

**WILHELM SCHLINK**

**Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener**

## Heilsgeschichte in der Malerei der Nazarener

WILHELM SCHLINK

Seit 1847 arbeitete Friedrich Overbeck in Rom an Entwürfen für Tapisserien mit dem Thema *Die sieben Sakramente*.<sup>1</sup> Die Hoffnung auf einen Auftrag für den Dom von Orvieto blieb indessen unerfüllt. Durch kleinformatige, teilkolorierte Wiederholungen der Kartons (heute im Berliner Kupferstichkabinett) und eine seinerzeit weitverbreitete Holzschnittausgabe (Leipzig 1870)<sup>2</sup> wurden Overbecks Kompositionen dennoch bekannt und prägten die Vorstellung, die sich die Öffentlichkeit von der theologischen Kompetenz und der im Kunstwerk Gestalt gewordenen Glaubenskraft des nazarenischen Altmeisters machte.

In einem Brief an Edward von Steinle vom 29. Juni 1857 erläuterte Overbeck, worum es ihm ging:

„Die genannten Sacramente in einer vielleicht *neuen*, und wie mich dünkt, interessanten Weise zu behandeln, nemlich mit Randverzierungen nach Art der Rafaelschen Tapeten, in welchen die kirchliche Lehre über die Sacramente durch Zusammenstellung des Vorbildlichen aus dem alten Testamente anschaulich gemacht wird.“<sup>3</sup>

Das erste Blatt der Holzschnittdition mit dem *Sakrament der Taufe* (Abb. 1) zeigt, was von Overbecks Vorhaben zu halten ist. Der Vergleich mit den vatikanischen Teppichen Raphaels läßt sich nur bedingt nachvollziehen, denn die von Francesco Penni und Giovanni da Udine entworfenen Rand- und Sockelbordüren zeigen dort keine ‚vorbildlichen Szenen aus dem Alten Testament‘, sondern Szenen aus dem Leben des Auftraggebers Leo X bzw. aus der vita des Apostels Paulus. Raphaels Bilder zur Apostelgeschichte erklären sich aus dem dargestellten Ereignis, aus der Bildfolge und aus ihrem Bestimmungsort: der Sixtinischen Kapelle. Overbecks Bilderfindungen zu den Sieben Sakramenten hingegen sind dogmatische Lehrtafeln, die dem Gläubigen helfen,

---

<sup>1</sup> Sabine Fastert: *Die Sieben Sakramente von Johann Friedrich Overbeck. Ein nazarenisches Kunstprojekt im Kontext seiner Zeit* (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München), München 1996. Stephan Seeliger: *Overbecks Sieben Sakramente*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. Band 5. 1963. S. 151-172. Wichtig nach wie vor das Kapitel über die Sieben Sakramente in Margaret Howitt: *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen*. 2 Bände, Freiburg i.B. 1886. Bd. 2. S.297-342. Die kleine Leinwandfassung der ‚Taufe‘ ist farbig reproduziert in dem Ausstellungskatalog Johann Friedrich Overbeck – 1789-1869 – Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstags. Lübeck 1989. S. 167.

<sup>2</sup> *Die Sieben Sakramente von Joh. Friedr. Overbeck, nach den Cartons in Holzschnitt ausgeführt von August Gaber*. Leipzig o.J. (1870 und 1889<sup>2</sup>). Der erklärende Text Overbecks ohne Abbildungen in: *Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung*, Sonnabend, den 12. Mai 1888, No. 38, S. 221-226.

<sup>3</sup> Ich zitiere den Brief nach Fastert 1996 (wie Anm. 1). S. 59.

den göttlichen Heilsplan als uranfänglichen mithilfe einer Gruppe begleitender Bilder zu entschlüsseln.

Im Hauptbild der *Taufe* (Abb. 1) entwickelt sich aus dem Pfingstfest im Hintergrund die Aposteltaufe aller Völker um das von vier Cherubim getragene Taufbecken. Die Mohrentaufe im Zentrum des Bildes versteht Overbeck nicht – wie es naheliegend wäre – als Hinweis auf die Taufe des Kämmerers (Apg. 8, 26 ff). Vielmehr rekurriert er auf Augustinus' *De Civitate Dei*, Liber XVI, cap. II, und nennt die Gruppe „zur Linken des Beschauers Semiten oder Abkömmlinge Sems; die zur Rechten Japhetiten oder Abkömmlinge Japhets, und die mittlere Chamiten oder Abkömmlinge Chams; so daß in ihnen das gesamte Menschengeschlecht vertreten erscheint, das von diesen drei Söhnen Noahs abstammt, weil nunmehr alle Völker der Erde berufen sind, in der Kirche Christi Ein Volk, Eine große Familie von Brüdern, weil von Kindern desselbigen Vaters, im Himmel auszumachen.“<sup>4</sup> Der in der christlichen Ikonographie durchaus ungewohnte und von Overbeck selbständig erarbeitete Bezug von Taufe auf die Errettung Noahs und der Völkerbildung durch seine drei Söhne wird in den Bildern der Bordüren konsequent fortgeführt. In der predellaartigen Sockelborte besteigen links Noah und die Seinen die rettende Arche; wider alle ikonographische Tradition kann es der eifernde Overbeck nicht lassen, Noah, den Gerechten, dem unzüchtigen Volk der ‚Söhne Gottes und der Töchter der Menschen‘ seinen Untergang mit stolzer Drohgebärde vorauszusagen. Rechts das gerettete Volk Israel nach dem Durchzug durch das Rote Meer. Beides

„Vorbilder der Taufe aus dem alten Testamente; nämlich zuerst der Eingang Noahs in die Arche, als das Bild der Kirche, in der allein Rettung vom allgemeinen Untergange zu finden ist, und deren Eingangsthüre eben die Taufe; und zweitens der Durchgang der Kinder Israel durch das Rothe Meer, in welchem, wie der Apostel sagt, unsere Väter alle getauft worden sind.“<sup>5</sup>

Die ‚Predellenbilder‘ zeigen, daß es Gottes Heilsplan von Anfang an gewesen ist, sein Volk *im* Wasser und *durch* Wasser zu retten; in der von Christus eingesetzten Aposteltaufe der Kirche erfüllt sich die Heilsgeschichte, die im Alten Testament angelegt war und durch die Christustaufe – im zentralen Medaillon der oberen Bordüre – neuen Sinn und oekumenischen Maßstab erhalten hat. Neben der Christustaufe stehen – Overbeck nimmt mit diesem Tierfries ein Jugendstilmotiv vorweg – ‚Hirsche, die nach frischem Wasser schreien‘ (Ps. 42,2), und von der Wiedergeburt des Menschen aus Wasser und Geist handelt das nächtliche Gespräch zwischen Christus und Nikodemus (Joh. 3,5). Auch von der ‚ehernen Schlange‘, die sich um das Kreuz auf hohem Kandelaber windet, ist in diesem Gespräch die Rede: „Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöhte, so muß der Sohn des Menschen erhöht werden, damit jeder, der glaubt, in ihm ewiges Leben habe.“ Dem ‚Lebenszeichen‘ der Ehernen Schlange entspricht antithetisch auf der linken Seite die Schlange der Versuchung, – der Verhei-

---

4 Das Zitat aus Overbecks Erklärung der *Taufe* (vgl. Anm. 2). Es wirkt nicht gerade zeitgemäß, daß Overbeck nur drei Völker auftreten läßt; im Sinne des Mittelalters galten die drei Söhne Noahs jeweils als Stammvater der Bewohner eines Erdteils. Unzeitgemäß auch die Verbindung der dunkelhäutigen Afrikaner mit dem Fluch Noahs über Cham, „Knecht der Knechte seinen Brüdern“ zu sein (Genesis 9, 25).

5 Aus Overbecks Erklärung der *Taufe* (vgl. Anm. 2).

ßung Christi an Nikodemus entspricht die Vertreibung aus dem Paradies. Es ist ungewöhnlich, daß der Sündenfall seinen Antitypus in einer ‚gemischten‘ Darstellung: in dem neutestamentlichen Gespräch über die Errettung des Menschen und in dem alttestamentlichen Typus der Errettung zugleich findet. Das setzt einen hohen theologischen und ikonographischen Reflexionsgrad voraus. Von daher scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß den Hirschen der oberen Bordüre eine weitere, christologische Bedeutung zugesprochen ist: der Physiologus berichtet, daß der Hirsch die Schlange vernichtet, indem er sie aus ihrer Höhle mit Wasser her austreibt und dann zertritt; „so hat auch unser Herr getötet den großen Drachen, den Teufel, durch die himmlischen Wasser, nämlich durch die göttlichen Heilslehren. Denn nicht vermag der Drache dem Wasser und nicht der Teufel dem göttlichen Wort standzuhalten“.<sup>6</sup>

Overbeck nutzte alle Möglichkeiten biblischer Bild-Typologie und christlicher Allegorese, um das Sakrament der Taufe als ein Kernstück der Heilsgeschichte zu bestimmen. Das verlangte eine große Vertrautheit mit der biblischen Exegese von den Kirchenvätern bis in die Zeit der Gegenreformation und darüber hinaus; aber auch eine Vertrautheit mit der christlichen Ikonographie, die ihresgleichen sucht. Verwundern muß das nicht, denn seit seiner Konversion zum Katholizismus war für Overbeck das Gespräch mit Theologen, das Studium der Bibel und der theologischen Lehrschriften ebenso wichtig geworden wie das Malen selbst. Vom kirchlichen Standpunkt gesehen war Overbeck ein ‚pictor doctus‘ einer der doctissimorum seiner Zeit: kein bloßer Bibelillustrator, sondern ein Bildprogrammgestalter, der Gottes Heilsplan in einprägsamen Schautafeln vermitteln konnte.

