

# — Das „Meisterstück“ in der Romantik Vom Lukasbund zur Städelschule

von Michael Thimann

## Zunftzeichen

Von den wenigen in der Frühzeit des Lukasbundes entstandenen Ölgemälden weisen wiederum nur wenige ein bedeutsames Detail auf. Aufgeklebt auf dem Keilrahmen findet sich ausnahmsweise, so etwa auf Franz Pforrs **Rudolf von Habsburg und der Priester** (Abb. 2), ein papierner Zettel mit der Radierung des Heiligen Lukas und handschriftlich hinzugefügtem Datum (Abb. 1).<sup>1</sup> Bei diesem signifikanten Detail, das den Augen des Betrachters in der Regel verborgen bleibt, handelt es sich aber um ein Schlüsseldokument für das nazarenische Projekt, das sich mit der Frühgeschichte des Lukasbundes, dem Gedanken des kollektiven Arbeitens, der Wiederbelebung der alten Meister Italiens und der Dürerzeit in Deutschland und letztlich auch mit der Vorgeschichte der Einrichtung einer nazarenisch geprägten Kunstschule in Frankfurt am Main, dem Städel'schen Kunstinstitut, verbindet.

Im September 1808 wagten sich die Lukasbrüder in Wien bei ihren gemeinsamen Kompositionsversuchen, die sie neben der Ausbildung an der Akademie privat zeichneten, auch endlich an die Malerei. Doch entstanden nur wenige Gemälde, die zudem noch deutlich die technischen Schwierigkeiten zu erkennen geben, welche die Ölmalerei den jungen Malern machte. Der aufgeklebte Zettel kündigt aber von einem großen Anspruch dieser künstlerischen Versuche und lässt sich als eine Neukonzeption des „Meisterstücks“ im Geiste der Romantik deuten, der zugleich eine radikale Akademiekritik eingeschrieben ist. Die Lukasbrüder haben nämlich 1809 begonnen, gelungene Ölgemälde, die aus ihrem Kreis hervorgegangen sind, zu prämiieren. Die Radierung mit dem Heiligen Lukas war sozusagen das Gütesiegel des Bundes, mit dem ein Gemälde als gelungen ausgezeichnet wurde. Dem ging allerdings eine intensive Diskussion und Kritik im Kreis des Lukasbundes voran. Darauf deutet auch das handschriftlich zugefügte Datum, denn dieses bezeichnet nicht die eigentliche Vollendung des Gemäldes im Sinne einer Datierung, sondern den Zeitpunkt der Anerkennung der Leistung durch das Kollektiv. Pforrs **Rudolf von Habsburg und der Priester** trägt als eines der wenigen erhaltenen Gemälde aus der Frühzeit des Lukasbundes überhaupt das von Overbeck entworfene und radierte Gütesiegel des Bundes mit der Darstellung des Hl. Lukas auf der

Rückseite des Keilrahmens. Bisher lässt sich das Siegel nur auf diesem Bild, auf Pforrs 2011 aus Privatbesitz wiederaufgetauchtem **Nächtliche Heimkehr** und auf Overbecks **Madonna vor der Mauer** von 1811 nachweisen.<sup>2</sup> Die Künstler des Lukasbundes – allesamt noch Maler in der Ausbildung – werden hier selbst zu den Richtern darüber, welches Gemälde als vollwertig und damit als „Meisterstück“ gelten kann. Das Verfahren ist subversiv, waren die Künstler doch alle Schüler einer absolutistischen Akademie, an der es sehr wohl die Form der akademischen Auszeichnung durch eine jährliche Preisaufgabe gab. Dieses System wird hier unterwandert; ein eigener, uns nur ansatzweise bekannter Kriterienapparat, was gut oder schlecht sei, wird aufgestellt und ein systemimmanentes Beurteilungssystem gebildet. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Vorgeschichte dieser romantischen Wiedererfindung einer Zunftidee zu beschreiben. Sie scheint die wesentliche Voraussetzung für die Einrichtung einer nazarenisch geprägten Kunstschule zu sein, wie sie mit dem Städel'schen Kunstinstitut ab 1829 in Frankfurt am Main realisiert wurde.<sup>3</sup> Es sei vorausgeschickt, dass die Analogisierung des Lukasbundes mit einer mittelalterlichen Malerzunft im Wesentlichen ein Gedankenspiel blieb und in der künstlerischen Praxis eigentlich wenig Auswirkungen hatte. Schon in Rom, namentlich nach dem Tod von Franz Pforr, lösen sich auch angesichts handfester wirtschaftlicher Schwierigkeiten der Künstler diese ro-



Abb. 1 — Franz Pforr, **Rudolf von Habsburg und der Priester**, Rückseite (Detail), 1810, Städel Museum, Frankfurt

Abb. 2 — Franz Pforr, **Rudolf von Habsburg und der Priester**, 1810, Städel Museum, Frankfurt



Abb. 3 — Friedrich Overbeck, *Jacob und Rahel*, Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck

manisch-historisierenden Rollenspiele weitgehend auf, wozu nicht nur die Aufgabe des gemeinsamen Prämierens von Bildern gehört, sondern auch die Tatsache, dass die meisten nazarenischen Maler eigene Ateliers begründeten und im modernen Sinne als autonome Künstler für den Markt arbeiten. Das nazarenische „Meisterstück“ lässt sich als ein Versuch verstehen, den historischen Prozess umzukehren und von der Akademie zur Zunft zurückzugehen. Dabei dürfte aber die Zunft nichts mehr als eine historisierende Fiktion unter den Bedingungen künstlerischer Autonomie gewesen sein.

