Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Hümme/Thimann

Friedrich Overbeck (1789–1869) in Wien

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Julia Hümme
Michael Thimann

Friedrich Overbeck (1789–1869) in Wien

Unbekannte Zeichnungen aus dem Ostholstein-Museum Eutin

Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Inhalt

Ein Glücksfall für das Ostholstein-Museum:
Der Overbeck-Zeichnungsfund 7
Julia Hümme

Zeichnen in Wien.
Friedrich Overbeck, Franz Pforr und die Anfänge des Lukasbundes, 1806 bis 1809 11
Michael Thimann

Katalog 55
bearbeitet von Michael Thimann

Anhang

Brief von Christian Adolph Overbeck an Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 114

Inhalt des Mappenkonvoluts im Ostholstein-Museum 115

Bibliographie 117

Abbildungsnachweis 123

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Ein Glücksfall für das Ostholstein-Museum: Der Overbeck-Zeichnungsfund

Julia Hümme

Jedes Museumsmagazin hat seine eigene Ordnung: Bilder hängen an dafür vorgesehenen Vorrichtungen, Papierarbeiten liegen in Sammlungsschränken, Objekte jeglicher Art werden in Regalen und Schränken aufbewahrt. Und doch tauchen immer wieder auch bis dahin unbekannte Kunstgegenstände in den Magazinen auf, die nicht inventarisiert sind und deren Provenienz unklar ist – so auch im Ostholstein-Museum.

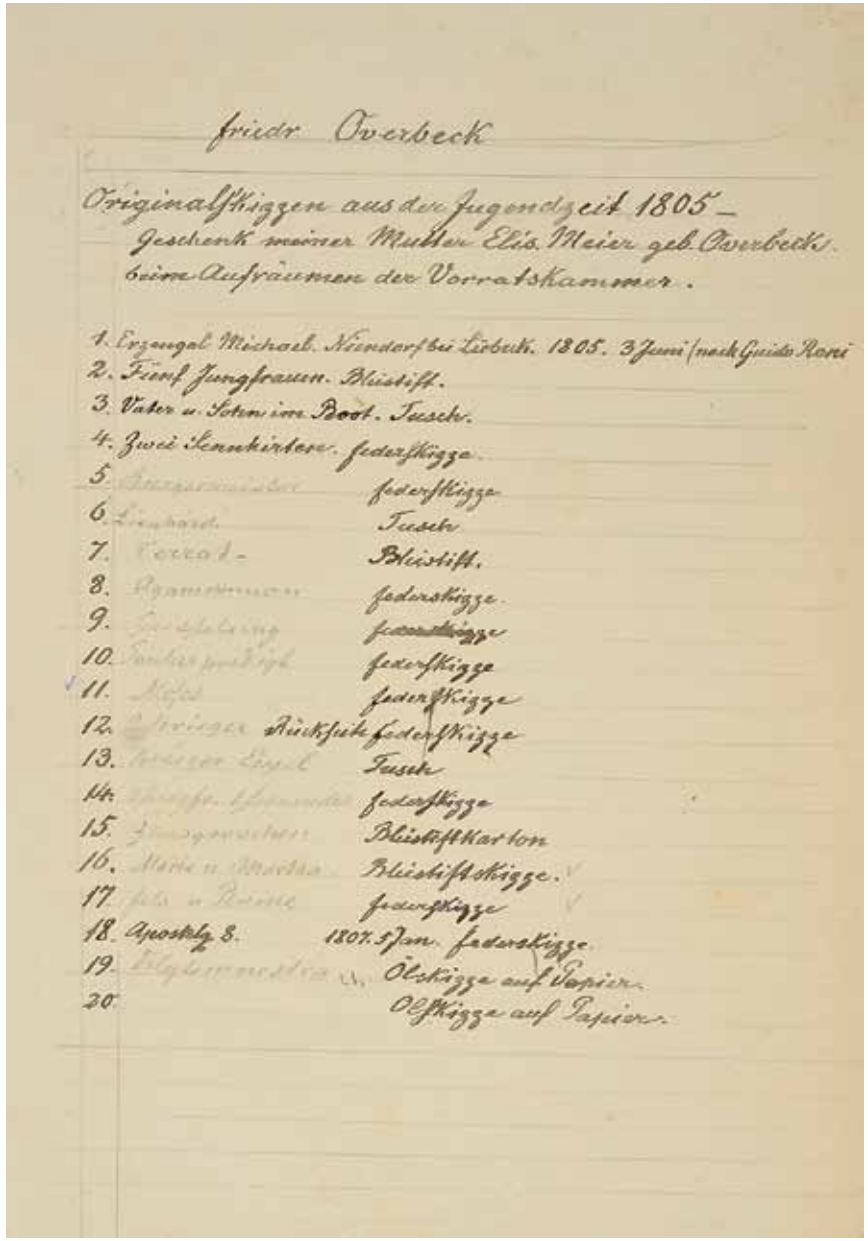
Im Oktober 2014 kam Herr Professor Ulrich Schulte-Wülwer, ehemaliger Direktor des Museumsbergs Flensburg und verdienter Kunsthistoriker in Schleswig-Holstein, zu uns nach Eutin, um für eigene Forschungen in unserem Bildermagazin Unterlagen einzusehen. Am Ende des Tages waren die Ergebnisse zu seiner Untersuchung leider nicht so zufriedenstellend wie erhofft, die nebenbei gemachte Entdeckung war dafür umso faszinierender: In einer der Schubladen hatte er eine alte, braunmarmorierte Sammelmappe (Abb. 1) entdeckt, auf deren kleinem orangem Aufkleber mit feinem Strich »Overbeck, Zeichnungen aus dessen Jugendjahren, Schrank I mittleres Fach« zu lesen stand. Der Inhalt war verblüffend: Zum einen befanden sich in der Mappe 15 druckgrafische Blätter nach Zeichnungen Friedrich Overbecks und eine kleine Mappe mit sechs religiösen Allegorien, die der Künstler 1833 entworfen hatte und von einer dritten, unbekannten Person mit Bleistift kopiert und dann in Feder und Tusche farbig gefasst worden waren; zum anderen lagen darin 19 Zeichenblätter, bei denen es sich, wie sich herausstellte, um Originale von Friedrich Overbeck handelte, die in Bleistift, in Feder und in zwei Fällen in Öl ausgeführt waren und zum Teil auch rückseitig Zeichnungen aufwiesen. Sämtliche Arbeiten in der Mappe waren nicht inventarisiert.

