

J. P. Schneider jr.
Kunsthandlung
Gegründet 1824

J. P. Schneider jr.

Kunsthandlung

Gegründet 1824

Herausgeber:
J. P. Schneider jr. Kunsthandlung

Katalogbeiträge:
Max Andreas (MA)
Dr. Eva Habermehl (EH)
Dr. Roland Dorn (RD)

Übersetzungen:
Bronwen Saunders

Fotografie:
Marthe Andreas

Layout und Reproduktion:
Michael Imhof Verlag, Petersberg

Druck:
Werbedruck GmbH Horst Schreckhase, Spangenberg

J. P. Schneider jr.
Gegründet 1824
Inh. Christoph und Max Andreas
Kunsthandlung

Roßmarkt 23
D-60311 Frankfurt am Main
+49 (0)69 281033

kontakt@j-p-schneider.com
www.j-p-schneider.com

© J. P. Schneider jr. Verlag 2017
ISBN 978-3-9802873-3-3



Preise auf Anfrage
English Catalogue available



INHALT

Vorwort	7	17 Johann Heinrich Hasselhorst <i>Bei Civita Castellana</i>	42
1 Johann Jakob Jung <i>Die Heilige Familie</i>	8	18 Eduard Wilhelm Pose <i>Römische Campagna mit Aquädukt</i>	44
2 Johann Rasso Januarius Zick <i>Kreuzigung, Golgatha</i>	10	19 Carl Morgenstern <i>Golf von Sorrent</i>	46
3 Wilhelm Altheim <i>Der barmherzige Samariter</i>	12	20 Eduard Wilhelm Pose <i>Haus des Tasso, Sorrent</i>	49
4 Joseph Carl Cogel(s) <i>Blick auf die Stadt Frankfurt am Main</i>	14	21 Gustav Friedrich Papperitz <i>Abendliche Landschaft bei Rom mit Castel Gandolfo</i>	52
5 Jakob Becker von Worms <i>Der Heiratsantrag: Eugen Lucius wirbt um Maximiliane Becker</i>	17	22 Carl Robert Kummer <i>Palermo</i>	54
6 Philipp Winterwerb <i>Faust in der Studierstube</i>	20	23 Gustav Schönleber <i>Bogliasco (an der Riviera)</i>	56
7 Carl Morgenstern <i>Die Schneidmühle im Lorsbacher Tal am Teufelsfelsen</i>	22	24 Gustav Friedrich Papperitz <i>Abendliche Landschaft</i>	58
8 Ludwig Christian Wagner <i>Abendlandschaft im Murg-Charakter</i>	24	25 Eugen Bracht <i>Felsland im Tessin, Studie</i>	60
9 Carl (Károly) Markó d. Ä. <i>Landschaft mit Wasserfall</i>	26	26 Louis Eysen <i>Porträtstudie eines jungen Mannes</i>	62
10 Paul Weber <i>Nordamerikanische Bachlandschaft</i>	28	27 Victor Müller <i>Laubbäume</i>	64
11 Unbekannt, dänisch <i>Ausblick: sommerliche Landschaft mit Gewässer</i>	30	28 Charles François Daubigny <i>Vieille route, à Auvers</i>	66
12 Carl Hummel <i>Reichenau bei Chur</i>	32	29 Gustave Courbet <i>Coucher de soleil et voiliers</i>	68
13 Carl Hummel <i>Im Park von Schloss Biebrich</i>	34	30 Max Liebermann <i>Pferderennen in den Cascinen, Florenz 1. Fassung</i>	70
14 Christian Friedrich Gille <i>Wiesenblumen</i>	37	31 Franz von Stuck <i>Neckerei</i>	72
15 Christian Friedrich Gille <i>Stockrosen</i>	37	32 Hans Thoma <i>Lauterbrunnental</i>	75
16 Eugen Klimsch <i>Allegorie auf „Handel“ und „Kunst“</i>	40	33 Wilhelm Trübner <i>Tannengruppe am Starnberger See</i>	78



Liebe Kunden,
liebe Freunde,

wir freuen uns, Ihnen mit der vorliegenden Auswahl an Werken eine Übersicht zu unserem aktuellen Angebot zu präsentieren.

1884 übernahmen unsere Vorfahren die 60 Jahre zuvor gegründete Rahmenmacherei J. P. Schneider. Jr. und ließen unter Beibehaltung des Namens den Handwerksbetrieb zu einer Kunsthandlung werden.

Mit Stolz können wir sagen, dass die Begeisterung für die Kunst und den Handel mit ihr sich nun schon in der fünften Generation unserer Familie fortsetzt.

Unser Schwerpunkt liegt nach wie vor auf der Kunst des 19. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum und Frankreich. So fließend wie die Epochenbegriffe erstreckt sich unsere Faszination jedoch auch auf Werke des ausgehenden 18. und frühen 20. Jahrhunderts, sowie auf die Kunst anderer europäischer Länder.

Mit Franz von Stuck und Hans Thoma finden Sie heute Künstler in unserem Verkaufskatalog, die wir noch zu Lebzeiten mit Einzelausstellungen vertreten haben. Das auf der Titelseite abgebildete *Lauterbrunnental* weist zudem die Besonderheit auf, dass wir 1904 das Bild von Thoma selbst erwarben, verkauften und es heute erneut präsentieren können.

Die Möglichkeit, immer wieder Werke handeln zu können, die bereits unsere Großväter und Urgroßväter verkauft haben, spricht für die Qualität unserer Auswahl, damals wie heute.

Neben der Kunst selbst und den vielfältigen Formen der Auseinandersetzung mit ihr sind es doch vor allem Sie, die Menschen, die unsere Leidenschaft teilen, welche uns inspirieren und antreiben und von denen wir nicht selten viel lernen.

Ihr
Christoph Andreas und Max Andreas

JOHANN JAKOB JUNG

(* 12. September 1819 Frankfurt am Main; † 29. Juni 1844 ebenda)

1 *Die Heilige Familie*

Öl auf Leinwand

56 x 45 cm

Unten rechts monogrammiert und datiert: JJJ 1841

Johann Jakob Jung verstarb früh, im Alter von 25 Jahren. Inwieweit sich in dem wenigen, das über ihn bekannt und von seiner Hand erhalten ist, sein Werdegang spiegelt, ist schwer zu sagen. Jung begann eine Ausbildung zum Lithographen, nahm 1834 am Städel bei Philipp Veit das Studium der Malerei auf, der ihm später die Ausführung zweier Wandbilder (nach Vorlagen Veits) im Kaisersaal des Römers überließ – eine hohe Ehre, handelte es sich dabei doch um ein Renommierprojekt der deutschen Künstlerschaft. Auch der Lehrauftrag am Städel, den Jung ab 1842 innehatte, wird ihm dank Veits Wohlwollen zugefallen sein.

Es wäre freilich verfehlt, davon auszugehen, dass Jung, geboren und gestorben in Frankfurt, zeitlebens nicht aus seiner näheren Heimat hinausgekommen war. Nichts belegt dies besser als die „Iconographie du genre Camellia“ (1839–1843) des Abbé Laurent Berlese, eines leidenschaftlichen Botanikers. Jung schuf hierfür im Garten des Abbé zu Paris die Aquarellvorlagen, die porträthafte Nüchternheit in Zeichnung und Farbe mit dem linearen Reiz der Arabeske verknüpfen.¹ Auf eine vergleichbare Spannung zwischen zeichnerischen und farbigen Akzenten setzte Jung auch in seinem Bildnis des August Theodor de Bary (1842), das die Strenge von Porträts der Früh- und Hochrenaissance reflektiert.²

Der Brückenschlag zurück ins Zeitalter Raffaels hatte die Lukasbrüder zusammengeführt, die Erneuerung aus katholischer Spiritualität und antiker Form anstrebten. Jungs *Heilige Familie* ist seinem Lehrer Philipp Veit, seit 1815 Mitglied des Lu-

kasbunds, schon vom Sujet her aufs Engste verpflichtet: Die Anlehnung an all die Madonnen seit Perugino ist evident, aber auch die Differenz. Jung platziert die Figurengruppe vor einen Fels auf einem Bergesgipfel, der sich beredt über alles Land erhebt, und lässt im Gras zu ihren Füßen ein Bächlein entspringen – unschwer lesbare christliche Metaphorik, der subtil beobachtete Gesten mütterlicher Intimität und elterlicher Fürsorge zur Seite gestellt sind.

RD

PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Weizsäcker, Heinrich/Dessoff, Albert: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1909, S. 69

Annales de la Société d'Horticulture, 1839–1844 (nach Auktionskatalog Christie's London 2003 (Auktion 6723)): Dort wurden 50 Aquarelle aus der Sammlung des Abbé Berlese versteigert.

AUSSTELLUNGEN:

Romantik im Rhein-Main-Gebiet, Museum Giersch Frankfurt am Main 2015, Nr. 142 (Abb.)

¹ Berlese, Carlo: Notizie biografiche sull'Abate Lorenzo Berlese (1784–1863), 2006; abrufbar unter http://www.berlese.it/L_abate_berlese.htm. – Fünfzig der zugehörigen Originale Jungs haben sich erhalten, sie gelangten am 4.6.2003 bei Christie's in London zur Versteigerung: http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4109167 (12.01.2017).

² Dr. Senckenbergische Stiftung, Frankfurt am Main; http://www.senckenbergische-portraitsammlung.de/artist_Johann+Jacob-Jung.html (12.01.2017).



JOHANN RASSO JANUARIUS ZICK

(* 6. Februar 1730 München; † 14. November 1797 Ehrenbreitstein)

2 Kreuzigung, Golgatha

Öl auf Leinwand

92 x 64 cm

Unten links (auf dem Stein) bezeichnet: Joannes. Cap: 19 V 24, 25, 26 / Lucä Cap. 23, V 36, 38

Wie die Bezeichnungen im Bild erläutern verbildlicht die Szene korrespondierende Textstellen der Evangelien von Johannes¹ und Lukas². Michael Brötje, der die Beziehung der Darstellung zu Anthonis van Dycks *Kreuzigung Christi* in der St.-Rombouts-Kathedrale von Mechelen überzeugend herausgearbeitet hat, datiert das vorliegende Gemälde zwischen 1770–1775.³ Die Wurzeln für starke Hell-Dunkel-Kontraste, die Zicks Bildwerke charakterisieren, liegen in der niederländischen Malerei. Auch dieses Golgatha, in dem Christus als Lichtgestalt inszeniert ist, bestimmen starke Beleuchtungseffekte. Dem Sterbenden sind die weinenden Marien, die beiden Häscher und mehrere Waffenträger, die teilweise das Geschehen beobachten oder bereits um die Kleider wüfeln, beigeordnet. Christus scheint seinem Tod und dem Himmel bereits sehr nah zu sein. Sein Licht strahlt auf jene ab, die noch auf Erlösung hoffen dürfen, während die Soldaten, ganz ihrem schändlichen Spiel und ihrer menschlichen Gier hingegeben, in eine dunkle Schattenzone verbannt sind. Das Werk veranschaulicht Zicks Meisterschaft exemplarisch, etwa in der subtilen Behandlung der Stoffe oder den Szenen, die sich in den dunklen Bildpartien abspielen. So entstand auf relativ engem Raum eine vielfigurige, detailreiche Komposition mit komplexen Handlungs- und Erlebnissträngen.

Dem Sohn eines Freskomalers,⁴ der zunächst eine Maurerlehre durchlaufen hatte, war der Bezug zum Wandbild in die Wiege gelegt. Orientierte sich sein Vater wesentlich an barocken Vorbildern, vorzugsweise an den Brüdern Asam,⁵ so favorisierte Januarius Zick Rembrandt, mit dem er sich ab der Mitte des Jahrhunderts befasste. Ungewöhnlich erscheint aus heutiger Sicht, dass sich Zick zuerst nach Paris begab,⁶ ehe er die obligatorische Reise nach Italien antrat. Dort kopierte er vor allem Werke von Antoine Watteau.⁷ In Paris lernte er den Kupfer-

stecher Christian von Mechel kennen, mit dem er über die Schweiz zu Anton Raphael Mengs (1728–1779) nach Rom reiste. Nach seiner Rückkehr in die Heimat gelang Zick der Aufstieg zu einem anerkannten Maler. Mit Wand- und Tafelbildern für das Schloss Engers bei Neuwied,⁸ das Kloster Ottoberuren⁹ und die Kapelle des Waisenhauses in Essen-Steele¹⁰ machte sich der Künstler bald einen Namen. Dank guter Verbindungen zu Adel und Kirche herrschte für ihn kein Mangel an Aufträgen, die er überwiegend im süddeutschen Raum ausführte. 1762 wurde Zick zum Kurfürstlich-Trierer Hofmaler in Ehrenbreitstein ernannt, wo er auch bis zu seinem Lebensende weilte.

EH

PROVENIENZ:

Rheinischer Privatbesitz

LITERATUR:

Metzger, Othmar: Maria Immaculata von Januarius Zick, in: Münster am Hellweg 34, Heft 1–6, Essen 1981, S. 1–9 (Abb. 2)

Straßer, Josef: Januarius Zick 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken. Weifshorn 1994, WV-Nr. G 148 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen. Städtische Galerie in der Reithalle Paderborn 2001, Nr. 27 (farbige Abb.)

1 Johannes Kapitel 19, Vers 24–26.

2 Lukas Kapitel 23, Vers 36–38.

3 Brötje, Michael: Zur künstlerischen Aussage der Werke des Januarius Zick, in: Kat. Ausst. Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen. Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn 2001, S. 45; dagegen schlug der Verfasser des Werkverzeichnisses, Josef Straßer, aufgrund von Farbigkeit und Malweise 1760 als Entstehungsdatum vor. Vgl. Straßer, Josef: Januarius Zick 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken. Weifshorn 1994, S. 375.

4 Johannes (Johann) Zick (1702 Lachen – 1762 Würzburg) war um die Jahrhundertmitte im süddeutschen Raum tätig, u. a. auch in der Würzburger Residenz.

5 Cosmas Damian Asam (1686–1739) und Egid Quirin Asam (1692–1750).

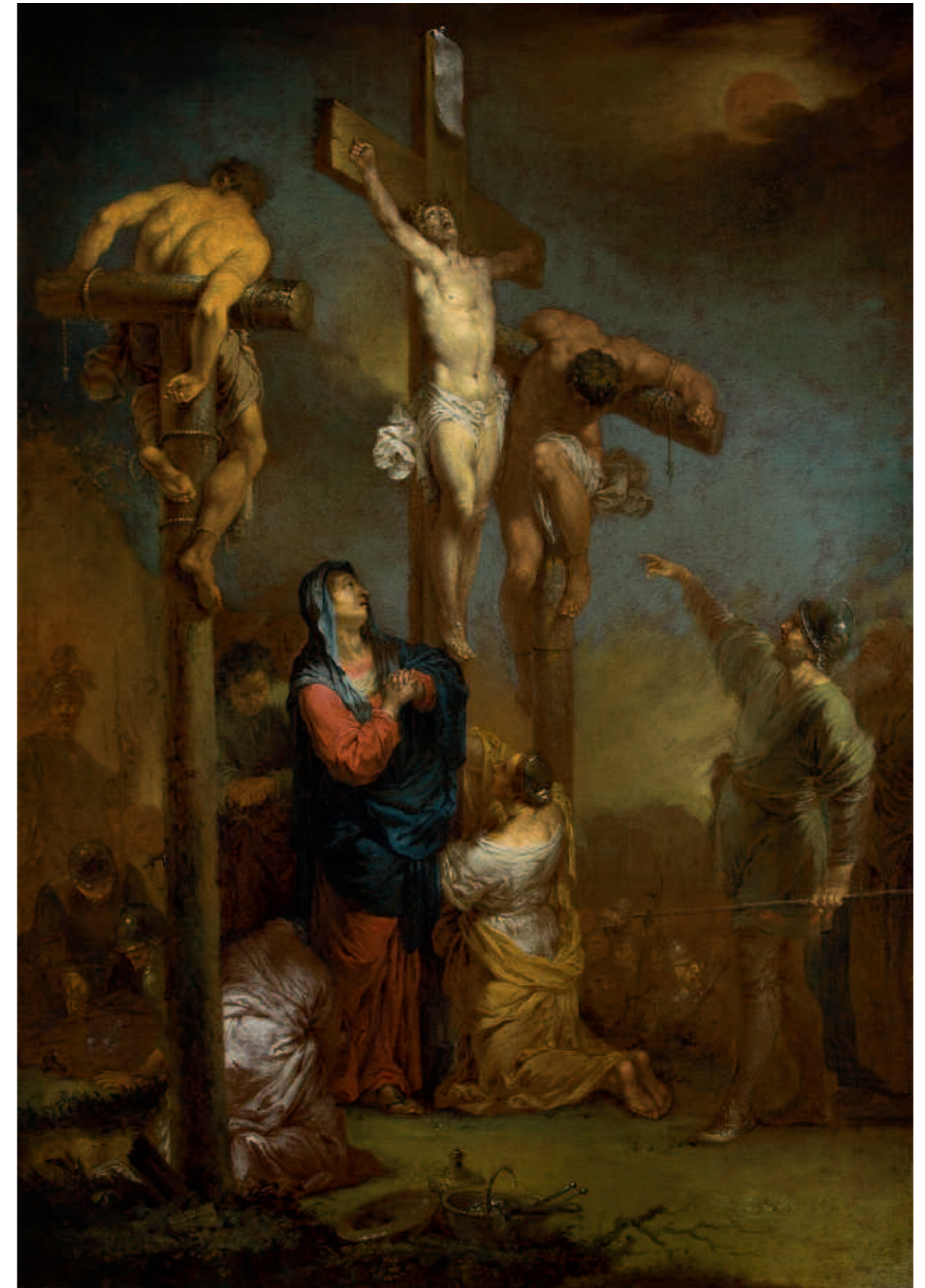
6 Der Aufenthalt in Paris ist für das Jahr 1757 bezeugt.

7 Kat. Ausst. Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765–1815, Museum Georg Schäfer Schweinfurt 2003, S. 218.