\*

Nun möchte ich aber von dem späten Overbeck, der im menschlichen Umgang etwas verbittert und in seiner religiösen Haltung etwas doktorinär geworden war, zurückblenden auf den jungen Overbeck und seine ebensojungen Malerfreunde, – auf die Zeit, als der Bund der Lukasbruderschaft entstand und in seiner vollen Blüte war: die Jahre 1807 – 1813. Und hier interessiert mich vor allem die Frage: welche Rolle spielte das Alte Testament für die Malerei des Lukasbundes?

Zunächst einmal ist es alles andere als selbstverständlich, daß überhaupt Szenen des Alten Testaments in die Malerei der Nazarener Eingang fanden. Der literarischen Frühromantik waren die Stoffe des Alten Testaments fremd geblieben. Bei Wackenroder und Tieck kommen unter Hunderten erträumter, gemalter und beschriebener Bilder alttestamentliche Themen nicht vor; auch Friedrich Schlegel rechnet sie nicht gerade unter die malenswerten Stoffe. Von Caspar David Friedrich kennen wir – all seinen christlichen Allegorien zum Trotz – kein einziges Bild, das ein alttestamentliches Sujet wiedergäbe, und von Runge gibt es nur eben drei, vier Bleistiftentwürfe zu *Auffindung* und *Aussetzung des Mosesknaben* bzw. anderen Szenen des Pentateuch. Runge und Friedrich waren bei aller Bibelfestigkeit und Glaubensstärke keine Bibelillustratoren; ihre Kunst hatte „einen pantheistisch-mystischen, pietistisch-naturphilosophi-

---

<sup>6</sup> Der Physiologus, übertragen und erläutert von Otto Seel. Zürich/Stuttgart 1960. S. 27. Vgl. auch Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Freiburg i.B. 1970. Sp. 286 ff.

schen Zug<sup>7</sup>, ihre Bildvorwürfe suchten sie sich in der Natur und im Symbol, aber nicht in den Mosaischen Büchern.

Overbecks erste eigenständig formulierte Bildidee – er führte sie als Siebzehnjähriger neben seinem Akademiestudium in Wien aus – galt dem alttestamentlichen Thema *Tobias heilt seinen blinden Vater* (Abb. 2). Es ist ein Programmbild, sozusagen eine gemalte Rede an den Vater in Lübeck (dem das Bild zugeschickt wurde). Ende 1807 hatte der sorgenvolle Senator Overbeck von Paris aus seinen Sohn in Wien gefragt, ob etwa „die heilige Geschichte seinen Gemüths- und Geisteskräften besser zusage wie die profane und antike?“<sup>8</sup> Das Bild gibt darauf eine doppelte Antwort, einmal eine sehr persönliche: daß der Sohn mithilfe Raphaels dem Vater die Augen öffnen wolle, und zum anderen eine prinzipielle: daß er mit all seinen Kräften nichts als heilige Geschichte malen wolle. Overbecks eigene Worte im Antwortschreiben an den Vater vom 5. Februar 1808:

„Ich erinnere mich, daß schon von jeher die Gegenstände aus der griechischen oder römischen, kurz aus der profanen Geschichte, lange nicht so viel Reiz für mich gehabt haben, als die biblischen Gegenstände. Dazu kommt noch, daß ich immer eine Vorliebe unter allen Büchern für die Bibel gehabt habe, wenigstens seit ich angefangen habe zu *denken*. Auch war das erste, was ich versucht habe, zu componieren, die Taufe Christi im Jordan. – Aus allem dem ziehe ich den Schluß, daß die heilige Geschichte unter allen am meisten für mich passend sei.“<sup>9</sup>

Die Bevorzugung, mit der die heiligen Geschichten der Nazarener aus dem Alten Testament gespeist wurden, überrascht. In dem gleichen Brief vom 5. Februar 1808 nennt Overbeck dem Vater weitere Themen, die er in Arbeit habe: *Das Kind Samuel wird von seinen Eltern in den Tempel von Silo gebracht*, *Moses in der Wüste* sowie *Christus und Nikodemus*. Die letztgenannten sind biblische Bilder, die wir bereits als Typen der *Taufe* aus der Sakramentenserie von 1847 ff. kennengelernt haben (Abb. 1, rechts), die 1808 aber nicht als typologisches Beiwerk, sondern als selbständige Bilder (wohl nicht einmal als Bildpaar) angelegt waren. Nach dem Zusammenschluß der ersten Lukasbrüder war das Aufspüren und Entwerfen alttestamentlicher Bilder nachgerade zur Pflicht geworden. Als erstes Thema, das im Wiener Kompositionszirkel der Brüder bearbeitet werden sollte, schlug Overbeck vor: *Jakobs Werbung um Rahel*, und von den Themenvorschlägen der beiden folgenden Jahre betraf mehr als ein Drittel Stoffe des Alten Testaments.<sup>10</sup> Auch von den neuhinzukommenden Lukasbrüdern wurden diese Sujets erwartet; Ludwig Vogel aus Zürich „wurde seiner mangelhaften Kenntnis der biblischen Geschichte inne und veranlaßt, das Alte Testament zu studieren“<sup>11</sup> und Joseph

<sup>7</sup> Werner Busch: *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst*. In: *Artefakten. Kunsthistorische Schriften*. Hrsg. von Ludger Fischer. Annweiler 1987. S. 6.

<sup>8</sup> Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 64.

<sup>9</sup> Ebd. S. 66.

<sup>10</sup> Zu Overbecks Wiener Jahren grundsätzlich Jens Christian Jensen: *Overbeck in Wien 1806 bis 1807. Kalendarium seiner Freundschaft mit Pforr und die Wandlung seiner Kunstanschauungen*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. 1974. S. 105-123. Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 77 ff. Ludwig Grote: *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Bd. 14). München 1972. S. 61 ff.

<sup>11</sup> Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 90.

Wintergerst malte 1809 auf den Rat Overbecks und Franz Pforrs hin *Die Zuführung der Hagar*. Pforr berichtet selbstgefällig: „wir rieten ihm (Wintergerst) die Bearbeitung der Geschichte des alten Testaments an; mit wie vielem Dank nahm er es an, und der Erfolg bewies, daß unser Rath gut war.“<sup>12</sup>

Overbeck gab sich in seinen frühen Selbstbildnissen ostentativ mit der vollständigen Bibel wieder: so in dem *radierten Selbstbildnis* von 1809 mit dem zum Titelblatt aufgeschlagenen Buch *Die Heilige Schrift. Altes und Neues Testament*, bzw. im *Selbstbildnis mit Bibel* (Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Oel auf Leinwand).<sup>13</sup> Demonstrativ ist hier die zweispaltige, engbedruckte Bibel im Bereich von Exodus aufgeschlagen; vor sich die grundierte Leinwand, sinnt der junge Maler über das Gelesene und bildet sich seine ‚certa idea‘ (Raphael).<sup>14</sup> Noch 1815 wird das Lesen in den Büchern des Alten Testaments auf die eigentümlichste und ikonographisch unvorbereitetste Weise zu einer Art Andachtsbild stilisiert. Der Sutter-Schüler Franz Durnwalter, ein künstlerisch sonst unbeschriebenes Blatt, zeichnete *Der junge Jesus beim Studium der Bibel*;<sup>15</sup> der Gedanke, der den Zeichner umtrieb, ist nicht ganz abwegig: was tat Jesus bis zu seinem zwölften Lebensjahr, als er mit den Schriftgelehrten disputierte und ihnen die Schrift auslegte? Auf der anderen Seite ist es abwegig genug, sich zu fragen: wie kam Gottes Sohn zu seinen vorzüglichen Bibelkenntnissen? Das Studium der Bibel war den Nazarenern ein solches Bedürfnis und eine solche Lebensaufgabe – als Akt der Frömmigkeit und des Glaubens stets untrennbar verbunden mit dem Beruf des Malers – daß sie das Widersprüchliche eines solchen Bildes übersehen konnten.

