

Фролова Людмила Валерьевна, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 191186. mila_grafik@mail.ru

Frolova, Liudmila Valer'evna, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. mila_grafik@mail.ru

КОММЕНТАРИЙ ИОГАННА ФРИДРИХА ОВЕРБЕКА К «ТРИУМФУ РЕЛИГИИ В ИСКУССТВЕ» КАК ЧАСТЬ ДИСКУССИИ О ДЮССЕЛЬДОРФСКОЙ ШКОЛЕ В ЛИТЕРАТУРЕ 1830–1840-Х ГОДОВ

JOHANN FRIEDRICH OVERBECK'S COMMENT TO *THE TRIUMPH OF RELIGION IN THE ARTS* AND THE DISCUSSION ABOUT THE DÜSSELDORF SCHOOL OF PAINTING IN THE GERMAN ART CRITICISM OF 1830S–1840S

Аннотация. Картина немецкого художника-романтика И. Ф. Овербека «Триумф религии в искусстве» (1829–1840) и опубликованный в 1840 г. авторский комментарий к ней традиционно рассматриваются как возвращение к назарейским идеалам, верность которым художник сохранил на протяжении всего творческого пути. В статье показано, что текст комментария может быть рассмотрен и как реакция на современные события в художественной жизни Германии, связанные с деятельностью товарищей Овербека по назарейскому братству, в частности — с полемикой о Дюссельдорфской школе в литературе 1830-х гг. Академия в Дюссельдорфе пережила расцвет в 1820-е гг. при Ф. В. Шадове и столкнулась в середине 1830-х гг. с идеологическим кризисом, приведшим к расколу среди учеников. Этот процесс живо обсуждался в первых публикациях о Дюссельдорфской школе, созданных под влиянием «Нидерландских писем» К. Шнаазе. Среди них сочинения литератора и театрального деятеля К. Л. Иммермана, публициста Г. Пюттмана, знатока искусства А. Фане. В этих работах творчество дюссельдорфских мастеров служит поводом для обсуждения фундаментальных вопросов теории, практики и истории искусства, среди которых связи искусства и религии, цели и предназначение искусства, выбор сюжетов, иерархия жанров, место античности и итальянского Возрождения в истории искусства. Текст Овербека органично встраивается в эту полемику, затрагивая те же вопросы. Он обращен к молодому художнику и отстаивает позиции, которые по ряду пунктов (увлечение портретной живописью, штудирование античных памятников) противостоят методу Шадова, но в главном (устремленность к природе и служение идеалу) согласуются с ним.

Ключевые слова: Овербек; назарейцы; Шадов; Шнаазе; Дюссельдорфская школа; Триумф религии в искусстве; академизм.

Abstract. *The Triumph of Religion in the Arts* (1829–1840) is one of the prominent works by German Romantic painter, founder of Nazarene movement Johann Friedrich Overbeck. The painting was interpreted by the artist in his comment published in 1840. The art piece is considered to be the programmatic picture of the Nazarenes and the comment is usually discussed in relation to the main ideas of Nazarene movement. The article discussed this work in frames of German art criticism of 1830s–1840s dedicated to the Düsseldorf school of painting. Since the mid-1820s, the Düsseldorf Academy directed by F. W. Schadow was one of the German art centers highly influenced by the Nazarenes. But in the mid-1830s, many young artists left Düsseldorf and continued their education and work in other institutions. This conflict was reflected in the abundant texts devoted to the history of the Schadow's Academy, such as works by a dramatist and poet K. L. Immermann, art connoisseur A. Fahne, and publicist H. Püttmann. These texts show the influence of K. Schnaase's *Dutch letters*. They paid attention to the content of art works and teaching methods in the Academy. Overbeck's comment dealt with the same issues and formed part of this discussion. Detailed study of ancient art and undue focus on portrait painting, typical for Schadow's circle, are criticized in the Overbeck's text. But his main ideas, such as pursuing the ideal as a true goal of fine arts and importance of drawing from nature have much in common with the system of Schadow.

