

Zeichnen in Wien. Friedrich Overbeck, Franz Pforr und die Anfänge des Lukasbundes, 1806 bis 1809

Michael Thimann

Einleitung

Das Eutiner Konvolut früher Zeichnungen Overbecks ist für die Romantik-Forschung eine bedeutende Entdeckung. Das Konvolut wirft viele Fragen auf, bestätigt aber auch ältere Vermutungen über die Anfänge des gemeinsamen Arbeitens bei den Wiener Akademieschülern Friedrich Overbeck und Franz Pforr, aus deren Freundschaft 1808 der Lukasbund hervorgehen sollte.¹ Der Eutiner Zeichnungsfund erlaubt es, das nazarenische Projekt an seinem Beginn zu studieren. Die Nachahmung der alten Meister, die Bebilderung der Bibel und die Lösung gemeinsam gestellter Kompositionsaufgaben waren zentrale Anliegen der Kunst-erneuerung der Lukasbrüder. Sie alle sind auch Thema der Eutiner Zeichnungen. Zugleich sind die Zeichnungen aber auch Relikte eines konventionellen und mechanisch-technischen Ausbildungsbetriebs, wie ihn zahlreiche Künstler um 1800 durchlaufen haben. Die Zeichnungen sind in diesem Sinne ein doppelgesichtiges Dokument. Sie sind zum einen Quelle für die zeitgenössischen akademischen Verfahren, mit denen die Kunst gelehrt wurde, sie sind zum anderen Zeugnisse einer mit großer Begabung sich emanzipierenden Künstlerpersönlichkeit, deren »Genie« und individuelle Vorliebe für unverstellte »Wahrheit« im religiösen

Bild mit der Institution Akademie und dem klassizistischen Norm-Curriculum in Konflikt gerät. Die Eutiner Zeichnungen veranschaulichen die verschiedenen Phasen von Overbecks zeichnerischer Entwicklung, da sie repräsentative Blätter für folgende Werkphasen enthalten:

1. Zeichnungen nach Stichvorlagen aus Lübeck.
2. Studien aus dem akademischen Lehrbetrieb in Wien.
3. Eigenständig skizzenhaft ausgeführte Kompositionen nach der Bibel, die Overbeck im Selbststudium durchgeführt hat.
4. Zeichnungen, die 1808/09 im Zusammenhang der gemeinsamen Kompositionsübungen der Lukasbrüder entstanden.
5. Zeichnungen von eigener Erfindung für Gemälde oder andere autonome Arbeiten des Künstlers.

Vorliegender Aufsatz ist der Versuch, auf Grundlage des Eutiner Zeichnungsfundes den Prozess künstlerischer Selbstfindung zu beschreiben und die Chronologie der frühen Arbeiten Overbecks neu zu bestimmen. Dazu müssen auch die Datierungen der zum großen Teil in Lübeck erhaltenen Zeichnungen des

Frühwerks überprüft und korrigiert werden. Seit dem ersten Ordnungsversuch durch Jens Christian Jensen von 1969 haben sich diese in der Forschungsliteratur festgesetzt.² Viele bisher funktional und zeitlich unbestimmte Blätter lassen sich bei genauer Analyse aber präziser fassen und aufgrund des Kontextes oder durch Briefstellen eindeutig datieren.

Zeichnen als Neubeginn um 1800

Overbecks Werdegang als Zeichner ist als exemplarisch für die Generation der Künstler um 1800 zu bezeichnen. Seine Entwicklung zwischen 1805 und 1810 offenbart aber auch den Paradigmenwechsel, der sich in der romantischen Generation vollzog, indem sich die Forderung nach künstlerischer Autonomie und die Zweifel an der Erlernbarkeit der Kunst in der offenen Kritik an den Methoden des akademischen Zeichenunterrichts widerspiegeln.³ Nach den eher provinziellen Anfängen in Lübeck mit ersten eigenen Kompositionsversuchen erlernte er in Wien systematisch die akademische Zeichenweise und war schnell technisch in der Lage, im spätbarock-klassizistischen Duktus des Akademiedirektors Föger zu zeichnen und zu malen. Die Ausbildung an der Wie-



Abb. 4 Johann Jacobé nach Martin Ferdinand Quadal, Der Aktsaal der Wiener Akademie im St. Anna Gebäude, 1790, Mezzotinto, London, British Museum, Department of Prints & Drawings, Inv. Nr. 1902, 1011.2811 (Courtesy of the British Museum)

ner Akademie (Abb. 4) war hauptsächlich die einer Zeichenschule, in der handwerkliche Sicherheit und zeichnerisches Geschick vermittelt wurden, wogegen die Ölmalerei erst nach einer langen Vorbereitungsphase in der Zeichentechnik im Atelier eines der Pro-

fessoren individuell vermittelt wurde.⁴ Als Reaktion auf eine als leer eingestufte akademische Mechanik und »Manier« entwickelte Overbeck aber wie Franz Pforr einen geradezu »unzeichnerisch« und kunstlos wirkenden Zeichenstil, der als unmittelbarer Aus-

druck von Naivität und Wahrheit aufgefasst wurde.⁵ Das Resultat waren Zeichnungen, die nicht mehr an den Zeichenakt selbst denken ließen, da sie jegliche Dynamik und Virtuosität ausblendeten. In dem Eutiner Konvolut sind Zeichnungen aller dieser Entwicklungsstufen erhalten. Durch den Fund dieser Blätter können wir dieses emphatisch als Neubeginn der »Kunst« inszenierte Beginnen einer individuellen Begabung nun genauer beschreiben. Das »Beginnen« ist eine durchaus virulente Denkfigur der Zeit um 1800, in der sich die Versuche, die Kunst neu zu erfinden, sie aus ihrer Geschichte heraus zu erneuern und an einen vorreflexiven Ursprung zurückzugehen, merkbar häufen.⁶ Philipp Otto Runge's Reflexionen über das produktive Vergessen, das radikale Neulernen von Zeichnen und Malen und etwa auch über die Quelle als Ursprungsmetapher des Schöpferischen sind hier stellvertretend für die künstlerische Frühromantik zu erwähnen. Runge zeichnete 1805 das große Blatt *Quelle und Dichter* (Abb. 5), mit dem er in der Naturallegorie die Erneuerung der Kunst und das Schöpferische an sich zum Ausdruck bringen wollte.⁷ Schon 1802 arbeitete er an einem Bild der Quelle:

»Das Bild solle eine Quelle werden im weitesten Sinne des Wortes: auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werden, die Quelle der neuen Kunst, die ich meyne, auch eine Quelle an und für sich.«⁸

Und auch Overbeck, der Runge Anfang 1806 in Hamburg kennengelernt hatte, durchlebte in Wien den Prozess der Selbstfindung und des Neubeginns, den er vor allem als Bruch mit der klassizistischen Ausbildungspraxis inszeniert hat. Unter den Bedingungen der Autonomie durchläuft das künstlerische Subjekt verschiedene Stufen einer Entwicklung, um zu sich selbst zu kommen und seinen Charakter und sein Talent auszubilden. So auch Overbeck. Die Praxis der Nachahmung will er überwinden und in

Verpflichtung auf die Natur, die Bibel und die eigene Empfindung zu sich selbst finden:

»Und gesetzt, ich lernte denn auch nicht malen wie Tizian, würde nicht so stark im Helldunkel wie Correggio, nicht so stark in Nebensachen und der Anordnung wie Poussin – wenn ich denn nur einmal ein Overbeck werde. Das wäre doch beim Himmel mehr werth, als wenn man mich einen zweiten Raffael, oder Correggio oder dgl. nennte.«⁹

Konsistenz des Konvoluts

Die Umstände, die dazu geführt haben, dass die Mappe von den übrigen Werken im Lübecker Besitz der Familie Overbeck getrennt wurde und separat aus der Hinterlassenschaft der Schwester des Malers, Elisabeth, nach Eutin geriet, sind unklar.¹⁰ Die zu Lebzeiten des Malers nach Lübeck gelangten Werke aus dem Besitz der Familie wurden von Senator Christian Theodor Overbeck (1818–1880), dem Sohn des Bruders Christian Gerhard (1784–1846), am 25. Februar 1880 testamentarisch der Allgemeinheit vermacht; doch erst 1914 gelangten sie aus dem Nachlass seiner 34 Jahre später verstorbenen Ehefrau Charlotte in das Lübecker Museum am Dom, wo sie im Overbeck-Zimmer ausgestellt wurden.¹¹ Dieses Konvolut, das »Vermächtnis Charlotte Overbeck 1914«, bildete zusammen mit separat erworbenen Gemälden und Kartons den nicht ganz zutreffend sogenannten »Nachlass Overbeck 1915«, der wiederum von dem viel umfangreicheren, sukzessive zerstreuten römischen Nachlass des Malers abzuheben ist.¹² Wahrscheinlich ist, dass die Eutiner Mappe ein um druckgraphische Blätter ergänztes Konvolut früher Zeichnungen aus Familienbesitz war, das möglicherweise der um das Nachleben seines Onkels besonders bemühte Senator



Abb. 5 Philipp Otto Runge, Quelle und Dichter, 1805, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Christian Theodor Overbeck zusammengestellt hatte. Es ist überliefert, dass Christian Theodor die familiären Erinnerungsstücke eigenhändig geordnet und in Mappen archiviert hatte, um sie der Stadt Lübeck zu übergeben.¹³ Warum die Eutiner Mappe aber von dem Rest der Jugendwerke getrennt wurde und in den Haushalt der Schwester Elisabeth Overbeck kam, ist nicht zu klären.¹⁴

Reisende Blätter. Overbecks Zeichnungsendungen

Schon Overbecks Vater, der angesehene Dichter, Jurist und Diplomat Christian Adolph Overbeck, dürfte die Zeichnungen seines Sohnes in einer nicht rekonstruierbaren Form zusammengestellt und geordnet haben. Bis zu seiner Abreise aus Wien nach Rom im Mai 1810



Abb. 6 Friedrich Overbeck, Hanna und Elkana bringen das Kind Samuel dem Priester Eli, 1807, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung

hatte Overbeck die Familie an seinem künstlerischen Fortschreiten intensiv und in materieller Form Anteil nehmen lassen. Seit 1806 hatte er auf ausdrücklichen Wunsch seines Vaters mehrfach Arbeiten nach Lübeck geschickt, seien es einzelne Gemälde wie die *Auferweckung des Lazarus*, seien es ausgewählte Zeichnungen und Ölskizzen. Im Juni 1807 etwa gelangte ein solches

Konvolut durch den Jugendfreund Gottlieb Grunow nach Lübeck:

»Ihrem Verlangen gemäß schicke ich Ihnen durch unsern guten Grunow Zeichnungen oder vielmehr Skizzen. Aus der ausgeführten Zeichnung, dem Modellacte in schwarzer und weißer Kreide sehen Sie, daß ich nun auch angefangen habe, nach der Natur zu zeichnen. (...)

Von der Malerey, oder vielmehr Schmiererey, erwähne ich nichts, denn es ist, wie Sie wissen, der erste Versuch, ohne daß ich je etwas copirt habe, auch haben mich nur Grunows wiederholte Bitten dazu vermocht, es mitzuschicken. Um es ein wenig zu heben, habe ich den ersten Kopf in grau gemalt beygelegt, damit Sie doch wenigstens sehen, daß es mir schon noch schlechter ging, als jetzt.«¹⁵

Auch im Februar 1808 schickte Overbeck wieder Zeichnungen nach Lübeck, unter denen sich auch die in Eutin erhaltenen Blätter *Moses in der Wüste* (Kat. 7) und *Jesus und Nikodemus* (Kat. 2) befunden haben:

»Die beifolgenden Zeichnungen sind freilich ein schlechter Beweis meiner Behauptungen; doch muß ich dabei sagen, daß die jüngsten unter ihnen doch wenigstens schon ein halbes Jahr alt sind. Von neuern Arbeiten habe ich keine fertig; zwei Bilder sind untermalt, eine Zeichnung ist erst angefangen ec. Manche Fehler würde ich jetzt selbst schon abändern können, wie z. B. daß im Moses die Wüste zu wenig charakterisirt und das Wunderbare der Handlung zu wenig ausgedrückt ist: – daß im Christus und Nicodemus die Nebensachen in einem größern Stil hätten gemacht sein sollen: – daß in dem Blatt, wo das Kind Samuel von seinen Eltern in den Tempel zu Silo gebracht wird, das Ruhige der Handlung durch die Nebenfiguren zu sehr gestört wird ec. – Überhaupt sind alle nur flüchtige Zeichnungen, die als solche Nachsicht verdienen.«¹⁶

Seine schnellen Fortschritte in der Zeichenkunst werden in den selbstkritischen Bemerkungen deutlich. Die vorgebrachten Kriterien in der Beurteilung könnten so auch bei den gemeinsamen Kompositionsübungen der Lukasbrüder (s. u.) geäußert worden sein. Bei der lavierten Federzeichnung *Hanna und Elkana bringen das Kind Samuel dem Priester Eli* (Abb. 6) vom September 1807 etwa sind es die pathetischen Assistenzfiguren, welche die Ruhe der Komposition stören, die

der biblische Gegenstand erfordert (I. Sam 1, 24–28).¹⁷ Offensichtlich fiel Overbeck selbst die mangelnde Verbindung der die Gaben von Stier, Mehl und Wein bereitenden Opferdiener mit der eigentlichen Handlung der Übergabe des Kindes Samuel auf. Die routinierte Technik des Füllens klassizistischer Bildbühnen setzt er hier selbstkritisch in Gegensatz zu dem angestrebten Ausdruck des »Ruhige(n)«.

Wir lernen Overbeck in seinem Frühwerk in einem Prozess der kontinuierlichen zeichnerischen Selbstüberbietung kennen, in dem er schnell verwirft, was er kurz zuvor mühsam erarbeitet hat. Auch wenn nicht rekonstruiert werden kann, welche Prämissen der Zusammenstellung der Blätter in der Eutiner Mappe zugrunde gelegen haben, kann sie als eine exemplarische Auswahl von Overbecks Schaffen zwischen 1805 und ca. 1810 gelten.

Zeichnen lernen: Overbecks Anfänge in Lübeck

Overbeck traf am 20. April 1806 nach einer über einmonatigen Reise in der Kaiserstadt Wien ein und nahm am folgenden Tag sofort den Kontakt zur Akademie auf, indem er sich dem Direktor Heinrich Friedrich Fügler vorstellte.¹⁸ Der Besuch der Wiener Akademie war durch Overbecks Vater und dessen guten Bekannten, den Hamburger Domherrn Friedrich Johann Lorenz Meyer, eingefädelt worden.¹⁹ Mit einem Empfehlungsschreiben stellte sich der Zeichenschüler dem Akademiedirektor vor und wurde von diesem gleich seinem ersten Lehrer, dem Maler Hubert Maurer,²⁰ zugewiesen, um die technischen Anfangsgründe wie Zeichnen nach dem Skelett, das Kopieren von Kupferstichen und Handzeichnungen sowie das Zeichnen nach Gipsabgüssen antiker Statuen noch einmal neu

von Grund auf zu erlernen. So schreibt Fügler an Meyer über seinen neuen Zögling Overbeck:

»Aus seinen mitgebrachten Versuchen sah ich indessen, daß er bisher noch keine Gelegenheit hatte, nach eigentlichen malerischen oder akademischen Zeichnungen zu studiren. Diese finden sich bei uns in großer Menge; und darnach muß er erst seine Hand üben, und den Mechanismus mehrerer Zeichnungsarten sich eigen machen, ehe er zur Malerei, und den höheren Theilen derselben übergehen kann. Diese Vorübungen können wohl einige Jahre dauern, und werden seiner Neigung zur Kunst diejenige bestimmte Richtung geben, aus welcher man den Grad der Fähigkeit eines Zöglings derselben erkennt.

