

Der Triumph der Religion in den Künsten

OVERBECKS ›WERK UND WORT‹ IM WIDERSPRUCH SEINER ZEIT

Von Berthold Hinz

Wie nur wenige Werke der neueren bildenden Kunst hat Friedrich Overbecks magistraler ›Triumph der Religion in den Künsten¹ bei den Zeitgenossen zugleich begeisterte Akklamation² wie verächtlichste Ablehnung erfahren. Anders aber als bei manch anderen derart umstrittenen und mißverstandenen, die wie etwa das Courbet'sche ›Atelier‹ – sein sozusagen ideelles Gegenstück – von der Geschichte glänzend rehabilitiert wurden, verflüchtigte sich das als zentrale Manifestation des Zeitalters gedachte und durchgeführte Opus in den Bilanzen der Nachwelt zur kunstgeschichtlichen Marginalie.

So wenig die jüngsten Präsentationen nazarenisch-romantischer Kunst daran änderten³, kann und will unsere erneute Besichtigung eine Revision anstrengen. Sie soll indessen die Argumente, die mehr oder minder polemisch hin und her geschickt worden waren, zusammenbringen und – wo möglich – durch die bloß kunst- in die weltgeschichtliche Programmatik dringen, deren Virulenz vor allem den mit dem Bild Befassten die Feder geführt zu haben scheint. Das gilt in ratsächlichem Sinne auch für den Maler selbst, der es für nötig hielt, sein an sich schon sprechendes Werk eigens mit einem ausführlichen Texte, der alsbald auch publiziert wurde, zu kommentieren⁴. Overbecks ›Werk und Wort‹⁵ lassen sich deshalb, was die inhaltliche Seite angeht, als eine und dieselbe, authentische Sache betrachten und zitieren.

Im September 1829, während er an den Fresken der Portiuncula-Kapelle in Assisi arbeitete, erreichte den Maler seitens der Vorstände des Städel'schen Kunstinstitutes der Auftrag zu einem Bild, »dessen Gegenstand seiner freien Erfindung überlassen« sein sollte⁶. Weder Form noch Gattung, die Overbeck recht bald und endgültig wählte, waren neu: Personalisierte Historie nach dem Schema der Stanzenbilder ›Disputa‹ und ›Schule von Athen‹ schien sich derzeit bereits einige Male bei präventösen Projekten bewährt zu haben⁷. Das Institut stimmte 1831 dem Entwurf denn auch zu⁸.

Die lange Entstehungszeit in Rom war bereits an sich ein wesentlicher Faktor für die antagonistische Aufnahme des Bildes: Denn als es Ende Oktober 1840 endlich im Städel ausgestellt wurde, schienen Geist und Geltung, schon in ihrer Genese esoterisch genug, in Deutschland nahezu restlos verfliegen und nur einer kleinen Gemeinde noch gegenwärtig zu sein.

Wir stellen bei der Sichtung des Bildes die Diskussion des augenfälligen Dualismus' von Transzendenz und Immanenz, wie er derart schroff bereits in den vorbildlichen Kompositionen Raffaels nicht in Erscheinung getreten war, zunächst zurück und wenden uns ganz dem Diesseits, den in der unteren Zone versammelten Künstlern – es sind die des Abendlandes – zu. Die ›Schule christlicher Kunst‹, wie der Maler den Entwurf ursprünglich benannt hatte⁹, ist aus 70 Personen gebildet, von denen 44 namentlich identifizierbar sind, während 26 weitere – zum Teil im Kommentar erwähnt – vorwiegend für die umfangreichen anonymen Anteile der christlichen Kunst sowie für symbolisch-paradigmatische Aussagen stehen.

Die Figuren sind in offenem Ring um den mittleren Springbrunnen räumlich-perspektivisch gruppiert, wachsen aber nach vorn zum Beschauer hin im Format weitaus rascher an als es die vornehmlich durch das Brunnenpostament bezeichnete Ausdehnung des Bildraumes erlaubt hätte; die auffällige Divergenz ist wohl der Bedeutung anzurechnen, die den einzelnen Gruppen und Zonen der Komposition beigegeben ist.

Demgegenüber beginnt der Autor in seiner Beschreibung (Abb. 1) – der unteren, der diesseitigen Bildhälfte – am hinteren, entferntesten Rande der Versammlung, nämlich mit der Gruppe der Venezianer und Koloristen rechts am Brunnen – Giovanni Bellini, Tizian, Carpaccio, Pordenone und Correggio, während sich der Beschauer umgekehrt zuerst orientiert an den beiden großbemessenen Vordergrund-Gruppen: Links die Vertreter der Skulptur – Nicola Pisano nebst Schülern, Luca della Robbia, Ghiberti und Peter Vischer – unter der Schirmherrschaft des



1 Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten. Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut

Kaisers; rechts die Architektur mit Meister Pilgram und Lehrlingen der verschiedenen Nationen, Erwin von Steinbach, Brunelleschi, Bramante und zwei deutschen Baumeistern, die als im Dienste der Kirche – des Papstes und Bischofs – wiedergegeben sind.

Zwischen jenem miniaturhaft kleinen Hinten – dem Beginn des Ganges der Erläuterung – und diesem großzügig inszenierten Vorne – dem Ausgangspunkt des Auges – stellt eine Fülle weiterer Künstler, nach links und rechts sich ausdehnend, die Verbindung her: links vom Brunnen Leonardo und Holbein samt Schülern, sodann, getrennt durch einen Landschaftsausblick, die Toskaner und »Andere«, die »einen

Halbkreis um Dante bilden und seinem begeisternden Gesange horchen, der so wesentlich ihre Kunstrichtung bestimmt hat«¹⁰: Giotto, Orcagna, Simon Memmi (Simone Martini); am markantesten in dieser Zone Raffael »in der Mitte aller derer, die auf ihn besonderen Einfluß ausgeübt haben«: Perugino, Ghirlandaio, Masaccio, Fra Bartolomeo und Francesco Francia, davor »auf antikem Fragmente sitzend Michel Angelo mit Lucas Signorelli zur Seite«.

Auf dem rechten Flügel der Komposition finden sich im Anschluß an die Venezianer Maler der verschiedenen Nationen, die nach Auffassung Overbecks sich durch Gesinnung und »gleiche Übung der Kupfer-



2 Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten.
Windsor Castle, Royal Collection (Copyright reserved)

kunst neben der Malerei näher mit einander verwandt fühlen«: Die Meister des Kupferstichs Lucas van Leyden, Mantegna, Martin Schön (Schongauer), Marcanton mit Dürer in der Mitte; sowie die Gruppe des Angelico da Fiesole und der Brüder van Eyck mit ihren jeweiligen Gefolgsleuten – Benozzo Gozzoli, Hemlink (Memling), dem Meister des Kölner Dombildes (Stephan Lochner) und Schoreel (Jan van Scorel), der seine Anwesenheit wohl hauptsächlich seiner »Wallfahrt in's gelobte Land« verdankt. Endlich erblickt man »noch zwei weibliche Gestalten, von denen die Nonne eine Schülerin Fiesole's, die andere etwa Margaretha van Eyck darstellen mag... , die an die nicht

seltenen Fälle erinnern sollen, daß auch Frauen mit Erfolg der religiösen Kunst sich gewidmet haben«¹¹.

Isoliert von den beschriebenen Gruppen – zwischen Vordergrund und Hintergrund, Bildhauerei und Architektur – finden wir »auf den Stufen der Terrasse... zwei Mönche sitzend dargestellt, in Betrachtung jener Miniaturen vertieft, welche, als die liebliche Frucht der Andacht und des stillen Fleißes, der klösterlichen Einsamkeit ihr Entstehen verdanken«¹².

Zuguterletzt – man fühlt sich berechtigt, sie wegen ihres bescheidenen Auftretens hintanzustellen – seien die Bildnisse des Malers selber und seiner Freunde Peter Cornelius und Philipp Veit genannt, die am



3 Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung

äußersten Rand links hinter Dante augenscheinlich nach Art altmeisterlicher Inventorporträts nur wenig in Erscheinung treten.

Die Änderungen (Abb. 2–5), die der zehnjährigen Arbeitsdauer anzurechnen sind¹³, und das Verhältnis der einzelnen Varianten untereinander sind im einzelnen noch nicht völlig ausgeleuchtet; die Differenzen zwischen den gegenwärtig noch vorliegenden Zuständen schienen wohl nicht so gravierend, daß sie größere Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hätten. Und nachdem nunmehr die infrage kommenden Quellen offensichtlich untergegangen sind¹⁴, wird man kaum endgültige Klarheit gewinnen können.

Die, soweit wir sehen, früheste ausführlichere Beschreibung des Projektes, diejenige Erwin Speckters anlässlich seines ersten Besuches in Overbecks Werkstatt im Januar 1831, scheint keiner der heute noch bekannten Bildvarianten exakt zu entsprechen¹⁵. Zwar zeigen sowohl die Windsor-Fassung¹⁶ als auch die Frankfurter Zeichnung¹⁷ den von Speckter bei »Fiesole« eigens (als katholisch) bemerkten Nimbus, der dann, wenn wir richtig urteilen, künftig fehlt, andere Details des Berichtes sind jedoch überhaupt singular und nur auf ihn beschränkt: So zum Beispiel der »heilige Ambrosius und Gregorius mit Knaben, die ihre Gesänge singen«¹⁸ wie auch auf der gegenüberliegen-



4 Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten. Hamburg, Kunsthalle

den Seite die »ähnliche Gruppe auf einer zerbrochenen Statue«, die »den Riß zu einem christlichen Altarschrein vor sich (hat)«.

Die Gruppe des Kaisers, von Speckter nicht erwähnt, fehlt ohnehin noch auf dem – einzig hochformatigen – Bild in Windsor, desgleichen die des Autors und seiner Freunde, die dann – in aller vorgetragenen Bescheidenheit – eine so wesentliche kunstpolitische Manifestation bilden soll. Erst in der Städel-Zeichnung hat der Kaiser, allerdings noch nicht in der endgültigen, väterlichen Weise, das Patronat der Skulptur und die der geistlichen komplementäre weltliche Herrschaft eingenommen. Von Fassung zu Fassung sind Einzel-

heiten geändert, die Plätze von Holbein und Correggio beispielsweise getauscht, Personen umgezeichnet, so Dürer vom Enface seines Brustbildes in seine Figurine aus dem »Rosenkranzfest«¹⁹, bzw. weitere Repräsentanten der christlichen Kunst hinzugefügt.

Die Hamburger Skizze²⁰ und die wiederholt als ihre Replik ausgegebene Leningrader Fassung²¹ unterscheiden sich neben einer Umformulierung der Muttergottes, die zudem eine Engelsglorie erhält, vor allem durch die Einführung Thomas' von Aquin, des doctor angelicus, in die transzendente und Brunelleschi in die Zone der Immanenz. Dem kommt das endgültige Frankfurter Bild bereits recht nahe, in dem

verschiedentlich die Kopfbedeckungen verändert, Tonsuren verdeckt, ihre bisherigen Träger somit verweltlicht worden sind. Zwischen die Wappenschilder des unteren Brunnenrandes sind Putten getreten, und der Maler des Bildes selbst blickt nun dem Betrachter geradeswegs in die Augen. Andererseits ist für die Bildnisse von Ghiberti und des ›Meisters des Kölner Dombildes‹ auf die Physiognomien der Hamburger Skizze zurückgegriffen worden, die erheblich abweichen von denen der Leningrader Variante.