Die Frage, ob das Alte Testament in gleichem Maße bildwürdig sei wie das Neue, haben die Lukasbrüder erst spät, im Frühjahr 1813, ernstlich diskutiert. Wintergerst – ausgerechnet der unter den Lukasbrüdern, der 1808 von Franz Pforr als Maler alttestamentlicher Stoffe par excellence gewürdigt worden war – hatte den Mitbrüdern vorgeschlagen, sich in der Wahl der Bildthemen ganz auf das Neue Testament zu beschränken.<sup>16</sup> Dieses Ansinnen war unzeitgemäß und fand keine Unterstützung; schließlich hatte sich Overbeck schon seit 1811 mit dem Gedanken getragen, eine Bilderbibel zu gestalten, die der Lukasbruderschaft Brot und Ansehen bringen sollte. Natürlich war an eine Illustration *beider* Testamente gedacht, ganz so, wie es von der Tradition der großen frühneuzeitlichen und barocken Bilderbibeln vorgegeben war.<sup>17</sup> Bilderbibeln

<sup>12</sup> Pforr in seinem Rechenschaftsbericht an den Vormund Sarasin in Frankfurt a.M., bei Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 85.

<sup>13</sup> Das *radierte Selbstbildnis von 1809* abgebildet im Ausstellungskatalog Overbeck. Lübeck 1989. S. 12; das *Selbstbildnis mit der Bibel* aus dem gleichen Jahr, Oel auf Leinwand. Ebd. S. 108.

<sup>14</sup> Raphaels berühmter Brief an Baldassare Castiglione aus dem Jahre 1515 („Ich bediene mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht“) wurde von Wackenroder in den *Herzensergießungen* popularisiert. Overbeck nimmt auf diesen Passus wiederholt Bezug, z. B. in seinem Brief an den Vater vom 5. Februar 1808. Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 65.

<sup>15</sup> Durnwalters Zeichnung abgeb. bei Grote 1972 (wie Anm. 10). S. 122.

<sup>16</sup> Grote 1972 (wie Anm. 10). S. 59 f. Sutters Brief an Overbeck vom 23. Juni 1813 (Sutter war inzwischen nach Wien zurückgekehrt und hatte daher schriftlich zu Wintergersts Ansinnen Stellung zu nehmen) eba. S. 277 ff.

<sup>17</sup> Zu den Bilderbibelprojekten des Lukasbundes vgl. Frank Büttner: *Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert – Zur religiösen Bildkunst der Nazarener*. In: *Städel-Jahrbuch*. NF. Bd. 7. 1979.

gehörten im beginnenden 19. Jahrhundert zum unverzichtbaren Bildungsgut einer angesehenen bürgerlichen Familie und wurden Kindern von klein auf zur Hebung der Bibelkenntnis, als Hilfe zum Memorieren biblischer Stoffe, vorgelegt. Wir wissen leider wenig über die Erziehung des jungen Overbeck, können aber vermuten, daß der kleine Friedrich in dem Hause des Lübecker Senators und späteren Bürgermeisters, der Latein und Griechisch beherrschte und sich auf seinen Reisen eine umfassende Bildung angeeignet hatte, mit dem, was die Zeit unter kindgerechten Bilderbüchern verstand – Ovid-Illustrationen, Umrißstichen zu Homer und vor allem Bilderbibeln in der Art des Merian'schen Unternehmen – wohlverstanden war. Man darf nie vergessen, daß die Lukasbrüder, die nach ihrer Konversion so strenggläubig und oft recht intolerant wurden, im protestantischen Milieu aufgewachsen waren. Und dort, im Lübeck Overbecks, im Frankfurt Pforrs oder im Zürich Ludwig Vogels, war es der Bilderkreis Rembrandts und Matthäus Merians des Älteren, der den Malern des ausgehenden 18. Jahrhunderts traditionellermassen das Vorbild geliefert hatte. Lag der katholischen Kunst des 18. Jahrhunderts in Deutschland vor allem daran, die vom Protestantismus bestrittenen Lehren beweiskräftig im Bilde darzustellen – die Himmelsfähigkeit der Mutter Gottes und der Heiligen, die Sakramente, das Papsttum und seine Geschichte etc. –, gab sich das protestantische Stadtbürgertum der beschaulichen Darstellung der biblischen Fakten als einer Kette heilsgeschichtlicher Offenbarungen Gottes zum Wohle der Menschen hin.

Franz Pforr hat sich lieber mit Stoffen aus der mittelalterlichen Geschichte abgegeben, aber seine Mitbrüder doch unermüdlich angetrieben, die historischen Bücher des Alten Testaments zu bearbeiten. Das hat vielleicht mehr, als man sich vorstellen wollte, mit seiner Frankfurter Herkunft zu tun; denn dort war noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Geschichte des ägyptischen Joseph von Malern wie Christian Georg Schütz d.Ä. (1718-1791) und Johann Georg Trautmann (1713-1769) in Bildzyklen umgesetzt worden.<sup>18</sup> Auch der junge Goethe wuchs spielend mit alttestamentlichen Stoffen auf: „Ich erinnere mich noch, daß ich einen umständlichen Aufsatz verfertigte, worin ich zwölf Bilder beschrieb, welche die Geschichte Josefs darstellen sollten; einige davon wurden ausgeführt.“<sup>19</sup> Alttestamentliche Zyklen muß der junge Pforr aber auch in den Emporenbildern der Frankfurter Katharinenkirche kennengelernt haben: seit 1680 war hier ein Bildprogramm zu sehen, das in 33 Tafeln von der Erschaffung Evas zu den Predigten der Kleinen Propheten führte.<sup>20</sup>

---

S. 207 ff. Daß sich Julius Schnorr von Carolsfeld bei der Gestaltung seiner Bilderbibel durch Illustrationen der Dilherr-Bibel (Nürnberg 1710 ff.) anregen ließ, konnte Otto Eberhardt wahrscheinlich machen (O.E., Ältere Bibelillustrationen als Quellen für die Bilderbibel des Julius Schnorr von Carolsfeld, in: Das Münster, 1998, S. 2-14).

18 Zu dem Josefs-Zyklus, den Johann Georg Trautmann unter den Augen des jungen Goethe für den ‚Königsleutnant‘ Thorenc bzw. das Haus seines Bruders in Grasse malte, vgl. Detlev Lüders: *Die Josefs-Geschichte, Goethes Anregungen und Johann Georg Trautmanns Gemälde-Zyklus*. Frankfurt a.M. 1977. Gerhard Kölsch: *Johann Georg Trautmann (1713-1769) – Leben und Werk* (Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte Bd. 344). Frankfurt a.M. etc. 1999.

19 Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. Erster Teil. Drittes Buch.

20 Maria Lilek-Schirmer: *Die Emporengemälde: eine Bilderpredigt*, in: *St. Katharinen zu Frankfurt a.M.* Hg. von Joachim Proescholdt. Frankfurt a.M. 1981. S. 164-188.

Wenn man versucht, die künstlerischen Eindrücke festzuhalten, die Franz Pforr und Friedrich Overbeck in ihrer Jugend geprägt haben könnten, darf man Rembrandt nicht vergessen. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts kannte eine Rembrandt-Renaissance ohnegleichen, vor allem im protestantischen Milieu. Wir wissen nicht, wie und durch wen Overbeck mit der Kunst Rembrandts bekannt wurde; aber sein *Tobias heilt den blinden Vater* (Abb. 2) ist trotz aller jugendlichen Unbeholfenheit und mancher ausgesprochen spätklassizistischen Pose ein Bild im Geiste Rembrandts: die Konzentration der Handlung auf den verengten Bereich der Köpfe und Hände, die Tonmalerei aus dem Dunklen ins Helle, das genrehafte Ambiente, – all dies erinnert an Werke Rembrandts, seiner Werkstatt und seiner Schüler.