Keywords: J. F. Overbeck; Nazarene movement; F. W. Schadow; Düsseldorf school of painting; *The Triumph of Religion in the Arts*; K. Schnaase; academic art.

Изучение академической живописи XIX в. — одно из актуальных направлений современной истории искусства. Немецкий академизм XIX в. был тесно связан с деятельностью художников-назарейцев, выступивших в 1800–1810-х гг. с программой обновления искусства через обращение к религиозной тематике и подражанию мастерам эпохи Дюрера и Рафаэля. Вернувшись из Италии, в 1820–1830-е гг. они занимали высокие посты в крупнейших учреждениях искусства Германии: П. Корнелиус руководил Мюнхенской академией художеств, а до этого несколько лет был директором Дюссельдорфской академии, управление которой в 1826 г. перешло к Ф. В. Шадову, Ф. Фейт возглавлял Штеделевский художественный институт во Франкфурте-на-Майне. Для этого учреждения была написана

одна из программных картин назарейцев — «Триумф религии в искусстве» (1829–1840), хранящаяся там и сегодня. Завершив работу над картиной, ее автор, основатель назарейского братства И. Ф. Овербек, выпустил специальную брошюру с подробным комментарием к ней [10].

Картину и комментарий традиционно рассматривают исключительно в связи с романтическими идеями и как продолжение эстетических теорий 1800–1810-х гг. [4; 13, S. 131–133]. Однако картина создавалась значительно позже — в 1830-е гг., а комментарий и вовсе был написан в 1840 г. В это время художественная жизнь Германии, которой находившийся в Италии И. Ф. Овербек продолжал интересоваться, существенно изменилась. Одним из важных художественных центров там стала Дюссельдорфская школа живописи.

сельдорфская академия — одно из ведущих учебных заведений первой половины XIX в. Современники, в частности общественный и театральный деятель К. Л. Иммерманн, рассматривали Дюссельдорфскую школу как прямое продолжение назарейской традиции [9, S. 66]. И действительно, именно назарейские идеи преобладали в учебной программе, а также влияли на коммерческий успех картин, поскольку их разделяли члены Художественно-поощрительного общества Рейнланда и Вестфалии. Однако в начале 1830-х гг. в полной мере назарейским оставалось искусство лишь небольшой части дюссельдорфских монументалистов [7, S. 77].

В то же время молодые художники все чаще стали обращаться к новым формам и темам, начали активно развивать пейзаж и бытовой жанр [1, с. 59–61; 8, S. XXVII]. Ф. В. Шадов, сперва поддерживавший нововведения и даже открывший в академии класс пейзажной живописи, стал со временем осуждать любые темы, кроме религиозных, что привело к многочисленным конфликтам с учениками. Те, особенно К. Ф. Лессинг, Э. Бендеманн и И. В. Ширмер, отвернулись от строгих назарейских взглядов на искусство и от классицистического примата рисунка, наполнили картины новым сознанием реальности. К. Ф. Лессинг одним из первых связал исторические темы с современностью. В течение 1830-х гг. создавались произведения, открыто пародирующие академические приемы (И. П. Хазенклевер, А. Шредтер). Некоторые молодые художники (А. Ахенбах, Ф. Й. Эман, Г. Функ, А. Ретель) покинули Дюссельдорф, переехав в Мюнхен и Франкфурт-на-Майне. Другие остались, но продолжали развивать осуждавшиеся Ф. В. Шадовым приемы и сюжеты.

