

FRANK BÜTTNER

Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland

Auffassungen der Freundschaft im 18. Jahrhundert

Die Idee der Freundschaft spielte in der Gesellschafts- und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. In ihrem Aufstieg zu einer Schlüsselkategorie des sozialen Verhaltens spiegelt sich die fortschreitende Emanzipation des Bürgertums. Das traditionelle Adelsideal des »honnête homme«, des Hofmannes, der sich in allen Lebenslagen geschickt und angemessen zu verhalten weiß, wurde im Jahrhundert der Revolution allmählich verdrängt. Nach den von der bürgerlichen Frühaufklärung entwickelten Vorstellungen von der »politischen Klugheit« war Freundschaft lediglich eine Vereinigung zur wechselseitigen Förderung, ein Zweckbündnis, dem allerdings in einer Zeit der Auflösung tradierter Ordnungen und zunehmender gesellschaftlicher Differenzierung wachsende Bedeutung zukam¹. In der intensiven Diskussion, die das ganze 18. Jahrhundert hindurch in Deutschland über die Freundschaft geführt wurde, ist abzulesen, wie sich mit der aufgeklärten Vorstellung eines »vernünftigen« sozialen Verhaltens eine besondere emotionale Komponente verband, der dann immer größeres Gewicht zugemessen wurde.

Individueller und gesellschaftlicher Nutzen hielten sich in der Auffassung der Freundschaft während der Epoche der Empfindsamkeit die Waage. Gellert verkündete 1770 in seinen »Moralischen Vorlesungen«: »Ist die freundschaftliche Liebe zugleich ein Bündniß der Weisheit und der Tugend, gründet sie sich auf die Güte des Verstandes, des Herzens, und auf angenehme Sitten, befestigt sie sich durch einen überlegten und verpflichtenden Beystand, der sich auf die Grundsätze der Aufrichtigkeit und Tugend gründet; ist sie, mit Einem Worte, zugleich Sympathie der Natur, der Vernunft und der Tugend: so kann für den empfindlichen Menschen nichts schätzbarers und nützlicher gedacht werden.«²

Ohne die »vernünftige« Seite des aufgeklärten Freundschaftsbegriffs ganz aufzugeben, radikalisierte die Frühromantik die Auffassung von der Bedeutung der Freundschaft für Denken und Fühlen des Individuums. Friedrich Schlegel verkündete 1799 in seiner »Lucinde«, daß es zwei Arten der Freundschaft gebe: »Die erste ist ganz äußerlich. Unersättlich eilt sie von Tat zu Tat und nimmt jeden würdigen Mann auf in den Bund vereinter Helden, schlingt den alten Knoten durch jede Tugend fester, und trachtet stets neue Brüder zu gewinnen [...] Die andere Freundschaft ist ganz innerlich. Eine wunderbare Symmetrie des Eigentümlichsten, als wenn es vorher bestimmt wäre, daß man sich überall ergänzen solle. Alle Gedanken und Gefühle werden gesellig durch die gegenseitige Anregung und Ausbildung des Heiligsten. Und diese reingeistige Liebe, diese schöne Mystik des Umgangs schwebt nicht bloß als fernes Ziel vor einem vielleicht vollendeten Streben. Nein, sie ist nur vollendet zu finden [...] zu dieser Freundschaft ist nur fähig, wer in sich ganz ruhig wurde und in Demut die Göttlichkeit des anderen zu ehren weiß.«³

Freundschaft, so kann man zusammenfassend sagen, wurde im späten 18. Jahrhundert zum »Inbegriff einer bürgerlichen Gemeinschaftsutopie, in der sich der Einzelne sozial und emotional ganz verwirklichen kann.«⁴ Mit der Möglichkeit einer freien, gleichberechtigten Vergesellschaftung, die die Freundschaft bot, wurde die utopische Hoffnung verbunden, die bestehende gesellschaftliche Organisation, das brüchige »Ancien Régime« von innen heraus reformieren zu können⁵. Die Ziele und Wertvorstellungen, mit denen sich die Freundes-

kreise zusammenfanden, sollten nach außen getragen und so allmählich in der Gesellschaft durchgesetzt werden.

Im kulturellen Leben des 18. Jahrhunderts zeigt sich die wachsende Bedeutung der Freundschaft im fließenden Übergang von den gesellschaftlichen Formationen der Salons und Lesegesellschaften zu den literarischen Freundeskreisen, wie sie Bodmer in Zürich, Gleim in Halle oder Klopstock in Kopenhagen und Hamburg um sich versammelten. Das schönste kunstgeschichtliche Beispiel für diese Entwicklung bietet Angelika Kauffmann, die sich 1780 in Rom niedergelassen hatte und in ihrem Palast, den vor ihr Mengs bewohnt hatte, die künstlerische und literarische Elite Roms um sich versammelte⁶. Aus zahlreichen zeitgenössischen Berichten erfahren wir, wie die Malerin bestrebt war, die Verbindungen mit Persönlichkeiten wie Goethe oder Herder über den geselligen Austausch in ihrem Salon hinaus zu festigen und durch Freundschaftsrituale zu vertiefen⁷. Sie malte deren Porträts und schmückte damit ihren Salon und ihr Atelier, um so die abwesenden Freunde wenigstens bildlich gegenwärtig zu haben. Wenn sie einem Freunde ihr Selbstporträt schenkte, so war dies eine symbolische Geste, der sie tiefe Bedeutung beimaß. Großen Ruhm erlangte die Sammlung der Freundesporträts, mit denen der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim sein Wohnhaus in Halberstadt zu einem Tempel der Freundschaft ausgestaltete⁸.

Die zunehmende soziale Bedeutung, der gesteigerte gesellschaftliche Anspruch derartiger Freundschaftsverbindungen förderte die Tendenz zu deren Institutionalisierung zu einem Bund. Natürlich war das in der Aufklärung weit verbreitete Logenwesen ein wichtiges Vorbild dafür⁹. Das bekannteste Beispiel eines literarischen Freundschaftsbundes ist der Hainbund, der im September 1772 in Göttingen zwischen Voß, Hölty und vier weiteren Freunden mit einem feierlichen Schwur geschlossen wurde und dessen Ziel die wechselseitige Förderung des dichterischen Schaffens durch gemeinsame Lesungen, Gespräche und aufrichtige Kritik war¹⁰. Daß dieser Zusammenschluß als Bund bezeichnet wurde, ist höchst symptomatisch. In seiner politischen Bedeutung war dieser Begriff, wie Koselleck gezeigt hat, damals zurückgedrängt und durch den Begriff des Bündnisses ersetzt worden. Zugleich trat die tradierte theologische Bedeutung des Bundbegriffes wieder in den Vordergrund. Im religiösen Diskurs der verschiedenen pietistischen Strömungen über Erlösung, Heilsgeschichte und Eschatologie gewann er ein erneutes, gesteigertes Gewicht: »Im ›Bund‹ konnte seitdem eine Heilserwartung vom engsten Konventikel bis zur Menschheit und ihrem weltgeschichtlichen Ziel aufgehoben sein.«¹¹

Freundschaften der Romantik

Die Romantik sollte diese Tendenzen, die in der aufgeklärten Empfindsamkeit vorbereitet worden waren, auf ihren Höhepunkt führen. Zahlreich sind die Nachrichten über Freundschaftsverbindungen, die in ihrem Anspruch weit über ein alltägliches Miteinander hinausgingen, und in der romantischen Literatur spielte das Thema Freundschaft eine zentrale Rolle. Beispielhaft ist die Freundschaft zwischen Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder. Die beiden hatten gemeinsam das Friedrichwerdersche Gymnasium besucht. Nachdem Tieck sein Studium in Halle aufgenommen hatte, entspann sich zwischen beiden ein intensiver Briefwechsel, der einen lebendigen Einblick gibt in das, was die beiden Freunde bewegte. Das Sommersemester 1793 verbrachten beide in Erlangen, wo Tieck an Wackenroders Entdeckung der ›altdeutschen‹ Kunst Anteil nehmen konnte. Im anschließenden Studienjahr haben die beiden Freunde ihre kunstgeschichtlichen Kenntnisse in Göttingen vertieft, wo sie unter anderem die Vorlesungen von Johann Dominicus Fiorillo besuchten. Wackenroders ›Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ und Tiecks Künstlerroman ›Franz Sternbalds Wanderungen‹ sind die Produkte ihres intensiven

Austausches über ihre künstlerischen Idealvorstellungen und Lebensentwürfe. Wie Tieck einzelne Beiträge zu den ›Herzensergießungen‹ geliefert und die ›Phantasien über Kunst‹ des Freundes angereichert und herausgegeben hat, so hat Wackenroder, auch wenn dies im Einzelnen nicht genau abzugrenzen ist, an der Konzeption und an den ersten Teilen des ›Sternbald‹ einigen Anteil.

Die große Bedeutung, die die Freundschaft für sie selbst hatte, spiegelt sich in ihren Werken auf verschiedene Weise. Wackenroders Vision, daß Raffael und Dürer Hand in Hand durch eine Galerie wandeln und ihre Gemälde betrachten, war ein eindringliches Beispiel für die von ihm geforderte »Toleranz und Menschenliebe in der Kunst«, die sich dessen bewußt ist, daß jeder Künstler »sein Inneres äußert wie er kann und soll« und daß es notwendig ist, sich »in alle fremden Wesen hineinzufühlen, und durch ihr Gemüt hindurch ihre Werke zu empfinden«, ganz so wie der Freund mit dem Freunde fühlt¹². Im Mittelpunkt von Tiecks Künstlerroman steht das Freundespaar Franz und Sebastian, die beide bei Dürer in die Lehre gingen¹³. Der Abschied der beiden eröffnet die Erzählung, und die Briefe, die die Freunde dann austauschen, sind für den Dichter ein wichtiges Mittel, dem Leser das Innere der beiden Freunde aufzuschließen und ihr Ringen um ihren Weg in der Kunst verständlich zu machen. Hier finden sich Sätze, die die Kunstanschauung der kommenden Generation vorwegnahmen: »Du glaubst nicht, wie gern ich jetzt etwas malen möchte, was so ganz den Zustand meiner Seele ausdrückte, und ihn auch bei andern wecken könnte.« Oder: »Der Künstler sollte nach meinem Urteil bei Bauern oder Kindern manchmal in die Schule gehen, um sich von seiner kalten Gelehrsamkeit oder zu großen Künstlichkeit zu erholen, damit sein Herz sich wieder einmal der Einfalt auftäte, die doch nur einzig und allein die wahre Kunst ist.«¹⁴ Kunst kann nur in der völligen Übereinstimmung von innerer Empfindung und äußerem Schaffen entstehen. Die Fähigkeit zur »Innerlichkeit« ist Voraussetzung für die Freundschaft wie für die Kunst.

Wenige Monate vor dem Tode Wackenroders lernte Tieck in Berlin Friedrich Schlegel kennen und wurde durch ihn in jenen Kreis hineingezogen, der sich in Jena bilden sollte und der als der eigentliche Kern der Frühromantik gilt. Es wäre wohl nicht richtig, sich diesen Kreis, zu dem neben den Brüdern Schlegel und ihren Frauen unter anderem Novalis, Schelling und Schleiermacher gehörten, als harmonischen Freundschaftsbund vorzustellen, denn neben engster Übereinstimmung war hier auch Distanz, Antipathie und sogar Intrige zu finden, doch was diesen Kreis auszeichnete war der intensive und produktive Austausch über alle Fragen der Kunst, Philosophie und Wissenschaft, die rückhaltlose Auseinandersetzung mit der Literatur und den geistigen Strömungen der Zeit und die gemeinsame Suche nach Wegen zu dem idealen Ziel einer neuen universalen Poesie. Für dieses gemeinschaftliche Nachdenken, das Arbeiten an dem umfassenden Projekt einer »romantischen Poesie«, die »progressive Universalpoesie« zu sein behauptete, prägte Friedrich Schlegel den Begriff der »Symphilosophie«: »Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Symposie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltneres mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten.«¹⁵ Das Schaffen des Einzelnen bleibt notwendigerweise immer Fragment. Nur in gemeinsamem Austausch und gemeinsamer Arbeit kann das höchste Ziel der Kunst erreicht werden. Der Jenaer ›Athenäumskreis‹, wie er nach der von den Brüdern Schlegel herausgegebenen Zeitschrift auch benannt wird, war ein glücklicher, aber leider nur kurzer Moment der deutschen Geistesgeschichte.

Künstlerfreundschaften

Es sollte fast ein Jahrzehnt dauern, bis diese Ideen eines produktiven Freundschaftsbundes bei bildenden Künstlern auf fruchtbaren Boden fallen konnten. Natürlich gab es auch vorher Freundschaften unter Künstlern, doch in der Romantik sollte die Freundschaft eine neue Qualität erlangen. Wenn man auf das 18. Jahrhundert zurückblickt, ist auffällig, daß sich gerade in den historisch bedeutendsten Freundespaaren ganz verschieden ausgerichtete Persönlichkeiten zusammenfanden, die sich wechselseitig anzuregen und zu ergänzen vermochten, aber mit ihrem Schaffen einander keine Konkurrenz machen konnten. Winckelmann und Mengs waren ein solches Freundespaar oder Carstens und Fernow. Das Verhältnis, in dem diese zueinander standen, fügt sich gut in die Freundschaftsvorstellungen der späten Aufklärung. Die Freundschaft war für sie Anregung, aber nicht eigentlich Nährboden ihres künstlerischen Schaffens.

