

AUS DEN SAMMLUNGEN

Sulamith und Maria – Italia und Germania – Die Freundschaft

Ein Stich von Nikolaus Hoff
nach Johann Friedrich Overbeck

Friedrich Overbecks ›Italia und Germania‹ birgt in sich die Frühgeschichte der Nazarener, erzählt von der Freundschaft zweier junger Männer und dem Versuch, Kunst und Leben untrennbar miteinander zu verbinden. Es versammelt einen Katalog von Künstleridealen des frühen 19. Jahrhunderts, ist Bestandteil eines künstlerischen Dialoges auf verschiedenen medialen Ebenen, Inbegriff des romantischen Freundschaftsbildes und ein Nachruf.

Als Ölgemälde führte Overbeck seine Bildidee erst 1828 aus (Abb. 1), eine große, detaillierte Graphitzzeichnung entstand jedoch bereits 1811 und auch zu dieser gibt es zahlreiche Vor- und Detailstudien.¹ Eine zeitgenössische Kopie des Gemäldes, die lange als eigenhändig galt, befindet sich heute in Dresden,² die druckgraphischen Reproduktionen sind zahllos. 1830 schuf Nikolaus Hoff (1798–1873) die erste Lithographie nach Overbecks Freundschaftsbild. Sie sollte der Ausgangspunkt einer weiten Verbreitung und einer großen Bekanntheit des Bildes werden. Eine dieser Arbeiten hat das Freie Deutsche Hochstift im Dezember 2015 erworben (Abb. 2).³

Das Blatt zeigt zwei junge Frauen, die, einander zugewandt, in der vordersten Bildebene auf einem Mäuerchen sitzen. Ihr gemeinsamer Umriss füllt als pyramidale Form den Großteil der Bildfläche. Doch trotz ihrer Position direkt am Bildrand bleiben sie dem Betrachter fern. Ihre innige Verbundenheit absorbiert sie von der Umgebung und trennt sie von jedem Dritten. Die Mädchen

- 1 Einen Überblick über die einzelnen Entwürfe, Detailstudien, über Werkgenese und -prozess gibt: Johann Friedrich Overbeck. *Italia und Germania*. Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder, Berlin 2002 (= *Patrimonia*, 224), bes. S. 58f. Im folgenden abgekürzt als *Kat. München 2002*.
- 2 Sie wird heute Theodor Rehbenitz zugeschrieben, datiert von 1835 und hängt in der Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.
- 3 Nikolaus Hoff (1798–1873), nach Johann Friedrich Overbeck, *Italia und Germania*, 1830, Lithographie, 438 × 480 mm; Inv.-Nr. III–15874.



*Abb. 1. Johann Friedrich Overbeck, Italia und Germania
(Gemälde, Neue Pinakothek München;
Foto: © Blauel Gnamn – Artothek).*

haben die Gesichter aneinander gelehnt, die Hände verschlungen und berühren sich über die ganze Fläche der einander zugewandten Seiten. Der Stoff ihrer Röcke und Tücher umhüllt sie als Gesamtform, und die einzige Stelle, die einen Durchblick zwischen den Köpfen gewährt, lässt nur Raum für die Worte, die aus dem zum Sprechen geöffneten Mund des rechten Mädchens zu ihrer lauschenden Freundin gehen und so die Verbindung über das Taktile hinaus auch mittels der Sprache festigen.

Beide Frauen tragen Renaissancegewänder und sind mit Kränzen geschmückt. Die Darstellung betont die Nähe der Mädchen zueinander, doch stehen die beiden zugleich in einem gegensätzlichen Verhältnis: Der Dunkelhaarigen sitzt die Blonde zur Seite, dem Lorbeerkranz entspricht der Myrtenkranz, dem Schweigen das Sprechen, das einfachere Gewand dem kostbarer gearbeiteten.



*Abb. 2. Johann Friedrich Overbeck, Italia und Germania,
Lithographie von Nicolaus Hoff
(Foto: David Hall).*

Diese Polarität reicht bis in die Landschaft hinein, die die Mädchen hinterfängt: Links liegt ein einfacher, kubisch gebauter Hof vor Wäldern, Bergen und einem Kastell an einer Küste, rechts umschließt eine Mauer ein Städtchen mit gotischem Dom. Overbeck führte Sehnsüchte zusammen: Italien und Deutschland, Landschaft und Stadt, zwei Frauentypen und – so wird die Geschichte des Bildes zeigen – über das unmittelbar Sichtbare hinaus, auch Dürer und Raffael, das Alte und das Neue Testament, Gotik und Renaissance. Das Eigene an Overbecks Komposition ist, dass diese Ideale einander nicht ausschließen: Sie schließen sich vielmehr durch Freundschaft zusammen.