Mit der durch die erklärte Absicht, lediglich *christliche Kunst* d. h. christliche Künstler vorzustellen²², gebotenen Einschränkung scheint kein gravierender Unterschied zwischen dieser und den übrigen ›Geniever-sammlungen‹ und Kunsthistorienbildern jener Zeit zu bestehen²³. Bereits Kugler, obwohl dem Maler und seinem Bild durchaus gewogen, sieht »ein charakteristisch conventionelles Schema, ohne Anspruch auf die höhere Totalität der Natur«²⁴ und gibt den Auftakt zum Unisono des postkontroversen Standardurteils: Wie hatte das Bild die interessierte Welt so nachhaltig in Aufruhr versetzen können?

Über die biographischen Daten der porträtierten Künstlerschaft hingegen kommen wir schnell zu der Besonderheit, nämlich zur Erkenntnis eines Porträts einer bestimmten Epoche, die in ihrem Kontur nicht nur nicht den Titel des Bildes auszuschöpfen, sondern geradezu die Konzeptionen vordergründig verwandter Bilder infrage zu stellen scheint. Die im Kommentar des Malers zuerst genannten, am rückwärtigen Bildraum angetroffenen Künstler zählen gleichermaßen zu den unter allen Anwesenden jüngst Verstorbenen: Tizian (1576), Correggio (1543), Pordenone (1539), Holbein (1543), Michelangelo (1564) usw. Was aus den infolge der unterschiedlichen Lebensdauer erheblich breit gestreuten Sterbedaten hier noch unklar bleibt, läßt sich angesichts der Geburtsdaten leicht präzisieren; es handelt sich bei den jüngsten der von Overbeck präsentierten Vertreter der christlichen Kunst durchweg um die Generation der in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Geborenen.

Die ältesten der namentlich im Bilde Vorgestellten sind Nicola Pisano (gest. um 1278) vorn in der Gruppe der Bildhauer, Erwin von Steinbach (1318), der dem Papst den Fassadenriß des Straßburger Münsters prä-

sentierte, sowie unter den Malern Giotto (1337) in der Nachbarschaft des Dichters Dante (1321), – also Personen, die etwa in der Zeitspanne eines halben Jahrhunderts vor und nach der Wende zum 14. Jahrhundert gestorben sind.

Die so in ihren namhaftesten Künstlern versammelte Epoche ist mit ihren Grenzdaten zwischen der Mitte des 13. Jahrhunderts und der Mitte des 16. Jahrhunderts als diejenige gekennzeichnet, die wir heute mit *hohem Mittelalter* und *Beginn der Neuzeit* begrenzen, die für Overbeck und seine Zeit jedoch, was wir noch präzisieren müssen, als das Mittelalter schlechthin galt²⁵. Ist die Wahl dieses Zeitraums vielleicht nur durch die Lektüre Vasaris bedingt, der nachweislich in Text und Illustration zur Information gedient hat²⁶ und sozusagen zwangsläufig auf eben diese Epoche beschränkt ist? Denn nicht minder christliche wie hohe Kunst haben auch die Jahrhunderte nach Vasaris letztem Redaktionsschluß (1568) hervorgebracht; und Maler wie Tintoretto und Rubens, Zurbaran und Maulbertsch, um nur wenige Namen einer eminent katholischen internationalen Kultur zu nennen, sind Overbeck natürlich keineswegs unbekannt gewesen: »Wo ist van Dyk, Rubens, wo sind die Spanier?«, hatte er sich denn auch bald – von Fr. Th. Vischer – energisch fragen lassen müssen²⁷.

Tatsächlich haben wir keinen Anlaß anzunehmen, daß Overbeck zwischen dem Jahreswechsel 1830/31, dem Zeitpunkt des Speckterschen Besuches, und der Fertigstellung über die Präferenz *dieser* vor allen anderen Epochen geschwankt hat; die soeben kursorisch nachgezeichneten personellen Veränderungen überschritten an keiner Stelle den gesetzten Rahmen. Gleichwohl liegen etliche Skizzen nach Künstlerbildnissen aus dem Nachlaß des Malers vor, die niemals Eingang in den ›Triumph‹ gefunden hatten und seiner Konzeption strikt widersprochen hätten²⁸. Offen bleiben muß, ob er jemals mit dem Gedanken an ein offeneres Konzept gespielt oder ob er sich lediglich ein Bildnisreservoir hat anlegen wollen (Abb. 6–12). Die Quellen der Porträtskizzen sind ebenso heterogen wie diejenigen des ausgeführten Bildes²⁹. Außer den im Bild verwendeten und in die Epoche passenden Fra Angelico, Signorelli, Mantegna, Perugino, Benozzo Gozzoli, Brunelleschi (?), die dann im ›Triumph‹ zumeist anderen Vorlagen folgen³⁰, finden wir nicht nur van Dyck, nach dem Vischer so prononciert gefragt



5 Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten. Leningrad, Eremitage

hatte, und den von ihm gemalten Kollegen Maerten Pepijn, sondern auch in bunter Reihe Hercules Seghers, Ostade, Elsheimer, Teniers, Guido Reni, Gottfried Schalcken und Melchior d'Hondekoeter. Ja sogar der erzprotestantische Cranach ist mit dabei³¹; und als einen Repräsentanten der Monarchie sehen wir Philipp II. von Spanien. Von allen diesen ist keiner in den ›Triumph‹ aufgenommen, in keine der erhaltenen Varianten, und die Frage nach dem Verständnis der Auswahl stellt sich erneut.

Da aus dem Bild selbst kein Aufschluß zu gewinnen ist, müssen die entsprechenden Passagen des Kommentars zu Rate gezogen werden. Dort finden wir zwei Argumente – ein materiell geschichtliches und

ein kunstkritisches – für die auffällige Grenzziehung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das eine nennt die Reformation, »als im sechzehnten Jahrhundert jene traurigen Spaltungen ausbrachen, die lange und verherrende Kriege veranlaßt, wodurch ... die völlige Entwicklung deutscher Kunst ... gehindert«³² worden sei, als Begründung für die mit Dürer, Holbein und Peter Vischer abgebrochene Geschichte der deutschen Kunst.

Die andere Stelle befaßt sich mit der Situation in Italien, die zwar gleichzeitig ist, aber gänzlich anders beschrieben wird; danach »haben die Venezianer den Weg verloren, sobald sie angefangen den Reiz der Färbung, den die früheren nur als Schmuck besessen,



6 Overbeck, Cimabue, Arnolfo di Cambio, Nicola Pisano, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi (nach Vasari).
Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte

zur Hauptsache zu machen, und dadurch von Stufe zu Stufe in die Sinnlichkeit versunken sind; schneller noch als sie der weichlich harmonische Correggio, als er, gleich ihnen, die Schamhaftigkeit aus den Augen gesetzt und der Üppigkeit sich hingegeben«³³. Auch an den Allergrößten bemerkt und bemängelt Overbeck die verderblichen Tendenzen, wenn er fortfährt: »Michel Angelo hat von Bewunderung der Antike sich hinreißen lassen, diese gleichsam als neuen Götzen in seiner Schule aufzurichten; und Rafael fühlte sich nicht sobald in der Kraft seiner umfassenden Gaben, als auch ihn gelüstete die Hand nach dem Verbotenen auszustrecken«.



7 Overbeck, Luca Signorelli und Fra Angelico. Berlin (DDR),
Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Er kommt abschließend zum Resümee: »Und so ward denn die Sünde wahrer Apostasie in der Kunst um eben diese Zeit an vielen Orten zugleich vollbracht, indem man nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunst dienen, sondern sie selber auf den Altar stellen wollte. Und billig traf solche Sünde der Gottvergessenheit auch bald die Strafe der Gottverlassenheit, so daß wir mit Staunen plötzlich die Künste in einem Verfall gerathen sehen, der uns mit größerem Unwillen erfüllt, als die Erzeugnisse irgend einer früheren Zeit«³⁴. Zuletzt gibt er noch eine halbherzige Ehrenerklärung für gewisse »spätere Meister« ab, »denen keineswegs ihr künstlerisches Verdienst soll abgesprochen werden, die aber, weil nicht auf dem Grunde ächter christlicher Kunst erbaut, auch nicht als Muster hier aufgestellt werden konnten«.

Die gesammelten Negativ-Prädikate scheinen schwerlich diskursiver Reflexion entsprungen: Bewunderung der Antike, Bevorzugung des Reizes der Färbung, Verlust der Schamhaftigkeit usw. muten eher an wie das ewige Lamento des Rigoristen gegen die Freuden des Lebens. Und in der Tat brachten die Zeitgenossen nur wenig Verständnis hierfür auf; selbst wohlmeinende Kritik, wie diejenige August Kestners, hakte hier ein, wie noch zu sehen sein wird.

Bei weiterem Umsehen indessen erweist sich die Overbecksche Wortwahl, wenn auch reichlich spät im Jahrhundert vorgebracht, als keineswegs bloße individuelle (Fehl-)Leistung; vergleichendes Zitieren nach Wackenroder, Friedrich Schlegel, Passavant u. a. erhellt ihren eher topischen Charakter. So läßt Wackenroder seinen »Klosterbruder« über die neueren Künstler klagen, sie arbeiteten »für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern

aufs höchste geblendet und gekitzelt sein wollen, sie bestreben sich, ihr Gemälde zu einem Probestück von recht vielen und lieblichen Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens«³⁵.

Derselbe Geist, etwas mehr ins Kunstpolitische gewendet, spricht zwei Jahrzehnte später aus den Worten Joh. David Passavants: »Nicht zum bloßen Spielwerk und Kitzel der Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden, nicht bloß zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerter Privatpersonen; sondern hauptsächlich zur Verherrlichung des öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster hoher Sinn aus dem Kunstwerk sprechen, auf daß er den besseren Teil des Volkes ergreife und ihn bestätige in den Gesinnungen, welche außer dem Kreise des Privatlebens ein allgemeines volkstümliches Interesse erregen«³⁶.

Das artistische Moment der Kunst, der »Witz« sowie die Wirkungen auf Seiten des Empfängers als »Kitzel«, »Ergötzung«, als Affektion der Sinnlichkeit statt der »Gesinnung« wird gleichermaßen verurteilt wie die Entstehungsbedingungen derartiger Kunst dem privaten Genußbedürfnis angelastet werden, – sei er aristokratischer oder bürgerlicher Natur. Ein kollektiver Gegenanspruch des Volkes und der Öffentlichkeit auf den (geistigen) Besitz der Kunst könne bei ihrer derartigen Verfassung nicht, müsse aber künftig durch ihre Reformierung auf seine Kosten kommen.

Die Entwicklung des Verfalls der Kunst in diese ihre artistische und private Verfassung aber setze ein mit jenen Jüngsten im »Triumph der Religion in den Künsten«, für die auch Friedrich Schlegel ähnlich harte Worte wie Overbeck findet: Denn »von dieser neuern Schule der italiänischen Malerei, die durch Raffael, Tizian, Correggio, Julio Romano, Michel Angelo vorzüglich bezeichnet wird . . ., ist unstreitig das Verderben der Kunst ursprünglich abzuleiten [...] Wenn man aber oft noch weit spätere Meister und Schulen als neuere Italiäner anführen hört, so zweifeln wir ob diese überhaupt in der Kunstgeschichte eine Stelle einnehmen können, und glauben, daß dieselbe mit den genannten Malern . . . endige, wenn nicht etwa in künftigen Zeitaltern, noch eine neue Epoche darauf folgen wird«³⁷.

