

MICHAEL THIMANN

## Das Christusbild bei Friedrich Overbeck und den Nazarenern

Im Herbst des Jahres 1805, noch in Lübeck, zeichnete der 16jährige Friedrich Overbeck eine biblische Szene als Weihnachtsgeschenk für seine Eltern (*Abb. 1*). Jens Christian Jensen hat das im Nachlass erhaltene und auf den 25. Dezember 1805 datierte Blatt als eine Kopie nach einem Kupferstich klassifiziert und dabei wohl übersehen, dass Overbeck die Zeichnung auch als Inventor bezeichnet hatte. Da Jensen in dem Blatt lediglich eine Schülerarbeit nach einer älteren Vorlage sah, blieb es bisher unbeachtet. Dabei handelt es sich, soweit ich sehe, um die erste wirklich eigenständige biblische Komposition des Malers, in der sich bereits einige wesentliche Merkmale seiner Bildkonzepte finden, die zum Kern des nazarenischen Projekts wurden. Trotz ihrer Schülerhaftigkeit in der Ausführung ist die Zeichnung ein Dokument für den Paradigmenwechsel, der sich bei dem jungen Zeichenschüler noch vor der Wiener Akademiezeit, der Freundschaft mit Franz Pforr und der Gründung des Lukasbundes im Jahr 1809 vollzog.<sup>1</sup> Bemerkenswert ist daher auch ein in diesem Zusammenhang geschriebener Brief vom 30. Oktober 1805, in dem Overbeck seinem Bruder von der Anfertigung der Zeichnung berichtet, um dann zu einer allgemeinen Reflexion über die Bildgegenstände und die Probleme der Nachahmung überzugehen: „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. 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 neueren Künstler anspornen, daß doch die Griechen im wichtigsten Theil der Kunst noch zu übertreffen sind.“<sup>2</sup>



Abb. 1: Friedrich Overbeck, *Christus erscheint den Jüngern*, 1805, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Graphische Sammlung.

Christus und Apoll werden hier als höchste Verkörperungen gegensätzlicher Schönheitsprinzipien direkt miteinander konfrontiert. Angesichts einer lediglich durch Reproduktion vermittelten Antike, wie sie auch Overbecks Zeichnungen nach Gipsabgüssen und Kupferstichen des *Apoll vom Belvedere* und anderen Antiken exemplarisch vor Augen stellen, wundert die hier geäußerte Skepsis am klassizistischen Griechenparadigma kaum. Jedoch ist entscheidend, in welcher Weise Overbeck quasi schon als Kind seinen Zweifel an der Normativität der Antike instrumentiert hat, um seine eigene, noch suchend formulierte Nachahmungstheorie zu fundieren. Die Griechen seien in der rein körperlichen Schönheit, die sich in der schönen Form, der „Zeichnung“, niederschlägt, unerreicht geblieben. Doch werden

spezifisch christliche Qualitäten wie „Heiligkeit“ und „Vollkommenheiten des Geistes und des Herzens“, die eher moralischer als ästhetischer Natur sind, in die Argumentation eingebracht und zu entscheidenden wirkungsästhetischen Kriterien umgedeutet. Im Christusbild verdichten sich diese höchsten Ausdrucksqualitäten. Den griechischen Werken fehle etwas, das über die Schönheit der Zeichnung hinausgehe, nämlich „wahre[r] Seelen-Ausdruck“. Mit der „Seele“ wird ein Begriff aufgerufen, der für die Kunst- und Bildtheorie der Empfindsamkeit, der Overbeck in dieser Phase noch weitgehend verpflichtet war, von großer Bedeutung ist. Wenn es aber die Seele als „wichtigster Theil der Kunst“ ist, in der die Griechen noch zu übertreffen seien, so entfaltet Overbeck hier in Ansätzen das Programm des christlichen Malers, der seine Werkpraxis auf der „Wahrheit“ der biblischen Gegenstände und des seelenvollen Ausdrucks gründen möchte, nämlich auf der christlichen Überlieferung und auf dem Gefühl. Auf der Zeichnung von 1805 wird dies – wenn auch noch unbeholfen – anschaulich, denn die Figur Christi wirkt wie eine Synthese aus dem Christus der *Transfiguration* Raffaels und dem *Apoll vom Belvedere*, dessen Schreitmotiv der Maler ohne Zweifel übernommen hat. Im Zusammenspiel von Zeichnung und Brief offenbaren sich Christus und Apoll nicht nur als Repräsentanten der beiden zentralen Bildungswelten Religion und Antike, die Overbeck in seiner protestantisch-neuhumanistischen Erziehung in einem Lübecker Patrizierhaus erfahren hatte, sondern als die großen Metaphern, deren konkurrierendes Verhältnis Overbeck hier erstmals in aller Schärfe formuliert.

Von diesem Anfängerwerk seien hier einige Überlegungen abgeleitet, die für das Stichwort ‚nazarenische Bildtheologie‘, so unklar es ist und auch bleiben wird, von Bedeutung sind.<sup>3</sup> Overbecks Bildbegriff ist in hohem Maße auf das Christusbild hin ausgerichtet. In der Auseinandersetzung mit dem Bild Christi formulierte er seine wesentlichen Positionen, die wiederum für viele der übrigen Nazarener vorbildhaft wurden. Daher ist es ein Königsweg der Analyse, Overbecks Christusbild ins Zentrum zu stellen, um Aufschluss über die religiöse Bildlichkeit der Nazarener zu erhalten. Es wurde bereits angedeutet, dass Overbeck schon sehr früh das Christusbild emotional aufgeladen hat und in Christus eine Seelengröße hineinsah, die ihm die normativen Muster der Nachahmung, die Antiken, nicht bieten konnten. In dieser frühen Phase hat er die Referenz der Nachahmung aber noch eher suchend formuliert. Es ging ihm um die Ablösung des Griechenparadigmas und um die Suche nach einer neuen, seelenvollen Ausdrucksform, die der Umsetzung von „Herz, Seele, Empfindung“, wie er 1808 in einem berühmten Brief an seinen Vater formulierte, angemessen sein sollte.<sup>4</sup> Zunächst ist dazu wichtig, dass nur Ikonographie, nämlich diejenige der Bibel, zum Garanten für diese neue Ausdrucksdimension werden konnte, denn, so Overbeck, nur die Bibel habe Raffael zum Raffael gemacht. Overbeck fand „Herz, Seele, Empfindung“ in den biblischen Gegenständen und hier vor allem, auch wenn er hin und wieder Madonnenbilder malte, in den Evangelien, in den Schilderungen des Lebens Christi und in der Verbildlichung der Gleichnisse als der diskursiven Form seines Lehrens.<sup>5</sup> Overbecks

Bildbegriff ist dabei zunächst ein durchweg didaktischer. Es geht ihm zunächst nicht um die Passion und die *compassio*, sondern um die durchaus noch protestantisch motivierte Veranschaulichung von Christus als Lehrer, als sozialer Mittelpunkt einer Gemeinde, als Intellektueller und als liebevoller Menschenfreund, kurzum um ein aufgeklärtes, aber stark emotionalisiertes Gottesbild, das seinen Ursprung sicher in der Empfindsamkeit besitzt.

