GOETHE UND UMKREIS

GEMÄLDE GRAPHIK SKULPTUREN GOETHEANA

GALERIE HANS

in memoriam

Werner Sumowski
Jens Christian Jensen
Michael Engelhard

GOETHE UND UMKREIS

GEMÄLDE GRAPHIK SKULPTUREN GOETHEANA

GOETHE UND UMKREIS

GEMÄLDE GRAPHIK SKULPTUREN GOETHEANA

Katalog
Michael Thimann

mit Beiträgen von
Anne Auber, Andreas Beyer, Florian Illies
Dorothee von Hellermann, Jutta von Simson
Bernhard von Waldkirch

GALERIE HANS

KÜNSTLERVERZEICHNIS

BACH, CARL DANIEL FRIEDRICH 48
BAGER, JOHANN DANIEL 1
BLECHEN, CARL 62, 63
BRÜCKE, WILHELM 13
CARSTENS, ASMUS JAKOB 49
CARUS, CARL GUSTAV 56
D'ANGERS, PIERRE JEAN DAVID 11
DIES, ALBERT CHRISTOPH 38
DILLIS, JOHANN GEORG VON 33, 34
FRIEDRICH, CASPAR DAVID 57, 58
FÜSSLI, JOHANN HEINRICH 4, 45
GESSNER, SALOMON 39
GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON 25, 26, 27, 28
GRAFF, ANTON 47
HACKERT, JAKOB PHILIPP 35, 36, 37
HARTMANN, CHRISTIAN FERDINAND 52
HORNY, CONRAD 15
HUMMEL, CARL 14
KLAUER, MARTIN GOTTLIEB 3
KLEIN, JOHANN ADAM 61
KOCH, JOSEPH ANTON 67
KRAUS, GEORG MELCHIOR 43
KÜGELGEN, GERHARD VON 7
LIPS, JOHANN HEINRICH 5, 46
LORRAIN, CLAUDE 29, 30
MELCHIOR, JOHANN PETER 2
NAHL d.J., JOHANN AUGUST 31
NATHE, CHRISTOPH 40, 41
OESER, ADAM FRIEDRICH 42
OVERBECK, FRIEDRICH 69
PRELLER d.Ä., FRIEDRICH ..... 14 ,54, 55, 64
RAUCH, CHRISTIAN DANIEL 8, 9, 10
REINHOLD, HEINRICH 60
RETZSCH, MORITZ FRIEDRICH AUGUST 53
RIETSCHEL, ERNST 6
RUMOHR, CARL FRIEDRICH VON 59
SCHMELLER, JOHANN JOSEPH 12
STRIXNER, JOHANN NEPOMUK 68
TIECK, CHRISTIAN FRIEDRICH 51
TISCHBEIN, JOHANN HEINRICH WILHELM 50
UNBEKANNTER KÜNSTLER 44
WASMANN, FRIEDRICH 65
WEHLE, HEINRICH THEODOR 32
WEISSER, CARL GOTTLIEB 20, 21
WINTERGERST, JOSEPH 66

VORWORT

„Nicht den großen und berühmten Sammlungen gilt unser Wort, Sammlungen, die ausgebreitet in weiten palastartigen Räumen, aufgezeichnet in prunkvollen Katalogen, Museen im kleinen sind und in allen Zentren der Welt zu bestaunen. Von den bescheidenen, namenlosen Sammlungen wollen wir sprechen, die mit weit weniger Geld, aber um so mehr Kennerschaft, die nicht durch Erwerbungen im großen, sondern langsam, oft mühselig, Stück für Stück zusammengebracht und die nicht zu umfänglich sind für eine schlichte Atelier- oder idyllische Mansardenwohnung. Es geht um jene verschwiegenen Kollektionen höchst persönlicher Art, Ergebnis stetig-sorgsamen, zähe-liebevollen Sammeleifers von Künstlern und kunstnahen Menschen, von Abseitigen und Stillbeschaulichen. Balzac gibt in seinem Silvain Pons das immer gültige Bild von Wesensart und Fähigkeit solcher Naturen. Die echte Liebe für das künstlerisch Schöne, die leidenschaftliche Hingegebenheit an das Geheimnis bildnerischer Gestaltung und der unfehlbare Instinkt für deren Rangstufen beseelen diese Menschen und lassen sie über alle Hindernisse hinweg mit oft nachtwandlerischer Sicherheit den Weg finden zu unerkannten Köstlichkeiten und obendrein noch die Mittel, sie zu erwerben. Solche Sammlergenies wirken nicht selten wie Magnete, sie ziehen aus den dunkelsten Ecken die strahlendsten Dinge ans Licht, machen dort gerade ihre Funde, wo es am allerunwahrscheinlichsten scheint. Das Entstehen von Sammlungen der gedachten Art ist immer und überall ähnlich: vom kleinen, unscheinbaren Beginn mit etlichen Einzelstücken zum schönen ausgebreiteten Ganzen, zur organischen und bedeutenden Vielheit. Und dies allmähliche Gewachsensein, dies Zusammenfinden von Ding zu Ding macht zuletzt das eigenartige Gepräge, das Auszeichnende derartiger Kollektionen, macht sie selber wieder zu einem künstlerisch lebendigen, in sich beziehungsreichen Gesamt ...“

Diese einleitenden Worte von Emil Pretorius über „Kunst und Sammler“ drücken genau das aus, was mich seit vielen Jahren leitet. Das große Glück, geistesverwandte Menschen zu treffen, mit denen ich meine Freude am Gegenstand der Kunst teilen und zelebrieren darf, ist mir immer eine starke Antriebsfeder gewesen. In diesem Sinn widme ich den Katalog in memoriam Werner Sumowski, Michael Engelhard und Jens Christian Jensen, drei kenntnisreichen Sammlern und Vorbildern, stellvertretend für all die wunderbaren Menschen, die ich in den letzten vierzig Jahren kennengelernt habe und die mich ein Stück auf dem Weg meiner Sammelleidenschaft begleitet haben.

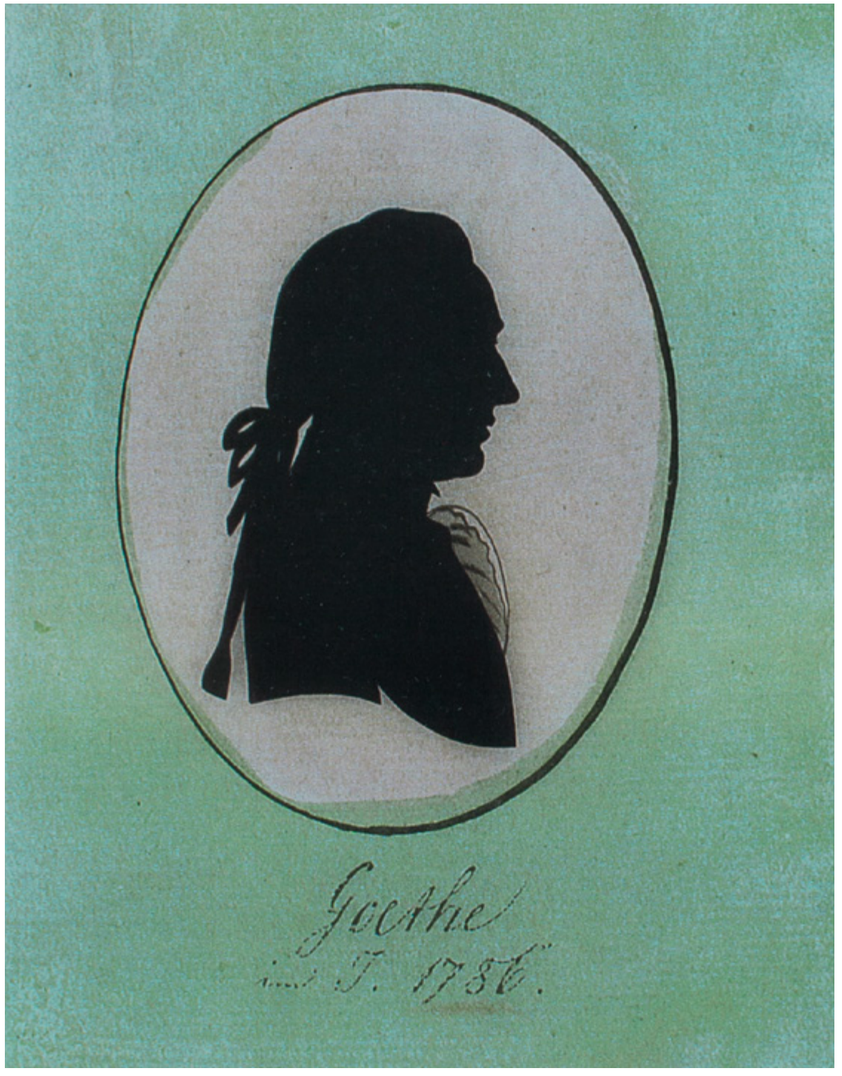
Im Alter von zwölf Jahren bin ich durch meine Mutter an Goethe herangeführt worden. Ihr habe ich alles zu danken, was ich bin. Ein Nachbar eröffnete in einem ehemaligen Krämerladen in Hamburg-Hamm die private Leihbücherei Max Jürgens. Wie ich später erfuhr, war er u. a. mit Gottfried Benn, Erich Kästner, Arno Schmidt befreundet. In einem seiner Regale fand ich eines Tages ein Gedenkbuch über Goethe und seine Welt von 1949, das Erhard Bunkowsky herausgegeben hatte und das großen, nachhaltigen Eindruck auf mich machte. Es begleitet mich bis heute.

Wer sich mit Goethe beschäftigt, begibt sich auf ein weites Feld. Er war nicht nur einer der größten deutschen Dichter, Denker, Forscher und „Weltengeist“, er war auch ein enthusiastischer Sammler von allem, was ihn begeisterte und interessierte. Da wurden Handzeichnungen aller Schulen, Silhouetten, Gemmen, Skulpturen, Steine etc. zusammengetragen und bearbeitet. Seine Sammlung setzte sich zum Schluss aus mehreren tausend Stücken zusammen und seine Passion hat auf nachfolgende Generationen großen Einfluss genommen. Seinem Beispiel folgend, habe auch ich meine Sammlungsgebiete ausgedehnt und fortwährend erweitert. Ein besonderes Glück für mich war, dass ich in den siebziger Jahren aus dem Nachlass des bekannten Goethe-Sammlers Edwin Redslob einige bedeutende Stücke erwerben durfte. Dieser Katalog zeigt nun eine Auswahl davon - und ich würde mir wünschen, dass nachfolgende Sammler genauso viel Freude an diesen Kostbarkeiten finden mögen wie ich.

Meine „großen“ Ausstellungen und Kataloge, die ich als Marchand collectionneur in den letzten Jahrzehnten gemacht habe: *Caspar David Friedrich und Umkreis*, *Raffael und Umkreis*, *Meister um Rembrandt* waren über Künstler, mit denen sich auch Goethe intensiv beschäftigt hat. *Goethe und Umkreis* bildet nun den Abschluss dieser zyklushaften Reihe.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner langjährigen Mitarbeiterin Anne Auber, die am Zustandekommen der Ausstellung und des Katalogs den Hauptteil getragen hat. Meinem guten Freund, Hauptautor und Kurator dieser Ausstellung, Michael Thimann, danke ich, dass er sich mit seinen profunden Kenntnissen der Materie in Sachen Einordnung und Zuschreibungen eingebracht hat. Desweiteren danke ich den Autoren Andreas Beyer, Florian Illies, Dorothee von Hellermann, Jutta von Simson, Bernhard von Waldkirch für Ihre Expertise und Ihre Katalogbeiträge. Conrad Rogosch danke ich für die Bilderstellung und -bearbeitung und Jonathan Schneider für die technische Unterstützung in Sachen Layout/Design. Jana Zalung gilt mein Dank für die konservatorische Betreuung der Gemälde.

Mathias F. Hans



„Zum Geschaffensein des Werkes gehören
ebenso wesentlich wie die Schaffenden auch die Bewahrenden.“

Martin Heidegger - der Ursprung des Kunstwerks

Goethe und die bildende Kunst
Aus dem Blickwinkel eines Sammlers

Johann Wolfgang von Goethe hat als Dichter und Naturforscher seine Zeit wie kaum eine andere Persönlichkeit geprägt, so dass man von der „Goethezeit“ spricht, wenn man die Epoche von etwa 1780 bis 1830 meint. Auch auf die bildenden Künste seiner Zeit hat Goethe Einfluss ausgeübt, vor allem aber an dem Gang ihrer Entwicklung regen Anteil genommen. Sei es als Sammler von Zeichnungen und Druckgraphik, sei es als produktiver Kunstschriftsteller oder sei es als Initiator der „Weimarer Preisaufgaben“ (1799-1805), um in Deutschland durch aktive Lenkung das Niveau der Historienmalerei zu heben. Die Auseinandersetzung Goethes mit den bildenden Künsten ist äußerst facettenreich und so eng mit dem Verlauf der deutschen Kunst- und Geistesgeschichte um 1800 im Allgemeinen verwoben, dass es kaum möglich erscheint, alle Äußerungen Goethes zu den Künsten wie auch alle Spuren seines tätigen Einflusses auf bildende Künstler zu erfassen. In jüngerer Zeit wurden verdienstvolle Anstrengungen unternommen, Goethes Verhältnis zu den bildenden Künsten darzustellen und zu katalogisieren; hier sei an die Frankfurter Ausstellung *Goethe und die Kunst* von 1994 ebenso erinnert wie an den 2011 erschienenen Supplementband „Kunst“ des *Goethe-Handbuches*. Diese Kataloge waren eine unverzichtbare Hilfe bei der Bearbeitung der vorliegenden Privatsammlung, welche nicht nur zahlreiche bisher unbekannte Objekte zum Thema enthält, sondern in ihrer Struktur selbst ein Versuch ist, die Spiegelungen Goethes in der Kunst seiner Zeit und in den Werken der alten Kunst nachzuzeichnen.

Wissenschaftliche Kataloge und Ausstellungen sowie Museen und Archive haben den Vorteil, ihren Sammlungsgegenstand mit dem Anspruch auf weitgehende Vollständigkeit erschließen zu können und ihn so dem Publikum zu präsentieren. Es liegt in der inneren Logik einer Privatsammlung, dass sie dieses Ziel niemals erfüllen kann, sei es aus einfacher Materialknappheit - gerade wenn sich, wie im Falle Goethes, die meisten relevanten Objekte in öffentlichem Besitz befinden -, sei es aber aus der schlichten Kontingenzerfahrung des privaten Sammelns, bei dem es immer auch um Zufälle, Finderglück und beim Schopf gepackte wie verpasste Gelegenheiten geht. Es ist aus diesem Grund überhaupt erstaunlich, dass eine solche Sammlung im posthistorischen Zeitalter, in dem auch der Name Goethes immer mehr an Strahlkraft einbüßt und die Erinnerung an ‚Goethes Dinge’ kein Bildungskonsens mehr, sondern allein das Betätigungsfeld staatlich bestellter Kulturwissenschaftler ist, überhaupt noch zusammengetragen werden konnte. Eine mit persönlicher Hingabe zusammengebrachte Goethe-Sammlung wie die vorliegende ist fraglos auch eine wissenschaftliche Sammlung, vor allem aber ist sie auf eine ganz eigene Weise bedeutsam für ihren Besitzer. Wie schon Walter Benjamin in seinem berühmten Essay *Ich packe meine Bibliothek aus* gefolgert hat, ist das Sammeln eine ganz eigene Art von Welterzeugung und Weltbezwingung. Im vollen Bewusstsein, nur Fragmentarisches erlangen zu können, nimmt der Sammler den Kampf gegen die Zerstreuung auf, er zieht die Dinge an sich, er ordnet sie neu und fügt das Zerstreute zueinander. Er gibt den Dingen einen eigenen Ort und ordnet sie zu einer „magischen Enzyklopädie“: „Alles Erinnerte, Gedachte, Bewußte wird Sockel, Rahmen, Postament, Verschluß seines Besitztums. Zeitalter, Landschaft, Handwerk, Besitzer, von denen es stammt - sie alle rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie zusammen, deren Inbegriff das Schicksal seines Gegenstandes ist.“ Solch eine „magische Enzyklopädie“ der Goethezeit ist auch die hier vorgestellte Sammlung. In ihr geht es um Konstellationen, Verknüpfungen, Gedankensprünge und Repräsentationen, welche durch Objekte zur Anschauung gebracht werden. Und so war es auch eine ganz folgerichtige Entscheidung, in den Katalog nicht nur die genuinen Werke der bildenden Kunst aufzunehmen, die etwa Goethe zeigen, die er angeregt oder besessen hat, oder die wiederum von seinem dichterischen Werk angeregt wurden. Der Katalog eröffnet mit einer Folge von *Goetheana*, von Dingen und Objekten, die um die Person Goethes und seine Lebenswelt

kreisen. Sei es als historische Spur zu seinem Leben, sei es profane Berührungsreliquien in Form von Dingen, die Goethe gehörten und die er in den Händen gehalten haben mag. Für den Sammler eröffnen sie über die Zeiten hinweg Zugänge, um in das intime Zwiegespräch mit dem Dichter zu treten. Es sind auratische Gegenstände, an die sich Erinnerungen geheftet haben, die der Sammler mit seismographischem Gespür wahrnimmt, sie gleichsam aus dem Strom der Zeit herausfischt und seiner magischen Enzyklopädie einordnet.

Einen Schwerpunkt bilden in der Sammlung die Bildnisse Goethes. Goethes Physiognomie hat bereits die Zeitgenossen vom frühesten Auftreten des Dichters auf der literarischen Bühne fasziniert. Die künstlerische Portraitproduktion setzte früh ein, wollte das Publikum doch schnell auch ein Bildnis vom Autor des *Werther* haben und den dichterischen Genius mit eigenen Augen sehen. Goethe trug durch Bildsendungen auch zu den *Physiognomischen Fragmenten* Johann Caspar Lavaters bei. Die vermutlich von Johann Daniel Bager stammende Rötelzeichnung (Kat. Nr. 1), welche als Vorlage für die Lavater 1773 vorliegende Ölminiatur gedient haben könnte, ist hier als ein ganz besonders wertvolles Stück in der Sammlung hervorzuheben. Die in vielfacher Spiegelung vorliegenden Altersbildnisse Goethes zeigen dann den Weimarer Staatsminister und vielbeschriebenen ‚Olympier’ mit dem Jupiterkopf. Die Reihe von Bildnissen beschließt Schmellers Pastellzeichnung von 1829/30 (Kat. Nr. 12), bei der es sich um das letzte zu Lebzeiten des Dichters entstandene Portrait ‚nach dem Leben’ handelt. Warum aber Goethes Bildnisse sammeln? Das Zusammentragen von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten ist eine Grundform des Sammelns überhaupt, es reicht bis in die Antike zurück und ist eine Tätigkeit von anthropologischer Dignität, erkennen wir im Bildnis doch das Ähnliche und erinnern uns bei seiner Betrachtung an das Vergangene und Abwesende. Dem Bildnis wohnt zugleich eine transgressive Kraft inne, denn es enthält einen Rest von dem Leben, das es darstellt.

Die Kunst der Goethezeit bildet den eigentlichen Kern der Sammlung. Werke der Klassik wie der Romantik sind gleichermaßen vertreten und verdeutlichen damit die ambivalente Stellung, die Goethe zu der Kunstentwicklung nach 1800 einnahm. Goethes klassischer Kunstgeschmack bildete sich im späten 18. Jahrhundert an den Idealen Winckelmanns, der Anschauung der römischen Altertümer auf der Italienischen Reise von 1786 bis 1788 und im engen Austausch mit Johann Heinrich Meyer bei der Vorbereitung der „Weimarer Preisaufgaben“, die von 1799 bis 1805 in Weimar stattfanden. Parallel dazu baute Goethe mit zunehmender wissenschaftlicher Systematik auch seine Kunstsammlungen aus; insbesondere die graphische Sammlung wurde zu einer visuellen Enzyklopädie der Kunstgeschichte, welche die kunsthistorischen Spätschriften Goethes in hohem Maße stimuliert hat. Goethes Kunstgeschmack wird in der Sammlung etwa durch die Arbeiten Claude Lorrains (Kat. Nr. 29,30) charakterisiert, in dem der Dichter den größten Landschaftsmaler aller Zeiten erkannte, der zunehmend auch als Gegenbild zu der romantischen Landschaftskunst seiner eigenen Zeit ins Feld geführt wurde. Die Arbeiten von Goethes Zeitgenossen wie Jakob Philipp Hackert, Albert Christoph Dies und Johann Georg von Dillis spiegeln Goethes geschmackliche Vorlieben, die zeit seines Lebens der klassischen Ideallandschaft verpflichtet blieben. Elemente des Klassischen charakterisieren auch Goethes eigene Zeichenkunst, die mit zwei Beispielen in der Sammlung vertreten ist. Wir erinnern uns: Ein Grund für die Italienische Reise im Jahre 1786 war der Wunsch, die eigenen Fähigkeiten als Zeichner zu verbessern. An den vorliegenden Blättern lassen sich Charakteristika von Goethes Zeichenkunst deutlich erkennen: der gleichmäßige Duktus, die weichen Gebilde ohne harte oder bestimmt gezogene Konturlinien sowie der Mangel an tiefenräumlicher Erschließung und Perspektive kennzeichnen seine Blätter. Entstehen bei Gelingen durchaus atmosphärisch starke Naturbilder, so drängt sich beim Scheitern der Aufgabe die dilettantische Wirkung hervor. Goethes Zeichenkunst ist ambitioniert, trotz professioneller Lehrmeister und Praxis bleibt sie aber ohne Meisterschaft. Es ist die Kunstübung eines Dilettanten, was sich allein an den Gattungen der von Goethe ausgeführten Zeichnungen ablesen lässt: Landschaft, Naturstudie, Architekturcapriccio. Goethe war als bilden-

der Künstler ein gehobener Dilettant, dem die Grenzen seines Könnens bewusst waren, auch wenn er sie immer wieder in Richtung des professionellen Künstlertums herausschieben wollte und sich in Italien von Tischbein und Hackert unterweisen ließ. Auf Goethe selbst lässt sich diejenige Einschätzung eines bildenden Künstlers übertragen, der er in seiner Hackert-Biographie von 1811 ein Denkmal gesetzt hat. Keine genialische Attitüde, sondern Fleiß, Ausdauer und Hingabe sind Aspekte des Zeichners Goethe, die er selbst an Hackert, jenem Künstler, der die Genieproblematik nicht kennt, lobt. Goethes spätes Engagement für jüngere Künstler an der Weimarer Zeichenschule, unter denen der in der Sammlung prägnant vertretene Friedrich Preller der Ältere (Kat. Nr. 14,54,55,64) fraglos hervorragt, ist sicher auch mit den eigenen Ambitionen als Zeichner in Zusammenhang zu bringen. „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist ...“

Auf dem Gebiet der Historie favorisierte Goethe fraglos einen monumentalen Klassizismus, wie er ihm aus den Gemälden Jacques-Louis Davids bekannt geworden war. Zeichnungen von Asmus Jakob Carstens (Kat. Nr. 49) und Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Kat. Nr. 50) nach antiken Themen illustrieren in der Sammlung die intensive Rezeption des internationalen Neoklassizismus auch bei den deutschen Künstlern, denen Goethes Wohlwollen galt. Die „Weimarer Preisaufgaben“ waren der Versuch, die deutsche Kunstproduktion gerade auf dem Feld der Historienmalerei zu stärken und die Künstler durch das Studium Homers auf den ‚richtigen’ Weg zu führen. Die Wettbewerbszeichnung zu *Achill auf Skyros* von Christian Friedrich Tieck (Kat. Nr. 51), die 1801 auf der Weimarer Ausstellung gezeigt wurde, ist fraglos die spektakulärste Wiederentdeckung eines Kunstwerks, welches unmittelbar mit Goethes aktivem Wirken für die bildenden Künste in Deutschland verknüpft ist. Es ist hinlänglich bekannt, dass sich Goethes Festhalten am klassischen Ideal vor allem gegen die aufstrebende Generation der Romantiker richtete, die sich wie Philipp Otto Runge frustriert von den „Weimarer Preisaufgaben“ abwandten und sich fortan einer allegorischen Landschaftskunst widmeten. Nach dem Scheitern der Preisaufgaben 1805 zog sich Goethe aus dem aktiven Engagement für die bildenden Künste in Deutschland zurück und verlagerte seine Tätigkeit auf die literarische Produktion kunsthistorischer Schriften und den Ausbau der eigenen Sammlungen. An der Kunst seiner Zeit hat er dennoch weiterhin Anteil genommen; er schätzte Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge als Künstler, auch wenn er den Weg der christlichen und patriotischen Kunst der Romantiker und deren mystische Naturallegorien für grundfalsch hielt. Die von Meyer verfasste, aber Goethes Anschauungen wiedergebende Kampfschrift über Neudeutsch-religiös patriotische Kunst, die 1817 in den *Heften über Kunst und Alterthum* erschien, ist das sprechende Dokument der Auseinandersetzung Goethes mit der Romantik und insbesondere eine radikale Kritik an der Kunst der Nazarener. Die Romantiker wiederum erkannten in Goethe einen der geistigen Gewährsmänner ihrer Zeit; sie wollten viel lieber seine Gedichte wie den *Faust* illustrieren als die Epen Homers und wandten sich aus diesem Grund immer wieder selbst an den Dichter. So etwa auch der in Rom ansässige Lukasbruder Franz Pforr. Seit 1809 beschäftigte er sich mit einer Folge von Zeichnungen zu Goethes Drama *Götz von Berlichingen* von 1773, das ihn aufgrund seiner mittelalterlich-altdeutschen Thematik herausforderte. Götz als Kraftnatur aus alter Zeit war für Pforr die Verkörperung von „Wahrheit“ und gerade angesichts der napoleonischen Besatzung auch ein Musterbild des deutschen Nationalcharakters, auf dessen Erneuerung sich die Zukunft richtete. Pforr schickte Goethe 1810 seine Umriss-Zeichnungen, ausgeführt in der ‚charakteristischen’, den altdeutschen Stil nachempfindenden Manier, die von Goethe jedoch mit Reserve aufgenommen wurden. Goethe sah in der patriotischen Kunst der Romantiker immer nur eine Zeittendenz, die es zu überwinden galt. In der vorliegenden Sammlung sind zwei Blätter der Berlichingen-Zeichnungen (Kat. Nr. 66) vorhanden, die überdies farbig gefasst sind. Eine Entstehung im engsten Umfeld der Lukasbrüder ist wahrscheinlich.

Einen Schwerpunkt in der Sammlung bildet aufgrund dieser komplexen Verflechtungsgeschichte die Kunst der deutschen Romantik. Kreuze, Bildstöcke, Friedhöfe, Eichbäume als vaterländische Symbole sind Motive, die Goethe zutiefst zuwider waren, da sie ihm Zeichen von christlicher Frömmelei und naturmystischer Versenkung waren, die von dem Anblick einer heiteren, freundlichen und ewigen Natur wegführten und die Kunst zur Trägerin trübseliger Allegorien herabstuften. Caspar David Friedrichs *Das Kreuz an der Ostsee* (Kat. Nr. 57), ein Hauptwerk des Malers, dürfte auf motivischer Ebene den Unmut des Dichters hervorgerufen haben, auch wenn er diesem für seine malerischen Fähigkeiten und seine detaillierte Beobachtung von Naturphänomenen wie den Wolken höchste Anerkennung zollte. Insbesondere die Werke Carl Blechens mit ihrer oftmals theatralischen spätromantischen Staffage sind Gegenbilder zu Goethes am Ideal orientierten Geschmack. Auch die großangelegte Publikation der Sammlung Boisserée mit ihren Altären und Andachtsbildern des späten Mittelalters durch Johann Nepomuk Strixner (Kat. Nr. 68) ist ein zentrales Monument der romantischen Bewegung; es liegt sowohl in Goethes Graphikkabinett wie in der vorliegenden Sammlung vor. Goethe, ein Freund von Sulpiz Boisserée, kannte die Heidelberger Sammlung von Besuchen in den Jahren 1814 und 1815 und hat sich mit ihr im Rahmen seiner kunstgeschichtlichen Studien intensiv befasst. Die „unbekannte Welt von Farben und Gestalten“ beeindruckte Goethe zutiefst und schien ihn kurzzeitig „aus dem alten Gleise meiner Anschauungen und Empfindungen“ heraus zu zwingen. Für ihn war die alte Malerei im Gegensatz zu den Romantikern jedoch nicht als Vorbild für die Gegenwart interessant, sondern ausschließlich als historisches Studienobjekt. In seinem Bericht über die Sammlung Boisserée, erschienen 1816 im ersten Heft von *Über Kunst und Alterthum*, wurde für die Romantiker auf bestürzende Weise deutlich, dass sich Goethe keineswegs zur altdeutschen Richtung bekehrt hatte, sondern lediglich den kunsthistorischen Rang der Bilder zu bestimmen versuchte - dies jedoch weiterhin gemessen am Ideal von Klassizität und künstlerischer Autonomie, wie es für ihn auf dem Feld der Malerei vor allem Raffael verkörpert hat.

In der Sammlung agiert Goethe als zentrales Ausstrahlungsphänomen derjenigen Epoche, der er selbst seinen Namen geliehen hat. Goethes Persönlichkeit; das Bild, welches sich die Zeitgenossen von ihm gemacht haben; Goethes Kunstgeschmack; seine Tätigkeit als Sammler; sein Einwirken auf die Kunst der Gegenwart und seine Auseinandersetzung mit der Romantik, werden in der Sammlung durch ausgewählte Werke in die Anschauung überführt. Es entspricht Goethes eigenem Kunstenthusiasmus, dass mit der Sammlung eine Unterweisung im anschaulichen Denken vollzogen wird. Erst in der materiellen Sammlung rücken Dinge zusammen, die mitunter geistig weit voneinander entfernt sind, aber ihren gemeinsamen Bezugspunkt in Goethe besitzen. Sie bekunden zudem ihre Geschichte etwa durch gemeinsame Provenienzen oder Besitzerspuren, die es dem Sammler erlauben, neue Kontexte zu konstruieren, die wiederum Teil der äußerst lebendigen Nachgeschichte der „Goethezeit“ sind.

Michael Thimann

GOETHE-PORTRAITS

GOETHE PORTRAITS

Der Dichter und Staatsminister, die Persönlichkeit Johann Wolfgang Goethes insgesamt stellt ein frühes und kapitales Beispiel moderner Prominenz dar. Der Autor des „Werther“ wurde als junges Genie europaweit gelesen und verehrt; der in Weimar residierende Klassiker und literarische *praeceptor* noch im hohen Alter allerorten ebenso gefürchtet wie respektiert. An diese lebenslange Wirkmacht band sich stets auch ein besonderes Bildbedürfnis - kaum ein Leser, der sich nicht auch zugleich ein Bild des Autors machen wollte. Goethe selbst ist dem unausgesetzt an ihn herangetragenen Wunsch nach Portraitierung ohne übertriebenen Enthusiasmus, eher wie einer Pflicht gefolgt. Beredtes Zeugnis des früh sich regenden öffentlichen Interesses an Goethes physischer Erscheinung ist die Tatsache, dass er zu den am häufigsten dargestellten und analysierten Personen in Johann Caspar Lavaters Traktat „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ (1775-1778) zählt.

Die Silhouette, die ihn zeigt, wie er den jungen Fritz von Stein, Sohn der von Goethe in seiner frühen Weimarer Zeit stürmisch verehrten Charlotte von Stein, unterweist (Abb. unten) entstammt der ersten französischsprachigen Ausgabe von Lavaters Schrift, die 1781(-1803) in Den Haag erschienen ist. Der Scherenschnitt von Ganzfiguren war aufwendiger als der mehr verbreitete Kopfumriss; Goethe selbst hat seit 1772 viele Silhouetten geschnitten, und frönte damit der im 18. Jahrhundert modisch verbreiteten Praxis. Die Radierung nach dem von unbekannter Hand geschnittenen Doppelbildnis von Goethe und dem ihm zur Erziehung anvertrauten Fritz von Stein kommentierte Lavater mit den Worten: „Goethe und Stein. Dir verständiger Horcher ertheilt umsonst nicht der weise / Genialische Mann der reifen Erfahrung Belehrung.“ Höchstwahrscheinlich ebenfalls in das unmittelbare Umfeld Lavaters zu situieren ist Johann Daniel Bagers auf das erste Jahrfünft der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts datierte Rötelzeichnung (Kat. Nr. 1). Sie korrespondiert im strengen, nach links gerichteten Profil, der glatt gekämmten, über dem Ohr zu einer scharf gebrannten Locke verdichteten Haartracht und dem über die rechte Schulter gelegten Überwurf auffällig mit einer demselben Künstler zugeschriebenen Ölminiatur (heute in der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien), zu der sie möglicherweise als Vorstudie diente. Zu dieser Ölminiatur hat Lavater sich erst später, im Jahr 1793, geäußert. Gut möglich daher also, dass dessen ausführliche Würdigung des Portraits in den „Physiognomischen Fragmenten“ sich auf diese Zeichnung stützte, und dass sie es ist, die Goethe, auf eine von Lavater an den Frankfurter Buchhändler Johan Conrad Deinet gerichtete Bitte hin, nach Zürich gesandt hatte. In den Freundes- und Wirkungskreis Lavaters verweist auch das bislang unbekannt gebliebene, mit guten Gründen dessen Künstlerfreund Johann Heinrich Füssli zugeschriebene Goetheportrait (Kat.Nr. 4) in Blei und weißer Kreide auf bräunlichem Papier. Es korrigiert die auffällig überlängte, Lavaters Missmut erregt habende Nase im Bager'schen Bildnis, und gibt den Dargestellten überhaupt ungezwungener, entspannter wieder, bei besonderer Betonung des Auges - und es sind zumal Goethes Augen, die von den Zeitgenossen, die ihm begegnet sind, als besonderes Charakteristikum immer wieder hervorgehoben worden sind. Das Blatt erinnert, in Haltung und Stimmung, an Georg Melchior Kraus' Goethe-Bildnis aus dem Jahr 1775/76 (Goethe

Nationalmuseum Weimar). Goethe und Füssli freilich sind einander persönlich nicht begegnet, weshalb Spekulation bleiben muss, nach welcher Vorlage Füssli allenfalls gearbeitet haben könnte. Außer Zweifel steht aber, dass es sich um ein Bildnis Goethes aus der Hand Füsslis handelt, und damit jenes Malers also, dessen „Glut und Ingrimm“ den Dichter früh begeistert hatten.

