

# Barbara Popp (1802–1870)

Die Regensburger Nazarenerin und ihr religiöses Werk

von

Eugen Trapp

## INHALT

Vorwort und Dank . . . . .	401
Bibliographie . . . . .	403
Siglen und Abkürzungen . . . . .	403
Verzeichnis der Kurztitel . . . . .	403
I. Das geistige Umfeld: Regensburger Romantik . . . . .	408
Katholizismus und Patriotismus . . . . .	408
Konfessionelle Kunstwelten . . . . .	411
II. Barbara Popp: Leben . . . . .	413
Hirschau – Regensburg – München . . . . .	413
In der römischen Künstlerrepublik . . . . .	418
Vier Jahrzehnte in Regensburg . . . . .	429
III. Barbara Popp: Das religiöse Werk . . . . .	435
Marienbilder . . . . .	436
Das Altarbild für den Regensburger Dom . . . . .	439
Bilder von Heiligen . . . . .	442
Christus als Bildthema . . . . .	448
Die heilige Bauernfamilie . . . . .	451
Portraits kirchlicher Würdenträger . . . . .	452
IV. Summa: Religiöse Empfindung und ästhetisches Erlebnis . . . . .	456
Quellenanhang . . . . .	459
Bildnachweis . . . . .	470

### *Vorwort und Dank*

Ziel dieser Studie ist es, das religiöse Werk der Regensburger Malerin Barbara Popp vor dem Hintergrund von nazarenischer Kunst und katholischer Restauration zu untersuchen. Dies erfordert den Rückgriff auf zwei unterschiedliche Forschungsstränge: den kunsthistorischen und den kirchengeschichtlich-politischen. Beide Stränge verlaufen in aller Regel nebeneinanderher. Sie über möglichst weite Strecken zur Deckung zu bringen, muß unser methodisches Ziel sein.

Auf die Regensburger Situation bezogen, gingen die notwendigen interdisziplinären Ansätze von literaturwissenschaftlicher Seite aus und konzentrierten sich auf

Clemens Brentano und seinen geistlichen Freund Melchior Diepenbrock sowie auf die von Brentano innig verehrte und von Diepenbrock geschätzte Malerin Emilie Linder. Die Forschungen von Hermann Nestler und Bernhard Gajek brachten interessante Zusammenhänge zwischen allgemeiner Geistesgeschichte und bildender Kunst ans Licht. Daß für theologische und kirchengeschichtliche Untersuchungen vor allem der große Regensburger Bischof Johann Michael Sailer und sein Schüler Diepenbrock, der nachmalige Kardinal von Breslau, zum Gegenstand wurden, liegt auf der Hand. Fragen nach dem Verhältnis der beiden bedeutenden Kirchenmänner zur Kunst wurden dabei bisher kaum erörtert. Vorstöße in dieser Richtung kamen lediglich von germanistischer und kunsthistorischer Seite.<sup>1</sup>

Für die Beschäftigung mit Barbara Popp bildet die von Otilie Sepp 1921 veröffentlichte Biographie noch immer den unumgänglichen Ausgangspunkt. Die darin publizierten, heute verschollenen Briefe und Tagebucheintragungen verleihen dem unscheinbaren Bändchen Quellencharakter. Ein Vergleich mit den erhaltenen Originaltexten der Künstlerin legt allerdings den Verdacht nahe, daß die Zitate, obwohl sie als solche eindeutig gekennzeichnet sind, von der Herausgeberin stilistisch geschönt wurden. Dennoch scheint der Wiederabdruck einiger entscheidender Passagen im Quellenanhang sinnvoll, zumal die Biographie heute nur noch schwer zugänglich ist.

Abgesehen von eher sporadischen Erwähnungen geriet die Malerin, die zu Lebzeiten Eingang in alle gängigen Künstlerlexika gefunden hatte, in Vergessenheit. Ihre nazarenischen Heiligen galten bald als zu süßlich, um die modernen Gläubigen ansprechen zu können. Aus vielen Kirchen wurden ihre Bilder entfernt. Erst in den letzten beiden Jahrzehnten konnte sich Barbara Popp wieder einer gewissen Aufmerksamkeit erfreuen, teils im Zuge des wachsenden Interesses an der nazarenischen Malerei, teils vor dem Hintergrund, ihre Rolle in einem von Männern dominierten Kunstbetrieb zu beschreiben. Zu einer kunsthistorischen Bewertung der Malerin haben diese Beiträge nicht geführt. Zwei Versuche, ein Bild der Künstlerin zu zeichnen, stützten sich gar auf Werke, die seit Jahrzehnten verschollen sind. Lediglich die Studie von Birgit Angerer brachte Neues zur Münchner Akademiezeit.<sup>2</sup>

Um verbindliche Aussagen über Barbara Popp und ihre ‚Nazarenität‘ treffen zu können, ist es zwingend, in erster Linie ihre Bilder heranzuziehen. Alle bekannten Arbeiten katalogmäßig zu besprechen und abzubilden, ist nicht Ziel der vorliegenden Untersuchung. Dennoch gebietet es der schlechte Forschungsstand, hier erstmals die Werke religiösen Inhalts sowie die Portraits geistlicher Würdenträger geschlossen vorzustellen. Damit möchte diese Arbeit zu weiteren Nachforschungen anregen. Diese werden sich in Zukunft auch mit der Bildnismalerin Popp beschäftigen müssen, die eine Reihe von Regensburger Bürgern und damals in der Stadt ansässigen Adligen portraitiert hat.

Bei meinen Nachforschungen war ich auf vielfältige Hilfe angewiesen. Für Hinweise sachlicher und bibliographischer Art habe ich an erster Stelle Frau Dr. Bärbel Kovalevski, Berlin, zu danken. Auf sie geht auch die Idee zurück, Barbara Popp im Rahmen der Ausstellung *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850* (Schloßmuseum Gotha 1999) zu würdigen.

Wertvolle Hilfe erfuhr ich ferner durch das Bischöfliche Zentralarchiv Regensburg sowie durch die Diözesanmuseen Regensburg und Eichstätt; durch Herrn Nikolaus

<sup>1</sup> Nestler: Zeitalter der Romantik; Gajek: Dichtung und Religion, bes. 76 ff.; ders. in Kat. Regensburg 1979; Traeger: Geist der Marmorgemeinde; ders.: Kirche der Natur, 195 f.

<sup>2</sup> Schindler u. Schrott; Angerer, bes. 30 u. 33.

Meier, Kunstmuseum Basel; Herrn Dr. Matthias Mende, Museen der Stadt Nürnberg; Herrn Dr. med. Georg Mohr, Pfakofen; Herrn Verwaltungsdirektor Hubert Vennemann, St.-Agnes-Hospital Bocholt; sowie Prof. Dr. Aleksandra Witkowska OSU, Universität Lublin.

Regensburg, im Juni 1998

Eugen Trapp

## BIBLIOGRAPHIE

### *Siglen und Abkürzungen:*

- ADB: Allgemeine Deutsche Biographie, 55 Bde., Leipzig 1875–1910  
AKL: Allgemeines Künstlerlexikon, München-Leipzig 1992 ff.  
Art.: Artikel  
BAP: Baualterspläne zur Stadtsanierung in Bayern. Regensburg I–X, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München 1973–1993  
BGBR: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg  
BHStA: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München  
BSB: Bayerische Staatsbibliothek München  
BZA: Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg  
FZA: Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv Regensburg  
HV: Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg  
KatAkM: Kataloge der Ausstellungen der Kunstakademie München, München 1811 ff.  
KDB Regensburg: Die Kunstdenkmäler von Bayern. Stadt Regensburg, bearb. von Felix Mader, 3 Bde., München 1933 (ND München-Wien 1981)  
LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., Freiburg-Basel-Wien 1968–1976  
LdF: Lexikon der Frau, 2 Bde., Zürich 1953/54 (Art. ‚Popp, Barbara‘ in Bd. 2, Sp. 952)  
MLex: Marienlexikon, hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, 6 Bde., St. Ottilien 1988–1994  
ThB: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950 (Art. ‚Popp, Barbara‘ in Bd. 27 [1933], 263 f.)  
ULB: Universitäts- und Landesbibliothek Bonn  
VHVO: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg

### *Verzeichnis der Kurztitel:*

(Die mit \* gekennzeichneten Titel enthalten Angaben zu Barbara Popp und/oder ihren Werken)

- \* Angerer, Birgit: Barbara Popp – eine Regensburger Malerin der Romantik, in: Regensburger Almanach 1993, Regensburg 1992, 29–34.  
\* Bauer, Karl: Regensburg. Aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte, Regensburg<sup>5</sup> 1997.  
\* Bénézit, Emmanuel (Hg.): Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs ... (Nouvelle Edition), Bd. 8, Paris 1976, 431.  
\* Bildniskatalog: Allgemeiner Bildniskatalog von Hans Wolfgang Singer, Bd. 11, Leipzig 1934 (ND Stuttgart-Nendeln 1967), 10.  
Bröker, Elisabeth: Aus der Geschichte des Bocholter Krankenhauses 1844–1944, in: Das neue St.-Agnes-Hospital in Bocholt (= Sonderdruck aus: Unser Bocholt, 36. Jg., Heft 2–3/1985), 68–77.  
Boerlin, Paul H.: Emilie Linder. Painter and patroness of the arts, in: Apollo. Magazine of the Arts, New Series, Vol. CIV (1976) Nr. 178, December, 491–495.  
\* Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. II/1, Dresden 1901 (ND Hofheim am Taunus 1974), 299.

- \* Brunner, P. Adalbert: Kirche und Kloster St. Joseph der Unbeschuhten Karmeliten in Regensburg, Regensburg 1930.
- \* Finken, Ursula: Apollonia Diepenbrock Gründerin des ersten ‚Hauses für Frauen‘ in Regensburg (1799–1880), in: Berühmte Regensburger. Lebensbilder aus zwei Jahrtausenden, hg. von Karlheinz Dietz u. Gerhard H. Waldherr, Regensburg 1997, 251–262.
- \* Foerstl, Johann Nepomuk: Barbara Popp. Eine Regensburger Malerin der Nazarener Schule, in: Alt-Bayerische Heimat. Beilage zur *Mittelbayerischen Zeitung*, 4. Jg. (1951), Nr. 6 (sic; nach fortlaufender Zählung Nr. 13).
- Freytag, Rudolf: Verzeichnis der Regensburger Ärzte (bis 1850), in: Regensburger Anzeiger Nr. 246 v. 6. 9. 1929.
- Gajek, Bernhard: Dichtung und Religion. J. M. Sailer und die Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Johann Michael Sailer, 59–85.
- Gajek, Bernhard: Romantiker in Regensburg. Festvortrag zur 95. Jahresversammlung der Gesellschaft der Bibliophilen e. V. am 5. Juni 1994 in Regensburg, München 1994.
- Gollwitzer, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München 1986.
- Hahn, Winfried M.: Romantik und Katholische Restauration. Das kirchliche und schulpolitische Wirken des Sailer-Schülers und Bischofs von Regensburg Franz Xaver von Schwäbl (1778–1841) unter der Regierung König Ludwigs I. von Bayern (= *Miscellanea Bavarica Monacensia*, Bd. 24), München 1970.
- Hammermayer, Ludwig: Das Regensburger Schottenkloster des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Großbritannien, Bayern und Rom. Erneuerung, Existenzkampf, Säkularisierung, in: BGR 5 (1971), 241–483.
- Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Hg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg i. B. 1886.
- \* Jakob, Georg: Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der christlichen Kunst, Landshut 1885.
- Jensen, Jens Christian: Das Werk des Malers Josef Wintergerst, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXI (1967), 20–58.
- Jent, Verena: Emilie Linder, 1797–1867. Studien zur Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos (Diss. Basel 1967), Berlin 1970.
- Johann Michael Sailer. Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik, hg. von Hans Bungert (= Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 8), Regensburg 1983.
- \* Kat. Dresden 1830: Verzeichnis der vom 1. August 1830 an in der Königlich Sächsischen Akademie der Künste in Dresden öffentlich ausgestellten Kunstwerke, Dresden o. J. [1830].
- Kat. Frankfurt 1978: Clemens Brentano 1778–1842, hg. von Detlev Lüders (Freies Deutsches Hochstift- Frankfurter Goethe-Museum, 5. 9.–31. 12. 1978), Frankfurt am Main 1978.
- Kat. Frankfurt/Weimar 1994: Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 21. 5.–7. 8. 1994; Kunstsammlungen zu Weimar, 1. 9.–30. 10. 1994), Ostfildern 1994.
- \* Kat. Gotha 1999: Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit zwischen 1750 und 1850 (Schloßmuseum Gotha, 1. 4.–30. 6. 1999), im Druck.
- \* Kat. Leipzig 1847: Verzeichnis der sechsten Ausstellung des Leipziger Kunstvereins in der deutschen Buchhändlerbörse, eröffnet am 15. September 1847, Leipzig o. J. [1847].
- Kat. Leipzig 1992: Das 19. Jahrhundert in München (Museum der bildenden Künste Leipzig, 12. 6.–16. 8. 1992), Leipzig 1992.
- Kat. Leipzig 1997: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872), hg. von Herwig Guratzsch (Museum der bildenden Künste, 26. 3.–23. 5. 1994), Leipzig 1994.

- Kat. Lübeck 1989: Johann Friedrich Overbeck 1789–1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, hg. von Andreas Blümm u. Gerhard Gerkens (Behnhaus, 25. 6.–3. 9. 1989), Lübeck 1989.
- Kat. Mannheim 1993: Nazarenische Zeichenkunst, bearb. von Pia Müller-Tamm (Kunsthalle Mannheim, 17. 7.–19. 9. 1993), Berlin 1993.
- \* Kat. München 1834: Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins, München 1834.
- Kat. München 1980: Glyptothek München 1830–1980, hg. von Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz (Glyptothek, 17. 9.–23. 11. 1980), München 1980.
- Kat. München 1987/88: „In uns selbst liegt Italien“ Die Kunst der Deutsch-Römer, hg. von Christoph Heilmann (Haus der Kunst, 12. 12. 1987–21. 2. 1988), München 1987.
- \* Kat. Nürnberg 1973: Das Dürer-Stammbuch von 1828, bearb. von Matthias Mende und Inge Hebecker (Dürerhaus, 18. 5.–2. 9. 1973), Nürnberg 1973.
- Kat. Nürnberg 1991/92: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, hg. von Gerhard Bott und Heinz Spielmann (Germanisches Nationalmuseum, 1. 12. 1991–1. 3. 1992), Nürnberg 1991.
- Kat. Regensburg 1979: Johann Michael Sailer, Melchior Diepenbrock, Clemens Brentano, hg. von Bernhard Gajek (Museum der Stadt Regensburg, 17. 1.–18. 2. 1979), Regensburg 1979 (Typoskript).
- \* Kat. Regensburg 1982: Johann Michael Sailer. Pädagoge Theologe Bischof von Regensburg. Zum 150. Todestag (Diözesanmuseum Regensburg, 14. 5.–29. 9. 1982), Regensburg 1982 (Typoskript).
- \* Kat. Regensburg 1983: Georg Michael Wittmann, Bischof von Regensburg. Gedächtnisausstellung zum 150. Todestag (Diözesanzentrum Obermünster, 4. 3.–6. 5. 1983), Regensburg 1983 (Typoskript).
- Kat. Regensburg 1989: Ratisbona Sacra. Das Bistum Regensburg im Mittelalter (Diözesanzentrum Obermünster, 2. 6.–1. 10. 1989), München-Zürich 1989.
- \* Kat. Regensburg 1994/95: Musica Divina. Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtsjahr von Carl Proseke (Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, 4. 11. 1994–3. 2. 1995), Regensburg 1994.
- \* Kat. Regensburg 1995/96: Regensburg und sein Mittelalter. Von Eugen Trapp (Museum der Stadt Regensburg, 10. 12. 1995–25. 2. 1996), Regensburg 1995.
- Kat. Rom 1981: I Nazareni a Roma, hg. von Klaus Gallwitz (Galleria d'Arte Moderna), München 1981; dt. Ausg.: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik.
- Kat. Vaduz 1994: Fünf Jahrhunderte italienische Kunst aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein. Von Uwe Wieczorek (Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, ab 16. 4. 1994), Bern 1994.
- \* Kohl, Irene: Franz Xaver Schwäbl, Bischof von Regensburg. Ein Lebensbild, in: Der Zwiebelturm, Jg. 15 (1960), Heft 11, 245–253.
- \* Kovalevski, Bärbel: Über die freundschaftlichen und sozialen Beziehungen zwischen den Künstlern und Künstlerinnen um Georg Friedrich Kersting in Dresden, in: Ausst.kat. „Das Gesicht ist der edelste Sinn . . .“ Georg Friedrich Kersting – zur Porträtkunst (Museum der Stadt Güstrow 1997), Güstrow 1997, 20–29.
- \* Kovalevski, Bärbel: Randerscheinungen? Deutsche Malerinnen in der Zeit des Dürer-Jubiläums von 1828, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998 (= Tagungsbericht der VIII. Greifswalder Romantikkonferenz), Nürnberg 1998, 65–72.
- \* Kraus, Andreas/Pfeiffer, Wolfgang (Hg.): Regensburg. Geschichte in Bilddokumenten, Regensburg<sup>2</sup>1986.

- Krick, Ludwig Heinrich: Chronologische Reihenfolgen der Seelsorgevorstände und Benefiziaten des Bistums Passau, Passau 1911.
- \*Lagleder, Johannes: Melchior Diepenbrock. Sekretär und Jünger von Bischof Sailer, in: Regensburger Almanach 1990, Regensburg 1989, 54–63.
- Loers, Veit: Die Barockausstattung des Regensburger Doms und seine Restauration unter König Ludwig I. von Bayern (1827–1839), in: BGBR 10 (1976), 229–266.
- Loichinger, Alexander: Melchior Diepenbrock. Seine Jugend und sein Wirken im Bistum Regensburg (= BGBR 22), Regensburg 1988.
- Mai, Paul: Johann Michael Sailer's Wirken als Weihbischof und Bischof von Regensburg, in: BGBR 16 (1982), 161–207.
- \*Maillinger, Joseph: Bilderchronik der königl. Haupt- und Residenzstadt München, Bd. 1, München 1876.
- Meier, Nikolaus: Emilie Linder und Jacob Burckhardt. Stiften und Sammeln für die Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basel 1997.
- \*Mende, Matthias: Zum Nürnberger Dürer-Stammbuch von 1828, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1998 (= Tagungsbericht der VIII. Greifswalder Romantikkonferenz), Nürnberg 1998, 43–50.
- Möseneder, Karl (Hg.): Feste in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart, Regensburg 1986.
- Mohr, Georg: 1929–1979. Festschrift anlässlich der 50jährigen Wiederkehr des Pfarrkirchenbaus zu Pfakofen, o. O., o. J. [1979].
- \*Morsbach, Peter: Kunst in Regensburg, Regensburg 1995.
- \*Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 11, München 1841, 511.
- Nestler, Hermann: Klemens Brentanos Lebensabend. Seine Regensburger und Münchener Zeit (1832–1842). Sonderabdruck aus dem „Erzähler“ Nr. 27–40 der Unterhaltungsbeilage des Regensburger Anzeigers, Regensburg 1922.
- \*Nestler, Hermann: Regensburg im Zeitalter der Romantik. Sonderabdruck aus dem „Erzähler“ Nr. 30–39 der Unterhaltungsbeilage des Regensburger Anzeigers, Regensburg 1924, 1–28.
- Nestler, Hermann: Klemens Brentanos Beziehungen zu Regensburg. Ergänzungen. Sonderabdruck aus dem „Erzähler“ Nr. 30–39 der Unterhaltungsbeilage des Regensburger Anzeigers, Regensburg 1924, 29–35.
- \*Niedermayer, A[ndreas]: Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Altbayerns, Landshut 1857.
- \*Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1927.
- \*[Die] Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, hg. von dem Vereine nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde, Heft 4: Peter Vischer, Erzgießer, Nürnberg 1831.
- Otten, Frank: Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1846. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Monographie und Werkverzeichnis. Bearbeiter des graphischen Werkes Karl Eidlinger (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 12), München 1970.
- Plank, Sigrid: Apollonia Diepenbrock (1799–1880), in: Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Regensburg, hg. von Georg Schweiger (= BGBR 23/24), Regensburg 1989, 644–656.
- \*Prause, Marianne: Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801–1850, Bd. 1 u. Registerbd., Berlin 1975.
- Raasch, Susette: Restauration und Ausbau des Regensburger Domes im 19. Jahrhundert, in: BGBR 14 (1980), 137–303.

- Reidelbach, Hans: König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München 1888 (ND Hannover 1985).
- \* Reigers, Friedrich: Die Stadt Bocholt während des neunzehnten Jahrhunderts, Bocholt 1907 (ND Bocholt 1966).
- Reinhard, Ewald (Hg.): Clemens Brentano und Apollonia Diepenbrock. Eine Seelenfreundschaft in Briefen, München o. J. [1914].
- Sailer, Johann Michael: Von dem Bunde der Religion mit der Kunst. Eine akademische Rede, gehalten vor den Lehrern und Studirenden der Universität Landshut im Jahre 1808, in: Johann Michael Sailer's sämtliche Werke, unter Anleitung des Verfassers hg. von Joseph Widmer, 19. Theil, Sulzbach 1839, 161–176.
- Schaper, Christa: August Riedel. Ein Bayreuther Maler-Professor an der römischen Akademie San Luca, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken 42 (1962), 91–170.
- \* Schiel, Hubert: Sailer-Bildnisse, in: Der Zwiebelturm, 10. Jg. (1955), Heft 2, 53–56.
- \* Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982.
- \* Schorn, Johann Karl Ludwig von: Betrachtungen über die Kunstaussstellung in München im Oktober 1829, in: Morgenblatt für gebildete Stände / Kunstblatt, Nr. 92 vom 16. 11. 1829, 367.
- \* Schorn, Johann Karl Ludwig von: Nachrichten vom August. Malerei. Regensburg, in: Morgenblatt für gebildete Stände / Kunstblatt, Jg. 1840, 347f.
- \* Schrott, Karin: „Wovon ich dann mein ganzes Leben zu zehren habe“. Die Italienreise der Barbara und Wilhelmine Popp, in: Kätzel, Ute / Schrott, Karin (Hg.): Regensburger Frauenspuren. Eine historische Entdeckungsreise, Regensburg 1994, 141–145 (mit Werkverzeichnis von Wilhelm Aman).
- \* Schuegraf, Joseph Rudolph: Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude (2 Teile), Teil 2, Regensburg 1849.
- \* Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen, Teil I, Bd. 3, München u. a. 1994.
- Seebaß, Friedrich v. (Hg.): Clemens Brentano. Briefe, 2 Bde., Nürnberg 1951.
- Seidler = Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler, hg. von Hermann Uhde, Berlin 1874 (Weimar 1964).
- \* Sepp, O[ttilie]: Barbara Popp. Eine Regensburger Malerin des 19. Jahrhunderts. Sonderabdruck aus der Unterhaltungsbeilage zum *Regensburger Anzeiger*, dem *Erzähler*, Jg. 1921, Regensburg o. J. [1921]; als eigenständige Publikation Regensburg 1922.
- \* Singer, Hans Wolfgang: Allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 3, Frankfurt am Main 1898, 472.
- \* Staudinger, Ulrike: Die „Bildergalerie“ Maximilian Karls von Thurn und Taxis. Fürstliches Mäzenatentum im bürgerlichen Zeitalter (= Thurn und Taxis-Studien 17), Kallmünz 1990.
- Traeger, Jörg: Der Geist der Marmorgemeinde. Sakrale Verwandlungen in der Walhalla und ein theologischer Gedanke Johann Michael Sailers, in: Johann Michael Sailer, 87–113.
- Traeger, Jörg: Die Kirche der Natur. Kunst und Konfession in der romantischen Epoche, in: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, hg. von Christian Beutler u. a., München 1988, 181–199.
- \* Trapp, Eugen s. Kat. Regensburg 1995/96.
- \* Trapp, Eugen: Die Kirchen und Kapellen der Pfarrei Riekofen in Geschichte und Kunst, Lindenberg 1997.
- \* Tyroller, Karl: Pfarrei Altenthann (Peda-Kunstführer Nr. 012), Passau 1988.
- \* Walderdorff, Hugo Graf von: Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, Regensburg-New York-Cincinnati 1896.
- \* Zahn, Karl: Der Dom zu Regensburg (= Deutsche Kunstführer, hg. von Adolf Feulner, Bd. 39), Augsburg 1929.

## I. Das geistige Umfeld: Regensburger Romantik

### *Katholizismus und Patriotismus*

Am 23. April 1809 erstürmten die französisch-bayerischen Truppen Regensburg. Ein Jahr später wurde die einstige Freie Reichsstadt und – ab 1806 – fürstprimatische Residenzstadt als schlichte Kreishauptstadt dem Königreich Bayern einverleibt. München war nun die Hauptstadt, in der die politischen Geschicke Regensburgs bestimmt wurden. Aus ihr sollten aber auch viele jener Impulse kommen, die es heute rechtfertigen, von einer Regensburger Romantik zu sprechen.

König Ludwig I. trug sich bereits im Jahr seiner Thronbesteigung, 1826, mit dem Gedanken an die Vollendung des Regensburger Doms, obwohl er damals den Bau noch nicht einmal aus eigener Anschauung kannte.<sup>3</sup> Als 1828 im Archiv des Domkapitels die beiden originalen mittelalterlichen Fassadenrisse gefunden wurden, war der König begeistert. Denn damit schien der Weiterbau des Doms, theoretisch zumindest, genauso in greifbare Nähe gerückt zu sein wie in Köln. Dort hatte man 1814 bzw. 1816 die Hälften des originalen Fassadenplans entdeckt. In beiden Städten aber standen technische und finanzielle Schwierigkeiten einer raschen Vollendung entgegen. Dies erscheint jedoch sekundär angesichts des Symbolwerts, der im Ausbau der zwei Dome lag. Der Weg war das Ziel.

Galt die von Ludwig I. geförderte Fertigstellung des Kölner Doms seit den Befreiungskriegen als nationale Aufgabe aller Deutschen, war beim Regensburger Dom der bayerisch-wittelsbachische Faktor entscheidend: In Regensburg, der ersten Hauptstadt Bayerns, hatte 1180 Otto von Wittelsbach die bayerische Herzogswürde erhalten. Diese gemeinsame Vergangenheit von Stadt und Herrscherhaus zu beschwören, forderte die restaurative Staatsraison. Der seit 1810 in Staatsbesitz befindliche Dom gestattete es, gegenüber Stadt und Kirche ein sichtbares Zeichen der königlichen Generosität zu setzen und zugleich das für die Restaurationspolitik wesentliche Bündnis von Thron und Altar zu demonstrieren. Es spricht für Ludwig I., daß er selbst dieses Bündnis in seiner Freundschaft zu Bischof Sailer lebte. Sein Nationalbewußtsein blieb stets den Maximen des Katholizismus untergeordnet.<sup>4</sup>

Die erste Begegnung Ludwigs mit dem um 35 Jahre älteren Theologieprofessor Johann Michael Sailer fällt in die Zeit zwischen Mai und Juli 1803, als der junge Kronprinz in Landshut die Universität besuchte. Sailers christologisch geprägte Frömmigkeit richtete sich gegen die formelhaften Phrasen der barocken Rhetorik. Als Pädagoge erkannte er, offenbar von Herder beeinflusst, *Sinn und Geist deutscher Sprichwörter*.<sup>5</sup> Daß er in seine 1800 bis 1804 erschienene Sammlung von *Briefe[n] aus allen*

<sup>3</sup> Zur Geschichte der Domvollendung grundlegend Raasch: *Restauration*. Zusammenfassend auch Isolde Schmidt: *Zur Planungsgeschichte der Dom-Vollendung*, in: *Ausst.-Kat. Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung* (Regensburg, Domkreuzgang und Domkapitelhaus, 14. 7.–29. 10. 1989), München-Zürich 1989, 97–106; vgl. auch Achim Hubel: *Der Dom zu Regensburg – seine Erforschung und seine Restaurierungen seit der Säkularisation*, ebd. 9–23, bes. 10.

<sup>4</sup> Vgl. Trapp 1995/96, 18. Zum Nationalbewußtsein Ludwigs s. weiter unten und Gollwitzer, 156–161.

<sup>5</sup> So der Untertitel seines Lehrbuchs *Die Weisheit auf der Gasse*, Landshut-München 1810; dazu Gajek: *Dichtung und Religion*, 70f. – Zu Sailers Frömmigkeit s. Johann Hofmeier: *Gott in Christus, das Heil der Welt – Die Zentralidee des Christentums im theologischen Denken Johann Michael Sailers*, in: *Johann Michael Sailer*, 27–43.

Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung auch Fénelons Forderung aufnahm, Kriege zu beenden und Erobertes zurückzugeben, besitzt vor dem Hintergrund der Revolutionskriege politische Brisanz. Nicht umsonst verfolgten Ludwigs Vater, König Max Joseph I., und dessen Minister Montgelas Sailers Einfluß auf die politische Gesinnung Ludwigs mit solchem Unbehagen, daß der Vater dem Sohn im Mai 1813 kurzerhand verbot, sich über Politik zu äußern.<sup>6</sup> Bekanntlich vollzog Max Joseph dennoch einige Monate später, gerade noch rechtzeitig vor der Völkerschlacht bei Leipzig, die Lösung Bayerns aus der napoleonischen Vasallität. Ludwig konnte sich jetzt offen zu seinem deutschen Patriotismus bekennen. Dieser war jedoch kulturell-historisch definiert, von umfassender romantischer Natur und grundverschieden vom antibayerisch geprägten, staatspolitischen Pragmatismus eines Freiherrn vom Stein. Obwohl Ludwig den Preußen seinerseits hoch achtete, hatten sich die beiden auf dem Wiener Kongreß bezeichnenderweise nicht viel zu sagen.

Die österreichische Hauptstadt war damals ein Zentrum der katholischen Restauration. Die ultramontane Tendenz der dort tonangebenden Kreise war aber nicht in Ludwigs Sinn. Zwar achtete er die katholischen Erneuerungsbestrebungen von Pater Klemens Maria Hofbauer und wählte den Sailer-Gegner sogar zu seinem Wiener Beichtvater, doch blieb er letztlich seinem Landshuter Lehrer treu. Sailer wurde zum theologischen Wegbereiter von Ludwigs kirchlicher Restaurationspolitik.<sup>7</sup> Es war der Wille des Kronprinzen, der Sailer 1821 als Domkapitular nach Regensburg brachte, und es war die Entscheidungsgewalt des Königs, die Sailer 1829 gegen die Vorbehalte aus Rom zum Bischof von Regensburg machte. Für Ludwig war Sailer *der größte Bischof von Deutschland*.<sup>8</sup>

In München war der 1817 konvertierte Ludwig von Schenk der konsequenteste Verfechter der kirchenfreundlichen Politik des Königs. Von diesem 1828 zum Minister der geistlichen Angelegenheiten und des Innern gemacht, achtete Schenk gewissenhaft auf die Erfüllung des Konkordats. Eine Schulreform im kirchlichen Sinn und die Wiedenzulassung der geistlichen Orden waren seine großen Anliegen. Die dadurch heraufbeschworene Kritik aus dem liberalen Lager zwang ihn letztlich zum Rücktrittsgesuch.<sup>9</sup> Diesem gab der König 1831 statt, und Schenk nahm die Stelle des Präsidenten des Regenkreises an. Damit erhielt Sailer ein seinem Denken entsprechendes Pendant in der öffentlichen Verwaltung Regensburgs.

Ihren literarischen Niederschlag hat die christlich-patriotische Gesinnung in dem Jahrbuch *Charitas* gefunden, das Schenk von 1834 bis zu seinem Tod 1841 in Regensburg herausgab. Neben selbst verfaßten Beiträgen enthalten die bibliophilen, nach Art der damals beliebten Almanache konzipierten Bände u. a. Texte von Melchior Diepenbrock, Friedrich Rückert, Franz Graf von Pocci sowie Kostproben der königlichen Dichtkunst. Die Illustrationsvorlagen stammen von Overbeck, Cornelius, Schnorr von Carolsfeld und anderen Nazarenern.<sup>10</sup>

Unter den geistigen Führern der Regensburger Romantik war Schenk der den Künsten am meisten Zugetane. Mit dem Akademiedirektor Johann Peter von Langer war er ebenso befreundet wie mit dem Dramatiker Michael Beer, dem Bruder des Kom-

<sup>6</sup> Gollwitzer, 154.

<sup>7</sup> Ebd., bes. 241 f.

<sup>8</sup> Das Zitat nach Hubert Schiel: J. M. Sailer. Leben und Briefe, Bd. 1, Regensburg 1948, 724.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Gollwitzer, 448–451.

<sup>10</sup> Zu Schenks Regensburger Zeit Nestler: Regensburg im Zeitalter der Romantik, 10–27; speziell zur *Charitas* Kat. Regensburg 1979, 38 u. Trapp 1995/96, 19 u. 102 (Kat. 3.5).

ponisten Giacomo Meyerbeer. Trotz unterschiedlicher Weltanschauung – Beer war Jude – fühlte sich Schenk stark zu dem Dichter hingezogen. Beide waren große Patrioten. Atheismus, Jakobinismus und den in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkeimenden Bonapartismus verabscheuten sie gleichermaßen.<sup>11</sup> Auch Schenk selbst war, nicht ohne Erfolg, literarisch tätig. Sein 1826 uraufgeführtes Lustspiel *Albrecht Dürer in Venedig* weist ihn als Romantiker im Gefolge Wackenroders aus. Hatte dieser in seiner epochemachenden Traumerzählung Raffael und Dürer Hand in Hand beim Betrachten ihrer Bilder gesehen, so beschrieb Schenk einen Streit Dürers mit italienischen Künstlern auf dem Markusplatz. Die Kontroverse endet mit gegenseitiger Anerkennung und mit der Verlobung von Dürers Nichte Anna mit Marc Anton Raimondi.<sup>12</sup> Thematisch ganz ähnlich gelagert ist das 1834 auch in Regensburg aufgeführte Lustspiel *Die Griechen in Nürnberg*. Am Schluß vermählt sich das altddeutsche Wesen in Gestalt von Peter Vischers Sohn Hermann mit der von einer jungen Griechin verkörperten klassischen Tradition. Der Kulturhorizont der ludovizianischen Ära warf sein Licht auf die Kreishauptstadt.

Schenks Frau Therese war eine Tochter des Staatsrates Clemens von Neumayr. Ihre jüngere Schwester Charlotte wurde dank dieser engen Beziehung zur Familie Schenk in den Kreis um Sailer eingeführt und lernte so 1824 dessen Schüler Melchior Diepenbrock kennen. Der damals 26jährige Westfale lebte seit Ende 1821 bei Sailer in Regensburg. 1823 zum Priester geweiht, wurde er 1830 zum Domkapitular und 1835 zum Domdechant ernannt. Als solcher wirkte er noch zehn Jahre in Regensburg, ehe er 1845 auf den erzbischöflichen Stuhl von Breslau berufen wurde.<sup>13</sup>

Der Ton zwischen Diepenbrock und Charlotte von Neumayr war von besonderer Vertrautheit geprägt, und auch zur Familie von Schenk insgesamt pflegte der Theologe ein sehr enges Verhältnis. Für Schenks *Charitas* verfaßte er vaterländisch gestimmte Texte, wie etwa das Gedicht *An die deutsche Sprache*, in dem er den Mythos vom deutschen Rhein aufgriff. Wie der Strom möge die Sprache *des fränz'schen Uebermutes Zügel* sein.<sup>14</sup> Seit seiner Jugend war Diepenbrock auch mit Clemens Brentano befreundet, der, wie kaum ein anderer, die patriotische und die religiöse Komponente der deutschen Romantik in sich vereinte. Brentano hatte schon zu Beginn des Jahrhunderts, zuerst mit Savigny (1800) und dann mit Achim von Arnim (1801), den Rhein bereist, um Märchen und Lieder aufzuzeichnen. Als Brentano 1808 an der Landshuter Universität weilte, lernte er dort Schenk und Sailer kennen. Zehn Jahre später traf er im westfälischen Bocholt mit Melchior Diepenbrock und dessen Schwester Apolonia zusammen. Hier schließt sich wieder ein Kreis.

Nach dem Tod Sailers am 20. Mai 1832 fühlte sich Diepenbrock verlassen und lud deshalb Brentano nach Regensburg ein. Dieser kam umgehend und blieb bis zum Oktober 1833. Aus dem gemeinsamen Projekt einer Sailer-Biographie wurde aller-

<sup>11</sup> Vgl. die Würdigung Beers in der von Schenk besorgten Gesamtausgabe seiner Werke (Leipzig 1835); zit. bei Nestler: Regensburg im Zeitalter der Romantik, 12f.

<sup>12</sup> Ebd. 22f.; Trapp 1995/96, 19 mit Anm. 59. Die Erzählung Wackenroders bei Wilhelm Heinrich Wackenroder: Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers, in: Ders./Ludwig Tieck: Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797 (Ausg. Stuttgart 1955, 50–60).

<sup>13</sup> Zu Diepenbrocks Regensburger Zeit grundlegend Loichinger; speziell zu seiner Freundschaft mit Charlotte von Neumayr vgl. ebd. 203.

<sup>14</sup> Das gesamte Gedicht bei Nestler: Regensburg im Zeitalter der Romantik, 8.

dings nichts.<sup>15</sup> Wenige Monate nach Brentanos Übersiedlung nach München traf Apolonia Diepenbrock in Regensburg ein. Sie lebte jedoch nicht bei ihrem Bruder, sondern widmete sich ganz der Alten- und Krankenpflege. Von 1845 bis zu ihrem Tod im Jahr 1880 wirkte sie in der von ihr gegründeten St.-Josefs-Anstalt am Obermünsterplatz, dem heutigen Vincentinum. Nebenbei legte sie eine kleine Sammlung vorwiegend mittelalterlicher Kunst an, an deren Aufbau sich auch Brentano beteiligte.<sup>16</sup> Der Dichter machte sie 1834 mit der von ihm verehrten Overbeck-Freundin Emilie Linder bekannt. Diese aus Basel stammende und in München lebende Malerin, die 1843 zum Katholizismus konvertierte, trat weniger durch ihre Kunst als vielmehr durch ihr diskret betriebenes Mäzenatentum in Erscheinung. Zu ihrer Tafelrunde, die sich ab 1834 jeden Donnerstag Mittag versammelte, gehörten neben Brentano die Gebrüder Eberhard, Professor Schlotthauer und Johann Nepomuk Ringseis, der Leibarzt Ludwigs I. und frühe Förderer der Nazarener in München. Bis 1866, ein Jahr vor ihrem Tod, kam Emilie Linder nahezu alljährlich für mehrere Wochen zu Apolonia Diepenbrock nach Regensburg.<sup>17</sup>

Dieses dichte Geflecht persönlicher Beziehungen ermöglichte und bedingte die Regensburger Romantik. Zwei treibende Kräfte waren dafür verantwortlich: die Familie von Schenk auf weltlicher und das geistliche Lehrer-Schüler-Paar Sailer-Diepenbrock auf kirchlicher Seite. Bestens aufeinander abgestimmt, bildete dieser Kreis den zunehmend einflußreicheren katholischen Widerpart zum alteingesessenen reichsstädtisch-protestantischen Bürgertum.