Auch für die Generation der Romantiker darf man die Bedeutung der Freundschaftsverbindungen nicht überschätzen und den Stellenwert, den sie in bestimmten Fällen haben mögen, nicht verallgemeinern. Dies ist insbesondere im Hinblick auf die Thesen von Klaus Lankheit zu sagen, der mit seiner Arbeit über ›Das Freundschaftsbild der Romantik‹ das kunsthistorische Verständnis dieses historischen Phänomens nachhaltig geprägt hat¹⁶. Lankheit glaubte bei den Künstlern um und nach 1800 »innere Bindungslosigkeit«, »Unsicherheit im Glauben«, »die Empfindung grenzenloser Vereinsamung« diagnostizieren zu können. »Die völlige Haltlosigkeit und die ungeheure Leere dieser jungen Menschen« ließ sie nach einem neuen festen Mittelpunkt als Ersatz für alles Verlorene« suchen, den sie im »Erlebnis der Freundschaft« fanden, die für die Romantiker »Hilfe und Heiligtum zugleich« wurde¹⁷.

Schon die beiden ›Romantiker der ersten Stunde‹: Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich fügen sich schlecht in dieses Deutungsmuster. Zwar sah sich Runge in der Tat in einer Zeit eines ungeheuren Umbruchs stehen. Endgültig bewußt geworden war ihm dies mit dem Scheitern seiner Bemühungen um Anerkennung bei den von Goethe veranstalteten ›Weimarer Preisaufgaben‹. Doch von »Haltlosigkeit« und »Leere« kann bei ihm keine Rede sein, denn mit der Einsicht, daß in Weimar ein falscher Weg eingeschlagen wurde, war ihm auch klar, daß es, wenn man ein wirkliches Kunstwerk schaffen will, nicht reicht, ein klug gewähltes oder vorgegebenes Thema ins Bild zu setzen, wie die Preisaufgaben es suggerierten. Wahre Kunst kann nur aus dem inneren Gefühl hervorgehen, das als »Ahnung« von Gott zugleich identisch ist mit dem subjektiven Ursprung der Religion. Daß er Selbstzweifel hatte, ob er den hohen Forderungen seiner Kunstauffassung gerecht werden könne, wird man nicht als »Haltlosigkeit« bezeichnen können. Freundschaft spielt für Runge eine wichtige Rolle, aber es gibt keinen Anhaltspunkt für die Behauptung, daß sie kompensatorische Funktion hatte. In den Freundschaften mit den Malern Conrad Christian August Böhndel oder Friedrich August von Klinkowström war Runge der Gebende, der natürlich glücklich war, bei diesen beiden für seinen neuen Weg der Kunst Verständnis zu finden. Entscheidender und für Runge höchst fruchtbar war die Freundschaft mit Ludwig Tieck, den er im November 1801 in Dresden kennenlernte. Runge schrieb, er habe noch keinen getroffen, »mit dem das Beste in mir so in eins zusammengestimmt hätte, wie mit Tieck«.¹⁸ Die intensiven Gespräche mit Tieck halfen ihm nach der Ablehnung seiner Arbeiten durch die Weimarer Kunstfreunde, seinen eigenen Weg zu finden und seine Kunstanschauungen zu festigen. Gerade weil er in der Kunst radikal von tradierten Vorstellungen abwich, etwa darin, was Landschaftsmalerei sein kann und soll, brauchte er Freunde als Instanz der Prüfung, Rechtfertigung und Bestätigung. Am wichtigsten war ihm dabei ohne Zweifel der Rat und Zuspruch seines Bruders Daniel. Die Briefe an ihn sind ein einzigartiges, lebendiges Dokument der Ausbildung seiner Kunstanschauung. Das Klischee einer romantischen, emotional übersteigerten Freundschaft wird durch die reichen Quellen zu Runges Leben

nicht bestätigt. Es kann absolut keine Rede davon sein, daß seine Freundschaften für ihn ›Religionsersatz‹ waren.

Daß Freundschaften im Leben von Caspar David Friedrich eine entscheidende Rolle spielten, wird man wohl nicht sagen können. Natürlich war auch für ihn der freundschaftliche Verkehr mit gleichgesinnten Künstlern wie Gerhard von Kügelgen, Georg Friedrich Kersting, Carl Gustav Carus oder Johann Christian Clausen Dahl wichtig, doch in seiner Lebensführung wie in seinem Schaffen blieb er ein Einsamer. Von ›Freundschaftskult‹ ist in Friedrichs Leben keine Spur zu finden. Kerstings Bilder, die Friedrich in einem kahlen Atelier darstellen, sinnend, mit nach innen gewandten Blick vor der Leinwand stehend, sind ein eindringlicher Spiegel seiner Kunstanschauung. Wie Runge war Friedrich überzeugt, daß der Ursprung der Kunst im Gefühl des Künstlers liegt, daß er der Stimme seines Inneren folgen muß. Kunst zu schaffen hieß für beide, die Ahnung des Metaphysischen aus dem eigenen inneren Gefühl heraus zur Anschauung zu bringen. Wenn das individuelle künstlerische Subjekt so in den Mittelpunkt der Kunsttheorie gestellt wird, kann die frühromantische Konzeption der Freundschaft nur eine sekundäre Rolle spielen.

Freundschaft im Zeichen des heiligen Lukas

Ein ganz anderes Bild von der Bedeutung der Freundschaft bietet sich dar, wenn man auf Lebensgang und Kunstauffassung derjenigen Künstler blickt, denen die Richtung der sogenannten nazarenischen Kunst ihre Entstehung und ihren Erfolg verdankt, auf Friedrich Overbeck, Franz Pforr und Peter Cornelius. Pforr war im Herbst 1805, Overbeck im Frühjahr des folgenden Jahres nach Wien gekommen, um an der dortigen Akademie zu studieren, die unter ihrem Direktor Friedrich Heinrich Füger in ganz Europa ein hohes Ansehen genoß. Die beiden lernten sich im Sommer 1806 kennen. In ihren Briefen haben sie die Geschichte ihrer Freundschaft genau geschildert. Auf die erste Annäherung folgte schon bald eine Phase der Entfremdung. Erst im Herbst 1807 haben sie ihren Freundesbund geschlossen, der bis zum Tode Pforrs am 6. Juni 1812 ihre Lebensführung und ihr künstlerisches Schaffen bestimmen sollte.

Overbeck bekannte in einem Brief an den Vater vom 19. Dezember 1807, daß für ihn mit dieser Freundschaft ein neuer Lebensabschnitt begonnen habe: »[...] das fühle ich vorzüglich jetzt, da ich den Werth eines Freundes, eines gleichgesinnten Herzens habe kennen gelernt, dem man sich ganz anvertrauen kann, in dem man sich selbst wiederfindet, und der das uneingeschränkste Vertrauen und die aufrichtigste Liebe mit der innigsten Freundschaft und der zuvorkommensten Bereitwilligkeit erwidert. So einen Freund, geliebtester Vater, habe ich vor kurzem gewonnen, mit dem ich sowohl an Alter und Neigung, als an Urtheil und Denkart und Geschmack so vollkommen übereinstimme, daß wir beyde, wenn wir uns unser Herz eröffnen und es uns gegenseitig ganz unpartheisch vorlegen und sowohl von der bessern als von der schlechtern Seite zeigen, einer in dem anderen uns selbst wiederzusehen glaubt. Es ist wohl unmöglich, daß 2 Menschen sich in allen Umständen, in den größten wie in den kleinsten und unbedeutendsten einander so vollkommen gleichen, als wir uns, und wenn so zwey Menschen zusammentreffen, so kann es nicht anders seyn, sie müssen die wärmsten Freunde werden. [...] Wie wir so lange haben miteinander so nahe leben können, ohne uns zu finden, begreife ich nicht, denn dieses unser Freundschaftsbündnis ist erst 4 Wochen alt. Was dieses in Rücksicht der Kunst für uns beyde für Folgen hat, wird die Zeit lehren. Was zwey Freunde mit vereinten Kräften, indem einer den anderen unterstützt, zu leisten im Stande sind, wollen wir zeigen.«¹⁹

In gemeinsamen Galeriebesuchen, endlosen Kunstgesprächen und ersten ehrgeizigen Kompositionsversuchen erkundeten sie ihren eigenen Weg. Einig waren sie sich sehr schnell

darin, daß das routinemäßige Studium an der Akademie zu nichts führte. »Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles; und doch kommt kein Maler heraus.«²⁰ Der akademischen Kunst fehlen »Herz, Seele, Empfindung«. Wie das Beispiel Raffaels lehrt, kommt es in der Kunst nicht auf äußere Richtigkeit, sondern auf innere Wahrhaftigkeit an. »Wo soll man also dieses unerreichbar Scheinende suchen? – Da wo er (sc. Raffael) es gesucht und gefunden hat – in der Natur und in einem reinen Herzen.« Die Religion und das Studium der Bibel können dem Künstler helfen, die Reinheit seiner Empfindungen zu bewahren.

Die Briefe und Berichte lassen erkennen, daß sich die beiden Freunde von den Mitstudenten absonderten und von ihnen verlacht wurden. Sie fanden ihre Sicherheit darin, daß sie überzeugt waren, ihr Ziel in der künstlerischen ›Wahrheit‹ zu haben und sahen sich auch durch das Beispiel Eberhard Wächters bestätigt, der jedoch Wien bereits verlassen hatte und sie so nicht weiter fördern konnte. Die Zeit der völligen Isolation währte jedoch nur einige Monate. Bald schon fanden sie in Joseph Wintergerst einen Gesinnungsgenossen. Dann schlossen sich Ludwig Vogel, Johann Konrad Hottinger und Joseph Sutter ihrem Kreis an. Vom Juli 1808 an trafen sie sich regelmäßig, um sich Kompositionsaufgaben zu stellen, gemeinsam zu zeichnen und über die Kunst zu sprechen. »Vereint arbeiteten wir jetzt vorwärts nach einem Ziel, durch unsere Zahl mutig gemacht. [...] Wir erhielten jetzt viele Besuche von Künstlern, und die Stimme war ziemlich allgemein, unser Weg sei vortrefflich, doch konnte sich keiner überwinden, mit uns zu gehn. Wir fanden zwar, daß je weiter wir so fortgingen, wir uns immer mehr von den Grundsätzen der Akademie entfernten, dagegen fanden wir, daß wir uns der Art der alten Maler immer mehr näherten ...«²¹

Den ersten Jahrestag ihrer gemeinsamen Arbeit haben die sechs am 10. Juli 1809 gefeiert: »Wir unterredeten uns dabei über den jetzigen Zustand der Kunst, lebhaft fühlten wir alle, wie sehr sie gesunken sei, und alle boten wir uns fast zugleich an, was in unseren Kräften liege, zu ihrer Wiederherstellung anzuwenden. Wir gaben uns die Hände und ein Bund war geschlossen, der hoffentlich fest bestehen soll.«²² Daß dieser Bundesschluß mehr war, als eine momentane Laune, dokumentieren die Diplome ihrer Mitgliedschaft, die sie sich am 25. September gegenseitig ausstellten »Zur beständigen Erinnerung an den Hauptgrundsatz unseres Ordens, die *Wahrheit*, und an das geleistete Versprechen, diesem Grundsatz lebenslang treu zu bleiben, für sie zu arbeiten mit allen Kräften und hingegen eifrig jeder akademischen Manier entgegenzuwirken ...«²³ Gleichsam das Siegel des Bundes war ein Kupferstich Overbecks, der den Heiligen Lukas in seiner Zelle darstellt. Auf dem rahmenden Bogen sind die Anfangsbuchstaben der Namen der sechs Mitglieder eingeschnitten. Den Schlußstein des Bogens schmückt ein W, das für ›Wahrheit‹ steht und noch einmal die überragende Bedeutung dieses höchsten Zieles des Bundes unterstreicht.

Kat. Nr. 7

Die Ideale des Lukasbundes

Der Form und dem Anspruch nach ging die Lukasbruderschaft, wie sie nach dem gewählten ›Schutzheiligen‹ fortan genannt wurde, weit über das Vorbild hinaus, das die Jenaer Romantik mit ihrem Zusammenschluß gegeben hatte. Es wäre auch falsch, darin ein Schutzbündnis nach Art einer Hanse sehen zu wollen, wie Friedrich Schlegel es angeregt hatte²⁴. Der in Wien geschlossene Bund entspricht dem Idealtypus des Bundes, wie er im späten 18. Jahrhundert verstanden wurde. Dessen oben angeführte Charakteristika Sendungsbewußtsein, Erlösungshoffnung und Heilserwartung sind hier ganz auf die Kunst ausgerichtet. Die Künstler selbst bezeichneten ihren Bund als »Orden«. Darin spielte zum einen die Assoziation an die Ritterorden mit, die im 18. Jahrhundert noch lebendige Tradition waren. Das zeigt sich beispielsweise daran, daß sie Overbecks Vater zum Ordenskanzler wählten.