Was die hier Zitierten, nicht zuletzt Overbeck, recht zielsicher mit einer vorbegrifflichen Sprache mehr ge-



8 Overbeck, Andrea Mantegna. Berlin (DDR), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



9 Overbeck, Pietro Perugino, Berlin (DDR), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

schmacklich-empirisch als theoretisch an der Kunst der Hochrenaissance festzumachen suchen, ist nichts anderes als der negative Rapport dessen, was eben in der unmittelbaren Gegenwart der Autoren auf die Höhe des Begriffs gebracht worden ist: Die Bestimmung der Kunst und ihrer Perzeption in der zeitgenössischen Philosophie im systematischen Zusammenhang durch die Ästhetik. Was die Philosophie kurz vor und nach der Wende zum 19. Jahrhundert dazu bewogen hatte, in hervorragendem Maße die Kunst zu reflektieren und aus ihrem Gewordensein für die Bedürfnisse der Gegenwart zu definieren, war in nicht minder fordernder Weise für Overbeck und seine Gesinnungsfreunde Veranlassung, in der Negation der gewordenen (modernen) Kunst auf ihr scheinbar apriorisches Préhistoire zurückzugehen.

Alle Beobachtungen, die für Overbeck vom Verfall der Kunst zeugen, sind umgekehrt als konstitutive Elemente der Kunst, sowohl in subjektiver, also die wahrnehmenden Subjekte bezogener, als auch in ob-

jektiver, die Werkobjekte bezogener Weise, bestimmt worden³⁸.

Kant war es gelungen, das ästhetische Urteil durch die Beschränkung auf seine subjektiven Bestimmungsgründe der Beliebigkeit zu entreißen. Die vom Kalkül der Zwecke und Interessen befreite Wahrnehmung der Kunst war, was er als kategoriales Resultat aus der Geschichte und Anschauung der neueren, der modernen Kunst in die bürgerliche Gesellschaft, wenn nicht über sie hinaus, gerettet hat. Die so gewonnene »Lust«, ein Zustand, den Overbeck nur mit »frönen« zu verbinden weiß³⁹, gehört zur unabweisbaren subjektiven Bedingung ästhetischer Kunst⁴⁰. Das alte Schicksal, sonderlich auch der religiösen Kunst, durch soziale Barrieren, kulturelle und nationale Grenzen im Zugang beschränkt zu sein, hatte sich gleichermaßen übers Konstrukt der Subjektivität abwerfen lassen: Kunst war nunmehr auf dem Wege, allgemein, klassentranszendent, überkonfessionell und international zu werden; Overbeck und die Seinen beklagten jedoch



10 Overbeck, Antonis van Dyck. Berlin (DDR), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



11 Overbeck, Adam Elsheimer, David Teniers, Guido Reni. Berlin (DDR), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

die Subjektivität als den Feind der Allgemeinheit und Öffentlichkeit.

Hegel schließlich, dem es im Gegensatz zu Kant um die Kunst in ihrem objektiven, ihrem Werkcharakter zu tun ist, wird nicht müde zu betonen, um wieviel mehr es in der neueren Kunst auf das Wie, das Spiel der Farben, den Eindruck des Zufälligen, den Witz des Künstlers in der malerischen Verkörperung seiner unendlichen Subjektivität ankomme, als auf das Was, die bedeutsamen transzendenten Inhalte, die in der Kunst ohnehin nicht ihr adäquates Medium besäßen: »Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann [...] Jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht«⁴¹. Die grenzenlose Immanenz der Welt und des Subjektes war hiermit als allein angemessener Gegenstand der Kunst gelehrt, ihr Reich die Welt und Wirklichkeit geworden.

Overbecks ›Werk und Wort‹ sind mithin eine – abschlägige – Antwort auf die sehr bald Allgemeingut gewordenen Themen und Thesen der zeitgenössischen Ästhetik⁴², haben mit ihr jedoch, wenn auch ex negativo, die epochale Dimension gemein: Dort wo für *ihn* die Geschichte der Kunst abbricht, beginnt für *sie* die Entwicklung derjenigen kunstgeschichtlichen Charakteristika, die sie retrospektiv befähigen, prospektiv die Theorie der Kunst im Systemzusammenhang zu entwerfen. Die Ästhetik als philosophische Disziplin bringt eben die Epoche, die der Kunst zunehmende Autonomie erteilt hatte, auf den Begriff und beschließt sie so; Overbeck hingegen grenzt sie zwischen seiner und seiner Freunde Gegenwart und dem Ende jener Kunst aus, die für ihn fraglos den Vorzug der Heteronomie und Dienstbarkeit besessen hat.

Dorthin aber, wohin Overbeck wollte, »kommt man nicht mit Dampfkraft«⁴³, hatte Vischer kurz und bündig erklärt, wobei das zu ergänzende *selbst* (mit Dampfkraft) keinerlei Minderwertigkeitsgeständnis der Gegenwart enthält; doch auch Schopenhauer, für



12 Overbeck, Lucas Cranach. Berlin (DDR), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

den – etwa zur gleichen Zeit im gleichen Bilde – »weder Konstitutionen und Gesetzgebungen, noch Dampfmaschinen und Telegraphen«⁴⁴ die Geschichte, die noch nie gut gewesen sei, zum Besseren würden kehren können, teilt in seinem Glauben ans ewige Kontinuum und Einerlei nicht die Overbecksche Epochenkonzeption. Näher ans Problem tritt Marx, wenn er sich wundert, daß die welterklärende Kompetenz der (alten) Kunst neben »Eisenbahnen und Lokomotiven und elektrischen Telegraphen« zwar obsolet geworden sei, »daß sie uns (den-) noch Kunstgenuß gewähren« könne⁴⁵, obwohl selber an längst abgelaufene »gesellschaftliche Entwicklungsformen« geknüpft.

Aufgrund welcher Bedingungen also Overbeck in dieser Gegenwart der Dampfmaschinen und Telegraphen mit nicht geringem öffentlichen und internationalen Erfolg⁴⁶ das Mittelalter zum Kunstgenuß und zur Provokation hatte hervorkehren können, ist die analog zu Marxens Verwunderung von uns zu stellende Frage.

Ohne unsere (Kunst-) Thematik überfordern zu wollen, sollen im folgenden doch die tieferen – außerkünstlerischen – Gründe dieses als kunstgeschichtliches Problem erfahrenen Epochenbewußtseins ausgelotet werden. Aus nicht wesentlich anderem, wenn-

gleich protestantischem Zeit-Geiste, greift auch Achim von Arnim das Problem der Epoche, das, wie es scheint, epochale Problem auf. In seinem Roman ›Die Kronenwächter‹ bringt er, ebenfalls die Jahrhunderte des Kunstverfalls illustrierend, sowohl die Bilderfeindlichkeit (der Reformierten) wie auch die Bilderüppigkeit (der Jesuiten) in eine Gemeinsamkeit der Negativität, womit er, allerdings konkreter, die Overbecksche Position vorwegnimmt. Wie dieser negiert er die Moderne, indem er die Vision aufbaut: »Vielleicht wird ungestört fortgearbeitet werden, wo Kranach, Dürer und Raffael ihre Pinsel niederlegten, wo die edlen Bilder vor den toten Augen unter Staub oder Kerzendampf verblichen, oder wo blinde Wut sie herabriß«⁴⁷.

Und als Bedingungen für die Fortarbeit nennt er Gründe, die aus der Organisation der Arbeit selber stammen: »Ehe aber diese Zeit eintreten kann, muß Alltägliches und Sonntägliches, muß Haus und Kirche aus einem Stück gebildet sein, wie damals, als unser Dürer den heiligen Hieronymus mit seinem Löwen in sein eigenes Wohnzimmer setzte, als Kranach den Melancthon zur Taufe, den Luther zur Kreuzigung Christi führte«.

Die abhanden gekommene, in Dürers und Cranachs Werksratt (stellvertretend) projizierte Identität der Lebensverhältnisse wird nicht als der materielle Verlust, der er ja zunächst ist, genommen, sondern als Kunstlosigkeit, zu der die Neuzeit verurteilt sei, gedeutet und beklagt. Vermöge ihrer, der Identität Aufhebung in (mittelalterlicher) Kunst indessen trete sie allein heute, d.h. im Zeitalter Overbecks noch als die historische Alternative vor die Augen, sei es in alten Werken selbst⁴⁸, oder in einem auf sie gebauten Programm. Wie die Kunst für die Identität, steht für deren Verlust die Kunstlosigkeit: Die verlorenen Rahmenbedingungen identischer Arbeit machen den eigentlichen Gehalt, die verborgene utopische Programmatik aus.

Der Autor sucht die hauswirtschaftliche, die ursprünglich und wahrhaft *oiko-nomische* Situation zu evozieren, wo Arbeit und Freizeit, Sonntag und Alltag unter einem Dach sich vollzogen, wo Kirche und Werk/Wohnhaus noch komplementäre Formen eines derart identisch vorgestellten Lebens waren, das unter den vorrückenden Bedingungen der *Volks-Wirtschaft* in voller Paralyse begriffen war.

Entscheidend in der Metaphorik ist die an die Arbeit des Künstlers geknüpfte Bemerkung über die Einheit des Werkenden mit seinem Werkstück; sie meint die Epoche vor dem Eintritt der arbeitsteiligen Produktionsweise in die Geschichte mit allen ihren materiellen und psychischen Folgen für die betroffene Menschheit. Zusammen und gemeinsam mit der neuzeitlichen Kunst ist diejenige Epoche aus dem Geschichtsbild gesperrt, in der eine zunehmend artistische Kunst die korrumpierenden Momente der sich immer ausschließlicher auf Ware/Geldbeziehung fundierenden Gesellschaft ausdrückt⁴⁹.

Der Rekurs auf handwerkliche Produktionsverhältnisse enthält das Bekenntnis zum Gebrauchswert; in Parteinahme für ihn und die gesamte auf ihn gründende historische Gesellschaftsverfassung werden stellvertretend die Künstler zitiert als diejenigen, von denen man sicher sein konnte, daß sie wie kein anderer Beruf dieser Wertsetzung nicht nur entsprachen, sondern geradezu exemplarisch huldigten.

Schneller jedoch als in den alltäglichen Arbeitsbereichen schienen sich gerade hier bei der Kunst mit dem Übergang von der handwerklichen Meister- zur Geniekunst Tauschwert-Tendenzen Bahn gebrochen zu haben – mit all den in der Kunst so auffälligen Prädikaten, die Overbeck bestimmt hatten, hier die Grenze zu ziehen.