### *Konfessionelle Kunstwelten*

Im Oktober 1542 hatte der Rat der Freien Reichsstadt Regensburg den Übertritt zur Lehre Luthers beschlossen. Regensburg war nun bis zum Ende des Heiligen Römischen Reichs eine evangelische Stadt, in der Katholiken vom Erwerb des Bürgerrechts ausgeschlossen waren.<sup>18</sup> Dies bedeutete andererseits aber nicht, daß damit, wie in anderen Reichsstädten, das katholische Leben geendet hätte. Der Fortbestand der geistlichen Institutionen und Territorien, die Gründung dreier neuer Klöster im Zuge der Gegenreformation und schließlich die Gesandtschaften des Immerwährenden Reichstags brachten sogar ein stetes Anwachsen des katholischen Bevölkerungsanteils mit sich. Sofern es sich dabei nicht ohnehin um Geistliche handelte, waren diese Einwohner aber als Nichtbürger von dem Recht ausgeschlossen, ein Handwerk auszuüben und Grund zu erwerben. Eine prominente Ausnahme bildete die katholische Glockengießfamilie Schelchshorn, deren Handwerk für die evangelischen und damit städtischen Kirchen von größtem Nutzen war. Im 18. Jahrhundert vergab die katholische Geistlichkeit die zahlreichen Aufträge zur Barockisierung ihrer Kirchen größtenteils an auswärtige katholische Künstler und Handwerker, die nicht der städti-

<sup>15</sup> Zur geplanten Sailer-Biographie Kat. Frankfurt 1978, 115 (Nr. 116), u. Loichinger, 233f.; zu Brentanos Regensburger Wohnungen Nestler: Brentanos Lebensabend, 11.

<sup>16</sup> Reinhard; Plank; Loichinger, 250ff.; zum Gebäude Walderdorff, 296. Zur Kunstsammlung s. Joachim Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1862, 588; vgl. auch Trapp 1995/96, 19. Die Beteiligung Brentanos am Aufbau belegt durch seine Briefe an A. Diepenbrock v. 22. 6. 1822 u. 20. 12. 1831 (Reinhard, 27–29, 53).

<sup>17</sup> Jent, 66f. (Tischgesellschaft), 86f. (Besuche bei Apolonia Diepenbrock).

<sup>18</sup> Explizit erst gemäß Ratsbeschluß vom 17. 4. 1651; dazu Heinrich Huber: Das Bürgerrecht der Reichsstadt Regensburg, in: VHVO 79 (1929), 99–113 (hier: 103).

schen Steuerordnung unterlagen. Ob dabei konfessionelle oder wirtschaftliche Überlegungen im Vordergrund standen, ist schwer zu sagen und müßte im einzelnen untersucht werden. Jedenfalls führte die Praxis der Auftragsvergabe zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen bürgerlichen und klösterlichen Handwerkern.<sup>19</sup>

Als nach dem Ende der alten politischen Ordnung der Reichserzkanzler und Erzbischof Carl Theodor von Dalberg Landesherr im nunmehrigen Fürstentum Regensburg wurde, bestand eine seiner ersten Amtshandlungen darin, am 20. Mai 1803 die Beschränkung des Bürgerrechts auf Protestanten aufzuheben. Dies begünstigte zwar den Zuzug katholischer Familien, änderte vorerst aber nichts an der konfessionellen Zusammensetzung der Regensburger Bürgerschaft, denn der Erwerb des Bürgerrechts blieb an eine direkte Steuerveranlagung und an eine hohe Bürgerrechtsgebühr gebunden.<sup>20</sup>

Der Übergang Regensburgs an das Königreich Bayern 1810 brachte die Ansiedlung katholischer Beamter mit sich. Unter ihnen war der Regierungsmedizinalrat Dr. Alois Popp, der Vater von Barbara Popp. Das katholische Bürgertum konnte in den folgenden Jahren seinen sozialen Status insgesamt verbessern, war aber aufgrund des an die Besitzverhältnisse innerhalb der Stadt gebundenen kommunalen Wahlrechts in den Gemeindegremien noch über Jahrzehnte hinweg unterrepräsentiert. Kontroversen blieben nicht aus. Zum Teil waren sie primär politischer Natur und in der Opposition des katholisch-konservativen gegen das protestantisch-liberale Lager begründet, zum Teil wurden sie auf kirchlicher Ebene ausgetragen.<sup>21</sup>

Daß es legitim ist, die zwei konfessionellen Lager in der historischen Rückschau so strikt zu trennen, beweist ein Blick auf die Regensburger Kunstszene vor allem im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Im Bereich der Malerei prägten zwei Künstlerpersönlichkeiten das Geschehen: die Katholikin Barbara Popp (1802–1870) und der Protestant Hans Kranzberger (1804–1850). Obwohl annähernd gleich alt, scheint es, als wären sie sich nie begegnet. Kranzberger wirkte als Maler profaner Sujets und als Portraitist des protestantischen Bürgertums, Barbara Popp malte Altarbilder und portraitierte die bedeutendsten Vertreter des katholischen Regensburg. Städtische Aufträge wurden ihr nicht zuteil.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Zum Verhältnis der Konfessionen in reichsstädtischer Zeit zuletzt Karl Hausberger: Das Verhältnis der Konfessionen in der Reichsstadt Regensburg, in: *Ausst.kat. 450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg* (Museum der Stadt Regensburg, 15. 10. 1992–19. 1. 1993), Regensburg 1992, 153–163. Speziell zur Auftragsvergabe s. Roland Schönfeld: Studien zur Wirtschaftsgeschichte der Reichsstadt Regensburg im 18. Jahrhundert, in: *VHVO 100* (1959), 5–147 (hier: 102f.), der allerdings den konfessionellen Aspekt außer Acht läßt und die Vergabepaxis rein wirtschaftlich begründet. Das konfessionelle Moment berücksichtigte Huber (Anm. 18), 103–105, ohne jedoch die Konflikte anzusprechen.

<sup>20</sup> Dazu Dieter Albrecht: *Regensburg im Wandel. Studien zur Geschichte der Stadt im 19. und 20. Jahrhundert* (Studien und Quellen zur Geschichte Regensburgs 2), Regensburg 1984, 74f.; zu Dalberg grundlegend Konrad Maria Färber: *Kaiser und Erzkanzler. Carl von Dalberg und Napoleon am Ende des Alten Reichs* (Studien und Quellen zur Geschichte Regensburgs 5), Regensburg 1988, hier bes. 51 ff.

<sup>21</sup> Albrecht (Anm. 20), 73–88; Robert Dollinger: *Das Evangelium in Regensburg. Eine evangelische Kirchengeschichte*, Regensburg 1959, 389–391; vgl. auch Eugen Trapp: *Katholisch vs. protestantisch. Annäherungen und Kontroversen*, in: *Ausst.kat. Regensburg 1992* (Anm. 19), 457–460.

<sup>22</sup> Das Kranzberger bisweilen zugeschriebene Altarbild mit der Geburt Christi im Südchor des Regensburger Doms stammt von seinem Münchner Namensvetter Joseph Kranzberger, mit

Gemessen an den Kunstaufträgen, die in der Epoche der katholischen Restauration von kirchlicher Seite vergeben wurden, nehmen sich die städtischen Kunstunternehmungen dieser Zeit freilich bescheiden aus. Sie beschränkten sich im wesentlichen auf einige kleinere Baumaßnahmen und auf das Festwesen. Dieses aber bot immerhin auch Malern eine breite Palette der Betätigung: Festdekorationen und -kostüme waren zu entwerfen, Souvernirs zu gestalten und dergleichen mehr.<sup>23</sup> Daß sich Barbara Popp gern an diesen Projekten beteiligt hätte, kann man daraus schließen, daß sie ihrer Künstlerfreundin Louise Seidler gegenüber klagte, immer nur dieselben Bilder, also Altarbilder und Portraits, malen zu müssen (Qu24). Ob sie, ungeachtet der konfessionellen Problematik, als Mann bessere Chancen gehabt hätte, in der profanen Regensburger Kunstszene Fuß zu fassen, muß offen bleiben.

## II. Barbara Popp: Leben

### *Hirschau – Regensburg – München*

Barbara Popp kam am 4. August 1802 im oberpfälzischen Hirschau zur Welt. Ihr Vater, Dr. med. Alois Popp, war am 11. September 1769 ebenfalls dort geboren worden, während ihre Mutter Eva Barbara Popp, geb. Trient, aus dem unterfränkischen Goßmannsdorf stammte. Nach der Geburt von Barbaras Schwester Wilhelmine (Mina) am 4. März 1804 übersiedelte die Familie nach Amberg, wo am 11. Juni 1815 die jüngste der drei Schwestern, Eleonore, geboren wurde. 1817 erhielt der Vater eine Stelle als Kgl. Bayerischer Regierungsmedizinalrat und Fürstl. Thurn und Taxisscher konsultierender Arzt, so daß ein Umzug nach Regensburg erforderlich wurde.<sup>24</sup> In der neuen Heimat fand die Familie rasch Zugang zum katholischen Gesellschaftsleben. Dafür mag es förderlich gewesen sein, daß David Popp, ein Bruder des Vaters, Dompropst in Eichstätt war. Noch bevor Eduard von Schenk 1831 als Regierungspräsident nach Regensburg kam, waren seine Frau Therese und deren Schwestern Franziska und Lotte mit Barbara Popp bekannt.<sup>25</sup>

Ob der gute Kontakt zum Ehepaar von Schenk bereits eine Rolle spielte, als die angehende Malerin am 4. Dezember 1820 an der Münchner Akademie angenommen wurde, ist unklar.<sup>26</sup> Feststeht zumindest, daß der kunstinteressierte Eduard von

dem er öfter verwechselt wird; vgl. u. a. Morsbach, 178. Ein Vergleich von Kranzberger und Popp bei Trapp 1995/96, 20–22.

<sup>23</sup> Zu den Baumaßnahmen s. ebd. 126–132; zu den Festen (königliche Besuche 1830 und 1842, bayerisches Sängerefest 1847) ebd. 100–105; Emanuel Schmid: Die Feierlichkeiten anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla 1830, in: Möseneder, 443–459; ders.: Die Eröffnung der Walhalla 1842, ebd. 473–479; Rosa Micus: Das Sängerefest 1847, ebd. 480–488.

<sup>24</sup> Als Geburtsort B. Poppes in der Literatur bisher stets fälschlich Amberg genannt; vgl. jedoch das Taufbuch der Pfarrei Hirschau (BZAR) und die Familienbögen *Pop*, *Franz Alois*, und *Popp*, *Barbara* (SAR). Danach wurde die Mutter am 11. April 1775 geboren. Zum Vater vgl. auch Freytag. Neben der Namensform *Popp* findet sich auch die Variante *Pop*. Die Malerin verwendete beide Formen, für ihren Vornamen oft auch die Form *Babette*.

<sup>25</sup> Sepp, 3; vgl. auch die Rolle, die Therese v. Schenk und ihre Kinder bereits 1825/26 als Modelle für B. Popp spielten (s. u. Anm. 151).

<sup>26</sup> Akademie der bildenden Künste München, Matrikelbuch 1809–1841, Nr. 628. Als Geburtsort ist Regensburg angegeben, eine spezielle Fachrichtung (z. B. Historienmalerei) ist nicht eingetragen.

Schenk mit dem damaligen Akademiedirektor Johann Peter von Langer befreundet gewesen ist, und daß es damals keineswegs selbstverständlich war, als Frau zum Akademiestudium zugelassen zu werden. Erst 1813 hatte die aus Konstanz stammende Malerin Marie Ellenrieder auf Empfehlung des dortigen Generalvikars Ignaz Frhr. v. Wessenberg aufgrund ihrer Taubheit und unter Tränen als erste Frau die Erlaubnis zum Studium an der Akademie erhalten. Louise Seidler, die 1817 zum Studium nach München kam, bezeichnet dies in ihren Lebenserinnerungen zwar nüchtern als *Präzedenzfall*, wußte aber auch den Wert des Empfehlungsschreibens zu schätzen, das ihr Goethe ausgestellt hatte. Als sich 1824 die Schweizerin Emilie Linder um Aufnahme an der Akademie bemühte, mußte sie sich wiederum auf den Fall Ellenrieder berufen. Auch hatte sie in Johann Nepomuk Ringseis, dem Reisegefährten von Kronprinz Ludwig, eine einflußreiche Kontaktperson. Schon nach wenigen Wochen aber beendete sie ihren Unterricht, da sie sich als einzige Frau in ihrer Klasse nicht wohlfühlte.<sup>27</sup>

Louise Seidler, die Protestantin aus Jena, charakterisiert die Familie des Akademiedirektors als *streng katholisch; besonders der einzige Sohn Robert; bei dem heiteren Vater trat der Katholizismus weniger hervor*. Zum Haus Langer am Haidhauser Isarufer hätten gewöhnlich nur Katholiken Zugang gehabt. Den Lehrbetrieb an der Akademie bezeichnete sie als vortrefflich. *Langers Sohn Robert erteilte mit anderen tüchtigen Professoren den Unterricht. Alle Einrichtungen waren zweckmäßig, die Lokalitäten schön und geräumig, überall herrschte Ordnung und eine auf Akademien seltene Reinlichkeit. Abgüsse von fast allen berühmten Antiken fanden sich vor, so die in Deutschland bisher noch nicht gesehenen Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom. (...) Im Winter wurde abends nach Modellen gezeichnet, im Sommer dagegen frühmorgens gemalt. Um acht Uhr war Porträt-Studium nach der Natur, woran ich Anteil nahm; hierauf folgte klassenweis der übrige Unterricht. Die Komponierenden hatten ein eigenes Atelier, den Landschaftern diente ein großes Gemälde von Koch zum schönen Vorbilde, daneben waren wirkliche Baumstämme aufgestellt, nach denen Naturstudien gemacht werden konnten.* Vorteilhaft für die Entwicklung künstlerischer Selbständigkeit sei gewesen, daß Vater und Sohn Langer von dem Kopieren nicht viel hielten.<sup>28</sup>

Diese relative Freiheit in der Ausbildung ist in der Philosophie Schellings grundgelegt. Er war der erste Generalsekretär der 1808 gegründeten Münchner Akademie und erarbeitete deren Verfassung. Auf diese Weise konnte seine Auffassung, nach der Kunst letztlich nicht lehrbar und der Künstler gleichsam Werkzeug einer höheren Macht sei, die Statuten der Akademie beeinflussen. Darin heißt es unter anderem, der Lehrer solle *keinen gleichförmigen Mechanismus aufkommen, sondern vielmehr dem Zöglinge so viel möglich Freiheit lassen, sein besonders Talent und die Eigenheiten seiner Ansicht der Gegenstände, so wie die Art, sie nachzuahmen, zu zeigen, um das Gute dieser Eigenheiten begünstigen, dem Fehlerhaften aber entgegenwirken zu können.*<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Zur Freundschaft Schenks mit Langer Nestler: Regensburg im Zeitalter der Romantik, 11; zu den Zulassungsschwierigkeiten für Frauen vgl. Seidler (1964), 122f., 131 (Zitat), 285; Angerer, 33; Kovalevski 1998; speziell zu Linder s. Jent, 14, 109; Meier, 9f.

<sup>28</sup> Seidler (1964), 129 (Katholizismus), 125 (Lehrbetrieb).

<sup>29</sup> Das Zitat nach Angerer, 30; vgl. dazu auch ausführlich Dies.: Die Münchner Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Kunstpolitik unter Max I. Joseph, Diss. München 1983 (Miscellanea Bavarica Monacensia 123) mit Wiederabdruck der Akademie-Konstitution im Anhang.

Die Kritiker des Langerschen Lehrbetriebs verurteilten denn auch den Mangel an klarer Linie und eigener Schöpfungskraft. Einige beklagten sich sogar beim Kronprinzen offen über die *Kunstbestien* Langer, die fehlende Originalität und stilistische Unentschlossenheit mit Schulmeisterei wettmachen wollten. Zumindest auf den Vater dürfte dieser Vorwurf zutreffen. Der Sohn hingegen hatte sich als Anhänger des französischen Klassizismus durchaus eigenständiges Profil erworben. Doch die alteingesessenen Münchner Künstler, allen voran der geniale Naturmaler Dillis, konnten damit freilich ebensowenig anfangen wie die Vertreter der nazarenischen Richtung. Dieser gelang in München der Durchbruch, nachdem Peter Cornelius im April 1818 in Rom vom Kronprinzen den Auftrag zur Ausmalung der Glyptothek erhalten hatte. Nach dem Tod Peter von Langers 1824 machte Ludwig den Nazarener zum Direktor der Münchner Akademie. Robert von Langer wurde 1826 in Ehren abgeschoben und zum Direktor der Elfenbein- und Graphiksammlung ernannt.<sup>30</sup>

Barbara Popp, die in den Akten der Akademie unter ihrem Rufnamen Babette registriert ist, scheint unter Robert von Langer gute Fortschritte gemacht zu haben. Schon im August 1821 stellte er ihr ein hervorragendes Zeugnis aus (Qu 1). Dank dieser guten Beurteilung erhielt die junge Künstlerin im Dezember 1822 ein Jahresstipendium von hundert Gulden zugesprochen, das ihr zunächst drei Jahre lang und dann, nach einem Verlängerungsgesuch, bis zum Ende ihrer Ausbildung im August 1826 vom Kgl. Hofeleemosinariat ausbezahlt wurde (Qu 2–7). Inwieweit sie der Richtungswechsel an der Akademiespitze in ihren letzten beiden Studienjahren noch beeinflusst hat, ist schwer zu sagen. Zwar bieten sich bereits aus dieser frühen Zeit zwei Altarbilder zum Vergleich an, doch läßt die unterschiedliche Thematik eine Gegenüberstellung nur bedingt zu.

Das schon 1823 in München ausgestellte Marienbild (Abb. 1) zeigt die Gottesmutter in lebensgroßer Dreiviertelansicht. Sie legt ihren linken Arm um den auf einem hölzernen Kasten stehenden Jesusknaben. Ihr Haupt schmiegt sie an das Köpfchen des Kindes. Dieses Motiv inniger Zuneigung macht den Reiz des Bildes aus. Noch wenig überzeugend ist dagegen die Schilderung des Innenraums, der in der rechten Hälfte arg unvermittelt einen Landschaftsausblick bietet. Daß das Werk der erst 21jährigen Akademieschülerin als Altarbild in der Hauskapelle des Bischofs von Regensburg Verwendung fand, beweist die große Beliebtheit, derer sich damals schlichte, lebensnahe Andachtsbilder dieser Art erfreuten.

In ihrem letzten Studienjahr, 1825/26, malte Barbara Popp eine ganzfigurige Darstellung der hl. Cäcilia (Abb. 2). Verglichen mit dem Madonnenbild ist die Zeichnung nun souveräner, der Kontur klarer. Die Gestalt der betenden Heiligen, zu der Frau von Schenk Modell stand, läßt verschiedene Einflüsse erkennen: Die himmelwärts auf eine Engelgruppe gerichteten Augen sind eine Paraphrase des Blickmotivs von Raffaels hl. Cäcilia in der Bologneser Pinakothek. Die Körperhaltung folgt einem Figurentypus, der seine Wurzeln im Quattrocento, etwa bei Perugino, hat und von den Nazarenern häufig zitiert wurde.

<sup>30</sup> Zum Umbruch in der Münchner Kunstszene s. Rudolf Oldenbourg: Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 1. Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I. (München 1922), neu hrsg. von Eberhard Ruhmer, München 1983, 80 ff. (dort auch das Zitat); Schindler, 46 f. – Zu den Glyptotheksfresken s. Herbert von Einem: Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius, in: Ausst.-Kat. Glyptothek München 1830–1980, hrsg. von Klaus Vierneisel u. Gottlieb Leinz (Glyptothek, 17. 9.–23. 11. 1980), München 1980, 214–233, u. Frank Büttner: Die Fresken der Festsäle, ebd. 576–599.

Für die Jahre der akademischen Ausbildung ist es durchaus bezeichnend, daß Barbara Popp eklektisch aus mehreren Quellen schöpfte. Im Cäcilienbild überwiegen die Anklänge an die Kunst um 1500. An ihr glaubten die Nazarener den religiös tief empfindenden Schöpfergeist zu erkennen, den sie mit ihrer Programmkunst wiederbeleben wollten. Diesen Anspruch auch der jungen Regensburger Malerin zu unterstellen, scheint gewagt. Vielmehr dürfte sie die nazarenische Ästhetik vorerst lediglich als interessante Bereicherung des an der Akademie vermittelten Stilfundus empfunden haben. Da sie sich von Anfang an nahezu ausschließlich mit religiösen Themen befaßte, wird ihr der gefühlsbetonte Ansatz der Romantiker zugesagt haben, *die Natur* – so Louise Seidler – *naiv, ohne die Brille der Antike* nachzuahmen.<sup>31</sup>

Bei der Hinwendung zur Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts mag auch Barbaras gleichaltriger Studienfreund Ludwig Schwanthaler eine Rolle gespielt haben. Der Bildhauersohn besuchte seit Ende 1819 die Akademie. Kurz zuvor hatte er, obwohl er gerade weil er eine solide humanistische Bildung genossen hatte, mit Franz Graf von Poggi, der später für Schenks *Charitas* schreiben sollte, die Künstlervereinigung *Humpenau* gegründet. Dort pflegten die jungen Romantiker eine schwärmerische Mittelalter-Nostalgie und ließen die alten Rittertugenden hochleben. Dabei handelte es sich jedoch nicht allein um eine Opposition zu den Idealen des Klassizismus, sondern eher um die Bereicherung des Geschichtsbildes um die vaterländische Komponente. So interessierte sich Schwanthaler auch weiterhin für die Antike und blieb stilistisch bis in die dreißiger Jahre dem Klassizismus verbunden.<sup>32</sup> Seiner Regensburger Freundin, die sich exakt am Todestag seines Vaters an der Akademie eingeschrieben hatte, stand er noch Jahre später in kompositorischen Fragen bei. 1823 stellten sie gemeinsam in der Münchner Akademie aus und während ihres gleichzeitigen Romaufenthalts unternahmen sie zusammen Ausflüge.<sup>33</sup> In seinem Testament vermachte der am 14. November 1848 verstorbene Schwanthaler Barbara Popp 400 fl (Qu 21).

Im Kreis um den Münchner Bildhauer dürfte die Malerin auch ihre Sensibilität gegenüber der altdeutschen Kunst vertieft haben. So folgte sie dem an alle deutschen Künstler gerichteten Aufruf des Nürnberger Kunstschuldirektors Albert Reindel, eine Arbeit für das zum 300. Todestag Albrecht Dürers am 6. April 1828 angelegte Dürer-Stammbuch zu liefern. Damit gehörte sie zu den jüngsten Teilnehmern an diesem patriotischen Projekt. Ihr Beitrag bestand in einer Zeichnung nach dem in der Nürnberger Vischer-Werkstatt entstandenen und heute im Regensburger Dom befindlichen Epitaph der Margareta Tucher († 1521), das vor einer zentralperspektivisch angelegten Hintergrundarchitektur eine Figurenkomposition mit Christus und dem kanaanäischen Weib zeigt.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Seidler (1964), 133. Zum Cäcilienbild s. u. Anm. 151.

<sup>32</sup> Zu Schwanthaler grundlegend Otten; vgl. auch Karl Eidlinger: Ludwig Michael von Schwanthaler, in: *Ausst.-Kat. Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848* (Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn, 3. 5.–13. 10. 1974), Linz 1974, 237–317.

<sup>33</sup> Vgl. Otten, 15; zu Rom s. Sepp, 23.

<sup>34</sup> Schwarze Kreide, weiß gehöhlt; Maße unbekannt, da verschollen; ehem. als Leihgabe der Stadt Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum (Inv. St. N. 10565). Ein Nachstich von Johann Georg Serz in: *Die Nürnbergischen Künstler* (...), 50 u. Tf. I (*Hautrelief in der alten Kapelle hinter dem Dom zu Regensburg. Babette Popp del. / Serz sc.*); dazu *Kat. Nürnberg 1973*, 16, 18, 108 f. (mit Abb. des Nachstichs); vgl. auch Kovalevski 1998, 67, u. Mende, 46. – Das Epitaph befand sich ursprünglich in St. Ulrich (Walderdorff, 156; KDB Regensburg I, 125).

Zu den weiteren Studienfreunden Popp gehörten der Maler August Riedel, ebenfalls ein Schüler Robert von Langers, und der Bildhauer Ernst von Bandel.<sup>35</sup> Während Riedel sich später in Rom als ortskundiger Führer erweisen sollte (Qu 9), scheint der Kontakt zu Bandel nach dem Verlassen der Akademie abgebrochen zu sein. Die Beendigung des Studiums im August 1826 war notwendig geworden, da Barbaras Eltern – der Vater ging bald darauf in Pension – die Kosten ihrer Ausbildung nicht länger tragen konnten.<sup>36</sup> Dem kaufmännischen Geschick der Mutter ist es zu verdanken, daß die junge Malerin in Regensburg zunächst als Porträtistin Fuß fassen und dieses Metier hauptberuflich ausüben konnte. Obwohl die Auftragslage gut war, mußte eine aufstrebende Künstlerin den Wechsel von München nach Regensburg als Abstieg empfinden. Sie fühlte sich in dem biedermeierlich-kleinstädtischen Milieu *ohne alle äußere Anregung und Bildungsmittel*, so daß die Sehnsucht wuchs, die provinzielle Enge noch einmal zu verlassen und längere Zeit in Rom zu verbringen.<sup>37</sup> Wie es scheint, ist der zwischenzeitlich zum Wahr Römer gewordene Riedel dafür verantwortlich zu machen, daß aus dem Wunsch bald Realität wurde. Als er nämlich 1830 für zwei Jahre nach München zurückkehrte, um zusammen mit Robert von Langer Fresken im Herzog-Max-Palais auszuführen, besuchte er auch die Freundin in Regensburg. Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis erwarb seine *Procidanerin mit Kind* und ließ deshalb am 22. November 1831 den Kaufpreis an den *zur Zeit dahier befindlichen Maler Riedel überweisen*.<sup>38</sup> Wenig später beantragte Barbara Popp ein königliches Reisestipendium. Da das Gesuch offenbar unberücksichtigt blieb, brachten die Eltern das große finanzielle Opfer und bezahlten Barbara und ihrer Schwester Mina eine Romreise.<sup>39</sup> Der Aufenthalt sollte über ein Jahr dauern.

Mina bot sich als Begleiterin an, da sie nicht nur theoretisches Interesse an Kunst, sondern zudem Talent zum Malen hatte. An einigen Bildern der älteren Schwester durfte sie mit Hand anlegen, und auch eigenständige Arbeiten sind überliefert. Darüberhinaus hatte Mina eine gute Stimme, so daß sie Aufnahme in den kleinen Kreis um Kanonikus Proske (Abb. 35) fand, der sich allwöchentlich im Hause Schenk zum Singen traf. Auf diese Weise nahm sie aktiv Anteil an der von Bischof Sailer und König Ludwig unterstützten und von Proske durchgeführten Erneuerung der katholischen Kirchenmusik. Ziel dieser Reform war es, durch ein Anknüpfen an die Tradition des 16. Jahrhunderts die *Musica sacra* wieder von den Einflüssen barocker Opern- und Instrumentalmusik zu befreien.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Sepp, 3.

<sup>36</sup> Ebd. 4. Der Vater war 1826 noch aktiv (Freitag), 1829 bereits im Ruhestand (Regensburger Adreßbuch 1829).

<sup>37</sup> Das Zitat nach Sepp, 5; dort auch, ohne genaueren Nachweis, das Zitat aus einem Brief an den Onkel David Popp: *Eine für mich wichtige und sehr angenehme Sache ist, daß es unsere Mutter einmal glücklich eingeleitet hat, daß ich Geld für meine Porträte bekomme, von 3–5 Louisdor, wonach ich eine Art von Sehnsucht empfinde.*

<sup>38</sup> FZA, HMA 633 (nach Staudinger, 289). Nach Schaper, 107, hielt sich Riedel auch schon im Frühsommer 1826 einen Tag in Regensburg auf. Mit Familie von Schenk stand er ebenfalls in Verbindung (vgl. ebd. 120).

<sup>39</sup> Sepp, 6. Möglicherweise war die bevorstehende lange Trennung Anlaß für das Selbstportrait der Malerin und das auf Porzellan gemalte Gruppenbildnis der drei Schwestern (Regensburg, Historisches Museum [Abb. beider Werke bei Angerer u. Schrott]).

<sup>40</sup> Zu Mina als Malerin s. Kat. Gotha 1999 und Qu 17; vgl. auch die Einträge bei Bénézit und ThB (jeweils im Art. *Popp, Barbara*); zur musikalischen Begabung Sepp, 6; zu Proske zuletzt Kat. Regensburg 1994/95.

Nachdem Carl Proske Barbara und Mina Popp den Reisesegen erteilt hatte, verließen die beiden Schwestern am 1. Oktober 1832 Regensburg.<sup>41</sup> In ihrem Gepäck befanden sich Empfehlungsschreiben von Schenk und Diepenbrock. Die Reiseroute führte über Augsburg, Lindau und Bregenz nach Chur und dann durch die erst 1822 fertiggestellte Via Mala den Rhein aufwärts bis Splügen. Schneeregen und tiefhängende Wolken machten die Stunden dort zu einem *unbeschreiblich traurigen Aufenthalt*. Aus den Reisenotizen spricht Bewunderung für die technischen Leistungen der Straßenbauer; die wilde Bergnatur aber galt eher als bedrohlich und abstoßend. Umso größer war die Freude, als sich nach Überquerung des Splügenpasses von Chiavenna an die Schönheiten der südlichen Landschaft zusehends steigerten. Von Riva am Lago di Mezzola brachte ein Segelboot die zwei Schwestern nach Domaso am Comersee. Von dort benutzten sie das Dampfschiff bis Como. Nach einer kurzen Besichtigung des Doms, *der sich im Zwielficht über die Massen schön und majestätisch ausnahm*, ging die Fahrt weiter nach Mailand.<sup>42</sup>

Vom 11. bis zum 15. Oktober verweilten Barbara und Mina in der damals unter österreichischer Herrschaft stehenden Hauptstadt der Lombardei. Robert von Langer hatte ihnen aufgeschrieben, welche Kirchen sie besichtigen sollten. Ganz besonders beeindruckte sie der vom Mondlicht beschienene Dom: *Als wollte das Gebäude selbst sich in den Himmel erheben, so ragten die unzähligen weißen Türmchen in die blaue Luft hinein*.<sup>43</sup> Das nächtliche Domerlebnis ließen sich im Mailand der Romantik nur wenige Touristen entgehen. Heinrich Heine verglich den Dom mit einem *Spielzeug für Riesenkinder*. *Im mitternächtlichen Mondschein gewährt es noch den besten Anblick, dann kommen all die weißen Steinmenschen aus ihrer wimmelnden Höhe herabgestiegen, und gehen mit einem über die Piazza, und flüstern einem alte Geschichten ins Ohr...*<sup>44</sup> Und die schöne Mathilde Visconti riet dem französischen Schriftsteller Stendhal um ein Uhr früh, sich den Dom im Mondschein anzuschauen: *Diese Pyramiden aus weißem Marmor, so gotisch und so klein wie sie sich in die Lüfte strecken und sich auf dem tiefen Blau des südlichen Himmels mit seinen funkelnden Sternen abheben, bilden ein Schauspiel, das einzig ist auf der Welt*.<sup>45</sup> Außer dem Dom, Leonardos Abendmahl und den Luini-Fresken in S. Maurizio waren es Zeugnisse neuerer und neuester Kunst, die das Interesse der Schwestern besonders auf sich zogen. In S. Maria presso S. Celso studierten sie die klassizistischen, 1793–95 von Andrea Appiani geschaffenen Fresken, die, heute kaum mehr beachtet, damals zu den Sehenswürdigkeiten Mailands zählten. In der Brera besuchten sie, ohne große Begeisterung, eine Ausstellung zeitgenössischer Malerei. Auch einer Aufführung in der Scala konnten sie nicht viel abgewinnen: *Oper mittelmäßig, Ballett langweilig*, lautete das Urteil.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> Diese und die folgenden Angaben zur Romreise, wenn nicht anders vermerkt, nach Sepp, 6–27.

<sup>42</sup> Ausführliche Reisebeschreibung ebd. 7f.

<sup>43</sup> So Mina Popp in einem Brief an die Eltern (nach Sepp, 8).

<sup>44</sup> Heinrich Heine: Reisebilder. Reise von München nach Genua, in: Werke, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Preisendanz, Frankfurt 1968, 291.

<sup>45</sup> Übersetzt nach Stendhal: Rome, Naples et Florence (2. November 1816), in: Stendhal. Voyages en Italie, hrsg. von Victor Del Litto, Paris 1973, 316.

<sup>46</sup> Das Zitat nach Sepp, 8 (ohne genaue Quelle); dort auch die Angaben zum Besichtigungsprogramm (mit irreführender Bezeichnung der Kirche als S. Celso). – Zu den Appiani-Fresken

Am 15. Oktober verließen Barbara und Mina Popp Mailand in Richtung Florenz. Zu den Reisegefährten gehörten außer einem preußischen Stabsarzt und dem obligatorischen Engländer der erst fünfzehnjährige Andrea Appiani, der Enkel des berühmten Malers, sowie dessen Vettern Giuseppe und Luigi Croff. Der junge Appiani begab sich nach Rom, um an der Accademia di San Luca zu studieren. Auch seine beiden Begleiter waren künstlerisch tätig: Giuseppe Croff als Bildhauer, Luigi als Maler.<sup>47</sup> In Bologna bot sich die Gelegenheit zu einem kurzen Besuch der Pinakothek mit Raffaels *Hl. Cäcilie*. In Florenz beschränkten die Schwestern ihren Aufenthalt auf zwei Tage, um mit den Mailänder Bekannten bis Rom weiterfahren zu können. Diese letzte Etappe erstreckte sich über fünf Tage, vom Morgen des 23. bis zum 27. Oktober. Wie aus den Aufzeichnungen Minas hervorgeht, wurde den Reisenden angesichts der zahllosen armseligen und schmutzigen Dörfer die Zeit lang. Doch kündigt sich hier bereits jenes ästhetische Erlebnis an, das im Elend des einfachen Volkes malerische Qualitäten erkennt. Ein alter Bettler, der sich bei der Einfahrt nach Rom der Kutsche näherte, wird nun als *schön* empfunden und als Modell in Betracht gezogen. Am nächsten Morgen finden die Damen Gefallen an einer Bäuerin aus Albano, die im Pantheon *unsäglich malerisch* zum Gebet niedergekniet ist.<sup>48</sup>

Das Interesse am Volkskundlichen ist grundsätzlich romantischer Natur und spätestens ab 1820 im römischen Künstlerkreis nachzuweisen.<sup>49</sup> Daß eine Regensburgerin gleich am ersten Tag ihres Rom-Aufenthalts die Tracht der Albaner Berge erkennen konnte, beweist, daß ihr diese bereits vertraut gewesen sein muß. Vermutlich hatte sie während der Münchner Akademiezeit eine Darstellung der aus Albano stammenden Winzerstochter Vittoria Caldoni gesehen. Im Sommer 1820 hatte der Hannoveraner Diplomat und Kunstfreund August Kestner die damals Fünfzehnjährige entdeckt, die schnell zum begehrtesten Modell in Rom wurde. Allein Kestner erwähnt 44 Bildnisse nach ihr. Kronprinz Ludwig bestellte 1821 ihr Portrait bei Overbeck, und aus dem Nachlaß des 1822 verstorbenen Bildhauers Rudolph Schadow ließ er sich dessen Caldoni-Büste besorgen, um sie in der Glyptothek auszustellen.<sup>50</sup> Bemerkenswert scheint, daß die plastischen Caldoni-Bildnisse generell weit weniger Beifall fanden als die gemalten.<sup>51</sup> Der Erfolg des Modells war an das Medium der Malerei gebunden. Nur hier konnte die klassische Idealität des Antlitzes in den charakteristischen Zusammenhang mit der zeitgenössischen, bunten Albaner Tracht gebracht werden. Darauf beruhte die vielgerühmte Schönheit des Mädchens. Ansonsten war, so Julius Schnorr von Carolsfeld, *mit ihrer Gestalt (...) nichts anzufangen, denn sie ist ganz unansehn-*

vgl. Stendhal (Anm. 45), 317; zum Rang als Sehenswürdigkeit vgl. ebd. 1524, Anm. 6; allg. zu Appiani s. AKL IV, 563–566 (mit zahlr. Lit.).

<sup>47</sup> Sepp, 8f. – Zu Appiani d. J. s. AKL IV, 566; zu den Gebrüdern Croff ThB VIII, 145.

<sup>48</sup> Die vollständigen Zitate bei Sepp, 10.

<sup>49</sup> Vgl. etwa die zahlreichen Darstellungen von Bauern und Bäuerinnen im Werk des Schweizer Malers Louis Léopold Robert (1798–1835); speziell zu den Nazarenern vgl. Sigrid Metken: Der unfreiwillig ethnographische Blick. Italienische Volkskunst in den Bildern der Nazarener, in: Kat. München 1981, 53–57.

<sup>50</sup> Beide Werke heute in der Neuen Pinakothek. Zum Caldoni-Kult s. Hermann Mildener: Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert, in: Kat. Nürnberg 1991/92, 95–103, u. Rita Giuliani: Vittoria Caldoni Lapcenko. La fanciulla di Albano 'nell'arte, nell'estetica e nella letteratura russa, Roma 1995, bes. 11–32.

<sup>51</sup> Vgl. Kestners Kritik an den Caldoni-Büsten Schadows und Thorvaldsens (August Kestner: Römische Studien, Berlin 1850, 81 ff.).

lich.<sup>52</sup> Analoges berichtet Barbara Popp 1837 rückblickend zur Entstehungsgeschichte eines heute verschollenen Bildes: In Rom habe sie *drei Weiber recht artig gruppiert auf der Treppe vor ihrem Hause sitzen* sehen. Da sie ihr *von raphaelischer Schönheit* schienen, zeichnete sie die drei und war, *als sie von ihrem hohen Sitze niederstiegen*, nicht wenig überrascht, *drei kleine breite Gestalten von fast widerwärtiger Häßlichkeit* zu sehen (Qu 18).

