der Dürerzeit spielt und die von den Romantikern aufgeworfene Problematik des religiösen Bildes in einem literarischen Fiktionsspiel hochreflektiert vorträgt.⁸

RELIGIÖSE KUNST ALS SINNBILD: PHILIPP OTTO RUNGES ENTWÜRFE FÜR ALTARBILDER

Wenn auch nicht für Hamburg, so sind doch wenigstens in Hamburg kurz nach 1800 bedeutende religiöse Historienbilder gemalt worden. Philipp Otto Runge arbeitete dort an mindestens einem Auftragswerk für eine Kirche und beschäftigte sich im Zusammenhang mit der geplanten malerischen Ausführung der *Zeiten* auch intensiv mit religiöser Symbolik und christlicher Ikonographie.⁹ So entstand 1805/06 in Hamburg die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 2), nachdem Runge 1804 mit seiner Familie von Dresden dorthin gezogen war.¹⁰ Runge hatte die Arbeit an dem Gemälde im August 1805 vermutlich im Zusammenhang mit der Aussetzung eines Preises für ein Altarbild für die Greifswalder Marienkirche, jedoch ohne einen direkten Auftrag begonnen. Runges Familie sowie die Greifswalder Kunstsachverständigen Johann Gottfried Quistorp und Karl Schildener, dem Runge 1805 eine Entwurfszeichnung schickte, setzten sich für dieses Vorhaben ein.¹¹ Jedoch hat das unvollendet gebliebene Gemälde seine mögliche funktionale Bestimmung niemals erfüllen können. Nach einer kurzfristigen Heranziehung Caspar David Friedrichs für das Greifswalder Projekt wurde eine Kopie von Correggios *Heiliger Nacht* (Dresden, Gemäldegalerie) von Friedrich August von Klinkowström erworben. In Runges Werk nimmt die *Ruhe auf der Flucht* eine Schlüsselstellung ein, da ihr erster Entwurf einerseits als inhaltliches Pendant zu der Zeichnung *Quelle und Dichter* gedacht war; andererseits sollte das unvollendet gebliebene Gemälde eine malpraktische Beweisführung von Runges Farbtheorie liefern. Erkannte Runge in der melancholischen Stimmung von *Quelle und Dichter* einen Verweis auf den Abend des Abendlandes, so gestaltete er mit der Morgendämmerung der *Ruhe auf der Flucht* eine lichterfüllte Idylle als heilsgeschichtliche Reflexion über den Neuanfang im Morgenland. Die Aufgabe eines christlichen Historienbildes, das möglicherweise als Kirchenbild dienen sollte, war eine Herausforderung für den Maler. Runges Auseinandersetzung mit der Geschichte von der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten ist eng mit seiner Kunsttheorie verknüpft, liegt in der die Landschaft erfüllenden Morgendämmerung doch ein Hinweis auf den Anbruch eines neuen Weltalters durch die Geburt Christi. Darauf deuten auch der Magnolienbaum mit den Engeln sowie die Lilie und die Rose auf der Seite von Christus und Maria. Runge begriff den allmorgendlichen Beginn des Tages als ein kosmisches Geschehen, dem hier zugleich der Gedanke christlicher Erlösung eingeschrieben ist. Da das Gemälde nie seine Funktion in der Kirche erfüllen sollte, blieb das Konzept eines genuin frühromantischen Kirchenbildes mit einer weit über die christ-



Abb. 2: Philipp Otto Runge, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, 1805/06, Öl auf Leinwand, 96,5 x 129,5 cm, Hamburger Kunsthalle

liche Ikonographie hinausweisenden »tieferen Sinn« ein Projekt.¹² Inwiefern das Gemälde als liturgisches Ausstattungsstück der Greifswalder Marienkirche von den Gläubigen als gelungene Visualisierung der heiligen Geschichte akzeptiert worden wäre, ist unklar. Durch seinen Bruder Jacob erhielt er die Kenntnis von der Furcht der Greifswalder, allen voran Ernst Moritz Arndt und Schildener, er könne etwas »zu Mystisches« machen, »das die Leute nicht verstehen würden«.¹³ Die Entscheidung für eine Kopie von Correggios *Heiliger Nacht* ist zumindest ein Indiz, dass man lieber auf ein altbewährtes und im kollektiven Gedächtnis verankertes Sakralbild zurückgriff.

Die Nachricht von einem möglichen zweiten Auftrag für ein Kirchenbild erreichte Runge schon im Juli 1805.¹⁴ Seit Ende April 1806 befand er sich mit seiner Familie jedoch nicht mehr in Hamburg, sondern war aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage in der Stadt durch Napoleons Kontinentalsperre in seine Heimat Wolgast übersiedelt, wo er bis 1807 blieb. Hier begann er mit den Vorbereitungen eines unvollendet gebliebenen Altargemäldes (Abb. 3). Runges ehemaliger Lehrer in Wolgast, der Pfarrer und Dichter Ludwig Gotthard Kosegarten, plante auf dem Steilufer in Vitt auf Rügen den Bau einer Kapelle für seine zuvor unter freiem Himmel für die Heringsfischer abgehaltenen Uferpredigten. Den Bau dieser Uferkapelle sollte ein Altargemälde zieren, wofür sich Kosegarten Caspar David Friedrich oder Runge als Maler wünschte. Die Wahl fiel auf Runge, ohne dass offenbar ein offizieller Auftrag mit geregelter Bezahlung erteilt wurde. Das ikonographische Sujet wurde mit *Petrus auf dem Meer* angemessen »maritim« gewählt, wird hier doch die Errettung eines Fischers aus dem Seesturm als Exempel für die

wirkende Kraft des Glaubens vor Augen gestellt.¹⁵ Offensichtlich hatte Runge ein Mitspracherecht bei der Themenwahl, denn er zog *Petrus auf dem Meer* dem Sujet *Jesus stillt den Sturm* vor und wählte damit dezidiert die künstlerisch weit problematischere Darstellung einer Wundertat Jesu, was dem aufgeklärt-rationalen Protestantismus, wie er auch in Hamburg vorherrschte, nicht unbedingt entsprach. Die Wahl des Themas legt von Runge antirationalistischer Haltung in Glaubensfragen ein sprechendes Zeugnis ab. Die Perikope aus dem 14. Kapitel des Matthäus-Evangeliums besaß einen engen lebensweltlichen Bezug zum Publikum der Uferkapelle, waren die Heringsfischer auf der Ostsee doch immer wieder lebensbedrohlichen Situationen ausgesetzt, in denen Glaubensstärke und unzweifelhaftes Gottvertrauen nötig waren, um der existenziellen Not des Schiffbruchs zu entrinnen. In hochdramatischer Weise und mit zahlreichen Pathosfiguren stellt Runge das Sujet dar, indem er die aufgeregten Jünger im Boot der geschlossenen Gruppe von Jesus und Petrus auf dem Wasser gegenübergestellt. Wie ein Schutzmantel legt sich der wehende Umhang Jesu um Petrus, der aus den Wogen errettet wird: »Du Kleingläubiger, warum hast du gezweifelt?« Die nächtliche Landschaft mit dramatischen Wolken vor einem hell strahlenden Mond nimmt die Affekte der menschlichen Protagonisten auf, wird aber zugleich als ein von göttlichem Sinn durchströmter Naturraum aufgefasst. Auch dieses religiöse Historienbild Runge erreichte nicht seinen Bestimmungsort, weil der Auftrag aus Geldmangel eingestellt werden musste, nachdem sich bedeutende höfische Mäzene von dem Kapellenbau zurückgezogen hatten.¹⁶ Das unvollendete, nur untermalte Gemälde wie auch die vorbereitenden Zeichnungen