## Kollektiv statt Genie

Ein Grundgedanke des nazarenischen Kunstkonzepts war die Akademiekritik; sie zielte nach einem anfänglichen, noch eher ungerichteten jugendlichen Rebellentum auf eine grundlegende Reform der Ausbildungspraxis. Kritikpunkte waren dabei nicht nur die eklektisch-spätbarocke Praxis an den Akademien und die Kritik an den Gegenständen der Nachahmung – vornehmlich an den antiken Statuen –, sondern vor allem die fehlende systematische Schulung in der Ölmalerei. Die meisten Nazarener waren schlecht ausgebildete Ölmaler, weil in der akademischen Ausbildung diese Technik nicht wirklich gelehrt wurde, sondern die Anleitung zur Ölmalerei nach einem langen Studium des Zeichnens, das wesentlich im Nachzeichnen nach Kupferstichen, Gipsabgüssen und Akten bestand, nur individuell durch einen Professor vermittelt wurde.<sup>4</sup> Es gab aber gerade für diese Phase der Ausbildung kein festes Curriculum, und das Wahrheitspostulat der Lukasbrüder richtete sich vor allem gegen jegliche Form akademischer „Manier“, wie sie ihnen namentlich in Wien aus den virtuos hingeworfenen Ölbildern und Federskizzen ihrer Lehrer, allen voran Heinrich Friedrich Füger, entgegnetrat. Schon sehr früh arbeiteten die Lukasbrüder daher privat *neben* der Akademie, auch wenn sie deren Zeichentechniken gleichfalls erlernten. Kritik regte sich vor allem an der akademischen Zeichenweise;

die Meisterlichkeit im Sinne von Virtuosität wurde zum handfesten Problem, wie Overbeck schreibt:

„Vater wünscht von mir Skizzen mit der Feder zu sehen; dies ist wahrlich eine schwere Aufgabe für mich; es ist mir nicht gegeben, meine Sachen so keck, ich möchte sagen à la Füger, hinzuwerfen, und das hat mich eine Zeit lang oft beunruhigt, so daß ich mir nicht selten in den Kopf setzte, ich sey ganz und gar nicht tauglich zum Künstler. (...). Auch versichert man mich, daß es garnicht Raphaels Sache gewesen sei, so keck zu skizziren, sondern er habe erst lange sich mit seinen Ideen herumgetragen, sie im Kopfe erst ganz ausgebildet und sie ganz bescheiden aufs Papier getragen. Ich bin also darüber so ziemlich getröstet, indem ich sehe, daß es darauf nicht ankommt.“<sup>5</sup>

Der entscheidende Schritt in der Genese des nazarenischen Konzepts ist aber nicht nur die Akademiekritik, sondern der Übergang zum Arbeiten im Kollektiv bei gleichzeitiger Institutionalisierung von Selbstkritik. Ab Sommer 1808 zeichneten die Lukasbrüder im erweiterten privaten Kreis gemeinsam (Abb. 3). Der Anstoß zum Arbeiten im Kollektiv ging dabei offensichtlich von Overbeck aus. Hierin lag die eigentliche Gründung des Lukasbundes am 10. Juli 1808, die ein Jahr später 1809 nur feierlich wiederholt wurde:

„Auch habe ich eine kleine Künstlerversammlung gestiftet, von der ich mir vielen Nutzen verspreche. Wir kommen wöchentlich wenigstens einmal unser 8 junge Künstler zusammen, da legt denn bald der Eine bald der Andere etwas vor zur allgemeinen Beurtheilung; auch geben wir uns untereinander Compositionen auf, und da wir von ganz verschiedenen Fächern sind, Historien-, Conversations-, Bataillen-, Portrait- und Thiermaler, so ist das sehr lehrreich. Das jetzige ist: Jacob wirbt um Rahel. - - -“<sup>6</sup>

Das Jahr 1808 ist daher als die eigentliche Sattelzeit des Lukasbundes zu bezeichnen: In diesem Jahr wurden die wesentlichen Bildkonzepte gefunden und der Themenkreis der Lukasbrüder bestimmt. Die Arbeit in der „Künstlerversammlung“ bezog sich auf zwei wesentliche Funktionen. Es wurden einerseits die eigenen Arbeiten vorgelegt und von den anderen kritisch diskutiert und beurteilt, andererseits wurden für das Kollektiv bestimmte Kompositionsaufgaben gemeinsam bearbeitet. Leider liegt für keines der Blätter eine wirklich aussagekräftige Kritik schriftlich vor, da diese wohl ausschließlich mündlich gegeben wurde. Bisher lassen sich insgesamt 19 gemeinsam bearbeitete Themen ermitteln. Am Beginn stand dabei, und dies sicher von Overbeck lanciert, die Bibel. Die Wettbewerbszeichnungen wurden mit großer Geschwindigkeit ausgeführt. Der Großteil der Blätter dürfte schon zwischen Juli und Dezember 1808 entstanden sein, sollte die von Franz Pforr an den abwesenden Wolff Rinald übermittelte Mengenangabe vom 27. Dezember 1808 keine Übertreibung gewesen sein:

„auch sind jetzt wider [sic!] einige Compositionen für unsere Gesellschaft gemacht worden, wenn du jetzt kämest würdest du 45 neue Zeichnungen finden, die du noch nicht gesehen hast.“<sup>7</sup>

