

Deutsche Kunst in Rom im Jahr 1818

Die Schneidersche Sammlung im Städel Museum

Regina Freyberger

Im Winter 1817/18, etwa zu der Zeit, als die Nazarener die Fresken der Casa Bartholdy abgeschlossen und den Auftrag für die Ausmalung des Casino Massimo angenommen hatten, weilte auch Esaias Philipp Edler von Schneider (1757–1835) aus Frankfurt am Main in Rom. Es war eine Zeit künstlerischen Wandels: Im Frühsommer 1817 war der Aufsatz »Neu-deutsche religios-patriotische Kunst« von Heinrich Meyer erschienen,¹ eine Brandschrift für die klassizistische Doktrin und gegen die Nazarener, ganz im Sinne Goethes, der schon der »klosterbrudrisierenden, sternbaldisierenden«² Romantik kritisch gegenüberstand. Der Auf-

satz verfehlte seine Wirkung nicht; er spaltete das kunstinteressierte Publikum und veranlasste noch 1820 Johann David Passavant zu der Gegenschrift »Ansichten über die bildenden Künste«. Schneider wiederum, der Passavant bereits 1817 in Mailand begegnet war,³ bestellte in Italien just nicht nur bei bereits arrivierten oder im weitesten Sinne klassizistischen Künstlern wie dem ehemaligen Goethe-Begleiter Christoph Heinrich Kniep, Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Koch oder Bertel Thorvaldsen, sondern eben auch bei den jungen, heftig diskutierten Nazarenern, bei Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Philipp Veit und anderen. Er bat sie um großformatige, bildmäßig ausgeführte Zeichnungen, mit dem Ziel, eine Sammlung »Deutsche[r] Kunst in Rom / im Jahr 1818« aufzubauen (Kat.-Nr. 40, Abb. 1),⁴ als sei es ihm darum gelegen gewesen, die so konträren zeitgenössischen Positionen deutscher Kunst wie in einem Brennglas zu bündeln.

Der Sammler

Als kunstinteressierter Romreisender war Esaias Philipp von Schneider 1817/18 keine Einzelfigur. Viele wohlhabende Mäzene und Gönner pilgerten in den Jahren nach dem Wiener Kongress ins »Canaan der Kunst«⁵ und ließen, nicht zuletzt durch ihre Ankäufe, am »deutschen Kunsthimmel ganz neue Sterne aufgehen«⁶. Schneiders Sammlung fand dabei sogar im »Morgenblatt für gebildete Stände« Erwähnung.⁷ Über den Sammler selbst sind die Informationen dagegen rar,⁸ in den Beschreibungen und Erinnerungen anderer Italienreisender sucht man ihn vergebens.

Geboren wurde Esaias Philipp von Schneider am 7. Oktober 1757 in Frankfurt am Main in das Patriziergeschlecht Frauenstein; der Vater, Benjamin Schneider (1731–1777), war Jurist, die Mutter, Susanne Orth (1725–1787), die Tochter des Frankfurter Rechtsgelehrten Johann Philipp Orth (1698–1783). Schneider studierte Rechtswissenschaften,

Abb. 1 Unbekannt, Deutsche Kunst in Rom im Jahr 1818, Titelblatt der Zeichnungssammlung von Esaias Philipp von Schneider, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



wurde 1804 in den Reichsritterstand erhoben und starb ledig und kinderlos am 15. August 1835 an den Folgen eines Schlaganfalls in Frankfurt am Main als letzter seines Geschlechts.

Seine Sammlung fiel an die Kinder seiner verstorbenen Schwester Susanna Elisabeth von Malapart-Neufville (1756–1832), deren zweitältester Sohn Wilhelm Gustav Adolf Freiherr von Malapart-Neufville (1787–1862) nach den Aufzeichnungen seines Onkels und auf der Grundlage der erhaltenen Korrespondenz ein in blaues Maroquin gebundenes »Beschreibendes Verzeichniß« der Sammlung anfertigte.⁹ Malapart-Neufville ergänzte auch eine 44. Zeichnung, Leonhard Diefenbachs »Tod des Kaisers Adolf von Nassau in der Schlacht bei Gellheim im Jahre 1298«. Später verkaufte er die Sammlung dem Frankfurter Generalkonsul und Sektfabrikanten Jakob Georg Hermann Mumm von Schwarzenstein (1816–1887), dessen Witwe Eugenia Sophia geb. Lutteroth (1822–1888) die Sammlung 1887, dem Wunsch ihres Mannes folgend, dem Städelschen Kunstinstitut schenkte.¹⁰ Eine Zeichnung, Ernst Fries' »Blick auf Rom«,¹¹ fehlte damals bereits, eine weitere Zeichnung, Johannes Anton Ramboux' »Nachmittagsruhe in den Farnesischen Gärten zu Rom«, wurde 1935 im Tausch abgegeben und befindet sich heute in der Sammlung Winterstein.¹²

Der runde, intarsierte Marmortisch, den Esaias Philipp von Schneider in Italien bestellt hatte, um seine Sammlung angemessen präsentieren zu können, hat sich nicht erhalten.¹³ Auch über den Verbleib der in Italien angefertigten Marmorbüste des Mäzens ist nichts bekannt.¹⁴