Den Zeichnungen und Grafiken beigelegt waren zwei Zettel mit handschriftlichen Notizen, die uns wichtige Hinweise auf die Herkunft der Arbeiten und ihren Verbleib im Museum liefern: Das eine Blatt stammt von Dr. Adolph Meier (1808–1894), einem Neffen von Friedrich Overbeck, der sämtliche Originalzeichnungen in der Mappe mit seinem Stempel »Dr. A. Meier, Lübeck« versehen hatte. Die von ihm erstellte Liste der in dem Konvolut enthaltenen Zeichnungen ist überschrieben mit: »Friedr Overbeck/Originalskizzen aus der Jugendzeit 1805–/ Geschenk meiner Mutter Elis. Meier geb. Overbeck beim Aufräumen der Vorratskammer.« (Abb. 2). Somit stammt die Mappe mit Overbeck-Zeichnungen ursprünglich aus Lübecker Familienbesitz: Denn Dr. Adolph Meier war der Stiefsohn von Elisabeth Overbeck (1786–1871), die eine Schwester Friedrich Overbecks war und 1819 den Lübecker Schulleiter Johann Heinrich Meier geheiratet hatte.[1] Das zweite Blatt wurde vom Eutiner Rektor Gustav Peters verfasst, der in der Zeit von 1936 bis 1979 (mit längerer Unterbrechung des Museumsbetriebes während und nach dem 2. Weltkrieg) das Museum ehrenamtlich leitete. Nach einer Beschreibung von Mappe und Inhalt findet man am Ende seiner Niederschrift den Vermerk »Wann und wie die Mappe ins Museum gekommen ist, weiß ich nicht. 15.6.1976 Peters«. Es ist folglich möglich, dass das Eutiner Konvolut vor 1936 in den Besitz des Museums übergegangen ist – möglicherweise unter der Leitung von Pastor Heinrich Aye, dem Museumsgründer und Vorgänger von Gustav Peters. Aufgrund der in der Mappe befindlichen Beilage »Heimatblätter« von 1939, die auch von Peters in seiner Auflistung von 1976 aufgeführt wird, könnte das gesamte Konvolut aber tatsächlich auch zu einem etwas späteren Zeitpunkt – ohne Kenntnis von Gustav Peters – ins Museum gelangt sein.

