

## FRANKFURT AM MAIN, DIE „HEIMLICHE HAUPTSTADT“ DER NAZARENER

Michael Thimann

Das Rhein-Main-Gebiet mit der Stadt Frankfurt in seinem Zentrum ist diejenige Region in Deutschland, in der die Nazarener eine Anzahl bedeutender Projekte der Erneuerung der patriotischen und religiösen Malerei verwirklichen konnten.<sup>1</sup> Gedanken, die aus der Frühzeit des Lukasbundes in Wien und Rom stammten, fanden in Frankfurt und seiner Umgebung ihre Realisierung. Dazu gehören die Reform der Künstlerausbildung, Großprojekte der Wandmalerei und die Anfertigung von Kirchenbildern. Dieser Befund soll an ausgewählten Beispielen aufgezeigt werden.

### Der Gedanke des Kollektivs: Die Lukasbrüder als Akademiekritiker und Akademiegründer

1809 wurde in Wien der Lukasbund gegründet, der sich auf den Begriff der „Wahrheit“ verpflichtete und gegen die routinisierte akademische Ausbildung die Rückkehr zu Natur, Gefühl und echter religiöser Empfindung einforderte.<sup>2</sup> Friedrich Overbeck (1789–1869) aus Lübeck, ein gebildeter Patriziersohn von religiöser Ernsthaftigkeit, und der in Frankfurt als Waise unter einem Vormund aufgewachsene Franz Pforr (1788–1812), der Sohn eines Pferdemaalers, bildeten den intellektuellen Kern der Gruppe (Kat. Nr. 53, 54). Mit Joseph Wintergerst (1783–1867), Ludwig Vogel (1788–1879) und Johann Konrad Hottinger (1788–1827) begannen sie in Wien abseits der Akademie, an der die Künstler studierten, das Projekt der Erneuerung der Malerei. Im Zentrum stand dabei das gemeinsame private Zeichnen ebenso wie das im Wettstreit betriebene Komponieren, wobei Themen aus der Bibel, der mittelalterlichen Legende und der romantischen Dichtung im Vordergrund standen. Die Lukasbrüder verließen 1810 die Wiener Akademie und zogen nach Rom, wo sie für knapp zwei Jahre in dem aufgrund der französischen Besatzung leer stehenden Kloster Sant' Isidoro auf dem Pincio lebten und gemeinsam arbeiteten. Hier in Rom, unter dem Eindruck des Altertums und der Hauptwerke der neueren christlichen Kunst – Raffael (1483–1529), Michelangelo (1475–1564), Fra Angelico (vor 1400–1455) und anderen –, formierte sich das nazarenische Ideal von der Nachfolge der Alten Meister. Overbeck und Pforr hatten schon in der Wiener

Belvedere-Galerie die alte Malerei studiert und deren Ausdrucksqualitäten erforscht. Ihren Gehalt an „Wahrheit“, das heißt an echtem Ausdruck von Natur und Gefühl jenseits akademischer Virtuosität, schätzten sie besonders hoch ein. Im Zentrum der Arbeit der Lukasbrüder in Sant' Isidoro stand das gemeinsame Zeichnen von Gewand- und Aktstudien. Auch größere Kompositionen wie Overbecks „Einzug Christi in Jerusalem“ (1808–1824)<sup>3</sup> wurden bearbeitet und gemeinsame poetische Projekte in Angriff genommen. Pforr und Overbeck lieferten Bilder und Texte zu einer privaten Märchenphantasie, der Geschichte der idealen Bräute Sulamith und Maria, die als Verkörperungen der jeweiligen Kunstprinzipien beider Maler gelten können (Kat. Nr. 52).<sup>4</sup> Overbeck wählte Raffael und den Süden als Ideal und wollte ausschließlich biblische Historienbilder malen. Der Frankfurter Pforr wählte den altdeutschen Part und wollte ein „charakteristischer“ Schlachten- und Genremaler im Geist der Dürerzeit werden. Die Frühzeit des Lukasbundes war stark protestantisch geprägt. Erst nach Pforrs Tod 1812 konvertierte Overbeck im April 1813, theologisch sehr gut vorbereitet, zum Katholizismus.<sup>5</sup> Mit dem Auftritt des Katholiken Peter Cornelius (1783–1867), der den verstorbenen Pforr gewissermaßen ersetzte und innerhalb der römischen Lukasbrüder eine Führungsrolle übernahm, veränderte sich der Bund grundlegend. Nun begann die erste Phase von äußerer Wirkung, denn Cornelius hatte schon früh, 1814, in einem berühmten Brief an Joseph Görres (1776–1848) seinen Plan formuliert, die monumentale Wandmalerei als Medium für patriotische und religiöse Bildprogramme zu erneuern.<sup>6</sup> Erstmals konnten die Lukasbrüder diese Pläne 1816/17 bei der Ausmalung der sogenannten Casa Bartholdy in Rom umsetzen. Dort gestalteten sie im Gesellschaftszimmer der im Palazzo Zuccari gelegenen Privatwohnung des preußischen Generalkonsuls Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (1779–1825) die alttestamentliche Geschichte Josephs und seiner Brüder, die eine Parabel auf die göttliche Vorsehung und Vergebung ist.<sup>7</sup> Wichtig war hier, dass die Lukasbrüder erstmals in großem Maßstab arbeiten und als Kollektiv auftreten konnten. Doch zerschlugen sich die kurzzeitigen Hoffnungen auf die Berufung nach Deutschland, vorzugsweise nach Berlin zur