Die Sammlung

Auf seiner Italienfahrt wurde Esaias Philipp von Schneider von dem Zeichenlehrer und Maler Johann Adam Ackermann begleitet.¹⁵ Dieser hielt die gemeinsame Reise in Feder und Pinsel fest und verewigte den Mäzen und sich zu Pferd auf dem Weg von Chiavari nach Rapallo in Ligurien (Abb. 2).¹⁶ Wann genau Schneider den Plan fasste, eine Sammlung charakteristischer Zeichnungen von jenen Künstlern zu erwerben, die wie er »1818. in Rom gewesen«,¹⁷ ist unbekannt. Ebenso ist leider nicht überliefert, ob und woher er für die Idee einer solchen Zeichnungssammlung möglicherweise Anregungen empfing. Den Streit um die Nazarener wird der kunstsinnige Jurist aber schon in Frankfurt aufmerksam verfolgt haben. Beim Buchhändler Wenner und bei Christian Schlosser mag er, wie Goethe, erste Beispiele ihrer Kunst gesehen haben.¹⁸ In Rom besuchte er schließlich einzelne Künstler in ihren Ate-



liers.¹⁹ In der folgenden Zeit bestellte er bei einer Reihe von ihnen Zeichnungen und überließ ihnen dabei »die Wahl des Gegenstandes sowohl, als die ihm am meisten zusagende Zeichnungs-Manier«. ²⁰ Sogar beim Preis hatten die Künstler Mitspracherecht, nur das Format war in etwa vorgegeben.²¹ Dies lässt vermuten, dass Schneider die spätere Präsentation der Zeichnungen von Beginn an mitdachte, vielleicht auch ein Minimum an Vergleichbarkeit der Werke gewährleisten wollte. Entscheidend war für ihn die Qualität und dabei nicht nur die der Ausführung, sondern auch der »schöne, originelle Gedank[e]«. ²² Entsprechend vernahm er es mit einigem Unmut, wenn Künstler die für die Zeichnung entwickelte Idee später wiederaufnahmen, die Komposition wiederholten oder in ein Gemälde überführten.²³

Als Schneider im Frühjahr 1818 die Heimreise antrat, war die Sammlung mitnichten abgeschlossen. Allerdings begann sich das Konzept zu wandeln: Nun wurden nicht länger nur Künstler beauftragt, die sich gerade in Rom aufhielten, sondern – mit fortschreitenden Jahren – solche, die sich 1818 in Rom aufgehalten hatten. Schneider unterstützte dabei zu-

Abb. 2 Johann Adam Ackermann, Landschaft an der Riviera di Levante, 1818?. Frankfurt am Main, Städel Museum

nächst Wilhelm Friedrich Gmelin. Im Oktober 1818 berichtete das »Morgenblatt für gebildete Stände«, dass Schneiders »Sammlung von Handzeichnungen deutscher Künstler [...] nächstens abgehen« werde und aus ihr »das Gute und minder Gute des neueren Kunsttreibens deutlich erkannt« werden könne.²⁴ Eine Zahl der Zeichnungen wird nicht genannt. Durch erhaltene Quittungen und Briefe können allerdings etwa 16 Werke der frühesten Phase der Sammlung zugeordnet werden,²⁵ wenn man, was naheliegt, die Zeichnung des Reisebegleiters Ackermann ebenfalls diesen ersten Aufträgen zuschlägt.

Eine genaue zeitliche Abfolge der Bestellungen lässt sich dabei nicht rekonstruieren: Den Künstlern war keine präzise Frist zur Vollendung ihrer Zeichnungen gesetzt. Gmelin beklagte 1820 die Säumigkeit Julius Schnorr von Carolsfelds, mit dem er spätestens seit Oktober 1819 verhandelte.²⁶ Auch mit Wilhelm Schadow war er seit 1818 im Gespräch, doch konnte dieser wegen anderer Verpflichtungen erst 1821 von Berlin aus eine Zeichnung liefern.²⁷ Ähnliches gilt für Helmsdorf, den Gmelin ebenfalls noch im Oktober 1819 um eine Zeichnung gebeten hatte, die der Künstler aber erst 1822 in Straßburg nach erneuten Verhandlungen mit Schneider ausführte.²⁸ Manche Aufträge verliefen gänzlich im Sande: Johann David Passavant gegenüber erwähnte Schneider

1823, dass Theodor Rehbenitz (1791–1861) »wohl gelegentl. zu mahnen [wäre], doch wünschte ich, daß er seine Arbeit nicht übereilte.«²⁹ Eine Zeichnung dieses Künstlers fehlt in der Sammlung, der Auftrag kam offensichtlich nicht zustande. Um Joseph Rebell³⁰ oder Karl Wilhelm Wach³¹ bemühte sich Esaias Philipp von Schneider ebenfalls vergebens. Wieder andere Künstler, wie Gustav Heinrich Naecke oder Johann Friedrich Dietrich,³² die Gmelin Esaias Philipp von Schneider im Juli 1819 vorgeschlagen hatte, schloss Schneider aus, weil er nicht überzeugt war, »daß sie für mich etwas ganz Neues vornähmen – schöne, originelle Gedanken kön[n]en solchen Meistern nicht entstehen«³³.

Als Gmelin am 22. September 1820 starb, half Schneider gelegentlich Johann David Passavant beim weiteren Aufbau der Sammlung.³⁴ Dem Ursprungskonzept, Werke der 1818 in Rom lebenden deutschen Künstler zusammenzutragen, blieb Schneider dabei weitestgehend treu. Einzelne der später bestellten Zeichnungen gingen sogar auf Ideen oder Studien von 1818 zurück, wie dies für die Landschaft von Helmsdorf belegt ist.³⁵ Erst bei den letzten Ankäufen weitete Schneider die Idee seiner Sammlung entschieden aus: Fries, Klein, Schirmer, Prestel, Oppenheim und Peipers kamen erst nach 1818 nach Rom, Lips war 1817 bereits verstorben. Die Zeichnungen von Lips, Fohr und Fries erwarb Schneider zudem aus deren Nachlass und entschied sich im Falle Fohrs – entgegen der Empfehlung Passavants – sogar für eine vorrömische Jugendarbeit,³⁶ was im Kontext des einstigen Sammlungskonzepts letztlich wenig konsequent ist.