Die lange Zeitspanne zwischen den ersten Gedanken zum Bildthema, die bis ins Jahr 1808 zurückgehen, und der Ausführung in Öl, zwanzig Jahre später, ist zugleich die Spanne zwischen Aufbruch und Etablierung der Nazarener.

Johann Friedrich Overbeck (1789–1869), Sohn eines Lübecker Pastors, lernte 1806 an der Wiener Kunstakademie den verwaisten Frankfurter Malersohn Franz Pforr (1789–1812) kennen. Bald schon verband beide sowohl eine tiefe Freundschaft, als auch eine tiefe Abneigung gegen die Methoden, Ideale und das Künstlerbild, wie sie an der Akademie vorherrschten. Die angestrebte technische Virtuosität schien ihnen frivol, die Inhalte banal, der Geist verdorben. 1808 gründeten Overbeck und Pforr gemeinsam mit vier Kommilitonen den »Lukasbund«, eine Vereinigung, deren künstlerisches Ideal bei Dürer und Raffael angesiedelt, und dessen Haltung von christlich-moralischen Prinzipien bestimmt war. Die Leitfiguren Dürer und Raffael und das Ideal einer innigen Freundschaft zwischen den Künstlern hatten ihr Vorbild in Ludwig Tiecks Roman ›Franz Sternbalds Wanderungen‹, der die Lebenswege zahlreicher Künstler um 1800 tief beeinflusste.⁴ Eine so ernst gemeinte Abkehr von der herrschenden Kunstauffassung konnte konsequenterweise nur mit einer radikalen Änderung des Lebens einhergehen. 1810 verließen die Lukasbrüder Wien und zogen nach Rom, wo sie sich in dem aufgelassenen Kloster San Isidoro niederließen. Stille, Versenkung, Konzentration und gemeinsames Arbeiten – Zeichnen ebenso wie Lesen – waren hier möglich. Die »Nazarener«, wie sie von anderen Künstlern in Rom bald spöttisch genannt wurden, zogen sich aus dem lebendigen Treiben der Deutschen Künstlerkolonie in Rom jedoch keinesfalls zurück. Es gab vielfältige enge und lose Beziehungen, und die Aktzeichenkurse etwa, die die Gruppe veranstaltete, wurden auch von anderen Künstlern gern besucht. Die Nazarener waren ein fester Bestandteil der römischen Künstlergesellschaft, erhielten große Aufträge und gelten heute als eine der wichtigsten Bewegungen der Kunst des frühen 19. Jahrhunderts.

Overbeck und Pforr waren die bestimmenden Persönlichkeiten der Anfangsjahre. In Briefen und Tagebuchaufzeichnungen ist viel von den intensiven Gesprächen die Rede, die sie über ihre Idealvorstellungen von Kunst und Leben führten. Die Freundschaft als Basis für beides taucht bei Pforr bereits 1808 in einer Bleistiftzeichnung und dann als Radierung auf. Auch hier stellen bereits zwei bekränzte, eng beinander sitzende Frauengestalten, den innigen Bund vor. Umgeben sind diese aber noch von zahlreichen emblematischen Verweisen auf die neugegründete Bruderschaft der Lukasbrüder.⁵ Dieses Blatt ist der Ausgangspunkt einer jahrelangen Beschäftigung mit dem Motiv. Hinzu

4 Das Buch erschien 1798 und über besonders auf die deutschen Künstler in Italien jahrzehntelang großen Reiz und enormen Einfluss aus.