Das Streben nach idealer Schönheit war unterwandert von der touristischen Suche nach Lokalkolorit. Das Bild des zu Frau und Kind heimkehrenden Jägers (Abb. 3) legt davon Zeugnis ab. Auch die von Barbara Popp geäußerte Enttäuschung darüber, daß sie auf ihrem ersten Spaziergang durch das Gedränge der Villa Borghese die *Landleute* vermißte, *die durch ihre Tänze das Ganze sonst erst zu einem malerischen Feste gemacht* hätten (Qu 9), beweist eine von der arkadischen Scheinrealität der Malerei geprägte Erwartungshaltung.

Nach der Ankunft in Rom aber galt das primäre Interesse der beiden Regensburgerinnen der Suche nach einem geeigneten Quartier. Die ersten Tage verbrachten sie im sogenannten Deutschen Gasthaus. Wengleich dort, so Barbara Popp, *die deutsche Sprache nicht zu finden [war], so ist doch nebenan das Café grec (sic) und die trattoria, wo alle Deutschen und alle Künstler sich versammeln (...); alles schien uns gleich hier so heimlich*. Dieses Gefühl der Geborgenheit hat objektive Gründe, denn die deutsch-römische Künstlergemeinde lebte ohne die Schranken sozialer Hierarchien. Nicht umsonst war schon in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts der Begriff von der römischen Künstlerrepublik entstanden.<sup>53</sup> Wie berechtigt er war, wird sich noch zeigen.

Nach längerem Suchen fand sich ein passendes, nicht ganz billiges Zimmer in der Via Sistina 107. Im selben Haus soll am 14. Februar 1829 der Nazarenerfreund Dr. Christian Schlosser gestorben sein.<sup>54</sup> Die Werkstätten der berühmtesten Künstler waren nur wenige Minuten entfernt.

Die Mailänder Reisegefährten nahmen die zwei Schwestern mit in die Ateliers des Thorvaldsen-Schülers Pietro Tenerani und des Canova-Epigonen Carlo Finelli (Qu 8). Bei der Besichtigung der Sehenswürdigkeiten erwies sich, zumindest in der ersten Zeit, August Riedel als zuverlässiger, bisweilen aber wohl etwas ungeduldiger Führer (Qu 9). Aus dem einstigen Münchner Akademiefreund war inzwischen ein in der römischen Künstlerwelt höchst beliebter Gesellschafter geworden. Nur von der religiösen Malerei der Nazarener hielt der Bayreuther Protestant nicht viel. Indes verraten seine Bilder, wie sehr er sich zur diesseitigen Schönheit der lebenden Römerinnen hingezogen fühlte.<sup>55</sup> Immerhin verdanken ihm die Schwestern Popp einen kurzweili-

<sup>52</sup> Zit. nach Kat. Lübeck 1989, 222. Beispiele für die Caldoni-Ikonographie abgebildet in Kat. Nürnberg 1991/92, 468–473.

<sup>53</sup> Zit. nach Sepp, 10. Zum gesellschaftlichen Leben der deutsch-römischen Künstlergemeinde und zum Café Greco als erster Anlaufstelle s. Ursula Peters: Das Ideal der Gemeinschaft, in: Kat. Nürnberg 1991/92, 157–187; vgl. auch die Verwendung des Begriffs Künstlerrepublik bei Seidler (1964), 192.

<sup>54</sup> Noack II, 458; B. Popp gab ihre Adresse noch mit dem früher für den unteren Teil der Via Sistina gebräuchlichen Namen Via Felice an (Sepp, 13); vgl. dazu den Stadtplan von Pietro Roga, 1824 (Abb. in Kat. Nürnberg 1991, 86); zu den Vormietern Sepp, 14 (ohne Quellenangabe). Das Todesdatum Schlossers bei Noack II, 454, aber ohne Adresse.

<sup>55</sup> Zu Riedel allg. Schaper; spez. zu seiner Nazarenerkritik s. auch Kat. München 1987/88, 391; zur Rolle weiblicher Reize in seinem Werk ebd. 311; vgl. auch Helmut Börsch-Supan: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870, München 1988, 291. – Ludwig

gen Nachmittag beim alten Josef Anton Koch, der schon seit 1795 in Rom lebte. Eine Ursache für die Liebenswürdigkeit des als gesellschaftliches *enfant terrible* bekannten Malers dürfte auch eine der Empfehlungskarten gewesen sein, die Akademiedirektor Cornelius, Kochs früherer römischer Weggefährt, der ehemaligen Schülerin ausgestellt hatte (Qu 10). Der Vermittlung Schenks war es zu verdanken, daß sich Graf Spaur, der bayerische Gesandte in Rom, der beiden Regensburgerinnen fürsorglich annahm und ihnen auf unbürokratischem Weg die Genehmigung zum Kopieren im Vatikan beschaffte.<sup>56</sup> Auch der Bildhauer und königliche Kunstagent Johann Martin Wagner besuchte die Regensburgerinnen schon bald nach ihrer Ankunft in Rom. Als sie wenige Wochen später den Gegenbesuch antraten, sahen sie in seinem Atelier einige der für den Marmorries im Inneren der Walhalla bestimmten Reliefs (Qu 10, 13). Ferner waren sie bei den Malern Johann Christian Reinhart, Franz Ludwig Catel, Johann Martin von Rohden, Joseph Severn und einem gewissen Guitin zu Gast (Qu 11).<sup>57</sup> Nach mehrmaligen vergeblichen Versuchen kam auch ein Besuch in Thorvaldsens Wohnung in der Casa Buti zustande, die im Häuserdreieck zwischen Via Sistina und Via Gregoriana lag. Während im Atelier des Dänen an der Piazza Barberini und in seiner Gemäldesammlung Fremde ein und aus gingen, hatten zu seinen Privaträumen nur Freunde Zutritt. Wer von ihm empfangen wurde, erlebte den Starbildhauer als angenehmen, völlig unkomplizierten Gastgeber.<sup>58</sup>

Melchior von Diepenbrock hatte seinen Freund Brentano offenbar von sich aus darum gebeten, bei Friedrich Overbeck ein gutes Wort für die Popp-Schwestern einzulegen. Im Sommer 1831 war der Nazarener auf seiner Deutschlandreise mit dem romantischen Dichter zusammengetroffen, nachdem vermutlich die gemeinsame Freundin Emilie Linder den Kontakt hergestellt hatte.<sup>59</sup> Zu dieser wertvollen Empfehlung kam ein günstiger Zufall: Während des kurzen Aufenthalts in Florenz hatten Barbara und Mina die Bekanntschaft mit Louise Seidler und deren Begleiterin, Frau von Bardeleben, gemacht, die sich ebenfalls auf dem Weg nach Rom befanden. Dort trafen sie sich denn auch bald wieder und blieben fortan in engem Kontakt, obwohl die preußische Adlige von Bardeleben zum Leidwesen der Regensburgerinnen offenbar selbst in Italien andauernd von Berlin erzählte. Da Louise Seidler bereits von 1818 bis 1823 in Rom gelebt hatte, kannte sie schon viele Künstler und machte es sich jetzt zur Pflicht, diesen die neugewonnenen Freundinnen vorzustellen. Auf diese Weise wurden Barbara und Mina Popp im Hause Friedrich Overbecks eingeführt. Mehrere Besuche folgten, darunter ein *sehr vernünftiges Mittagsmahl* am Ostersonntag 1833 (Qu 10, 16).<sup>60</sup> Overbeck wiederum machte die beiden Schwestern mit seinem früheren Weggefährten Philipp Veit bekannt, der seit 1830 Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt war.<sup>61</sup>

Johann Passinis Caffè-Greco-Bild von 1856 (Hamburger Kunsthalle) zeigt Riedel inmitten einer geselligen Runde (Abb. u. a. in Kat. Nürnberg 1991, 421).

<sup>56</sup> Sepp, 12.

<sup>57</sup> Ebd. 17.

<sup>58</sup> Bjarne Jørnæs: Von Trinità dei Monti zur Piazza Barberini, in: Kat. Nürnberg 1991/92, 85–93; zu Thorvaldsen als Gastgeber vgl. auch Peters (Anm. 53), 172f. u. Anm. 84.

<sup>59</sup> Zu Overbecks Deutschlandreise Howitt I, 530ff.; vgl. auch Kat. Mannheim 1993, 193. Linder hatte Overbeck während ihres Italienaufenthalts 1829–31 kennengelernt; dazu Howitt I, 528; Jent, 33; vgl. auch Boerlin, 491; Trapp 1995/96, 19.

<sup>60</sup> Das vollständige Zitat aus einem Brief B. Popp (Datum u. Empfänger unbekannt) bei Sepp, 21.

<sup>61</sup> Ebd. 16.

Barbara Popp erkannte sehr bald die Gefahr, sich zu sehr im Gesellschaftsleben der römischen Künstlerrepublik zu verlieren. Sie war daher Louise Seidler insgeheim recht dankbar, als diese sie mit aller Energie drängte, eine gemeinsame Werkstatt zu mieten, in der die bereits an die römischen Verhältnisse gewöhnte Malerin schnell einen gut funktionierenden Atelierbetrieb in Gang brachte: *Fräulein Seidler bringt immer noch Gehilfen zum Zeichnen mit, damit ihr die Modelle (...) nicht so teuer kommen. Jetzt nimmt sie Fräulein Wening, eine Westfälin, die schon drei Jahre hier ist – Overbecks empfahlen sie uns sehr als ausgezeichnet brav und verständig. Auch eine Engländerin mußte schon mitzeichnen, eine ziemlich alte reiche Dame.*<sup>62</sup> Eine junge Frau aus den Albaner Bergen diente als Modell für das bereits erwähnte Bild des zu Frau und Kind heimkehrenden Jägers (Abb. 3). Obwohl nur von Barbara Popp signiert, handelt es sich dabei um eine Gemeinschaftsarbeit mit Louise Seidler.<sup>63</sup> Da beide in München bei Robert von Langer studiert hatten, verwundert es nicht, daß die Komposition der nahgesehenen Dreiergruppe an eine der bekanntesten Bilderfindungen des gemeinsamen Lehrers erinnert (Abb. 4). Auch für einige heute kaum mehr aufzuspürende Studien nach der Natur ist die Zusammenarbeit der beiden Malerinnen überliefert (Qu 12). Sie ergab sich einerseits durch die Enge des gemeinsamen Ateliers, war andererseits aber auch Ausdruck des nazarenischen Ideals einer religiös-künstlerischen Bruderschaft. Diesen Gedanken auch für die gemischt konfessionelle Werkstattgemeinschaft Popp-Seidler zu reklamieren, scheint legitim. Denn die Protestantin aus Sachsen-Weimar teilte das Anliegen der Nazarener, eine neue religiöse Kunst schaffen zu wollen. Der Weg dazu führte auch für sie über eine Rückbesinnung auf die ungetrübte Frömmigkeit des vorreformatorischen Christentums. Dessen Ästhetik galt es zu verinnerlichen, um die Folgen von Reformation und Gegenreformation mit den Mitteln der Kunst zu überwinden. In ihren Memoiren erinnert sich die Malerin: *Ich (...) schwärmte für die einfachen, empfindungsvollen Florentiner, die ich als Grundlage der neu sich entwickelnden Kunst zu betrachten geneigt war: eine Meinung, welche geistreichere Kenner und warme Verehrer eines Ghirlandaio, Gaddi, Fiesole, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Giotto usw. mit mir teilten.*<sup>64</sup> Mit einigen dieser Gesinnungsgenossen war sie gut bekannt, seitdem sie während ihres ersten Romaufenthalts Tür an Tür mit Julius Schnorr von Carolsfeld und Friedrich Olivier gelebt hatte. Nach ihrem Umzug in den Palazzo Guarnieri wohnte Philipp Veit drei Etagen über ihr. Alle drei Maler gehörten zum Kreis der Lukasbrüder und damit zur Keimzelle der nazarenischen Kunst. Schnorr und Olivier waren überzeugte Protestanten, nur Veit war schon 1810 konvertiert.<sup>65</sup> Wie konsequent auch Louise Seidler die Hinwendung zur vorreformatorischen Frömmigkeit vollzogen hatte, beweist ihre Beschäftigung mit ‚katholischen‘ Bildthemen. Für die Rochuskapelle bei Bingen schuf sie das 1814 von Goethe gestiftete Altarblatt mit einer Darstellung des Kirchenpatrons, der die Züge des Dichters trägt, und 1822 arbeitete sie *mit Inbrunst* an einer Almosen spendenden hl. Elisabeth.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Das Popp-Zitat nach Sepp, 17.

<sup>63</sup> Die Signatur lautet: *Barbara Popp pinxit Romae 1833*. Zur Beteiligung Seidlers s. Qu 12. – Das Gemälde wurde 1836 von Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis für seine „Bildergalerie“ im Regensburger Schloß erworben (Inv.-Nr. St. E. 10998); dazu Staudinger, 264–266.

<sup>64</sup> Das Zitat nach Seidler (1964), 268; zu ihrer Skepsis gegenüber dem ‚orthodoxen‘ Katholizismus vgl. ebd. 129.

<sup>65</sup> Zu den Nachbarn ebd. 160, 162; zu ihrer Zugehörigkeit zum Lukasbund s. Kat. Nürnberg 1991/92, 427f. (Nr. 315).

<sup>66</sup> Das Zitat nach Seidler (1964), 273; zum Rochusbild s. Heinz Claassens: Die Rochuskapelle

Für die Katholikin Popp waren die Inhalte der nazarenischen Kunst selbstverständlich; ihr Wesen aber konnte sie wohl nur zum Teil begreifen. Denn die romantische Sehnsucht nach einer auf der Basis des Christentums erneuerten vaterländischen Kunst war vor allem auf protestantischem Boden entstanden. Aus katholischer Sicht stellte sich die Frage nach einer neuen patriotisch-christlichen Kunst nicht. So konnte Sailer auch seine berühmte, 1808 an der Landshuter Universität gehaltene Rede *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst* mit der These beginnen, daß die sinnlich wahrnehmbare Kunst das Medium zur Vermittlung der unsinnlichen Heilsbotschaft sei.<sup>67</sup> In der protestantischen Kirche dagegen dominierte seit der Reformation das – allenfalls gesungene – Wort. Daher war es konsequent, wenn die selbsternannten Erneuerer der christlichen Kunst dort anknüpften, wo der Bruch entstanden war: vor 1517. So gesehen, hat das romantisch-nazarenische Konvertitentum letztlich auch ästhetische Gründe.

Die Teilnahme an den hohen Kirchenfesten war für die katholischen Regensburgerinnen ein zentraler Bestandteil ihres Romerlebnisses. Ihren Aufzeichnungen nach zu schließen, hinterließ allerdings weniger die sakrale Handlung als vielmehr das prächtige Zeremoniell tiefen Eindruck. Der analytische Blick der Malerin offenbart sich, wenn sie feststellt, daß Papst Gregor XVI. von *Würde und Hoheit* umgeben sei, *ohne daß eben seine Gestalt selbst ausgezeichnet wäre*.<sup>68</sup> Das visuelle Erlebnis bestimmte vermutlich auch die Auswahl der besuchten Kirchen. So notierte Mina, man sei am Morgen des 24. Dezember in die Lateransbasilika gegangen, *weil Babette die Berge sehen wollte*.<sup>69</sup> Die vollständige Synthese von religiöser Andacht und Naturbetrachtung ermöglichte ihnen ein Vierteljahr später die Öffnung in der Kuppel des Pantheon. Als die beiden Schwestern am Karfreitag Abend von der Sixtinischen Kapelle nach Hause gingen, nahmen sie den Weg über die Piazza Navona und die Piazza della Rotonda, wo an beleuchteten Buden allerlei Delikatessen verkauft wurden. *Die Rotunde war, so Barbara Popp, von eben diesen Läden ganz hell beschienen und hätte sich so wunderschön für ein Gemälde gemacht. Zu unserer freudigsten Überraschung fanden wir die Türe noch offen und traten ein. (...) An jedem Altar brannte eine Lampe, was über die ganze Kirche bis zur Kuppel hinauf eine angenehme Dämmerung verbreitete und die schönen Formen und Verhältnisse des Gebäudes vorteilhaft hervorhob. Über diesem Gewölbe von Menschenhänden gebaut, zeigte sich das geheimnisvolle Gewölbe des Firmaments mit seinen funkelnden Sternen. (...) Es ist als flüsternten die Mauern dem Eintretenden zu: Komm in unsere Mitte, wir bewahren dich vor allem Weltgetümmel, öffne nur dein Herz dem Einen, Höchsten, gleichwie auch wir nur von dem einen Punkte Licht und Luft einlassen!*<sup>70</sup> Die Wanderung des andächtigen

bei Bingen (Schnell & Steiner Kunstführer Nr. 711), München-Zürich 1959, 11, 15 (mit Abb.). Zum (verschollenen) Elisabethbild s. Kovalevski 1998, 67 u. Abb. 1.

<sup>67</sup> Sailer, bes. 164–166; vgl. dazu Gajek: Dichtung und Religion, 76 ff. Zu Titel und Aussage von Sailers Rede vgl. das bereits 1800 von August Wilhelm Schlegel veröffentlichte Gedicht *Der Bund der Kirche mit den Künsten*, in: Ders.: Gedichte, Tübingen 1800, 143 f., 150–156.

<sup>68</sup> So der beim Patrozinium von S. Carlo al Corso (4. 11.) gewonnene Eindruck; das vollständige Zitat bei Sepp, 13.

<sup>69</sup> Vgl. auch die Schilderung der optischen und akustischen Erlebnisse, die Karfreitags- und Osterliturgie den Schwestern Popp bescherten (Sepp, 19–20), bes. die Schilderung des Ostersonntags: *Dem Hochamt selbst konnten wir der Unruhe in der Kirche wegen und um guten Platz zum Segen zu finden, nicht ordentlich beiwohnen. Wie besahen also außen die verschiedenen Volkstrachten und Gruppen der Landleute (...).*

<sup>70</sup> Das vollständige Zitat bei Sepp, 19 f.

Blicks über das Kuppel- ins Himmelsgewölbe vollzog sich auf einem Weg, den evangelische Pastoren im späten 18. Jahrhundert geebnet hatten, indem sie ihre Gemeinden dazu anregten, die Herrlichkeit Gottes in der freien Natur zu erkennen.<sup>71</sup> Beschritten wurde dieser Weg der pietistischen Entgrenzung des Kirchengebäudes zumindest verbal auch von Johann Michael Sailer und Melchior Diepenbrock. Hatte Sailer schon 1808 den *Sternenhimmel als die große Domkirche des Naturtempels* bezeichnet und den Blick darauf als Metapher für die Inspiration des christlichen Künstlers verwendet, fand sein Schüler Diepenbrock noch eindeutiger Worte. In seiner Festpredigt anlässlich der Wiedereröffnung des restaurierten Regensburger Doms 1839 ermahnte er die Gläubigen, über der Großartigkeit dieses Tempels nicht den Tempel des Herrn in der Natur zu vergessen: *Und nun wendet Euch mit mir zu den Hochgebirgen; welchen Tempel des Herrn erschauen wir dort! (...) Und nun wiederum blicket in einer klaren Nacht über Euch nach den Sternen; welch ein anderer Tempel Gottes eröffnet sich Euch dort? Ausgespannt ist die unermessliche Veste des Aethers, Räume umfassend, deren Ausdehnung unser irdischen Sinne unergründlich, unausdenkbar ist (...)*<sup>72</sup>

Wie wenig die Romreise der zwei Regensburgerinnen den ausschließlichen Charakter einer nazarenischen Pilgerfahrt hatte, zeigt sich sowohl an dem großen Interesse für das römische Alltagsleben als auch an dem nüchternen Urteil über Friedrich Overbeck. So sehr sie ihn als das Haupt der Nazarener respektierten und seinen künstlerischen Rat zu schätzen wußten, so distanziert standen sie der Realität seiner gelebten Frömmigkeit gegenüber. Nach dem ersten Besuch bei dem Meister, der seit 1832 mit seiner Frau Nina und dem damals dreizehnjährigen Sohn Alfons im Palazzo Cenci wohnte, notierte Mina: *Der etwa zehn- bis zwölfjährige Sohn Overbecks ist ein hübscher Knabe, aber gar zu schüchtern, was wahrscheinlich in seiner Erziehung liegt.* Außerdem hatte sie den Eindruck, daß die Frau bei aller Frömmigkeit doch das Regiment führe.<sup>73</sup> Dieser scharfe Blick auf das religiöse Kunstleben der Familie Overbeck mag durch kritische Aussagen der Münchner Akademiefreunde Riedel und Schwantaler – ersterer mochte die Nazarener nicht, letzterer bezeichnete sich selbstironisch als Heide (Qu 19) – fokussiert gewesen sein. Er zeugt jedenfalls von einer selbstbewußten und kritischen Haltung gegenüber dem lebenden Inbegriff des christlichen Malers, der seine eigene Familie nach dem Muster der Heiligen Familie zu gestalten versuchte. Als *Beato Angelico der modernen Malerei* bezeichnete ein späterer Besucher des Palazzo Cenci, Ferdinand Gregorovius, das Haupt der Nazarener. Treffend schilderte der Historiker die Stimmung im Atelier, *welches stille Menschen still betreten wie ein Allerheiligstes, und wo ein blasser Mann mit langem gescheitelten Haar, lebenswürdig, sanft, kaum hörbar (...) die Heiligenbilder auf den Staffeln erklärt. Auch diese sind still und tonlos; (...) entlebte Menschen, entlebte Kunst (...)*<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Vgl. Christoph Christian Sturm: Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres, Halle 1794. Zur kunstgeschichtlichen Tragweite dieser populären Predigtensammlung Traeger: Kirche der Natur, 184f. – Als eine Quelle der protestantischen Naturandacht vgl. Calvins Frage, *welch ein Künstler es doch sein mußte, der die Unzahl der Sterne am Himmel so wohl geordnet und gefügt hat, daß kein erhabeneres Schauspiel erdacht werden kann*; zit. nach ebd. 193.

<sup>72</sup> Sailer, 166; Melchior Diepenbrock: Der Tempelbau Gottes in der Menschheit. Rede bei der feierlichen Wiedereröffnung des Domes zu Regensburg am heiligen Pfingstfest 1839, in: Ders.: Gesammelte Predigten, Regensburg 1841, 85–110; dazu Traeger: Kirche der Natur, 195f., und Loichinger, 302f., der jedoch die innere Nähe der Predigt zum Protestantismus nicht erörtert.

<sup>73</sup> Das vollständige Zitat aus dem Tagebuch Minas (Anfang Januar 1833) bei Sepp, 16.

<sup>74</sup> Ferdinand Gregorovius: Wanderjahre in Italien. Figuren, Geschichte, Leben und Szenerie

Mit derselben unvoreingenommenen Urteilkraft, mit der Barbara und anscheinend vor allem Mina Popp den Hauptmeistern der deutsch-römischen Kunstwelt gegenübertraten, äußerten sie sich über die echten Römer. Sofern diese nicht im Raster ihrer Maleraugen hängenblieben und schlicht als pittoresk empfunden wurden, waren sie der Kritik preisgegeben. Diese traf den Jesuitenprediger ebenso wie den einfachen Mann auf der Straße. Der Theologe kam nicht schlecht davon: *Was er sagte, war auch gewiß sehr gut, sehr mäßig und wäre vor der ganzen Welt zu verteidigen gewesen. (...) Nur uns, die an die frommen, rührend einfachen Predigten unseres Bischofs Wittmann gewöhnt sind, konnte dieser sehr studierte Vortrag weniger ansprechen.*<sup>75</sup> Ärger traf es einen namentlich nicht überlieferten jungen Künstlerkollegen, der Regensburg für eine Stadt in Portugal hielt und auf dieses Vergehen offenbar genauso gelassen reagierte wie viele seiner Landsleute in ähnlichen Situationen: *(...) und wenn sie so etwas, wie die Lage eines Landes, oder einer Stadt, oder andere jederman (sic) bekannt sein sollende Dinge nicht wissen, sagen sie bloß ganz graziös: chi lo sa? oder: Dio lo sa und geben sich zufrieden.* Daß solche Worte allerdings nicht Ausdruck deutscher Überheblichkeit waren, sondern wiederum die Folge genauer Beobachtung, beweist der Zusatz, *daß man hier auch bei den gemeinsten Leuten selten so ein plumpes bäuerisches Wesen findet, wie bei uns häufig, und da sich kein Stand weiter durch besondere Bildung auszeichnet und die Menschen überhaupt hier mit glücklichen Anlagen geboren scheinen, so mag wohl kaum irgendwo der Unterschied der Stände so wenig bemerklich sein als hier.* Inwieweit freilich dieses Urteil von der Topik der zeitgenössischen Reiseliteratur beeinflusst ist, kann hier nicht erörtert werden.<sup>76</sup>

Nach Ostern traf ein höchst willkommener Geldschuß aus Regensburg ein, an dem sich auch der Eichstätter Onkel David Popp beteiligt hatte.<sup>77</sup> Der Gedanke an die drohende Heimreise war damit erst einmal abgewendet, so daß sich die beiden Schwestern vorerst noch unbeschwert ihrer Kunst widmen konnten. Besondere Fortschritte scheint dabei Mina gemacht zu haben, deren – leider zur Gänze verschollene – Landschaftsbildchen auch von Josef Anton Koch gelobt wurden. *Brav, brav, das ist gut, hätt's auch nicht besser machen können,* soll der alte Herr mehrmals gesagt haben.<sup>78</sup> Anerkennungen dieser Art scheinen ihr, die ja keine reguläre künstlerische Ausbildung genossen hatte, genügend Selbstvertrauen gegeben zu haben, um sich nach der Rückkehr nach Regensburg offiziell als Landschaftsmalerin zu bezeichnen.<sup>79</sup>

Noch bevor der Sommer kam, verließen August Riedel und Louise Seidler Rom. Riedel fuhr in Gesellschaft von drei Dänen nach Süditalien, die Weimarer Freundin kehrte nach Deutschland zurück.<sup>80</sup> Für gesellschaftliche Abwechslung sorgte nun vor allem die Bekanntschaft mit dem Landschaftsmaler Johann Martin von Rohden, der seit 1815 mit Caterina Coccanari, der Tochter des Sibyllenwirts in Tivoli, verheiratet war. Außer dem Sohn Franz, der damals in der Werkstatt Kochs arbeitete und 1903 als

aus Italien, Bd. 1, Leipzig 1870, 114; zu Overbecks Familienleben vgl. auch Andreas Blühm: Familienbild, in: Kat. Lübeck 1989, 132.

<sup>75</sup> Brief B. Popp's an den Onkel David Popp (Fastenzeit 1833); zit. bei Sepp, 18.

<sup>76</sup> Ebd.; zit. nach Sepp, 19. Zur Topik vgl. z. B. Heinrich Heine: Reisebilder, 3. Teil. Von München nach Genua (1828), u. a. Kap. XXIII.

<sup>77</sup> Sepp, 21.

<sup>78</sup> Ebd. 22; zu den mehrmaligen Besuchen Kochs vgl. auch ebd. 25.

<sup>79</sup> Vgl. die Einträge in den Familienbögen *Pop, Franz Alois* – erstellt zwischen 1833 u. 1841 und *Popp, Barbara* – erstellt nach 1846 (SAR).

<sup>80</sup> Sepp, 22f.

,letzter Nazarener' in Rom sterben sollte, hatte er noch *eine allerliebste lustige Tochter*, die noch bis mindestens 1836 Neuigkeiten aus der römischen Künstlerrepublik nach Regensburg meldete.<sup>81</sup>

Für Zeitvertreib sorgten auch gemeinsame Ausflüge mit Schwanthaler und dessen Münchner Bildhauerfreund Peter Schöpf, der sich 1832 bei den Bewerbungen um ein kgl. Reisestipendium gegen Barbara Popp durchgesetzt hatte. In Rom arbeitete er zunächst bei Thorvaldsen, um später zu Johann Martin von Wagner zu wechseln, an dessen Walhallafries er mitarbeitete.<sup>82</sup> Die erste dieser Exkursionen führte an die Via Appia Antica. Sie begann, so Barbara Popp in einem Brief an den Eichstätter Onkel, *mit dem Heidentum, dem Tal der Egeria und dem Grabmal der Cäcilia Metella, und endigte mit den heiligsten Erinnerungen aus der Christenheit, den Katakomben von S. Sebastiano, und Sie wären, liebster Onkel, gewiß um so lieber mit uns gewesen, da einer unserer Führer, der Bildhauer Schwanthaler, ein ebenso leidenschaftlicher Altertumsfreund ist wie Sie selbst.*<sup>83</sup> Der zweite Ausflug führte am Pfingstmontag nach S. Paolo fuori le Mura, wo sich die Schwestern an den Kreuzgang von St. Emmeram in Regensburg erinnert fühlten. Dabei ist unklar, ob sich diese Bemerkung auf den reinen Stimmungswert bezieht oder auf architektonische Übereinstimmungen, wie sie etwa in dem zumindest für Regensburg markanten Motiv der Arkaden mit gekuppelten Säulchen bestehen.<sup>84</sup> Auf dem Rückweg kehrten die Ausflügler in der spanischen Weinschänke an der Ripa Grande ein, um den Blick über den Tiber auf den Aventin zu genießen. Das Lokal, das einem gewissen Don Rafael Anglada gehörte, war spätestens seit den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ein beliebter Künstlertreffpunkt und wurde durch ein stimmungsvolles Gemälde Ludwig Catels verewigt, das den bayerischen Kronprinzen Ludwig dort in geselliger Runde zeigt (München, Neue Pinakothek).<sup>85</sup>

<sup>81</sup> Das Zitat aus einem Brief B. Popp's an David Popp nach Sepp, 23; vgl. auch Qu 18. Die Bezeichnung ,letzter Nazarener' nach der Inschrift am Rohden-Grabmal auf dem Campo Santo Teutonico. Zu Rohden grundlegend Ruth Irmgard Pinnau: Johann Martin von Rohden. Leben und Werk, Bielefeld 1965, hier bes. 39–43.

<sup>82</sup> Sepp, 15, 23; zu Schöpf noch immer am ausführlichsten Hyacinth Holland: Schöpf, Peter, in: ADB 32, 355–358; s. auch Günter Lorenz: Römischer Werkstattbetrieb des Klassizismus. Entwurf und Ausführung von Johann Martin von Wagners ,Walhallafries' (1822–1837), in: Kat. Nürnberg 1991/92, 249–258 (hier: 256, 258 Anm. 18), u. Harald C. Tesan: Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom, ebd. 259–277, bes. 268 mit Abb. 10 (= Ausschnitt aus dem Walhallafries: Szene der Christianisierung der Sachsen durch Karl den Großen; mit Selbstbildnis Schöpf's).

<sup>83</sup> Das Zitat nach Sepp, 23; die letzten Worte beziehen sich auf David Popp's historische Forschungen. Er war ein Gründungsmitglied des Regensburger Historischen Vereins (VHVO I [1831], 32) und verfaßte u. a. die Festschrift zum 1100. Gründungsjubiläum der Diözese Eichstätt: Anfang und Verbreitung des Christentums im südlichen Teutschland, Ingolstadt 1845.

<sup>84</sup> Ausführlicher zum Ausflug nach den Aufzeichnungen in Minas Tagebuch Sepp, 23; vgl. auch Schindler, 219. Zum gemeinsamen Säulenmotiv vgl. bes. die Mittelarkade des Nordflügels im Emmeramer Kreuzgang.

<sup>85</sup> Einige der auf dem Bild versammelten Künstler gehörten auch zu Barbara Popp's römischem Bekanntenkreis: Thorvaldsen sitzt auf der linken Bank in der Mitte, Martin von Wagner beugt sich stehend über den Tisch, neben ihm sitzt lesend Philipp Veit, und Catel hat sich am vorderen Tischende selbst mit dem Skizzenblock dargestellt. Die Identifizierung der Künstler nach Catels eigener Bildbeschreibung in einem Brief an den Kunstschriftsteller J. G. von Quandt in Dresden (Rom, 20. 3. 1824), zit. u. a. in: Erich Steingraber: Die Neue Pinakothek München, München 1981, 34 (mit Farbabb.).

Überliefert sind ferner ein Ausflug nach Tivoli sowie Exkursionen in Gesellschaft des Malers Edward von Steinle und des Bildhauers Lotsch. Von Cornelius wurden die beiden Regensburgerinnen bald nach dessen Ankunft in Rom im Mai 1833 zu einer Soirée mit Musik und Tanz eingeladen.<sup>86</sup> Doch im Sommer fingen die Eltern an, zur Heimkehr zu drängen. Als sich die ins Auge gefaßte Möglichkeit einer gemeinsamen Rückfahrt mit dem Münchner Hofkapellmeister Kaspar Aiblinger zerschlug, da dieser den kürzesten Weg nahm, war die Trauer der Schwestern nicht groß. Denn um den Besuch von Assisi, Perugia und vor allem Venedig wollten sie sich keinesfalls bringen lassen.<sup>87</sup> Zudem waren einige Bilder gerade begonnen – ein geschicktes Argument, um den Vater noch etwas zu vertrösten. Im selben Brief berichtet Barbara von einem Besuch bei Overbeck und meint, es dürfte Herrn von Brentano interessieren, daß das *Bild für Frankfurt* untertuscht sei (Qu 16). Damit kann nur Overbecks programmatisches, an Raffaels *Disputa* anknüpfendes Gemälde *Der Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 5) gemeint sein, an dem der Nazarener seit 1829 arbeitete, nachdem er vom Städel'schen Kunstinstitut den Auftrag für ein Werk nach freier Wahl des Themas erhalten hatte.<sup>88</sup> Es scheint nicht ausgeschlossen, daß Overbeck der Regensburgerin eine seiner zahlreichen Vorstudien schenkte oder ihr die Erlaubnis gab, selbst eine Skizze danach anzufertigen. Ihr 1848 für David Popp gemaltes Altarbild (Abb. 11), auf das noch zurückzukommen sein wird, weist jedenfalls bemerkenswerte motivische Übereinstimmungen auf.<sup>89</sup>

Mit dem 14. September 1833 kam der Tag der endgültigen Abreise. August Riedel blieb die undankbare Aufgabe, die angefangenen Bilder zum Trocknen einstweilen zu sich zu nehmen und sie dann gut verpackt nach Regensburg zu schicken.<sup>90</sup> In S. Maria degli Angeli unterhalb von Assisi besichtigten die Schwestern Overbecks 1829 geschaffenes Giebelfresko an der Portiuncula-Kapelle, *das mit dem darüber gewölbten Teil der Kirche allein noch von dem Erdbeben (1832, Anm. d. Verf.) verschont blieb, d. h. mit einigen Sprüngen davonkam. Der übrige Teil der Kirche ist gänzlich eingefallen, wird aber wieder aufgebaut.* Den Rahmen des Freskos hatte der damals neunzehnjährige Edward von Steinle gemalt, der Barbara und Mina Popp beim Ausflug nach Tivoli begleitet hat.<sup>91</sup>

Vom 20. September bis zum Morgen des 1. Oktober hielten sich die Schwestern in Florenz auf. Dort kam es zu ihrer großen und freudigen Überraschung zu einem Wiedersehen mit dem Ehepaar Veit, das sich nach einem längeren Besuch in Frankfurt, wo Philipp Veit damals das Städel'sche Kunstinstitut leitete, nun wieder auf dem Rückweg nach Rom befand. Kennengelernt hatten sie sich ja bereits durch Overbeck. In Florenz, das Barbara Popp jetzt weit besser gefiel als ein Jahr zuvor, unternahm man gemeinsame Besichtigungen und eine *sehr schöne Spazierfahrt*. Besonderen Eindruck

<sup>86</sup> Sepp, 23.

<sup>87</sup> Ebd. 24. Zu Aiblinger, der 1833 im Auftrag von Kronprinz Maximilian in Rom Materialien zur Musik des 16. Jahrhunderts aufspürte, s. ADB 1, 163–165.

<sup>88</sup> Zum Verständnis des Bildes grundlegend Overbecks eigene Deutung: Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde, im Besitze des Städel'schen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst, Frankfurt 1840; vgl. auch Berthold Hinz: Der Triumph der Religion in den Künsten, in: Städel-Jahrbuch, N. F. 7 (1979), 149–170.

<sup>89</sup> Vgl. dazu S. 438 f.

<sup>90</sup> Genauere Angaben zur Route und zu den Weggefährten bei Sepp, 26.

<sup>91</sup> Das Zitat (ebd. 27) aus einem Brief M. Popps an David Popp, geschrieben in Florenz Ende September 1833. Zum Fresko s. Kat. Lübeck 1989, 39 (Abb.) u. 230 f. (Text).

machten auf die Regensburger Malerin die reich ausgestatteten gotischen Kirchen, deren Architektur sie an die Heimat erinnerte, und die Galerie des Palazzo Pitti; nicht genug loben könne man auch die *Liberalität und die Bequemlichkeit, womit überall, sogar ohne die kleinste Ausgabe, der Zutritt gestattet ist.*<sup>92</sup>

In Bologna gehörte die ganze Aufmerksamkeit der Pinakothek und darin vor allem Raffaels *Hl. Cäcilia* (Abb. 6). Das 1514 für die Kirche S. Giovanni in Monte gemalte Altarbild, von Napoleon nach Paris verschleppt und seit 1815 wieder in Bologna ausgestellt, galt damals als das bedeutendste Tafelbild der Renaissance. Schon Vasari hatte es in höchsten Tönen gelobt, und durch Goethes Lobpreis war das Bild auch für deutsche Italienreisende zu einem Ziel der Kunstwallfahrt geworden. Barbara Popp hatte das Gemälde anhand von Reproduktionen bereits 1825/26 rezipiert (Abb. 2). So gesehen, wirken ihre Empfindungen im Angesicht des Originals folgerichtig und verständlich: *Mit Küssen und Tränen in den Augen nahmen wir von der heiligen Cäcilia Abschied, die eben von der Wand herunter genommen auf einer Staffelei stand; um so schmerzlicher war der Abschied, als wir auf unserer Reise vielleicht kein Raphael'sches Bild mehr zu sehen bekommen werden.*<sup>93</sup> Die aus diesen Worten sprechende Raffael-Begeisterung ist durchaus zeittypisch, in ihrer uneingeschränkten Form aber für eine Künstlerin, die eben erst Overbeck und Veit verlassen hatte, insofern bemerkenswert, als in den Augen der Nazarener neben den Malern des 15. Jahrhunderts nur der junge, sittlich und künstlerisch unverdorben Raffael als Vorbild für die Erneuerung der religiösen Malerei tauglich war. So hatte Overbeck 1827 anlässlich der bevorstehenden Einrichtung des Städel'schen Kunstinstituts geäußert, daß er es *für nützlicher halten würde nach Masaccio zeichnen zu lassen als nach Raffael oder gar Michel-Angelo.* Kunst müsse, so Overbeck in einem Schreiben an Johann David Passavant, *geistlich seyn wie der Christ selber ein geistlicher Mensch und nicht ein fleyschlicher seyn soll, sie muß keusch, heilig, demüthig seyn, fern von aller Lüsternheit (...). Und eine solche Kunst, sehen wir sie nicht an den Werken des dreyzehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vor Augen?*<sup>94</sup> Auf den 1483 geborenen Raffael trafen diese Kriterien, nicht nur aus zeitlichen Gründen, kaum noch zu.