Die gemeinsamen Kompositionsübungen des Jahres 1808 waren die erste Form kollektiven Arbeitens, jedoch ging es noch nicht, wie später etwa bei den 1816/1817 entstandenen Wandbildern der Josephsgeschichte für die Casa Bartholdy oder bei der Ausstattung des Kaisersaals im Frankfurter Römer, um die gemeinsame Realisierung eines Zyklus, sondern eher um den Vergleich, um den künstlerischen Wettstreit in Hinblick auf die geglückte Erfindung und zeichnerische Bewältigung eines schwierigen Bildproblems. Gemeinsam gezeichnet wurde freilich schon in der Frühen Neuzeit; besonders häufig taten sich die Künstler zusammen, um wie in der 1754 auf dem römischen Kapitol eröffneten Accademia del Nudo gemeinsam Akte nach der Natur zu zeichnen.<sup>8</sup> Gemeinsames Komponieren blieb aber eher die Ausnahme. Im Privaten wurde hier von den Wiener Zeichenschülern das Modell des akademischen Wettbewerbs, des „concorso“ oder der Preisaufgabe, durchgespielt. Jährlich stattfindende Preisaufgaben waren an vielen europäischen Akademien – so auch in Wien – die Möglichkeit für fortgeschrittene Schüler, ihr Können unter Beweis zu stellen und zu einem festgelegten Thema aus Antike, Bibel oder Geschichte die Erfindung eines Historienbildes vorzustellen, um mit den Mitschülern um eine Medaille oder ein Rom-Stipendium zu konkurrieren. Die Kompositionsübungen der Lukasbrüder ähneln dem akademischen Vorbild, indem auch sie zu einem jeweils von einem einzelnen Mitglied gestellten Thema arbeiteten und am Schluss der Vergleich und die Diskussion der Ergebnisse stand. Die von Goethe und Johann Heinrich Meyer zwischen 1799 und 1805 durchgeführten Weimarer Preisaufgaben wurden gerade deshalb von den Künstlern in Deutschland zunächst begrüßt, weil auch die Kritik der eingesandten Arbeiten nach der Weimarer Ausstellung publik gemacht wurde und somit eine kunstkritische Instanz im deutschen Sprachgebiet institutionalisiert werden sollte, die es zuvor so nicht gab.<sup>9</sup> Dagegen blieben die höfischen Prämissen folgenden akademischen „concorsi“ wie der als freie Konkurrenz durchgeführte römische „Concorso Balestra“ in der Regel bei der Feststellung des Siegers ohne eine kunstkritische Begründung des Urteils.<sup>10</sup> Als Schiedsrichter amtierte der jeweilige Leiter der Accademia di San Luca, welcher die Goldmedaillen für jede der drei Künste in feierlicher Form auf dem Kapitol verlieh. Deren Auswahl wurde aber in geheimer Abstimmung vollzogen. Gegen derartige Verfahren setzten die Lukasbrüder auf eine kritische Gesprächskultur, d.h. die Künstler selbst, nicht der Fürst oder der Akademiedirektor, wurden zu den Urteilenden. In der Fähigkeit zur Kritik und zum Urteil liegt bereits eine wesentliche Selbstbestimmung des autonomen, ‚idealistischen‘ Künstlers beschlossen.

## Zeichnen als Wahrheitsfindung

1809 wurde in Wien der Lukasbund offiziell gegründet, der sich auf den Begriff der „Wahrheit“ verpflichtete und gegen die routinierte akademische Ausbildung die Rückkehr zu Natur, Gefühl und echter religiöser Empfindung einforderte.<sup>11</sup> 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 San Isidoro auf dem Pincio lebten

und gemeinsam arbeiteten. Hier in Rom, unter dem Eindruck des Altertums und der Hauptwerke der neueren christlichen Kunst – Raffael, Michelangelo, Fra Angelico unter anderen – formierte sich das nazarenische Ideal von der Nachfolge der alten Meister. Im Zentrum der Arbeit der Lukasbrüder in San Isidoro stand zunächst auch wieder das Arbeiten im Kollektiv, nun aber weniger das Komponieren, sondern das gemeinsame Zeichnen von Gewand- und Aktstudien. Die Lukasbrüder lehnten das schulisches-akademische Arbeiten ab, schlossen sich aber in immer wieder neuen Konstellationen zu Gruppen zusammen, um gemeinsam zu zeichnen.<sup>12</sup> In Rom ging es zumeist um die Aktzeichnung oder die gemeinsam angefertigten Gewandstudien, wobei sich die Künstler gegenseitig Modell standen. Dies hatte einerseits den lebensweltlichen Bezug, dass Modelle für das Aktzeichnen teuer und auch nicht leicht zu beschaffen waren, andererseits führte es auf der Praxisseite zur Entstehung von eigentümlichen Zeichnungsgruppen, in denen dasselbe Motiv von unterschiedlichen Händen und aus verschiedenen Blickwinkeln gezeichnet worden ist. Ganz im Gegensatz zu den unzählig oft reproduzierten festgelegten akademischen Posen, wie sie im 18. Jahrhundert noch zur Ausbildung gehörten, diente das kollektive Verfahren dazu, einen ungetrübten Blick auf die Natur einzuüben und das ‚Wahre‘ in den Dingen zu finden. Man sieht diesen Blättern förmlich an, wie groß die Bemühung war, die akademische Praktik zu vergessen und durch ungetrübte Naturerfahrung und Nachahmung zu einer neuen Wahrheit der Dinge und der Natur vorzudringen.