Ich habe ihm daher von der Hand in der Schule der Anfangsgründe der historischen Zeichnung einen Platz verschafft, worin nach den besten academischen Handzeichnungen den ganzen Tag gearbeitet wird. Früh von 6–8 Uhr zeichnet er in unseren Antiken-Sälen nach der Natur, das Skelett, und nachher die große anatomische Statue unseres Professors der Bildhauerei und artistischen Anatomie, Martin Fischer, womit alle unsere Schüler anfangen, um die Bestandteile der menschlichen Figur von innen heraus gründlich kennen zu lernen, und wodurch sie verständige Zeichner werden, wenn sie Talent haben, und sich nicht von den dunkeln Träumen der bloßen nicht unterrichteten Empfindung verleiten lassen, diese an sich leichten wissenschaftlichen Kenntnisse mit Verachtung anzusehen, die doch zur Ausübung der Künste so nothwendig sind.«²¹

Die Entscheidung Füglers, den jungen Overbeck noch einmal an den Anfang zurück zu versetzen, erstaunt, konnte dieser doch schon auf einen mehrjährigen Zeichenunterricht in Lübeck zurückblicken. Ab 1802 hatte er eine erste Unterweisung im Zeichnen durch den Artilleristen Mau erhalten, über den nichts weiteres bekannt ist.²² Als Schüler am Lübecker Katharineum erhielt Overbeck eine solide neuhumanistische Bil-

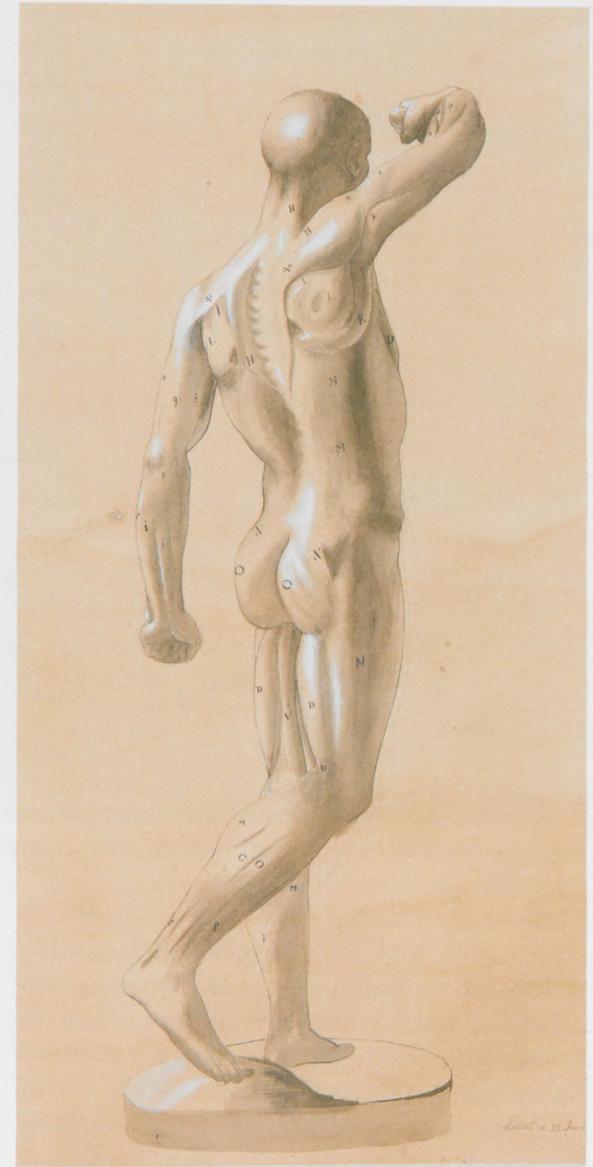


Abb. 7 Friedrich Overbeck, Zeichnung nach einem Ecorché, 1804, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung



Abb. 8 Heinrich Friedrich Füger, Konsul Lucius Iunius Brutus verurteilt seine Söhne zum Tode, 1788, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

derung in den alten Sprachen und den Wissenschaften und zeichnete zunächst »Nacht und Tag« als Autodidakt.²³ Um Ostern 1804 akzeptierte der Vater die Entscheidung seines Sohnes für den Künstlerberuf. Ab Fröhsummer 1804 war Overbeck Schüler des Malers Joseph Nicolaus Peroux, eines in Lübeck ansässig gewordenen Guibal-Schülers aus Stuttgart, der ihm regelmäßig Zeichenunterricht erteilte. Vormittags besuchte Overbeck Peroux, nachmittags nahm er am Unterricht im Katharineum teil, um seine wissenschaftli-

chen Kenntnisse zu erweitern. Aus der Lehrzeit bei Peroux sind zahlreiche Kopien nach Kupferstichen älterer Meister, nach Gipsabgüssen antiker Statuen und Büsten sowie anatomische Studien erhalten, wofür er teilweise eine Gliederpuppe verwendet hat (Abb. 7). Die im Juni 1805 entstandene Nachzeichnung nach Guido Renis *Erzengel Michael besiegt den Satan* (vgl. Kat. 1) gehört gedanklich in diesen Kontext, auch wenn sie Overbeck vermutlich aus eigenem Antrieb während der Sommerferien an der Ostsee gezeich-

net hat. Das von Peroux verordnete Curriculum darf in hohem Maße als konventionell, ja als provinziell bezeichnet werden. Overbeck selbst benannte es im Rückblick abfällig als »Mengsisches System«.²⁴ Mit den 1805 datierten Kopien nach den Umrissen von John Flaxman zur *Odyssee* zeigt sich die Ausbildung bei Peroux jedoch auch auf der Höhe des klassizistischen Zeitgeschmacks.²⁵ Peroux selbst komponierte kaum eigenständig, sondern ist vor allem als Miniatur- und Portraitmaler hervorgetreten. Außer Kopieren hat Overbeck wenig bei Peroux gelernt, auch wenn er die um 1800 verbreitete Tupfmanier von seinem Lehrer übernahm und diese bei seinen ersten eigenen Arbeiten, etwa Bildnissen von Familienmitgliedern und figürlichen Kompositionen, angewandt hat. Und dies in durchaus kritischer, ja selbstkritischer Perspektive! So schreibt er über Peroux im August 1805 an seinen geistigen Mentor August Kestner:

»Meine Meinung ist: daß er (Peroux, M. T.) ein guter Zeichner ist; seine Manier hingegen scheint mir ganz und gar falsch zu seyn. Das kleinliche Punktiren beim Ausführen verhindert, daß er je etwas künstlerisch Großes liefern kann. Mir ist dies doppelt unangenehm nicht bloß seinetwegen sondern auch meinerwegen, weil auch ich mich an diese kleinliche Manier gewöhnen muß und meine Hand auf diese Weise in Fesseln legen muß, aus denen es ihr leider sehr schwer werden wird sich nachher wieder zu befreien. Eine freie Hand zu haben ist das Wichtigste für den Maler, und deswegen wünschte ich so sehr, daß er mich recht große Sachen etwa nach Gyps zeichnen ließe. Da ich dies nun aber durchaus nicht erlangen kann, so kann ich mir wirklich bisweilen den Wunsch nicht verbergen, bald bessern Unterricht zu finden.«²⁶

Bemerkenswert ist, dass Overbeck schon im Januar 1806 in Hamburg originale Handzeichnungen Fügers und Kupferstiche nach dessen Gemälden in der

Sammlung des Domherrn Meyer – und vermutlich auch in der Sammlung von dessen Bruder Johann Valentin Meyer – sah und das »außerordentliche Genie« des Malers bewunderte: »Ganz vortreffliche Compositionen von Geist und Kraft.«²⁷ Er war davon überzeugt, dass Peroux durch diese Arbeiten belehrt werden würde. Die Brüder Meyer in Hamburg besaßen eine stattliche Anzahl von Füger-Zeichnungen in ihren Kunstkabinetten.²⁸ Die bildmäßige Zeichnung *Konsul Lucius Iunius Brutus verurteilt seine Söhne zum Tode* von 1788 (Abb. 8), ein bekanntes, von Livius überliefertes moralisches Exempel aus der Frühzeit Roms, ist in der Mischtechnik Feder, Pinsel, Röteln und Weißhöhung ausgeführt und weist die wesentlichen Charakteristika von Fügers vollendetem Zeichenstil auf; sie befand sich ehemals im Besitz von Johann Valentin Meyer.²⁹ Es dürfte eben diese Präsenz von originalen Werken Fügers im Norden gewesen sein, die erklärt, warum gerade Heinrich Friedrich Füger zum geschmacklichen Paradigma in der Auseinandersetzung von Christian Adolph Overbeck mit dem Sohn werden musste: Füger war nicht nur der als Autorität geachtete Akademiedirektor, mit dem Overbeck in Wien in persönlichen Kontakt kam, sondern auch der Vater besaß eine aus der Anschauung erwachsene Kenntnis seiner Zeichenkunst.

Zeichnung als Gabe

Schon in Lübeck entstanden 1805 zwei ambitionierte eigene Kompositionen antiker und biblischer Thematik. Beide Blätter konzipierte Overbeck als Geschenke für seine Eltern. Der Poetik der Gabe entsprechend, ist das scheinbar großzügig und interessellos gemachte Geschenk weit mehr als das Relikt eines familiären Rituals, in dem sich dankbare Elternliebe ausspricht. Die

Zeichnung dient der Sichtbarmachung des eigenen Könnens und verlangt zugleich Bewunderung und Anerkennung als Belohnung.³⁰ Die Eltern werden als ideale Rezipienten in den Bildungsgang einbezogen. Nur sie, die Eltern, können über die Evidenz gewachsener zeichnerischer Fertigkeiten hinaus auch den seelischen Gehalt ermessen, den ihr Sohn in die Arbeit hineingelegt hat. Allein der thematische Wechsel vom antiken Mythos Homers zur christlichen Ikonographie war eine programmatische Positionsbestimmung, womit die Zeichnung als Gabe zum Träger weit komplexerer Absichten und Erwartungen wurde. Offenbar erhoffte sich Overbeck von den Geschenken eine Stellungnahme des Vaters. Zunächst handelte es sich um die Zeichnung der *Rückkehr des Telemachos* vom August 1805 (Abb. 9), die bereits hinsichtlich des Formats als große Komposition gedacht war.³¹ Overbeck hat das Blatt als deutliche Geste der Zueignung auf den 50. Geburtstag seines Vaters, den 21. August 1805, datiert:

»Aus dem Homer habe ich mir die Scene von der Rückkehr des Telemach zum Sauhirten Eumaios ausgewählt, die ich jetzt bei H. Peroux zum Geburtstage meines Vaters bearbeite.«³²

Die Themenwahl zielte auf den Vater ab, geht es doch um die freudige Wiedererkennung des aus Sparta zurückkehrenden Telemachos durch den treuen Schweinehirten Eumaios, der den als Bettler getarnten Troja-Heimkehrer Odysseus in seiner Hütte beherbergt.³³ Eine familiäre Wiedervereinigung gleichsam »über Bande«, eine über Blicke vermittelte komplexe Vater-Sohn-Beziehung, in der das »wahre« Gefühl nur über die unverstellte Freude eines Dritten, Eumaios, vermittelt wird, da auch der Sohn die wahre Identität des Vaters noch nicht erkannt hat. Im klassizistischen Stil als Begegnungsszene angelegt, weist die Zeichnung noch zahlreiche Unsicherheiten auf. Die Tuschmanier Peroux' ist hier mit weiträumig lavierten Flächen kom-

biniert. Wichtig ist der Hinweis Overbecks, dass er die Zeichnung noch unter den Augen seines Lehrers ausgeführt hat. Eine parallele eigenständige Arbeit auf dem Gebiet des religiösen Bildes ist die bildmäßig ausgeführte Zeichnung *Christus erscheint den Jüngern*, die Overbeck im Spätherbst 1805 für seine Eltern als Weihnachtsgeschenk gezeichnet hat (Abb. 10).³⁴ Diese in Tuschmanier ausgeführte Komposition schwankt noch zwischen der Imitation normativer Vorbilder wie dem *Apoll vom Belvedere* und dem Ringen um den einen eigenen Seelenausdruck im Bilde. Eindrucksvoll beschreibt der 16jährige die Suche nach einem christlichen Modus in einem die Zeichnung begleitenden Brief an den Bruder. Die auf den 25. Dezember 1805 datierte Zeichnung ist trotz ihrer Schülerhaftigkeit in Komposition und Ausführung ein zentrales Dokument für den Paradigmenwechsel, der sich bei dem Zeichenschüler noch vor der Wiener Akademiezeit vollzog. Auch der begleitende Brief besitzt programmatischen Charakter. Apoll und Christus werden in ihm als höchste Verkörperungen gegensätzlicher Schönheitsprinzipien direkt miteinander konfrontiert:

»Ich bearbeite jetzt eine Scene aus der Bibel, wie nemlich Christus nach seiner Auferstehung sich seinen Jüngern zeigt, und mit den Worten: »Friede sey mit euch« in ihre Versammlung tritt. Das soll ein Geschenk für die Eltern zur Weyhnacht werden. Die biblische Geschichte zieht mich jetzt besonders an bey eigenen Compositionen. So schöne, und so bestimmte Charaktere, als die Bibel darstellt, findet man doch in keiner Geschichte. Was sind alle Götter der Griechen gegen Christus! Und das ist es ja grade, was der neuere Künstler noch vor den Griechen voraus hat, dies ist das einzige, aber das wichtige, worin er sie noch übertreffen kann. Den Ausdruck der Heiligkeit findet man in keiner Antike. Ihre Götter sind nur gemeine Menschen, sie sündigen wie Menschen.



Abb. 9 Friedrich Overbeck,
Rückkehr des Telemachos, 1805,
Lübeck, Die Lübecker Museen,
Museum Behnhaus Drägerhaus,
Graphische Sammlung



Abb. 10 Friedrich Overbeck,
Christus erscheint den Jüngern,
1805, Lübeck, Die Lübecker Museen,
Museum Behnhaus Drägerhaus,
Graphische Sammlung

Apoll ist das Ideal körperlicher Schönheit, aber was ist körperliche Schönheit gegen Vollkommenheiten des Geistes und des Herzens so wie sie Christus im höchsten Grade in sich vereinte. Und an welchem ihrer Götter findet man diese erhabenen Eigenschaften? In der Zeichnung können die Griechen wohl nicht leicht erreicht ja noch weniger übertroffen werden, aber die Zeichnung muß nach meinen Begriffen wahren Seelen-Ausdruck weit nachstehen. Und, mich dünkt, das muß jeden neuen Künstler anspornen, daß doch Griechen im wichtigsten Theil der Kunst noch zu übertreffen sind. – – –³⁵

Overbeck instrumentiert seinen Zweifel an der Normativität der Antike, um seine noch suchend formulierte Nachahmungstheorie zu fundieren. Die Griechen seien in der körperlichen Schönheit, die sich in der schönen Form, der »Zeichnung«, niederschläge, unerreicht geblieben. Dagegen seien aber spezifisch christliche Qualitäten wie »Heiligkeit« und »Vollkommenheiten des Geistes und des Herzens«, die eher moralischer als ästhetischer Natur sind, anzuführen. Im Zusammenspiel mit dem Brief offenbart sich die Gabe des Weihnachtsgeschenks als weit mehr als eine dem festlichen Anlass angemessene Kinderzeichnung. Die Zeichnung entwirft *in nuce* ein Programm, das sich gegen den klassizistischen Geschmack des Vaters wendet. Beide Blätter waren auf den Bildungshorizont des Vaters hin konzipiert und markieren die Zweigleisigkeit in Overbecks Frühwerk, nämlich die gehorsame Befolgung der Autoritäten und Arbeit an den Klassikern einerseits, die selbst gestellte Aufgabe einer bildlichen Erschließung der Bibel mit empfindsamem Verständnishorizont andererseits. Die in dem Brief explizit geäußerte Selbstreflexion bezeugt aber auch die gegen das Griechenparadigma gerichtete Spitze des Zeichnungsprojekts. Noch in Lübeck erhielt Overbeck entscheidende künstlerische Impulse durch die Begegnung mit August Kestner, der ihm Zeichnungs-

kopien altitalienischer Meister zeigte, sowie durch Treffen mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Philipp Otto Runge in Hamburg.³⁶ Overbeck kam auf diese Weise, wie auch immer ausgerichtet, mit frühromantischem Gedankengut in Kontakt, verfolgte jedoch als Künstler zunächst weiter seinen klassizistischen Ausbildungsweg. Noch in Wien 1806 bis 1808 wird er durchgängig und gerne Themen aus der antiken Mythologie bearbeiten, auch wenn das Interesse für die Bibel und deren Illustration stetig wachsen sollte und sich in eigenen Kompositionen (vgl. etwa Kat. 4–7) niederschlug.

»von vorn anfangen«. Umlernen und Neulernen in Wien

Overbeck legte Föger in Wien im April 1806 mitgebrachte Zeichnungen als Arbeitsproben vor, die von dem Akademiedirektor als ungenügend empfunden wurden: »er sah meine Zeichnungen an mit vieler Nachsicht; bemerkte aber dabey, daß ich jetzt von vorn anfangen müsse.«³⁷ Hier beginnt der Prozess der akademischen Umerziehung, dem sich jeder Akademieschüler unterziehen musste, wollte er eine professionelle Ausbildung erhalten. Das Vergessen des zuvor Erarbeiteten zugunsten des systematischen Erlernens der »mechanischen« Technik der Zeichnung stand somit am Beginn des Studiums.³⁸ Insbesondere die langwierigen additiven Zeichentechniken des Kopierens und Nachzeichnens, die zur stufenweisen Erschließung des menschlichen Körpers führen sollten, bevor es an das eigentliche Erfinden und Komponieren ging, wurden von den Künstlern als Beschränkung der eigenen Phantasietätigkeit empfunden. Die Klagen über den von der Akademie inszenierten Bruch mit der vorgängigen Biographie als



Abb. 11 Friedrich Overbeck, Männliche Aktstudie, 1809, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung

Zeichner lassen sich bei vielen Künstlern um 1800 nachweisen, welche das akademische Studium als Zwang empfanden. Asmus Jakob Carstens, Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge seien nur als die berühmtesten unter ihnen genannt.³⁹ Overbeck fügte sich als wohlzogener Schüler aus bürgerlichem Elternhaus zunächst in das ihm auferlegte Curriculum und schritt als Zeichner schnell voran, indem er alle akademischen Ausbildungsstufen mit seinem Lehrer Maurer durchlief. Diese waren das Kopieren

von Kupferstichen, das anatomische Zeichnen nach dem Skelett, das Zeichnen von Köpfen, das Zeichnen nach Gipsabgüssen antiker Statuen und zuletzt das Aktzeichnen. Von Overbeck sind hochwertige Aktzeichnungen aus der Wiener Zeit erhalten, die seine schnell errungene Meisterschaft in der Nachahmung der Natur des menschlichen Körpers unterstreichen (Abb. 11).⁴⁰ Sporadisch begann er damit offenbar schon im Frühsommer 1807.⁴¹ Das hier gezeigte Blatt entstand der Aufschrift zufolge 1809 unter den Auspizien des Professors Johann Baptist Lampi d. Ä., womit angezeigt ist, dass Overbeck wohl erst im dritten Jahr seines Wiener Aufenthaltes intensiv nach dem lebenden Modell zeichnete.⁴²

An der Wiener Akademie gehörte in das Curriculum zudem das Zeichnen nach der eigens für den Zweck der Künstlerausbildung geschaffenen *Anatomischen Statue* von Johann Martin Fischer, die sich in Wien erhalten hat (Abb. 12).⁴³ 1803 war Fischers auf eine anatomische Figur von 1785 zurückgehende große *Anatomische Statue* in Blei und Zinn gegossen und im Zeichensaal aufgestellt worden.⁴⁴ Fischer war Bildhauer und widmete sich intensiven Studien der Anatomie für Künstler. Das Resultat dieser Bemühungen waren die leicht überlebensgroße Statue eines Ecorché und zwei Publikationen, nämlich die *Erklärung der anatomischen Statue für Künstler* (Wien 1785 u. ö.) und die *Darstellung des Knochenbaues von dem menschlichen Körper* (Wien 1806).⁴⁵ An der Wiener Akademie war er als Professor für Anatomie tätig. Die Statue und die sie begleitenden Publikationen entwerfen eine von den Zufällen der Natur bereinigte Idealanatomie für Künstler, die sich auch Overbeck zu eigen gemacht hat, wie die beiden Zeichungsfragmente aus dem Eutiner Konvolut beweisen (Abb. 13; Kat. 4–5). Aufgrund der leichten Untersicht und der Drehung der Statue ist es wahrscheinlich, dass Over-



Abb. 12 Johann Martin Fischer, Anatomische Statue, 1803, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