Abb. 3: Philipp Otto Runge, *Petrus auf dem Meer*, 1806, Öl auf Leinwand, 116 x 157 cm, Hamburger Kunsthalle



Runge gelangten so nach Hamburg. Kurz vor seinem Tod 1810 griff Runge das Thema *Petrus auf dem Meer* noch einmal für einen Auftrag aus Altona auf, kam aber über das Aufspannen der Leinwand nicht hinaus.¹⁷

KIRCHENBILDER VON SIEGFRIED DETLEV BENDIXEN

Nach Runge romantisch inspirierten Versuchen, durch das Malen von Altarbildern mit bekannten Szenen aus der Heilsgeschichte auch seine weitgespannten kunsttheoretischen Spekulationen und seine auf unendliche Zusammenhänge abzielende Symbolik in die Öffentlichkeit zu tragen, ist die Geschichte religiöser Malerei in Hamburg weitaus weniger ambitioniert verlaufen. Zwei ganz unterschiedlich gelagerte Bilder für Kirchen schuf Siegfried Detlev Bendixen, ein in Dresden, München und im Lehratelier von Jacques-Louis David in Paris geschulter Routinier, der seit 1813 als Maler und Zeichenlehrer in Hamburg tätig war.¹⁸ Das 1818 vom Amt der Müller und der Martinsbrüderschaft für die Petrikirche gestiftete Gemälde *Weihnachten 1813* (Kat. 12) ist kein sakrales Bild, sondern ein Erinnerungsbild an eine Greuelthat der französischen Besatzer, die am Heiligen Abend 1813 über 1800 Hamburger Bürger jeden Geschlechts und Alters in der Petrikirche zusammengepfercht hatten, um sie am nächsten Tag aus der Stadt zu treiben.¹⁹ Grund für diese Maßnahme war der fehlende Nachweis von ausreichend Proviant durch »überflüssige Mäuler« (»bouches inutiles«), dessen Einlagerung die Franzosen angesichts bevorstehender Belagerung befohlen hatten. Das Vergehen an der Hamburger Bevölkerung war Ausweis fehlender christlicher Tugenden, und in diesem Sinne werden die säkularisierten Franzosen auf dem Gemälde auch dargestellt. Sie entbehren der christlichen *caritas* und *pietas*, lassen mit ihren Lampen zwar das »Licht der Aufklärung« leuchten, verhalten sich aber hart gegenüber Frauen und Kindern, Alten und Kranken. Die Erinnerung an die fehlende Nächstenliebe der Besatzer verdichtet sich in der Familie am rechten Bildrand: Die Mutter mit ihren drei Kindern ist eine in die Gegenwart versetzte Allegorie der *caritas*. Welche Funktion sollte das Gemälde erfüllen? Es stiftet Erinnerung an das Ereignis und regt zu frommen Gedanken und zu Gebeten für die Toten an. Die Inschrift auf dem Rahmen weist es in diesem Sinne als ein »Epitaphium« aus, auch wenn die Leichname der Verstorbenen nicht im Kirchenraum begraben liegen. Zugleich ist es ein Votivbild profanen Inhalts von künstlerischem Wert (gestiftet »Zur Zierde der Kirche«), welches im Kontext des Kirchenraumes einen pseudosakralen Charakter annimmt.

Ein veritables Kirchenbild ist hingegen die 1826 gemalte Leinwand des *Hl. Ansgar* von Bendixen (Abb. 4), welche für die



Abb. 4: Siegfried Detlev Bendixen, *Hl. Ansgar*, 1826, Öl auf Leinwand, 196 x 91 cm (mit Rahmen), Hamburg-Altona, Hauptkirche St. Trinitatis

Hauptkirche St. Trinitatis in Altona entstand.²⁰ Anlass war die Tausendjahrfeier der Christianisierung Dänemarks im Jahr 1826, hatte Ansgar doch den getauften Dänenkönig Harald Klak in seine Heimat begleitet. In der Formensprache knüpfte Bendixen deutlich an die altdeutsche Tafelmalerei an und bezog sich dabei explizit auf das 1457 entstandene, ursprünglich im Dom befindliche und nach dem Abbruch nach St. Petri überführte Tafelbild von Hans Bornemann. Wie auf dem Vorbild des 15. Jahrhunderts erscheint der 865 verstorbene Heilige in bischöflichen Ornat mit einem Kirchenmodell in den Händen, womit an seine Tätigkeit als Missionar und Domgründer erinnert wird. Wie Joist Grolle ausgeführt hat, wurde Ansgar in Hamburg erst tragbar, als er vom katholischen Heiligen zum protestantischen Geistlichen umgedeutet, d.h. seiner Katholizität entkleidet und zum Lutheraner »umgetauft« worden war.²¹ Der fehlende Heiligenschein im Gegensatz zum spätmittelalterlichen Vorbild wie auch die forciert historisierende Stilwahl ließen sich in diese Richtung deuten: Der Hl. Ansgar ist eine historische Figur, an die sich Gedächtnis knüpft, aber kein kultisch verehrter Heiliger, vor dessen Bild die Gläubigen niederknien sollen.