## Monumentalmalerei und Miniatur

Mit dem Auftritt des Katholiken Peter Cornelius, der Overbeck den 1812 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 seinen Plan formuliert, die monumentale Wandmalerei als Medium für patriotische und religiöse Bildprogramme zu erneuern.<sup>13</sup> Erstmals konnten die Lukasbrüder diese Pläne 1816/1817 bei der Ausmalung der sog. Casa Bartholdy in Rom umsetzen. Dort gestalteten sie im Gesellschaftszimmer der im Palazzo Zuccari gelegenen Privatwohnung des preußischen Generalkonsuls Jakob Ludwig Salomon Bartholdy die alttestamentliche Geschichte Josephs und seiner Brüder, die eine Parabel auf die göttliche Vorsehung und Vergeltung ist.<sup>14</sup> Wichtig war hier, dass die Lukasbrüder erstmals in großem Maßstab arbeiten und als Kollektiv auftreten konnten. Dahinter stand aber auch Cornelius' Auffassung, dass die Kunst nicht an der Akademie gelehrt werde, sondern nur aus der kollektiven Begeisterung bei der Bearbeitung dauerhafter Werke hervorgehe. Doch zerschlugen sich die kurzzeitigen Hoffnungen auf die Berufung der Künstler nach Deutschland, vorzugsweise nach Berlin zur Ausmalung der 1810 gegründeten Universität, wieder schnell, auch wenn Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit gewissermaßen als „Probestück“ im Winter 1816/1817 eine kleinformatige Aquarellwiederholung von Hauptbildern des Zyklus



Abb. 4 — Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Wilhelm Schadow und Philipp Veit, **Aquarellminiaturen der Casa Bartholdy-Fresken**, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

(Abb. 4) angefertigt und diese – begleitet von einem vermittelnden Brief Bartholdys – an den preußischen König Friedrich Wilhelm III. geschickt hatten. In dieser Aktion verbindet sich die aus der älteren Hofkunst bekannte Überreichung eines Dedikationsstückes mit der meisterlichen Probe des Könnens.<sup>15</sup> Die Miniatur, welche die Kenntnis der formalen und technischen Beschaffenheit der Fresken eher verunklärt, dürfte die Neugier auf deren tatsächliches Aussehen noch erhöht haben. Das Probestück der Bartholdy-Wandbilder wurde auf der Berliner Akademie-Ausstellung im Herbst 1818 gezeigt.

## Passavants Entwurf einer idealen Akademie

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 (Abb. 5), der Frankfurter Jugendfreund Franz Pforrs, die Schrift „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana“,<sup>16</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 bringt dort mehrere Diskurse miteinander in Verbindung, nämlich einerseits eine Geschichte der frühen italienischen Malerei, andererseits aber eine Apologie der neueren deutschen Künstler in Rom und eine Rechtfertigung ihres Strebens. Zudem entwirft Passavant 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>17</sup> Für Passavant entstanden die Akademien im „Verfall der Kunst“ und bewirkten das Gegenteil dessen, was ihre Einrichtung beabsichtigt hatte.<sup>18</sup> Die strenge Regelmäßigkeit akademischer Kunst, die alleinige Nachahmung von Äußerlichkeiten und der Mangel an „Seele“ sind Passavant zufolge der Ausweis für die schlechte geistige Lage der Akademien. Vor allem sollte die Ausführung des Kunstwerks integraler Teil des Lehrprogramms sein, nicht aber die theoretische Schulung im Vordergrund stehen:

„Das Arbeiten unter einem guten Meister wird einem angehenden Künstler daher weit mehr nützen, als die Erlernung aller praktischen Kunstgriffe und gewisser festgesetzter conventionalen Regeln, welche in den Akademien gelehrt werden. (...) Die Lehrgrundsätze der Akademien, welche keine sich lebendig bildende Kunst dulden, sondern nur den Eklektizismus oder die Nachahmung predigen können, beschränken dadurch das Genie

eines jungen Künstlers; ersticken seinen Geist durch vorgefasste Ideen; sind dessen Grab, statt ihn zu erheben.<sup>419</sup>

Das Hauptübel sieht Passavant, der selbst in Paris studiert hatte und die dortigen akademischen Gegebenheiten gut kannte, im Amt des Professors. Hier versucht er mit dem Ideal des „Meisters“ ein Gegenbild zu schaffen. Leitend war dabei die im römischen Kreis der Lukasbrüder vorformulierte Idee, dass nicht das mechanische Lernen durch Kopieren und additive Verfahren des Zeichnens den Künstler bilden, sondern die Beteiligung des Schülers an der Entstehung von religiös-patriotischen öffentlichen Werken schon im Studium, angeführt durch einen „Meister“, wie man ihn sich seit dem „Sturm und Drang“ bis in die Romantik schon vielfach literarisch imaginiert hatte: Von Erwin von Steinbach bis zu Albrecht Dürer selbst, der in „Franz Sternbalds Wanderungen“ von Ludwig Tieck als weiser Handwerksmeister auftritt, reichen diese Präfigurationen eines Meister-Ideals.<sup>20</sup> Passavant fordert dazu die Abschaffung des Professorenberufs und die Ersetzung des Lehrkörpers durch aktiv tätige Künstler, eben die sog. „Meister“:

„Kein Künstler soll zum Professorenamt berufen werden, dagegen suche man in den drei Fächern der bildenden Künste ausgezeichnete Künstler an den Ort der Anstalt zu ziehen, indem man sie durch Arbeiten an öffentlichen Gebäuden beschäftigt; dabei wäre von ihnen zu verlangen, daß, wenn junge Leute von Anlage sich bei ihnen zu bilden wünschten, sie es für ein Billiges gewähren, oder selbst nach den Fähigkeiten derselben unentgeltlich dazu bereit seyn müssten, indem sie sich ihrer zu ihren Arbeiten bedienten, was vielleicht selbst näher zu bestimmen wäre.“<sup>421</sup>