Sie verstanden ihren Zusammenschluß als einen Kampfbund für die Kunst. Letztlich aber gewann die Assoziation an die religiösen Orden die Oberhand, spätestens seit sie in Rom im aufgelassenen Kloster S. Isidoro Quartier bezogen. Die möglichen Verbindungen, die hier gezogen werden können, sind in der Tat auch vielfältig: Die Abwendung von weltlichem Treiben, die rückhaltlose Hingabe an die gewählte Aufgabe, die Forderung der seelischen Reinheit des Künstlers, die Überzeugung, wenn nicht im Besitz der Wahrheit zu sein, so doch auf dem Weg zu ihr zu sein. All dies nährte ein Sendungsbewußtsein, gleichsam Apostel einer neuen Kunst zu sein. Wie die Apostel Christi wollten sie, wie Sutter schrieb, »in Zukunft den Weltteil Europa zur Bekehrung unter uns verteilen und jetzt schon können wir die für jeden Bruder schicklichen Plätze wählen«, wobei sie sich der zahlreichen Anfeindungen, die sie zu erwarten haben, gewiß sind, »so daß wir uns also darauf gefaßt machen müssen, Märtyrer der Kunst zu werden.«²⁵ Ferdinand Olivier, der 1817 zusammen mit Schnorr eingeladen wurde, dem Lukasbund beizutreten, schrieb in seinem Dankesbrief, daß er gerne bereit sei, dem Bündnis beizutreten, »wo denn kein Unterschied der Kräfte und kein Grad der Würdigkeit mehr angesehen werden soll, wo alle sich nur als Dienende in dem Tempel einer heiligen und heiligenden Kunst betrachten, und wo nicht sowohl Meister, als vielmehr Jünger des alleinigen Meisters sein zu wollen, der denkbar höchste Standpunkt ist. So sehen Sie uns denn als die Ihrigen, als Freunde und Brüder im geistigen Sinne und – warum scheue ich mich zu sagen – als Eingeweihte an; denn ich würde mich Ihrer nicht würdig erachten, wenn ich unserem Vereine nicht einen heiligen Ernst beimessen und in Ihrer liebevollen Berufung dazu etwas anderes erblicken wollte als eine wirkliche Weihe«²⁶.

Die Verbindung von Freundschaftsidealen, Kunst und Religion ist für den Lukasbund konstitutiv gewesen. Die Frage ist jedoch, wie diese Verbindung und das jeweilige Gewicht ihrer drei Elemente zu werten ist. Die These Lankheits, daß der romantische Freundschaftsbund Kompensation des Verlustes gesellschaftlicher und religiöser Bindungen gewesen sei, ist im Hinblick auf die Lukasbrüder nicht zu halten. Die religiöse Bindung stand für Overbeck und seine Freunde nie im Zweifel. Daß ihre Freundschaft für sie ›Religionsersatz‹ gewesen sein soll, wie Lankheit ihnen unterstellt, hätten sie weit von sich gewiesen. Die christliche Religion war absolut unbestritten die Grundlage ihres Denkens und Strebens. Auch Lankheits Bewertung ihrer Stellung zur Gesellschaft ist entschieden zu differenzieren. Es zeichnet die Kunstanschauung des Lukasbundes geradezu aus, daß sie dem gesellschaftlichen Auftrag der Kunst eine zentrale Rolle zuweist. Entgegen der generellen Tendenz zur Autonomie der Kunst soll die Kunst wieder in ihre tradierten Bindungen und Aufgaben zurückgeführt werden. Kunst sollte zum Mittel der Volkserziehung werden. Ein Weg dahin war ihr Projekt einer volkstümlichen Bilderbibel. Schon in Wien hatte sich Overbeck mit seiner Idee einer illustrierten Kinderbibel an Pestalozzi gewandt²⁷. Die Erneuerung der Freskomalerei, die vor allem von Peter Cornelius propagiert wurde, war eine Hinwendung zu einer öffentlichen Kunst, die unmittelbar auf die Gesellschaft einwirken wollte²⁸.

Der romantische Begriff der Kunst

Der entscheidende Dissens zwischen den Anschauungen der Lukasbrüdern und den in der Gesellschaft vorherrschenden Anschauungen lag in der Bewertung der Kunst. Die Kunst war, wie Cornelius es 1814 in seinem programmatischen Brief an Joseph Görres formulierte, »eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin, und niedrige Modezofe« geworden, der »Lügengeist der modernen Kunst« hatte Ziel und Aufgabe »wahrer Kunst« verraten²⁹. Die Romantik ist in wesentlichen Teilen als eine Reaktion auf die von der Aufklärung herbeigeführte Krise der Metaphysik zu verstehen und als eine Fortführung des Diskurses über

den Begriff »wahrer Kunst«, wie er von Winckelmann, Moritz, Goethe, Schiller und anderen initiiert worden war.

In der Jenaer Frühromantik wurde der Kunst die höchste nur denkbare Bedeutung zugewiesen. Der Philosoph Schelling hat Begriff und Bedeutung der Kunst in seinem ›System des transzendentalen Idealismus‹ von 1800 systematisch entwickelt: »Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist.«³⁰ Weil die Kunst den Widerspruch zwischen Bewußtem und Unbewußtem aufhebt, absolute Gegensätze vereinigt, ist sie für Schelling »die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt« und wegen ihrer völligen Unabhängigkeit von äußeren Zwecken eignet ihr »jene Heiligkeit und Reinheit«, durch die sie auf dem Gipfel aller menschlichen Tätigkeit steht. Damit trat die Offenbarung durch die Kunst in Konkurrenz zur religiösen Offenbarung. Sie ist das legitime Medium der »neuen Mythologie« als einer alles umfassenden und alles erklärenden Religion, von der der junge Friedrich Schlegel träumte. Wo, wie etwa bei Wackenroder, das Gefühl die höchste Instanz metaphysischer Erfahrung war, konnte die Kunstandacht zur religiösen Andacht werden, konnten die großen Künstler als ›Mittler‹ verehrt werden, wie die Heiligen der Kirche³¹.

Man darf nicht den Fehler machen, die Anschauungen von Wackenroder und Tieck undifferenziert mit denjenigen der Lukasbrüder gleichzusetzen. In den ›Herzensergießungen‹ spielen biblische Themen oder christliche Religionsinhalte kaum eine Rolle, so daß man hier nicht zu Unrecht von einer ›Kunstreligion‹ gesprochen hat. Hier erfährt die Kunst ihre höchste Aufwertung durch ihre Sakralisierung, mit der gleichzeitig eine Ästhetisierung der religiösen Empfindens korrespondiert. Das Künstlerleben eröffnet den Weg zum Metaphysischen, nicht die christliche Offenbarung oder der liturgische Ritus. Overbeck hingegen hat nie am christlichen Dogma gezweifelt. Er konnte sich mit der Aussage von August Wilhelm Schlegels Gedicht über den Heiligen Lukas identifizieren, in dem geschildert wird, wie »Sankt Raffael« das von dem Evangelisten nur als »schwacher Umriß« zurückgelassene Bild der Madonna mit ihrem Kind vollendete³². Die Lukasbrüder wollten wie Raffael Mittler göttlicher Offenbarung sein.

Mit einem kritischen Blick auf Runge hatte Friedrich Schlegel in seinen ›Gemäldebeschreibungen‹ festgestellt: »Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennendes Gemälde sein; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Traditionen gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug sein möchten.«³³ Für die Lukasbrüder war diese Frage von vornherein beantwortet. Die Wahrheit der christlichen Überlieferung stand für sie außer Frage. Es gab für sie keinen Grund, die Themen, in denen sie das Göttliche darstellen wollten, anderswo als in der Bibel zu suchen. In seiner Rezension von Jacobis Schrift ›Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung‹ hat Schlegel 1812 dargelegt, daß »eine dreifache Art der Offenbarung« anzunehmen sei, nämlich die allgemeine oder metaphysische, die innere und die positive, geschichtliche Offenbarung³⁴. »Nun ist meine Überzeugung, daß sowohl jene metaphysische Offenbarung, als die Innere des Gefühls, erst durch die dritte positive Offenbarung und den Glauben an sie Haltung, Festigkeit und Zusammenhang gewinnen. ... Die Religion des Gefühls aber, bleibt ohne jenen göttlichen Anhalt auch von sehr schwankender, unreifer und schwacher Beschaffenheit...«. Von dieser Auffassung her mußte die Kunst eines Runge oder Friedrich und ihre ›Religion des Gefühls‹ mit Skepsis betrachtet werden. Die Lukasbrüder hingegen haben ihre Kunst primär auf der »positiven, oder geschichtlichen Offenbarung« des Christentums aufgebaut. Das Gefühl sollte in der gesteigerten Emotionalisierung der Darstellung zu seinem Recht kommen. Der entscheidende Unterschied zu Runge oder Friedrich besteht darin, daß sie ihre Kunst im Dienst der Kirche ausüben wollten.

Die christliche Religion und der höchste Begriff der Kunst waren die tragenden Grundpfeiler des Freundschaftsbundes der Lukasbrüder. Das Freundschaftsideal der Aufklärung lebte in ihrem Bund insofern noch fort, als er eine Vereinigung zur wechselseitigen Förderung war, doch er war weit mehr als das. Die Bundesbrüder waren sich unbeirrbar sicher, daß der von ihnen eingeschlagene Weg zur Wahrheit der Kunst führen würde. Sie verstanden sich als Keimzelle für eine Entwicklung, die in die Gesellschaft hineinwachsen sollte, dies aber zunächst nicht konnte, weil dies verhindert wurde durch die dort noch vorherrschenden Kunstanschauungen des Klassizismus, als deren einflußreichster Hüter die Kunstakademien auftraten. Die Opposition gegen die Akademien zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Überlegungen³⁵. Die Überzeugung, daß die Kunst eine durch nichts zu ersetzende Aufgabe für Kirche und Gesellschaft habe, rechtfertigte ihren Anspruch, als Missionare oder Apostel einer Erneuerung der Kunst aufzutreten. Dieser Anspruch wurde von ihnen nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch in der Diktion ihrer Schriften und in ihrer Lebensführung vorgetragen. Der Spottname ›Nazarener‹, der ihnen von den römischen Künstlerkollegen gegeben wurde, war eine ironische Reaktion auf diesen Anspruch³⁶.

Bilder der Freundschaft

Klaus Lankheit vertrat in seinem bereits mehrfach angesprochenen Buch die These, daß das »Freundschaftsbild der Romantik« »nach Gattung und Stil eine einzigartige Erscheinung in der Kunstgeschichte« gewesen sei³⁷. Es ist jedoch sehr die Frage, ob es gerechtfertigt ist, hier von einer Gattung zu sprechen. Die Hauptgruppe der Beispiele, die Lankheit herausstellte, bilden Doppel- oder Gruppenporträts. Daß man bei den in derartigen Bildern Dargestellten eine persönliche Verbindung unterstellen darf, ist sicher vorauszusetzen. Daß diese Verbindung als Freundschaft zu werten sein soll, ist jedoch Resultat der Interpretation, die auf Wissen um die Biographie der Dargestellten zurückgreifen muß, wenn nicht Gesten oder symbolische Attribute etwas über deren Verhältnis zueinander aussagen. Das gilt gerade für die von Lankheit als besonders bezeichnend herausgestellte Form der gestaffelt gereihten Profilbildnisse³⁸. In der langen Geschichte, die dieser Typus des Gruppenporträts hat, gibt es viele Beispiele, bei denen es nicht um Freundschaft geht, etwa in dem bekannten Stich Tischbeins, der die idealen Charakterköpfe der Helden der Ilias darstellt³⁹. In der großen Zahl der Doppel- und Gruppenporträts, die seit der Renaissance nachzuweisen sind, gibt es in der Tat solche, in denen zweifellos Freundschaftsbeziehungen dokumentiert werden sollten, so wie auf anderen Bildern die enge Beziehung zwischen Ehepaaren oder Familienmitgliedern festgehalten wird. In den meisten Fällen ist es vom Bild her nicht zu entscheiden, ob es sich um ein Freundschafts- oder um ein Geschwisterpaar handelt. Die Grenzen zwischen den verschiedenen Typen sind fließend. Ein eindeutig bestimmbarer Typus des Freundschaftsbildes wurde in der Porträtgeschichte nicht ausgebildet. Von einer eigenständigen Gattung des Freundschaftsbildes kann, wenn man den Gattungsbegriff ernst nimmt, nicht gesprochen werden.

Selbstverständlich aber konnte Freundschaft zum Thema der Kunst und damit auch der Porträtkunst werden. Innerhalb des Typus des Doppelporträts wurden verschiedene Weisen entwickelt, Freundschaft zu thematisieren. In Holbeins ›Gesandten‹, dem Doppelporträt von Jean de Dinteville und George de Selve in London, werden die beiden verbunden durch ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen, auf die die auf dem Regal zwischen ihnen ausgebreiteten Gegenstände anspielen, und durch das »memento mori«, das die Anamorphose des Totenschädels vor ihnen anmahnt⁴⁰. Rubens stellte in seinem unter dem Titel ›Die vier Philosophen‹ bekannten Bild in Florenz sich selbst und seinen Bruder Philipp mit Justus Lipsius und Jan van der Wouwere dar. Während der Maler im Hintergrund

steht, sind die drei am Tisch sitzenden Männer in ein Gespräch vertieft, verbunden in einem von Lipsius geleiteten philosophischen Diskurs im Geiste Senecas. Rubens malte das Bild zum Gedächtnis an seinen kurz zuvor verstorbenen Bruder.