CHRISTLICHE BILDER OHNE AUFTRAG:

DIE HAMBURGER »NAZARENER« (SPECKTER, MILDE, OLDACH)

Die romantische Religiosität fand auch bei der jüngeren Hamburger Künstlergeneration ihren Widerhall. Angeregt von der frommen Intellektualität im Hause Johann Michael Speckters begeisterte sich besonders Erwin Speckter für den religiösen Erweckungsglauben, las beständig die Bibel und gründete 1824 sogar einen »christlichen Verein«, dem zahlreiche Künstler angehörten.²² In den 1820er Jahren setzt sich in der Gruppe junger Hamburger Maler um Speckter, Julius Oldach und Carl Julius Milde die nazarenische Stilwahl im Sinne der »neudeutsch-religiös patriotischen Kunst« durch.²³ Doch sind deren Werke nicht in öffentlichen Gebäuden zu finden. Das einzige »moderne«, im romantischen Sinne gemalte Sakralbild befand sich nicht in Hamburg, sondern in Lübeck. Seit 1825 war dort in der Marienkirche Friedrich Overbecks Gemälde des *Einzugs Christi in Jerusalem* (Abb. 5) in der Chorkapelle ausgestellt.²⁴ Das erst 1824 in Rom vollendete Gemälde, das nach seiner Ankunft in Lübeck vorübergehend im Haus von Christian Gerhard Overbeck ausgestellt worden war, fand am 18. Oktober 1825 seine endgültige Anbringung in der im Scheitel des Chorumganges gelegenen spätmittelalterlichen Sängerkapelle der Marienkirche. Carl Friedrich von Rumohr hatte sich maßgeblich für den Ankauf des Bildes durch die Stadt Lübeck engagiert, eine öffentliche Sub-



Abb. 5: Friedrich Overbeck, *Einzug Christi in Jerusalem*, 1809–1824, Öl auf Leinwand, 154 x 225 cm, ehemals Lübeck, Marienkirche (1942 zerstört)

skription organisiert und damit dem Lübecker Maler Overbeck einen Weg bahnen wollen, um weitere Aufträge in seiner Heimat zu erlangen.²⁵ Das Historienbild wurde nicht als Altarbild, sondern als Andachtsbild im Kirchenraum angebracht; ein eigens gefertigter Holzschrein sollte es vor Kälte und Feuchtigkeit schützen. Das Gemälde, welches in der Formensprache der italienischen Malerei um 1500 gestaltet ist, ermöglichte den norddeutschen Zeitgenossen eine völlig neue Seherfahrung sakraler Kunst. Altertümlich und modern zugleich, stieß Overbecks Gemälde keineswegs nur auf Zustimmung, doch wurde es als eigentliches Erstlingswerk eines nunmehr berühmt gewordenen Sohnes der Stadt allgemein geschätzt. In Norddeutschland fand somit das erste öffentlich präsentierte nazarenische Kunstwerk nördlich der Alpen seine Bestimmung in einem Kirchenraum, so wie es auch von Overbeck und vielen anderen nazarenischen Künstlern für ihre Bilder intendiert war, aber nur selten in die Realität umgesetzt werden konnte.

Overbecks Historienbild war von nachhaltiger Wirkung auf die jungen Hamburger Maler, die sich der nazarenischen Richtung verpflichtet fühlten. Wohl schon 1824 kopierte Erwin Speckter Overbecks Gemälde im Ganzen und in signifikanten Details; 1833 publizierte Otto Speckter eine Lithographie nach dem Gemälde, welche auf der Grundlage von eigenen Zeichnungen entstand. Auch Carl Julius Milde blieb von Overbecks Bildkonzept nachhaltig berührt und arbeitete als religiöser Historienmaler in diesem Sinne, bis er die Gattung ganz aufgab.²⁶ Overbecks *Einzug Christi in Jerusalem* war für die Hamburger Maler das Musterbild einer patriotischen und religiösen Neubegründung der Historienmalerei aus dem Geist der ›Nachfolge‹ der alten Meister.

Viele Hamburger Künstler der romantischen Generation wie Julius Oldach, Carl Julius Milde, Erwin Speckter, Friedrich Wasmann und Victor Emil Janssen gingen zum akademischen Studium nach München, wo ab 1825 Peter Cornelius lehrte.²⁷ Cornelius übte mit der von ihm neuorganisierten Münchner Akademie eine große Anziehungskraft auf die jüngere Künstlergeneration aus, zumal sich mit dem Studium bei ihm die Erwartung verband, als Gehilfe an einem seiner großen Freskenprojekte beteiligt zu werden.²⁸ Die Vertreter der Hamburger Nazarener-Generation sind fast alle Cornelius-Schüler gewesen, so dass sich hinsichtlich Technik und Zeichnung an den Werken dieser Künstler ein deutlicher Stiltransfer von München nach Hamburg beschreiben lässt. Die eigenen Bestrebungen auf dem Gebiet religiöser Historienmalerei blieben aber für Speckter und Milde auf kleine Formate beschränkt; zudem entstanden die meisten religiösen Kompositionen ohne Auftrag, waren damit private Versuche, die im Freundeskreis kursierten und verschenkt wurden. Dies dürfte auch auf die Mehrzahl der hier ausgestellten Zeichnungen und Gemälde zutreffen. Auf Oldachs *Anbetung der Hirten* (Kat. 45) erscheinen die Münchener Künstlerfreunde Speckter, Oldach und Milde sowie die Brüder Konrad und Franz Eberhard und andere Künstler allesamt als Kryptoporträts und nehmen auf diese Weise an der Epiphanie Christi teil. Hinrich Sieveking hat überzeugend dargelegt, dass es sich dabei um den Entwurf für ein von hinten beleuchtbares Transparentbild handelt, welches am Heiligen Abend im Kreis der Künstler aufgestellt wurde.²⁹ Die persönlichen Bezüge wirkten sich auch direkt auf die Wahl der Bildthemen aus. Oldach wurde in München zu einem Anhänger von Cornelius und half bei den großformatigen Kartonzeichnungen wie auch beim Freskomalen mit. Durch seinen Hang zum Perfektionismus und zur Melancholie entstanden aber nur wenige eigene Kompositionen. Eine dieser Arbeiten ist die Skizze vom *Abschied des Tobias* (Abb. 6), die Oldach 1825 wie einen Stammbucheintrag unterhalb seines Selbstbildnisses zeichnete und mit einer Widmung an seinen Bruder versah: »Thu' recht und fürcht Niemand. Zur Erinnerung von Deinem Bruder Julius. München im May 1825.«³⁰ Oldach wählte ganz bewusst eine religiöse Schlüsselszene familiären Abschieds; der von einem Schutzengel begleitete Tobias wird hier zum versteckten Selbstbildnis des in die Ferne gewanderten Bruders. Die Geschichte von Tobias war im Kreis der Nazarener sehr beliebt. Sie ist eine weisheitliche, dem Alten Testament zugehörige Erzählung, die nicht in der Lutherbibel enthalten ist. Tobias übersteht mit Hilfe des Erzengels verschiedene Gefahren und fängt einen Fisch, mit dessen Herz und Leber er seine zukünftige Frau Sara von einem

Dämon befreit und mit dessen Galle er die Blindheit seines alten Vaters Tobit heilt. Tobias wurde als Patron der Pilger, Reisenden und Augenkranken verehrt, und ganz in diesem Sinne erscheint er auch auf Oldachs Gedenkblatt für seinen Bruder. Schon in München 1826 begann Oldach zudem eine große und bildmäÙig ausgeführte Federzeichnung der *Heimkehr des verlorenen Sohnes* (Abb. 7), die derzeit als verschollen gelten muss, aber zu den wenigen ausgeführten religiösen Werken Oldachs überhaupt gezählt hat.³¹ Die *Heimkehr des verlorenen Sohnes* ist eine im Stil der Cornelius-Schule gezeichnete religiöse Szene und besitzt ebenfalls eine selbstreferenzielle Aussage. Mit der Szene reflektiert Oldach bildlich über seine einstige Rückkehr nach Hause als »verlorener Sohn«, der von dem Vater – hier kaum zufällig wie ein Gottvater gezeichnet – in die Arme geschlossen werden wird.