8 Ausführung der Fresken im Jahr 1760.

9 Altarbilder für die Klosterkirche 1766.

10 Fürstin-Franziska-Christine-Stiftung, 1764 gegründet.



WILHELM ALTHEIM

(* 2. August 1871 Groß-Gerau; † 25. Dezember 1914 Frankfurt am Main)

3 *Der barmherzige Samariter*

Öl/Tempera auf Leinwand

88 x 135 cm

Unten rechts signiert und datiert: W. Altheim 1904

Nach der Jahrhundertwende begann Wilhelm Altheim sich mit religiösen Sujets zu befassen. Hatte er zuvor überwiegend bäuerliche Bildmotive bevorzugt, so kamen nun theologische hinzu, ausgelöst durch den Auftrag, für die Frankfurter Lukaskirche ein Altarbild zu schaffen,¹ aber auch die Begegnung mit Fritz von Uhde war nicht folgenlos geblieben. Der 1904 entstandene *Barmherzige Samariter* ist Altheims erste Auseinandersetzung mit dem Thema² und fällt durch eine gewisse Monumentalität in der Behandlung der Figuren auf. In der Kunst ist das Thema hinreichend interpretiert worden, oft wird der seiner Kleider beraubte und ausgeplünderte Mann von seinem Retter gestützt oder auf dessen Pferd gesetzt, um ihn zur Genesung in eine Herberge zu verbringen. Altheim setzt das biblische Geschehen in eine heimatliche dörfliche Szenerie und stellt so die Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit der guten Tat heraus. Der ältere Frankfurter Malerkollege Wilhelm Steinhausen (1846–1924) hatte sich zuvor mit der Samaritergeschichte in einer dreiteiligen Komposition beschäftigt, die die Erzählung ebenfalls in der heimischen Landschaft verortet.³ Er hegte jedoch im Gegensatz zu Wilhelm Altheim eine weit tiefer empfundene Religiosität, die auch in seine Naturdarstellungen hineinwirkte. Hier blieb Altheim immer sachlich. Sein Thema waren einfache Bauern, Menschen, zu denen er einen persönlichen Bezug hatte.

Die Erzählung vom barmherzigen Samariter steht exemplarisch für christliche Nächstenliebe, die ohne Rücksicht auf Herkunft und Religion, bedingungslos wirkt. Für den Künstler selbst besaß sie wohl auch persönlich große Bedeutung, denn es war ihm aufgrund guter wirtschaftlicher Verhältnisse ein Anliegen, sich für Notleidende einzusetzen und ihnen finanziell unter die Arme zu greifen.

Mit Wilhelm Altheim begegnet uns eine exzentrische Künstlerpersönlichkeit mit vielen Brüchen und Facetten. So lebte er

z. B. in Gesellschaft von Tieren, besonders Pferden und Eseln, um sie zu Studienzwecken zu beobachten, zuweilen sei er auch als Husar oder Cowboy verkleidet durch sein Dorf geritten.⁴ Diese für Zeitgenossen oft verstörenden, seltsam anmutenden Verrücktheiten hatten viel mit seiner inneren Zerrissenheit und einer sich verschlimmernden Melancholie zu tun. Während fast alle seiner Freunde 1914 an die Front gingen, wurde Wilhelm Altheim ausgemustert, ein schwerer Schlag für einen von Waffen und Militär begeisterten Mann. Er versuchte eine Weile als Sanitäter am Krieg teilzunehmen, konnte aber das dort Erlebte nicht verarbeiten und setzte seinem Leben selbst ein Ende. EH

PROVENIENZ:

Sammlung L. Laroche-Ringwald Basel: Gemälde neuzeitlicher Meister, Auktionen Kunsthandlung Eduard Schulte Berlin/Kunstsalon M. Goldschmidt & Co. Frankfurt am Main 1910, Nr. 5

Schweizer Privatbesitz

LITERATUR:

Weizsäcker, Heinrich/Dessoff, Albert: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, 2. Bd., Frankfurt am Main 1909, S. 2

Simon, Karl: Wilhelm Altheim. Sein Leben und Werk, Frankfurt am Main 1927, S. 72 (Abb.)

Ausführliches Exposé von Inge Eichler, ca. 1980 für J. P. Schneider jr. geschrieben.

AUSSTELLUNGEN:

Wilhelm Altheim: (1871–1914): Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik. Stadtmuseum Groß-Gerau 1996, S. 13 (Abb.)

1 Dabei handelte es sich um eine zwischen 1903 und 1905 entstandene Kreuzigung, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.

2 In den Jahren 1909 und 1912 nahm Altheim das Samariter-Motiv erneut in Angriff.

3 Wilhelm Steinhausen, Triptychon: *Der barmherzige Samariter*, 1890, 40 x 29 cm, Steinhausen-Stiftung, Frankfurt am Main.

4 Weiner, Hannah: Erinnerung an Wilhelm Altheim, in: Frankfurter Rundschau 25.12.2014.



JOSEPH CARL COGEL(S)

(* 5. November 1785 Brüssel; † 31. Mai 1831 Leitheim bei Donauwörth)

4 *Blick auf die Stadt Frankfurt am Main*

Öl auf Holz, parkettiert

28 x 39,5 cm

Unten links signiert: J. Cogels

Das Werk des belgischen Veduten- und Landschaftsmalers Joseph Carl Cogel ist bisher wenig erforscht und auf dem Kunstmarkt selten zu finden. Nach seinem Studium an der Aachener und Düsseldorfer Kunstakademie sowie in Paris war Cogel als Zeichenlehrer am Hof Wilhelms von Bayern-Birkenfeld und ging 1811 nach München, wo er wiederum mit Aufträgen unter anderem von König Max bedacht wurde. Nach Aufenthalt in Gent und Antwerpen kehrte Cogel 1824 nach München zurück und wurde an der Akademie aufgenommen. In seinem Werk finden sich bevorzugt flache Landschaften mit Wasserläufen und Brücken, auch Marinen zählten zu seinem Metier.¹ Die undatierte Vedute zeigt einen idealen Blick von Westen auf Frankfurt mit dem von der Alten Brücke überspannten Main. Im Vordergrund links lässt sich der markante Turm als das Mainzer Bollwerk identifizieren. Dahinter erstreckt sich die Silhouette der Stadt mit dem lange als Wahl- und Krönungskirche der römisch-deutschen Kaiser dienenden Dom St. Bartholomäus als höchstem Bauwerk. Im Hintergrund rechts liegt das Sachsenhäuser Deutscherrenufer, an dem die Dreikönigskirche sowie die Deutscherrenkirche vage erkennbar sind. Die Komposition verweist einer-

seits auf niederländische Vorbilder, andererseits auf den Venezianer Canaletto (Bernardo Bellotto, 1722–1780), der z. B. von Dresden ähnliche Ansichten schuf. Werke von Cogel finden sich im Münchner Stadtmuseum als auch in der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt.² MA

PROVENIENZ:

Süddeutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Boetticher, Friedrich v.: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1891, Bd. I/1, S. 184

Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig 1912, Bd. VII, S. 174

Ludwig, Horst: *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, in: *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst*, München 1981, Bd. 1, S. 178–179

Belz-Hensoldt, Christine: *Zwischen Werther und Weimar. Sonderschau der Antiquare 99 Frankfurt zum Goethejahr*, in: *Weltkunst*, Heft 11, München 1999, S. 1888–1889 (Abb. Nr. 4)

¹ Thieme-Becker, 1912, Bd. VII, S. 174.

² Ludwig, Horst: *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, in: *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst*, München 1981, Bd. 1, S. 178–179.





JAKOB BECKER VON WORMS

(* 15. März 1810 Dittelsheim bei Worms; † 22. Dezember 1872 Frankfurt am Main)

5 *Der Heiratsantrag:* *Eugen Lucius wirbt um Maximiliane Becker*

Öl auf Leinwand

87,5 x 66 cm

Unten rechts signiert: Jac. Becker.

Zwei Burschen, die sich gegenseitig Halt geben, an der Ecke eines Brunnenhauses und ihnen gegenüber wankend ein Mädchen, deren Linke an der Wand Halt sucht. Beredte Blicke deuten die Szene und die Lichtführung erhellt buchstäblich das Vorgefallene, das sich leichter in Worte fassen als darstellen lässt – in der Luft hängt ein Heiratsantrag, Licht und Schatten deklinieren dessen Wirkung, evozieren Ahnungen, Gefühle. Lässig erscheinen möchte der, dessen verklärter Blick der Angeboteten gilt, und sich dazu als Stütze eines robusten Kameraden bedienen darf, der sein Bein forsch auf einen umgestürzten Zuber setzt und mit einem Pfeifchen in der Hand hofft, dem Werbenden dienlich zu sein. Die Umworbene hingegen ringt, die Augen züchtig niedergeschlagen, verlegen um Fassung.

Ferne Zeiten, fast vergessene Sitten. Überlebt haben allenfalls die beredten Gesten – als Plattitüden im Volkstheater. Nur die Malerei vermag noch deren rhetorische Unschuld zu vermitteln, in Gemälden wie diesem, und in der detailverliebten Frische solcher Bildfindung steckt deren bleibender Reiz: Bei der Hinwendung von der „großen“ Düsseldorfer Historienmalerei zum dort zunächst angefeindeten intimen „Genre“ gilt Jakob Becker als Schlüsselfigur, der nach Abschluss seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie 1841 nach Frankfurt ans Städel wechselte und dort seit dem Jahr darauf die

Professur für Genre- und Landschaftsmalerei innehatte. Damit war, wie Manfred Großkinsky hervorhob, „die durch den Düsseldorfer Theaterleiter Karl Immermann initiierte [...] kultivierte Theatralik, bühnenartige Komposition und Orientierung an der Wirklichkeit, ohne diese abzubilden“, in Frankfurt angelangt.¹

Zwei nahezu identische Versionen sind von dieser Komposition bekannt. Die eine, signiert und datiert, gelangte bereits im Jahr ihrer Entstehung in die Wiesbadener Gemäldegalerie,² die andere – hier vorliegende, nur signiert, aber nicht datiert – erwarb der Großherzog von Baden für die Gemäldegalerie in Karlsruhe.

Die an beide Gemälde geknüpfte Anekdote, die deren Entstehung an die *Werbung* von Eugen Lucius (1834–1903) und Carl Friedrich Wilhelm Meister (1827–1895), den Gründern der Farbwerke Hoechst, um die Hand von Beckers Töchtern Maximiliane (1842–1922) und Marie (1840–1912) koppelt, reflektiert wohl vornehmlich den familiären Hintergrund, von dem sich Jakob Becker inspirieren ließ: Maximiliane heiratete 1860 Eugen Lucius, ihre ältere Schwester Marie im Jahr darauf Wilhelm Meister. Das Bildkonzept hingegen verweist, wie Irene Haberland ausführte, zurück auf Jakob Beckers Anfänge im Kreis um seinen Lehrer Wilhelm von Schadow und auf dessen Verwurzelung im religiös-romantisch geprägten Lukasbund.³

RD

PROVENIENZ:

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Deutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Kunst-Kritik. Wanderungen durch Galerien und Ateliers in Berlin, 6. Permanente Gemäldeausstellung v. Sachse, in: Die Dioskuren 6, Nr. 22, Berlin 02.06.1861, S. 193–194 („Am Brunnen“); die Kritik bezieht sich jedoch möglicherweise auch auf das Pendant

Koelitz, Karl: Grossherzogliche Kunsthalle zu Karlsruhe. Katalog der Gemälde-Galerie, Karlsruhe ²1887, Nr. 567 (alte Nr. 657), S. 137 / 167

Bruckmann's Pigmentdrucke der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie in Karlsruhe, München 1900, Kat.-Nr. 567

Becker, Wally: Erinnerungen aus meinem Leben, Frankfurt am Main 1901, S. 58

Koelitz, Karl: Grossherzogliche Kunsthalle zu Karlsruhe. Katalog der Gemälde-Galerie, Karlsruhe ⁶1910, Nr. 567, S. 142

Kramer, Waldemar: Augenblick und Ewigkeit, Frankfurt am Main 1961, S. 219 (Abb.)

Wiederspahn, August: Die Kronberger Malerkolonie, Frankfurt am Main 1971, S. 182

Malerpoeten des 19. Jahrhunderts. Kalenderblatt Mai 1974, Stuttgart 1974

Wiederspahn, August / Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie, Frankfurt am Main ²1976, S. 181

Wiederspahn, August/Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie, Frankfurt am Main ³1982, S. 225 (farbige Abb.)

Metternich, Wolfgang: Jakob Becker: Der Lehrer der Kronberger Maler, Frankfurt 1991, S. 74

Bantzer, Carl: Hessen in der deutschen Malerei, Marburg 1993, S. 327 (Abb. S. 47)

AUSSTELLUNGEN:

Der Maler Jakob Becker, Ausstellung im Firmenmuseum der Hoechst AG, Frankfurt am Main 1985, ohne Nr. (Abb.)

Frankfurter Malerei. Historisches Museum Frankfurt am Main 1992, Nr. 36 (Abb. S. 65)

1 Großskinsky, Manfred: Zwei Kunststädte im Dialog, in: Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, Petersberg 2011, S. 155.

2 *Mädchen am Brunnen*, Öl auf Leinwand, 87 x 65 cm, bez.: J. Becker 1860; Museum Wiesbaden, Inv.-Nr. M 57.

3 Haberland, Irene: Jakob Becker 1810–1872, in: Kat. Ausst. Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, Museum Wiesbaden 2015, S. 115–116.



PHILIPP WINTERWERB

(* 30. Juni 1827 Braubach am Rhein; † 5. Januar 1873 Frankfurt am Main)

6 *Faust in der Studierstube*

Öl auf Leinwand

64 x 51 cm

Unten rechts monogrammiert: Ph. W.

Winterwerbs Bildidee kreist um den Moment, da Faust in einem Zustand innerer Unruhe und großen Zweifels, die ihn trotz Studiums der Wissenschaften und der Theologie befallen, um neue Denkmodelle ringt. Seine Suche nach Wesen und Sinn der Welt, danach „was die Welt im Innersten zusammenhält“¹, führt ihn zur Magie und dem „geheimnisvollen“² Buch des Nostradamus, in dem das Zeichen des Makrokosmos³ seine Aufmerksamkeit erregt und sich ihm weitere Fragen aufdrängen:⁴

„War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das innre Toben stillen,
Das arme Herz mit Freude füllen,
Und mit geheimnisvollem Trieb
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?“

Die Stube, in der der literarische Faust seinen berühmten Monolog hält und erstmals auf Mephisto trifft, wird zumeist als gotische Architektur imaginiert, ausgestattet mit Foliant und Totenschädel sowie Requisiten aus dem Labor des Alchimisten. Winterwerb verzichtet weitgehend auf eine Konkretisierung des Innenraums, der hier sparsam beleuchtet nur schemenhaft erkennbar bleibt. Er nutzt die Lichtführung im Bild, die den Blick des Betrachters auf Kopf, Hände und Buch lenkt, um den geistig-seelischen Prozess in Faust herauszustellen. Der nach oben gerichtete Blick kennzeichnet den nach Antworten Suchenden, der die sich nähernde, in beunruhigen-

dem Rot gewandete Gestalt Mephistos noch nicht bemerkt hat. Für den überwiegend als Porträtmaler in Erscheinung tretenden Maler nicht ungewöhnlich, steckt viel Bildnishaftes in Winterwerbs Faust.⁵ Inwieweit er auf Vorbilder zurückgriff, lässt sich aufgrund dürftiger Quellenlage zur Vita nicht belegen, jedoch findet sich die Beschäftigung mit der Faust-Figur bereits sowohl in der niederländischen als auch deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts.⁶ Der Gelehrte in der Studierstube fand seinen festen Platz im Motivkanon des 19. Jahrhunderts⁷ spätestens nachdem Goethes Faust 1808 erschienen war. EH

PROVENIENZ:

Hessischer Privatbesitz

LITERATUR:

Weizsäcker, Heinrich/Dessoff, Albert: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert. Frankfurt am Main 1907–1909, Bd. II, S. 171–172

1 Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie Erster Teil, Stuttgart 2000, „Nacht“, S. 13; Vers 383.

2 Ebd., S. 14; Vers 419.

3 In der Mitte steht Merkur, in kreisförmiger Anordnung sind Venus, Mars, Jupiter, Saturn, Sonne und Mond gruppiert.

4 Faust, ebd. S. 15; Verse 434–438.

5 Seine Ausbildung erhielt Winterwerb bei Jakob Becker und Eduard von Steinle am Städelschen Kunstinstitut. Seine qualitativollen Bildnisse waren in der Frankfurter Gesellschaft hoch geschätzt, wohl ein Hauptgrund dafür, dass sein Werk überwiegend in Privatbesitz ist.

6 So z. B. bei Rembrandt: *Ein Gelehrter in seiner Studierstube*. Das Motiv fand als Radierung weite Verbreitung.

7 Vgl. etwa Georg Friedrich Kersting: *Faust im Studierzimmer*, 1829.



CARL MORGENSTERN

(* 25. Oktober 1811 Frankfurt am Main; † 10. Januar 1893 ebenda)

7 Die Schneidmühle im Lorsbacher Tal am Teufelsfels

Öl auf Leinwand

57 x 75,5 cm

Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:

C. Morgenstern ffrt 1831

Die markante Landschaft, die der junge Morgenstern in dem abgeschiedenen Tal¹ im Juli 1829 vorfand, bewog ihn zu Skizzen, die er dort zu Papier brachte und im heimischen Atelier aquarellierte.² Die landschaftliche Begebenheit erwies sich als Glücksfall: Ein Tal mit ruhig fließendem Bach, eine kleine, einsam gelegene Mühle, dazu die einschüchternde Felsformation, das alles verlangte nach einer größeren Präsentation. Er wählte einen heraufdämmernden Morgen, der einen heißen Sommertag ankündigt und das idyllische Tal in seinem weiteren Verlauf jenseits der Mühle bereits in helles Licht taucht. Die weit in den Bildraum ragende dunkle Wand des Teufelsfelsens kontrastiert dazu, einem Bühnenvorhang nicht unähnlich und den Kompositionsprinzipien der Niederländer folgend, mit denen er sich nachweislich befasste.³ Morgenstern beweist in dem frühen Werk, dass er von seinem Vater⁴ bereits alles erlernt hatte, was ihn zum Landschaftsmaler befähigte, noch ehe er sich nach München⁵ und Italien⁶ aufmachte. Akribisch widmet er sich den Klüftungen des Felsens, in dessen Schatten ein Kiepenträger zu seinem Tagwerk aufbricht, auch Vegetation und Wasser schenkt er gebührende Aufmerksamkeit. So hat die *Schneidmühle* etwas von einem Meisterstück, in dem die anspruchsvolle, vorrangig extremen Lichtkontrasten und geologischen Besonderheiten geschuldete Aufgabenstellung bravurös bewerkstelligt wurde. Auch tragen die schroffen Gegensätze im Bild zu einem insgesamt romantischen Grundton bei. Der Vater, der ihm ein strenger Lehrer war, zeigte sich mit dem Ergebnis äußerst zufrieden und setzte sich dafür ein, dass das Bild bereits ein Jahr nach seiner Entstehung vom Frankfurter Kunstverein angekauft wurde.