Als die Sammlung 1833, zwei Jahre vor Esaias Philipp von Schneiders Tod, im Mainzer Kunstverein erstmals öffentlich ausgestellt wurde,³⁷ betonte der Rezensent der »Quartalblätter« dennoch insbesondere die (kunst-)historische Bedeutung der Sammlung: Sie böte (abgesehen von den noch fehlenden Werken von Franz Pforr, Theodor Rehbenitz, Karl Wilhelm Wach, Johann Nikolaus Hoff und Samuel Amsler) einen Überblick über das Kunstschaffen »in einem bestimmten Zeitraum, und zwar gleich nach der ersten Entfaltung eines neuen Kunstgeistes, nämlich der Wiederkehr zum alten Ernste der Idee und der Gründlichkeit und Strenge der Formen«.³⁸ Gemeint ist hier die einst umstrittene, 1833 freilich etablierte Kunst der Nazarener. Bis heute liegt die besondere Bedeutung der Sammlung in diesem Konzept und damit in dem aufgefächerten Panorama unterschiedlicher künstlerischer Positionen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.



Abb. 3 Bertel Thorvaldsen und Joseph Anton Koch, Der Kentaur Chiron lehrt den Knaben Achilles die Bogenkunde, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Die Zeichnungen der ersten Sammlungsphase

Schon die ersten Bestellungen zeigen die Vielfalt der deutschrömischen Kunstlandschaft um 1818: Da ist zum einen die klassizistische Position mit Bertel Thorvaldsen, dem nach Canovas Tod bedeutendsten klassizistischen Bildhauer seiner Zeit. Thorvaldsen, der seit 1797 in Rom lebte, schuf gemeinsam mit dem befreundeten Joseph Anton Koch eine Kreidezeichnung mit dem Kentauren Chiron bei der Ausbildung des Achilles (Abb. 3), ein Thema, das ihn schon seit einigen Jahren beschäftigte.³⁹ Die präzise gegebene Landschaft mit Höhle und Galeere stammt von Koch,⁴⁰ von Thorvaldsen die plastisch aufgefasste antikische Figurengruppe: der kraftstrotzende Kentaure und der Jüngling mit strengem Profil. Ebenso dem klassizistischen Formenkanon verpflichtet ist die etwas unbeholfene Komposition »Der Tod des Agamemnon« von Friedrich Müller, genannt Maler Müller, der seit 1778 in Rom lebte und bei dem Esaias Philipp von Schneider eigentlich nur eine »Skizze aus dem Reiche des Lucifers«⁴¹ bestellt hatte.⁴²

Anspielungen an die Antike zeigen auch die beiden Landschaften von Johann Christian Reinhart (Kat.-Nr 41, Abb. 4) und Friedrich Wilhelm

Gmelin (Kat.-Nr. 42, Abb. 5), die kompositorisch in der Tradition von Claude Lorrain und Nicolas Poussin stehen. Unter wolbig aufgelockertem Himmel schlängelt sich je ein Fluss durch eine weite südliche Landschaft. Baumgruppen rahmen ausgewogen die Kompositionen mit ihren antikischen Staffagen: Bei Reinhart sitzt im Vordergrund ein Flötenspieler unweit eines Denkmalsteins mit dem Symbol der Panflöte, dem Instrument des griechischen Hirtengotts; junge Männer in Togen machen sich an ihm vorbei mit Speeren auf zur Jagd, im Fluss baden zwei Frauen, und am anderen Ufer bewegt sich eine Opferprozession dem dorischen Tempel zu. In der Ferne ist eine antike Stadt zu erkennen, dahinter Gebirge. Bei Gmelin beugt sich Hermes über den durch sein Flötenspiel eingeschlafenen Riesen Argos, den Dolch gezückt, während unbeteiligt am Ufer, mit dem Hinterteil zum Betrachter, die in eine Kuh verwandelte Io steht. Am Horizont ist eine Festung zu sehen, kleine Schiffe ankern im Hafen vor einem Bergmassiv. In ihrem reduzierten Kolorit von Braun- und Blautönen nähern sich die beiden Kompositionen auch farblich an; bei der Ausstellung im Mainzer Kunstverein wurden sie als Pendants gehandelt, dürften aber nicht als solche entstanden sein. Dagegen spricht schon die doch recht verschiedene Landschafts-

Abb. 4 Johann Christian Reinhart, Klassische Landschaft mit Baumgruppen und einer Opferprozession, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum

Abb. 5 Wilhelm Friedrich Gmelin, Italienische Landschaft mit Argos und Hermes, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 6 Christoph Heinrich Kniep, Aussicht auf dem Wege nach dem Camaldulenser Kloster bei Neapel, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum

Abb. 7 Johann Martin von Rohden, Eremitage bei Albano, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum

auffassung: Während es bei Gmelin, vor allem im Hintergrund, den Anschein hat, als handele es sich durchaus um eine topographisch verifizierbare Küste, scheint Reinharts Natur als idyllisch-arkadisches Ideal erfunden.