Nur im Ausnahmefall wurde einem der Hamburger Maler ein regelrechter Auftrag erteilt, wie es sich für Speckters Gemälde der *Samariterin am Brunnen* beschreiben lässt, welches ein privater Auftrag des Syndikus Carl Sieveking an den jungen Maler war.³² Auch für andere religiöse Kompositionen der Hamburger Nazarener lässt sich nachweisen, dass ausschließlich die persönlichen Netzwerke zu einem als private Unterstützung gedachten Erwerb religiöser Bilder führten, eine öffentliche Förderung aber ausblieb. Kurz gesagt, keines der religiösen Gemälde von Speckter, Milde oder Oldach fand jemals Eingang in den Kirchenraum. Lediglich Milde konnte Jahrzehnte später Glasgemälde und Kirchengrausmalungen im Mecklenburgischen Semlow (1861–1863) und Schlemmin (1863/64) sowie – als Höhepunkt seiner Karriere – das Westfenster im Kölner Dom (1865–1870, eingesetzt 1877) gestalten. Dabei war das Programm der religiösen Erneuerung gerade auf dem Gebiet der Historienmalerei in Hamburg in den späten 1820er-Jahren ein zentrales Thema. Speckter und Milde blieben Cornelius gegenüber bei aller Bewunderung reserviert und favorisierten auf dem Gebiet der religiösen Historie den zarten Stil Overbecks. Davon legt Speckters Gemälde *Jakob begegnet Rahel* von 1827 ein beredtes Zeugnis ab (Kat. 42).³³ Es handelt sich dabei um ein »Lieblingsthema« der Nazarener, denn es die Möglichkeit im religiösen Bild, ein junges Liebespaar im Motiv der »zärtlichen Begegnung« zu malen.³⁴ *Jakob begegnet Rahel* wurde von dem aus Altona gebürtigen Juristen Wilhelm Eduard Wilda (eigentlich Wolf Ephraim Seligmann, 1800–1856) erworben, der sich nach dem Jura-Studium zwischen 1826 und 1830 wieder in Hamburg aufhielt; 1829 erwarb Wilda auf der Verlosung anlässlich der Kunstvereins-Ausstellung auch Speckters *Christus und die Marien am Grabe*.³⁵ Der Vorgang ist bemerkenswert, war Wilda doch ein 1825 zum Protestantis-



Abb. 6: Julius Oldach, *Selbstbildnis und Abschied des Tobias*, 1825, 14,8 x 9,6 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Abb. 7: Julius Oldach, *Heimkehr des verlorenen Sohnes*, 1826, Feder in Schwarz, 48 x 65 cm, verschollen



mus konvertierter Jude, der namentlich mit dem Erwerb des letztgenannten Gemäldes offenbar auch ein Bekenntnis seines neuen Glaubens ablegen wollte.

RELIGIÖSE MALEREI AUF HAMBURGER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Nach der Rückkehr nach Hamburg gestaltete sich für die meisten Historienmaler das Künstlerdasein als außerordentlich schwierig, da sie für Historienbilder biblischer oder antiker Thematik keine Aufträge bekamen und sich zumeist künstlerisch umorientieren mussten. Johann Carl Heinrich Koopmann, der 1828 aus Rom nach Hamburg zurückkehrte, hat die Situation eindrücklich beschrieben, die sich dem mit idealistischen Projekten aus Italien in die Hansestadt zurückkehrenden Künstler stellte:

»Hier waren die Kunstzustände noch genau dieselben, obgleich sich seitdem ein Kunstverein gebildet hatte. Denn die Privatsammlungen waren sehr unbedeutend, öffentliche gab es keine und ebensowenig monumentale oder Geschichtsmalerei. Die jüngeren Maler waren zwar teilweise talentvoll, aber unausge-

bildet, da keiner bis dahin Italien gesehen hatte. Die Älteren, entweder Zeichenlehrer oder Porträtmaler, gehörten noch der alten Richtung an, und endlich war der Sinn für Geschichtsmalerei, sowohl weltliche, als biblische, gleich Null. So gab es geradezu nichts, woran man sich erheben, erwärmen oder gar begeistern konnte, [...].«³⁶

Auf den Ausstellungen des Altonaer und des Hamburger Kunstvereins in der 1820er- und 1830er-Jahren waren immer wieder nazarenisch-romantische sakrale Historienbilder zu sehen, doch nur wenige wurden davon verkauft. Auf den Kunstausstellungen dominierten Landschaften, Hamburger Veduten, Genrebilder, Bildnisse und Tierstücke; religiöse Bilder waren zumeist Kopien nach Raffael, Correggio, Annibale Carracci, Van Dyck, Carlo Dolci und anderen Altmeistern. Steuerten zunächst nur Siegfried Detlev Bendixen und Friedrich Carl Gröger gelegentlich eigene Kompositionen zum Leben Christi bei, so veränderte sich die Situation deutlich in den späten 1820er Jahren mit der verstärkten Beteiligung der jüngeren Generation. Zunächst ist festzustellen, dass die Themen für religiöse Historienbilder vor-



Abb. 8: Carl Wilhelm Oesterley, *Der Abschied des Tobias von seinen Eltern*, 1826–28, Öl auf Leinwand, 98 x 114 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität (Leihgabe aus Privatbesitz)

nehmlich dem Alten Testament entnommen wurden, gelegentlich erscheinen mit *Christus segnet die Kinder* oder *Die Erweckung von Jairi Töchterlein* typische Themen protestantischer Bibelmalerei.³⁷ Auf den Ausstellungen wurden aber immer wieder anspruchsvolle religiöse Historien der jüngeren Malergeneration gezeigt. Um nur ein paar Beispiele zu geben: Koopmann stellte 1829 eine *Geburt Christi* aus,³⁸ 1831 zeigte er *Jacob mit dem blutigen Rock Josephs*; 1829 präsentierte der Göttinger Maler Carl Wilhelm Oesterley sein in Rom gemaltes Erstlingswerk *Der Abschied des Tobias* (Abb. 8), das offensichtlich keinen Käufer fand, da es im Besitz des Malers verblieb;³⁹ auf derselben Ausstellung war von dem jüdischen Frankfurter Maler Moritz Daniel Oppenheim das Gemälde *Jacob und Rahel am Brunnen* (Abb. 9) zu sehen,⁴⁰ und Erwin Speckter zeigte seinen *Christus und die Samariterin* sowie eine Kartonzeichnung der *Erweckung des Lazarus*.⁴¹ Mit der *Verkündigung Mariens* von Carl Vogel von Vogelstein aus Dresden und einer *Mystischen Vermählung der Hl. Katharina* von Robert von Langer wird der Einfluss Carl Friedrich von Rumohrs auf die Kunstaussstellung greifbar.⁴² Ohne Frage markierte die Ausstellung von 1829 den Höhepunkt der Präsenz moderner Sakrilmalerei in Hamburg.