Ausmalung der 1810 gegründeten Universität, wieder schnell. Vorerst blieben die Lukasbrüder in Rom, bis Cornelius 1819 nach München berufen wurde, um dort die Glyptothek mit einem mythologischen Programm auszumalen.

1820 veröffentlichte der Maler Johann David Passavant (1787–1861), der Frankfurter Jugendfreund Franz Pforrs, die Schrift „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana“,<sup>8</sup> die als eine Verteidigungsschrift der Lukasbrüder nach der vernichtenden Kritik der Ausstellung ihrer Werke im Palazzo Caffarelli auf dem römischen Kapitol im Jahre 1819 zu verstehen ist. Passavant brachte dort allerdings mehrere Diskurse miteinander in Verbindung: einerseits eine Geschichte der frühen italienischen Malerei, andererseits aber eine Apologie der neueren deutschen Künstler in Rom und eine Rechtfertigung ihres Strebens. Zudem entwarf Passavant knapp einige Richtlinien für die Reform des Akademiebetriebs in Deutschland nach dem Muster des kollektiven Lernens und Arbeitens, wie es die Lukasbrüder in Rom praktizierten.<sup>9</sup> Von hier aus lässt sich ein direkter Bogen in das Rhein-Main-Gebiet schlagen, denn nicht in München und Düsseldorf, wohin Peter Cornelius und Wilhelm von Schadow (1788–1862) als Akademiendirektoren gerufen wurden, sondern in Frankfurt am Main wurde 1829 mit dem Städelschen Kunstinstitut die erste wirklich nazarenisch geprägte Kunstschule, verbunden mit einer Sammlung alter Malerei und Graphik und ausgestattet mit programmatischen nazarenischen Bildern, eröffnet. Mit Friedrich Overbeck sollte der wohl bedeutendste theoretische Kopf der Nazarener als Direktor gewonnen werden, doch lehnte dieser im Jahre 1829 den Ruf ab und blieb in Rom. Von 1833 bis 1843 befand sich das Städel unter der Leitung des Lukasbruders Philipp Veit (1793–1877), der als Direktor der Gemäldesammlung und Professor für Malerei ein nazarenisches Unterrichtsprogramm mit Anleitung durch den Meister verfolgte und viele Schüler hervorbrachte.<sup>10</sup> Overbeck hatte dazu einen programmatischen Text „Über die Einrichtungen einer Kunstanstalt“ verfasst, wonach der Unterricht strukturiert werden sollte.<sup>11</sup> In diesen Text dürften auch Passavants erste Bemerkungen aus den „Ansichten“ eingeflossen sein. Die Lukasbrüder hatten als Gegner des klassizistischen Akademiebetriebs mit seinem mechanischen Antiken- und Modellstudium begonnen und das gemeinsame Arbeiten, Gewandstudien und Komponieren, auf ihren Plan gesetzt. Das Muster war die Bauhütte des Mittelalters mit ihrer von einem Meister geleiteten Arbeitsteilung. Die Freskomalerei als wiederbelebte alte Technik kam hinzu. Philipp Veit versuchte, diese Akademiereform in Frankfurt während seines nicht glücklichen Direktorats zu realisieren, bis sich das politische und intellektuelle Klima im Vormärz jedoch grundlegend veränderte und sich auch einstige Befürworter aus dem Kreis der Administratoren, wie Philipp Jakob Passavant