Goethe, der anfänglich zu Lavaters Zuarbeitern gehörte, ist freilich recht bald auf Distanz zu dessen pseudowissenschaftlicher Lehre gegangen, weil er dem religiösen Eifer des Zürcher Pfarrers ebenso misstraute wie der Physiognomik und deren Versuch, vom Äußeren auf Wesen und Charakter zu schließen. Dass er sich dem aufklärerischen Drang nach naturkundlicher Deutung des Zusammenhangs von Geist und Körper nicht durchweg hat entziehen können, erhellt aber der Umstand, dass er sich, obschon ihn auch eine nicht weniger ausgeprägte Skepsis hinsichtlich der zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkommenden Lehre von der Korrespondenz von Schädelform und Geistesgaben, der Kraniologie, beherrschte, bereitfand, von dem Bildhauer Carl Gottlieb Weisser eine für den Begründer dieser Lehre, Franz Joseph Gall, bestimmte Lebendmaske abnehmen zu lassen (Kat. Nr. 20).

Diese steht in ihrem gnadenlosen Realismus in auffälligem Kontrast zur Bildnisbüste des Dichters, die Martin Gottlieb Klauer 1790 in Terrakotta geschaffen hat (Kat. Nr. 3). Lange Zeit galt das Fragment dieser bei einem Brand zerborstenen Büste als ein Werk des Schweizer Bildhauers Alexander Trippel. Mit dessen 1787/88 in Rom geschaffener Marmorbüste (Schloss Arolsen) korrespondieren tatsächlich das apollinisch ondulierte Haar und die majestätische Haltung des Hauptes; gleichwohl verzichtet der Weimarer Hofbildhauer Klauer, dem Wilhelm Bode das Werk 1909 überzeugend zugeschrieben hat, weitgehend auf die Idealisierung der Gesichtszüge und übersetzt gleichsam das antikische Ideal, in das Trippel Goethe eingemeißelt hatte, in die intime Weimarer Wirklichkeit. In ihrem fragmentarischen Zustand freilich vermittelt diese vielfach reproduzierte Büste zugleich eine Anmutung historischer Überzeitlichkeit. Möglich, dass die Julius Ludwig Sebbers oder auch Klauer selbst zuzuschreibende Kreidezeichnung unmittelbar zu dieser Büste gehört. In ihr entrückt das Bildnis gleichwohl in eine leicht heroisierende Sphäre. Wie höchst unterschiedlich Goethes Zeitgenossen diesen in ihren Bildnissen verorteten, erweist ein Blick auf das von Johann Peter Melchior Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts von Goethe angefertigte Profilrelief (Kat. Nr. 2). Der später auch als Modellmeister in der Porzellanmanufaktur Nymphenburg tätige Bildhauer, der sein Goethe-Portrait in der Folge auch noch variiert hat, zeigt ihn hier ganz zwischen genialischem Dichter und höfischer Allüre; das lange Haar gebündelt, unter der Draperie bereits das höfische Kostüm. Es ist der Zeitpunkt, zu dem der einstmalige Stürmer und Dränger in der kleinen thüringischen Residenzstadt eintrifft und in Jahresfrist zum Geheimen Legationsrat und Mitglied des Geheimen Consiliums avancieren sollte. Der Stich nach Johann Heinrich Lips Zeichnung von 1791 (Kat. Nr. 46) zeigt ihn dagegen merkwürdig domestiziert.

Es wird vornehmlich der Staatsminister Goethe sein, der zunächst in Bildnissen überdauert. Im Portrait des damals an der Dresdner Kunstakademie wirkenden Gerhard von Kügelgen (Kat. Nr. 7) sorgt zwar die lebhafte Draperie des um die Schultern geschwungenen Überwurfs für eine Anspielung auf den Dramatiker; gleichwohl verweisen der Stern des russischen St.-Annen-Ordens und das rote Band der französischen Ehrenlegion auf sein Amt und erscheint der nahezu frontal platzierte Goethe in einer eher politischen Würdeformel. Kügelgen schuf eine erste Fassung dieses Bildnisses 1808/09 während eines Weimar-Aufenthalts nach unmittelbarer Anschauung. Die Zeitgenossen würdigten es als eines der getreuesten Abbilder Goethes, was nicht wenig zu seiner Popularität beigetragen und zu zahlreichen Kopien (u. a. von Louise Seidler, Moritz Kellerhoven und Caroline Bardua [Abb. S. 35]) geführt hat. Unsere Fassung korrespondiert in den Maßen nahezu exakt mit der in der Universitätsbibliothek in Tartu aufbewahrten ersten Version; leicht unterschiedlich sind die Draperie und die Kragenöffnung gefasst. Kügelgen hat 1810 ein

weiteres Bildnis Goethes geschaffen, das in seinem Besitz geblieben zu sein scheint und als verschollen gilt. Aus beiden Bildnissen kombiniert hat er schließlich ein drittes Portrait, das Goethe 1811 nach Frankfurt sandte (heute Freies Deutsches Hochstift / Goethe Museum). Nicht auszuschließen, ja sogar wahrscheinlich ist es, dass es sich bei unserer Leinwand um jene aus dem Nachlass Kügelgens handelt, jenem Portrait also, das 1810 in Weimar entstanden ist.

Kügelgens Goethe-Bildnis mag im Bereich der Malerei über viele Jahre hinweg den Standard gesetzt haben; im Bereich der Plastik dagegen hat sich die von Christian Daniel Rauch 1820 skulptierte Büste als kanonisches Bildnis durchgesetzt. Goethe hatte den Berliner Bildhauer selbst als Autor des in seiner Geburtsstadt Frankfurt geplanten Goethe-Denkmals favorisiert, an dessen Realisierung dieser aber letztlich nicht beteiligt war. Seine vor Ort geschaffene à-tempo-Büste aber hat Goethes Physiognomie wohl am eindrücklichsten ins allgemeine Bildgedächtnis eingeschrieben. Rauch, ganz dem Naturalismus der Berliner Schule verpflichtet, hat deren Asymmetrie nicht unterschlagen, sondern sogar betont, im bewegten Muskelspiel und in der jähen Wendung des Kopfes aber geschickt wieder aufgefangen. Noch in die 1822 in Berlin ausgestellte Marmorfassung ist diese belebende Dynamik übertragen worden, die Goethes Freund und langjähriger Briefpartner, Carl Friedrich Zelter, aus dessen Nachlass unsere Fassung (Kat. Nr. 8) stammt, solcherart kommentiert hat: „Es ist sogar Anmut drinne; der Mund ist sehr schön (...). In jedem Falle hat unser Künstler gleich zum ersten Male tiefer in Dich hinein geblickt als seine mir bekannten Vorgänger. Die meisten haben Dir ein Imponierendes zu geben gesucht."

Gleichsam als Pendantstück darf die von Rauch 1828/29 gebildete Statuette „Goethe im Hausrock" gelten. Die in der Folge in Eisen und Bronze, aber auch in Biskuit, Gips oder Elfenbeinmasse verbreitete kleine Standfigur ist zu einem zentralen Requisit der Bildungshaushalte des 19. Jahrhunderts geworden und hat vielerorts Schreibtische und Vertikos geschmückt. Goethe posiert darin als Dichter und Hausherr; alles Offiziöse seiner Funktionen bleibt ausgespart. Die Statuette darf als besonders gelungene Verschmelzung von Denkmalskult und intimer Beseelung gelten, zumal wenn sie, wie in unseren Versionen (Kat. Nr. 9 und 10) auf einer schmalen Plinthe ruht. Rauchs ursprüngliche Fassung hatte den Dichter noch auf ein reliefgeschmücktes Piedestal gehoben, das etwa die Hälfte der Figurenhöhe einnahm und das mit vielerlei allegorischem und symbolischem Apparat Goethes Werk huldigte. Vom Sockel geholt, tritt der Dichter dagegen als schöpferisches Individuum auf; einmal die Arme hinter dem Rücken verschränkt, so wie man ihn sich beim Diktat vorstellen durfte, ein anderes Mal, wenn auch seltener, ein Buch in der rechten Hand, die Linke selbstgewiss in die Hüfte gestemmt. Johann Joseph Schmeller, der mit einer Vielzahl von Portraits, nicht nur Goethes, zum verlässlichsten Bild-Chronisten der Weimarer Klassik und ihrer Protagonisten geworden ist, hat Rauchs Statuette solchermaßen in sein Gemälde „Goethe diktiert dem Schreiber John" (1834, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar) integriert. Und auch sein Pastell (Kat. Nr. 12) gibt den alternden Geheimrat in frappierender Unmittelbarkeit und nahezu plastischer Präsenz.

Ein spätes Zeugnis von Goethes transkontinentaler Prominenz stellt endlich das von Pierre Jean David d'Angers geschaffene Medaillon dar (Kat. Nr. 11). Der französische Bildhauer und Medailleur hatte es sich zu einer seiner Hauptbeschäftigungen gemacht, Künstlerfreunde, Literaten und bedeutende Zeitgenossen aus dem Staats- und Geistesleben in Medaillen-Form zu portraitieren; sie entstanden zu Hunderten und berücksichtigten durchaus nicht nur Franzosen. Seine immense Bewunderung für Goethe veranlasste ihn, auch diesen in sein mobiles Pantheon aufzunehmen. Während seines Weimar-Besuchs im Sommer 1829 schuf er nicht nur jene monumentale Dichter-Büste, deren später in Paris ausgeführte Marmor-Fassung 1831 in Weimar eintraf (Herzogin Anna Amalia Bibliothek), und die aufgrund ihres romantischen Geniekults und zugleich drastischen Naturalismus auf Zurückhaltung bei den alternden Klassikern stieß. Auch das während dieses Aufenthalts entstandene Medaillon gehorcht dem exaltierten Impetus des David d'Angers und bildet den Dichter als inspirierende Macht ab, mit einer nach oben, im lodernden Haar sich weitenden Schädelkalotte, schildert in den eingefallenen Wangen und den erschlafften Gesichtszügen aber zugleich das Alter des Dichters. In dieser Ambiguität, die zwischen Ideal und Wirklichkeit changiert, verdichtet sich die Bildgeschichte von Goethes Antlitz vielleicht am anschaulichsten.

Andreas Beyer

Johann Daniel Bager
1734 Wiesbaden – Frankfurt am Main 1815

1 Bildnis Johann Wolfgang von Goethe, um 1773

Rötel auf Papier

25,7 x 21,5 cm, Wasserzeichen: Lilie mit Krone

Provenienz: Wien, Dorotheum, Auktion vom 5. März 2009, Lot 141

Literatur: unveröffentlicht

Eines der faszinierendsten Stücke der Sammlung ist die vorliegende Bildnisminiatur Goethes, die den jugendlichen Dichter der Werther-Zeit im zeitüblichen Profilbildnis und mit glattem, gepuderten Haar zeigt. Das Motiv ist zu großer Berühmtheit gelangt, da von ihm das Johann Daniel Bager zugeschriebene kleine Ölbild existiert, das Lavater noch vor der persönlichen Bekanntschaft mit Goethe angefordert und wohl am 6. November 1773 in Empfang genommen hatte. Lavater war begeistert von Goethes Genie und erkannte dieses auch in dem Bildnis: „Aber welche Naivität - in dem Munde. Laßen Sie mich wenigstens die Hand küßen. Ich bin unaussprechlich froh, daß Ihr Gesicht so ganz anders ist, als Bahrdt [ein Theologe, M.T.], und daß Sie vielmehr Stille und Ruhe bey dieser Heiterkeit und diesem Leben haben, als ich hoffen durfte."

Die Bildzusendung markiert, wie schon diese schwärmerischen Zeilen belegen, den Beginn des intensiven Austauschs zwischen Goethe und Lavater, der Jahre später in Entfremdung endete. Es existieren drei Varianten des Bildnisses: 1. die Ölminiatur, 2. der Kupferstich danach, 3. die vorliegende Zeichnung (vgl. Funck 1901, S. 427; Castle/Peyer-Thurn 1923-1924, Bd. 2, S. 9; Ausst. Kat. Frankfurt am Main 1994, S. 204-205, Kat. Nr. 141; Mraz/Schögl 1999, S. 308-309, Kat. Nr. 57). Die leicht ovale Ölminiatur im ‚Kunstkabinett' Lavaters (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. Nr. LAV XIV 182/9845) wird gewöhnlich mit demjenigen Bildnis identifiziert, das auf Verlangen Lavaters 1773 durch den Frankfurter Buchhändler J. K. Deinet nach Zürich geschickt wurde. Die als gesichert geltende Identifikation stützt sich vor allem auf die Beschreibung Lavaters, der die zu lange Nase Goethes hervorhebt. Für den dritten Band der *Physiognomischen Fragmente* (1777) ließ Lavater durch Johann Gottfried Saiter einen Kupferstich anfertigen. Dieser unterscheidet sich von dem Ölbild durch den kleiner gewählten Büsten-Ausschnitt, wodurch der Kopf Goethes, nun im Rund, insgesamt an Größe gewinnt. Der Büsten-Ausschnitt des vorliegenden Rötel-Blattes stimmt nun weder mit der Ölminiatur noch mit dem Kupferstich überein. Dies könnte gegen eine Kopie der Miniatur sprechen. Die Verwendung von Rötel, die im Büstenbereich skizzenhafte und freie Ausführung sowie die Hinterlegung des Profils durch eine schraffierte Schattenangabe, die Plastizität erzeugt, könnten auf die Vorzeichnung zum Ölgemälde hindeuten. Es spricht aus den genannten Gründen einiges dafür, dass es sich bei dem vorliegenden Blatt nicht um eine Nachzeichnung von Lips oder Saiter, sondern um die Originalzeichnung Bagers handelt, die dieser von dem Dichter angefertigt hatte. In den *Physiognomischen Fragmenten* hat Lavater das Bildnis einer ausführlichen physiognomischen Ausdeutung unterzogen und auch dessen Schwächen, in Hinblick auf Stirn und Nase und deren Abstand zum Mund, hervorgekehrt: „Und nun ... ist denn dieß wohl Göthe? - der edle, feürige, selbstständige, allwürksame, genialische Göthe? - Nein. Er ist's wieder nicht; doch scheint er sich uns nähern zu wollen - Nicht klein ist dieß Gesicht - gewiß nicht; [...] - und doch ist jenes auch wieder so groß nicht, als die Natur. In diesem Blicke, in diesem Munde, dieser Stellung ist doch so unbeschreiblich viel wahres, bestimmtes - einfaches, auf einen festen Punkt hinzielendes - theilnehmend mit der Kälte ins Hinschauen dahin gerissener Laune [...]." Lavaters nicht enden wollenden Umschreibungen decken die Unfähigkeit des Künstlers auf, dem Genie

Goethes anschauliche Gestalt zu verleihen, in der alle Aspekte seiner Persönlichkeit sichtbar werden. Auch Bagers Zeichnung wird in diesem Sinne zum Instrument physiognomischer Erkenntnis. Durch die frühe Entstehung und unmittelbare Anbindung an die frühesten Bildnisse Goethes kann dem Blatt kunsthistorisch ein großer Wert zugemessen werden.

MT

Johann Peter Melchior
1747 Lintorf – Nymphenburg bei München 1825

2 **Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), 1775**
Gips
18 x 13 cm (oval)
Provenienz: Edwin Redslob, Berlin

Zwischen Johann Peter Melchior und Johann Wolfgang von Goethe bestand bereits Mitte der 1770er Jahre eine freundschaftliche Verbindung. Das Bildnismedaillon, das Melchior 1775 von seinem Freund fertigte, trägt rückseitig die Inschrift: „Der Verfasser der Leiden des jungen Werthers durch seinen Freund Melchior 1775“. Melchior war in den Jahren von 1765-1822 an verschiedenen Orten als Modellmeister (in Porzellanmanufakturen) und als Hofbildhauer tätig. Trotz mehrfachen Ortswechsels schien die freundschaftliche Verbindung Bestand zu haben, da Goethe in späteren Jahren Pate von einem der Söhne Melchiors wurde. Darauf lässt auch das aus dem Jahr 1785 stammende Bildnismedaillon schließen, in dem der Hofbildhauer Goethe stilisiert als Apollon mit einer Kithara darstellt. 1779 fertigte Melchior die Bildnismedaillons der Eltern an. Die ebenfalls aus Gips geformten Portraitreliefs sind als Pendant gedacht und im selben Stil gehalten wie das ihres Sohnes Johann Wolfgang aus dem Jahr 1775.

AA

Johann Caspar Goethe (1710-1782)
1779, Gips, 17 x 13 cm (oval)

Catharina Elisabeth Goethe (1731-1808)
1779, Gips, 17 x 12,5 cm (oval)

Martin Gottlieb Klauer
1742 Rudolstadt – Weimar 1801

3 Johann Wolfgang von Goethe, um 1790
Terrakotta
Höhe: 32 cm

Lange wurde das Bruchstück dieser Tonbüste Alexander Trippel (1744-1793) zugeschrieben. Erst Wilhelm Bode (1845-1929) - Museumsfachmann und ausgewiesener Goethe-Forscher - schrieb das Fragment Martin G. Klauer zu. Da Klauer Trippels apollinisch-apotheotische Marmorbüste aus dem Jahr 1788/89 bekannt war und er sehr wahrscheinlich von dieser inspiriert wurde, scheint eine Zuschreibung an diesen naheliegend. Auch die vollständige Tonbüste, aus der das Fragment hervorgeht, galt bis Bode als Modell für Trippels Marmorbüste. Klauer wurde im Jahr 1773 Hofbildhauer in Weimar. Die Förderung durch Herzog Carl August von Sachsen-Weimar und Goethe ermöglichte es ihm, sich in seinem speziellen Interessensgebiet, der klassischen Antike, weiterzubilden. Zwar fabrizierte er in der seit 1789 von ihm geleiteten Toreutika-Kunstfabrik architektonische Versatzstücke und Dekorationsartikel, seine künstlerische Bestimmung und Anerkennung fand er jedoch in den von ihm gefertigten Bildnisbüsten. Er portraitierte nahezu alle Größen seiner Zeit und gilt heute als der bedeutendste Bildhauer des klassischen Weimars. Mit einem sensiblen Beobachtungssinn ausgestattet war er in der Lage, seine Büsten extrem wirklichkeitsgetreu zu modellieren. Diese Naturnähe handelte ihm Goethes Kritik ein, es fehle ihm an „Imagination“ (Goethe an Lavater, 1779).
Klauer nimmt in seiner Umsetzung der Trippel-Büste die Idealisierung des Dargestellten in Form des antiken Alexandertypus zugunsten der Physiognomie des Portraitierten zurück. Trotz dieser Reduktion des Pathos reicht die leichte Stilisierung aus, um an Apollon, den Gott der Künste, zu erinnern. Damit lässt er Goethe als Dichtergott seiner Zeit erscheinen. Klauer arbeitet somit zwar auch mit der Erhöhung des Dargestellten, bleibt aber dichter an dessen Person als Trippel. Obwohl die Büste beim Brennen zerbrach, gehörte diese fragmentarische Terrakotta zu den frühesten seriell verbreiteten Ikonen der deutschen Klassik.

AA

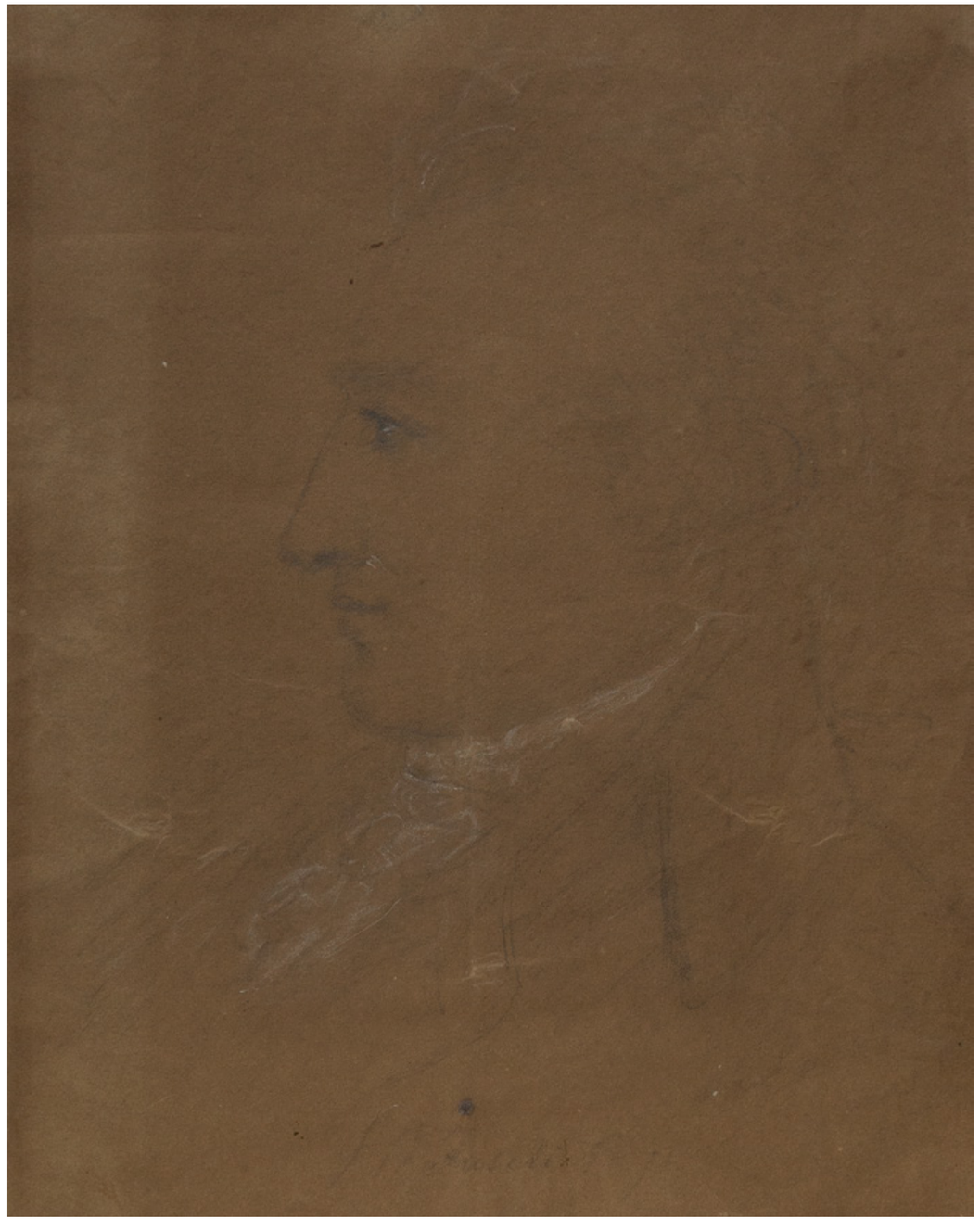
Johann Heinrich Füssli (zugeschrieben)
1741 Zürich – Putney bei London 1825

4 Profilbildnis eines jungen Mannes (Johann Wolfgang von Goethe), um 1775-1778

Bleistift mit Weißhöhung auf braunem Papier, 43,7 x 32,9 cm
Bez. unten Mitte: „JH Fuseli f. ?“
Provenienz: Johann Jacob Bodmer, Zürich; Wolf Bürgi, Bern
Literatur: unveröffentlicht

Das vorliegende Bildnis eines jungen Mannes mit der Signatur Füsslis gibt Rätsel auf. Der Dargestellte mit der prägnanten hohen Stirn, den glatt zurückgekämmten und wohl gepuderten Haaren erinnert fraglos an die frühen Bildnisse Goethes aus den 1770er Jahren. Der bestimmte und gleichsam freie Blick mit deutlicher Betonung des Auges eignet mehreren Jugendbildnissen Goethes. Namentlich das Johann Daniel Bager zugeschriebene Profilbildnis, das in den *Physiognomischen Fragmenten* Lavaters reproduziert wurde (vgl. Kat.1), kann hier herangezogen werden. Naheliegender ist aber, dass die Zeichnung demjenigen Profilbildnis folgt, das Georg Melchior Kraus im Zuge einer Modellsitzung mit Goethe 1776 in Weimar angefertigt hatte (vgl. Ausst. Kat. Frankfurt 1994, S. 161, Kat. Nr. 111). Diese Zeichnung hat Daniel Chodowiecki in eine Radierung übersetzt, die 1776 als Frontispiz in der von Friedrich Nicolai verlegten *Allgemeinen deutschen Bibliothek* (Bd. 20, 1. Stück, 1776) publiziert wurde (vgl. Engelmann 1926, Nr. 166; Bauer 1984, S. 54, Nr. 299 (Abb. nebenstehend). Das Kraus'sche Goethe-Bildnis erlangte damit schnell einige Bekanntheit und könnte so auch von Füssli zur Kenntnis genommen worden sein. Goethe und Johann Heinrich Füssli sind sich nie persönlich begegnet. Dass der dichterisch selbst produktive Maler von dem Dichtergenie des jungen Goethe Kenntnis hatte, kann vorausgesetzt werden, gerade weil Goethes Ruhm sich schnell zu europäischem Rang ausweitete. Die entscheidende Vermittlerinstanz dürfte aber die Person Lavaters in Zürich gewesen sein, in dessen Zirkel Füssli verkehrte. Die Zuschreibung des Blattes an Füssli, die durch die Aufschrift nahegelegt wird, kann durch Blätter vergleichbarer Technik (Bleistift mit Weißhöhung auf braunem Papier) in der Grafischen Sammlung des Kunsthauses Zürich unterstützt werden (vgl. die Beispiele in Ausst. Kat. Zürich 2005, S. 91, S. 239; wir danken Bernhard von Waldkirch, Zürich, für wertvolle Hinweise). Das Blatt wurde als ein Portrait Goethes erworben und diese Identifikation soll hier mit der Zuschreibung an Johann Heinrich Füssli beibehalten werden.

MT

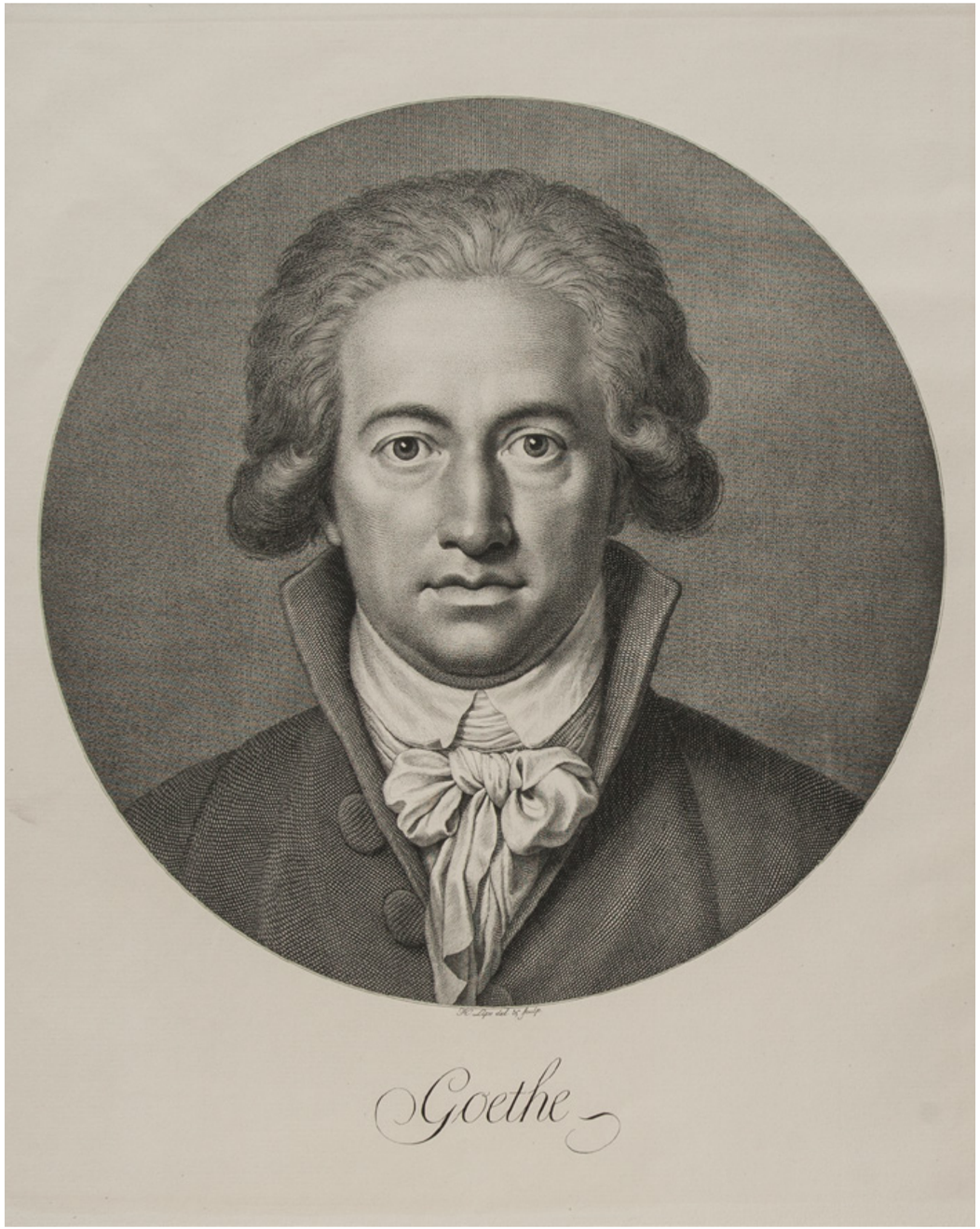


Johann Heinrich Lips
1758 Kloten bei Zürich – Zürich 1817

5 Bildnis Johann Wolfgang von Goethe, 1791
Kupferstich und Radierung
Durchmesser 25,9 cm; 50 x 45,3 cm (Blattgröße)
Bez. unten Mitte in der Platte: „H. Lips del. & sculp.“ / „Goethe“
Literatur: Kruse 1989, S. 193-200, Kat. Nr. 113

Diesem Portraitstich, der zu den berühmtesten Goethe-Bildnissen zählt, liegt eine Kreidezeichnung (Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift / Goethe-Museum, Inv. Nr. 7901) zugrunde, die Lips wohlmöglich schon im Dezember 1790 begonnen und im Januar 1791 in Weimar ausgeführt hatte. Goethe saß Lips zu diesem Zweck am 13., 14. und 16. Januar des Jahres Modell. An Friedrich Heinrich Jacobi schreibt Goethe am 20. März 1791: „Lips hat mein Portrait gezeichnet und ist beschäftigt es zu stechen, ich kann hoffen daß es sehr gut geraten wird.“ (AG, Bd. 19, S. 178)
Der Kupferstich sollte weite Verbreitung finden und hat das Bild des Dichtergenies und Olympiers in der Nachwelt maßgeblich geformt. Auch die Zeitgenossen fanden es zumeist ‚ähnlich', auch wenn die deutliche Stilisierung nicht ohne Kritik blieb. Ungewöhnlich schon die Wahl des Frontalbildnisses im Tondo-Format für ein Dichterportrait, da diese Bildnisform der höheren Sphäre des Götter- und Herrscherbildes entlehnt zu sein scheint. Es wurde auch angemerkt, dass die Haartracht nicht zufällig an eine Löwenmähne erinnert und wohl die intellektuelle Stärke und Kampfbereitschaft im Medium des alten Mensch-Tier-Vergleichs bemüht, der auch in der jüngeren Physiognomik Lavaters wiederbelebt worden war.
Das Frontalbildnis setzt den Betrachter den Blicken des Dargestellten direkt aus. Goethes vielgerühmter Blick, das Feuer seiner Augen, die Lips mit weiß blitzenden Lichtern lebendig wiedergegeben hat, trifft den Betrachter unmittelbar. Ohne Frage meint Lips in diesem Bildnis nicht das jugendliche Genie des Sturm und Drang, das den *Werther* und *Götz von Berlichingen* geschrieben hatte, sondern den zu festen Anschauungen und erhabener dichterischer Form gekommenen Klassiker der nach-römischen Zeit, der bereits *Iphigenie auf Tauris, Torquato Tasso* und auch das *Faust*-Fragment geliefert hatte. Als ein Olympier und Klassiker sollte Goethe gesehen werden, was die Würdeformel des Frontalbildnisses im Rund unmissverständlich zum Ausdruck bringt. Lips selbst bemüht die Topik von ‚edler Einfalt und stiller Größe' für sein Bildnis, das damit der Lebenssituation des Portraitierten entsprach: „Dardurch glaubte ich dem Bild das eigenthümlich Charakteristische zu geben, und das ruhige, einfache und edle auszudrücken.“ (Lips an Veith, 26. Juli 1792, zit. nach Kruse 1989, S. 198)
Auch als ein Werk der Kupferstecherkunst ist das Blatt bemerkenswert. Lips' Meisterschaft in der Handhabung der Technik, mit an- und abschwellenden Linien die Oberfläche des Gesichts zu formen, ja auch dessen Hälften eindringlich zu differenzieren, und dabei höchste Prägnanz im Ausdruck zu erzielen, wird hier offenbar. Lips plante, auch Herder und Wieland im Kupferstich-Bildnis zu publizieren, doch führte er 1793 nur noch das Wieland-Bildnis aus, das mit 25,6 cm im Durchmesser mit dem Goethe-Bildnis korrespondiert und die These rechtfertigt, dass Lips ein ‚Triptychon' der bedeutenden Weimarer Geistesgrößen mit Goethe in der Mitte geplant hatte.