Auch als Overbeck und Pforr ihre protestantische Heimat verließen, stießen sie in Wien und dann in Rom auf eine ältere Generation von Malern, die alttestamentliche Stoffe verarbeiteten. Unter diesen dürfte es Eberhard Wächter gewesen sein, der auf die beiden jungen Akademiestudenten als verehrter Außenseiter und als inoffizieller Lehrer den größten Einfluß ausübte.<sup>21</sup> Sein großes, knapp zwei Meter hohes Gemälde *Der trauernde Hiob und seine Freunde* (Abb. 3), das schon 1797 in Rom begonnen worden war, konnten sie nicht sehen, da es während Wächters zehnjährigem Wiener Aufenthalt in Stuttgart stand. Aber vorbereitende Zeichnungen und Farbskizzen wurden ihnen vorgelegt, und der Eindruck, den sie davontrugen, muß ein nachhaltiger gewesen sein. Für Overbeck war es gewiß nicht ohne Bedeutung, daß Wächter während seiner römischen Jahre durch den figureschweren, michelangelesken Spätklassizismus Asmus Jacob Carstens' geprägt worden war, desselben stolzen, unbeirraren Dänen, dem Vater Overbeck 1787 seine Hilfe angeboten und seine Hochachtung erwiesen hatte.<sup>22</sup> In seinem ausführlichen Programm-Brief an den Vater vom 5. Februar 1808 ruft Overbeck folgerichtig Wächter als Kronzeugen seiner künstlerischen Interessen auf:

„Nicht alle biblischen Gegenstände haben den gleichen Reiz für mich. So zum Beispiel können mich Szenen, in denen viel Handlung ist, große Kompositionen mit vielen Figuren nicht so interessieren, als vielmehr gewisse Gegenstände mit wenig Handlung, die aber im ganzen durch eine einfache, *einfältige* Zusammenstellung, durch Farbenton, durch die einfache Großheit der Nebensachen, einen *bestimmten* Eindruck machen, die etwas Geheimnißvolles haben und zum Nachdenken reizen. So z.B. wäre der *Hiob*, wie ihn *Wächter* dargestellt hat, ein Gegenstand dieser Art.“<sup>23</sup>

In Rom kamen die Lukasbrüder 1810 in Verbindung mit Joseph Anton Koch; auch er hatte bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert alttestamentliche Szenen in seine Landschaften eingeschlossen. Aber es waren oft nur die Bildtitel, die vorgaben, es handle sich um biblische Bilder, denn meist waren die Figuren so klein, die alttestamentlichen Begebenheiten der Landschaft staffagemäßig so untergeordnet, daß Overbeck sich hier wenig Rat und Vorbild holen konnte. Ein wahrer ‚coup de foudre‘ muß für ihn aber der alttestamentliche Zyklus Raphaels in den Loggien des Vatikan gewesen sein. Aus

21 Paul Köster: *Eberhard Wächter (1762-1852). Ein Maler des deutschen Klassizismus*. Phil. Diss. Bonn 1968.

22 Howitt 1886 (wie Anm. 1). Band 1. S. 22/23.

23 Ebd. S. 66.

Stichen dürfte Overbeck die Loggienbilder schon lange gekannt haben,<sup>24</sup> aber erst vor dem Original wurde er sich bewußt, daß ihm hier die Themen, die Bildform, die Reduktion auf wenige Figuren und das schlicht-bunte Kolorit vorgegeben waren, um die er sich seit Jahren bemüht hatte. Die Ironie der Kunstgeschichte wollte es, daß derselbe Overbeck, der als Fünfzigjähriger das Spätwerk Raphaels als „gottvergessen und gottverlassen“ schmähte,<sup>25</sup> mit den Loggienbildern ausgerechnet eines dieser Spätwerke (das des Meisters Hand nur im Entwurf erkennen läßt), zum höchsten Vorbild sich erwählt hat.

\*

Wieweit wird sich der junge Overbeck mit theologischer Literatur befaßt haben? Wurde sein immer wieder berufenes ‚Studium der Bibel‘ durch exegetische Schriften oder gar durch Bibelkritik, wie sie im protestantischen Umfeld um 1800 so beliebt war, in irgend einer Weise beeinflusst? Von Johann Gottfried Herder bis zu Wilhelm Martin Lebrecht de Wette nahm die Betrachtung der alttestamentlichen Bücher immer rationalistischere Züge an; ging es Herder um eine Entmythologisierung der Wundergeschichten bei gleichzeitiger Respektierung der ‚ältesten Fabeln und Hieroglyphen der Welt‘, verfolgte de Wette schließlich nur noch den nach allen Regeln der historisch-philologischen Kritik geführten Nachweis, daß der Pentateuch nicht von Mose, ja überhaupt nicht von einem einzigen Verfasser herrühre, vielmehr ein Sammelwerk aus unterschiedlichsten Zeiten sei.<sup>26</sup> Von diesen textkritischen Diskussionen kann Overbeck nicht profitiert haben; er gehörte weder zu den Orthodoxen, noch zu den Rationalisten der protestantischen Kirche, eher zu der Richtung der Erweckungschristen (deswegen fiel ihm der Übertritt zur katholischen Kirche 1813 leicht). Die Offenbarung Gottes in der Geschichte war für Overbeck der Garant, daß es dem Studium der Bibel gelingen müsse, den Heilsplan Gottes zu erkennen.

Wir wissen nicht, wann Overbeck die ‚Geschichte der Religion Jesu Christi‘, die Friedrich Leopold Graf zu Stolberg – selbst Konvertit – seit 1807 erscheinen ließ, kennengelernt hat.<sup>27</sup> Unter dem 15. Februar 1812 notiert er in sein Tagebuch, er habe

- 
- 24 In Stichwerken wird Overbeck die Hauptwerke Raphaels, wenn nicht in Lübeck, spätestens in der graphischen Sammlung der Wiener Akademie kennengelernt haben. Oft und nachdrücklich ist von Raphael in Overbecks vorrömischen Briefen die Rede; vgl. Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 71/72.
- 25 In Overbecks begleitendem Kommentar zu seinem Gemälde ‚Der Triumph der Religion in den Künsten‘ für das Frankfurter Städel. Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 2. S. 61 ff. Daß auf Raphaels Gottvergessenheit seine Gottverlassenheit folgte, hier S. 72.
- 26 Johann Gottfried Herder: *Vom Geist der ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben, und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes*. 2 Bde. Leipzig 1787. Wilhelm Martin Lebrecht de Wette: *Beiträge zur Einleitung in das Alte Testament*. Bd. 1: *Kritischer Versuch über die Glaubwürdigkeit der Bücher der Chronik mit Hinsicht auf die Geschichte der Mosaischen Bücher und Gesetzgebung*, Halle 1806. Bd. 2: *Kritik der Israelischen Geschichte, erster Teil: Kritik der Mosaischen Geschichte*. Halle 1807.
- 27 Friedrich Leopold Graf zu Stolberg: *Geschichte der Religion Jesu Christi*. Bd. 1 und 2. Hamburg 1807. Ich zitiere nach der 2. Auflage. Wien/Hamburg 1817. Leo Scheffczyk: *Friedrich Leopold zu Stolbergs ‚Geschichte der Religion Jesu Christi‘. Die Abwendung der katholischen Kirchengeschichtsschreibung von der Aufklärung und ihre Neuorientierung im Zeitalter der Romantik*. In: *Münchener Theologische Studien I*, 3. München 1952.

zwei malbare Szenen – *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen* und *Jakob segnet seine Söhne vor dem Verscheiden* – aus dem Stolberg'schen Werk entwickelt.<sup>28</sup> Die ‚Nacherzählungen‘ und Kommentare des Grafen Stolberg zu den Schriften des Alten Testaments müssen Overbeck tief beeindruckt haben; beiden ging es gleichermaßen darum, „die christliche Wahrheit aus der Geschichte zu beweisen“.<sup>29</sup> Geschichte aber war für beide in erster Linie das in den Heiligen Schriften Mitgeteilte, also einer Art Universalhistorie nach Maßgabe von Augustinus' Gottesstaat. Das in der Heiligen Schrift wiedergegebene – von Stolberg beschrieben und von Overbeck gemalte – Heilsgeschehen ist Gottes Offenbarung an die Menschheit; Stolbergs Biblexegese ist Weltgeschichte, und im Zentrum der Weltgeschichte steht die Religion Christi.