Die frühen biblischen Historienbilder sind von dieser Auffassung der Figur Christi erfüllt. Das 1813–1816 für den Vater von Ludwig Vogel gemalte Historienbild *Christus bei Maria und Martha* (siehe Beitrag Metzger, Abb. 2) ist die ambitionierte Umsetzung der Vorstellung von Christus als Lehrer, der in Gleichnissen spricht und die emotionale Versenkung und die intellektuelle Reflexion höher schätzt als das gute Werk.<sup>6</sup> Overbeck hat dieses Bild selbst explizit als ein „Andachtsbild“ verstanden, das *vita activa* und *vita contemplativa* einander gegenüberstellt. Es dient der Versenkung und der Erforschung innerer Wahrheiten, weniger als eine direkte Handlungsanweisung. Doch ereignet sich auf diesem Gemälde auf bildlicher Ebene etwas entschieden Neues. Der künstlerisch wenig fundierte klassizistische Christustypus, der noch die frühen Gemälde und Zeichnungen wie etwa das Blatt von 1805 beherrscht hatte, weicht einer hochreflektierten Darstellung des Gottessohnes, wie sie Overbeck aus der Beschäftigung mit historischen Christusbildern gewonnen hatte. Um 1809/1810 tritt die Rekonstruktion der christlichen Überlieferung ins Zentrum des Werkes. Die Nachfolge der alten Meister als einzig denkbarer Weg der Nachahmung wird nun konstituierendes Element des künstlerischen Werkes. Es ist kürzlich geglückt, diejenige Publikation aufzufinden, die Overbeck benutzt hat, um ein „wahres“ Christusbild aus der Überlieferung zu rekonstruieren und seiner Kunst zugrunde zu legen (Abb. 2). Schon Ludwig Vogel bemerkte 1816, dass Overbeck für die Darstellung Christi wohl auf die Broschüre von der *Wahren Abbildung des Angesichts unsers Herrn* zurückgegriffen hatte, die 1806 in Wien erschienen war und eine neue Übersetzung des Lentulus-Briefes samt einem Kupferstich enthielt: „Der Heiland ist gar edel [?] seine Haltung & Bekleidung wie sein Antlitz in welchem Du den bedeutenden & doch sanften Ernst, kurz die Schönheit & den Seelenausdruck eines Christus mit dem scharf bezeichneten israelitischen Nationalcharakter trefflich zu vereinigen gewußt hast. Die Grundzüge scheinen mir zum Theil aus der in Wien herausgekom[m]enen sogenannt[en]: Wahren Abbildung unsers Herrn etc. genohmen [sic!] und ausgebildet worden zu seyn, so wie aus dem Briefe des Lentolus an den röm. Senat, welche Dinge Dich schon in Wien mit Recht sehr interessierten.“<sup>7</sup>

Die *Wahre Abbildung* wurde 1806 als Flugschrift von dem Schriftsteller Jakob Kaiserer mit einem Kupferstich des Christusbildes nach Hans Burgkmair herausgeben.<sup>8</sup> Vogels bisher unbeachtet gebliebene Hinweise bieten den Ansatzpunkt für eine bildhistorische und bildtheoretische Untersuchung der frühen Christusdarstellungen des Lukasbundes. Gerade hinsichtlich des Christusbildes setzte sich Overbeck von der spätbarocken Tradition, die von den Werken des Anton Raphael

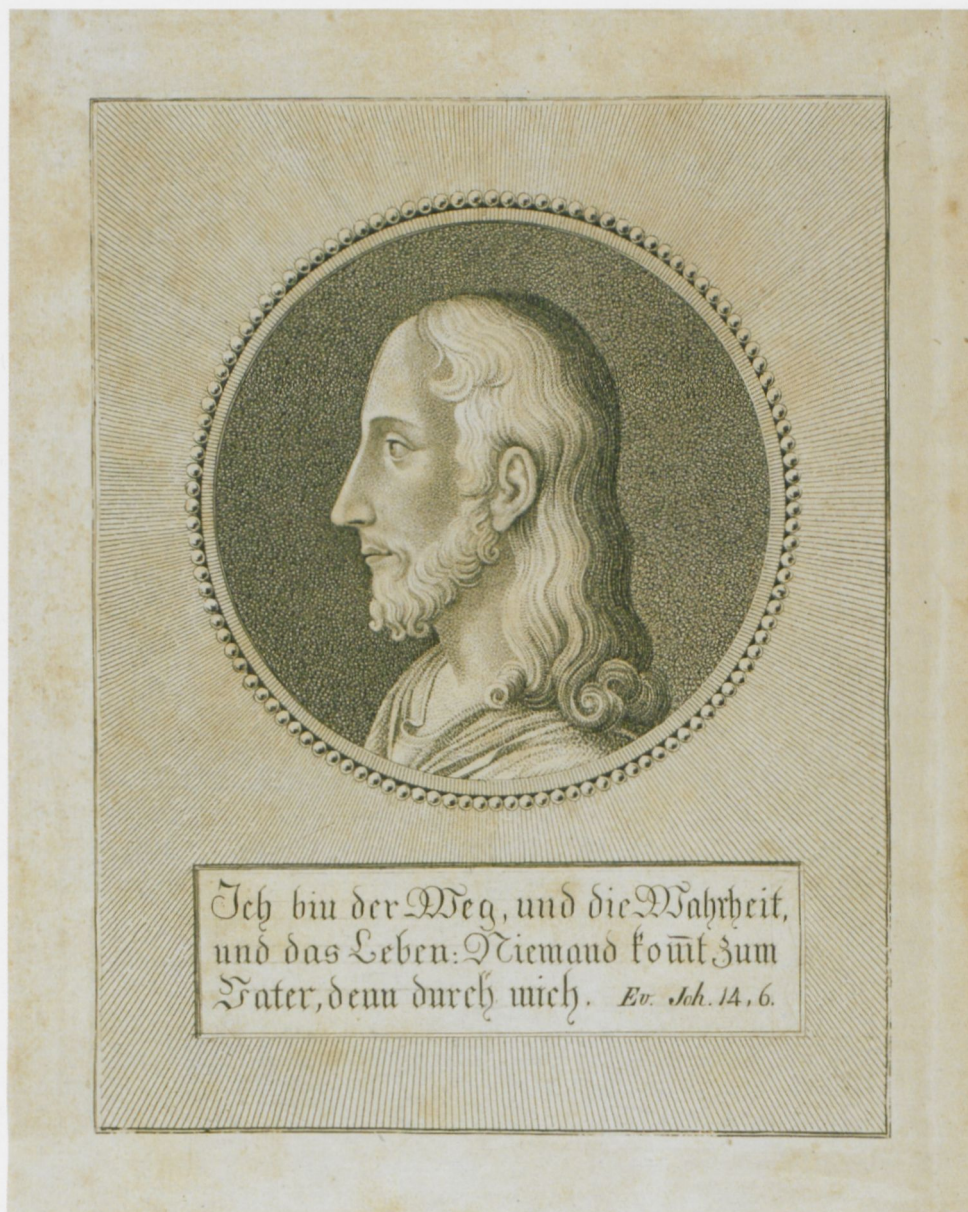


Abb. 2: [Jakob Kaiserer, Hrsg.]: *Wahre Abbildung des Angesichtes unsers Herrn Jesu Christi*, Wien, um 1806, Frontispiz, Hamburg, Privatbesitz.