MT



Ernst Rietschel
1804 Pulsnitz – Dresden 1861

6 Entwurf zum Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar (nach)
Terrakotta, cremeweiß glasiert
58 x 32 x 20 cm

Die ersten Begegnungen zwischen Schiller und Goethe lassen noch nicht erahnen, dass die beiden in späteren Jahren eine tiefempfundene Freundschaft verbindet. Insbesondere Goethe mied Schiller und tat seine Ablehnung dem jungen Dichterkollegen gegenüber offen kund. Erst im Sommer 1794 kommt es zu einer Annäherung, die durch einen anschließenden Briefwechsel gefestigt wird und in einer zehnjährigen Verbindung mündet, die durch den frühen Tod Schillers abrupt beendet wird. Das bronzene Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar gilt als Symbol für die Weimarer Klassik schlechthin, ist aber ebenso ein Symbol für eine der produktivsten Dichterfreundschaften der literarischen Geschichte.
Ursprünglich war Christian Daniel Rauch beauftragt, einen Entwurf für das Dichterdenkmal zu erstellen. Dessen Modell fand vor allem bei König Ludwig I. von Bayern, der als Geldgeber ein Vetorecht hatte, keinen Anklang. Da Rauch sich weigerte die geforderten Änderungen vorzunehmen, wurde der Auftrag 1852 seinem ehemaligen Schüler Ernst Rietschel übertragen. Der Dresdner Bildhauer legte einen überzeugenden Entwurf vor, der nur noch in gewissen Details modifiziert werden sollte und erläutert seine künstlerische Intention mit folgenden Worten: *„Bei der Auffassung der beiden Individualitäten Goethes und Schillers verbunden als Gruppe zu einem Monument habe ich geglaubt in Goethe die selbstbewusste Grösse und klare Weltanschauung in möglichst ruhiger und fester Haltung, sowie Schillers kühnen, strebenden, idealen Geist durch mehr vorstrebende Bewegung und etwas gehobenen Blick zu charakterisieren ... Goethe, 10 Jahre älter als Schiller, also früher im Besitze seines Ruhms, hält den Kranz fest, den er als Symbol der Poesie und des Ruhmes oder der Unsterblichkeit errungen oder den ihm die Nation gereicht, Schiller, seiner hohen Bedeutung sich bewusst, fasst zugleich hinein.“* (Rietschel 1908, S. 35) Trotz der frontal ausgerichteten Haltung beider Figuren gelingt es ihm durch die Gestik - einmal dem gemeinsam gehaltenen Lorbeerkranz (der im Entwurf fehlt) und durch den Schultergriff Goethes - die enge Verbindung der beiden Dichter widerzuspiegeln. Um die beiden Dichterfürsten gänzlich auf Augenhöhe darzustellen, verzichtet er sogar auf die naturgetreue Wiedergabe ihrer Größenverhältnisse.
Das am 4. September 1857 auf dem Platz vor dem Nationaltheater in Weimar enthüllte Denkmal fand nicht nur innerhalb Deutschlands große Zustimmung. Bereits um 1900 wurde die Gruppe mehrfach nachgegossen und ist an verschiedenen Orten in den USA ebenfalls zu bewundern. Der Original-Entwurf (3. Fassung) in Gips befindet sich in der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlung Dresden.

AA

Gerhard von Kügelgen
1772 Bacharach am Rhein – Dresden 1820

7 Portrait Johann Wolfgang von Goethe, unvollendet, nach 1810

Öl auf Leinwand

73 x 61 cm

Auf dem ursprünglichen Spannrahmen alte Beschriftung „Kügelgen“ und „H. Cotta“, unsigniert

Provenienz: vermutlich Nachlass Kügelgen, danach über mehrere Generationen Nachkommen von H. Cotta

Literatur: unveröffentlicht

Obwohl Gerhard von Kügelgen ihren Namen in keinem seiner erhaltenen Briefe und Aufzeichnungen erwähnt, war Angelika Kauffmann sein in mehrfacher Hinsicht wichtigstes Vorbild. Während seiner Studienzeit in Rom 1791-1795 erarbeitete er sich Entwürfe nach ihren Bildern und Skizzen, die er in ihrem Atelier einsehen konnte. Dort sah er auch ihre Galerie mit Portraits ihr nahestehender Menschen wie Goethe und Herder, die sie bei ihrer Arbeit inspirieren sollten. Schon bald nachdem sich Kügelgen 1805 in Dresden niedergelassen hatte, begann er für sich selbst eine *Galerie berühmter Zeitgenossen* zu malen[1]. Die ersten Bildnisse dieser Sammlung, die Portraits des Kunstschriftstellers Carl Ludwig Fernow (1763-1808), des Schriftstellers Johann Gottfried Seume (1763-1810), des dänischen Dichters Adam Gottlob Oehlenschläger (1779-1850) und des Staatswissenschaftlers Adam Heinrich Müller (1779-1829) schickte Kügelgen 1808 zu seinem Freund Fernow nach Weimar, der sie in der Wohnung Johanna Schopenhauers ausstellte. Fernow beschrieb Kügelgen ausführlich die Wirkung, die die unterschiedlichen Physiognomien auf die Besucher dieser Ausstellung, darunter auch Goethe, hatten[2]. Daraufhin reiste Kügelgen im Dezember 1808 nach Weimar, um auch Goethe und Wieland für seine Galerie zu malen. Auch diese Portraits fanden allgemein großen Anklang und Goethe beschloss, eine zweite Fassung seines Bildnisses seinem Neffen und Vermögensverwalter Fritz Schlosser zum Geschenk zu machen. Für dieses Bildnis saß er dem Maler im September 1810 in Dresden noch einmal mehrfach Modell. Auch diese zweite, heute verschollene Fassung behielt Kügelgen für sich[3]. Für Goethe malte er dann aus der ersten und zweiten Fassung des Portraits die sogenannte „kombinierte Fassung“[4], die er im Dezember 1810 nach Weimar schickte.

Alle Versionen des Goethe Bildnisses sind unsigniert und entsprechen sich in der Komposition als Brustbilder vor neutralem Hintergrund. Schon in dem ersten Portrait war Kügelgen bestrebt, die zeitlose Bedeutung des Dichters durch die sofort ins Auge fallende hohe Stirn herauszustellen, die durch das Schlaglicht von links oben betont wird. Der in allen Fassungen des Portraits lose über den Rock gelegte weite Mantel erinnert an die Draperie antiker Portraitbüsten. Während im ersten Goethe-Portrait die Augenlider noch ein wenig die Iris verdecken, sind die großen Augen in der kombinierten Fassung weit geöffnet und die Lider hochgezogen. Der Blick wir dadurch unpersönlicher und deutlich distanzierter. Das nach außen geschlagene Samtfutter des Mantels ist im ersten Portrait rot und fasst das Bildnis nur am unteren Bildrand ein. In der kombinierten Fassung ist das Futter violett und viel dominanter. Der linke Hemdkragen liegt nicht mehr auf dem Rockkragen, sondern steht.

[1] Dorothee von Hellermann, Gerhard von Kügelgen (1772-1820). Das zeichnerische und malerische Werk, Berlin 2001 S. 59ff.

[2] F. Ch. A. Hasse, Das Leben Gerhards von Kügelgen, Leipzig 1824, S. 179

[3] Hellermann (wie Anm. 1) P 221

[4] Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV/1196; Hellermann (wie Anm. 1) P 222

Da sich die kombinierte Fassung nur wenige Wochen in Kügelgens Atelier befand, ist anzunehmen, dass schon die verschollene zweite Fassung des Goethe-Portraits die erwähnten Unterschiede zum ersten Portrait aufwies, und sie die Vorlage für diese Replik ist. Wie bei allen Bildnissen begann Kügelgen auch hier mit dem Kopf, der bis auf einige Überarbeitungen der Haare, die dadurch lockerer und differenzierter geworden wären, abgeschlossen ist. Auch hier ziehen die weit geöffneten Augen den Betrachter sofort in ihren Bann. Der untere Bildteil ist unvollendet. Das ebenfalls violette Futter des Mantels ist nur grundiert, die Konturen der Schultern sind nicht klar vom Hintergrund abgegrenzt und die Beschaffenheit des Samtes ist noch nicht herausgearbeitet. Es fehlen die Glanzlichter auf den Rändern des Jabots und der Ordensschärpe. Ebenso ist das Mittelfeld des russischen St. Annen-Ordens, der Goethe 1808 von Kaiser Alexander I. verliehen worden war, nur grundiert.

Der ursprüngliche Spannrahmen des Bildes hat an der rechten Seite eine alte Beschriftung „H. Cotta“. Der Überlieferung nach befand sich das Bild über mehrere Generationen in einer Bremer Familie mit verwandtschaftlichen Beziehungen zur Familie des Verlegers Johann Friedrich Cotta (1764-1832). Es ließ sich aber trotz gründlicher Recherchen kein Mitglied der Verlegerfamilie mit der Initiale „H“ im 19. Jahrhundert ausfindig machen. Es gibt zwei Personen, auf die sich die Beschriftung beziehen könnte, die aber beide keine direkte Verbindung zu der Familie des Verlegers haben. Die erste ist der Rudolstädter Hofmaler Heinrich Cotta (1791-1856). Er war bevor er Schüler von Gerhard v. Kügelgen in Dresden wurde, Student der Weimarer Zeichenschule. Er wird in den „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ von Kügelgens Sohn Wilhelm, mit dem er befreundet war, ausführlich charakterisiert. Er wurde in den Kreis der Familie mit einbezogen und wegen seines jovialen Wesens von dem Vater Kügelgen geschätzt[5]. So ist es gut denkbar, dass er aus Verbundenheit zu Goethe und Kügelgen nach dessen Tod das Portrait erwarb.

Die zweite Person, auf die sich „H. Cotta“ beziehen könnte, ist der königlich-sächsische Forstrat Heinrich Cotta (1763-1844). Vielleicht gab er diese Wiederholung nach seinem ersten Besuch bei Goethe in Weimar 1819 bei Kügelgen in Auftrag, die der Maler wegen seines gewaltsamen Todes nicht mehr beenden konnte. Oder er erstand es auf der Auktion, die die Söhne Kügelgen 1822 mit Werken des Vaters in Dresden veranstalteten[6]. Sein Sohn Bernhard gab seit 1841 die „Briefe zum Kosmos“ Alexander von Humboldts heraus. Das mag der Grund sein, dass dies Portrait Goethes bei seinen Nachkommen im Laufe der Zeit mit der Stuttgarter Verleger-Familie in Verbindung gebracht wurde.

DvH

[5] Wilhelm v. Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes, Leipzig 1924, S. 285

[6] Walther Killy (Hrsg.) Wilhelm v. Kügelgen, Bürgerleben. Die Briefe an den Bruder Gerhard 1840-1867. München 1990 S. 934f.

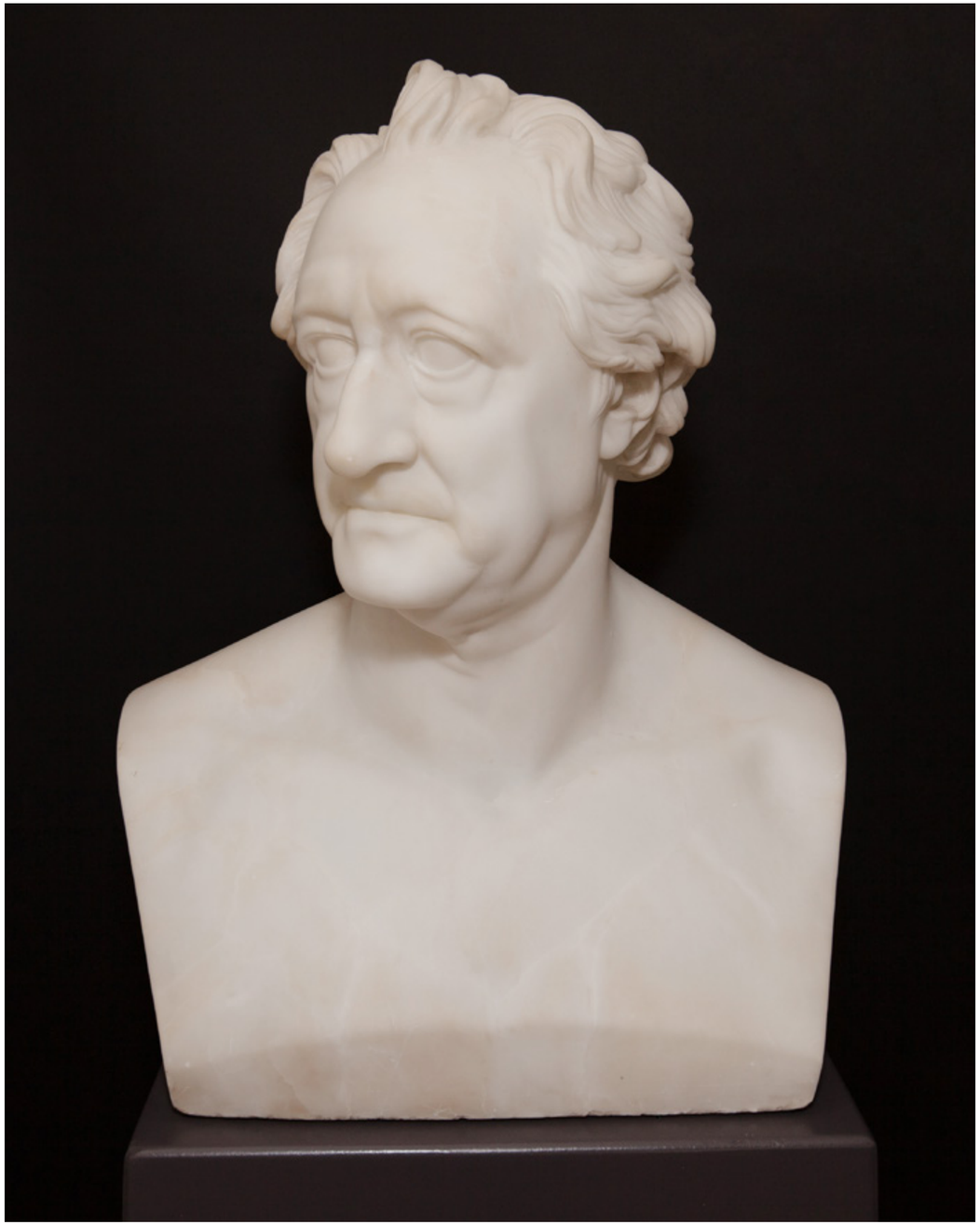
Caroline Bardua (1781 - Ballenstedt - 1864)
Portrait Johann Wolfgang von Goethe, Kopie nach Gerhard von Kügelgen,
Öl auf Leinwand, 68,5 x 56,5 cm (beschnitten), verso bez. „Mariane“
Provenienz: J. W. v. Goethe, Weimar; Marianne von Willemer, Frankfurt; E. Redslob, Berlin

Christian Daniel Rauch
1777 Arolsen – Dresden 1857

8 **Johann Wolfgang von Goethe, nach dem Büsten-Modell von 1820**
Bruststück als Herme
Marmor
Höhe: 52 cm
Bez. seitlich rechts: Chr. Rauch
Provenienz: Carl Friedrich Zelter; E.Ponge (Urenkelin Zelters); Leo Nathanson Sohn
Literatur: Karl Egger, Rauch und Goethe, Berlin 1889, S. 12 ff.; Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog, Berlin 1996, Kat. 100, S. 175-179 (mit umfangreicher Lit.); Bernhard Maaz (Hrs.), Nationalgalerie Berlin, Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen, Leipzig 2006, Bd. 2, Kat. 657-662

Auf Einladung Goethes reiste Rauch in Begleitung seiner Freunde Karl Friedrich Schinkel und Christian Friedrich Tieck sowie des Staatsrats Christoph Ludwig Friedrich Schultz am 16. August 1820 zu einem mehrtägigen Aufenthalt nach Jena. Hier modellierte der Künstler nach dem Wunsch Goethes in künstlerischem Wettstreit gemeinsam mit Tieck die sogenannte A-tempo-Büste Goethes, die als das authentischste und bekannteste plastische Portrait des Dichters große Anerkennung fand. Gerade die leichte Asymmetrie der beiden Gesichtshälften, in denen das rechte Auge niedriger als das linke erscheint, geben dem Bildnis in Verbindung mit der hohen Stirn, dem welligen Haar und den eingekerbten Falten sein markantes, lebendiges Gepräge. Goethes Duzfreund Carl Friedrich Zelter, aus dessen Besitz obige Büste wohl stammt, beschreibt sie in einem Brief an den Dichter: „Es ist sogar Anmut drinne; der Mund ist sehr schön [...] In diesem Falle hat unser Künstler gleich zum ersten Male tiefer in Dich hineingeblickt als seine mir bekannten Vorgänger. Die meisten haben Dir ein Imponierendes zu geben gesucht [...]“. Die erste Marmorfassung schuf Rauch für Johann Gottlob von Quandt (bez.: „C. Rauch F. 1821“, heute Leipzig, Museum für bildende Künste), der in ihr das vollkommenste Bild von Goethe sah, denn es vereine „die ursprünglich schönen Verhältnisse seines Gesichtes, die zugleich die Grundzüge seines Geistes und Gemüths darstellen, mit allen Einschnitten und Erhöhungen, welche das Leben und die Zeit in die bewegliche Oberfläche seines Gesichts eintrug“ (Eggers 1889, S. 19 f.). Rauchs Goethe-Büste erreichte bald eine ähnliche Beliebtheit wie dessen zuvor entstandenes Blücherportrait. In zweifacher Ausführung, mit halbrundem bis leicht sechseckigem Brustabschnitt auf rundem Sockelfuß, vor allem aber als Büste mit strengem Hermenabschluss, verließ das Goethe-Portrait nach Rauchs Modell in Marmor und Alabaster gemeißelt, oder in Bronze und Gips abgegossen die Werkstatt und gelangte an Freunde und Verehrer Goethes. In unzähligen verkleinerten und vergrößerten Repliken findet es bis heute, in verschiedenen, auch preiswerteren Materialien wie Biskuit, Porzellan und Gips ausgeführt, weite Verbreitung.

JvS



Christian Daniel Rauch
1777 Arolsen – Dresden 1857

9 Stehender Goethe im Hausrock, vermutlich um 1824
Eisen
Höhe: 15 cm
Provenienz: Edwin Redslob, Berlin; Wolfgang Thiede- Ago Galerie, Berlin
Literatur: Friedrich Zarncke, Kurzgefaßtes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethes Bildniss. In: Abhandlungen der Philologisch-Historischen Classe der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 11, Leipzig 1890; Karl Eggers, Rauch und Goethe, Berlin 1889; E. Schulte-Strathaus, Die Bildnisse Goethes, München 1910; Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog, Berlin 1996

Wann die kleine, sehr privat anmutende Statuette Goethes, stehend in Stiefeln und geknöpftem Hausrock mit offenem Revers und übereinandergeschlagenem Halstuch entstand, ist nur zu vermuten. Im Gegensatz zur allgemein bekannten Fassung des gleichen Sujets, die Rauch erst vier Jahre später 1828/29 modellierte (vgl. Kat. 10), steht der Dichter hier mit umgekehrtem Stand- und Spielbein und hält die Linke mit angewinkeltem Arm in die Hüfte gestützt, während die lang am Körper herabhängende Rechte ein Buch umfasst. Vom 18. bis 27. Juni 1824 hielt sich Rauch in Begleitung seiner Tochter Agnes bei Goethe in Weimar auf, um seine bisher entstandenen Entwürfe zum geplanten Frankfurter Goethe-Denkmal zu erörtern und unter den Augen des Dichters zu den Alternativmodellen einer stehenden und zweier sitzenden Goethestatuen ein weiteres Sitzmodell dafür zu entwerfen (vgl. Simson 1996, Kat. 124, 1-4). Doch alle vier Skizzen geben den eher offiziellen und denkmalwürdigen als privaten Goethe wieder. Nach „dreijährigem Nichtsehen“ fand Rauch den Dichter „unverändert, geistig lebendig, heiter, in fast ununterbrochener ausdauernden Thätigkeit, körperlich wohl, in bewundernswürdiger grader Haltung des Körpers“, wie er am 19. Juni 1824 in seinem Tagebuch vermerkte. Während des Besuchs vermaß er auch Goethes Statur, deren Größe „6 Fuß 1 2/3 Zoll“ [174 cm] er sich im Hinblick auf seinen bevorstehenden Auftrag genau notierte (vgl. Eggers, S. 75, Anm.). Dass an einem dieser Weimarer Tage auch das kleine Modell zu obiger Statuette entstanden sein könnte, ist durchaus möglich. Eine von Rauch vermutlich später bei Durchsicht seiner Tagebücher in Klammern mit Bleistift hinzugefügte Notiz zum Eintrag vom 24. Juni 1824 könnte darauf hindeuten: „ [...] täglich beglückendes Beisammensein mit Goethe, wo auch die kl. Stehende Figur desselben, mit den Händen auf dem Rücken [!] modellirt wurde“. Hier liegt jedoch eine Verwechslung vor, entweder irrte sich Rauch bei dem Datum der Eintragung oder er meinte die obige Skizze und nicht die stehende Figur „mit den Händen auf dem Rücken“, die erst 1828 entstand (vgl. Kat. 10). Der von Zarncke (S. 86,2) als Skizze von Rauch aufgeführte, von Schulte-Strathaus (S. 67) nur beiläufig erwähnte Gips von 16 cm Höhe im Freien Deutschen Hochstift (Frankfurter Goethe-Museum) scheint das Modell für obige Eisen-Statuette zu sein, die von einem tüchtigen „Gießereleven“ nach Rauchs Vorlage in Eisen gegossen wurde. Wie Goethe in diesen Tagen in Hinblick auf Rauchs erstes, bereits in Bronze gegossenes Modell zum Goethe-Denkmal an seinen Freund Meyer schrieb, würden solche Art kleiner Güsse „nächstens wie frische Semmeln zu haben sein; junge Leute üben sich dran und verdienen was dabei und so geht es immer seinen raschen Gang“ (zit. Bei Eggers 1889, S. 82 Anm.).

JvS

Christian Daniel Rauch
1777 Arolsen – Dresden 1857

10 Goethe im Hausrock, 1828/1829

Bronze
Höhe: 34 cm
Bez. vorn an der Plinthe: GOETHE. 1828
Provenienz: Geschenk Goethes an Friedrich Wilhelm Riemer in Weimar (nach Angabe Edwin Redslobs), später im Besitz von Edwin Redslob, Berlin
Literatur: Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog. Berlin 1996, S. 266-268, Kat. 164 (mit umfangreicher Lit.); Bernhard Maaz (Hrg.), Nationalgalerie Berlin, Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen, Leipzig 2006, Bd. 2, Nr. 725 und 726

Auf der Rückfahrt von einer Rheinreise im September 1828 besuchte Rauch Goethe in Weimar und notierte dazu in seinem Tagebuch: „22. Sept. bis Weimar und bei Goethe verweilt, dessen ganze Gestalt im kleinen modellirt im Hausrock, die Längen und Breite gemessen, am 25ten mittags Weimar verlassen“. Der Künstler hatte Goethe in diesen Tagen sehr privat erlebt und so modellierte er ihn nach erneuter Vermessung (vgl. Kat. 9) und genauer Beobachtung in der für den Dichter typischen Haltung beim Reden und Nachdenken hin und her gehend, wobei er die Hände auf dem Rücken verschränkte. Der Hofrat und Goethe-Freund Friedrich Wilhelm Riemer beschrieb das kleine Standbild: „trefflich im Habitus, ganz der alte Herr im Überrock, wie er geht und steht: von hinten, vorn und nach allen Seiten“ (Goethes Gespräche, Zürich/Stuttgart 1972, Bd. 3, T. 2, S. 361). Erst Anfang Januar 1829 fand Rauch in Berlin genügend Zeit, das Modell für den Gipsabguss zu vollenden, zu dem er bis zum Ende des Monats auch noch einen kleinen, mit Reliefs geschmückten Sockel modellierte. Doch Goethe war nicht zufrieden mit seinem Konterfei, fand sich zu dick und monierte an der Statuette den Bauchumfang, der ihm zu füllig erschien. So machte Rauch mit seinem Schüler Ernst Rietschel auf dem Weg nach München am 1. Juli 1829 Station in Weimar und führte entsprechende Korrekturen durch. Rietschel bemerkte dazu in seinen „Jugenderinnerungen“ (Leipzig 1881, S. 115): „[...] Rauch änderte, modellierte vorn und nahm ab; ich arbeitete etwas an der Rückseite, während der alte Herr zwischen uns stand [...]“. Gipsmodelle beider Versionen befinden sich noch unter den Beständen der Alten Nationalgalerie Berlin (Maaz 2006, Nr. 725 und 726). Der „Goethe im Hausrock“ erfreute sich schon bald solcher Beliebtheit, dass er in verschiedenen Materialien wie Bronze - auch mit angegossenem, reliefverziertem Sockelfuß - und in Elfenbeinmasse, Biskuit und Gips in Umlauf kam. Bronzegüsse entstanden zu Lebzeiten des Künstlers im Königlichen Gewerbeinstitut, in der von Rauch initiierten Berliner Gießereischule und auch in der Königlichen Eisengießerei, aus der ein von Friedrich Vollgold ziselierter Bronzeguss der Statuette erstmals 1830 in der Akademie-Ausstellung erschien. Später kamen Güsse durch die Berliner Bronzegießereien Gladenbeck und Noack in den Handel.

JvS

Pierre Jean David d`Angers
1788 Angers – Paris 1856

11 Bildnismedaillon Goethes, 1829

Bronze
20,5 x 22,3 cm
Bez. links: Goethe, bez. unten Mitte: „David / Weimar / 1829“
Provenienz: Sammlung Edwin Redslob, Berlin
Literatur: Redslob 1949, Teil II, S. 32

Der französische Bildhauer David d'Angers, ein Meister der Portraitbüste und der Bildnismedaille im 19. Jahrhundert, war ein großer Bewunderer Goethes und hat diesen im Spätsommer 1829 in Weimar besucht. In diesem Zusammenhang entstand eine monumentale Marmorbüste Goethes, die häufig reproduziert wurde und das Bild des Dichters nachhaltig bestimmt hat (Schulte-Strathaus 1910; Wahl 1925; Schulze 1994, S. 187; Maaz 2011). David d'Angers sandte die Büste 1831 als Geschenk an Goethe nach Weimar, nachdem sie zuvor im Pariser Salon ausgestellt worden war. Dort fand sie eine verhalten positive Aufnahme bei Goethe, der mit Kolossalität und formaler Machart geschmacklich nicht gänzlich übereinstimmte. Während seines Aufenthaltes in Weimar fertigte der Bildhauer im September 1829 auch ein Reliefbildnis Goethes im Profil an, das der Büste vor allem in Hinblick auf die genialisch bewegte Struktur der Haare und pathetisch verschatteten Augen ähnelt. Diese formalen Mittel sollten die Genialität Goethes zum Ausdruck bringen, wie sie David d'Angers in seinen Schriften entgegengetreten war. Er selbst hat Goethe im Begleitbrief der Büste so charakterisiert: „Vous êtes la plus grande figure poëtique de notre époque, elle vous doit une statue, mais j'ai osé en faire un fragment; en génie plus digne de vous la terminera.“ (zitiert nach Wahl 1925, S. 49). Von dem Profilbildnis haben sich Bronzegüsse erhalten, von denen der vorliegende aus der Sammlung des Goethe-Sammlers und -Bewunderers Edwin Redslob stammt. Goethe besaß in seinen Sammlungen die Gipsfassung wie auch zahlreiche andere Portraitmedaillons bedeutender Persönlichkeiten in Gips und Bronze von David d'Angers, die ihm dieser zugeschickt hatte (Schuchhardt 1848, Bd. 2).

MT

Johann Joseph Schmeller
1796 Großobringen – Weimar 1841

12 Bildnis Johann Wolfgang von Goethe, 1829/30

Pastell auf braunem, teils türkisgrün grundiertem Velin
56 x 42 cm
Bez. eigenhändig unten rechts: „J. Schmeller fec. 18(30)“
Provenienz: Familienbesitz Schmeller (19. Jahrhundert); Dr. Victor Manheimer (1877-1942), München; Frau Dr. Runkel-Storch, Marburg an der Lahn; Bassenge, Auktion 95, 4. Juni 2010, Lot 6421, Berlin; Auktionshaus Satow, Auktion 210, 10. Oktober 2015, Lot 38, Satow
Literatur: Rollett 1883, S. 270-271; Schulte-Strathaus 1910, Taf. 161; Schaeffer 1914, S. 81; Handrick 1966, S. 123-124, Kat. 74, Abb. 11.

Die Goethe-Ikonographie ist durch Schmellers Gemälde *Goethe seinem Schreiber John diktierend* von 1831/34 (Weimar, Herzogin Anna-Amalia-Bibliothek) maßgeblich geprägt worden. Das vorliegende Blatt ist eine bedeutende Wiederentdeckung, denn es handelt sich dabei sowohl um das letzte zu Lebzeiten des Dichters entstandene Portrait ‚nach dem Leben' wie vermutlich auch um die Vorlage für das berühmte Gemälde, das Goethe stehend in seinem detailgetreu wiedergegebenen Arbeitszimmer zeigt. Das vorliegende eindrucksvolle Altersbildnis des Dichters mit dem charakteristischen weißen Halstuch und dem braunen Hausmantel war bisher nur in photographischen Reproduktionen bekannt, die schon im 19. Jahrhundert nach der Zeichnung angefertigt worden waren. Das Original befand sich, nachdem es im frühen 20. Jahrhundert dem berühmten Bibliophilen Victor Manheimer gehört hatte (vgl. Kötz 2013), zuletzt in Marburger Privatbesitz und ist erst kürzlich wieder im Kunsthandel aufgetaucht. Schmeller hat mehrere Bildnisse Goethes angefertigt und im Auftrag des Dichters auch eine über hundert Blatt zählende Portraitsammlung von Persönlichkeiten seines Weimarer Umkreises angelegt. Diese Blätter hat Schmeller in schwarzer und weißer Kreide auf Tonpapier ausgeführt. Hermann Rollett bringt in seiner Publikation der Goethe-Bildnisse gewichtige Argumente vor, dass die sich 1863 als Leihgabe der Familie Schmeller im Frankfurter Goethe-Haus befindliche Zeichnung das letzte Bildnis Goethes sei, „zu dem er wirklich gesessen“ (Rollett 1883, S. 271). Man geht davon aus, dass Schmeller die Zeichnung im November 1829 begonnen und der Datierung zufolge erst 1830 vollendet hat. Am. 8. November 1829 schreibt Goethe: „Da ich heute zum Porträtieren sitzen kann, so zeigen ich dieses Herrn Schmeller an, damit er sich wegen des Papiers darauf einrichte.“ Tagebucheinträgen zufolge saß Goethe am 9., 16. und 20. November 1829 für Schmeller Modell (WA, Abt. III, Bd. 12, S. 151, S. 153, S. 156). Der Achtzigjährige ist auf dem Blatt mit großer Treue zum Vorbild wiedergegeben. Die Eigenschaft der Naturnähe und Ähnlichkeit von Schmellers Bildnissen rühmte auch Goethe selbst. Nach links gewandt, schaut der Dichter mit ausdrucksstarkem Blick aus dem Bild heraus. Die vielgerühmte hohe Stirn, die von den Zeitgenossen für den Vatergott-Charakter des alten Goethe verantwortlich gemacht wurde, tritt besonders stark hervor. Der polnische Dichter Anton Eduard Odyniec, der im August 1829, etwa zur Entstehungszeit der Zeichnung, zusammen mit seinem Freund Adam Mickiewicz Weimar besuchte, schreibt über die persönliche Begegnung mit Goethe: „Da hörten wir oben Schritte ... und herein trat - Jupiter! Mir wurde heiß, ohne Übertreibung, es ist etwas Jupiterhaftes in ihm. Der Wuchs hoch, die Gestalt kolossal, das Antlitz würdig, imponierend - und die Stirne! - gerade dort ist die Jupiterhaftigkeit.“ (Zitat nach Handrick 1966, S. 68).
Eine ebenfalls aus Privatbesitz stammende, undatierte und erst 1998 vom Goethe-Nationalmuseum erworbene Kreidezeichnung Schmellers (vgl. Schuster 1999, S. 905, Kat. 11) wurde mit dem vorliegenden Blatt zusammengebracht. Auf dem Weimarer Blatt blickt der Dichter jedoch - für Schmellers Bildnisse ungewöhnlich - nach rechts.