Im Werk Stolbergs finden sich all die Verflechtungen biblischer Typologie angesprochen, die die Biblexegese der Kirchenväter und der Scholastik bereichert hatten; dieselben auch, die der späte Overbeck in der *Taufe* aus der Sakramentenserie zur Anschauung gebracht hat. Für Friedrich Schlegel, der 1808 zu den ersten beiden Bänden der ‚Geschichte der Religion Jesu Christi‘ eine gedankenreiche Rezension lieferte, war der Aspekt der biblischen Typologie überhaupt das vorherrschende Merkmal des Stolberg'schen Bibelwerkes:

„Der Zweck des Verfassers ist das Christentum, oder die Offenbarung und heilige Tradition der göttlichen Liebe unter dem Menschengeschlechte von Anbeginn darzustellen; daher enthalten denn diese ersten Theile des Werkes auch eine Auswahl der biblischen Geschichten und Vorbilder des alten Testaments. ... Das alte Testament hat einen geheimen Sinn, den das, woran die meisten einzig sich halten, nur wie die harte Schaale umschließt. ... Sind nicht, wenn wir auch von allen Verkündigungen und Weissagungen des kommenden Erretters wegsehen, das Geheimniß des Opfers und die Idee einer unmittelbaren Gemeinschaft und Verbindung mit Gott, die eigentlichen Mittelpunkte, worauf alles in den heiligen Schriften der Hebräer bald ganz klar, bald entfernter, aber doch sichtbar hindeutet? ... So glauben wir denn allerdings, daß ... das Christentum allein den Schlüssel zur Auslegung des alten Testaments enthalten, allein den Geist und den Zweck des Ganzen erklären könne.“<sup>30</sup>

Der Grundgedanke der biblischen Typologie, daß „das Christentum allein den Schlüssel zur Auslegung des alten Testaments enthalte“, hat auch die jungen Lukasbrüder bewegt. Pforr erklärte schon 1808, er habe die ganze Bibel durchstudiert, und dabei sei ihm klar geworden, daß „die Prophezeiungen auf Christus zu sehr in die Augen fallen“; und wenig später: „In der alten israelitischen Geschichte finden wir mehr Stoff als in irgendeiner.“<sup>31</sup> Friedrich Overbeck setzte diesen Gedanken in einigen seiner Bilder um; nicht erst in den komplexen Bildgruppen der *Sieben Sakramente*, sondern schon in seinen Entwürfen zur Bilderbibel. *Die drei Männer vor Abraham* war ein

28 Howitt 1886 (wie Anm. 1). Bd. 1. S. 298/299.

29 Scheffczyk 1952 (wie Anm. 27). S. 133.

30 Friedrich Schlegel: *Geschichte der Religion Jesu Christi, von Friedr. Leop. Grafen zu Stolberg. Erster Theil, Hamburg bey Perthes, 1806; desselben Werks zweiter Theil, Hamburg 1807.* In: *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur*. 1. Jg. 9. Heft. Heidelberg 1808. S. 266-290. Die Zitate dort, S.275-277.

31 Franz Herbert Lehr: *Die Blütezeit Romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes.* Marburg 1924. Die Zitate hier auf S. 267 u. 269.

Bildthema, das in der fernen und nahen Vergangenheit schon so oft und so schlüssig gestaltet worden war – von der Lübecker Bibel 1494 über Raphaels Loggienbild bis hin zu Joseph Anton Kochs Gemälden und Entwürfen<sup>32</sup> –, daß eine neue, persönliche Bilderfindung kaum noch möglich schien. Tatsächlich orientierte sich Overbeck in den Grundzügen seiner Komposition an Raphaels Bild in den vatikanischen Loggien, aber er fügte Elemente eines ‚hidden symbolism‘ hinzu, die aus der litteralen Bibelerzählung ein typologisches Bild machen (Abb. 4).<sup>33</sup> Die alte Sara erscheint nicht – wie bei Overbecks Vorgängern – hinter halbgeschlossener Tür, ungläubig kichernd über die Botschaft der Männer, sondern beflissen um den Herd bemüht, um die Männer zu bewirten. Über ihr wächst an der Laube ein Weinstock, der die Prophezeiung der Männer, sie werde einen Sohn gebären, ins typologische Bild umsetzt: Isaac, der feierlich Verheißene, wird zum Typus Christi. Overbeck hat die drei Männer mit Stäben ausgestattet, Wanderstäben, wie man bei flüchtigem Hinschauen denken möchte. Der des mittleren Jünglings ist aber durch die Knospe an der Spitze zu einem Szepter umformuliert, und auffallend ist die Kreuzung der Stäbe des mittleren Jüngling und seines linken Nachbarn. ‚Tres vidit, unum adoravit‘, kommentierte Augustus die Erscheinung der drei Männer vor Abraham und sah in ihnen den Typus der christlichen Trinität repräsentiert. Overbeck folgte eher der Auslegung des Grafen Stolberg, der in dem mittleren der Männer die Person Christi vorgeprägt sah:

„Daß Gott Selbst in der Gestalt eines dieser Gäste redend eingeführt werde, ist offenbar; und man darf, dünket mich, nicht daran zweifeln, daß es der Sohn Gottes sey, welcher sowohl in dieser, als in andern Geschichten des alten Bundes erscheint, so oft von unmittelbaren Erweisungen und sichtbaren Offenbarungen der Gottheit erzählt wird. Wahrscheinlich erschien Er alsdann in der Gestalt Seiner geheiligten Menschheit.“<sup>34</sup>

Overbeck machte aus der Ankündigung der Geburt Isaaks ein Vorausweisen auf das Erlösungswerk Christi. In den gekreuzten Stäben gibt sich die mittlere Figur als Typus des Erlösers zu erkennen, in Brot und Wein auf der Brüstung der Laube, den Symbolen von Passion und Eucharistie, wird das Erlösungswerk von der Kirche verwaltet.

\*

32 Joseph Anton Koch hat diese Szene wiederholt gezeichnet und gemalt: 1797 in poussin'scher Manier unter einem gewaltigen Eichenbaum (*Ausstellungskatalog Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur*. Staatsgalerie Stuttgart 1989. S. 172), 1807 als enggedrängtes Figurenbild, Oel auf Holz (Otto R. von Lutterotti, Joseph Anton Koch 1768-1839, Berlin 1940, Kat. G 11 und Vorzeichnung Z 566); die Bildidee zu dem kleinen Gemälde dürfte durch Zeichnungen Kochs vor den Camposantofresken (Pisa) Benozzo Gozzolis (vgl. den Stich Carlo Lisinio's von 1812 nach den heute weitgehend zerstörten Fresken; Diana Cole Ahl, Benozzo Gozzoli, New Haven/London. 1996 .S. 173. Abb. 215) angeregt worden sein. Zur Lübecker Bibel von 1494 vgl. Max J. Friedländer: *Die Holzschnitte der Lübecker Bibel von 1494 zu den 5 Büchern Mose*. Berlin 1918, Abb. 9. Auch dieser Holzschnitt steht Overbecks Auffassung so nah, daß man sich fragt, ob die Lübecker Bibel von 1494 nicht zu seinen ‚Kinderbüchern‘ gehörte.

33 Die lavierte Federzeichnung im Format 565:670 mm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, ist allerdings erst in den frühen 1820-er Jahren entstanden. Vgl. Ausstellungskatalog Overbeck. Lübeck 1989. Nr. 109.

34 Stolberg 1817 (wie Anm. 27). Band 1. S. 93.

Christliche Heilsgeschichte ist nicht an biblische Stoffe gebunden. Heilsgeschichte umfaßt auch die Menschheitsgeschichte, und die Offenbarung Gottes an die Menschheit, die in den Geschehnissen des Alten und des Neuen Testaments zu Tage getreten war, konnte auch anderen Epochen, anderen Nationen und ausgewählten historischen Personen zuteil werden. Franz Pferr hat Heilsgeschichte auf diesem Wege zur Darstellung gebracht.

Am Ende seiner Wiener Studienzeit und im ersten Jahr seines römischen Aufenthaltes malte Pferr ein Bildpaar *Der Graf von Habsburg und der Priester* und *Der Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel 1273* (beide im Frankfurter Städel).<sup>35</sup> Die Geschichte vom Grafen Rudolf, der sein Pferd einem Priester gibt, damit dieser den reissenden Bach überqueren und einen Sterbenden mit den Sakramenten versehen kann, hatte Aegidius Tschudi in seinem ‚Chronicon Helveticum‘ (1734-36) erzählt.<sup>36</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das Thema ein außerordentlich beliebtes worden. Die fromme Tat des Grafen, seine Devotion gegenüber dem Sakrament und seine Rücksicht auf die Diener der Kirche entzückten die Frommen. Seine Bescheidenheit, seine Klugheit und seine Tatkraft in der Wiederherstellung der Reichsordnung nach drei kaiserlosen Jahrzehnten, aber auch seine Begründung einer bis in die Gegenwart wirkenden Herrscherdynastie liessen ihn zu einer Symbolfigur im Kampf gegen Napoleon werden.<sup>37</sup> Das zweite Bild *Rudolfs Einzug in Basel 1273* (Abb. 5) verhält sich zum ersten wie der Lohn zu guter Tat: weil Rudolf Gott demütig geehrt hat, darum wird er selbst geehrt und erhöht, d.h. zum Deutschen König gewählt. Mit dem Einzug in Basel entwickelt Pferr die Allegorese der Priesterbegegnung fort und fügt den genannten Bedeutungsschichten weitere hinzu.