In diesen frühen Porträts, die Freundschaft thematisieren, spielt die Emotionalität keine Rolle. Zwar finden wir sie in Ehebildnissen des 17. Jahrhunderts – man denke nur an die Paardarstellungen von Rembrandt oder Frans Hals –, in den Freundschaftsdarstellungen schenkte man ihr erst im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert größere Beachtung. Johann Heinrich Tischbein stellte 1773 die Landgräfin Philippine von Hessen und ihre Schwester dar⁴¹. Die beiden reichen sich am Altar der Freundschaft die Hände und unterstreichen so, daß sie mehr miteinander verbindet als ihre gemeinsame Abstammung. Angelika Kauffmann hat dieses Motiv in ihrem Gemälde der Geschwister Spencer aufgegriffen. Die Schwestern sitzen eng nebeneinander, die eine hat den Arm um die Schulter der anderen gelegt und beide reichen sich die Hand⁴². Dieser Gestus des Treueschwurs, den man aus dem Ehepaarbild seit Jan van Eyck kennt, signalisiert in diesen Bildern die enge emotionale Verbundenheit.

In diese Tradition reiht sich auch Runges Gruppenbildnis ›Wir drei‹ ein, das den Künstler mit seiner Frau und seinem Bruder Daniel zeigt⁴³. Das 1805 vollendete Bild war für die Eltern bestimmt, enthält aber zugleich die vor allem an den Bruder Daniel gerichtete Aussage, daß die enge Verbundenheit des Künstlers mit ihm auch nach der Hochzeit mit Pauline bestehen bleiben wird, denn Pauline ist es hier, die Daniels Hand hält. Die Verbundenheit wird durch das alte emblematische Motiv des Efeus, der den Stamm einer Eiche umwindet, unterstrichen.

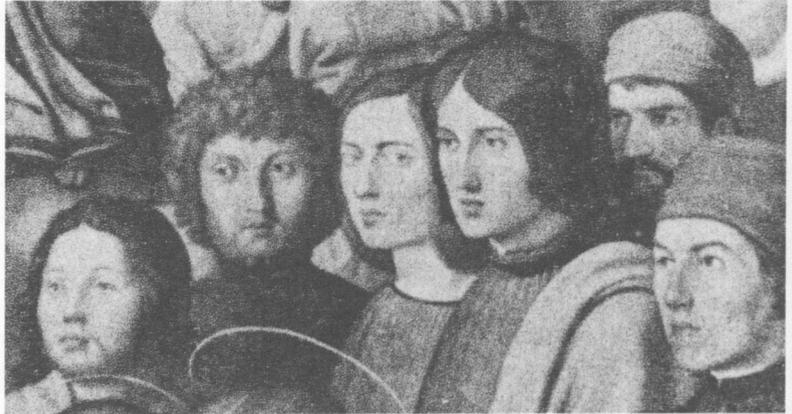
Das Bildnis als Manifest der Kunstanschauungen

Während die bisher genannten Bildnisse, ganz der langen Tradition der Porträtkunst entsprechend, die Erinnerung an die dargestellten Persönlichkeiten wachhalten wollen, gibt es andere Beispiele, die über die Dokumentation von Freundschaftsbeziehungen hinaus auch kunsttheoretische Positionen anschaulich machen wollen. Die Geschichte des Selbstbildnisses liefert zahlreiche Beispiele dafür. Unter den Doppel- oder Gruppenporträts findet man derartige Verknüpfungen vor allem dann, wenn diese ein Selbstbildnis einschließen. Johann Heinrich Füssli stellte sich um 1780 zusammen mit Johann Jakob Bodmer dar. Während der greise Literat mit strengem Blick doziert, zeigt sich der Künstler in der Pose des nachdenklich Zuhörenden. Das Bild ist ein dankbares Bekenntnis Füsslis, von Bodmer gelernt zu haben. Die Richtung ihrer Gespräche soll durch die mächtige Büste zwischen ihnen angedeutet werden, die verschieden gedeutet worden ist, als Homer oder als Ossian, als Dichter einer fernen Vergangenheit, auf deren Werk Bodmer den Künstler hingewiesen und zur Illustration angeregt hat.

Wilhelm Tischbein, der das Gemälde Füsslis kannte, hat 1782 zusammen mit seinem Bruder Heinrich Jakob Tischbein ein Doppelbildnis geschaffen, in dem einer den anderen gemalt hat⁴⁴. Die beiden sitzen vor einer Staffelei, auf der ein unvollendetes Gemälde steht, das Diogenes zeigt, der mit der Laterne in der Hand über den Markt geht und »einen Menschen sucht«. An der Wand hängen die Porträts von Bodmer, Lavater und Gessner, Persönlichkeiten, denen Wilhelm Tischbein entscheidende Anregungen verdankte. Das Diogenes-Gemälde, ein altes Exemplum dafür, daß der Weise in der Menge der Menschen nur Unmoral und Torheit findet, soll wohl darauf hindeuten, daß der Künstler für sich in Anspruch nimmt, die Menschen zu durchschauen und ihrem Wesen gemäß darzustellen.

Ein späteres Beispiel für diesen Typus des Künstlerbildnisses ist Wilhelm Schadows Selbstbildnis mit seinem Bruder Ridolfo und Bertel Thorvaldsen⁴⁵. Die Brüder geben sich

Friedrich Overbeck, Die Lukasbrüder
im ›Einzug Christi in Jerusalem‹, 1824
Ehem. Lübeck, Dom



die Hand und bekräftigen so ihre Verbindung unter dem Patronat von Thorvaldsen, der zwischen ihnen steht und die Hand auf die Schulter Wilhelms legt. Das Bild ist nicht nur Dokument ihrer Freundschaft, sondern eine programmatische Erklärung, daß beide Künstler nach gleichem Ziele streben, das von Thorvaldsen erreicht wurde. Der Ausblick auf das römische Kolosseum deutet an, daß dies vor dem Hintergrund der Antike geschieht.

Das Porträt als Freundesgabe

Klaus Lankheit hat in seinem Buch nur solche Bildnisse als Freundschaftsbilder akzeptiert, in denen die Freundespaare oder -gruppen miteinander dargestellt sind. Daß dies problematisch ist, erweist sich an der oben bereits erwähnten Praxis des Umgangs mit Bildnissen, wie sie etwa für Gleim oder Angelika Kauffmann überliefert wird⁴⁶. Auch Einzelbildnisse können sehr wohl Dokumente der Freundschaft sein. Lankheit hat in seiner Arbeit den Fehler gemacht, nicht nach der Funktion der Bildnisse im Hinblick auf den oder die Adressaten zu fragen. Recht üblich war zum Beispiel der Austausch von Selbstbildnissen. So hatte Runge beispielsweise sein kleines ›Selbstbildnis im blauen Rock‹, das sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet, seinem Freund Klinkowström geschenkt, der es freilich bald wieder zurückgab, weil er sein als Gegengeschenk versprochenes Selbstbildnis nicht fertiggestellt hatte⁴⁷.

Auch ein ohne Auftrag geschaffenes und auch nicht als Geschenk gedachtes Porträt konnte als Denkmal der Freundschaft konzipiert sein. Das gilt beispielsweise für das Bildnis Goethes, das Angelika Kauffmann 1787 malte⁴⁸. Goethe hat es nicht sehr geschätzt, weil er es als nicht ähnlich empfand. Herder hingegen hat genau erfaßt, was es mit diesem Bildnis auf sich hatte: Goethes »Bild hat sie sehr zart ergriffen, zarter als er ist, daher die ganze Welt über Unähnlichkeit schreiet, die doch aber wirklich im Bilde existiert. Die zarte Seele hat ihn sich so gedacht, wie sie ihn gemalt«⁴⁹. Gerade in seiner »Unähnlichkeit« ist dieses Porträt Zeugnis einer ganz persönlichen Beziehung der Malerin zu dem Dichter.

Als ein Dokument der Freundschaft ist auch Wilhelm Tischbeins bekanntes Goethe-Porträt zu werten, auch wenn es der Dargestellte nie vollendet gesehen hat⁵⁰. Das Bild, das ohne Auftrag als ›hommage‹ an Goethe entstand, verknüpft verschiedene Aspekte miteinander. Ein wichtiges Motiv ist neben dem Motiv der Vergänglichkeit und der diese überwindenden Geschichtsmacht der Antike, die Verbindung der Künste: Der Dichter als Inbegriff der Poesie, umgeben von Architektur und Skulptur, wird durch die Malerei verherrlicht. Auch auf die Freundschaft wird angespielt. Das Relieffragment zeigt die Szene, in der Orest und

Pylades vor Iphigenie geführt werden, und diese ihren Bruder wiedererkennt. Hierin ist natürlich zunächst ein Bezug auf Goethes Drama zu erkennen, doch galten Orest und Pylades seit der Antike als Exempel der Freundschaft. Der Efeu, der den Stein umrankt, ist ein altes Symbol unverbrüchlicher Verbindung. Da das Bild nie zu Goethe gekommen ist, muß man wohl sagen, daß letztlich der Maler sich hier als Freund des weltberühmten Dichters ausweisen möchte.

Bilder der Freundschaft im Lukasbund

Eine ganze Reihe von Einzelbildnissen, die sicher als Freundschaftsbilder gedacht waren, entstand im Kreis der Lukasbrüder. Kurz vor der Abreise aus Wien hat Overbeck ein kleines Bildnis von Joseph Sutter geschaffen⁵¹. In Rom entstand um 1811 das Porträt von Joseph Wintergerst⁵². In beiden Bildern hat sich der Maler ganz auf die eindringliche Wiedergabe der ersten Gesichtszüge der Freunde konzentriert. Sein eigenes Porträt hat Overbeck mit deutlichen Hinweisen zu seiner Kunstauffassung bereichert. 1809 vollendete er sein ›Selbstbildnis mit Bibel, unmittelbar davor entstand die kleine Radierung gleichen Titels⁵³. In dem Gemälde sitzt der Künstler vor einer Staffelei mit einer leeren Leinwand und liest in der Bibel, den Kreidehalter griffbereit vor sich: Ein unmißverständlicher Hinweis auf seinen Vorsatz, Bilder aus der Bibel zu malen. In der Radierung hält er daneben noch eine Zeichnung, auf der eine Frauengestalt im griechischen Kostüm zu sehen ist, vielleicht noch ein Zugeständnis an die Lehrpläne der Akademie. Vor ihm liegt wie beiläufig ein Kleeblatt, das für ihn jedoch das Symbol für den freundschaftlichen Dreierbund war, der zwischen ihm, Pfforr und dessen Jugendfreund Passavant geschlossen worden war. Der Gipfelpunkt der als Freundschaftsbeweis entstandenen Einzelbildnis ist das Porträt von Franz Pfforr, an dem Overbeck im Herbst 1810 zu arbeiten begonnen hatte⁵⁴. Overbeck versetzte den Freund in das von ihm erträumte deutsche Mittelalter. »Das Ganze soll ihn in einer Lage vorstellen, in der er sich vielleicht am glücklichsten fühlen würde«, schrieb er an Sutter⁵⁵. Das Bild charakterisiert nicht nur den Freund, sondern vielleicht mehr noch dessen künstlerische Ziele.

Kat. Nr. 1

Kat. Nr. 2

Das Pfforr-Porträt ist auch in Overbecks Werke eine Ausnahmeerscheinung. Wenn er später noch Porträts schuf, was nur aus persönlicher Veranlassung geschah, dann wählte er konventionelle Formen des Porträts. Ein Beispiel dafür und ein besonderes Dokument der Freundschaft ist das Blatt der Sammlung Winterstein, auf dem sich Peter Cornelius und Friedrich Overbeck gegenseitig porträtiert haben⁵⁶. Sie haben diese Zeichnung für Christian Schlosser geschaffen, der im Frühjahr 1812 Rom wieder verlassen mußte, nachdem er sich lange im Kreis der Lukasbrüder aufgehalten und sich intensiv um den kranken Franz Pfforr gekümmert hatte. Der Akt, ihm das Doppelselbstbildnis zu schenken, war ein besonderer Freundschaftsbeweis. Es sollte helfen, die Erinnerung an die römischen Freunde lebendig zu halten.