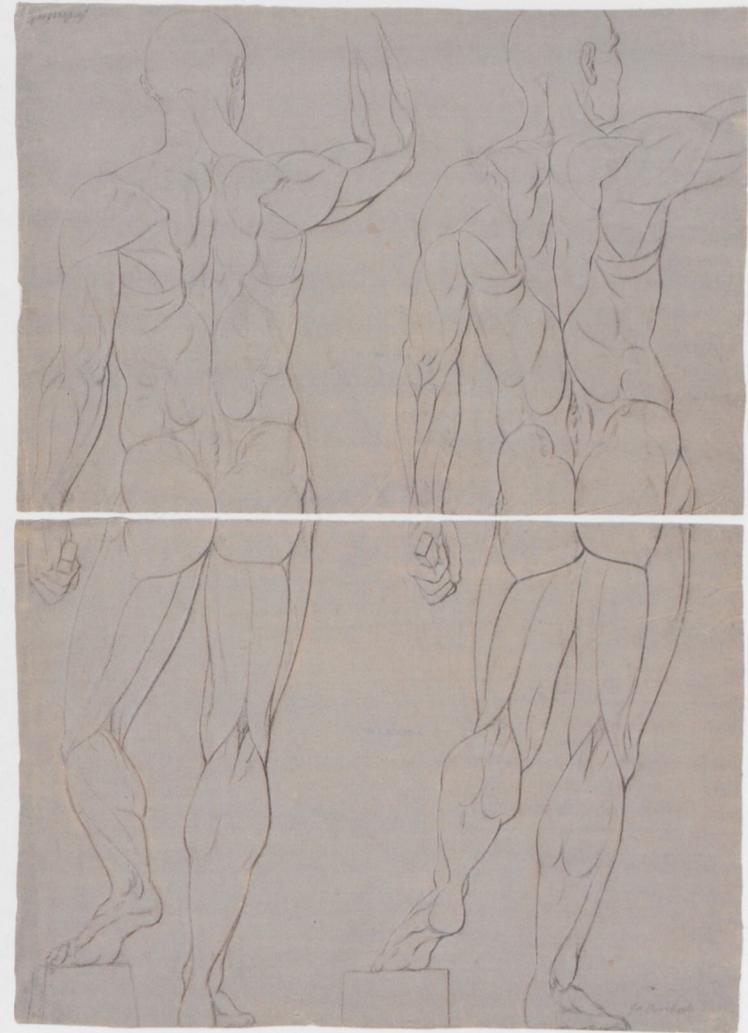


Abb. 13 Friedrich Overbeck, Zeichnung nach der Anatomischen Statue (Rekonstruktion), 1806, Eutin, Ostholstein-Museum

beck die Zeichnung nicht nach einem Kupferstich der Publikation von 1806, sondern schon zu Beginn seines Wiener Aufenthaltes nach der Statue selbst an-

gefertigt hat. Auch für die Skelettstudien bediente er sich der Lehrbücher Fischers, wie er am 17. Mai 1806 schreibt:



Abb. 14 Jakob Egger nach Heinrich Friedrich Füger, Versuch eines allgemeinen Maasstabes zum Zeichnen der Köpfe (Nürnberg 1802), Taf. 6

»In der Academie zeichne ich jetzt nach dem Skelette, welches ich in den Nebenstunden zu Hause mit dem jungen Pffor wiederhole, wobey ich ein sehr gutes, classisches Werk zur Hand nehme, vom hiesigen Professor Fischer, einem Bildhauer.«⁴⁶

Die im akademischen Zeichenunterricht üblichen Hilfsmittel und Anleitungsbücher für Zeichenschüler wird Overbeck ebenfalls benutzt haben.⁴⁷ Wie die an manchen der von ihm gezeichneten Köpfe noch sichtbaren Hilfslinien nahelegen, hatte er auch das

Zeichenlehrbuch Heinrich Friedrich Fügers zur Hand, den *Versuch eines allgemeinen Maasstabes zum Zeichnen der Köpfe* (Nürnberg 1802), in dem die Nutzung von sphärischen und elliptischen Hilfslinien gerade bei Drauf- und Untersicht auf den dreidimensionalen Körper erklärt wird (Abb. 14).⁴⁸ Die Tatsache, dass die Tafeln des Lehrbuchs von dem Kupferstecher Jakob Egger, Overbecks älterem Wohnungsgenossen, angefertigt worden waren, der auch an den gemeinsamen Sitzungen der Lukasbrüder teilnahm, legt deren Kenntnis mehr als nahe.⁴⁹

Die Freundschaft mit Franz Pffor

Am Beginn des nazarenischen Projekts der Neugründung der Zeichenkunst und der Malerei aus dem Geist der »Wahrheit« und der Akademiekritik steht aber die Freundschaft, nämlich die unter dem Vorzeichen der Sentimentalität geschlossene Künstlerfreundschaft. Für Overbecks künstlerische Entwicklung war die emotionale Herzensfreundschaft mit Franz Pffor, zu der 1807/08 weitere Freunde hinzugewonnen wurden, so dass zuletzt ein Bund entstand, der entscheidende Impuls gewesen (Abb. 15–16). Impuls einerseits, die Prinzipien des akademischen Curriculums kritisch zu hinterfragen, Impuls andererseits, sich auch von der intellektuellen Vormundschaft seines Vaters zu lösen und das klassizistische Paradigma zu verabschieden. Overbecks Vater, der sich als Abgesandter der Hansestadt Lübeck auf drei Missionen zwischen 1807 und 1811 vornehmlich in Paris aufhielt, dort das Musée Napoléon besuchte und auch die Malerei Jacques-Louis Davids aus eigener Anschauung kennenlernte, hätte seinen Sohn am liebsten als Schüler Davids in Paris gesehen, gerade weil er die Nachrichten aus Wien über das unbefriedigende Verhältnis zu Füger ernst

nahm.⁵⁰ Christian Adolph Overbecks Idealbild vom Künstler war das eines akademisch geschulten klassizistischen Historienmalers, dessen Hauptlektüre die Schriften Winckelmanns sein sollten. Die ihn aus Wien erreichenden Nachrichten zur Vorgeschichte des Lukasbundes nahm er mit zunehmender Besorgnis zur Kenntnis. Die schon 1974 in einer exzellenten Studie von Jens Christian Jensen in ihrem mikrohistorischen Verlauf beschriebene Freundschaft mit Pffor trug zur Emanzipation des Sohnes wesentlich bei.⁵¹ Aus ihr erwuchs der Lukasbund, der ein Freundschaftsbund und Künstlerbund zugleich war und sich ideell stark aus der Tradition der Freundschaftsbünde des 18. Jahrhunderts, wie dem Göttinger Hainbund, gespeist hat.⁵² Starke Worte fand Overbeck im April 1808 für die Freundschaft:

»Sie wissen, daß ich an Pffor einen Herzensfreund gefunden habe, mit dem ich Hand in Hand meinen Weg gehe; wir leben fast immer mit einander, sprechen beständig über die Kunst und haben, das darf ich sagen, ohne der Bescheidenheit zu nahe zu treten, schon manches einsehen gelernt, was wahrlich mancher (...) nicht einsieht, wenn nämlich Natur und reines, unbefangenes Herz als allgemeiner Maßstab angenommen werden können. An diesen meinen Freund bin ich daher so durch eine gewisse innere Zuneigung gebunden, daß ich sicher glaube, daß eine Trennung von ihm Stocken in meinen und unsrer beider Fortschritten nach sich ziehen würde, sowie unser Beisammensein uns beide bedeutend forthilft.«⁵³

Franz Pffor, der Sohn des Frankfurter Pferdemaalers Johann Georg Pffor, war schon 1805 nach Wien gekommen, nachdem er zuvor an der Kasseler Akademie bei seinem Onkel Johann Heinrich Tischbein d. J. zeichnerisch ausgebildet worden war. Nach dem Tod beider Eltern war er Waise und unterstand seinem Vormund Sarasin in Frankfurt am Main. Der Rechen-



Abb. 15 Friedrich Overbeck, Selbstbildnis, 1807, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Abb. 16 Friedrich Overbeck, Bildnis Franz Pforr, 1807, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

schaftsbericht über sein Studium, den Pffor 1810 an seinen Vormund schickte, ist eine Hauptquelle für die Wiener Frühzeit des Lukasbundes.⁵⁴ Pffor studierte 1805/06 vor allem die Anatomie der Pferde, weil er Schlachtenmaler werden wollte. Overbeck lernte Pffor, der wiederum aus Frankfurter Kindertagen mit Peroux bekannt war,⁵⁵ im Sommer 1806 kennen und berichtete darüber brieflich seinen Eltern. Die Freundschaft stand im Zeichen schwärmerischer Empfindsamkeit. Beide Künstler besuchten die Akademie und erhielten Unterricht im Zeichnen und Malen bei den Professoren Füger, Maurer und Franz Caucig, der Pffors Lehrer war.

Erste gemeinsame Zeichnungen entstanden wohl schon 1806 in der ersten Phase der Freundschaft, wie Pffor später an seinen Vormund berichtet: »Er kam täglich zu mir, wir zeichneten und machten Versuche im Komponieren zusammen, und verlebten so recht angenehme Tage.«⁵⁶ Overbeck berichtet schon im Sommer 1806, dass die beiden nicht nur bei Hubert Maurer die akademischen Zeichenübungen nach dem Skelett gemeinsam machten, sondern dass sie sich auch eigenständig zum Zeichnen trafen und gemeinsam komponierten:

»Ich zeichne vorzüglich viel mit Pffor, täglich componiren wir eine Menge von Scenen aus der römischen, griechischen, biblischen, deutschen, französischen Geschichte, so daß bald die Weltgeschichte wird erschöpft sein. Wir haben die Einrichtung dabey getroffen, daß eine Menge Loose gemacht werden, auf denen lauter Scenen aus der Geschichte geschrieben sind; alsdann zieht einer eines heraus und was dann auf dem Loose steht, wird augenblicklich componirt, d.h. auf dem schlechtesten Papier, was in Wien zu finden ist, und nur flüchtig mit der Feder skizzirt.«⁵⁷

Die Blätter dieses frühen Zeichenwettstreits sind nicht erhalten, eventuell gehören manche Skizzen

und die Federzeichnungen nach der Apostelgeschichte (Kat. 4–6) in diesen Kontext. Aufgrund von Unterlegenheitsgefühlen Pffors, der in Overbeck den besseren und selbständigeren Zeichner erkannte, kühlte sich die Freundschaft aber bald ab: »Er zeichnete äußerst reinlich und hübsch Figuren nach antiken Statuen, indessen ich mich zermarterte, einen Kopf zu zeichnen.«⁵⁸ Pffor zog sich voller Neid und Gram von Overbeck zurück und kompensierte seine künstlerische Unterlegenheit durch Artikulation eines erhöhten Selbstwertgefühls und Umgang mit von ihm selbst als fragwürdig eingestuften Personen. Die Wiederannäherung erfolgte im Frühjahr 1807 und wurde durch die nunmehr benachbart im selben Haus gelegenen Wohnungen beider Künstler befördert.⁵⁹ Pffor wohnte seinerzeit mit dem Kasseler Akademieschüler Wolff Rinald und dem angehenden Maler Carl Jung aus Frankfurt in einer Wohnung zusammen, Overbeck separat im selben Haus.⁶⁰ Eine einwöchige Wanderung mit Pffor zum südlich von Wien gelegenen Schneeberg im August 1807 befestigte die Freundschaft und wurde zum gemeinsamen Zeichnen in der Natur genutzt.⁶¹ Dass die einzige Landschaftsskizze des Eutiner Konvoluts (Kat. 3) mit dieser Reise in Verbindung steht, ist zwar unwahrscheinlich, doch ähnelt diese den von Pffor angefertigten Reiseskizzen.⁶² Wohl im Februar 1807, eventuell schon Ende 1806,⁶³ hatte Overbeck durch Pffors Vermittlung den Maler Eberhard Wächter kennengelernt, der für die Ausbildung des Kunstkonzepts der Lukasbrüder von großer Wichtigkeit werden sollte. Wächter, der in Wien an seinem Hauptwerk *Hiob und seine Freunde* malte, machte einen großen Eindruck auf die jungen Künstler, da er, obgleich er beruflich erfolglos blieb, seinem idealistischen Lebensentwurf folgte und den Künstlerberuf mit einem hohen Ethos lebte.⁶⁴ Im März 1807 lässt sich erstmals eine vehemente Aka-

demie-Kritik bei Overbeck greifen, die vor allem die Arbeitsweise des Direktors Füger betrifft:

»Durch den 3ten, Pffor, bin ich neulich zu dem großen Künstler Wächter geführt worden, einem Manne, der, wenn nicht in der ganzen Welt, doch in Wien wohl der größte Künstler ist. Er malt wenig und nicht sehr meisterhaft und steht in diesem Theile der Kunst wohl dem Füger weit nach, auch ist seine Manier zu zeichnen sehr schülerhaft, so daß man lieber einen Kupferstich nach ihm, als eine Zeichnung von ihm selbst sieht, allein bey Allem dem sind seine Compositionen so einfach und natürlich, daß man unmöglich sie ansehen kann, ohne hingerissen zu werden. Seitdem ich diesen Mann kenne, ist Füger sehr bey mir gesunken, dessen Arbeiten wahrlich gegen die dieses zweyten Raphaels nur fade Caricaturen sind. Und dennoch lebt er ganz verkannt und in Dürftigkeit, eben weil er nicht das prahlerische Imposante, weder in seinem Aeußern noch in seinen Werken hat, sondern nur übertriebene Bescheidenheit, die aber garnicht Affectation, sondern ihm angeboren ist, sich gewirft und sich selbst hintansetzt. Dieses großen Mannes Bekantschaft habe ich vor Kurzem gemacht, und zwar durch meinen Freund Pffor, auf dessen Bekantschaft ich mir auch viel zu Gute thun kann, dann unstreitig wird er einmal ein sehr großer Mann werden.«⁶⁵

Schon zwei Monate später, im Mai 1807, wird Overbeck in seiner Füger-Kritik noch direkter. Der Angriff ist gewagt, da Füger ja der in Beratung mit dem Domherrn Meyer vom Vater ausgewählte Lehrer war. Hatte sich der seinerzeit ebenfalls konsultierte Tischbein allein für Paris und Rom als Orte der Ausbildung ausgesprochen, so war auf Meyers Empfehlung zunächst Wien als »Kunstschule« bestimmt worden, um den jungen Overbeck dann über Paris, wo er ins Lehratelier Jacques-Louis Davids gehen sollte, zum Abschluss der Ausbildung nach Italien zu schicken.⁶⁶ Die Einlassung Overbecks gegen Füger ist also auch eine kühne Spitze

gegen die Entscheidung des Vaters für Wien. Sie ist vor allem eine dezidierte Kritik an der Zeichenweise Fügers und transportiert zugleich das für den Lukasbund in Zukunft so zentral werdende Konzept von Zeichnung:

»Vater wünscht von mir Skizzen mit der Feder zu sehen; dies ist wahrlich eine schwere Aufgabe für mich; es ist mir nicht gegeben, meine Sachen so keck, ich möchte sagen à la Füger, hinzuwerfen, und das hat mich eine Zeit lang oft beunruhigt, so daß ich mir nicht selten in den Kopf setzte, ich sey ganz und gar nicht tauglich zum Künstler. Allein seit ich Wächter kenne, habe ich mich darüber getröstet, seine Skizzen sind so wenig keck und genialisch! und doch liefert er Compositionen, in denen ein Geist und eine Seele ist, die gewiß reichlich entschädigen für das, was man an den ersten Skizzen vermißt. Auch versichert man mich, daß es garnicht Raphaels Sache gewesen sei, so keck zu skizziren, sondern er habe erst lange sich mit seinen Ideen herumgetragen, sie im Kopfe erst ganz ausgebildet und sie ganz bescheiden aufs Papier getragen. Ich bin also darüber so ziemlich getröstet, indem ich sehe, daß es darauf nicht ankommt.«⁶⁷

Erstmals wird hier eine offene Kritik an der akademischen Zeichenweise geübt, indem diese negativ als rhetorische Vortäuschung von Gehalt gekennzeichnet wird. Die Virtuosität Fügers liege in der skizzenhaften Zeichenweise, die Overbeck zugunsten des Arbeitens aus der Idee verwirft. Die konturbetonte und Virtuosität eher verbergende Niederlegung der Bildideen in der Zeichnung wird hier zudem erstmals mit dem Konzept der »certa idea« Raffaels verbunden.⁶⁸ Im Praxisfeld findet sich diese anti-virtuose Konzeption von Zeichnung auch auf den ab 1808 entstandenen Blättern des Eutiner Konvolut.

Mit Pforr machte Overbeck auch ab 1808 die entscheidenden Besuche in der Gemäldegalerie des

Wiener Belvedere, in der sie die altdeutsche, altniederländische und italienische Malerei betrachteten und Spekulationen über die Ausdrucksqualität der Farbe anstellten.⁶⁹ Die einfache Ausführung und »Wahrheit« der alten Kunst, deren produktive Nachahmung zum Programm des Lukasbundes wurde, lernten Overbeck und Pforr an den Gemälden von Dürer, Raffael, Perugino und Moretto da Brescia kennen, dessen *Hl. Justina mit Einhorn und Stifter* seinerzeit als Werk Pordenones galt und zu den Lieblingsbildern der beiden Maler gehört zu haben scheint.

Zusammenfassend gesagt ist Overbecks erste Phase der Sozialisation in Wien von 1806 bis 1807 von der Knüpfung wichtiger Freundschaften bestimmt. Zugleich erlernte er an der Akademie die Zeichenkunst von Grund auf neu und durchlief die akademische Ausbildung. Die Freundschaft mit Pforr wurde ab 1807 zum entscheidenden Impuls der Akademiekritik und der Suche nach einem eigenen Weg als Zeichner.