Wenn dies überhaupt als Verfall zu sehen ist, hat Overbeck nicht unrecht, ihn exemplarisch etwa mit Raffael einsetzen zu lassen: Kein anderer als dessen mäzenatischer Auftraggeber, Leo x., hatte in bislang unerhörter Weise Glaubenswahrheiten zu Tauschwerten gemacht; der von ihm geförderte Ablaßverkauf war ebenso Bedingung für die Förderung der Künste wie der historischen Glaubensspaltung. Und diese, positiv zur Reformation erhoben, war ihrerseits weitgehend von ähnlich *fortschrittlichen*, den politischen Intentionen der Fürsten und Reichsstände motiviert, staatliche Integrität und eine kontrollierbare Fiskalität aufzubauen – ein Ziel, dem die traditionell feudalen Strukturen und Immunitäten vor allem der katholischen Kirche nachhaltig im Wege gestanden hatten. So waren die Säkularisierungsakte der Reformationszeit – im Protestantismus und Katholizismus – nur Meilensteine auf dem Wege zur universalen Kapitalisierung der Produktion. Die an und auf diesem Wege sich entwickelnden Höfe und privaten Vermö-

gen wußten dann zu ihrem Glanze den von Overbeck und seinen Parteigängern als »wahre Apostasie« gezeißelten Modus freier und autonomer Kunst zu entwickeln.

Nur die Konzeption einer integralen Epoche, wie sie auch Arnim angedeutet hatte, konnte es sich leisten, mit dem von den Kritikern angeprangerten augenscheinlich evidenten Widerspruch zu leben; sie erweist die Integrität des Autors. Daß eine Bestätigung – hier und an anderer Stelle noch – vom ausgesprochenen politischen und geistigen Gegner erfolgte, ist nunmehr nur natürlich: »Leo x., der prächtige Mediceer«, gibt denn auch Heinrich Heine sehr plastisch zu verstehen, »war ein eben so eifriger Protestant wie Luther«, und »die Maler Italiens polemisierten gegen das Pfaffentum vielleicht weit wirksamer als die sächsischen Theologen. Das blühende Fleisch auf den Gemälden des Tizian, das ist alles Protestantismus. Die Lenden seiner Venus sind viel gründlichere Thesen, als welche der deutsche Mönch an die Kirchentür von Wittenberg angeklebt«⁵⁰.

Man wird nach diesen Ausführungen kaum den bislang vernachlässigten himmlischen Überbau vermissen; denn was er eigens plakatiert, ist in der entfalteten Geschichte der christlichen Kunst auf dem Boden längst zur Sprache gekommen. Er besetzt jedoch unübersehbar die obere sakrale Zone des Bildes und zwingt dem Beschauer voll den negativen Eindruck eines historistisch-epigonalen Typus' auf. Doch diese vor allem im Blick auf Raffael bis in die Gegenwart immer wieder als künstlerische Schwäche bemängelten Gegebenheiten sind nicht der wesentliche Gegenstand unserer Fragestellung; gegenüber Raffael ist hier der krude Dualismus festzuhalten, der zwar katholischer Dogmatik entsprechen mag, aber der erklärten Absicht des Autors zuwiderläuft: Dem so ausdrücklich postulierten substantiellen Pakt der Religion mit den Künsten mangelt jede überzeugende formale Evidenz.

Die Verbindung zwischen Immanenz und Transzendenz wird außer durch den Blick des anhand seiner Notenrolle als Gregor d. Gr. benennbaren Papstes auf seinen alttestamentlichen Gewährsmann König David lediglich durch die zentrale Fontäne mehr indessen symbolisiert als hergestellt. Sie verbildliche nach Auskunft des Malers die »himmelanstrebende Richtung der christlichen Kunst . . . im Gegensatz zu der Vor-

stellung der Alten, die sich auf dem Parnaß eine vom Berge abwärts strömende Quelle dachten«⁵¹.

Der Wasserstrahl sammelt sich in einem oberen Becken, in dem sich der Himmel, und einem unteren, in dem sich Overbeck zufolge »die irdischen Gegenstände abspiegeln; wodurch das doppelte Element der Kunst angedeutet wird, die einerseits zwar geistigen Wesens ist, und als solche wie jeder gute Gedanke vom Himmel stammt, andererseits aber zur Versinnlichung ihrer Ideen des äußeren Gewandes sichtbarer Formen bedarf, die sie der uns umgebenden Natur entnimmt«.

Aber es bleibt bei dieser spröden Andeutung eines Zusammenwirkens von Natur und Idee; eine dialektische Verknüpfung beider, die näher als die bislang behaupteten Positionen an zeitgenössische Kunsttheorien heran hätten führen müssen, ließ die Konstruktion nicht zu. So ist die himmlische Gesellschaft mit ihren Kunstrepräsentanten, links des Alten, rechts des Neuen Testaments, um die der Foligno-Madonna Raffaels abgesehene Muttergottes und ihres Kindes mit sich allein. Die Madonna, indem sie das »Magnificat« niederschreibt, verkörpert die Poesie, ferner auf Seiten des Alten Testaments König David die Musik; es folgen Moses, Aaron und Noah, hinter ihnen Josua, Melchisedek und Joseph. Den Abschluß bilden, sich luftperspektivisch-ätherisch verflüchtigend, Erzvater Abraham mit Sarah und Isaak und, womit wir an die Grenze der Genesis stoßen, Adam und Eva »als Ebenbild Gottes und Meisterstück aus der Hand des himmlischen Bildners«⁵².

Auf der neutestamentlichen Seite vertreten Lukas die Malerei und Johannes mit dem Grundriß des Himmlischen Jerusalem die Architektur. Es folgen als Verkörperung der drei Grade des Priestertums – Episkopat, Presbyterat, Diakonat – Petrus, Paulus und Stephanus, sodann die Kirchenlehrer Augustin, Hieronymus, Thomas von Aquin und die Märtyrer Sebastian, Fabian, Cäcilia und Agnes. Den Abschluß bildet hier die Kaiserin Helena mit dem Kreuz Christi, »durch welches auf den himmlischen Adam hingewiesen wird, wie der irdische die jenseitige Gruppe beschließt«.

Auch Raffaels Disputa war aus zwei Sphären gebildet worden, deren obere – die zentrale Glaubenswahrheit mit ihren primären Garanten – unten von den geschichtlichen Zeugen ihrer Lehre und Mission, ihren

Märtyrern und Streitern repräsentiert ist. Die Wahrheit, scheint das sagen zu wollen, bewähre und erhärte sich durch die Arbeit ihrer historischen Agenten. Was aber ist das Resultat der Overbeckschen Redaktion? Die geschichtliche Realisierung und Durchführung der Lehre und des Glaubens scheint den Priestern und Laien entzogen, stattdessen den Künstlern aufgegeben, Kunst eine Bedingung für Religion geworden zu sein!

An dieser Stelle, wo wir unsicher werden darüber, was denn eigentlich als Überbau und als Unterbau, als primum und als secundum im ›Triumph‹ verbleibe, setzt die Kritik Vischers ihren entscheidenden Hebel an, wenn sie formuliert: »Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstande. Das ist ein Act der Reflexion, aus dieser das ganze Bild hervorgegangen, und schon hiedurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Product«⁵³.

In der Tat hatte Overbeck, der die gesamte Moderne – im Gegensatz etwa zu seines Freundes Steinle Kölner Museumsbildern⁵⁴ – hatte leugnen wollen, bereits eine moderne Gattung, das Historienbild, anstelle des allegorischen Vortrags gewählt, mit dem er sich hinsichtlich dieser Thematik nur am Rande beschäftigt hat⁵⁵ (Abb. 13). Seine eigene Beteiligung an den Dekorationen für das römische Abschiedsfest Kronprinz Ludwigs im Jahre 1818 war bereits ein Schritt in diese höchst zeitgemäße Richtung gewesen. Aber immer weitere Details überführt der unnachsichtige, wiewohl durchaus nicht, wie häufig unterstellt, gehässige Kritiker Fr. Th. Vischer ihrer dem puren Zeitgeiste verdankten Existenz: Was er über Raffael bemerkt, »die erblühte Jungfrau hat kein Bleiben mehr in den Klostermauern«, gilt weitaus mehr noch für Overbecks Bild der Madonna; »die Schönheit wird ihre Verräterin«⁵⁶, konstatiert er, das Diktum Jakob Burckhardts über die Erkenntnisleistung der Kunst vorwegnehmend⁵⁷. Sie verriet sichtlich ihr, obzwar unendlich präntendiertes, endliches, allzuendliches Sein: »Man sieht ihnen [den heutigen Madonnen] eben eine Zeit an, wo es Stammbücher, viele Spiegel, Modejournale und Titelkupfer von Taschenbüchern gibt«⁵⁸, und auf Seiten ihres vorzustellenden Partners, Kavaliers sehe man sich an Almanach, Frack und Krawatte erinnert, – allesamt Produkte des späten Manufakturzeitalters, zugleich geradezu warenästhetische Assoziationen, an denen die ganze, vom

Maler aus dem ›Triumph‹ gesperrte Epoche triumphierend ihre unabweisbare Präsenz demonstriert.

Nichts anderes, als was er in ›Werk und Wort‹ aufs härteste verdammte, die ›Apostasie‹, daß man in der Neuzeit »nicht mehr Gott dem Herrn mit der Kunst dienen, sondern sie selber auf den Altar stellen« wolle⁵⁹, wurde so bereits von Zeitgenossen an ihm selber ausgemacht: Der ›Triumph der Religion‹ vermag nicht in der Geschichte, sondern muß »in den Künsten« enden. Die gegenüber der malerischen Praxis des vorhergehenden Spätbarock hier so sehr distanzierende Vorstellung der Religion⁶⁰, ihre auch formal erzwungene Vergegenwärtigung, bringt jedoch nicht diese an die Gegenwart (des 19. Jahrhunderts), sondern die Gegenwart (des 19. Jahrhunderts) selbst ins Bild.

Die Kunst – und nicht etwa nur im übertragenen Sinne ihrer artistischen Modalität, als »Spielwerk und Kitzel«, sondern sozusagen begrifflich sie selber – hat sich hier einen Altar gemalt und zwar einen, der nicht fürs Gotteshaus, sondern fürs Haus der Kunst, das Museum bestellt und gemacht war.

Soviel (unbewußte) Gegenwart in Overbecks Bild der Vergangenheit festzumachen ist, soviel bewußte Programmatik, soviel Anweisung an die Zukunft enthält es auch. Das Städelsche Kunstinstitut war und ist nicht nur Museum, Ort der Reflexion, sondern zugleich als Kunstschule eine Stätte der Produktion von Kunst. Insofern ist das Overbecksche Bild nicht lediglich die in der Epoche üblich gewordene Illustration eines bestimmten Konzeptes der Kunstgeschichte zur gegenseitigen Bespiegelung mit dem musealen Inventar, sondern nicht minder in des Wortes doppelter Bedeutung ›Schule‹ der (christlichen) Kunst, wie es anfangs hatte heißen sollen.

In der Tat wendet sich der Maler ausdrücklich an die Kunstschüler: »So habe ich dir denn, lieber Kunstjünger, . . . ein Bild vor die Augen gestellt«⁶¹, erläutert er, was und mit welcher Absicht er gemalt habe. Wir erinnern uns der Position des Malers und seiner beiden Freunde tief hinten am linken Bildrand, wo sie die Stelle markieren, an der »fortgearbeitet werden« würde, nachdem »Kranach, Dürer und Raffael ihre Pinsel niederlegten« und wo »eine neue Epoche« begänne. Overbeck, Cornelius und Philipp Veit, der 1829 als Direktor ans Institut berufen worden war⁶², setzten sich so als die Garanten der unter Ausschluß

der Neuzeit postulierten Kontinuität ins Bild. Sie assistieren nicht so sehr als bescheidene Randfiguren, sondern nehmen ihre Aufgabe exakt an dem in der Konzeption von ihnen für sich selbst reklamierten Ort wahr, – gegenüber »jenem unvollendeten Bau«, der Overbeck in Gestalt des Kölner Doms bei seiner ersten Deutschlandreise eindringlich vor Augen getreten war⁶³.