Barbara Popp's uneingeschränkte Raffael-Verehrung war weder nazarenisch-ein-dimensional noch dem Urteil der Klassizisten verpflichtet, die im Werk des Urbinaten die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Kunst erreicht sahen. Sie gründete auf dem Idealbild des heiligmäßigen Malers, das die Nachwelt bald nach seinem Tod am Karfreitag 1520 zu entwerfen begonnen hatte. Seinen hagiographischen Höhepunkt erreichte es mit der romantischen Raffael-Schwärmerei. In August Wilhelm Schlegels holprigem Gedicht vom *Bund der Kirche mit den Künsten* etwa werden Raffael und Michelangelo, von der auf die Erde zurückgekehrten Ecclesia weissagend nach Engeln benannt, als Vorbilder für die neue Kunst proklamiert.<sup>95</sup> Auch Mina

<sup>92</sup> Die Zitate nach B. Popp bei Sepp, 27. Zur ersten Begegnung mit Veit s. o. Anm. 61.

<sup>93</sup> Zu Raffaels Bild grundlegend Andrea Emiliani: *Indagini per un dipinto. La Santa Cecilia di Raffaello*, Bologna 1983; zur Rezeption durch Vasari und insbesondere durch Goethe vgl. auch Andreas Beyer in: *Kat. Frankfurt/Weimar 1994*, 16f. (mit Farbabb.). Das Popp-Zitat nach Sepp, 27.

<sup>94</sup> Denkschrift und Begleitschreiben an Passavant vom 12. 5. 1827 (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main) publ. bei Frank Büttner: *Oberbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks*, in: *Kat. Lübeck 1989*, 20–33.

<sup>95</sup> Schlegel (Anm. 67); zur Eindimensionalität des nazarenischen Raffael-Bildes vgl. Jörg Traeger: *Raffael, Luther und die römische Kirche. Zur Reformation der Bilder*, in: *Martin Luther*.

Popp hatte, offenbar unbeeindruckt von Overbecks Forderungen, nach der Karfreitagssliturgie in der Sixtinischen Kapelle gefragt, ob man *Schöneres und Höheres noch auf Erden finden und genießen* könne, als wenn *Ohr und Herz mit Entzücken sich den himmlischen Melodien* öffneten und *das Auge auf die erhabenen Gestalten Michelangelos gerichtet sei*.<sup>96</sup>

Die in Bologna geäußerte Befürchtung, hier endgültig von Raffael Abschied nehmen zu müssen, bewahrheitete sich. Nach einem viertätigen, nicht weiter dokumentierten Aufenthalt in Venedig erreichten Barbara und Mina Popp am 16. Oktober 1833 München, wo sie von der befreundeten Familie des Staatsrats Clemens von Neumayr empfangen wurden. Am 18. Oktober nahmen sie an der Enthüllung des ehernen Obeliskens teil, den König Ludwig zum Gedenken an die 30000 in Rußland gefallenen Bayern auf dem Karolinenplatz hatte errichten lassen. Von München fuhren die zwei Schwestern zunächst noch nach Eichstätt, um den Onkel zu begrüßen. Am 24. Oktober trafen sie in Regensburg ein.<sup>97</sup>

### *Vier Jahrzehnte in Regensburg*

Mit dem Ortswechsel von Rom nach Regensburg vollzog Barbara Popp auch den Wechsel zwischen den konträren sozialen Existenzformen eines Künstlers im 19. Jahrhundert. Auf das gesellige, bisweilen turbulente Leben in der ‚Künstlerrepublik‘ folgte ein weitgehendes Eremitendasein.<sup>98</sup> Daß dieser Rückzug in die Ateliergemeinschaft mit der Schwester nicht gewollt war, auch wenn er gut zum Klischee der christlichen Malerin paßt, beweisen Barbara Pops Anstrengungen, sich auch überregional als Historienmalerin einen Namen zu machen, ebenso wie ihre Klage, *immer nur dieselben Bilder in mehr oder weniger guten Wiederholungen malen zu müssen* (Qu 24).

Noch vor der Romreise war Barbara Popp von ihrer Mutter dazu angehalten worden, für ihre Portraits auch Geld zu nehmen.<sup>99</sup> Jetzt, da sie ihren Lebensunterhalt tatsächlich als Malerin verdienen und davon auch ihre beiden gleichfalls unverheirateten Schwestern ernähren wollte, erwies sich die damalige mütterliche Initiative als glücklich. Dafür, daß auch Mina Popp, die offiziell den Beruf der Landschaftsmalerin ausübte, eigene Werke verkauft hat, gibt es keine Belege. Ein Hinweis darauf könnte allenfalls ihre Beteiligung an der Regensburger Kunstaussstellung 1835 sein.<sup>100</sup>

Das Leben als freischaffende Künstlerin hatte, abgesehen von dem wirtschaftlichen Risiko, vor allem gesellschaftliche Konsequenzen. Weite Kreise des biedermeierlichen Bürgertums empfanden es als geradezu unschicklich, wenn eine Frau nicht nur im Zeichnen oder Malen dilettierte, sondern tatsächlich von ihrer Kunst lebte. Dazu kam eine weit verbreitete Skepsis gegenüber weiblicher Kunstkompetenz überhaupt. Sogar Goethes Kunstberater Heinrich Meyer, der selbst für eine Verbesserung des Zeichen-

Eine Spiritualität und ihre Folgen (Schriftenreihe der Universität Regensburg, Bd. 9), Regensburg, 123–170 (hier: 142–144).

<sup>96</sup> Das Zitat nach Sepp, 19.

<sup>97</sup> Die Daten der Rückreise ebd. 27; zum Obeliskens (das Datum der Inauguration bei Sepp falsch) Reidelbach, 265, u. Oswald Hederer: Leo von Klenze. Persönlichkeit und Werk, München<sup>2</sup> 1981, 216–218.

<sup>98</sup> Grundsätzliches zu dieser Thematik bei Siegfried Gohr: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert, Köln 1975, bes. 129 ff.

<sup>99</sup> Sepp, 5; danach erhielt sie für ein Bildnis drei bis fünf Louisdor.

<sup>100</sup> S. o. Anm. 79 u. Qu 17.

unterrichts für Frauen plädierte und junge Künstlerinnen ausdrücklich ermunterte, bemerkte lapidar: *Ausgezeichnet gut erfundene Werke der bildenden Kunst von Frauenzimmern herrührend lassen sich freylich nicht nachweisen.*<sup>101</sup> Dieses für das gesamte 19. Jahrhundert repräsentative Urteil wurzelt zum einen in der von der Aufklärung entfachtem anthropologischen und pädagogischen Diskussion um die Bestimmung der Geschlechter, zum andern in der seit dem 15. Jahrhundert entwickelten Klassifizierung der Bildgattungen, nach der die Historienmalerei den höchsten Platz einnimmt. Zur Deckung gebracht, ergeben diese beiden Traditionsstränge bezüglich der künstlerischen Ausbildung von Frauen ein klares Bild: Zeichenunterricht für Mädchen sei, so schon Rousseau, durchaus sinnvoll, da diese Kunst jener, sich mit Geschmack zu kleiden, nahe verwandt sei. Als Motiv käme alles in Frage, was dazu geeignet sei, einem Kleidungsstück eine elegante Linie zu geben. Vom Landschafts- oder gar Figurenzeichnen aber hätten Mädchen die Finger zu lassen.<sup>102</sup> Damit waren, zumindest in der pädagogischen Theorie, dem systematischen Kunstunterricht ein Riegel vorgeschoben und die Frau von den höheren Weihen der Historienmalerei ausgeschlossen. Deren Inhalte wurden als hehr, groß, gewaltig, ernst, mit einem Wort als männlich angesehen, während einer Frau, so Heinrich Meyer, immer noch das Schöne und Zarte blieb, *alles was in das ergiebige Feld friedlicher Gegenstände von Liebe und Gegenliebe zwischen Gatten, Müttern und Kindern (etc.) fällt.* Von den Nazarenern wurde das Thema offenbar nicht weiter erörtert, doch ist bezeichnend, daß Overbeck in seiner Denkschrift *Über die Einrichtungen einer Kunstanstalt* ausschließlich vom Unterricht an Knaben spricht.<sup>103</sup>

Nach dieser geschlechtsspezifischen Konzeption der künstlerischen Betätigung muß es nahezu etwas Revolutionäres gehabt haben, wenn eine Frau als selbständige Künstlerin auftrat und sich obendrein noch Historienmalerin nannte – selbst dann, wenn sie aufgrund ihrer Ausbildung dazu legitimiert war. Warum Barbara Popp dies tat, obwohl der weitaus größte Teil ihres Werks aus Heiligendarstellungen und Portraits besteht, ist nicht ganz klar. Ihre späten, 1862 gegenüber Louise Seidler geäußerten Klagen, daß sie immer dieselben Bilder malen müsse und daß bedeutendere Arbeiten in Regensburg *durchaus nicht gekauft* würden (Qu 24), können immerhin als Indiz dafür gelten, daß sie mit den eingeschränkten künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten nicht zufrieden war. Darin im Gegenzug eine Geringschätzung ihrer eigenen religiösen Malerei erkennen zu wollen, wäre jedoch kurzsichtig. Zu wichtig war für sie, in biographischer wie in künstlerischer Hinsicht, der religiöse Faktor. Die Nazarener waren ihr Vorbild oder, besser noch, ihre geistigen Brüder.

Eine äußerliche Entsprechung fand die angestrebte Nazarenität in der zeitweisen Nutzung der mittelalterlichen Dorotheenkapelle am Frauenbergl als Atelier.<sup>104</sup> Der idyllische Eindruck ist freilich trügerisch und läßt keinen Rückschluß auf die tatsäch-

<sup>101</sup> Johann Heinrich Meyer: Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, in: Winkelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen, hrsg. von Goethe, Tübingen 1805, 302; dazu und zum folgenden Ruth Nobs-Greter: Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung (Diss. Univ. Zürich 1984), Zürich 1984, 37–44.

<sup>102</sup> Jean-Jacques Rousseau. Œuvres complètes. IV: Émile. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris/Dijon 1969, 707f.

<sup>103</sup> Meyer (Anm. 101), 303. Aufschlußreich auch das Urteil der Zeitgenossen über Emilie Linde; dazu Meier, 50, 52. Overbecks Text publ. von Frank Büttner in Kat. Lübeck 1989, 23–31.

<sup>104</sup> Sepp, 31 Anm. 1; die ebd. gemachte Angabe, B. Popp habe dort auch lange gewohnt, widerspricht jedoch der Aktenlage (s. u. Anm. 105). Zu dem (1944 zerstörten und 1953/54 wieder aufgebauten) Gebäude s. BAP V, 127f. u. Abb. 249f.

lichen Lebensumstände der Malerin zu. Zum einen dürfte die Arbeit in dem alten Gemäuer der Gesundheit kaum zuträglich gewesen sein, zum andern waren Barbara Popp und ihre Schwestern nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen zu zahlreichen Wohnungswechseln gezwungen.<sup>105</sup>

Die Auftragslage nach der Rückkehr aus Rom war zunächst nicht gut. Die für die Familie Schenk ausgeführten Portraits blieben von der Öffentlichkeit unbemerkt, und es bedurfte der Ermunterung durch die Freunde, vor allem durch August Riedel, um die Malerin von ihren Selbstzweifeln zu befreien. Der Durchbruch gelang ihr 1835 mit dem als Geschenk für den Eichstätter Onkel geschaffenen posthumen Doppelportrait der Bischöfe Sailer und Wittmann (Qu 17, Abb. 31), das eine Reihe weiterer kirchlicher Aufträge nach sich zog.<sup>106</sup> Eine Replik des Erinnerungsbildes bestellte Sailers treuer Schüler Melchior von Diepenbrock, der ab 1835 das Amt des Domdechanten bekleidete. Es hatte ihn schwer getroffen, als am 8. Februar 1833, nicht einmal ein Jahr nach dem Tod seines Lehrers, mit Bischof Wittmann auch dessen Nachfolger starb.<sup>107</sup> Das Bild befand sich im Besitz von Diepenbrocks Schwester Apolonia, die im Frühjahr 1834 nach Regensburg gekommen war, um sich der Krankenpflege zu widmen und ihrem Bruder den Haushalt zu führen. Als dieser 1845 auf den erzbischöflichen Thron von Breslau berufen wurde, blieb Apolonia zurück. Sie hatte in Regensburg, wo sie ein reiches karitatives Wirken entfaltete, eine zweite Heimat und in Barbara Popp eine Freundin gefunden.<sup>108</sup>

Anders als bei ihrem Onkel David Popp, der freilich redlich bemüht war, seiner Nichte immer wieder Aufträge zukommen zu lassen, konnte die Malerin aus dem guten Kontakt zu Melchior und Apolonia von Diepenbrock einen doppelten Nutzen ziehen: Zum einen bestellte der Theologe noch bis zu seinem Tod 1853 von Breslau aus Bilder bei Barbara Popp, zum andern stellte die Freundschaft mit Apolonia eine willkommene Möglichkeit dar, sich über die christliche Kunstszene außerhalb Regensburgs zu informieren. Die Westfälin war zwar selbst nicht künstlerisch tätig, hatte aber schon während ihrer Koblenzer Jahre im Dienst der Barmherzigkeit eng mit Karoline Settegast zusammengearbeitet und dabei mit Sicherheit deren Bruder, den Maler Josef Anton Nikolaus Settegast, kennengelernt. Dieser wichtige Vertreter des Nazarenismus im Rhein-Main-Gebiet heiratete 1844 Dorothea, die Tochter Philipp Veits, den Barbara Popp ja schon aus Rom und Florenz kannte.<sup>109</sup> Vor allem aber pflegte Apolonia Diepenbrock innigen Kontakt zu Clemens Brentano und dessen Freundin Emilie Linder. Das Münchner Haus dieser mit Overbeck gut bekannten und gleichfalls konvertierten Malerin kann als gesellschaftlicher Mittelpunkt des bayerischen Nazarenerkreises gelten.<sup>110</sup> Da sie alljährlich mehrere Wochen bei ihrer *sehr lieb[en]* Freundin Apolonia Diepenbrock in Regensburg weilte und 1856 sogar ein

<sup>105</sup> Nach den im SAR erhaltenen Unterlagen ergeben sich – gemäß der alten Litera-Nummern – folgende Adressen: G 53 (Kapellengasse 2), G 41 (nicht erhalten, heute Am Brixener Hof 3; um 1829), C 115 (Blaue-Stern-Gasse 7/7a; ab Februar 1837 [vgl. auch Qu 18]), F 7 (Baumburger Turm; ab/nach 1846), G 109 (Schäffnerstraße 21 [nicht erhalten]), C 132 (Obere Bachgasse [nicht erhalten], um 1862), F 117 (Nordwestecke des Bischofshofs), C 51 (Marschallstraße 10).

<sup>106</sup> Sepp, 28; das Bild dort allerdings falsch (1836) datiert; vgl. Qu 17.

<sup>107</sup> Zu Diepenbrocks Reaktion auf Sailers und Wittmanns Tod Loichinger, 225 f., 238.

<sup>108</sup> Ebd. 249–252; Plank, 654; Finken, 260 f.; vgl. auch Sepp, 28, 32, und oben Anm. 17.

<sup>109</sup> S. o. Anm. 61 u. 92. Zum Verhältnis A. Diepenbrock-K. Settegast u. a. Reinhard, 10, 76; Loichinger, 133, 222. Zu J. A. N. Settegast allg. Kat. Mannheim 1993, 189–232.

<sup>110</sup> S. o. Anm. 17.

Altarbild für die Kirche auf dem Dreifaltigkeitsberg malte (Abb. 7), dürfte es genügend Gelegenheiten zum Erfahrungsaustausch mit Barbara Popp gegeben haben.<sup>111</sup> Ein wertvoller Beleg für diese dokumentarisch verständlicherweise kaum nachweisbaren Gespräche ist die im Mai 1859 in einem Brief an Louise Seidler enthaltene Bemerkung, Emilie Linder habe *nicht genug sagen können, wieviel Rühmendes sie erst wieder von der so schön aufgestellten Gallerie [sic] Dresdens u. seiner übrigen Kunstwerke gehört habe* (Qu 23).

Ein regelmäßiger Gast bei Emilie Linder war ihr Lehrer, der 1831 zum Akademieprofessor ernannte Münchner Maler Josef Schlotthauer. Er hatte sich vor allem bei der Freskierung der Glyptothek als Mitarbeiter von Cornelius hervorgetan, so daß dieser ihn als seinen fünfzehnten Nothelfer bezeichnet haben soll.<sup>112</sup> Als Anfang 1838 im Zuge der Regotisierung des Regensburger Doms trotz leerer Kassen neue Bilder für die sieben Nebenaltäre beschafft werden mußten, befahl der König, die Bauinspektion solle Zeichnungen der Altäre nach München schicken, *um durch Schüler des Professor Schlotthauer Bilder dazu um billige Preise fertigen lassen zu können*. Nachdem Bischof Schwäbl die Themen festgelegt hatte, genehmigte Ludwig I. am 5. Januar 1839 die Bereitstellung des von der Akademie geforderten Gesamthonorars von 2100 Gulden.<sup>113</sup> Einer der sieben Aufträge ging an Barbara Popp. Da sie keine Schülerin Schlotthauers war, dürfte dieser über Emilie Linder von ihren Fähigkeiten erfahren haben. Daß für ihn auch die soziale Komponente bei der Vergabe von Aufträgen eine große Rolle spielte, ist mehrfach belegt.<sup>114</sup> Das von Barbara Popp ausgeführte Bild (Abb. 15) wird weiter unten noch ausführlich zu besprechen sein.

In der zweiten Hälfte der 1830er Jahre erlebte Regensburg vergleichsweise bedeutende künstlerische Ereignisse, so die Purifizierung und Regotisierung des Doms, die Erbauung der Thurn und Taxisschen Gruftkapelle, die Erweiterung der Kirche auf dem Dreifaltigkeitsberg und schließlich die Gründung des Kunstvereins 1838. Seine Räumlichkeiten befanden sich, ebenso wie die des 1830 gegründeten Historischen Vereins, in der ehemals fürstprimatischen Residenz am Domplatz. Dort fanden nun regelmäßig kleinere sowie, einmal jährlich, größere Ausstellungen statt. Als erster

<sup>111</sup> Die Bezeichnung *sehr liebe Freundin* für A. Diepenbrock in zwei Briefen der Linder an Overbeck (München, 12. 2. 1839 [Howitt II, 34]; Regensburg, 10. 12. 1843 [ebd. II, 41]. Zu dem Bild und seiner Entstehungsgeschichte J. A. Endres: Das St. Rochusbild auf dem Dreifaltigkeitsberge bei Regensburg, in: Literarische Beilage zur Augsburg Postzeitung Nr. 5 (6. 2. 1914); Jent, 117. Der Kontakt Linder-Popp erstmals Anfang 1837 belegt (Qu 18).

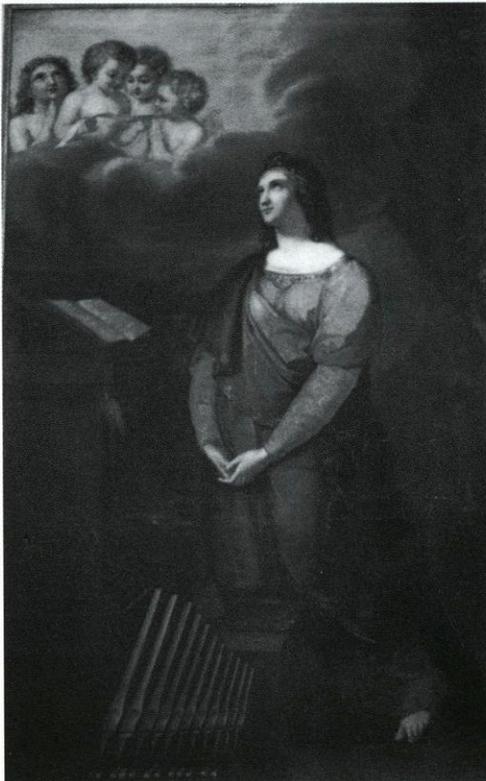
<sup>112</sup> So Howitt I, 535. Erste kunsthistorische Würdigung bei Athanasius Graf von Raczyński: Geschichte der neueren deutschen Kunst (3 Bde.), Bd. 2, Berlin 1840, 300; vgl. auch Johann Nepomuk Sepp: Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Regensburg 1903, 517, 545 f.; Reidelbach, 69, 206; Herbert von Einem: Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius, in: Kat. München 1830–1980, 214–233 (hier: 221).

<sup>113</sup> Das Zitat nach Aktennotiz vom 13. 3. 1838 (Kultusstiftung, Geheime Ratsakten, Staatsministerium des Innern, Dom Regensburg); die Bildthemen in einer Mitteilung der Regierung des Regenskreises an den König vom 9. 8. 1838 (ebd.); Honorarforderung und Genehmigung durch den König am 5. 1. 1839 (ebd.); vgl. hierzu auch Loers, 254, und zusammenfassend Raasch, 206. Die von B. Angerer, 29, vorgeschlagene Datierung des Bildes auf 1836 ist somit zu korrigieren.

<sup>114</sup> Beispiele bei Hyacinth Holland: Schlotthauer, Joseph, in: ADB 31, 554–561 (hier: 556). Die anderen beauftragten Künstler waren der Münchner (!) Maler Hans Kransberger, Fidelis Schabet, Ulrich Halbreiter, Ludwig Hailer, Josef Holzmaier und Ludwig Moralt, der zwei Bilder lieferte; vgl. dazu Schuegraf II, 39 f. u. jeweils ThB, s. v.



1 B. Popp:  
Maria mit Kind,  
110 × 80 cm, 1823  
(Regensburg,  
Bischöfl. Hauskapelle)



2 B. Popp: Hl. Cäcilia,  
220 × 127 cm, 1825/26  
(Niederviehbach,  
Dominikanerinnenkloster  
St. Maria an der Isar)



3 B. Popp u. L. Seidler:  
Heimkehr des Vaters  
von der Jagd, 91 × 74 cm;  
bez. auf der Rückseite:  
*Barbara Popp*  
*pinxit Romae 1833*  
(Regensburg, Fürstl. Schloß  
Thurn und Taxis;  
Inv.-Nr. St. E. 10998)

4 R. v. Langer:  
Vermählung der hl. Katharina,  
77 × 65 cm, 1820  
(München, Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen;  
Inv.-Nr. 7608)





5 S. Amsler nach F. Overbeck: Der Triumph der Religion in den Künsten, 1829–40 (Radierung)



6 Raffael: Die hl. Cäcilia mit den hll. Paulus, Johannes Ev., Augustinus und Maria Magdalena, 1514 (Bologna, Pinacoteca Nazionale)



7 E. Linder: Hl. Rochus, 1856 (Regensburg-Steinweg, Pfarrkirche zur Hl. Dreifaltigkeit)



8 B. u. M. Popp: Madonna im Grünen, 88 × 50 cm; bez. links auf Stein: *BMP* (ligiert) 1846 (Herzogsreut, Pfarrkirche St. Oswald)



9 B. Popp: Maria unter dem Kreuz, 88 × 50 cm, 1846 (Herzogsreut, Pfarrkirche St. Oswald)



10 B. Popp: Maria mit Kind, 43 × 33 cm, 1850  
(Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg am Inn)



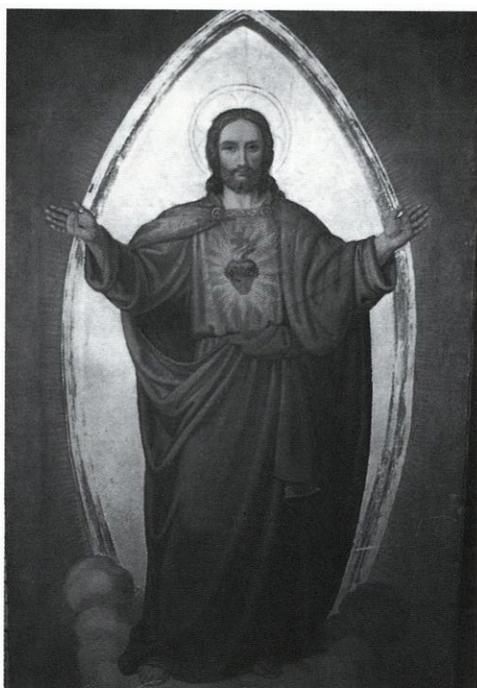
12 Rationale, 1. Viertel 14. Jh., Detail der Vorderseite  
(Regensburg, Domschatz)



11 B. u. M. Popp:  
Maria als Beschützerin  
Eichstätt,  
170 × 130 cm;  
bez. unten links:  
*M. B. Popp 1848*  
(Eichstätt,  
Benediktinerinnen-  
Abtei St. Walburg)



13 B. Popp: Herz Mariä, 190 × 100 cm, 1846  
(Hirschau, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt)



14 B. Popp: Herz Jesu, 190 × 100 cm, 1866  
(Hirschau, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt)



15 Die Anbetung des Kindes durch die Heiligen  
Drei Könige, 1839 (verschollen; ehem. Regens-  
burg, Dom)



16 L. Seidler: Maria mit dem schlafenden Jesusknaben,  
1821 (Gotha, Schloßmuseum)



17 B. Popp: Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige, 243 × 144 cm, 1853 (Piekar, Pfarrkirche)





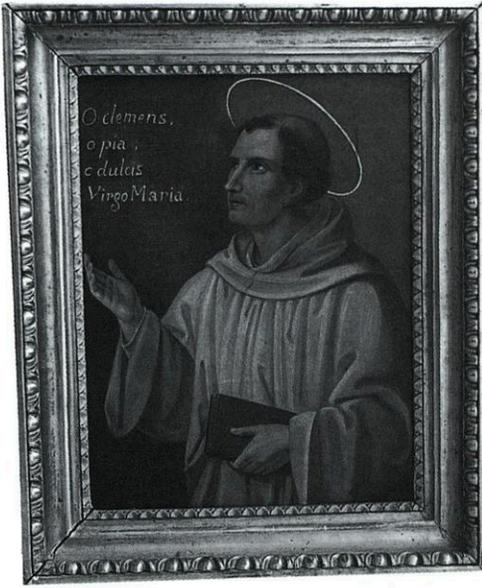
20 B. Popp: Hl. Klara im Gebet, 180 × 120 cm, 1843 (Regensburg, St. Klara)



21 B. Popp: Hl. Oswald, 195 × 145 cm;  
bez. unten rechts: *B Popp 1844*  
(Herzogsreut, Pfarrkirche St. Oswald)



22 B. u. M. Popp: Hl. Georg, 166 × 87 cm;  
bez. unten rechts: *BP 1845*  
(Pfakofen, Pfarrkirche St. Georg)



23 B. Popp: Hl. Bernhard von Clairvaux,  
42 × 32 cm, (nach?) 1850 (Augustiner-Chorherrenstift  
Reichersberg am Inn)



24 B. Popp: Hl. Thomas von Aquin, 1851/52  
(Eichstätt, Bischöfliches Seminar)



25 B. u. M. Popp: Hl. Kunigunde, 185 × 146 cm;  
bez. unten rechts: MB [ligiert] Popp pinx. 1862  
(Tirschenreuth, Pfarrhof)



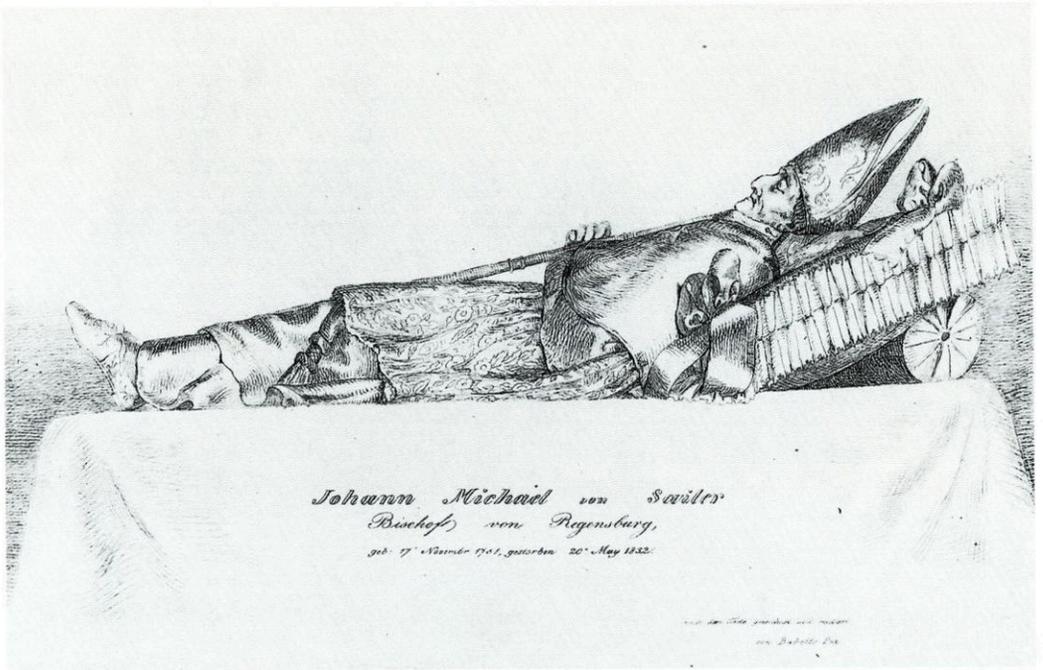
26 B. Popp: Hl. Aloysius,  
112 × 75,6 cm;  
bez. unten links am Pult:  
*Popp 1869*  
(Riekofen, Pfarrkirche  
St. Johannes)



27 B. u. M. Popp: Christus als Auferstandener, 91 × 105 cm; bez. links am Grab: *BMP* [ligiert], 1836  
(Eichstätt, Bischöfliches Seminar)



28 B. Popp: Bischof Johann Michael Sailer,  
75 × 59 cm; bez. rechts Mitte:  
*Barbara Pop pinxit, um 1830/31*  
(Regensburg, Bischöfliches Palais)



29 B. Popp: Bischof Johann Michael Sailer auf dem Paradebett, Radierung, Platte 17,2 × 26,4 cm;  
bez. unten rechts: *Nach dem Tode gezeichnet und radiert von Babette Pop* (Regensburg, Historisches Museum)



30 B. Popp: Bischof Georg Michael Wittmann, 75 × 59 cm; bez. unten links: *Barbara Pop*, 1832 (Regensburg, Bischöfliches Palais)



32 B. Popp: Bischof Franz Xaver Schwäbl, 75 × 59 cm; um 1839/40 (Regensburg, Privatbesitz)



31 B. Popp: Johann Michael Sailer und Georg Michael Wittmann; 88,5 × 74,5 cm; bez. oben links: *Barbara Popp* p. 1835 (Eichstätt, Bischöfliches Palais)



33 B. Popp (?): Bischof Franz Xaver Schwäbl, 75 × 59 cm, um 1835 (Regensburg, Bischöfliches Palais)



34 B. Popp:  
P. Bernard Macdonald,  
111 × 68 cm;  
wohl 1843;  
bez. Mitte rechts:  
*BMP* [ligiert]  
(Regensburg, Priesterseminar)



35 B. Popp: Carl Proske;  
99,5 × 74 cm; bez. unten links:  
*B. Popp pinx 1860*  
(Regensburg, Bischöfliche  
Zentralbibliothek)

Vorstand fungierte der kgl. Regierungsassessor Frhr. von Berchtolsheim, die ersten Konservatoren waren der Maler Hans Kranzberger und der Bildhauer Anton Horchler. Mit Rücksicht auf die bürgerlichen Käufer und deren Wohnverhältnisse lag der Schwerpunkt der Ausstellungen auf kleinformatiger Landschafts- und Genremalerei.<sup>115</sup> Allein schon aus diesem Grund kam der Kunstverein nur sehr bedingt als Forum für die Malerei von Barbara Popp in Frage, so etwa 1840 für ihr Historienbild *Ludwig der Bayer gibt dem in der Schlacht bei Mühldorf 1322 besieigten Gegenkönige Friedrich von Österreich nach dessen mehr als zweijähriger Gefangenschaft im Schlosse Trausnitz die Freiheit*.<sup>116</sup> Daß sie freilich auch dann, wenn sie selbst nicht ausstellte, die Auswahl der Bilder stets kritisch verfolgte, beweist ihre in einem Brief an Louise Seidler enthaltene Besprechung der Jahresausstellung 1862 (Qu 24).

Die Möglichkeit, anlässlich des zehnten Jahrestags der Dürerfeier von 1828 auf der Nürnberger Burg 1838 ein Frauenbildnis zu zeigen, verdankte Barbara Popp vermutlich dem Kunstverein.<sup>117</sup> Insgesamt aber stand sie dem Verein bzw. seinen Vorsitzenden eher skeptisch gegenüber. Während sie von ihren wenigen Regensburger Künstlerkollegen nichts hielt (Qu 18), gab sie viel auf das Urteil von Louise Seidler, die 1838 und 1846 zu Besuchen nach Regensburg kam, und insbesondere auf die Empfehlungen von Ludwig Schwanthaler. Immer wieder holte sie sich bei dem Bildhauer Rat in kompositorischen Fragen, so für das eben erwähnte Historienbild und für die *Vision der hl. Theresia* (Abb. 18).<sup>118</sup>

In den vierziger Jahren ist ein rapider Anstieg an Aufträgen zu beobachten. Dieser war, vor allem nach dem Altarbild für den Dom, gewiß eine Folge wachsender Bekanntheit, wohl aber auch bedingt durch die Notwendigkeit, auch ohne finanzielle Zuwendungen der Eltern – der Vater starb am 13. August 1841, die Mutter am 14. Juli 1846 – für sich und die beiden Schwestern den Lebensunterhalt zu verdienen.<sup>119</sup> Barbara Popp lieferte ihre Bilder nun nicht mehr nur in die Diözesen Regensburg und Eichstätt, sondern auch in die Diözese Passau sowie in die Erzdiözesen Freising-München und Breslau. Dazu kamen zu Beginn der fünfziger Jahre einzelne Bestellungen für das Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg (Oberösterreich) und für die westfälische Stadt Bocholt.

Diese weite geographische Streuung war vor allem das Resultat persönlicher Verbindungen. Verdankte Barbara Popp die Aufträge aus Eichstätt ihrem bereits mehrfach genannten Onkel, so war in der Diözese Passau Pfarrer Johann Baptist Dullinger

<sup>115</sup> Zum Kunstvereinswesen allg. Joachim Grossmann: *Verlorene Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 76 (1994), Heft 2, 351–364. Speziell zum Regensburger Kunstverein s. Ludwig Schorns Besprechung der ersten großen Ausstellung im Winter 1838/39, in: *Morgenblatt für gebildete Leser/ Kunstblatt*, Jg. 20 (1839), 66 f.

<sup>116</sup> Ausführliche Bildbeschreibung ebd., Jg. 21 (1840), 347 f.; vgl. auch Sepp, 29; Boetticher II/1, 299. Das heute verschollene Bild war 1847 im Leipziger Kunstverein ausgestellt (Kat. Leipzig 1847, 18 [Nr. 167]), danach verliert sich seine Spur. Das ausgefallene Thema legt eine Beeinflussung durch Joseph Wintergersts Gemälde gleichen Themas von 1816 (Lübeck, Behnhaus) oder durch die diesem zugrundeliegende Federzeichnung Franz Pffors (Frankfurt a. M., Städt. Galerie) nahe. Zu Wintergersts Bild Jensen, 27–29 (mit Abb.). Allg. zur Ausstellung von Werken Münchner Akademiestüler in Leipzig s. Dieter Gleisberg: *Wie die Münchner Bilder in das Leipziger Museum kamen*, in: *Kat. Leipzig* 1992, 20–31.

<sup>117</sup> *Jahrbuch des Albrecht-Dürer-Vereins in Nürnberg, Nürnberg* 1838, 16, Nr. 197; vgl. *Kat. Nürnberg* 1973, 109, u. Kovalevski 1998, 70.

<sup>118</sup> Sepp, 28 f.

<sup>119</sup> Die Todesdaten nach Familienbögen (Anm. 24).

ihr großer Förderer. Für sämtliche Orte seines seelsorgerischen Wirkens (Herzogsreut, Vornbach und Fürstenzell) ließ er bei der Regensburger Nazarenerin insgesamt fünf Bilder anfertigen. Die drei für Herzogsreut ausgeführten Werke (Abb. 8, 9, 21) stießen auf so großen Beifall, daß auch die Nachbarpfarrei Waldkirchen zwei Arbeiten bei Barbara Popp bestellte, und die von ihr nach Vornbach gelieferte Mariendarstellung zog wiederum die Aufträge für Reichersberg (Abb. 10, 23) nach sich, da der dortige Dekan mit Pfarrer Dullinger bekannt war.<sup>120</sup>

Nachdem Melchior von Diepenbrock 1845 schweren Herzens die Wahl zum Fürstbischof von Breslau angenommen hatte, vergaß er Regensburg nicht. Seine Schwester Apolonia blieb hier zurück, um sich weiter der Kranken- und Armenpflege zu widmen. Bei ihrer malenden Freundin bestellte der Fürstbischof gleich nach seinem Amtsantritt für seine Hauskapelle im Breslauer Bischofspalais ein Altarblatt, eine Kopie des von ihr für den Regensburger Dom gemalten Dreikönigsbildes (Abb. 15). Mit dem Resultat war er offenbar so zufrieden, daß er dieses Sujet noch zweimal in abgewandelter Form wiederholen ließ: zunächst für die Hauskapelle seiner Sommerresidenz, Schloß Johannesberg, und dann auch noch für die Kapelle, die er in seinem 1852 dem Bocholter St.-Agnes-Hospital geschenkten Elternhaus einrichten ließ (Qu 22).<sup>121</sup> Nach dem Tod Diepenbrocks am 20. Januar 1853 ließ Pfarrer Fiecek, der sich um die Wiederbelebung des Katholizismus im stark industrialisierten Oberschlesien große Verdienste erworben hat, für die von ihm erbaute und von Diepenbrock 1849 konsekrierte Pfarrkirche von Deutsch-Piekar (Piekary Slaskie) ebenfalls eine Variation des Dreikönigsthemas anfertigen (Abb. 17).<sup>122</sup>

Ab Mitte der fünfziger Jahre machten sich bei Barbara Popp erstmals Anzeichen eines Augenleidens bemerkbar, das in den letzten Lebensjahren zur völligen Erblindung eines Auges führen sollte. Vorerst aber blieb sie durchaus unternehmungslustig und plante für 1859 sogar einen Besuch bei der Weimarer Freundin. Dieses Vorhaben wurde jedoch durch den Krieg Österreichs gegen Frankreich und Sardinien zunichte gemacht. Denn neben die allgemeine Angst vor einem drohenden Weltbrand gesellten sich sehr berechtigte Bedenken hinsichtlich der wirtschaftlichen Folgen des Krieges, da die Hälfte des Poppschen Vermögens in österreichischen Papieren angelegt war (Qu 23). Wohl vor allem aus diesem Grund gerieten die Schwestern vorübergehend in so große Not, daß die Fürstl. Thurn und Taxissche Generalkasse der Künstlerin 1861 eine Unterstützung von 200 Gulden anwies.<sup>123</sup> Erst das Jahr 1862 brachte den drei Schwestern wieder etwas Abwechslung und Erholung in Form eines mehrwöchigen Urlaubs in Amberg, Sulzbach und Tirschenreuth – *freilich nicht sehr interessant*, wie Barbara Popp lakonisch kommentierte. Allein die große Ausstellung des Regens-

<sup>120</sup> Dullinger (geb. 1806 in Schwannkirchen) war 1836–44 Expositus in Herzogsreut, 1844–54 Pfarrer in Vornbach und 1854–77 Pfarrer in Fürstenzell; dazu Ludwig Heinrich Krick (Bearb.): Chronologische Reihenfolgen der Seelsorgevorstände und Benefiziaten des Bistums Passau, Passau 1911, 285, 307, 534. Zu den Aufträgen Sepp, 30.