(1782–1856) und Johann Friedrich Böhmer (1795–1863), gegen ihn wandten und den neuen Düsseldorfer Realismus in der Malerei favorisierten. Der Erwerb von Carl Friedrich Lessings (1808–1880) Gemälde „Jan Hus auf dem Konzil von Konstanz“ von 1842 markierte den Endpunkt der nazarenischen Dominanz am Städel.<sup>12</sup> Dahinter verbarg sich aber vor allem ein konfessioneller Konflikt. Im protestantischen Frankfurt stieß man sich zunehmend an Veits rigidem Katholizismus, der wiederum derjenige eines konvertierten Juden war, was Veits Gegnern natürlich nicht verborgen geblieben war. Lessings Gemälde war ein deutlicher Angriff auf den Katholizismus und wurde als solcher auch verstanden. Philipp Veit reagierte empört auf den Ankauf, der ohne seine Einwilligung erfolgt war, und zog sich 1843 mit seinen Schülern und Anhängern wie Karl Ballenberger (1801–1860), Joseph Anton Nikolaus Settegast (1813–1890), Edward Jakob von Steinle (1810–1886), Alfred Rethel (1816–1859) und Eduard Ihlée (1812–1885) in das Deutschordenshaus in Frankfurt-Sachsenhausen zurück.<sup>13</sup> Bis 1848 existierte dort eine Künstlergemeinschaft, vermutlich die letzte nach dem römischen Vorbild der Lukasbrüder, die sich zum gemeinsamen Komponieren religiöser Szenen traf. Aus dieser Frankfurter Gruppe gingen mit Steinle und Settegast bedeutende Vertreter nazarenischer Malpraxis hervor, die mit ihren Kirchengemälden im Rheinland die nazarenischen Prinzipien strenger Stilisierung und religiöser Dogmatik bis in die 1880er Jahre fortführten.<sup>14</sup>

### Nazarenische Programmbilder

Frankfurt am Main ist bis auf den heutigen Tag der Standort der wichtigsten nazarenischen Programmbilder. Schon zwischen 1829 und 1833 befand sich dort Overbecks Gemälde „Italia und Germania“ (Abb. 55), die nazarenische Bildallegorie der Synthese von Norden und Süden, von Charakter und Ideal und der Vereinigung von Dürer und Raffael (Kat. Nr. 52).<sup>15</sup> 1815 hatte der Frankfurter Verleger Johann Friedrich Wenner (1772–1835) Overbeck den Auftrag zur Vollendung des Gemäldes gegeben. 1828 konnte Overbeck die Arbeit an dem Gemälde abschließen und schrieb einen berühmten Brief an Wenner nach Frankfurt, in dem er die kunsttheoretische Bedeutung von „Italia und Germania“ als Sinnbild der „Freundschaft“ und der „Sehnsucht [...], die den Norden beständig zum Süden hinzieht“ fixiert hat.<sup>16</sup> In Frankfurt erregte das Gemälde großes Aufsehen. Der Kunstverein veranlasste die Erstellung einer Lithographie als Vereinsblatt. Nicolaus Hoff (1798–1873) führte diese Lithographie aus, die 1830 erschien, unter den Mitgliedern des Vereins verteilt wurde und das Gemälde in Deutschland bekannt werden ließ.<sup>17</sup> 1833 wurde es an König Ludwig I. von Bayern (1786–1868) verkauft und gelangte in die Münchener Pinakothek. „Italia und Germania“ in Frankfurt aber ist gewissermaßen



Abb. 55  
Johann Friedrich Overbeck: Italia und Germania, 1811–1820, Öl auf Leinwand, 94 x 104,3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München – Neue Pinakothek

die Vorwegnahme des großen Programmbildes, das die Städel-Administration bei Overbeck in Rom in Auftrag geben sollte, nämlich des Ölbildes „Triumph der Religion in den Künsten“<sup>18</sup> (Abb. 56). Overbeck arbeitete von 1829 bis 1840 an diesem Gemälde einer „Schule der Künste“<sup>19</sup>, das nach seiner Ankunft in Frankfurt zum Gegenstand einer erbitterten Auseinandersetzung mit den Gegnern der nazarenischen Kunstanschauung werden sollte. Anlass bot dafür weniger das Gemälde, das die Kritiker kaum aus der Anschauung kannten, sondern Overbecks eigene Programmschrift zum Bild.<sup>20</sup> Overbeck hatte mit der Erklärungsschrift seine Position der nazarenischen „Nachfolge“, dem Anschluss an die Alten Meister, unmissverständlich geklärt. Kunst war für ihn nur denkbar als ein Dienst an der Religion, das heißt in ihrer funktionalen christlichen Zweckbindung. Deutlich definierte er zudem die Grenzen der Nachahmung, nämlich den Ausschluss der Antike aus dem Mustergültigen sowie die Beschränkung auf die altdeutschen und altitalienischen Meister bis etwa zur Reformation, jener Glaubensspaltung in Europa, die Overbeck zufolge auch den Niedergang der Künste eingeleitet hatte. Als Programmbild für eine Kunstakademie war das Gemälde mit seinem Angriff auf die Antikennachahmung sowie der Festlegung auf den Dienst an der katholischen Religion zweifellos fragwürdig. Formal ist das Gemälde selbst eine mustergültige Demonstration der Nachahmung der Alten Meister, indem Overbeck zwei Hauptwerke Raffaels, die „Disputa“ und die „Schule von Athen“, fusioniert hatte, um ein neues Drittes