Möglicherweise handelt es sich um eine dem Werkprozess zugehörige Skizze oder Nachzeichnung unseres vorliegenden Altersbildnisses, das fraglos zu den eindringlichsten und unmittelbarsten Darstellungen von Goethes Gesicht gehört, die sich überhaupt erhalten haben. *MT*

Wilhelm Brücke
1800 Stralsund – Berlin 1874

13 Goethe auf dem Kickelhahn bei Ilmenau, 1847

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen
20,1 x 25 cm
Bez. Mitte unten: „W. Brücke“; „1847 (1845?)“
Provenienz: Kunsthandel Holger Martin, Berlin
Literatur: Akademieausstellung Berlin 1848, S. 11, Kat. Nr. 140: „Ein Theil des Thüringer Waldes mit dem Göthe-Haus auf dem Kückelhahn bei Ilmenau.“

LEIHGABE

Wilhelm Brückes Gemälde ist ein frühes Zeugnis für die Verehrung und rasch nach dem Tod einsetzende Historisierung Goethes, die auch die kleinsten Orte seines Lebens und Wirkens erfasste. Eigentlich ist das Gemälde ein Landschaftsbild, das eine topographisch exakte Partie des Thüringer Waldes bei Ilmenau zeigt. Seine Bedeutung erhält dieser Ort aber nur durch die Tatsache, dass ihn Goethe durch die Schöpfung eines berühmten Gedichts in die deutsche Bildungsgeschichte eingeschrieben hat. Wiederholt hielt sich der junge Goethe in der hölzernen Jagdhütte auf dem Kickelhahn auf und soll hier in der Nacht des 6. September 1780 das Gedicht *Über allen Gipfeln ist Ruh‘* an die Bretterwand der Hütte geschrieben haben. Am Ende seines Lebens, am 27. August 1831, kehrte Goethe noch einmal an den Ort seiner Jugend zurück und soll von seinen längst publizierten Zeilen gerührt gewesen sein, wie der Forstinspektor Mahr berichtet (Mahr 1855, in: Segebrecht 1978, S. 36-39). Nach einem vernichtenden Brand 1870 wurde das Goethehäuschen originalgetreu rekonstruiert. Schon kurz nach Goethes Tod hatte ein regelrechter Tourismus eingesetzt und die Jagdhütte zum Besucherziel gemacht. 1839 hatte Bernhard von Arnswaldt eine Lithographie des Goethehäuschens publiziert (Arnswaldt 1839), später wurde der Kickelhahn mit dem greisen Dichter vor der Jagdhütte zu einem beliebten Postkartenmotiv.
Das in der Goetheforschung bisher unbekannte Gemälde steht am Anfang dieser Bildgeschichte und es ist zweifellos deren hochwertigstes künstlerisches Zeugnis; der Verbleib einer wohl von Friedrich Matthäi etwas früher geschaffenen ähnlichen Darstellung ist unbekannt. Die Verehrung des Ortes knüpfte sich an die poetische Kraft eines einzigen Gedichtes, das wie kaum ein zweites zum bildungsbürgerlichen Inbegriff der ‚deutschen Seele‘ mit ihrem Hang zu Schwermut und Todesahnung wurde. In der Tat ist das Gedicht ja eine aus dem grandiosen Naturbild entwickelte Vergänglichkeitsallegorie. Das Gemälde zeigt eine Abendstimmung, die derjenigen des Gedichts entspricht. Zwei Waldarbeiter verlassen den Höhenzug des Kickelhahn, in der Ferne ist aufsteigender Rauch aus offenen Feuerstellen zu erkennen. Die unter Bäumen liegende Jagdhütte am Bildrand links und die Fichte rechts rahmen das Bildfeld. Goethe selbst steht im Mantel und im Habitus des Geheimrats vor der Hütte, er hält ein Schreibheft oder ein Buch in der Hand und scheint seinen Blick in das Tal zu wenden. Für Wilhelm Brücke steht aber nicht das Portrait Goethes im Vordergrund, sondern die Landschaft selbst. Die Figur des Dichters erscheint vielmehr als Staffage, doch ist er es, der den Ort durch das Gedicht erst beseelt und bildwürdig gemacht hat. Die Vedute mit dem Jagdhäuschen und dem klassisch gerahmten Ausblick in das Tal bezieht ihre Existenz allein aus der Bekanntheit des Gedichts. Gewissermaßen kann man also von der Entstehung eines literarischen Erinnerungsortes sprechen. Dies ist in der Goethe-Ikonographie nicht ohne Vorbild, denn schon zu Lebzeiten wurde der Dichter in der ihn inspirierenden Landschaft gezeigt. Auf Tischbeins *Goethe in der Campagna* von 1786 (Frankfurt am Main, Städel Museum) bezeichnet die antike Bildungslandschaft den Ort der poetisch-gelehrten Kontemplation, auf Heinrich

Kolbes *Goethe als Dichter vor dem Vesuv* von 1826 (Jena, Universitätsbibliothek) ist der Dichter vor der Landschaft in der klassischen Bildformel der Inspiration mit nach oben gerichtetem Blick gezeigt.
Wilhelm Brückes Gemälde unterscheidet sich von diesen berühmten Goethebildnissen, denn bei ihm richtet der Dichter den Blick direkt auf die Landschaft, die zum eigentlichen Bildthema wird. Doch auch wenn Goethe als zopfloser Geheimrat erscheint, meint Brücke wohl nicht den von Todesahnung erfüllten Greis, sondern den jungen Goethe, dessen Inspiration in der Landschaft und durch die Natur erfolgt. Möglicherweise steht dahinter ein romantisches Konzept, dem ja auch die feine Malweise und akribische Naturabschrift entsprechen, die weniger klassisch sind, sondern eher an Carl Gustav Carus denken lassen.
Der Landschafts- und Vedutenmaler Wilhelm Brücke, der sich mehrfach in Italien aufhielt, war häufig auf den Berliner Akademieausstellungen vertreten (vgl. Schroedter 2008, S. 138, Kat. Nr. VI.6). Das vorliegende Gemälde präsentierte er auf der Ausstellung des Jahres 1848.

MT

GOETHEANA

Friedrich Preller d. Ä. | **Carl Hummel**
1804 Eisenach – Weimar 1878 | 1821 Weimar – Weimar 1907

14 Straßenszene am Frauenplan in Weimar vor Goethes Wohnhaus

Blei und Rötel, aquarelliert auf Karton
25,3 x 36,8 cm
Bez. rechts unten: „Figuren gez. von F. Preller sen.“
Provenienz: Carl Hummel Nachlass; Bassenge, Berlin, Auktion 63, Lot 5881
Literatur: unveröffentlicht

Goethe bewohnte das Haus am Frauenplan seit 1782 bis zu seinem Tod 1832. Zunächst als Mieter, dann als Eigentümer in dem ihm als geadeltem Staatsminister 1794 von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar geschenkten Haus machte er die Räume am Frauenplan zum räumlichen Zentrum seines Lebens. Das große Haus, das 1707-09 im barocken Stil erbaut worden war, diente nicht nur als Wohnung und gesellschaftlicher Mittelpunkt, sondern auch der Unterbringung und Repräsentation der Bibliothek und der Kunst- und Naturaliensammlungen. Die künstlerische Ausstattung des Hauses am Frauenplan ist bis auf den heutigen Tag weitgehend erhalten. Erst als Eigentümer ließ Goethe das Gebäude nach seinen Entwürfen umbauen, errichtete eine dreiläufige Treppenanlage mit Skulpturennischen und ließ Friese nach antikem Vorbild anbringen. Geschmacklich spiegeln diese Umbauten Goethes klassizistisches Kunstideal wider (vgl. Jericke 1964; Holler/Knebel 2011). Schon zu Lebzeiten wurde das Haus am Frauenplan zum Anziehungspunkt der Goethe-Besucher und der Bildungstouristen, die der Musenhof aus Europa nach Weimar lockte. Die Existenz der vorliegenden Zeichnung verdankt sich dieser Berühmtheit des Hauses am Frauenplan, denn in Form einer durch Genrefiguren belebten Vedute ist das Blatt doch vor allem ein Dokument der Goethe-Verehrung, die sich schon im 19. Jahrhundert nicht mehr nur auf das literarische Werk, sondern vor allem auch auf die Person und das Leben des Dichters richtete. Schon 1827 wurde ein Kupferstich von Ludwig Schütze nach einer Zeichnung Otto Wagners von dem Haus publiziert, der hinsichtlich der Staffage dem vorliegenden Blatt ähnelt. Der künstlerische Reiz unseres Blattes liegt in der Spannung zwischen der präzis-nüchternen Architekturkonstruktion, den belebten Figuren Prellers und dem farbigen Himmel. Preller hat die Figuren mit knappem Strich souverän skizziert. Im Hintergrund weist ein philisterhafter Herr mit Zylinder drei Damen auf die Eingangstür von Goethes Wohnhaus hin - ein deutlicher Fingerzeig, dass es hier vor allem um den Dichter selbst geht. Das Blatt dürfte zwischen 1834 und 1842 entstanden sein. Es stammt aus einem Konvolut, das einige Arbeiten von Carl Hummel enthielt, weshalb die Zuschreibung an diesen Maler wahrscheinlich erscheint. Hummel war in diesen Jahren Schüler und Reisegefährte Prellers, so dass sich vermuten lässt, einer von Prellers Schülern, vielleicht Hummel selbst, die Häuser gezeichnet und der Lehrer später die Figuren eingefügt habe.

MT

Conrad Horny
1764 Mainz – Weimar 1807

15 Das Nadelöhr im Park an der Ilm in Weimar

Feder in Braun über Bleistift
16,4 x 21,1 cm
Bez. unten links (von anderer Hand): „Im Park von Weimar“
Provenienz: Edwin Redslob, Berlin; Wolfgang Thiede-AGO Galerie, Berlin
Literatur: Redslob 1949, Teil II, S. 9

Die traditionell Conrad Horny zugeschriebene Zeichnung zeigt einen der ersten gartenkünstlerischen Eingriffe im Park an der Ilm in Weimar. Das sogenannte Nadelöhr ist eine künstlich angelegte Felsentreppe mit einem Felsentor und wirkt wie ein natürlich entstandener Höhleneingang (Müller-Wolff 2007, S. 41). Der Effekt der Kühle umfängt den Eintretenden, dem sich nach dem Aufstieg ein panoramaartiger Blick über den Park mit Goethes Gartenhaus darbietet. Als künstlerische Maßnahme aus dem Geist der Empfindsamkeit ist das Nadelöhr zugleich ein Erinnerungsort, hatte sich doch am 17. Januar 1778 in der Ilm die 17-jährige Christiane von Lassberg aus Liebeskummer selbst ertränkt. Sie soll dabei Goethes *Leiden des jungen Werthers* bei sich geführt haben, worüber der Dichter sehr betroffen war. Zu ihrem Andenken wurde auf Goethes Wunsch und Planung hin 1778 die künstliche Felsentreppe errichtet, deren Ausführung dem Architekten Heinrich Gentz oblag. Conrad Horny, der Vater des Romantikers Franz Horny, war seit 1785 als Landschaftsmaler in Weimar tätig und stand im engeren Austausch mit Goethe, den er 1792 nach Mainz begleitete. Auch dekorierte Horny Zimmer in Goethes Haus am Frauenplan. Sein Schaffen wird von Landschaftsradierungen und Zeichnungen dominiert, auf denen Gegenden aus Italien und Thüringen sowie Sehenswürdigkeiten aus Weimar und dem Park an der Ilm eine besondere Bedeutung zukommt. Die vorliegende Skizze dürfte vor dem Motiv entstanden sein.

MT

16 **1. Schreibfeder**

Länge: 26,5 cm

Provenienz: Großherzogin Maria Paulowna Romanowa von Sachsen-Weimar-Eisenach, Weimar

Durch das Siegel der Großherzogin beglaubigt; Slg. E. Redslob, Berlin

Literatur: Weimar zur Goethezeit, Bilder, Drucke, Handschriften aus der Sammlung Edwin Redslob, eine Sonderausstellung im Schiller Nationalmuseum Marbach a. N., Kat. Nr. 9, 1961, S. 61

2. Schreibfeder

Länge: 19 cm

Provenienz: Friedrich Theodor Kräuter, Weimar (1812-1822 Goethes Sekretär); Fr. W. K. Stickel, Kiel; Auktion J. M. Heberle, Köln, 1884, Kat. Nr. 90; Felix Bamberg, Saint-Gratien bei Paris bis 1893; Auktion Rudolph Lepke, Berlin 1894, Kat. Nr. 341; Edmund Weiß, München; Auktion Henrici, Berlin, 1923; Frau Blühdorn, Köln; F. Gentili di Giuseppe, Paris; Antiquariat Hoepli, Mailand; H. Albrecht, Rheinfelden

Zwei Zauberstäbe

Schreibfedern aus der Hand Johann Wolfgang von Goethes

Kann man dem Dichter und Denker Goethe näher kommen als mit seiner Schreibfeder? Und es ist natürlich vollkommen richtig, dass in dieser Sammlung nicht nur eine Schreibfeder Goethes vorhanden ist, sondern gleich zwei, denn schon der Meister selbst sagte im Angesicht von Rom: „Man müsste mit tausend Griffeln schreiben, was soll hier eine Feder!“. Ohnehin ist Goethe ein Freund der großen Zahl, wenn es um den Griff zur Schreibfeder geht: „Wer nicht eine Million Leser erwartet, sollte keine Zeile schreiben“. So wissen wir also, wen alles der Geheimrat im Kopf hatte, wenn er einen dieser beiden Gänsekiele in die Hand nahm, entschieden in das Tintenfass tauchte, um danach mit schneller, doch überlegter Schrift loszulegen. Es ist nur konsequent, dass wir heute Goethes Reliquien so verehren wie er einst all die Fundstücke und Objekte gefeiert hat, die er in all den Vitrinen zeitlebens um sich am Frauenplan in Weimar versammelte, Skelette vom Eisvogel, Sprudelsteine aus Karlsbad, Basalt vom Vesuv.

So bewundern wir also heute die Schreibfedern Goethes als jene Zauberstäbe, mit denen er Weltliteratur schuf. Blitzableiter seines Geistes, kultisch verehrt von ihren späteren Besitzern. Die Liste der Provenienz ist lang, der Stolz und die Akribie mit der die Herkunft von Generation zu Generation neu beglaubigt wird, berührend. Das Gedächtnis einer Kultur zeigt sich eben nicht nur in den Archiven und den Museen, sondern auch in den jeweiligen Leitmedien. In ihrer Hardware. Verdichtet in den Medien der Epoche der Klassik, also der Schreibfeder Goethes und dann der Moderne in Form von Nietzsches Schreibmaschine. Die Feder ist das Medium einer auf das Individuum zielenden Schreibtechnik - sei es der Autor oder der Leser oder der Briefempfänger - bevor die standardisierten Produktionsbedingungen der Objektivität und der Masse die Regentschaft übernehmen. Man hat das Gefühl, mit der originalen Schreibfeder dem Dichter die Hand zu halten, auch postum. Als halte sich der Akt des Niederschreibens so auf immer lebendig.

FI

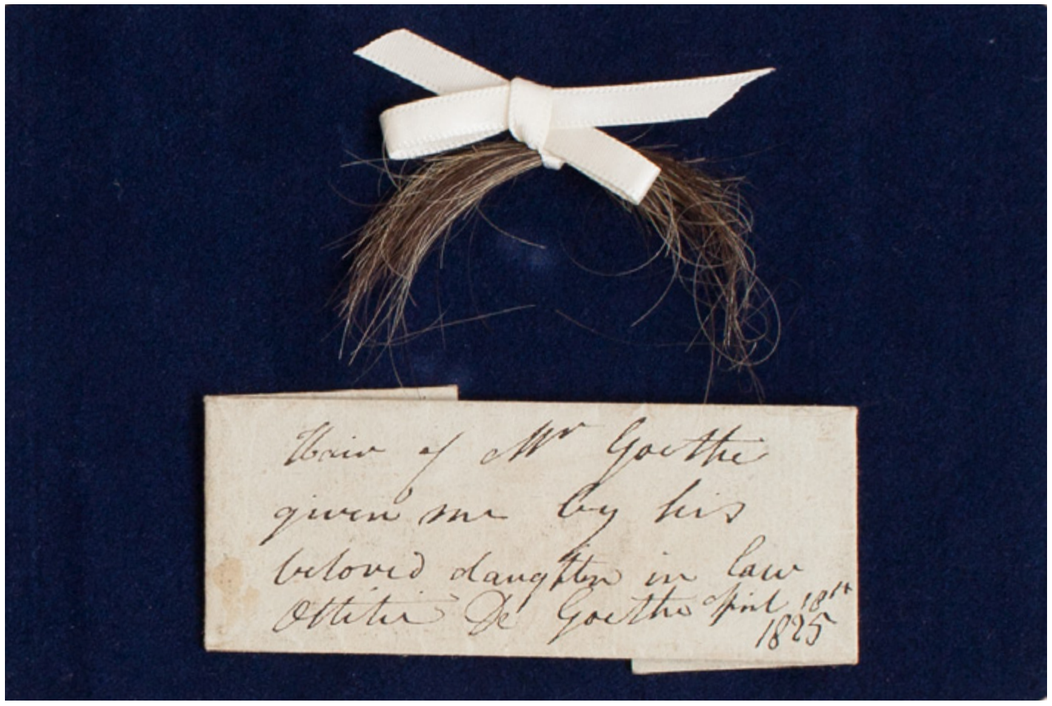
17 Goethes Locke
Provenienz: Ottilie von Goethe, Weimar

Goethes Locke
Ein Abschnitt des Genies

Tischbeins zweitberühmtestes Goethebildnis, das Aquarell aus dem gemeinsamen Zimmer am Corso in Rom, bei dem sich Goethe neugierig aus dem Fenster nach draußen lehnt, zeigt den großen Dichter von hinten. Man erkennt ihn eigentlich nur an seinem langen Zopf, gebunden aus hundert Locken. Eine davon hat überlebt. Goethe selbst hatte in seiner Schreibtischschublade auch eine Locke - und zwar die Charlotte vom Steins. Seit 1780 hat er sie aufbewahrt, heute liegt sie im Goethe Nationalmuseum in Weimar in der „Abteilung Liebe“. Auch unsere Locke stammt aus dieser Abteilung. Helles, graues, feines Haar. Anno 1825. Eine Reliquie. Ein letzter Zipfel vom Genie. Ottilie, Goethes große Frauenfigur aus den Wahlverwandtschaften, bewahrt in einem Geheimfach ihres Koffers „eine Locke ihres Geliebten“ Eduard auf. Die Locke bewegt sich in den Zeiten des Sturm und Drang also an der haarigen symbolischen Grenze zwischen DNA-Probe, Skalp und Liebesopfer. Und unsere Locke in diesem Katalog? Sie wurde ebenfalls aufbewahrt von einer Ottilie, Goethes Schwiegertochter in diesem Fall, ist das nicht schön? Als im Alten Testament Delila Samson seiner ganzen Kraft berauben wollte, da ließ sie ihm alle Locken abschneiden. Als die Nachwelt sich an der Kraft Goethes für alle Zeit berauschen wollte, da schnitt ihm Ottilie die Locke ab. Eine von beiden müsste also eigentlich Unrecht haben. Aber es ist das Geheimnis der archaischen Kräfte, dass ihr wahrer Name Ambivalenz heißt.

Die Locke wird zu Goethes Zeiten zum Ausdruck für die geschwungenen Linien der Sprache, zum im Ornamentband der Locke sich metaphorisch zuspitzenden Konzept von Dichtung. So schreibt Goethe im *West-östlichen Diwan* vom „zierlich lockenden“ Wesen Suleikas aber auch von der verführerischen Kraft ihrer „Lockenschlangens“. Das Wortspiel „zierlich lockend“ ist der Gipfelpunkt des ganzen Gedichtes - wir tauchen mit Goethe ein in die Fallstricke zwischen dem Verb und dem Substantiv, zwischen dem kleingeschriebenen und dem großgeschriebenen „Locken“. Im Lautzeichen der „Locke“ hat sich - wie Gerhart von Graevenitz erkannte - also die Herkunft aus den Lockungen der Triebe verwirklicht und abgedrückt wie die Locken der Venus, die einst der Sage nach entstanden durch die Abdrücke der Schlangenlinien der Wellen. So also stehen wir andächtig vor diesen Haaren Goethes, die ihm von Ottilie entlockt wurden und die uns nun, wie mit Lockenschlangen, hinabziehen in die Abgründe der Anbetung für ein Genie. Pars pro toto - was im Frisiersalon weggefegt wird, das wird beim Geheimrat zu einem Fetisch für die Umwelt - und nun für die Nachwelt. Goethes Locke hilft uns, unsere prosaische Gegenwart ein wenig poetisch zu frisieren. Und wer jetzt einwenden will, das ganze Haarbüschel sehe doch eher wie eine Strähne aus als wie ein Locke, der hat nicht begriffen, dass es die Welt schöner und größer und symbolträchtiger macht, wenn man sich nicht zu sehr vom Realismus verlocken lässt. Denn wir sind hier nicht beim Friseur, sondern eindeutig in der Abteilung Liebe.

FI



18 Reise-Necessaire Goethes, mit Widmung der Herzogin Anna Amalia
Geschenk der Herzogin Mutter zu Anhalt
Höhe: 13,5 cm, Durchmesser: 8,8 cm
Provenienz: Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, Weimar
Joh. W. v. Goethe, Weimar; E.Redslob, Berlin; AGO Galerie, Berlin
Hergestellt als Souvenir in Karlsbad
Goethe führte es stets auf seinen Reisen mit sich.

Silber to go
Wie Goethe aß, wenn er auf Reisen war

Man stellt sich Goethe gerne in der Kutsche vor. Unterwegs. Zu einer Frau. Zu Napoleon. Nach Karlsbad. Nach Italien. Und manchmal auch nur nach Oßmannstedt. Man stellt sich Goethe immer schreibend und denkend in einer Kutsche vor. Wir haben offensichtlich vergessen, ihn uns auch essend zu denken, wenn er auf Reisen war, wie dieses kostbare Besteck zeigt, das Goethe mit sich führte, wenn er nicht zu Hause speisen konnte. Goethe war ein Leben lang ein Reisender, von der Kutschfahrt des Sechzehnjährigen zum Studium nach Leipzig bis dann, mit 82 Jahren, die Abschiedsfahrt auf den Kickelhahn. Man hat errechnet, dass er 40.000 Kilometer zurückgelegt hat in seinem Leben, und da sind die Meilen nicht mitgerechnet, die er stundenlang um den Tisch herum lief, auf dem Eckermann seine Gedanken aufsammelte wie Goldkörner. Außerhalb des Frauenplans 1 kam er im Süden bis Girgenti, im Westen bis Valmy, im Osten bis Wieliczka und im Norden - etwas dürftig - nur bis zum schönen Haus der Humboldts in Tegel.

Er hat für sich das Unterwegssein zu einer Lebensmaxime erhoben, zu einer Bedingung des lebenslangen Wachsens. Und dafür brauchte es logischerweise auch Nahrung, gute Nahrung, Sardellensalat, Frankfurter Würste, solche Sachen. So kontrolliert Goethe sein konnte im Denken, so genießerisch war er beim Essen. Das hat die kluge Herzogin Mutter Anna Amalia genau erkannt, denn dieses Reise-Necessaire war pikanterweise ein in Karlsbad hergestelltes Geschenk von ihr - die Herzogin also schenkt es dem reisenden Minister in ihren Diensten, damit er auch immer wieder schön zurückkomme und unterwegs an sie denke, wenn er sein Roastbeef schneidet auf holprigen Wegen. Und es hat funktioniert. Er ließ es sich gutgehen unterwegs, er nahm stetig zu - und kehrte doch immer wieder, wie ein Lachs, zurück an Weimars Hof. Auch wenn, mit den Jahrzehnten, sein eigener geistiger Hof die Bedeutung des weltlichen Hofes in Weimar immer mehr überragte.

FI

19 Original-Visitenkarten Goethes von der Hand Friedrich Wilhelm Riemers

5,8 x 10,3 cm; 5,5 x 82,2 cm; 5,2 x 8,4 cm

Provenienz: Leon Nathanson, Dresden; E. Redslob, Berlin

Literatur: Goethe und seine Zeit, Herausgegeben zur Goetheausstellung Berlin 1949 von Edwin Redslob, Teil II S. 34

Gestatten, Goethe

Die Visitenkarten eines Mannes, der sich nicht mehr vorstellen musste

Was erzählen diese drei Visitenkarten Goethes? Zunächst einmal vom Stolz des Besitzers auf seinen klingenden Titel, auf jenen, wie er am Ende hieß: „Großherzoglich Sachsen Weimarischer wirklicher Geheimrath und Staatsminister“. Das war die weltliche Ordnung, sei Gerüst, auf dem sich seine Dichtkunst frei in die Höhe schrauben konnte. Natürlich steht keine Adresse auf diesen Karten, denn die Karten hatten zu Goethes Zeiten eine andere Funktion: man kündigte sich damit selbst an, händigte sie dem Diener aus, der sie dem zu Besuchenden brachte, sei es ein freudiger Anlass, eine Überraschung oder ein Kondolenzbesuch. Knickte man die obere linke Ecke ein wenig ein, stand das für „pour visiter“, zum Besuch, knickte man die untere linke Ecke, bedeutete dies „pour feliciter“, zur Gratulation. So konnte man alles auf eine Karte setzen.

Zugleich erzählen diese Karten von der Notwendigkeit des Überflüssigen. Denn natürlich wusste jeder Diener und jeder andere, der diese Karte von Goethe selbst in die Hand gedrückt bekam, wer jener Mann war, der da gerade dieses bedruckte Stück Karton aus einem Etui gezogen hatte. Es war vollkommen unnötig für Goethe, sich vorzustellen. Aber er machte es doch, weil es die Konvention so wollte. Weil er es genoss, die großen Augen der Diener zu sehen. Und weil die vielen Damen (und auch die paar Herren), die da von ihrem Diener hörten, unten habe gerade der wirkliche Geheimrat Goethe geklingelt, es diesem auch glaubten. Diese drei Visitenkarten also tragen die Fingerabdrücke Goethes. Es wäre aufregend zu wissen, aus welchen banalen, aus welch zentralen Gründen Goethe diese drei Karten überreicht hat. Auf jeden Fall war sein Besuch für seine Gastgeber eine so große Ehre, dass sie die kleinen Karten dieses großen Mannes ein Leben lang aufgehoben haben. Es sind kostbare Dokumente, versehen mit echten Fingerabdrücken, die von drei Besuchen Goethes erzählen, die für die Besuchten wie kostbare Chefarztvisiten waren. Sie sind zugleich die kürzesten Druckerzeugnisse die Goethe je verfasst hat, sehr sparsam in ihrer Wortwahl, nur der Grad der Schnörkel variiert. Gestatten, Goethe. Nomen est omen.

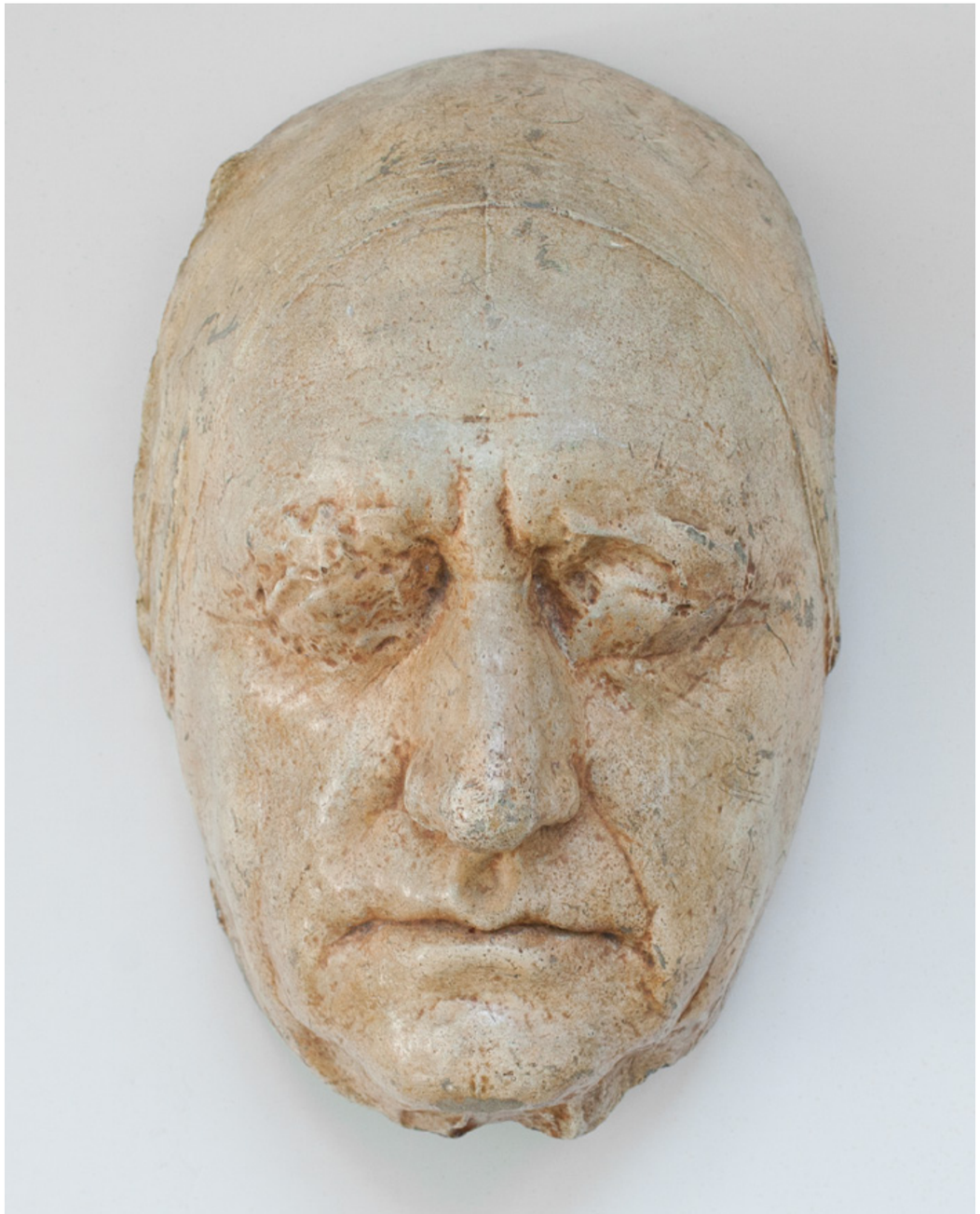
FI

Carl Gottlieb Weisser
1779 Berlin – Weimar 1815

20 Lebendmaske Johann Wolfgang von Goethe, 1807
Gips
32,5 x 18,5 x 16,5 cm
Provenienz: Slg. A. v. Chamisso, Berlin; B. Suphan, Weimar; W. L. Hertz (Hertz von Chamisso), Berlin;
D. Springer-Ringleb, Berlin; E. Blydt, Berlin; E. Redslob, Berlin
Literatur: Goethe und seine Zeit, Herausgegeben zur Goetheausstellung Berlin 1949 von Edwin Redslob, Teil II, S. 20

Von Johann Wolfgang von Goethe, dem deutschen Dichterfürsten und Namensgeber einer Epoche, existiert eine Vielzahl von Portraits, die ihresgleichen sucht. Quer durch Materialien und Techniken ist er von jungen Jahren an bis zu seinem Lebensende in Stein gemeißelt, in Bronze gegossen, gemalt, gezeichnet, silhouettiert worden. Goethes Antlitz ist uns vertraut. Umso erstaunlicher ist es, dass die einzig "authentische" Wiedergabe des Genies, seine Lebendmaske, ihn nicht unbedingt auf den ersten Blick erkennen lässt. Die im Oktober 1807 auf Wunsch des Schädelforschers Franz Joseph Gall vom Weimarer Hofbildhauer Carl Gottlieb Weisser abgenommene Lebendmaske hält Goethe im Alter von 58 Jahren fest. Ohne Erhöhung, Verklärung oder gar Verschönerung. Jede Falte und Narbe ist sichtbar. Sogar eine leichte Asymmetrie der beiden Gesichtshälften fällt bei genauerer Betrachtung auf. Der Originalabdruck seines Gesichtes blieb in Goethes Besitz und wurde von ihm selbst hoch geschätzt. Es heißt, er empfahl sie sogar dem ein oder anderen Bildhauer als Vorlage. Weisser selbst fertigte nach dieser Lebendmaske eine Bildnisbüste Goethes, die jedoch durch einige Modifizierungen (z.B. Öffnen der Augen) viel von der ursprünglichen Authentizität verlor.
Das Gerücht, dass eine zweite Lebendmaske, im Jahre 1816 von Gottfried Schadow abgegossen, existiere, konnte 2008 endgültig ausgeräumt werden. Computertomographische Untersuchungen ergaben, dass die angeblich zweite Lebendmaske lediglich eine Kopie des Originals darstellt.
Das vorliegende Exemplar ist eines der wenigen seltenen Abgüsse aus der Zeit. Die Maske war und ist noch so populär, dass man sie bis heute in der Berliner Gipsformerei als Nachguss beziehen kann.
Das Resultat einiger künstlerischer Umsetzungen seiner Person hat Goethe so manches Mal in Erstaunen versetzt. Zum Beispiel merkte er zu seinem Portrait von Angelika Kauffmanns an: „*Angelica mahlt mich auch, daraus wird aber nichts. Es verdrießt sie sehr, dass es nicht gleichen und werden will. Es ist immer ein hübscher Bursche, aber keine Spur von mir*".(Goethe 1830, S. 8). Im Falle seines Konterfeis gab er dem unmittelbar der Wirklichkeit verpflichteten Abbild den Vorzug gegenüber der „durch Kunst veredelten Natur."