<sup>121</sup> Ebd. 31f. Die Absicht Diepenbrocks zur Bocholter Stiftung und zur Einrichtung der Kapelle erstmals nachzuweisen in einem Brief an seinen Bruder Bernhard v. 31. 12. 1851 (Stadtarchiv Bocholt, Diepenbrock-Slg.); vgl. dazu Reigers, 154–156, u. Bröker, bes. 70f. Das offenbar in Eichstätt gemalte Bild (Qu 22) ist heute unauffindbar und scheint 1985 beim Umzug des Krankenhauses in den Neubau abhanden gekommen zu sein.

<sup>122</sup> Zu Piekar und Pfarrer Fiecek s. Aleksandra Witkowska: Art. Piekar, in: MLex. V, 214 (mit Lit.).

<sup>123</sup> Als Grund für die Zahlung wurde angegeben, die Malerin sei völlig unversorgt (FZA, Generalkasse 1861/62, Nr. 415/16 [Staudinger, 266 Anm. 5]).

burger Kunstvereins gab ihr die Gelegenheit, sich mit dem zeitgenössischen Kunstschaffen auseinanderzusetzen. Am meisten gefielen ihr dabei noch die Alpenlandschaften des Wieners Anton Hansch. Nichts abgewinnen konnte sie dagegen all den auf vordergründige Effekte ausgerichteten figürlichen Bildern, *die ohne allen inneren Impuls nur rein als hübsche Komposition* entstanden seien, wie etwa die virtuos gemalten *Pilger* des beim bürgerlichen Publikum damals sehr erfolgreichen Augsburger Genremalers Johann Geyer (Qu 24).<sup>124</sup>

Durch den Tod von Louise Seidler am 7. Oktober 1866 verlor Barbara Popp eine wichtige Kontaktperson, die ihr seit der Rückkehr aus Rom die Möglichkeit geboten hatte, sich im vertrauten Ton über künstlerische wie private Anliegen auszutauschen.<sup>125</sup> Bereits 1824 mit der Oberaufsicht über die Weimarer Gemäldegalerie betraut und 1837 zur Großherzoglich Sächsischen Hofmalerin ernannt, hatte die Seidler zudem einen sozialen Status erreicht, der für eine Frau im Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich war. Auch aus diesem Grund dürfte ihre Freundschaft Barbara Popp viel bedeutet haben. Diese griff 1866 nach einer längeren, vorwiegend gesundheitlich bedingten Schaffenspause wieder zum Pinsel. Es entstanden nun noch mehrere Bilder für Kirchen der Regensburger Umgebung und als letztes Werk ein posthumes Portrait Diepenbrocks. Dieses Bildnis ihres großen Förderers konnte sie nicht mehr vollenden. Sie starb am 28. Dezember 1870. Mina folgte ihr am 28. April 1873, Eleonore am 27. Juli 1879.<sup>126</sup>

Die drei Schwestern fanden ihre letzte Ruhe in der Popp'schen Familiengruft am katholischen Lazarusfriedhof. Heute fehlt von dem Grab jede Spur. Nachdem bereits ab 1909 keine Bestattungen mehr auf diesem Friedhof vorgenommen wurden, bildet er seit 1952 einen Teil des Regensburger Stadtparks. Ottilie Sepp hat die Grabstätte, die Barbara Popp nach dem Tod des Vaters mit einem Fresko geschmückt hatte, 1921 beschrieben: *Man sieht darauf den Aufserstandenen mit Maria und St. Michael; vor ihnen kniet der Patron der Ärzte, St. Lukas, dem Babette wohl die Züge ihres verstorbenen Vaters gegeben haben wird. Das Grab ist heute aufgelassen; der Stein wurde nach Entfernung der Inschrift auf einer Grabstätte des neuen Friedhofs aufgestellt.*<sup>127</sup>

### III. Barbara Popp: Das religiöse Werk

Religiöse Themen und Portraits kirchlicher Würdenträger nehmen im Œuvre Barbara Pops den wichtigsten Platz ein. Ihnen verdankte sie ihren relativ großen Erfolg zu Lebzeiten und ihren Ruf als streng katholische Malerin. Innerhalb ihres religiösen Werks lassen sich mindestens zwanzig Marienbilder bzw. Darstellungen, in deren Zentrum die Gottesmutter steht, nachweisen. Einzelne Heilige sind kaum öfter ver-

<sup>124</sup> Zu Geyers Erfolg vgl. Rudolf Oldenbourg: Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, I. Teil, München 1922, 142f.

<sup>125</sup> Zum sozialen Aspekt der Freundschaft zwischen Künstlerinnen vgl. Kovalevski 1997, 28.

<sup>126</sup> Die Todesdaten nach Familienbogen *Barbara Popp* (Anm. 24); zu den letzten Bildern Sepp, 34. – Vermutlich auf die erstmals 1862 aufgetretene Krankheit Minas (Qu 24) bezieht sich S. v. Franck in einem Brief (Amberg, 23. 4. 1873) an den Regensburger Domdekan Dr. Georg Jakob: *Von Fr. Apolonia [Diepenbrock] u. Fr. Pop habe ich erst recht liebe Briefe erhalten; leider ist erstere krank geworden, u. die gute Fr. Pop thut mir so leid, da sie, wie mir ihre Schwester schreibt, immer recht leidend ist.* (BZA, Nachlaß Dr. Jakob, Fasz. Briefe meist von befreundeten Adelligen).

<sup>127</sup> Sepp, 34; die Daten zum Friedhof nach Bauer, 736.

treten, Szenen aus dem Leben Christi eher selten. Darstellungen der Heiligen Familie im engeren Sinne fehlen. Als Variante kann allenfalls die mehrfach behandelte Thematik der Anbetung durch die drei Weisen gelten. Auch das italienische Familienbild wird in diesem Zusammenhang zu untersuchen sein.

### Marienbilder

Bereits die erste eigenständige und 1823 öffentlich ausgestellte Komposition der Akademieschülerin Popp zeigt Maria mit dem Kind (Abb. 1).<sup>128</sup> Das durch sein warmes Kolorit beeindruckende Bild gibt mit dem stehenden Jesusknaben einen ikonographischen Typus vor, auf den die Malerin noch Jahrzehnte später zurückgreifen sollte (Abb. 10). Er ist insofern bemerkenswert als er seine Wurzeln nicht in der von den Romantikern und Nazarenern zum Vorbild erklärten mittelitalienischen Quattrocento-Malerei hat, sondern charakteristisch ist für den venezianischen Raum. Dort war das stehende und zunächst meist auch noch segnende Kind als motivisches Relikt der byzantinischen Ikontradition bis ins frühe 16. Jahrhundert weit verbreitet, so daß es bereits damals von altdeutschen Malern übernommen wurde.<sup>129</sup> Barbara Popp wählte als Standfläche für den vor einer kosmischen Landschaft stehenden Jesusknaben ein truhen- oder kastenartiges Möbel, das als Allusion auf einen Sarg und damit auf den bevorstehenden Kreuzestod verstanden werden darf. Denn auch der inhaltliche Konnex von Geburt, Tod und Auferstehung ist in venezianischen Darstellungen der Gottesmutter mit dem stehenden Kind vorgeprägt.<sup>130</sup> Inwieweit diese Konnotation der jungen Akademiee Levin bewußt war, ist freilich unklar. Das Motiv des stehenden Kindes begegnet nämlich in ihrem engsten künstlerischen Umfeld mehrmals: Bezüglich Haltung und Gewandung kann eines der bekanntesten Bilder ihres Lehrers Robert von Langer, die 1820 entstandene und u. a. von Marie Ellenrieder graphisch reproduzierte *Vermählung der hl. Katharina* (Abb. 4), als Vorbild gelten.<sup>131</sup> Die Malerin Electrine von Freyberg, eine ehemalige Schülerin Peter von Langers, schuf 1829 ein Marienbild gleicher Größe, in dem die von Barbara Popp gewählte Komposition seitenverkehrt wiederholt ist.<sup>132</sup>

Bedingt durch die Romreise und den persönlichen Kontakt zu Overbeck und seinen nazarenischen Gesinnungsgenossen kam es um 1833 zu einem Stilwandel. Die warmtonige Farbigkeit und das leichte Sfumato, wie es dem lebensvollen Klassizismus Langers entsprach, machten einer kälteren Palette und härterer Zeichnung Platz. Die Künstlerin selbst berichtet in einem Brief an die Eltern von der für sie neuen, lasierenden Malweise. Man erreiche dadurch eine Klarheit und Kraft, die ihr immer gefehlt

<sup>128</sup> KatAkM 1823, Nr. 535; vgl. auch Nagler XI, 511, u. Sepp, 4.

<sup>129</sup> Vgl. etwa Albrecht Altdorfer: Hl. Familie mit Engeln, 1515 (Wien, Kunsthistorisches Museum); dazu und zur oberitalienischen Vorlage (Stich von Giovanni Antonio da Brescia) s. Franz Winzinger: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, München 1975, 87f. u. Tf. 29.

<sup>130</sup> Vgl. etwa Marco Basaiti: Maria mit dem Kind, um 1500 (Vaduz, Slg. des Fürsten von Liechtenstein); dazu Michaela Hermann in Kat. Vaduz 1994, 44f. (mit Farbabb.).

<sup>131</sup> Zu Langers Bild (Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 7608; derzeit in der Regensburger Filialgalerie im Leeren Beutel) s. Christoph Heilmann in: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Staatgalerie Regensburg, Regensburg 1986, 47f.

<sup>132</sup> Zu diesem Bild (Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. WAF 273; derzeit in der Regensburger Filialgalerie im Leeren Beutel) s. Schorn 1829 u. Heilmann (Anm. 131), 29 (mit Abb. u. Lit.).

hätten (Qu 16). Für den Stimmungswert der Andachtsbilder war dieser technische Wandel von fundamentalen Bedeutung. Er ging einher mit einer Reduzierung des emotionalen Gehalts. Die spezifisch christliche Aussage ließ die sentimentale Komponente der Mutter-Kind-Thematik in den Hintergrund treten. Das nazarenische Streben nach schlichter Wahrhaftigkeit und wahrer Frömmigkeit in der Kunst führte zu einer von malerischem Raffinement und kunstreicher Pose purifizierten Bildsprache. Deren gewollte Naivität verbindet auch die ansonsten so unterschiedlichen Darstellungen der Madonna mit dem Kind, die Barbara Popp für Herzogsreut und Reichersberg gemalt hat.

Das Herzogsreuter Bild (Abb. 8) zeigt Maria im Typus der Madonna im Grünen, das segnende Kind auf dem Arm, ganzfigurig in einer orientalischen, ins Halbdunkel der Dämmerung getauchten Landschaft. Außer dem hellen Streifen am Horizont und dem im Vordergrund symbolhaft leuchtenden Weiß einer Lilie sind nur das Inkarnat Mariens und der Jesusknabe Träger des Lichts. Dessen inhaltliche Bedeutung beweist ein Blick auf das Gegenstück dieses Bildes (Abb. 9). Es zeigt die trauernde Gottesmutter einsam unter dem Kreuz. Christus, das Licht der Welt, ist tot. Über die weite Landschaft bricht die Nacht herein. Über diesem vordergründigen Gegensatz von Geburt und Tod steht die von der mittelalterlichen Theologie entwickelte Vorstellung von der zweifachen Mutterschaft Mariens: Nachdem sie zuerst Jesus das Leben geschenkt hatte, schenkte sie durch ihre *Compassio* unter dem Kreuz vielen Kindern das Leben. Angesichts der tageszeitlichen Lichtsymbolik des Bildpaares scheint es legitim, als mögliche Textquelle die Schriften Heinrich Seuses in Betracht zu ziehen. Der Mystiker selbst hatte über Maria u. a. gesagt: *Du bist meiner Seele erster Anblick, wenn ich aufstehe, du bist ihr letzter Anblick, wenn ich schlafen gehe.* Die Gottesmutter sei *der ewigen Sonne Glanz widersglänzender Spiegel.*<sup>133</sup> Daß Barbara Popp mit dem metaphernreichen Marienlob Seuses vertraut war, kann als sicher gelten, hatte doch Diepenbrock dessen Schriften 1829 ediert.<sup>134</sup>

Verglichen mit den Herzogsreuter Bildern wirkt die im Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg befindliche Mariendarstellung bescheiden (Abb. 10). Die halbfigurig vor einem Wolkengrund sitzende Gottesmutter hält den nicht ganz überzeugend stehenden Jesusknaben, der sein Köpfchen an ihr Haupt schmiegt. Während Maria den Betrachter anblickt, scheinen die Augen des Kindes gedankenverloren ins Leere zu gehen. In der Linken hält es eine Passionsblume. Die Bestandteile dieser Pflanze wurden nach ihrer Entdeckung durch die christlichen Eroberer Amerikas im 16. Jahrhundert als die Leidenswerkzeuge des Herrn gedeutet.<sup>135</sup> Das Anknüpfen an das Prinzip der mittelalterlichen Blumensymbolik war in der nazarenischen Malerei, wie überhaupt in der Romantik, eine Folge der Wiederbelebung christlicher Themen und begegnet bei Barbara Popp auch im Eichstätter *Auferstandenen* (Abb. 27) sowie in dem leider verschollenen, 1862 gemalten *Christkindchen, das Mina mit einem Kranz von Dornen u. wilden Rosen, in welchen Passionsblumen eingeschlungen sind,* um-

<sup>133</sup> Explizit ausformuliert findet sich der Gedanke der doppelten Mutterschaft z. B. bei Rupert von Deutz und Gerhoh von Reichersberg; vgl. MLex. VI, 29f. Die Seuse-Zitate nach ebd. III, 132f.

<sup>134</sup> Heinrich Suso's, genannt Amandus, Leben und Schriften. Nach den ältesten Handschriften und Drucken (...), hg. von Melchior Diepenbrock. Mit einer Einleitung von Joseph Görres, Regensburg 1829 (21837); dazu Loichinger, 145f., 189f., 210f.

<sup>135</sup> Vgl. Frances Perry: Blumen der Welt, Köln 1972, 225.

geben hat (Qu 24).<sup>136</sup> Wie schon in Herzogsreut besitzt der Jesusknabe des Reichersberger Bildes einen annähernd kreuzförmigen Strahlennimbus. Das Haupt Mariens dagegen ist von sechsstrahligen Pastiglia-Sternen umgeben. Dies ist eine originelle Kombination der aus der barocken Immaculata-Ikonographie bekannten Form des aus einzelnen Sternen gebildeten Nimbus mit dem viel älteren Brauch, den Heiligenschein der Gottesmutter plastisch zu gestalten. Vor allem in der sienesischen Malerei des 13. Jahrhunderts gab es die Tendenz, Maria durch einen mit echten oder imitierten Steinen verzierten Nimbus hervorzuheben. Ob Barbara Popp solche Bilder gekannt hat, scheint jedoch eher fraglich. Vielmehr dürfte ihr ganz allgemein das mittelalterliche Prinzip der Pastiglia-Applikation auf Tafelbildern vertraut gewesen sein. Ein Regensburger Beispiel, das ihr sicher bekannt war, ist die heute im Historischen Museum befindliche Darstellung der Madonna im Ährenkleid, bei der Nimbus, Gewandbesatz und Gürtel durch die Verwendung von Pastiglia bzw. Pergament plastisch hervortreten.<sup>137</sup> Durch dieses konsequente Anknüpfen an die Methoden mittelalterlicher Gestaltung verliert das scheinbar so anspruchslose Reichersberger Andachtsbild seine Unschuld.

Als Zentrum einer mehrfigurigen Komposition erscheint Maria in dem 1848 für die Hauskapelle des Onkels, des Eichstätter Dompropstes David Popp, von Barbara und Mina gemeinsam gemalten Altarbild (Abb. 11).<sup>138</sup> Flankiert vom Eichstätter Stadtpatron, dem hl. Willibald, und dessen Schwester, der hl. Walburga, thront die Gottesmutter auf einer Wolkenbank. Ihre Gewandung und der Sternennimbus zeugen von der zeitlichen Nähe zum Reichersberger Bild. Willibald empfängt vom Jesusknaben den Segen für die in der unteren Bildzone wiedergegebene Stadt und hält in seiner Linken ein aufgeschlagenes mittelalterliches Lektionar. Darin ist unter einer halbfigurigen Miniatur des Apostels Paulus eine Passage aus seinem ersten Brief an die Thessaloniker zu lesen (4,1). Den im Stil ottonischer Buchmalerei unter einer Arkade stehenden Heiligen kopierte die Malerin nach einer Darstellung des Apostels Jakobus auf einem mittelalterlichen Rationale im Regensburger Domschatz (Abb. 12). Die Identifizierung der attributlosen Nonne mit Walburga ergibt sich lediglich aus dem Bildzusammenhang. Als Vorlage für die von Mina gemalte Stadtansicht diente ein Stahlstich Johann Poppels nach einer Zeichnung von Heinrich Adam.<sup>139</sup> Das biedermeierliche

<sup>136</sup> Zur Blumensymbolik der Romantiker vgl. deren zentrale Bedeutung bereits bei Philipp Otto Runge; s. dazu Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, 52–54; vgl. zusammenfassend auch Luise Böhling: Art. Blumen, in: MLex. I, 510–513, bes. 513. Zur Verwendung der Passionsblume als Attribut des Jesusknaben in der nazarenischen Malerei vgl. bereits Overbecks erstes römisches Bild, die ‚Madonna vor der Mauer‘, 1811 (Lübeck, Behnhaus); dazu: Kat. Lübeck 1989, 118f. (mit Abb.).

<sup>137</sup> Die Ährenkleid-Madonna gelangte 1869 (mit ihrer damals noch nicht abgetrennten Rückseite) aus dem Besitz des BGR Dr. Kraus an den HV; vgl. dazu VHVO 26 (1869), 435, u. Isolde Lübbecke in: Regensburg und sein Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg, hg. von Martin Angerer, Regensburg 1995, 175 u. 204 (Abb.). Zu den sienesischen Bildern vgl. Gregor Maria Lechner: Art. Nimbus, in: MLex IV, 632–637 (hier: 633).

<sup>138</sup> Das Bild gelangte nach dem Tod D. Poppes 1858 auf dessen Wunsch an die Benediktinerinnenabtei St. Walburg. Sein Wert wurde damals mit 100 fl beziffert (Brief des Kgl. Bezirksgerichts Eichstätt an die Abtei St. Walburg v. 12. 10. 1858 [Archiv der Abtei]); vgl. auch Sepp, 32.

<sup>139</sup> Zum Rationale u. a. Achim Hubel: Domschatzmuseum Regensburg (= Schnell, Kunstführer Nr. 1040), München/Zürich 1975, 28f. (mit Abb.). Zu Adam s. AKL I, 286f., zu Poppel ThB XXVII, 266. Der Stahlstich 1843 veröffentlicht in dem Vedutenwerk *Das Königreich Bayern in seinen alterthümlichen Schönheiten* ... (Bd. 1, S. 203).

Streben nach historischer und topographischer Treue geht auf formaler Ebene einher mit der Übernahme eines von den Nazarenern besonders geschätzten Kompositionsschemas: der Pyramide als Grundvokabel einer betont schlichten und ausgewogenen Bildsprache im Sinne der frühen Renaissance. Sie findet sich beispielsweise auf Overbecks Programmbild *Der Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 5), das Barbara Popp aus eigener Anschauung kannte (Qu 16).<sup>140</sup>

Bar jeder narrativen Tendenz sind die ikonenhaften Herz-Mariä-Darstellungen, die sich im Werk der Malerin ab 1846 nachweisen lassen. Das früheste Beispiel schuf sie für die Pfarrkirche von Hirschau, wo das Bild bis um 1922 einen der beiden Seitenaltäre schmückte (Abb. 13). Am anderen befand sich eine erst 1866 ausgeführte Herz-Jesu-Darstellung (Abb. 14). Den glatten Farbflächen außerhalb der Mandorla war in beiden Fällen das Schnitzwerk des neugotischen Rahmens vorgeblendet. In der Konzeption identisch mit dem Herz-Jesu-Bild, erscheint die ganzfigurige Gestalt der Himmelskönigin in strenger Frontalität über einer Wolke vor einer goldgrundigen Mandorla mit der Umschrift COR MEUM ET CARO MEA EXULTAVERUNT IN DEUM VIVUM Ps. 83.2. Während Maria ihre Rechte nach vorn geöffnet hat, verweist sie mit der Linken auf das vor ihrer Brust strahlende, von Lilienblüten umkränzte und von einem Schwert durchbohrte Herz.<sup>141</sup>

Die Ikonographie dieses im 19. Jahrhundert so populären Bildtypus beginnt, anders als das Mandorla-Motiv suggerieren möchte, erst in nachmittelalterlicher Zeit. Vor allem durch die beiden französischen Heiligen Jean Eudes und Marguerite Marie Alacoque wurde die Herz-Mariä-Verehrung propagiert, so daß es ab dem 17. Jahrhundert allmählich auch zur Ausbildung entsprechender Verbildlichungen kam. Obwohl die Herz-Mariä-Verehrung erst 1805 erstmals gesamt kirchlich angenommen wurde, war die Ikonographie um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits soweit schematisiert, daß es für individuelle künstlerische Anliegen kaum mehr einen Spielraum gab.<sup>142</sup>

### *Das Altarbild für den Regensburger Dom*

Eine zentrale Stellung nimmt die Gottesmutter auch auf der 1839 für den Regensburger Dom gemalten *Anbetung des Kindes durch die drei Weisen ein* (Abb. 15). Das Bild war für den im Zuge der Regotisierung der Kathedrale im Nordchor aufgestellten Dreikönigsaltar bestimmt, den es bis 1914 schmückte.<sup>143</sup>

Um die in der Mittelachse des Bildes thronende Maria mit dem segnenden Jesusknaben sind in einem Innenraum mit gefliestem Boden vier Heilige in andächtiger

<sup>140</sup> Vgl. auch Overbecks frühe, manifestartige Zeichnung *Dürer und Raffael vor dem Throne der Kunst* (1810; Wien, Albertina).

<sup>141</sup> Der Psalmentext: *Mein Herz und mein Fleisch jubelten zum lebendigen Gott*. – Die Hirschauer Bilder erwähnt bei Sepp, 34; weitere Bildpaare malte Popp 1848 für die Seminarkirche in Eichstätt (kam später in die 1887 im Ostflügel der ehemaligen Benediktinerabtei Heidenheim geweihte Kapelle [Sepp, 30; Schrott /Aman, 145]; das Weihedatum als terminus post für die Transferierung nach Heidenheim nach KDB Mittelfranken VI. Bez. –Amt Gunzenhausen, 161), ebenfalls 1848 für die Pfarrkirche von Waldkirchen (wohl 1862 beim Brand der Kirche zerstört [Sepp, 30]) und 1869 für die Kirche von Ellingen (ebd. 34).

<sup>142</sup> José Maria Canal: Art. Herz Mariä. IV. Ikonographie, in: MLex III, 369–371 (mit Lit.).

<sup>143</sup> Zum Auftrag s. o. Anm. 113 u. BZAR, BDA 10013 (Inventar Domschatz und Angaben für zu malende Altarbilder). Zum Bild selbst vgl. Schuegraf II, 39; Niedermayer, 75; Walderdorff, 146; Singer; Boetticher; Sepp, 29 u. Abb. nach S. 24; Zahn, 59; ThB; Angerer, 29 (Abb.), 33.

Haltung versammelt: zwei Könige knien im Vordergrund, der dritte König und der hl. Josef stehen in Höhe der Madonna. Weitere, entsprechend dem in mittelalterlicher Manier angewandten Bedeutungsmaßstab kleiner dargestellte Personen nähern sich der Szene von den Seiten und aus der weiten, lichten Hintergrundlandschaft. Diese erscheint in einer breiten, gedrückten Bogenöffnung, die durch die hohe Lehne des Throns zweigeteilt wirkt. Knapp unter bzw. vor der Decke des icht ganz nachvollziehbar konstruierten Raumes schwebt eine symmetrisch angeordnete Dreiergruppe adorierender Engel. Dem spitz zulaufenden, in sich nicht weiter differenzierten Himmelssegment war Maßwerk vorgeblendet.<sup>144</sup>

Durch die gleichmäßige Ausrichtung der Komposition auf Maria ist die Anbetungsszene zu einer *Sacra Conversazione* geworden. Dieser auf der Basis der frühmittelalterlichen Marienmajestas im 15. Jahrhundert in Venedig entwickelte Bildtypus – nach Theodor Hetzer eine *repräsentative Vereinigung ruhiger Heiliger um die erhöht thronende Madonna oder einen anderen thronenden Heiligen in auf die Mittelachse bezogener Symmetrie und strenger Zentralperspektive* – war aufgrund seiner kompositionellen Klarheit den Nazarenern besonders lieb. Hinzu kam seine vielfältige Rezeption nicht nur in der mittelitalienischen, sondern vor allem in der altdeutschen Malerei, was ihn zu einer Präfiguration des romantischen Ideals von der Verschwisterung italienischer und deutscher Kunst machte.<sup>145</sup> Ein Blick auf venezianische *Sacra Conversazioni* ist auch für das Verständnis der eigenwilligen Architektur erhellend. Häufig und im Rang einer Pathosformel begegnet dort nämlich der im Rücken der Madonna hoch aufragende Thron, sei es als stelenartig ausgebildete Lehne, als konstruktives Element des Bildraums oder als Kombination aus beidem. Dabei führte die achsialsymmetrische Konzeption oft dazu, daß sich in der Mitte der Rückwand ein Mauerpfeiler zwischen zwei Bogenöffnungen befindet.<sup>146</sup> Dieses Raumschema übernahm u. a. Louise Seidler in ihre 1821 im Stil Raffaels gemalte *Maria mit dem schlafenden Jesusknaben* (Abb. 16). Spräche nicht die Quellenlage (Qu 18) dagegen, könnte man sogar vermuten, Barbara Popp habe das Bild der Weimarer Freundin gekannt, denn außer der Ähnlichkeit der Architekturmotive ist auch die Figurendisposition grundsätzlich gleich: Den auf der Höhe der Madonna stehenden Engeln entsprechen nun bei nahezu identischer Gestik der hl. Josef und einer der drei Weisen, während der bildeinwärts kniende Engel und der leicht bildauswärts gewandte Johannesknabe nun zu den beiden anderen Weisen geworden zu sein scheinen. Diese enge Verwandtschaft der beiden Gemälde ist symptomatisch für die nazarenische Malerei der zweiten Generation. Das eklektische Schöpfen aus den gleichen Quellen und deren Wiederbelebung unter annähernd gleichen Prinzipien führten geradezu zwangsläufig zu Parallelen und Überschneidungen.

<sup>144</sup> Der Altar mit dem Gemälde abgebildet bei Jakob, Tf. IX.

<sup>145</sup> Theodor Hetzer: *Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto* (Schriften Theodor Hetzers, hg. von Gertrude Berthold, Bd. 8), Stuttgart 1985, 240. Zur Rezeption in der altdeutschen Malerei vgl. etwa Dürers *Rosenkranzfest* (Prag, Nationalgalerie); dazu Schindler, 98. Nicht unmittelbar in diesen Kontext gehört das im 19. Jh. gleichwohl oft kopierte Kölner Dombild Stefan Lochners (um 1440/45), da seine direkten Vorläufer in den Niederlanden liegen. Zur Rezeption in der mittelitalienischen Malerei vgl. die auch bezügl. des Thronbogen-Verhältnisses interessante *Pala Ansdei* Raffaels, 1504–06 (London, National Gallery).

<sup>146</sup> Vgl. u. a. Zoppo: *Madonna mit zwei Adoranten*, vor 1478 (Wien, Kunsthistorisches Museum); Alvise Vivarini: *Sacra Conversazione*, 1480 (Venedig, Accademia); Bartolomeo Montagna: *Madonna mit den hll. Sebastian und Hieronymus*, 1507 (ebd.).

Durch die Anbringung des Bildes am Dreikönigsaltar 1839 wurde ein dahinter befindliches gotisches Relief mit dem Martyrium der hl. Ursula verdeckt. Deshalb forderte bereits Hugo Graf von Walderdorff nachdrücklich die Entfernung des Bildes.<sup>147</sup> Am 1. August 1911 wandte sich das Kgl. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns mit demselben Anliegen an das Regensburger Landbauamt, dessen Leiter dann am 8. August 1911 dem Domkapitel mitteilte, daß der Altar *ohne das aus dem 19. Jahrhundert stammende Bild, das keinen besonderen Kunstwert besitzt, (...) weit besser und stimmungsvoller als bisher wirke*. Das Landbauamt empfahl daher dem Domkapitel, *der dauernden Entfernung des Bildes, das im Kapitelhaus oder anderswo einen würdigen Platz finden könne, zuzustimmen*. Auch *namhafte hiesige Kunstkenner und Historiker* hätten sich für die Entfernung ausgesprochen, um die originale Wirkung des gotischen Altars nicht zu beeinträchtigen. Dem entgegnete Dompropst Hierl, man sei *aus liturgischen Gründen nicht in der Lage, das Bild vom Altar zu nehmen, weil der Altar auf diesen Titel nunmehr konsekriert ist und nach liturgischen Vorschriften irgendein Bild dieses Titels tragen soll. Es wird sich aber das jetzige Gemälde so anbringen lassen, daß das interessante alte Steinrelief leicht besichtigt werden kann*. 1913 machte das Domkapitel den Kompromißvorschlag, das Bild zu entfernen, dafür aber in das Maßwerk des Baldachins ein Holz- oder Steinrelief mit einer Darstellung der Heiligen Drei Könige einzufügen. Das Angebot wurde akzeptiert, und am 31. Januar 1914 teilte Konservator Karl Döttl dem Domkapitel mit, man beabsichtige, *daß alle Figuren vollständig in Glanz vergoldet werden sollten mit Ausnahme der Köpfe und Hände, für welche wohl am besten die natürliche Farbe in jener Idealisierung, wie sie die Spätgotik liebte, zur Anwendung kommt*. Zwei Wochen später übersandte das Landbauamt dem Domkapitel eine entsprechende Skizze, ausgeführt von dem Regensburger Bildhauer Georg Schreiner. Dessen hölzerne Gotikimitation wurde gutgeheißen, und am 11. März 1914 meldete Dompropst Hierl dem Landbauamt die Entfernung des Altarbildes. Letztmals nachgewiesen ist es 1921 im Sitzungssaal des Domkapitels.<sup>148</sup>

Bei den insgesamt vier Wiederholungen bzw. Variationen des Bildes, die Barbara Popp von 1846 bis 1853 für Melchior Diepenbrock und Pfarrer Fiecek angefertigt hat, ging sie dazu über, Maria mit dem segnenden Jesusknaben aus der Bildmitte zu nehmen (Abb. 17). Diese drehbühnenartige Verschiebung der zentralen Gruppe an den rechten Rand hat eine suggestive Öffnung des Bildes und eine Dynamisierung der Komposition zur Folge, die auf barocke Gestaltungsprinzipien weist. Die Quelle für dieses Verfahren ist Tizians Pesaro-Madonna und damit ein Bild, das einerseits dem nazarenischen Schlichtheitsideal widerspricht, andererseits aber in seiner Vorbildfunktion als ein weiterer Beleg für Barbara Pops Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei zu gelten hat.

Unklar ist die Frage nach der Beteiligung der Malerin an einem zweiten Altarblatt für den Regensburger Dom. Otilie Sepp erwähnt eine wohl mündliche Überlieferung, wonach auch das 1839 für den damaligen Abendmahls- und heutigen Albertusaltar geschaffene Bild von ihrer Hand stamme. Als Indiz hierfür könnte Louise Seidlers brieflicher Glückwunsch gewertet werden: *Altarblätter [!] für den Dom! Kann man sich etwas Schöneres wünschen!*<sup>149</sup> Da die 1838 von dem Münchner Maler Josef Holzmaier für den Abendmahlsaltar ausgeführte Darstellung der Auferstehung

<sup>147</sup> Walderdorff, 146.

<sup>148</sup> BZAR, BDK 9859. Der Kapitelsaal als Standort bei Sepp, 29.

<sup>149</sup> Sepp, 29; danach auch das Zitat.

Christi später gegen ein Abendmahlsbild ausgetauscht wurde, besteht zumindest theoretisch die Möglichkeit, daß Barbara Popp zu dessen Ausführung herangezogen wurde. 1932 mußte auch dieses Bild weichen. An seiner Stelle befindet sich seitdem eine Darstellung des hl. Albertus Magnus.<sup>150</sup>

### *Bilder von Heiligen*

Im letzten Jahr ihrer Akademieausbildung schuf Barbara Popp eine großformatige Darstellung der hl. Cäcilia (Abb. 2). Das 1826 in München ausgestellte Bild ist das früheste künstlerische Dokument der Freundschaft zwischen der Malerin und Theres von Schenk, der Frau des damaligen Ministerialrats und späteren Innenministers Eduard von Schenk. Die Beamtengattin stand Modell für die Patronin der Kirchenmusik, ihre Kinder für die Engel. Als Maria, die älteste Tochter, 1843 als Schwester Amanda in das Regensburger Dominikanerinnenkloster eintrat, nahm sie das Bild dorthin mit. Es sollte sie, trotz seiner beachtlichen Maße, auch begleiten, als sie 1847 zur ersten Oberin des wiederbegründeten Filialklosters Niederviehbach ernannt wurde.<sup>151</sup>

Formal ist die Darstellung der lebensgroßen Heiligen in dem schlichten, karg ausgestatteten Bildraum dem Klassizismus verpflichtet. Wie an anderer Stelle bereits bemerkt, erinnert die Körperhaltung an die mittelitalienische Malerei um 1500, und das Blickmotiv setzt die Kenntnis von Raffaels Bologneser Cäcilienbild voraus. Trotz dieser für eine Akademiearbeit charakteristischen Anspielungen und Zitate entschied sich Barbara Popp für zwei signifikante und für ihre späteren Heiligendarstellungen wegweisende Änderungen: die Isolierung der Figur aus dem szenischen Zusammenhang und ihre Übertragung aus landschaftlicher Weite in die Enge eines wenig tiefen Innenraums, der sich zum Betrachter hin öffnet. Dieser erhält gleichsam Zutritt in das vom göttlichen Geist durchdrungene Interieur. Dahinter verbirgt sich ein rezeptionsästhetisches Prinzip, das im Andachtsbild des gegenreformatorischen Katholizismus gründet und erstmals von Guido Reni konsequent verfolgt wurde.<sup>152</sup> Für die Kunsttheorie der Romantik hatte Johann Michael Sailer als einer der ersten den Gedanken vom Abbau der Distanz zwischen dem frommen Betrachter und dem heiligen Gegenstand seiner Betrachtung aufgegriffen. In seiner Rede *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst* stellte er folgende These auf: *Wenn nun aber die Religion neben dem Leben, das nach Außen geht, auch ein Leben hat, das zurück und nach Innen, und in die bewegten Gemüther tief einwärts geht: so hat die Eine heilige Kunst eine neue Dignität; sie ist nicht bloß ein Organ der Religion nach Außen, sie ist auch ein Organ der Religion nach Innen.* Kunst diene, so Sailer weiter, nicht nur zur Offenbarung der Religion nach außen, sondern auch dazu, dem Leben des einzelnen *Selbsterhaltung, Stärkung und Erhöhung* zu geben.<sup>153</sup> Auf die Malerei bezogen, hatte ein Bild als

<sup>150</sup> Zum Auftrag an Holzmaier s. o. Anm. 114; VHVO XII, 40; ThB XVII, 421; KDB Regensburg I, 105 u. Abb. 46 (mit Abendmahlsbild!); vgl. auch Loers, 254.

<sup>151</sup> Zur Ausstellung KatAkM 1826, Nr. 356, zu den Modellen Sepp, 4; vgl. auch Bauer, 327; Angerer, 30; Kat. Regensburg 1995/96, 20 (mit Abb.) u. 41 Anm. 63. Zu Schwester Amanda vgl. Apollonius von Maltitz: Als Eduard's v. Schenk Tochter den Schleier nahm, in: Charitas 1844, 208.

<sup>152</sup> Hierzu erstmals Alois Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom (1908), München 1977, 182.

<sup>153</sup> Sailer, 170f.

Organ der Religion also auch die Aufgabe, das Gemüt des einzelnen möglichst unmittelbar anzusprechen.

Es kann als sicher gelten, daß Sailers religionsphilosophisches Plädoyer für das Andachtsbild im Kreis der Regensburger Romantiker bekannt war. Daher dürften die Gedanken des Theologen neben dem an der Münchner Akademie gepflegten, vom romantisch-christlichen Bekenntnis unterwanderten Klassizismus Barbara Popp nicht unerheblich beeinflusst haben. Bis an ihr Lebensende schuf die Malerin zahlreiche Andachtsbilder und vor allem andachtsbildartige Altarblätter, die einen einzelnen Heiligen im Moment des Innehaltens und des Gebets zeigen. Die physischen und psychischen Barrieren zum Betrachter sind auf ein Minimum reduziert. Häufig öffnet sich der Bildraum zentralperspektivisch nach vorn, stets sind die Heiligen durch historisch getreue Gewandung als Menschen ihrer Epoche gekennzeichnet. Dem erhaltenen Bilderbestand nach zu urteilen, ist nur ein einziges Mal das irdisch-faßbare Ambiente zugunsten ‚himmlischer‘ Immaterialität aufgegeben. Gerade diese thematisch bedingte Ausnahme markiert den Anfang von Barbara Popp's Karriere als Altarbildmalerin: die *Vision der hl. Theresia* für die Regensburger Karmelitenkirche.