Этот процесс был тесно связан с появлением ряда публикаций, в которых критически пересматривались фундаментальные проблемы академического образования и широкий круг вопросов, связанных с целями и задачами искусства: система обучения, иерархия жанров, приемы стилизации, предназначение художественного творчества. На этот процесс большое влияние оказали «Нидерландские письма» (1834) К. Шнаазе [12], рабо-

тавшего в академии и принимавшего деятельное участие в судьбе дюссельдорфских художников. В его сочинении на примере нидерландского искусства XVI–XVII вв. утверждается ценность пейзажа и бытового жанра. К. Шнаазе с похвалой отзывался о современной ему дюссельдорфской живописи: «Меня радует родина, в том числе — ее родное, новое, свежее цветущее искусство» [12, S. 525], имея в виду именно искусство оппозиционно настроенных по отношению к академии мастеров. Он подчеркивал, что искусство достигло рассвета в современности, потому что осознало значение более раннего искусства. Идеи К. Шнаазе повлияли и на других авторов, писавших о современной живописи Дюссельдорфа. Среди них знаток искусства А. Фане (1836) [6], публицист Г. Пюттман (1839) [11], литератор и театральный деятель, друга К. Шнаазе и Ф. В. Шадова, К. Л. Иммерманн (1841) [9].

Судьба назарейской традиции в немецких землях была хорошо знакома И. Ф. Овербеку. В самом начале работы над картиной он посетил ряд немецких художественных центров, а П. Корнелиус, Ф. Фейт, Ф. В. Шадов и его дюссельдорфские ученики в 1830-е гг. много времени проводили в Риме. Поэтому представляется правомерным воспринимать текст комментария в контексте обозначенной выше дискуссии.

Рассмотрим те вопросы, которые затрагиваются в указанных публикациях, и проследим, как на них отвечает И. Ф. Овербек. Среди них темы, относящиеся как к истории, так и к современной практике искусства: значение религии для искусства; цели и предназначение искусства; выбор сюжетов; место портрета в искусстве; способ обращения с античными образцами; место мастеров итальянского Возрождения (Рафаэля, Микеланджело, венецианцев) в истории искусства; соотношение изобразительного искусства, поэзии и музыки. Единого мнения среди участников дискуссии нет. По некоторым вопросам И. Ф. Овербек соглашается с тем или иным автором, что отражено в нижеприведенной таблице (знак «+»), по некоторым — нет (знак «-»). Отсутствие знака говорит о том, что автор не высказался по данному вопросу.

Ф. Овербек (1840)	К. Иммерманн (1830-е)	Г. Пюттман (1839)	А. Фане (1836)	К. Шнаазе (1834)
Религия — основа искусства	-	+	-	-
Искусство служит церкви и обществу		+	+	+
Сюжеты должны быть возвышенными	-	+	+	-
Портрет может быть высоким искусством		-	+	+
Подражание античности губительно для христианского искусства		+		-
Упадок искусства начался с XVI в.		+	+/-	
Живопись родственна религиозной музыке		+		+



Илл. 1. Иоганн Фридрих Овербек. Триумф религии в искусстве. 1829–1840. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне.
URL: <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/892>

Рассмотрим эти пункты подробнее. Вопрос, с размышлений над которым начинается комментарий И. Ф. Овербека, связан с поиском места живописи, скульптуры и архитектуры в системе искусств, это вопрос о взаимоотношениях изобразительного искусства и музыки и поэзии.

Автор ставит выше других искусств поэзию, соединяя ее образ с образом Мадонны: «Ведь поэзия — центр всех искусств, тогда как тайна рождения Мадонны Бога в человеческом теле — центр всех религиозных идей» [10, S. 4]. Поэзию окружают персонализации живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. При этом визуально живопись соответствует музыке, а скульптура — архитектуре. Ниже приводится аналогия между средневековым храмом и григорианским хоралом. Ее воплощением становится изображение римского папы: «Ноты в руках папы должны напомнить производящие грандиозное впечатление григорианские церковные песнопения, он воплощает здесь

религиозный пыл, который, как по волшебству, создал множество величественных соборов, которыми украшен христианский мир; ведь в старинной притче сказано, что именно волшебство песни заставило камни собраться в стену» [10, S. 12]. Причем в подготовительном рисунке к картине (ок. 1840, Британская королевская коллекция, Лондон) эта тема выражена сильнее: рядом с папой изображены певчие, исчезнувшие в итоговом варианте композиции.