Unter den von ihnen vertretenen Maximen sei der »Bau fortzuführen, den jene Meister begonnen [...] An dir ist es nun«, spricht er an die Studenten gewendet, »was damals unterbrochen ward, wieder aufzunehmen, und was unreif geblieben, zur Reife zu bringen. – So eifre ihnen denn nach, den hohen Meistern, mit der ganzen Kraft deines Geistes; aber wisse, daß du zu ihrer Höhe nur gelangen kannst, wenn du auf dem Wege wandeln wirst, den auch sie gewandelt, und unverrückt das Ziel im Auge behalten, das sie auch im Auge hatten«. Und er wiederholt: »Die wahre Kunst erlangt man nicht dadurch, daß man die Kunst selber zum Götzen macht; sie will vielmehr nur Dienerin sein im Heiligthum«⁶⁴.

Das epochale Moment und das kunstpädagogische Konzept finden zu schlüssiger Kongruenz. Die handwerklich-mechanische Bestimmung der mittelalterlichen Kunst bedingt die pädagogische Prämisse des Handwerks, die – im Gegensatz zur Geniekunst – als Lehre durch den Meister erfolgt. Daß kein Meister je vom Himmel gefallen sei, läßt Overbeck vorn rechts und links im Bild den Meister der Skulptur, Nicola Pisano über einem antiken ins Frühchristliche umgedeuteten Sarkophag, und den Meister der Architektur, Pilgram, anhand des Grundrisses der Basilika, vor ihren Schülern demonstrieren. Deren Blicke sind – eine pädagogische Akzentverschiebung – im Laufe der verschiedenen Fassungen vom Munde des Meisters zum Werkstück gewendet.

Der Umstand, daß die Antike zerbrochen und als Vorbild für den Kunstlehrling, wie die Moderne, rigoros negiert, hierbei zu allem Überfluß das leuchtende Beispiel Nicola Pisanos gründlich gefälscht ist, hat vor allem pädagogische Kritik herausgefordert. Bereits der junge Speckter, selbst noch ein Kunstjünger, äußerte tief enttäuscht: »Das ist eine arme, schwache, kranke Idee, den Ursprung unsrer Kunst herzu-leiten von Mönchen, die Handschriften malen«⁶⁵, und denkt schon an einen überparteilichen Gegenentwurf,



13 Overbeck, Plastik und Malerei im Dienste der Religion. Berlin (DDR), Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

in dem »diese schöne, herrliche Herbstblume, die aber schon am Absterben kränkelt, mein lieber, aber engherziger Overbeck, neben einen recht sprudelnden Heiden zu sitzen käme«⁶⁶.

Und Ernst Förster reflektiert über die unterschiedliche Valenz von Bild und Schrift, wenn er die »beklagenswerthe Literaturbeilage« dafür verantwortlich macht, daß Overbecks »offene Feindschaft mit der Bildung seiner Zeitgenossen« überhaupt so ruchbar werden konnte: »Das ist die Gewalt des Wortes, daß es – dem Gedanken und somit der Gesinnung unendlich näher stehend, als jedes andere übliche Zeichen – rasch verbindet oder scheidet«⁶⁷; weniger das gängige »Maler male, rede (schreibe) nicht« als sein Unglaube an eine *Gewalt des Bildes*, die Voraussetzung Overbeck-scher Politik und Pädagogik, dürften Försters besänftigende Aussage geleitet haben. In der Sache mit dem Kunstschriftsteller und ehemaligen Maler einig, doch kompromißloser muß auch August Kestner, Overbecks »standhafter Anwalt versteinert und betroffen« feststellen, »daß er [Overbeck] den würdigsten und schönsten Lehren, die er dem Kunstjünger zu seiner Leitung gegeben, selbst eine empfindliche Wunde

versetzt; denn hat er diesem nicht selbst soeben gelehrt, daß die Kunst nur auf dem Boden der Religion gedeihe, und daß nur die gottbeseelte Hand in der Kunst Hohes erschaffe? Wenn dieses von unserer Kunst, der geringeren, gilt, wie viel mehr von der Kunst der Griechen, die er selbst, so wahr er ein hoher Künstler ist, als die höchste erkennen muß, die, so weit unsere Weltgeschichte reicht, je von Völkern geübt wurde.«⁶⁸.



14 Overbeck, Die Beschützer der Künste.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Der anschließend vorgetragene ökumenisch inspirierte Umkehrschluß, daß schöne Kunst sich eben doch nur der Beseelung Gottes verdanke, muß jedoch an Overbecks erzieherischer Logik scheitern. »Wer von Bewunderung der Antike sich hinreißen« hat lassen, hat ja in aller geschichtlichen Konkrettheit den Typus verkörpert, den Overbeck, der hiermit nicht antike Kunst *an sich* zu würdigen versucht, für das Ende der Kunst im 16. Jahrhundert verantwortlich macht. Antike und Moderne werden als interdependente Prädikate der Neuzeit verstanden. Tatsächlich sind die massiven Antikenrezeptionen der Hochrenaissance einfach nicht wegzudenken aus der Genese der modernen, sich ihrer Autonomie versichernden Kunst; sie gehören in diejenige Soziologie, die jene mittelalterliche in ihrer Ursächlichkeit für handwerklich dienende Kunst aufgehoben und ersetzt hat.

Die Polemik Jacob Burckhardts – »Wenn also Overbeck in seinem blöden Fanatismus von einem Abfall der Kunst spricht, so weiß er nicht recht, was er sagt, zumal wenn Raphael der Sündenbock sein soll«⁶⁹ – entzündet sich unausgesprochen an diesem Zusammenhang und ist nicht so sehr diesem humanistischen Geiste Kestners und anderer verpflichtet⁷⁰. Eher entspringt sie seiner eigenen Epochenkonzeption und ist somit Nebenresultat seiner sich fixierenden Theorie der Renaissance. Burckhardt fährt fort: »Dieser vergebliche Abfall war eine ganz natürliche Entwicklung, bei der die Gesinnung der Maler gar nicht in Betracht kömmt«. Dieses Geschichtskonzept verwirft mit dem epochalen Denken den Gedanken an ›Abfall‹ und Aufstieg, also Kategorien einer dann vor allem sozialwissenschaftlich fundierten Geschichtstheorie. Im ›natürlich‹ entwickelten Höhepunkt Renaissance, in der und durch die sich der moderne Mensch exemplarisch selber zum Erkenntnisgegenstand hat machen können, ist somit das Gewordensein der Gegenwart aufgehoben. Kunst, an der das demonstriert wird, ist zum Prädikat der allgemeinen, nachgerade materiellen Geschichte geworden, die damit idealistischer als von Overbeck gedeutet wird.

In des Malers Detailkonsequenz bestätigt sich wiederum das politische Substrat seiner Kunstkritik, die zum Organon von Gesellschaftskritik gewendet war, gegen alle freundschaftlichen und feindlichen, allemal aber angesichts der heraufziehenden Destruktionen harmonistischen, ihn der Intoleranz und Ignoranz

zeihenden Einwendungen. Gegen überparteilich-historistische Auffassung, die mit allen historischen Antagonismen auch die der Gegenwart im Bilde (der Geschichte) stillzustellen und zu befrieden beliebt – »ein frommer Wunsch«, wie Goethe bemerkt⁷¹ – und ihre im Historienbild geübte Praxis, aus der Ferne der Vergangenheit ihre Gestalten friedfertig in die Nähe der Gegenwart zu leiten, konstruiert Overbeck die Geschichte als parteiliche Aussage vom Beginn der übermächtig im Vordergrund erscheinenden Vergangenheit bis hin in die entlegene Gegenwart, hinter der die »Zukunft, wie die heitere Ferne dieses Bildes« ausgebreitet liegt⁷².

Der entlegenen Zone, wo »fortgearbeitet« werden wird, durch die Bildnisse der drei Freunde und den unvollendeten Dom bezeichnet, korrespondieren vorn in der Vergangenheit die das gesamte Szenarium flankierenden Positionen des Kaisers und des Papstes. Die postulierte – in den letzten Fassungen ausgewogene – Herrschaft von Kirche und Staat, für Overbeck auch eine Vorbedingung der Kunst, testiert erneut den politischen Gehalt.

Bereits in den Dekorationen des genannten Abschiedsfestes für den bayrischen Kronprinzen war, sicherlich auch als Geste gegenüber dem Gaste, das Verhältnis von Kunst und Herrschaft thematisiert worden (Abb. 14). Overbeck war damals der Part in der Komposition des Cornelius zugefallen, in dem gegenüber der linken Tafel mit den versammelten historischen Künstlern, geschieden durch die zentrale Allegorie, von rechts die historischen Beschützer und Mäzene entgezogen: Perikles, Augustus, Mäzenas, Karl der Große, Julius II., Leo X., Lorenzo Magnifico, Franz I., Maximilian I., und andere mehr⁷³. Wie auch auf Seiten der Künstler ging es also quer durch die Epochen, eine parteilich-polemische Selektion, zu der sich Cornelius ohnehin nicht verstehen wollte⁷⁴, hatte vermutlich gar nicht zur Debatte gestanden.

Ähnlich auffällig in der Dominanz und der flankierenden Stellung wie im »Triumph« erscheinen die Häupter der geistlichen und weltlichen Herrschaft dann auch im Bilde einer Schutzmantelmadonna auf einem Majolika-Altar aus Gubbio von der Hand Giorgio Andreolis⁷⁵ (Abb. 15). Dieses in Farbigkeit und Stil durchaus nazarenischer Vorliebe entgegenkommende Werk der Renaissance (1511) ist in den Jahren

1834/35 unter Mitwirkung Joh. David Passavants und Ramboux' durch die Städeladministration erworben worden, als »ein gutes Modell für eine Akademie und von großem Nutzen im Gegensatz zur Antike«⁷⁶, wie Ramboux eigens betont. Die ikonographischen und künstlerischen Eigenschaften sowie die Ramboux'sche Bemerkung über den möglichen Zweck als antiantikes kunstpädagogisches Exempel scheinen dem Werk eine der Overbeck'schen affine Programmatik aufzuerlegen, – eine authentische allerdings, die den Geist der gesamten Epoche mit den künstlerischen Mitteln ihres Aus- und Übergangs zu schildern imstande schien. Die hier zutage tretende evidente Präferenz der Renaissance, wobei der Nachweis, daß Overbeck den Altar aus Gubbio gekannt hat, zur Zeit nicht zu führen ist⁷⁷, lehrt auch folgendes: So sehr der Maler nämlich dem Gewordensein der Kunst in ihre kloster-



15 Giorgio Andreoli, Majolika-Altar aus Gubbio. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Leihgabe an das Liebieghaus

brüderlichen Anfänge nachgeht, so wenig, was oft übersehen wird, lehrt er deren Nachahmung, wie Burckhardt meinte, als er anlässlich Overbecks bemerkte, »wer jetzt Fiesole nachahmt kommt mir gerade vor wie einer der die französische Revolution im Chronikenstyl beschreiben wollte«⁷⁸.