Zu dem Bild, dessen Ausführung er innerhalb von zehn Tagen bewerkstelligte, notierte Morgenstern nicht ohne Stolz in seinem Werkbuch: „nach eigener Erfindung“ und erläuterte weiter: „[...] die Eppsteiner Schneidmühle bei Morgenbeleuchtung und Wasserpartie im Vordergrund.“⁷ EH

PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz bis 1987

Rheinische Privatsammlung

LITERATUR:

Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 15/16, Darmstadt 1976, WV-NR. V 17 (unter der Rubrik *verschollene Gemälde*)

Eichler, Inge: Informationen und Beobachtungen zu Carl Morgensterns Gemälde „Die Schneidmühle bei Eppstein“, Frankfurt am Main 1987 (nicht publizierter Aufsatz für J. P. Schneider)

AUSSTELLUNGEN:

J. P. Schneider jr. Ausstellung zum Einhundertjährigen Firmenjubiläum. Frankfurt am Main 1992, Nr. 13 (Abb.)

Carl Morgenstern. J. P. Schneider jr. Frankfurt am Main 1993, Nr. 3 (Abb.)

Anton Radl. 1774–1852. Maler und Kupferstecher. Museum Giersch Frankfurt am Main 2008, Nr. 128 (Abb.)

1 Der durch das Lorsbacher Tal bei Eppstein fließende Schwarzbach ermöglichte den Betrieb von Mühlen, darunter auch das Schneidmühle genannte Sägewerk, dessen altes Gebäude noch bis in die 1970er Jahre erhalten blieb. Das Gebäude soll nahe der das Lorsbachtal querenden Eisenbahnbrücke gestanden haben.

Vgl. Eichler, Inge: Informationen und Beobachtungen zu Carl Morgensterns Gemälde „Die Schneidmühle bei Eppstein“, Frankfurt am Main 1987 (nicht publizierter Aufsatz für J. P. Schneider), S. 3–4.

2 Eichler (ebd.) zählte insgesamt drei signierte und datierte, in Aquarelltechnik ausgeführte Vorstudien. Es handelt sich um die Werkverzeichnis-Nummern Z31–33.

3 Noch ein weiteres, im selben Jahr ausgeführtes Gemälde folgt dem Kompositionsprinzip der *Schneidmühle*: Abbildung in: Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Heft 15/16, Darmstadt 1976, S. 38. WV-Nr. Ö 20 (*Die Ansicht des Rheingrafensteins von der Spreit aus*).

4 Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844).

5 Die Münchner Studienzeit fällt in die Jahre 1832–1834.

6 Die erste Italienreise fand in den Jahren 1834–1837 statt.

7 Eichler 1987, S. 4.



LUDWIG CHRISTIAN WAGNER

(* 5. April 1799 Wetzlar, † 21. August 1839 ebenda)

8 *Abendlandschaft im Murg-Charakter*

Öl auf Leinwand

29 x 35 cm

Unten rechts signiert und datiert: L. C. Wagner 1839

Auf dem Keilrahmen bezeichnet: L. C. Wagner 1839 Abend-
landschaft ... Murg

Von hoch gelegenen Standpunkt öffnet sich der Blick in ein weites, von der Abendsonne beschienenes Tal. Auf dem Keilrahmen ist vermerkt, dass es sich dabei um die Murg handelt, ein kleiner Fluss, der sich tief in das Gestein des nördlichen Schwarzwalds gegraben hat und dem Rhein zufließt. Der Vordergrund ist naturgenau beschrieben, das Terrain mit Felsen und Baum in warmen Farbwerten wiedergegeben. Die künstlerische Nähe zu Carl Friedrich Lessing ist spürbar, die Stimmung im Bild noch der Romantik verpflichtet. Wagner reiste vorwiegend an Rhein und Neckar, wo er die Motive für seine Waldlandschaften fand, die anfangs noch stark von Jacob van Ruisdael inspiriert waren.¹ Das Gemälde entstand in Wagners letztem Lebensjahr. Zuvor hatte er es auf der Kunstausstellung zu Karlsruhe mit dem Titel *Abendlandschaft im Murg-Charakter* präsentiert, ein Hinweis darauf, dass das Bild offenbar nicht vor der Natur entstand, sondern vermutlich anhand von vor Ort gemachten Studien, wenn nicht gar ganz aus der Erinnerung heraus im Atelier zu einer idealen Landschaft komponiert wurde.²

Ludwig Christian Wagner kam relativ spät zur Malerei, nachdem er bereits eine kaufmännische Lehre abgeschlossen und in Frankfurt im Ledergewerbe gearbeitet hatte. Um dem Willen seiner Mutter zu folgen, hatte er auf die Ausbildung zum Maler verzichtet. In der freien, kunstaffinen Reichsstadt jedoch erwachte die Liebe zur Malerei erneut, sodass er sich

zu einem Studium am Städel bei Anton Radl (1774–1852) entschloss. Hier wurde die Basis für sein bevorzugtes Gebiet, Wald- und Gebirgslandschaften, geschaffen. 1831 konnte Wagner sich in Düsseldorf in engem Kontakt zu Johann Wilhelm Schirmer und Carl Friedrich Lessing in seinem Fach profund weiterbilden. Ludwig Christian Wagner zeigte ein erstaunliches Talent, dem nur wenige Schaffensjahre vergönnt waren. EH

PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Boetticher, Friedrich von: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II/2, Leipzig 1901, S. 964 (No. 2 *Landschaft im Murg-Charakter*)

Weizsäcker, Heinrich/Dessoff, Albert: *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert*, 2. Bd., Frankfurt am Main 1907–1909, S. 165 (*Landschaft im Murg-Charakter*)

AUSSTELLUNGEN:

Kunstausstellung Karlsruhe, Mai 1839

¹ Eine Italienreise ist erwähnt in: Gwinner, Philipp Friedrich: *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main. Vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts*, Frankfurt am Main 1862–1867, S. 431 ff.

² Vgl. Boetticher, Friedrich von: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II/2, Leipzig 1901, S. 964 (No. 2 *Landschaft im Murg-Charakter*).



CARL (KÁROLY) MARKÓ D. Ä.

(* 25. September 1793 Leutschau, heute Levoča, Slowakei; † 19. November 1860 Villa Appeggi bei Antella, Florenz)

9 *Landschaft mit Wasserfall*

Öl auf Leinwand

37 x 47 cm

Unten rechts signiert und datiert: C. Markó 1841 p.

Von dem ungarischen Maler Carl Markó d. Ä., der lange Jahre in Italien lebte, kennt man großzügig und weiträumig komponierte arkadische Landschaften in mythologischen und biblischen Motivzusammenhängen. Er hatte für zwei Jahre die Wiener Kunstakademie besucht und bereits erste Erfolge gesammelt, ehe er sich nach Italien aufmachte. Nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1832 schloss sich Carl Markó dem älteren, im Kreis der Lukasbrüder tätigen Joseph Anton Koch (1768–1839) an, eine sicher nicht zufällig getroffene Wahl, jedoch scheint fraglich, inwieweit dieser Kontakt Auswirkungen auf sein künstlerisches Schaffen hatte. Eine gewisse Vorliebe für Landschaften mit mythologischer Staffage, die eine von Claude Lorrain und Nicolas Poussin begründete klassizistische Tradition fortsetzte, lässt sich für beide Maler konstatieren. Die malerischen Härten eines Koch, die sich in scharf abgrenzender Zeichnung und der Verwendung klarer Farben äußert, kommen bei Markó nicht vor, der einen weichen Stil pflegte und auch in der Farbgebung auf die Harmonie der ähnlichen Valeurs achtete. Freilich steht Markó bereits für eine andere Generation, die sich zunehmend mit der Wirklichkeit des Naturraums befasste, er ließ aber nie von idealen Naturvorstellungen ab, weshalb man seine Bildschöpfungen immer im Zusammenhang mit der Atelierarbeit sehen muss.

Auch unser Bild entstand fraglos im Atelier. Der Naturschnitt mit üppig zu den Bildrändern ausgreifender Vegetation ist relativ eng gefasst und in sich geschlossen. Der malerische

Reiz liegt in dem Zusammenspiel von Wasser, Felsen und Bäumen, das Markó mit großer Liebe zum Detail vorträgt: eine nicht näher zu bestimmende Landschaft,¹ die zum Verweilen einlädt und in der vieles erst bei mehrmaliger Betrachtung entdeckt wird. Abgesehen von einer kaum wahrnehmbaren männlichen Figur in der rechten Bildhälfte, ist der Naturschnitt, für Markó eher ungewöhnlich, frei von Staffage.

Auch Markós Malerei ist noch stark von der Romantik geprägt, allerdings fehlt der in der Romantik wurzelnde Aspekt religiöser Empfindung in der Natur. Seine Figuren sind nicht „ausgeliefert“, sondern scheinen noch aus der Welt der Mythologie zu stammen, Nymphen, griechische Göttinnen oder auch einfaches Landvolk. Die Beziehung zwischen Mensch und Natur ist bei Markó unbelastet. Es scheint, als habe die Erfahrung italienischer Leichtigkeit und Lebensfreude seine Bildwelt geprägt. Carl Markó gelang es rasch, sich in Rom einen Namen zu machen. 1840 wurde er nach Florenz als Professor an der Accademia di Belle Arti berufen. In seinen letzten Lebensjahren lebte er sehr zurückgezogen nahe Florenz. EH

PROVENIENZ:

Düsseldorfer Kunsthandel

Hessische Privatsammlung

¹ Möglicherweise zeigt das Bild einen der Wasserfälle von Tivoli bei Rom, wo der Künstler sich seit 1834 aufhielt.



PAUL WEBER

(* 19. Januar 1823 Darmstadt; † 12. Oktober 1916 München)

10 Nordamerikanische Bachlandschaft

Öl auf Papier auf Leinwand aufgezo-gen

28 x 37 cm

Unten rechts signiert: Paul Weber

Verso: Nachlassstempel Paul Weber, München

Adolf Beyer erinnerte sich Paul Webers als eines rastlos Tätigen, der „zahllose seiner besten Schöpfungen, die vor der Natur gemalten, ganz wundervollen Studien, nur selten aus der Hand gab“.¹ Diese Bemerkung zielt auf kleinformatige Ölstudien wie diese, von der sich der Künstler zu Lebzeiten nicht trennte: Hier ist es Gestein in einem flachen Bachbett, hinter dem das Terrain ansteigt, bis es sich im Unterholz verliert. Am Ufer üppige Vegetation, Gräser und blühende Stauden. Mehr als auf anderem liegt das Staunen des Künstlers auf den mächtigen Blütendolden, auf dem Blattwerk im Mittelgrund, auf dem Reichtum an Farben und Formen – nicht zuletzt vielleicht sogar auf deren schierer Größe.

Entstanden ist diese in der Vielfalt minutiös beobachteter Details schwebende Naturstudie, wie auf dem Fragment eines Aufklebers auf der Rückseite des Gemäldes notiert ist, in „[...] Nord Amerika. 1854.“; sein Keilrahmen stammt aus einem Künstlerbedarfsgeschäft in Philadelphia, Pennsylvanias Hauptstadt.

Paul Weber war 1849 nach Amerika ausgewandert, zunächst nach Ohio, und hatte sich dann 1854 in Philadelphia niedergelassen. Trotz der Anerkennung, die die „Neue Welt“ seiner Malerei zollte, war er schon 1861 nach Europa zurückgekehrt, in seine Heimatstadt Darmstadt: Dort war er aufgewachsen, dort hatte er zunächst bei August Lucas gelernt, dann 1842–

1844 in Frankfurt am Städel bei Jakob Becker. Einige Jahre an der Münchener Kunstakademie schlossen sich an; seine Lehrzeit beendete Paul Weber in Antwerpen. Die Neugier auf ferne Lande dürfte nicht zuletzt eine Orientreise beflügelt haben, die Weber 1846/1847 im Gefolge des Prinzen Luitpold von Bayern über Kleinasien bis Ägypten, nach Griechenland und Sizilien führte.²

RD

PROVENIENZ:

Nachlass Paul Weber, München

Süddeutscher Privatbesitz

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Beyer, Adolf: Paul Weber, in: Die Kunst für Alle 32, H. 23/24, 1.9.1917, S. 441–456

Kat. Ausst. Kunstlandschaft Rhein-Main: Malerei im 19. Jahrhundert, 1806–1866, Museum Giersch 2000, Frankfurt am Main 2000

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): Wissenschaftliche Bestandskataloge der Neuen Pinakothek, Bd. VIII, 1–3: Deutsche Künstler von Marées bis Slevogt, München 2003

¹ Beyer, Adolf: Paul Weber, in: Die Kunst für Alle 32, H. 23/24, 1917, S. 441.

² Vgl. Beyer 1917, S. 444. Abweichende Angaben zur Orientreise bei C. Lenz u. a., Kat. Slg. Neue Pinakothek VIII/3, München 2003, S. 239 und Manfred Großkinsky/Birgit Sander in: Kat. Ausst. Kunstlandschaft Rhein-Main: Malerei im 19. Jahrhundert, 1806–1866, Museum Giersch 2000, Frankfurt am Main 2000, S. 30.



UNBEKANNT, DÄNISCH

11 *Ausblick: sommerliche Landschaft mit Gewässer*

Öl auf Papier auf Leinwand
21,2 x 29 cm
Ohne Bezeichnung

Der Künstler der vorliegenden kleinformatischen Ölstudie ist nicht bekannt, doch mit Sicherheit in der dänischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts zu suchen. Julie Arendse Voss¹ vermutet den Künstler bei den Schülern von Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783 Blaukrug – 1853 Kopenhagen). Dieser war nach seiner Ausbildung bei Jacques Louis David in Paris und einem dreijährigen Romaufenthalt erst Professor und später Direktor der Kopenhagener Kunstakademie. Eckersberg hatte maßgeblichen Einfluss auf die Malerei des „goldenen Zeitalters“ in Dänemark in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.² Seine Schüler an der Akademie pflegte er zum Zeichnen und Malen mit in die Natur zu nehmen, für das frühe 19. Jahrhundert durchaus bemerkenswert, stand das Studium in der Natur doch im Gegensatz zu den Auffassungen, welche an den meisten europäischen Kunstakademien vorherrschte.³ Dem oft wiederholten Rat des Lehrers, eigenständig in der Natur zu malen, ist der Künstler unserer feinen Ölstudie offensichtlich nachgekommen. Aus dem Rahmen einer nicht näher definier-

baren Holzhütte, möglicherweise ein Bootshaus, erblickt man eine sommerliche Landschaft mit einem Gewässer, in der das so typisch helle und klare Licht der dänischen Landschaftsmalerei vorherrscht. Der Blick führt den Betrachter aus dem Holzverschlag heraus über einen kleinen Weg in eine scheinbar unberührte Natur. MA

PROVENIENZ:

Norddeutscher Privatbesitz

- 1 Leiterin der Abteilung für Alte Kunst bei Bruun Rasmussen Auctioneers Kopenhagen.
- 2 Kat. Ausst. Im Lichte Caspar David Friedrichs, Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland. National Gallery of Canada 2000, Hamburger Kunsthalle 2000, Thorvaldsen Museum Kopenhagen 2000, Ottawa 1999. S. 2 ff.
- 3 Kat. Ausst. Aus Dänemarks Goldener Zeit, Landschaftsmalerei des frühen 19. Jahrhunderts aus dem Statens Museum for Kunst Kopenhagen, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1995, S. 30.



CARL HUMMEL

(* 31. August 1821 Weimar; † 16. Juni 1907 ebenda)

12 *Reichenau bei Chur*

Bleistift auf Papier

516 x 348 mm

Unten links bezeichnet, datiert und signiert:

Reichenau b. Chur. 1856 | C. Hummel.

Über Carl Hummel ist nach wie vor wenig mehr bekannt, als Friedrich von Boetticher 1891 über ihn – „meist nach handschriftl. Mitteilungen des Künstlers“¹ – mitzuteilen wusste: In den Jahren 1834–42 studierte er an der Weimarer Zeichenschule bei Friedrich Preller d. Ä. Ein vierjähriger Aufenthalt in Italien (1842–1846), der ihn über die üblichen Stationen bis nach Sizilien führte, schloss sich an. Danach ließ er sich in Weimar nieder, wo er 1859 zum Professor ernannt wurde. Das eine wie das andere wohl nicht von ungefähr, hatte Carl Hummel, Sohn des Weimarer Hofkapellmeisters Johann Nepomuk Hummel, doch seit seiner Rückkehr aus Italien ausgiebig die Kontakte zu dem höfischen Umfeld gepflegt, in dem er aufgewachsen war. Erwähnenswert war Boetticher zum einen der Umstand, dass Hummel „der damals [seit 1848] in Eisenach lebenden Herzogin Helene v. Orléans Malunterricht [erteilte], der ihm auch den Familienkreis seiner hochbegabten Schülerin öffnete“, und zum anderen der Aufenthalt Hummels in der Villa Carlotta am Comer See, einem Hochzeitsgeschenk Mariannes von Oranien-Nassau (1810–1883) an ihre Tochter Charlotte von Preußen (1831–1855), auf Einladung von deren Gemahl Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914) im Sommer 1855 – Charlotte war kurz vorher im Kindbett verstorben.² Im Jahr darauf bereiste Hummel offenbar erneut die Gegend am Zugang zu alten Alpenpässen, zum San Bernardino und zum Julier und brachte diese großformatige Bleistiftzeichnung zu Papier – souverän inszeniert und virtuos ausgeführt, doch nicht ohne Melancholie: zwei mächtige Bäume auf leicht abschüssigem Terrain, der vordere kahl und abgestorben, eine blattlose Ruine und dahinter, kraftstrotzend und dichtes Blatt-

werk austreibend, leicht rechtslastig zum Tal hin geneigt der andere. Werden und Vergehen, nicht irgendwo, sondern dort „wo die grünen, klaren Wasser des Vorderrheines mit den schwärzlich blauen Fluthen des minder großen Hinterrheines sich vermählen. Da liegt Schloss Reichenau mit dem schönen Parke, von dem aus das Auge die Vereinigung der beiden Flüsse überschaut.“³ Ein geschichtsträchtiger Ort, seit Louis Philippe, Duc d’Orléans (1773–1850) im Jahr 1793 hier für einige Monate Zuflucht fand. Helene von Orléans, die Schwiegertochter Louis Philippes, geborene Herzogin zu Mecklenburg-Schwerin (1814–1858), war im Sommer 1852 mit ihren Söhnen hierher gepilgert, „damit diese tief in ihre jugendlich empfänglichen Seelen die strengen, ernsten Wahrheiten aufnehmen möchten, die so laut, so eindringlich die Oertlichkeit selbst zu predigen schien.“⁴ RD

PROVENIENZ:

Hessischer Privatbesitz

LITERATUR:

Boetticher, Friedrich v.: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, Bd. I/2, Leipzig 1891, S. 619 ff.