Аналогии между музыкой, поэзией и изобразительными искусствами проводят и другие авторы, не выделяя однако ни одно из искусств как главенствующее.

Так, Г. Пюттман обращается к этой теме неоднократно, он пишет: «Выявить высшее и духовное в человеческой природе, придать краски глубоким внутренним чувствам — это прекрасная цель изобразительного искусства, возвышенного спутника поэзии, вместе с поэзией искусство преследует те же

цели» [11, S. 30]. И далее: «Глядя на произведения искусства, глаз должен быть лишь приспособлением, через которое питаются сердце и разум, точно так же, как ухо выполняет аналогичные услуги в отношении музыкальных произведений» [11, S. 42].

К. Шнаазе посвящает отдельное письмо (№ 16) взаимоотношениям поэзии, музыки и изобразительных искусств в египетской, греко-римской и христианской культурах и подчеркивает особую «музыкальность» христианского искусства [12, S. 436–480]. А в письме № 14, рассуждая о связи архитектуры и религии, он сравнивает впечатление от романского интерьера с впечатлениями от григорианского хора, что вдохновляет его на рассуждения о связи архитектуры и музыки [8, S. XXXV]. Возможно, у И. Ф. Овербека аналогичный образ возник не без прямого влияния К. Шнаазе. При этом о связи изобразительных искусств со словесными тот, наоборот, отзывается очень резко. Говоря о свободе искусства от предписаний содержания, К. Шнаазе категорично утверждает, что «живопись не подруга поэзии» [9, S. 67–68]. В том, что И. Ф. Овербек не просто связывает изобразительные искусства и поэзию, но и отдает последней главенствующее положение, видится полемика с этим утверждением.

Не менее значимым как для И. Ф. Овербека, так и для авторов, пишущих о Дюссельдорфской школе, стал вопрос о предназначении, цели и задачах искусства. Должно ли искусство служить только церкви? Какие сюжеты достойны искусства?

Мнение И. Ф. Овербека по этому вопросу на первый взгляд довольно однозначно: истинно лишь то искусство, которое служит Богу. И как следствие, достойные сюжеты — религиозные. Однако среди покровителей искусства изображены не только представители духовенства, но и император, сопровождаемый дворянином. Папа и император, по мнению художника, «представляют две ветви власти, власть церкви и власть общества, они обе одинаково поддерживают здание искусства и оберегают его, и искусство служит им обоим» [10, S. 10]. Причем на подготовительном рисунке к картине фигуры светских заказчиков отсутствуют. Вероятно, тему служения искусства не только церкви, но и обществу, можно рассматривать как некую уступку И. Ф. Овербека оппонентам, которые солидарны в том, что искусство служит в первую очередь обществу, а сюжеты, хотя и могут быть и не религиозными, но должны быть достаточно серьезными и возвышенными.

Так, А. Фане подчеркивает, что искусство должно создаваться для церквей и общественных зданий, а не для того, чтобы быть скрытым в частных коллекциях. При этом он отмечает: «Сюжет никоим образом не устанавливает ценности искусства, но величайшее возможно, и всегда было возможно, только если гениальное исполнение применили к самым значительным предметам» [6, S. 12].

Эта идея вполне согласуется с текстом И. Ф. Овербека и академической программой Ф. В. Шадова и противопоставляется идеям К. Шнаазе и К. Иммермана, экспериментам молодых дюссельдорфских живописцев и мнению авторов, с восторгом встретивших новое дюссельдорфское искусство. В качестве примера можно привести слова кенигсбергского философа К. Розенкранца (1834): «В жанре и пейзаже Дюссельдорфской школы больше “богатства фантазии, душевной глубины, больше правды и чувства”, чем у классицистов и назарейцев. Это настоящее протестантское искусство» [8, S. LIII].