Abb. 56  
Johann Friedrich Overbeck: Triumph der Religion in den Künsten, 1830–1840, Öl auf Leinwand, 392 x 392 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main

zu gewinnen. Unter der Madonna, die zugleich eine Personifikation der christlichen Poesie ist, versammeln sich in der der „Disputa“ nachempfundenen himmlischen Zone Propheten und Heilige als Patrone der Künste. In der irdischen, der „Schule von Athen“ folgenden Zone befinden sich die mustergültigen Künstler des Nordens und des Südens, wobei die Thematik der „Italia und Germania“ deutlich zum Tragen kommt und Raffael und Dürer als Leitfiguren bei der Organisation der einzelnen Künstlergruppen hervorgehoben sind. Overbeck hat das Gemälde als ein kunsthistorisches Programmbild angelegt, auf dem exakte Künstlerbildnisse und eine gewagte, durch Auswahl definierte Geschichtskonstruktion das historiographische Konzept der Nazarenerkunst umschreiben. Das machte in Frankfurt wiederum Sinn, denn nicht zuletzt war die Stadt ein bedeutender Ort für die Erforschung der alten Kunst durch die Gemäldeankäufe für die Sammlung des Städelischen Kunstinstituts und Johann Friedrich Böhmers historiographische Tätigkeit geworden.<sup>21</sup> Durch Johann David Passavant, der als nazarenischer Maler (Kat. Nr. 98, 135) und Autor einer Raffaelbiographie – der ersten umfassenden, auf Quellenstudium und Autopsie der Originale beruhenden Künstlermonographie in deutscher Sprache – hervorgetreten war, wurde der romantische Künstlergott Raffael, dessen Frühwerk die Nazarener ins Zentrum ihrer Nachahmungstheorie gestellt hatten, auch zum Hauptinteresse kunsthistorischer Forschung.<sup>22</sup> Die Thematik von „Italia und Germania“ griff auch Philipp Veit mit den Seitenbildern für sein



Abb. 57  
Philipp Veit: Die Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland, 1834–1836, Fresko mit Temperaübermalung, 284 x 611,5 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main

großes Freskogemälde im Städel auf, das als Bildallegorie von der „Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland“ (Abb. 57, Kat. Nr. 136–138) gewissermaßen das programmatische Pendant zu Overbecks Ölgemälde ist.<sup>23</sup> Veit arbeitete von 1834 bis 1836 an dem Fresko, das als Schmuck für den Saal von Gipsabgüssen mittelalterlicher Plastik diente. Auch bei dieser Allegorie liegt der Schwerpunkt auf der Religion, welche den Existenzgrund der Künste bildet. Veit wählte im Gegensatz zu Overbeck aber eine stärker patriotische Perspektive, indem er die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum, welches das Heidentum und die germanische Poesie, das Bardentum, durch Kirchenbau, Kirchenmusik, christliche Erziehung, Poesie und Rittertum sowie durch die Missionstätigkeit des Heiligen Bonifatius verdrängt. Wie Overbeck betonte auch Veit die unauflösbare Bindung der Künste an die Religion. „Italia“ mit den Verweisen auf die zertrümmerte römische Antike und das Papsttum sowie „Germania“ mit Reichsschwert, Reichsadler, Kaiserkrone und den Wappen der sieben Kurfürsten sind zudem viel konkreter gefasste Allegorien der beiden Nationen, als sie es auf Overbecks romantisch-poetischer Phantasie über „Italia und Germania“ auf dem Gemälde für Wenner waren.

### Patriotische Kunst:

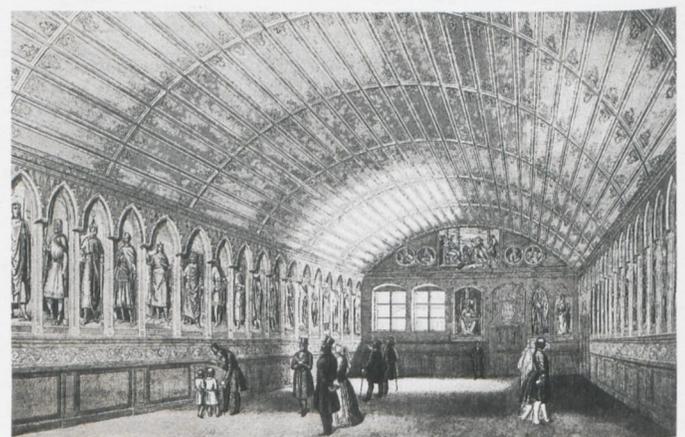
#### Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer

Eine Hauptforderung der Lukasbrüder war das gemeinschaftliche Engagement für öffentliche Ausstattungsprogramme in Deutschland, worauf sich schon die römische Künstlergruppe 1817 nach Vollendung der Casa Bartholdy Hoffnungen machte. Aber nur wenige derartiger Projekte konnten verwirklicht werden. Aus diesem Grund ist die gemalte Kaisergalerie im Frankfurter Römer (Abb. 58), ein Zyklus von 52 Bildnissen der Herrscher – Kaiser und Könige – des Heiligen Römischen Reiches von Karl dem