Schnell stand fest, dass es sich bei den Zeichnungen um sehr frühe Arbeiten Friedrich Overbecks handeln musste. Um in dieser Sache – und auch hinsichtlich der Echtheit und Einordnung der Arbeiten – Klarheit zu bekommen, nahm sich Herr Professor Michael Thimann aus Göttingen, dessen Forschungsschwerpunkt vor allem auf der Kunst in Klassik und Romantik liegt und der ein besonderer Kenner des Werkes von Friedrich Overbeck ist, dem Fund an. Bereits nach einer ersten »In-Augenscheinnahme« wurde deutlich, dass es sich bei unserem Konvolut um eine kleine Sensation handelte. Denn die Zeichnungen waren der Forschung bis dahin vollkommen unbekannt.

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Abb. 1 Eutiner Sammelmappe des Overbeck-Zeichnungskonvoluts



friedr. Overbeck

Originalskizzen aus der Jugendzeit 1805 –
Geschenk meiner Mutter Elis. Meier geb. Overbeck
beim Aufräumen der Vorratskammer.

1. Erzengel Michael. Niendorf bei Lübeck. 1805. 3 Juni (nach Guido Reni
2. Fünf Jungfrauen. Bleistift.
3. Vater u. Sohn im Boot. Tusch.
4. Zwei Sennhirten. federskizze.
5. [illegible] federskizze
6. [illegible] Tusch
7. [illegible] Bleistift.
8. [illegible] federskizze.
9. [illegible] federskizze
10. [illegible] federskizze
11. [illegible] federskizze
12. [illegible] Rückseite federskizze
13. [illegible] Tusch
14. [illegible] federskizze
15. [illegible] Bleistiftkarton
16. [illegible] Bleistiftskizze.
17. [illegible] federskizze
18. Apostelg. 8. 1807. 5 Jan. federskizze.
19. [illegible] Ölskizze auf Papier.
20. Ölskizze auf Papier.

Abb. 2 Liste der im Konvolut enthaltenen Overbeck-Zeichnungen von Dr. Adolph Meier

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Dem kunstinteressierten Publikum ist Friedrich Overbeck als führender Vertreter der romantisch-religiösen Malerei und als solcher vor allem als Mitbegründer des »Lukasbundes«, deren Mitglieder gemeinhin »Nazarener« genannt wurden, ein Begriff. Zu seinen bekanntesten Werken gehört mit Sicherheit das Ölbild *Italia und Germania* (Abb. 3), das während seiner Anfangszeit in Rom zwischen 1811 und 1828 entstand. Zuvor hatte der in Lübeck geborene Friedrich Overbeck von 1806 bis 1810 an der Akademie in Wien studiert. Aus dieser Zeit stammen auch die Eutiner Zeichnungen, die z. T. in direkter Beziehung zu seinen Studienkollegen und späteren Lukasbrüdern Franz Pforr und Ludwig Vogel stehen und damit Einblicke in deren gemeinsame Studienarbeit gewähren. Gerade hierin offenbart sich der hohe Wert der in Eutin entdeckten Blätter für die kunstgeschichtliche Forschung – ein wahrer Glücksfall für das Ostholstein-Museum.

Dass diese Zeichnungen nun der Fachwelt und dem kunstinteressierten Publikum zugänglich gemacht werden können, ist das Verdienst von Herrn Prof. Schulte-Wülwer, ohne den die Zeichnungen von Friedrich Overbeck wohl noch immer unentdeckt in einer Schublade liegen würden. Vor allem aber möchte ich mich an dieser Stelle sehr herzlich bei Herrn Prof. Michael Thimann für sein unermessliches Engagement in der wissenschaftlichen Aufarbeitung unseres Zeichnungsfundes bedanken. Sämtliche Zeichnungen konnten mit seiner Hilfe zeitlich und thematisch eingeordnet, in Beziehung zu Arbeiten von Overbecks Studienkollegen und zu den damaligen akademischen Richtlinien in Wien gesetzt und der für die Forschung besondere Wert der einzelnen Blätter bestimmt werden. Desweiteren danken wir ihm an dieser Stelle sehr herzlich für die finanzielle Förderung des vorliegenden Kataloges, der einen kleinen Beitrag zur wissenschaftlichen Erforschung der frühromantischen Malerei und ihrer Vertreter leisten soll.