Компромиссную позицию по вопросу выбора сюжетов занимает Г. Пюттман. Он допускает, что искусство может обращаться к нерелигиозным сюжетам, но должно взывать к разуму и чувству. И каким бы ни был сюжет, произведение искусства должно пробуждать самые возвышенные ассоциации: «В исторической живописи мы требуем серьезного, внятного размышления; в пейзаже мы ищем проблеск человеческой идеи, которая дает жизнь природному мотиву; в юмористическом жанровом изображении мы хотим видеть насмешку над низменным связанной с благородством» [11, S. 30].

Особой темой в связи с вопросом о возможных сюжетах живописи становится место портрета в искусстве — тема не только живо обсуждаемая, но и тесно связанная с художественной практикой дюссельдорфских живописцев, поскольку

ку этому жанру придавалось большое значение в процессе обучения и ведущие мастера академии, включая К. Ф. Зона и самого Ф. В. Шадова, работали преимущественно в нем. Г. Пюттман резко критикует портретную живопись как недостойную внимания и сетует, что одаренные мастера, вынужденные писать портреты ради заработка, напрасно расходуют свой талант [11, S. 232–234].

Однако И. Ф. Овербек, признавая, что портрет уступает в значительности историческому жанру, все же ставит его довольно высоко, упоминая творчество Ганса Гольбейна Младшего, которое «может служить примером того, как одна второстепенная сфера искусства, такая, как портретная живопись, все же может достичь величия за счет обращения к вечному, примером чему, среди прочего, может служить его знаменитая картина из Дрездена» [10, S. 7].

Вопрос о месте античного искусства в истории и о том, как его может использовать современный художник, также связан с Дюссельдорфской академией, где обучение в подготовительном классе предполагало серьезное его изучение по слепкам со знаменитых статуй [3, p. 451–453].

Г. Пюттман, очень высоко ценя греческое искусство как таковое, предостерегает от слепого подражания античным формам и приводит многочисленные примеры того, сколь пагубным для художников разных эпох оказывалось копирование без проникновения в сущность античного искусства, [11, S. 13–20].

И. Ф. Овербек также, признавая, что художник «может поставить себе на службу искусство и литературу древних, подобно тому как сыны Израиля взяли с собой из Египта золотые и серебряные сосуды, чтобы во славу истинного Бога переплавить их и освятить в своем храме» [10, S. 11], подчеркивает, что «христианский художник должен с презрением оставить язычество как таковое» [10, S. 11]. Он отмечает, что его персонажи, изучающие античные памятники, обращают свои взоры к произведениям раннехристианского искусства, того времени, «когда искусство еще не создало для себя собственной формы, но пользовалось формой, позаимствованной у покинутого язычества» » [10, S. 10]. «И барельеф, — добавляет он, — на котором изображены обе Марии, идущие к могиле Христа, намекает на Воскресение искусства к новой духовной жизни, после того как старое искусство было с почестями погребено» [10, S. 11]. При этом среди прославленных архитекторов И. Ф. Овербек изображает как мастеров готической архитектуры, так и представителей итальянского Возрождения (Брунеллески и Браманте). И хотя автор не комментирует это особо, подобное соседство сближает его картину с рассуждениями К. Шнаазе, изложенными в письме об Антверпенском соборе, о том, что возрождение античных форм архитекторами Ренессанса было естественным результатом развития средневековой архитектуры [12, S. 188–218]. Следует отметить, что в подготовительном рисунке к картине эти фигуры отсутствуют и, возможно, появились не без влияния К. Шнаазе.

Вообще роль мастеров Возрождения в истории искусства оценивается И. Ф. Овербеком неоднозначно. С одной стороны, он восхищается Тицианом, Джованни Беллини, Микеланджело, превозносит Рафаэля, изображенного «в белом одеянии, которое символизирует универсальность его гения, в котором соединяются все те качества, которые поразительно проявляются в других поодиночке, подобно тому, как все цвета соединяются в луче света» [10, S. 8]. С другой стороны, именно в творчестве мастеров XVI в. И. Ф. Овербек видит истоки упадка искусства: «Так сбились с пути венецианцы, как только начали видеть главную цель в очаровании цвета, который они ранее использовали лишь для украшения, так они постепенно погрузились в чувственность... Микеланджело дал очарованию античности пленить себя и позволил своим последователям увидеть в ней нового идола; и Рафаэль не мог совладать со своим необъятным талантом, пока его рука жадно тянулась к запретному» [10, S. 14–15].