Er beharrt vielmehr auf dem jüngsten Stil, den modernsten Formen der von ihm gemalten Epoche, wählt zum Vorbild für sich und lehrt in seinem Programm die (Hoch-) Renaissance. Er altertümelte keineswegs, sondern bedient sich in der Verarbeitung und Lehre der Renaissance der ausgewiesenen formalen Rationalität, wie sie dann von Wölfflin auf den Grund-Begriff gebracht worden ist⁷⁹. Die Resultate dieser Overbeckschen Formdidaktik im Bildbewußtsein ganzer Generationen sind bis heute kaum zu ermessen⁸⁰; sie sind ein ernst zu nehmender Faktor in der Volksbildung, damit auch politisch geworden.

Überhaupt ist politisch expliziert worden, was politisches Implikat seines ›Werks und Wortes‹ war; denn inzwischen waren dem unverbindlich ästhetischen Geschichtsbild, das er allgemein und in seiner eigenen Gattung so attackiert hatte, der perspektivlosen Perspektive gegnerische Perspektiven erwachsen. In der von Friedrich Schlegel⁸¹ seit 1820 in Wien herausgegebenen ›Concordia‹ versammelten sich die hervorragendsten Sprecher dieser als *politische Romantik* nicht mehr »sternbaldisierenden«, wie Overbeck von Vi-

scher mißdeutet wurde, sondern sozial und wissenschaftlich engagierten Bewegung. Auf der äußersten Konservativen formierte sich hier eine entschiedene Kritik an den herrschenden Zuständen, am Parlamentarismus und Parteiwesen, am Kapitalismus, sonderlich aber am wirtschaftlichen Liberalismus Adam Smithscher Prägung.

Nur mit ihrer schärfsten Gegenposition, dem Historischen Materialismus, war sie sich in ähnlichem Maße einig in der Abweisung des Kapitalismus und seiner unübersehbar gewordenen Destruktionen, was denn auch Marx und Engels honorierten, wenn sie diesen, den »feudalen Sozialismus« glossierten: »Halb Klage-lied, halb Pasquill, halb Rückfall in die Vergangenheit, halb Dräuen der Zukunft, mitunter die Bourgeoisie ins Herz treffend durch bittres, geistreich zerreißendes Urteil, stets komisch wirkend durch gänzliche Unfähigkeit, den Gang der modernen Geschichte zu begreifen«⁸².

Derart verblüffende Verwandtschaft mit ihrer Gegenseite, wie schon im politischen Substrat, teilen denn auch kunsttheoretisch Overbecks ›Werk und Wort‹: Wie der Antipode Hegel mit seiner Theorie von der »Auflösung der romantischen Kunstform« jener regressiven Programmatik die strikteste Abfuhr erteilt⁸³, so verurteilt zugleich – gemeinsam mit Overbeck – sein Diktum vom Ende der Kunst die nämliche, die bürgerliche Epoche zur Kunstlosigkeit.

ANMERKUNGEN

¹ ›Der Triumph der Religion in den Künsten‹ oder auch ›Magnificat der Kunst‹, Öl auf Leinwand, 392 x 392 cm, Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 892. Der Original-Karton, 1840 durch Hübsch und Frommel für die großherzoglich badische Sammlung erworben, ehem. Karlsruhe, Kunsthalle, zerstört. Mehrere Stiche, der wichtigste von S. Amsler 1851 postum, vgl. M. Howitt, Friedrich Overbeck – Sein Leben und Schaffen (2 Bde). Freiburg/Br. 1886, Bd. 2, S. 420f., ebd. Aufzählung der Varianten. Die Literatur vor 1972 vor allem im Städel-Katalog: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1972, Text-Bd., S. 266ff. (H.-J. Ziemke); ferner B. Hinz, Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Autonomie der Kunst – Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt/M. 1972, S. 177ff.; F. Haskell, Rediscoveries in Art – Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England

and France. London 1976, S. 10, Anm. 5. Zur neuesten Literatur vgl. Anm. 3, übrige ältere ist an gegebener Stelle zitiert. Wiederholt zitierte Titel sind mit dem Autor und der Anmerknungsnummer bezeichnet, unter der der volle Titel zu finden ist.

² Die Administration des Instituts rühmte sich, »dem Vaterland ein Kunstwerk gewonnen zu haben, das fortan zu den schönsten Zierden gerechnet werden« würde, Howitt (Anm. 1), S. 59; im: (Schornschen) Kunst-Blatt, 21, 1840, Nr. 52 vom 19. Mai heißt es: »... kann man wohl versichern, daß seit Raffael kein Werk entstanden ist, welches einen so großartig entfalteten, so ganz abgerundeten, in sich vollendeten Gedanken ausdrückt«. Kurz vor Fertigstellung hatte Ludwig I. von Bayern das Bild im römischen Atelier bewundert und den Künstler zum Ritter des Verdienstordens vom hl. Michael in Bayern erhoben. Es gab, berichtet Brentano

- an Steinle am 11. 11. 1839, Bestrebungen, das Bild so lange in Rom festzuhalten, »bis es al fresco in den Vatican copirt sei«, A.M. von Steinle, Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Freiburg/Br. 1897, Bd. 2, S. 30.
- ³ So K. Andrews, *The Nazarenes – A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford 1964; die Ausstellung: *Die Nazarener*. Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut 1977, Katalog S. 271, F. 19 und Einlageblatt, darin E. Spickernagel, *Zur Monumentalmalerei der Nazarener in Deutschland*, S. 257ff.; in der Ausstellung eine (unpublizierte) kleine didaktische Dokumentation der Hamburger Variante des Bildes von Stefanie Poley, Hamburg; zur Ausstellung J. Chr. Jensen, *Die Nazarener – Bemerkungen zur Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a.M.*, 28. April bis 28. August 1977, in: *Kunstchronik*, 30, 1977, 10, S. 430ff. D. Hoffmann, *Germania zwischen Kaisersaal und Paulskirche – Der Kampf um Vergangenheit und Zukunft (1830–1848)*. Im Katalog: 100 Jahre Historisches Museum Frankfurt am Main 1878 bis 1978. Frankfurt/M. 1978, S. 85ff., hier S. 94ff. Zuletzt H. von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840*, München 1978, S. 120ff.
- ⁴ (F. Overbeck), *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten*. Ölgemälde, im Besitze des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt a.M. Erklärung vom Meister selbst. Frankfurt/M. (bei S. Schmerber) o. J. (1840); abgedruckt auch bei Howitt (Anm. 1), S. 61ff.
- ⁵ (A. Kestner), *Overbeck's Werk und Wort*. Ein Aufsatz von einem römischen Kunstfreunde in Bezug auf Overbeck's Erklärung seines im Städel'schen Kunst-Institute befindlichen Bildes: *Triumph der Religion in den Künsten*; abgedruckt auch in: (Schornsches) *Kunst-Blatt*, 22, 1841, 33 vom 27. April 1841, S. 129ff.
- ⁶ A. Kestner, *Römische Studien*. Berlin 1850, S. 147.
- ⁷ Vgl. vor Overbeck die von Düsseldorfer Corneliuschülern gemalten Darstellungen der Vier Fakultäten in der Aula der Bonner Universität 1819ff., für die »der rechte Weg schon vorgezeichnet (sei) durch Raphael im Vatican«, so Cornelius an seine Schüler, vgl. E. Förster, *Peter von Cornelius*. Berlin 1874, Bd. 1, S. 280; zu den Bonner Bildern B. Hinz, *Friede den Fakultäten – Zur Programmatik des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft zwischen Aufklärung und Vormärz – Die Fakultätenbilder in Bonn*, in: M. Brix / M. Steinhäuser (Hrsg.), *›Geschichte allein ist zeitgemäß‹ – Historismus in Deutschland*. Gießen 1978, S. 53ff.; ferner Ingres' ›Apotheose Homers‹ (1827), Paris, Louvre.
- ⁸ Die Korrespondenzen zwischen Maler und Institut etc. sind, soweit in Lübeck aufbewahrt, unpubliziert verloren gegangen; es handelt sich um die bei P. Hagen (Hrsg.), *Friedrich Overbeck's handschriftlicher Nachlaß in der Lübeckischen Stadtbibliothek*. Lübeck 1926 unter IV 11, 11a, 18, 28 registrierten Nummern. Ob in Frankfurt noch derartige Primärmaterial zum ›Triumph‹ vorhanden ist, kann lt. freundlicher Auskunft von H.-J. Ziemke, Frankfurt, z. Zt. nicht geklärt werden. Alle hier geäußerten Erkenntnisse und Zitate verdanken sich deshalb publizierten Materialien.
- ⁹ Howitt (Anm. 1), S. 56.
- ¹⁰ Kommentar ebd., S. 65.
- ¹¹ Ebd., S. 66.
- ¹² Ebd., S. 67.
- ¹³ Die rekonstruierbaren Entstehungsdaten gesammelt im Katalog (Anm. 1), S. 267, ebd. der Versuch zu einer Chronologie der Varianten.
- ¹⁴ Vgl. Anm. 8.
- ¹⁵ (E. Speckter), *Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien – Aus den nachgelassenen Papieren von Erwin Speckter*. 2 Bde., Leipzig 1846, hier Bd. 1, S. 113ff., Rom im Januar 1831.
- ¹⁶ Karton, 150 x 125 cm, heute in der Royal Collection, Windsor Castle, vgl. Andrews (Anm. 3), Nr. 67a; erworben 1847 für den englischen Prinzzgemahl.
- ¹⁷ Bleistiftzeichnung (mit Anlage des Rahmens), 61,2 x 62,6 cm, Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 6407 (Graphische Sammlung).
- ¹⁸ Speckter (Anm. 15), S. 116.
- ¹⁹ Das Aquarell mit der Darstellung Dürers, Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 09/219, aus dem Frankfurter Heller-Altar hat nicht als Vorlage gedient, wie vermutet von M. Mende, *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden 1971, S. XLII, Taf. 18; eine Kopie des ›Rosenkranzfestes‹ befand (befindet) sich in Wien, von wo sich Overbeck durch Steinle schon eine Skizze nach dem Bildnis ›Schoreels‹ (Jan van Scorel) verschafft hatte, Howitt (Anm. 1), S. 57f.
- ²⁰ Öl auf Leinwand, 144 x 144 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 2491; vgl.: Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969, S. 247ff.
- ²¹ Öl auf Leinwand, 145 x 146 cm, Leningrad, Eremitage; erworben 1843 für den Zarewitsch (späteren Alexander II.); vgl. Ausstellung und Katalog: *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*. Paris 1976, Nr. 167 (Youri Kouznetsov).
- ²² Letztlich ist dieser Typus vorbereitet in der (verlorenen) Zeichnung von Pforr ›Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst‹, Rad. von C. Hoff, *Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse von Franz Pforr*. 1, Frankfurt/M. 1832, Taf. 1; Overbeck christianisiert dann die thronende Kunst, indem er ihr geistliche Kleider und den Krummstab verleiht, Handzeichnung in Wien, Albertina, Nr. 23, 694; vgl. M. Mende, *Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828 – Ein Beitrag zur Dürerverehrung der Romantik*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1969, S. 177ff., besonders S. 188ff. Etwas früher als Overbeck hatte auch Cornelius dasselbe Thema behandelt in den 25 Loggien der Pinakothek (1825–36), die ebenfalls gipfeln in einer Komposition des ›Bundes der Religion mit den Künsten‹. Vgl. ferner Heinrich Oliviers ›Madonna von großen Künstlern verehrt‹ (mit Raffael, Michelangelo, Dürer, St. Lukas, der Hl. Cäcilie, Palestrina, St. Ambrosius, Dante) von 1826, ehem. Dessau, Staatliche Kunstsammlungen; vgl. Mende (Anm. 19), S. XL1, Taf. 17. Sodann, bereits unter dem Eindruck Overbeck's, Moritz von Schwind ›Die Künste im Dienste der Religion‹, 1847, in Form einer bellinesken *sacra conversazione* mit den Repräsentanten der Künste Kaiser Heinrich II. und Kunigunde, St. Lukas, der Hl. Cäcilie, dem Genius der