Eine klassische Vedute zeigt dagegen die Kreidezeichnung Christoph Heinrich Knieps (Kat.-Nr. 43, Abb. 6), der sich nach der Italienreise mit Goethe 1787 in Neapel niedergelassen hatte: An einem mächtigen Baum vorbei gleitet der Blick von einer Anhöhe auf dem Weg von Neapel zu dem Kloster Camaldoli zu den Inseln Niseda, Procida und Ischia sowie zum Cap Miseno. Der Baum mag dazu erfunden sein, sicher auch die lagernden und Reisig sammelnden Frauen in Tracht. Sie bestimmen den heiteren, mit Friedrich Schiller ‚naiven‘ Charakter der Landschaft nicht unwesentlich mit. Bei Martin von Rohdens »Eremitage bei Albanox« (Kat.-Nr. 45, Abb. 7) wandelt sich diese ins Romantische:⁴³ Vor dem grob gemauerten Eingang einer Höhlenklause, die sich eher den pittoresken Ruinenarchitekturen englischer Gärten zu verdanken scheint, bewirbt der Eremit einen Pilger. Ob die Landschaft topographisch bestimmbar ist, sei dahingestellt, Martin von Rohden reizten vor allem das Gestein und die unterschiedlichen, nach der Natur gezeichneten Pflan-



zen. Der Mönch, so vermittelt sich der Eindruck, lebt ganz im Einklang mit der Natur, die Einöde ist (ihm) ein prächtiger Hortus conclusus. Viel nüchterner fällt da Helmsdorfs 1821 entstandene Feder- und Pinselzeichnung »Aus dem Kapuzinerkloster von Albanox« aus, die auf einer Studie aus dem Jahr 1818 beruht (Kat.-Nr. 44, Abb. 8). Zurückgenommen ist die figürliche Staffage, der rastende Pilger dient nur noch als kompositorisches Gegengewicht zur kleinen Kapelle, und die beiden Mönche, die von der Terrasse aus in die Weite der Landschaft blicken, haben vor allem die Funktion von Repoussoirfiguren, lenken also den Blick des Betrachters in die Ferne.

Die letzte der Landschaftszeichnungen steht zwischen den Gattungen und ist gleichzeitig Historie (Kat.-Nr. 46, Abb. 9): Joseph Anton Koch, der seit 1795 in Rom lebte, entwarf für Esaias Philipp von Schneider mit feiner Feder, dünn laviert, eine Komposition zu dem biblischen Motiv der großen Traube von Kanaan. Mose hatte nach dem Auszug der Israeliten aus Ägypten zwölf Kundschafter nach Kanaan geschickt, von denen zwei nach vierzig Tagen mit einer mächtigen Traube zurückkamen und Wundersames über das Land berichteten, in dem Milch und Honig flössen. Koch schuf eine italienische Landschaft mit einer paradiesischen



Abb. 8 Friedrich Helmsdorf,
Aus dem Kapuzinerkloster in
Albano, 1818/1821. Frankfurt
am Main, Städel Museum



Abb. 9 Joseph Anton Koch,
Die große Traube aus Kanaan,
1818. Frankfurt am Main,
Städel Museum

Abb. 10 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Die Kunst wendet sich zur Religion, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 11 Franz und Johannes Riepenhausen, Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



schen Darstellung wird ein junger Pilger mit Skizzenbuch unter dem Arm durch die Kunst der Religion zugeführt. Maria mit dem Christusknaben gab Vogel von Vogelstein dabei in der Tradition von Perugino und Raffael, die als Vorbilder für die jungen Künstler den Kanon klassischer Muster ablösten. Ähnlich der Kunst Runges und vermutlich beeinflusst von den Randzeichnungen Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians umrahmte Vogel von Vogelstein die Szene zudem mit Arabesken, die links aus dem Neuen, rechts aus dem Alten Testament hervorwachsen und oben in blumenstreuenden Engeln münden. Die ureigene Aufgabe der Kunst soll, so wird programmatisch deutlich, im Dienst der Religion liegen. Das klassizistische System mit seinem Ideal absoluter Schönheit besaß für die Nazarener keine Verbindlichkeit mehr. Kunst war für sie geschichtlich bedingt; sie strebten nach innerer Wahrheit, einer Kunst, die aus der Reinheit des Gefühls hervorging, einer Reinheit, die nur noch in der kindlich-unschuldigen, da unverbildeten Seele zu finden sei, sowie in jenen Stoffen aufscheine, »wo die Seele, die Geschichte und der Charakter des Volkes ungeschminkt und in ihrer innersten Wahrheit hervortreten«⁴⁶. Dies war nach Auffassung der Nazarener nur in der Bibel, den Kirchenlegenden, Volkssagen und Märchen gegeben, und so wählten Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Philipp Veit und die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen (Kat.-Nr. 47, Abb. 11) ihre Stoffe aus dem Neuen Testament.

Pflanzenpracht aus Palmen und Sonnenblumen und zeigte darin die Heimkehrer, denen ein Hund freudig vorweg springt. Ihm, dem Rom als »Canaan der Kunst«⁴⁴ erschien, wird Italien zum Gelobten Land. Gleichzeitig leitet die Zeichnung zu den religiösen Darstellungen der jüngeren Nazarener über, denen Koch auch freundschaftlich verbunden war. Lässt man einmal Franz Ludwig Catels Darstellung zu Schillers Ballade »Graf von Habsburg«, Conrad Metz' Komposition zu Torquato Tassos »Das befreite Jersusalem« und Carl Heß' »Reiterkampf« außen vor, so bilden die von der nazarenischen Kunstauffassung getragenen religiösen Kompositionen die letzte und neben den Landschaften größte Werkgruppe der ersten Sammlungsphase. Carl Christian Vogel von Vogelstein lieferte ein »autobiographisches Votivbild«⁴⁵ und übersetzte gleichzeitig die Kunstauffassung der Nazarener ins Bild (Abb. 10): In einer allegori-



Abb. 12 Peter von Cornelius,
Grablegung Christi, 1818.
Frankfurt am Main, Städel
Museum