Hierin erkennt Passavant den höchsten Nutzen für den Kunstschüler:

„denn indem ein junger Künstler von Anlagen mit dem Meister und unter seiner Anleitung an der Ausführung eines Werkes beschäftigt ist, lernt er in kurzer Zeit weit mehr, als durch Jahre langen, kostspieligen Unterricht berühmter Professoren.“<sup>422</sup>

Bezüglich des Unterrichts macht Passavant einige bemerkenswerte Vorschläge, die bei der Einrichtung des Städel'schen Kunstinstituts offenbar auch Beachtung gefunden haben. Einerseits betont er, dass in der Ausbildung das Handwerkliche ins Zentrum gerückt werden solle und architektonische und kunstgewerbliche Entwürfe in die Ausbildung integriert werden.<sup>23</sup> Hinsichtlich der nachzuziehenden Vorbilder erweitert er den Kanon, ohne die Antike ganz abschaffen zu wollen, wie Overbeck dies später in seinem Programmgemälde vom **Triumph der Religion in den Künsten** deutlich fordern wird. Der angehende Bildhauer solle durchaus antike Werke studieren, aber vor allem auch die italienische und deutsche Schule des Mittelalters in Hinblick auf eine Realisierung „christlicher Sculptur“.<sup>24</sup> Hiermit wurde die intellektuelle Grundlage für die Einrichtung eines Abguss-Saales mit mittelalterlicher Plastik in der Neuen Mainzer Straße nach 1833 geschaffen. Für die Maler sollte eine Gemäldesammlung angelegt werden:

„Sollten zum Studium für Maler einige vorzügliche alte Gemälde angeschafft werden, so ist es aus schon früher dargelegten Gründen wohl am zweckmäßigsten, solche aus der Zeit des Aufschwungs bis zur höchsten Blüthe zu wählen. Solche, die nach diesen Zeiten entstanden sind, dürfen keineswegs als Vorbilder dienen.“<sup>425</sup>

Das nazarenische Credo, nicht das Vollendete, sondern die Kunst im Werden nachzuziehen, ja, den alten Meistern ‚nachzufolgen‘, klingt hier deutlich an. Überhaupt spricht sich Passavant dafür aus, das Kopieren von Gemälden zu vermeiden, sondern eher die Prinzipien der alten Malerei an den Originalwerken zu studieren, weil der Künstler durch zu viel Kopieren seine Eigentümlichkeit verliere. Der eigentliche Zweck der Ausbildung zum Künstler sei aber die Förderung öffentlicher Werke: „Die Ausführung bedeutender Kunstwerke ist das hauptsächlichste Mittel, welches von wahrhaften Kunstanstalten sollte angewendet werden, um die Kunst zu heben.“<sup>426</sup> Diese Werke, bei denen die drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei idealerweise ineinandergreifen müssten, würden zum öffentlichen Wohl der Bürger geschaffen, die auch gemeinschaftlich die Kosten tragen sollten. Passavant ist sich bewusst, dass die großen Aufgaben – Rathäuser und Dome – in deutschen Städten nicht mehr wirklich zur Disposition stehen, doch macht er auf Grundlage einer Reihe von Beispielen aus der älteren Kunstgeschichte Italiens und Deutschlands deutlich, wie kommunaler Gemeinsinn und die Entstehung des Kunstwerks ineinandergreifen könnten. Ins Utopische laufen seine Ausführungen dahingehend, dass den Kunstschulen selbst die Verfertigung von Monumenten auferlegt sein solle, an denen im Sinne eines „lebendigen Kunstwerks“ lange Zeit gearbeitet werden könne:

„Die Kunstanstalt müßte nach einem weislich überlegten Plane zu einem bedeutenden, würdigen Monument den Grund legen, woran nach den in Händen habenden Mitteln ein Jahrhundert und mehr bis zur Vollendung könne gearbeitet werden. Auf diese Weise würde die Anstalt nicht nur allein dem vorläufigen Unterricht gewidmet seyn, sondern zugleich und hauptsächlich ein lebendiges Kunstwerk dem angehenden Künstler, unter der Leitung des Meisters, welchem die Arbeit übergeben worden, eine Gelegenheit seyn, sich in der Ausübung der Kunst zu vervollkommen.“<sup>427</sup>

Ihm schwebte dabei – noch weit vor Klenzes architektonischer Realisierung einer solchen Idee – das Modell einer Walhalla vor, ein in jeder bedeutenden Stadt zu errichtender patriotischer Ehrentempel, in dem an bedeutende Taten und große Männer erinnert werden solle. Das „Meisterstück“ des Kunstschülers sollte also nicht auf das Rathaus, sondern in eben diesen Ruhmestempel, der zur Hebung des vaterländischen Sinns idealerweise im „deutschen Stil“ – also im gotischen Stil – errichtet werden solle, geliefert werden. In Passavants Idealentwurf einer Akademie greifen künstlerische, politische, erzieherische und gesellschaftliche Realitäten und Visionen eng ineinander. Kaum an der Wirklichkeit des öffentlichen Bedarfs an Kunstwerken bemessen, wer-



Abb. 5 — Johann David Passavant, *Selbstbildnis mit Barett vor römischer Landschaft*, 1818, Städel Museum, Frankfurt

den von ihm kunsthistorische Realitäten mit zutiefst utopischen Konzepten verknüpft.