- Poesie und einem Kirchenvater für die Beredsamkeit, vgl. O. Weigmann, *Schwind – Des Meisters Werke*. Stuttgart/Leipzig 1906, S. xxxiii, Abb. 245. Das erstmals von Andrews (Anm. 3) und dann immer wieder bis von Einem (Anm. 3) als geistige Vorlage Overbecks genannte Gedicht A.W. Schlegels ›Der Bund der Kirche mit den Künsten‹ (1800) bietet abgesehen vom Titel in seinen 32 hölzernen Stanzen kaum einen Gedanken, der zu Overbeck führte; die 27., nämlich die Malerei betreffende Strophe ermuntert lediglich zur christlichen Ikonographie, ohne die Epochenvorstellung Overbecks auch nur zu berühren: »Laß, Mahlerei! statt unter den Gedichten / Der Sinnenwelt dich spielend zu ergehn, / Die schönsten Wunder geistlicher Geschichten / Von neuem unter deiner Hand gesehn. / Was jede Seel' erquickt in den Berichten, / Laß glänzend und genetzt die Augen sehn. / Der alt' und neue Bund sammt den Legenden / Ermahne sprechend von der Tempel Wänden«, in: E. Böcking (Hrsg.), *August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke*. Bd. 1, Leipzig 1846, S. 87ff. Eher läßt sich als ein geistiger Vater der nachmalige Bischof von Regensburg Joh. Michael Sailer nennen, den K. Lankheit in seiner Rezension Andrews' (Anm. 3) in: *Kunstchronik*, 18, 1965, S. 222ff. ohne Nachweis erwähnt. Vor allem seine ›Christlichen Briefe eines Ungenannten von den Jahren 1783–1803‹ enthalten zahlreiche für die Nazarener grundlegende Gedanken, was Howitt (Anm. 2) bestätigt, J.M. Sailer, *Briefe aus allen Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung*. Bd. 6, München 1804.
- ²³ Vgl. W. Hofmann, *Das irdische Paradies – Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts* (1960). München 1974, S. 60ff.
- ²⁴ F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart 1854, 3. Teil, S. 509.
- ²⁵ Nicht haltbar ist die Auffassung, selbst insofern sie von dem Zeitgenossen Förster stammt, daß der ›Triumph‹ »mit seiner kirchlichen Begeisterung, mit seinem verklärenden Idealismus, und selbst mit der Gewalt, die der Geschichte angethan wird, das vollkommenste und sprechendste Denkmal der neuen romantischen Kunst in der Richtung des ›Klosterbruders‹ sei; E. Förster, *Geschichte der neuen deutschen Kunst*. Bd. 1, Leipzig 1863, S. 193. Wackenroder, der zudem ganz von humanistischem Gedankengut erfüllt war, hatte sich keineswegs für die mittelalterliche, sondern für die neuzeitliche Kunst interessiert, die er allerdings altertümelnd im Chroniken-Stil beschrieben hat; hierzu in der umfangreichen neueren Wackenroderliteratur vor allem W.D. Robson-Scott, *Wackenroder and the Middle-Ages*. In: *Modern Language Review*, 50, Cambridge 1955, R. Kahnt, *Die Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik bei W.H. Wackenroder*. Marburg 1969 (= *Marburger Beiträge zur Germanistik*, Bd. 28); vgl. zur Differenz zwischen Overbeck und Wackenroder auch Anm. 70.
- ²⁶ Vgl. Anm. 29.
- ²⁷ Fr. Th. Vischer, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, von Friedrich Overbeck. In: Ders., *Kritische Gänge*. Bd. 1, Tübingen 1844; erstmals in: *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst*, 1841, Nr. 28, S. 109ff.
- ²⁸ Es handelt sich um das (verbrannte) Konvolut von Zeichnungen nach Künstlerbildnissen, 10. 6. 1959 von Gertrud Overbeck aus Dresden an die Staatlichen Museen, Berlin (DDR), Kupferstichkabinett, gelangt, Mappe Dresden; in verkohltem Zustand fotografiert; ob eigenhändig unsicher.
- ²⁹ »... ließ er sich keine Mühe verdrießen, durch seine Freunde dies- und jenseits der Alpen sich authentische Bildnisse der auf dem Gemälde anzubringenden Gestalten zu verschaffen, mochten es Drucke oder Zeichnungen nach gemalten Porträten oder Bilder auf Grabdenkmälern sein«, so Howitt (Anm. 1) S. 56 über die Herkunft der Bildnisse. Außer den im folgenden genannten Quellen hat er auch Vasari benutzt, und zwar aus dem 1. Bd. der *Viten*, Florenz 1568, die fünf ersten Künstler in durchgehender Reihenfolge: Cimabue, Arnolfo di Cambio, Nicola Pisano, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi (S. 82–111), Blei auf Pauspapier, Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt, Inv.-Nr. AB 1797, J. Chr. Jensen, *Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung*. Lübeck o. J. (= *Lübecker Museumshefte*, Heft 8), Nr. 165. Nicola Pisano könnte, ins Profil gedreht, verwendet sein, für Cimabue wurde eine andere Vorlage gewählt, die übrigen nicht aufgenommen.
- ³⁰ Fra Angelico und Signorelli, aus dem Doppelbildnis der Orvietaner Fresken genommen, im ›Triumph‹ aber ummontiert; nicht verwendet Mantegna (aus dem Grabdenkmal in Mantua), Perugino, Benozzo Gozzoli (aus seinen Fresken im Camposanto in Pisa), ein weiterer schwer identifizierbar, Brunelleschi (?).
- ³¹ Van Dyck nach einem frühen Selbstporträt, bzw. einem Nachstich, E. Schaeffer, *Van Dyck – Des Meisters Gemälde*. Stuttgart 1909, S. 172; Maerten Pepijn, ebd., S. 251, jedoch nach dem Stich von Schelte a Bolswert in der ›Ikonographie‹ des van Dyck; Ostade, Teniers, Potter, Schalcken, d'Hondekoeter aus A. Houbraken, *De groote Schouburgh ...* 3 Bde., Amsterdam 1718–21; Lukas Cranach nach seinem Selbstbildnis in der *Selbstbildnis-Sammlung der Uffizien*.
- ³² Kommentar, Howitt (Anm. 1), S. 70.
- ³³ Ebd., S. 71.
- ³⁴ Ebd., S. 72.
- ³⁵ W.H. Wackenroder, *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin 1797). Hrsg. von K. Röhrscheid, Leipzig o. J., S. 64.
- ³⁶ Joh. D. Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana – Zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist*. Heidelberg/Speyer 1820, S. 78f.
- ³⁷ Fr. Schlegel, *Vom Raffael – Nachricht von den Gemälden in Paris* (1802). In: H. Eichner (Hrsg.), *Friedrich Schlegel – Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (Bd. 4, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*). München / Paderborn / Wien 1959, S. 56.
- ³⁸ Vgl. dazu Hinz (Anm. 1).
- ³⁹ Kommentar, Howitt (Anm. 1), S. 72. »Lust« dagegen in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (1790), u. a. § 31, *kategoriale subjektive Bedingung der Kunst*.
- ⁴⁰ Ebd., § 44.