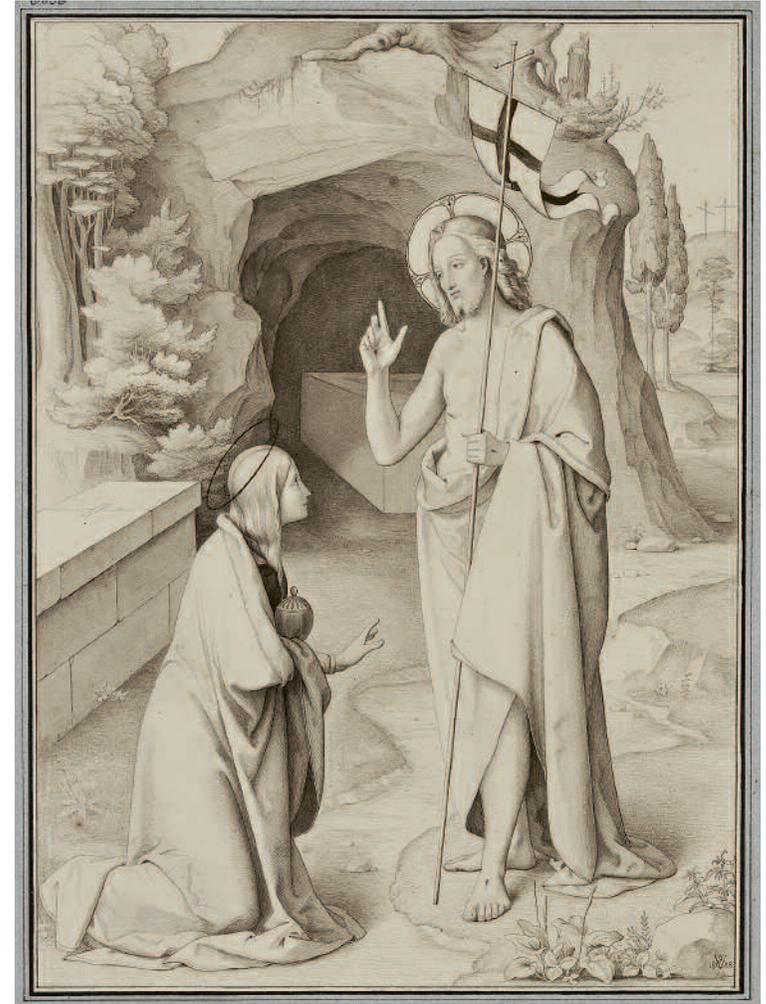
Peter Cornelius führte für Esaias Philipp von Schneider in Feder beispielsweise eine »Grablegung Christi« aus (Kat.-Nr. 49, Abb. 12), ein Sujet, mit dem er sich seit 1813 in Anlehnung an Raffael beschäftigt hatte und das er 1819 auch in ein Ölgemälde übersetzte.⁴⁷ Die dichte, so präzise ge-

zeichnete Dreieckskomposition, in der Maria über dem Leichnam Christi zusammensinkt, rühmte Förster 1874 als die »in Beziehung auf Ausführung vollendetste Arbeit von Cornelius, aber auch als Composition von bewundernswürdiger Schönheit.«⁴⁸ Ähnlich von Raffael beeinflusst und

Abb. 13 Johann Friedrich Overbeck, Auferweckung des Lazarus, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 14 Philipp Veit, Noli me tangere, 1818. Frankfurt am Main, Städel Museum



pyramidal im Aufbau ist Overbecks »Auferweckung des Lazarus« (Kat.-Nr. 48, Abb. 13), eine klare, monumental wirkende Komposition, in der Christus vom lichten Höhleneingang wie von einer Mandorla umfungen wird. Philipp Veits »Noli me tangere« (Kat.-Nr. 50, Abb. 14), in Feder und Pinsel, ist im Vergleich dazu noch reduzierter, fast auch sachlicher. Veit, so die Mainzer »Quartalblätter«, habe »Fiesoles ernste Lieblichkeit in einem leichten getuschten Federumriß zu erreichen gestrebt und beurkundet, wie sich seine jetzige Anmuth aus der Strenge entwickelte«.49

Frankfurt und die Nazarener

1818, in dem Jahr, in dem auch Esaias Philipp von Schneider aus Rom zurückgekehrt war und in Frankfurt am Main die Kartons von Cornelius und Overbeck gezeigt wurden, schrieb Johann David Passavant an die Administration des jüngst gegründeten Städelchen Kunstinstituts: »Welchen Ruhm würde es Frankfurt bringen, die fromme Innigkeit und Formenreinheit Overbecks mit der reichen Genialität und Charaktertiefe Cornelius' dort im Freskenschmucke öffentlicher Gebäude zu vereinen, und die Schule der Zukunft dahinzuziehen.«50 Doch eine Einladung nach Frankfurt und Aufträge für öffentliche Fresken blieben zunächst aus.51 Die Zeich-

nungsbestellungen Esaias Philipp von Schneiders waren die Ausnahme. Erst 1830, als die Stiftung Johann Friedrich Städel nach einem zehnjährigen Streit mit den Erben endlich handlungsfähig war, wurde Philipp Veit als »Vorsteher der Malschule und Direktor der Galerie«52 ans Städelchen Kunstinstitut berufen, wenig später bestellte die Administration bei Overbeck ein großformatiges Historienbild. »Der Triumph der Religion in den Künsten« war allerdings erst 1840 vollendet. Die institutionsgeschichtlich begründete Sammlungslücke an nazarenischen Frühwerken schloss rund 40 Jahre später die Sammlung von Esaias Philipp von Schneider.

Für ihre Unterstützung und für wertvolle Hinweise bei der Erstellung des Manuskripts danke ich Mareike Hennig, Iris Schmeisser und Robert Skwirblies.