»Malerey, oder vielmehr Schmiererey«. Die frühen Ölskizzen

Overbeck und Pforr arbeiteten zunächst gemeinsam an Zeichnungen, die jedoch noch nicht von derselben ikonographischen Thematik waren. Vielmehr wählte sich ein jeder ein Sujet nach seiner Neigung und zeichnete eine eigene Komposition. So berichtet Overbeck im März 1807 von Pforrs Auseinandersetzung mit dem *Don Quixote*, wogegen er sich an die Bearbeitung des Lukas-Evangeliums machen wollte.⁷⁰ Im Juni 1807 ist dann bereits von den ersten Kompositionen in Öl die Rede.⁷¹ Am Beginn stehen die *Heilung des blinden Tobias*⁷² (Abb. 17) und der *Belisarius* (vgl. Abb. 59),⁷³ beide in Öl auf Papier in einer von Füger abgesehen

ten Manier ausgeführt, die sich auch auf den Eutiner Ölskizzen wiederfindet (vgl. Kat. 9–10). Es ist zu betonen, dass Overbeck diese Ölskizzen in Eigenregie, ohne je die eigentliche Schulung in der Ölmalerei erhalten zu haben, ausgeführt hat. Den üblichen akademischen Ausbildungsweg, zunächst nach alten Meistern zu kopieren und erst dann eigene Kompositionen zu malen, hat er verworfen und offenbar auch wirklich nie ein Gemälde kopiert.⁷⁴ In dieser Haltung ist bereits eine Vorstufe des »Wahrheit«-Postulats der Lukasbrüder zu sehen: Lieber etwas falsch machen und der Natur, der Wahrheit und der eigenen Empfindung verpflichtet bleiben als den Weg der eklektisch-akademischen Nachahmung beschreiten. Die Resultate dieser ersten Versuche haben ihn aber schnell nicht mehr überzeugt, so dass er sein Entsetzen über die Nachricht äußert, der zufolge seine *Heilung des blinden Tobias* im Wohnzimmer des Lübecker Elternhauses aufgehängt worden sei.⁷⁵ Als »Malerey, oder vielmehr Schmiererey« bezeichnet er die Ölskizzen in einem Begleitbrief an den Vater im Juni 1807.⁷⁶ Overbecks Selbstkritik ist sicherlich keine reine Rhetorik, sondern der Einsicht in die maltechnischen Schwächen geschuldet, die seine frühen Versuche in Öl kennzeichnen. Ist in figürlicher Zeichnung und Faltenwurf eine gewisse Routine zu erkennen, so ist der schwerfällige und oft leblos flächige Farbauftrag als Ausweis des Unvermögens zu bewerten. Auch die Raumgestaltung mithilfe der Farbe, etwa durch Farben-Luft-Perspektive oder den sinnvollen Einsatz von Licht und Schatten, gelingt noch nicht.

Overbeck schuf 1807 im Zuge der ersten Begeisterung für die Ölmalerei eine ganze Reihe von Ölskizzen, die durch den Eutiner Zeichnungsfund weiteren Zuwachs erhält. Unter diesen auf Papier ausgeführten Versuchen ragt aber ein veritables Gemälde hervor, das er offensichtlich als vollwertiges Bild geplant und



Abb. 17 Friedrich Overbeck, Die Heilung des blinden Tobias, 1807, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

Abb. 18 (rechts) Friedrich Overbeck, Jason vor seinem Onkel Pelias, 1807, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

entsprechend auf einer Leinwand ausgeführt hat. Am 4. November 1807 offenbart er seiner Mutter brieflich die Ausführung der Komposition.⁷⁷ Es handelt sich dabei um das eindrucksvolle klassizistische Breitformat von *Jason vor seinem Onkel Pelias* (Abb. 18), das voll ist von Anleihen bei Poussin, Jacques-Louis David und anderen akademischen Referenzen.⁷⁸ Namentlich die Anlehnung an Fügers Historienmalerei mit ihren Bühnenarchitekturen und in der Fläche gereihten Figurenarrangements, wie man sie vor allem



an *Konsul Lucius Iunius Brutus verurteilt seine Söhne* von 1799 (Stuttgart, Staatsgalerie) studieren kann, ist evident. Die Bilderzählung hat Overbeck einem großen Historienbild angemessen komponiert. Der klassische Held ist durch seine heroische Nacktheit herausgestellt, Affekte und Gesten spiegeln die unerwartete Wende im Geschehen. Pelias, der Jasons Vater Aison seiner Herrschaft beraubt hatte, erkennt, dass Jason die scheinbar unlösbare Aufgabe bewältigt hat, das Goldene Vlies zu erlangen und nach Iolkos

in Thessalien zu bringen. Damit geht die unrechtmäßige Herrschaft des Pelias zu Ende. Ihm war vom Orakel verkündet worden, dass ein nur mit einem Schuh bekleideter Mann eine Gefahr für ihn werden würde. Tatsächlich hatte Iason auf dem Weg nach Iolkos einen Schuh verloren, als er Hera über einen Fluss trug. Diesen Erkenntnisvorgang spiegeln auch die Figuren der beiden Kinder, die auf den nackten Fuß weisen und sich über das tragische Verhängnis auszutauschen scheinen. Die Schwächen des Gemäl-

des hinsichtlich der Ausführung überwiegen aber die Stärken bezüglich der Bildidee. Sowohl maltechnisch wie kompositorisch gelingt es Overbeck noch nicht, den Bildraum angemessen zu ordnen, ohne dass große unbeabsichtigte Leerstellen entstehen und Architekturelemente wie die Säule links funktionslos ins Leere laufen. Auch verblieb die Ausführung aufgrund der noch fehlenden Technik eher im Status einer Ölskizze. *Jason vor seinem Onkel Pelias* ist aber bedeutend, da es sich um das erste Projekt handeln dürfte, bei dem Overbeck und Pforr parallel an zwei Bildern gearbeitet haben, die thematisch jedoch äußerst verschieden waren: Overbeck schuf den *Jason* und Pforr begann eine heute verlorene »Szene aus dem Adolf dem Kühnen, Raugrafen von Dassel von Kramer«.⁷⁹ Pforr wählte Carl Gottlob Cramers populären Ritterroman *Adolph der Kühne, Raugraf von Dassel* (zuerst Weissenfels/Prag 1792) ausdrücklich wegen der »außerordentliche(n) Nathur, die darinnen herrscht« und der »intresanten Mahlerischen Scenen darinnen«: »das rohe eiserne Zeitalter ist gut charakterisirt.«⁸⁰ Pforrs Studienbericht zufolge besprachen sich die beiden fortwährend und grundsätzlich über die Kunst und malten »ohne gehörige Ausführung«, so dass etwas entstand, »das in gehöriger Entfernung leidlich aussah«.⁸¹ Dennoch begründete dieses erste Bilderpaar das gemeinsame Arbeiten als Demonstration gemeinsamer künstlerischer Prinzipien. Overbeck und Pforr sollten in Zukunft immer wieder eng aufeinander bezogen an unterschiedlichen Bildkonzepten arbeiten, hier sind für 1808 vor allem die *Auf-erweckung des Lazarus* (vgl. Abb. 37) und *Wallenstein in der Schlacht bei Lützen* (verloren), *Christus in Emmaus* (vgl. Abb. 29) und die *Nächtliche Heimkehr* (vgl. Abb. 30) sowie der *Einzug Christi in Jerusalem* (vgl. Abb. 62) und der *Einzug von Rudolf von Habsburg in Basel* (vgl. Abb. 41) zu nennen.

Die gemeinsamen Kompositionsaufgaben, 1808–1809

Der Eutiner Zeichnungsfund ist für die kunsthistorische Romantik-Forschung so bedeutend, da er zentrale Blätter der gemeinsamen Zeichenübungen der Lukasbrüder enthält (Kat. 11–15), von denen bisher nur manche Gegenstücke bekannt waren. Mit den neu entdeckten Zeichnungen lässt sich ein Kernkonzept der Lukasbrüder und der späteren Nazarener nun entschieden präziser hinsichtlich seiner Genese rekonstruieren, nämlich das Arbeiten im künstlerischen Kollektiv.

Erst ab Sommer 1808 zeichneten die Lukasbrüder im erweiterten Kreis gemeinsam. Overbeck wohnte nun getrennt von Pforr mit dem Kupferstecher und Akademie-Bibliothekar Jakob Egger zusammen,⁸² und in dieser unmittelbar am Glacis bei der Karlskirche gelegenen Wohnung fanden die Zusammenkünfte der Zeichenschüler statt, aus denen am 10. Juli 1809 formell der Lukasbund hervorgehen sollte. Der Anstoß zum Arbeiten im Kollektiv ging dabei offensichtlich von Overbeck aus. Hierin lag die eigentliche Gründung des Lukasbundes am 10. Juli 1808, die ein Jahr später nur feierlich wiederholt wurde:

»Auch habe ich eine kleine Künstlerversammlung gestiftet, von der ich mir vielen Nutzen verspreche. Wir kommen wöchentlich wenigstens einmal unser 8 junge Künstler zusammen, da legt denn bald der Eine bald der Andere etwas vor zur allgemeinen Beurtheilung; auch geben wir uns untereinander Compositionen auf, und da wir von ganz verschiedenen Fächern sind, Historien-, Conversations-, Bataillen-, Portrait- und Thiermaler, so ist das sehr lehrreich. Das jetzige ist: Jacob wirbt um Rahel. — — —«⁸³

Franz Pforr wird in einem Brief an Johann David Passavant noch präziser, was die Frequenz und den Ablauf dieser Zusammenkünfte betrifft:

»Wir haben jetzt hier eine kleine Gesellschaft von angehenden Künstlern errichtet, wobei wir unsere Arbeiten uns gemeinschaftlich vorlegen, und über die dann brav rezensiert wird. Wir kommen alle 14 Tage drei mal zusammen. Des Montags muß jeder eine Skizze bringen von einer Composition, die aufgegeben wird, des Mittwochs kommen wir dann wieder zusammen, hat einer etwas, so ist es gut, doch ist es nicht notwendig, es wird etwas über Kunst gesprochen oder wir gehen spazieren. Von halb 7 bis nach 9 Uhr ist die Zeit, die wir zusammen sind. Jung ist nicht dabei, erstlich, glaube ich, würde er es nicht tun, was wir ihm antrügen, und nähme er es an, so würde er unsere Ordnungen nicht gehörig in Acht nehmen; (...).«⁸⁴

Zusammen mit den oben genannten von Overbeck und Pforr als Pendants begonnenen Gemälden ist das Jahr 1808 als die eigentliche Sattelzeit des Lukasbundes zu bezeichnen: In diesem Jahr wurden die wesentlichen Bildkonzepte gefunden und der Themenkreis der Lukasbrüder bestimmt.

Overbeck erwähnt im Juli 1808 eine offene Gruppe von bis zu acht Künstlern, die wir namentlich jedoch nicht alle bestimmen können. Neben Overbeck und Pforr sind sicher Ludwig Vogel, Joseph Sutter, Wolff Rinald, Johann Konrad Hottinger und Joseph Wintergerst dabei gewesen. Von Overbecks Wohnungsgenossen Egger ist anzunehmen, dass er den Zusammenkünften beiwohnte, ohne selbst zu zeichnen. Carl Jung nahm Pforr zufolge nicht teil, obgleich er zum Freundeskreis gehörte.⁸⁵ Pforr, Rinald und Jung hatten schon 1807 zusammen gezeichnet, doch hatte, wie Heinrich Thommen gezeigt hat, die sich intensiv entwickelnde Freundschaft Pforrs mit Overbeck und die sich zunehmend deutlicher formierende anti-akademische Position der beiden zur Entfremdung mit Jung geführt.⁸⁶

Die Arbeit in der »Künstlerversammlung« bezog sich auf zwei wesentliche Funktionen. Es wurden einerseits die eigenen Arbeiten vorgelegt und von den



Abb. 19
Friedrich Overbeck, Jakob
wirbt um Rahel, 1808,
Lübeck, Die Lübecker
Museen, Museum
Behnhaus Drägerhaus,
Graphische Sammlung

anderen kritisch diskutiert und beurteilt, andererseits wurden für das Kollektiv bestimmte Kompositionsaufgaben gemeinsam bearbeitet. Hier sollte offenbar durch das einheitliche Bildthema eine Form von Objektivität gewährleistet werden. Die Zeichnungen wurden entweder in Umrissen oder mit Lavierungen in Tusche ausgeführt. Der Akzent der Übungen lag dabei auf der Erfindung und der zeichnerischen Bewältigung der Schwierigkeit hinsichtlich Komposition und Bilderzählung. Leider liegt für keines der Blätter eine wirklich aussagekräftige Kritik schriftlich vor, da diese wohl ausschließlich mündlich gegeben wurden. Es ist aber deutlich, dass auch qualitative Kritik geübt und herausragende Leistungen gekürt wurden. Als Wolff Rinald von Wien abwesend ist, wird er von Pffor ausführlich über die Ergebnisse informiert:

»Ich hatte mir vorgenommen Dir echt viel von unsrer Gesellschaft zu schreiben aber Overbeck hat es mir vor dem Munde weggenommen. nun kann ich Dir nichts sagen als daß bey Deiner Aufgabe von Moses, Overbeck gar schöne Contur geliefert hat, Hottinger hat eine so große Composition geliefert daß sie gar nicht wie die andern flach aufbewahrt werden konnte. Bey der Aufgabe Irin von Kleist hat sich Vogel recht herforgetan (sic!) und eine recht schöne Zeichnung geliefert, meine war die schlechteste. Bis Montag kommen wir wieder zusammen u da muß wie gewöhnlich jeder etwas (sic!) bringen.«⁸⁷

Ikongraphisch wurden Themen aus der biblischen Historie, der antiken Mythologie, der Dichtung und Dramatik und der Geschichtsschreibung vorgegeben (vgl. die Tabelle im Anhang). Durch Ludwig Vogels Vermittlung nahmen Themen aus der Schweizer Geschichte und Literatur einen proportional größeren Raum ein als andere Nationalliteraturen. Bisher lassen sich insgesamt 19 gemeinsam bearbeitete Themen ermitteln. Am Beginn stand dabei, und dies sicher von Overbeck lanciert, die Bibel, worüber schon Ludwig

Vogel klagte, da ihm die innige Vertrautheit mit den biblischen Stoffen fehlte, über die Overbeck bekanntlich verfügte.⁸⁸ Zu den ersten erhaltenen Arbeiten zählt Overbecks Tuschzeichnung *Jakob wirbt um Rahel* (Abb. 19), die dem Brief nach in den Juli 1808 datiert werden kann.⁸⁹ Die Gegenstücke sind bisher lediglich von Ludwig Vogel und von Joseph Wintergerst (Abb. 20) bekannt.⁹⁰ Overbeck hat den tragischen Konflikt Jakobs (Gen 29, 20–30) geschickt bildlich inszeniert. Nachdem Laban ihm in der Hochzeitsnacht nicht die schöne Rahel, sondern zunächst die ältere Tochter Lea gegeben hatte, beruft dieser sich auf die Tradition und offenbart Jakob, dass er ihm weitere sieben Jahre dienen müsse, um auch Rahel zu bekommen. Jakob weist auf Rahel und wendet Lea, die schamvoll ihr Gesicht verbirgt, ostentativ den Rücken zu. An der Figur der Rahel offenbart sich die christliche Tugend des Mitleids, denn sie blickt der von Jakob zurückgewiesenen Schwester traurig hinterher und hält ihr im Schmerz die Hand als Ausdruck ihrer Verbundenheit. Die beiden bereits an Sulamith und Maria erinnernden Assistenzfiguren der zwei Mägde spiegeln und bezeugen diese Szene schwesterlicher Liebe. Die emotionalen Verhältnisse der Figuren untereinander werden in dieser fraglos von Eberhard Wächter inspirierten klassizistischen Komposition mit erstaunlicher Sicherheit vorgetragen. Dagegen wirkt Wintergersts Zeichnung vergleichsweise weniger komplex, da die beiden Gruppen nicht miteinander verbunden sind und unklar bleibt, ob es sich bei den Frauen um die beiden Schwestern oder im Haus beschäftigte Mägde handelt.

Die Wettbewerbszeichnungen wurden mit großer Geschwindigkeit ausgeführt. Der Großteil der Blätter dürfte schon zwischen Juli und Dezember 1808 entstanden sein, sollte die von Pffor an den abwesenden Wolff Rinald übermittelte Mengenangabe vom 27. Dezember 1808 keine Übertreibung gewesen sein:



Abb. 20 Joseph Wintergerst, Jakob wirbt um Rahel, 1808, Mainz, Landesmuseum, Graphische Sammlung

»auch sind jetzt wider (sic!) einige Compositionen für unsere Gesellschaft gemacht worden, wenn du jetzt kämest würdest du 45 neue Zeichnungen finden, die du noch nicht gesehen hast.«⁹¹

Nach der intensiven Anfangszeit ab Juli 1808 dürfte jedoch nach und nach eine gewisse Erlahmung der gemeinsamen Kompositionstätigkeit eingetreten sein, so dass schon 1809 kaum noch die Rede davon ist.

In Overbecks Nachlass sind noch mehrere Blätter erhalten, die im Rahmen der gemeinsamen Kompositionsübungen entstanden sind. Da diese noch nie im Kontext publiziert wurden, sollen sie hier, teilweise erstmals, gemeinsam abgebildet werden. Diese Zeichnungen sind wichtige Dokumente von mitunter hohem zeichnerischen Rang, die als Vergleichsmaterial für das Eutiner Konvolut herangezogen werden können. Zugleich bezeugen sie, mit welcher Geschwindigkeit und akademischer Gewandtheit als Zeichner



Abb. 21 Friedrich Overbeck, Odysseus' Ankunft in Ithaka, 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung



Abb. 22 Friedrich Overbeck, Elias und der Engel, 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung



Abb. 23 Franz Pfors, Elias und der Engel, 1808, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Overbeck schon 1808 komplexe Stoffe komponieren konnte. Mit *Odysseus' Ankunft in Ithaka* (Abb. 21),⁹² im September 1808 von ihm selbst als Thema vorgeschlagen, kehrte er zu seiner kindlichen Vorliebe für Homer zurück und gestaltete zugleich das komplizierte Motiv tragender und lastender Körper:

»Mit unsrer Gesellschaft geht es auch noch so seinen alten Gang. Am letzten Sonnabend sind wieder Compositionen eingereicht worden – (...) Ich habe etwas aus dem Homer aufgegeben, Odysseus wird schlafend an seyn Vaterländisches Ufer getragen, woran ich noch tüchtig schwitzen werde, denn noch ist kein Strich gemacht.«⁹³

Die Profilköpfe und griechischen Physiognomien erinnern an Tischbein, den Overbeck schon in Lübeck kopiert hatte.⁹⁴ Dennoch entstand ein eigenständiges Denkbild von der Heimkehr des Helden.