Dabei wirkt das Bild auf den ersten Blick ganz unspektakulär, – wie eine naive Wiedergabe einer mittelalterlichen Begebenheit, die Detail für Detail zur Erbauung des Betrachters gelesen werden soll. Knapp rechts der Mittelachse Rudolf im ‚grauen Kleid‘, dem Zeichen seiner Bescheidenheit, geleitet von den Überbringern des Beschlusses seiner Königswahl. Die Zahl der dargestellten Figuren geht in die Dutzende; aus der ‚Macchia‘ ihrer bunten Kleidung hebt sich Rudolf mitsamt seinem Braunen in scherenschnittthafter Ikonizität heraus. Es ist hier nicht der Ort, das Gemälde in seiner radikalen Primitivität der Komposition, der Perspektive, der Figurenhaltung und des

<sup>35</sup> Städelsches Kunstinstitut: *Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*. Bearb. von Hans-Joachim Ziemke. Frankfurt a.M. 1972. S. 275 ff. (Abb.). Sabine Fastert: *Die Entdeckung des Mittelalters: Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Kiel 1998. Im Druck.

<sup>36</sup> Aegidius Tschudi: *Chronicon Helveticum*. 2. Teil. Bearb. von Bernhard Stettler. Quellen zur Schweizer Geschichte. Bern 1974. S. 232 ff. Ebd. 3. Teil. Bern 1980. S. 1 ff. Zur Überlieferung der Taten und der Charakteristik Rudolfs von Habsburg vgl. auch: Johannes von Müller: *Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft*, erstmals 1786-1808; Thomas Martin: *Das Bild Rudolfs von Habsburg als ‚Bürgerkönig‘ in Chronistik, Dichtung und moderner Historiographie*. In: *Blätter für deutsche Landesgeschichte*. 112. Jg. 1976. S. 203-228; Willi Treichler: *Mittelalterliche Erzählungen und Anekdoten um Rudolf von Habsburg*. Bern/Frankfurt a.M. 1971.

<sup>37</sup> Friedrich Schlegel „erkannte das Haus Habsburg als legitimen Erben der alten Kaiserwürde an. Er übersiedelte ... nach Wien in der Überzeugung, daß von dem Hause Habsburg der Freiheitskampf und die allgemeine politische Erneuerung des alten Kaiserreiches ausgehen müsse“ (Grote 1972 [wie Anm. 10]. S. 25). Ferdinand Olivier hat in seinem Gemälde *Die Habsburgballade* von 1816 (Berlin, National-Galerie) die politische Ikonographie der Legende von Rudolf mit dem Priester offensichtlicher herausgearbeitet als Pferr.

Kolorits zu analysieren. Ich will nur zwei Bildelemente hervorheben, die mir in Pforrs komplexer Bildikonographie wichtig zu sein scheinen: das Christophorusbild und der Josephszyklus an den Wänden der Häuser.

Diese Malereien hat man als inhaltlich belanglose Reverenz Pforrs an das Erscheinungsbild einer mittelalterlichen Stadt, in diesem Fall an das Basel des 13. Jahrhunderts, gedeutet. In der Tat hatte Pforr zunächst seinen Jugendfreund Johann David Passavant, der sich gerade auf Geschäftsreise in der Schweiz befand, um Rat gebeten:

„Ich zeichne jetzt etwas aus der Schweizer Geschichte, welches in der Stadt Basel vorfällt. Da Du nun dagewesen bist, so bitte ich Dich, mir eine kleine Beschreibung von dem zu machen, was Dir aufgefallen ist, das heißt, was alt ist, besonders die Bauart der Häuser und Straßen.“

Aber in Pforrs nächstem Brief heißt es: „Für die Skizze des Rathauses von Basel danke ich Dir vielmals. Es ging aber wegen der Bauart (Renaissance, was mit der Zeit Rudolfs kollidiert; W. Schl.) nicht gut an, es brauchen zu können“.<sup>38</sup> Tatsächlich ist Pforrs ‚Basel‘ eine ausgesprochene Bilderbuchkulisse und der auf die Giebelwand groß gemalte Christophorus nicht zuerst ein charakteristisches Bildmotiv des Oberrheins, sondern ein verstecktes Spiegelbild Rudolfs. So wie Christophorus Christus auf seinen Schultern über den Fluß trug, so half Rudolf dem Priester mit seinem Pferde, das Sakrament trockenen Fußes über den reißenden Fluß zu bringen.

An dem Eckhaus, das Rudolf und sein Ehrengelicht hinterfängt, hängt ein – zu Unrecht meist übersehener – Bilderzyklus mit der Geschichte des ägyptischen Joseph. Er beginnt links mit einer vom Erker überschnittenen und dadurch unlesbaren Szene, – vielleicht dem *Verkauf Josephs durch seine Brüder*. Es folgt dann rechts vom Erker *Joseph widersteht der Versuchung durch Potiphars Weib* und an der anderen Wand desselben Hauses über den Köpfen des Gefolges von links nach rechts: *Joseph deutet im Gefängnis die Träume des Bäckers und des Mundschenken* (diese sitzen im Pflock, Joseph steht gestikulierend vor ihnen), *Joseph deutet den Traum Pharaos und wird in das Amt des Vizekönigs von Aegypten eingesetzt* und schließlich *Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen* (er umarmt gerade den vor ihm knienden Benjamin).

Daß dieser Josephszyklus nicht als beliebige Festdekoration aufgehängt ist, sondern dem Geschehen um die Person Rudolfs von Habsburg einen heilsgeschichtlichen Rahmen geben soll, wird deutlich, sobald wir die ikonographische Tradition solcher Josephszyklen betrachten und uns klarmachen, welche Quellen Pforr für seine Rudolph-Bilder genutzt hat.

Pforr selbst beschreibt sein Bild Johann David Passavant gegenüber, als ginge es ihm nur um ein besonders eindruckliches Exempel christlicher Herrschertugend:

„Ich male jetzt an einem Bilde, das eine großmütige Handlung von Rudolf von Habsburg vorstellt. Er belagerte Basel wegen einiger ihm zugefügten Beleidigungen, als der Reichs-Erbmarschall und der Burggraf von Nürnberg anlangten, mit der Nachricht, daß wegen seiner vielfältigen Tugenden die Kurfürsten zu Frankfurt den Grafen von Habsburg zum Kaiser gewählt hätten. Seine erste Tat war, daß er

---

<sup>38</sup> Briefe Pforrs an Passavant vom 21. November 1808 und vom 6. Januar 1809. Zitiert nach Lehr 1924 (wie Anm. 31). S. 108.

den Baslern verzieh, den Landfrieden austrompeten ließ und in die Stadt zog, wo er von den Bürgern mit Jubel empfangen wurde.“<sup>39</sup>

Dem wäre im Spiegelbild des Josephszyklus zumindest ein analoger Tugendspiegel hinzugefügt, der von Keuschheit, Loyalität, Klugheit, Gerechtigkeit, Führungsqualität usw. spricht. Seit den Anfängen frühchristlicher Kunst war der ägyptische Joseph bekanntlich als ein Typus Christi aufgefaßt worden: so wie Joseph von seinen Brüdern verkauft und durch Potiphar ins Gefängnis geworfen wurde, dann aber durch die Traumdeutung wieder zu Ehren kam, über Aegypten herrschte und sich schließlich mit seinen Brüdern vereinte, so wurde Christus von Judas verraten, nach der Kreuzigung begraben, um alsbald von den Toten aufzuerstehen, herrschend zur Seite seines Vaters zu thronen und mit seiner Kirche vereint zu sein. Diese innerbiblische Typologie konnte während des Mittelalters in eine weltliche Herrschertypologie umgedeutet werden: die Josephsgeschichte im Genesisfenster der Pariser Sainte Chapelle, der Palastkapelle Ludwigs des Heiligen, spielte auf die Weisheit, die Frömmigkeit, die Gerechtigkeit und die Großzügigkeit des königlichen Auftraggebers an.<sup>40</sup>

Diese traditionellen Deutungsmuster sind in Pforrs Spiegelung Rudolf – Joseph latent eingegangen. Vor allem zwei Ereignisse sollten in ihrer Parallelführung die welt- und heilsgeschichtliche Dimension der Wahl Rudolfs zum deutschen König verdeutlichen:

1. So wie Joseph durch seine Traumdeutung Pharao überzeugen konnte und daraufhin von diesem zum Vizekönig berufen wurde (der alte Mann im Fenster weist ausdrücklich auf diese Szene), so wird Rudolf seiner Tugenden wegen zum König gewählt; und 2. So wie Joseph durch den Mundschenken, dessen Traum er im Gefängnis zutreffend gedeutet hatte, Pharao zur Traumdeutung empfohlen wurde, so wurde Rudolf durch den Priester, dem er sein Pferd überlassen hatte, den Kurfürsten bei ihrer Kandidatenkür als idealer König empfohlen.