Zuvor sei jedoch noch eine verschollene Darstellung der Almosen spendenden hl. Elisabeth erwähnt. Eine Analyse des 1829 in München und 1830 in Dresden, angeblich auch in Leipzig, ausgestellten Gemäldes wäre insofern besonders interessant als auch Louise Seidler dieses Thema behandelt hat.<sup>154</sup>

Obwohl sich das bischöfliche Konsistorium bereits 1826 beim König für die Wiedererrichtung des säkularisierten Regensburger Karmelitenklosters eingesetzt hatte, erging erst zehn Jahre später der entsprechende Beschluß der Regierung. Die Kirche war inzwischen zur Mauthalle umfunktioniert, ihre Einrichtung zum großen Teil verkauft, so daß der gesamte Bau ab 1836 grundlegend renoviert und neu ausgestattet werden mußte. Den Hochaltar und die Querhausaltäre übernahm man aus dem damals regotisierten Dom, die Altäre der vorderen Langhauskapellen aus der 1838 abgebrochenen Augustinerkirche. Die Bilder für die beiden letzteren wurden bei Barbara Popp und ihrem Lehrer Robert von Langer bestellt. Während Langer 1840 die Christusvision des hl. Johannes vom Kreuz darstellte, malte seine Schülerin noch 1838 die hl. Theresia von Avila, der Maria und Josef erscheinen, um sie des besonderen Schutzes bei der Gründung ihres ersten Reformklosters zu versichern (Abb. 18).<sup>155</sup>

Für die Komposition der Dreiergruppe aus Theresia, für die Apolonia Diepenbrock Modell stand, Maria und Josef holte Barbara Popp Rat bei Schwanthaler ein. Dieser freute sich zwar über das Lebenszeichen der Regensburger Freundin, äußerte aber doch wohl nicht ganz ernst gemeinte Bedenken bezüglich seiner Kompetenz. Als Bildhauer und Heide sollte er sich schließlich nicht an die hl. Theresia, geschweige denn an Maria und Josef wagen. Die Gruppierung aber sei sehr schön, auch stünde *der*

<sup>154</sup> KatAkM 1829, Nr. 375; Schorn 1829, 367; Kat. Dresden 1830, Nr. 497; Prause, s. v. Die außerdem bei Sepp, 4f. und danach bei Angerer, 30 erwähnte Ausstellung des Bildes auf der Kunstschau der Leipziger Jubiläumsmesse 1830 ließ sich nicht verifizieren. Als letzter Besitzer ist Sigismund Felix Frhr. von Ow-Felldorf, Bischof von Passau, überliefert (Sepp, 5); danach verliert sich die Spur des Bildes. Es befindet sich heute weder im Besitz der Diözese Passau noch der Familie von Ow. Zu Seidlers Bild s. o. Anm. 66.

<sup>155</sup> Brunner, 37–40, 53–55 (mit Abb. der Altäre); vgl. auch Hammermayer, 298 Anm. 117, und Otho Merl OCD: Karmelitenkirche St. Joseph Regensburg (= Schnell, Kunstführer Nr. 1309), München-Zürich 1982, 8–10. Speziell zu Popp's Bild s. auch Singer; Boetticher (Theresia mit Katharina verwechselt); Sepp, 28 f.; KDB Regensburg II, 150; Foerstl; Bauer, 328.

*Theresa das Knieen besser als wenn sie in so hoher Gesellschaft säße* (Qu 19).<sup>156</sup> Offenbar hatte Barbara Popp zunächst erwogen, die Heilige, wohl in Anspielung auf ihre schwache Gesundheit, in sitzender Haltung darzustellen. Dies wäre in der Tat ungewöhnlich gewesen, wie überhaupt die Wahl des Themas kaum Vorbilder in der Theresia-Ikonographie besitzt. In aller Regel nämlich meint Vision hier die Erscheinung des Engels, der den Pfeil der göttlichen Liebe auf das Herz der Mystikerin richtet.<sup>157</sup> Doch nicht wegen seiner thematischen Eigenwilligkeit, sondern aus ästhetischen Gründen wurde das Bild 1932 durch ein Gemälde gleichen Themas von einem Maler namens Mayer ersetzt. Das Popp-Bild fand 1953, von Erwin Schöppel restauriert, in der wiederaufgebauten Würzburger Karmelitenkirche eine neue Verwendung.<sup>158</sup>

Nach ihrem kurzen, an anderer Stelle bereits beschriebenen Exkurs in die Historienmalerei vollendete die Malerin 1841 gleich drei Heiligendarstellungen: einen hl. Johannes von Nepomuk und einen hl. Sebastian für Altäre im Regensburger Niedermünster, sowie eine hl. Philomena für den Altar der damals neu erbauten Kapelle von Ried bei Jachenhausen (Abb. 19).<sup>159</sup> Der Reiz dieses recht flüchtig gemalten Bildes liegt im Sujet, konnten doch die Verehrung und somit auch die Ikonographie der hl. Philomena damals erst auf eine kurze Tradition zurückblicken: Nachdem der neapolitanische Dorfpfarrer Francesco De Lucia auf der Grundlage einiger 1802 in den Katakomben der hl. Priscilla gefundener Text- und Zeichenfragmente Rückschlüsse auf das Martyrium einer *Filumena* geschlossen und seine Ergebnisse in Form einer Vita veröffentlicht hatte, verbreitete sich die Verehrung der inzwischen als wunderbar verehrten römischen Jungfrau rasch über die gesamte katholische Welt. Papst Gregor XVI. gestattete 1835 die Feier ihres Festes am 11. August.<sup>160</sup> Barbara Popp konnte für ihre Darstellung der seit 1961 wieder aus dem liturgischen Kalender getilgten Philomena auf keine kodifizierte Ikonographie zurückgreifen, und wie es scheint, war ihr auch die ‚Vita‘ nur unzureichend bekannt. Zwar liegen auf dem Boden zwei der Pfeile, die der Legende nach von den Soldaten Diokletians vergeblich auf die Märtyrerin abgeschossen wurden; das signifikantere Attribut des Ankers, an dem sie im Tiber ertränkt werden sollte, fehlt jedoch, und die Gewandung ist nicht altrömisch, sondern an mittelalterlichen und neuzeitlichen Herrscherbildnissen orientiert. An die Stelle des Szepters ist eine Lilie getreten. Diese ikonographische Unverbindlichkeit ist

<sup>156</sup> Nach Sepp, 29, waren dem Brief *kleine Zeichnungen* Schwanthalers beigelegt.

<sup>157</sup> Vgl. LCI VIII, Sp. 466 f.

<sup>158</sup> „Mayer“ (gemeint wohl der Regensburger Kunstmaler Anton Maier) genannt im Visitationsprotokoll vom 6. 10. 1932 (Archiv des Klosters St. Josef, Regensburg); die Angaben zu Restaurierung und Abgabe des Bildes nach Würzburg nach der Klosterchronik, 276 f. (ebd.). Für freundlich gewährte Hilfe danke ich P. Wilfried OCD, Regensburg, und Dr. Ulrich Dobhan OCD, Würzburg.

<sup>159</sup> Zum Exkurs s. o. Anm. 116. Zum J.-v.-Nepomuk-Bild (Verbleib unbekannt) s. Sepp, 29, und danach Schrott (Aman), 145. Das Sebastiansbild wurde von der Sebastianbruderschaft als Altarbild bestellt, jedoch in eine Kirchenfahne umgearbeitet (Sepp, 29). Zum Philomenenbild und zur Rieder Kapelle s. Brief des Jachenhausener Pfarrers Johann Leer an das Bischöfl. Ordinariat v. 24. 2. 1842 (BZAR, Pfarrakten Jachenhausen, Kirchen und Kapellen, Dorfkapelle Ried); die Umschrift im Nimbus: *Sancta Filomena ora pro nobis*.

<sup>160</sup> Eugen Trapp: Philomena. Ein Beitrag zur christlichen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 86, Heft 3–4 (1991), 252–260; vgl. zuletzt auch Ekkart Sauser: Art. Philomena, in: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 7, 521–523.

insofern bemerkenswert als Barbara Popp sonst bis ins Detail um historische Authentizität bemüht war.

Zwei Jahre später vollendete sie ein Altarbild für die Regensburger Klarissen, die 1811 eine neue Heimat im säkularisierten Kapuzinerkloster an der Ostengasse gefunden hatten (Abb. 20).<sup>161</sup> Die Ordensgründerin, die wiederum die Züge Apolonia Diepenbrocks zu tragen scheint, kniet im Garten ihres Kirchleins San Damiano und betet mit ihren Schwestern vor dem Allerheiligsten gegen die Sarazengefahr. Einige Belagerer sind bereits im Begriff, die Klostermauer zu erklimmen, wodurch eine der Nonnen aus ihrem andächtigen Gebet gerissen wird. Sie wendet ihr Haupt irritiert zur Mauer und macht durch diese spontane Geste das Geschehen umso glaubwürdiger. Bildtheoretisch gesprochen, verleiht die ängstliche Nonne dem ohnehin narrativen Grundzug des Gemäldes eine anekdotische Pointe. Verglichen mit den von innerer Ruhe getragenen, andachtsbildartigen Altarblättern, die den Betrachter zur Meditation anregen wollen, ist hier die Grenze zur Gattung des religiösen Historienbildes überschritten.

Anders als beim Philomenenbild konnte Barbara Popp in diesem Fall auf eine konkrete und verbindliche Textvorlage, die 1256 von Thomas von Celano verfaßte Vita der hl. Klara, zurückgreifen und, ihrem künstlerischen Ethos entsprechend, das Geschehen mit dem Anspruch auf historische Wahrhaftigkeit wiedergeben. Durch die stilistische Charakterisierung des Klostergartens gelang ihr die Transponierung der Szene ins 13. Jahrhundert durchaus überzeugend, wengleich die architektonischen und plastischen Schmuckformen mit der bescheidenen Baulichkeit von San Damiano wenig zu tun haben. So ist etwa das aufwendig gearbeitete, mit Bänderwerk überzogene Wulstkapitell der Skulptur von St. Jakob in Regensburg nachempfunden.<sup>162</sup>

Das 1844 unter Mithilfe Minas gemalte Hochaltarbild für die Kirche von Schmidmühlen ist heute leider verschollen. Noch im Jahr seiner Anbringung fand es als *sehr schönes, wahres Kunstgemälde* Eingang in die damals verfaßte Ortsbeschreibung. Es handelt sich um eine Darstellung des Kirchenpatrons Ägidius, der die Züge des damaligen Pfarrers Frank tragen soll.<sup>163</sup>

Im selben Jahr lieferte Barbara Popp eine gleichfalls als Hochaltarbild bestimmte und sehr positiv aufgenommene Darstellung des hl. Oswald an die Kirche von Herzogsreut bei Freyung (Abb. 21).<sup>164</sup> Der junge König von Northumbrien, der im 7. Jahrhundert im Kampf um die Christianisierung seines Landes gefallen ist, kniet mit gesenktem Schwert vor dem Kreuz und weist seine Gefolgsleute auf das Heilszeichen hin. In einem Flußtal der weiten Hintergrundlandschaft ist das heranrückende heidnische Heer zu sehen. Die Physiognomie des bärtigen Heiligen legt nahe, daß sich die Malerin auch hier wieder an einem für sie naheliegenden mittelalterlichen Regens-

<sup>161</sup> Zum (ehem.) Klarissenkloster im Überblick: KDB Regensburg II, 176–184; Paul Mai: Vom St.-Matthias-Kloster der Kapuziner zum Orthodoxenzentrum Regensburg, in: Regensburger Bistumsblatt Nr. 41 v. 10. 10. 1976 (mit Abb. der Altäre). Speziell zum Bild vgl. Sepp, 29f.; Foerstl; Schrott (Aman), 145.

<sup>162</sup> Vgl. bes. KDB Regensburg II, Fig. 252.

<sup>163</sup> Johann Baptist Kolb: Beschreibung des Schulortes Schmidmühlen und der dazu gehörigen Dorfschaften, 1844 (HV, Ms O 521), fol. 2; Sepp, 30; Schrott (Aman), 145. Bedauerlicherweise waren weder Pfarr- noch Gemeindeamt zu einer Stellungnahme über den Verbleib des Bildes bereit.

<sup>164</sup> Sepp, 30; eine Wiederholung des Bildes entstand 1853 für die Kirche von Litzlohe bei Neu- markt/Opf. (dazu ebd. 33); s. o. Anm. 120.

burger Vorbild orientiert hat: der frühgotischen Oswaldstatue aus dem Dollingersaal (heute Historisches Museum).<sup>165</sup> In der Trägerin des Kreuzbanners scheint sich die Malerin selbst porträtiert zu haben.

Nach dem narrativ angelegten Oswaldbild markiert das 1845 für die Kirche von Pfakofen ausgeführte Hochaltarbild mit dem hl. Georg (Abb. 22) eine Rückkehr zum Typus des isolierten, andächtig innehaltenden und zum Himmel blickenden Heiligen. Der Drache zu seinen Füßen ist ihm rein attributiv beigegeben, und auch der Schimmel ist kein Indikator für einen Handlungsverlauf. Seine Aufgabe ist vielmehr kompositioneller Art und besteht in der Vermittlung zwischen dem detailreich geschilderten Vordergrund und der folienhaften Bergszenerie des Hintergrunds. Abermals stand bei diesem Bild Mina Popp ihrer Schwester als Malerin der Landschaft zur Seite.<sup>166</sup> Die Auftragserteilung für das Altarblatt war wohl schon im Hinblick auf die 1846 unter Pfarrer Anton Meyringer durchgeführte Erweiterung der Pfakofener Pfarrkirche erfolgt. Diese war notwendig geworden, da das einst zur Pfarrei Schierling gehörende Nachbardorf Rogging damals der Pfarrei Pfakofen inkorporiert wurde. Das Gemälde schmückte bis zum Abbruch der Kirche im Juli 1929 den Hochaltar. In dem am 27. April 1930 geweihten, nach Plänen Georg Holzbauers errichteten Neubau hat es keinen Platz mehr gefunden.<sup>167</sup>

Kurz nach 1845 entstanden zwei Darstellungen des hl. Aloysius, eine auf Bestellung der Abtei St. Walburg in Eichstätt, die andere wurde nach Tirschenreuth geliefert; eine dritte folgte 1849 für das Studienseminar von St. Emmeram. Sie war das Pendant zu einem ebenfalls 1849 gemalten Cäcilienbild und diente zusammen mit diesem lange Zeit als Fassadenschmuck bei der Fronleichnamsprozession.<sup>168</sup> Diese vier Bilder sind heute verschollen, ebenso wie die 1850 an die Pfarrkirche von Neumarkt/Opf. gelieferten Arbeiten: eine *Taufe Christi* und eine *Krönung Mariens* als Altarbilder sowie ein *hl. Florian* und ein *hl. Franz Xaver* als Tabernakelbilder.<sup>169</sup>

Die 1850 oder wenig später für das Augustiner-Chorherrenstift Reichersberg am Inn gemalte Darstellung des hl. Bernhard von Clairvaux (Abb. 23) überrascht durch ihre Schlichtheit. Gerade angesichts der episodensreichen Vita des Zisterziensers, die zur Grundlage einer reichen Ikonographie geworden ist, wirkt die Kargheit der bildnerischen Mittel umso demonstrativer: Formatfüllend erscheint die nach halblinks gewandte Halbfigur des dozierenden Heiligen vor einer monochrom dunkelgrünen Hintergrundfolie, die lediglich durch das linear eingesetzte Gold des Nimbus und der Schrift belebt wird. Deren unbeholfene Buchstabenfolge macht den primitivistischen Zug der Arbeit offenkundig. Sie sucht die Anbindung an jene scheinbar anspruchslosen Bildnisse des 15. Jahrhunderts, die ihren vitalen Charakter aus der präzisen Zeichnung der nicht raumbundenen Figur beziehen. Die dem Heiligen in den Mund

<sup>165</sup> Zu dieser Skulptur zuletzt Martin Angerer in: Regensburg im Mittelalter, Bd. 2 (Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg), Regensburg 1995, 62 u. Tf. 40.

<sup>166</sup> Sepp, 30.

<sup>167</sup> Zur Geschichte der Pfakofener Kirche s. Mohr; dort auch eine alte Innenansicht mit Blick zum früheren Hochaltar. Beim Wiederfinden des Bildes war mir Herr Dr. med. Georg Mohr (†), Pfakofen, eine wertvolle Hilfe. Ihm und Herrn Pfarrer Janusz Kloczko sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>168</sup> Sepp, 30, 32; Schrott (Aman), 145.

<sup>169</sup> Sepp, 32; Schrott (Aman), 145, bezeichnet alle vier Arbeiten fälschlich als Altarbilder.

gelegten Worte *O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria* sind dem *Salve Regina* entnommen, als dessen Verfasser Bernhard angesehen wird.<sup>170</sup>

Ähnliche kunstgeschichtliche Wurzeln hat die Darstellung des hl. Thomas von Aquin, die Barbara Popp 1851/52 für den großen Hörsaal des Bischöflichen Seminars Eichstätt schuf (Abb. 24).<sup>171</sup> Das quattrocenteske Motiv der Brüstung, die den Bildraum vom realen Raum trennt, kehrt hier, biedermeierlich verfremdet, in Gestalt des Studiertischchens wieder, von dem sich der Heilige erhoben hat, um durch den Gestus der Rechten auf das Kreuz an der Wand hinzuweisen. Dabei wendet er selbst sich aber nicht dem Kruzifixus zu, sondern blickt den Betrachter an. Dessen andächtige Haltung nimmt der Engel, ein traditionelles Symbol der engelgleichen Reinheit des Scholastikers, exemplarisch vorweg. Eine Draperie an der Rückseite des Raums hinterfängt den Heiligen. Dieses bekannte, von der mittelalterlichen Malerei entwickelte Würdemotiv hat jedoch seine Formelhaftigkeit verloren: Der Vorhang schützt die Bücher des Scholastikers vor profanem Staub. Damit wurde er der gleichen Konkretisierung unterzogen wie die durch das verzierte Tischtuch zum biedermeierlichen Möbel umfunktionierte Raumbarrriere der quattrocentesken Originale. Das Verfahren, traditionelle Grundvokabeln der Bildstruktur in einen semantischen Zusammenhang zu bringen, ist seinerseits bereits im 15. Jahrhundert grundgelegt und gerade im Fall der den Bildraum nach vorn abschließenden Brüstung durch prominente Beispiele zu belegen.<sup>172</sup>

Ebenfalls zu Beginn der fünfziger Jahre malte Barbara Popp für die von Apolonia Diepenbrock gegründete Josefsanstalt ein Bild der seligen Dominikanerin Emilia.<sup>173</sup> Es muß ebenso als verschollen gelten wie die 1854 nach Inkofen bei Moosburg gelieferte Darstellung des hl. Martin und ein zwischen 1855 und 1857 für die Salesianerinnen von Pielenhofen ausgeführtes Bild des hl. Franz Regis.<sup>174</sup>

Einen späten Höhepunkt bezeichnet das 1862 vollendete Altarblatt der ehemaligen Kirche der Armen Schulschwestern in Tirschenreuth (Abb. 25).<sup>175</sup> Das Bild zeigt die hl. Kunigunde, die Gemahlin Kaiser Heinrichs II., als fromme Stifterin in ihrem Palast. Mit der Rechten präsentiert sie die auf einem Wangentisch im Stil des frühen 16. Jahrhunderts ausgebreiteten Gründungsdokumente (Urkunde, Grundriß) des Bamberger Doms. Dieser erscheint auch in dem Landschaftsausschnitt, der durch das Zwillingfenster in der Rückwand zu sehen ist und von Mina Popp gemalt wurde. Rechts im Hintergrund fällt der Blick durch ein romanisches Portal in die Palastkapelle. Dort liegt über einem Betstuhl ein Ordensgewand als Hinweis darauf, daß Kunigunde sich nach Heinrichs Tod 1024 in das von ihr gegründete Benediktinerinnenkloster Kaufungen zurückgezogen hat. Noch deutlicher wird das Streben nach

<sup>170</sup> Sepp, 32 f.; Theodor Maas-Ewerd: Art. *Salve Regina* II. Liturgiewissenschaft, in: MLexV, 649; s. auch Otto Stegmüller/Helmut Riedlinger: Art. Bernhard v. Clairvaux, ebd. I, 445–447 (mit Lit.).

<sup>171</sup> Sepp, 33.

<sup>172</sup> Vgl. Antonello da Messina: *Maria der Verkündigung*, 1473/74 (München, Alte Pinakothek); Raffael: *Bildnis des Fedra Inghirami*, 1515/16 (Florenz, Galleria Palatina).

<sup>173</sup> Sepp, 33; Schrott (Aman), 145.

<sup>174</sup> Zum Inkofener Bild Sepp, 33; zum Pielenhofener Bild ebd. 33 u. danach Schrott (Aman), 145. Zur Franz-Regis-Verehrung in Bayern s. *Historia Collegii Straubingani*, hg. von Alfons Huber, in: *Straubinger Hefte* 27 ff. (hier: Heft 28 [1978], 66 f.).

<sup>175</sup> Allg. zum Bild vgl. *Regensburger Zeitung*, 17. 6. 1862; Sepp, 33 f.; Angerer, 33; speziell zur Aufstellung des Altars und zur Anbringung des Bildes im Herbst 1862 s. Qu 24.

historischer Treue in der Kleidung der Kaiserin: Ihre Ornamentik folgt bis ins Detail den sog. Heinrichsgewändern, die im Kirchenschatz der Alten Kapelle in Regensburg aufbewahrt noch im 19. Jahrhundert gelegentlich irrtümlich mit Heinrich II. und Kunigunde in Verbindung gebracht wurden.<sup>176</sup> Nur im Schatten der Figur plaziert ist dagegen das der Legende entnommene Attribut der Pflugscharen. Bekanntlich ging Kunigunde unbeschadet über glühende Pflugscharen und bewies so ihre Unschuld. Auf diese verweisen auch die Lilien in der Rechten der Heiligen.

Nach einem 1868 an die Pfarrkirche von Burglengenfeld gelieferten Altarblatt mit dem hl. Sebastian<sup>177</sup> wandte sich Barbara Popp 1869 letztmals der Heiligenikonographie zu. Die für die Pfarrkirche von Riekofen gemalte Darstellung des hl. Aloysius (Abb. 26) ist ihre vierte Auseinandersetzung mit der Gestalt des Jesuiten.<sup>178</sup> Ob und inwieweit sie dabei auf die drei früheren, verschollenen Aloysiusbilder zurückgegriffen hat, ist unklar. Nachweisbar aber sind Bezüge zum Thomasbild (Abb. 24): Trotz der unterschiedlichen Komposition ist das Motivrepertoire nahezu identisch. Beide Heilige erscheinen in Gesellschaft eines lilientragenden Engels in einem bildparallel konzipierten Raum, an dessen Rückwand ein Vorhang den Blick auf ein Regal mit Büchern freigibt, und verweisen auf Christus, der in Gestalt eines Kreuzifixes präsent ist. Während sich Thomas dabei aktiv an den Betrachter wendet, kniet Aloysius in stiller Andacht vor dem Gekreuzigten. Diese nahezu konträre Charakterisierung der Heiligen, die beide der studierenden Jugend als Patrone empfohlen waren, ist bedeutsam für die Beurteilung der zwei Bilder. Denn die Motivanalogien, die zunächst wie Selbstzitate der Malerin als Resultat mangelnder Inventionskraft wirken, erscheinen angesichts der unterschiedlichen Handlungsweisen der Heiligen als werkimmanente Voraussetzung für deren Vergleich.

### *Christus als Bildthema*

Relativ selten stellte Barbara Popp Szenen aus dem Leben Christi dar, die nicht primär in den Kontext der Marienikonographie gehören. Im Auftrag von David Popp schuf sie 1836 ein Altarbild, das Christus als Auferstandenen zeigt (Abb. 27). Sepps Angabe, das Gemälde habe als Altarblatt im Eichstätter Dom gedient, scheint fraglich; allenfalls könnte es temporär, d. h. zu Ostern, als solches Verwendung gefunden haben. Nach dem Tod des Auftraggebers 1858 erhielt die Tafel einen neuen Rahmen, wobei sie oben und unten leicht beschnitten wurde.<sup>179</sup>

Das Werk besteht aus einem hellen inneren und einem dunklen äußeren Bild. Dieser Kontrast entspricht dem inhaltlichen Gegensatz von Tag und Nacht, von Leben und Tod. Außen ranken sich vor dunklem Grund Passionsblumen an einem Gestänge

<sup>176</sup> Die Verbindung der Gewänder mit Heinrich und Kunigunde u. a. in: Ratisbona Monastica. Clösterliches Regensburg. Erster Theil (...), Regensburg <sup>4</sup>1752, 242; Johann Carl Parisius: Allerneueste und bewährte Nachricht von der des Heil. Röm. Reichs Freyen Stadt Regensburg, Regensburg 1753, 349; vgl. auch KDB Regensburg II, 46 u. Abb. 34f.; Kat. Regensburg 1989, 163f., 382–384 (Abb.).

<sup>177</sup> Das Bild befand sich 1921 in einer Seitenkapelle (Sepp, 34) und ist heute verschollen. Bedauerlicherweise waren weder Pfarr- noch Gemeindeamt zu einer Stellungnahme über den Verbleib des Bildes bereit.

<sup>178</sup> Sepp, 34; Trapp 1997, 19–21 (mit Abb.).

<sup>179</sup> Unten am Rahmen die Inschrift: *P[ost]. M[ortem]. David Popp, praepositus. o[bitus].* 1858.

empor. Formal, aber auch hinsichtlich ihrer symbolischen Beziehung zum Innenbild stehen sie in der Tradition von Philipp Otto Runge's achsensymmetrisch angelegten Arabesken. Neben der Malerei des protestantischen Romantikers dürfte jedoch auch die Illustrationskunst ihres ehemaligen Münchner Studienkollegen Eugen Napoleon Neureuther als Quelle für Barbara Popp in Frage kommen. Dafür spricht auch der vielfältige Einsatz von Text im Innenbild. Die Nazarener dagegen wandten diese Kombination aus rahmender Arabeske und Schrift – wie Neureuther angeregt durch die ab 1808 lithographisch vervielfältigten Randzeichnungen Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians – nur selten an, und es ist fraglich, ob Barbara Popp eines dieser Beispiele kannte.<sup>180</sup>

In der Mittelachse der inneren Figurenkomposition erhebt sich vor einer leuchtenden Mandorla der Auferstandene, die Kreuzfahne in der Linken und die Rechte zum Segen erhoben. Als Standfläche Christi dient eine flache Wolkenbank über dem offenen Grab. Dieses Motiv und vor allem der formstrenge, achsialsymmetrische Aufbau lassen erkennen, daß der Komposition Vorbilder aus der mittelitalienischen Malerei um 1500 zugrundeliegen, in erster Linie Peruginos *Auferstandener* in der Vatikanischen Pinakothek. Barbara Popp hat dieses Hauptwerk nachweislich gesehen und möglicherweise sogar Zeichnungen danach angefertigt.<sup>181</sup> Zur Rechten Christi kniet, dem Betrachter frontal zugewandt, ein Engel mit aufgeschlagenem Buch; darin zu lesen sind die Worte Jesu über das ewige Leben der an ihn Glaubenden (Joh 5, 24).<sup>182</sup> Das vor dem Engel aus dem Wiesengrund sprudelnde Wasser ist somit symbolisch als *fons vitae* zu deuten. Auf der anderen Seite des Grabes kniet, den Blick zum Auferstandenen erhoben, der Erzengel Michael in ritterlicher Gewandung mit Schwert und Seelenwaage in Händen. Zu seinen Füßen liegt die Posaune, mit der er die Toten erweckt.

Auch die restlichen, z. T. recht umfangreichen und wohl von David Popp ausgewählten Inschriften sind zentrale biblische Aussagen über Auferstehung und ewiges Leben.<sup>183</sup> Ihr Eingreifen ins Bild ist aus der mittelalterlichen Kunst prinzipiell bekannt. Da einige Textabschnitte nur aus nächster Nähe zu entschlüsseln sind, bei einer Verwendung als Altarbild also unlesbar bleiben, muß man annehmen, daß allein der Hinweis auf die Existenz des göttlichen Wortes schon ein wesentlicher Teil der Bildaussage ist. Dies bedeutet andererseits, daß die ästhetische Bildbetrachtung nur ein Mittel ist zum Zweck der ins Wort gefaßten geistlichen Betrachtung. Die Methode, das Übersinnliche im sinnlich Wahrnehmbaren auszudrücken, hatte sich seit der Reformation entzweit: Während die katholische Malerei allein mit bildneri-

<sup>180</sup> Vgl. etwa Overbecks Zeichnung *Verkündigung und Heimsuchung*, 1814 (Öffentl. Kunstsammlungen Basel, Kupferstichkabinett); dazu Gerhard Gerkens in: Kat. Lübeck 1989, 203 f. (mit Abb.). Zur Relevanz von Dürers Randzeichnungen für Neureuther vgl. u. a. Kat. Mannheim 1993, 54 f.

<sup>181</sup> S. o. Anm. 56; vgl. auch Qu 15.

<sup>182</sup> *Amen amen dico vobis[,] quia qui verbum meum audit et credit ei[,] qui misit me[,] habet vitam aeternam et in iudicium non venit[,] sed transiit a morte in vitam.*

<sup>183</sup> Im Kreuznimbus Christi: *Ego sum resurrectio ac vita* (Joh 11, 25); an der Stirnseite des Grabes unter dem Christus-Monogramm: *traditus est propter delicta nostra et resurrexit propter justificationem nostram* (Röm 4, 25); auf dem Schriftband: *Coelum et terra transibunt. Verba autem Mea non praeteribunt* (Mt 24, 35) *et viderunt [sic] Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et majestate et emittet [sic] Angelos suos cum tuba et voce magna* (Mt 24, 30. 31).

schen Mitteln die Heilslehre zu verkünden begann, wurde die Kombination von Wort und Bild zu einem Charakteristikum der protestantischen Kunst.<sup>184</sup> Manches spricht dafür, daß die Verwandtschaft des Eichstätter Auferstehungsbildes zu diesem Traditionsstrang nicht nur phänotypischer Art ist: Zum einen legt die Freundschaft mit Louise Seidler und August Riedel nahe, daß Barbara Popp nicht in engen konfessionellen Schranken dachte. Zum andern finden sich im Eichstätter Bild Reflexe von Ostendorfers Reformationsaltar aus der Regensburger Neupfarrkirche. Sie bestehen im Einsatz mehrerer Evangeliumszitate, wobei eine der Inschriften von der Strahlengloriole bzw. Mandorla in der Mittelachse überschritten wird.<sup>185</sup>

Somit ergibt sich für das Auferstehungsbild ein Bezugsgeflecht, das von der mittelitalienischen Malerei um 1500 über die frühe protestantische Ikonographie bis zur Romantik und zur zeitgenössischen Illustrationskunst reicht. Die Erscheinung des Auferstandenen ist zur Epiphanie von Kunstgeschichte geworden.

Inwieweit Barbara Popp in dem bereits erwähnten Auferstehungsfresko, mit dem sie 1841 das Grab ihres Vaters schmückte, auf das Eichstätter Bild zurückgriff, läßt sich nicht mehr sagen. In den thematischen Kontext der Auferstehung gehört auch noch das verschollene Emmaus-Bild, das die Malerin 1837 für den Hochaltar der Pfarrkirche von Altenthann geschaffen hat.<sup>186</sup> Ebenfalls nur dokumentarisch überliefert sind eine Darstellung des von zwei Engeln beweinten Christus im Grab, die sich im Regensburger Obermünster befand und bei der Bombardierung der Kirche 1945 zugrundegegangen sein dürfte, sowie ein 1850 für die Pfarrkirche von Neumarkt in der Oberpfalz gemaltes Altarbild mit der Taufe Christi.<sup>187</sup> 1862 malte Barbara Popp als Weihnachtsgeschenk für die Vorsteherin der Bischof-Wittmann-Stiftung, Gräfin Antonie Fugger, ein auf Stroh sitzendes, segnendes Christkind, das Mina mit einem Kranz aus Dornen, wilden Rosen und Passionsblumen umgab (Qu 24).<sup>188</sup> Fünf Jahre später fertigte sie im Auftrag des Eichstätter Domdechanten Dirnberger eine Kopie nach Murillos *Gutem Hirten* in der Leuchtenbergischen Galerie.<sup>189</sup>

Eine eigene Gruppe innerhalb der Christusikonographie bilden die formelhaften Herz-Jesu-Darstellungen (Abb. 14), die in aller Regel als Pendants zu Herz-Marien-Bildern entstanden sind.<sup>190</sup> Ein Einzelauftrag ist lediglich in Gestalt eines 1845 als *Ex Voto* für die Stadtpfarrkirche von Rosenheim bestellten Bildes überliefert.<sup>191</sup>

<sup>184</sup> Vgl. hierzu u. a. Hans Carl v. Haebler: *Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957, 46; Martin Scharfe: *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*, Stuttgart 1969, 320–323.

<sup>185</sup> Der Altar kam nach seiner Entfernung aus der Neupfarrkirche im 17. Jh. ins Rathaus, ehe der Historische Verein ihn gegen 1840 erwarb und restaurieren ließ; dazu Carolin Schmuck: *Neues zur Entstehung von Ostendorfers Reformationsaltar*, in: *Ausst.kat.* 1542–1992. 450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg (Museum der Stadt Regensburg, 15. 10. 1992–19. 1. 1993), Regensburg 1992, 89–95 (hier: 92); vgl. auch ebd. 273.

<sup>186</sup> Sepp, 28; Tyroller, 3; Schrott (Aman), 145.

<sup>187</sup> Zu Christus im Grab: Sepp, 30; ThB; das Neumarkter Bild erwähnt bei Sepp, 32, und noch immer bei Schrott (Aman), 145.

<sup>188</sup> Zu Antonie „Tony“ Fugger s. auch Nestler 1922, 38 (Empfehlung eines Mädchens aus dem Wittmannstift als Haushälterin Brentanos in München) u. 45.

<sup>189</sup> Sepp, 34.

<sup>190</sup> S. o. Anm. 141.

<sup>191</sup> Sepp, 30; Schrott (Aman), 145.

### Die heilige Bauernfamilie

Während ihres Romaufenthalts, im Dezember 1832, entwarf Barbara Popp zusammen mit Louise Seidler das Bild eines von der Jagd zu Frau und Kind heimkehrenden Vaters (Abb. 3).<sup>192</sup> Aus einem Brief, den die Malerin damals an ihre Eltern schrieb (Qu 12), kann man schließen, daß die auf dem Gemälde verewigte, von Seidler ‚entdeckte‘ hübsche Albanerin überhaupt erst der Anlaß zu dem Bild gewesen ist. Angesichts des durch Selbstäußerungen mehrfach belegbaren Interesses der Regensburgerin am römischen Volksleben ist dies gut vorstellbar.<sup>193</sup>

Das Thema der Heimkehr des Familienvaters ist in seiner intimen Nahsicht reizvoll behandelt, war um 1830 an sich aber nicht mehr originell. Nachdem bereits das 18. Jahrhundert die Tugenden und Ideale der Familie propagiert und neben dem glorifizierenden auch einen sentimental Blick auf seine Heroen geworfen hatte, kam es gerade in der romantisch-biedermeierlichen Rückschau auf die glücklich überstandenen Befreiungskriege zu einer Reihe ähnlicher Formulierungen.<sup>194</sup> Das Sujet der Heimkehr des Helden verflachte zum Topos. Vor diesem Hintergrund wirkt die von Popp und Seidler gewählte Bildaussage einfach und ehrlich: Ohne das Motiv der Rückkehr zur Familie durch irgendeinen historischen Bezug zu nobilitieren und damit letztlich zu verbrämen, erhoben sie das glückliche Wiedersehen des Mannes mit Frau und Kind und die damit verbundene emotionale Konnotation zum Thema.

Die fest in den Bildachsen verspannte Komposition der nahgesehenen Dreiergruppe variiert ein u. a. von Robert von Langer angewandtes Schema<sup>195</sup>, besitzt jedoch dank der Verzahnung der Bewegungslinien um das Kind eine überzeugendere Kompaktheit. Individuelle Freiheit ist zu familiärer Einheit geworden. Vergleicht man das Gemälde nun mit auch thematisch ähnlich gelagerten Darstellungen der Heimkehr eines Vaters, ergeben sich aufschlußreiche Übereinstimmungen und Abweichungen. Prinzipiell gleich ist zunächst einmal die Zuordnung der Frau zum häuslichen Bereich, während der Mann als Akteur vor dem Hintergrund einer weiten Landschaft erscheint. Diese Rollenverteilung entsprach den sozialen Realitäten der Zeit und ist somit nicht überraschend. Und doch ist sie insofern bemerkenswert, als sie in diesem Fall von einer Frau übernommen wurde, die selbst gegen diese Normen verstieß. Dafür, daß sie dies aus innerer Überzeugung tat, gibt es keine Anhaltspunkte, und es scheint daher legitim zu vermuten, daß sich in dem Bild auch die Sehnsucht der jungen Malerin nach eigenem Familienglück widerspiegelt.

Auffallend ist die Beschränkung auf drei Personen, denn sowohl bei Ereignis-, genauer gesagt Heimkehrerbildern, als auch in der verwandten Gattung des Familienbildes war ein größeres Figurenrepertoire üblich. Doch gibt es durchaus prominente

<sup>192</sup> Sepp, 14; Staudinger, 264–266 (mit Abb.); Eugen Trapp in: Kat. Gotha 1999.

<sup>193</sup> Vgl. die entsprechenden Ausführungen auf S. 419f.

<sup>194</sup> Zum 18. Jahrhundert grundlegend Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993. Als Bildbeispiele zu den Befreiungskriegen vgl. etwa Johann Peter Krafft: *Die Heimkehr des Landwehrmannes*, 1817 (Wien, Museum im Schottenstift); Jakob Placidus Altmutter's Bildpaar *Abschied und Rückkehr des Tiroler Landesverteidigers*, 1817 (Oberbozner Schützengesellschaft; Abb. in: *Ausst.-Kat. Jakob Placidus Altmutter [Südtiroler Landesmuseum Schloß Tirol*, 16. 6.–22. 8. 1993], *Dorf Tirol* 1993, Abb. 50f.). Direkte Themengleichheit bei Julius Schnorr v. Carolsfeld: *Heimkehr des Jägers*, Federzeichnung, 1819 (Norddt. Priv.-Bes.; Abb. in: Kat. Leipzig 1994, 106 [s. auch ebd. 207 Nr. 49]).