Auf das Feld der Illustration des Alten Testaments begaben sich die Zeichner mit *Elias und der Engel* (Abb. 22),⁹⁵ wozu sich die Gegenstücke von Win-



tergerst und Pforr erhalten haben (Abb. 23),⁹⁶ ein Gleiches gilt für die *Heimkehr des Tobias* (Abb. 24),⁹⁷ eines der späteren Erfolgsthemen der Nazarener, zu dem auch das frühe Konkurrenzblatt von Ludwig Vogel nachweisbar ist.⁹⁸ Mit dem Blatt *Joseph stellt Pharaon seinen Vater vor* (Abb. 25) liegt offenbar die erste Bearbeitung Overbecks eines Themas aus der Josephsgeschichte vor, deren bildliche Darstellung mit dem Freskenzyklus der Casa Bartholdy 1816/17 zu einem zentralen Anliegen der Lukasbrüder werden sollte.⁹⁹ Die eher allegorisch zu verstehende Historie von *Cimon und Pero* (Abb. 26),¹⁰⁰ die *Caritas romana* im Motiv der ihren Vater im Kerker mit der Brust nährenden Tochter verkörpernd, war noch um 1800 ein akademischer Gemeinplatz und für den keuschen Overbeck sicher ein Grenzbereich künstlerischer Imagination. Mit der Rückenfigur des Vaters, welche die entblößte Brust verdeckt, vermied Overbeck die Darstellung des Unschicklichen. In den Bereich der gemeinsamen Kompositionsaufgaben scheint auch die bunt aquarellierte Zeichnung zu dem Gedicht *Das Beinhaus* von Gottlieb Konrad Pfeffel (Abb. 27) zu gehören, die in der Overbeck-Forschung immer zu früh, nämlich als Kinderzeichnung »vor 1802«, datiert wurde.¹⁰¹ Offenbar handelt es sich auch um eine gemeinsame Übung, deren Vorschlag möglicherweise wieder auf die Schweizer Verbindung der Lukasbrüder zurückzuführen ist. In dem als Vergänglichkeitsallegorie konzipierten Gedicht verirrt sich ein persischer Kalif auf der Jagd und gelangt an ein mit Schädeln angefülltes Beinhaus, in dem ein hagerer und Lumpen tragender Mann forschend die Schädel betrachtet und wieder auf den Haufen wirft:

Abb. 24 Friedrich Overbeck, *Die Heimkehr des Tobias*, 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung



Abb. 25
Friedrich Overbeck,
Joseph stellt Pharaon
seinen Vater vor, 1808,
Lübeck, Die Lübecker
Museen, Museum
Behnhaus Drägerhaus,
Graphische Sammlung



»(...) He, Freund! rief der Kalif,
Was machst du hier? Der Mann schien nicht auf ihn zu
hören.
Der Sultan reitet näher hin,
Allein der Mann ließ sich nicht stören.
Verwegner! weißt du nicht, daß ich der König bin:
So brüllt er, und durchbohrt mit Blicken ihn,
Die, wie sein Herz, von wildem Zorn entbrennen:
Sprich, ehe dir mein Speer das Hundeleben raubt,
Was suchst du hier? »Herr, meines Vaters Haupt
Und deines Vaters Haupt; ich kann sie nicht erkennen.«
Hier schwang der Schach die mordgewohnte Hand;
Sie sank – und das Fantom verschwand.«¹⁰²

Overbeck setzte die Dialogsituation ins Bild, in der dem Kalif die erschütternde Erkenntnis von der Gleichheit im Tode und der Nichtigkeit weltlicher Würden mitgeteilt wird. Auch Pffor setzte sich in einer Federzeichnung (Abb. 28) mit identischen Maßen mit dem Gedicht auseinander, die rückseitig mit dem Hinweis auf das Gedicht beschriftet ist.¹⁰³ Bevorzugte Pffor eine bildparallele Reihung der Figuren, so setzte Overbeck mit dem reitenden Kalifen eine komplizierte Verkürzung in das Bild. Die Lektürevorliebe der Lukasbrüder in Wien für moralische Literatur der Aufklärung und der Empfindsamkeit macht es naheliegend, dass auch dieses Thema 1808 als gemeinsame Aufgabe im Kreis der Zeichner gestellt wurde.

Abb. 26 Friedrich Overbeck, Cimon und Pero, 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung

Abb. 27 (rechts) Friedrich Overbeck, Illustration zu *Das Beinerhaus* von Gottlieb Konrad Pfeffel, wohl 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung





Abb. 28 Franz Pforr, Illustration zu *Das Beinerhaus* von Gottlieb Konrad Pfeffel, wohl 1808, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung

Von der Zeichnung zur Malerei: Das »Nachtstück im Zimmer« von 1808

Schon im September 1808 wagten sich die Lukasbrüder bei den gemeinsamen Kompositionsversuchen auch an die Malerei. Hier ist die Aufgabe eines thematisch nicht festgelegten »Nachtstücks im Zim-

mer« zu nennen, die erstmals im September 1808 Erwähnung findet. Der Unterschied zu den bisherigen Kompositionsübungen lag in der Ausführung als Ölgemälde und in der thematischen Offenheit, bei der jeder Teilnehmer das Sujet selbst bestimmen konnte. Am 21. September 1808 berichtet Overbeck von dem Projekt:

»doch werde ich zugleich noch ein andres Bild anfangen, auch von nicht unbeträchtlicher Größe: Die Jünger in Emmaus. Bestimmt kann ich Ihnen die Größe nicht angeben, weil ich die Leinwand erst morgen bekomme, doch ungefähr wird es drei Schuh breit und verhältnismäßig hoch, ein Querbild. (...). Auf beyde Bilder freue ich mich ungemein, es sind beydes ein paar vortreffliche Gegenstände, was sagen Sie zu der Wahl? – Das letztere ist eigentlich eine Aufgabe von unsrer kleinen Künstlergesellschaft – innerhalb von zwei Monaten ein Nachtstück im Zimmer zu malen, ist die Verabredung. – – –«¹⁰⁴

Nachweislich haben Overbeck, Pforr und Vogel an dieser Aufgabe teilgenommen. Die Gemälde Overbecks (Abb. 29), Pforrs (Abb. 30) und Vogels haben sich erhalten, die *Heimkehr des Schweizer Kriegers* von Ludwig Vogel ist auch in einer graphischen Reproduktion nachweisbar (Abb. 31).¹⁰⁵ Overbeck begann *Christus in Emmaus* als sein drittes religiöses Historienbild.¹⁰⁶ Das Gemälde war das ideelle Gegenstück zu Pforrs erst im November 2011 im Kunsthandel wieder aufgetauchtem Gemälde *Die nächtliche Heimkehr*, das seit dem frühen 20. Jahrhundert als verschollen galt, dessen Ikonographie durch die Vorzeichnung in der Sammlung Winterstein jedoch gut dokumentiert war.¹⁰⁷ Die selbst gewählte Schwierigkeit für alle drei Gemälde war die Darstellung eines künstlich erleuchteten Zimmers. Overbeck hat dabei gemäß seiner Bestimmung zum religiösen Historienmaler ein sakrales Motiv gewählt, wogegen Pforr und Vogel Genrebilder schufen. Pforrs Komposition ist eine selbst erfundene Genreszene mit einem verborgenen Selbstbildnis als ein in der Nacht heimkehrender Maler. Es handelt sich um ein nächtliches Interieur in altdeutschem Duktus, auf dem der Künstler gerade in die Tür eintritt und von seiner noch mit der Handarbeit beschäftigten Gattin empfangen wird. Pforrs Gemälde ist eine romantische Idylle von familiärem

Frieden und klar festgelegten Rollenbildern, die zugleich ein Kryptoportrait des Malers enthält, der sich in die Rolle eines altdeutschen, bürgerlich-bescheidenen Malers von Heiligenbildern versetzt, der sein Glück in der Liebe einer treuen Seele findet. Pforr hat seinen »Zukunftstraum« einmal selbst beschrieben und darin eine rückgewandte Utopie der Dürerzeit entworfen, welche gewissermaßen das Dispositiv des wiederentdeckten Gemäldes bildet.¹⁰⁸ An Passavant schreibt er am 6. Januar 1809:

»Ich sehne mich nach einem Ort, von dem ich sagen kann, hier bleibst Du. (...) Ich fühle, ich bin nicht für das unruhige große Leben. Eine kleine Stube, meine Staffelei darin, einige Freunde und mein Auskommen, das befriedigt meine Wünsche. (...) Denn wie die jetzigen Maler von einem großen Ort nach dem andern ziehen, finde ich sehr widersprechend mit der Stille verlangenden Kunst. Ein stilles bürgerliches Leben, das ist das wahre.«¹⁰⁹

Die Lukasbrüder haben die *Nächtliche Heimkehr* 1809, und damit *post festum*, prämiert; als eines der wenigen erhaltenen Exemplare trägt es das von Overbeck entworfene und radierte Gütesiegel des Bundes mit der Darstellung des Hl. Lukas auf der Rückseite des Keilrahmens. Es ist ein Schlüsselwerk für die frühe Zeit des Lukasbundes, in dem sich dessen Rollenverteilung deutlich spiegelt: Overbeck, der Maler sakraler Szenen im universalen Stil Raffaels; Pforr, der Maler altdeutscher Szenen im dürerzeitlichen Modus; der Schweizer Vogel als Spezialist für die eidgenössische Historie. Auf der *Nächtlichen Heimkehr* ist Pforrs Vorliebe für die Dürerzeit deutlich ausgesprochen: eine hölzerne Figuren-Zeichnung, starke Lokalfarben und das Fehlen der Farben-Luftperspektive sind Eigenschaften altdeutscher Gemälde, welche die Lukasbrüder in Experimenten und Originalstudien in der Wiener Galerie zur selben Zeit erforsch-

ten. Folgte Pforr mit dem selbst erfundenen Thema der *Nächtlichen Heimkehr* keinem ikonographischen Muster, so war für Overbecks *Christus in Emmaus* der Rückgriff auf die Bildtradition der Bibelmalerei unausweichlich.

Wettstreit oder Arbeiten im Kollektiv?

Die gemeinsamen Kompositionsübungen des Jahres 1808 waren die erste Form kollektiven Arbeitens, jedoch ging es noch nicht, wie später, um die gemeinsame Realisierung eines Zyklus, sondern eher um den Vergleich, um den künstlerischen Wettstreit in Hinblick auf die geglückte Erfindung und zeichnerische Bewältigung eines schwierigen Bildproblems. Die Schwierigkeit lag dabei vor allem in der Themenwahl, denn für eine Reihe von Aufgaben gab es keine nennenswerten ikonographischen Vorbilder.

Gemeinsam gezeichnet wurde bereits in der Frühen Neuzeit; besonders häufig taten sich die Künstler zusammen, um wie in der 1754 auf dem römischen Kapitol eröffneten *Accademia del Nudo* gemeinsam Akte nach der Natur zu zeichnen.¹¹⁰ Gemeinsames Komponieren blieb aber eher die Ausnahme. Im Privaten wurde hier von den Wiener Zeichenschülern das Modell des akademischen Wettbewerbs, des *concorso* oder der Preisaufgabe, durchgespielt. Jährlich stattfindende Preisaufgaben waren an vielen europäischen Akademien die Möglichkeit für fortgeschrittene Schüler, ihr Können unter Beweis zu stellen und zu einem festgelegten Thema aus Antike, Bibel oder Geschichte die Erfindung eines Historienbildes vorzustellen, um mit den Mitschülern um eine Medaille oder ein Rom-Stipendium zu konkurrieren. Das für weite Teile Europas gültige Vorbild dürfte hier die Pariser Akademie gewesen sein.¹¹¹ Und auch an der Wiener Akademie gab es



Abb. 29 Friedrich Overbeck, *Christus in Emmaus*, 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

die Institution der Preisaufgabe. Bei den akademischen Preisaufgaben handelte es sich oft um entlegenerere Themen aus der antiken Dichtung oder der Geschichtsschreibung, um die Erfindungskraft der Teilnehmer herauszufordern. Die Kompositionsübungen der Lukasbrüder ähneln dem akademischen Vorbild, indem auch sie zu einem jeweils von einem einzelnen Mitglied gestellten Thema arbeiteten und am Schluss der Vergleich und die Diskussion der Ergebnisse stand. Die von Goethe und Johann Heinrich Meyer zwischen 1799 und 1805 durchgeführten Weimarer Preisaufgaben wurden deshalb von den Künstlern zunächst begrüßt, weil auch die Kritik der eingesandten Arbeiten nach der Weimarer Ausstellung publik gemacht wurde und somit eine kunstkritische Instanz im deutschen Sprachgebiet institutionalisiert werden sollte.¹¹² Dagegen blieben die höfischen Prämissen folgenden akademischen *concorsi* wie der als freie Konkurrenz durchgeführte römische »Concorso Balestra« in der



Abb. 30
 Franz Pforr,
 Die nächtliche
 Heimkehr,
 1808, Verbleib
 unbekannt



Abb. 31 Franz Hegi nach Ludwig Vogel, Die Heimkehr
 des Schweizer Kriegers, 1813

Regel bei der Feststellung des Siegers ohne eine kunstkritische Begründung des Urteils.¹¹³ Als Schiedsrichter amtierte der jeweilige Leiter der Accademia di S. Luca, welcher die Goldmedaillen für jede der drei Künste in feierlicher Form auf dem Kapitol verlieh. Deren Auswahl wurde aber in geheimer Abstimmung vollzogen. Gegen derartige Verfahren setzten die Lukasbrüder auf eine kritische Gesprächskultur, d. h. die Künstler selbst, nicht der Fürst oder der Akademiedirektor, wurden zu den Urteilenden. In der Fähigkeit zur Kritik und zum Urteil liegt bereits eine wesentliche Selbstbestimmung des autonomen, >idealistischen< Künstlers beschlossen. Auch wenn wir keine ausführliche Kritik zu einer der 1808/09 in Wien von den Lukasbrüdern gezeichneten Arbeiten schriftlich vorliegen haben, gibt es Nachrichten, dass manche Arbeiten mehr gelobt wurden als andere oder ein Künstler seine Bearbeitung als gescheitert ansah. Offensichtlich wurde bei der Besprechung strenge Sachkritik geübt, die sich vermutlich im herkömmlichen Kategorienschema von >Erfindung<, >Zeichnung<, >Komposition<, >Ausdruck<, >Gewänder< etc. bewegt haben wird. Ein gravierender

Unterschied zu den akademischen Preisaufgaben war allerdings die deutliche Erhöhung des Tempos. Fand die akademische Preisaufgabe in der Regel nur einmal jährlich statt, trafen sich die Lukasbrüder wöchentlich und stellten sich jeweils eine neue Aufgabe; zudem wurden eigene Kompositionen, die außerhalb der gestellten Aufgabe erarbeitet wurden, in die Diskussion einbezogen. Die rasche Folge der Wettbewerbsthemen lässt darauf schließen, dass es den Lukasbrüdern um den Gewinn von Routine und Sicherheit in der Bewältigung vornehmlich ikonographisch nicht kodierter Stoffe ging. Die Bibelthemen, bei denen das Alte Testament überwog, folgten hingegen meistens der geläufigen Ikonographie. Hier lag der Kritikpunkt wohl in der Nuancierung des Ausdrucks und in dem Vermögen, den Charakter der Szene frei von akademischer Verstellung im Sinne der »Wahrheit« zu treffen.

Die Zeichnungen für das Stammbuch des Johannes Büel

Mit den gemeinsamen Kompositionsübungen lässt sich der Beginn des Arbeitens im Kollektiv festlegen, wie es 1816/17 erstmals im großen Maßstab in den Wandbildern der Josephsgeschichte für die Casa Bartholdy in Rom voll realisiert werden sollte.¹¹⁴ Vorgängerprojekte für dieses monumentale Kollektivprojekt waren etwa die Zeichnungen der Lukasbrüder Overbeck, Pforr, Wintergerst, Vogel und Hottinger von 1809/10 für das Stammbuch des Johannes Büel und die in Rom entstandenen Illustrationen von Overbeck, Cornelius und Vogel für die *Vaterländischen Schauspiele* von Heinrich Keller, die Heinrich Lips gestochen hat.¹¹⁵ Auch gemeinsame Projekte für Bilderbibeln waren seit der Wiener Zeit ins Auge gefasst worden, doch haben sie sich nicht realisieren lassen.

Den Zeichnungen des Eutiner Konvoluts stehen die Stammbuch-Zeichnungen für Johannes Büel ganz besonders nahe; Overbecks in Eutin erhaltene Bleistiftzeichnung *Christus bei Maria und Martha* (Kat. 19) scheint sogar die Vorzeichnung für die in Feder im Stammbuch ausgeführte Reinzeichnung (Abb. 32) gewesen zu sein.¹¹⁶ Die Lukasbrüder verewigten sich vor ihrer Abreise aus Wien in dem Stammbuch des protestantischen Schweizer Geistlichen und Pädagogen. Johannes Büel, ein Philantrop und Freund des Historikers Johannes von Müller, hielt sich seit 1803 in Wien auf und machte dort die Bekanntschaft der Lukasbrüder, die er zunächst nach Italien zu begleiten beabsichtigte.¹¹⁷ Er beriet die Lukasbrüder auch in Fragen der Schweizer Geschichte und gab ihnen ikonographischen Rat für ihre Kompositionsaufgaben. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, die Stammbuchzeichnungen einer genauen Analyse zu unterziehen, deren Zuschreibungen teilweise nochmals überprüft werden müssten.¹¹⁸ Die kleinen Zeichnungen waren, wie für Stammbücher üblich, in den funktionalen Kontext der moralischen Ermahnung, der Freundschaftsbekundung und der persönlichen Erinnerung an den Schreibenden gestellt. So dürfte auch die Themenwahl frei gewesen sein. Aus diesem Grund gibt es keinen thematischen Zusammenhang, sondern jeder Lukasbruder folgte seiner Neigung, wobei sich die künstlerischen Temperamente der einzelnen Zeichner besonders ausprägen sollten. Overbeck schuf eine Bibelillustration im »sanften« Stil der italienischen Malerei um 1500, wogegen sich Pforr mit seiner mit der Feder gezeichneten Totentanz-Allegorie (Abb. 33),¹¹⁹ auf der einem Gelehrten ein Gerippe mit Sense und Sanduhr erscheint, auch zeichnerisch an der altdeutschen Kunst – Dürer und Holbein – orientiert haben dürfte. Joseph Wintergerst, in dem die Lukasbrüder ein dem Michelangelo verwandtes



Abb. 32 Friedrich Overbeck, *Christus bei Maria und Martha*, 1810, Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung

Temperament erkannten,¹²⁰ schuf mit einer Illustration der Sprüche Salomonis »Freundliche Reden sind Honigseim, trösten die Seele und erfrischen die Gebeine etc.« (Sprüche 16, 24–25) (Abb. 34) eine deutlich an Eberhard Wächters *Hiob und seine Freunde* angelehnte Figurenkomposition.¹²¹ Hottinger hingegen wählte ein zeitgenössisches Konversationsstück mit französischen Soldaten (Abb. 35);¹²² und Ludwig Vogel schuf mit der Darstellung *Bruder Klaus mahnt die Nachbarn zum Frieden* (Abb. 36) ein Bild des Schweizer Einsiedlers und Nationalpatrons Niklaus von Flüe, womit er sich thematisch auf die Schweizer Herkunft Büels und seiner selbst bezog und zeichnerisch na-



Abb. 33 (oben links) Franz Pfaff, Der Tod erscheint einem Gelehrten, 1809/10, Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung

Abb. 34 (unten links) Joseph Wintergerst, Illustration zu Sprüche Salomonis 16, 24-25, 1810, Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung

Abb. 35 (oben Mitte) Johann Konrad Hottinger, Straßenszene mit Soldaten, 1810, Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung

Abb. 36 (oben rechts) Ludwig Vogel, Bruder Klaus mahnt die Nachbarn zum Frieden, 1810, Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung

mentlich durch die flächendeckende Buntfarbigkeit einen Beweis seiner charakteristischen Zeichenweise ablegte.¹²³

Die Zeichnungen des Stammbuchs sind bedeutende Relikte des Künstlerkollektivs, ein Abschied von Wien >in Bildern< und, wenn man so will, ein letzter Nachklang der gemeinsamen Kompositionsübungen, welche den Gedanken an einen Künstlerbund wohl erstmals hatten aufkommen lassen.