Friedrich Schiller hatte in der Anmerkung zu seiner Ballade *„er Graf von Habsburg“* 1804 diese Wendung der Legende aus Aegidius Tschudis *Chronicon Helveticum* einem weiten Leserkreis bekanntgemacht:

„Tschudi erzählt, daß der Priester, dem dieses mit dem Grafen von Habsburg begegnet, nachher Kaplan bei dem Kurfürsten von Mainz geworden und nicht wenig dazu beigetragen habe, bei der nächsten Kaiserwahl, die auf das große Interregnum folgte, die Gedanken der Kurfürsten auf den Grafen von Habsburg zu richten“;

Schillers Ballade, die Rudolfs Königswahl als Lohn seiner Devotion gegenüber dem Sakrament preist, endet mit den Worten:

„Und alles blickte den Kaiser an  
Und erkannte den Grafen, der das getan,  
Und verehrte das göttliche Walten.“

<sup>39</sup> Briefe Pforrs an Passavant vom 21. November 1808 und vom 6. Januar 1809. Zitiert nach Lehr 1924 (wie Anm. 31). S. 108.

<sup>40</sup> Zur Herrschertypologie der Fensterzyklen der Sainte Chapelle vgl. Beat Brenk: *The Sainte-Chapelle as a Capetian Political Program*. In: *Artistic Integration in Gothic Buildings*. Ed. Virginia Chieffo Raguin u.a., Toronto/Buffalo/London 1995. S. 195-213. Daniel Weiss: *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*. Cambridge 1998. Passim.

„Göttliches Walten“ ist nichts anderes als Heilsgeschichte. Dem Balladendichter Schiller steht dieser Begriff zur Verfügung; der Maler Pforr jedoch muß das zunächst recht triviale Historienbild *Der Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel 1273* durch Spiegelungen, Analogien und Typologien zu einem heilsgeschichtlichen Bild aufladen. Dazu gehören nicht nur die bedeutungsschweren typologischen Konnotationen Rudolf – Joseph und Rudolf – Christophorus, sondern ebenso die erweiterte zeitliche Dimension, in die der Maler den *Einzug Rudolfs in Basel* eingebettet hat. Diese zeitliche Dimension reicht von der Josephsgeschichte des Alten Testaments über die Heiligenlegende des Christophorus bis zum historischen Ereignis der Königswahl Rudolfs von Habsburg im Jahre 1273 und darüber hinaus zur bildkünstlerischen Fassung der Szene im Stil der altdeutschen, „primitiven“ Malerei des 15. Jahrhunderts, weiter zur Dynastie der Habsburger, die bis ins Jahr 1806 reichte, und mündete schließlich in die weitverbreitete Hoffnung der Gegenwart auf einen neuen weisen Friedenskaiser, der die deutsche Nation einigen und von der Fremdherrschaft befreien möge.

\*

Die intellektuellen Biographien Pforrs und Overbecks sind noch nicht aufgearbeitet. Was Overbeck von Pfarrer Köppen in Lübeck, von Zacharias Werner in Rom oder gar vom Kardinal Ostini, seinem Mentor anlässlich der Konversion zum Katholizismus erfuhr, wissen wir nicht; ebensowenig, was ihm durch den französischen Theologen und Beichtvater der Nazarener, den Abbé Martin de Noirlieu, in eindringlichen Gesprächen vermittelt wurde. Vielleicht ist die Differenz zwischen dem jungen und dem alten Overbeck gar nicht so groß, wie man bisher anzunehmen geneigt war: als wäre der angehende Lukasbruder ein etwas törichter, menschenscheuer und intellektuell beschränkter Jüngling gewesen, der bei fortschreitendem Alter diese Defekte durch Starrsinn und Glaubenseifer ausgeglichen habe. Wahrscheinlicher dünkt mich, daß Overbeck bereits in seiner Wiener- und erst recht während seiner frühen römischen Zeit sich intensiv mit theologischen Fragen beschäftigt hat, daß seine Vorstellungen von Heilsgeschichte, Offenbarung Gottes, vom Verhältnis des Menschen zu Gott und der Liebe Gottes zu den Menschen nicht aus Grübeleien entwickelt wurden, sondern im wachen Austausch mit Autoren, die an Fragen des christlichen Offenbarungsglaubens interessiert waren, – wie Friedrich Schlegel oder Graf Stolberg.

Brigitte Heise stellt in ihren Beiträgen zu Friedrich Overbeck zurecht fest:

„Overbecks Kunst, die er selbst als eine ‚einfältige‘ Kunst konzipiert hat, die sich an einfache, ‚noch unverdorrene Gemüther‘ richten sollte, stellte bereits zu seiner Zeit hohe Ansprüche. ... Was als einfache Kunst konzipiert war, ist heute mehr denn je, da die Zeit der Frühromantik mit ihrem ausgeprägten Geschichtsverständnis im Bewußtsein weitgehend versunken ist, die *Kunst eines Hochgebildeten, die sich ‚einfach‘ gibt*.“<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Brigitte Heise: *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, (Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst. Bd. 11)*. Köln/Weimar/Wien 1999. S. 279.

Was uns die Beurteilung der nazarenischen Malerei schwer macht, ist die Tatsache, daß die Lukasbrüder nicht nur mit ihrer Kunst ‚einfache Gemüther‘ bewegen wollten, sondern auch in ihren Briefen und Tagebüchern betont schlicht und ‚einfältig‘ sich mitteilten. Wenn Overbeck an seinen Vater schreibt, er wolle biblische Geschichten malen, die „durch eine einfache, *einfältige* Zusammenstellung, durch Farbenton, durch die einfache Großheit der Nebensachen, einen *bestimmten* Eindruck machen, die etwas Geheimnißvolles haben und zum Nachdenken reizen“,<sup>42</sup> dann mystifiziert er mit den Mitteln zweifelhafter Sprachlogik und vager Begriffe einen Gedanken, den Friedrich Schlegel in den Jahren um 1803 wiederholt deutlicher, ja wie ein Programm, hatte formulieren können: „Es ist die ursprüngliche Bestimmung der Kunst, die Religion zu verherrlichen und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren.“<sup>43</sup>

Aufgabe der Malerei ist nach beider Auffassung die Offenbarung des Heilsplans Gottes im Kunstwerk. Das kann geschehen durch Bilder, in denen die liebende Zuwendung Gottes an die Menschen – etwa Verheißungen oder Errettungstaten des Alten Bundes – augenfälliger Inhalt ist. Der ‚Bund ewiger Liebe‘ ist nach Friedrich L. Graf zu Stolberg das Element, das die Heilsgeschichte in Bewegung hält und dem Gläubigen Gottesgewißheit verleiht:

„Das Gesetz des alten Bundes, das in zückenden Wettern, unter dem Schalle der Donner und der Posaunen, gegeben ward, gründete sich schon auf ‚Liebe zu Gott von ganzem Herzen, von ganzer Seele, aus allen Kräften‘ (5. Mos. 6,5) und auf ‚Liebe zum Nächsten, wie zu sich selbst‘ (3. Mos. 19, 18). Und welcher belebende Hauch der Liebe wehet durch alle Schriften des neuen Bundes! Die ganze Religion ist ja nur ein Bund ewiger Liebe mit Gott in Jesu Christo! ein Bund ewiger Liebe der Gläubigen untereinander in Jesu Christo mit Gott! ‚Gott ist die Liebe, und wer in der Liebe bleibet, der bleibet in Gott und Gott in ihm (1. Joh. 4, 16).“<sup>44</sup>

Viele Gemälde und Zeichnungen der Nazarener geben nichts anderes wieder als diese Glaubensgewißheit; in schlichter, andachtsbildhafter Weise werden soteriologische und doxologische Themen des Neuen wie des Alten Testaments in vordergründig einfältiger, in Wirklichkeit aber genau kalkulierter Darstellung unter Gleichgesinnte gebracht. Friedrich Oliviers kleines Gemälde *Tobias mit dem Engel* zeigt den auf der Wanderung eingeschlafenen Tobias, wohlbehütet von seinem Schutzengel Raphael, ein Bild, das in seiner gesuchten Naivität – für unsere Augen – den Glaubenskitsch streift.<sup>45</sup> Für Overbeck war die Unterstellung des gesamten Lebens unter Gott und sein Walten eine solche Selbstverständlichkeit, daß er sein Geschäft des Malens nur noch als einer Art Gottesdienst, als einer Art Doxologie auffassen konnte; wiederholt nannte er seine Arbeit an der Staffelei ‚Psalmengesang‘.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Howitt 1886 (wie Anm. 1). Band 1. S. 66.

<sup>43</sup> Zit. nach Grote 1972 (wie Anm. 10). S. 24.

<sup>44</sup> Stolberg 1817 (wie Anm. 27). Band 1. S. XI der Vorrede an die Kinder.

<sup>45</sup> Staatliche Galerie Dessau. Vgl. Ausstellungskatalog *Die Brüder Olivier, Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Staatlichen Galerie Dessau*. Wilhelm Hack-Museum Ludwigshafen 1990/91. Nr. 98. Abb. S. 78.