- 1 Vgl. dazu Büttner 1983, S. 55–58.
- 2 Goethe 1998, S. 920.
- 3 Vgl. Schrey 1937, S. 17.
- 4 Zur Schneiderschen Sammlung vgl. Verzeichnis und Künstlerbriefe, Sig. GS 1–29, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Quartalblätter 1833, S. 35–42; Briefe Esaias Philipp von Schneiders an Johann David Passavant, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 722–727, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main (im Folgenden kurz: UB Frankfurt a. M.); Noack 1907, S. 178–179; Noack 1927 (1974), Bd. 1, S. 409, Bd. 2, S. 531; Schrey 1937, o. Pag.
- 5 Joseph Anton Koch an Robert Langer, 14.5.1814, in: Lutterotti 1940, S. 167.
- 6 Dorothea Schlegel an Friedrich Schlegel, 1.12.1818, in: Finke 1923, S. 146.
- 7 Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart/Tübingen, 28.10.1818, Heft 258, S. 1032.
- 8 Vgl. Nachlassakte Esaias Philipp Edler von Schneider 1835, Sign. 4.356, Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt a. M.; Neuer Nekrolog der Deutschen, Jg. 13, 1835, Tl. 2, S. 691–693, Nr. 203; Dölemeyer 1993, S. 178, Nr. 575, vgl. dort zudem die Einträge zu dem Vater Benjamin und dem Großvater Esaias Philipp Schneider, S. 177, Nr. 570f.
- 9 Beschreibendes Verzeichnis der Ph. E. von Schneider'schen Sammlung von Hand-Zeichnungen Teutscher Künstler jetziger Zeit, Handschrift, gebunden, GS 1 [Bib.-Sign. 4° 592], Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M. (im Folgenden kurz: Beschreibendes Verzeichnis).
- 10 Vgl. Beschreibendes Verzeichnis sowie undatierte Notiz zur Geschichte der Sammlung, Sig. GS 2, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Abschrift eines Briefes an Eugenie von Mumm, 26.7.1887, Akte R 15, Faszikel R, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Protokoll der Administration des Städel'schen Kunstinstituts vom 26.7.1887, § 1, in: Protokolle der Administration des Stäe-

del'schen Kunstinstituts, 9. Bd., 1888, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

11 Vgl. handschriftliche Anmerkung bei Nr. 9 in: Beschreibendes Verzeichnis.

12 Vgl. Sieveking 1997, Kat.-Nr. 42, S. 120f.; Zahn 1980, Kat.-Nr. 9, S. 19f.; Sitzung der Administration des Städel'schen Kunstinstituts [...], den 30. Januar 1935, § 4b, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

13 Der Tisch gelangte gleichfalls ins Städel'sche Kunstinstitut, vgl. Schrey 1937, o. Pag., wurde dort aber nicht inventarisiert und gilt heute als verschollen.

14 Vgl. Notiz zur Geschichte der Sammlung, Sig. GS 2, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.; Schrey 1937 erwähnt die Büste nicht.

15 Vgl. Paulus/Sauder 1998, S. 857; Gwinner 1862, S. 452 (über Johann Adam Ackermann); Suhr 1995, S. 9. Woher sich Ackermann und Esaias Philipp von Schneider kennen, ist nicht überliefert.

16 Siehe folgenden Anhang, Nr. 14; im Beschreibenden Verzeichnis heißt es bei Nr. 8: »Die Reiter sind Herr von Schneider und sein Reisebegleiter Herr Mahler-Ackermann, geführt von einem Boten.«

17 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 28.10.1820, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 724, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 8.43.

18 Vgl. Büttner 1983, S. 57.

19 So zumindest für Friedrich Müller nachgewiesen, vgl. Paulus/Sauder 1998, S. 857.

20 Quartalblätter 1833, S. 39.

21 Vgl. ebd.

22 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 6.12.1823, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 726, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 10.71.

23 Ebd. Schneider benennt in diesem Brief keinen Künstler direkt. Variationen der an Schneider gelieferten Kompositionen sind allerdings beispielsweise von Thorvaldsen (vgl. Anm. 39) sowie von Ramboux bekannt, der zum Thema seiner Zeichnung später ein Gemälde schuf (1931 beim Brand des Glaspalastes zerstört), vgl. Sieveking 1997, S. 120.

24 Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart/Tübingen, 28.10.1818, Heft 258, S. 1032.

25 Eine ungefähre Hilfe bei der zeitlichen Einordnung erlauben neben den Datierungen der Kunstwerke die folgenden Quellen: Quitungen zu Zeichnungen verschiedener Künstler, Ms. Ff. J. D. Passavant, B, Nr. 1–13, 18, 20, 23, 25 und 26, sowie die Briefe Esaias Philipp von Schneiders an Johann David Passavant, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 722–727, UB Frankfurt a. M.; Künstlerbriefe, Sig. GS 2–29, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

26 Wilhelm Friedrich Gmelin an Esaias Philipp von Schneider, 8.7.1820, Sig. GS 22, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

27 Wilhelm von Schadow an Esaias Philipp von Schneider, 10.6.1821, Sig. GS 26, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

28 Friedrich Helmsdorf an Schneider, 23.1.1821, Sig. GS 6, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

29 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 6.12.1823, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 726, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 10.71.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Samuel Rösler an Esaias Philipp von Schneider, 28.7.1829, Sig. GS 8, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

32 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 28.10.1820, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 724, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 8.43.

33 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 6.12.1823, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 726, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 10.71.

34 Esaias Philipp von Schneider an Johann David Passavant, 28.10.1820, Ms. Ff. J. D. Passavant, A II. e 724, UB Frankfurt a. M.; Skwirblies 2020, Brief 8.43.