Wie wichtig den Lukasbrüdern die Freundschaft war, zeigt sich daran, daß sie verschiedene andere Wege suchten, sie künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Durch das Studium der alten Meister, das er zusammen mit Pfforr betrieb, insbesondere durch das Studium der Gemälde Dürers in der Wiener Galerie, der ›Marter der zehntausend Christen‹ und des ›Landauer Altares‹ wurde Overbeck auf die Idee gebracht, Porträts als Assistenzfiguren in seine Historienbilder einzufügen. In der ›Auferweckung des Lazarus‹, die Overbeck im Sommer 1808 vollendete und später als sein ›Erstgeborenes‹ bezeichnete, stellte er sich und Pfforr am linken Bildrand hinter der kompakt zusammengefügt Hauptgruppe dar⁵⁷. Sie stehen bescheiden im Hintergrund und sind doch fiktive Zeugen des Bildgeschehens und bekräftigen so dessen Wahrheitsanspruch. In dem Gemälde, das sein erstes Hauptwerk werden sollte, dem ›Einzug Christi in Jerusalem‹ hat Overbeck diese Idee, sich und die Freunde

Abb. S. 40

Kat. Nr. 8

in das Bild zu integrieren, weiter ausgebaut⁵⁸. Der auf dem Maulesel reitende Christus wird von Petrus und Johannes begleitet. Ihnen folgt die Gruppe der übrigen Apostel, hinter denen wiederum man die Gruppe der Lukasbrüder erkennt. Wieder stehen Pffor und Overbeck nebeneinander, rechts neben Pffor, ganz am Bildrand, ist Wintergerst zu sehen, links von Overbeck folgen Martini und Sutter⁵⁹. Implizit wird mit ihrer Anordnung im Bild der Anspruch erhoben, daß die Lukasbrüder den Aposteln Christi auf deren Weg folgen, selbst Apostel der Kunst und des Glaubens sind. Links hinter der Gruppe von Johannes und Jakobus fügte Overbeck noch die Bildnisse seiner Eltern und seiner Schwestern ein. Rechts neben ihnen, in der Zäsur zwischen Christus und Johannes, fast im Mittelpunkt der Komposition fallen zwei junge einander zugewandte Frauen auf, die auf Christus blicken, ein erdichtetes Schwesternpaar, das für Overbeck und Pffor eine ganz besondere Rolle spielte: Sulamith und Maria, aus denen später Italia und Germania werden sollten.

Abb. S. 42

Bei Overbeck war das Porträt das wichtigste Mittel, Manifeste des Freundschaftsbundes und seiner Ziele zu schaffen. Franz Pffor ging einen anderen Weg der künstlerischen Veranschaulichung seiner Freundschaftsideale. Neben den Möglichkeiten, die die verschiedenen Typen des Porträts boten, gab es traditionell drei Wege, Freundschaft zum Thema der Kunst zu machen: das mythologische oder historische Exemplum, das Symbol und die Personifikation. Die bekanntesten antiken Freundespaare hatte beispielsweise Hyginus aufgezählt⁶⁰. Zu ihnen gehören Orest und Pylades, Theseus und Pirithous, Achill und Patroklos oder Moiros und Selinuntius, deren Freundestreue Schiller in seiner »Bürgschaft« feierte. Für diese Gestalten, für die sich der Klassizismus begeisterte, konnte ein Lukasbruder verständlicherweise kein sonderliches Interesse aufbringen.

Anders stand es mit den tradierten Symbolen der Freundschaft. Das alte und in der Emblematik seit dem 16. Jahrhundert vielfach variierte Symbol des Handschlags war den Lukasbrüdern natürlich wohlvertraut⁶¹. Overbeck beispielsweise benutzte dieses Motiv in seiner Darstellung der von Wackenroder erträumten Freundschaft zwischen Raffael und Dürer. In der um 1810 geschaffenen Zeichnung knien die beiden Meister vor dem Thron der



Friedrich Overbeck, Der Hl. Lukas, Vignette zum Bundesbrief (Kat. Nr. 7)

christlichen Religion und reichen sich die Hände als Zeichen ihres gemeinsamen Zieles, der Verherrlichung der Religion zu dienen⁶². Ein anderes Emblem der Freundschaft war der Weinstock, der sich an einem Baum emporrankt. Eine Erinnerung daran dürfte der Weinstock in Overbecks Porträt von Pforr sein. Bild der Freundschaft konnte auch der aus Steinen zusammengefügte Torbogen sein⁶³. Auf die Emblematik griff Overbeck auch in seinem Entwurf der Bundesvignette zurück, wo die Buchstaben auf dem Bogen, durch den man in das Studierzimmer des heiligen Lukas blickt, sagen sollen, daß die Mitglieder es sind, die diesen Bogen bilden, der durch den Schlußstein der ›Wahrheit‹ zusammengehalten wird. Auch das Kleeblatt in Overbecks radiertem Selbstbildnis ist ein altes Symbol eines Dreierbundes. Natürlich waren nach dem Ende der Emblematik alle diese Motive nicht als selbständige Bildgegenstände, sondern nur als erläuterndes Beiwerk nutzbar.

Kat. Nr. 10

Kat. Nr. 2

Kat. Nr. 7

Die dritte Möglichkeit der Veranschaulichung des Begriffs der Freundschaft war die Personifikation. Auch sie hatte selbstverständlich eine lange Tradition, die in der Bildersprache der Spätrenaissance und des Barock kulminierte. Cesare Ripa hatte in seiner überaus erfolgreichen ›Iconologia‹ mehrere Beispiele für die Personifikation der ›amicizia‹ gegeben, wobei er dem Prinzip seines Werkes gemäß den Begriff jeweils nur durch eine einzelne Figur verbildlicht sehen wollte⁶⁴. Sehr bald schon gingen die Künstler dazu über, diese Personifikationen nicht mehr einfach nebeneinander aufzureihen, sondern zu handelnden Gruppen zu verbinden. Wenn die enge und positive Beziehung zwischen zwei Begriffen zum Ausdruck gebracht werden sollte, wurden deren Personifikationen wie Freundespaare zusammengerückt. So stellte beispielsweise Pietro da Cortona in der Sala di Marte des Palazzo Pitti in Florenz Pax und Justitia als einträchtig nebeneinander sitzende Frauen dar. Tiepolo verband in entsprechender Weise in verschiedenen Deckenfresken die weiblichen Personifikationen von Virtus und Nobilitas⁶⁵. Auf diesen Typus des einträchtig vereinten Personifikationspaares griff Angelika Kauffmann zurück, als sie 1782 ihr programmatisches Selbstbildnis schuf, in dem sie sich selbst als Personifikation der Zeichnung darstellte, die sich von der Muse der Poesie inspirieren läßt⁶⁶.

Aus dieser reichen Tradition heraus hat Franz Pforr 1808 eine allegorische Darstellung der Freundschaft geschaffen⁶⁷. Einen eigenen Weg ging er insofern, als er die Freundschaft nicht mit einer Einzelfigur personifizierte, sondern mit einem Figurenpar. Die beiden Freundinnen sitzen einander zugewandt beisammen und geben sich die Hand. Um sie herum hat Pforr eine ganze Reihe von Symbolen verteilt, die traditionell auf die Freundschaft bezogen wurden: Hund und Schwert stehen für Treue und Kampfbereitschaft, Schlüssel und Geld für wechselseitige Offenheit und gemeinsames Teilen des Besitzes⁶⁸. Mit dem Kleeblatt in der Hand der rechten Figur wird wie in Overbecks Selbstbildnis auf den Freundesbund hingewiesen, der Passavant einschloß. Durch die Anfangsbuchstaben der Namen der drei Freunde in dem an der Fensterbrüstung angebrachten Kreis wird dieser Zusammenhang bekräftigt. Besonderes Gewicht erhält die Darstellung durch das als Bild im Bilde eingefügte Abendmahl, das hier als biblisches Exemplum des mit einem Liebesmahl geschlossenen Bundes steht und zugleich den Dreierbund in die Nachfolge der Apostel stellt. Das Motiv des Adlers, den man links im Hintergrund sieht, wurde bisher in der Literatur nicht genau erfaßt⁶⁹. Im Entwurf hatte Pforr den Adler zunächst zur Sonne fliegend darstellen wollen, hat sich dann aber für den in die Sonne blickenden Adler entschieden. Dahinter steht ein altes Motiv, das auf die antike Tierkunde zurückgeht, nach der der Adler als einziges Tier den Blick in die Sonne aushalten und sich zu ihr emporschwingen könne, um sich zu verjüngen. Im christlichen ›Physiologus‹ wurde dies als Symbol der Erneuerung durch den Glauben an Christus gedeutet. Diese Bedeutung wurde in der Emblematik vielfältig variiert⁷⁰. Für die Lukasbrüder war dies auf die persönliche ›Erweckung‹ durch den Glauben zu beziehen, aber viel mehr noch auf die Erneuerung der Kunst aus dem Glauben heraus. So vereinte Pforr in dieser Allegorie seine Ideale der Freundschaft und der Kunst.

Kat. Nr. 3

Sulamith und Maria – Italia und Germania

Für Pffor und Overbeck hatte das Bild noch eine weitere Bedeutungsdimension. Pffor berichtete Passavant im September 1808, daß er begeistert gewesen sei von Overbecks Darstellung der Maria und Martha, die in Overbecks ›Auferweckung des Lazarus‹ rechts vor Christus knien. Deren Schönheit habe sie angeregt, sich ihre Idealvorstellungen von Frauen auszumalen⁷¹. Overbeck stellte in einem Brief diese Begebenheit bezeichnenderweise sublimierter dar. Er schrieb im Februar 1808 seinem Vater, sie hätten sich während ihrer intensiven Kunstgespräche über das Ideal unterhalten und seien dabei auf die Idee gekommen, ihr Ideal in einer Figur verkörpert zu beschreiben⁷². Es kann kein Zweifel sein, daß Pffors Zeichnung aus diesen Gesprächen hervorgegangen ist. Pffors ›Allegorie der Freundschaft‹ bezeichnete für ihn also die Freundschaft zwischen seinem Ideal und demjenigen von Overbeck.

Kat. Nr. 5
Kat. Nr. 4 B

Von hier aus führte dann der Weg zur Erfindung der Geschichte von Sulamith und Maria, zu Pffors kleiner Bildtafel mit der Darstellung der beiden Idealbräute und zu Overbecks großem Karton. Da dieser Weg in dem Beitrag von Brigitte Heise ausführlich beschrieben wird, mag es hier genügen, beide Bilder kurz als Manifeste der Freundschaft der beiden Lukasbrüder zu betrachten. Pffor und Overbeck hatten die Idee einer lebensvollen bildlichen



Franz Pffor,
Allegorie der Freundschaft
(Kat. Nr. 3 B)

Verkörperung ihrer Ideale mit nach Italien genommen. Dort haben sie ihren Idealen Namen gegeben: Sulamith nannten sie die Phantasiebraut Overbecks, Maria diejenige Pffors. Pffor hat dann die Geschichte der beiden Mädchen zu einer Legende ausgesponnen, die er für Overbeck niederschrieb und gleichzeitig illustrierte⁷³. Obwohl die beiden danach Schwestern sein sollten, waren sie in ihrer Erscheinung dennoch verschieden. Die blonde Maria erscheint zurückhaltender, geradezu scheu, »züchtig in Gebärden und Kleidung hielt sie sich nach Art der Bürgerstöchter.«⁷⁴ Sulamith ist dunkelhaarig und tritt mit einer gewissen Würde und Pracht auf. Man ahnt dahinter den Unterschied von nordalpinem und südländischem Temperament.

Kat. Nr. 6; Abb. S. 42

Gipfelpunkt der Beschäftigung Pffors mit dieser Idee war das kleine Gemälde, das sich heute im Besitz der Sammlung Schäfer befindet. Den Plan des Bildes beschrieb der Maler ausführlich in einem Brief vom Herbst 1811⁷⁵. Overbeck hatte schon im Jahr zuvor Pffors Maria auf seinem bereits erwähnten Porträt des Freundes dargestellt. Im Herbst 1811 arbeitete er an dem Entwurf und dem Karton zu seinem großen Halbfigurenbild.

Kat. Nr. 5 A

Schon in den ersten Monaten ihrer Freundschaft hatten Overbeck und Pffor sich intensiv mit der Frage beschäftigt, welche Möglichkeiten dem Künstler zur Verfügung stehen, Figuren ihrem Wesen gemäß zu charakterisieren. Eine wichtige Rolle spielte für sie dabei die Farbsymbolik, doch werden sie dabei bei ihren Gesprächen nicht stehen geblieben sein, zumal die Frage nach dem Charakteristischen zu einer Schlüsselfrage des kunsttheoretischen Diskurses um 1800 geworden war⁷⁶. Die Aufgabe, die sie sich bei ihren Freundschaftsbildern gestellt hatten, lief letztlich darauf hinaus, idealtypische nationale Charaktere des Italienischen und des Deutschen zu schaffen, die implizit als Charakteristik der italienischen und deutschen Kunst gelesen werden konnten und damit als Idealtypen des Schaffens der beiden Lukasbrüder. Sie zielten damit auf eine bemerkenswerte Synthese. Der Begriff des Charakteristischen, wie ihn beispielsweise Hirt verwandte, bezeichnete das Herausarbeiten spezifischer individueller Züge auf der Seite des Darstellungsobjektes oder des Porträtierten⁷⁷. Der Begriff konnte jedoch auch mit dem Blick auf die subjektive Seite des Schaffensprozesses verwandt werden. Für den jungen Goethe konnte Kunst dann als »charakteristisch« gelten, wenn sie aus dem innersten Wesen des Schaffenden entsprungen war, ohne durch fremde Grundsätze oder Theorien verformt worden zu sein⁷⁸. Jeder geniale Künstler schafft die ihm entsprechende Kunst, aber nicht nur Individuen, auch Nationen können eine »charakteristische«, also eine ihrem Nationalcharakter entsprechende Kunst hervorbringen.