<sup>46</sup> Friedrich Overbeck: *Die Sieben Sakramente* (wie Anm. 2), Einleitung des Begleittextes zu den Holzschnitten: „Mir ist nämlich die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Psalmen möchte

Auf der anderen Seite gibt es aber auch Bilder, in denen die persönliche Auffassung des biblischen Themas durch den nazarenischen Maler, das von ihm neuentdeckte, möglicherweise sogar entzifferte Geheimnis der Offenbarung, in einer Weise verarbeitet ist, die vom Betrachter höchste Aufmerksamkeit und ikonographischen Spürsinn verlangt. Overbecks *Christus bei Maria und Martha* von 1813/16<sup>47</sup> gehört in diese Gruppe hochkomplexer Gedankenbilder. Dies nicht nur, weil das Gespräch Christi mit den beiden Frauen (Lk 10, 38-42) durch die Anwesenheit von Lazarus und drei Jüngern zu einem öffentlichen Lehrgespräch geworden ist, sondern vor allem wegen der Hintergrundszene mit dem Barmherzigen Samariter (Lk 10, 25-37). Was Overbeck zu seiner ungewohnten Bildregie inspirierte, ist nicht schwer zu erraten: einmal gewiß das Vorbild Raphaels, zwei in der Heiligen Schrift unmittelbar aufeinanderfolgende Geschichten in einem Bilde zu vereinen (vgl. Raphaels Transfiguration); zum zweiten die traditionelle Deutung des Samariters als Typus Christi, der folglich in zwiefacher Gestalt, als Lehrer wie als Erlöser, als auf Erden Wandelnder wie auch als gleichnishafte Figur, in ein und demselben Gemälde auftritt; und schließlich die Lehre des Gleichnisses vom Barmherzigen Samariter, daß die ‚vita activa‘ ein notwendiges Korrelat der ‚vita contemplativa‘ sei, daß Christi Wort „Maria hat das bessere Teil erwählt“ das andere Christuswort „Du sollst Deinen Nächsten lieben wie Dich selbst“ nicht ausschließt. Solche Bilder sind es, in denen sich eine hohe exegetische Reflexion des Malers zu erkennen gibt.

Womit sich die Nazarener auch immer beschäftigten – mit der Bibel oder mit der mittelalterlichen Geschichte –, wie immer sie auch lebten – in klösterlicher Gemeinschaft oder vereinzelt –, alles war ihnen Ausweis der Heilsgeschichte.<sup>48</sup> Ihr Wunsch nach ‚Sakralisierung des Lebens‘ paarte sich konsequenterweise mit dem Verlangen, die biblischen Stoffe zu verlebendigen, sie in die Gegenwart zu rufen.<sup>49</sup> Realisieren ließ sich dies nicht allein ‚mit kindlichem Gemüt‘, sondern nur durch genaues Studium der ikonographischen Traditionen und der diesen zugrundeliegenden theologischen und ideologischen Argumente.

Nur so gelangten Pforr und Overbeck zu den komplexen Bildaussagen, die ich an einigen wenigen Beispielen – hauptsächlich alttestamentlichen – zu entschlüsseln suchte.

---

ertönen lassen zum Lobe des Herrn ... Und als solche Psalmen möchte ich nun eben die sieben Bilder von den Sacramenten angesehen wissen...“

47 Berlin Nationalgalerie; vgl. Katalog Overbeck. Lübeck 1989. Nr. 16. Farbabb. S. 125.

48 Der Sakralisierung des eigenen Lebens war sich Overbeck so gewiß, daß er schließlich in jedem Verkauf eines seiner Werke „einen Zug der göttlichen Vorsehung“ sah (Brief Overbecks vom 4.8.1831 an Emilie Linder. In: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*. Bd. 65. München 1870. S. 573).

49 Zur Vergegenwärtigung biblischer Geschichten gehört auch die Selbstdarstellung der Nazarener in neutestamentlichen Bildern, wie Overbecks *Auferweckung des Lazarus*, 1808, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, oder Schnorr von Carolsfelds *Hochzeit zu Cana*, 1819, Hamburger Kunsthalle.

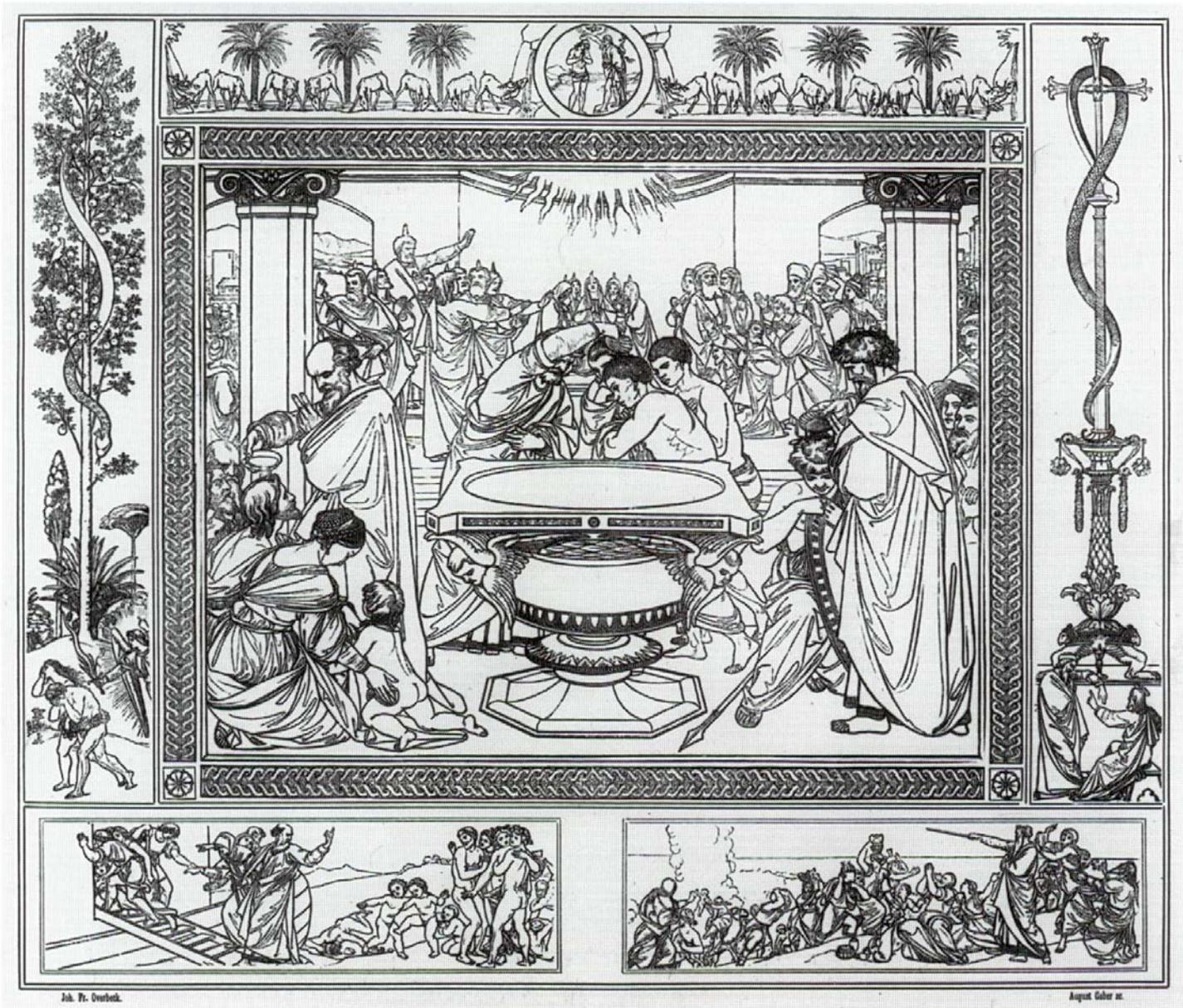


Abb. 1 Friedrich Overbeck, Die Taufe, aus der Reihe der Sieben Sakramente, Holzschnitt 1870



Abb. 2 Friedrich Overbeck, Die Heilung des blinden Tobias, 1807, Oel auf Papier, 60:46 cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck



Abb. 3 Eberhard Wächter, Der trauernde Hiob und seine Freunde, 1797 bis 1824, Öl auf Leinwand, 194,6:274,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 4 Friedrich Overbeck, Abraham und die drei Engel, 1822/24, Feder über Bleistift, laviert, 565:670 mm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck



Abb. 5 Franz Pforr, Der Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel 1273, um 1810, Öl auf Leinwand, 90,5:118,9 cm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a.M.



Abb. 6 Friedrich Overbeck, Christus bei Maria und Martha. 1813/16, Öl auf Leinwand, 103 x 85,5, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie, Berlin