1 Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. I/2, Leipzig 1891, S. 595.

2 Ebd., S. 590–591.

3 Wittich, Alexander: Helene Louise Elisabeth Herzogin von Orléans zu Eisenach, mit Erinnerungen aus ihrem Jugendleben. Jena 1860, S. 23. Vgl.: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV021051310/ft/bsb10065575?page=33> (12.02.2017).

4 Ebd., S. 22–24. Vgl.: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10065575-3> (12.02.2017).



CARL HUMMEL

(* 31. August 1821 Weimar; † 16. Juni 1907 ebenda)

13 *Im Park von Schloss Biebrich*

Öl auf Leinwand

50 x 36 cm

Unten links signiert, datiert und bezeichnet: C. Hummel.

1861. | im Park v. Biberich

Weit unbefangener näherte sich Hummel dem Park von Schloss Biebrich, bis zur Fertigstellung des Wiesbadener Stadtschlusses im Jahr 1841 Residenz des Hauses Nassau und bis 1866 weiterhin dessen Sommerresidenz. Alter Baumbestand inmitten frischen Grüns ragt hoch auf unter weiß-blauem Himmel, dazwischen verjüngende Nachpflanzung. Eine flache Hecke, auf Linie gestutzt, quert das Bildfeld und zwischen Gebüsch und Strauchwerk öffnet sich der Blick, rechts auf eine Wasserfläche, links auf niedrige blühende Rabatten und höhere, auf Form geschnittene Hecken.

Beiläufig kommentierte Hummel damit auch den aktuellen Stand der Gartenkunst: Friedrich Ludwig von Sckell (1750–1823) hatte den barocken Biebricher Schlossgarten in den Jahren 1817–1823 zu einem klassischen „englischen Landschaftsgarten“ umgestaltet; zu Hummels Zeiten, unter Karl Thelemann (1811–1889), 1846–1866 Herzoglich Nassauischer Gartendirektor, lag der Akzent auf der blühenden Flora, der Thelemann zwei große Ausstellungen in den Jahren 1854 und 1861 widmete, „beide glanzvoll, beide bezaubernd“.¹

Die letztere wird Carl Hummel 1861 mit Interesse studiert haben, denn er war wie sein Lehrer Friedrich Preller d. Ä. mit Eduard Petzold (1815–1891) befreundet, dem Hofgärtner des Hauses Sachsen-Weimar-Eisenach, und beide, Lehrer wie Schü-

ler, steuerten zu Petzolds Handbuch über „Die Landschaftsgärtnerei“ (1862) die Illustrationen bei.² Bereits 1852 hatte Friedrich von Oranien-Nassau (1797–1881) mit Petzold, ausgebildet in der Gärtnerei des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau, dessen kongenialen Nachfolger nach Muskau berufen und ihm alsbald die Aufsicht über sämtliche Gärten seines Hauses anvertraut.

Die Gelassenheit, mit der sich in Hummels Biebricher Schlosspark ürtümlich Gewachsenes aufs Prächtigeste über bodennah Zurechtgestutztes hoch in einen heiteren Sommerhimmel erhebt, ist insofern nicht frei von Ironie. RD

PROVENIENZ:

Aus dem Nachlass des Künstlers, der bis dato im Weimarer Schloss verwahrt wurde.

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Kat. Ausst. Carl Hummel, Schloss Neuhaus Paderborn 2005, Paderborn 2005

¹ Pfister, F. J.: Gartendirektor Thelemann. Nachruf in: Neubert's deutsches Gartenmagazin 42, 1899, S. 192; Vgl.: http://ubsvgoobi2.ub.tu-berlin.de/viewer/fullscreen/BV002572363_42/216/ (11.02.2017).

² Petzold, E.: Die Landschafts-Gärtnerei [...] mit 19 landschaftlichen Ansichten nach Originalzeichnungen von Friedr. Preller und Carl Hummel. Leipzig 1862. Vgl.: <http://ubsvgoobi2.ub.tu-berlin.de/viewer/resolver?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Akobv%3A83-goobi-625922> (11.02.2017).





CHRISTIAN FRIEDRICH GILLE

(* 20. März 1805 Ballenstedt am Harz; † 9. Juli 1899 Wahnsdorf)

14 *Wiesenblumen*

Öl auf Büttchen auf Karton
26,5 x 35,6 cm
Ohne Bezeichnung

PROVENIENZ:

Prinz Clemens von Bayern
Graphisches Kabinett Günther Franke, München
Johann Friedrich Lahmann, Dresden-Weißer Hirsch
Niederländische Privatsammlung

15 *Stockrosen*

Öl auf Papier auf Pappe aufgezo-gen
25,7 x 34 cm
Verso von fremder Hand bezeichnet: Gille

PROVENIENZ:

Hessische Privatsammlung

Christian Friedrich Gille, von 1827 bis 1830 Schüler von Christian Clausen Dahl, blieb zeitlebens der Durchbruch zum anerkannten Maler in Dresden verwehrt. Nach seinem Studium versuchte er zwar, mit auskomponierten Werken den Zeitgeschmack zu treffen, verdiente jedoch aufgrund mangelnder Aufträge seinen Unterhalt unter anderem mit angewandter Kunst. Bereits vor 1830 begann Gille damit, vor der Natur Ölstudien zu malen, emanzipierte sich in diesem Feld aber schon bald von seinem Lehrer Dahl, um seine eigene Ausdrucksweise zu finden. Diese Studien waren eher eine persönliche Leidenschaft als für den Verkauf gedacht. Meist stehen sie nicht in Zusammenhang mit auskomponierten Werken.¹ Mit den *Wiesenblumen* liegt eine Arbeit vor, in der Gille Studien zu gelbblühenden Korbblütlern, Glockenblumen, Rauken sowie Sonnenblumen vereint. Hervorzuheben ist nicht nur, dass Gille auf einem Blatt verschiedene selbstständige Studien vereint, sondern diese auch mit botanischer Detailtreue wiedergibt. Bei den meisten von ihm bekannten Pflanzenstu-

dien ist ein deutlich freierer Duktus zu erkennen, wie das Beispiel der *Stockrosen* verdeutlicht. Das Motiv wirkt spontan ausgewählt und unvoreingenommen beobachtet. Die Darstellungsweise ist äußerst frei und weist formauflösende Tendenzen auf.

Als Entdecker des 1899 in Vergessenheit geratenen Künstlers gilt der Dresdner Schriftsteller und Sammler Johann Friedrich Lahmann (1858–1937), Vorbesitzer der *Wiesenblumen*. Dieser hatte zu Lebzeiten über 400 Arbeiten Gilles, vor allem Studien und Gemälde, zusammengetragen. Teile seiner Sammlung schenkte er den Städten Bremen und Dresden. Ein Großteil der Bilder wurde 1938 bei Rudolph Lepke in Berlin versteigert.²

Beide Bilder werden in das entstehende Werkverzeichnis von Gerd Spitzer aufgenommen. MA

¹ Kat. Ausst. Christian Friedrich Gille 1805–1899, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1994, Dresden 1994, S. 23 f.

² Ebd., S. 28 f.



14



15

EUGEN KLIMSCH

(* 29. November 1839 Frankfurt am Main; † 9. Juli 1896 ebenda)

16 Allegorie auf „Handel“ und „Kunst“

Aquarell und Gouache auf Pergament

118 x 162 mm

Unten rechts signiert: Eugen Klimsch fec.

Man kennt Eugen Klimsch, der bei Jakob Becker am Stadel und Andreas Müller („Komponier-Müller“) an der Münchener Akademie ausgebildet worden war, u. a. als Wandbildmaler¹ und Illustrator deutscher Märchen und Dichtungen². Dass Klimsch auf dem Gebiet der Miniatur ein Könnler war, bestätigen die Ausführungen Ernst Ph. J. Hallensteins,³ der sie mit den großen dekorativen Kompositionen Hans Makarts vergleicht und feststellt:⁴ „Es erscheint uns, als ob wir ein grosses Makart'sches Gemälde durch ein Verkleinerungsglas betrachteten.“⁵ Makart und Klimsch waren im selben Alter und hatten sich möglicherweise in München kennengelernt, wo Makart bei Piloty studierte. Offenbar befasste sich Klimsch intensiv mit Bildschöpfungen und Malstil des Österreichers,⁶ und wohl auch nicht zufällig befand sich unsere Miniatur lange Jahre in Wiener Privatbesitz: „Das Erscheinen Makart's konnte begreiflicherweise bei der Farbenfreudigkeit, die bei Klimsch sich schon frühzeitig äußerte, nicht ohne Einfluss bleiben.“⁷ Trotz des beträchtlichen Größenunterschieds lohnt sich der Vergleich mit den dekorativen Malereien, die Makart beispielsweise für das sogenannte „Dumbazimmer“ schuf, etwa *Handel und Industrie* oder *Landwirtschaft*,⁸ beides ähnlich figurenreiche, mit Amoretten ausgestaffte Szenerien, in denen der Maler ein ganzes Füllhorn an Ideen und bereicherndem Zierrat ausschüttet. Klimsch hat die vorliegende Miniatur mit einer monochromen Trompe-l'œil-Architektur umfasst, in deren Nischen die Figuren der Malerei und des Hermes untergebracht sind. Die farbstarke Komposition steigert sich zur Mitte, wo Hermes, flankiert von Pallas Athene mit Palette und Fortuna mit dem Lebensrad, erhöht sitzen, während ihnen von zahlreichen Putten Schätze aus aller Welt dargebracht werden. In der renaissancehaft durchkomponierten Szene verbinden sich die Gattungen Wandbild und Märchenillustration.

Eugen Klimsch muss zahllose Miniaturen auf Pergament und Elfenbein geschaffen haben, die sich internationaler Beliebtheit erfreuten. Hallenstein gibt u. a. Hinweise auf Allegorien der Jahreszeiten und des Tabaks, die der Maler für Frankfurter Industrielle fertigte.⁹ Auch bei dieser Miniatur könnte es sich um eine Auftragsarbeit handeln. Weniger wahrscheinlich ist es, dass die Darstellung als Entwurf zu einer größeren Dekoration diene.

EH

PROVENIENZ:

Auktion Hugo Helbing, Ölgemälde moderner Meister; Nachlass Kunstmaler Jos. Watter, München sowie aus dem Besitz J. S., München und anderem Privatbesitz, München 1913, Nr. 77

Alter Besizervermerk: Lilly Helene Kurtz 1922 (Wien/Paris)

Französischer Privatbesitz

Norddeutscher Privatbesitz

Hessische Privatsammlung

LITERATUR:

Hallenstein, Ernst Philipp Jakob: Professor Eugen Klimsch, in: *Die Kunst unserer Zeit VII 1896*, S. 45–61

- 1 Etwa Deckenmalerei im Großen Saal des Gesellschaftshauses im Palmengarten in Frankfurt am Main.
- 2 Als Beispiel sei Goethes „Dichtung und Wahrheit“ genannt.
- 3 Ernst Philipp Jakob Hallenstein (1836–1896) war ein Frankfurter Architekt und Kunsterzieher, der einen Aufsatz über Eugen Klimsch verfasste: Hallenstein, Ernst Philipp Jakob: Professor Eugen Klimsch, in: *Die Kunst unserer Zeit VII 1896*, S. 45–61.
- 4 Hans Makart (1840 in Salzburg – 1884 in Wien).
- 5 Hallenstein 1896, S. 56.
- 6 Ebd., S. 53.
- 7 Ebd.
- 8 Für die Familie Dumba in Wien führte Makart 1871 insgesamt sieben allegorische Gemälde in Öl auf Leinwand aus. Abbildung: Frodl, Gerbert: Hans Makart, Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, Nr. 157/1.
- 9 Hallenstein 1896, S. 57.



JOHANN HEINRICH HASSELHORST

(* 4. April 1825 Frankfurt am Main; † 7. August 1904 ebenda)

17 *Bei Civita Castellana, ± 1855/1860*

Öl auf Karton

30 x 46 cm

Unten rechts monogrammiert: HJH. (in Ligatur) sic!

Es war das Pittoreske, das den Künstler hier innehalten ließ, auf vagem Terrain oberhalb eines tief eingeschnittenen Flussbetts: bizarre, schroff aus dem Tal bis an die Wolken aufsteigende Felsformationen, dazwischen entlang des Grats Mauern, Kirchenschiff, Glockenturm einer befestigten Siedlung mit einigen Wirtschaftsgebäuden unten am Fluss. Es spricht für sich, dass Hasselhorst es nicht bei einer Zeichnung bewenden ließ, sondern die Staffelei aufschlug, um zu fixieren, was ihn vor Ort faszinierte – ein Hauch von Silber, der die Szenerie verklärt, der von den Olivenhainen zu den Höhen, zum fahlen Fels aufsteigt und sich allem Licht und Schatten mitteilt bis hin zu fernen Hügeln. Unberührt von der silbrigen Pracht des nachgerade zu Tal strömenden Lichts scheinen lediglich die sonoren, eher angelegten denn ausgearbeiteten Partien zur Rechten und zur Linken im Vordergrund. Von dort kommt die Antwort warm und erdig.

Die Ansiedlung auf der Höhe zu benennen, ist noch nicht gelungen. Ähnliche Felsformationen samt eines befestigten Kirchdorfs auf dem Grat fixiert eine Zeichnung Adolf Hoeflers,¹ der 1863 die Region um Civita Castellana bereiste, gelegen etwa 50 Kilometer nördlich von Rom, im Herzen der Sabinerberge – auf einem Plateau über den steilen Schluchten dreier Flüsse, des Rio Treja im Osten, des Rio Maggiore im Norden und des Rio Vicano im Süden.² Eine Lage, die Civita

Castellana zu einem beliebten Studienort deutscher und französischer Künstler machte, an dem man Quartier nahm, und zum Ausgangspunkt von Streifzügen durch die benachbarten Täler: Camille Corot zum Beispiel kam in den 1820er Jahren wiederholt, 1826 in Begleitung von Ernst Fries.³

Heinrich Hasselhorst war 1855–60 als Stipendiat des Städel'schen Kunstinstituts in Rom. Ein Aufenthalt Hasselhorsts in Civita Castellana ist durch eines seiner Skizzenbücher verbürgt. Gelegenheit hier zu arbeiten hätte bestanden, als er im Sommer 1856, versehen mit einer Reiseerlaubnis von Rom nach Narni und Perugia, die Gegend passierte.⁴ RD

PROVENIENZ:

Hessische Privatsammlung

LITERATUR:

Mendelssohn, Gabriele: Der Frankfurter Maler Johann Heinrich Hasselhorst 1825–1904, [Diss. Mainz 1986]

¹ Andreas, Christoph: Adolf Hoeffler (1825–1898) Ein Frankfurter Zeichner und Maler [Diss. Mainz 1981], Nr. Z. 689.

² Vgl. Kat. Ausst. Corot, Paris, Ottawa & New York 1996, S. 113 Anm. 3 (zu Kat. 23) (Bearb. Vincent Pomarède).

³ Pomarède ebd.

⁴ Mendelssohn, Gabriele: Der Frankfurter Maler Johann Heinrich Hasselhorst 1825–1904, [Diss. Mainz 1986], S. 75.



EDUARD WILHELM POSE

(* 9. Juli 1812 Düsseldorf; † 14. März 1878 Frankfurt am Main)

18 *Römische Campagna mit Aquädukt*

Öl auf Leinwand

61 x 96 cm

Unten rechts signiert: E. W. Pose

Der römischen Campagna¹ setzte nicht zuletzt Tischbein mit seinem berühmten Goethe-Porträt ein Denkmal.² Die „Campagna“ als Motiv entwickelte sich innerhalb der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts zu einer nahezu eigenständigen Gattung, insbesondere bei den Romantikern und ihren Nachfolgern. Die unbegrenzte räumliche Weite, in der sich der Mensch verliert, vereinzelte Spuren eines untergegangenen Imperiums und nicht zuletzt eine gewaltige Natur mit wechselhaften Wetterphänomenen kamen den Idealen romantischer Naturbetrachtung entgegen. Exemplarisch sei hier das *Unwetter in der Campagna* von Carl Blechen genannt,³ auf das sich Poses gleichermaßen im gestreckten Querformat angelegtes Bild zu beziehen scheint. Vor der Silhouette der Sabiner Berge breitet Pose ein eindrucksvolles Panorama unter hoher Himmelszone aus. Im Mittelgrund stehen die Reste der Aqua Claudia, der antiken Wasserversorgung der Tiberstadt,⁴ die miniaturhaft in den Bildmittelgrund gerückt sind und so die Proportionen innerhalb des landschaftlichen Zusammenhangs für den Betrachter erfahrbar machen. Ein schweres Wetter naht von rechts mit dunklen, tief hängenden Wolken, aus denen Regen in Bahnen zur Erde fällt. Auch über den entfernt liegenden Bergen türmen sich mächtige Wolkenformationen, lassen jedoch der Sonne immer noch genügend Raum, ihr warmes Licht zu verströmen. Ein Schäfer treibt seine Schafherde an, um vor Ausbruch des Gewitters noch Schutz zu finden. Wieder fällt die Winzigkeit der Kreatur im endlosen Naturraum auf. Pose zeigt eine Natur, über die Wetter und Menschen hinwegziehen, sie mitformen, jedoch hat ihr der Mensch letzten Endes nichts Beständiges entgegenzusetzen, selbst imponierende Ingenieurleistungen nicht.