Bestärkt durch die Geschichtsphilosophie Herders hat Wackenroder in seinen »Herzensergießungen« mehrfach auf diesen Gedanken zurückgegriffen: »Begriffet doch, daß jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich herauschaffen kann, und daß einem jedem seine Schöpfungen gemäß sein müssen.« Notwendigerweise betrachtet jeder sein eigenes Gefühl »als das Zentrum alles Schönen in der Kunst.« »Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet? – Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?«⁷⁹ In der Zeit Dürers, so meinte Wackenroder, sei der deutsche Nationalcharakter noch nicht durch fremde Einflüsse verfälscht gewesen. »In unseren Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Charakter, und ebenso die deutsche Kunst, verlorengegangen.« Durch den Klassizismus sei die deutsche Kunst »zum allgemeinen Weltmann geworden, der mit den kleinstädtischen Sitten zugleich sein Gefühl und sein eigentümliches Gepräge von der Seele weggewischt hat.«⁸⁰ Wackenroder war überzeugt, daß jedes normierende Schönheitsideal der Kunst schädlich sei. Die Konsequenz daraus konnte nur sein, daß alle nationalen Spielarten der Kunst gleichberechtigt nebeneinander stehen. In der von ihm erträumten idealen Welt der Kunst sind Raffael und Dürer innig miteinander befreundet.

Da der Begriff des Charakteristischen im Kunstdiskurs der Zeit um 1800 zunehmend als Bezeichnung für das objektiv Charakteristische, wie es etwa im Porträt erscheinen soll,

eingesetzt wurde, wurde für das subjektiv Charakteristische, das Goethes Wort von der »charakteristischen Kunst« meinte, immer häufiger der entsprechende deutsche Begriff des »Eigentümlichen« verwendet. Ihn finden wir auch bei Overbeck. Aus Rom schrieb er an seinen Vater: »Es ist gemeinlich nur ein Hauptfehler der zu falschen Urtheilen über die deutsche Kunst Anlaß gibt, daher (sic!) nehmlich daß man, ohne die innere Eigenthümlichkeit derselben recht zu beherzigen, gewiß allgemeine Forderungen macht, die sie ihrer Innersten Natur nach unmöglich erfüllen kann. Das ist aber eben so ungerecht als wenn man Orangen auf einem Eichbaum suchen wollte.«⁸¹

Es erscheint widersprüchlich, daß Overbeck sich mit seinem Sehnsuchtsbild der Sulamith das Ideal italienischer Kunst zum Ziel gesetzt hat und nicht wie Pforr dem seiner Herkunft gemäßen Ideal einer »eigentümlichen« deutschen Kunst folgen wollte. Overbeck jedoch ließ diesen Widerspruch so nicht gelten. Nach der Fertigstellung der Gemäldefassung schrieb er: »Daß ich nun aber gerade die Idee einer Germania und Italia wählte, darüber gibt mein besonderer Stadtpunkt hier als Deutscher in Italien Aufschluß. Es sind die beiden Elemente gleichsam, die sich einerseits fremd gegenüberstehen, die aber zu verschmelzen nun einmal meine Aufgabe, jedenfalls in der äußeren Form meines Schaffens, ist und bleiben soll, und die ich deshalb hier in schöner inniger Befreundung mir denke.«⁸² Overbeck sah seine Aufgabe darin, den Weg fortzusetzen, den Perugino und Raffael gebahnt hatten, den die italienische Kunst aber schon bald danach verlassen und auf den die deutsche Kunst nie wirklich gefunden hatte. Das Vorbild Raffael stand für die höchste Vollendung der christlichen Kunst, in der alle nationalen Unterschiede aufgehoben waren. In seinem späten Hauptwerk, dem »Triumph der Religion in den Künsten« hat er dieser Überzeugung Gestalt gegeben. In seiner Erläuterung zu dem Gemälde schrieb er, daß die »christliche Kunst [...] keine Seite der Kunst, keine Entwicklung derselben« ausschließe, »sie mag vielmehr alle in sich begreifen, aber um alle zu adeln und zu heiligen«, indem sie ganz in den Dienst der Religion gestellt werden⁸³.

Eine Gleichberechtigung aller Formen und Richtungen der Kunst für die Wackenroder in seinem Plädoyer für »Toleranz und Menschenliebe« eingetreten war, gab es für Overbeck in seinen späten Jahren nicht. Nur eine christliche Kunst konnte den Anspruch erheben, als »wahre« Kunst zu gelten. In seiner Frühzeit hat er sich nicht ganz so einseitig und entschieden geäußert. Gleichwohl gab es für ihn Abstufungen der Wertung und des Ranges der Kunst, die Pforr sehr bewußt waren und in ihm offensichtlich das Gefühl ausgelöst haben, den hohen Anforderungen des Freundes mit seiner Kunst nicht gerecht werden zu können. Wenn er in der Beschreibung seiner Zeichnung Sulamith als »die mir unerreichbare edele und liebliche Gestalt«⁸⁴ bezeichnet, so räumt er damit implizit ein, daß für ihn die künstlerischen Ziele Overbecks zu hoch gesteckt waren.

Overbeck gab in seinem Karton eine subtile Antwort auf dieses Minderwertigkeitsgefühl des Freundes. Er wies Pforrs Maria die aktive Rolle zu. In der Körperhaltung, dem Blick und der Geste der Hand zeigt sich Maria als diejenige, die Sulamith zuspricht, vielleicht sogar tröstet und sie stärkt. In dieser Charakterisierung schwingt unaufdringlich und doch deutlich der Anspruch mit, den die Lukasbrüder mit der Gründung ihres Bundes erhoben hatten, nämlich für eine Erneuerung der herabgekommenen Kunst zu arbeiten. Die deutsche Kunst, für die die Lukasbrüder standen, sollte auch der italienischen Kunst aufhelfen.

Nach dem Tode von Pforr hatte Overbecks Bildidee ihre ursprüngliche Zielsetzung verloren, für den Freund ein Denkmal der Freundschaft und der gemeinsamen künstlerischen Ziele zu sein. Als Manifest der künstlerischen Ziele der Lukasbruderschaft behielt es aber seine Bedeutung. Die Umbenennung des Bildes in »Italia und Germania« akzentuierte nur einen Aspekt, der von Anfang an darin enthalten war, wobei allerdings festzuhalten ist, daß die beiden Figuren auch jetzt nur Personifikationen der italienischen und deutschen Kunst sind und nicht Personifikationen der Nation, wie sie Philipp Veit später in den Flügelbildern

seines Freskos ›Die Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland‹ geschaffen hat⁸⁵.

Pforns ›Sulamith und Maria‹ hat Jens Christian Jensen jüngst als »das exemplarische Freundschaftsbild der deutschen Romantik« bezeichnet⁸⁶. Diese Bewertung folgt der von Lankheit gelegten Spur, der die Bilder von Pforr und Overbeck als die herausragenden Beispiele des allegorischen Freundschaftsbildes der Romantik in den Mittelpunkt seiner Arbeit gestellt hatte. Doch man sollte sich fragen, ob ein Werk als »exemplarisch« bezeichnet werden kann, wenn es, von Overbecks ›Antwort‹ abgesehen, weder echte Parallelen noch wirkliche Nachfolge gefunden hat. Auch Overbecks Bild kann schlecht als Beleg für die von Lankheit postulierte Gattung des »Freundschaftsbildes« herangezogen werden, weil es nicht typenbildend war. Beide Gemälde sind ganz persönliche Manifeste einer ungewöhnlichen Freundschaft und darüber hinaus Manifeste der Kunstanschauung der Lukasbruderschaft. In der Komplexität ihrer Aussagen ist die einmalige biographische und kunsthistorische Situation ihrer Entstehung aufgehoben. In Konzeption und Gestaltung sind diese Bilder einzigartige Schöpfungen. Zwar kann der kunsthistorisch geschulte Blick mancherlei Bezüge zur älteren italienischen oder deutschen Kunst aufdecken, doch ein wirkliches Vorbild ist nicht zu finden, und genauso wird man in der Malerei des 19. Jahrhunderts Spuren der Rezeption von Overbecks ›Italia und Germania‹ nachweisen können, doch kein Beispiel echter Nachfolge. Die beiden Bilder stehen für einen kurzen glücklichen Moment der deutschen Kunstgeschichte in der frühen Romantik, in dem es schien, als ob die tiefe Krise der deutschen Kunst durch neue Synthese, durch eine Wiedergeburt aus der alten Kunst überwunden werden könne.

Epilog

Pforr hat in sein Bild für Overbeck vielfältige Reminiszenzen an die Tradition christlicher Kunst eingearbeitet. Schon die Aufteilung der Bildfläche erinnert an mittelalterliche Polyptychen. Die Darstellung der Maria lehnt sich nicht nur an Dürers Hieronymus-Stich an, sie erinnert auch an Darstellungen der Verkündigung, wenn man dort auch schwerlich eine Maria finden wird, die ihr Haar zurechtlegt. Sulamith und ihr Kind wiederum können ihre Herkunft von dem Darstellungstypus der Maria auf der Rasenbank nicht verleugnen. Mit der Darstellung des Evangelisten Johannes schließlich wird die christliche Tendenz entschieden unterstrichen. Für Lankheit waren diese formalen Elemente Belege für die Behauptung, daß Pforr hier ein ›Kultbild‹ geschaffen habe, woraus die oben bereits erwähnte These gefolgert werden müsse, daß die Freundschaft für die Lukasbrüder zum »Religionsersatz« geworden sei⁸⁷. Hinter dieser These steht ein Begriff der Säkularisation, nach der jede Verwendung von ursprünglich religiösen Motiven in einem profanen Kontext als Auflösen der sakralen Sphäre und Abrücken von der Religion zu deuten sei. Dieses Deutungsmuster wird den Kunstanschauungen der Lukasbrüder nicht gerecht. Wenn die beiden Bräute, die Overbeck und Pforr sich erträumt hatten, zugleich für die Ideale ihres künstlerischen Strebens stehen, dann konnte mit dem Einsetzen religiöser Motive angedeutet werden, daß die Kunst den höchsten Rang unter den menschlichen Tätigkeiten einnimmt und daß sie gerade deshalb dazu berufen sei, die Glaubensinhalte der christlichen Religion zu verkünden und zu ihr hinzuführen. Hier manifestiert sich ein religiöses Sendungsbewußtsein, das man ernst nehmen muß, wenn man die Kunst der Lukasbrüder würdigen will. Sie fühlten sich als Apostel einer neuen und wahren christlichen Kunst.

Diesen Anspruch hielten viele Zeitgenossen und Nachlebende, ob sie nun Künstler, Kritiker oder einfach Kunstfreunde waren, für ungeheuer anmaßend, und das Pathos, mit dem dieser Anspruch vorgetragen worden war, empfanden sie als geradezu anstößig. Friedrich Theodor Vischer, einer der vehementesten ihrer Kritiker, warf Overbeck und damit den

Nazarenern überhaupt vor, daß sie die Antinomien der Entwicklung von Kunst und Religion nicht begriffen hätten⁸⁸. Die geistig gewordene Religion bedürfe keiner Bilder mehr. Ihr Anspruch, über aller Zeit stehende Wahrheiten anschaulich zu machen, sei nicht gerechtfertigt. Schon ihrer Entstehung nach seien diese Bilder Produkt der Reflexion und damit »ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Produkt.«⁸⁹ Die Madonnen der Nazarener könnten ihre Herkunft aus dem 19. Jahrhundert nicht verleugnen. Subjektives Selbstverständnis der Künstler und ihre Außenwirkung waren nicht in Übereinstimmung zu bringen. Die inneren Widersprüche mußten für einen Kritiker wie Vischer den Wahrheitsanspruch dieser Kunst in Frage stellen. Für ihn war die Kunst der Lukasbrüder und der aus ihnen hervorgegangenen Bewegung der Nazarener symptomatische Begleiterscheinung der politischen Restauration. Daß überzeugte Christen, und zwar keineswegs nur Katholiken, diesen Zweig der neueren deutschen Kunst ganz anders beurteilten und seine Bestrebungen zur Erneuerung der religiösen Kunst anerkannten, versteht sich von selbst. Es standen damals zwei Kunstbegriffe einander gegenüber, die nicht miteinander vereinbar waren, weil sie ihre Gültigkeit aus ganz unterschiedlichen Prämissen ableiteten. Wenn man aus der mittlerweile großen historischen Distanz und frei von voreiligen Schlüssen urteilt, wird man den Lukasbrüdern zubilligen müssen, daß sie für die große Aufgabe, die sich der Romantik insgesamt stellte, Wege zu erkunden, wie durch die Kunst das Metaphysische erfahrbar gemacht werden kann, eine in sich schlüssige Lösung gefunden haben, die, wie die Geschichte ihrer Rezeption zeigt, in kirchlichen Kreise bis weit über die Jahrhundertmitte für gültig erachtet wurde. Daß diese Kunst zunehmend in Dogmatismus erstarrte, war wohl wegen ihrer starken Rückbindung an die kirchliche Tradition nicht zu verhindern. Die Aufbruchzeit der ersten Jahre des Lukasbundes war jedoch noch frei davon. Die Bilder von Sulamith und Maria sind die schönsten Zeugnisse für ihre mit jugendlicher Begeisterung entworfene künstlerische Utopie.