Mengs und an der Wiener Akademie durch Heinrich Friedrich Fügers Illustrationen zu Klopstocks *Messias* repräsentiert wurde (Abb. 3), dezidiert ab. Fügers Christusbild ist durch eine formale Synthese spätbarocker und klassizistischer Figurentypen gekennzeichnet.<sup>9</sup> Ganz anders nun Overbecks Rekonstruktion des Christusbildes: Im Rückgriff auf die Flugschrift bringt er das legendäre Profilbild Christi als „wahres“ Bild in die Diskussion, das mit dem programmatischen Anspruch des Lukasbundes auf „Wahrheit“ korrespondierte.<sup>10</sup>

Wahrheit lag hier also in der kunsthistorischen Vergangenheit, jedoch nicht als ästhetischer Selbstzweck, sondern in dem Verweis auf Alter und Ehrwürdigkeit der Überlieferung, an die angeknüpft werden sollte, damit sich die Kunst nicht in selbstbezoglicher Virtuosität erschöpfe. Wer „wahre“ Bilder in der Gegenwart erzeugen wolle, muss an die Wahrheit der Überlieferung anknüpfen, so oder ähnlich können die Überlegungen der Lukasbrüder dabei gelautet haben. Doch nur Overbeck hat konsequent diesen Anspruch auf die „Wahrheit“, die keine ästhetische Wahrheit mehr, sondern nun eine religiöse Wahrheit war, in seinem Werk zu realisieren versucht. Dies ließe sich in vielen Stufen des Werkes nachvollziehen.

Zusammenfassend gesagt gründete sich Overbecks Rekonstruktion des Christusbildes auf drei Vorgaben: Auf der Lektüre der Bibel, dem historischen Studium der Bildüberlieferung und auf dem Wachen über die eigene Empfindung, denn nur wer wahr empfindet, kann auch ein „wahres“ religiöses Bild hervorbringen. Die Problematik des Bildes gipfelte für Overbeck in dem vollendeten Gesicht Christi, gegenüber dem sich alle menschlichen Abbilder nur wie unperfekte Kopien verhalten mussten. Im Verlauf seines Lebenswerkes ist die starke Konzentration auf Christusthemen daher nicht erstaunlich. Und es ist nicht übertrieben, in Overbecks Auseinandersetzung mit dem Christusbild überhaupt das zentrale Problem seiner Bildtheorie zu erkennen. Künstlerische Nachahmung und die Nachfolge in moralischer Perspektive, die *imitatio Christi* des religiösen Malers, verknüpfen sich im Christusbild in untrennbarer Weise. Im Bilde Christi verdichten sich die höchste körperliche Schönheit (Christus als das Schönste unter den Menschenkindern gemäß der christologischen Deutung von Psalm 44,1), die vollendete ethische Vollkommenheit als christliche Tugend- und Seelenschönheit sowie die absolute religiöse „Wahrheit“.

Das stellte den Maler freilich vor spezifische Schwierigkeiten bei seiner Arbeit am Christusbild. Nicht ohne Grund, denn es handelt sich um eine Grenzerfahrung, stirbt Raffael in der *Vita Vasaris*, nachdem er das Antlitz des verklärten Christus auf der *Transfiguration* vollendet hat. Schon im Leben Raffaels, und namentlich – man denke nur an die Bilderfolgen der Brüder Riepenhausen – in seiner romantischen Ausdeutung zu Beginn des 19. Jahrhunderts,<sup>11</sup> hatte sich die *imitatio Christi* mit dem Bildermachen verknüpft. Es ist in der Forschung längst bekannt und häufiger diskutiert worden, dass die *imitatio Christi* eine Schlüsselfunktion im nazarenischen Kunst- und Lebenskonzept einnahm. Hier ist an die Lektüre von Thomas a Kempis *De imitatione Christi* zu erinnern, die insbesondere für Overbeck eine entscheidende Rolle gespielt hat, da dieser Text – in der vom Maler geschätzten



Abb. 3: Johann Friedrich Leybold nach Heinrich Friedrich Füger, *Illustration zum 14. Gesang des Messias von Klopstock*, Kupferstich.

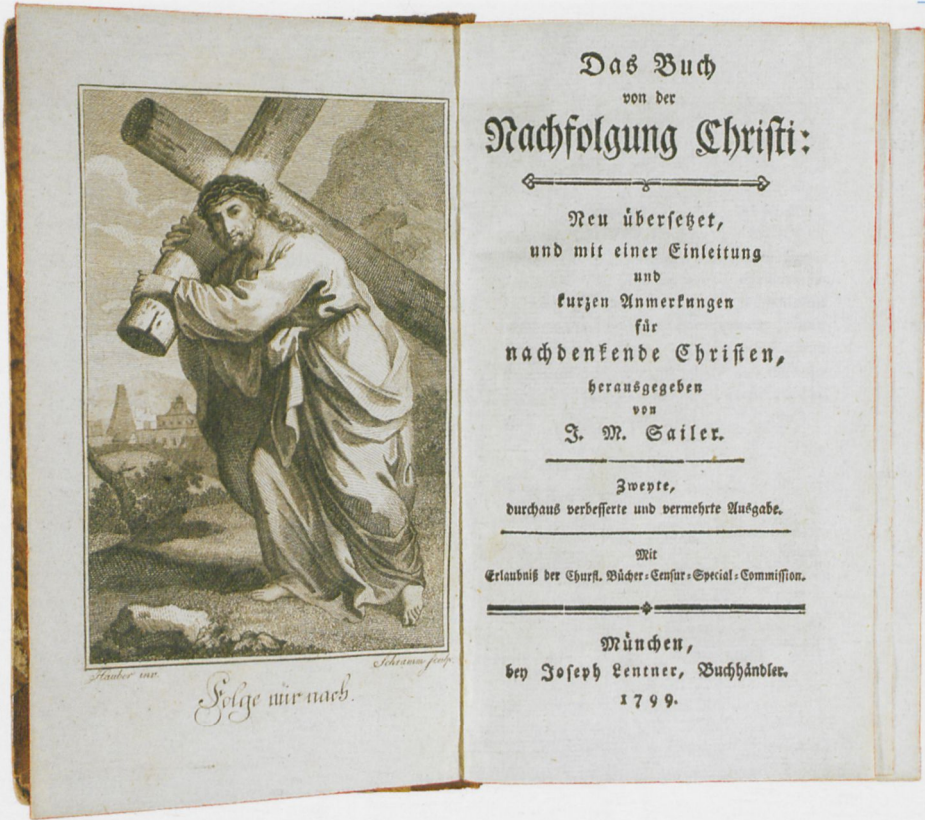


Abb. 4: Johann Michael Schramm nach Joseph Hauber, *Kreuztragender Christus*, Frontispiz zu: Thomas a Kempis, *Das Buch von der Nachfolgung Christi*, München 1799.