35 Friedrich Helmsdorf an Esaias Philipp von Schneider, 23.1.1821, Sig. GS 6, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

36 Johann David Passavant an Esaias Philipp von Schneider, 4.7.1818, Sig. GS 29, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

37 Nicht gezeigt wurden die Zeichnungen

von Schirmer, Fries und Lips, die vermutlich erst später erworben wurden, vgl. Quartalblätter 1833, S. 35–37.

38 Quartalblätter 1833, S. 38.

39 Skizzen dazu haben sich im Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, erhalten; eine Variation des Motivs mit reduziertem Hintergrund, die 1831 von Johannes Riepenhausen gestochen wurde, fand sich 2019 im Kunsthandel, vgl. Le Claire 2019 (o. Pag.); Thiele 1852; Sichter- mann 1957, S. 98–110.

40 Quartalblätter 1833, S. 14.

41 Friedrich Müller an Baron Philipp Esaias von Schneider, 5.12.1818, in: Paulus/Sauder 1998, Brief 481, S. 857.

42 Zu dem Streit um die bestellte oder nicht bestellte Zeichnung vgl. Paulus/Sauder 1998, Briefe 481, 483, 485, 487; Korrespondenz zwischen Müller, Gmelin und Schneider, 1818/19, Sig. GS 15, Sammlung von Schneider, Städel-Archiv, Frankfurt a. M.

43 Vgl. Pinnau 1965, S. 182, Z. 125, vermutlich ähnlich zu dem ausführlich im Kunstblatt (3. Jg., 1822, Nr. 61, S. 243) beschriebenen, heute verschollenen Gemälde VG 46, S. 142f.

44 Joseph Anton Koch an Robert Langer, 14.5.1814, in: Lutterotti 1940, S. 167.

45 Hyazinth Holland: »Vogel von Vogelstein, Carl Christian«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 40 (1896), S. 135–139, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd19019264.html#adbcontent> (eingesehen am 15.2.2020).

46 Atterbom 1970, S. 199.

47 Vgl. Büttner 1980, S. 55.

48 Förster 1874, S. 165f.

49 Quartalblätter 1833, S. 40; Dorothea Schlegel an Friedrich Schlegel, 25.8.1818, in: Finke 1923, S. 77f.; Suhr 1991, S. 70f.

50 Kopie des Schreibens von Johann David Passavant an die Administration des Städel'schen Kunstinstituts, 1818, Ms. Ff. J. D. Passavant, A I. f 1, UB Frankfurt a. M.

51 Vgl. Gallwitz 1977, S. 13.

52 Zit. nach: ebd., S. 14.

Anhang

Versuch einer ungefähren Rekonstruktion der Ankaufphasen der Zeichnungen der Schneiderschen Sammlung auf Grundlage der Datierung der erhaltenen Quittungen. Zeichnungen, zu denen sich keine entsprechend aussagekräftigen Dokumente erhalten haben, sind mit einem Sternchen (*) gekennzeichnet.

Phase I (1818 bis Februar 1819):

- 1 Joseph Anton Koch, Kat.-Nr. 46
- 2 Friedrich Overbeck, Kat.-Nr. 48
- 3 Friedrich Müller, Der Tod des Agamemnon, 1818, Feder in Grau und Pinsel in Graubraun über Bleistift, 46,3 × 67 cm, Inv.-Nr. 6843
- 4 Peter von Cornelius, Kat.-Nr. 49
- 5 Johann Christian Reinhart, Kat.-Nr. 41
- 6 Franz Ludwig Catel, Der Graf von Habsburg überlässt dem Priester sein Pferd, 1818, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht, allseitige Einfassungslinie in Schwarz, 44 × 59 cm, Inv.-Nr. 6859
- 7 Johann Martin von Rohden, Kat.-Nr. 45
- 8 Franz und Johannes Riepenhausen, Kat.-Nr. 47
- 9 Carl Christian Vogel von Vogelstein, Die Kunst wendet sich zur Religion, 1818, Bleistift, 46 × 36,7 cm, Inv.-Nr. 6848
- 10 Carl Adolph Heinrich Heß, Reiterkampf zwischen Kosaken und Franzosen, 1818, Deckfarbe, weiß gehöht, 55,5 × 77,3 cm, Inv.-Nr. 6833
- 11 Philipp Veit, Kat.-Nr. 50
- 12 Friedrich Wilhelm Gmelin, Kat.-Nr. 42
- 13 Christoph Heinrich Kniep, Kat.-Nr. 43
- 14 Johann Adam Ackermann, Landschaft an der Riviera di Levante, 1818?, Feder und Pinsel in Grau und Braun, 45,3 × 66,8 cm, Inv.-Nr. 6826*

- 15 Conrad Martin Metz, Der Tod des Sueno, 1818, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht, 41 × 53,5 cm, Inv.-Nr. 6858*
- 16 Bertel Thorvaldsen, Der Kentaur Chiron lehrt den Knaben Achilles die Bogenkunde (Landschaft von Joseph Anton Koch), 1818, schwarze Kreide, weiß gehöht (Kreide), 41 × 52,4 cm, Inv.-Nr. 6841*

Phase 2 (1820 bis 1824):