- ⁴¹ G.W.Fr.Hegel in der ›Auflösung der romantischen Kunstform‹, in: Ästhetik. Bd. 1, hrsg. von Fr. Bassenge, Frankfurt/M. o.J., S. 579. Für Hegel gibt es keinen Bruch im Kontinuum der ›romantischen‹, der Kunst der christlichen Epoche.
- ⁴² Nur in dieser dialektischen Weise des Verhältnisses von Kunst und Philosophie wäre Baudelaires u.a. an Overbeck beobachteter und beschriebener ›L'art philosophique‹ zuzustimmen, eine Wertung ist hieraus nicht abzuleiten, in: Baudelaire, Oeuvres complètes. Paris 1961, S. 1099ff.
- ⁴³ Vischer, (Anm. 27), S. 201.
- ⁴⁴ A.Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2 (1844), Nachdruck Wiesbaden 1961, S. 507.
- ⁴⁵ K.Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, (Rohentwurf 1857/58). Berlin/DDR 1953, in der Einleitung S. 30 und 31.
- ⁴⁶ So wundert sich wiederum Heinrich Heine, wie seinerseits Overbeck in einer Zeit, da »die Welt aus den Angeln gerissen« etc. sei, Beachtung finden konnte; »... und Victor Cousin, damaliger Minister von Frankreich, stand ruhig vor dem Bilderladen des Boulevard des Italiens, und bewunderte die stillen, frommen Heiligenköpfe von Overbeck« (in Kupferstichen), geschehen im Herbst 1840, mitgeteilt Paris, 19. Mai 1841, K. Briegleb (Hrsg.), Heinrich Heine – Sämtliche Schriften in zwölf Bänden. München 1976, Bd. 9, S. 370f.
- ⁴⁷ A. von Arnim, Die Kronenwächter (1817). In: M.Morris (Hrsg.), Achim von Arnims ausgewählte Werke. Bd. 3, Leipzig o.J., S. 86.
- ⁴⁸ In diesem programmatischen Sinne wurde von Zeitgenossen auch die Boisserée'sche Sammlung begriffen, vgl. Max von Schenckendorfs Gedicht ›Die altdeutschen Gemälde. An Sulpitz und Melchior Boisserée in Köln‹ (Heidelberg, Juli 1814), in: Max von Schenckendorf's Sämtliche Gedichte. Berlin 1837, S. 229f.
- ⁴⁹ In die typisch altnürnbergisch vorgestellte Werk- und Heimstatt Meisters Martins des Künfers läßt auch E.T.A.Hoffmann zwei junge Künstler – Reinhold und Friedrich – ein- und zurückkehren, allerdings mehr um der Liebe als um der Reorganisation ihres Berufes willen. Nach teils erfolgreichem, teils erfolgreichem Ende ihres Verlangens wenden sie sich wieder ab von der handwerklich-hauswirtschaftlichen Sphäre, wenden sich wieder ihren Künsten zu und bilden den Typus weiter aus, der in Overbecks Programm den Verfall einleitet. Obwohl von Wackenroder und Tieck für die Thematik empfänglich gemacht, vermeidet Hoffmann doch die regressive Wendung; E.T.A.Hoffmann, Meister Martin der Künfer und seine Gesellen (1818).
- ⁵⁰ ›Romantische Schule‹, geschrieben Paris, im Herbst 1835; Schriften (Anm. 46), Bd. 5, S. 370.
- ⁵¹ Kommentar, Howitt (Anm. 1), S. 64.
- ⁵² Ebd., S. 63.
- ⁵³ Vischer (Anm. 27), S. 169.
- ⁵⁴ Dort tritt zwischen die ›mittelalterliche Periode‹ (1248 bis 1550), vor der noch der ›römischen und romanischen‹ (16 v.Chr.–1248) gedacht ist, und die Gegenwart des Domneubaues (1825–1855) die ›neueste Renaissance in der Kunst‹, exakt von den Daten 1550 und 1825 begrenzt, die Overbeck als Epoche aus seinem Bild verbannt hatte; sie ist u.a. personifiziert durch Rubens, Winckelmann, Goethe und Friedrich Schlegel (!); vgl. E.Meyer-Wurmbach, ›Die neueste Renaissance in der Kunst‹ und ›Der Ausbau des Domes‹ – Ein Beitrag zur Geschichte des Dombaues nach wieder aufgefundenen Entwürfen zu den Fresken E. von Steinles im Alten Wallraf-Richartz-Museum. In: Kölner Domblatt – Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 14/15, 1958, S. 140ff., 2. Entwurf von 1862, Abb. 58; der Aufsatz vermittelt einen lebhaften Einblick in die Kontroversen um die personelle Ausstattung des Bildes, d.h. der Epoche. Auch Cornelius hatte in seinen Münchner Loggien diese Epoche, wenn auch schmal genug, illustriert: Gegenüber Correggio erscheinen auf der nordischen Seite Claude Lorrain und Rembrandt, gegenüber den Venezianern Poussin und Eustache Le Sueur und gegenüber Michelangelo Rubens, – in den Medaillons jeweils umgeben von ihren Gefolgsleuten.
- ⁵⁵ ›Plastik und Malerei im Dienste der Religion‹, Blei auf Papier, 9,2 x 6,6 cm. Staatliche Museen zu Berlin/DDR, vgl. Anm. 28, Negativ-Nr. 12863.
- ⁵⁶ Vischer (Anm. 27), S. 186.
- ⁵⁷ J.Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen (postum 1905). Hrsg. von R.Stadelmann, Pfullingen 1949 im Kapitel ›Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kultur‹, vor allem S. 197.
- ⁵⁸ Vischer (Anm. 27), S. 198.
- ⁵⁹ Kommentar, Howitt (Anm. 1), S. 72.
- ⁶⁰ Vgl. die Bemerkung von W.E.Suida, Kunst und Geschichte – Versuch einer Feststellung der Stileinheiten in der Kunsttätigkeit Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln 1960, S. 100.
- ⁶¹ Kommentar, Howitt (Anm. 1), S. 70. Als ein solcher Führer in die Zukunft der Kunst ist Overbeck bereits in jungen Jahren angesehen worden, vgl. den Brief von Johannes (Jonas) Veit, dem älteren Sohn des Simon und der Dorothea Veit (spätere Schlegel), an seinen Vater 1812: »Ungeachtet jeder Einsichtsvolle erkennen muß, daß seit Raffael die Kunst bis auf unsere Zeiten gesunken, so wird dies von den Künstlern im allgemeinen anerkannt, im besonderen aber, vorzüglich unter den Malern, hat bisher noch keiner sich entschließen wollen, diesen Schlendrian zu verlassen, um einmal etwas Besseres zu wagen (...) Schon in Dresden war mir dieses sehr einleuchtend, ich sah mit Erstaunen die Werke von Holbein, Leonardo da Vinci, Dürer und Bellin, welche so wie ihre ganze Zeit dasselbe Streben vereinigt hat, ungeachtet sie in den entferntesten Gegenden gelebt haben (...) Diesen großen Lichtern mich zu nähern, war seit der Zeit mein einziger Wunsch (...) Wie erstaunt war ich, als ich diese Gedanken (...) nun hier in Rom von einem andern schon wirklich ausgeführt fand, durch einen Jüngling, der, an Geist und Talenten uns allen überlegen, äußerlich der niedrigste von uns scheint und in dieser einfachen Gestalt die lieblichste Seele verbirgt«; J.M.Raich (Hrsg.), Dorothea von Schlegel, und deren Söhne Johannes und Philipp Veit – Briefwechsel. Mainz 1881, Bd. 2, S. 116f.

- ⁶² Zur kulturellen Situation in Frankfurt und zur Frühgeschichte des Städelschen Kunstinstitutes vgl. E. Callmann, *Die Frankfurter Romantik*. Paderborn 1930.
- ⁶³ Howitt (Anm. 1), Bd. 1, S. 540f. Bekanntlich war jedoch der Kölner Dom nicht am Ende des Mittelalters, etwa mit der Reformation, wie Overbeck das Ende der christlichen Kunst suggerieren möchte, unvollendet liegen geblieben, sondern bereits um die Wende zum 14. Jahrhundert stagniert. So ist es wahrste Ironie der Geschichte, wenn der ›Triumph‹ bei seiner Erstaufstellung vis-à-vis mit Nicaise de Keyzers ›Schlacht von Worringen‹ konfrontiert wurde. Die Schlacht (1288) um das Erbe Limburgs, die mit der katastrophalen Niederlage und Gefangennahme des Kölner Kurfürsten und Erzbischofs endete, offenbart einerseits dessen fürstlich-allzuweltliches Vormachtstreben, andererseits den Sieg des bürgerlichen Prinzips und löste seine feudale Herrschaft über die Stadt, die auf Seiten seiner Gegner gekämpft hatte, ab. Diese beiden Momente jedoch, hier bereits im hohen Mittelalter, sind die geschichtlichen Beweggründe der von Overbeck negierten Neuzeit; hier mußte, lange vor der Reformation, der Dombau liegenbleiben. Von diesem historischen Antagonismus mag noch etwas überdauert haben, wenn 1840 noch »Hie Overbeck« – »Hie de Keyser« zu Losungsrufen werden konnten, Howitt S. 59. Vgl. hierzu auch Hoffmann (Anm. 3), besonders S. 100f., ebd. Abb. der ›Schlacht von Worringen‹.
- ⁶⁴ Kommentar Howitt (Anm. 1), S. 71.
- ⁶⁵ Speckter (Anm. 15), S. 119.
- ⁶⁶ Ebd., S. 120.
- ⁶⁷ E. Förster im: (Schornschen) Kunst-Blatt, Nr. 99 vom 13. Dezember 1842, S. 394f.
- ⁶⁸ Kestner (Anm. 5), S. 8.
- ⁶⁹ J. Burckhardt, *Über Murillo – Kunststudien aus dem Louvre*. Mitgeteilt und eingeleitet von H. Zeck in: *Atlantis – Länder, Völker, Reisen*, Bd. 9, 1937, 8, S. 481ff., hier S. 485; vgl. hierzu auch W. Kaegi, *Jacob Burckhardt – Eine Biographie*. Bd. 2, Basel 1950, S. 270. Den Hinweis verdanke ich Frank Reijnders, Amsterdam.
- ⁷⁰ Wie auch Wackenroder in dieser Hinsicht meilenweit von Overbeck entfernt ist; vgl. den 7. Abschnitt der ›Herzensergießungen‹ (Anm. 35) mit der Überschrift ›Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst‹: »Ihm [dem Schöpfer] ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge«, usf.; vgl. auch Anm. 25.
- ⁷¹ Goethe zu Ernst Förster, als dieser ihm das Programm der ›Theologie‹ für die Fresken der Bonner Aula erläutert, über dessen Realitätsferne; E. Förster, *Aus der Jugendzeit*. Berlin 1887, S. 316.
- ⁷² Kommentar Howitt (Anm. 1), S. 70; über diese Umkehrung der gewohnten, sozusagen natürlichen historischen Sehweise macht man sich bereits Gedanken bei A. Graf Raczynski, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd. 3, Berlin 1841, S. 336ff.; vgl. auch Förster (Anm. 25), S. 189.
- ⁷³ Aquarell auf Papier auf Leinwand, 303,5 x 149 cm, Köln, Wallraf-Richartz Museum, WRM 3103; vgl.: *Katalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Wallraf-Richartz-Museum*. Köln 1964, S. 96; weiter zu sehen ein Bischof, ein griechischer Metropolit, ein protestantischer Pfarrer, ein weltlicher Würdenträger; weitere Figuren nicht benennbar.
- ⁷⁴ »Ja sogar die Sektierer und Ketzer müßten ihre Stelle finden; denn alles das gehört zur Geschichte«, so Cornelius zu Förster über die Konzeption der Bonner ›Theologie‹; Förster (Anm. 7), S. 281.
- ⁷⁵ Majolika, Glasur in Weiß, Grün, Gelb, Grau, Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut, Leihgabe an das Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P. 77.
- ⁷⁶ Ramboux hat den Altar entdeckt und seinen Ankauf bewerkstelligt, zit. und mitgeteilt von Joh. D. Passavant an seinen Vetter Philipp Passavant, den Administrator, am 21. Juli 1834. Gegen den Widerstand des Bischofs und der Stadt Gubbio, die den bereits eingeschifften Altar zurückholen, gelingt es erst durch das Eingreifen Bunsens, des preussischen Gesandten beim Vatican, den Kauf zu realisieren. Frankfurt/M., Akten des Städelschen Kunstinstituts, Faszikel ›Sculpturen. Correspondenz mit Herrn Ramboux Ankauf des Altars von Andrioli betreffend‹; diese Nachrichten verdanke ich der freundlichen Hilfe H.-J. Ziemkes, Frankfurt/M.
- ⁷⁷ H.-J. Ziemke äußert in seiner freundlichen Mitteilung Zweifel an der Kenntnis Overbecks, vor allem auf terminliche Erwägungen gestützt. Gleichwohl fehlen auf der Windsor-Fassung noch Kaiser und Papst, die übrigen Varianten sind ebenfalls undatiert, sodaß beide Figuren noch relativ spät hinzugefügt worden sein könnten. Auch der Specktersche Bericht läßt noch auf Unklarheiten bei der Anlage des rechten und linken Vordergrunds schließen.
- ⁷⁸ Burckhardt (Anm. 69), S. 487.
- ⁷⁹ Besonders einseitig und eindrucksvoll H. Wölfflin, *Die klassische Kunst – Eine Einführung in die italienische Renaissance (1898)*; im Verhältnis zum Barock dann: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915)*.
- ⁸⁰ Erste Präsentation und Überlegungen dazu bot die Frankfurter Ausstellung von 1977 und ihr Katalog (Anm. 3), dort die Beiträge von G. und S. Metken und H. Dorra, S. 323ff.
- ⁸¹ Über die programmatischen Gemeinsamkeiten zwischen Fr. Schlegel und Overbeck in dieser Hinsicht vgl. ihren Briefaustausch von 1814, Howitt (Anm. 2), Bd. 1, S. 302ff.
- ⁸² K. Marx/Fr. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*. In: *Karl Marx Friedrich Engels-Werke (MEW)*, Bd. 4, S. 483.
- ⁸³ Hegel (Anm. 41), S. 579: »Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen, substantziell aneignen, d. i., sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren und die bestimmte Begrenzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas Anundfürsichseiendem werden zu lassen«, – zugleich ein Seitenhieb auf die zeitgenössische Kunstpolitik der deutschen Staaten und Kronen, die nun mit Vorliebe Nazarener auf die Lehrstühle der Akademien zu berufen beliebten.