Großen (747–814) bis Franz II. (1768–1835), auch im nazarenisch-romantischen Kontext zu sehen.<sup>24</sup> 1838 begannen die Planungen, ab 1839 entstanden die ersten Entwürfe, 1853 war der Zyklus mit Philipp Veits Bildnis von Karl dem Großen an der Westwand vollendet. Nicht nur die Tatsache, dass an dem Projekt nazarenische Maler wie Philipp Veit, Edward von Steinle, Karl Ballenberger, Johann Jakob Jung (1819–1844), Joseph Anton Nikolaus Settegast, Johann David Passavant, Hermann Anton Stilke (1803–1860), Heinrich Mücke (1806–1891), Johann Franz Brentano (1801–1841), Leopold Kupelwieser (1796–1862) und andere aktiv beteiligt waren und zum Teil sogar mehrere Gemälde lieferten, sondern auch der patriotische Impetus des Unternehmens deuten auf nazarenisches Gedankengut hin. Der Kaisersaal im Römer ist zeremoniell gesehen ein Ort von höchster Bedeutung, fanden in ihm doch die Kaiserwahlen und

Abb. 58

Ansicht des Kaisersaals im Frankfurter Römer, vor 1853, Historisches Museum Frankfurt



anschließenden Festmahle statt. Ein älterer Kaiserzyklus im Saal, der jedoch monochrome Büsten zeigte, wurde ersetzt. Es war ein patriotisches Projekt im Sinne der Romantik, das von der nazarenisch geprägten Administration des Städelschen Kunstinstituts getragen wurde und als kollektive Anstrengung Frankfurter Bürger vor allem auch ein Werk seiner Stifter war, zu denen neben dem österreichischen Kaiser, König Ludwig I. von Bayern und anderen gekrönten Häuptern und Adligen vor allem Bürger, patriotische Vereine, Kunstvereine und Städte zählten. So entstand ganz im Sinne der Romantik eine Bilderreihe der christlichen Herrscher und Genealogie des Kaisertums als gemeinsame Unternehmung der „Deutschen“. Dass nicht das Wahlkaisertum, sondern das Kaisertum generell den Horizont der Deutung abgeben sollte, macht die Hinzufügung Karls des Großen, des legendären Gründers Frankfurts, und der Karolinger deutlich.<sup>25</sup> Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation war 1806 aufgelöst worden, es war also vor allem eine historische Erinnerung an die Zeit des Mittelalters, in dem die Einheit des Reiches durch einen christlichen Herrscher gewährleistet war. Bekanntlich hatten viele nazarenische Projekte einen appellativen Charakter und sollten der Aufruf zu gemeinsamen Anstrengungen sein. Dieser Geist des Kollektivs findet sich auch in der formalen Machart der Gemälde. Bei aller Individualität der Künstler wirkt die Serie durchaus einheitlich, was nicht nur durch das festgelegte Bildformat mit Spitzbogen zu erklären ist, das die meisten Bilder aufweisen. Die individuelle Handschrift wurde zugunsten des Gesamtprogramms weitgehend zurückgenommen. Die Kaisergalerie war ebenso ein kollektiv entstandenes Kunstwerk wie ein Instrument der historischen Unterweisung, im besten Sinn also ein Werk des Historismus, da auf die „getreue“ Darstellung, die Korrektheit von Tracht, Insignien, Frisuren und die Porträtähnlichkeit, soweit sie rekonstruierbar war, größter Wert gelegt wurde.<sup>26</sup> Edward von Steinle beispielsweise vollendete 1841 das Bildnis des römischen Königs Albrecht I. aus dem Hause Habsburg (1255–1308, Abb. 59), eine Stiftung des Fürsten Metternich (1773–1859), und verfuhr bei der Auswahl der Insignien sehr sorgsam.<sup>27</sup> Wie die erhaltene, in feinsten nazarenischer Strichmanier ausgeführte Vorzeichnung (Abb. 60) offenbart, änderte er noch das zunächst vorgesehene Zepter in ein Schwert um.<sup>28</sup> Schon kurz nach der Fertigstellung der Galerie erschien auch eine mit den Porträts illustrierte Erklärungsschrift, die eine historische Biographiensammlung ist und den Gemäldezyklus zum Dokument patriotischer Geschichtsdeutung werden lässt.<sup>29</sup>

### Kirchenmalerei

Die Erneuerung der christlichen Wand- und Monumentalmalerei durch Bildzyklen, welche die Christusgeschichte oder Heiligenviten an die Wände der Gotteshäuser brachten, war ein erklärtes



Abb. 59  
Edward von Steinle: Albrecht I., 1841, Öl auf Leinwand, 267 x 94,5 cm, Kaisergalerie im Frankfurter Römer