<sup>195</sup> Vgl. bes. Langers *Vermählung der hl. Katharina*; dazu s. o. Anm. 131 u. Abb. 4.

Ausnahmen wie etwa J. F. A. Tischbeins schönes Familienbild in Kassel oder, im nazarenischen Umfeld, Overbecks Lübecker Selbstportrait mit Frau und Sohn. Daß dem letztgenannten Werk, wie schon mehrfach betont, eine sakrale Stimmung zugrundeliegt, ist wenig erstaunlich, galt doch den Nazarenern die Heilige Familie gewissermaßen als Urbild der christlichen Familie. Diesem Analogieschluß ist es auch zuzuschreiben, daß andere Nazarener bemüht waren, Darstellungen der Heiligen Familie in die Sphäre des Alltäglichen zu transponieren. Genannt seien etwa die beiden 1817 entstandenen Bilder *Heilige Familie am Werktag* von Ferdinand Olivier (Schweinfurt, Slg. Schäfer) und *Der Besuch der Familie Johannes des Täuflers bei der Familie Christi* von Julius Schnorr v. Carolsfeld (Dresden, Gemäldegalerie).<sup>196</sup>

Bedingt durch den aus der eigenen Frömmigkeit erwachsenen sakralisierten Familienbegriff überschritten die nazarenischen Maler die Gattungsgrenzen zwischen profanem Familienbild und religiöser Thematik. So ist auch die *Heimkehr des Vaters von der Jagd* nicht nur dem Literalsinn nach lesbar, sondern auf einer zweiten Bedeutungsebene auch als Exempel für die Durchdringung der Lebensrealität mit den Inhalten des christlichen Glaubens anzusehen. Dabei wäre es überzogen, nach konkreten, entsprechend interpretierbaren Bilddetails zu suchen und z. B. den am Haus sich emporrankenden Weinstock in seiner eucharistischen Bedeutung auszuloten; vielmehr entspricht es nazarenischem Denken, in der idealisch gesehenen, anonymen Bauernfamilie eine Nachfolgerin der Heiligen Familie zu erkennen.

Das 1833 in Rom vollendete Bild war im folgenden Jahr im Münchner Kunstverein ausgestellt und wurde im März 1836 von Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis für seine Galerie erworben.<sup>197</sup>

#### Portraits kirchlicher Würdenträger

Noch ehe Barbara Popp ab der Mitte der dreißiger Jahre zur vielbeschäftigten Altarmalerin wurde, konnte sie sich durch Portraits der Bischöfe Sailer und Wittmann sowie durch Bildnisse anderer kirchlicher Würdenträger beim Bischöflichen Ordinariat für weitere Aufträge empfehlen.

Eines ihrer frühesten nachweisbaren Portraits überhaupt ist das ihres Onkels David Popp.<sup>198</sup> Ob das um 1828 entstandene Bildnis des Eichstätter Domkapitulars damals in Regensburg zur Kenntnis genommen wurde, scheint jedoch mehr als fraglich. Wenig später hatte die Malerin, wohl auf Empfehlung der Familie von Schenk, die Gelegenheit, Bischof Sailer zu portraituren (Abb. 28).<sup>199</sup> Die Datierung des Bildes läßt sich aufgrund der Kürze von Sailers Episkopat auf den Zeitraum von Herbst 1829 bis Frühjahr 1832 einengen. Der Bischof ist in einem Augenblick dargestellt, da er die Feder aus der Hand legt, um sich dem Betrachter zuzuwenden. Der vor dem mono-

<sup>196</sup> Zu Overbecks Familienbild s. Kat. Lübeck 1989, 132f. (mit Abb.); zur Verquickung profaner und sakraler Elemente in Oliviers und Schnorrs Bildern aufschlußreich Angelika Lorenz: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985, 111–120, bes. 113f. Vgl. auch Wintergersts *Heimkehr des Kreuzritters*, 1830 (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) als säkularisierte Variation seiner *Heiligen Familie* (ebd.); dazu Jensen, 29–31 (mit Abb.) u. 40 (mit Abb.).

<sup>197</sup> Kat. München 1834, 40, Nr. 119; der Erwerb dokumentiert im FZA, HMA 633 (dazu Staudinger, 266).

<sup>198</sup> Sepp, 5.

<sup>199</sup> Kat. Regensburg 1982, 76 (Nr. 138); Eugen Trapp in Kat. Gotha 1999.

chromen Hintergrund umso eindringlicher wirkende Blick aus dem naturalistisch gezeichneten Gesicht des alten Mannes verleiht dem Bildnis menschliche Nähe. Dieser Stimmung entspricht es auch, daß die auf die Würde des Dargestellten verweisenden Insignien Brustkreuz und Ring zwar detailgetreu erfaßt sind, in ihrer optischen Präsenz aber dem individuellen Ausdruck des Bischofs untergeordnet bleiben.

Nach dem Tod Sailers am 20. Mai 1832 zeichnete Barbara Popp den auf dem Paradebett Aufgebahrten. Die von ihr nach dieser Vorlage angefertigte Radierung (Abb. 29) ist das einzige bekannte Beispiel für ihre Auseinandersetzung mit dieser Technik.<sup>200</sup> Ihre mangelnde druckgraphische Praxis und die „falsche“ Signatur *Pop* statt *Popp* gaben Anlaß zu der Vermutung, sie habe den Regensburger Kupferstecher Johann Bichtel damit beauftragt, die aus reproduktionstechnischen Gründen ja spiegelverkehrte Bildunterschrift auf der Platte anzubringen. Bekanntermaßen aber hat die Künstlerin die Schreibung *Pop* des öfteren selbst verwendet, so daß eine Beteiligung Bichtels an der Radierung reine Hypothese bleiben muß.<sup>201</sup>

Die druckgraphische Umsetzung der Zeichnung beweist, daß es sich keineswegs nur um eine Ideenskizze oder Studie für ein Gemälde handelte, sondern um ein finales und somit reproduktionswürdiges Kunstwerk. Stilistisch nimmt es eine Mittlerrolle ein zwischen den klassizistischen Umrisszeichnungen aus der Zeit um 1800 und den illusionistisch durchmodellierten und somit sinnlich präsenteren Zeichnungen der akademischen Kunst. Deren Detailgenauigkeit verunklärte nach nazarenischem Empfinden die Idee der Wahrheit.<sup>202</sup>

Weder das Sailer-Portrait noch erst recht die Radierung qualifizierten Barbara Popp in den Augen der führenden Romantiker zu der Aufgabe, den großen Bischof in einem gleichsam offiziellen posthumen Bildnis zu verewigen. Daher wandte sich Brentano am 11. Juli 1832 brieflich an Görres, er möge einen geeigneten Künstler – Josef Schlottbauer oder dessen Schüler Johann Schraudolph – nach Regensburg schicken, damit dieser nach der Totenmaske Sailers und seinem Ornat ein lebensgroßes Portrait anfertige. Die Wahl fiel auf Schlottbauer, dessen Zeichnung dann lithographisch vervielfältigt wurde.<sup>203</sup>

Sailers Nachfolger auf dem Regensburger Bischofsthron, Georg Michael Wittmann, wurde ebenfalls von Barbara Popp portraitiert (Abb. 30).<sup>204</sup> Das Bildnis zeigt ihn in demütiger Gebetshaltung möglicherweise noch als Weihbischof. Dies kann man zumindest aus dem schlichten Brustkreuz folgern, denn als Bischof trug er als Zeichen der Verehrung zu seinem Vorgänger dessen aufwendiger gestaltetes Pektorale.<sup>205</sup> Andererseits ist es im Hinblick auf Wittmanns Persönlichkeit eher unwahrscheinlich,

<sup>200</sup> Maillinger, Nr. 1443; Sepp, 5; ThB; LdF; Bildniskatalog, Nr. 79484; Schiel, 55; Kat. Regensburg 1982, 150 (Nr. 300 a-c); Bauer 1997, 327. Nachgewiesene Exemplare: Regensburg, Historisches Museum (3); Regensburg, Diözesanmuseum (1); München, Stadtmuseum, Mailinger-Slg. (1); Vorzeichnung (Bleistift) u. Pause im Diözesanmuseum Regensburg.

<sup>201</sup> Schrift: *Johann Michael von Sailer/ Bischof von Regensburg, geb: 17 November 1751, gestorben 20<sup>te</sup> May 1832.; bez. unten rechts: nach dem Tode gezeichnet und radiert/ von Babette Pop.* – Bichtel als Verfasser der Schrift bei Bauer 1997, 327; zur Schreibung *Pop* s. o. Anm. 24, 79, 126.

<sup>202</sup> Vgl. hierzu Pia Müller-Tamm: „... durch Tradition gegeben und geheiligt.“ Das Kunstprogramm der Nazarener und die Bedeutung der Handzeichnung, in: Kat. Mannheim 1993, 3–25, bes. 21 f.

<sup>203</sup> Kat. Regensburg 1982, 82; vgl. auch Schiel, 55.

<sup>204</sup> Kat. Regensburg 1983, 76, Nr. 127 (Abb.).

<sup>205</sup> Kat. Regensburg 1982, 91, Nr. 187; zum Pektorale vgl. Abb. 28.

daß er sich vor seiner Ernennung zum Nachfolger Sailer überhaupt hat portraituren lassen. Somit läßt sich für die Entstehungszeit des Bildes lediglich durch die Abreise der Künstlerin nach Rom der 1. Oktober 1832 als *terminus ante quem* festsetzen.

Die Nachricht vom Tode Wittmanns am 8. März 1833 erreichte Barbara Popp in Italien. Die Zuschreibung einer Lithographie, die den Bischof auf dem Sterbebett zeigt, wird damit hinfällig.<sup>206</sup> Bald nach ihrer Rückkehr aus Rom Ende Oktober muß die Malerin den Plan zu dem schon mehrfach erwähnten posthumen Doppelportrait gefaßt haben, das die von ihr gleichermaßen verehrten Bischöfe Sailer und Wittmann bei der gemeinsamen Lektüre in der Heiligen Schrift zeigt (Abb. 31). Die erste, 1835 vollendete Fassung des Bildes schenkte sie ihrem Eichstätter Onkel David Popp, wohl als Dank für dessen vielfältige Unterstützung.<sup>207</sup> Die Ausstellung des Gemäldes in Regensburg im Juni 1835 (Qu 17) führte zur Bestellung zweier geringfügig veränderter, 1836 ausgeführter Wiederholungen: Die eine hing bei Apolonia Diepenbrock im ‚Josefshäuschen‘ und später in der Bischof-Wittmann-Stiftung, ehe sie in den Konvent der Armen Schulschwestern kam.<sup>208</sup> Eine zweite, bisher unbekannte bzw. nur dokumentarisch nachweisbare Replik gelangte aus der Sammlung des 1994 verstorbenen Pater Emmeram von Thurn und Taxis an das Diözesanmuseum Regensburg.<sup>209</sup> Als auffallendste Veränderung im Vergleich zum Eichstätter Vorbild besitzen die beiden Wiederholungen im Text des geöffneten Buches eine Miniatur, die Christus als Kinderfreund zeigt – wohl eine besondere Reminiszenz an den Kinderfreund Wittmann.

Das Doppelportrait der beiden Bischöfe hat als eines der vorzüglichsten Beispiele nazarenischer Bildniskunst in Bayern zu gelten. Dies liegt zunächst am Bildtyp selbst, der von den Nazarenern besonders geschätzt wurde, war er doch prädestiniert zur malerischen Manifestation von Freundschaft und Gleichheit der Gesinnung. Barbara Popp beschränkte sich jedoch nicht auf das aktionslose Nebeneinander zweier Portraittköpfe, wie es vor allem von Künstlerbildnissen bekannt ist<sup>210</sup>, sondern vereint die Dargestellten zusätzlich in der Handlung. Das Moment der brüderlichen Eintracht dominiert das der wesensmäßigen Verschiedenheit. Damit werden Sailer und Wittmann gleichsam zu theologischen Exponenten der nazarenischen Ideale von Freundschaft und gemeinsamer Arbeit in mönchisch-asketischer Umgebung.<sup>211</sup> Ihr Studium der Heiligen Schrift als Quelle für ihr Wirken in der Gesellschaft verband die Theologen mit den Nazarenern allgemein und mit Barbara Popp im speziellen. Wie die Lukasbrüder 1810 in das ehemalige Kloster San Isidoro übersiedelt waren, um dort in

<sup>206</sup> Die Zuschreibung der Lithographie (20 × 30, 6 cm) an B. Popp in Kat. Regensburg 1983, 98, Nr. 175.

<sup>207</sup> Die Eichstätter Erstfassung galt bisher als Wiederholung der heute im Regensburger Konvent der Armen Schulschwestern befindlichen (Sepp, 28; ThB; Schiel, 55). Dem widerspricht jedoch Qu 18.

<sup>208</sup> Sepp, 28; ThB; Foerstl; Schiel, 55; Kat. Regensburg 1982, 95 (Nr. 196); Bauer, 313 (Abb.); Plank, 654; Angerer, 31 (Abb.).

<sup>209</sup> Die Datierung auch dieser Fassung vor Januar 1837 nach Qu 18.

<sup>210</sup> Vgl. Peter Cornelius: Overbeck und Cornelius, Bleistift, 1812 (Privatslg. [Abb. in Kat. Lübeck 1989, 201]); Rudolf Suhrlant: Overbeck und Cornelius, Bleistift, um 1815 (Berlin, Kupferstichkabinett [Abb. ebd. 251]); Johann Anton Ramboux: Die Brüder Franz und Konrad Eberhard, Öl/Lw., um 1822 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Zum Bildtyp grundlegend Klaus Lankheit: Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952.

<sup>211</sup> Zum Kloster als Heimstätte der Kunst s. bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder / Ludwig Tieck: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (Berlin 1797), Stuttgart 1955, bes. 60–64.

Nachempfingung mittelalterlicher Mönche zu arbeiten und zu leben, so zogen sich Barbara und Mina Popp zeitweise in die einstige Dorotheenkappelle zum gemeinsamen Malen zurück.<sup>212</sup>

Mit Franz Xaver Schwäbl, dem Nachfolger Wittmanns, bestieg 1833 ein persönlicher Bekannter Overbecks den Regensburger Bischofsthron. Die beiden hatten sich im Sommer 1831, während des München-Aufenthalts des Nazareners, kennengelernt.<sup>213</sup> Es wirkt wie eine Ironie der Kunstgeschichte, daß gerade das von Barbara Popp gegen 1840 ausgeführte Schwäbl-Portrait keine spezifisch nazarenischen Merkmale besitzt (Abb. 32). Die nach halbrechts gewandte Halbfigur des Bischof steht vor einer monochromen Hintergrundfolie, in der mit dem Ring geschmückten Rechten das Brevier, während die Linke ungeschickt vom Bildrand überschritten wird. Allein das schlaglichtartig beleuchtete Gesicht ist fein charakterisiert; die übrigen Partien, selbst die Spitzen des Chorocks, sind stellenweise recht oberflächlich ausgeführt.<sup>214</sup>

Ein zweites, zeitlich etwas früher anzusetzendes Portrait Schwäbls stammt möglicherweise ebenfalls aus der Hand von Barbara Popp (Abb. 33). Es zeigt den Bischof in seitenverkehrter Haltung mit Hermelinstola und dem von Sailer übernommenen Pektorale. Dem repräsentativen Anspruch gemäß ist es entschieden differenzierter gearbeitet als das Gegenstück, zugleich aber auch kühler im Kolorit und von geringerer Ausdruckskraft. Das Weiß des Pelzes überstrahlt das Gesicht.

Ob auch Schwäbls Nachfolger Valentin Riedel von Barbara Popp portraitiert wurde, ist unklar. Sicher dagegen wissen wir, daß sie den Auftrag hatte, Ignatius von Senestréy zu portraituren, der am 27. Januar 1858 von König Max II. zum Bischof von Regensburg ernannt wurde. Etwa ein Jahr später scheint die Malerin mit seinem Bildnis begonnen zu haben, denn im Mai 1859 berichtete sie Louise Seidler, daß sie die Arbeit an dem damals anscheinend gerade vollendeten Portrait bisher *sehr aufgehalten* habe. Aus demselben Brief geht hervor, daß als Vorlage für das Bild Photographien dienten, die der Bischof von sich hatte machen lassen (Qu 23).

Außer den Bischofsportraits und dem bereits erwähnten Bildnis ihres Onkels David sind in diesem Zusammenhang noch je zwei Portraits von Carl Proske und Bernard Mac Donald anzusprechen.

Der 1818 im schottischen Inch geborene Mac Donald war als zwölfjähriger Klosterschüler nach Regensburg gekommen, nachdem König Ludwig I., beeinflusst von Sailer und Schenk, sich bemüht hatte, Nachwuchs für das nicht säkularisierte, in seinem Fortbestand aber dennoch gefährdete Schottenkloster St. Jakob zu bekommen. Der Knabe war einer von sechs etwa gleichaltrigen schottischen Seminaristen, die ab 1830 in der Abtei lebten. Nach zwei tragischen Todesfällen war er Ende 1839 der einzige Novize des Klosters. Im März 1841 wurde er vorzeitig zum Priester geweiht.<sup>215</sup> Das erste, verschollene Portrait, das ihn in schottischer Nationaltracht zeigt, muß demnach zwischen 1830 und der Einkleidung 1839 entstanden sein, das zweite (Abb. 34) posthum.<sup>216</sup>

<sup>212</sup> S. o. Anm. 104.

<sup>213</sup> Howitt I, 535; vgl. auch Trapp 1995/96, 19.

<sup>214</sup> Vgl. die ganzseitige Abb. bei Kohl, s. p.; ebd. 247 ein weiteres, anonymes Portrait Schwäbls im Bischöflichen Palais abgebildet.

<sup>215</sup> Hahn, 138; Hammermayer, 322, 330, 343–345; ders. 322 Anm. 6 nennt unter den Klosterschülern zwei 1818 geborene Träger des Namens Mac Donald (John, Angus). Welcher später den Ordensnamen Bernard annahm, ist unklar.

<sup>216</sup> Sepp, 5, reiht das erste Bild unter die 1830/31 entstandenen Werke ein. Das zweite, Sepp unbekanntes Portrait trägt unten die Aufschrift: P. Bernardus Macdonald, Direct. Seminarii

Mit Dr. Carl Proske portraitierte Barbara Popp 1860 einen Freund der Familie (Abb. 34).<sup>217</sup> Der 1794 in Oberschlesien geborene Arzt hatte sich 1823 mit dem Wunsch, Priester zu werden, an Sailer gewandt. Daraufhin zog er nach Regensburg, wo er 1826 geweiht wurde und sich fortan, ab 1830 als Stiftskanonikus der Alten Kapelle, mit größtem Eifer der Reform der Kirchenmusik widmete. Der Kontakt Proskes zur Familie Popp setzte bald nach seiner Ankunft in Regensburg ein und ergab sich vermutlich sowohl durch den Arztberuf, den er mit dem Vater der Malerin teilte, als auch durch die musikalische Begabung Minas, die nach Kräften half, die Erneuerung der *Musica sacra* mit ihrer guten Stimme praktisch zu unterstützen (Qu 18). Auf dem Portrait erscheint der 66jährige Proske mit erstaunlich jugendlichen Zügen, die Zweifel an der – allerdings eindeutig lesbaren – Datierung aufkommen lassen, als Halbfigur im schwarzen Talar, dekoriert mit dem bayerischen Michaelsorden und dem preußischen Armeedenkzeichen von 1813/14, das an seine Verdienste als Freiwilliger in den Befreiungskriegen erinnert. Am roten Halsband trägt er den Kanonikerstern der Alten Kapelle. Auf sein Wirken als Reformers der Kirchenmusik verweisen der neugotische – und nicht barocke – Orgelprospekt sowie die rechts vorne gestapelten Bücher. Deren Titel bzw. Autorennamen stehen für Proskes Programm: *Lassus* (Orlando di Lasso), *Praenestinus* (Pierluigi da Palestrina), *Josquinus* (Josquin Despréz), *S. Gregor M.* (Gregor der Große). Als gemeinsame Grundlage dient ihnen die Bibel. Unter dieser stehen in einem Fach, nicht mehr dem aktuellen Gebrauch zugeordnet, die Schriften von Hippokrates und Sydenham.

Das vergleichsweise jugendliche Aussehen des Sechsendsechzigjährigen hat seine Ursache möglicherweise in der Existenz eines zweiten, nicht bezeichneten, aber vermutlich ebenfalls von Barbara Popp stammenden Proske-Portraits im Bischöflichen Zentralarchiv. Dieses Brustbild zeigt den Kanonikus vor monochromer Hintergrundfolie und verzichtet auf attributives Beiwerk. Da jedoch die Physiognomie bis in Details der Schattenführung mit dem 1860 datierten Portrait übereinstimmt, scheint es gerechtfertigt, in diesem eine spätere, aufwendiger ausgearbeitete Replik des undatierten, wohl erheblich früher entstandenen Bildes zu erkennen.<sup>218</sup>

Wie bei den Bischöfen Sailer und Wittmann, ging auch bei Proske die malerische Auseinandersetzung mit dem Modell einher mit einer persönlichen Sympathie, die Barbara Popp dem Dargestellten entgegenbrachte. Zum einen war Proske für sie *überhaupt ein sehr ausgezeichnete Mann*, zum andern erkannte sie die Parallele zwischen seinem und ihrem eigenen künstlerischen Anliegen: *Kompositionen voll wahrer Andacht, rührender Einfalt und großartiger Schönheit, deren Werth jedoch seit mehr als einem Jahrhundert nicht im mindesten mehr erkannt wird; es scheint mir ganz derselbe Fall wie mit der Mahlerey zu seyn* (Qu 18).

#### IV. Summa: Religiöse Empfindung und ästhetisches Erlebnis

*Christenwerke sind nie meisterhaft, höchstens die von Cornelius, Kaulbach usw. Je n'en veuXPas – auf den Meisterwerken ruht kein Duft des Herzens von innen heraus, (...)*

Scot. ad S. Jacob. Ratisb./nat. in Inch i. Scot. 25 Sept. 1818, Ordin. profess. S. Bened. 9 Maj. 1839 Sacerd. 27 Mart. 1841, obiit 19. Mart. 1843.

<sup>217</sup> Kraus/Pfeiffer, Nr. 374; Kat. Regensburg 1994/95, 151 (Nr. 119), 159 (Farbabb.); Kat. Regensburg 1995/96, 98 (Abb.).

<sup>218</sup> Im Kat. Regensburg 1982, 117 (Nr. 237) ist das Bild, wohl etwas zu früh, um 1830 datiert.

*ibr Tau ist kalter Niederschlag des Kennerlobes auf der glatten Fläche, die nicht immer nach gesundem Odem schmeckt.*<sup>219</sup>

Diese Worte, die Clemens Brentano 1838 an Edward von Steinle gerichtet hat, könnten wie ein Motto über der Malerei von Barbara Popp stehen. Deren Analyse nämlich bringt, abgesehen von den im einzelnen untersuchten ikonographischen und gattungsspezifischen Besonderheiten, Qualitätsunterschiede zutage, die es zu hinterfragen lohnt. Während manche Werke, wie etwa *die Heimkehr des Vaters von der Jagd* (Abb. 3), das Doppelportrait der Bischöfe Sailer und Wittmann (Abb. 31) oder das für David Popp gemalte Altarbild (Abb. 11) im Vergleich mit der zeitgleichen Malerei durchaus bestehen können, wird man andere Arbeiten schon auf den ersten Blick als hölzern komponiert und technisch unvollkommen bezeichnen. Diese Beobachtung trifft in erster Linie auf Altarbilder zu, also auf Werke, die für eine größere Öffentlichkeit bestimmt waren. Eine Erklärung für diesen scheinbaren Widerspruch hat Barbara Popp selbst gegeben, als sie eine technisch virtuos ausgeführte Pilgerdarstellung des Augsburger Genremalers Johann Geyer beschrieb: (...) *dennoch läßt einen das Bild ganz kalt, da man zu deutlich merkt, wie es ohne allen inneren Impuls nur rein als hübsche Komposition entstanden ist* (Qu 24). Kunst hatte demnach – vor allem dann, wenn sie den Anspruch auf eine religiöse Aussage erhob – den Betrachter emotional zu berühren. Dazu durfte sie nicht zu glatt und perfekt, nicht auf oberflächliche Effekte berechnet sein, sondern mußte Spuren der Individualität und damit auch Unvollkommenheit ihres Schöpfers erkennen lassen. Hierin liegt die Ursache für die primitivistische Strömung innerhalb der nazarenischen Malerei, die sich auch bei anderen Künstlern, etwa bei Franz Pfors, nachweisen läßt.

Bei der Wahl der künstlerischen Vorbilder folgte Barbara Popp nur bedingt dem Ideal der Lukasbrüder. Wie bei anderen Nazarenern der zweiten Generation hat dies vor allem zeitliche Gründe. Neben Wackenroders künstlerischem Traumpaar Raffael und Dürer hatten zwischenzeitlich auch Fra Angelico und die oberitalienischen Meister Stammpätze in der nazarenischen Bilderwelt erhalten. Diese zeitliche und regionale Weitung des Blickwinkels brachte außer einer archaisierenderen Stillage vor allem eine Vergrößerung des Motivfundus mit sich. Das eklektische Grundprinzip der nazarenischen Malerei blieb bestehen. Das Kriterium der künstlerischen Innovation war für die Nazarener und das kirchliche Kunsturteil ihrer Zeit nicht relevant. So wird beispielsweise das von Barbara Popp für den Regensburger Dom gemalte Dreikönigsbild (Abb. 15) von Georg Jakob in seinem 1857 erstmals erschienenen Handbuch *Die Kunst im Dienste der Kirche* noch als *meisterhaftes Bild* bezeichnet, während man ihm 1911 *keinen besonderen Kunstwert* mehr bescheinigte.<sup>220</sup>

Die Beschäftigung mit dem volkstümlichen Italiengemälde weist Barbara Popp als eine Malerin aus, die den neuesten künstlerischen Tendenzen offen gegenüberstand, selbst wenn sie dadurch in Konflikt mit der Ernsthaftigkeit und der didaktischen Programmatik der ‚orthodoxen‘ Nazarener kam. Mit diesen verband sie aber auch Grundsätzlicheres, so das Malen von Repliken und die Gepflogenheit, ihren Heiligen portraithafte Züge zu verleihen. Ferner teilte sie mit ihnen das weitgehende, letztlich religiös motivierte Desinteresse gegenüber der Antike.

Diese Beobachtungen erlauben es, Barbara Popp als eine Malerin zu bezeichnen, die der nazarenischen Kunst- und Lebensauffassung aus Überzeugung entsprach. Ihre

<sup>219</sup> Brief Clemens Brentanos an Edward v. Steinle (München, 3. 1. 1838); zit. nach Seebass II, 354.

<sup>220</sup> Jakob, 159 Anm. 3; zum Zitat von 1911 s. o. Anm. 148.

Prinzipientreue war jedoch nicht uneingeschränkt und vor allem nicht unreflektiert. Es spricht für sie und die Glaubwürdigkeit ihrer Malerei, daß sie den Weg zum süßlich-nazarenistischen Reproduktionskitsch nicht beschritt. Dessen moralische Doppelpödigkeit dürfte sie, wenngleich der explizite Beweis dafür nicht zu erbringen ist, entlarvt haben. So äußerte sie 1862 gegenüber Louise Seidler ihr Mißfallen an der effekthaschenden, in Wahrheit aber emotionslosen Malerei der akademischen Großmeister und *an den Schaufenstern mit den prächtig eingerahmten Farbendrucke*n (Qu 24). Die Quintessenz dieser Kritik ließ, knapp vier Jahrzehnte später, die 1901 von Thomas Mann in seiner Erzählung *Gladius Dei* kreierte Kunstfigur des Mönches Hieronymus als modernen Savonarola gegen die unter dem Deckmantel christlicher Thematik gemalte Sinnenfreude des Fin de Siècle ins Feld ziehen.

Die sich ab dem späten 19. Jahrhundert anbahnende Frontstellung zwischen sinnenreicher und vergeistigter christlicher Kunst erlebte Barbara Popp nicht mehr. Mit ihrem Tod 1870 endete, abgesehen von epigonenhaften Nachklängen, das nazarenische Kapitel der Regensburger Kunstgeschichte. Die Tatsache, daß es durch eine Frau repräsentiert wurde, ist bemerkenswert und sei noch einmal näher beleuchtet.

Schon durch den Gang an die Akademie hatte sich die Arztochter den gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit widersetzt. Vollends aber brach sie mit dem Stereotyp der zeichnenden und in der Malerei allenfalls dilettierenden Tochter aus gutem Haus, als sie sich entschloß, ihre in München erworbenen Kenntnisse nicht nur zum virtuosen Zeitvertreib, sondern zum Broterwerb einzusetzen. Darin unterschied sie sich auch von vielen ihrer Künstlerkolleginnen, angefangen von Angelika Kauffmann über Electrine von Freyberg bis zu Emilie Linder. Dennoch ist ihrem öffentlichen Wirken als Malerin eher eine pionierhafte, als eine revolutionäre Qualität beizumessen. Die von der feministischen Kunstgeschichtsschreibung formulierte These, wonach *das Zurschaustellenwollen eines von einer Frau geschaffenen Werkes (...) der Preisgabe von Scheu, Scham, Ehrbarkeit und der Verletzung der guten Sitten* gleichgekommen sei, kann nicht unwiderrufen bleiben.<sup>221</sup> Denn Barbara Popp erhielt ihre Aufträge ja gerade nicht aus liberalen, gesellschaftlichen Neuerungen gegenüber eher aufgeschlossenen Kreisen, sondern ausnahmslos aus dem Umfeld der katholischen Kirche, des Fürstlichen Hauses und des konservativen Bürgertums. Daß man in diesem Milieu auf einen Verstoß gegen soziale und moralische Konventionen besonders sensibel reagiert hätte, darf man unterstellen. Die Popp war kein *enfant terrible* der Regensburger Gesellschaft, sondern in dieser verankert. Ohne das soziale Netz, in das sie hier hineingewachsen war, wäre es ihr kaum möglich gewesen, mit ihrer Malerei für sich und ihre beiden Schwestern zu sorgen. Daß sie sich nach den Erfahrungen an der Münchner Akademie und vor allem in der römischen Künstlerrepublik in Regensburg verlassen fühlte und den Mangel an interessanten Aufträgen beklagte, steht auf einem anderen Blatt. Dies nämlich war primär nicht eine Folge ihres weiblichen Geschlechts, sondern – wie der analoge Fall ihres Zeitgenossen Hans Kranzberger beweist – das Resultat der relativen Provinzialität der Stadt. Die konfessionelle Entzweiung des damaligen Bürgertums spiegelt sich im Kunstbetrieb: Der Protestant Kranzberger bediente den Magistrat und die evangelischen Bürger, Barbara Popp war die Malerin der Katholiken.

<sup>221</sup> Das Zitat nach Hildegard Westhoff-Krummacher: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren (= Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 19. 11. 1995–11. 2. 1996), Münster 1995, 221.

## QUELLENANHANG

Qu 1

### Akademiezeugnis für Barbara Popp

München, 2. Mai 1822

BHStA, MF 53679

Teilweise publiziert bei Sepp, 4, und Angerer, 30

*Die Königlich Baier'sche Akademie der bildenden Künste in München bezeuget, daß Babette Popp von Regensburg die Akademie seit dem 4ten Dezember 1820 mit ganz vorzüglichen Anlagen zur Kunst als Schülerin mit unermüdetem Fleiße besucht, sich im Zeichnen und Malen nach der Antike und Natur geübet, sehr große Fortschritte gemacht, sich ausgezeichnet sittlich betragen habe, und bei der sorgfältigen Ausbildung ihres Geistes zu den schönsten Hoffnungen in der Kunst berechtigte.*

Statt des Generalsecretärs: J. P. v. Langer

Robert Langer

Qu 2

### Stipendiengesuch von Dr. Alois Popp bei König Max Joseph

München, 15. Mai 1822

BHStA, MF 53679

*Allerdurchlauchtigster Großmächtigster Koenig, Allergnädigster König und Herr!*

*Nach beyliegenden [sic] Zeugniß widmet sich meine 19jährige Tochter mit besten [sic] Erfolge der Kunst des Zeichnens und Malens. Sie kostet mich jährlich 400f und meine Einkünfte reichen spärlich für den Familienunterhalt hin. Ich bin nun außer Stande gesetzt länger das zu leisten, was ihre fernere Ausbildung bedarf.*

*Damit dieses anerkannte Talent nicht untergehe, bitte ich Euer Königl. Majestät allerunterthänigst: Allerhöflichst Dieselben wollen geruhen ihr auf die wenige[n] Jahre, wo sie die Academie frequentirt, einen jährlichen Unterstützungsbeyptrag anweisen zu lassen.*

*In allertiefester Ehrfurcht mich zu allerhöchsten Hulden und Gnaden empfehlend  
Euer Königl. Majestät*

Allerunterthänigst treuegehorsamst

Dr. Fr. Al. Pop

K. Kreis-Medizinal Rath in Regensburg

Qu 3

### Empfehlung eines Kgl. Stipendiums für Barbara Popp durch das Finanzministerium

München, 22. Dezember 1822

BHStA, MF 53679

*Der Kreismedizinalrath Dr. Popp in Regensburg bittet allerunterthänigst um Bewilligung einer Unterstützung für seine 19jährige Tochter Babette, welche sich hier seit 2 Jahren bei der Akademie der bildenden Künste der Mahlerey widmet. Er stellt vor, daß er, mit mehreren Kindern beladen, bei einem Gehalte von 900fl: ohne die erbethene allerhöchste Gnade nicht länger im Stande sey, den Kosten-Aufwand für den Unterhalt seiner Tochter in München zu bestreiten, und selber die Fortsetzung ihrer Bildung möglich zu machen.*

*Das vorliegende Zeugniß der K: Akademie der bildenden Künste lautet dahin, daß erwähnte Barbara Popp (... [Zitat von Qu1]).*

*In dieser Hinsicht, und da auch der Vater der zu Unterstützenden, Kreismedizinal-Rath Popp, wegen mehrjährigen angestrengten Diensten bei der Landesdirektion in Amberg, und gegenwärtig bei der Regierung in Regensburg allergnädigste Rücksicht verdient, glaubt sich der ehrerbietigst Unterzeichnete den Antrag erlauben zu dürfen:*

*daß erwähnter Babette Popp zu Fortsetzung ihrer Kunstbildung eine Unterstützung von jährlich 100fl: /: Einhundert Gulden: / aus dem Hofelemosinariate bei dem K. Obersthofmeister-Stabe für*

*drei Jahre, verlaufendes Etats-Jahre 1822/23 anfangend, allergnädigst bewilliget und angewiesen werde, und zwar um so mehr, als diese Ausgabe durch die heimgefallene Pension der Schloßdieners-Witwe Zacherl mit 50 fl: und der Hofmahlers-Witwe Edlinger mit 60 fl: gedeckt wird.*

(...)

[Unterschrift unleserlich]

Qu 4

#### **Genehmigung des Stipendiums durch König Max Joseph**

München, 22. Dezember 1822

BHStA, MF 53679

*M[aximilian]J[oseph] K[önig] an den k. Obersthofmeisterstab die Tochter des Kreismedicinalraths Popp betr.*

*Wir finden uns bewogen, der Tochter unsers Kreis Medicinalrathes Dr: Popp in Regensburg, Babette, welche seit 2 Jahren die hiesige Academie der bildenden Künste als Schülerin besucht, und über ihren Fortgang ein ausgezeichnetes Zeugniß vorgelegt hat, zu Fortsetzung ihrer Kunstausbildung bey erwähneter Academie, eine jährliche Unterstützung von 100 f: (Ein Hundert Gulden) auf drey Jahre, vom laufenden Etats-Jahr 1822/23 anfangend, aus dem Hofelemosinariats-Fonde bey unserm Obersthofmeisterstab allergnädigst zu bewilligen ...*

Max. Jos[eph].

Qu 5

#### **Akademiezeugnis für Barbara Popp**

München, 17. August 1825

BHStA, MF 53679

[Text wie Qu 1, aber mit dem Zusatz:] ... und durch einige Bilder eigener Erfindung ihr Talent bereits bewährt habe.

Der Akademie Director

P. Cornelius

Statt des Generalsekretärs:

R. v. Langer

Qu 6

#### **Antrag Barbara Pops auf Verlängerung des Stipendiums**

München, 1. September 1825

BHStA, MF 53679

*Allerdurchlauchtigster Großmächtigster Koenig, Allergnädigster König und Herr!*

*Eure Königliche Majestät geruhen mir allerunterthänigst Unterzeichneten durch Allerhöchstes Reskript vom 22ten Dezember 1822 zur Fortsetzung meiner Kunstausbildung bey der k. Academie der bildenden Künste dahier eine jährliche Unterstützung von 100f auf drey Jahre aus dem Hofelemosinariats-Fonde Allergnädigst zu bewilligen.*

*Zum Belege, daß ich auf's Eifrigste bemüht war, dieser Allerhuldvollsten Aufmunterung meines Talents durch unausgesetzte Fortschritte zu entsprechen, wage ich es, mich auf das anliegende Zeugniß der k. Academie der Künste allerunterthänigst zu beziehen, zugleich aber an Eure Königliche Majestät die allerunterthänigste Bitte zu stellen:*

*Allerhöchstdieselben wollen geruhen, nachdem mit dem laufenden Etatsjahre die durch erwähntes Allerhöchstes Reskript mir angeönnete dreyjährige Unterstützung nunmehr zu Ende geht, mir zur erwünschten Vollendung meiner Kunststudien und mindestens für ein Jahr noch den Fortgenuß dieser Unterstützung Allergnädigst zu bewilligen.*

*Zu welch Allerhöchster Huld und Gnade mich empfehlend ich in allertiefster Ehrfurcht ersterbe Eurer Königlichen Majestät*

Allerunterthänigst treuehorsamste

Babette Pop

K. Kreis-Medicinalraths Tochter aus Regensburg

Qu 7

### **Genehmigung der Stipendiumsverlängerung durch König Max Joseph**

Tegernsee, 9. September 1825

BHStA, MF 53679

*M[aximilian] J[oseph] K[önig] an den k. Obersthofmeisterstab  
die Tochter des Kreis-Medizinalraths Popp betr.*

*Wir finden uns bewogen, der Tochter unseres Kreis-Medizinalrathes, Dr: Popp in Regensburg, Barbara, welcher wir zu Fortsetzung ihrer Kunst-Ausbildung bey der hiesigen Academie der bildenden Künste unterm 22ten December 1822 eine jährliche Unterstützung von 100 f. auf drey Jahre aus unserm Hof-Eleminariats-Fonde bewilligt haben, bey dem über ihren Fortgang im Zeichnen und Mahlen nach der Antike und Natur neuerlich vorgelegten ausgezeichnetem [sic] Zeugnisse der erwähnten Academie, diese nämliche Unterstützung von 100 f. (Ein Hundert Gulden) noch für das nächstkommende Etats-Jahr 1825/26 allergnädigst zu bewilligen.*

Max. Jos.