Практически в тех же словах описывает значение этих мастеров Г. Пюттман: «Римско-флорентийская и ломбардно-венецианская школы Рафаэля и Микеланджело, Корреджо и

Тициана хотят выйти из узких христианских уз и попытаться соединить прекрасную античность с сокровенным христианством. Этот союз противоречит природе и приводит к упадку искусства, утратившего отныне прочную основу: религиозный символизм» [11, S. 23].

В этом также видится отсылка к художественной практике Дюссельдорфской школы с пристальным изучением античных слепков и со стремлением подражать живописным приемам венецианцев.

Отношение к реальности и натуре — проблема, также стоящая достаточно остро в немецкой живописи второй четверти XIX в., поскольку еще Ф. В. Шадов провозгласил обращение к природе основной метода Дюссельдорфской школы [5, S. 15], однако мастера, чересчур увлекшись натуралистическим поисками, неизменно навлекли на себя гнев учителя.

О подражании природе с разной степенью настойчивости пишут все авторы, от К. Иммермана, прославлявшего Шадова за то, что при нем в Дюссельдорфе расцвела живопись «жанра, юмора, пейзажа, кегельбанов, пирушек в интерьере, хотя он раньше это критиковал, изображая ангелов и Мадонн» [2, S. 142–143] (что, безусловно, не соответствовало действительности, а было своего рода завуалированным советом своему другу), до рассуждений Г. Пюттмана о благородном натурализме и «правильном равновесии между пошлой реальностью и высшим идеалом» [11, S. 31]. Мнение И. Ф. Овербека ближе к этому идеализирующему отношению к реальности. Он изображает искусство в виде фонтана с двумя чашами: «...верхней, отражающей небо, и нижней, отражающей земные предметы; так обозначается двойная природа искусства. С одной стороны, оно — духовная сущность, происходящая, как любой добрый помысел, с небес, с другой стороны, для воплощения внутренних идей оно нуждается во внешней оболочке видимых форм, которые оно черпает из окружающей нас природы» [10, S. 6–7].

Наконец, выделим качества, которые авторы отмечают при описании конкретных выдающихся произведений искусства. Здесь тоже немало общего, а некоторые формулировки повторяются у разных авторов чуть ли не дословно.

Так, К. Иммерманн хвалит живописцев за «искренность и глубину», «благородный дух», «возвышенную серьезность» [9, S. 66]. А. Фане выделяет как особенно значимые качества «строгость и серьезность», а также «правду и точность» [6, S. 13]. Г. Пютман отмечает, что в подлинном произведении искусства должны присутствовать «высокая торжественность», «серьезное, внятное размышление», «благородство», «духовное содержание», а также «благородный натурализм» [11, S. 25].

И. Ф. Овербек выделяет три главных составляющих истинного искусства: «духовное содержания и благочестие», «красоту формы» и «верное и не приукрашенное понимание природы» [10, S. 11]. Эти качества, которые в его картине персонажи фигурируют скульпторов на среднем плане, вполне согласуются со всеми, перечисленными выше.

Итак, текст И. Ф. Овербека органично встраивается в полемику о проблемах и задачах академической живописи 1830-х гг., он обращен к молодому художнику и отстаивает позиции, которые по ряду пунктов согласуются с художественными методами Ф. В. Шадова и близких ему теоретиков искусства. Особенно близки тезисы автора к тезисам Г. Пюттмана. В ряде случаев он высказывается против идей и практик, вошедших в обиход дюссельдорфских академистов под влиянием «Нидерландских писем» К. Шнааза. Однако в отдельных вопросах мнение И. Ф. Овербека сближается с позицией последнего. Таким образом, рассмотрение картины И. Ф. Овербека как части полемики о Дюссельдорфской немецкой литературе 1830-х гг. можно считать вполне правомерным.