Abb. 60  
Edward von Steinle: Vorzeichnung zu Albrecht I., um 1841, Bleistift auf Papier, 30,9 x 12,5 cm, Privatbesitz

Ziel der Nazarener und wurde von Peter Cornelius schon 1814 in dem Brief an Görres verkündet. Cornelius selbst konnte mit den Fresken der Ludwigskirche in München ein solches Monumentalprogramm aus dem Geist der Alten Meister verwirklichen,<sup>30</sup> wogegen Overbeck die Realisierung derartiger Projekte nur ansatzweise gelang und sein theologisches Hauptprojekt, die „Sieben Sakramente“, im Status der Kartons verblieb.<sup>31</sup> Im Umkreis von Frankfurt konzentrieren sich aber wichtige Kirchengemälden, welche die Region als Ort der Verwirklichung nazarenischer Ideen auszeichnen: die Ausmalungen des Domes von Speyer durch Johann Baptist von Schraudolph (1808–1879), des Domes von Mainz durch Philipp Veit und Gehilfen, der Kapelle von Schloss Löwenstein in Kleinheubach sowie des Frankfurter Domes St. Bartholomäus (weitgehend zerstört) durch Edward von Steinle, um kleinere Projekte nicht zu erwähnen.<sup>32</sup> Im



Abb. 61  
Edward von Steinle:  
Madonna mit Kind,  
1854, Öl auf Leinwand,  
St. Leonhard Frankfurt  
am Main

protestantischen Frankfurt selbst zeugt das Altarbild der „Madonna mit Kind“ von Edward von Steinle (Abb. 61) in der – mit kurzen Unterbrechungen während der Reformation und der napoleonischen Zeit – katholisch gebliebenen Leonhardskirche von den nazarenischen Bestrebungen, nicht nur durch die eher didaktischen Zwecken dienende Wandmalerei, sondern auch durch Altargemälde im Stile der Alten Meister den Kirchenraum auszustatten. Auch dieser Altar war eine ideale Stiftung im Sinne der Nazarener, da sich einerseits 1854 eine Initiative von Bürgern formiert hatte, um den Kirchenraum mit einem Altar zu verschönern, andererseits aber Steinle selbst sein Gemälde als Votivbild beigetragen hat.<sup>33</sup> Fromme Stiftungen von Künstlern sind bei den Nazarenern nicht selten. Das prominenteste Beispiel dürfte Overbecks Fresko „Rosenwunder des Hl. Franziskus“ am

Giebel der Portiuncula in Santa Maria degli Angeli in Assisi (1829) sein, an dem Steinle als junger Mann mitgearbeitet hatte.<sup>34</sup> Das Frankfurter Gemälde, das also nicht nur Kunstwerk, sondern auch persönliches Dokument der Frömmigkeit des Malers ist, führt mit dem Thema der Madonna in das Zentrum katholischer Heiligenverehrung und dürfte Steinles theologischer Ernsthaftigkeit besonders entsprochen haben. Künstlerisch ist das Gemälde bemerkenswert, da Steinle die Strenge nazarenischer Zeichnung mit einem fast venezianisch anmutenden Kolorit verbindet und mit den Blumengirlanden ein oberitalienisches Schmuckmotiv einführt. Mit sanftem Blick tritt Maria als Fürbitterin mit dem Betrachter, der bei dem Votivbild idealerweise der Maler selbst ist, in Kontakt. Maria mit dem Jesuskind als Schlüsselthema der Nazarener und Sinnbild ihrer religiösen Dogmatik wird hier dem Auge gefällig unterbreitet. Es erstaunt zu guter Letzt nicht, dass unter den Namen der an der Stiftung für die Leonhardskirche beteiligten Personen mit Sophie Schlosser (1786–1865) auch eine bedeutende Protagonistin der katholischen Romantik erscheint.<sup>35</sup> Gerade das Frankfurter Ehepaar Johann Friedrich Heinrich (1780–1851) und Sophie Schlosser, das 1814 konvertiert war, hatte das Stift Neuburg bei Heidelberg zu einem Zentrum der katholischen Romantik werden lassen, in dem unter anderem Overbeck, Steinle, Veit, die Brüder Brentano, Clemens (1778–1842) und Christian (1784–1851), und viele andere verkehrten.

Frankfurt am Main ist in der Epoche der Romantik also auf sehr unterschiedliche Weise zu einer „heimlichen Hauptstadt“ der Nazarener geworden, wie die dortige Reform der Künstlerausbildung, die Präsenz nazarenischer Programmbilder, das patriotische Projekt eines Herrscherzyklus‘ und zuletzt die Einlösung eines Kerngedankens nazarenischen Bildgebrauchs im Falle der Stiftung des Votivbildes für die Leonhardskirche zeigen: Kunst sollte „Wahrheit“ offenbaren, indem sie aus echter religiöser Inspiration hervorgehen und der Künstler seine Individualität hinter dem Dienst an der Gemeinschaft zurückstellen sollte.