AA



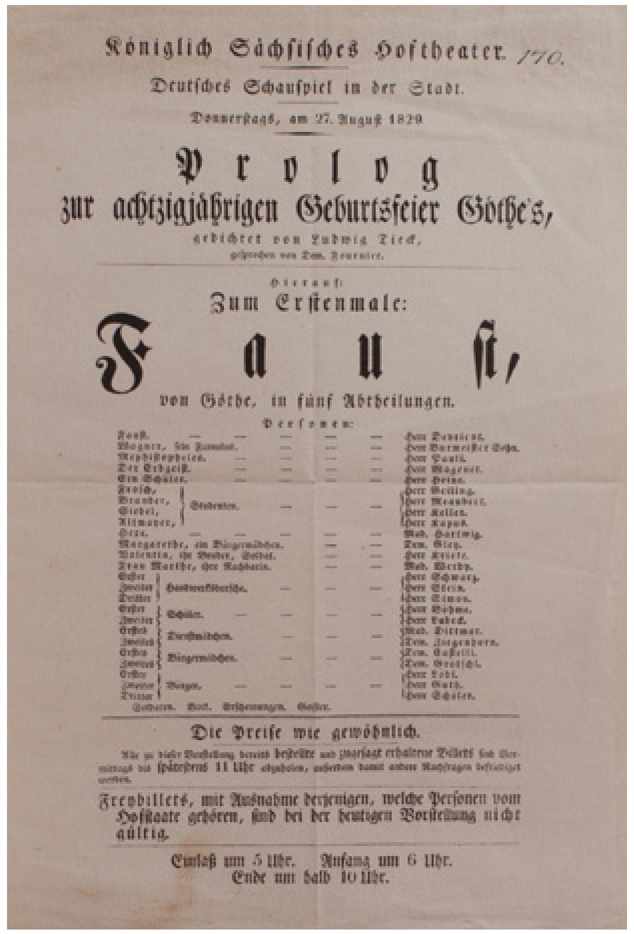
Carl Gottlieb Weisser
1779 Berlin – Weimar 1815

21 Goethes Hand

22 x 13 x 8 cm

Provenienz: Slg. A. v. Chamisso, Berlin; Chamisso Sohn Nachlass; B. Suphan, Weimar; W. L. Hertz (Hertz von Chamisso), Berlin; D. Springer-Ringleb, Berlin; E. Blydt, Berlin; E. Redslob, Berlin

Literatur: Goethe und seine Zeit, Herausgegeben zur Goetheausstellung Berlin 1949 von Edwin Redslob, Teil II, S. 34; Weimar zur Goethezeit, Bilder, Drucke, Handschriften aus der Sammlung Edwin Redslob, eine Sonderausstellung im Schiller Nationalmuseum Marbach a. N., Kat. Nr. 9, 1961, S. 64


Königlich Sächsisches Hoftheater. 170.

Deutsches Schauspiel in der Stadt.

Donnerstags, am 27. August 1829

Prolog

zur achtzigjährigen Geburtsfeier Göthe's,

gedichtet von Ludwig Tieck,

Hierauf:

Zum Erstenmale:

Faust,

von Göthe, in fünf Abtheilungen.

Personen:

Die Preise wie gewöhnlich.

Freybillets, mit Ausnahme derjenigen, welche Personen vom Hofstaate gehören, sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.
Ende um halb 10 Uhr.

Die "göttliche" Hand, welche die beiden ebenfalls im Katalog abgebildeten Schreibfedern (Kat. Nr. 16) führte, ist in Gips gegossen ebenfalls Teil dieser Sammlung. Es handelt sich hierbei um eine seltene Kostbarkeit! Einen der von dem Weimarer Hofbildhauer Karl Gottlieb Weisser im Jahr 1807 gefertigten Abgüsse von Goethes rechter Hand. Dieser Abguss stammt aus demselben Jahr wie die Lebendmaske (Kat. Nr. 20). *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) flossen bereits aus dieser Hand, *Der Erlkönig* (1782) und auch *Der Zauberlehrling* (1797). Am wohl berühmtesten Werk, dem *Faust*, müht sie sich unermüdlich ab. *Faust I* geht 1808 in den Druck, sodass man davon ausgehen kann, dass bei Abnahme des Handabgusses dieser Teil als vollendet galt. Über zwanzig Jahre gealtert würde uns die Hand nach Fertigstellung und Drucklegung des *Faust II* im Jahre 1832 erscheinen. Entgegen der Vielzahl an Portraits, die den deutschen Dichterfürsten in allen Lebensaltern festhalten und uns heute ermöglichen, dass wir uns ein Bild Goethes sowohl in jungem als auch in erhabenem Alter machen können, gibt es von seiner Hand nur dieses eine Zeugnis. Sie erscheint fast zu zart für einen 57-jährigen „Berufsschreiber". Die Finger, filigran aufgefächert, lassen auf eine hohe Sensibilität schließen. Bereit, jederzeit die Feder zu ergreifen, um zu dichten.

AA

22 Todesanzeige Goethes

Gedruckte Anzeige von Goethes Tod, von Ottilie von Goethe am 23. März 1832 versendet
Unbekannt
Druck auf Papier
6,4 x 10,5 cm
Provenienz: Ottilie von Goethe, Weimar; George Cromie, London; E. Redslob, Berlin
Literatur: Weimar zur Goethezeit, Bilder, Drucke und Handschriften aus der Sammlung Redslob, Eine Sonderausstellung im Schiller Nationalmuseum Marbach a. N., Kat. Nr. 9, 1961, S. 63

Unsterblich ab half zwölf

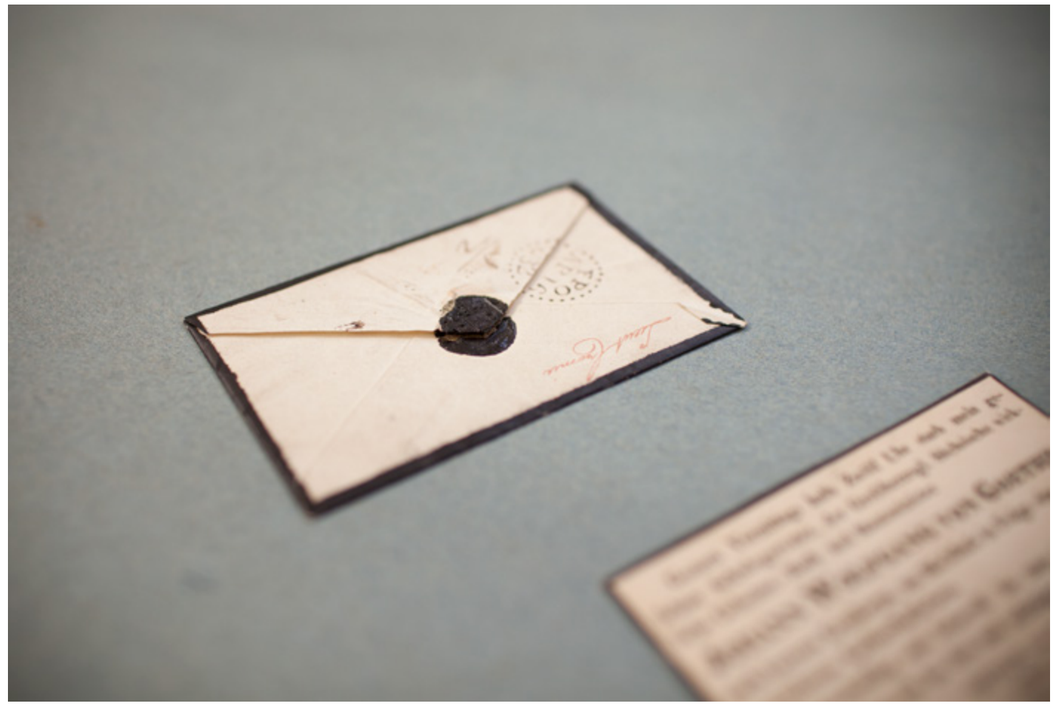
Die Todesanzeige als Beginn der Goethezeit

Er hat schon zu Lebzeiten alles getan, um seinen Nachruhm zu steuern. Er hat sein Haus am Frauenplan zu einem Museum mit lebendigem Personal gemacht. Er hat sich selbst immer wieder neu als Marke aufgebaut: als Autor des „Werther“, als Staatsmann, als Sammler, als Prophet der Achtsamkeit mit seinem italienischen Selbsterfahrungstrip, schließlich als Denker, von dem kein einziges Wort, kein einziger Gedanke verloren gehen darf (Eckermann als ausgelagerte Festplatte). Er hat es geschafft, dass alle um ihn herum erstarrten, ehrfürchtig, wenn sie ihn leibhaftig zu Gesicht bekamen, man denke nur an Napoleon, und Ludwig Börne, der stieg gar nicht erst aus der Kutsche in Weimar, aus Angst vor der Wucht von Goethes Karma.

Für den größten Ritterschlag aber musste Goethe erst sterben, musste er „Gestern Vormittag, halb zwölf Uhr“, also am 22. März 1832 von dieser Erde scheiden. Seine Todesanzeige ist eine bizarre Autobiographie auf kleinstem Format: Die genaue Uhrzeit, die dort genannt wird, dann der mit großem Geklingel noch einmal aufgelistete vollständige Titel, also der „Großherzogliche Sächsische wirkliche Geheim-Rath und Staatsminister“ und dann - zur Krönung - die detaillierte Information über die Todesursache, der „Stickfluß in Folge eines nervös gewordenen Katharrhalfiebers“, als brauche es einen medizinischen Beweis, dass Goethe tatsächlich ein Sterblicher war.

Diese Todesanzeige ist das einzige Memorabilia dieses Kataloges, das mit Sicherheit keine Fingerabdrücke Goethes mehr trägt. Dieses Dokument spielt eine andere Rolle. Es ist die offizielle Beendigung der Lebenszeit des größten deutschen Dichters. Und damit zugleich die Geburtsurkunde einer Epoche, die man ab diesem Moment „Die Goethezeit“ nennen wird. „Endigt sich mein Reich?“, so fragt der „silberne König“ in Goethes Rätselmärchen „Von der grünen Schlange und der schönen Lilie“. Und die Antwort ist der bis in unsere Gegenwart klingende Schlussakkord für dieses kostbare Dokument: „Spät oder nie.“

FI



Geschnittene Silhouetten

23 **1. Silhouette Charlotte von Stein (1742-1827)**
Silhouette, Stehende Figur nach rechts, mit Fächer, geschnitten, mit schwarzer Feder überarbeitet, auf Bütten alt montiert mit separatem Schriftfeld, dat.: „*Am 5. September*“, (1788?)
Höhe: 13 cm (mit Schriftfeld)

2. Silhouette Johann Caspar Lavater (1741-1801)
Silhouette, Stehende Figur nach links, mit Stab, geschnitten, mit schwarzer Feder überarbeitet, auf Bütten alt montiert, dat.: „*Am 30. Julius geschnitten 5 Aug* (?)“, (1786?)
Höhe: 13,4 cm (mit Schriftfeld)

Provenienz: Slg. E. Redslob, Berlin; Wolfgang Thiede-AGO Galerie, Berlin
Literatur: AGO Galerie Berlin, Zeichnung und Malerei der Goethe-Zeit, Vom Nach-Rokoko zum malerischen Realismus, Berlin, 1984, S. 249, Abb. 72, 73; Goethe und seine Zeit, Herausgegeben zur Goetheausstellung Berlin 1949 von Edwin Redslob, Teil I, S. 15

Die Kunst der Schattenbilder, auch „Silhouette“ genannt, erfreute sich Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich großer Beliebtheit. Ausgehend vom Portrait, stellte sie eine wesentlich einfachere und günstigere Alternative zu Portraitstichen oder der Miniaturmalerei dar. Dem Faktor der günstigen Herstellung verdanken die Schattenbilder ihre Bezeichnung „Silhouette“.
Ursprünglich als Schimpfwort verwendet, geht der Begriff auf den Finanzminister Ludwigs XV. Étienne de Silhouette zurück, der 1759 drastische Sparmaßnahmen einführte. Infolgedessen schimpfte die Pariser Gesellschaft alles Einfache und Billige „à la Silhouette“. Von der Académie française anerkannt, etablierte sich schließlich der Begriff für diese Technik.
Das Silhouettieren erfreute sich bald auch in Deutschland an kunstliebenden Höfen wie Weimar großer Beliebtheit und wurde schnell vom Bürgertum übernommen. Mit Hilfe einer Kerze konnte jeder den Umriss von jedem auf einem Stück Papier an der Wand festhalten. Unterschiedliche Techniken und Hilfsmittel wurden verfeinert und Ende der 1770er Jahre entwickelte sich aus der Portraitsilhouette die ganzfigurige Silhouette. Manche Künstler wie Philipp Otto Runge perfektionierten dieses Medium, aber man musste kein Künstler sein, um sich diese Technik anzueignen und an diesem Kunstspaß teilzuhaben. Auch Goethe war ein großer Freund der Schattenbilder. Er sammelte und silhouettierte selbst.
Natürlich besaß er Silhouetten von seiner Freundin Charlotte von Stein und von Johann Caspar Lavater, mit dem er zeitweilig in engem Kontakt stand und der durch seine *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* die Entwicklung der Silhouette wesentlich beeinflusste. E. Redslob erwähnt in seinem Katalog zur Ausstellung anlässlich der Berliner Goethe-Feier 1949 (Goethe und seine Zeit) ein „Bildnis Charlotte von Stein, Silhouette“ und „Bildnis Lavater, Silhouette“. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um die vorliegenden Stücke, da diese sich bereits in seiner Sammlung befanden. Die Datierung „*Am 5. September*“ könnte als Verweis auf Goethes Besuch in Großkochberg 1788 gedeutet werden. An diesem Tag besuchte Goethe Charlotte von Stein das erste Mal nach seiner Italienreise in Großkochberg, gleichzeitig war es sein letzter Besuch dort, womit dieses Datum als „denkwürdiger“ Tag infrage käme. Die Silhouette Lavaters könnte anlässlich seines Weimar-Aufenthalts im Juli 1786 entstanden sein.

AA

Petschaft

24 Petschaft der Charlotte von Stein
Messing, Holz
Länge: 8,7 cm
Provenienz: Cornelia Schlosser, geb. Goethe, Frankfurt; E. Redslob, Berlin

Goethe lernte Charlotte von Stein, ehemalige Hofdame der Herzogin Anna Amalia, kurz nach seiner Ankunft in Weimar Ende 1775 kennen. Gegenseitig hatten die beiden bereits voneinander gehört, so dass bei ihrer ersten Begegnung durchaus eine gewisse Erwartungshaltung bestand. Es dauerte nicht lange, bis Goethe in eine leidenschaftliche Liebe zu der verheirateten, sieben Jahre älteren Freifrau von Stein entbrannte. Sie hingegen war zwar eine glühende Verehrerin seines Genies und ließ sich auf eine innige Herzens- und Geistesverbindung ein, entzog sich aber zeitlebens seiner weiteren Avancen. Dies ist eine der vielen Mutmaßungen. Sein Werben um Charlotte und das enge Verhältnis, das die beiden verband, hat bis heute zu allerlei Spekulationen darüber geführt, wie weitreichend die Art ihrer Verbindung war. Ging sie tatsächlich niemals über das Platonische hinaus? Von Charlotte von Stein gibt es keine Zeugnisse darüber. Sie verlangte ihre Briefe von Goethe zurück und vernichtete diese. Erhalten ist in den über 1600 Briefen, die Goethe im Zeitraum von 1776-1786 an seine Angebetete richtete nur dessen Sichtweise. Sie dokumentieren zumindest die Geistesebene, auf der sich die beiden trafen. Aus einem seiner ersten Briefe stammt folgendes Zitat: „Was ich auch meiner Schwester gönne das ist mein, in mehr als einem Sinne mein! - Aber - eben - desswegen . werd ich nie mit siegeln - und ich wäre das nicht werth wenn ich das nicht gefühlt hätte -“ Dies schreibt Goethe im Januar 1776 an Charlotte von Stein, vermutlich als Reaktion auf das Geschenk ihres Petschaft. Er scheint es sich nicht aneignen zu wollen und gibt es an seine geliebte Schwester weiter, die in ihrer Art und in ihrem Wesen wohl Ähnlichkeiten mit Charlotte von Stein aufwies. Helmut Koopmann mutmaßt in seinem psychoanalytischen Erklärungsansatz, dass der Schwester durch dieses Weiterreichen „in irgendeiner Weise eine Stellvertreterfunktion“ (Koopmann 2004, S. 31) zuteilwird.

AA

GOETHE ALS BILDENDER KÜNSTLER

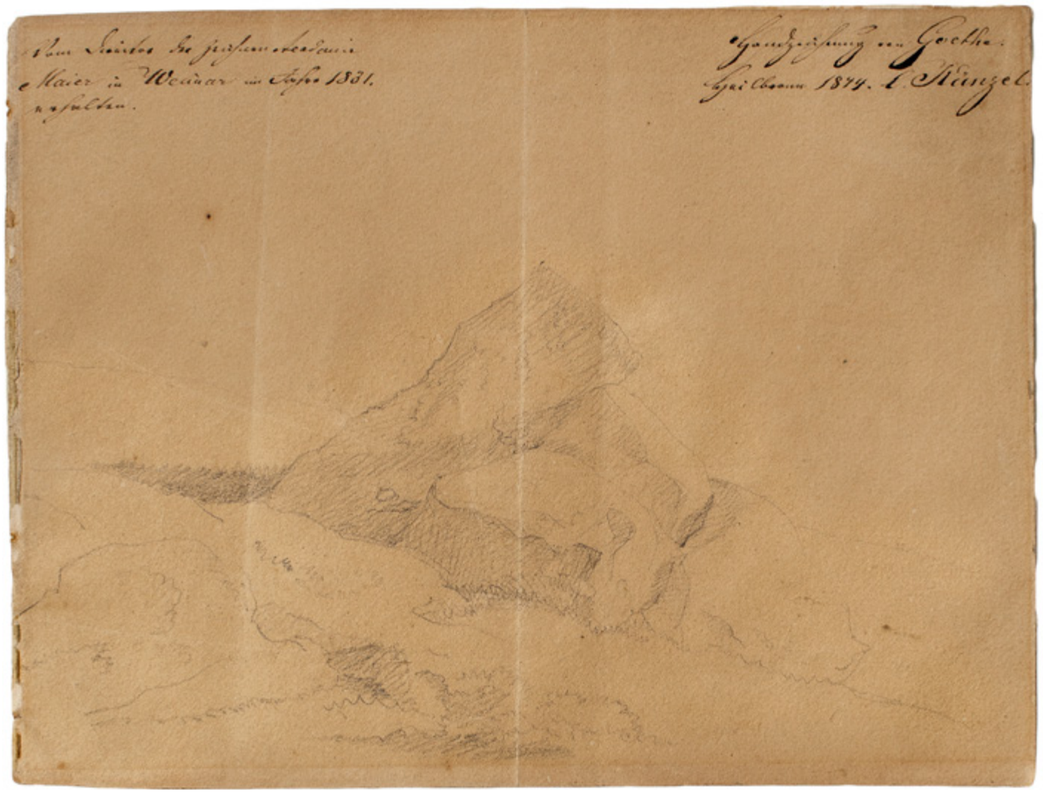
Johann Wolfgang von Goethe
1749 Frankfurt am Main – Weimar 1832

25 Studie eines Felsens

Bleistift
15,4 x 20,3 cm
Bez. oben links von fremder Hand: „Vom Direktor der Zeichenakademie Maier in Weimar im August 1831 erhalten“; bez. oben rechts: „Handzeichnung von Goethe. Heilbronn 1844. C. Künzel“
Provenienz: Johann Heinrich Meyer (1760-1832, Weimar); Carl Künzel (1808-1877), Heilbronn
Literatur: Femmel 1958-1971, Bd. 6b, Nr. 133

Die Zeichnung eines Felsens gehört offensichtlich in das Feld von Goethes naturwissenschaftlichen und geologischen Interessen. Mittig auf das Papier gesetzt und mit vorsichtig-zarten Bleistiftstrichen ausgeführt, entwirft das Blatt ein scheinbar objektiv erfasstes Naturbild. Von Goethes Hand sind eine Reihe vergleichbarer Felsstudien überliefert, die sich durch geomorphologische Präzision in der Wiedergabe des Gesteins auszeichnen (vgl. die gesicherten geologischen Handzeichnungen Goethes in: Femmel 1960-1965, Bd. 5b). Die ‚Kunstlosigkeit’ ist hier intendiert und dient der objektiven Erfassung des Naturvorbilds in einem eher wissenschaftlich als künstlerisch motivierten Erkenntnisprozess.
Durch die ausführliche Beglaubigung der Provenienz wird die Authentizität der Urheberschaft Goethes unterstrichen. Offenbar erhielt der spätere Besitzer Carl Künzel das Blatt aus der Hand Johann Heinrich Meyers, der bis 1832 Direktor der Freien Zeichenschule in Weimar war. Hier wird mit der Aufschrift offensichtlich die direkte Herkunft aus dem unmittelbaren Umfeld Goethes betont und die Echtheit des Autographen beteuert. Carl Künzel, der das Blatt 1844 erneut mit einer Aufschrift versah, war ein bekannter Autographensammler in Heilbronn, der sich als Autodidakt gebildet hatte. 1829 war er in Weimar, besuchte dort Goethe und erhielt auch einen Autographen des Dichters als Eintrag in sein Stammbuch zum Geschenk. Johann Heinrich Meyer trug sich am 28. April 1832 anlässlich einer erneuten Reise Künzels nach Weimar in das Stammbuch ein (Michelmann 1938, S. 102, Nr. 261). Damit ist eine persönliche Bekanntschaft Künzels mit Meyer bezeugt. In seiner Sammlung waren überdies weitere Autographen und Erinnerungsstücke an Goethe erhalten, dazu zählte offenbar auch das vorliegende Blatt.

MT



Johann Wolfgang von Goethe, zugeschrieben
1749 Frankfurt am Main – Weimar 1832

26 Abendspaziergang

Bleistift auf bläulichem Papier
16,1 x 18,1 cm
Unten rechts Sammlerstempel „Z“ (wohl Lugt 2683) und „H“ (Jean-Pierre Haldi) (Lugt 3375)
Provenienz: Geheimrat Johann Georg Zimmermann (1728-1795) (?), Hannover; Ludwig Pollak (1868 -1943), Rom; Wolf Bürgi (1901-1989), Bern; Jean-Pierre Haldi (geb. 1937), Bern
Literatur: Galerie Hans 2006, Kat. Nr. 42, S. 89

Das Blatt lässt sich technisch mit einigen Handzeichnungen Goethes in Zusammenhang bringen, die dieser auf blauem und braunem Papier angefertigt hat. Wie auf dem vorliegenden Blatt handelt es sich dabei um Landschaften, bei denen Goethe das bunte Papier genutzt hat, um die atmosphärische Situation von Abendstimmungen zu erzeugen (vgl. Femmel 1958-1971, Bd. 1, Nr. 157, Nr. 159, Nr. 175, Nr. 182, Bd. 2, Nr. 39). Der Gruppe der sogenannten „Mondscheine“, die zwischen 1776 und 1779 entstanden, kommt das vorliegende Blatt besonders nahe. Dennoch bleibt die Zuschreibung umstritten. Die Zeichnung einer friedlichen Landschaft mit zwei Spaziergängern im Abendlicht zeigt einige Charakteristika von Goethes Zeichenkunst: der gleichmäßige Duktus, die weich gestrichelten Linien, das Fehlen von harten und bestimmt gezogenen Konturlinien sowie der Aufbau des Bildganzen in horizontalen Schichten ohne eine überzeugende tiefenräumliche Erschließung deuten auf Goethes Autorschaft hin. Die Bäume und Sträucher sind als weiche, geradezu nebulös wirkende Gebilde wiedergegeben, wozu Goethe gerne den weichen Bleistift oder Kreiden benutzt hat. Ihm ging es bei derartigen Landschaftszeichnungen um atmosphärisch starke Naturbilder, denen jedoch die Härte der präzisen Naturwiedergabe, wie man sie bei seinen wissenschaftlichen Zeichnungen stärker ausgeprägt findet, nicht eignet.
Der eigentümliche Duktus seiner Zeichenweise zieht sich durch das gesamte Oeuvre und bleibt auch nach der Italienreise bestehen (vgl. Maisak 1994). Goethes Zeichenkunst war von Beginn an ambitioniert, blieb aber in der Konsequenz ihrer Verwirklichung, trotz professioneller Lehrmeister und andauernder Praxis, letztlich ohne künstlerische Meisterschaft. Es war die Kunst eines gehobenen Dilettanten, worauf allein schon die bevorzugten Gattungen wie Landschaft, Naturstudie und Architekturcapriccio hindeuten.
Die Übereinstimmung des vorliegenden Blattes mit den Charakteristika von Goethes Zeichenkunst hat die Experten für eine Zuschreibung an den Dichter eingenommen. Auch die prominenten Vorbesitzer - vermutlich Johann Georg Zimmermann, der 1775 im Hause Goethe zu Frankfurt als Gast war und einen Briefwechsel mit Charlotte von Stein unterhielt, aber auch Ludwig Pollak in Rom, der zahlreiche Goetheana zusammengetragen hatte (vgl. Merkel Guldan 1988) - bestätigen die Wertschätzung dieser Zeichnung über einen langen Zeitraum hinweg. Auch wenn das Blatt nicht im 1971 abgeschlossenen Corpus der Goethe-Zeichnungen erscheint, schließt Gerhard Femmel Goethes Autorschaft nicht aus, belässt ein abschließendes Urteil aber „in der Schwebe“ (Brief vom 27. Oktober 1993).

MT

Johann Wolfgang Goethe nach Johann Alexander Thiele (1685-1752)
1749 Frankfurt am Main – Weimar 1832

27 **1. Landschaft mit Wasserfall, um 1767**
Radierung, 17,2 x 13,6 cm
Bez. unten links: „peint par A. Thiele“; bez. unten rechts: „gravé par Goethe“; bez. unten:
„Dédié à Monsieur Goethe Conseiller Actuel de S. M. Imperiale par son fils très obéissant“
Provenienz: E. Redslob, Berlin

2. Landschaft mit Wasserfall, um 1767
Radierung, 17,9 x 12,4 cm
Bez. unten links: „peint par A. Thiele“; bez. unten rechts: „gravé par Goethe“; bez. unten:
„Dedie à Monsieur le Docteur Hermann – Asseseur de la Cour provinciale supreme de Justice de SAElect.
de Saxe et Senateur de la Ville de Leipsic – par son Ami Goethe“
Provenienz: E. Redslob, Berlin

Goethe fertigte während seiner Leipziger Zeit zwei Radierungen nach Landschaften von Johann Alexander Thiele (1685-1752) an. In *Dichtung und Wahrheit* berichtet er selbst über seine Erfahrungen mit der Radierkunst, die er bei seinem Hausgenossen Johann Michael Stock erlernt hatte: „Mich reizte die reinliche Technik dieser Kunstart, (...) Ich radierte daher unter seiner Anleitung verschiedene Landschaften nach Thiele und andern, die obgleich von einer ungeübten Hand verfertigt, doch einigen Effekt machten und gut aufgenommen wurden (...) mir fehlte nicht die beim Ätzen nötige Aufmerksamkeit, und selten, dass mir etwas misslang; aber ich hatte nicht Vorsicht genug, mich gegen die schädlichen Dünste zu verwahren, die sich bei solcher Gelegenheit zu entwickeln pflegen, und sie mögen wohl zu den Übeln beigetragen haben, die mich nachher eine Zeitlang quälten.“ Die beiden Radierungen gehören zu den wenigen Arbeiten, die aus Goethes Studentenzeit in Leipzig erhalten sind. Sie spiegeln geschmacklich den Einfluss seines Zeichenlehrers Adam Friedrich Oeser wie auch denjenigen der zeitgenössischen Leipziger Kunstsammlungen, in denen die holländische Landschaftsmalerei dominierte. Schon Georg Kaspar Nagler kannte die beiden Radierungen: „Man kennt von Goethe zwei kleine Landschaften mit Wasserfällen, von Gebüsch umschlossen: Peint par A. Thiele, gravé par Goethe. Das eine hat der junge Kunstliebhaber seinem Vater gewidmet, das andere dem Dr. Herrmann. Diese Blätter sind selten und in Bezug auf künstlerische Behandlung nicht unbedeutend. Goethe fertigte sie 1767 und im folgenden Jahr verliess er Leipzig.“ (Nagler, Bd. 5, 1837, S. 545). Beide Radierungen hingen im 19. Jahrhundert nachweislich in einem Gemach des Goethehauses; Goethe selbst billigte ihnen also Dokumentcharakter für die Anfänge seines Künstlerdaseins zu.

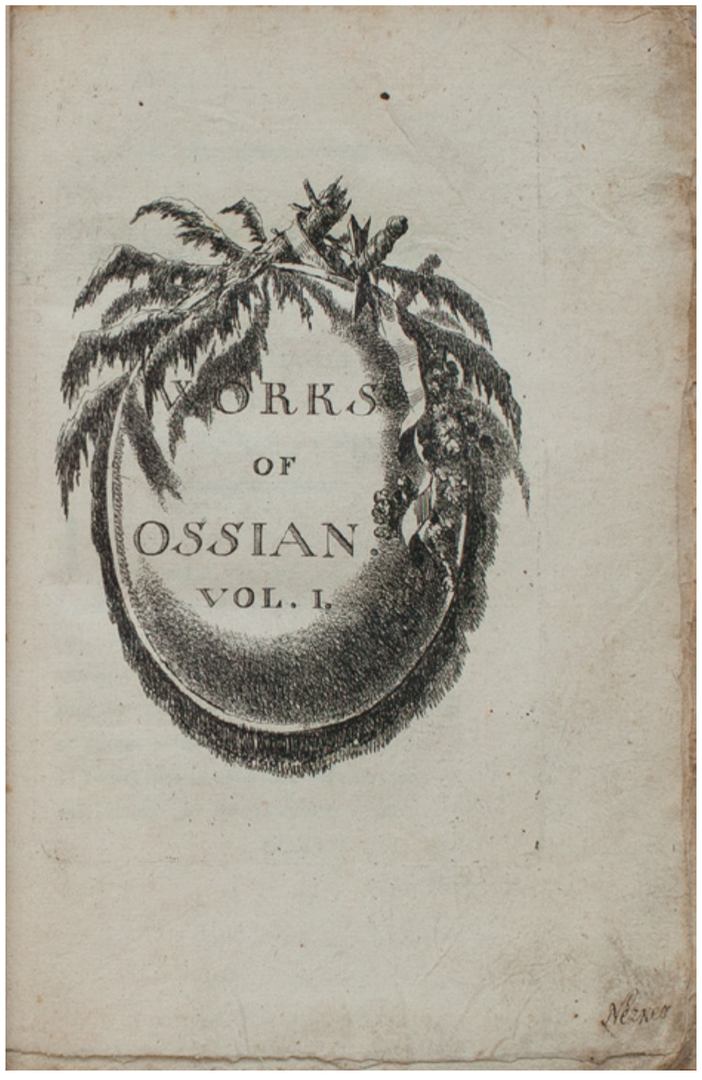
MT

Johann Wolfgang von Goethe
1749 Frankfurt am Main – Weimar 1832

28 **Works of Ossian, Titelvignette**
Radierung
19 x 12,5 cm (oval)
In: James Macpherson (1734-1796), Works of Ossian,
Hrsg. von J. W. Goethe (1749-1832) und Johann Heinrich Merck (1741-1791), Frankfurt und Leipzig: Fleischer, 1773/77
Literatur: Schuster 1999, S. 192

Die Titelvignette zu den Werken Ossians entstand um 1773 im Kontext einer von Goethe und Merck veranstalteten Ausgabe der Werke des angeblichen gälischen Barden Ossian, bei dessen Gesängen es sich um eine folgenreiche Fälschung des schottischen Dichters James Macpherson handelte. Von der im Privatdruck erschienenen Ausgabe lagen zunächst nur die ersten beiden Bände mit Goethes Titelblatt ohne Jahresangabe vor. Die Vignette Goethes wurde 1777 für die von J. G. Fleischer in Frankfurt und Leipzig erschienene Fortsetzung der Works of Ossian (Bd. 3 & 4) nachgestochen und wiederverwendet (vgl. Ulrich 1907/08).

MT



Originalgröße

IDEAL UND NATUR

KUNST DER GOETHEZEIT

Claude Lorrain
1600 Chamagne, Lothringen – Rom 1682

29 Pastorale Szene mit drei Figuren in einer Landschaft, um 1640

Feder in Braun, Lavierung in Braun
18,5 x 26 cm
Bez. unten links von späterer Hand: „Claudio Lorenese"; rechts: „147"
Wasserzeichen: sechsseitiger Stern im Kreis und Initialen SP (kommt auch auf anderen Lorrain-Zeichnungen vor)
Provenienz: Jonathan Richardson, London (Lugt 2184); Henry Wellesley, Oxford (London, Sotheby's, 25. Juni 1866); Guy Bellingham-Smith, London (Amsterdam, Theusing, 5. Juli 1927, Lot 63); Galerie Fischer, Luzern
Literatur: Roethlisberger 1983, S. 103, Kat. Nr. 36

Im April 1829 äußerte Goethe über Claude Lorrain, dass man in ihm einen „vollkommenen Menschen" sehen dürfe, „der schön gedacht und empfunden hat, und in dessen Gemüt eine Welt lag, wie man sie nicht leicht irgendwo draußen antrifft. - Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. " (Goethe an Eckermann, 10. April 1829)
Etwas von diesem Zauber der Kunst Lorrains liegt auch auf dem vorliegenden Blatt. Die pastorale Szene hat Claude Lorrain als autonome Komposition ausgeführt, sie diente wohl nicht als Entwurf zu einem Gemälde. Darauf deuten der große Figurenmaßstab und die Nahsichtigkeit der Figurengruppe, welche die eigentliche Landschaft in den Hintergrund treten lassen. Marcel Roethlisberger erkennt in der Staffage bambocceske Züge und schlägt aus diesem Grund eine Datierung um 1640 vor.
Von antiker Stimmung ist die Beseelung des Landschaftsraumes mit dem figürlichen Hirtenpersonal. Im linken Vordergrund ist ein junges Paar an eine Schalmei spielende Hirtin herangetreten, um dem Klang ihrer schlichten Musik zu lauschen. Ein mit Bäumen und Sträuchern bewachsener Felsvorsprung ist der Ruhe bietende *locus amoenus*, in dessen schattenspendenden Schutz sich die Hirten zurückgezogen haben. Rechts wird der Blick in die Tiefe des Landschaftsraumes gezogen. Großflächige Lavierungen mit brauner Tusche lassen die Details verschwimmen und erzeugen einen einheitlichen Klang der Komposition, der jeden Wirklichkeitsbezug verlässt. Mit Goethes Worten: „Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt als sei es wirklich."
Claude Lorrain, der fast sein ganzes Leben in Rom verbrachte, war der Hauptmeister der idealen klassischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts und blieb in dieser Eigenschaft für Goethe zeit seines Lebens Vorbild und Verpflichtung. Die Verehrung Lorrains gehört zu den großen Konstanten in Goethes Leben und konnte auch durch die Revolutionierung der Landschaftskunst seitens der Romantiker nicht erschüttert werden. In Goethes Graphiksammlung war Lorrain daher mit zahlreichen Blättern vertreten. Auch gelang es ihm, zwei autographe Zeichnungen des Meisters in seinen Besitz zu bringen (vgl. Osterkamp 2011 mit älterer Literatur). Bis unmittelbar vor seinem Tod ist das intensive Studium der Landschaften Lorrains in seiner Sammlung dokumentiert, den er auch noch jungen Künstlern wie Friedrich Preller d. Ä. zum Vorbild empfahl und damit dem klassischen Ideal den Weg in das spätere 19. Jahrhundert bahnte.