Auch im Jahr 1833 waren wieder hochkarätige Werke der nazarenischen Generation in Hamburg zu sehen. Oppenheim zeigte *Sara führt Abraham Hagar zu*,⁴³ Theodor Rehbenitz war mit einem *Sündenfall der ersten Eltern im Paradies* vertreten,⁴⁴ der Dresdener Maler August Richter stellte einen *Jakobssegen* aus.⁴⁵ Victor Emil Janssen zeigte das *Gleichnis vom barmherzigen Samariter* und das Tondogemälde des *Guten Hirten* (Kat. 44).⁴⁶ Nachdem der Tondo unverkauft geblieben war, schenkte ihn Janssen seinem Hamburger Künstlerfreund Johann Carl Koch.⁴⁷ Dieser war auf der Ausstellung mit zwei Lithographien nach Friedrich Overbecks *Rosenwunder des Hl. Franziskus* und *Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel* vertreten und zeigte auch einen eigenen Kartonentwurf des *Brudermords von Kain und Abel*.⁴⁸ Overbeck selbst überragte mit seinem Karton zu dem Freskogemälde vom *Rosenwunder des Hl. Franziskus* in S. Maria degli Angeli in Assisi sicher quantitativ und qualitativ die übrigen Beiträge.⁴⁹ Ein vorsichtiges Fazit aus diesem Befund könnte lauten: Nazarenische Kunst blieb in Hamburg um 1830 reine Ausstellungskunst, die überdies in der Regel unverkäuflich war. Beispiele moderner Sakrilmalerei waren in Hamburg zwar zu sehen, fanden aber nur im Ausnahmefall Eingang in private Sammlungen und wurden nicht mit öffentlichen Mitteln angekauft.

Es ist aus dieser Perspektive ein überaus bedauerlicher Verlust für Hamburg, dass erst im Dezember 2016 bei Christie's in London Friedrich Overbecks Gemälde *Die Verstoßung der Hagar*



Abb. 9: Moritz Daniel Oppenheim, *Jacob und Rahel am Brunnen*, 1826, Öl auf Leinwand, 87,5 x 69 cm, Privatbesitz

(Abb. 10) versteigert wurde,⁵⁰ das die Nachfahren des Senators Jenisch noch kurz vor Inkrafttreten des Kulturgutschutzgesetzes aus Deutschland ausgeführt hatten. Dieses Hauptwerk aus der Sammlung Jenisch in Altona besaß als religiöses Galeriebild seinen Kontext in einer der wenigen geschlossen erhaltenen privaten Gemäldesammlungen des 19. Jahrhunderts.⁵¹ Martin Johann Jenisch d.J. war auch der Auftraggeber des Gemäldes, der es 1830 bei dem Maler in Rom bestellt hatte, es jedoch – geschuldet Overbecks Langsamkeit in der Ölmalerei – erst 1841 in Empfang nehmen konnte. Wie kaum ein anderes Gemälde des Künstlers ist die Darstellung der *Verstoßung der Hagar* mit ihrem Sohn Ismael aus dem Hause Abrahams in eine poetische Stimmung getaucht.⁵² Geradezu lautlos scheint sich die Verstoßung zu vollziehen, die Figuren sind von einer eigentümlichen Andacht beseelt und die biblische Landschaft ist in ein altmeisterliches Sfumato gehüllt. Gleichsam einen Widerstand auch für das Auge beschreibend, entfernt sich Hagar mit ihrem Sohn gegen die Leserichtung des Bildes. Diese Leserichtung von links nach rechts greift wiederum die Geste des linken Arms von Abraham versöhnlich auf,

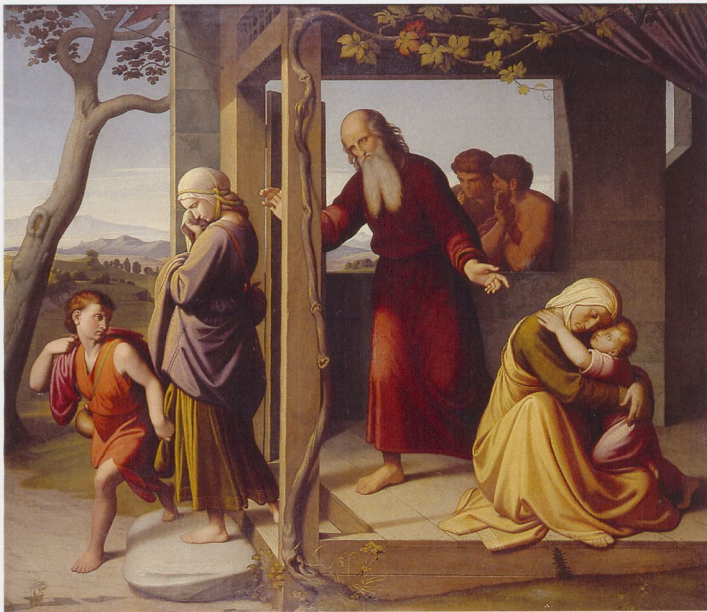


Abb. 10: Friedrich Overbecks, *Die Verstoßung der Hagar*, 1841, Öl auf Leinwand, 98 x 112,5 cm, ehemals Hamburg, Altonaer Museum

mit der er auf die am Boden hockende Sara weist, die ihm in hohem Alter doch noch den Knaben Isaak geboren hatte. Overbeck, der 1813 zum Katholizismus konvertiert war und das romantische Programm aus der Frühzeit des Lukasbundes damit in eine konfessionelle Grundsatzentscheidung überführt hatte, hat ein typologisches Denkbild geschaffen, in dem es um die Ablösung des Alten Bundes durch den Neuen Bund geht. Die Symbolpflanzen von Feigenbaum und Weinstock weisen ebenso darauf wie die Figur der Sara mit ihrem Sohn, die formal an die Madonna mit dem Jesuskind erinnert. Wohl gestützt auf die Exegese des Paulus hat Overbeck die Geschichte von Hagar, Sara, Abraham und ihren Kindern als eine Parabel auf die beiden Testamente, auf Ecclesia und Synagoge, verstanden.⁵³ Das Gemälde stellt aufs Beste unter Beweis, wie sehr im 19. Jahrhundert künstlerische Probleme mit konfessionellen Fragen verbunden wurden. Bibelmalerei für eine Privatsammlung war keine reine Dekoration, sondern es handelte sich um Denkbilder für aktuelle Fragen, welche Glauben und persönliches Bekenntnis betrafen.⁵⁴