Sehr wahrscheinlich entstand das durchkomponierte Werk nach Studien vor Ort im Frankfurter Atelier nach Poses Rück-

kehr aus Italien. Der Künstler hat die Campagna Romana öfter zum Bildgegenstand genommen, wie Werkbeispiele im Städel⁵ oder im Düsseldorfer Museum⁶ belegen. Beide scheinen in Bezug zu unserem Bild zu stehen, wobei das erstgenannte wohl eine direkte Vorstudie ist, das letztgenannte das Entstehungsdatum 1855 aufweist. Beide sind in Aufbau und Stimmung ähnlich und zeigen, dass Pose von Schirmer⁷ und Lessing, aber auch Rottmann Anregungen empfing. EH

PROVENIENZ:

Norddeutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Böttcher, Friedrich v.: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I/2, Leipzig 1891, S. 619 ff.

Kat. Ausst. *Romantik im Rhein-Main-Gebiet*, Museum Giersch Frankfurt am Main 2015, Petersberg 2015, S. 254

AUSSTELLUNGEN:

Romantik im Rhein-Main-Gebiet. Museum Giersch Frankfurt am Main 2015, Nr. 156 (Abb.)

- 1 Der Begriff bezeichnet das römische Umland zwischen dem Tyrrhenischen Meer und dem Apennin.
- 2 Heinrich Wilhelm Tischbein: *Goethe in der Campagna* (1786/1787, Städel Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1157).
- 3 Carl Blechen: *Unwetter in der römischen Campagna* (1829, Nationalgalerie Berlin, Inv.-Nr. GK I 30145).
- 4 Die Aqua Claudia stammt aus der Zeit des Kaisers Caligula (38 n. Chr.) und diente der Wasserversorgung Roms.
- 5 E. W. Pose: *Campagnalandschaft mit Ruinen römischer Aquädukte* (Frankfurt am Main, Städel, Inv.-Nr. SG 236). Mareike Hennig wertet das Bild als Vorstudie zu unserem Gemälde, in: Kat. Ausst. *Romantik im Rhein-Main-Gebiet*. Museum Giersch Frankfurt am Main 2015, Petersberg 2015, S. 254.
- 6 E. W. Pose: *Campagna bei Torre di Quinto* (1855, Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv.-Nr. 4074).
- 7 Vgl. etwa Johann Wilhelm Schirmer: *Heranziehendes Gewitter in der römischen Campagna* (undatiert, Leopold-Hösch-Museum Düren, Inv.-Nr. 1948/330).



CARL MORGENSTERN

(* 25. Oktober 1811 Frankfurt am Main; † 10. Januar 1893 ebenda)

19 *Golf von Sorrent*

Öl auf Leinwand

35,2 x 59 cm

Unten links signiert: Carl Morgenstern

Als Carl Morgenstern in den ersten Novembertagen des Jahres 1837 aus Italien nach Frankfurt zurückkehrte hatte er über fünfzig Ölstudien und zweihundert Zeichnungen im Gepäck.¹ Aus diesem Fundus schöpfte der Maler, den es in den vierziger Jahren erneut in den Süden zog,² bis ins hohe Alter.³ Jedoch nach Sorrent sollte der Künstler nicht mehr reisen.⁴ Die große Anziehungskraft des Küstenorts speiste sich nicht nur aus der unverbrüchlichen Verbundenheit mit dem Dichter Torquato Tasso (1554–1595), sondern auch aus der Lage in einer der malerischsten Buchten. So verwundert es nicht, dass Morgenstern immer wieder darauf zurückkam und den Ort in variierenden Ansichten malte. Aufgrund zahlreicher Skizzen, die teilweise mit Uhrzeit und Farbnotizen versehen waren, hatte er eine solide Grundlage für ausformulierte Ateliergemälde, die er als erfolgreicher Maler nicht selten im Auftrag für eine internationale Kundschaft fertigte.⁵ Besonders englische Kunden schätzten Morgensterns Italienmotive als Erinnerung an ihre Grand Tour. Stilistische Kriterien legen nahe, dass unser Bild in den 1850er Jahren entstand. Hatte er in seiner Frühzeit noch große Nähe zum Naturvorbild angestrebt, die eine vergleichsweise nüchterne Farbgebung und zeichnerische Klarheit erforderte, so wandelt sich sein Gestaltungsspektrum zur Jahrhundertmitte. Dies zeigt sich in der Verwendung überwiegend warmer Farben und künstlerischer Kompositionsschemata, die gerade die Morgensternschen „Erfolgsmotive“⁶ charakterisieren und in denen auch die Staffage als narratives Element mehr Gewicht erhält. Morgenstern wählte oft eine frühe Morgen- oder späte Abendstimmung zugunsten eines weichen, milden Lichts, darin seinem zeitweisen Mentor Carl Rottmann verwandt. Daher sind die späteren Bilder zumeist mit einem gelblichen bis rötlichen Dunst überzogen, der Wasser und Himmel in einen harmonischen Zusammenklang fügt und einen romantischen Grundton erzeugt.

Wie viele Ansichten des Golfs von Sorrent Carl Morgenstern malte, ist unbekannt, da nur das Frühwerk bislang erfasst ist.⁷ Unser Bild zeigt große stilistische Verwandtschaft zu einer Sorrent-Landschaft des Jahres 1861,⁸ fasst den Landschaftsausschnitt jedoch weiter und lässt den zerklüfteten Felsabhängen mit der terrassenartigen Bebauung mehr Raum. Den Hintergrund dominiert die zartblaue Silhouette des Monte Sant’Angelo, entfernt verliert sich der Vesuv im Abendlicht. Mit seinen Italienmotiven, die ab Mitte des Jahrhunderts als reine Atelierbilder entstanden, fand Morgenstern eine eigene Synthese aus romantischer Natursicht, idealer Komposition und aus der Natur gewonnenen Erkenntnissen. EH

PROVENIENZ:

Münchener Kunsthandel

Österreichischer Privatbesitz

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, H. 15/16, Darmstadt 1976

1 Vgl. Hennig, Mareike: Carl Morgensterns spätere Frankfurter Schaffenszeit, in: Kat. Ausst. Carl Morgenstern (1811–1893) und die Landschaftsmalerei seiner Zeit, Museum Giersch Frankfurt am Main 2011, S. 219.

2 Von Mai bis Oktober 1841.

3 Vgl. Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, H. 15/16, Darmstadt 1976, S. 60.

4 Laut Tagebuchaufzeichnungen hielt Morgenstern sich im Juli 1835 in Sorrent auf.

5 Vgl. Hennig ebd., S. 219.

6 Eichler a. a. O., S. 58. Die malerischen Buchten von Sorrent, Taormina oder Amalfi gehören zu den von der Autorin so bezeichneten „Erfolgsmotiven“.

7 Das von Eichler 1972 erstellte Werkverzeichnis endet mit dem Jahr 1846. Darin sind insgesamt vier Sorrent-Darstellungen erfasst. Im Auktionskatalog des Nachlasses sind immerhin zwölf Ansichten von Sorrent mit unterschiedlichen Motiven aufgeführt: Catalog über den künstlerischen Nachlass des zu Frankfurt a. M. verstorbenen Kunstmalers Prof. Carl Morgenstern: 1811–1893. F. A. C. Prestel Frankfurt am Main 1899.

8 Carl Morgenstern: *Das Vaterhaus des Tasso in Sorrent* (1861, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 11604).





EDUARD WILHELM POSE

(*9. Juli 1812 Düsseldorf; † 14. März 1878 Frankfurt am Main)

20 *Haus des Tasso, Sorrent*

Öl auf Leinwand

38 x 51,2 cm

Unten links signiert und datiert: E. W. Pose 56

Die romantische Malerei griff die Verehrung des römischen Dichters Torquato Tasso (1544–1595) begeistert auf, ausgelöst durch Goethes dramatische Dichtung.¹ Neben szenischen Tasso-Apologien wurde auch das Geburtshaus an der pittoresken Steilküste von Sorrent zu einem häufig konterfeiten Motiv.² Die Faszination entstand auch aus der Verbundenheit des Hauses mit einer tragischen Lebenskrise des Dichters,³ was es zu einem besonderen, sentimental behafteten Sehnsuchtsort für die Künstler der Romantik machte.

Eduard Wilhelm Pose, der die Malklasse von Johann Wilhelm Schirmer in Düsseldorf durchlaufen hatte, nähert sich von einem tief gelegenen Standpunkt in der Bucht der imposanten Kulisse in vorbereitenden, vor der Natur geschaffenen Studien.⁴ Sein Augenmerk liegt vorrangig auf der beeindruckenden Natur, den Felsen, der Vegetation und den Lichtverhältnissen. Die Bebauung, in der das Geburtshaus einen strahlenden Akzent setzt, ist bis an die steil abfallenden Felswände

herangeführt. Die vorbereitenden Studien zeigen, dass Pose nicht nur an Schirmers Natursicht gelernt hatte, sondern sich auch durch Carl Rottmann oder Erich Fries, um nur einige zu nennen, inspirieren ließ. Sowohl die Ölstudien als auch das ausgeführte, im Frankfurter Atelier⁵ gemalte Bild bestechen durch eine klare, starkfarbige Koloristik. Es ist davon auszugehen, dass zu dem ausformulierten Gemälde auch Zeichnungen, die Pose während seiner Italienreise (1842–1845)⁶ anfertigte, existieren. Die genaue Beschreibung der Beschaffenheit des Terrains sowie die eingesetzte Staffage legen dies nahe.⁷

Die Bedeutung Eduard Wilhelm Poses für die Frankfurter Malerei liegt vorrangig in der Vermittlung von Tendenzen der im Landschaftsfach gewichtigen Düsseldorfer Malerschule, insbesondere der von Schirmer und Carl Friedrich Lessing vertretenen Richtung, die sich von einer Idealisierung abwandte hin zu einer mehr realistischen Natursicht. EH



Studie 1



Studie 2

PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Weizsäcker, Heinrich/Dessoif, Albert: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, 2. Bd., Frankfurt am Main 1909, S. 110–111

Kat. Ausst. Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl. Museum Giersch Frankfurt am Main 2009, Petersberg 2009; insbesondere Christian Ring: Sehnsucht nach fernen Welten – Künstler auf Reisen, S. 107–121

AUSSTELLUNGEN:

Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl. Museum Giersch Frankfurt am Main 2009, Nr. 48 (Abb.)

1 Johann Wolfgang von Goethe, Torquato Tasso, Schauspiel in fünf Akten, 1807 in Weimar uraufgeführt. Vgl. insbesondere: Aurnhammer, Achim (Hrsg.): Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, Berlin/New York 1995.

2 So etwa für Ernst Fries, Carl Morgenstern oder Ludwig Frommel in den 1830er Jahren.

3 1577 floh der an schweren Wahnvorstellungen, vermutlich Schizophrenie, leidende Tasso zu seiner Schwester nach Sorrent.

4 *Küstenlandschaft bei Sorrent, Studie I*; Öl auf Papier a. P. a.; 24,8 x 45,7 cm; u. l.: E. W. Pose; Privatbesitz. Die Terrainstudie konzentriert sich auf die charakteristischen Felsbrocken am Strand, die in veränderter Perspektive auf Studie II erscheinen.

Das Vaterhaus des Tasso in Sorrent, Studie II (1842/1845); Öl auf Leinwand a. P. a.; 29,5 x 51 cm; Privatbesitz.

5 Pose hatte sich 1845 in Frankfurt am Main niedergelassen.

6 E. W. Pose hielt sich überwiegend in Rom auf, bereiste aber auch Unteritalien und Sizilien.

7 Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Bild findet sich in: Kat. Ausst. Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl. Museum Giersch Frankfurt am Main 2009, Petersberg 2009; insbesondere Christian Ring: Sehnsucht nach fernen Welten – Künstler auf Reisen, S. 110–111.



GUSTAV FRIEDRICH PAPPERITZ

(* 27. Januar 1813 Dresden; † 16. Januar 1861 ebenda)

21 *Abendliche Landschaft bei Rom mit Castel Gandolfo*

Öl auf Malkarton
33,5 x 47,5 cm
Ohne Bezeichnung

Der Blick folgt einer Landstraße, die sich über Hügel durch Felder und Haine windet, vorbei an einer bescheidenen Barockkirche inmitten einer pittoresken Ansammlung von Wirtschaftsgebäuden, von Kellern und Stallungen, einem mächtigen Tor, hohen Mauern samt einem trutzigen Eckturm. In der Ferne zeichnet sich in mildem Licht unter blauem Himmel, den Wolkenbänder durchziehen, die Silhouette von Castel Gandolfo ab: links die Kuppel der Kirche San Tommaso da Villanova und rechts davon der Palazzo Pontificio, die Sommerresidenz der Päpste.

Dieses Arrangement suggeriert einen Blick aus den Albaner Bergen, präzise verortet ist die Szene nicht – zwischen der topographisch zuverlässigen „Studie nach der Natur“ und einem aus solchen Studien intuitiv komponierten „Capriccio italien“ waren und sind die Grenzen seit jeher fließend. Für letzteres spricht hier manches, augenfällig sind Unstetigkeiten im Pinselduktus, der, Spontaneität suggerierend, locker und transparent über Wald und Wiese huscht, Tiefenzüge bricht oder verschleiert, während die Gebäudegruppe im Vordergrund und insbesondere die Silhouette von Castel Gandolfo, klar und präzise konturiert, unverrückbar Distanz und Weite fixieren.

In diese Richtung weist schließlich noch der Bildtitel *Abendlandschaft bei Rom mit Castel Gandolfo in der Ferne*, den Papperitz für eines der Gemälde wählte, die 1842 zur Kunstausstellung der Dresdener Akademie zugelassen wurden.¹ Wenn damit zwar auch nicht zwingend unsere Version gemeint sein muss, so ist doch zumindest belegt, dass der Künstler mit diesem Sujet zu reüssieren hoffte, zum einen. Zum anderen nahm er sich die Freiheit, zwischen akademisch Einstudiertem und

eigenem Sehen zu improvisieren – aus den daraus resultierenden Brechungen schöpft seine Malerei ihren eigentümlichen Reiz. Man verfolge nur einmal die unendlichen Facetten, über die Licht in Schatten übergeht, in Nuancen vom hellsten Gelbocker bis zum verlöschenden Violett, ganz zu schweigen von der Vielfalt der Grüntöne, in denen Papperitz weitere Register zieht, indem er den Farbauftrag zwischen opak und transparent, zwischen flächig und flüchtig moduliert.

Gustav Papperitz hatte seine Ausbildung in seiner Heimatstadt Dresden bei Johan Christian Clausen Dahl begonnen und sich zunächst gen Norden orientiert, nach der Heimat seines Lehrers. 1836 wechselte Papperitz nach München, um sich künftig selbständig weiterzubilden, ehe er, inspiriert durch Carl Rottmann, für mehrere Jahre (1838–1841) nach Italien ging. Papperitz hatte sich wohl schon endgültig in Dresden eingerichtet, als er 1851 seine letzte größere Reise unternahm, die ihn noch einmal außerhalb des deutschsprachigen Raums führte – nach Spanien. RD

PROVENIENZ:

Münchener Kunsthandel

LITERATUR:

Bötticher, Friedrich v.: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II/1, Leipzig 1891, S. 218, Nr. 7

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 26. Bd., Leipzig 1932, S. 223

¹ Bötticher, Friedrich v.: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II/1, Leipzig 1891, S. 218, Nr. 7.



CARL ROBERT KUMMER

(* 30. Mai 1810 Dresden; † 29. Dezember 1889 ebenda)

22 *Palermo*

Öl auf Papier auf Papier aufgezogen

11,3 x 15 cm

Unten links bezeichnet und datiert: Palermo 1833

Als Kummer seine künstlerische Ausbildung im Dresden der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts begann, hatten die Romantiker den Höhepunkt ihrer Wirkungskraft bereits überschritten. Die Dresdner Kunstakademie vermochte in der Folgezeit kaum noch wichtige Impulse im Bereich der Malerei zu setzen und nahm einen antirealistischen Standpunkt ein.¹ Ob in seiner frühen Lehrzeit bei Carl August Richter oder im Zuge seiner Ausbildung an der Dresdner Akademie, empfand Kummer die klassischen Lehrmethoden als einengend. Ihm widerstrebt der Gedanke, Natur erst nach intensivem Studium der Manier Claude Lorrains oder Nicolas Poussins abzubilden oder nach Gipsabgüssen zu zeichnen. Das hatte zur Folge, dass der eigenwillige Künstler schon einmal in den Sommermonaten dem Unterricht fernblieb und auf seinen Streifzügen in der Umgebung Dresdens Naturstudien anfertigte.² Die Lehrzeit bei Johan Christan Clausen Dahl muss Kummer wie eine Befreiung empfunden haben, war der Unterricht doch frei von den akademischen Zwängen und erlaubte die Herausbildung eines malerischen Realismus.³ In der Folge sollten vor allem zahlreiche Reisen Kummers Landschaftsauffassung prägen, welche sich zwischen den Polen eines unmittelbar wiedergegebenen Natureindrucks und einer komponierten Landschaft nach dem Vorbild Carl August Richters bewegte. Nach Aufhalten in Rom und am Golf

von Neapel besuchte Kummer während seiner ersten Italienreise 1833 Sizilien. Hier entstand die vorliegende stimmungsvolle Ölstudie. Von warmem Licht umgeben erhebt sich der Monte Pellegrino über die Bucht von Palermo. Im Wechselspiel von kühlem Blau und warmen Erdfarben weist ein in die nasse Farbe geritzter Weg zum Berggipfel. Die Stadt ist nur ansatzweise und mit schnellem Pinselstrich wiedergegeben. Die Behandlung des Vordergrunds mit flankierender Vegetation folgt noch traditionellen Kompositionsvorstellungen.

Die Verfasserin des Werkverzeichnisses, Elisabeth Nüdling, war so freundlich, die Zuschreibung zu bestätigen, wofür wir ihr danken möchten. MA

PROVENIENZ:

Wiener Privatbesitz

Berliner Privatsammlung

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Nüdling, Elisabeth: Carl Robert Kummer (1810–1889): Ein Dresdner Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus, Petersberg 2008

¹ Nüdling, Elisabeth: Carl Robert Kummer (1810–1889): Ein Dresdner Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus, Petersberg 2008, S. 17.

² Ebd., S. 23. f.

³ Ebd., S. 25.