Список литературы:

1. Любин Д. В. Изобразительное искусство Германии второй половины XIX – начала XX века. Часть 1. СПб.: Tabula Rasa, 2018. 524 с.
2. Boekels U. Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910): Das Frühwerk. (Inaug. Dissertation). Bonn, 1999. 575 S.
3. Deshmukh M. F. Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia // German Studies Review. 1983. Vol. 6, № 3. P. 439–473.
4. Hinz B. Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks “Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit // Städel Jahrbuch. 1979. № 7. S. 149–170.
5. Hütt W. Die Düsseldorf Malerschule, 1819–1869. Leipzig: Seemann, 1984. 336 S.
6. Fahne A. Die Düsseldorf Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836: Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken. Düsseldorf: Schreiner, 1837. 178 S.
7. Grewe C. Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorf Malerschule // Die Düsseldorf Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918 / Hg. B. Baumgärtel. Petersberg: Imhof, 2011. Bd. 1. S. 77–87.
8. Karge H. Einleitung // Schnaase K. Niederländische Briefe. Hildesheim: Olms-Weidmann, 2010. S. I–LXVI.
9. Karge H. “...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie”. Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Ueertz als Mentoren der Düsseldorf Malerschule // Die Düsseldorf Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918 / Hg. B. Baumgärtel. Petersberg: Imhof, 2011. Bd. 1. S. 63–75.
10. Overbeck F. Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst. Frankfurt am Main: Schmerber, 1840. 16 S.
11. Püttmann H. Die Düsseldorf Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1839. 244 S.
12. Schnaase K. Niederländische Briefe. Stuttgart: J. G. Cotta, 1834. 539 S.
13. Scholl C. Revisionen der Romantik: zur Rezeption der “neudeutschen Malerei” 1817–1906. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 734 S.

References

- Boekels, U. (1999) ‘Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910): Das Frühwerk’, Inaug. Dissertation, Universität Bonn, Bonn. (in German)
- Deshmukh, M. F. (1983) ‘Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia’, *German Studies Review*, 6 (3), pp. 439–473.
- Hinz, B. (1979) ‘Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks “Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit’, *Städel Jahrbuch*, 7, pp. 149–170. (in German)
- Heise, B. (1999) *Johann Friedrich Overbeck: das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*. Cologne: Böhlau Verlag Publ. (in German)
- Hütt, W. (1984) *Die Düsseldorf Malerschule, 1819–1869*. Leipzig: Seemann Publ. (in German)
- Fahne, A. (1837) *Die Düsseldorf Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836: Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken*. Düsseldorf: Schreiner Publ. (in German)

- Grewe, C. (2011) 'Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule' in Baumgärtel, B. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*. Petersberg: Imhof Publ., 1, pp. 77–87. (in German)
- Karge, H. (2010) 'Einleitung' in Schnaases, K. *Niederländische Briefe*. Hildesheim: Olms-Weidmann Publ., pp. 1–66. (in German)
- Karge, H. (2011) '...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie'. Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Ueetritz als Mentoren der Düsseldorfer Malerschule' in Baumgärtel, B. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*. Petersberg: Imhof Publ., 1, pp. 63–75. (in German)
- Liubin, D. V. (2018) *Izobrazitel'noe iskusstvo Germanii vtoroi poloviny 19 – nachala 20 veka. Chast' 1 [Fine Art of Germany in the Second Half of the 19th – Early 20th Century. Part 1]*. Saint Petersburg: Tabula Rasa Publ. (in Russian)
- Overbeck, F. (1840) *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst*. Frankfurt am Main: Schmerber Publ. (in German)
- Püttmann, H. (1839) *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand Publ. (in German)
- Schnaase, K. (1834) *Niederländische Briefe*. Stuttgart: Johann Georg Cotta Publ. (in German)
- Scholl, C. (2012) *Revisionen der Romantik: zur Rezeption der "neudeutschen Malerei" 1817–1906*. Berlin: Akademie Verlag Publ. (in German)