»DAS BEDEUTENDSTE BILD, WELCHES HAMBURG ABER JETZT BESITZT«. OVERBECKS CHRISTUS AM ÖLBERG

Das anspruchsvollste religiöse Kunstwerk der Romantik, das dauerhaft seinen Weg nach Hamburg fand, ist sicherlich Overbecks monumentales Gemälde *Christus am Ölberg* (Kat. 41). Schon Ende 1824 hatte Overbeck als direkte Reaktion auf den großen Erfolg seines Lübecker *Einzugs Christi in Jerusalem* den

Auftrag aus Hamburg erhalten.⁵⁵ Ein ›öffentlicher‹ Auftrag für ein dezidiert modernes, nämlich nazarenisches Kunstwerk war in Hamburg ein Novum. Wie auch in Lübeck hatte Rumohr im entscheidenden Moment vermittelt und dem Maler damit den Weg für die Ausführung eines Altargemäldes geebnet, das in der Kapelle des neuerbauten Allgemeinen Krankenhauses in der Hamburger Vorstadt St. Georg aufgestellt werden sollte.⁵⁶ Zunächst hatte die Gruppe der Hamburger Mäzene, angeführt von Senator Martin H. Hudtwalcker, der auch Präses des Krankenhauskollegiums war, dem Maler die Wahl des Gegenstandes freigestellt. Gewünscht war allerdings – dem geplanten Aufstellungsort angemessen – eine Krankenheilung aus dem Evangelium.⁵⁷ An diese Vorgabe hat sich Overbeck nicht gehalten, als er das Gebet Christi am Ölberg als geeignetes Sujet für den Ort vorschlug. Das Thema war zuvor selten als monumentales Altarbild dargestellt worden, und Overbeck konnte damit nur auf wenige direkte Vorbilder in der älteren Kunstgeschichte zurückgreifen. Die für den modernen Betrachter visuell erfahrbare Tatsache eines großformatigen Altarbildes im Stile Raffaels – dazu noch als Nachtstück aufgefasst – korrespondiert hier nicht mit einem evidenten Vorbild frühneuzeitlicher Malerei, das der Maler seinem Entwurf eventuell als Matrix hätte zugrunde legen können. Overbeck kombinierte nämlich die Stillage Raffaels mit einem ikonographischen Typus der Ölberg-Szene, wie ihn Albrecht Dürer in der *Kleinen Holzschnittpassion* dargestellt hatte. Damit liefert der Hamburger *Christus am Ölberg* ein weiteres Beispiel für die Komplexität der nazarenischen Nachahmung älterer Kunst und die damit verbundene Problematik des Kunstzitats, das wie so häufig auf die Synthese von Raffael und Dürer und von ›Italia und Germania‹ abzielte.

Um 1830 war das 1827 begonnene Gemälde in den wesentlichen Teilen vollendet, doch traf es erst im Mai 1834 in Hamburg ein, wo es wegen der notwendigen Umbauarbeiten in der Kapelle des Krankenhauses zunächst im Stadthaus öffentlich ausgestellt wurde und dort auch Kritik auf sich zog.⁵⁸ Diese öffentliche Ausstellung eines ›modernen‹ Kunstwerks in einem öffentlichen Gebäude war etwas Neues in der Stadt und zog zahlreiche Besucherinnen und Besucher an. Die Wahrnehmung des Gemäldes war bei dieser Ausstellung in erster Linie diejenige eines Kunstwerks, das als Sehenswürdigkeit besichtigt wurde und auch Eingang in die Fremdenführer der Stadt Hamburg fand.⁵⁹

Die religiöse Funktion der Krankenhauskapelle hatte Overbeck bei der Konzeption seines Altarbildes zu bedenken. Bei der 1824 eingeweihten Kapelle handelte es sich in erster Linie um einen Betsaal für gläubige Protestanten. Für den 1813 zum katholischen Glauben konvertierten Overbeck muss die strikte Einhal-

tung des konfessionellen *decorum* seines Altarbildes eine Herausforderung dargestellt haben. Auch wenn die Kapelle vermutlich regelmäßig dem liturgischen Vollzug des protestantischen Gottesdienstes diente, so lag ihre erste Funktion doch darin, einen Ort für das stille Gebet und die individuelle Andacht der Krankenhausbewohner und -besucher zu schaffen. Im zweiten Stock des Verwaltungstraktes gelegen, handelte es sich um einen einfachen, großen Raum mit flacher Decke und einer zurückhaltenden Wandgliederung durch Pilaster. Der Betsaal bot etwa 300 Personen Platz, womit auch die erstaunliche Größe des Overbeckschen Gemäldes korrespondierte. Über die tatsächliche Durchführung religiöser Funktionen im Kapellenraum informieren die Quellen. So ist etwa ein Gottesdienst zur Einweihung des neuen Altarbildes, dem die architektonische Umgestaltung des Raumes vorangegangen war, sicher bezeugt.⁶⁰

Die Ikonographie des Bildes folgt dem Bericht des Evangelisten Lukas 22, 39-46, da nur dort von der Erscheinung des Engels, der Christus Trost spendet, berichtet wird. Im Garten Gethsemane fleht Christus Gott an, die bevorstehende Passion von ihm abzuwenden: »Vater, willst Du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.« Daraufhin erscheint der Engel, der den Gottessohn in seiner Verzweiflung stärkt. Overbeck hat die Darstellung des leidenden Christus vermieden. Mit den ausgebreiteten Armen antizipiert er vielmehr seine eigene Kreuzigung und spiegelt zudem das eschatologische Kreuzeszeichen, das ihm der Engel entgegenhält. Göttliches Licht wird ihm dabei zuteil, womit die Hoffnung auf die Auferstehung und das ewige Leben angedeutet sein mag. Die Gruppe der schlafenden Jünger Petrus, Jakobus und Johannes dient der reflexiven Einstimmung in das Geschehen.