GUSTAV SCHÖNLEBER

(* 3. Dezember 1851 Bietigheim; † 1. Februar 1917 Karlsruhe)

23 *Bogliasco (an der Riviera)*

Öl auf Leinwand

87 x 68 cm

Unten rechts signiert und datiert: G. Schönleber, 1886

So kurios sie auch begann, letztlich verlief Schönlebers Karriere steil und bruchlos. Auf einem Auge blind, begann er eine Ausbildung zum Maschinenbauer, und als das blinde Auge entfernt werden musste, gestattete man ihm zu tun, was ihm seit jeher Spaß machte – zu zeichnen und zu malen: ab Herbst 1870 bei Adolf Lier in München, in dessen Atelier er Aufnahme fand, weil er „noch auf keiner Akademie verdorben worden sei.“¹ Lier, geprägt von Studienaufenthalten in Paris und Barbizon, ließ seinen Schülern viel Spielraum. Schönleber nutzte ihn, um zunächst Venedig zu erkunden, sammelte im Frühsommer 1872 anlässlich eines Aufenthalts bei einem in Genua ansässigen Onkel erste Eindrücke von der Riviera. Zunächst habe er aber, wie Schönleber rückblickend konstatierte, „doch nichts anzufangen gewußt mit der üblichen italienischen Schönheit, dem blauen Himmel, nur beim ‚schlechten‘ Wetter gefielen mir meine Skizzen besser und interessierte mich die Natur mehr.“² Abhilfe brachte eine Studienreise rheinabwärts, im Sommer 1873 nach Dordrecht, Rotterdam, Scheveningen. Seither war ihm Vermeers *Ansicht von Delft* die Messlatte, „sowie Studien bei Mesdag“, einem führenden Künstler der Haager Schule.³ Der gemeinsame Nenner war die Farbe – Farbe als Pigment, als Materie, deren visuelles Potential ausgelotet, fruchtbar gemacht sein wollte.

Der Blick über Bogliasco, gelegen auf halbem Weg zwischen Genua und Rapallo, resümiert die Erfahrungen, die Schönleber mittlerweile diesbezüglich gesammelt hatte: Von der Steilküste oberhalb des Orts schweift der Blick weit hinaus aufs Meer, im Sturzbach, der dem Ort den Namen gibt, steht noch ein wenig Wasser, am Strand hinter der „antiken“ Brücke wird Wäsche gebleicht. Leichte Brandung, ein Segelboot künden von Südwind und milder Luft, überall regt sich Leben und über all dem ergießt sich Licht in vielfältigsten Nuancen, gleißend auf den Dächern, duftig im erwachenden Grün, in den Schatten volltonig und sonor. Ein Fest fürs Auge.

Als „vorzüglich gelungen“⁴ lobte die Kunstkritik dieses Gemälde anlässlich der Ausstellung 1886 in Karlsruhe.⁵ Wenig später war „das besonders hervorragende Bild, *Bogliasko (sic!) an der Riviera*“⁶ im Münchener Kunstverein zu sehen und „wurde für die Sammlung des Prinzregenten [Luitpold von Bayern] angekauft.“⁷ RD

PROVENIENZ:

1887 vom Prinzregenten Luitpold von Bayern auf der Ausstellung im Münchner Kunstverein erworben.

Prinz Leopold von Bayern und Erzherzogin Gisela von Österreich

27.09.1932 Auktion Hugo Helbing München, Nr. 194

Bis 1987 Schweizer Privatbesitz

Süddeutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Die Kunst für Alle 2, H. 8, 1886/1887, S. 124

Kunstchronik 22, H. 30, 1887, S. 486 [Muther, Richard]

Hanfstaengl, Franz: Verlagskatalog I. Theil, München 1892, S. 106

Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Bd. II/2, Dresden 1891–1901, S. 635, Nr. 42

Dobsky, Arthur: Gustav Schönleber zum 60. Geburtstag, Leipzig 1911, S. 571

Beringer, Josef August: Gustav Schönleber, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben XXVI, Karlsruhe 1924, S. 43 (Abb.)

Auktionskatalog Nachlass Ihrer k. und k. Hoheit der Frau Prinzessin Gisela von Bayern (Bd. 1): Ölgemälde, Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts. Hugo Helbing München, 27.09.1932

Miller-Gruber, Renate: Gustav Schönleber 1851–1917. Monographie und Werkverzeichnis, Karlsruhe 1990, WV-Nr. 351 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Kunstverein Karlsruhe 1886. Nr. 1179 (?)

Kunstverein München 1887

Contemporary German Art, Chicago 1909, ohne Nr.; Beschreibung im Katalog, S. 61

Gustav Schönleber, Galerieverein Stuttgart 1912, Nr. 50

Kunstverein München 1913, Nr. 387

1 Schönleber, Gustav: Notizen zu meinem Leben, in: Die Rheinlande, 11. Jg., H. 1., Januar 1906, S. 1–8.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ausstellungen, Sammlungen, etc.: Karlsruhe, in: Die Kunst für Alle 2, H. 8, S. 124.

5 Ebd.

6 Mthr. [Muther, Richard]: Korrespondenz aus München, in: Kunstchronik 22, H. 30, 05.05.1887, S. 486.

7 Ebd.



GUSTAV FRIEDRICH PAPPERITZ

(* 27. Januar 1813 Dresden; † 16. Januar 1861 ebenda)

24 *Abendliche Landschaft*

Öl auf Karton
19 x 30,5 cm
Ohne Bezeichnung

Der Aufbau verrät Routine. Entlang des unteren Bildrands ein Streifen Vegetation – Büsche oder Baumkronen, dahinter ab und an dunkle Silhouetten hoher Bäume, in der Ferne Berg- rücken. Entlang des oberen Bildrands ein Streifen grauer Wol- ken. Dazwischen spannt sich, was den Künstler bewog zum Pinsel zu greifen – ein reich differenzierter Abendhimmel: breite Wolkenbänke, sich türmende Cumuli, transparente Schleier in milden Nuancen von dunklem Grau in zarte Lach- stöne changierend. Es scheint, als ziehe ein schweres Wetter ab, hinter dem sich mildes Licht ausbreitet.

Die Rückkehr des Lichts, das daran geknüpfte Aufatmen sei- tens des Betrachters, also letztlich das Erhebende an diesem flüchtigen Moment, seine spezifische Farbigkeit – all dies ist ebenso rasch wie intuitiv mit lockerem Pinselstrich erfasst und die Bildfläche füllend zu Ende geführt. Letzteres verrät ein ge- rüttelt Maß an Abgeklärtheit, basierend auf langer Praxis.

Derartige Studien waren eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt; sie verblieben im Atelier des Künstlers, harrten dar-

auf, von ihm konsultiert und verwertet zu werden, boten sie doch Information zu Gesehenem, Erlebtem und Anregung, auf die er aufbauen, die er variieren und weiterführen konnte. Im Nachlass von Gustav Papperitz (1813–1861), der erst nach dem Tod seines Sohns Georg (1846–1918) zugänglich wurde, befand sich eine Fülle von Ölstudien wie diese, denen nun, dem Trend der Zeit folgend, eine Neubewertung zuteilwurde: Bekannte Sammler wie Wilhelm Laaff, aus dessen Besitz diese Studie stammt, griffen bei diesen Nachlassauktionen zu.¹ RD

PROVENIENZ:

Sammlung Dr. Wilhelm Laaff, ein ehemaliger Wiesbadener Justizrat
Süddeutscher Privatbesitz

¹ Kat. Verst. Künstlerischer Nachlass: Gustav Friedrich Papperitz, Oskar Schütz, Dresden; Rudolf Bangel Frankfurt am Main, Nr. 993, 27.1.1920/
Kat. Verst. Sammlung Prinz zu Sayn u. Wittgenstein und Nachlass G. F. Papperitz, Dresden: Gemälde moderner Meister, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik; Rudolf Bangel Frankfurt am Main Nr. 1002, 15.–17.6.1920.



EUGEN BRACHT

(* 3. Juni 1842 Morges, Kanton Waadt, Schweiz; † 15. November 1921 Darmstadt)

25 *Felsland im Tessin, Studie*

Öl auf Leinwand

29 x 46 cm

Auf dem Keilrahmen vom Künstler bezeichnet: 2136.

(Werknummer im Registerbuch Bracht)

Ein verregener Sommer führte Eugen Bracht 1863 auf seiner zweiten Studienreise in die Schweiz, auf der er Carl Friedrich Harveng (1832–1874) begleitete, „zum ersten Mal, sozusagen aus Versehen, jenseits der Alpen“¹: aus dem Linthal im Kanton Glarus über den Pragelpass nach Altdorf, von dort mit der Gotthard-Post ins Tessin und von deren Endstation in Airolo zu Fuß zunächst bis Bellinzona.² Dessen weitläufige Befestigungsanlagen, die das Herzogtum Mailand seit dem 15. Jahrhundert gegen Norden, gegen die von den Eidgenossen gehaltenen alten Alpenpässe über den Sankt Gotthard und den San Bernardino hin sichern sollten, dürften im Mittelgrund angedeutet sein.³ Vor den Mauern breiten sich befestigte Wege und felsiges Terrain, zu Füßen des Betrachters von Figurengruppen bevölkert, in gleißendem Licht. Jenseits der Hangkante öffnet sich der Blick in die dunstig verhangene Ferne, auf die begrünten Hänge des nächsten Bergrückens im Gegenlicht.

Ein Aufatmen, offenbar nicht nur ob des heiteren Wetters, materialisiert sich nachgerade in dieser Studie. Etliches ist nur angedeutet, spontane Pinselhiebe fordern die Imagination des Betrachters. Noch mehr fasziniert die Unbekümmertheit, mit der gerade in den Vordergrundpartien Pigment gegen Pigment steht, gebrochen und zueinander gezwungen erst auf der Leinwand, im Pinselstrich – weicher Ocker gegen schrilles Caput mortuum, gegen allerlei Derivate von hartem Weiß und Preußischblau. Kontrapunktisch antworten aus dem Hintergrund harmonisch auseinanderentwickelte Tonfolgen.

Solche „Beleuchtungen gegen das Licht“ zu studieren, „das Entdecken der Veränderung aller Lokalfarben mit völlig neuen Palettenmitteln“ habe er, notierte Eugen Bracht in seinen Lebenserinnerungen, als „unendlich reizvoll“ empfunden und sich „als ein Farbsehender“ gefühlt.⁴ Derlei wurde seinerzeit

nicht goutiert, Selbstzweifel und ein Karriereknick waren die Folge. Aufgewachsen in Darmstadt, hatte Bracht dort erste Förderer in August Lucas und anderen gefunden, war 1859 zu Johann Wilhelm Schirmer nach Karlsruhe gewechselt, 1861 dann nach Düsseldorf in der vagen Hoffnung, dort an der Akademie bei Hans Frederik Gude unterzukommen, und als daraus nichts wurde, hatte er es zeitweilig auf eigene Faust versucht. 1864 brach er sein Studium ab und nahm es erst zehn Jahre später auf Gudes Rat hin wieder auf.

Altersmilde erinnerte sich Bracht später, „die guten Studien der letzten, 1863 (unternommenen) Reise [...] – sie waren ihrer Zeit ein wenig voraus“: Gemeint sein dürfte damit auch unser Gemälde.⁵

RD

PROVENIENZ:

Nachlass Eugen Bracht

1970 vom Kunstverein Darmstadt erworben

Deutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Theilmann, Rudolf: Die Lebenserinnerungen von Eugen Bracht, Karlsruhe 1973, Anmerkung 413

AUSSTELLUNGEN:

Eugen Bracht. Jubiläumsausstellung zum 70. Geburtstag, Darmstadt 1912, Nr. 23

Eugen Bracht. 1842–1921. Kunsthalle am Steubenplatz Darmstadt 1970, Nr. 8

Eugen Bracht. 1842–1921. Museum Giersch Frankfurt am Main 2005, Nr. 7 (Abb.)

1 Theilmann, Rudolf: Die Lebenserinnerungen von Eugen Bracht, Karlsruhe 1973, S. 89–90.

2 Ebd.

3 Großskinsky, Manfred: Eugen Bracht – Leben und Werk, in: Kat. Ausst. Eugen Bracht. Leben und Werk, Museum Giersch Frankfurt am Main 2005, Frankfurt am Main 2005, S. 162.

4 Theilmann 1973, S. 153–154.

5 Theilmann 1973, S. 154 und mit Bezug auf unsere Studie S. 265, Anm. 413.



LOUIS EYSEN

(* 23. November 1843 Manchester; † 21. Juli 1899 München)

26 *Porträtstudie eines jungen Mannes*

Öl auf Papier auf Leinwand aufgezo-gen
29,5 x 25,7 cm
Ohne Bezeichnung

Ein junger Mann im Profil nach links – Kopf und Hals, ein Stückchen Kragen und Schulter, viel mehr schält sich nicht aus dem Fond, selbst das Haar ist nur angedeutet, verliert sich. Die Delikatesse liegt im Unscheinbaren, in der sensiblen Modulation der Fleischtöne zwischen Licht und Schatten, in kaum wahrnehmbaren Farbakzenten – höchst subtil die Bettung der kaum geröteten Lippe zwischen dem Anflug von Moustache und Kinn, die den Augapfel formende Nuance Blau und das frech ungegenständliche, bloß malerische Orangeocker um den Haaransatz.

Souverän, bezaubernd frisch – nur ganz so spontan, wie sie wirkt, dürfte diese Porträtstudie nicht entstanden sein. Ihr ging vermutlich eine in der Anlage sehr ähnliche Kohlezeichnung voraus, mit weißer Kreide gehöht und datiert „30/4/81“.¹

Louis Eysen lebte seinerzeit in Obermais bei Meran. Dorthin hatte er sich im November 1879 zurückgezogen, kränkelnd und von Selbstzweifeln zernagt. Um dem gegenzusteuern, verbrachte er den folgenden Winter in Venedig und Florenz, schöpfte dort im Umgang mit dem Künstlerkreis um Adolf Hildebrand Mut und war Mitte März 1881 zurück in Meran.² „Ganz tatenlos“ seien die nächsten zwei Monate verstrichen, notierte er.³ Die genannte Porträtzeichnung – samt unserer Ölstudie – gestatten Zweifel an dieser Bemerkung, zumal gerade die Unterschiede beredt sind: Eysen wiederholt nicht, sondern setzt neu an. Es zähle nur die eigene Anschauung, dies war in etwa die Quintessenz, die Eysen aus dem Studium der Alten Meister in Italien zog.⁴

Diese Maxime verweist zugleich zurück auf Eysens Anfänge, als er zur rechten Zeit am rechten Ort war: 1869/1870 in Paris. Über seinen Mentor Otto Scholderer und dessen Schwager

Victor Müller machte er dort die Bekanntschaft Gustave Courbets, wurde mit Wilhelm Leibl bekannt und von ihm porträtiert. Seither bekennender „Realist“, konnte Eysen der Tendenz zum „Ideal“, die Marées und Hildebrand kultivierten, umso leichter begegnen, als ihn vornehmlich Charaktere interessierten. „Unter den Bauern, die hier aus der Umgegend zusammenkommen, sind kräftige Leute, die Originale der Landsknechte, wie sie Burgkmaier im Trostspiegel zeichnete“, vermerkte Eysen in Obermais am 11. November 1878, also bereits bevor er sich dort niederließ, und setzte hinzu: „Unter den Jüngeren sind auffallend schöne Burschen.“⁵ RD

PROVENIENZ:

Frankfurter Privatsammlung
Hessische Privatsammlung

LITERATUR:

Zimmermann, Werner: Der Maler Louis Eysen, Frankfurt am Main 1963 (mit Werkverzeichnis), Nr. 75

Vogel, Wilhelm Dieter: Louis Eysen 1843–1899: Das zeichnerische Werk, Frankfurt am Main 2000

AUSSTELLUNGEN:

Louis Eysen. Kunsthandlung J. P. Schneider Frankfurt am Main 1990, Nr. 15 (Abb.)

1 Vogel, Wilhelm Dieter (Hrsg.): Louis Eysen 1843–1899: Das zeichnerische Werk, Frankfurt am Main 2000, Nr. 105 (Abb. S. 87).

2 Eysen, Louis: Briefe an Wilhelm Steinhausen, Hans Thoma und an seine Familie, in: Vogel, ebd. S. 134–137, Nr. 75–78.

3 Eysen: Briefe, 2000, S. 140–141, Nr. 81.

4 Eysen: Briefe, 2000, S. 137, Nr. 78.

5 Eysen: Briefe, 2000, S. 80, Nr. 33. – Der Trostspiegel gilt heute als Werk des nicht namentlich bekannten „Petrarca-meisters“.



VICTOR MÜLLER

(* 29. März 1829 Frankfurt am Main; † 21. Dezember 1871 München)

27 *Laubbäume*

Öl auf Leinwand auf Karton aufgezogen
33,5 x 28,8 cm
Unten rechts monogrammiert: V M

Laubbäume, die sich herbstlich zu färben beginnen, nach rechts hin zu Wald verdichten und ins Ungewisse verlieren. Von unten hebt sich der morgendliche Dunst, zur Linken über einem reifenden Kornfeld und ferne Höhenrücken zum leicht bewölkten Himmel. Dessen munteres Weißblau bildet die Folie, auf die die Phrasierung der Halbtöne in aller Delikatesse antwortet: getragen von Nuancen in Oliv, Ocker und Braun. Die von Farbe und Sujet ausgehende Ruhe wird dem Auge aber nicht gegönnt, wozu allerhand Kunstgriffe beitragen. Der Bildausschnitt wirkt zufällig, die Stämme und Kronen sind oben und unten gekappt. Kaum eine durchgehende Linie. Weder Pinselduktus noch Farbsetzung folgen einer Systematik, beides deutet nur an, verweist: Derselbe Ton kann Nähe und Ferne signalisieren. Alles ist Übergang – Bildfläche, die erst im Auge des Betrachters Relief gewinnt, und zugleich Textur, die die verschiedenen Ebenen in der Schwebel hält.