MT

Claude Lorrain
1600 Chamagne, Lothringen – Rom 1682

30 Landschaft mit dem Tanz der vier Jahreszeiten
Radierung auf Japan
20,2 x 26,2 cm
Aufschrift: „Apollo in atto di obedire al tempo. la Primauera a cominciare il ballo.
Lestate non manca del suo Calore. Lautunno colsuo licuore / Seguita. Linverno tiene la sua Staggione."
Bez. unten rechts in der Platte: „Claudio Gillée inuen. Fec. Roma 1662 conlicenza de super."
Provenienz: Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach, Weimar; Edwin Redslob, Berlin
Literatur: Schuchhardt 1848, Bd. 1, S. 203, Nr. 87; Femmel 1980, S. 79, Nr. K 25 (21)

In Goethes Auffassung von der Natur, wie sie die Landschaftsmalerei darstellen sollte, kam Claude Lorrain eine zentrale Rolle zu. Zeit seines Lebens hielt Goethe an dem Ideal der verewigten Natur fest, wie sie ihm in den Ideallandschaften Lorrains und Poussins bekannt geworden war. Gerade in der Abwehr der Romantik trat ihm Lorrain als Ideal entgegen: „Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig." (MA, Bd. 18.2, S. 282). Goethe hat sich seit der Vorbereitung der Publikation seiner *Italienischen Reise* intensiv mit Landschaftsmalerei beschäftigt. In seiner Graphiksammlung spiegelt der Zuwachs an Landschaftsgraphik dieses Interesse (Grave 2006). So besaß Goethe auch das vorliegende Blatt Lorrains, der für ihn „ans Letzte einer freien Kunstäußerung in diesem Fache gelangt" sei (MA, Bd. 18.2, S. 287). Für Goethe bezeichnete Lorrain in der Kunstgeschichte den Punkt höchster Freiheit gegenüber der wirklichen Natur. Lorrain verlieh der Natur, die sich in stetiger Veränderung befindet, eine ewige Gestalt. Es handelt sich bei der Radierung um eine seitenverkehrte Wiedergabe des kleinen Gemäldes von 1662, das sich heute im Kunsthaus Zürich befindet. Lorrain hat eine komplexe Allegorie der Zeit geschaffen, in der Vergänglichkeit und Werden in der Natur das Thema sind. Chronos, der Herrscher der Zeit, spielt auf seiner Leier seine vergängliche Musik, zu der die vier Jahreszeiten als Sinnbilder der ewigen Wiederkehr in der Natur einen Reigen tanzen. Angeführt werden sie von Apoll als dem Sonnengott, durch dessen belebende Wärme die Natur überhaupt erst gedeihen kann, wie auch die Bildunterschrift ausführt. Lorrain bezog sich mit der Komposition deutlich auf Nicolas Poussin *Allegorie vom Tanz des Lebens* von 1634/36 (London, The Wallace Collection).

MT

Johann August Nahl d. J.
1752 Zollikofen bei Bern – Kassel 1825

31 Der Morgen – Jakob und Rahel am Brunnen (nach Claude Lorrain)
Lavierte Federzeichnung in brauner Tusche
41,4 x 58 cm
Provenienz: Wassilij Andrejewitsch Shukowskij (1783-1852), St. Petersburg ;
Paul Shukowskij (1845-1912), St. Petersburg ; Hans Kauffmann, Berlin; Peter Nitsche, Lübeck
Literatur: unveröffentlicht

Johann August Nahl d. J., ab 1815 Direktor der Akademie in Kassel, nahm mehrfach an den „Weimarer Preisaufgaben" teil, bei denen er 1800 mit *Hektors Abschied von Andromache* den ersten Platz erlangte und 1801 für *Achill auf Skyros* ebenfalls prämiert wurde. Vorliegendes Blatt ist eine um 1797 entstandene und mit technischer Meisterschaft durchgeführte Nachzeichnung des Gemäldes *Der Morgen* aus der Tageszeiten-Serie (1661-1672) des Claude Lorrain. Die Gemälde der *Vier Tageszeiten* befanden sich seinerzeit in der kurfürstlichen Galerie in Kassel, wurden aber 1806 von Napoleon entwendet und nach Paris gebracht. Aus dem Nachlass der Kaiserin Joséphine wurden sie 1815 von Zar Alexander I. für die Eremitage in Sankt Petersburg erworben (vgl. Eissenhauer 2008, S. 254-259). Nahl hat die Zeichnung vor dem Original in Kassel angefertigt, seine Zeichnungen dienten als Vorlagen für die vier Aquatintablätter, die 1797-1800 von Wilhelm Friedrich Schlotterbeck (Abb. S. 89 unten) und Abel Schlicht für die Chalcographische Gesellschaft in Dessau geschaffen wurden (vgl. Michels 1996, S. 164f., Kat. 68/69, S. 217f., Kat. Nr. 111). Dort ist der *Morgen* mit Jakob und Rahel am Brunnen allerdings inschriftlich als *Der Abend* ausgewiesen. In der Wiener Albertina hat sich als bisher einzig bekannt gewordene Vorlage Nahls Zeichnung für den *Mittag* erhalten (Wien, Albertina, Inv. Nr. 14841, Feder und Pinsel in Braun, 46,1 x 65,3 cm). Mit der hier vorliegenden Zeichnung kann nun die zweite erhaltene Vorarbeit von Nahl bekannt gemacht werden. 1799 lobte Heinrich Meyer in seiner Besprechung der Produkte der Chalcographischen Gesellschaft insbesondere die hohe Qualität der Vorzeichnung für den *Mittag* von Nahl (Meyer 1799, S. 139). Goethe besaß seit 1820 die vollständige Folge der *Vier Tageszeiten* von Schlotterbeck (Schuchardt 1848, S. 204, Kat. Nr. 99), die Gemälde hatte er schon 1779 im Original gesehen. Die *Vier Tageszeiten* gehörten um 1800 zu den beliebtesten Bildmotiven von Lorrain und waren als vierteiliger Zyklus auch als Zimmerschmuck populär.
Lorrains *Tageszeiten* sind eine ursprünglich nicht als zusammenhängende Serie, sondern wohl eher paarweise angefertigte Gruppe von vier Landschaftsgemälden mit biblischer Staffage. Seit dem 18. Jahrhundert werden folgende biblische Geschichten den jeweiligen Tageszeiten zugeordnet: 1. *Der Morgen* - Jakob und Rahel am Brunnen; 2. *Der Mittag* - Die Flucht nach Ägypten; 3. *Der Abend* - Tobias und der Engel; 4. *Die Nacht* - Jakob ringt mit dem Engel. Die *Vier Tageszeiten* sind damit der Gattung der ‚historischen Landschaft' zuzuweisen und stellen das Naturphänomen des atmosphärischen Wandels von Luft, Licht und Farbe im Laufe des Tages in den universalen Kontext der Heilsgeschichte. Die Gemälde sind Landschaftsbilder und christliche Historien zugleich, ihre Faszination liegt aber in den subtilen Farb- und Lichtveränderungen, die Lorrain mit der ihm eigenen Meisterschaft in der Landschaftsmalerei veranschaulicht hat. Goethe hat, dies eine geschmackliche Konstante seines gesamten Lebens, in Claude Lorrain den Gipfel der Landschaftskunst erkannt, da der Maler in seinen Gemälden der wechselhaften Natur eine ewige Gestalt verliehen und zur Versöhnung von Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit gefunden habe (vgl. die Belege in Osterkamp 2011). In Italien lernte Goethe Lorrains Landschaftsauffassung verstehen und konnte in seiner Graphiksammlung vierzig Blätter, darunter einige Originalradierungen, versammeln. Der lange gehegte Wunsch des Ankaufs eines Gemäldes erfüllte sich für Goethe jedoch nicht. Seine Verehrung von Lorrain als einem

„vollkommenen Menschen“, dem die Naturwahrheit nur als Weg zum Ausdruck des Idealen und der ästhetischen Überhöhung der Wirklichkeit diente, richtete sich im Alter wohl zunehmend gegen die Landschaftsmalerei der Romantik: „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken.“ (Eckermann, 10. April 1829).

MT

„Gesetzt, der Gegenstand wäre gegeben, der schönste Baum im Walde - nun, um den Baum in ein Bild zu verwandeln, gehe ich um ihn herum und suche mir die schönste Seite. Ich trete weit genung weg, um ihn völlig zu übersehen; ich warte ein günstiges Licht ab, und nun soll von dem Naturbaum noch viel auf das Papier übergegangen sein!“

GOETHE

Heinrich Theodor Wehle
1778 Förstgen, Oberlausitz – Bautzen 1805

32 Ideallandschaft (Der Tempel des Sylvan), um 1800
Öl auf Leinwand
60,4 x 74 cm
Provenienz: Privatbesitz, Lübeck; 2005 bei Kunsthandel Bernd Dose, Lübeck, erworben
Literatur: unveröffentlich

LEIHGABE

Das vorliegende Landschaftsgemälde ist mit hoher Wahrscheinlichkeit das einzige überlieferte Ölbild von der Hand Heinrich Theodor Wehles, der um 1800 als eine der großen Begabungen in der deutschen Landschaftskunst galt. Goethe hatte von Wehles Arbeiten Kenntnis erhalten und äußerte sich 1811 in den *Tag- und Jahresheften* überaus positiv über den frühverstorbenen Maler: „Sowohl in Skizzen als auch ausgeführten Blättern nach der Natur offenbarte sich ein glücklich künstlerischer Blick in die Welt“. Ohne Frage schätzte Goethe die große künstlerische Nähe Wehles zur Kunst Claude Lorrains, dem Goethes Landschaftsauffassung und generelles Naturverständnis über sechs Jahrzehnte hinweg verpflichtet blieb: „Im Cloud Lorain erklärt sich die Natur für ewig.“ (zitiert nach Osterkamp 2011, S. 515). Wehle, der zahlreiche Vorlagen für die Chalcographische Gesellschaft in Dessau schuf, verstarb bereits 1805 im Alter von 26 Jahren nach den Strapazen einer Kaukasus-Expedition, an der er als Reisezeichner teilgenommen hatte. Aus diesem Grund ist sein Oeuvre überschaubar geblieben und im Wesentlichen in Form von Zeichnungen überliefert. Wehle war ein Schüler von Nathe in Görlitz und von Klengel in Dresden gewesen, hatte aber während seiner Tätigkeit für den Dessauer Verleger und Kupferstecher Christian Ludwig Haldenwang eine zunehmend eigenständige klassische Landschaftsauffassung ausgebildet, die sich vom deutschen Hollandismus ablöste und das Ideal Lorrains favorisierte. Der Dessauer Maler Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. äußerte sich ganz in diesem Sinne: „ ... ein wirklich treffliches Genie, der, wenn er nicht verwildert, wie es fast den Anschein hat, unser Claude Lorrain werden könnte, er heißt Wehle.“ (zit. nach Ausst. Kat. Bautzen 2005, S. 20). Aus den Quellen ist überliefert, dass Wehle auch als Maler tätig war; bisher war aber kein gesichertes Gemälde von ihm bekannt geworden. Das vorliegende Gemälde ist eng mit Wehles Schaffen verbunden, da es eine vergrößerte Umsetzung einer bildmäßigen Zeichnung von 1800 in der Kunsthalle Karlsruhe zu sein scheint (Ausst. Kat. Bautzen 2005, Kat. Nr. Z 56; Abb. S. 148). Haldenwang hat das Motiv zudem mit dem Titel „Der Tempel des Sylvan“ im Jahre 1804 als Aquatinta - Radierung herausgebracht (Ausst. Kat. Bautzen 2005, Kat. Nr. GA, Abb. S. 181). Es gibt eine Reihe von Abweichungen im Detail bei diesen drei Fassungen des Motivs, die den Schluss nahelegen, dass es sich bei dem Gemälde um eine eigenständige Arbeit von Wehle handelt. Anke Fröhlich hat die Autorschaft Wehles am 8. Oktober 2009 auf Grundlage einer Photographie bestätigt.

MT

Johann Georg von Dillis
1759 Gmain bei Schwindkirchen – München 1841

33 Südliche Ideallandschaft im Stil des Claude Lorrain, 1818

Feder in Braun und Schwarz über Blei, grau und braun laviert, weiß gehöht auf Papier
33,7 x 46,7 cm
Bez. u. li.: „ G.v.Dillis f. 1818 / SonnenUntergang“
Literatur: unveröffentlicht

Dem Blick öffnet sich eine weite und lichtdurchflutete Ideallandschaft, die am rechten Bildrand von einer Baumgruppe begrenzt wird. Ein Hirte treibt sein Vieh zu einer Flussniederung herab, die sich durch den Bildmittelgrund schlängelt und zuletzt in der weiten Ferne des Hintergrundes verliert. Eine über Bögen errichtete Brücke markiert eine aus südländischen Bauten errichtete Siedlung, die den linken Mittelgrund beherrscht. Das 1818 entstandene Blatt gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen und Gemälden, in denen sich Dillis, der Meister des vor der Natur entstandenen Aquarells und der spontanen Ölskizze, mit dem größten Vorbild idealer Landschaftsmalerei, mit Claude Lorrain, auseinandersetzt (vgl. Heilmann 1991, S. 296-299, Kat. Nr. 146-147). Zahlreiche Motive des Blattes erscheinen auf Zeichnungen Lorrains im *Liber veritatis*, ohne dass Dillis' Komposition mit einer von Lorrain identisch wäre. Die klassische Staffelung in drei Gründe, die ländliche Staffage mit Vieh und Hirten sowie die Bauformen erinnern deutlich an Lorrain. Die spontan mit der Feder skizzierte und flüssig lavierte Zeichnung entwirft eine pastorale Phantasielandschaft, die an Lorrain erinnert, ihn aber nicht kopiert. Dillis' eigenhändige Aufschrift „SonnenUntergang“ mag als Notiz im Werkprozess zu verstehen sein, dem vielleicht ein Ölgemälde mit einem eng an Lorrain angelehnten Lichtphänomen, der das gesamte Bild durchstrahlenden Abendsonne, folgen sollte. Dillis' Zeichnung ist eine Ideallandschaft, die keine konkrete Landschaftspartie wiedergibt. Sie steht damit repräsentativ neben den für Kronprinz Ludwig von Bayern angefertigten Italien-Ansichten und den in München und an der Isar aufgenommenen Landschaftsskizzen, die den Hauptteil von Dillis' Oeuvre ausmachen.

MT

Johann Georg von Dillis
1759 Gmain bei Schwindkirchen – München 1841

34 Flußlandschaft, um 1825
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blauem Papier
22,3 x 33,3 cm
Provenienz: Sammlung Heumann, Chemnitz (rückseitig mit beiden Stempeln Lugt 555/b und Lugt 2841a)
Literatur: Ausst. Kat. Chemnitz 1930, Kat. Nr. 41; Ausst. Kat. Breslau 1933, Kat. Nr. 24; Kat. Bern 2004, Kat. Nr. 10

Johann Georg von Dillis war ein Meister der spontanen Skizze und schnell gezeichneter Landschaften, die neben Portraits einen Hauptteil seines Werkes ausmachen. Das vorliegende Blatt ist von frischer Erhaltung und für Dillis typisch auf einem blauen Papier gezeichnet. Gerne verwendete Dillis bunte Papiere und bereitete seine Zeichengründe durch farbige Grundierungen in Deckfarben vor (vgl. Sieveking 1991). Die vorliegende Landschaft ist topographisch kaum zu bestimmen. Sie ist ein aus traditionellen Versatzstücken wie Flussniederung, Baumgruppe und Bergkette zusammengesetztes Landschaftscapriccio, wie es sich neben den topographischen bayerischen und italienischen Ansichten in Dillis' Werk häufig findet. Geschickt nutzt der Zeichner die graphischen Mittel, um eine landschaftliche Stimmung zu evozieren, wobei er durch Einsatz von Weißhöhungen Räumlichkeit und Tiefe andeutet. Blaue Papiere als Zeichengrund verwendete Dillis auch für seine Wolkenstudien, die er im Anschluss an das Klassifikationssystem von Luke Howard zwischen 1819 und 1824 zahlreich schuf (vgl. etwa Heilmann 1991, Kat. Nr. 24). Die Begeisterung für atmosphärische Phänomene und die Flüchtigkeit der Wolkenbildungen teilte er mit Goethe, der wiederum mehrere Landschaftsgraphiken von Dillis besaß (Schuchardt 1848, Bd. 1, S. 112, Kat. Nr. 66-69). Das vorliegende Blatt ist mit der angenommenen Entstehung um 1825 eher dem Spätwerk des Künstlers zuzuordnen, als sich seine berufliche Tätigkeit vom Zeichnen auf die Ausübung des Amtes als Münchner Galeriedirektor verlagert hatte, zu dem ihn König Ludwig I. von Bayern ernannt hatte.

MT

Jakob Philipp Hackert
1737 Prenzlau – San Piero di Careggio bei Florenz 1807

35 Vesuvausbruch im Jahre 1774, 1774
ÖL auf Papier, auf Holz aufgezogen
61 x 87 cm
Bez. rückseitig auf dem Holz in Blei (von fremder Hand): „Ph. Hackert - Original aus Goethes Besitz erworben aus dem Nachlaß Glückmann in Frankfurt“
Provenienz: Joh. W. v. Goethe, Weimar; Glückmann, Frankfurt; Galerie Bohm und Lauterbach, Göttingen
Literatur: HH Kunsthalle, Ausst. Kat. Jakob Philipp Hackert, Europas Landschaftsmaler der Goethezeit, Kat. Nr. 148, S. 343, Abb. S. 299; HH Kunsthalle Ausst. Kat., „Entfesselte Natur, 2018, S. 208 Kat. 87, Abb. S. 210; Claudia Nordhoff, „Der Vesuvausbruch“ von 1774. Vier Varianten von Jakob Philipp Hackert, in: Weltkunst 67, S. 1975-1997, S. 1976, Abb. 2; Claudia Nordhoff, Vom Wert der Beobachtung. Goethe, Hackert und der Vesuv, in: Fritz Steininger (Hg.), „Quer durch Europa“. Naturwissenschaftlich Reisen mit Johann Wolfgang von Goethe, Ausst. Kat. Naturmuseum Senckenberg, Frankfurt am Main, 1999 S. 156, Abb. 2

Aus Goethes Besitz

Der deutsche Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert war im Jahr 1768 mit seinem jüngeren Bruder Johann Gottlieb nach Rom gekommen, wo sie gemeinsam arbeiteten. 1772 reiste Johann Gottlieb mit einer Reihe zu verkaufender Gemälde nach England, wo er unglücklicherweise im Oktober 1773 verstarb. Goethe berichtet in seiner Biographie Jakob Philipp Hackerts: *„Die Nachricht von dem unerwartet frühen Todesfalle dieses geliebten Bruders machte auf das Gemüth Philipps einen so schmerzlichen Eindruck, daß er auf lange Zeit aller Arbeit unfähig, zu Ende desselben Jahres eine Reise nach Neapel unternahm, um sich an veränderten Gegenständen und Gesellschaften von seiner Trauer zu erholen. Daselbst hatte er Gelegenheit, im Jänner 1774 verschiedene Zeichnungen und Studien, nach einem eben damals geschehenen Ausbruch des Vesuvs, zu verfertigen, welche er nach seiner Zurückkunft in Rom mehrmals auf größeren Gemählden benutzte.“* (Goethe, 1830, Bd. 37, S. 137-138).
Von diesen an Ort und Stelle angefertigten Skizzen hat sich keine erhalten. Das lange Zeit einzig bekannte Gemälde des Künstlers, das als Motiv den Vesuvausbruch zeigt, ist das mit „Eruption du Mont Vesuve le 12 Janvier 1774, J. Ph. Hackert, f.“ bezeichnete Gemälde in der Staatlichen und Städtischen Kunstsammlung Kassel. Zwischenzeitlich sind drei Repliken desselben Motives bekannt, die sich alle in Privatbesitz befinden. Das vorliegende Gemälde wiederholt mit Varianten detailliert die Kasseler Ansicht. Es hat ein kleineres Format als das Kassler Öl und ist anstatt auf Leinwand auf Papier gemalt (später auf Holz aufgezogen). Claudia Nordhoff hat das Bild in Ihrer Expertise vom 12.5.1995 Jakob Philipp Hackert zugeordnet. Da das kleinere Bild unsigniert blieb und Hackert es noch jahrelang in seiner Werkstatt aufbewahrte, scheint es nicht für den Verkauf gefertigt worden zu sein.
Obgleich das Thema des Vesuvausbruchs von zeitgenössischen Künstlern in zahlreichen Variationen aufgegriffen wurde, schafft Hackert hier eine besondere Komposition: Ausgangspunkt ist ein hochgelegener Talgrund, der sogenannte *Atrio del Cavallo*. Von hier aus ergibt sich der Blick auf die herabfließende Lava; aus dem Kegel des Vulkans steigen noch Flammen auf. Wie die Signatur mit genauer Datierung des Kassler Bildes bestätigt, kam es dem Künstler nicht darauf an, einen generellen Eindruck des ausbrechenden Vesuvs zu vermitteln. Er wollte vielmehr einen ganz bestimmten Moment des zwischen 1770-1779 ständig brodelnden Vulkans dokumentarisch festhalten. Diese Betrachtungsweise des Naturphänomens verweist darauf, dass das Motiv nicht nur wegen seiner malerischen

Wirkung aufgegriffen, sondern mit den Augen eines Geologen gesehen und wiedergegeben wurde - dessen Typus sich im Bild selbst wiederfindet. Mit dem Blick eines Wissenschaftlers näherte sich auch Johann Wolfgang von Goethe während seiner Italienreise 1786/87 den geologischen Gegebenheiten des Landes. Es waren vor allem die Berge und Gesteine, die ihn immer wieder in ihren Bann zogen. Er erlebte selbst keinen Vesuvausbruch, doch bestieg er dreimal den Vulkan während seines Aufenthalts in Neapel unter Leitung kundiger Bergführer - wie in Hackerts Bild beispielhaft dargestellt. Da Goethe als Reisender dem Typus des Bildungs- und Forschungsreisenden zuzurechnen ist, wird er die Darstellung seines Künstlerfreundes, der das Motiv des Vulkanausbruchs nicht nur als Stimmungsträger verwendet, sondern vielmehr als Naturphänomen wiedergibt, durchaus zu würdigen gewusst haben. Aufgrund ihrer Bekanntschaft und gegenseitigen hohen Wertschätzung bleibt zu vermuten, dass Hackert Goethe diese kleinere - sorgsam aufbewahrte - Variante als Andenken an die gemeinsamen Interessen und die gemeinsam verbrachte Zeit in Neapel geschenkt hat.

AA

Jakob Philipp Hackert
1737 Prenzlau – San Piero di Careggio bei Florenz 1807

36 Am Garigliano bei Minturno, 1790

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift
42,3 x 58 cm
Bez. oben rechts: „Philippo Hackert fec. 1790“; bez. unten links: „Filippo Hackert 1790 al Garigliano“
Provenienz: Bassenge, Berlin, Auktion 37, 12.-13. Mai 1981, Lot 4540
Literatur: Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 2, S. 347, Kat. Nr. 848

Weitüberblickende Prospektmalerei, idyllische Staffage und genau beobachtete Naturdetails, und damit alle Eigenschaften, die an der Landschaftskunst Hackerts von den Zeitgenossen besonders geschätzt wurden, kommen auf diesem prachtvollen Blatt zusammen. Auf einer Wanderung an den Golf von Gaeta südlich von Rom fertigte Hackert 1790 die Zeichnung an, die möglicherweise als Studienmaterial für eine im Auftrag von König Ferdinand IV. gemalte Ansicht von Mola di Gaeta dienen sollte. Bei der schon auf römische Ursprünge zurückreichenden Stadt Minturno mündet der Fluss Garigliano in den Golf von Gaeta. Hackert wählte für die Zeichnung eine Partie nahe der Mündung des Flusses, wo im Frühmittelalter die eingestürzte Römerbrücke der Via Appia durch einen regelmäßigen Fährbetrieb („traghetto“) ersetzt worden war. Der rege Betrieb der Boote auf dem Fluss deutet dies auf der Zeichnung an. Im Mittelgrund ist eine Ansiedlung von Häusern mit einem mittelalterlichen Turm zu erkennen, der das Zentrum des Bildes beherrscht. Hackert verstand es, seiner topographisch genauen Vedute der Flussmündung durch die ruhige Komposition und die Anreicherung mit idyllischen Details, wie die im Vordergrund lagernde Kuh, einen überzeitlich heiteren Charakter zu verleihen. Genau dies schätzte Goethe an der Kunst Hackerts, der für ihn der legitime Nachfolger Claude Lorrains war und als ein im Leben zu Ruhm und Ehre gekommener Hofkünstler des Königs von Neapel von ihm sogar mit einer Biographie bedacht wurde (Goethe 1811; vgl. dazu Warnke 2008). 1787 war Goethe auf der Italienischen Reise in Neapel erstmals Hackert persönlich begegnet, der ihn als geschickter und disziplinierter Künstler beeindruckte: „Es ist ein sehr bestimmter, kluger Mann, der, bei unausgesetztem Fleiß, das Leben zu genießen versteht.“ (zitiert nach Weidner 2011, S. 488). Hackert unterwies Goethe während seines zweiten römischen Aufenthaltes überdies auch im Zeichnen und machte mit ihm Studien in der Umgebung Roms. Goethe selbst besaß in seiner Sammlung rund dreißig Zeichnungen und Druckgraphiken Hackerts (vgl. Schuchardt 1848, S. 268-269, Nr. 365-369; Miller/Nordhoff 1997). Darunter befand sich auch eine Zeichnung von 1791 (Nr. 366), die den Fährbootbetrieb am Garigliano erneut, diesmal aber von der anderen Uferseite aus zeigt (Weimar, Klassik Stiftung, Goethe-Nationalmuseum, vgl. Nordhoff/Reimer 1994, Bd. 2, S. 350, Kat. Nr. 856). Hackert war 1791 offenbar nochmals in die Gegend zurückgekehrt, um den Schiffsbetrieb zu zeichnen. An einem Seil wird ein einfaches Boot über den Fluss gezogen. Auch die architektonischen Details des 1829 zerstörten Turmes treten auf der Zeichnung aus Goethes Besitz deutlicher hervor. Das vorliegende Blatt ist also als ein Pendant zu der Zeichnung in Weimar zu verstehen und auch für unsere Kenntnis von Hackerts künstlerischem Vorgehen als Vedutenmaler äußerst aufschlussreich.

MT

Jakob Philipp Hackert
1737 Prenzlau – San Piero di Careggio bei Florenz 1807

37 Baumstudie

Feder in Schwarz
60,8 x 48 cm
Unbez.
Provenienz: Prinzessin Karoline von Sachsen-Weimar-Eisenach (1786-1816), Weimar;
Bassenge, Berlin, Auktion 81, 31. Mai 2003, Lot 5524
Literatur: unveröffentlicht

„Nichts gefällt mehr, sowohl in der Natur als in Zeichnungen und Gemälden als ein schöner Baum“, so schreibt Jakob Philipp Hackert in seinen nachgelassenen Aufzeichnungen über die Landschaftsmalerei. Bäume sind so auch ein häufiger Gegenstand seiner Handzeichnungen. Die vorliegende, möglicherweise durch Goethes Vermittlung in eine Sammlung von italienischen Landschaftszeichnungen aus dem Besitz der Prinzessin Karoline von Sachsen-Weimar-Eisenach gelangte Baumstudie ist ein typisches Werk von Hackert. Goethe besaß mehrere vergleichbar fein ausgeführte Baumstudien in seiner Graphiksammlung (vgl. Schuchardt 1848, S. 269, Nr. 369, II, IV, VIII, IX, XII, XIII; Miller/Nordhoff 1997, S. 146-151).
Hackert widmete sich dem Studium von individuellen Bäumen mit großer Hingabe und schuf mit diesen Blättern regelrechte ‚Baumportraits’, die ihre eigentümliche Wirkung wie auf dem vorliegenden Blatt auch aus versteckten Gesichtern beziehen können, welche die Lage der Asthöhlen dem Stamm einzeichnet.
Den Baum hat Hackert wie üblich auf einem großen Blatt monumental angelegt und fein säuberlich durchgezeichnet. Ihm ging es bei diesem fokussierten Studium des Naturobjekts um die genaue Erfassung der Details, aber auch um eine routinierte Differenzierung der Bäume hinsichtlich der verschiedenen Arten und ihren ganz unterschiedlichen Erscheinungsweisen. In seiner Praxis als Landschaftsmaler, aber auch in seinen theoretischen Überlegungen dazu, spielt die Eigenart der Bäume und die Notwendigkeit ihres intensiven Studiums eine zentrale Rolle. Er fertigte die Baumstudien zur Verbesserung seines eigenen Könnens, aber auch im Zusammenhang der Unterweisung von Zeichenschülern im Naturstudium an. Schon ab 1769, kurz nach seiner Ankunft in Italien, hatte sich Hackert der Zeichnung von Baumindividuen gewidmet und in den 1790er Jahren einige Fragmente *Ueber Landschaftsmalerei* verfasst (1811 von Goethe aus dem Nachlass publiziert), mit denen er ein Schema zur Differenzierung von drei unterschiedlichen Baumtypen nach ihren Blattformen unterbreitet hat: „Ich rathe sehr zu einem ernstlichen Studium der Bäume: denn es gehört Zeit und Übung dazu, es auf einen gewissen Grad zu bringen. Da ein junger Künstler feurig und ungeduldig ist, so will er gleich ein Ganzes hervorbringen, ohne die gehörige Zeit an das Einzelne zu wenden; aber dieses läßt sich mit einem einzelnen Baume auch thun.“ (Hackert, zitiert nach Goethe 1812)

MT

Albert Christoph Dies
1755 Hannover – Wien 1822

38 Südliche Ideallandschaft, um 1790
Feder und Pinsel in Braun, laviert über Bleistift
Unbez.
42 x 55 cm
Provenienz: Bassenge, Berlin, Auktion 74, 26./27. November 1999, Lot 201
Literatur: unveröffentlicht

Dieses grandiose Panorama einer südlichen Ideallandschaft kann als typisches Werk für die Landschaftskunst von Albert Christoph Dies gelten, der für derartige Arbeiten von den Zeitgenossen sehr geschätzt wurde. Auf der Vordergrundbühne sind Landleute und Mönche zu sehen, von denen zwei vor einem Bildstock niederknien. Der Weg führt in den Mittelgrund des Bildes und leitet den Blick in ein von heroischen Felsformationen gerahmtes Tal mit einem See. Im Hintergrund verliert sich die klare Sicht in ein helles Strahlen, das aus der Ferne heraus den gesamten Bildraum erleuchtet. Die heitere Stille und friedvolle Atmosphäre lässt die ideal geschaute Landschaft als einen utopischen Ort des Friedens und der Eintracht des Menschen mit der Natur erscheinen. Topographisch ist der Ort nicht exakt bestimmbar; Dies hat vielmehr Versatzstücke klassischer Ideallandschaften komponiert.
Der Hannoveraner Maler und Graphiker, der sich vornehmlich autodidaktisch zum Künstler ausgebildet hatte, schulte seine Auffassung der Landschaft ganz an den klassischen Mustern von Dughet, Poussin und vor allem Claude Lorrain, dessen Werke er auch kopierte (vgl. Wille 1967, Nr. 43). In Rom, wo er sich ab 1775 aufhielt, gehörte er zum engsten Freundeskreis der deutschen Maler um Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch. Insbesondere Hackert machte als zu Erfolg gekommener Landschafter einen großen Eindruck auf Dies. Hackerts Verbindung einer ideal geschauten Natur mit dem akribischen Studium von deren Einzelheiten versuchte Dies zu imitieren. Zudem fertigte er selbst detaillierte Naturstudien an und hielt sich zu diesem Zweck wiederholt in Tivoli auf. Goethe lernte Dies auf der Italienischen Reise kennen und würdigte ihn in einem Eintrag vom 22. Juli 1787 als „geschickte(n) Künstler“ (Goethe, Italienische Reise, S. 371). Dies hatte an diesem Tag eine von Goethe selbst erfundene Landschaftszeichnung koloriert. Für den klassizistischen Zeitgeschmack bedeutend war auch die von Reinhart, Dies und Jacob Wilhelm Mechau zusammen zwischen 1792 und 1798 erarbeitete Folge der *Mahlerischen radirten Prospecte von Italien*, die der Nürnberger Verleger Johann Friedrich Frauenholz herausgab. Zu diesen insgesamt 72 Ansichten aus dem Stadtgebiet von Rom und der näheren Umgebung des Kirchenstaats steuerte Dies 24 idealisierte Ansichten bei und stellte sein Können in der beliebten Technik der Radierung unter Beweis (Schmid 1998).