- 17 Johann Martin von Wagner, Die Seelenwaage, 1820, Pinsel und Feder in Braun über Bleistift, 41,6 × 52,2 cm, Inv.-Nr. 6842
- 18 Julius Schnorr von Carolsfeld, Jacob und Rahel, 1820, Pinsel in Braun über Rötelfarbe (Pause) und Bleistift, 56,8 × 45,8 cm, Inv.-Nr. 6844
- 19 Ludwig Sigismund Ruhl, Engel tragen das Haus der Heiligen Familie von Nazareth nach Loreto, 1820, Feder in Schwarz, Aquarell und Gouache über Bleistift auf Papier, 39,5 × 41,5 cm, Inv.-Nr. 6857
- 20 Wilhelm von Schadow, Die Reue des Petrus, 1818, Bleistift, 30,6 × 39,8 cm, Inv.-Nr. 6853
- 21 Konrad Eberhard, Das Urteil des Paris, 1821, Bleistift, 43,7 × 56,7 cm, Inv.-Nr. 6839
- 22 Johann Anton Ramboux, Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, 1821, Feder in Grau und Aquarell über Bleistift, 55,9 × 85,5 cm, Inv.-Nr. 6830
- 23 Friedrich Helmsdorf, Aus dem Kapuzinerkloster von Albano, 1818–1821, Feder und Pinsel in Rotbraun, 47 × 61 cm, Inv.-Nr. 6822
- 24 Johann David Passavant, Jesus, Martha und Maria, 1823, Feder in Braun, braun laviert, 53,2 × 40,5 cm, Inv.-Nr. 6849
- 25 Carl Heinrich Hermann, Kreuztragung Christi, 1823, Feder in Hellbraun, 52 × 70 cm, Inv.-Nr. 6854

- 26 Joseph Sutter, Lasset die Kindlein zu mir kommen, 1823, Pinsel in Braun über Bleistift, 40,1 × 49,4 cm, Inv.-Nr. 6851
- 27 Johann Anton Ramboux, Nachmittagsruhe in den Farnesischen Gärten zu Rom, 1823, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, 47,1 × 56,7 cm, ehem. Inv.-Nr. 6828, 1935 im Tausch abgegeben, heute Sammlung Winterstein*
- 28 Heinrich Hübsch, Vorhalle und Treppe eines mittelalterlichen Rathauses, 1823, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, 44,7 × 54,4 cm, Inv.-Nr. 6838
- 29 Wenzel Peter, Zwei Löwen, 1824, Feder und Pinsel in Grau über Bleistift, weiß gehöht, 40 × 55 cm, Inv.-Nr. 6835

Phase 3 (ab 1825):

- 30 Konrad Eberhard, Die Heimkehr des jungen Tobias, 1825, Bleistift, 39 × 56,4 cm, Inv.-Nr. 6840*
- 31 Julius Ruhl, Sizilianische Landschaft mit dem Monte Pellegrino, 1825, Feder in Schwarz und Braun sowie Aquarell über Bleistift, 32,3 × 40,7 cm, Inv.-Nr. 6824*
- 32 Johann Anton Ramboux, Ansicht des Inneren des Kolosseums in Rom mit Szenen aus dem italienischen Volksleben, 1826, Feder in Graubraun und Aquarell über Bleistift, 54,6 × 84,9 cm, Inv.-Nr. 6829*
- 33 Samuel Rösel, Ansicht von Neapel, 1826, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, 33,5 × 45,7 cm, Inv.-Nr. 6825*
- 34 Peter Rittig, Moses und die Hirten am Brunnen, 1828, Pinsel in Braun über Bleistift, 44,2 × 59,6 cm, Inv.-Nr. 6845
- 35 Carl Philipp Fohr, Jagdgesellschaft zu Pferd vor der Klausur eines Einsiedlers, 1813, Feder und Pinsel in Schwarzgrau, 35,1 × 50,8 cm, Inv.-Nr. 6860 (1829 aus dem Nachlass erworben)
- 36 Johann Adam Klein, Römische Campagnoli zu Pferde fangen mit Hunden

- einen Stier ein, 1829, Feder in Braun und Aquarell über Bleistift, 28,3 × 39,3 cm, Inv.-Nr. 6832
- 37 Moritz Daniel Oppenheim, Boas und Ruth, 1832, Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht (Kreide), 43,3 × 56,1 cm, Inv.-Nr. 6847*
- 38 Friedrich Peipers, Das Innere des Baptisteriums S. Giovanni in Florenz, 1832, Feder in Grau und Aquarell sowie Gouache (?), 70,5 × 49 cm, Inv.-Nr. 6836*
- 39 Johann Erdmann Gottlieb Prestel, Darstellung des Fruchtdreschens mit Pferden in Syrmien (Slavonien), 1832, Aquarell über Bleistift, mit dem Bleistift übergangen, 26,8 × 39,4 cm, Inv.-Nr. 6834*
- 40 Friedrich Peipers, Das Innere von St. Gereon in Köln, 1833, Feder in Grau und Aquarell über Bleistift, 76 × 52,8 cm, Inv.-Nr. 6837*
- 41 Johann Wilhelm Schirmer, Waldinneres mit Hirschen am Wasser, 1833/34, Feder in Schwarzgrau und Aquarell, 36,5 × 57,3 cm, Inv.-Nr. 6827
- 42 Ernst Fries, Blick auf Rom, o. J., Technik und Maße nicht überliefert, schon zum Zeitpunkt der Schenkung fehlend (1834 erworben)
- 43 Johann Heinrich Lips, Eine Lazzaronifamilie in Neapel, 1787–1802, Feder und Pinsel in Braun über schwarzer Kreide, 73,4 × 52,3 cm, Inv.-Nr. 6831*

Vom Enkel des Sammlers ergänzt:

- 44 Leonhard Diefenbach, Tod des Kaisers Adolf von Nassau in der Schlacht bei Gellheim im Jahre 1298, o. J., Feder und Pinsel in Grau und Schwarz auf Papier, 30,5 × 39 cm, Inv.-Nr. 6861*