Wenn auch nur in geschrumpfter Form, so ist die Idee eines patriotischen Ruhmestempels in Frankfurt am Main mit der Kaisergalerie im Römer, die 52 Bildnisse deutscher Kaiser und Könige von Karl dem Großen bis zu Franz II. umfasst, ansatzweise verwirklicht worden (vgl. *Kat.* 17.12–17.14).<sup>28</sup> 1838 begannen die Planungen, 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 Passavant selbst, Philipp Veit, Eduard von Steinle, Karl Ballenberger, Johann Jakob Jung, Joseph Anton Settegast, Hermann Anton Stilke, Heinrich Mücke, Johann Franz Brentano und Leopold Kuppelwieser aktiv beteiligt waren und zum Teil sogar mehrere Gemälde lieferten, sondern auch der patriotische Impetus des Unternehmens deuten auf nazarenisches Gedankengut hin. Es war ein patriotisches Projekt im Sinne der Romantik, das von der nazarenisch geprägten Administration des Städel'schen 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‘.

## Das Städel'sche Kunstinstitut als nazarenische Modellakademie

In Frankfurt am Main wurde 1829 mit dem Städel'schen Kunstinstitut die erste wirklich nazarenisch geprägte Kunstschule, verbunden mit einer Sammlung alter Malerei, Graphik und Gipsabgüssen eröffnet. Einen elementaren Zeichenunterricht hatte es, aus Städels Vermächtnis finanziert, schon seit 1817 gegeben. Durch die Anfechtung seines Testaments und einen langwierigen Prozess verzögerte sich jedoch das Vorhaben, eine veritable Kunstschule in Frankfurt zu etablieren, bis zum Jahr 1828. Mit Overbeck sollte zunächst der wohl bedeutendste theoretische Kopf der Nazarener als Direktor gewonnen werden, doch lehnte dieser, nachdem ihn eine erste Anfrage 1818 nicht erreicht hatte, im Jahre 1829 den Ruf ab und blieb in Rom. 1829 wurden Philipp Veit für die Malerei und Johann Nepomuk Zwirger für die Bildhauerei berufen, der nazarenische Lehrbetrieb kam aber erst langsam in Gang. Von 1833 bis 1843 befand sich das Städel dann in der Neuen Mainzer Straße unter der Leitung des Lukasbruders Philipp Veit, der als Direktor der Gemäldesammlung und Professor für Malerei ein ‚nazarenisches‘ Unterrichtsprogramm mit Anleitung durch den Meister verfolgte.<sup>29</sup> Der auch von Städel gewünschte Elementarunterricht im Zeichnen, der bei geringem künstlerischen Talent zumindest einen handwerklich gut ausgebildeten Zeichner hervorbrachte, wurde jedoch weiterhin praktiziert.<sup>30</sup> In der Kunstschule unter Veits Ägide wurde der Atelierbetrieb in der Tat realisiert, indem die angenommenen Schüler im Atelier des Meisters weitgehend selbständig arbeiteten. Ein vergleichbares System von ‚Meisterklassen‘ entwickelte auch Peter Cornelius für die Düsseldorfer Akademie; dies wurde später oft kopiert und erwies sich als erfolgreich für die Künftlerausbildung, auch wenn die nazarenische Richtung bald gar nicht mehr ‚modern‘ war, sondern gemeinhin für das ewig Gestrige stand.

Overbeck hatte, 1827 von Passavant angefragt, im Vorfeld einen programmatischen Text ‚Über die Einrichtungen einer Kunstanstalt‘ verfasst, wonach der Unterricht strukturiert werden sollte.<sup>31</sup> In diese Denkschrift 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. Dafür spricht sich auch Overbeck aus, der aber einen intensiven Zeichenunterricht in der Elementarphase der Ausbildung entsprechend der gängigen akademischen Praxis weiterhin favorisiert. Doch verschiebt Overbeck die Gegenstände der Nachahmung im zeichnerischen Elementarunterricht, indem er das Kopieren von Stichvorlagen gegen eine genaue Beobachtung von Naturformen ersetzen will, um dann gleich zur menschlichen Figur überzugehen. Genaue Kenntnisse der Anatomie wie auch das Zeichnen nach Gipsabgüssen hält auch Overbeck für den



Abb. 6 — Carl Friedrich Lessing, **Jan Hus auf dem Konzil von Konstanz**, 1842, Städel Museum, Frankfurt

besten Weg, die zeichnerische Fähigkeit zu verbessern. Overbeck rät vehement dazu, die Beispielmaterie für das Nachzeichnen radikal zu verändern. Statt mit den Hauptwerken der Renaissance- und Barockmalerei sollten die Kunstschüler sich mit den Meistern des 15. Jahrhunderts auseinandersetzen. Die berühmten Antiken will Overbeck sämtlich aus dem Gipsaal verbannt wissen und rät zum Studium von Werken des Mittelalters und der archaischen griechischen Kunst.<sup>32</sup> Auch hier klingt wieder deutlich die nazarenische Maxime an, dass nicht das Vollkommene nachgeahmt werden, sondern sich die Gegenwart an die ältere Kunst anschließen solle, um ihr nachzufolgen. Vehement spricht sich Overbeck auch gegen die Trennung der Malerei in Gattungen wie Historie, Landschaft, Porträt usw. aus. Zentral ist hier natürlich Friedrich Schlegels theoretische Ablehnung aller Gattungsmalerei, die er aus der historischen Betrachtung der altdeutschen und frühen italienischen Malerei entwickelt und in den Gemäldebeschreibungen der „Europa“ zwischen 1803 und 1805 publiziert hatte:

„Von diesen festzustellenden Grundsätzen nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Malerei gebe, als die eine, ganz vollständige Gemählde, die man historisch zu nennen pflegt; schicklicher aber gar nicht besonders, oder symbolische Gemählde nennen würde. Was man sonst von andern als wirklich verschiedenen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemählde, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung; der Vorgrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt seyn, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stilleben nennen könnte.“<sup>33</sup>