Im Kolorit, in dessen samtigem Schmelz ist dabei nicht nur die Nähe zum Zirkel von Barbizon evident, etwa zu Narcisse Diaz oder Théodore Rousseau, sondern auch zu Thomas Couture, bei dem Victor Müller von 1851 bis 1858 studierte. Landschaftsstudien von seiner Hand sind rar und infolgedessen chronologisch schwer einzuordnen. Ob diese Studie während oder nach Victor Müllers Jahren in Paris und Frankreich anzusetzen ist, bleibt somit ungewiss – möglich scheint beides.¹

Gewichtiger sind ohnehin die Unbefangenheit, mit der sich hier Malerei als Prozess der schrittweisen Annäherung an Realität definiert, und die Rigorosität, mittels derer der Betrachter auf die eigene Wahrnehmung verwiesen wird und auf deren Subjektivität. RD

PROVENIENZ:

Peter Burnitz, Frankfurt am Main
Ludwig von Hofmann-Zeitz (1832–1895), Darmstadt
Lulu Müller-Zorn
Hessischer Privatbesitz

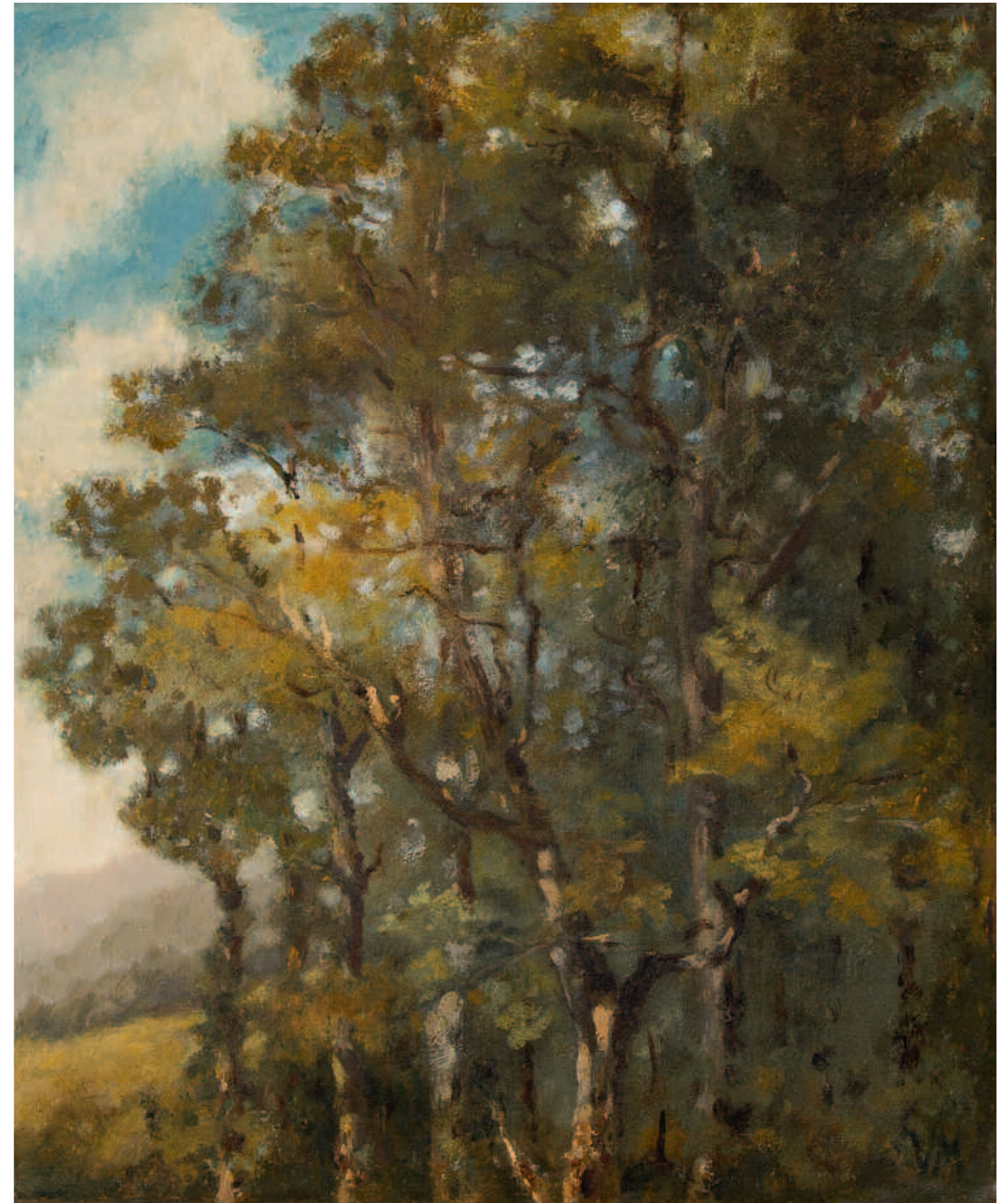
LITERATUR:

Lehmann, Evelyn: Der Frankfurter Maler Victor Müller: 1830–1871, Frankfurt am Main 1976, Nr. 72

AUSSTELLUNGEN:

Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl, Museum Giersch Frankfurt am Main 2009, Nr. 100 (Abb.)

¹ Ring, Christian: Die Entdeckung des „Nicht-Motivs“, in: Kat. Ausst. Magie des Augenblicks. Museum Giersch Frankfurt 2009, Petersberg 2009, S. 204. Nach mündlicher Mitteilung vermutet Evelyn Lehmann die Entstehung in Frankreich. Demnach wäre das Bild zeitlich zwischen 1850–1858 einzuordnen.



CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY

(* 15. Februar 1817 Paris; † 19. Februar 1878 ebenda)

28 *Vieille route, à Auvers* (*Die alte Straße nach Auvers*)

Öl auf Leinwand

46 x 81 cm

Unten rechts: Nachlassmarke Vente Daubigny

Charles François Daubigny geriet den folgenden Künstlergenerationen zur Vaterfigur, an der jeder schätzte, was dem eigenen Streben entgegenkam. Carl Schuch zum Beispiel imponierte die Unbefangenheit, mit der sich Daubigny dem Sujet näherte, „daß er vor jeder Arbeit als ein anderer sitzt“, und resümierte: „Die Natur ist dankbar dafür, daß er sie in ihrem Sinne begreift u. lehrt ihn jedes Mal was Neues.“¹

In Auvers-sur-Oise ließ sich auch van Gogh während seiner letzten Lebensmonate von Daubigny, der dort seit etwa 1860 gelebt und gearbeitet hatte, sowohl im Sujet als auch im Bildformat inspirieren: Schmale Querrechtecke, vordem nachgerade Daubignys Markenzeichen, benutzte van Gogh für seine letzte Werkreihe; darunter ist eines seiner bekanntesten Gemälde, bei dem das Schwirren der Krähen² nicht selten den Blick auf das eigentliche Sujet verstellt – eine Wegkreuzung in den Kornfeldern.

Auvers liegt am Steilhang über dem Tal der Oise. Während van Gogh den Blick vom Scheitel der Höhen über die sich endlos spannende Hochebene in entgegengesetzter Richtung schweifen ließ, postierte sich Daubigny hier mit dem Rücken zum Ort unten nahe der Oise, die begleitet von Baumgruppen und Gesträuch den Mittelgrund quert. In der Ferne blaue Hügelketten, darüber spannt sich ein hoher Himmel, an dem sich Wolken jagen. Wind pfeift über plattes Land, Korn steht auf hohem Halm, Mohn und anderes blüht darin. Zwei Figürchen, bepackt mit Allerlei, ziehen vorbei. Nur hier und da, wo es opportun erschien, ordnet sich der Pinselstrich, etwa um

das Wogen der Halme anzudeuten. Sonst folgt der Strich der Intuition, ebenso die impulsiv gesetzten Farbakzente – in intensivem Blau und Grün, Rot, Weiß, Schwarz. Spontaneität, Unerhörtes lenkt und leitet den Blick, lässt ihn nicht rasten noch ruhen. „Und grade das ist's, was man von ihm [Daubigny] lernen kann, nicht das Aussehen eines Bildes, sondern wie er sich zur Natur stellt, ganz empfangend und ihr nichts Fremdes aufdrängend.“³

RD

PROVENIENZ:

Vente Daubigny, Drouot, Paris, 6.–8. Mai 1878, Nr. 210

Galerie de Rohan, Paris

Galerie Dr. Fresen, München

Deutsche Privatsammlung (erworben bei Galerie Dr. Fresen)

LITERATUR:

Pillet, Commissaire priseur: Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de C. F. Daubigny, ses tableaux, études, aquarelles, dessins et croquis: vente à Paris, Hotel Drouot, 6–11 mai 1878, page 32, No. 210, Brame, Paris 1878

Hellebranth, Robert : Charles-Francois Daubigny 1817–1878, Matude 1976, S. 384, Nr. 210 (Nummer aus der Nachlassversteigerung, welche im Werkverzeichnis angehängt ist)

1 Cassirer, Else: Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert, Berlin 1914, S. 428; Carl Schuch, Brief an Karl Hagemeister, Paris, Dezember 1882.

2 Vincent van Gogh: *Kornfeld mit Krähen*, 1890 (Van Gogh Museum, Amsterdam; De la Faille Nr. 779).

3 Cassirer 1914, S. 428.



GUSTAVE COURBET

(* 10. Juni 1819 Ornans bei Besançon; † 31. Dezember 1877 La-Tour-de-Peilz/Schweiz)

29 *Coucher de soleil et voiliers* (*Sonnenuntergang mit Segelbooten*)

Öl auf Leinwand

63 x 91 cm

Unten links signiert: G. Courbet

Courbet ist seiner Heimat im französischen Jura zeitlebens tief verbunden. Er befasst sich mit der Geologie dieser herben Landschaft, in der zahlreiche seiner Bilder entstehen. Wie er selbst bemerkt, fühlt er sich als originärer „habitant du vallon“ – als Talbewohner – so stark vom Meer angezogen, ja geradezu überwältigt, weil es keinen Horizont hätte.¹ Lässt man die kraftvollen Wellendarstellungen außen vor, kennzeichnen Courbets Marinen oft hohe Himmelszonen über einer weit gespannten Wasserfläche, zuweilen tauchen vereinzelt Segelboote auf. Anekdotische Elemente, wie sie etwa Boudin² verwendet, vermeidet Courbet gänzlich. Seine Meerlandschaften bleiben weitgehend menschenleere, einsame Repräsentationen einer wenig berührten Natur,³ was ihn wiederum mit den Romantikern verbindet.

Die Frage, wo das vorliegende Bild entstand lässt sich nicht eindeutig beantworten.⁴ Die aufgebrochene, schroffe Behandlung des Vordergrunds deutet noch in die sechziger Jahre, als Courbet in Trouville-sur-Mer Marinen in großer Zahl fertigte. Für einen maritimen Zusammenhang spricht ebenfalls das aus dem Wasser ragende Segelschiff mit reicher Takelage im linken Bildfeld, das man sich nur schwerlich auf einem See vorzustellen vermag. Das atmosphärische Zusammenwirken von Wasser, Wolken und Licht in einem schier unendlich gedehnten Raum erfahrbar zu machen, lässt sich sowohl für die Trouville-Marinen als auch für die Seestücke feststellen, die er in seinen letzten Lebensjahren im Schweizer Exil, vorzugsweise im Licht der untergehenden Sonne am Lac Léman malt.⁵ Die Unklarheit der Horizontlinie, die sowohl Unendlichkeit als auch sich im Dunst verlierende Ufer suggerieren könnte, ist gewollt. Courbet entwickelte eine Maltechnik mit wechselweise eingesetztem Pinsel und Palettenmesser. Letzteres um eine direktere, herbere und rauere Oberfläche zu erzeugen, wobei er mit dem Spatel Farbe auch wieder herunterkratzte, um darunter liegen-

de Schichten hervorzuholen. Es entstanden die für Courbet typischen, eigenwilligen Strukturen, die auch bei unserem Bild beobachtbar sind. Diese Technik machte auch auf andere Maler Eindruck, u. a. Camille Pissarro.⁶ EH

PROVENIENZ:

Wiesbadener Privatsammlung: Der Besitzer gab an, das Bild in den 1920er Jahren erworben zu haben.

Deutsche Privatsammlung

Frankfurter Privatbesitz

Frankfurter Privatsammlung (erworben aus Frankfurter Privatbesitz)

LITERATUR:

Clarke, Michael: Courbet peintre de paysages, in: Kat. Ausst. Courbet – Artiste et promoteur de son Œuvre. Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 1998, S. 83–100

Kat. Ausst. Courbet und Deutschland. Kunsthalle Hamburg und Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1978/1979, Köln 1978, Nr. 279 (Abb. S. 292)

Kat. Ausst. Courbet – Ein Traum von der Moderne. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2011, Ostfildern 2010, Nr. 76 (Abb. S. 245; Besprechung S. 244 [Klaus Herding])

Kat. Ausst. Gustave Courbet. Les années suisses. Musée Rath et Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genf 2014/2015, Paris 20014, Nr. 59 (farbige Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Courbet und Deutschland. Kunsthalle Hamburg und Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1978/1979, Nr. 279 (Abb. S. 292)

Courbet – Ein Traum von der Moderne. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 2011, Nr. 76 (Abb. S. 245; Besprechung S. 244 [Klaus Herding])

Gustave Courbet. Les années suisses. Musée Rath et musée d'Art et d'Histoire de Genève Genf 2014/2015, Nr. 59 (farbige Abb.)

- 1 Clarke, Michael: Courbet peintre de paysages, in: Kat. Ausst. Courbet – Artiste et promoteur de son Œuvre. Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 1998, S. 91, der aus einem Brief Courbets an die Eltern zitiert (21.03.1847).
- 2 Eugène Boudin: 1824–1898; Boudin und Courbet waren befreundet und arbeiteten zeitweise zusammen.
- 3 Vgl. Clarke 1998, S. 98, der hier einen poetischen Zug in Courbets Marinen ausmacht.
- 4 Klaus Herding, in: Kat. Ausst. Courbet und Deutschland, Kunsthalle Hamburg und Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1978/1979, Köln 1978, S. 244, lässt diese Frage auch offen und vermutet die Entstehung entweder um 1869 oder um 1874. Demnach könnte das Bild sowohl in Trouville-sur-Mer in der Normandie als auch am Genfer See entstanden sein.
- 5 Le Men, in: Kat. Ausst. Gustave Courbet. Les années suisses. Musée Rath et Musée d'Art et d'Histoire de Genève, Genf 2014/2015, Paris 2014, S. 208, macht die Bemerkung, dass Courbet zum Ende seines Lebens hin insbesondere Sonnenuntergänge gemalt habe, in einer Art Vorahnung des nahenden Todes.
- 6 Clarke 1998, S. 88.



MAX LIEBERMANN

(* 20. Juli 1847 Berlin; † 8. Februar 1935 ebenda)

30 *Pferderennen in den Cascinen, Florenz,* *1. Fassung*

Öl auf Leinwand

61 x 88 cm

Unten rechts signiert und datiert: M. Liebermann 09.

Max Liebermann begann um 1900 im Zuge seiner regelmäßigen Hollandaufenthalte in Scheveningen und Noordwijk mit seinen ersten Pferdedarstellungen. Neben Polospielen sollten vor allem Strandszenen mit Pferden sein Werk in dieser Hinsicht prägen. Bereits 1890 hatte Alfred Lichtwark, der damalige Direktor der Hamburger Kunsthalle, gegenüber Liebermann den Wunsch nach einer Darstellung eines Pferderennens geäußert.¹ Édouard Manet und der von Liebermann sehr geschätzte Edgar Degas hatten sich mit der Thematik des Pferderennens bereits auseinandergesetzt. Anregungen zu diesem Sujet boten sich Liebermann in Berlin, seinerzeit die deutsche Hochburg für Hindernisrennen.² Maßgebliche Inspiration für unser Bild wird Liebermann aber im Frühjahr 1908 während eines zweiwöchigen, mit der Familie verbrachten Florenzaufenthalts gefunden haben. Im Parco delle Cascine, einer großzügigen Parkanlage entlang des Ufers des Arno, welche 1563 unter Cosimo I. de' Medici angelegt worden und seit Anfang des 19. Jahrhunderts öffentlich zugänglich war, fanden regelmäßig Pferderennen statt.³ Von dieser Reise sind nur flüchtige Studien überliefert, jedoch wissen wir von Liebermanns Biographen, dass er im Winter 1909 in seinem Berliner Atelier zwei Fassungen des Pferderennens in den Cascinen ausführte. Neben der unsrigen ersten Fassung befindet sich die zweite⁴ im Besitz des Kunstmuseums Winterthur.⁵ Liebermanns Interesse gilt hier primär dem Moment des Sprungs, dessen Bewegungsablauf er in drei Stadien, verkörpert durch die in unterschiedlicher Position befindlichen Jockeys, schildert. Deutlich treten Reiter und Pferde vor dem unscharf gehaltenen Hintergrund mit geschlossener Zuschauerreihe hervor, vor dem sie sich in bogenförmiger, von rechts über das nicht näher konkretisierte Hindernis gespannter Linie erheben.

Rennbahn, Hindernis und Hintergrund sind nur vage skizziert und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das eigentliche Geschehen des Rennens. MA

PROVENIENZ:

Paul Cassirer

Senator F. C. Biermann, Bremen, erworben bei Cassirer (als Leihgabe an die Bremer Kunsthalle)

Privatbesitz Lahr bis 1991 (Erben Biermann)

Kunsthandel Bremen (unverkauft)

J. P. Schneider jr., Frankfurt am Main

Süddeutsche Sammlung (Erworben bei J. P. Schneider jr.)

LITERATUR:

Pauli, Gustav: Max Liebermann. Des Meisters Gemälde in 304 Abbildungen, Klassiker der Kunst, Bd. XIX, Stuttgart/Leipzig 1911 (Abb. S. 218)

Waldmann, Emil: Bremer Privatsammlungen, in: Kunst und Künstler XVII, 1918/1919, S. 168–180

Hancke, Erich: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1923, S. 472

Eberle, Matthias: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien: 2 Bde., München 1995, Bd. 2, Nr. 1909/4, S. 758 (mit Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Max Liebermann, 70. Geburtstag, Königliche Akademie der Künste Berlin 1917, Nr. 159 („Biermann“)

Nichts trügt weniger als der Schein – Max Liebermann, der deutsche Impressionist. Bremen 1995/1996, Nr. 48 (Abb.)

Max Liebermann. Jahrhundertwende. Nationalgalerie Berlin 1997, Nr. 52 (Abb.)

Der deutsche Impressionismus. Kunsthalle Bielefeld 2009/2010, ohne Nr., S. 78 (Abb.)

Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2011/2012, Nr. 97 (Abb.)

Max Liebermann und Frankreich. Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2013, Nr. 28 (Abb.)

1 Kat. Ausst. Nichts trügt weniger als der Schein. Max Liebermann, der deutsche Impressionist. Bremer Kunsthalle 1995/1996, Bremen 1995, S. 152.

2 Kat. Ausst. Max Liebermann: Vom Freizeitvergnügen zum modernen Sport. Kunsthalle Bremen 2016, Haus der Kunst München 2016, Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin 2017, München 2016, S. 78.