1808: Die großen Projekte

Schon 1808 emanzipierte sich Overbeck durch eigene Projekte von seinem prekären Status als Akademie-schüler mit ungewisser Zukunft. Im Juni 1808 berichtet er darüber, dass ihm in Wien von einer lokalen Schule angeboten worden sei, eine Bibel mit Kupferstichen zu illustrieren, die ihren Einsatz in der österreichischen Provinz finden sollte.¹²⁴ Für dieses Projekt war bereits von 50 bis 100 Blättern die Rede, womit man sich dem Umfang der bedeutendsten pädagogischen Bilderbibel des 18. Jahrhunderts angenähert hätte, nämlich Johann Hübners *Zweymabl zwey und funffzig auserlesene Biblische Historien aus dem Alten und Neuen Testamente* (erstmal 1714). Daraus wurde offenbar nichts, auch können wir keine der erhaltenen frühen Zeichnungen diesem oder einem vergleichbaren Projekt einer Bilderbibel sicher zuordnen, da Overbeck gerade in der Wiener Zeit verschiedene biblische Bildspuren parallel laufen ließ, so etwa auch das im März 1807 beschriebene Projekt, das gesamte Lukas-Evangelium zu illustrieren.¹²⁵

Neben den gemeinsamen Kompositionsübungen arbeitete Overbeck zudem parallel an zwei Ölgemälden. In dem Eutiner Konvolut findet sich eine Zeichnung von fünf Frauenfiguren (Kat. 18), die sich

ohne Frage qualitativ und thematisch von den akademischen Studien und Kompositionsübungen abhebt. Sie ist bisher keinem Projekt konkret zuzuordnen. Doch besitzt die Zeichnung technisch und motivisch eine große Nähe zu den Vorzeichnungen der beiden >Großprojekte< Overbecks für seine ersten Gemälde, die *Auferweckung des Lazarus* und der *Einzug Christi in Jerusalem*. Overbeck hat die *Auferweckung des Lazarus* (Abb. 37) wohl im Februar 1808 untermalt und im Juni des Jahres vollendet. Er hat das Bild als seinen »Erstgeborenen« bezeichnet.¹²⁶ Diese genealogische Bestimmung, bei der er zeugender Vater und gebärende Mutter zugleich gewesen ist, bezieht sich sicher auf die Qualität des Gemäldes als erstes >wahres< Bild. Mit der *Auferweckung des Lazarus* hat Overbeck seinem Bestreben nach einem >wahren<, weil aus echtem Gefühl hervorgebrachten Christusbild Ausdruck verliehen und sich zugleich von seiner akademischen Schulung emanzipiert. Damit ist das Gemälde metaphorisch und faktisch ein Neubeginn.¹²⁷ Mit der Setzung als erste Nummer seines imaginären Werkverzeichnisses hat er zudem die zuvor angefertigten Ölskizzen aus seinem Œuvre ausgeschlossen. In dem Abschiedsbrief an das Bild, das er seinen Eltern nach Lübeck schickte, spielt er die innere Verbindung zu seiner Schöpfung in der sentimental Sprache protestantischen Erweckungsglaubens durch, wobei materielles Bild und religiöser Gegenstand der Verehrung eins werden und das Herz des Malers affizieren:

»Nun so leb' denn wohl, mein lieber Lazarus, mein Erstgeborener! Der Himmel weiß, wann ich dich einmal wiederssehen werde. Ich leugne nicht, daß ich nicht ganz kalt und gleichgültig von Dir Abschied nehmen kann. Du hast mir manche herrliche Stunde, manchen seligen Augenblick gewährt, da das Herz noch voll und warm von dir war, bis du vollendet dastandst. Und selbst nachher hat mir die Erinnerung an diese Stunden manchen

frohen Augenblick gemacht. Nun! Du gehst hin zu Leuten, die Dich auch hoffentlich nicht ganz gleichgültig empfangen werden, und aus meinem Herzen wirst Du nie ganz verdrängt werden.«¹²⁸

Die *Auferweckung des Lazarus* ist ein Bild des Erwachens und des Neubeginns. Neu war in der Tat die konkrete Illustration einer Evangelienstelle (Joh 11, 38–44) im Rekurs auf die altitalienische Malerei, die Tischbein zu der Vermutung Anlass gab, Overbeck habe ein italienisches Gemälde kopiert. Im Mai 1809 war das Gemälde in Lübeck eingetroffen und wurde im Lübecker Elternhaus präsentiert. Dort sah es Tischbein in Abwesenheit von Overbecks Vater und soll ausgerufen haben: »Das hat er nicht gemacht, das ist Kopie von einem italienischen Meister.«¹²⁹ Christian Adolph Overbeck schrieb daraufhin am 14. November 1809 an Tischbein, um ein detaillierteres Urteil über das Gemälde einzuholen (vgl. Anhang).

Auf dem Gemälde erscheinen neben Christus und dem biblischen Personal auch die Bildnisse der beiden Freunde Overbeck und Pforr, die als Zeugen an dem Wunder der Totenerweckung teilnehmen und die >Wahrheit< des Geschehens mit dem Beteuerungs-gestus bekräftigen. Die beiden wohl Maria und Martha verkörpernden Frauen rechts sind bereits Vorwegnahmen der beiden »Bräute«, jener Idealfrauen und Verkörperungen der künstlerischen Prinzipien der beiden Maler, aus denen später Sulamith und Maria werden sollten. So hat Franz Pforr die Ursprungslgende der beiden »Bräute« aus einer Betrachtung des Lazarus-Gemäldes entwickelt.¹³⁰ Er selbst hat 1808 die *Allegorie der Freundschaft* (Abb. 38) gezeichnet, die als Gründungsbild des Sulamith und Maria-Themas gilt und damit auch den ideellen Nukleus von *Italia und Germania* bildet.¹³¹

Auf der Eutiner Zeichnung (Kat. 18) ist auch die Skizze einer weiblichen Rückenfigur zu erkennen, die



Abb. 37 Friedrich Overbeck, Auferweckung des Lazarus, 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

der knienden »Braut« durchaus ähnlich ist. Eine Entstehung der Zeichnung im Jahr 1808 ist daher wahrscheinlich. Dies findet eine Bestätigung in der zeichnerischen Faktur der Vorzeichnung zur *Auferweckung des Lazarus* (Abb. 39), die noch einige Unterschiede zum Gemälde aufweist, aber als in sich abgeschlossenes Werk autonomen Charakter besitzt.¹³² Der Zeichenstil für diesen »Karton« lehnt sich, wie schon

Gerhard Gerkens bemerkt hat, sehr eng an Pffor an und deutet auf den Entstehungsgrund des Gemäldes aus dem gemeinsamen Arbeiten. Pffor hatte als Gegenstück zum *Lazarus* die Szene »Wallenstein in der Schlacht bei Lützen« bearbeitet, in Öl ausgeführt und zur Begutachtung seiner Fortschritte nach Frankfurt geschickt.¹³³ Das Gemälde gilt jedoch als verschollen. Qualitativ ist Overbecks Vorzeichnung von

den gemeinsamen Kompositionsübungen abzuheben, gerade in der Figurenerfindung stellt er eine größere Sicherheit unter Beweis. Zahlreiche Reuestriche und Überzeichnungen zeugen zudem von der Intensität des Werkprozesses. Die geschwärzte Rückseite und die Griffelspuren legen nahe, dass Overbeck die Komposition mit Hilfe dieser Zeichnung auf die Leinwand übertragen hat.

Das Jahr 1808 markiert den Durchbruch Overbecks als eigenständiger Künstler. Der Zugewinn an künstlerischem Selbstvertrauen lässt sich an dem Wechsel von der kleinformatischen Handzeichnung zur Monumentalzeichnung, dem Karton, deutlich ablesen. Schon im April 1808 hatte er angekündigt: »Ich will selbst Bilder malen aus der Bibel und zwar große Bilder.«¹³⁴ Im Juni 1808, noch während der Arbeit an der *Auferweckung des Lazarus*, begann er, den Karton für sein erstes großes Historiengemälde, den *Einzug Christi in Jerusalem*, zu zeichnen (Abb. 40).¹³⁵ Die Ausführung in Öl beschäftigte ihn bereits im Sommer 1809.¹³⁶ Doch beendete er das Gemälde erst 1824 in Rom.¹³⁷ Auch die Arbeit an diesem Gemälde war wieder eng auf Franz Pffor bezogen, der den *Einzug des Rudolf von Habsburg in Basel* (Abb. 41) als ideelles Pendant begann, womit die beiden Lukasbrüder das Thema des Herrschereinzugs parallel – biblisch und profangeschichtlich – bearbeiteten.¹³⁸ Zwischen beiden Gemälden gibt es Korrespondenzen und die Visualisierung desselben Konzepts, nämlich die Epiphanie des demütigen Herrschers. In diese Problematik fügt sich auch Ludwig Vogels Gemälde der *Siegreichen Heimkehr der Eidgenossen nach der Schlacht von Morgarten*, das 2015 vom Schweizerischen Nationalmuseum in Zürich aus dem Nachlass des Malers angekauft werden konnte. Hier liegt die Demut auf der Seite des Schweizer Volkes, das seine siegreichen Helden dankbar empfängt.

Der in Lübeck erhaltene Karton des zerstörten Gemäldes vom *Einzug Christi in Jerusalem* ist ein erstrangiges Dokument für Overbecks Fortschritte als Zeichner.¹³⁹ Der Sprung von den Akademiestudien und kleinformatigen Kompositionsübungen zum Großformat wurde bei Overbeck von höchst emotionalen und emphatischen Bestimmungsversuchen des eigenen Schaffens in den Briefen an die Eltern begleitet. Ohne Übertreibung lässt sich behaupten, dass Overbeck 1808 den entscheidenden Durchbruch in Hinblick auf das nazarenische Bildkonzept errang. Seine eigentlich akademische Ausbildung war damit abgeschlossen und für die Formulierung seiner zukünftigen Pläne als Maler nicht mehr entscheidend. Die selbst gestellte Schwierigkeit beim Zeichnen des Kartons lag in der Größe der Zeichnung sowie in der komplexen Komposition, die mit einer großen Fülle von Figuren und interagierenden Gruppen alle bisher von Overbeck geleisteten Arbeiten übertraf. Die vielen *pentimenti* verdeutlichen das tastend Suchende bei der bildmäßigen Fixierung der inneren Vorstellung. Die Komposition erforderte zudem eine Fülle von Einzelstudien, insbesondere von Köpfen und Gewändern, um die im Historienbild geforderte Mannigfaltigkeit gewähren zu können. Die in Eutin erhaltene Zeichnung mit fünf Frauenköpfen (Kat. 18) gehört unmittelbar in diese Phase von Overbecks zeichnerischer Entwicklung, ohne dass sie sich konkret dem *Einzug Christi* zuordnen ließe. Die motivische Nähe der Kopfstudien zu dem Karton ist aber augenfällig.

Overbecks Arbeit an der Monumentalzeichnung wurde von dem großen Bekenntnisbrief an den Vater begleitet, den er am 27. April 1808 verfasst hat.¹⁴⁰ Dieser Brief ist häufig zitiert worden und ein Schlüsseldokument der romantischen Bewegung. Noch ganz im Sprachduktus der Empfindsamkeit beruft sich Over-



Abb. 38
Franz Pforr,
Allegorie der
Freundschaft,
1808, Frankfurt
am Main,
Städel Museum,
Graphische
Sammlung



Abb. 39 Friedrich Overbeck, Auferweckung des Lazarus (Vorzeichnung), 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung



Abb. 40 Friedrich Overbeck, Einzug Christi in Jerusalem (Karton), 1808–1810, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

beck auf sein Gefühl und kündigt zugleich sein Programm als religiöser Historienmaler an:

»Das sklavisches Studium auf den Akademien führt zu nichts. Wenn seit Rafaels Zeiten, wie man fast sagen kann, kein Historienmaler mehr gewesen ist, der so das Rechte gefunden hatte, so ist nichts Andres Schuld daran als die trefflichen Akademien. Man lernt einen vorzüglichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles; und doch kommt kein Maler heraus. – Eins fehlt in allen neuern

Gemälden, was aber wohl vielleicht Nebensache sein mag – Herz, Seele, Empfindung! Rafael hat vielleicht kaum so richtig gezeichnet wie mancher nach ihm, bei weitem nicht so schön gemalt als mancher Andre – und doch reicht ihm keiner das Wasser. Wo soll man also dieses unerreichbar Scheinende suchen? Da wo er es gesucht und gefunden hat – in der Natur und in einem reinen Herzen. Der junge Maler also wache vor allen Dingen über seine Empfindungen, er lasse nie so wenig ein unreines Wort über seine Lippen, wie einen unrei-



Abb. 41 Franz Pfors, Einzug des Rudolf von Habsburg in Basel, 1808–1810, Frankfurt am Main, Städel Museum

nen Gedanken in seine Seele kommen. Wodurch kann er sich aber davor bewahren? – Durch Religion, durch Studium der Bibel, die einzig und allein Rafael zum Rafael gemacht hat.«¹⁴¹

Diese emphatische Neubestimmung der Historienmalerei durch empfindsame Herzensbildung findet im selben Brief ihr inhaltliches Gegenstück in einer radikalen Akademiekritik, die sich direkt gegen die Grundsätze des Vaters richtet. Der hier argumentativ inszenierte Bruch korrespondiert biographisch mit dem Ende des sichtbaren akademischen Einflusses auf Overbecks eigene Schöpfungen:

»Dieses widerspricht nun zwar ganz Ihren Grundsätzen, daß alles systematisch müsse erlernt werden; allein ich kann mir nun einmal nicht helfen; ich glaube, aus dem Systematischen kommt immer zwar ein geschickter, aber ein kalter Künstler heraus. Der Jurist kann sein Jus systematisch studieren, der Theolog seine Kirchengeschichte ec., aber der Dichter wird doch wohl nicht systematisch gebildet? Ebenso ist es mit dem Maler. Man vergleiche nur die Werke eines Rafaels mit allen den akademischen

Produkten; ist es nicht wie heiß gegen kalt? Was bei jenem aus dem Herzen gekommen ist, das kommt bei diesem aus dem Kopf. – O mein Vater, Sie haben mir schon unendlich viel Wohlthaten erzeigt, ich müßte ein unnatürlicher Mensch sein, wenn ich das nicht erkennte; setzen Sie denen allen denn die Krone auf dadurch, daß Sie mich meiner Empfindung folgen lassen; heißen Sie mich nicht den gewöhnlichen Weg gehen – ich kann den kalten Weg nicht gehen.«¹⁴²

Schluss

Am 10. Juli 1809 wurde die einjährige Freundschaft neu begründet und das gemeinsame Arbeiten offiziell noch einmal neu aufgenommen, wenn auch nicht mit so einer sichtbaren Produktivität wie 1808. Die Gründungsmitglieder des Lukasbundes statteten sich gegenseitig mit individuell ausgearbeiteten Diplomen aus. Als Lukasbrüder fanden sie in dem Begriff der »Wahrheit«

das wohl bis dato kürzeste theoretische Programm einer Avantgarde.¹⁴³ Die »Wahrheit«, der nachgestrebt werden sollte, richtete sich vor allem gegen die »akademische Manier« und war zugleich auf die Natur, die Empfindung und wohl auch schon auf die Religion bezogen. Im vorliegenden Aufsatz wurde der Weg dieser Wahrheitsfindung im Falle Overbecks als dem theoretischen Kopf des Lukasbundes nachgezeichnet. Es konnte gezeigt werden, dass Overbecks zeichnerische Entwicklung in drei Phasen verlief, nämlich 1. dem ersten, kindlichen Erlernen des Zeichnens in Lübeck, 2. der Auslöschung des Erlernten und der systematischen akademischen Umerziehung an der Akademie in Wien, 3. dem produktiven Vergessen der akademischen Methode und der Neubestimmung der Zeichnung aus der Empfindung im Kreis der Lukasbrüder. Das um 1808/09 gefundene Konzept der »Wahrheit« lässt sich vor dem Hintergrund des akademischen Curriculums vor allem auch als Opposition gegen den von Fügler gelobten »Mechanismus mehrerer Zeichenarten«

begreifen,¹⁴⁴ den die Kunstschüler über mehrere Jahre einstudieren mussten, um ihre eigene Empfindung zu unterdrücken und zu vergessen. Die Eutiner Zeichnungen füllen den hier beschriebenen Zeitraum von Overbecks Entwicklung zwischen 1805 und etwa 1810 aus. Sie sind eine wertvolle Wiederentdeckung für die Frühgeschichte des Lukasbundes und zeigen das individuelle Fortschreiten Overbecks mit und gegen die Akademie. De facto fand die Wiener Akademie-Zeit ihren Abschluss in der kriegsbedingten Schließung der Institution 1809 und der rein organisatorisch bedingten Nicht-Zulassung der ausländischen Studenten bei der Wiederöffnung 1810.¹⁴⁵ Die Lukasbrüder setzten 1810 ihren Plan um, nach Italien zu ziehen und in Rom ihr Kunstkonzept in die Praxis zu überführen. Fraglos hatte Overbeck als Zeichner von seiner Wiener Ausbildung stark profitiert; seine Wertschätzung als bedeutendster Vertreter der Nazarener, die sich vor allem auf seine Zeichnungen bezieht, ist nicht unwesentlich mit ihrer Wiener Vorgeschichte verbunden.