Sehr ausführlich äußert sich Overbeck anschließend an Passavants „Ansichten“ zur Rolle des Meisters, dem der Kunstschüler zunächst als Werkstattgehilfe dienen soll, um alle praktischen Erfahrungen mit Instrumenten und Werkstoffen zu machen, um dann nach und nach zu dessen Mitarbeiter zu werden:

„Denn indem er sich das Werk des Meisters zu Herzen nimmt wie sein eignes, lernt er nicht nur alle Schwierigkeiten, die vorkommen, durch Erfahrung kennen; sondern er lernt sie auch überwinden, weil ihm der erfahrene Meister immer zur Seite steht, der aushilft, wo er nicht weiter weiß; und dem er nachmachen lernt, was er ihn machen sieht.“<sup>34</sup>

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 und Johann Friedrich Böhmer, gegen ihn wandten und den neuen Düsseldorfer Realismus in der Malerei favorisierten. Der Erwerb von Carl Friedrich Lessings Gemälde **Jan Hus auf dem Konzil von Konstanz** von 1842 (Abb. 6) markierte den Endpunkt der nazarenischen Dominanz am Städel.<sup>35</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 blieb. 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, Joseph Anton Settegast, Eduard Jakob von Steinle, Alfred Rethel und Eduard Ihlée in das Deutschordenshaus in Frankfurt-Sachsenhausen zurück.<sup>36</sup> Bis 1848 existierte dort eine Künstlergemeinschaft, vermutlich die letzte nach dem Vorbild der Lukasbrüder, die sich zum gemeinsamen Komponieren religiöser Szenen traf. Mit der Berufung von Steinle als Nachfolger auf Veits vakante Stelle im Fach der Historienmalerei im Jahr 1850 konsolidierte sich der Standort Frankfurt für die monumentale christliche Malerei erneut; Steinle blieb bis zu seinem Tod 1886 am Städel.

In der Neuen Mainzer Straße wurde die künstlerische Ausbildung mit der Sammlung eng verbunden. Neben der umfangreichen Gipsabguss-Sammlung, welche die Meisterwerke der Antike verfügbar hielt, wurden die Gemälde aus der Städel-Sammlung und Neuerwerbungen in Schulzusammenhängen präsentiert, wobei der nazarenische Kanon einer Dominanz der frühen italienischen und der altdeutschen Malerei auch in der Hängung und Raumabfolge deutlich zum Ausdruck kam. Zeitgenössische Werke waren einerseits mit den großen nazarenischen Programmbildern von Overbeck und Veit vertreten, andererseits mit Auftragsbildern wie Wilhelm von Schadows **Klugen und törichten Jungfrauen** (1842) und Julius Hübners **Hiob im Kreis seiner Freunde** (1839).

## Anfang und Ende der Kunstgeschichte.

Auch wenn die genuin nazarenisch geprägte Periode der Städel-Schule heutzutage nur noch geringes Interesse erfährt, täuscht über die einstige Bedeutung Frankfurts für die Bewegung nicht hinweg, dass sich gerade hier bis auf den heutigen Tag die wichtigsten nazarenischen Programmbilder erhalten haben: Friedrich Overbecks **Triumph der Religion in den Künsten** (Abb. 8) und Philipp Veits Wandbild-Triptychon **Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland** (Abb. 7). Veits zwischen 1834



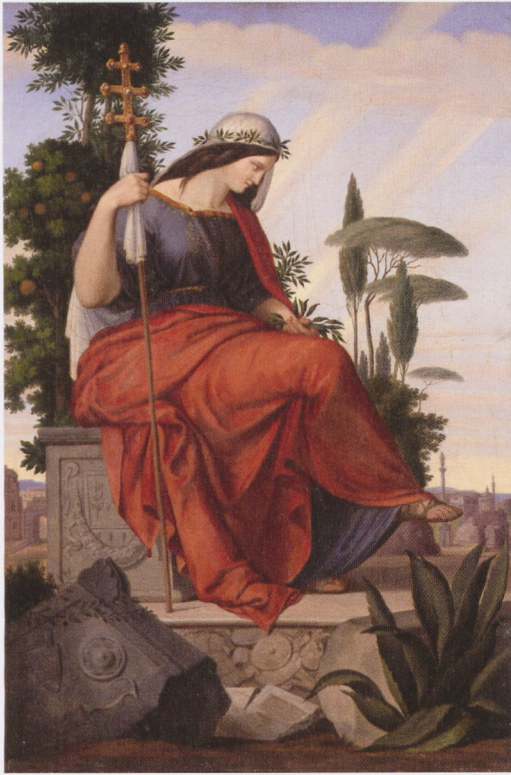


Abb. 7 — Joseph Nikolaus Peroux, nach Philipp Veit, *Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum*, 1839, Historisches Museum Frankfurt, Kat. 17.10