1 Vgl. Isabel Sellheim, »Die Familie des Malers Friedrich Overbeck (1789–1869) in genealogischen Übersichten«, 1989, S. 173 u. 269, in der Reihe: *Deutsches Familienarchiv – Ein genealogisches Sammelwerk*, hrsg. von Gerhard Geßner, Band 104, Neustadt an der Aisch 1989.

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

Abb. 3 Friedrich Overbeck, Italia und Germania, 1811–28, München, Neue Pinakothek

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

Michael Thimann

Einleitung

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

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

Vorliegender Aufsatz ist der Versuch, auf Grundlage des Eutiner Zeichnungsfundes den Prozess künstlerischer Selbstfindung zu beschreiben und die Chronologie der frühen Arbeiten Overbecks neu zu bestimmen. Dazu müssen auch die Datierungen der zum großen Teil in Lübeck erhaltenen Zeichnungen des Frühwerks überprüft und korrigiert werden. Seit dem ersten Ordnungsversuch durch Jens Christian Jensen von 1969 haben sich diese in der Forschungsliteratur festgesetzt.[2] Viele bisher funktional und zeitlich unbestimmte Blätter lassen sich bei genauer Analyse aber präziser fassen und aufgrund des Kontextes oder durch Briefstellen eindeutig datieren.

Zeichnen als Neubeginn um 1800

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

ner Akademie (Abb. 4) war hauptsächlich die einer Zeichenschule, in der handwerkliche Sicherheit und zeichnerisches Geschick vermittelt wurden, wogegen die Ölmalerei erst nach einer langen Vorbereitungsphase in der Zeichentechnik im Atelier eines der Professoren individuell vermittelt wurde.[4] Als Reaktion auf eine als leer eingestufte akademische Mechanik und »Manier« entwickelte Overbeck aber wie Franz Pforr einen geradezu ›unzeichnerisch‹ und kunstlos wirkenden Zeichenstil, der als unmittelbarer Ausdruck von Naivität und Wahrheit aufgefasst wurde.[5] Das Resultat waren Zeichnungen, die nicht mehr an den Zeichenakt selbst denken ließen, da sie jegliche Dynamik und Virtuosität ausblendeten. In dem Eutiner Konvolut sind Zeichnungen aller dieser Entwicklungsstufen erhalten. Durch den Fund dieser Blätter können wir dieses emphatisch als Neubeginn der ›Kunst‹ inszenierte Beginnen einer individuellen Begabung nun genauer beschreiben. Das ›Beginnen‹ ist eine durchaus virulente Denkfigur der Zeit um 1800, in der sich die Versuche, die Kunst neu zu erfinden, sie aus ihrer Geschichte heraus zu erneuern und an einen vorreflexiven Ursprung zurückzugehen, merkbar häufen.[6] Philipp Otto Runges Reflexionen über das produktive Vergessen, das radikale Neulernen von Zeichnen und Malen und etwa auch über die Quelle als Ursprungsmetapher des Schöpferischen sind hier stellvertretend für die künstlerische Frühromantik zu erwähnen. Runge zeichnete 1805 das große Blatt *Quelle und Dichter* (Abb. 5), mit dem er in der Naturallegorie die Erneuerung der Kunst und das Schöpferische an sich zum Ausdruck bringen wollte.[7] Schon 1802 arbeitete er an einem Bild der Quelle:

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

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

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

Konsistenz des Konvoluts

Die Umstände, die dazu geführt haben, dass die Mappe von den übrigen Werken im Lübecker Besitz der Familie Overbeck getrennt wurde und separat aus der Hinterlassenschaft der Schwester des Malers, Elisabeth, nach Eutin geriet, sind unklar.[10] Die zu Lebzeiten des Malers nach Lübeck gelangten Werke aus dem Besitz der Familie wurden von Senator Christian Theodor Overbeck (1818–1880), dem Sohn des Bruders Christian Gerhard (1784–1846), am 25. Februar 1880 testamentarisch der Allgemeinheit vermacht; doch erst 1914 gelangten sie aus dem Nachlass seiner 34 Jahre später verstorbenen Ehefrau Charlotte in das Lübecker Museum am Dom, wo sie im Overbeck-Zimmer ausgestellt wurden.[11] Dieses Konvolut, das »Vermächtnis Charlotte Overbeck 1914«, bildete zusammen mit separat erworbenen Gemälden und Kartons den nicht ganz zutreffend sogenannten »Nachlass Overbeck 1915«, der wiederum von dem viel umfangreicheren, sukzessive zerstreuten römischen Nachlass des Malers abzuheben ist.[12] Wahrscheinlich ist, dass die Eutiner Mappe ein um druckgraphische Blätter ergänztes Konvolut früher Zeichnungen aus Familienbesitz war, das möglicherweise der um das Nachleben seines Onkels besonders bemühte Senator Christian Theodor Overbeck zusammengestellt hatte. Es ist überliefert, dass Christian Theodor die familiären Erinnerungsstücke eigenhändig geordnet und in Mappen archiviert hatte, um sie der Stadt Lübeck zu übergeben.[13] Warum die Eutiner Mappe aber von dem Rest der Jugendwerke getrennt wurde und in den Haushalt der Schwester Elisabeth Overbeck kam, ist nicht zu klären.[14]

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

Reisende Blätter. Overbecks Zeichnungssendungen

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

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

> »Ihrem Verlangen gemäß schicke ich Ihnen durch unsern guten Grunow Zeichnungen oder vielmehr Skizzen. Aus der ausgeführten Zeichnung, dem Modellacte in schwarzer und weißer Kreide sehen Sie, daß ich nun auch angefangen habe, nach der Natur zu zeichnen. (...) Von der Malerey, oder vielmehr Schmiererey, erwähne ich nichts, denn es ist, wie Sie wissen, der erste Versuch, ohne daß ich je etwas copirt habe, auch haben mich nur Grunows wiederholte Bitten dazu vermocht, es mitzuschicken. Um es ein wenig zu heben, habe ich den ersten Kopf in grau gemalt beygelegt, damit Sie doch wenigstens sehen, daß es mir schon noch schlechter ging, als jetzt.«[15]

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

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

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

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

Zeichnen lernen: Overbecks Anfänge in Lübeck

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

> »Aus seinen mitgebrachten Versuchen sah ich indessen, daß er bisher noch keine Gelegenheit hatte, nach eigentlichen malerischen oder akademischen Zeichnungen zu studiren. Diese finden sich bei uns in großer Menge; und darnach muß er erst seine Hand üben, und den Mechanismus mehrerer Zeichnungsarten sich eigen machen, ehe er zur Malerei, und den höheren Theilen derselben übergehen kann. Diese Vorübungen können wohl einige Jahre dauern, und werden seiner Neigung zur Kunst diejenige bestimmte Richtung geben, aus welcher man den Grad der Fähigkeit eines Zöglings derselben erkennt.
> Ich habe ihm daher von der Hand in der Schule der Anfangsgründe der historischen Zeichnung einen Platz verschafft, worin nach den besten academischen Handzeichnungen den ganzen Tag gearbeitet wird. Früh von 6–8 Uhr zeichnet er in unseren Antiken-Säälen nach der Natur, das Skelett, und nachher die große anatomische Statue unseres Professors der Bildhauerei und artistischen Anatomie, Martin Fischer, womit alle unsere Schüler anfangen, um die Bestandteile der menschlichen Figur von innen heraus gründlich kennen zu lernen, und wodurch sie verständige Zeichner werden, wenn sie Talent haben, und sich nicht von den dunkeln Träumen der bloßen nicht unterrichteten Empfindung verleiten lassen, diese an sich leichten wissenschaftlichen Kenntnisse mit Verachtung anzusehen, die doch zur Ausübung der Künste so nothwendig sind.«[21]