Overbeck hat die Aussage des Bildes auf den Aufstellungsort abgestimmt. Denn dem *decorum* des Ortes – eines Krankenhauses – fügt sich die in der Figur Christi ausgedrückte Überwindung der Todesangst und die Hingabe an das Leiden. Der Betrachter des Bildes – so vermutlich Overbecks Kalkül bei der Wahl des Motivs – dürfte als Benutzer der Krankenhauskapelle selbst mit dem eigenen Tod oder dem Leiden seiner Angehörigen konfrontiert gewesen sein. Und mit der Erfahrung des eigenen, möglicherweise medizinisch unabwendbaren Leids könnte auch seine Standhaftigkeit im Glauben in Frage gestellt sein. Die Figur Christi in der oberen Bildhälfte thematisiert jedoch die Hoffnung auf Erlösung. Mit *Christus am Ölberg* gestaltete er ein Bildthema, das Protestanten wie Katholiken gleichermaßen zugänglich gewesen sein dürfte und durch seine künstlerische Raffinesse auch als Kunstwerk besticht. Der in Hamburg gebürtige Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen besuchte 1835 auf der Reise nach



Abb. 11: Hermann Steinfurth, Hochaltar der Hauptkirche St. Petri in Hamburg mit der Darstellung der Auferstehung Christi, um 1852, zerstört (Seitenflügel in St. Petri erhalten), aus: R. Klée Gobert, *Die Bau und Kunstdenkmale der Freien und Hansestadt Hamburg*, Bd. 3, Hamburg 1959, Abb. 46

England nach langer Abwesenheit seine Heimatstadt und hebt in seinem Reisebericht die Neuheit von Overbecks Gemälde gerade im Vergleich mit der gängigen Kirchenmalerei hervor:

»Das bedeutendste Bild, welches Hamburg aber jetzt besitzt, ist Christus am Ölberge von Overbeck. Eine Gesellschaft von Hamburgern hat es vor zwei Jahren in die Capelle des Krankenhauses gestiftet. Es findet sich darin ganz die Tiefe und Reinheit des religiösen Gefühls, welches Overbeck zu dem ersten Kirchenmaler unserer Zeit macht. Ein solches Bild ist innerlich erlebt, nicht wie die meisten Kirchenbilder unserer Tage nur äußerlich mit kaltem Bewusstsein in den einmal hergebrachten Formen zusammengetragen.«⁶¹

SCHLUSS

Mit Overbecks *Christus am Ölberg* endet diese Recherche zur religiösen Malerei im Hamburg des 19. Jahrhunderts. Mit diesem Gemälde hatte ein »romantisches« Kunstwerk Eingang in einen

liturgisch genutzten Raum gefunden, auch wenn dieser sich nur einer halböffentlichen Nutzung erfreute. Weitere Werke der Kirchengestaltung in Hamburg sind durch Kriegseinwirkung heute verschwunden oder nur fragmentarisch vorhanden. So haben sich von Hermann Steinfurths Altar aus dem Jahr 1851 für die Hauptkirche St. Petri (Abb. 11), ein Auftrag des Hamburger Künstlervereins, nur die beiden Seitenflügel mit den Aposteln Petrus und Paulus erhalten, während das Mittelbild der Auferstehung Christi zerstört wurde. Kunsthistorisch markierte Steinfurths Altar eine nochmals ›modernere‹ Form der Kirchen-

malerei, studierte er doch an der Düsseldorfer Akademie und trug damit einen letztlich von Wilhelm von Schadow favorisierten Stil nach Hamburg, der entgegen der strengen nazarenischen Linie Overbecks wieder ein gewisses Maß von Realismus in der gleichwohl stilisierten Darstellung religiöser Szenen zuließ. Dass dieses allein aufgrund seiner schieren Größe, aber auch aufgrund seiner malerischen Qualität bedeutende religiöse Kunstwerk in Hamburg nur fragmentarisch überdauert hat, lässt sich geradezu sinnbildlich verstehen für die diskontinuierliche Geschichte der religiösen Malerei im Hamburg des 19. Jahrhunderts.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Grolle 1998; Sitt 2013.
- 2 Zum Hamburger Maleramt siehe Neddermeyer 1847, S. 321–324.
- 3 Vgl. Stahl 1993; John 2001.
- 4 Vgl. Schulte-Wülwer 2014, S. 119f.
- 5 Vgl. etwa Vietta 1988; Kemper 1993; Voorhoeve 2010.
- 6 Zu Schlegels Gemäldebeschreibungen in der *Europa* und ihrem Einfluss auf die zeitgenössische bildende Kunst vgl. u.a. Schanze 1985; Büttner 1991, v.a. S. 248–251; Schönwälder 1995, S. 22–36; Locher 2007.
- 7 Schlegel/Eichner/Lelless 1995, S. 117.
- 8 Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1977a, S. 21–23.
- 9 Vgl. dazu im größeren Kontext v.a. Scholl 2007.
- 10 Zu dem Gemälde vgl. Traeger 1975, S. 61–67 u. 382–386, Nr. 322; Ausst.-Kat. Hamburg/München 2010, S. 220–227, Nr. 170–177 (Jenns Howoldt).
- 11 Vgl. Lissok 2010.
- 12 Diese Formulierung wählt sein Bruder Jacob in einem Brief vom 6. Juli 1805, in: Runge/Runge 1840/41, Bd. 2, S. 291.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. dazu zuletzt Frenssen 2010; Ausst.-Kat. Hamburg/München 2010, S. 230–237, Nr. 179–185 (Jenns Howoldt).
- 15 Matthäus 14, 22–33.
- 16 Frenssen 2010, S. 147.
- 17 Traeger 1975, S. 411, Nr. 369.
- 18 Zu Bendixen siehe Schulte-Wülwer 2014.
- 19 Zum Gemälde siehe Schulte-Wülwer 2014, S. 116–118; zum historischen Kontext siehe Stubbe da Luz/Naumann 2013, S. 88–91 u. 127–169.
- 20 Vgl. Doose 2010, S. 75–83; Schulte-Wülwer 2014, S. 119–121.
- 21 Grolle 1998, S. 47.
- 22 Vgl. Speckter 1846, S. XIV; Gerhardt 1927–1931, Bd. 1, S. 57–60; Möller 1933.
- 23 Zu diesem Begriff siehe Büttner 1983.
- 24 Zur Geschichte und Bedeutung des Gemäldes siehe Lindtke 1961; Thimann 2014, S. 224–248 (mit weiterführender Literatur).
- 25 Vgl. Bastek 2010.
- 26 Vgl. Carl Julius Milde an Ernst Rietschel, 6.–12. Juni 1825: »Desto unbegreiflicher und möchte ich sagen verehrungswürdiger erscheint mir der Overbeck[,] dieser Meister der Meister, denn das Räthsel ist er wirklich und gegen ihn sind Vogel und alle andern wie Schüler – Wie er sich aus der finstern Zeit der Kunst, wo sie zu einer nicht zu nennenden Weise herab gezogen war, und wo ein Fügler als was Großes galt, so ganz aus sich selbst entwickelt hat u gleich so das Rechte getroffen hat, denn er ist der Gründer der jetzigen Schule und allen ein Stern geworden in der Nacht. Und von allen die ihm nachgeeifert haben[,] hat ihn noch keiner erreicht[,] viel weniger übertroffen, mit einer [sic] fruchtbaren Geist u Gefühl schafft er mit Leichtigkeit die herrlichsten Sachen – Ach du[,] wie lieb ich ihn, er soll ein so herrlicher Mensch seyn, (es kann auch nicht anders seyn) u aller seiner Umgebung ein höheres Wesen, alle nehmen seinen Rath u Lehre an, alle fügen sich seinem Tadel – (aber auch nur ein Mann, der rein u fromm lebt u denkt u fühlt, kann ein solches Bild malen wie das Lübecker ist – Von ihm wird einmal die Nachwelt ~~sprechen~~ singen und wird ein Licht seyn für alle Zeit u für alle Völker u die Nachwelt wird einmal das Verdienst anerkennen, was seine Mitwelt nicht thut – denn man glaubt nicht was solche Kerle als Pochmann u Rößler u Matthäi für Einfluß auf den Geschmack der Menge haben –« (frdl. Hinweis von Henry A. Smith).
- 27 Vgl. den Aufsatz von Henry A. Smith in diesem Katalog.
- 28 Zur Ära Cornelius an der 1808 gegründeten Münchner Akademie siehe Büttner 2008.
- 29 Vgl. Hinrich Sieveking, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2016, S. 214f. Diese Hypothese wird durch Briefe Carl Julius Mildes vom 6. Januar 1826 und vom 25. Januar 1826 bestätigt, frdl. Hinweis von Henry A. Smith.
- 30 Bleistift, 14,8 x 9,6 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 30982. Vgl. Lichtwark 1899, S. 68.
- 31 Vgl. Lichtwark 1899, S. 79–86 mit Abb. Lichtwarks Annahme, dass die Zeichnung um 1828 in Hamburg entstand, muss aufgrund eines Briefs von Carl Julius Milde an Ernst Rietschel, München, 28. Februar 1826, korrigiert werden: »Oldach führt eigentlich ein recht trauriges Leben hier[,] und wir können mit aller Anstrengung nicht's dazu thun ihn aufzuheitern, er ist mit sich selbst in einem immerwährenden Zwist, so lange ich hier bin[,] hat er eine einzige Zeichnung fertig gemacht, alles übrige in Fetzen zerrissen, und wenn er dann einen so melankolischen Anfall hat[,] ist gar nicht mit ihm umzukommen, er verflucht sich u seine Existenz u keiner darf wagen[,] etwas dazu zu sagen[,] oder er macht ihn noch viel wilder[.] Daß er viel Talent hat[,] daran zweifelt kein Mensch, ~~aber mit Bed~~ viel mehr als ich[,] aber ~~das~~ zum Maler ist er verdorben, denn er hat durchaus keine Ausdauer. – Schreib ihm aber um Gottes willen nichts davon, denn sonst macht ihr ihn böse. Er zeichnet jetzt den verlorenen Sohn, wie er zu seinem Vater zurück kommt, und es scheint, als wenn die Zeichnung fertig werden wird.« (freundlicher Hinweis von Henry A. Smith).
- 32 Vgl. Stubbe 1970, S. 168.
- 33 Vgl. zum Gemälde Ausst.-Kat. Hamburg 1996, S. 133, Nr. 89; Ausst.-Kat. Lübeck 2010, S. 126f., Nr. 70.
- 34 Leja 1982.
- 35 Vgl. Stubbe 1970, S. 169.
- 36 Koopmann 1954, S. 136.
- 37 So *Christus segnet die Kinder* von Friedrich Carl Gröger (1825) und Ferdinand Flor (1826), *Die Erweckung von Jairi Töchterlein* von Detlev Conrad Blunck (1825) und Carl Goos (1827 und 1831).
- 38 Ausst.-Kat. Hamburg 1829, Nr. 95.
- 39 Ausst.-Kat. Hamburg 1829, Nr. 115. Vgl. Senf 1957, S. 152, Nr. IV.2.
- 40 Ausst.-Kat. Hamburg 1829, Nr. 120. Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1999, S. 350, Nr. I.29 (vermutlich diese 1826 entstandene Gemäldefassung des von Oppenheim mehrfach bearbeiteten Bildthemas).
- 41 Ausst.-Kat. Hamburg 1829, Nr. 146 u. 246.
- 42 Ebd., Nr. 97 u. 155.
- 43 Ausst.-Kat. Hamburg 1833, Nr. 218.

