

MICHAEL THIMANN: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (Studien zur christlichen Kunst, Bd. 8). Regensburg: Schnell und Steiner 2014. 488 S. m. zahlr. Farb. Abb. ISBN 978-3-7954-2728-3. Geb. € 86,00.

Seit der Publikation von Margaret Howitt über Johann Friedrich Overbeck nach seinen Briefen und dem handschriftlichen Nachlass (1868, 2 Bände) hat es keine das Leben und das gesamte Werk dieses Malers präsentierende Werkmonographie gegeben. Zwar hat Jens C. Jensen viele kleinere, überaus wichtige Beiträge zu Overbeck in Zeitschriften, Jahrbüchern, Sammlungsschriften und Ausstellungskatalogen publiziert. Außerdem stellte im Jahr 1989 die Ausstellung des Lübecker Museums anlässlich des 200. Geburtstags des Künstlers eine große Anzahl von Gemälden und Zeichnungen Overbecks in wissenschaftlicher Bearbeitung vor. Eine Overbecks gesamtes Schaffen behandelnde Werkmonografie war jedoch seit vielen Jahren ein Desideratum. Deswegen verdient Michael Thimanns Publikation über Overbeck in der Romantik-Forschung große Aufmerksamkeit. Größtenteils entstanden während eines Stipendiums am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz, habilitierte sich Thimann damit an der Universität Basel; er ist nun Professor für Kunstgeschichte an der Universität Göttingen.

Thimann beginnt seine Publikation mit dem Begriff der Wahrheit in der Kunst der Lukasbrüder (S. 33ff.), in deren Leben und Schaffen er als Hauptgrundsatz einen großen Raum einnehmen sollte. Entgegen den starren Ausbildungsrichtlinien der Wiener Kunstakademie sollte die Wahrheit den Mitgliedern des Bundes als oberstes Ziel des künstlerischen Strebens einen freien Weg und einen intensiven Zugang zur Kunst ermöglichen. Voraussetzung für die Wahrheit war – wenn auch nicht direkt gefordert – der christliche Glaube und eine ihm entsprechende Lebensweise. Zudem mussten sich die Mitglieder des Lukasbundes verpflichten, der Wahrheit immer treu zu bleiben sowie die Institution Kunstakademie abzulehnen und ihr Leben lang »mit allen Kräften« gegen sie zu kämpfen. An dieser Stelle der Publikation Thimanns vermisst man ein Kapitel über die enge Freundschaft zwischen Overbeck und Pforr, den Protagonisten des Lukasbundes, die nach Identifizierung mit ihren künstlerischen Vorbildern Raffael und Dürer strebten. Auch eine Darlegung der Ziele des Lukasbundes hätte man sich hier gewünscht.

Angesichts der grundlegenden Aufsätze von Jens C. Jensen über die »Bildniskunst der Nazarener« (1981) und von Roland Kanz über die Porträt-Ästhetik der Romantik (1998) geht Thimann im Kapitel über die Porträtmalerei (S. 69ff.) besonders auf den Ausdruck des Gesichts des Porträtierten ein, der Aufschluss über die seelische Verfassung geben kann und auf bestimmte Charaktereigenschaften schließen lässt. Angesichts von Pforrs »Selbstbildnis« von 1810 (Frankfurt, Städel) konnte Thimann auf einen seltenen Zusammenhang hinweisen, eine Entdeckung, die drei Porträtdarstellungen eng miteinander verbindet: Dem gemalten Selbstbildnis Pforrs ging eine Umrisszeichnung Pforrs zu seinem Selbstbildnis (München, Privatbesitz) voraus. Overbeck hat dann die Umrisszeichnung von Pforrs Selbstbildnis, die sich in seinem Besitz befand, sozusagen animiert, indem er auf der sich heute in der Brera befindenden Zeichnung physiognomische Details, besonders die Haare, Augenbrauen und Augen ausführte, Licht- und Schattenpartien hinzufügte, das Porträt »gleichsam als lebendig rekonstruiert«, sodass ein »lebendiges« Bildnis seines inzwischen verstorbenen Freundes Pforr entstand. (S. 114–118, Abb. 33, 34, 35).

In dem Kapitel »Bildallegorien« (S. 153ff.) verweist Thimann zunächst auf seine Aufsehen erregende Entdeckung von Guido Renis Gemälde »Allegorie der Zeichnung und Malerei« aus der Zeit um 1620/25, das zwei sich zugewandte junge Frauen zeigt (Abb. 60). Das Motiv hat Overbeck möglicherweise zu seinem Gemälde »Italia und Germania« angeregt. In dem für die Overbeck-Forschung überaus wichtigen Abschnitt »Offenheit und

Wandel der Allegorie« (S. 170 ff.) geht Thimann genauer auf Overbecks heute berühmtestes Werk »Italia und Germania« ein. Die späte Vollendung des Bildes im Jahre 1829 war wohl einer der Gründe, warum sich Overbeck von der ursprünglich zusammen mit Pforr 1811 entwickelten Konzeption der beiden Bräute als ideale Frauengestalten abwandte zugunsten einer neuen Form der Bildallegorie, die sein Kunstschaffen und Kunstverständnis thematisiert: »eine Ausgleichung alles Guten, Wahren und Schönen was es in deutscher und italiänischer Kunst, Sinnesart und höherer Lebensansicht lebt...« (S. 176: Brief Overbecks an seinen Bruder, 25.2.1831).

Overbecks römische Fresken hat der Autor etwas stiefmütterlich behandelt in Kapiteln über Wandmalerei (S. 263ff.). Durch ein Stipendium an der Bibliotheca Hertziana konnte ich mich in Rom den Fresken in der Casa Bartholdy und im Casino Massimo widmen (vgl. Publikation 2011). Im Casino Massimo konnten Overbecks und Führichs Darstellungen den Textstellen in Tassos »*Gerusalemme liberata*« zugeordnet und teilweise neu interpretiert werden. Overbecks späte Arbeiten für die Kathedrale von Djakovo (Kroatien) werden nicht besprochen. Dabei hätte die Mitarbeit von Vater und Sohn Alexander Maximilian und Ludwig Seitz (vom Jahre 1868 an) an Overbecks letzten Fresken Aufschluss über die Probleme seines Alterswerks gegeben. Nicht mehr Overbeck selbst, sondern der Bischof von Djakovo, Josip Strossmayer, und sein Kunstberater Gebhard Flatz beurteilten nun den Fortgang und die Qualität der Freskoarbeiten.

Ein ausführliches Literaturverzeichnis beschließt die Publikation. Im Anhang (S. 419–437) sind wichtige, Overbecks Kunst und seine Person betreffende, größtenteils unbekannt, noch unveröffentlichte Dokumente aufgenommen, vorwiegend aus dem Nachlass Overbecks in der Lübecker Stadtbibliothek.

*Peter Vignau-Wilberg*