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

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

dung in den alten Sprachen und den Wissenschaften und zeichnete zunächst »Nacht und Tag« als Autodidakt.[23] Um Ostern 1804 akzeptierte der Vater die Entscheidung seines Sohnes für den Künstlerberuf. Ab Frühsommer 1804 war Overbeck Schüler des Malers Joseph Nicolaus Peroux, eines in Lübeck ansässig gewordenen Guibal-Schülers aus Stuttgart, der ihm regelmäßig Zeichenunterricht erteilte. Vormittags besuchte Overbeck Peroux, nachmittags nahm er am Unterricht im Katharineum teil, um seine wissenschaftlichen Kenntnisse zu erweitern. Aus der Lehrzeit bei Peroux sind zahlreiche Kopien nach Kupferstichen älterer Meister, nach Gipsabgüssen antiker Statuen und Büsten sowie anatomische Studien erhalten, wofür er teilweise eine Gliederpuppe verwendet hat (Abb. 7). Die im Juni 1805 entstandene Nachzeichnung nach Guido Renis *Erzengel Michael besiegt den Satan* (vgl. Kat. 1) gehört gedanklich in diesen Kontext, auch wenn sie Overbeck vermutlich aus eigenem Antrieb während der Sommerferien an der Ostsee gezeichnet hat. Das von Peroux verordnete Curriculum darf in hohem Maße als konventionell, ja als provinziell bezeichnet werden. Overbeck selbst benannte es im Rückblick abfällig als »Mengsisches System«.[24] Mit den 1805 datierten Kopien nach den Umrissen von John Flaxman zur *Odyssee* zeigt sich die Ausbildung bei Peroux jedoch auch auf der Höhe des klassizistischen Zeitgeschmacks.[25] Peroux selbst komponierte kaum eigenständig, sondern ist vor allem als Miniatur- und Portraitmaler hervorgetreten. Außer Kopieren hat Overbeck wenig bei Peroux gelernt, auch wenn er die um 1800 verbreitete Tupfmanier von seinem Lehrer übernahm und diese bei seinen ersten eigenen Arbeiten, etwa Bildnissen von Familienmitgliedern und figürlichen Kompositionen, angewandt hat. Und dies in durchaus kritischer, ja selbstkritischer Perspektive! So schreibt er über Peroux im August 1805 an seinen geistigen Mentor August Kestner:

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

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

Zeichnung als Gabe

Schon in Lübeck entstanden 1805 zwei ambitionierte eigene Kompositionen antiker und biblischer Thematik. Beide Blätter konzipierte Overbeck als Geschenke für seine Eltern. Der Poetik der Gabe entsprechend, ist das scheinbar großzügig und interesselos gemachte Geschenk weit mehr als das Relikt eines familiären Rituals, in dem sich dankbare Elternliebe ausspricht. Die Zeichnung dient der Sichtbarmachung des eigenen Könnens und verlangt zugleich Bewunderung und Anerkennung als Belohnung.[30] Die Eltern werden als ideale Rezipienten in den Bildungsgang einbezogen. Nur sie, die Eltern, können über die Evidenz gewachsener zeichnerischer Fertigkeiten hinaus auch den seelischen Gehalt ermessen, den ihr Sohn in die Arbeit hineingelegt hat. Allein der thematische Wechsel vom antiken Mythos Homers zur christlichen Ikonographie war eine programmatische Positionsbestimmung, womit die Zeichnung als Gabe zum Träger weit komplexerer Absichten und Erwartungen wurde. Offenbar erhoffte sich Overbeck von den Geschenken eine Stellungnahme des Vaters. Zunächst handelte es sich um die Zeichnung der *Rückkehr des Telemachos* vom August 1805 (Abb. 9), die bereits hinsichtlich des Formats als große Komposition gedacht war.[31] Overbeck hat das Blatt als deutliche Geste der Zueignung auf den 50. Geburtstag seines Vaters, den 21. August 1805, datiert:

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

Die Themenwahl zielte auf den Vater ab, geht es doch um die freudige Wiedererkennung des aus Sparta zurückkehrenden Telemachos durch den treuen Schweinehirten Eumaios, der den als Bettler getarnten Troja-Heimkehrer Odysseus in seiner Hütte beherbergt.[33] Eine familiäre Wiedervereinigung gleichsam ›über Bande‹, eine über Blicke vermittelte komplexe Vater-Sohn-Beziehung, in der das ›wahre‹ Gefühl nur über die unverstellte Freude eines Dritten, Eumaios, vermittelt wird, da auch der Sohn die wahre Identität des Vaters noch nicht erkannt hat. Im klassizistischen Stil als Begegnungsszene angelegt, weist die Zeichnung noch zahlreiche Unsicherheiten auf. Die Tupfmanier Peroux' ist hier mit weiträumig lavierten Flächen kombiniert. Wichtig ist der Hinweis Overbecks, dass er die Zeichnung noch unter den Augen seines Lehrers ausgeführt hat. Eine parallele eigenständige Arbeit auf dem Gebiet des religiösen Bildes ist die bildmäßig ausgeführte Zeichnung *Christus erscheint den Jüngern*, die Overbeck im Spätherbst 1805 für seine Eltern als Weihnachtsgeschenk gezeichnet hat (Abb. 10).[34] Diese in Tupfmanier ausgeführte Komposition schwankt noch zwischen der Imitation normativer Vorbilder wie dem *Apoll vom Belvedere* und dem Ringen um den einen eigenen Seelenausdruck im Bilde. Eindrucksvoll beschreibt der 16jährige die Suche nach einem christlichen Modus in einem die Zeichnung begleitenden Brief an den Bruder. Die auf den 25. Dezember 1805 datierte Zeichnung ist trotz ihrer Schülerhaftigkeit in Komposition und Ausführung ein zentrales Dokument für den Paradigmenwechsel, der sich bei dem Zeichenschüler noch vor der Wiener Akademiezeit vollzog. Auch der begleitende Brief besitzt programmatischen Charakter. Apoll und Christus werden in ihm als höchste Verkörperungen gegensätzlicher Schönheitsprinzipien direkt miteinander konfrontiert:

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

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

Overbeck instrumentiert seinen Zweifel an der Normativität der Antike, um seine noch suchend formulierte Nachahmungstheorie zu fundieren. Die Griechen seien in der körperlichen Schönheit, die sich in der schönen Form, der »Zeichnung«, niederschlage, unerreicht geblieben. Dagegen seien aber spezifisch christliche Qualitäten wie »Heiligkeit« und »Vollkommenheiten des Geistes und des Herzens«, die eher moralischer als ästhetischer Natur sind, anzuführen. Im Zusammenspiel mit dem Brief offenbart sich die Gabe des Weihnachtsgeschenks als weit mehr als eine dem festlichen Anlass angemessene Kinderzeichnung. Die Zeichnung entwirft *in nuce* ein Programm, das sich gegen den klassizistischen Geschmack des Vaters wendet. Beide Blätter waren auf den Bildungshorizont des Vaters hin konzipiert und markieren die Zweigleisigkeit in Overbecks Frühwerk, nämlich die gehorsame Befolgung der Autoritäten und Arbeit an den Klassikern einerseits, die selbst gestellte Aufgabe einer bildlichen Erschließung der Bibel mit empfindsamem Verständnishorizont andererseits. Die in dem Brief explizit geäußerte Selbstreflexion bezeugt aber auch die gegen das Griechenparadigma gerichtete Spitze des Zeichnungsprojekts. Noch in Lübeck erhielt Overbeck entscheidende künstlerische Impulse durch die Begegnung mit August Kestner, der ihm Zeichnungskopien altitalienischer Meister zeigte, sowie durch Treffen mit Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Philipp Otto Runge in Hamburg.[36] Overbeck kam auf diese Weise, wie auch immer ausgerichtet, mit frühromantischem Gedankengut in Kontakt, verfolgte jedoch als Künstler zunächst weiter seinen klassizistischen Ausbildungsweg. Noch in Wien 1806 bis 1808 wird er durchgängig und gerne Themen aus der antiken Mythologie bearbeiten, auch wenn das Interesse für die Bibel und deren Illustration stetig wachsen sollte und sich in eigenen Kompositionen (vgl. etwa Kat. 4–7) niederschlug.

»von vorn anfangen«. Umlernen und Neulernen in Wien

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

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

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