und weiterempfohlenen Übersetzung von Johann Michael Sailer – „Herz“ und „fromme Empfindung“ als Garanten der christlichen Wahrheitserfahrung explizit benennt. Der Weg zu Christus kann nur auf emotionalem Weg erfolgen, nicht über eine allein der Vernunft zugängliche theologische Argumentation. Es ist, so formuliert es Sailer in der Einleitung, eben jene „göttliche Kraft der Wahrheit [ist], die die Herzen trifft – der Pfeil, der bis in das Mark des geheimsten Sinnes dringt, und durch die Verwundung des alten, ein neues, besseres Leben schafft“. <sup>12</sup> Schon das von dem bayerischen Kirchenmaler Joseph Hauber gezeichnete Frontispiz der im römischen Kreis der Lukasbrüder überaus populären Übersetzung Sailers thematisiert den Gedanken der Nachfolge (Abb. 4). Dem Bild ist das adhortative Motto „Folge mir nach“ zugefügt. Der vom Bild repräsentierte Christus und das Bild selbst sprechen hier gleichermaßen. Es ist eben dieses Buch in eben dieser Ausgabe, die im Nazarenerkreis kursierte und die auch Overbeck besaß und ihm Nahestehenden zur Lektüre empfahl. <sup>13</sup> Ohne Frage war Overbeck von dem Gedanken



der Nachahmung Christi aufs Höchste affiziert und hat sich der meditativen Praktiken bedient, die ihm die spätmittelalterliche Frömmigkeitsliteratur anbot. Das Bild Christi ist damit für ihn immer ein inneres Bild, das sich einer einführenden Imagination verdankt.

Im Spätwerk radikalisiert sich auch diese Auffassung. Konkret, nämlich in der Formulierung des Christusbildes als seines „Glaubensbekenntniß in der Kunst“ wird Overbeck in einem Brief an den von Selbstzweifeln gequälten Landschaftsmaler August Wilhelm Ahlborn, den er zum Fortfahren auf dem einmal eingeschlagenen Weg ermuntert. Hier kehrt Overbeck die Thematik von Urbild und Abbild explizit heraus und erklärt das Christusbild zur höchsten Aufgabe der Kunst, indem er das Schaffen des „wahren“ Bildes gegen das irdische Kunstlob ausspielt: „Im Uebrigen, was ich Ihnen oft mündlich gesagt, das sage ich Ihnen auch jetzt: es kann mir nicht einfallen, Sie zu einer andern Weise der Kunstübung hinüberziehen zu wollen. Es ist auch nichts daran gelegen, ob Einer gerade Heiligenbilder male oder nicht; ein einziges Bild ist uns Allen als Aufgabe fürs Leben zu malen gegeben, das Ebenbild Gottes in unserer Seele nach dem Vorbilde, das Er uns vom Himmel herab in seinem Eingebornen gesendet hat; ja daran ist Alles gelegen, daß es gelinge, und wer dies eine Bild recht durchführt, daß es dem himmlischen Vorbild ähnlich sehe, der wird einst ein guter Maler heißen vor Gott und seinen Engeln, wenn auch seine Bilder sonst, die mit Farben und Holz oder Leinwand gemalten, von Kennern oder Nichtkennern nicht höher sollten geachtet worden seyn, als um ins Feuer geworfen zu werden. Wer aber dieses eine Bild nicht zur Zufriedenheit dessen, der es ihm aufgetragen, durchgeführt, der wird einst als ein elender Stümper von allen Engeln Gottes mit Schmach bedeckt werden und hätten ihn auch alle Geschlechter auf Erden um seiner Kunst willen zu den Sternen erhoben.“<sup>14</sup>

Nur ein Bild sei in dieser Perspektive hier betrachtet. Es handelt sich hier um das eigentümliche Andachtsbild *Der Heiland in den Wolken mit dem Kreuz an der Schulter*, ein um 1852 entstandenes Spätwerk (Abb. 5).<sup>15</sup> Bei dem Gemälde handelt es sich nicht um ein Historienbild, sondern um eine komplex strukturierte religiöse Bildallegorie, die vom alten Bildformular des Pantokrators ausgeht. Dementsprechend ist auch keine biblische Episode illustriert, sondern ein endzeitlicher Zustand nach Passion und Auferstehung. Triumphierend thront der unterlebensgroße Christus über den Wolken und einer weiten Überblickslandschaft. Der nah an den vorderen Bildrand gerückte Christus trägt als Verweis auf sein Martyrium das Kreuz mit sich und erhebt die mit der Nagelwunde versehene rechte Hand zum segnenden Gruß. Christus ist bereits erlöst und erinnert mit dem Vorzeigen der Wundmale – auch die Seitenwunde ist deutlich erkennbar – an seinen blutigen Tod, seine Leiblichkeit nach der Auferstehung sowie an die Identität des irdischen mit dem auferstandenen Gottessohn.<sup>16</sup> Das Bild thematisiert die Erlösung, indem es einen Christus zeigt, der als Mensch durch Leid und Tod gegangen ist. Die durch Blick und Gesten hergestellte Beziehung zum Betrachter ist vergleichsweise unmit-



Abb. 5: Friedrich Overbeck, *Christus in den Wolken*, 1852, Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus.