Anhang: Die gemeinsamen Kompositionsaufgaben, 1808–1809

Bildthema und Datierung (soweit nachweisbar)	Friedrich Overbeck	Franz Pforr	Ludwig Vogel	Johann Konrad Hottinger	Joseph Wintergerst	Joseph Sutter
<i>Jakob wirbt bei Laban um Rahel</i> (Vorschlag von Overbeck, Juli 1808)	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 440	Nicht vorhanden	Vorhanden (falsch bestimmt als <i>Elieser, der für Isaak um Rebecca wirbt</i>), Privatbesitz	Nicht vorhanden	Vorhanden Mainz, Landesmuseum, Inv. Nr. GS 0/57	Nicht vorhanden
Szene aus <i>Die Jäger</i> von August Wilhelm Iffland	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Vorhanden Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. M 43 I 14	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Frau Magdalis</i> von Gottfried August Bürger (»Die Kuh«)	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden (möglicherweise ist das Vogel zugeschriebene Blatt von Franz Pforr, frdl. Mitteilung von Heinrich Thommen, 21. Mai 2016)	Vorhanden Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. M 43 I 15	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Elias und der Engel</i>	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 437	Vorhanden Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. NG 44/66	Vorhanden Privatbesitz	Nicht vorhanden	Vorhanden Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 8476	Nicht vorhanden
<i>Odysseus, von den Phäaken in Ithaka ans Land gesetzt</i> (Vorschlag von Overbeck, September 1808)	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 476	Nicht vorhanden	Vorhanden Privatbesitz	Nicht vorhanden	Vorhanden Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Inv. Nr. 1990.Z. 0136	Nicht vorhanden
<i>Die Gefangennahme Franz I. in der Schlacht von Pavia</i>	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Vorhanden Privatbesitz	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Tod des Max Piccolomini</i> (wohl Vorschlag von Pforr)	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Vorhanden Privatbesitz	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Die Heimkehr des Tobias</i>	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 439	Nicht vorhanden	Vorhanden Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. M I 43.2	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Irin</i> von Ewald v. Kleist (Vorschlag von Hottinger, September 1808)	Vorhanden Eutin, Ostholstein-Museum, Inv. Nr. EM 2016/20-3	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden

Bildthema und Datierung (soweit nachweisbar)	Friedrich Overbeck	Franz Pferr	Ludwig Vogel	Johann Konrad Hottinger	Joseph Wintergerst	Joseph Sutter
<i>Cimon und Pero (Caritas romana)</i>	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 515	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Vorhanden (vermutlich von Joseph Wintergerst, auch eine Zuschreibung an Franz Pferr bleibt zu diskutieren), Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (dort als Friedrich Overbeck) (vgl. Grote 1972, Abb. S. 69)	Nicht vorhanden
<i>Joseph stellt Pharao seinen Vater vor</i>	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 438	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Moses verwandelt seinen Stab in eine Schlange</i> (Vorschlag von Wolff Rinald, September 1808)	Nicht vorhanden	Vorhanden Privatbesitz	Vorhanden Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. M 43 I 1	Vorhanden (?) Heinrich Thommen (Nachricht vom 21. Mai 2016) stuft das Blatt als erhalten ein, der Verbleib ist jedoch unbekannt	Vorhanden Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 8681	Nicht vorhanden
<i>Christi Gefangennahme in Gethsemane</i>	Vorhanden Eutin, Ostholstein-Museum Inv. Nr. EM 2016/20-7	Nicht vorhanden	Vorhanden Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. M I 43 1	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Lienhard und Gertrud</i> von Johann Heinrich Pestalozzi (Vorschlag wohl von Ludwig Vogel, Jahreswende 1808/09)	Vorhanden Eutin, Ostholstein-Museum, Inv. Nr. EM 2016/20-6	Vorhanden Frankfurt, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1394	Vorhanden Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Inv. Nr. 1990.Z.92 (vgl. auch Zürich, Schweizer Nationalmuseum, Version von 1807)	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Das hölzerne Bein</i> von Salomon Gessner (Vorschlag wohl von Ludwig Vogel, Jahreswende 1808/09)	Vorhanden Eutin, Ostholstein-Museum, Inv. Nr. EM 2016/20-4	Vorhanden Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 1963-1137	Vorhanden Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. M 44 II 1 (wohl eigenhändige spätere Replik)	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden

Bildthema und Datierung (soweit nachweisbar)	Friedrich Overbeck	Franz Pferr	Ludwig Vogel	Johann Konrad Hottinger	Joseph Wintergerst	Joseph Sutter
<i>Schultheiss Wengi schützt die Protestanten in Solothurn</i> (Vorschlag wohl von Ludwig Vogel, Jahreswende 1808/09)	Vorhanden Eutin, Ostholstein-Museum, Inv. Nr. EM 2016/20-5	Vorhanden (Lithographie von 1832, die Originalzeichnung, ehemals in Overbecks Besitz, ist verloren)	Vorhanden Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 8522	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Nachtstück im Zimmer</i> , September 1808	Vorhanden Ölgemälde <i>Christus in Emmaus</i> , 1808, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. G 379	Vorhanden Ölgemälde <i>Die nächtliche Heimkehr</i> , 1808, Verbleib unbekannt (2011 im Kunsthandel Van Ham, Köln)	Vorhanden Ölgemälde <i>Die Heimkehr des Schweizer Kriegers</i> , 1808, Privatbesitz (als Radierung reproduziert im Almanach <i>Alpenrosen</i> 1813)	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Das Beinerhaus</i> von Gottlieb Konrad Pfeffel	Vorhanden Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 505	Vorhanden Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. SG 121 Z	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
<i>Gessler vor Stauffachers Haus</i>	Nicht vorhanden	Vorhanden Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Inv. 1990.Z.94 (aus dem Nachlass Ludwig Vogels, ehemals Vogel zugeschrieben; Heinrich Thommen weist das Blatt jetzt Pferr zu, frdl. Hinweis vom 21. Mai 2016); München, Graphische Sammlung (vgl. Lehr 1924)	Vorhanden Privatbesitz	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden

Anmerkungen

Die Ausarbeitung dieses Essays wäre ohne die Hilfe vieler Kolleginnen und Kollegen nicht möglich gewesen. Für außerordentliche Hilfestellung und wichtige Hinweise danke ich aber vor allem Heinrich Thommen und Alexander Bastek.

- 1 Zur Gründungsgeschichte des Lukasbundes siehe v.a. Howitt 1886, S. 77–114; Grote 1972, S. 32–87; Krapf 1981; Matter/Boerner 2007, S. 118–136; Grewe 2009, S. 19–60; Thommen 2010, S. 151–155.
- 2 Jensen 1969.
- 3 Vgl. dazu Grave 2006, S. 444.
- 4 Zum Ausbildungssystem an der Wiener Akademie siehe v.a. Prange 1998; Ausst. Kat. Wien 2002.
- 5 Zum Begriff des ›Unzeichnerischen‹ in der Zeichenkunst um 1800 vgl. Grave 2008.
- 6 Vgl. zu dem Problemfeld der Ursprungssuche zuletzt Bindman 2013; Hönes 2014.
- 7 Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 34257; Feder in Schwarz über Bleistift, 50,9 × 67,1 cm. Zu dem Blatt siehe Möseneder 1981; Ausst. Kat. Hamburg 2010, S. 228–229, S. 391–392, Kat. Nr. 178 (mit älterer Literatur).
- 8 Philipp Otto Runge an den Bruder Daniel Runge, 27. November 1802, zitiert nach Ausst. Kat. Hamburg 2010, S. 228.
- 9 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 5. Februar 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 67–68.
- 10 Vgl. dazu den Beitrag von Julia Hümmel in diesem Katalog.
- 11 Zur Geschichte der Overbeck-Bestände in Lübeck siehe Lütgendorff 1915; Jensen 1963, S. 3–4; Jensen 1969, S. 1–2; Ahrens 2010; Ahrens 2013.
- 12 Zu Auflösung und Verkauf des römischen Nachlasses siehe Ahrens 2013; Sichel 2015.
- 13 Lütgendorff 1915, S. 17.
- 14 Da Overbeck eine Reihe der Eutiner Blätter nachweislich an seinen Vater geschickt hatte, ist unwahrscheinlich, dass er sie selbst seiner Schwester Elisabeth als persönliche Erinnerungsstücke geschenkt hatte; die Möglichkeit, dass sich Elisabeth nach dem Tod des Vaters eine Handvoll von Zeichnungen als Erinnerung an den Bruder ausgewählt hatte, ist prinzipiell denkbar, doch spricht die heterogene Zusammensetzung der Zeichnungen eher dagegen.
- 15 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 17. Juni 1807, in: Hasse 1887, S. 1065–1066.
- 16 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 5. Februar 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 69–70.
- 17 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 429; Feder und Pinsel mit Sepia über Kreide, 36 × 45,8 cm; eigenhändig bez. unten rechts auf dem blauen Unterlagepapier: »Sept. 807«/»Hannah und Elkana bringen das Kind Samuel/dem Priester Eli zur Erziehung im Tempel/zu Silo.« Zu dem Blatt siehe Howitt 1886, Bd. 2, S. 399; Jensen 1969, S. 19, Kat. Nr. 90; Jensen 1974, S. 118, Abb. 13.
- 18 Zu Füger als Künstler und Akademiedirektor siehe Schemper-Sparholz 1995; Ausst. Kat. Wien 2002, S. 21–36; Keil 2009; Martina Fleischer: »›Unter den Hiesigen für dieses Amt immer der Beste!‹ Füger und die Wiener Akademie«, in: Ausst. Kat. Heilbronn 2011, S. 103–108.
- 19 Vgl. Jensen 1968.
- 20 Zu Maurer siehe Sattler 1819; Ausst. Kat. Wien 2002, passim.
- 21 Heinrich Friedrich Füger an Friedrich Johann Lorenz Meyer, Wien, 27. April 1806, zitiert nach Jensen 1968, S. 34.
- 22 Howitt 1886, Bd. 1, S. 5.
- 23 Vgl. die Briefe Overbecks von 1804/05, in: Hasse 1887, S. 910–912. Zum Problem siehe Thimann 1999; Heise 1999, S. 45–58.
- 24 Friedrich Overbeck an August Kestner, Wien, 24. März 1810, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 125.
- 25 Vgl. Jensen 1969, S. 12, Kat. Nr. 49–54.
- 26 Friedrich Overbeck an August Kestner, Lübeck, 1. August 1805, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 29.
- 27 Vgl. Friedrich Overbeck an die Mutter, Hamburg, 5. Januar 1806; ders. an den Vater, Hamburg, 7. Januar 1806, in: Hasse 1887, S. 913.
- 28 Vgl. Meyer 1799, S. 134–140. Zu Meyer siehe Riedel 1963.
- 29 Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 1951–245; Feder und Pinsel in Braun, Rötel mit weißer Deckfarbe gehöht, 66,1 × 97 cm; bez. unten links: »Füger del: 1788.« Zu dem Blatt siehe Prange 2007, Bd. 1, S. 166, Kat. Nr. 328.
- 30 Zur Poetik und Kulturtheorie der Gabe, gerade auch in Hinblick auf künstlerische Objekte, siehe u.a. Mauss 1990 (u.ö.); Godelier 1999; Därmann 2010.
- 31 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1973/246; Feder und Pinsel in Braungrau, 53,5 × 59 cm; bez. links auf dem Baum: »I.F. Overbeck/1805./d 21. Aug.« Zu dem Blatt Howitt 1886, Bd. 2, S. 399 (Howitt kannte das Blatt nicht aus der Anschauung und verwechselte es mit einem anderen Blatt der Telemachos-Thematik); Jensen 1969, S. 17, Kat. Nr. 82 (die Zeichnung dort nur als Vergleich erwähnt, da sie erst 1973 aus der Stadtbibliothek dem Museum übergeben wurde); Mildenerger 1986, S. 74.
- 32 Friedrich Overbeck an August Kestner, Lübeck, 1. August 1805, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 29.
- 33 Homer, Odyssee, XVI, 1–39.
- 34 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. O 106; Sepia in Braun über Bleistift (?), ca. 37 × 38,2 cm, von Overbeck eigenhändig unten links und unten rechts bezeichnet: »25. Dec.« – »F. Overbeck. inv. 1805«. Die Zeichnung wurde 1915 aus dem Familiennachlass übernommen. Vgl. Jensen 1969, S. 16, Kat. Nr. 77 (dort nicht als eigene Erfindung, sondern als vermutliche Kopie nach einer graphischen Vorlage aufgeführt). Die Tatsache, dass Overbeck die Zeichnung mit »inv.« signiert hat, ist Beleg für die eigene Erfindung des Bildmotivs. Ausführlich dazu siehe Thimann 2014, S. 72–74.
- 35 Friedrich Overbeck an den Bruder, Lübeck, 30. Oktober 1805; zitiert nach Hasse 1887, S. 912.
- 36 Vgl. dazu Mildenerger 1986.
- 37 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 22. April 1806, in: Hasse 1887, S. 1056.
- 38 Zur Situation an der Wiener Akademie um 1800 siehe vor allem Ausst. Kat. Wien 2002. Zur Praxis des akademischen Zeichenunterrichts im ausgehenden 18. Jahrhundert siehe Ausst. Kat. Stendal 2005; Ausst. Kat. München 2014; Ausst. Kat. Heidelberg 2015.
- 39 Zum Problem siehe Grave 2006, S. 444 (mit weiterführender Literatur).
- 40 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1958/25; Kreide, 57,4 × 39 cm; eigenhändig bez. unten rechts: »J.F. Overbeck aus Lübeck/19 ½ Jahr alt frequentire d. Academie/seit dem May Ao. 1806.«; bez. unten links von fremder Hand: »von Lampi/Prof.or«. Zu dem Blatt siehe Jensen 1969, S. 25, Kat. Nr. 109; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 185, Kat. Nr. 62.

- 41 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 17. Juni 1807, in: Hasse 1887, S. 1065.
- 42 Weitere Zeichnungen nach dem Modell bei Jensen 1969, S. 25–26, Kat. Nr. 108–111. Das früheste dieser Blätter ist auf 1808 datiert. Die Aktstudie eines *Ungarischen Grenadiers* (Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts; Inv. Nr. 1990.Z.47; Kreide, weiß gehöht, 54,8 × 37,2 cm; bez. oben rechts: »No. 1 Winter 1808«; bez. unten mittig: »Ungarischer Grenadier«; eigenhändig bez. unten rechts: »Seinem lieben Freunde Vogel gabs zum Andenken von J. F. Overbeck. 1810. Wien«) stammt aus dem Nachlass Ludwig Vogels und ist auf den Winter 1808 datiert, was nahelegt, dass Overbeck die Aktzeichnungen alle in etwa derselben Periode angefertigt hat; vgl. Ausst. Kat. Olten 1999, S. 88–89, Kat. Nr. 63.
- 43 Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. GM-P-49; Blei und Zinn, Höhe 202 cm. Zu Fischer siehe Poch-Kalous 1949.
- 44 Poch-Kalous 1949, S. 57.
- 45 Fischer 1785; Fischer 1806.
- 46 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 17. Mai 1806; zitiert nach Hasse 1887, S. 1058.
- 47 Vgl. dazu die instruktive Materialsammlung in den Kapiteln »Lehr- und Vorlagenbücher im 18. Jahrhundert« und »Künstlerausbildung im 18. Jahrhundert: Antikenstudium und anatomische Modelle an Kunstakademien«, in: Ausst. Kat. Stendal 2005, S. 45–100; zudem die Beiträge und Katalogeinträge in Ausst. Kat. München 2014; Ausst. Kat. Heidelberg 2015.
- 48 Füger 1802.
- 49 Zu Jakob Egger (1770–1842), der als Kupferstecher und Akademie-Bibliothekar in Wien beschäftigt war, mit Overbeck seit Ende 1807 zusammenwohnte und mit den Lukasbrüdern umging, ohne die Kompositionsaufgaben mitzumachen und dem Lukasbund anzugehören, siehe Howitt 1886, Bd. 1, S. 58, S. 92; Thommen 2010, S. 71–72, S. 151–152, S. 301, Anm. 71.
- 50 Vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 62–64. Zu Christian Adolph Overbecks diplomatische Tätigkeit siehe v. a. Luchmann 1992; Luchmann 1994.
- 51 Vgl. Jensen 1974.
- 52 Vgl. Krapf 1981; Schmidt 1984; Thimann 2006a.
- 53 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 70–71.
- 54 Abgedruckt in Lehr 1924, S. 32–43. Vgl. dazu Ziemke 1996.
- 55 Howitt 1886, Bd. 1, S. 46–47.
- 56 Lehr 1924, S. 34.
- 57 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 4. Juni 1806, in: Hasse 1887, S. 1059.
- 58 Lehr 1924, S. 34.
- 59 Vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 55.
- 60 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 4. März 1807, in: Hasse 1887, S. 1062.
- 61 Vgl. Jensen 1974, S. 108–112. Pffor hat den Verlauf der Reise ausführlich in einem Brief an Johann David Passavant vom 21. August 1807 beschrieben (Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Passavant, Ms. Ff.F. Pffor, 23/44).
- 62 Abgebildet bei Lehr 1924, Taf. VI und VII; Jensen 1974, S. 108–109, Abb. 4 und 5.
- 63 Howitt 1886, Bd. 1, S. 60.
- 64 Zu Eberhard Wächter (1762–1852) siehe Köster 1968; Ausst. Kat. Stuttgart 1993.
- 65 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 4. März 1807, in: Hasse 1887, S. 1062.
- 66 Vgl. dazu den Brief von Friedrich Overbeck an den Vater, Hamburg, 9. Januar 1806, in: Hasse 1887, S. 913–914. Zum Problem siehe Jensen 1968, S. 33–34.
- 67 Friedrich Overbeck an den Bruder, Wien, 22. Mai 1807, in: Hasse 1887, S. 1064.
- 68 Zu diesem Konzept im Kontext der romantischen Kunst und Dichtung siehe zuletzt Thimann 2015, S. 18–19 (mit älterer Literatur).
- 69 Vgl. dazu zuletzt Matter/Boerner 2007, S. 129–134.
- 70 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 4. März 1807, in: Hasse 1887, S. 1062.
- 71 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 9. Juni 1807, in: Hasse 1887, S. 1064.
- 72 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. G 203; Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen, 60 × 46 cm. Zu dem Gemälde vgl. Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 94–95, Kat. Nr. 94 (mit weiterführender Literatur).
- 73 Der *Belisarius* wurde lange Zeit falsch als *Cimon und Pero* bestimmt; vgl. Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. AB 1982; Öl auf Papier, 92,5 × 69 cm. Zum Gemälde vgl. Jensen 1969, S. 21, Kat. Nr. 97; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 96–97, Kat. Nr. 2; Thimann 2006, S. 83–84.
- 74 Vgl. Friedrich Overbeck an den Vater, Wien 9. Juni 1807, in: Hasse 1887, S. 1064–1065: »Welche Keckheit werden Sie sagen, schon bunt zu malen und noch nicht copirt zu haben. (...) Ich habe es mir einmal zum festen Grundsatz gemacht, immer nur nach meiner eigenen Ueberzeugung zu handeln und mich nicht an den Schlendrian zu kehren, und an die einmal eingeführte Methode, nach der alle übrigen gehen. Nun kann ich es mir unmöglich denken, daß es vernünftig seyn sollte, erst Jahre lang in Gallerien nach Vandyck oder Titian oder wie sie alle heißen mögen, zu copiren. Denn was ist man am Ende, wenn man auch noch so schön ein Bild im Belvedere copiren kann? Höchstens wird man ein guter Nachahmer von Vandyck ec. und sollte dies ein so beneidenswerthes Glück seyn, sollte man, dahin zu kommen, die besten Jahre seiner Jugend verwenden?«
- 75 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 25. Juni 1808, in: Hasse 1887, S. 1191: »Mit Schrecken habe ich in Vaters Briefe gelesen, dass die Tobias-Skizze im Wohnzimmer aufgehängt ist. Wie kann man mir aber die Schande anthun, das erste, was ich geschmiert habe, als ich noch nicht den Namen der Farben kannte, die ich gebrauchte, das im Zimmer aufzuhängen, wo so viele Leute hinkommen?«
- 76 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 17. Juni 1807, in: Hasse 1887, S. 1065–1066.
- 77 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 4. November 1807, in: Hasse 1887, S. 1066.
- 78 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. G 202; Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 68,5 × 96,5 cm. Zum Gemälde siehe Howitt 1886, Bd. 2, S. 400; Jensen 1963, S. 34, Kat. Nr. 4; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 102–103, Kat. Nr. 5.
- 79 Zitiert nach Lehr 1924, S. 36. Zu Pffors Cramer-Lektüre siehe Matter/Boerner 2007, S. 149–152.
- 80 Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Passavant, Ms. Ff.F. Pffor, 23/44, Franz Pffor an Johann David Passavant, Wien, 17. Mai 1807.
- 81 Lehr 1924, S. 36.
- 82 Overbeck war schon im Sommer 1807 aus dem Haus, in dem auch Pffor, Rinald und Jung wohnten, ausgezogen und hatte ein Zimmer ohne Ofen in der Marokkaner Gasse genommen, bevor er Ende 1807 in die Wohnung an der Karlskirche wechselte, in der er bis zum Ende seiner Wiener Zeit blieb, vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 58.