1 Der geographische Fokus auf Frankfurt, das Rhein-Main-Gebiet und das angrenzende Bundesland Rheinland-Pfalz war bereits Thema zweier bedeutender Nazarener-Ausstellungen, vgl. Die Nazarener, hg. v. Klaus Gallwitz, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1977; Die Nazarener – Vom Tiber an den Rhein. Drei Malerschulen des 19. Jahrhunderts, hg. v. Direktion Landesmuseum Mainz, Ausst. Kat. Landesmuseum Mainz, Regensburg 2012.  
2 Grundlegend zur Entstehung und Geschichte des Lukasbundes, seinen Protagonisten und der religiösen Programmatik der Nazarener vgl. 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; Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hg. v. Klaus Gallwitz, Ausst. Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, München 1981; Cordula Grewe: Painting the Sacred in the Age of Romanticism, Farnham 2009.  
3 1942 in der Lübecker Marienkirche verbrannt.  
4 Vgl. dazu Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania, hg. v. d. Kulturstiftung der Länder (= Patrimonia, 224), Ausst. Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, Berlin 2002.  
5 Vgl. dazu mit älterer Literatur Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts (= Studien zur christlichen Kunst, Bd. 8), Regensburg 2014. Zur theologischen Orientierung in der Frühzeit des Lukas-