3 http://parcodellecascine.comune.fi.it/informazioni/il_parco.html

4 Museum Winterthur, Inv. Nr. 481.

5 Eberle, Matthias: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, München 1995, Bd. 2, S. 758.



FRANZ VON STUCK

(* 23. Februar 1863 Tettenweis; † 30. August 1928 München)

31 *Neckerei*

Öl auf Leinwand

47 x 49,5 cm

Unten rechts signiert und bezeichnet: FRANZ STUCK
MÜNCHEN

In einem von flirrendem Licht durchfluteten Waldstück stellt Pan einer Nymphe nach, die sich im Schutze eines mächtigen Baumes zu verstecken sucht. Ihr Gesichtsausdruck zeigt, dass sie dem Spiel nicht abgeneigt ist. Sich an den Baum schmiegend versucht Pan die Nymphe zu erhaschen, welche von der anderen Seite auf den Betrachter blickt. Der triebhafte Naturgott scheint mit seinen Läufen eine regelrechte Symbiose mit dem von Moos bewachsenen Baum einzugehen, um welchen sich das Spiel mit der Nymphe dreht. In diesem Bild greift Stuck das mythische Mischwesen des Pans, welcher für ihn auch eine Symbolgestalt der menschlichen Animalität verkörpert, zum ersten Mal in einem Gemälde auf. Der Themenkreis um Archetypen wie Pan, Kentauren und Satyrn wird sich im Folgenden durch Stucks Werk fortsetzen.

Das Gemälde entstand 1889 – in dem Jahr, als Stuck mit seinen impressionistischen Frühwerken, unter anderem dem *Wächter des Paradieses*¹, seinen künstlerischen Durchbruch im Münchner Glaspalast feierte, welchem ein steiler Aufstieg als sogenannter Künstlerfürst folgen sollte.² In der kommenden Entwicklung sollten aber „Motiv, Zeichnung und Komposition weit stärkere Anziehung haben als die Analyse des Lichts“³, wie Stucks Schüler Willi Geiger konstatiert. Jedoch stehen diese atmosphärischen Lichteffekte in unserem Werk deutlich im Vordergrund.

Der handgeschnittene Rahmen ist von Stuck selbst entworfen, der der Rahmung seiner Gemälde große Bedeutung beimaß, sodass beide als Einheit bzw. Gesamtkunstwerk zu sehen sind. Die Rahmenkunst bei Stuck ist auch im Zusammenhang mit der von ihm mitbegründeten Münchner Sezession von 1893 zu sehen, welche eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Handwerk anstrebte.⁴

MA

PROVENIENZ:

Galerie Heinemann, München (Heinemann-Nr. 9650, Eingang 11. Februar 1909)

Hugo Reisinger, New York (erworben bei Heinemann am 20. August 1909)

Aus der Familie Reisinger an J. P. Schneider jr., Frankfurt am Main, 1990

Hessische Privatsammlung (erworben bei J. P. Schneider jr.)

LITERATUR:

Die Kunst unserer Zeit 1, 1890, S. 106

Kunstchronik, Neue Folge 3, 1891/1892, S. 87

Bierbaum, Otto Julius: Franz Stuck. Über 100 Reproduktionen nach Gemälden und plastischen Werken, Handzeichnungen und Studien, München 1893 (Tafel 7)

Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge 6, 1895, S. 25

Die Kunst unserer Zeit 9, 1898/I, S. 16

Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. II/2, Dresden 1898, Nr. 7

Bierbaum, Otto Julius: Stuck. Künstler Monographien, Bd. XLII, Bielefeld und Leipzig 1899 (Abb. 42, S. 41)

Meißner, Franz Hermann: Franz Stuck. Das Künstlerbuch III, Berlin und Leipzig 1899, S. 66

Fendler, Aemil: Franz Stuck, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 3000, 115. Bd., Leipzig 27.12.1900

Franz von Stuck. Das Gesamtwerk, Vorwort von Fritz von Ostini, München 1909 (Abb. S. 35)

Sailer, Anton: Franz von Stuck. Ein Lebensmärchen, München 1969, S. 14

Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863–1928: Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1973 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königlichen Glaspalaste. München 1890, Kat.-Nr. 1243

Kunst-Ausstellung im Künstlerhause. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens. Wien 1892, Nr. 411

Stuck-Ausstellung. Galerie Heinemann München 29.3.–4.4.1909, Kat.-Nr. 16

Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien. Belvedere Wien 2016, Nr. 119 (Tafel 18)

1 Franz von Stuck: *Der Wächter des Paradieses* 1889, Museum Villa Stuck, Inv. Nr. G 91 1-2.

2 Kat. Ausst. Sünde und Secession, Franz von Stuck in Wien. Unteres Belvedere Wien 2016, München 2016, S. 11.

3 Geiger, Willy: Franz von Stuck zum Gedächtnis an seinem 75. Geburtstag, in: Kat. Ausst. Franz von Stuck, Villa Stuck München 1968, S. 43.

4 Kat. Ausst. Sünde und Secession, Franz von Stuck in Wien, Unteres Belvedere Wien 2016, München 2016, S. 79.





HANS THOMA

(* 2. Oktober 1839 Oberlehen, Bernau im Schwarzwald; † 7. November 1924 Karlsruhe)

32 *Lauterbrunnental*

Öl auf Leinwand

159,5 x 135,5 cm

Unten links monogrammiert und datiert: HTh 1904

Eine der frühesten Ansichten des im Berner Oberland gelegenen Lauterbrunnentals stammt von Christian Georg Schütz d. Ä.¹ In der Folge taucht es immer wieder in der Malerei auf, beispielsweise bei Josef Anton Koch, um nur eines der bekannteren Beispiele zu nennen.² Mit seinen zweiundsiebzig Wasserfällen bietet das Tal ein großes Motivspektrum, das Maler, die den beschwerlichen Weg auf sich nahmen, fesselte. Im Entstehungsjahr des großen Bergpanoramas war Hans Thoma der Einladung des großherzoglichen Paares, Friedrich I. und Luise, zu einer Reise in die Schweiz gefolgt. Der Geograph Georg Gerland³ begleitete die Gruppe und versorgte sie mit Kenntnissen zur Erdgeschichte. Der Großherzog war ein großer Bewunderer des Künstlers und hatte ihn bereits 1899 als Direktor der Kunsthalle und Professor für Landschaftsmalerei an die Akademie in Karlsruhe berufen. In seinen Lebenserinnerungen schreibt Thoma über den starken Eindruck, den die außergewöhnliche Geographie des Tals auf ihn machte: „[...] und das Lauterbrunnental liegt so lauter da als ob es einem die Entstehungsgeschichte der Erdoberfläche vordemonstrieren wollte.“⁴ Die Schweizreise veranlasste Thoma zu drei Gemälden, die noch 1904 im großen Oberlichtsaal des Badischen Kunstvereins als „Thoma-Wand mit den drei Alpenlandschaften“ ausgestellt wurden.⁵

Thoma wählte als Standpunkt eine Aussichtsplattform auf der Schynige Platte, die zu einem Panoramablick einlädt und einen fabelhaften Blick auf Eiger, Mönch und Jungfrau bietet. Für Thoma ist diese Landschaftsdarstellung ungewöhnlich, insofern er gänzlich auf figürliche Staffage verzichtet und nicht der Versuchung erliegt, ein fotografisches Abbild zu schaffen. Mit Betonung der linearen Strukturen und verhaltener Farbwahl erzeugt er Abstraktion und schafft es dennoch, eine hoch komplexe Geographie erfahrbar zu machen. Die Tendenz zu vereinfachter, komprimierter Naturdarstellung lässt sich für Thoma um die Jahrhundertwende erkennen, wie auch zeittypische Einflüsse bei ihm ihre Wirkung zeigen, die insbesondere im Umfeld des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zu greifen sind.⁶ Zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen, ebenfalls monumentalen Alpenpanorama *Auf dem Pilatus*⁷ steht das *Lauterbrunnental* relativ singulär im Gesamtœuvre. Thoma hat diesen Grad an Abstraktion in kaum einem anderen Werk erreicht, auch nicht in späteren. Er blieb trotz intensiver Begegnungen mit Courbet oder dem Leibl-Kreis, dem er zeitweise angehörig war, innerlich der Romantik verbunden, zumal seine tiefe Religiosität auch in seinen Landschaften Ausdruck fanden. EH

PROVENIENZ:

J. P. Schneider jr. (aus dem Atelier des Künstlers)

1904 erworben von Adolf Gans, Frankfurt am Main (von J. P. Schneider)

Clara Gans (durch Erbschaft), 1952–1991 als Leihgabe an die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Lg. 567)

LITERATUR:

Thode, Henry: Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1909, S. 455

Hans Thomas Gemälde, Heinrich Keller Verlag, Frankfurt am Main 1900–1910, Mappe 6 (Abb. 79)

Ostini, Fritz v.: Hans Thoma. Velhagen & Klasings Künstlermonographien Nr. 46, Leipzig 1910 (Abb. 47, S. 53)

Thoma-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart, München ca. 1910, Georg D. W. Callwey im Kunstwart-Verlag, Mappe mit 26 farbigen Tafeln und Begleitheft (Abb.)

Thoma, Hans: Im Winter des Lebens, Jena 1919, S. 114/123

Keyssner, Gustav: Hans Thoma. Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Künstlers in 117 Abbildungen, Stuttgart/Berlin 1921 (Abb. S. 91)

Justi, Ludwig: Hans Thoma. 100 Gemälde aus deutschem Privatbesitz, Berlin 1922 (Taf. 65)

Spanier, M.: Hans Thoma und seine Kunst für das Volk, Leipzig 1925, S. 76–77 (Abb.)

Fischer, Otto: Hans Thoma. Bilder und Bekenntnisse, Stuttgart 1925 (Taf. 35)

Waldmann, Emil: Hans Thoma und sein Kreis, in: Propyläen Kunstgeschichte XV, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert, Berlin 1927, S. 59–64 (Abb. S. 295)

Busse, Hermann Eris: Hans Thoma. Leben und Werk, Berlin 1936, S. 92 (Abb. S. 106)

Christoffel, Ulrich: Der Berg in der Malerei, Bern 1963, S. 92 (Taf. 44)

Lauts, Jan/Zimmermann, Werner: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Neuere Meister, Karlsruhe 1971, S. 266 (Nummer Lg. 567)

Rasmo, Nicoló/Roethlisberger, Marcel/Ruhmer, Eberhard u. a.: Die Alpen in der Malerei, Rosenheim 1981 (Abb. S. 128)

Helmolt, Christa v.: Hans Thoma. Spiegelbilder, Stuttgart 1989, S. 147 (Abb. S. 151)

Abbildung in der FAZ, 12.06.1992

Kat. Ausst. Hans Thoma Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag. Augustinermuseum Freiburg/Breisgau 1989, nicht ausgestellt (Abb. S. 31)

Kat. Ausst. Die Lebensreform. Mathildenhöhe Darmstadt 2001–2002 (Abb. Bd. 2, S. 263)

AUSSTELLUNGEN:

Deutsche Kunstausstellung. Mai–November 1906 in der Flora zu Köln, Köln 1906, Nr. 574/3

Hans Thoma. Karlsruher Kunstverein 1909, Nr. 87

Hans Thoma. Sächsischer Kunstverein Dresden 1909, Nr. 50

Hans Thoma. Kunstverein Frankfurt am Main, 1919, Nr. 73

Hans Thoma. Nationalgalerie Berlin 1922, Nr. 173 (Taf. 65)

Hans Thoma. Kunsthalle Basel 1924, Nr. 133

Hans Thoma. Kunsthaus Zürich 1924, Nr. 110

Hans Thoma. Kunsthalle Bern 1924, Nr. 145

Hans Thoma. Städel, Frankfurt am Main 1934, Nr. 96

Bilder im Zirkel – 175 Jahre Badischer Kunstverein. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, Nr. 32 (Abb. S. 280)

100 Jahre am Roßmarkt 23, J. P. Schneider jr. Frankfurt am Main 1992, Nr. 26 (Abb.)

Faszination Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt. Museum Giersch Frankfurt am Main 2013, Nr. 35 (Abb.)

Die andere Moderne. Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein – 1900 bis 1922. Museum Giersch Frankfurt am Main/Städtische Galerie Karlsruhe 2013–2014, Nr. 78 (Abb.)

- 1 Christian Georg Schütz d. Ä.: *Das Lauterbrunnental* (1762; Historisches Museum Frankfurt am Main).
- 2 Joseph Anton Koch: *Schmadribachfall* (1821/1822; Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF449).
- 3 Georg Cornelius Karl Gerland (1833 Kassel – 1919 Straßburg).
- 4 Thoma, Hans: Im Winter des Lebens, Jena 1919, S. 114/123.
- 5 Vgl. Fotografie in: Kat. Ausst. Bilder im Zirkel – 175 Jahre Badischer Kunstverein, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, S. 249.
- 6 Die Ausstellungstätigkeit des Verbandes fällt in die Jahre 1900–1922.
- 7 Lauts, Jan/Zimmermann, Werner: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Neuere Meister, Karlsruhe 1971, Inv.-Nr. 1044.



WILHELM TRÜBNER

(* 3. Februar 1851 Heidelberg; † 21. Dezember 1917 Karlsruhe)

33 *Tannengruppe am Starnberger See*

Öl auf Leinwand

58 x 46 cm

Unten rechts signiert: W. Trübner.

Auf dem Keilrahmen Reste eines Klebezettels mit der

Aufschrift „Strauss“

Wilhelm Trübner lässt sich nicht ohne weiteres einer Schule oder Strömung zuordnen, auch wenn er in jungen Jahren zum Leibl-Kreis zählt. Er entwickelt bereits früh eine eigene, unverkennbare Handschrift, schafft großartige Porträts, Stilleben und Landschaften und erarbeitet sich dabei kontinuierlich eine ungemein moderne¹ Bildsprache. Dies erstaunt umso mehr, als der Künstler bereits die Fünfzig überschritten hatte und etwas völlig Neues wagte. Die vorliegende *Tannengruppe*, 1911 am Starnberger See entstanden,² repräsentiert diese letzte und vielleicht spannendste Schaffensphase. Das Bildmotiv bezieht seine Ausstrahlung einerseits aus einem eng gefassten Ausschnitt, der Bäume großzügig beschneidet und lediglich einen schmalen Durchblick zu einem Gewässer und gegenüberliegendem Ufer freigibt, andererseits der den präzise getrennten Farbbereichen geschuldeten Ordnung, die nichts dem Zufall überlässt.

Der Trübner-Biograph Klaus Rohrandt führt zu unserem Bild aus,³ dass es sich um eine ihm bis dato unbekanntere weitere Variante einer zehn Motivversionen umfassenden Werkgruppe⁴ handelt. Als Charakteristikum des Spätwerks stellt der Autor die Wiederholung von Motiven heraus: „Während seiner Tätigkeit am Starnberger See übernimmt Trübner das im Impressionismus entwickelte Prinzip der Serie [...]“⁵ Künstlerisch nähert er sich Ferdinand Hodler,⁶ wie auch holzschnittartige Vereinfachungen – Stilmerkmale der japanischen Kunst⁷ – zu-

nehmend seine Bildsprache kennzeichnen. Auch bei vorliegendem Tableau gibt die forcierte Pinseltechnik den Takt vor. Pastos und klarfarbig aufgetragen erhält das Malmittel darüber hinaus eine fast räumliche Dimension. Malerisch ist Trübner hier weit entfernt von impressionistischer Licht- und Farbsymptomatik, auch von seinen Anfängen im Leibl-Kreis. Linien, Flächen, der Kontrast von Licht und Schatten, interessieren ihn, er trennt und staffelt die Bereiche, vernachlässigt den – zumeist schlichten – Bildgegenstand, während Pinselduktus und Farbe als Hauptakteure seine Vorstellung einer „reinen Malerei“⁸ transportieren. Ihm geht es um die Sichtbarmachung des Eigentlichen, „um eine Realität eigener ästhetischer Wertigkeit“⁹ und nicht mehr um Abbildung der Wirklichkeit. Man mag Rohrandts Bewertung Wilhelm Trübners zustimmen, wenn er zusammenfassend schließt: „Trübners modern wirkende Spätwerke der Terrassenbilder oder Tannengruppen am Starnberger See lassen den Künstler aufgrund seiner breiten, expressiven Pinselschrift und seines starken Zuges zur Vereinfachung und Formklarheit überhaupt als Wegbereiter der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts erscheinen.“¹⁰ EH

Das Gemälde wurde von Dr. Klaus Rohrandt unter der Nummer G 769 c in das von ihm erstellte und in Neuauflage befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.



PROVENIENZ:

Sammlung Ottmar Strauss

Hessische Privatsammlung

Das Gemälde wurde im Zuge einer gütlichen Einigung mit den Erben von Ottmar Strauss 2017 restituiert.

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Rohrandt, Klaus, Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk [Phil. Diss. Kiel 1972, 3 Bde.]

Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit, in: Kat. Ausst. Wilhelm Trübner 1851–1917, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, 1994–1995; Kunsthalle der Hypo-Stiftung München, 1995, S. 37–50

Rohrandt, Klaus: Die Frankfurter Jahre 1896–1903, in: Kat. Ausst. Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903, Museum Giersch Frankfurt am Main 2001, S. 11–20

- 1 Vgl. hierzu vor allem Rohrandts Ausführungen zu Trübner und der Avantgarde: Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit, in: Kat. Ausst. Wilhelm Trübner 1851–1917, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, 1994–1995; Kunsthalle der Hypo-Stiftung München, 1995, S. 37–50.
- 2 Trübner verbrachte den Spätsommer in der Villa Goes am Westufer des Starnberger Sees.
- 3 Persönliche Mitteilung per E-Mail vom 13.12.2016.
- 4 Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk. [Diss. Kiel 1972, 3 Bde.], Werkverzeichnis-Nummern G 764-G 773.
- 5 Rohrandt 1994, S. 49.
- 6 Rohrandt 1994, S. 48–49.
- 7 Rohrandt, Klaus: Die Frankfurter Jahre 1896–1903, in: Kat. Ausst. Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903, Museum Giersch Frankfurt am Main 2001, Frankfurt am Main 2001, S. 15: „Der Rhythmus diagonaler Hauptlinien, die asymmetrische Anordnung der Bildflächen, der geistreiche Ausschnitt, der Blick von erhöhtem Standpunkt, die Tendenz zu monochromer Farbigkeit [...]“.
- 8 Rohrandt 1994, S. 48.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., Seite 49.