MT

Salomon Gessner
1730 Zürich – Zürich 1788

39 Arkadische Landschaft mit Hirten an einem Wasserfall, um 1770
Pinsel und Feder in Dunkelgrau, laviert, auf Papier,
Randlinien in Braun und Schwarz, aufgezogen auf grauem Karton
Blattmaße (der Originalzeichnung): 43,8 x 32 cm
Signiert u.re. mit Feder in Braun: „Geßner f.“
Provenienz: Wolf Bürgi, Bern
Literatur: unveröffentlicht

Um als Zeichner und Radierer von komponierten Ideallandschaften zu reüssieren, erläuterte der Dichter, Zeichner und Maler Salomon Gessner 1768 in Briefen an Ludwig von Hagedorn und Christian von Mechel zum ersten Mal seinen Studienplan und schickte zugleich Pinselzeichnungen zur Begutachtung nach Dresden. Gleichzeitig bat Gessner auch Johann Georg Wille in Paris um dessen Urteil über Zeichnungen, die er ihm zugeschickt hatte. Erste Erfahrungen konnte der begeisterte Autodidakt bereits auf dem Gebiet der Landschaftsradierung sammeln. 1769 erschien seine *Zweite Folge* von zwölf radierten Landschaften »in antikem Geschmack«. Sie zeigen eine Neuorientierung in seiner Geschmacksbildung, die ihn vom »Hollandismus« und dem amateurhaften Naturstudium zur idealen Landschaft klassischer Prägung führte. Begleitet und reflektiert wurden seine autodidaktischen Studien durch einen Rechenschaftsbericht, den er 1770 als *Brief über die Landschaftsmahlerey* in Johann Caspar Füsslis *Geschichte der besten Künstler in der Schweitz* herausbrachte und der ab 1772 in den Ausgaben seiner *Neuen Idyllen* und seiner gesammelten Schriften erschien. Der *Brief*, ein viel gelesenes Traktat zur Landschaftsmalerei zwischen Spätaufklärung und Frühromantik, steht noch ganz im Zeichen der »perfectiblité«, der permanenten Entwicklungsfähigkeit des Individuums, eines Begriffs, der von Rousseaus *Emile* (1762) geprägt worden war und allgemein dem aufklärerischen Idealbild des Autodidakten entsprach. Gessner betätigte sich fortan als Zeichner und Maler idyllisch-arkadischer Wunschlandschaften, als vielseitiger Illustrator und Buchgestalter. Im Sommer 1770, während eines mehrmonatigen Erholungsaufenthalts auf dem Land, schrieb er die meisten *Neuen Idyllen*. Es wurden seine letzten Dichtungen, die er im eigenen Verlag herausgab und mit kongenialen Bildtafeln illustrierte.
In diese frühe Phase seiner künstlerischen Tätigkeit fällt auch die hier vorliegende Pinselzeichnung, die Hagedorns Vorstellung der „gesperrten Landschaften, Wasserfälle und Hirtenszenen“ (Betrachtungen über die Mahlerey, 1762) mit Gessners Idyllenthematik verbindet. Gessner wird den Typus der „gesperrten“, räumlich begrenzten Nahsichtlandschaft im Hochformat im Verlauf der 1770er zu äußerster Konsequenz entwickeln, bis am Ende der traditionelle „locus amoenus“, das mythische Zentrum der arkadischen Idylle, mit dem Naturausschnitt zusammenfällt.
Nur mittelbar, auf dem Umweg über Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, hielt die Gattung der Idylle, für die Gessner im 18. Jahrhundert ein Synonym war, Einzug in das Kunstprogramm der Weimarer Klassik. Goethes Beziehung zu Gessner blieb nach dem Erscheinen der *Neuen Idyllen* (1772), gelinde gesagt, ambivalent. Mehr als ein Höflichkeitsbesuch lag anlässlich seiner ersten Reise in die Schweiz 1775 nicht mehr drin. Die Herausgabe von Gessners *Schriften* in Quart (1773-78), ein buchkünstlerisches Ereignis, bei dem sich Dichter, Verleger, Herausgeber und Künstler die Hand reichen, erwähnte Goethe mit keinem Wort. Ganz anders reagierte Paris auf den innovativen Impuls aus Zürich, wo Gessner als ein Wegbereiter des Klassizismus im Umkreis des jungen Jacques-Louis David auf eine begeisterte Resonanz stieß.

BvW

Christoph Nathe
1753 Nieder-Bielau bei Görlitz – Schadewalde bei Lauban 1806

40 Flusslandschaft mit Anglern bei Hannoversch Münden, um 1783

Braune und graue Tusche über schwarzer Tinte auf Papier
26,5 x 37,5 cm
Bez. unten rechts: „bey Hanöver Münden“
Provenienz: Privatbesitz; Auktionshaus Peter Kiefer, Pforzheim, Februar 2008, Lot 6709
Literatur: Fröhlich 2008, S. 383, Nr. 5

Der aus einer Bauernfamilie stammende Christoph Nathe ist ein bedeutender Landschaftszeichner der Goethezeit. Ausgebildet bei Johann Gottfried Schultz in Görlitz, von 1774 bis 1777 bei Adam Friedrich Oeser in Leipzig und ab 1780 bei Johann Christian Klengel in Dresden war er mit den Techniken der Landschaftskunst aufs Beste vertraut. Seine oft in Tupftechnik ausgeführten Zeichnungen mit gelegentlich pastoraler Staffage sind sprechende Werke der Empfindsamkeit. In Leipzig machte er die Bekanntschaft von Johann Christian Reinhart und Jacob Wilhelm Mechau, hat aber Goethe wohl nicht persönlich getroffen. Goethe, ebenfalls ein Schüler Oesers, erwarb jedoch einige Zeichnungen und Radierungen Nathes für die Weimarer Sammlungen (Fröhlich 2008, S. 45). Eine Reise in die Schweiz machte Nathe mit der Gattung der Idylle vertraut, wie sie Salomon Gessner pflegte, auch entwickelte er ein Interesse für geologische und naturwissenschaftliche Fragen, das sich sowohl in seinen Zeichnungen wie auch in seinem Bericht von einer Reise in das Riesengebirge (erschienen Weimar 1806) widerspiegelt. 1783 machte Nathe eine Reise in den Harz, die ihn bis nach Hannoversch Münden an der Werra führte. Das vorliegende Blatt gehört in eine Gruppe von Zeichnungen, die auf dieser Reise entstanden. Fast ohne Vordergrundbühne öffnet sich dem Blick ein von Bäumen eingefaßtes Tal des Flusses Werra, auf dem sich ein Kahn und ein Segler ruhig dahin treiben lassen. Eine mit idyllischer Vordergrundstaffage von zwei Anglern ausgestattete Ansicht von Hannoversch Münden von 1783 (Fröhlich 2008, Z 356, Abb. S. 151) und eine Ansicht der Stadt mit Kähnen auf der Werra (Fröhlich 2008, Z 357) sind Gegenstücke zu dem vorliegenden Blatt, das bei souveräner Handhabung der Tuschtechnik auch Nathes starke Prägung durch die holländische Landschaftszeichnung verrät.

MT

Christoph Nathe
1753 Nieder-Bielau bei Görlitz – Schadewalde bei Lauban 1806

41 Baumlandschaft mit Wasserträgerin

Graue Tusche, weiß gehöht auf grauem Papier
31,7 x 40 cm
Provenienz: Privatbesitz; Auktionshaus Peter Kiefer, Pforzheim,Februar 2008, Lot 6708
Literatur: Fröhlich 2008, S. 383, Nr. 4

Nathe hat in vergleichbarer Tupfmanier, die er von dem Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. erlernt hatte, eine große Gruppe von Baumlandschaften mit sehr stark variierender Datierung ausgeführt (Fröhlich 2008, S. 287-294). Auf dem vorliegenden Blatte hat er auf einem Weg im Vordergrund eine leicht gebückt vorwärts schreitende Bäuerin mit ihrem Kind als Staffage eingefügt. Links ist hinter der dichten Baumgruppe des Mittelgrundes, die das zentrale Motiv des Blattes ist, schwach ein Gebäude zu erkennen. Die empfindsame Landschaftsphantasie, die sich in diesem Fall kaum topographisch zuordnen lässt, hat Nathe damit um ein Genremotiv bereichert und erzählerisch erweitert. Durch einzeln mit Tusche gesetzte Punkte modelliert er die Formen und lässt die Landschaft wie von Licht durchflutet erscheinen. Nathes Baumlandschaften weisen in ihrer spielerischen Leichtigkeit auf die nachhaltige Prägung durch den Dresdener Lehrer Klengel.

MT

Adam Friedrich Oeser
1717 Pressburg /Ungarn – Leipzig 1799

42 **Waldweg**

Sepia auf bräunlichem Papier
23,6 x 32,9 cm
Provenienz: Arnold Blome, Bremen; Privatbesitz, Hameln
Literatur: unveröffentlicht

LEIHGABE

Adam Friedrich Oeser, Goethes Leipziger Zeichenlehrer, war eine der bedeutendsten deutschen Künstlerpersönlichkeiten des späteren 18. Jahrhunderts (Wenzel 1999; John 2001). Sein malerisches, zeichnerisches und druckgraphisches Oeuvre ist vielschichtig und markiert den Übergang vom Spätbarock in den Frühklassizismus, nicht zuletzt motiviert durch den direkten persönlichen Kontakt Oesers zu Johann Joachim Winckelmann, dessen frühe Schriften er mit Vignetten versah (Kunze 1977; Dilly 2000).
1765 war Goethe zum Jurastudium nach Leipzig gekommen und hatte dort schnell den Zugang zu Oeser gefunden, an dessen Kunstakademie er Zeichenunterricht nahm. Goethes zeichnerisches Frühwerk ist von Oesers moderatem Hollandismus im Landschaftsfach sichtbar beeinflusst worden. Das vorliegende Blatt ist in dieser Hinsicht ein typisches Zeugnis von Oesers Zeichenkunst (vgl. die Beispiele in Hüttel 2008). Das Naturbild eines offenbar konkret in der Landschaft geschauten Waldweges wird durch die regelmäßig getupften Blätter in eine ästhetisch angenehme Erscheinung übersetzt. Verschattet von Bäumen auf der linken Seite ist ein Bauernhaus zu erkennen: Oeser orientiert sich hier an der holländischen Landschaftsmalerei, indem er die Natur als einen vom Menschen durchwirkten Kulturraum versteht. Zeichnerisch souverän ist das mit der Sepia und den Leerstellen des Papiers erzeugte Lichterspiel im Vordergrund des Weges. Goethe hat von Oesers liberalem Zeichenunterricht ohne Zweifel profitiert, doch mischen sich in *Dichtung und Wahrheit* auch deutlich kritische Töne in die Würdigung des Lehrers: „Was mich betraf, so rückte ich in Ausübung der Kunst keineswegs weiter. Seine Lehre wirkte auf unsern Geist und unsern Geschmack; aber seine eigene Zeichnung war zu unbestimmt, als daß sie mich, der ich an den Gegenständen der Kunst und Natur auch nur hindämmerte, hätte zu einer strengen und entschiedenen Ausübung anleiten sollen. (...) Konnte man ihm daher ein vorzügliches Talent zum Unterricht wohl absprechen, so mußte man dagegen bekennen, daß er sehr gescheidt und weltklug sei, und daß eine glückliche Gewandtheit des Geistes ihn, in einem höhern Sinne, recht eigentlich zum Lehrer qualificire. Die Mängel, an denen jeder litt, sah er recht gut ein; er verschmähte jedoch, sie direct zu rügen, und deutete vielmehr Lob und Tadel indirect sehr lakonisch an.“ (WA I, 27, p. 157-159). Diese Kritik formulierte Goethe vom Standpunkt der Hochklassik aus; seine eigene zeichnerische Tätigkeit war in der Mischung von zur Schau gestelltem Genie und forcierter Naturerfassung bei mangelnder handwerklicher Fähigkeit noch lange von den bei Oeser angeeigneten Grundsätzen geprägt geblieben.

MT

Georg Melchior Kraus
1737 Frankfurt am Main – Weimar 1806

43 Zwei Wanderer vor antiken Ruinen

Feder in Schwarz, Lavierung in Braun, Weißhöhungen
14,6 x 11,4 cm
Unbez.
Provenienz: Galerie Sabrina Förster, Düsseldorf, Katalog 14, 1987, S. 23, Nr. 18
Literatur: unveröffentlicht

Zwei Herren in Betrachtung einer antiken Tempelruine. Im Reisemantel und mit Hüten bekleidet debattieren die beiden über die vergangene Größe des römischen Altertums. Ein Hirte dreht ihnen den Rücken zu und blickt zu zwei Eseln, die teilnahmelos am linken Bildrand stehen. Solch eine Szene könnte sich im späten 18. Jahrhundert am Forum Romanum wohl täglich zugetragen haben. Die Bewunderung und Kenntnis der Altertümer war zentral im Bildungsprogramm des Aufklärungsjahrhunderts und wurde hier von Georg Melchior Kraus fast mit Ironie in Szene gesetzt. Die Zeichnung ist ein Capriccio und gibt keine wirklich geschaute Szene wieder. Kraus hielt sich 1762 als Schüler von Johann Georg Wille in Paris auf, war 1770 in der Schweiz und machte 1795 eine Reise nach Oberitalien, doch gelangte er nie nach Rom oder an andere Orte, wo ihm das Altertum in vergleichbarer monumentaler Größe vor Augen treten konnte.
Georg Melchior Kraus, dem dieses Blatt zu Recht zugeschrieben wird, war eine zentrale Figur im Weimarer Kunstkosmos und in dieser Funktion auch für Goethe von großer Wichtigkeit. Schon in Frankfurt war Kraus als Goethes Zeichenlehrer in Erscheinung getreten. Wie Goethe kam er 1775 nach Weimar. Mehrfach hat er zudem den Dichter portraitiert und repräsentierte mit seinen hollandistisch anmutenden Genreszenen, die den Einfluss von Greuze erahnen lassen, auch noch den Kunstgeschmack von Goethes Frankfurter Kindheit und Jugend. Die künstlerische Bedeutung von Kraus für Goethe ließ jedoch nach der Italienischen Reise und der Ankunft Johann Heinrich Meyers in Weimar erheblich nach. In Weimar war Kraus als Direktor der Freien Zeichenschule tätig und in das Leben am Witwenhof Anna Amalias vielseitig, vom Portraitisten bis zum Theatermaler, eingebunden. Kraus war in große Illustrationsprojekte wie das von ihm und Friedrich Justin Bertuch 1786 begründete *Journal des Luxus und der Moden* involviert und veröffentlichte eine Reihe von landschaftlichen Graphikfolgen, unter ihnen die *Aussichten und Parthien des Herzoglichen Parks bey Weimar* (1788-1805). In Goethes Graphiksammlung befinden sich zahlreiche Zeichnungen von Georg Melchior Kraus (Schuchardt 1848, S. 274-275, Nr. 400-419).

MT

Originalgröße

Unbekannter Künstler
tätig um 1780

44 Merkur, die Panflöte spielend (nach Johann Gottlieb Prestel)

Feder in Grau, braun und grau laviert
Alt aufgezogen und montiert, Umfassungslinie in Blau
Bez. von Johann Caspar Lavater oben rechts: „Etwas faunisch Merkurs Profil – Das Geistige fehlt ganz. / 22. p. grz. (?)“
24,7 x 17,5 cm
Provenienz: Johann Caspar Lavater (1741-1801), Zürich; Slg. Kühlmann (nicht bei Lugt); Galerie Joseph Fach, Frankfurt a. M., Katalog 24, 1982, Nr. 22; Lempertz, Köln, Auktion vom 10. Dezember 1990, Lot 292
Literatur: unveröffentlicht

Die Zeichnung von unbekannter Hand stammt aus dem berühmten ‚Kunstkabinett' des Johann Caspar Lavater in Zürich (vgl. dazu Mraz/Schögl 1999). Die eigenhändige Aufschrift Lavaters dokumentiert ihre Rolle in Lavaters breit angelegter Bildkritik. Durch Sammlung und kritische Beurteilung von Darstellungen der älteren Kunst wollte Lavater gelungene Ausdrucksqualitäten in den Künsten definieren. Dieses kritische Unternehmen steht in engem Zusammenhang mit der von Lavater betriebenen Pseudowissenschaft der Physiognomik, die vom Äußeren auf das Innere schloss und in der Erscheinung des Menschen, vornehmlich seines Gesichts, den Schlüssel zu seinem Inneren und zu seiner geistigen Verfassung erkannte.
Auf der vorliegenden Zeichnung erscheint der Gott Merkur quasi nackt und in herkulischer Gestalt, der auf einem Felsen sitzt und die Panflöte spielt. Es handelt sich bei der Zeichnung um eine Kopie nach der Darstellung des Argus durch sein Flötenspiel einschläfernden Merkur, wie ihn der Bologneser Manierist Lorenzo Sabatini (um 1530-1576) auf einer Zeichnung mit der Geschichte der Io dargestellt hat (Wien, Albertina, Inv. Nr. 2009; vgl. Birke/Kertész 1992-1997, Bd. 2, S. 1058). Johann Gottlieb Prestel, der Lavater 1775 besuchte, hat die Zeichnung seitenverkehrt als Faksimile reproduziert; sie befand sich seinerzeit im Praunschen Kabinett in Nürnberg (Prestel 1780, Nr. 18; Ausst. Kat. Nürnberg 1994, S. 227-229, Kat. Nr. 86). Von wessen Hand wiederum die Nachzeichnung nach Prestels Aquatinta stammt, ist unklar. Für Lavater waren Künstler wie Chodowiecki, Lips, Schellenberg und viele andere tätig, die ihm das Material für seine Bildersammlung zutrugen. Auf der Zeichnung ist die Figur Merkurs mit der Syrinx aus dem Kontext der mythologischen Erzählung gelöst, weil der schlummernde Argus fortgelassen wurde. Vermutlich wurde auch dieses Blatt Lavater zugeschickt oder von ihm bei einem Künstler in Auftrag gegeben, um es seinem ‚Kunstkabinett' einzuverleiben. Bedeutend ist die eigenhändige Aufschrift Lavaters: „Etwas faunisch Merkurs Profil - Das Geistige fehlt ganz.“ Sie ist als exemplarisch für Lavaters bildkritisches Vorgehen zu verstehen. Lavater beschreibt und bewertet den Ausdruck der Darstellung mit dem Ziel, durch die Erkenntnis von Fehlern oder nicht-gelungenen Kunstwerken die Kunst insgesamt zu verbessern und eine absolute bzw. ideale Form des Ausdrucks zu bestimmen. Bekanntlich gipfelten die *Physiognomischen Fragmente* als großangelegtes bildkritisches Projekt in der Analyse von künstlerischen Darstellungen des Gesichts Christi, das für Lavater das Höchstmaß an Schönheit und Perfektion im Ausdruck darstellte. Der faunisch wirkende Merkur, dem es gänzlich am „Geistigen“ fehle, mag in dieser Hinsicht geradezu ein Gegenbild sein.

MT

Johann Heinrich Füssli
1741 Zürich – Putney Hill bei London

45 Lady Susan, Gräfin von Guilford und ihre Töchter, 1808-1812
Öl auf Leinwand
69 x 54 cm
Literatur: Gutachten David H. Weinglass, Kansas City, 4. Juli 1999

Der junge Goethe wurde mit der Kunst Füsslis durch Johann Caspar Lavater bekannt gemacht. Goethe schwärmte für „Glut und Ingrimm" des Künstlers, wie er am 25. März 1774 an Herder schreibt, was ganz der Gesinnung der Vertreter des ‚Sturm und Drang' entsprach, die Füsslis Pathos und seine mit energetisch-lockerem Pinselstrich hingeworfenen literarischen Sujets aus Shakespeare, Milton und Dante bewunderten (vgl. Beyer 2011 mit älterer Literatur). In der Forschung wird angenommen, dass die Bildwelt Füsslis auch auf die literarische Produktion Goethes Einfluss nahm, etwa in den Zauber- und Hexenszenen des Faust. Später wich die frühe Bewunderung Goethes für Füsslis bizarres Pathos freilich der Bevorzugung klassischer Muster.
Das vorliegende Gemälde, das von dem Füssli-Experten David H. Weinglass als eigenhändige Arbeit des Künstlers eingestuft wird, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit kein Historienbild oder Allegorie, sondern ein Gruppenportrait. Obwohl Füssli als Kunsttheoretiker das Portrait nicht besonders hoch schätzte und es zusammen mit der Landschaft zu den „uninteressanten Sujets" der Kunst zählte, hat er sich dieser Gattung wiederholt gewidmet. Dargestellt ist eine Mutter mit ihren zwei jungen Töchtern, die in ausgelassener Stimmung und auch erotisch aufgeladener ‚Natürlichkeit' vor dem Maler posieren. Füssli hat die Charaktere der drei Frauen dabei deutlich von jugendlicher Koketterie bis zur verinnerlichten Nachdenklichkeit differenziert. Die weiße Taube ist ein Symboltier der Göttin Venus, was die potentielle Liebesbereitschaft der jungen Frau links unterstreicht und zugleich mythologisch überhöht. Bei diesem einzig allegorisch wirkenden Bilddetail handelt es sich möglicherweise um eine etwas spätere Hinzufügung.
Weinglass sieht eine besonders enge stilistische Verbindung zu dem traditionell *Titanias Traum* genannten und in drei Versionen existierenden Gemälde (vgl. Schiff 1973, Nr. 923, Nr. 1080 und eine weitere Aquarellkopie) und schlägt eine Datierung auf 1808 bis 1812 vor; dem entsprechen auch die Kleidung und die Frisur namentlich der linken Tochter. Insbesondere die vordere Figur mit den aufgestützten Armen und dem locker gemalten, an seinem Rüschensaum fast federartig wirkenden Umhang erinnere an *Titanias Traum*. Weinglass macht zudem einen denkwürdigen Vorschlag für eine Identifikation der drei Figuren, in denen er Lady Susan, Gräfin von Guilford (1771-1838) und deren Töchter Lady Susan (1797-1884) und links Lady Georgiana North (1798-1835) erkennt. Die Gräfin von Guilford war eine Tochters des Bankiers Thomas Coutts, der ab 1764 zum Kreis der Freunde und Unterstützer Füsslis in England zählte. Füssli besuchte Lady Guilford und ihre Töchter häufig in Putney Hill und hielt seine Zuneigung zu der Familie in Briefen und Zeichnungen fest (vgl. Weinglass 1982, S. 548-549, 552-553, 557).

MT

Johann Heinrich Lips
1758 Kloten bei Zürich – Zürich 1817

46 Bildnis des Architekten Inigo Jones (1573-1652)

Bleistift
10,4 x 8 cm
Alte Montierung; verso unbekannter Sammlerstempel: „HB“ (Lugt 3499)
Bez. unterhalb der Darstellung: „Inigo Jones, / Architecturae Praefectus. / Lips del.“
Provenienz: Johann Caspar Lavater (1741-1801); Zürich; Dorotheum, Wien, Auktion 5. März 2009, Lot 142
Literatur: unveröffentlicht

Die kleine und ungemein sorgfältig ausgeführte Bildniszeichnung des englischen Renaissance-Architekten Inigo Jones steht zu Goethes geschmacklichen Vorlieben in mehrfacher Beziehung. Einerseits stammt sie von der Hand des Schweizer Kupferstechers Johann Heinrich Lips, der auf Goethes Initiative hin 1789 nach Weimar berufen wurde und dort bis 1794 an der Freien Zeichenschule lehrte, andererseits zeigt sie das Bildnis des Begründers des englischen Neopalladianismus, eines Architekturstils also, den Goethe über alles schätzte und der ihm selbst zur Norm moderner klassizistischer Architektur wurde. Auf der Italienischen Reise 1786 besichtigte Goethe zuallererst die Bauten des Palladio und erwarb dessen theoretisches Werk in einer kostbaren Ausgabe (vgl. dazu Keller 1971; Purdy 2008).
Ein direkter, materiell greifbarer Zusammenhang der vorliegenden Zeichnung mit Goethe besteht jedoch nicht. Es ist unklar, wann Lips die Zeichnung angefertigt hat, für deren Darstellung er sich auf das berühmte Ölgemälde des Anthonis van Dyck stützte, das in dem Kupferstich von Robert van Voerst druckgraphisch bekannt war. Die alte Montierung mit den buntfarbigen Rahmungen sowie die im Kunsthandel nachweisbare Existenz ganz ähnlicher Künstlerbildnisse von Lips' Hand in vergleichbarem Zustand, die den Maler Adam de Coster (ebenfalls nach Van Dyck) und den Bildhauer Guillaume Coustou zeigen, deuten darauf hin, dass diese Bildnisse ursprünglich der Portraitsammlung Johann Caspar Lavaters entstammen. Für Lavater war Lips in frühen Lebensjahren quasi hauptberuflich tätig und kopierte eine große Zahl von graphischen Portraitvorlagen für die Bildnissammlung des Zürcher Pfarrers und Physiognomikers. Nur geringe Teile dieser Tausende von Abbildungen zählenden Sammlung sind als graphische Reproduktionen in die *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschliebe* (Leipzig/Winterthur 1775-1778) eingegangen. Die Zeichnungen waren Bestandteil von Lavaters ‚Kunstkabinett' und dienten als Anschauungsmaterial für die physiognomische Wissenschaft, an deren Faszinationsgeschichte auch der junge Goethe Anteil hatte. Auch er versorgte Lavater mit Abbildungen, u. a. von ihm selbst, und stand den Prämissen der Physiognomik zunächst positiv gegenüber, bevor er sich von der Pseudowissenschaft abwandte und mit Lavater brach (vgl. Barta Fliedl 1994). Sollte die vorliegende Zeichnung von Lips tatsächlich aus Lavaters Kunstkabinett stammen, so dürfte sie noch vor 1780 entstanden sein und in die Frühzeit des Künstlers gehören, als dieser von Lavater wie ein Ziehsohn mit dem Aufbau der Bildnissammlung beschäftigt wurde.

MT

Originalgröße

Anton Graff
1736 Winterthur – Dresden 1813

47 **Profilbildnis eines unbekannten Herrn**
Silberstift und Feder in Grau auf weiß grundiertem Karton
11,4 x 9,3 cm, hochoval
Signiert in der Mitte unten: „A. Graff del.“

Profilbildnis der Gemahlin des Herzogs von Holstein-Augustenburg, 1787
Silberstift und Feder in Grau auf weiß grundiertem Karton
9,8 x 7,8 cm, hochoval
Alte Bez. auf der Montierung: „1787, Portrait der Gemahlin des Herzogs von Holstein-Augustenburg“

Anton Graff war um 1800 zweifellos der bedeutendste Portraitmaler im deutschen Sprachgebiet und als Akademielehrer in Dresden von großem Einfluß auf die Kunst seiner Zeit. Sein Oeuvre ist umfangreich, kaum eine Persönlichkeit der Goethezeit wurde nicht von seiner Hand im Bildnis verewigt. An Graffs Portraits, die sich oftmals auf das Gesicht und den Oberkörper konzentrieren, wurde vor allem die Fähigkeit gelobt, daß sie die „Seele“ der Dargestellten zu vergegenwärtigen vermochten. Dies gelang Graff im Ölgemälde vor allem durch die sanfte Modellierung des Kopfes und eine Steigerung der Beleuchtung im Gesicht, das aus sich selbst heraus zu leuchten scheint. Damit markiert Graffs Portraitkunst eine deutliche Abwendung von der repräsentativen Ästhetik des Rokoko und kommt vielmehr einem sentimentalisch-bürgerlichen Kunstgeschmack entgegen, wie er sich auch in Deutschland ausbildete. Im Profilbildnis war dem Künstler die beschriebene Form der Inszenierung und „Seelenmahlerey“ nur eingeschränkt möglich. Die vorliegenden Portraitmedaillons gehören zu einer Gruppe von in Silberstift mit Lavierung ausgeführten Profilbildnissen, die Graff anfertigte, nachdem er 1783 im böhmischen Kurort Teplitz durch den französischen Künstler Jean-Baptise Carvelle im Zeichnen mit dem Silberstift unterwiesen worden war. Die Silberstiftzeichnung war eine virtuose Technik, da sie kaum Korrekturen erlaubte. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis (verschollen) hatte Graff 322 Silberstiftzeichnungen aufgelistet (Berckenhagen 1967, S. 7). Diese weisen oftmals wie in den vorliegenden Beispielen einen grundierten Karton als Bildträger sowie Lavierungen in grauer Tusche auf.
Profilbildnisse intimen Formats waren in der Epoche als Erinnerungsstücke und Freundschaftsgaben beliebt. Der physiognomische Blick war auf das Profil ausgerichtet, da man vom Äußeren auf die Erkenntnis des inneren Wesens der dargestellten Person zu schließen können glaubte. Ist das Herrenbildnis bisher nicht identifizierbar, so ist das Damenbildnis durch eine alte Beschriftung auf der Montierung als 1787 entstandenes Portrait der Gemahlin des Herzogs von Holstein-Augustenburg ausgewiesen. Damit dürfte es sich um Charlotte Amalia Wilhelmina von Holstein-Plön handeln, die seit 1782 mit Herzog Friedrich Christian I. von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg verheiratet war.

MT

Originalgröße

Originalgröße

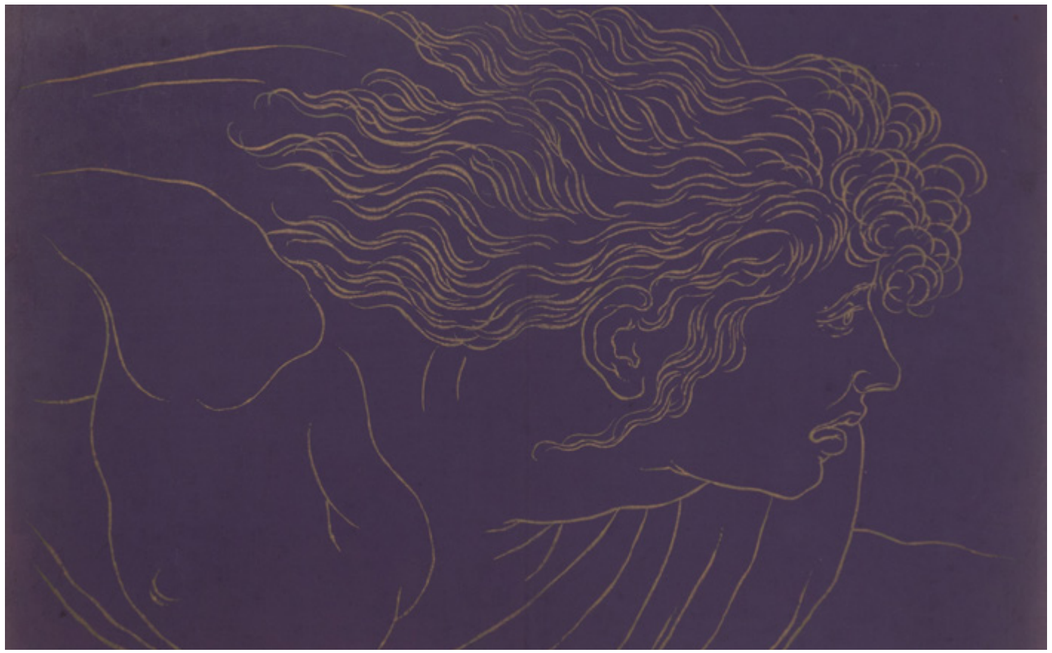
Carl Daniel Friedrich Bach
1756 Potsdam – Breslau 1829

48 Zwölf Umrisszeichnungen von Köpfen nach Raffael, 1819

Tusche in Gold auf dunkelviolett gefärbtem Papier
Bez. jeweils unten: „Raphael pinx." / „No. I. [- XII.]" / „Bach fec."
Jeweils ca. 45,5 x 55 cm, in einer Mappe mit handschriftlich bezeichnetem Titelblatt in arabesker Rahmung:
„Der Durchlauchtigsten Fürstin, / Fanny Biron von Curland / als hohen Beschützerin / der schönen Künste, /
mit hoher Verehrung / gewidmet / von / Carl Bach, / Königl. Hofrath u. Professor. / 1819."
Provenienz: Dyhernfurth (Brzeg Dolny), Fürstin Fanny Biron von Curland; Leo Spik, Berlin,
Auktion vom 18. Juni 1998, Lot 381; Jeschke, Greve & Hauff, 8. November 2000, Lot 5005

Die vorliegende Mappe mit den im Umrissstil ausgeführten Idealköpfen aus Raffaels Fresken in den Stanzen des Vatikan ist ein zentrales Dokument des Raffael-Kultes der Deutschen, den Goethe maßgeblich geteilt hat. Für ihn blieb Raffael zeit seines Lebens unangefochten der größte Künstler, da er seine Schöpfungen im vollendeten Ausgleich von geistiger Erfindungskraft und künstlerischem Gestaltungsvermögen leicht und ‚wie ein Grieche' hervorgebracht habe. Rund 250 Blatt von Reproduktionen seiner Werke hat Goethe in seiner Graphiksammlung besessen (Osterkamp 2011a, S. 545-546). Vorliegende Serie von Zeichnungen hätte vermutlich auch Goethes geschmacklichen Vorstellungen entsprochen. Aus Raffaels römischen Fresken wählte Bach besonders schöne und ausdrucksvolle Köpfe aus, die er aus ihrem erzählerischen Kontext löste und zum alleinigen Bildgegenstand machte. Durch die Reduktion auf den Umriss und die farbige Umsetzung in Gold und Violett legt Bach die Perfektion der Zeichnung Raffaels offen und verleiht den Köpfen zugleich einen antikisierenden Zug. So wird aus dem furchterregenden göttlichen Reiter aus der *Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel* das vollkommene Musterbild eines jugendlichen Heroen. Das Personal und die Staffage von Raffaels Historienmalerei werden somit zu idealen Typen umgedeutet, deren Schönheit der Antike ebenbürtig ist. Carl Daniel Bach war ein Spezialist für Kopien alter Meister und hat sich namentlich mit Raffael und Michelangelo beschäftigt. Nach einer Italienreise wurde er 1791 zum Professor der „Mal- und Zeichenkunst" an der neugegründeten Kunstschule in Breslau ernannt. Er lieferte neben Portraits, Kopien und wenigen Historienbildern vor allem auch Entwürfe für Kunsthandwerk im klassizistischen Geschmack. Diese Begabung für das Ornamentale offenbart auch die Mappe mit den Umrissen nach Raffael. Bach widmete die Mappe an die Fürstin Antoinette Charlotte Luise Franziska „Fanny" Biron von Curland (1790-1849) geb. Maltzahn, und seit 1806 Gattin des preußischen Generalleutnants Gustav Kalixt von Biron (1780-1821), dem Herzog von Kurland und Fürst von Groß Wartenberg. Die Besitzungen dieser Familie lagen nicht unweit von Breslau in Schlesien. Christian Daniel Rauch hat 1823 eine Marmorbüste der Fürstin nach einem 1815 genommenen Modell ausgeführt, die als Kriegsverlust gilt (Simson 1996, S. 101, Kat. Nr. 54); ein Portrait in Öl malte Élisabeth Vigée Lebrun von ihr (Breslau, Nationalmuseum).