- bundes siehe Frank Büttner: Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: *Städel-Jahrbuch*, 7, 1979, S. 207–230; Frank Büttner: Subjektives Gefühl, künstlerisches Ideal und christliche Wahrheit. Das religiöse Bild im frühen Werk von Peter Cornelius, in: *Wallafrid-Richartz-Jahrbuch*, 52, 1991, S. 237–261; Grewe 2009 (wie Anm. 2).
- 6 Vgl. Peter Cornelius: Brief an Joseph Görres vom 3. 11. 1814, hier zit. nach Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden, Stuttgart 1980/99, Bd. 1, S. 64f.: „Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, den Rat- und Kaufhäusern herab alte vaterländische Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe und mit ihnen die Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sei mit seinem Volke.“
- 7 Zu diesem Zyklus vgl. zuletzt mit älterer Literatur Peter Vignau-Wilberg: Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom. Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819–1829), Berlin, München 2011; Michael Thimann: „Josephs Trübsale und Herrlichkeit“. Der nazarenische Josephszyklus aus der Casa Bartholdy (1816/1817), in: 100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Bd. 2: Der Palazzo Zuccari und die Institutgebäude 1590–2013, hg. v. Elisabeth Kieven, Jörg Stabenow, München 2013, S. 118–129.
- 8 Johann David Passavant: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom. Heidelberg, Speyer 1820.
- 9 Ebd., S. 99–136. Zum Problem siehe Peter Vignau-Wilberg: Rom 1820. Johann David Passavants Vorschläge zur Reform der Kunstakademie, in: Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag, hg. v. Wolfgang Augustyn, Iris Lauterbach, München 2010, S. 179–182.
- 10 Vgl. Norbert Suhr: Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis, Weinheim 1991, S. 79–88.
- 11 Frank Büttner: Overbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks, in: Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, hg. v. Andreas Blühm, Gerhard Gerkens, Ausst. Kat. Museum Behnhaus, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck 1989, S. 20–33.
- 12 Das Bild ist noch heute im Besitz des Städel Museums, Frankfurt. Vgl. Streitbilder. Szenen aus der Gründungsgeschichte des Städel, hg. v. Sabine Schulze, Ausst. Kat. Städel Museum Frankfurt a. M. 2007/08; Martina Sitt: Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde, Düsseldorf 2000.
- 13 Vgl. Suhr 1991 (wie Anm. 10), S. 87f.
- 14 Vgl. dazu Ausst. Kat. Mainz 2012 (wie Anm. 1).
- 15 Zum Gemälde vgl. Ausst. Kat. München 2002 (wie Anm. 4); Thimann 2014 (wie Anm. 5), S. 161–177.
- 16 Hans-Joachim Ziemke: Briefe Overbecks an Johann Friedrich Wenner, in: *Städel-Jahrbuch*, 10, 1985, S. 231–244, hier S. 239f.
- 17 Vgl. Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz, Ausst. Kat. Landesmuseum Mainz, Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg, Museum für Kunst und Kunstgeschichte der Hansestadt Lübeck 1993/94, S. 160f., Nr. 66.
- 18 Zum Gemälde vgl. Berthold Hinz: Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks „Werk und Wort“ im Widerspruch seiner Zeit, in: *Städel-Jahrbuch*, 7, 1979, 149–170; Thimann 2014 (wie Anm. 5), S. 195–201 (mit älterer Literatur). Eine umfassende Monographie zum Bild in der noch unpublizierten Habilitationsschrift von France Nerlich: *Des esprits et des hommes. L'invention de l'histoire de l'art par Friedrich Overbeck et Paul Delaroche*, Paris, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris 2014.
- 19 So nannte er das Projekt in einem Brief an seinen Bruder vom 7. 6. 1830, zit. nach Büttner 1989 (wie Anm. 11), S. 23.
- 20 Johann Friedrich Overbeck: Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde, im Besitz des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst, Frankfurt am Main 1840.
- 21 Rudolf Hiller von Gaertringen: Johann Friedrich Böhmers Italienreise und der Erwerb seiner italienischen Bilder, in: ders.: *Italienische Gemälde im Städel. 1300–1550* (= Kataloge der Gemälde im Städel'schen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 6), Mainz 2004, S. XIX–XXV; Elisabeth Schröter: Johann Friedrich Böhmer und die bildende Kunst. Zur Wirkung der altdeutschen Bildersammlung der Brüder Boisserée und der neudeutschen Malerschule auf einen großen Historiker der Romantik und Administrator des Städel'schen Kunstinstituts, in: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck*, hg. v. Städel'schen Museums-Verein, Petersberg 2006, S. 217–259.
- 22 Johann David Passavant: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, 3 Bde. und Tafelband, Leipzig 1839–58. Zur Bedeutung des Werkes für die Geschichte der Raffael-Forschung und der Künstlerbiographik siehe Elisabeth Schröter: Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26, 1990, S. 303–395; Ernst Osterkamp: Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant, in: *Studi germanici*, 38, 2000, S. 403–426; Martin Sonnabend: Raffael, Passavant und das Städel'sche Kunstinstitut, in: Raffael. Zeichnungen, Ausst. Kat. Städel Museum Frankfurt a. M. 2012/13, München 2012, S. 57–75.
- 23 Suhr 1991 (wie Anm. 10), S. 89–103.
- 24 Vgl. zuletzt *Die Kaisergalerie im Frankfurter Römer*, hg. v. MUSEUM GIERSCHE, Frankfurt a. M., 2. Aufl., Petersberg 2007. Vgl. auch Heinz Schomann: *Kaisergalerie. Die Herrscherporträts des Kaisersaals im Frankfurter Römer*, Dortmund 1981; Suhr 1991 (wie Anm. 10), S. 114–118.
- 25 *Kaisergalerie 2007* (wie Anm. 24), S. 33.
- 26 Vgl. die beispielhaften Analysen ebd., S. 33–45.
- 27 Öl auf Leinwand, 267 x 94,5 cm. Auf dem Rahmen das Motto: „Fugam victoria nescit“ („Der Sieg kennt die Flucht nicht“). Ebd., S. 97, Nr. 26.
- 28 Privatbesitz, Bleistift, 30,9 x 12,5 cm; Rückseite mit dem Nachlassstempel, Vorbesitzer Johann Georg von Sachsen.
- 29 Johann Philipp Benckard: Uebersicht der Geschichte der Deutschen Kaiser und Könige. Zu den Bildern des Kaisersaals, Frankfurt a. M. 1854.
- 30 Vgl. Büttner 1980/99 (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 153–264; Cordula A. Grewe: *Historicism and the Symbolic Imagination in Nazarene Art*, in: *Art Bulletin*, 89, 2007, S. 82–107.
- 31 Stephan Seeliger: Overbecks Sieben Sakramente, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 6, 1964, S. 151–172; 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, Bd. 68), München 1996.
- 32 Vgl. dazu *Reisewege zu den Nazarenern in Rheinland-Pfalz*, bearb. v. Norbert Suhr, Nico Kirchberger, hg. v. der Direktion Landesmuseum Mainz, Regensburg 2012.
- 33 Vgl. Alphons Maria von Steinle (Hg.): *Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen*, München 1910, S. XIII, S. 7 (Verzeichnis); Matthias Theodor Kloft: *St. Leonhard*. Frankfurt am Main, 4. Aufl. (= Schnell & Steiner Kleine Kunstführer, 2196), Regensburg 2004, S. 15f.
- 34 Vgl. Thimann 2014 (wie Anm. 5), S. 293. Zu Steinles Mitarbeit an den Rahmenornamenten vgl. Luise Charlotte Pickert: *Miszellen aus Assisi*. Edward Steinle als Mitarbeiter Overbecks in der Portiuncula, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 13, 1967/68, S. 391–396.
- 35 Elisabeth de Weerth: *Kirchliche Stiftungen von Fritz und Sophie Schlosser*, in: Helmut Hinkel (Hg.): *Goethekult und katholische Romantik*. Fritz Schlosser (1780–1851), Mainz 2002 (= *Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz*, 2001/02, Sonderband), S. 287–294.