5 In den nahezu abstrakten Raum brachte Pforr Verweise auf Dürers ›Melancholia I‹ und christliche Bruderschaften ein, Symbole für Treue und Offenheit, aber auch den Hinweis auf einen dritten Freund im Bund, den Frankfurter Johann David Passavant.

kommt der Rekurs auf die beiden Frauengestalten Sulamith und Maria, die Overbeck in die 1809 entstandene große Vorzeichnung zum ›Einzug Christi in Jerusalem‹ einfügte. Bei der gemeinsamen Betrachtung jener Zeichnung wählten sich Pforr und Overbeck je eins der Mädchen als »ideale Bräute« und statteten sie – im Gespräch und später in Gedichten und Erzählungen – mit bestimmten Persönlichkeiten und Hintergründen aus. Overbecks Sulamith verweist auf das Hohelied Salomons im Alten Testament, in dem die Schönheit der Welt, die Liebe und die Geselligkeit gefeiert werden. Pforrs Maria verweist auf die Gottesmutter des Neuen Testaments, auf Bescheidenheit, stille Einkehr und Zurückgezogenheit. Der Bezug auf die christliche Religion ließ also Spielraum für individuelle Weltbilder.

Die Beschäftigung mit den beiden Mädchengestalten wurde zu einem kontinuierlichen Thema zwischen Pforr und Overbeck. Schon 1810 beschlossen sie, dass jeder dem anderen ein Bild malen sollte, in dem die beiden Mädchen den Charakter der jedem eigentümlichen Kunstweise zur Erscheinung bringen sollte. Pforr konzipierte sein Gemälde wie ein Altärchen. In einer Rahmenkonstruktion sitzt links Sulamith als junge Mutter auf einer Rasenbank. Hinter ihr betritt ein junger Mann den umschlossenen Garten, über dessen Mauer der Blick in eine südliche Küstenlandschaft geht. Rechts liest Maria in einer altdeutschen Stube mit Alkoven, Butzenscheiben und Kätzchen. Bekrönt und zusammengeführt werden die beiden Szenarien durch Zwickel mit Blumenkränzen, Vögeln und der Figur des Hl. Lukas als Patron der Künstlergruppe. Das Bildprogramm ist komplex und detailliert ausgeführt. Pforr verband christliche Ikonographie mit Landschafts- und Interieurmalerei, zitierte Raffael und Dürer und damit Italien und Deutschland und legte mit der Form des kleinen Diptychons die Heiligung des gewöhnlichen Lebens nahe.

Zugleich verfasste Pforr einen legendenartigen Text, ›Das Buch Sulamith und Maria‹, den er seinem Freund 1811 zum Geschenk machte. In zehn Kapiteln erzählt er die Geschichte zweier Schwestern, die in ihrer Kindheit getrennt werden und sich unterschiedlich entwickeln, dabei einander jedoch liebevoll zugetan bleiben. Sie treffen im Vaterhaus auf zwei junge wandernde Malergesellen mit Namen Albrecht (Pforr nannte sich nach seinem Vorbild und seiner Heimatstadt Albrecht Mainstädter) und Johannes (Overbecks zweiter Vorname) mit denen sie sich vermählen. Pforr begleitet die Figuren eine Weile auf ihrem Lebensweg, nutzt dabei eine altdeutsch gefärbte Sprache und Anleihen an die biblische Geschichte. Wie in dem kleinteilig ausgeführten Bild entwirft Pforr auch in seinem Text eine mit Liebe zum Detail ausgeführte Welt, eine ideale Welt für sich und seinen Freund Overbeck. Dass Pforr den fließenden Übergang zwischen den Künsten ebenso ernst nahm wie den zwischen Kunst und Leben, zeigt sich auch darin, dass im folgenden weitere Zeichnungen zu der Legende entstanden und sich die Freunde immer wieder intensiv mit der Erzählung auseinandersetzten.

Overbeck antwortete mit einem Karton. Großformatig, nahsichtig, konzentriert auf zwei Figuren, verlegte er das erzählerische Element nicht in die Ausgestaltung des Raumes, sondern in die Beziehung der Figuren zueinander. Über mehrere Detailstudien entstand 1812 ein großer Gesamtentwurf für ›Sulamith und Maria‹, gefertigt mit Kohle und Kreide auf sechs zusammengeführten Blättern in der beachtlichen Größe von 917×1022 mm (Abb. 3).⁶ Mit den innig, eng beieinander sitzenden Mädchen, bekränzt und einander die Hände haltend, griff er auf Pforrs ›Allegorie der Freundschaft‹ von 1808 zurück, setzte diese aber in einen völlig anderen Raum und änderte auch die Dynamik der Gruppe: Bei ihm ist es die blonde Maria, die der dunklen Sulamith Trost zuspricht. Auch am Werkprozess waren die Freunde gemeinsam beteiligt. So notierte Overbeck am 19. September 1811 in seinem Tagebuch: »Schöne Stunde mit Pforr – in meiner Celle – vor dem Carton von Maria und Sulamith.«⁷ Den großen Entwurf begann Overbeck früh im Jahr 1812 und sicher hatte er vor, diesem eine ausgeführte, ebenso große Zeichnung, vielleicht auch ein Gemälde folgen zu lassen.