telbar und entspricht der funktionalen Intention des Gemäldes als Andachtsbild für die individuellen Bedürfnisse eines privaten Auftraggebers. Die in der Lübecker Fassung des Bildkonzepts überlieferte, wohl zeitgenössische und möglicherweise auf Overbeck selbst zurückgehende Rahmeninschrift ist dem Markus-Evangelium (9,21) entnommen: „ADJUVA. NOS. MISERTUS. NOSTRI.“ – „so erbarme dich unser und hilf uns!“. Das Bibelzitat entstammt der unmittelbar nach der Verklärung Christi (Markus 9,1–12) berichteten Heilung des fallsüchtigen Knaben (Markus 9,13–28). Es sind die Worte des verzweifelten Vaters, der von Jesus einen Beweis seiner Kraft als Wunderheiler einfordert. Nur aus der Kraft des Glaubens, so antwortet Jesus, kann ein solches Wunder möglich werden: „si potes credere omnia possibilia credenti“. Die zum Motto verkürzte Bildinschrift ruft den Kontext dieser Erzählung auf, da auch der Betrachter des Bildes auf seinen Glauben an Christus zurückverwiesen wird. Auch die genuin bildlichen Argumente – das „wahre“ Bild Christi in der Form einer gewissermaßen in Schiefelage geratenen Ikone, die Wundmale und das Attribut des Kreuzes – verweisen den Betrachter auf das Überirdische, das von dem in abstraktem Blau gehaltenen Himmel, den Wolken und der in dunstiger Entfernung liegenden Weltlandschaft evoziert wird. Christus als Triumphator wirkt jedoch ganz unkörperlich, was die zeichenhafte Abstraktion des Bildes intensiviert. Sein Gesicht ist nahezu frontal gegeben und ist damit nicht mehr das in der physiognomischen Tradition stehende Profilbild Christi, wie es auf den frühen Historienbildern begegnet. Vielmehr referiert dieser Bildtyp hinsichtlich der Form auf die nicht von Menschenhand gefertigten Bilder Christi, deren Ursprung wie im Falle des *Mandylion* und des *Schweißstuches der Veronika*, der *vera icon*, auf einen direkten Abdruck vom Körper des Herrn zurückgeführt wurde.<sup>17</sup> Overbeck hat sich diesen Typus des „authentischen“ Bildes Christi für seine Konzeption zunutze gemacht, ja er hat eine Kopie des „wahren“ Bildes erstellt. Der sanft geneigte Kopf löst das Christusbild jedoch aus seiner hieratischen Strenge der Christusikone. Die minimale Bewegungsenergie in der Neigung des Kopfes belebt das Bild, indem ihm ein Sentiment hinzufügt wird, das der Darstellung einen Zug von Trauer um den Opfertod verleiht. In der formalen Disposition der Figur und der melancholischen Grundstimmung der Konzeption wird die ikonische Präsenz des Christusbildes vom Maler vorsätzlich und mit bewusst eingesetzten Mitteln gebrochen.

Es ist evident, dass Overbeck das Bild Christi in der Frühzeit nicht als Kultbild begriffen hat.<sup>18</sup> Aufgrund des protestantischen Bilderverbots war es ihm versagt, sich dem Bild Christi als Ikonodule zu nähern, und er selbst hat dies ganz deutlich in der Auseinandersetzung mit seinem Vater im Vorfeld der Konversion 1813 formuliert, nämlich dass es ihm persönlich keineswegs um die Verehrung materieller Bilder gehe. Dabei hat er interessanterweise die katholische Bilderverehrung für sich verworfen: „Oder werde ich die Kirchenbilder zu meinen Götzen machen, mit Reliquien der Heiligen Abgötterey treiben? Wahrhaftig nicht! Die Kirche macht es ja keinem zur Pflicht vor Bildern zu beten, sie erlaubt es nur um die Andacht zu

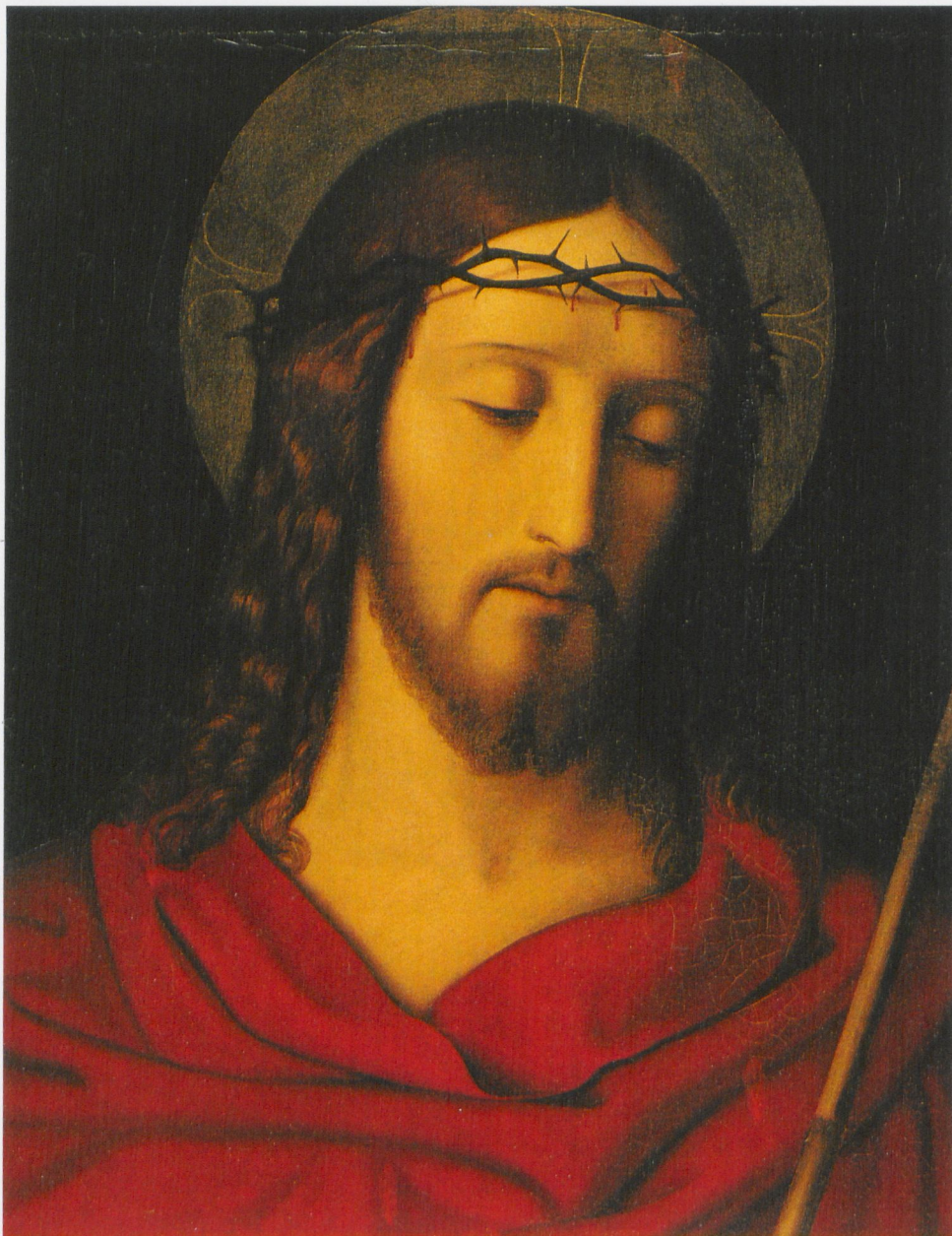


Abb. 6: Philipp Veit, *Ecce Homo*, 1819–1822, Bremen, Kunsthalle.

erwecken und da es mich im Gebete, weil nicht daran gewöhnt, mehr stören würde, so werde ich es unterlassen; nur darf ich die nicht Götzendiener schelten, die dieses Mittel zur Erbauung benutzen (auf unschuldige Weise).“<sup>19</sup>