- 83 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 30. Juli 1808, in: Hasse 1887, S. 1192.
- 84 Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Passavant, Ms. Ff. F. Pffor, 23/44, Franz Pffor an Johann David Passavant, Wien, 9. August 1808.
- 85 Zu Jung siehe vor allem Thommen 2010, v. a. S. 113–115, S. 330–332; Thommen 2014.
- 86 Thommen 2014, S. 192–193.
- 87 Franz Pffor an Wolff Rinald, Wien, 24. September 1808, in: Kaufmann 1934, S. 7.
- 88 Vögelin 1881–1882, S. 13–14 (Zitat aus einem Brief wohl vom 2. Januar 1809): »Die historischen Aufgaben mache ich nicht so gern, als die andern, sie sind aber auch meistens entweder zum Lachen oder zum Weinen, indessen lerne ich doch immer dabey. Nur mit den biblischen Geschichten erlebe ich allemal Schand und Spott, weil ich das alte Testament gar nicht weiss und oft Sachen fragen muss, die ich bei der Frau Weberin (in der Nachtschlutte) besser wusste.«
- 89 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 440; Feder, laviert mit Tusche, über schwarzer Kreide auf braunem Papier, 31,4 × 36,5 cm. Zu dem Blatt siehe Jensen 1969, S. 22, Kat. Nr. 101 (dort und in Folge in der Forschungsliteratur fast immer »1807/08« datiert); Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 177, Kat. Nr. 52; Grewe 2009, S. 34–36.
- 90 Das rückseitig als Werk von Wintergerst ausgewiesene Blatt, das zwischenzeitlich auch Franz Pffor zugeschrieben wurde, in: Mainz, Landesmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 0/57 (aus dem Nachlass Veit); Feder in Schwarz über schwarzer Kreide auf graubraunem Büttchen, 29,2 × 28,8 cm; bez. auf dem Verso von fremder Hand: »Wintergerst gez./ Jakob verlangt Rahel zum Weibe/Josef v. Wintergerst«. Zu der Zuschreibungsproblematik vgl. Ausst. Kat. Mainz 2012, S. 128, Kat. Nr. 19 (mit älterer Literatur).
- 91 Franz Pffor an Wolff Rinald, Wien, 27. Dezember 1808, in: Kaufmann 1934, S. 8.
- 92 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 476; Feder über Kreide, braun laviert auf graubraunem Papier, 39 × 54,1 cm. Vgl. Jensen 1969, S. 21–22, Kat. Nr. 99 (dort falsch »1807/08« datiert).
- 93 Friedrich Overbeck an Wolff Rinald, Wien, 24. September 1808, in: Kaufmann 1934, S. 6.
- 94 Vgl. Mildemberger 1986, S. 69–82.
- 95 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 437; Feder mit Tuschlavierungen über Bleistift auf braunem Papier, 23,1 × 23 cm. Zu dem Blatt siehe Jensen 1969, S. 22, Kat. Nr. 100; Grote 1972, S. 67.
- 96 Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. NG 44/66; Feder und Tusche, 24,8 × 30 cm. Vgl. Ausst. Kat. New York 1981, S. 251, Kat. Nr. d27. Die Zeichnung wurde 1977 von Hennessey Overbeck zugeschrieben und um 1810 datiert, ohne den Kontext der Kompositionsübungen zu berücksichtigen, vgl. Hennessey 1977. In Hinblick auf den Zeichenstil, die Details der Figuren und der Tiere sowie auf die Gesamtanlage der Komposition, die namentlich Pffors Komposition vom *Hölzernen Bein* (Abb. 55) sehr ähnlich ist, gibt es keinen Zweifel an der Autorschaft Pffors und der Entstehung im Jahr 1808. Wintergersts Blatt in Wien, Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 8476; Feder über Bleistift, teilweise laviert, 32,5 × 40,4 cm; vgl. Reiter 2006, S. 300, Kat. Nr. 687.
- 97 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 439; Feder mit Tuschlavierungen über schwarzer Kreide auf braunem Papier, 32,7 × 28,5 cm. Vgl. Jensen 1969, S. 22, Kat. Nr. 102.
- 98 Zürich, Kunsthaus, Inv. Nr. A.B.2370; Feder in Schwarz und Bleistift auf Papier, 22,3 × 22,3 cm; bez. außerhalb der Darstellung unten rechts (möglicherweise nachträglich): »LV 1809.«; zu dem Blatt siehe Thommen 1988, Kat. Nr. 1808.22.8 resp. M I 43 2.
- 99 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 438; Feder mit Tuschlavierungen über schwarzer Kreide auf braunem Papier, 32,6 × 38,2 cm. Vgl. Jensen 1969, S. 22, Kat. Nr. 103 (dort falsch »1807/08« datiert und ikonographisch falsch bestimmt als »Moses und Aron vor Pharaon«).
- 100 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 515; Feder mit Tuschlavierungen über schwarzer Kreide auf grauem Papier, 22,4 × 17,9 cm. Vgl. Jensen 1969, S. 22–23, Kat. Nr. 104. Die bei Grote 1972, S. 69, als von Overbeck abgebildete Umrissszeichnung desselben Themas (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), sicher ein Konkurrenzblatt von 1808, muss neu zugeschrieben werden. Die Ähnlichkeit mit dem Joseph Wintergerst zugeschriebenen Blatt *Jakob wirbt um Rahel* in Mainz (Abb. 20) legt eine Autorschaft von diesem Zeichner oder von Franz Pffor nahe.
- 101 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 505; Feder über Bleistift, aquarelliert, 19,2 × 24,3 cm. Vgl. Jensen 1969, S. 5, Kat. Nr. 3 (dort »vor 1802« datiert und als »Orientalischer Reiter vor einem Gebeinhaus« bestimmt); Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 172, Kat. Nr. 39 (falsche Datierung und Bestimmung übernommen); Matter/Boerner 2007, S. 165–166 (dort zutreffend als Relikt der Kompositionsübungen vermutet).
- 102 Hier zitiert nach Pfeffel 1817, S. 92–93. Das Gedicht wurde bereits mit kleinen Textabweichungen in den *Poetischen Versuchen* (Basel 1789/90) gedruckt.
- 103 Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. SG 121 Z; Feder in Schwarz auf weißem Büttchen, 18,4 × 24,1 cm; bez. auf dem Verso: »Das Beinhaus von Pfeffel«. Vgl. Lehr 1924, S. 343, Kat. Nr. 60.
- 104 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 21. September 1808, in: Hasse 1887, S. 1193.
- 105 Zu Vogels Gemälde siehe Vögelin 1881–1882, S. 17; Thommen 1988, Bd. 1, S. 25, Bd. 2, Kat. Nr. 1808.I.I. Das Gemälde befindet sich noch im Nachlass Vogels (Privatbesitz). Eine Radierung von Franz Hegi (6,5 × 9,1 cm) nach dem Gemälde erschien 1813 im Almanach *Alpenrosen*, vgl. Alpenrosen 1813.
- 106 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus; Öl auf Leinwand, auf Sperrholz aufgezogen, 80 × 95,5 cm. Vgl. Ausst. Kat. Lübeck, 1989, S. 106–107, Kat. Nr. 7.
- 107 Verbleib unbekannt (zuletzt Kunsthandel Van Ham, Köln, zuvor in Privatbesitz); Öl auf Leinwand, 26 × 20 cm; bez. unten auf der Tafel: »FP 1808«; auf der Rückseite des Keilrahmens Overbecks Radierung des Heiligen Lukas als Signet des Lukasbundes, handschriftlich datiert: »October 1809«. Vgl. Katalog Van Ham, Köln, Auktion vom 18. November 2011, S. 111, Lot 170. Vgl. zu dem Gemälde und der Vorzeichnung mit älterer Literatur Lehr 1924, S. 333; Sieveking 1997, S. 100–101, Kat. Nr. 32. Das Auktionshaus Van Ham hatte anlässlich der Versteigerung ein Dossier mit Restaurierungsbericht und kunsthistorischem Gutachten von Helmut Börsch-Supan zusammengestellt.
- 108 Lehr 1924, S. 40.
- 109 Lehr 1924, S. 271–272.

- 110 Vgl. De Marco 2013.
- 111 Vgl. dazu Becker 1971.
- 112 Zu den Weimarer Preisaufgaben siehe vor allem Scheidig 1958; Osterkamp 1994; Dönike 2005; Hecht 2011.
- 113 Vgl. Scheidig 1958, S. 7–8.
- 114 Vgl. dazu mit der gesamten älteren Literatur Thimann 2013; Thimann 2014, S. 263–289.
- 115 Keller 1813–1816, hier Bd. 1 (Zürich 1813) und Bd. 2 (Zürich 1814). Zu den Illustrationen der Lukasbrüder siehe Thimann 2014, S. 268–270.
- 116 Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatur Ms. H. 551, fol. 2 recto; Feder in Grau, gelbe Höhlung an den Nimben; bez. »F.O./1810.« Vgl. Bächtold 1892, S. 136; Thommen 1988, S. 34; Thommen 1990, S. 185; Thommen 2010, S. 348.
- 117 Zu Büels Biographie siehe vor allem Noll 1930. Zu seinem Kontakt mit den Lukasbrüdern siehe Howitt 1886, Bd. 1, S. 122, S. 132; Thommen 1988, S. 33–34; Thommen 1990, S. 185; Matter/Boerner 2007, S. 191–192; Thommen 2010, S. 348.
- 118 Dies betrifft vor allem die bisher Overbeck zugeschriebenen Zeichnungen eines *Guten Hirten* und des *Gleichnisses vom Sämann*, vgl. Thommen 1988, S. 34; Thimann 2014, S. 268–269.
- 119 Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatur Ms. H. 551, fol. 7 recto; Feder in Schwarz, bez. oben links (nach Joh 11, 25): »Ich bin die Auferstehung und das Leben/wer an mich glaubet der wird leben ob/er gleich stirbt.« Zu der Zeichnung Matter/Boerner 2007, S. 192.
- 120 Vgl. die Nachweise bei Thimann 2014, S. 204–205.
- 121 Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatur Ms. H. 551, fol. 5 recto. Feder in Schwarz, bez. unten links auf der Tafel: »Spriche (sic!)/Salomonis/16 Capitel/24. u. 25. Vers./J. Wintergerst.«
- 122 Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatur Ms. H. 551, fol. 102 recto; Aquarell und Tusche über Feder, bez. unterhalb der Darstellung auf dem Rahmen: »Zum freundschaftlichen Andenken von Joh Conrad Hottinger/Wien im Januar 1810.«
- 123 Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatur Ms. H. 551, fol. 103 recto; Aquarell über Feder in Braun, 9,1 × 7,9 cm; bez. auf dem Verso: »Liebt euch unter einander, seydt friedsame Nachbawren, Fried ist allerwegen in Gott, Gott ist der Fried.«; »Bis ich in Italien oder in un-
- serer lieben Schweiz wieder das Glück Ihres Umganges geniessen kann, behalten Sie, verehrtester Hofrath, in ihrem liebevollen Andenken Ihren innig Sie schätzenden Ludwig Vogel«; »3. Mai 1810.« Vgl. Thommen 1988, S. 34–35.
- 124 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 25. Juni 1808, in: Hasse 1887, S. 1190.
- 125 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 4. März 1807, in: Hasse 1887, S. 1063.
- 126 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. G 66; Öl auf Leinwand, 41 × 53 cm. Zum Gemälde siehe vor allem Howitt 1886, Bd. 1, S. 82 und S. 116–118, Bd. 2, S. 400; Jensen 1963, S. 10–11, S. 34–35, Kat. Nr. 5; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 104–105, Kat. Nr. 6.
- 127 Grewe 2009, S. 30–33.
- 128 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 2. März 1809, in: Hasse 1887, S. 1196.
- 129 Howitt 1886, Bd. 1, S. 118.
- 130 Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Nachlass Passavant, Ms. Ff. F. Pforr, 23/44, Franz Pforr an Johann David Passavant, Wien, 24. September 1808: »Die Entstehung davon ist mir so angenehm, daß ich sie dir erzählen muß. Overbeck hat ein kleines Bild gemacht, eine Auferweckung Lazarus', worauf zwei weibliche Figuren, die ausnehmend schön und angenehm sind. Ich kam einen Abend zu ihm und setzte mich vor das Bild und sah mit innigem Wohlgefallen die zwei Weiber. Wir sprachen über Verschiedenes, und endlich fragte mich Overbeck, weil ich so unverwandt hinsah, im Scherz, ob ich in eine von beiden verliebt sei. Ich antwortete »Ja« und konnte mich nicht enthalten, die mannigfaltigen Schönheiten an den Weibern zu nennen. Wir kamen im Gespräch weiter und jeder beschrieb ungefähr, wie ein Weib beschaffen sein müßte, das ihm gefallen könnte.«
- 131 Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 15923; Bleistift auf braunem Papier, 24,2 × 18,7 cm. Die eigentliche »Hauptzeichnung«, die Pforr an Passavant schickte, ist nicht erhalten, lediglich die Vorzeichnung in Bleistift (Abb. 38) und eine Umrißkopie (ebd., Inv. Nr. 4, Feder in Schwarz, 24,7 × 19,3 cm) sind erhalten. Zu dem Blatt siehe Lehr 1924, S. 342, Kat. Nr. B 46; Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 300–303, Kat. Nr. 65 (mit älterer Literatur).
- 132 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. AB 529; Kreide
- und Rötel auf braunem Papier, 40,9 × 53,8 cm, Rückseite geschwärzt. Vgl. Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 180–181, Kat. Nr. 57.
- 133 Vgl. Lehr 1924, S. 90–94.
- 134 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 72.
- 135 Friedrich Overbeck an die Mutter, Wien, 25. Juni 1808, in: Hasse 1887, S. 1190: »Dann werde ich zunächst jetzt über ein großes Bild mich machen, das 5 Schuh hoch und 7 Schuh 8 Zoll breit wird. Ich habe mir zum Gegenstand aus der Bibel den Einzug Christi in Jerusalem erwählt. Der Himmel gebe seinen Segen, daß ich es glücklich und würdig darstelle.«
- 136 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 3. August 1809, in: Hasse 1887, S. 1198: »Mein Bild rückt schneller voran, als ich dachte – der Hintergrund ist gemalt, jetzt baue ich Jerusalem. – – –«
- 137 Ehemals Lübeck, St. Marien, 1942 zerstört. Zum Gemälde vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 457–459, S. 483–488; Lindtke 1961; Jensen 1963, S. 11–13, S. 35; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 182–184, Kat. Nr. 60 (zum Karton); Thimann 2014, S. 224–248 (mit weiterführende Literatur).
- 138 Vgl. dazu ausführlich Thimann 2014, S. 224–228. Zu Pforrs Gemälde im kunsttheoretischen Kontext des Lukasbundes siehe zuletzt Noll 2013.
- 139 Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1960/16; Bleistift und schwarze Kreide mit vereinzelt Lavierungen auf neun annähernd maßgleichen Blättern; 15,4 × 225 cm. Zum Karton, den Overbeck 1812 dem von Rom abreisenden Lukasbruder Ludwig Vogel geschenkt hatte und der 1960 für das Lübecker Museum erworben werden konnte, vgl. Lindtke 1961; Jensen 1963, S. 35, Kat. Nr. 6; Jensen 1969, S. 25, Kat. Nr. 107; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 182–184, Kat. Nr. 60.
- 140 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 71.
- 141 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 71.
- 142 Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 72.
- 143 Vgl. dazu Thimann 2014, S. 33–68.
- 144 Zitiert nach Jensen 1968, S. 34.
- 145 Vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 105–114.