Am 26. Juni 1812 starb Franz Pforr mit gerade einmal 23 Jahren an Tuberkulose. Sein Tod beendete die erste Phase der Bewegung der Nazarener. Overbeck stellte die Arbeit am Karton ein. Mit Blick auf Pforrs Tod und seine Krankheit wird verständlich, warum Overbecks Sulamith Trost von Pforrs Maria benötigte. Und mit Blick auf die dichte Verwobenheit von Leben und Kunst, auf das Malen als gemeinschaftlichen Akt, der im Sinne romantischer Symposie nicht allein das Verfertigen des Bildes, sondern ebenso sehr das Gespräch darüber brauchte, wird verständlich, warum Overbeck den großen Karton beiseite legte.

Zwei Jahre später, 1815, erhielt Overbeck einen Auftrag des Frankfurter Verlegers und Kunsthändlers Friedrich Wenner (1772–1835). Dieser wünschte sich eine Ausführung der großen Zeichnung in Öl. Overbeck griff die Arbeit wieder auf, verändert aber die Darstellung. Ein ähnlich großer, doch deutlich bildhafter ausgeführter Karton, ganz als autonome Zeichnung zu verstehen, entstand.⁸ Erst hier formulierte Overbeck den Hintergrund genauer aus und setzte – wie Pforr im Altärchen – eine italienische gegen eine mittelalterlich-deutsche Landschaft. Aus den Bräuten wurden so die Personifikationen von Italia und Germania. Die Ausführung in Öl, die Wenner bei Overbeck in Bestellung gegeben hatte, wurde erst 1828 fertiggestellt. In der Zwischenzeit war Overbeck an großen Freskenprojekten beteiligt, die die Nazarener in der Casa

6 Der Karton befindet sich heute in den Lübecker Museen – Museum Behnhaus Drägerhaus.

7 Zitiert nach Kat. München 2002, S. 59.

8 Heute Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 3. Johann Friedrich Overbeck, Gesamtentwurf für ›Sulamith und Maria‹, Kohle und Kreide auf sechs zusammengefühten Blättern, 1812 (Lübecker Museen – Museum Behnhaus Drägerhaus).

Bartholdy (1816–1817) und im Casino Massimo (1817–1827) ausführten. Aus der belächelten Gruppe radikaler junger Männer war eine der erfolgreichsten Künstlergruppen Roms geworden. Das Ölbild, das 1828 aus Rom kam, hatte sich noch einmal verändert. Es verzichtete auf die enge Rahmung der Mädchen durch den Torbogen und ließ damit die Landschaft zu einem deutlich dominanteren Element werden. Overbeck selbst schlug vor, das Gemälde nicht mehr »Italia und Germania« sondern »schlichtweg die Freundschaft« zu nennen.⁹

⁹ Friedrich Overbeck, Brief an Friedrich Wenner vom 31. Januar 1829, zitiert nach Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1862, S. 20.

In Pforrs Geburtsstadt hatte das Gemälde großen Erfolg. 1830 entstand hier in Frankfurt die erste druckgraphische Reproduktion von ›Italia und Germania‹. Sie war vom Frankfurter Kunstverein als Gabe für die Mitglieder in Auftrag gegeben und verteilt worden. Mit dieser Lithographie, angefertigt von Nicolaus Hoff etwa in halber Größe des Originals, erlangte das Freundschaftsbild weit über die Stadt hinaus große Verbreitung und wurde deutschlandweit bekannt.¹⁰

Wenner verkaufte das Bild 1833 an Ludwig I. von Bayern, heute hängt es in der Neuen Pinakothek in München. Frankfurt versuchte vergeblich, Friedrich Overbeck als Direktor des Städelschen Kunstinstitut nach Deutschland zurückzuholen. Er blieb bis zum Ende seines Lebens 1869 in Rom.

Mareike Hennig

¹⁰ Vgl. Michael Thimann, Frankfurt am Main, die »heimliche Hauptstadt« der Nazarener, in: Ausst. Kat. Romantik im Rhein-Main-Gebiet. Museum Giersch Frankfurt, Petersberg 2015, S. 217–223, hier: S. 218.