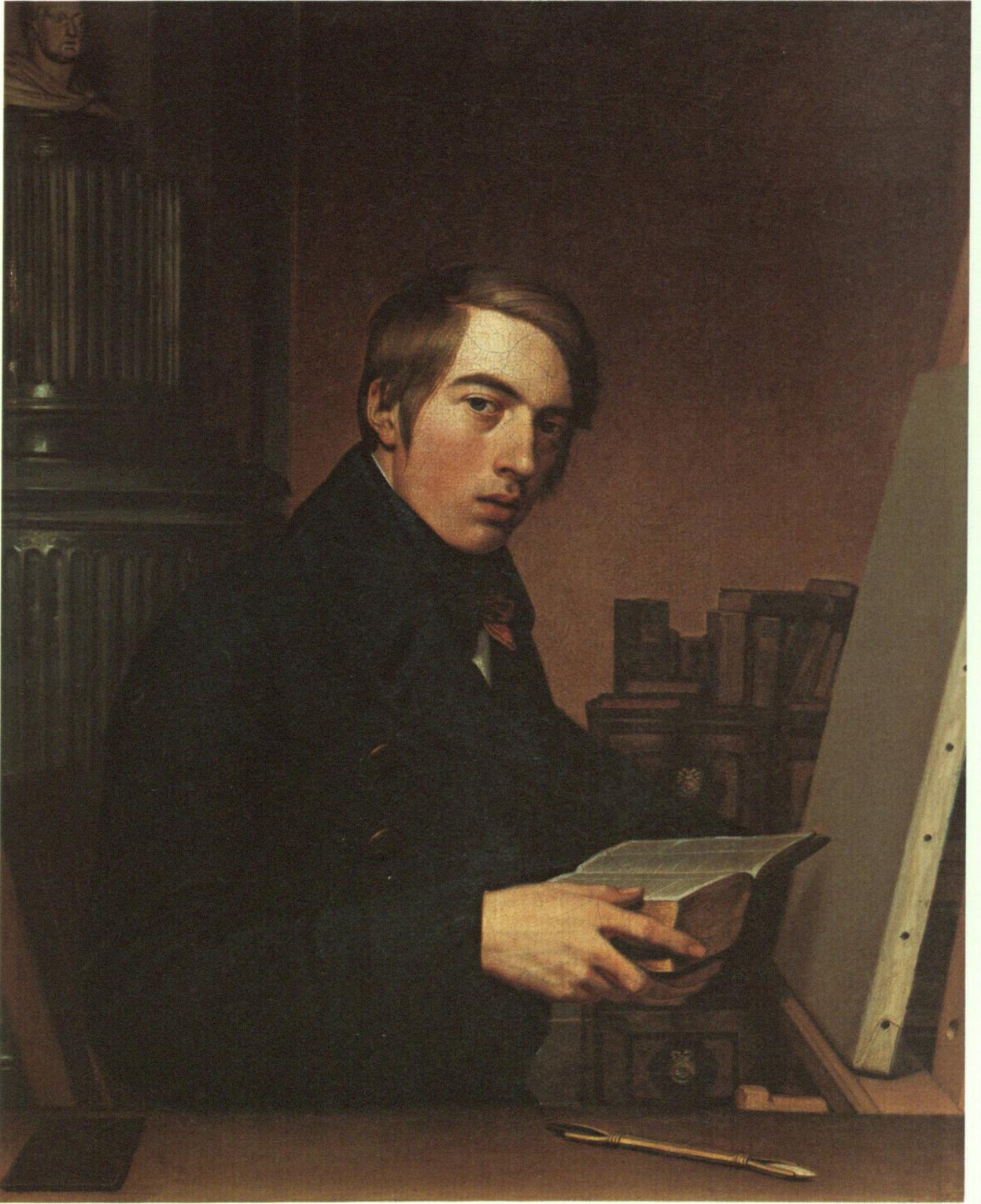
Anmerkungen

- 1 Eckhardt Meyer-Krentler: Der Bürger als Freund. Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur, München 1984, 255 ff. Meyer-Krentler, auf den ich mich im Folgenden wesentlich beziehe, kann manche Verkürzungen und Fehldeutungen des älteren Standardwerkes von W. Rasch zum Thema Freundschaft korrigieren: Wolfgang Rasch: Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. Vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock, Halle/S. 1936.
- 2 Christian Fürchtegott Gellert, Moralische Vorlesungen, Leipzig 1770, (24. Vorlesung), zit. nach Meyer-Krentler (wie Anm. 1), S. 35.
- 3 Friedrich Schlegel: Dichtungen (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 5), München u. a., 1962, S. 77 f.
- 4 Meyer-Krentler (wie Anm. 1), S. 20.
- 5 Meyer-Krentler (wie Anm. 1), S. 66.
- 6 Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim/Basel 1990, S. 176 ff.: »Empfindsamkeit und Freundschaftskult«.
- 7 Baumgärtel (wie Anm. 6), S. 185 f.
- 8 Zu Gleims »Freundschaftstempel« und zur Bedeutung des Porträts im allgemeinen vgl. Roland Kanz: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993, bes. S. 121-150.
- 9 Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 1, München 1987, S. 322 ff.
- 10 Alfred Kellert (Hrsg.): Der Göttinger Hain, Stuttgart 1967, S. 404 ff.
- 11 Reinhard Koselleck: Bund (Bündnis, Föderalismus, Bundesstaat). In: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 640.
- 12 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 86-89.
- 13 Wichtig in diesem Zusammenhang ist der »Brief eines jungen deutschen Malers« in den »Herzensergießungen«, der das in der Folgezeit so wichtige Problem der Konversion zum Katholizismus thematisiert. Autor dieses Briefes ist wohl Tieck, doch dürfte Wackenroder Anteil an dessen Konzeption gehabt haben; vgl. Wackenroder (wie Anm. 12), S. 113-117 und 342-345.

- 14 Ludwig Tieck: Frühe Erzählungen und Romane (Werke in vier Bänden, hrsg. von M. Thalmann), München 1963, Bd. 1, S. 715 – 716.
- 15 Schlegel: Athenäums-Fragmente, Nr. 125 (Schlegel (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 185 ff.). Die Definition der romantischen Poesie als »progressive Universalpoesie« skizzierte Schlegel im Athenäums-Fragment Nr. 116 (ebd. S. 182).
- 16 Klaus Lankheit: Das Freundschaftsbild in der Romantik (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, N. F., Bd. 1), Heidelberg 1952.
- 17 Lankheit (wie Anm. 16), S. 92 – 96.
- 18 Philipp Otto Runge an C. C. A. Böhndel, 7. April 1802, zit. nach: Ph. O. Runge: Hinterlassene Schriften, hrsg. von Daniel Runge, Hamburg 1840, Bd. 2, S. 124.
- 19 Friedrich Overbeck an seinen Vater Christian Overbeck, Wien, 19. Dezember 1807, zit. nach Brigitte Heise: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln-Weimar-Wien 1999, 68 f.
- 20 F. Overbeck an den Vater, 27. April 1808, zit. nach Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, sein Leben, sein Schaffen, Freiburg 1886, Bd. 1, S. 71.
- 21 Franz Pforr, Studiumsbericht, zit. nach Franz Herbert Lehr: Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924, S. 41.
- 22 Franz Pforr, Studiumsbericht, zit. nach Lehr (wie Anm. 21), S. 41 f.
- 23 Diplom der Bruderschaft für Franz Pforr, zitiert nach Lehr (wie Anm. 21), S. 258.
- 24 »Wie die Kaufleute im Mittelalter so sollten die Künstler jetzt zusammentreten zu einer Hanse, um sich einigermaßen gegenseitig zu schützen« Friedrich Schlegel, Ideen, Nr. 142, zit. nach: F. Schlegel (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 271.
- 25 Sutter an Overbeck, Wien, 23. Juni 1813, zitiert nach: Ludwig Grote: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke, München 1972, S. 278 f.
- 26 Ferdinand Olivier an die Lukasbrüder, Wien, 9. Oktober 1817, zit. nach Ludwig Grote: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik, Berlin 1938, S. 237.
- 27 Vgl. Frank Büttner: Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert – Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: Städel-Jahrbuch, N. F., Bd. 7, 1979, 207 ff.
- 28 Frank Büttner: Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980, S. 72 ff.
- 29 Peter Cornelius an Joseph Görres, Rom, 3. November 1814, zit. nach: Ernst Förster, Peter Cornelius, Berlin 1874, Bd. 1, S. 154.
- 30 F. W. J. v. Schelling, Sämtliche Werke, Stuttgart/Augsburg 1856, Bd. 3, S. 619.
- 31 Das wird z. B. deutlich in Wackenroders Aufsatz »Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten, und zum Wohle seiner Seele gebrauchen müsse«, in: Wackenroder (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 106 ff.
- 32 August Wilhelm Schlegel: Der heilige Lucas (1798), zit. nach A. W. Schlegel: Sämtliche Werke, hrsg. von E. Böcking, Leipzig 1846, Bd. 1, S. 215 ff.
- 33 F. Schlegel (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 151.
- 34 F. Schlegel (wie Anm. 3), Bd. 8, 444 f. (Über F. H. Jacobi: Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung, Zuerst veröffentlicht in: Deutsches Museum, hrsg. von F. Schlegel, Bd. 11, Wien 1812): »Die erste ist die allgemeine, vermöge welcher Gott sich in der gesamten Schöpfung und in allen Kreaturen verherrlicht ...«. »Die zweite Art der Offenbarung ist die innere, ..., die sich in der Stimme des Gewissens und im sittlichen Gefühl kund gibt«. »Die dritte Art der Offenbarung endlich ist die positive, im Christentum gegebene... Man kann sie im Gegensatz der ersten metaphysischen und der innern moralischen auch die geschichtliche nennen, weil sie auf der geschichtlichen Tatsache der Offenbarung beruht.«
- 35 Vgl. Büttner (wie Anm. 28), Bd. 1, S. 62 ff.
- 36 Jens Christian Jensen, I Nazareni, das Wort, der Stil, in: Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1966, Schweinfurt 1966, S. 46 ff.
- 37 Lankheit (wie Anm. 16), S. 7.
- 38 Lankheit (wie Anm. 16), S. 123 f.
- 39 Wilhelm Tischbein: Homer nach Antiken gezeichnet, Göttingen 1801-1804; Beate Grubert: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein – »Homer nach Antiken gezeichnet«, Diss. Bochum 1975.
- 40 Oskar Bätschmann und Pascal Griener, Hans Holbein, Köln 1997, S. 184 ff.
- 41 J. H. Tischbein d. Ä.: Landgräfin Philippine von Hessen und ihre Schwester (1773), Bad Homburg, Staatliche Schlösser und Gärten Hessens; vgl. Baumgärtel (wie Anm. 6), S. 191 f.
- 42 Baumgärtel (wie Anm. 6), S. 193.
- 43 Hamburg, Kunsthalle; Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S. 374.
- 44 Wilhelm Tischbein und Heinrich Jakob Tischbein, »Einer den andern gemalt« – Doppelporträt der Brüder, Frankfurt, Goethe-Museum; Hermann Mildenerberger: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethes Maler und Freund, Katalog der Ausstellung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums, Neumünster 1986, S. 211, Nr. 8. Die Diogenes-Anekdote berichtet Diogenes Laertios: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, VI, 41; zur Deutung vgl. Erasmus von Rotterdam, Apothegmata, Buch III, Diogenes, Nr. 63: »Er machte damit deutlich, die öffentlichen Sitten in der Stadt wären so, daß