- 44 Ausst.-Kat. Hamburg 1833, Nr. 247. Das Gemälde ist verschollen, vgl. Wolf-Timm 1991, S. 210f., Nr. 332.
- 45 Ausst.-Kat. Hamburg 1833, Nr. 257.
- 46 Ausst.-Kat. Hamburg 1833, Nr. 155 u. 491. Vgl. Klée Gobert 1988, S. 74 (*Der gute Hirte*, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1233 u. Kat. 44 im vorliegenden Katalog); S. 79 (*Der barmherzige Samariter*, verschollen).
- 47 Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1996, S. 120f.
- 48 Ausst.-Kat. Hamburg 1833, Nr. 417–419.
- 49 Ebd., Nr. 443. Vgl. Lindtke 1969; Ausst.-Kat. Lübeck 1989, S. 230f., Nr. 118.
- 50 Zum Gemälde siehe Thimann 2014, S. 260–262 (mit älterer Literatur).
- 51 Ausst.-Kat. Hamburg 1973a.
- 52 1. Mose 21,14.
- 53 Galater 4, 21–24.
- 54 Vgl. Grewe 2009.
- 55 Zum Gemälde siehe Howitt 1886, Bd. 2, S. 136f. u. 414; Schümann 1971; Thimann 2014, S. 308–311.
- 56 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/21, Brief an den Bruder, Rom, 16. Juli 1825.
- 57 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/20, Brief an den Bruder, Rom, 28. Dezember 1824.
- 58 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/21, Brief an den Bruder, Rom, 25. April 1834. Zur zwiespältigen Aufnahme des Gemäldes in Hamburg vgl. Schümann 1971, S. 151f.
- 59 Vgl. Röding 1841, S. 291f.: »In der Kapelle des Krankenhauses ist ein treffliches Gemälde von Overbeck aus Lübeck aufgestellt. Es ist ein Nachtstück, welches sein Licht durch den im Hintergrunde links erscheinenden, von himmlischer Klarheit umstrahlten Engel erhält. Im Vordergrund sieht man die drei Jünger: Petrus, Johannes und Jacobus schlafend; in der Mitte den Heiland knieend und mit ausgestreckten Armen sich der Fügung seines göttlichen Vaters unterwerfend. Blutstropfen entströmen seiner Stirn. Der Engel hält ihm das Kreuz entgegen. In weiter Ferne zeigt sich rechts Judas, die Fackel in der Hand, mit Kriegsknechten. Man kann, wenn man auch das Krankenhaus selbst nicht zu besuchen wünscht, das Gemälde in Augenschein nehmen, und braucht sich deshalb nur an den Pförtner zu wenden.«
- 60 Vgl. Schümann 1971, S. 154f.
- 61 Waagen 1837–1839, Bd. 1, S. 5.