und 1836 geschaffenes Fresko befand sich als ein monumentales Triptychon an der Nordwand des Saals der Gipsabgüsse mittelalterlicher Skulptur.<sup>37</sup> Veit thematisiert den historischen Beginn der Kunst in Germanien durch die Einführung des Christentums, meint aber zugleich die Erneuerung der Kunst im gegenwärtigen Deutschland aus dem Geiste der christlichen Religion, wie sie von den Nazarenern gefordert wurde. Die Allegorien zeigen **Italia** und **Germania** mit deutlichen Hinweisen auf das Papsttum und die politische Reichsidee. Germania trägt die kaiserlichen Insignien, und der im linken Hintergrund zu erkennende Kölner Dom ist eine deutliche Anspielung auf die Vollendung des Baues als patriotische Anstrengung der Deutschen, wie sie in der Romantik propagiert wurde. Das Mittelbild des Freskos zeigt eine Allegorie der christlichen Religion, die von Personifikationen der Künste begleitet wird. Auf der rechten Bildhälfte werden die Germanen durch den Hl. Bonifatius missioniert, zugleich werden heidnisches Barden- und Sehertum von der „Wahrheit“ des christlichen Glaubens und seiner Kunst überwunden. Im Zentrum der Komposition befindet sich ein Kirchenbau, der ein Verweis auf den eigentlichen Zweck der Künste ist, durch Malerei, Bildhauerei und Kirchenmusik die Religion zu verherrlichen und in gemeinsamer Anstrengung die Gotteshäuser zu verschönern, wie es auch Passavant in seinen „Ansichten“ mit einer stärker profanen Akzentuierung auf patriotische Ruhmes- und Gedenkhallen vorgeschlagen hatte. Rittertum, Poesie und Kindererziehung als eher weltliche Instanzen runden das Bildprogramm als romantisches Idealbild ab. Veit äußerte mit dem Fresko seine sehr restriktive Auffassung vom kirchlichen Zweck der Künste und interpretierte deren frühe Entwicklung in Deutschland, wiederum im Blick auf seine eigene Zeit, als ein Fortschrittsmodell. Seine geschichtsphilosophische Vision von der Entstehung der deutschen Kunst aus dem

Geist der Religion fand ihr Pendant in dem schon früher beauftragten Gemälde Overbecks, das Ursprung der Kunst und Ende der Kunstgeschichte gleichermaßen thematisiert. Das große Programmbild, das die Städel-Administration bei Overbeck in Rom in Auftrag gab, war der **Triumph der Religion in den Künsten** (Abb. 8).<sup>38</sup> Overbeck arbeitete von 1829 bis 1840 an diesem Gemälde einer „Schule der Künste“,<sup>39</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>40</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, also 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. Mit der Reformation endet in Overbecks Sicht auch die Kunstgeschichte zuerst einmal, denn cum grano salis hat er keine nachreformatorischen Künstler in sein Gemälde aufgenommen, mit der Ausnahme seiner selbst sowie Cornelius und Veit am linken Bildrand. Damit ist der Neubeginn in der Gegenwart durch die Nachfolge der alten Maler angezeigt. 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



Abb. 8 — Friedrich Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, 1829–1840, Städel Museum, Frankfurt

Overbeck zwei Hauptwerke Raffaels, die **Disputa** und die **Schule von Athen**, fusioniert hat, um ein neues drittes 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 Italia und Germania-Thematik deutlich zum Tragen kommt und Raffael und Dürer als Leitfiguren bei der Organisation der einzelnen Künstlergruppen hervorgehoben sind – bereits im Treppenhaus der Neuen Mainzer Straße wurden die Besucher programmatisch von den Marmorbüsten Raffaels und Dürers von Lotsch und Zwerger empfangen.<sup>41</sup> 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 ergab in Frankfurt wiederum Sinn, denn nicht zuletzt ist die Stadt ein bedeutender Ort für die Erforschung der alten Kunst durch die Gemäldeankäufe für die Sammlung des Städel'schen Kunstinstituts und Johann

Friedrich Böhmers historiographische Tätigkeit geworden.<sup>42</sup> Durch Passavant, der als nazarenischer Maler und Autor einer Raffael-Biographie – der ersten umfassenden, auf Quellenstudium und Autopsie der Originale beruhenden Künstlermonographie in deutscher Sprache – hervorgetreten ist, wurde der romantische Künstlergott Raffael, dessen Frühwerk die Nazarener ins Zentrum ihrer Nachahmungstheorie gestellt hatten, auch zum Hauptinteresse kunsthistorischer Forschung.<sup>43</sup>

Geordnet nach thematischen Clustern organisiert Overbeck auf dem **Triumph der Religion in den Künsten** ein umfassendes Kollektiv derjenigen Künstler, durch die sich das Gute in der Kunst wesentlich in der „goldenen Zeit 1500“ ausgebreitet hat. Zweifellos war Overbeck davon überzeugt, dass auch in der Gegenwart durch Nachfolge der alten Meister wieder eine Meisterschaft erlangt werden könne, nun aber sicher nicht mehr durch das Bekleben von eher dilettantisch entstandenen Erstlingswerken mit imaginären Zunftzeichen, sondern durch einen strukturierten Unterricht und eine im besten Sinne kunsthistorische Rückversicherung der Akademieschüler. Die Geschichte hat zweifellos gelehrt, dass auch diese Utopie nur eine kurze Episode blieb.

Nachfolgende vier Abbildungen:

Johann Heinrich Roos, **Verkündigung an die Hirten** (Detail), Meisterstück des Malers, 1668, Historisches Museum Frankfurt, Kat. 1.1

Johann Melchior Roos, **Italienische Hirtenidylle** (Detail), Meisterstück des Malers, 1687, Historisches Museum Frankfurt, Kat. 1.3

Christian Georg Schütz d.Ä., **Landschaft mit Hirten** (Detail), Meisterstück des Malers, 1780, Historisches Museum Frankfurt, Kat. 8.8

Johann Friedrich Morgenstern, **Idealtypische Landschaft in der Umgebung von Frankfurt** (Detail), Meisterstück des Malers, 1806, Historisches Museum Frankfurt, Kat. 11.9