Dieser Gedanke ist wie vieles bei Overbeck von einer bemerkenswerten Konsistenz in Hinblick auf sein Lebenswerk. Die Vorstellung, dass die Verehrung des materiellen Bildes auf das Urbild übergehe, dürfte dem protestantisch erzogenen Overbeck fremd geblieben sein. Schon Frank Büttner hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die Frühzeit der Nazarener, bei aller Heterogenität der im Lukasbund versammelten Charaktere, protestantisch geprägt war, worauf die immer wieder zur Sprache kommenden Projekte von Bilderbibeln und Bilderfolgen für Schulen und für die religiöse Erbauung der Laien deutlich genug hinweisen.<sup>20</sup> Auch noch nach der Konversion verstand zumindest Overbeck das Christusbild vielmehr als eine Summe von Tugendallegorien, nicht aber in seiner eigentlichen Präsenz. Fromme Andacht und empfindsame Frömmigkeit als Erbschaft des 18. Jahrhunderts und des Protestantismus sind Overbecks Christusbild eingeschrieben, das eine diskursiv erfahrbare Summe von Qualitäten und Eigenschaften Christi, seiner Worte und Taten, bietet, aber keine Verehrung als Kultbild erfährt. Christus wird als Summe seiner im biblischen Text überlieferten Eigenschaften mimetisch aktualisiert, gewinnt aber keine ikonische Präsenz. An die Stelle der Verehrung tritt die Reflexion über die dem Bild eingeschriebenen moralischen und emotionalen Qualitäten. Overbeck projiziert auf das Antlitz Christi seine Vorstellungen von einem tugendhaften Gesicht, das er diskursiv zu erfassen und damit wie den Bibeltext selbst zu lesen versucht. Insbesondere im Vergleich mit anderen nazarenischen Christusbildern wirkt der *Heiland in den Wolken mit dem Kreuz an der Schulter* von 1852 distanziert. Unmittelbarer spricht etwa ein in durerzeitlicher Tradition stehendes Christusbild von Philipp Veit zum Betrachter (*Abb. 6*). Veit hatte das knapp unterlebensgroße Brustbild des dornengekrönten Schmerzensmannes, dessen geschundener Leib von einem blutrot gefärbten Mantel verhüllt ist, zwischen 1819 und 1822 im Auftrag einer polnischen Gräfin in Rom gemalt.<sup>21</sup> Die Konzentration auf das idealisierte Antlitz Christi scheint ihm insofern entgegengekommen zu sein, als er nur in einem geringen Maß dazu gezwungen war, die Wundmale und den versehrten Körper malen zu müssen. Doch bildete gerade die Dornenkrone mit ihren blutenden Wunden in dieser Hinsicht ein Darstellungsproblem für den jungen Maler.<sup>22</sup> In den Briefen Friedrich Schlegels finden sich wiederholt Nachrichten über das Bild, das sein Stiefsohn Veit auszuführen hatte. Veits offensichtlicher Widerwille einem dornengekrönten Christus gegenüber hatte die Auftraggeberin veranlasst, ihren Bildwunsch zu modifizieren. Schlegel berichtet von der Idee der Gräfin, statt eines Schmerzensmannes mit Dornenkrone einen kreuztragenden Christus in Halbfigur malen zu lassen. Dabei schwebte ihr vermutlich ein Bildkonzept vor, wie es in der oberitalienischen Malerei um 1500 – etwa bei Giovanni Bellini, Francesco Francia oder Marco Palmezzano – häufiger anzutreffen ist (*Abb. 7*). Schlegel resümiert diesen Bildgedanken, der seinen theoretischen



Abb. 7: Marco Palmezzano, *Kreuztragender Christus*, 1503, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Überlegungen zur „symbolischen“ Behandlung des Christusbildes entsprochen zu haben scheint: „Dieß ist eigentlich ein recht schöner Gedanke; es schließt sich besser an das eigne Gefühl und als Vorbild auch für unser Leben an; da wir wohl alle immer in dem Fall sind, auch ein schweres Kreuz in Geduld tragen zu sollen; die eigentliche Marterkrone aber nur wenigen bestimmt ist, jetzt in der Art kaum jemanden.“<sup>23</sup>

Der jugendliche Christus erscheint in seinem Leiden verklärt; die Wunden der Dornenkrone sind auf fünf zarte Ritzungen reduziert, denen in verhaltener Weise einige Blutstropfen entweichen. Mit seinem in Schönheit und verinnerlichter Demut verklärten Schmerzensmann hat Veit eine wirkungsmächtige nazarenische Christusikone geschaffen, Schlegels Gedanken an einen kreuztragenden Christus im Sinne einer allgemeingültigen „Hieroglyphe“ – nämlich einer aus dem narrativen Kontext der Passionsgeschichte gelösten Bildallegorie – jedoch nicht weiterverfolgt.

Es ist auszuschließen, dass Overbeck mit seinem *Heiland in den Wolken* auf Schlegels Vorschlag, den er wohl kaum gekannt oder erinnert haben dürfte, reagieren wollte. Doch gelingt ihm eine Verbindung der Ikonographie des seine Wunden weisenden Schmerzensmannes mit dem Kreuzträger, die Schlegels Vorstellungen von einer sich allgemein aussprechenden bildlichen Hieroglyphe entsprochen haben könnte. Hier erfährt die Thematik des Gesichts Christi eine letzte Zuspitzung. Weist der Heiland die Zeichen der Passion und damit seinen versehrten menschlichen Körper vor, so erscheint sein Gesicht vollkommen unbeschadet. Selbst die Wunden der Dornenkrone sind von der Stirne verschwunden; das Gesicht Christi bietet sich dem Betrachter in ewiger Schönheit dar. Es ist die Vision des endzeitlichen Christus, der dem Gläubigen nicht im täuschenden Spiegel des Gleichnisses oder des Bildes, sondern in der Ewigkeit von „Angesicht zu Angesicht“ gegenüberstehen wird, wie es im Wort des Paulus (1. Korinther 13,12) heißt: „videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad faciem“.

Overbeck hat sich zeit seines Lebens mit dem Christusbild auseinandergesetzt und seine Bildpraxis dabei historisch zu fundieren gesucht. Dies reicht von der anfänglichen, gewissermaßen von der frühromantisch inspirierten Wiederentdeckung der altdeutschen und frühitalienischen Malerei getragenen Beschäftigung mit der Ausdrucksdimension alter Kunst und den „wahren“ Christusbildern bis zur theologisch hochreflektierten Arbeit an der *facies Christi* im Spätwerk. Overbecks Lebensprojekt war aber nicht nur die Nachahmung, sondern auch die Nachfolge Christi in der Auseinandersetzung mit dem Christusbild. Und dies hat er wohl nicht als ein künstlerisches Problem begriffen, sondern als eine Form von religiösem Lebensvollzug.