Qu 8

### **Atelierbesuche bei den Bildhauern Tenerani und Finelli**

Rom, November 1832

Aus dem Tagebuch Barbara Popp (Sepp, 11)

*Außer Canova hat wohl kaum jemand den Marmor mit soviel zarter Weichheit zu behandeln verstanden, wie Tenerani. Doch abgesehen davon ist alles, was wir von ihm sahen, von schöner Zeichnung, edlem Stil, voll Sinn und innigem Ausdruck; ein für Chateaubriand gefertigtes Basrelief, eine Szene aus seinem Genie du Christianisme darstellend, nimmt vor allem Auge und Gemüt gefangen. Von da gingen wir zu Finelli, wo wir gleichfalls viel Schönes sahen; sehr ansprechend und ausdrucksvoll eine Gruppe von Amor und Psyche und eine andere von 3 tanzenden Horen.*

Qu 9

### **Barbara Popp über den Maler August Riedel**

Rom, November 1832

Aus dem Tagebuch der Künstlerin (Sepp, 10 f.)

*Unter dem Tore \* trafen wir mit H. Riedel, unserm einzigen Bekannten in dem weiten Rom, zusammen; er begleitete uns und ist seitdem unser Führer. Auf dem Weg und in der Villa \*\* fanden wir ein Gedränge von Wagen und Menschen aus allen Ständen, nur die Landleute, die durch ihre Tänze das Ganze sonst erst zu einem malerischen Feste gemacht hatten, fehlten ganz. [...] Riedel, von dem wir zwar nicht die gewohnten Höflichkeiten und kein lebhaftes Interesse oder Eifer um uns zu sein zu erwarten haben; im Gegenteil, er zählt die Stunden recht wohl [,] die er unsertwegen seinem Studium oder seiner Bequemlichkeit entzieht, läßt uns auch wohl über einen Graben springen oder einen Berg hinaufsteigen ohne nur die Hand zu bieten, aber dennoch oder vielleicht gerade deswegen ist es mir unsäglich angenehm, mit jemandem umzugehen, dessen Redlichkeit geprüft ist und dem ich in allem, was er anrät und vorschlägt, folgen kann ohne ängstliche Bedenken.*

\* Porta Pinciana; \*\* Villa Borghese

Qu 10

### **Dank für Empfehlungsschreiben, Besuch bei Josef Anton Koch**

Rom, Winter 1832/33

Aus einem Brief Barbara Popp an die Eltern (Sepp, 12 f.)

*Herrn von Schenk bitte ich unsern innigsten Dank zu sagen für seinen Brief an Spaur, der uns ihm wohl sehr empfohlen haben muß, indem der Herr Graf noch an demselben Abend, wo wir den*

Brief abgegeben hatten, zu uns kam, sich nach allen unseren Angelegenheiten sehr im Detail erkundigte und uns seinen Rat und seine Hilfe in allem, wo wir sie nötig haben würden, anbot. (...) Von den Empfehlungskarten des Herrn Direktors Cornelius konnte ich bisher, außer bei Koch, noch nicht Gebrauch machen. Thorwaldsen war nicht hier (...) Zu Overbeck und Bunsen wären wir am vergangenen Sonntag gegangen, wenn wir nicht die beiden Damen, die uns dort aufführen wollten, verfehlt hätten, einstweilen sind wir angekündigt. Bei Overbeck sind wir, wie ich gehört habe, durch Brentano noch besonders empfohlen, wofür ich Herrn von Diepenbrock in unserem Namen sehr zu danken bitte. Die beiden Damen jedoch sind die bekannte Fräulein Seidler aus Weimar und ein Frau von Bardeleben aus Berlin; wir trafen sie schon in Florenz und hier wieder im Vatikan. Sie haben uns auch schon beide besucht und abends zu sich eingeladen und scheinen es sich überhaupt zur Pflicht gemacht zu haben, uns auf alle Weise mit Gefälligkeiten entgegen zu kommen. Doch wollen wir besonders mit unserer Zeit und den Abenden ein wenig geizig sein, da es doch nicht gar angenehm ist, in Rom sich nach Berlin zu versetzen (...). Herr von Wagner, an den ich einen Brief von Dillis hatte, hat uns gleich die ersten Tage besucht und wir werden nächstens in seiner Werkstatt seinen Besuch erwidern. Vor einigen Tagen hat Riedel uns zu dem alten Koch geführt, wo wir mehrere treffliche Landschaften sahen; wirklich findet man Italien darin wiedergegeben wie kaum in einem anderen Bild. Wir kamen den ganzen Nachmittag nicht mehr fort; er las uns Stellen aus dem Nibelungenlied im Urtext und aus Dante vor, zeigte uns eine Menge Zeichnungen. Er ist ein sehr sonderbarer, aber höchst aufgeweckter und wie es scheint gutmütiger Mann.

Qu 11

#### Besuch bei Johann Christian Reinhart

Rom, Dezember 1832

Aus dem Tagebuch von Mina Popp (Sepp, 13)

Reinhart ist ein angenehmer Mann und ein wahrer Künstler, der die schwersten Aufgaben auf die angenehmste Art zu lösen vermag, davon zeugt ein eben vollendetes Bild von ihm, ein Teil des Gartens der Villa Pamfili (sic). In seinem Zimmer sieht es ziemlich künstlerisch aus: Papiere, Gemälde, Tier- und Menschenschädel, alles aufeinander gehäuft und mit Staub bedeckt. Reinhart selbst ist in dem allerschlichtesten Jagdanzug; er macht noch die weitesten und beschwerlichsten Gänge, obwohl er über siebzig oder gar schon achtzig Jahre hat.

Qu 12

#### Erste römische Arbeiten

Rom, 15. Dezember 1832

Aus einem Brief Barbara Poppers an die Eltern (Sepp, 14)

Ich hätte die unsäglichste Lust, im Vatikan mir mehreres zu zeichnen. (...) Wie haben am vorigen Freitag auch einen kleinen Versuch gemacht und es dort ganz behaglich gefunden. (...) An Plänen fehlt es mir überhaupt nicht; für mein größtes Glück würde ich es erachten, wenn ich hier ein paar größere Bilder ausführen könnte. Einstweilen habe ich gestern mit Fräulein Seidler den Entwurf zu einem Bilde gemacht, das wir nach einer hübschen Albanerin, die Fräulein Seidler aufgefunden hat, zeichnen wollen; die Stellung macht sich sehr schön und es müßte ganz gewiß ein schönes Bildchen geben. Bisher habe ich bloß einige kleine Studien nach der Natur gemacht, zum Teil mit Seidler, zum Teil allein und Minas Porträt untermalt (...).

Qu 13

#### Atelierbesuche bei Bertel Thorwaldsen und Martin von Wagner

Rom, 15. (?) Dezember 1832

Aus einem Brief Barbara Poppers an die Eltern (Sepp, 15)

(...) in Thorwaldsen's Werkstätte entzückten uns hauptsächlich die Gruppen zu einem großen Giebelfeld, die Predigt Johannes des Täufers darstellend; vorige Woche waren wir auch in

*Wagners Atelier und ganz überrascht von der Schönheit der Basreliefs, die für die Walhalla bestimmt sind.*

Qu 14

#### **Gemeinsames Atelier mit Louise Seidler**

Rom, Januar 1833

Aus einem Brief Barbara Popp an die Eltern (Sepp, 17)

*Ich will nun keinen Augenblick mehr verlieren, um so mehr, als ich durch Fräulein Seidler's Geschäftigkeit, die mir wörtlich genommen Tag und Nacht keine Ruhe ließ, mit ihr ein Atelier gemietet habe, wo ich gutes Licht und einen guten Ofen besitze.*

Qu 15

#### **Arbeiten im Frühjahr 1833**

Rom, Frühjahr 1833

Aus einem Brief Barbara Popp an die Eltern (Sepp, 22)

*Ich werde in Tagen, wo man nicht im Vatikan arbeiten kann, ein anderes Bild mit kleinen ganzen Figuren: die Königin Theodolinde, wie sie ihre Kinder beten lehrt, anfangen oder doch die Zeichnung dazu machen, damit der Kunstverein auch was zu speisen bekommt, wenn er etwa so gnädig sein wird. (...) Mina ist auch hier zur Ölmalerin geworden und hat eine Aussicht von unserm Hof auf den ersten Versuch so schön gemalt, daß es alle, die es noch sahen, bewundern und ich sie eingeladen habe, auch das Haus auf meinem Bild zu malen, welches ihr entgegen schmachtet.*

Qu 16

#### **Ratschläge von Overbeck und Riedel**

Rom, Anfang August 1833

Aus einem Brief Barbara Popp an die Eltern (Sepp, 25)

*(...) Das, was ich mir hier in den kurzen Tagen erwerbe, ist ja der Schatz, wovon ich dann mein ganzes Leben auf unserm, ich weiß nicht, soll ich sagen glückseligen oder unglückseligen Eiland Regensburg zu zehren habe. Ich arbeite unermüdlich den ganzen Tag, meine Schwester benutzt ebenso ängstlich jede Stunde. (Herr Koch, der Freude an ihren Arbeiten hat, kommt von Zeit zu Zeit uns zu besuchen.) (...) Unter wenigstens 14 Tagen ist unsre Abreise unmöglich, da unsre Arbeiten zum Aufrollen fast trocken sein müssen und ich wenigstens die Köpfe hier fertig machen muß. Ich habe das letzte Bild, die Madonna, auf eine ganz neue Art zu malen angefangen; es wird alles auf Lasuren berechnet und manche Farbe ganz anders unterlegt. Man erreicht dadurch eine Klarheit und Kraft, die mir bisher immer fehlte. (...) Riedel hat sein letztes Bild, das so sehr gefällt, auch auf diese Weise gemalt und ist so gut, mir seine Erfahrungen so ziemlich mitzuteilen. Da er ein wirklich denkender Künstler ist, der die Übertreibungen aller Schulen vermeidet, so ist mir sein Rat von großem Nutzen. Von dem allergrößten Wert jedoch sind mir die Zurechtweisungen Overbecks. Er macht mich auf Sachen aufmerksam, an die ich früher kaum dachte. Ihr könnt nicht glauben, welchen feinen Sinn er für das Ineinandergreifen der Linien hat und welche fromme Innigkeit und Lieblichkeit er seinen Gestalten zu geben weiß. (...) Herrn von Brentano wird es vielleicht interessieren zu hören, daß Overbecks Bild für Frankfurt untertuscht ist, so zwar, daß es den Eindruck eines vollendeten Bildes macht; seine Vaterstadt kann sich Glück wünschen zu dem Meisterwerke, das alle früheren Arbeiten Overbecks übertrifft.*

Qu 17

#### **Barbara und Mina Popp stellen gemeinsam aus**

Regensburg, 17. Juni 1835

SAR, Tagebuch des HV, geführt von Christian Gottlieb Gumpelzhaimer

*Fräulein Babette Popp u. ihr Fräulein Schwester brachten vier von ihnen selbst gemalte Ölgemälde zur Ausstellung, zwei davon*

1. *Maria mit dem Jesuskind im Arm*
2. *Die beiden Bischöfe Wittmann und Sailer*
3. *u. eine italienische Baulichkeit*  
*waren von der Hand von Fräulein Babette, doch hatte an letzteren auch die Schwester*  
*theil, welche*
4. *eine Ansicht unter einem Brückenbogen der Steinernen Brücke von ihrer Hand allein*  
*gemalt hinzufügt.*

Qu 18

**Brief Barbara Popps an Louise Seidler in Weimar**

Regensburg, 2. Januar 1837

ULB Bonn, Handschriftenabteilung

*Sie haben, meine geehrteste Freundin, durch die freundlichen Grüße, die Sie mir durch Fräulein Linder sagen ließen, und die auch überzeugten, daß Sie noch mit Theilnahme meiner gedenken, mir den Muth gegeben, nach so langer Zeit Sie durch ein Briefchen heimzuzusuchen.*

*Überhaupt bin ich, obgleich es mir, von den meisten meiner Bekannten getrennt, natürlicher Weise die größte Freude ist, Briefe zu bekommen, eine so schlechte Korrespondentin, daß mir fast nöthig wäre, wieder sehen zu lernen; aber mit dem neuen Jahr will ich mich bessern und [...] wünschen, daß das eben begonnene Jahr ein besseres als das beschlossene seyn möge! Wenn nun gleich dies bei Ihnen, theure Freundin, gerade nicht Noth thut, denn Fräul. Linder sagte mir zu meiner Freude, daß sie Sie recht vergnügt und thätig gefunden habe, so wünsche ich darum nicht weniger eifrig, daß auch das neue Jahr ein recht freundliches, friedensbringendes für Sie seyn möge, und bitte, daß Sie darin auch die alte Freundschaft zu uns bewahren möchten.*

*Wir leben hier über alle Vorstellung ruhig und gleichförmig, die einzige trübselige Unterbrechung entsteht hie und da dadurch, daß eines unwohl oder krank ist; eine zweyte schlimme Störung, die wie ein Schreckgespenst vor mir steht, ist, daß wir im nächsten Monat eine neue Wohnung beziehen müssen, weil das Haus, das wir bisher bewohnten und sehr liebten, verkauft wurde; hier eine Wohnung suchen, ist eine äußerst fatale Aufgabe, an ein ordentliches Atelier ist ohnehin gar nicht zu denken. Ich hätte auch soviel Lust mir selbst eines zu bauen, daß ich meinen Altern schön öfters vorschlug ein Haus zu kaufen, worauf sie aber durchaus nicht eingehen, da sie in Form voriger Wohnart durch einen Hauskauf sehr zu Schaden kamen. Ich muß ihnen selbst Recht geben, und es gilt also sich zu behelfen so gut man kann. Wieder ein Leiden, wovon eine Galleriedirektorin, Hofmalerin [...] nichts weiß. Ich habe mich sehr gefreut über Ihre Ernennung zur Hofmalerin, was Ihnen doch jedenfalls Vortheile oder Einkünfte bringen wird. Der Vater sagte, ich solle Ihnen dazu gratulieren, wozu ich auch bereit war, aber es war doch nur wieder einer der guten Vorsätze, die an der hohen Klippe meiner Trägheit scheitern. Mit großer Freude lese ich von Zeit zu Zeit Nachrichten von Ihrem Thun und Wirken im Kunstblatt und andern Zeitungen; es scheint, daß Sie ganz rastlos thätig sind, was ich zugleich als Beweis Ihres Wohlbefindens nehmen zu dürfen glaube. Wenn Fortunats Wunschbüttchen nicht längst verschollen wäre, würde ich eifrigst nach dessen Besitz trachten, um Ihnen manchmal einen Besuch zu machen und meine Neugierde an Ihren Werken zu befriedigen; aber auf ordentlichen, natürlichen Wegen muß ich sicher auf dieses Vergnügen für immer verzichten. So wenig bin ich in unsrer neuesten Literatur bewandert, daß ich mir durchaus nicht denken kann, wer der junge Dichter seyn mag, dessen Portrait Sie so vortrefflich gemacht haben. Weimar scheint seinen alten Ruhm als Sitz der Musen behaupten zu wollen, im Gegentheile im Bezug auf bildende Kunst, die, glaube ich, niemals dort so glänzend war wie jetzt, noch zu vermehren. Es freut mich sehr, daß Sie in so angenehmer, künstlerisch anregender Umgebung leben können.*

*Hier dagegen ist gar kein Kunstleben, keine Bilder und eigentlich auch keine Künstler, wenigstens wird nichts gemahlt, ich bin ganz allein und sogar meine Schwester Mina wird mir untreu und wendet sich zur Musik. Hr. Kanonikus Proske, ein gelehrter Musikkenner und überhaupt ein sehr ausgezeichnete Mann, hat von einem anderthalbjährigen Aufenthalt in Italien einen Schatz von alter Kirchenmusik mitgebracht, Compositionen voll wahrer Andacht, rührender Einfalt*

und großartiger Schönheit, deren Werth jedoch seit mehr als einem Jahrhundert nicht im mindesten mehr erkannt wird; es scheint mir ganz derselbe Fall wie mit der Mahlerey zu seyn: Mina ist ganz begeistert für diese altitalienischen Melodien und hilft nach Kräften sie ins Leben zu rufen. Bisher konnte aber noch sehr wenig zur Aufführung in den Kirchen gebracht werden, da fast alles gegen diese Musik eingenommen ist, und überhaupt wenig gute Stimmen und musikalische Bildung hier zu finden sind.

Ich habe seit ungefähr anderthalb Jahren viele Bestellungen, die zwar nicht besonders einträglich, aber doch höchst erfreulich für mich sind; die hauptsächlichsten darunter sind 2 Altarbilder, das erstere, was ich schon abgeben [sic] habe, stellt die Anbetung der drey Könige dar, die Figuren viel unter Lebensgröße, da das ganze Bild nur zwischen 8 und 9 Schuh hoch und nur 4½ Schuh breit ist, die Komposition ist symmetrisch [sic] und höchst einfach durch die Sache selbst und den sehr überhöhten Raum bedingt, sie besteht aus 13 Figuren, ich habe das Bild mit vieler Lust gemahlt, obwohl mir von selbst nie der Muth gekommen wäre, mich an so etwas zu wagen, wenn es mir nicht aufgetragen worden wäre. Hie und da hätte ich es noch mehr ausführen mögen, wenn mir die Zeit geblieben wäre. Das zweyte Altarblatt, für den Hochaltar einer Dorfkirche bestimmt, gleichfalls nur 7 Schuh hoch und 4 Sch. 5 Z. breit, stellt Christus zu Emaus dar, wie ihn die Jünger beim Brotbrechen erkennen, also nur 3 Figuren etwas um Lebensgröße, der Gegenstand an und für sich so ganz einfach, daß alles [Fehlstelle] dem Ausdruck besonders der Köpfe braucht, und dazu möge mir der Himmel seinen Segen geben besonders für die Hauptperson. Das Bild [Fehlstelle] erst untermahlt und leider haben mich nun schon die Weihnachtarbeiten aufgehalten, und nun kommt mir wieder mancherley über [?], ehe ich zum fertig machen gelangen kann, zunächst die Portraits unsrer zwey letz[t]verstorbenen Bischöfe Sailer und Wittmann, die ich aus besondrer Verehrung für sie, denn es waren zwey wahrhaft apostolische Männer, zusammen auf ein Bild für meinen Onkel als Geschenk machte, und nun schon zum dritten Mahle mahlen muß, und noch ein paar andre kleine Bilder. Sonst habe ich weiter nichts gemahlt als ein paar Portraits. Vor langer Zeit schon machten wir, Mina die Architektur und ich die Staffage, ein kleines, heitres Bild, gleichfalls ein Geschenk, eine Straße oder vielmehr einen Winkel Roms vorstellend, wo wir vorüber gingen, und drey Weiber recht artig gruppiert auf der Treppe vor ihrem Hause sitzen sahen, die mir von raphaelischer Schönheit schienen. Ich zeichnete sie also äußerst eilig und war nicht wenig überrascht als sie von ihrem hohen Sitze niederstiegen, um mir neugierig in's Buch zu sehen, drey kleine breite Gestalten von fast widerwärtiger Häßlichkeit auf mich zukommen zu sehen; es macht mir immer noch Spaß, wenn ich daran denke. Auf dem Bildchen trachtete ich natürlich, den ersten Eindruck fest zu halten, ferner liefen noch Hühner und ein Kind auf der Straße.

Das Papier geht zu Ende, Sie werden denken: Gott sey Dank! Von München, wo ich blos einmahl während der vorjährigen Ausstellung auf einige Tage war, kann ich nichts Neues berichten, da Sie sicher alles Neueste wahrscheinlich früher als ich aus den besten Quellen erfahren. Die böse Cholera machte uns diesen Winter über viele Sorgen. Regensburg hat sie, Gottlob, noch verschont und in München zwar mehrere unsrer Bekannten aber doch niemand von unsern wenigen dortigen Freunden hingerafft. Von Nanna Rohden aus Rom erhielten wir vor 14 Tagen einen Brief, worin sie schreibt, daß unsre dortigen Bekannten, Veit, Overbeck, Riedel, Koch etc. sich wohlbefinden und fleißig mahlen und letztrer Hoffnung hat auf eine österreichische Pension.

Es ist höchste Zeit, daß ich schliesse: Vater, Mutter und Mina empfehlen sich Ihnen ungelogenst. Leben Sie recht wohl, verehrte Freundin, und beglücken Sie bald durch freundliche Nachrichten von Sich Ihre noch aus frohen Zeiten her dankbare

Babette Popp

Qu 19

Ratschläge von Ludwig Schwanthaler

München (?), 1838

Aus einem Brief Schwanthalers an Barbara Popp (Sepp, 28f.)

Sehr angenehm sind mir stets Briefe und Nachrichten von Ihnen, aber sehr beschämt war ich über Ihre Entschuldigungen, da ich doch bei Ihnen so hoch in Schulden stehe schon seit Herzog Arnulfs

*Zeiten, und obendrein als Bildhauer und Heide mich nicht einmal an die heilige Theresia, geschweige denn an Joseph und Maria wagen soll. Da es aber durchaus Ihr allerhöchster Wunsch ist, daß ich als Rezensent auftrete, so will ich wenigstens reden, wie mir der Schnabel lautet. Also in Gottes Namen – die Gruppierung des Ganzen finde ich sehr schön, auch steht der Teresia das Knien besser als wenn sie in so hoher Gesellschaft säße; ich finde sie sehr innig gefühlt und tüchtig gearbeitet (...)*

Qu 20

**Brief Melchior von Diepenbrocks an Barbara Popp**

Breslau (?), 20. Juni 1846

Sepp, 31

*Heut Abend nach langem Harren ist das schon vorlängst mir angekündigte liebe Bild Gottlob! unbeschädigt hier angekommen und sogleich vorläufig ohne Rahmen auf dem Hauskapellenaltar aufgestellt worden (...). Der Anblick des lieben, sehr gelungenen Bildes versetzt mich unwillkürlich (...) vor meinen alten schönen Altar in Regensburg, an welchem ich so oft und so dringend um Abwendung der Bürde gefleht habe, die ich jetzt täglich müde und matt vor dasselbe Bild hinschlepe, damit der Herr sie mir erleichtere. Ein schöneres Andenken an mein liebes Regensburg und seinen herrlichen Dom konnte mir nicht werden als dieses Bild; daß ich davor auch der Künstlerin nicht vergesse, sondern um Segen für Sie und die Ihren und für Ihre Kunst bete, werden Sie mir glauben (...).*

Qu 21

**Quittung Barbara Pops über 400 Gulden aus dem Nachlaß Schwanthalers**

Regensburg, 19. März 1849

BSB, Autogr. Popp, Barbara

*Quittung über vierhundert Gulden, welche Hr. Professor Fr. Beck aus der Nachlassenschaft Ludwig von Schwanthalers für mich erhoben u. ich durch Fräulein Louise Wolf\* überschickt erhalten habe.*

(...)

Barbara Popp

\* Die Malerin Louise Wolf (Leipzig 1798 – München 1859)

Qu 22

**Brief von Apolonia von Diepenbrock an Barbara Popp**

Schloß Johannesberg, 30. August 1852

BZA, OA, Nachlaß Sailer 41

*Meine liebe Freundin!*

*Seit mehreren Tagen ist es schon mein Vorsatz gewesen Ihnen einmal wieder Nachricht von hier zu geben u. Ihnen zugleich für Ihr liebes Briefchen vom 7t. d. zu danken, allein ich wollte zuerst abwarten, ob nicht der H. Kanonikus Wagner uns überraschen werde. Nun ist aber gestern abend der H. Strohmaier allein gekommen, u. so soll denn heute auch noch ein Briefchen für Sie liebe theilnehmende Freundin abgeben, was Ihnen von dem Bruder einen herzlichen Gruß u. von mir alles Liebe u. Schöne sagen soll. (...)*

*Daß das Büchlein Ihnen Freude machte, hat den Bruder auch gefreut, es sind liebliche Sachen drin. Louise Hensel lebt jetzt in Westphalen; sie schickte mir kürzlich meinen Namen ausgeschnitten, u. in jeden Buchstaben einen Heiligen dessen, oder deren Namen mit dem Buchstaben anfang, wenn ich Sie einmal wieder sehe, zeige ich Ihnen denselben. Louise ist eine sehr begabte Person in jeder Beziehung, vielleicht lernen Sie dieselbe noch einmal kennen? – Von den frommen Franziskanern sah ich den Pater Desiderius, der Vorstand ist. Prinz Hohenlohe\* aus Rom hatte sich von meinem Bruder die Erlaubnis ausgebeten das Kirchlein u. Klösterchen zu weihen,*

welches auch am Portiunkulafeste geschah. Der Prinz erzählte mir davon, u. besonders von dem schönen Altarblatt, welches der Frater (ich vergaß den Namen) gemalt, es stellt den hl. Joseph vor, denn das Kirchlein ist zu Ehren desselben gebaut. Ein Pater hielt die Festpredigt draußen, u. der Prinz das feierliche Hochamt. (...) Jetzt malt der Bruder eine Madonna für die Schwägerin des Prinzen, die Herzogin von Ratibor: er sagte mir, es werde sehr lieblich. – Nun noch einiges wegen Ihres Bildes: wie gerne sähe ich dasselbe! u. nun muß ich doch auf diese Freude verzichten. Ich habe mit meinem Bruder die Sache überlegt, u. wir meinen beide es sey am einfachsten wenn Sie das Bild direkt von Eichstätt absendeten unter folgender Adresse

Herrn Vikar Alois von Bostel \*\* zu Bochold. bey Niederwesel am Rhein.

Hoffentlich wird es schon bald abgehen können! Dann bitten wir die Zeichnung des Altares genau beizulegen mit rheinischem Fußmaß; die Bostels sagten mir daß in Bochold ein sehr geschickter Schreiner sey, der schon einige sehr hübsch geschnitzte gothische Altäre gemacht. – Im Voraus für all diese Mühe dankend, u. Sie u. die guten Schwestern aus ganzem Herzen grüßend!

verharre ich  
Ihre Apolonia

(...)

\* Gustav Adolf Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst, ab 1866 Kardinal

\*\* Neffe von Melchior und Apolonia von Diepenbrock

Qu 23

### Brief Barbara Pops an Louise Seidler in Weimar

Regensburg, 9. Mai 1859

BSB, Autogr. Popp, Barbara

*Geliebte Freundin!*

Seit Empfang Ihrer letzten lieben Sendung ist beständig davon die Rede, daß Ihnen sogleich geantwortet werden soll. Lor will schreiben, Mina auch sprach davon, daß sie Ihnen selbst danken wolle für den schönen, zarten, weichen Schlips; aber keines kommt dazu u. soeben sehe ich aus Ihrem Brief, daß Sie schon Mitte May Weimar verlassen werden. Dies rüttelt mich endlich auf, u. wenn ich auch gegenwärtig keinen ordentlichen ausführlichen Brief zu Stande bringen kann, so soll doch in dieser Stunde dies Blättchen auf die Post kommen, das Ihnen wenigstens den herzlichsten Dank bringt für Ihre ganze liebe Sendung; duftende Frühlingsblumen, interessante, fromme Bücher u. Reime, schöne Bänder, Schlips, Zeichnungen in Ihrem stets so viel Interessantes enthaltenden Brief – wären nur auch die Nachrichten von Ihrer Gesundheit u. Ihren Familien-Angelegenheiten besser! Ferners Nachricht von unsern Reiseplänen, die, wie Sie Sich ohnehin schon denken werden, vor der Hand aufgegeben sind.

Der drohende Weltbrand zerstört an u. für sich alle lieben, heitern Reiseaussichten. Da man so gar nicht weiß, was es werden kann, könnte man unmöglich eine so weite Reise für den Sommer oder Herbst festsetzen; dazu kommt aber noch, daß ich zu dem großen Bilde, wovon ich Ihnen damals schrieb [,] nur erst die Skizze gemalt [,] das Bild selbst aber noch nicht einmal ganz aufgezeichnet habe, ja daß ich schon im Begriffe war, die ganze Bestellung abzulehnen, weil ich die ganze Höhe: 12'5'' nicht einmal in meinem Atelier ganz aufstellen kann u. also durch eine Spruchrolle oder [ein] Band von Engeln gehalten gewissermassen [sic] eine Abtheilung im Bilde herbeiführen müßte, damit ich es theilweise aufrollen kann beim Malen. Daß ich früher damit fertig werde als ich anfangs meinte, davon ist gar nicht die Rede, wenn ich nur überhaupt damit zu Ende komme. Sehr aufgehalten hat mich bisher ein Portrait unsers jetzigen Bischofs, eines noch jungen Mannes mit feinen Zügen, stehend mit beiden Händen. Es war mir sehr bange darauf, da alle Photographien, die er von sich machen ließ, fast unkenntlich sind, aber man findet es doch allgemein ähnlich; wie es gehen wird, wenn es einmal hängt, weiß ich nicht.

Eine schlimme Geschichte für uns ist noch, daß die Hälfte unseres Einkommens auf österreichischen Papieren ruht. Wenn diese etwa keinen Zins mehr geben, dann stünde es schlimm mit unseren Finanzen. Wenn ich doch mit dem großen Bilde in erdenklicher Zeit hätte fertig werden können, hätte ich doch auf einen Überschuß zum Reisegeld gehofft, aber wie jetzt die Sachen

stehen, fehlt es auf allen Seiten. Und doch wäre nichts anziehender als die Reise zu Ihnen; einmal Sie selbst, liebe, gütige, treue Freundin nach so langer Trennung endlich wieder zu sehen, Sie in Ihrem Atelier u. Ihrer gewiß sehr gemüthlichen, lieblichen Häuslichkeit zu begrüßen; das mir längst ansprechende Weimar mit seiner großen Erinnerung u. seinen gegenwärtigen bedeutenden Kunstwerken u. berühmten Künstlern. Ich meine darunter auch nicht die [?] endlich kennen zu lernen u. nach Dresden zu kommen; dies wären lauter höchst lockende Anziehungspunkte für uns alle. Mina ist noch die aller Reiselustigste. Fräulein Linder, die eben bei Frln. von Diepenbrock hier war, konnte auch nicht genug sagen, wieviel Rühmendes sie erst wieder von der so schön aufgestellten Gallerie [sic] Dresdens u. seiner übrigen Kunstwerke gehört habe. Den glücklichen Gewinn, den Sie u. Weimar an Genelli u. seiner Familie gemacht haben, beglückwünsche ich sehr. Gott gebe nur, daß sich Ihre Gesundheit wieder bessert u. kräftigt u. daß wir uns wenigstens im nächsten Jahr, von innen und von außen mehr beruhigt, wiedersehen! Gott sey mit Ihnen u. mit uns, u. gebe uns baldigen Frieden! Lor will doch noch etwas beifügen u. Mina küßt u. grüßt Sie mit mir in inniger Liebe.

Ihre B. Popp

Qu 24

**Brief Barbara Popp an Louise Seidler in Weimar**

Regensburg, 14. Dezember 1862

BSB, Autogr. Popp, Barbara

*Geliebte Freundin!*

Wieder ist Weihnachten nahe u. ich beeile mich Ihnen meine kleine Sendung zu übermachen; leider aber habe ich gar nichts Neues erfunden: immer nur dieselben Bilder in mehr oder weniger guten Wiederholungen. Wüßte ich nur, wie es Ihnen, liebste, beste Louise, jetzt geht? Wie es mit Ihrer Gesundheit u. Ihren lieben Augen steht? Recht lange bin ich schon ohne alle Kunde von Ihnen u. die beständig wechselnde, trübselige, rauhe Witterung, die freilich jedes Jahr, aber immer schwer genug, durchgemacht werden muß, läßt mich nicht ohne Besorgniß für Sie.

Mir geht es jetzt leidlich u. sogar besser als bei den schönen, warmen Sommertagen. Den ganzen July u. August u. einen Theil des Septemb. war ich bei Tag und Nacht von einem bösen Husten geplagt, so daß ich schon meinte die Lungensucht zu haben u. wirklich ärztliche Hilfe suchen mußte, worauf es jedoch besser wurde u. der Husten sich endlich ganz verlor. Das Schlimmste jedoch war u. ist zum Theil noch, daß Mina, deren Frische u. Gesundheit wir immer für unverwundlich hielten, diesen Sommer auch zu kränkeln anfang: zu den rheumatischen [sic] Schmerzen im linken Arm, die sie immer schon hatte, gesellte sich ein beständiges Einschlafen der Finger der rechten Hand, welch sonderbares Gefühl sich manchmal für Augenblicke auf den Kopf zu erstrecken schien, was natürlich sehr beängstigend war u. hie u. da noch ist, denn leider ist sie noch nicht ganz frei davon. Mina selbst suchte den Ursprung dieses Leidens im Herz, der Doktor konnte aber von einer Hemmung oder Verengung nichts finden; nur fand er einen sehr verbreiterten Herzschlag u. die ganze Muskulatur des Herzes schien ihm sehr ausgebildet; ich hoffe zu Gott, daß dies noch nicht auf eine Herzerweiterung deuten soll, u. finde es vielmehr natürlich, daß Mina, die immer sehr vollblutig war, in ihren Jahren von Blut u. Nerven wieder zu leiden hat. Ein Aderlaß hat ihr damals im Sept. große Erleichterung verschafft, u. zur fernern Erholung für uns beide u. da sich Mina nach einer Luftveränderung sehr sehnte, machten wir eine kleine Reise in die Oberpfalz (freilich nicht sehr interessant!). Wir besuchten in Amberg u. Sulzbach alte Freunde u. in Tirschenreuth machten wir einen Aufenthalt von beinahe 6 Wochen bei dem letzten noch übrigen Jugend- und Studienfreund unseres l.[ieben] sel.[igen] Onkels, einem 86jährigen Mann, der uns wiederholt u. dringend aufgefordert hatte, ihn noch einmal, aber auf längere Zeit zu besuchen. Zugleich wollte u. sollte ich bei der Aufstellung eines Altares gegenwärtig seyn, wozu ich das Bild gemalt habe. Der Altar war jedoch von hier hingebracht worden u. der Schreiner, der die Aufstellung übernommen hatte, wohnt wenigstens 6 Stunden weit von Tirschenreuth; da ergaben sich denn so viele Anstände u. der Schreiner wußte wieder Vorwände zu finden, seine Arbeit zu unterbrechen, so daß ich wirklich das Ende nicht abwarten konnte, doch war es gut, daß ich da war, um Ungeschicklichkeiten zu verhindern.

Gar nichts von Kunstneuigkeiten kann ich Ihnen, verehrte Freundin, erzählen, da mir selbst leider sehr wenig zu Gesicht kommt. Auf unserm Kunstverein erfreute ich mich heute wieder an sehr schönen Landschaften, die zur Verlosung angekauft sind, besonders eine von Handtsch [sic; Anton Hansch] in Wien; von andern Bildern verirrt sich selten etwas Bedeutendes zu uns, was auch ganz natürlich ist, da es durchaus nicht gekauft wird. Heute war ein großes Bild von Prof. Geyer aus Augsburg ausgestellt, dessen prächtige Roccozimmer [sic; wohl Rokokozimmer] mit zierlichen Damen und Herren in kostbaren Atlas u. Samt gekleidet Sie gewiß auch schon bewundert haben; dießmal [sic] hat er jedoch Pilger gewählt, die das Ziel ihrer Wallfahrt von fern erblicken. Die Färbung der weißen Pilgerkleider u. Mäntel u. die Zeichnung der drei Gestalten läßt zwar nichts zu wünschen übrig, aber dennoch läßt einen das Bild ganz kalt, da man zu deutlich merket, wie es ohne allen inneren Impuls nur rein als hübsche Komposition entstanden ist. An den Schaufenstern mit den prächtig eingerahmten Farbendrucken u. noch viel unter den [?] Drucken auf Langaus [?] ohne allen Sinn und Verstand gemalten Landschaften kann man sich freilich noch weniger erbauen.

Um doch auch eine Weihnachtsfreude zu haben, mable [sic] ich ein Christkindchen, das auf armen [sic] Stroh sitzend segnend die Händchen ausbreitet, u. Mina umgibt es mit einem Kranz von Dornen u. wilden Rosen, in welchen Passionsblumen eingeschlungen sind. Mina malt die Blumen so schön, daß ich selbst meine größte Freude daran habe. Das Bildchen wird ein Weihnachtsgeschenk für die Wittmannstiftung, zum Andenken des großen Kinderfreundes, unsers frommen Bischofs Wittmann so genannt, u. ist eine Erziehungsanstalt für verwahrloste Knaben, die zunächst durch die aufopfernde Menschenliebe u. innige Frömmigkeit der guten, verehrungswürdigen Gräfin Antonie Fugger, die sie auch leitet, ins Leben gerufen wurde. Bis jetzt beschränkt sie sich freilich auf nur 13 Knaben, die im ekelhaftesten Schmutz aufgelesen u. mit solcher Liebe erzogen u. zu guten, frommen Menschen gebildet werden, daß wir die innigste Freude daran haben. Nun leben Sie wohl, geliebte, theure Freundin! Meine beiden Schwestern mit mir wünschen Ihnen von ganzem Herzen recht frohes Weihnachtsfest u. recht glückliches neues Jahr, vor allem gute Gesundheit u. Licht für unsere armen Augen!

Mit den meinigen geht es so leidlich; so gut uns beyden übrigens der Aufenthalt auf dem Lande gefallen hat, den Augen haben unsere Spaziergänge mit unserm alten Herrn ganz in der Sonne, da ein Wald nicht zu erreichen war, nicht sehr wohl gethan, u. ich fühle in unserm dunkeln Regensburg, Gott sey Dank, wieder merkliche Besserung. Noch einmal leben Sie wohl, u. bleiben Sie so gut u. freundlich wie bisher

Ihre  
Sie innig liebende  
Freundin Barbara Popp

## BILDNACHWEIS

Eichstätt, Diözesanmuseum: Abb. 24, 27, 31

Gotha, Schloßmuseum: Abb. 16.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 4

Piekary (PL), Pfarramt: 17

Regensburg, Archiv des Verfassers: Abb. 1, 2, 5–11, 13, 14, 19–23, 25, 26, 28, 20, 32, 33

– Bischöfliche Zentralbibliothek: Abb. 34

– Bischöfliches Zentralarchiv: Abb. 35

– Fürst Thurn und Taxis Museen: Abb. 3

– Historisches Museum: Abb. 29

– Kunstsammlungen des Bistums: Abb. 12

Würzburg, Dr. Ulrich Dobhan OCD: Abb. 18

Abb. 15 nach Sepp, Tafel nach S. 24