- die Bürger kaum den Namen ›Menschen‹ verdienten« (Erasmus, *Apopthegmata*, übers. von Heribert Philipps, Würzburg 2001, S. 208).
- 45 Wilhelm Schadow, Selbstbildnis mit seinem Bruder Ridolfo und Bertel Thorvaldsen, Berlin, Nationalgalerie; Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Hrsg.): *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1777-1844). Der dänische Bildhauer und seine Freunde*, Katalog der Ausstellung Nürnberg und Schleswig, Nürnberg 1992, S. 520.
- 46 In diesem Punkt kritisiert auch R. Kanz den Ansatz Lankheits: Kanz (wie Anm. 8), S. 121.
- 47 Traeger (wie Anm. 43), S. 371, Nr. 302.
- 48 Baumgärtel (wie Anm. 6), S. 227 f.; Bettina Baumgärtel: *Angelika Kauffmann*, Katalog der Ausstellung Düsseldorf/München/Chur, Stuttgart 1998, S. 322.
- 49 Herder an seine Frau Caroline, Rom, 27. Februar 1789; zit. nach: Johann Gottfried Herder: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-89*, hrsg. von Albert Meier und Heide Hollmer, München 1989, S. 360.
- 50 Christian Lenz: *Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma*, Frankfurt 1979; Kanz (wie Anm. 8), S. 172 – 196.
- 51 Berlin, Nationalgalerie; vgl. Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), Katalog der Ausstellung hrsg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens, Lübeck 1989, S. 112, Nr. 10.
- 52 Hamburg, Kunsthalle; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 120, Nr. 14.
- 53 Overbeck, Selbstbildnis mit Bibel (datiert 1809), Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte; vgl. Katalog Overbeck (wie Anm. 52), S. 108, Nr. 8. Overbeck, Selbstbildnis mit Bibel, Radierung (von fremder Hand datiert 1809), Lübeck, Museen für Kunst- und Kulturgeschichte; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 185 f., Nr. 63.
- 54 Overbeck, Bildnis des Malers Franz Pforr, Berlin, Nationalgalerie; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 114, Nr. 11 (mit älterer Lit.). Das Bild ist zunächst unvollendet geblieben, und Overbeck hat es erst 1865 fertiggestellt. Man nimmt jedoch allgemein an, daß es zu wesentlichen Teilen zu Lebzeiten Pforrs fertiggestellt war.
- 55 Overbeck an Sutter, Rom, 10. Oktober 1810, zit. nach Lehr (wie Anm. 21), S. 195 f.
- 56 Zuletzt dazu: Hinrich Sieveking: *Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung*, München 1997, S. 94.
- 57 Overbeck, *Die Auferweckung des Lazarus*, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 104, Nr. 6.
- 58 Overbeck, *Einzug Christi in Jerusalem*, ehem. Lübeck, St. Marien; der Karton zu dem Bilde, 1809 datiert, in Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 184, Nr. 61.
- 59 Die Identifizierung wird durch einen Brief Vogels bestätigt, vgl. Howitt (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 486. Johann Christian Martini, ein aus Lübeck stammender Arzt, war in der Gründungsphase des Lukasbundes in Wien. Overbeck malte sein Porträt, das sich heute in Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, befindet; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 110, Nr. 9.
- 60 Hyginus, *Fabulae* 257; deutsch in: *Griechische Sagen*, eingeleitet und übertragen von Ludwig Mader, Zürich/Stuttgart 1963, S. 355 ff.
- 61 Artur Henkel, *Albrecht Schöne* (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1013 – 1019.
- 62 Overbeck: *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst*, Wien, Albertina; vgl. Kat. Overbeck (wie Anm. 52), S. 187, Kat. 67. Die Personifikation wird hier noch, wie insgesamt in der älteren Literatur, als Personifikation der Kunst gedeutet. Gegen diese Deutung wandte sich zu Recht B. Heise (wie Anm. 19), S. 163, die hier eine Personifikation der Kirche sah. Mir scheint es allerdings richtiger, darin die Personifikation der christlichen Religion zu sehen, so wie dies für die späteren Darstellungen von Philipp Veit und Cornelius belegt ist; vgl. Büttner (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 150 ff. Friedrich Schlegel hatte in seinen ›Gemäldebeschreibungen‹ postuliert, daß die Kunst ›von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Religion zu verherrlichen‹ nicht abweichen darf, wenn sie sich nicht ›in eigentliche Gemeinheit‹ verlieren soll: F. Schlegel (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 79.
- 63 Henkel/Schöne (wie Anm. 61), Sp. 1235 f.
- 64 Cesare Ripa, *Iconologia*, Reprint der Ausgabe Rom 1603, Hildesheim u.a. 1970, S. 15 ff.
- 65 Vgl. zum Beispiel das Deckenbild im Palazzo Papadopoli in Venedig, wo Virtus und Nobilitas einander die Hände reichen; vgl. Massimo Gemin und Filippo Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. Leben und Werk*, München 1995, S. 100.
- 66 Angelika Kauffmann, *Selbstbildnis als ›Zeichnung‹ mit der Muse der Poesie*, 1782, London, Kenwood House; Baumgärtel (wie Anm. 6), S. 197 ff.
- 67 Das Original der Zeichnung, ursprünglich in Overbecks Besitz, ist verloren. Es existiert davon jedoch ein Nachstich (Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlaß von Franz Pforr, 2. Heft, Frankfurt a.M. 1834, Nr. 2; vgl. Lehr (wie Anm. 21), S. 330 f. Ein Entwurf dazu – s. Kat. Nr. 3 – früher in der Sammlung Lahmann in Dresden, heute in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (vgl. *Die Nazarener*, Katalog zur Ausstellung im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1977, S. 199). Zur Interpretation vgl. Lankheit (wie Anm. 16), S. 131 f.

- 68 Während die Bedeutung des Schlangenenrings als Ewigkeitssymbol sicher zu sein scheint, ist bislang die Deutung des geflügelten Gegenstandes, der von dem Schlangenenring umschlossen wird, umstritten. Die Deutung von Lehr (wie Anm. 21), S. 31, der darin ein »zweiseitig flammendes Herz« sah, wurde von Lankheit (wie Anm. 16), S. 131 zurückgewiesen, der jedoch seiner Lesart »geflügelter Kreis« keine klare Bedeutung zuweisen konnte. Am nächsten kommt der Darstellung Pffors noch ein Emblem in Rollenhagens »Nucleus Emblematum« von 1611, das einen Schlangenenring zeigt, der eine geflügelte Kugel umschließt, während auf der Kugel ein Schwert und zwei Lorbeerzweige stehen. Die allegierte Historie zeigt Jakob, der mit dem Engel ringt, die Umschrift des Tondos nennt die »sapientia sancta« als Überwinderin des Schicksals. Warncke hat das Emblem als Sinnbild »erprobter Glaubenskraft« interpretiert (Gabriel Rollenhagen: Sinnbilder. Ein Tugendspiegel, hrsg. von Carsten-Peter Warncke, Dortmund 1983, S. 204). Diese Bedeutungsrichtung würde sich auch in den von Pffor geschaffenen Kontext fügen: als Glaubenskraft, die die Freundschaft »auf ewig« tragen soll.
- 69 Lehr (wie Anm. 21), S. 31: »Adler, der der aufgehenden Sonne entgegenblickt«; Lankheit (wie Anm. 16), S. 131: »der in die Sonne blickende Adler erwartet das Anbrechen einer neuen Goldenen Zeit«; Kat. Nazarener (wie Anm. 67), S. 199, Nr. E41, versteht den Adler als Evangelistensymbol und damit als Anspielung auf Overbeck.
- 70 Henkel/Schöne (wie Anm. 61), Sp. 773 ff.
- 71 Pffor an Passavant, Wien, 24. September 1808: Lehr (wie Anm. 21), S. 266; Pffor schrieb im Anschluß an diese Gespräche das Gedicht »An Deutschlands Frauen« nieder, das er Passavant im gleichen Brief mitschickte.
- 72 Howitt (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 65.
- 73 Lehr (wie Anm. 21), S. 187 ff. Den Text des Büchleins überreichte Pffor dem Freund am 14. September 1811.
- 74 Pffor, Das Buch Sulamith und Maria, zit. nach Lehr (wie Anm. 21), S. 189.
- 75 Zitiert bei Lehr (wie Anm. 21), S. 286–292. Im Katalog Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2000, S. 174 datiert J. C. Jensen den Brief auf »August 1811«, das wäre die Zeit, in der sich Pffor in Nemi aufhielt, dem Text nach muß Pffor seine Gedanken in Rom niedergeschrieben haben. Er überreicht mit dem Brief die Zeichnung zu dem Bild. Die vielen Abweichungen vom ausgeführten Werk belegen, daß er zwar sehr konkrete Vorstellungen hatte, doch sein Gemälde allenfalls gerade begonnen hatte.
- 76 Roland Kanz: Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 43, 1998, S. 223–268.
- 77 Alois Hirt: Versuch über das Kunstschöne, in: Die Horen, hrsg. von Friedrich Schiller, 3. Jahrgang, 7. Stück, 1797, S. 1 ff., bes. S. 34 ff.; vgl. Gregor Stemmrich: Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung, Berlin 1994; Jürgen Schönwälder: Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800, München 1995.
- 78 Johann Wolfgang von Goethe, Von Deutsche Baukunst (1773): »Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade« (zit. nach Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin 1973, S. 19). Zur »Charakteristischen Kunst« vgl. Büttner (wie Anm. 28), Bd. 1, S. 17–26.
- 79 Wackenroder, Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst, in: Wackenroder (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 87.
- 80 Wackenroder, Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers, in: Wackenroder (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 93 f.
- 81 Overbeck an den Vater, Rom um 1810, zit. nach Heise (wie Anm. 19), S. 166.
- 82 Overbeck an Wenner, Rom, 31. Januar 1829, zit. nach Howitt (wie Anm. 20), Bd. 1, S. 479.
- 83 Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten, Frankfurt 1840, zit. nach Howitt (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 64.
- 84 Pffor an Overbeck, Rom, o. Dat., zit. nach Lehr (wie Anm. 21), S. 289.
- 85 Wandbilder im Städelschen Kunstinstitut, 1834–1836 geschaffen; s. Norbert Suhr, Philipp Veit. Leben und Werk eines Nazareners, Weinheim 1991, S. 245.
- 86 Katalog Schweinfurt (wie Anm. 75), S. 174.
- 87 Lankheit (wie Anm. 16), S. 333 f.
- 88 Friedrich Theodor Vischer: Overbecks Triumph der Religion (1844), in: ders.: Kritische Gänge, hrsg. von Robert Vischer, Bd. 5, München 1922, S. 3–34.
- 89 Vischer (wie Anm. 88), S. 7. Vischer schreibt dies in Bezug auf Overbecks »Triumph der Religion in den Künsten«.



Kat. Nr. 1





Kat. Nr. 3A



Kat. Nr. 4 A



Kat. Nr. 4B



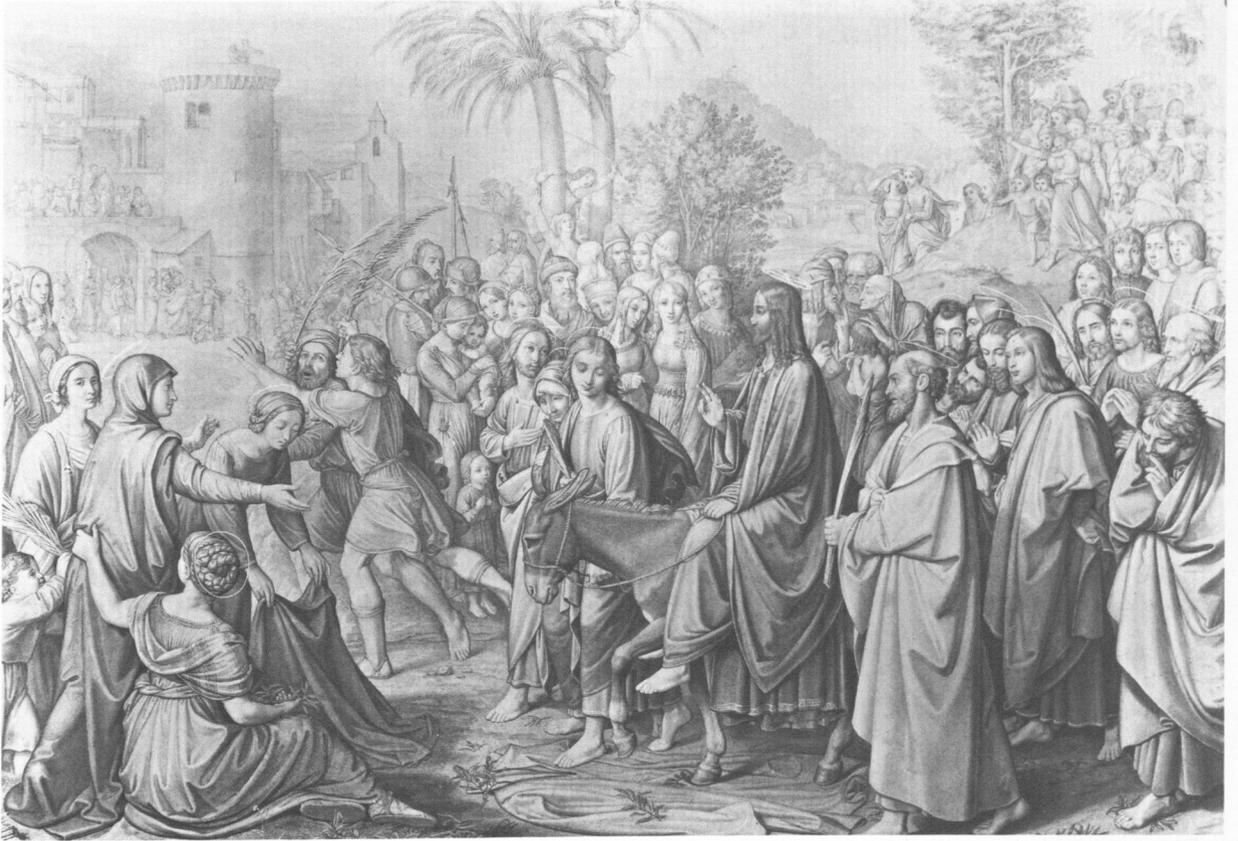
Kat. Nr. 4D



Kat. Nr. 5A



Kat. Nr. 6



Kat. Nr. 8



Kat. Nr. 10



Friedrich Overbeck, Die Auferweckung des Lazarus, 1808.
Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck



Sulamith und Maria im »Einzug Christi in Jerusalem«, Vorzeichnung 1809 und Gemälde 1824