### Anmerkungen

Der vorliegende Aufsatz ist eine Zusammenfassung von Gedanken, die ich in meinem Buch „Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts“ (Regensburg 2014) in größerem Kontext entwickelt habe.

<sup>1</sup> 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. Jens Christian Jensen: Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung, Lübeck o. J. [1969] (= Lübecker Museumshefte; 8), Kat. Nr. 77; Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 2014 (= Studien zur christlichen Kunst; 8), S. 73–74.

<sup>2</sup> Friedrich Overbeck an den Bruder, Lübeck, 30. Oktober 1805; zitiert nach Paul Hasse: Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister, in: Allgemeine Konservative Monatsschrift, 45, 1887/88, S. 897–914 u. ö., hier: S. 912.

<sup>3</sup> Zum religiösen Bild bei den Nazarenern fundiert vor allem Frank Büttner: Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöse Bild im frühen Werk von Peter Cornelius, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 52, 1991, S. 237–261; Wilhelm Schlink: Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, 61, 2001, S. 97–118; Cordula Grewe: Painting the Sacred in the Age of Romanticism, Burlington 2009.

<sup>4</sup> Friedrich Overbeck an den Vater, Wien, 27. April 1808, in Margaret Howitt: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg im Breisgau 1886, Bd. 1, S. 71.

<sup>5</sup> Zur Bedeutung der Gleichnisse für die nazarenische Ikonographie siehe Frank Büttner: Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: Städel-Jahrbuch, 7, 1979, S. 207–230.

<sup>6</sup> Vgl. Thimann 2014 (wie Anm. 1), S. 249–253, mit weiterführender Literatur.

<sup>7</sup> Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, II/156, Ludwig Vogel an Friedrich Overbeck, Zürich, 16. Juli 1816; in Ausschnitten schon bei Howitt 1886 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 358.

<sup>8</sup> Wahre Abbildung des Angesichtes unsers Herrn Jesu Christi. Seinen Verehrern geweiht. Neueste Ausgabe, o. O., o. J. [Wien: Jakob Kaiserer, um 1806]. Hier wurde eines der wenigen bisher bekannt gewordenen Exemplare benutzt, das sich im Besitz des Verfassers befindet. Der Erscheinungsort Wien wird im Text durch den Verweis auf den als Vorlage für den Stich dienenden Holzschnitt Hans Burgkmairs von 1512 mit dem Bildnis Christi, der in der Wiener Hofbibliothek verwahrt worden sei, deutlich gemacht; das Exemplar trägt zudem auf dem Innendeckel der Broschur von alter Hand die Jahreszahl (?) „1810“. Die vier Blatt zählende *Wahre Abbildung* erschien vermutlich schon um 1806 in Wien und wurde von dem Buchhändler und Schriftsteller Jakob Kaiserer (gest. 1810) mit einem Kupferstich des Christusbildes von dem Wiener Akademieschüler und Kupferstecher Sebastian Langer (1772–1841) herausgeben. Am 1. Februar 1809 erschien von Kaiserer/Langer zudem eine Abbildung der heiligen Jungfrau und Mutter Gottes Maria, die durch eine Inschrift unter dem Kupferstichportrait der Muttergottes explizit als „Seitenstück zur wahren



Abbildung unsers Herrn Jesu Christi, nebst der gedruckten Nachricht davon“ gekennzeichnet ist, womit ein *terminus ante quem* für die Entstehung der Christus-Broschüre gegeben ist. Ziemlich sicher dürfte die *Wahre Abbildung* also vor 1809 in Wien erschienen sein und war den Lukasbrüdern damit problemlos zugänglich. Die alte Datierung Wurzbachs auf das Jahr 1806 hat daher einiges für sich; vgl. Constant von Wurzbach: Artikel: Kaiserer, Jacob, in: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Bd. 10, Wien 1863, S. 375: „Nachricht von einer wahren Abbildung des Angesichts unsers Herrn Jesu Christi“ (Wien 1806); diese aus Buchhändlerspeculation herausgegebene Schrift veröffentlichte er mit dem Kupferstecher Sebastian Langer, der das Bild gestochen“. Offensichtlich wurde die Christus-Broschüre gelegentlich auch mit anderen Heiligenviten zusammengebunden, wie ein Exemplar 2011 im Wiener Antiquariatshandel (Antiquariat InIbris) dokumentiert. Dort wurden weitere 49 jeweils vierseitige Heiligenviten, jedoch ohne Bilder, der Christus-Broschüre angehängt. Möglicherweise waren aber ursprünglich auch Kupferstiche vorhanden, die vermutlich Teil der von Langer gestochenen Serie von 106 Heiligenbildern waren.

<sup>9</sup> Der Zyklus der 21 Originalzeichnungen zum *Messias* auf graublau getöntem Papier befindet sich in der Albertina in Wien; die Stichreproduktionen zuerst in der siebenbändigen Ausgabe *Klopstocks Werke*, Leipzig: Georg Joachim Göschen, 1798–1809. Zu den Klopstock-Illustrationen vgl. zuletzt Vera Gniffke: Nun sage mir Heinrich, wie hast du's mit der Religion? Fügers Bildzyklus zu Klopstocks *Messias*, in: Heinrich Friedrich Füger. 1751–1818. Zwischen Genie und Akademie, hrsg. von Marc Gundel, Ausst. Kat. Heilbronn, Städtische Museen und Kunsthalle Vogelmann, 3. Dezember 2011–11. März 2012, München 2011, S. 124–151.

<sup>10</sup> Zu Begriff und Sache der „Wahrheit“ bei den Nazarenern siehe Thimann 2014 (wie Anm. 1), S. 33–68.

<sup>11</sup> Vgl. zuletzt Ekaterini Kepetzis: „Romantische Identitätsfindung: Zur Rekonstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen“, in: Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, hrsg. von Gilbert Heß, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot, Berlin/Boston 2012 (= Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume; 2), S. 3–45; Michael Thimann: Raffael als Idee. Ein Künstlerphantasma der Romantik, Frankfurt am Main 2014.

<sup>12</sup> Die Übersetzung war erstmals 1794 erschienen; hier zitiert nach der zweiten Auflage: Thomas a Kempis: Das Buch von der Nachfolgung Christi (*De imitatione Christi*). Neu übersetzt und mit einer Einleitung und kurzen Anmerkungen für nachdenkende Christen herausgegeben von Johann Michael Sailer, 4 Teile in 1 Bd., München: Joseph Lentner, 1799, S. VII; Overbeck empfahl die Übersetzung 1813 seinem Bruder Christian Gerhard zur Lektüre, vgl. Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlaß Overbeck, V/9, Brief an den Bruder, Rom, 28. Februar 1813: „wofern Dir die Nachfolgung Christi von Thomas a Kempis nicht bekannt seyn sollte, so laß es doch Dein erstes seyn dieses himmlische Buch kennen zu lernen, zunächst freylich in dem lateinischen Original, dann aber auch in der trefflichen Uebersetzung von Sailer mit dessen Vorrede dazu.“ Auch dem Vater hat Overbeck das lateinische Original und die Übersetzung zur Lektüre empfohlen. Zur Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte des erfolgreichen Andachtsbuches in Spätmittelalter und Neuzeit siehe Ulrike Bodemann-Kornhaas: „ein grosser, edler, thewrer schatz ligt inn disem kleinen buechlein begraben“. Die einzigartige Verbreitungsgeschichte der „Nachfolge Christi“ des Thomas von Kempen, Kempen 2006.

<sup>13</sup> Hier nach Thomas a Kempis 1799 (wie Anm. 12); bereits im Erstdruck von 1794 ist der Stich vorhanden.

<sup>14</sup> Friedrich Overbeck an den Landschaftsmaler und Schüler der Berliner Akademie August Wilhelm Ahlborn (1796–1857), der zum Katholizismus konvertierte und sich später ganz von der Malerei abwandte; Rom, vermutlich 1830er Jahre; zitiert nach Franz Binder: Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck. Nach Briefen des Künstlers, in: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, 65, 1870, S. 573–864, hier: S. 786–787. Der undatierte Brief befand sich nur als Abschrift von der Hand Clemens Brentanos in der Korrespondenz Emilie Linders mit Overbeck.

<sup>15</sup> Lübeck, Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Inv. Nr. 1986/198; Öl auf Holz, 91 × 63,5 cm, bezeichnet unten am Kreuz mit Monogramm: „FO 1852“. Zu dem Bild vgl. Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, hrsg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Ausst. Kat., Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 25. Juni–3. September 1989, Lübeck 1989, S. 162–163, Kat. Nr. 33 (Andreas Blühm); Thimann 2014 (wie Anm. 1), S. 130–135; dem Gemälde war eine Zeichnung und deren graphische Reproduktion von Josef Keller vorausgegangen, bevor der Maler im Auftrag des Monsignore Viale Prelà eine Gemäldefassung anfertigte.

<sup>16</sup> Vgl. dazu mit weiterführender Literatur Klaus Scholtissek, Eva-Maria Faber u. a.: Artikel: Wundmale Christi, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, Freiburg i. Br. 2001, Sp. 1320–1324.

<sup>17</sup> Vgl. dazu zuletzt Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002; Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 45–85.

<sup>18</sup> Zu dieser Problematik des Christusbildes vgl. Gerhard Wolf/Georg Traska: Povero Pastore. Die Unerreichbarkeit der Physiognomie Christi, in: Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, hrsg. von Gerda Mraz und Uwe Schögl, Wien 1999 (= Edition Lavater; 1), S. 120–137; im Hinblick auf Overbecks Historienmalerei vgl. Thimann 2014 (wie Anm. 1).

<sup>19</sup> Friedrich Overbeck an Vater und Bruder, Rom, 3. April 1813; zitiert nach Hasse 1887/88 (wie Anm. 2), S. 55.

<sup>20</sup> Vgl. dazu den grundlegenden Aufsatz Büttner 1979 (wie Anm. 5); die Vorgänge um die geplante Bilderbibel sind oft referiert worden; die frühen Projekte der Lukasbrüder mündeten erst in den Bilderbibeln von Friedrich Olivier (1836) und Julius Schnorr von Carolsfeld (1852–60) sowie in Overbecks *Darstellungen aus den Evangelien* (1847–55). Die Breitenwirkung durch Reproduktion war eines der großen nazarenischen Projekte; 1811 äußert sich Overbeck in Rom zu dem Gedanken, „eine Folge von Darstellungen aus dem Leben Jesu, von seiner Geburt bis zu seiner Himmelfahrt in 36 Blättern, und zwar zum Gebrauch für Schulen“ zu entwerfen mit dem Ziel „so weit es in meinen Kräften steht, durch einfache und würdige Vorstellungen den unverdorbenen Gemütern der Kinder Bilder einzuprägen, die sie gleichsam durch ihr Leben begleiten“ (Friedrich Overbeck an Joseph Sutter, Rom, 30. Mai 1811); zitiert nach Howitt 1886 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 117–118; diesen Plan und eine Zeichnung hatte Overbeck schon 1810 an den Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi geschickt, der das Projekt gerade in seiner Ausrichtung auf die religiöse Erziehung von Kindern begeistert aufnahm.

<sup>21</sup> Bremen, Kunsthalle; Öl auf Leinwand, 46 × 38 cm; zum Gemälde vgl. Norbert Suhr: Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis, Berlin 1991 (= Acta humaniora), S. 65–66; S. 250–251, Kat. Nr. G 8.

<sup>22</sup> Friedrich Schlegel an Dorothea Schlegel, Wien, 8. September 1819; zitiert nach Suhr 1991 (wie Anm. 21), S. 250–251: „Die Gräfin Pot[ocka] hat mir bey dieser Gelegenheit einen Auftrag an Philipp gegeben. Sie hat bey diesem, was ich gar nicht wußte, einen Chris-

tuskopf mit der Dornenkrone bestellt; glaubte aber bemerkt zu haben, daß Philipp dieser Gegenstand nicht ganz recht gewesen sey, vielleicht weil mit der Dornenkrone allerdings auch Blutstropfen, Wunden etc. seyn müssen ... Sie schlägt ihm nun statt dessen vor, einen Christus, doch auch nur in der bestimmten und ihm bekannten Größe, als Bruststück oder in halber Figur zu machen, welcher das Kreuz trägt oder unter dem Kreuze gebeugt ist.“

<sup>23</sup> Friedrich Schlegel an Dorothea Schlegel, Wien, 8. September 1819; zitiert nach Suhr 1991 (wie Anm. 21), S. 65; zu Schlegels Konzeption des Christusbildes als Symbol vgl. Friedrich Schlegel: Zweiter Nachtrag alter Gemählde, in: Europa, II.2, 1805, S. 1–41; zitiert nach Friedrich Schlegel: Gemälde Alter Meister, hrsg. mit Kommentar und Nachwort von Hans Eichner und Norma Lelless, 2. Aufl., Darmstadt 1995 (= Bibliothek klassischer Texte), S. 64–92, hier: S. 74: „Der älteste Gegenstand der christlichen Mahlerei mag wohl derjenige seyn, der niemals ganz erschöpft werden wird, noch auch jemals ganz erreicht werden kann; die Mutter Gottes mit dem Kinde. Nicht viel minder oder vielleicht eben so alt wie dieser, dürfte vielleicht der andre Gegenstand seyn, der eben so oft wiederholt, aber noch weniger bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht worden ist, als jener; das Bild des leidenden dornengekrönten Hauptes, des Blutbesprengten Heilands, das Ecce homo, und die Kreuzigung selbst. Die Legende der heiligen Veronica beweist wenigstens nicht minder für ein sehr hohes Alterthum dieses Symbols, als die Legende vom heiligen Lukas für das Muttergottesbild.“