MT



Asmus Jakob Carstens
1754 St. Jürgen (Schleswig) – Rom 1798

49 Das Gastmahl des Plato, um 1793

Feder in Schwarz über Bleistift auf bräunlichem Papier, WZ: Straßburger Wappen um 1795
11,2 x 17 cm
Provenienz: Sir Thomas Lawrence, London (Trockenstempel links unten), Lugt 2445; J. Erxleben, London (Zeichner und Portraitist holländischer Abstammung, als Lithograph für die Royal Society of London tätig)
Laut beiliegender Provenienzangabe 1892 an John Trate Fripp mit dessen handschriftlichem Vermerk auf dem Passepartout; Karl und Faber, München, Auktion 210, 2006, Lot 38
Literatur: unveröffentlicht

Mit der Ankunft des künstlerischen Nachlasses von Asmus Jakob Carstens in Weimar im Jahr 1804 rückte dieser Künstler in das Zentrum von Goethes Kunstprogramm. Der Ästhetiker Carl Ludwig Fernow, der Carstens persönlich gekannt hatte und ihm 1806 eine kunsttheoretisch bedeutende Biographie widmete, brachte dessen Hinterlassenschaften aus Rom nach Weimar mit. Carstens galt für die Weimarer Kunstfreunde als Musterbild des autonomen und idealistischen Künstlers, der allein aus seiner Phantasie heraus und ohne äußeren Zweck Zeichnungen und Kartons von hohem intellektuellen Anspruch hervorgebracht hatte. Diese waren zumeist Gegenständen aus der griechischen Mythologie oder philosophischen Themen gewidmet, doch nur wenige davon wurden als Gemälde realisiert. So gibt es auch für das *Gastmahl des Plato*, mit dem sich Carstens schon in Lübeck und Berlin beschäftigt hatte, bevor er 1792 nach Rom ging, nur eine Gruppe von vorbereitenden Entwürfen in den Weimarer Kunstsammlungen (Riegel/Fernow 1867, S. 94, S. 363; Barth/Oppel 1992, Kat. Nr. 100-105); die Gesamtkomposition ist sowohl in einer Kopie von Joseph Anton Koch, die sich in Goethes Besitz befand (Barth/Oppel 1992, Kat. Nr. 25), wie auch in einem Aquarell aus Thorvaldsens Besitz (Miss/With 2000, Kat. Nr. 9) überliefert. Bei dem vorliegenden Blatt dürfte es sich um eine Kompositionsstudie für eben dieses Bildthema handeln, da der inhaltliche Akzent der Figurengruppen auf dem philosophischen Disput liegt. In bildparalleler Reihung zeigt Carstens die Philosophen, die auf einem Speisesofa lagern, das an ein antikes Triclinium erinnert. Sie disputieren mit Sokrates, der in dem Bärtigen rechts erkannt werden darf, offenbar über den Eros, nachdem die Ankunft des jugendlichen Alkibiades das Gastmahl unterbrochen hatte. Mit feinem Bleistift hat Carstens die einzelnen Charaktere erfasst und in einem zweiten Schritt deren Umrisse mit der Feder nachgezogen. 1795 entwarf Carstens in Rom noch eine verwandte Komposition, die *Schlägerei der Philosophen* nach einer Erzählung des Lukian, in der er Motive des *Gastmahls des Plato* wieder aufgriff (Riegel/Fernow 1867, S. 375; Barth/Oppel 1992, Kat. Nr. 129). Auf beiden Kompositionen erscheinen Figurentypen, die auch auf dem vorliegenden Blatt zu sehen sind.

MT

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein
1751 Haina – Eutin 1829

50 Odysseus, Eumaios und Philoitios

(Entwurf zu Taf. 7 in Heft VIII (1822) von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Homer nach Antiken gezeichnet*, Göttingen: Heinrich Dieterich resp. Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1801-1823)
Feder in Braun, laviert mit brauner Tusche, Weißhöhungen
29,5 x 27,1 cm
Provenienz: Louise Seidler, Weimar
Literatur: unveröffentlicht

Das vorliegende Blatt ist eine ausgeführte Entwurfszeichnung zu einem der eigenwilligsten Projekte der Antikenrekonstruktion des deutschen Klassizismus, Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins *Homer nach Antiken gezeichnet*. Tischbein, Goethes Freund und Mentor in Kunstdingen während der Italienischen Reise, begann schon um 1791 in Neapel mit den Vorarbeiten für sein illustriertes Werk, mit dem er möglichst authentische Darstellungen für die Bebilderung der Epen Homers wiedergewinnen wollte. Tischbeins Plan war, alle homerischen Darstellungen, die auf Vasen, geschnittenen Steinen und Reliefs überliefert waren, zu sammeln und in Abbildungen mit Erläuterungen bekannt zu machen: „So, dachte ich, könnte man einen vollständigen Homer in Bildern zustande bringen, der auch antik wäre, so daß jeder, wer den Homer studieren wollte, sich schon aus den nach ihm gearbeiteten Bildern Rats erholen könnte." (Tischbein 1956, S. 359).
Ab 1801 erschien das von dem Göttinger Altertumswissenschaftler Christian Gottlob Heyne (später von Ludwig Schorn) kommentierte Großunternehmen in einer lockeren Folge von neun Heften, die erst 1823 abgeschlossen wurde (vgl. dazu Grubert 1975; Sucrow/Reindl 1994; Körner 2006). Zu diesem Werk haben sich zahlreiche Vorzeichnungen erhalten, welche vornehmlich auf die Sammlungen in Oldenburg und Marbach am Neckar (Cotta-Archiv) verteilt sind.
Die vorliegende Zeichnung ist eine Illustration zum XX. Gesang der *Odyssee* und erschien 1822 als Radierung im achten Heft. Nachdem Odysseus nach Ithaka zurückgekehrt war, wurde er zunächst - von Athene in einen greisen Bettler verwandelt - von dem treuen Schweinehirten Eumaios verborgen. Die dargestellte Szene spielt am Morgen des Tages, der den Untergang der Penelope umlagernden Freier besiegeln sollte. Tischbein zeichnete in der Mitte Eumaios, der von dem von links hinzugetretenen Rinderhirten Philoitios über den fremden Mann - Odysseus - befragt worden war. Alle tragen Ziegenfelle als Kennzeichen des niederen Hirtenstandes, doch deutet sich das edle Wesen des Königs Odysseus in der Figur bereits an. Erst später wird sich dem Philoitios die Identität seines Herrn offenbaren, der, begleitet von seinem treuen Hund, am rechten Bildrand steht. Immer noch in der Gestalt eines Bettlers stützt sich Odysseus auf einen Stab und bleibt im Augenblick noch unerkannt; auch verzichtete Tischbein darauf, ihn durch die Kopfbedeckung des *pileus* eindeutig auszuzeichnen. Die antike Quelle für die Darstellung ist nicht bekannt; Schorn vermutet 1823 auch hier einen geschnittenen Stein als Vorlage (Tischbein 1801-1823, Heft VIII, S. 39-41). Möglicherweise aber hat Tischbein Anregungen aus unterschiedlichen antiken Quellen kombiniert (zur Ikonographie des heimkehrenden Odysseus vgl. zuletzt Yarrow 2015).
Tischbein, der die Vasensammlung von Sir William Hamilton in Neapel katalogisiert und publiziert hatte, wählte für seine homerischen Darstellungen den antikisierenden Umriss-Stil, indem er die Figuren mit klaren Konturen versah und reliefartig in der vorderen Bildebene aufreihte. Der dunkle Grund erinnert an ein Vasenbild

und macht deutlich, wie sehr Tischbein im Medium der Zeichnung dem antiken Darstellungsmodus nahekommen wollte. Das vorliegende Blatt ist zudem ein sprechendes Beispiel für den Gesamtanspruch von Tischbeins Unternehmen, weniger handlungsreiche Bilder als würdevolle Darstellungen allgemeinen Charakters zu schaffen, in denen die heroische Welt des Altertums aufscheint.

MT

Christian Friedrich Tieck
1776 Berlin – Berlin 1851

51 Achill auf Skyros, 1801

Feder und Tusche in Braun über Blei, weiß gehöht, WZ: E & P 1798
55 x 81,2 cm
Provenienz: G. Heinrich, Berlin; E. Redslob, Berlin
Literatur: Hildebrandt 1906, S. 30; Scheidig 1958, S. 223-224; Maaz 1997, S. 59-66

Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich um eine bedeutende Wiederentdeckung für die Geschichte der deutschen Kunst um 1800. Es ist die bei den „Weimarer Preisaufgaben" des Jahres 1801 eingereichte Komposition von *Achill auf Skyros*, die Christian Friedrich Tieck, der Bruder des Dichters Ludwig Tieck, zusammen mit der in Feder ausgeführten Skizze von *Achills Kampf mit den Flüssen* (Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen) in Weimar eingereicht hatte. Tiecks Wettbewerbsbeitrag zu *Achill auf Skyros* galt bisher als verschollen, ja es wurde sogar bezweifelt, dass die Zeichnung überhaupt je ausgestellt war (Maaz 1997, S. 59). Dem kann nun widersprochen werden: Tiecks Blatt war ausgestellt und wurde unter „Litt. G" auch ausführlich von Heinrich Meyer in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* besprochen (Meyer/Goethe 1802, S. X, dieser Passus nicht bei Scheidig 1958).
1798 bis 1801 hielt sich Tieck, der in Berlin zum Bildhauer ausgebildet worden war, zum Studium bei Jacques-Louis David in Paris auf und wurde dort von Wilhelm von Humboldt gefördert. Tieck hat die Komposition 1801 noch in Paris gezeichnet (das Blatt nicht unter den von Tieck in Paris gefertigten Arbeiten bei Struckmeyer 2013, S. 290f.); vermutlich wurden Tiecks Wettbewerbsbeiträge durch die Humboldts nach Weimar überbracht (Scheidig 1958, S. 201). Dass Tieck seine Arbeit noch von Paris aus geschickt hatte, geht auch aus der von Goethe und Meyer 1802 veröffentlichten Liste der Einsendungen hervor, wo die Zeichnung den Herkunftsvermerk „Paris" trägt (vgl. Scheidig 1958, S. 223-224, der jedoch nicht „Litt. G", sondern „Litt. P" mit Tiecks Einsendung identifiziert). Der Einfluss von Tiecks Lehrer David ist deutlich, das Blatt weist aber auch eine große Ähnlichkeit im Zeichnerischen zu den Kompositionen von Christian Gottlieb Schick, dem ihm befreundeten Mitschüler im Atelier Davids, auf.
Zur „Weimarer Preisaufgabe" von 1801 wurden zwei Themen ausgeschrieben. Prämiert wurde jedoch nur die erste Aufgabe, welche die Szene aus der Jugend des Achill betraf, in der der Held, der zum Schutz von seiner Mutter Thetis in Frauenkleidern unter den Töchtern des Königs Lykomedes versteckt worden war, zu den Waffen gerufen wird: „Achill ist auf Scyros unter den Töchtern Lykomedes verborgen, Ulyß und Diomed werden abgeschickt, um ihn zu entdecken; unter allerlei Putzwerk bringen sie auch Waffen mit, Achill erfreut sich daran, indessen die Frauen nach den gefälligen Waren greifen; es entsteht ein kriegerisch Getöse, er rüstet sich zum Kampf und ist entdeckt. Sein Verhältnis zu Deidamien, der Tochter Lykomedes, die ihn nicht entbehren will, vielleicht auch zu einem Knaben, der Frucht ihrer heimlichen Liebe, die eben jetzt zum Vorschein kommt, macht die Szene interessanter." (Ausschreibungstext der Preisaufgabe für 1801, in: Scheidig 1958, S. 128).
Tieck schickte neben dem großen Blatt des *Achill auf Skyros* noch eine lavierte Federskizze zur zweiten Aufgabe, *Achills Kampf mit den Flüssen*, sowie acht weitere kleinere Skizzen mythologischer Thematik nach Weimar (vgl. Maaz 1997, S. 60-64, mit Abb.), die auf der begleitenden Ausstellung gezeigt wurden. Aus den Quellen ist bekannt, dass Tieck in der Frühzeit zahlreiche Kompositionen antiker Thematik zeichnerisch entworfen und auch gemalt hat. Davon ist bisher kaum etwas bekannt geworden, sodass mit dem vorliegenden Blatt auch das Oeuvre des Künstlers eine bedeutende Ergänzung erfährt. Ein Vergleich mit erhaltenen frühen Zeichnungen von Tieck (vgl. die Abb. bei Maaz 1997, v. a. Abb. 26: *Der Raub des Hylas* von 1801 aus Goethes Sammlung) bekräftigt neben der ausführlichen Quellendokumentation die Zuschreibung des vorliegenden Blattes auch in künstlerischer Hinsicht.

Von Heinrich Meyer wurde Tieck, der als Künstler für die Arbeiten im Rahmen der Neuausstattung des herzoglichen Schlosses im Gespräch war und dafür später auch verpflichtet wurde, nicht sonderlich positiv bewertet. Tiecks wild-pathetischer Figurenstil, für den er sich an der Historienmalerei Raffaels, vor allem an den muskulösen Figuren von Giulio Romano orientiert haben dürfte, wurde von Meyer negativ beurteilt, wie schon Caroline Schlegel am 18. Mai 1801 schreibt (Schlegel 1871, Bd. 2, S. 97). Es ist vermutlich Meyers Einfluss zuzuschreiben, dass Tieck nicht als Gewinner aus der Preisaufgabe hervorging. Caroline Schlegels Nachricht, dass ihm zeitweise ein dritter Platz zugedacht worden war, hat sich nicht bewahrheitet (vgl. Caroline an August Wilhelm Schlegel, 16. November 1801, in: Schlegel 1871, Bd. 2, S. 138). Sehr zum Ärger Tiecks wurden die Einsendungen von Johann August Nahl und Joseph Hoffmann prämiert (zu den Einreichungen, Preisträgern und den erhaltenen Zeichnungen der Preisaufgabe von 1801 siehe Scheidig 1958, S. 157-270; Wolter 1994; Mildenberger 1999, S. 228-237). Durch Meyers Beschreibung in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* lässt sich das vorliegende Blatt eindeutig identifizieren: „Litt. G. Das vorige Stück ließ im Ganzen etwas mehr Bewegung wünschen, im Gegenwärtigen ist hingegen die Unruhe gar zu herrschend. Ins Freye, an das Ufer des Meeres, versetzte der Künstler die Scene. Eben steigen Bewaffnete aus dem nahe liegenden Schiffe, zwey derselben blasen auf Hörnern, Ulysses und Diomed beobachten, unter Bäumen, hinter einem Postament, auf welchem die Statue einer Nymphe (vielleicht der Thetis) liegt, den Achilles. Dieser steht in weiblichem Gewand und zieht eben ein Schwert, als wollte er sich den Landenden widersetzen. Deidamia, mit dem Kind im Arm, will, besorgt, ihn zurückhalten. Zwey Figuren (die vordere führt ein nackendes Kind mit sich), eilen schnell davon, eine jüngere trägt Geschmeide im Schooß des Gewandes; etwas ist ihr entfallen, welches sie in der Eile noch aufzuheben sucht; ihnen folgt ein halb erwachsenes, zartes Mädchen nach und trägt ebenfalls etwas im Schooß; alle laufen gegen den Pallast, aus welchem Lykomedes heraustritt, zu sehen was vorgeht. Es ist eine gute zum Mächtigen und Großen sich neigende Manier in allen diesen Figuren, der Künstler ruft uns die gewaltigen, derben Formen in den Werken des Salviati und der beiden Bronzine wieder ins Gedächtniß, wiewohl ohne die correcte Zeichnung dieser Meister in seiner Gewalt zu haben.“ Meyer bemerkt weiterhin, dass Tieck die nackten Körper zu sehr habe durchscheinen lassen, auch finde sich eine „eigentlich elegante Gruppe“ nicht: „Hat man sich überhaupt nur einmal mit der freylich etwas willkürlichen Behandlung des Gegenstandes, in Hinsicht der Erfindung, wo das Episodische eine zu große, ja eigentlich die Hauptrolle spielt, ausgesöhnt: so ist auch an der Disposition des Ganzen weiter nicht viel zu tadeln. […]“ (Meyer/Goethe 1802, S. X). In diesen Wertungen spricht sich deutlich Meyers Ablehnung von Tiecks Zeichenkunst aus, die er schon zuvor geäußert hatte. Mit den beanstandeten Mängeln war an einen Preis kaum zu denken, die Vorwürfe verraten deutlich die von der Warte des Weimarer Geschmacksideals aus formulierte Reserve gegenüber dem pathetischen Stil des jungen David-Schülers. Offensichtlich war die Zeichnung auf der Ausstellung auch ungünstig präsentiert worden. Caroline Schlegel schreibt am 23. November 1801 an ihren Mann: „Ich habe jetzt Tieks Zeichnungen von der Ausstellung, und besonders die - wettlaufende, mit Muße gesehen. Sie ist unendlich viel schöner, wie sie mir da oben erschien, und war es nicht Verrath, so ist es Ungeschick gewesen, sie so hoch zu hängen. In der Composition ist freylich etwas verfehltes und zerrißnes, aber mehr Gedanke, Gehalt und Zeichnung in Einem Kopf, Arm Rücken oder Falte als in Nahls Bildern zusammen.“ (Schlegel 1871, Bd. 2, S. 140).

Im September 1801 ging Tieck jedoch nach Weimar und wurde im engsten Umfeld Goethes tätig, dessen Büste er in Gips anfertigte. Er sah auch die Kunstausstellung, die er „erbärmlich fade“ fand, und äußerte sich brieflich entsetzt über die von Goethe und Meyer gekürten Preisträger, vor allem über den „Nachahmer des Rubens“ Joseph Hoffmann (Maaz 1997, S. 65). Mit Meyer und Goethe kam es zu einer offenen Auseinandersetzung über die Weimarer Kunstpolitik. Tieck, den Goethe in Weimar als einen eigenwilligen jugendlichen Feuerkopf kennenlernte, wurde dennoch für die Ausstattung des herzoglichen Schlosses verpflichtet und lieferte zwischen 1801 und 1805 Entwürfe für Reliefs und Nischenfiguren, die er zum großen Teil auch ausführte. Für die Geschichte der deutschen Kunst zwischen Klassik und Romantik ist die „Weimarer Preisaufgabe“ des Jahres 1801 sicher als schicksalhaft zu betrachten. Enttäuscht zog sich Philipp Otto Runge, der mit *Achills Kampf mit den Flüssen* ebenfalls an der Konkurrenz teilgenommen und keinen Preis, sondern nur Kritik erhalten hatte, von den Preisaufgaben zurück und wandte sich dem Projekt einer allegorischen Landschaftskunst zu. Mit Tiecks Zeichnung liegt nun noch ein weiterer bedeutender Beitrag eines jungen Künstlers vor, der - ebenso wie Runge mit Gedanken der Frühromantik vertraut - an den Weimarer Kunstrichtern gescheitert ist.

MT

Christian Ferdinand Hartmann
1774 Stuttgart – Dresden1842

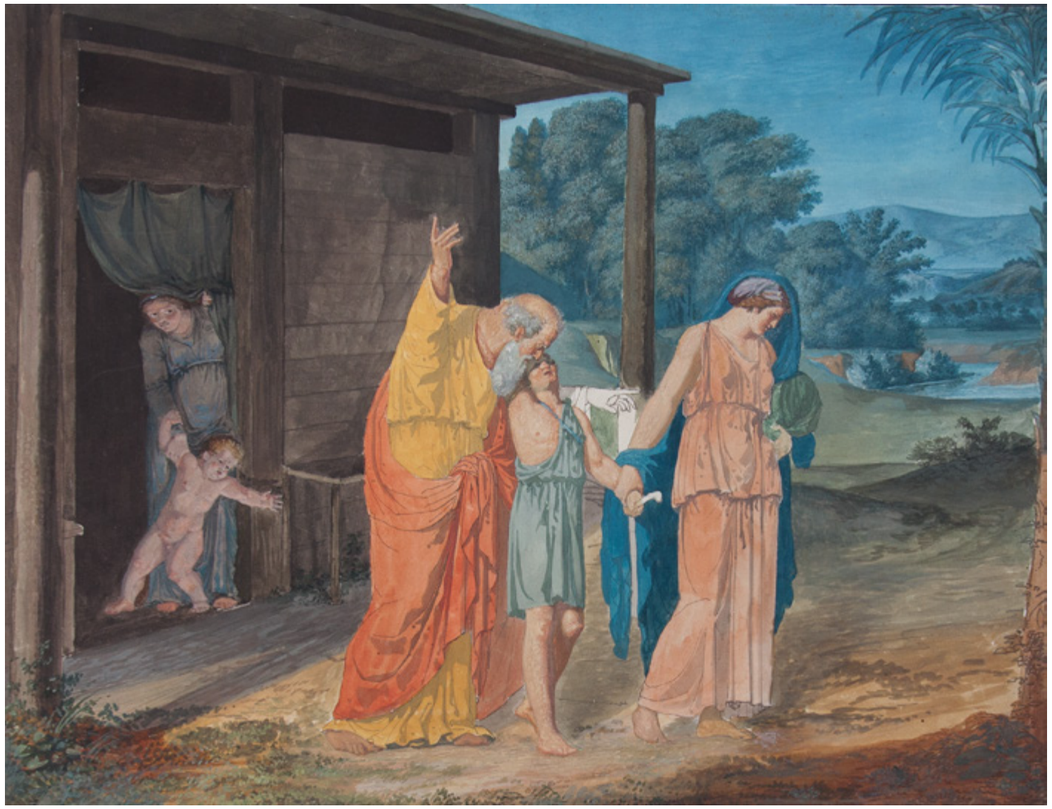
52 **Die Verstoßung der Hagar**

Feder und Tusche in Braun über Blei, weiß gehöht.
Gouache mit Aquarell und Federzeichnung in Grau/Braun mit Umrahmung in grauer Gouache auf Papier
26,8 x 34,7 (32,5 x 40,3) cm
Verso in brauner Feder alt bezeichnet: „Niv: 83“
Provenienz: Winterberg Auktion 85, Heidelberg, Lot 275; Ute Prügner, Hamburg
Literatur: unveröffentlicht

LEIHGABE

Christian Ferdinand Hartmann ist eine Schlüsselfigur des deutschen Klassizismus, auch wenn sein Werk kunsthistorisch noch nicht erschlossen ist. Wie Christian Gottlieb Schick und Joseph Anton Koch war er ein Eleve der Hohen Karlsschule in Stuttgart und studierte zwischen 1786 und 1794 als Schüler von Hetsch die Malerei. Mehrfach hielt er sich in Italien auf und ließ sich nach einem kurzen Aufenthalt in Stuttgart im Jahre 1803 in Dresden nieder, wo er 1810 Professor an der Akademie wurde. In Rom 1794-98 war Hartmann mit Asmus Jakob Carstens und Carl Ludwig Fernow befreundet. An die Brüder Riepenhausen vermittelte er Kopien alter italienischer Malerei, die er 1798 aus Italien mitgebracht hatte und wurde damit, obgleich überzeugter Klassizist, auch zu einem wichtigen Anreger der Frühromantik. 1799 wurde seine Zeichnung *Venus, Paris und Helena*, 1800 sein Ölgemälde *Hektors Abschied von Andromache* bei den „Weimarer Preisaufgaben“ prämiert. Die Zuschreibung des hier vorliegenden Blattes der *Verstoßung der Hagar* erfolgte durch Christian von Holst (Stuttgart) und Hermann Mildenberger (Weimar). In der Stuttgarter Staatsgalerie hat sich die großformatige Zeichnung vom Aufbruch zweier trojanischer Krieger erhalten, die mit dem vorliegenden Blatt durchaus kompositorisch verwandt ist und der Themenwelt des Weimarer Klassizismus zugewiesen werden kann (Gauß 1976, S. 81, Kat. Nr. 477). Die biblische Erzählung von der Verstoßung der Hagar (1. Mose 15-20), die Abraham seinen ersten Sohn Ismael geboren hatte, doch nach der späten Schwangerschaft seiner Ehefrau Sara von dem Patriarchen verstoßen wurde, hat Hartmann bildparallel im Vordergrund aufgereiht. Die Figurentypen sind antikisierend und die Szene von einem hohen Pathos erfüllt, wie es die Kunst der deutschen Nachfolger Jacques-Louis Davids kennzeichnet. Der alttestamentliche Stoff wird zu einer allgemeingültigen Hieroglyphe des Abschieds und der Trauer transformiert.

MT



Moritz Friedrich August Retzsch
1779 Dresden – Oberlössnitz 1857

53 Faust und Gretchen im Garten (Vorzeichnung für Blatt 14 der *Umrisse zu Goethe's Faust*)
Feder in Schwarz auf Papier, Wz.
17,8 x 23 cm
Provenienz: Thomas Le Claire, Hamburg
Literatur: unveröffentlicht

In fein mit der Feder gezeichneten Umrissen hat Retzsch die Schlüsselszene im Garten aus Goethes *Faust* zu Papier gebracht und in der Staffelung der beiden Figurenpaare im Raum auch die parallele Dialogsituation der Dichtung wiedergegeben. Faust und Gretchen treffen sich dem Arrangement von Mephisto und der Kupplerin Marthe gemäß zum Spaziergang im Garten, wo Gretchen eine Sternblume ergreift und - bereits entflammt für ihren Verehrer und Verführer - deren Blätter einzeln mit den Worten zupft: „Er liebt mich mich - er liebt mich nicht." Daraufhin gesteht ihr Faust seine Liebe und ergreift ihre Hände - Gretchens Untergang nimmt unaufhaltbar seinen Lauf. Der Dresdner Maler Retzsch hatte seine *Umrisse zu Goethe's Faust* schon 1808 begonnen, 1810 hatte Goethe einige Blätter gesehen und positiv beurteilt. 1816 erschien die Folge erstmals bei Cotta in Tübingen mit einem Umfang von 26 Blatt und einem Textheft. Das hier gezeigte Blatt ist die ins Reine gezeichnete Vorstudie zu Blatt 14 aus der radierten Folge. Eng verwandt mit unserem Blatt ist eine kürzlich im Kunsthandel angebotene Skizze (Bassenge, Berlin, Auktion vom 29. November 2013, Los Nr. 6503), die zeitlich kurz vorher entstanden sein dürfte. Retzsch hatte die Figurenregie dort bereits festgelegt, im Bildhintergrund aber noch die Doppelturmfassade des im Drama eine wichtige Rolle spielenden Domes skizziert. Nach dem großen Zyklus von Peter Cornelius, der ebenfalls 1816 herauskam, waren Retzsch' Umrissradierungen zu Goethes Lebzeiten das bedeutendste Illustrationsprojekt zum *Faust* (vgl. Lemmer 1988; Brunsiek 1994, 174-179; Giesen 1998, S. 60-74; Krüger 2009; Bertsch 2011, S. 244-247). Goethe war von Retzsch' Zyklus sehr angetan, vermutlich weil er in Umrissen in der Manier John Flaxmans ausgeführt war, die der Dichter besonders schätzte. Retzsch habe, so Goethe, „das wirklich Darzustellende bildlich ergriffen". Das Charakteristisch-Altdeutsche des Faust-Stoffes wird durch die klassizistische Stilwahl weitgehend zurückgedrängt, der patriotische Charakter tritt nicht so stark hervor wie bei Cornelius, der auch hinsichtlich der graphischen Technik die Kupferstiche der Dürerzeit nachgeahmt hat. Die Reduktion auf die Umrisse läßt den Faust von Retzsch klassizistisch erscheinen. Goethe rechnete Retzsch' Umrisse zeit seines Lebens zu den gelungensten Verbildlichungen seines Dramas.

MT

Friedrich Preller d. Ä.
1804 Eisenach – Weimar 1878

54 Friedrich Preller auf einem Esel durch die Campagna reitend, 1829
Bleistift, grau laviert auf bräunlichem Papier
17,3 x 19,1 cm
Monogrammiert und datiert unten rechts: „FP Rom 1829“
Provenienz: Louise Stichling, Weimar
Literatur: Boetticher II-1, S. 317, Nr. 65; Vorstudie zu Gensel 1904, S. 23, Abb. 21

Friedrich Preller erfreute sich als hochbegabter Schüler Johann Heinrich Meyers an der Weimarer Zeichenschule der besonderen Aufmerksamkeit Goethes, den er bei der Ausarbeitung seiner naturwissenschaftlichen Wolkenstudien künstlerisch unterstützte. Goethe, den Preller im März 1832 in einer berühmten Zeichnung auf dem Totenbett festhalten sollte, riet ihm zu einem weiteren Studium in Dresden und dürfte seine Italiensehnsucht angeregt haben. Zwischen 1826 und 1831 hielt sich Preller in Italien, vor allem in Rom, auf, wo er als Anhänger Joseph Anton Kochs zahlreiche Landschaftsstudien der römischen Campagna anfertigte, die ein Hauptthema seines Lebens wurde. Nach der Rückkehr aus Italien wurde Preller Professor und Leiter der Weimarer Zeichenschule. Er blieb sein Leben lang einem idealistischen Klassizismus Poussinscher Prägung verpflichtet, widmete sich in der Gattung der „historischen Landschaft“ der Welt der homerischen Mythen und bereiste neben Rügen, Norwegen und den Alpen auch erneut Italien von 1859-1861, 1869 und 1875/76.
Das vorliegende Blatt entstand 1829 während des ersten Italienaufenthalts und ist eine Vorstudie für ein Aquarell, das als ein Selbstbildnis Prellers zu deuten ist. Auf einem gemieteten Esel, dem üblichen Transportmittel der deutsch-römischen Maler, dem diese in den berühmten Cervaro-Festen eine prominente Rolle zukommen ließen, reitet Preller durch die glühende Mittagshitze der Campagna. Nur das *umbraculum*, ein großer Schirm, den die Maler auch während ihrer Studien aufspannten, schützt ihn vor der Sonne. Einen Malkasten und Falthocker hat er umgehängt. Nicht ohne Selbstironie hat sich der Klassizist Preller hier dargestellt. An Goethe schrieb er 1829, dass ihm die Campagna, in die er oft mit Koch zum Anfertigen von Studien herauszog, lange unverständlich geblieben sei (Gensel 1904, S. 35). Dem hier gezeigten Blatt von 1829 lässt sich eine nur in Umrissen ausgeführte Variante im Dresdener Kupferstichkabinett zur Seite stellen (Buschhoff 2013, S. 68). Auf Prellers anspruchsvoll ausgeführtem Aquarell von 1834 in der Bremer Kunsthalle, das den niederländischen Maler Ferdinand Joseph Marinus stehend in der Campagna zeigt, ist nach neueren Forschungen im Hintergrund Preller selbst bei der Arbeit des Skizzierens unter dem Sonnenschirm zu erkennen (Buschhoff 2013, S. 68).

MT

Friedrich Preller d. Ä.
1804 Eisenach – Weimar 1878

55 Vier Vorzeichnungen zum Sockelfries der Wandbilder der Odyssee in der Prellergalerie des Neuen Museum in Weimar, 1859

1. Die Bestrafung des Melanthios
Blei auf bräunlichem Papier
17,9 x 22,2 cm

2. Die untreuen Mägde
Blei auf bräunlichem Papier
15,8 x 28 cm

3. Die treuen Mägde
Blei auf bräunlichem Papier
16,5 x 28,9 cm

4. Kampf mit Eupeithes
Blei auf bräunlichem Papier
13,2 x 29,1 cm

Provenienz: Louise Stichling, Weimar
Literatur: Boetticher II-1, S. 318, Nr. 125; Gensel 1904, S. 99, Abb. 100; Weinrautner 1997, S. 77-78

Von Großherzog Carl Alexander erhielt Preller 1858 den bedeutenden Auftrag, die sieben Wandbilder der Odyssee, die er 1832 - 36 für das Römische Haus in Leipzig gemalt hatte, in Weimar noch einmal zu wiederholen. Preller hatte sich schon zwischen 1855 und 1859 erneut mit der Odyssee beschäftigt und einen Zyklus von 16 Kohlezeichnungen entstehen lassen, der in zahlreichen Ausstellungen präsentiert wurde (Kriegsverlust der Berliner Nationalgalerie). Eine Umsetzung dieser um zahlreiche Szenen erweiterten Zeichnungen in monumentale Wandmalereien verdankte sich der Intervention des Weimarer Großherzogs. Zwischen 1859 und 1869 arbeitete Preller intensiv an dem Projekt. Ursprünglich war sogar die Errichtung einer Arkadenhalle zur Aufnahme der Wandbilder geplant; realisiert wurde aber lediglich die sogenannte Prellergalerie im zwischen 1863 und 1868 neugebauten Neuen Museum in Weimar. Die Bilder der Prellergalerie sind späte Erzeugnisse eines an Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart und Asmus Jakob Carstens geschulten und durch eigens in Italien betriebenes Naturstudium bereicherten Klassizismus. Durch graphische Reproduktion wurden sie zum Inbegriff der Imagination der homerischen Mythen im Historismus (vgl. Weinrautner 1997, S. 68-83; Scholl 2011).
Die Wandbilder zeigen die Irrfahrten des Odysseus nach den Kämpfen um Troja und die wichtigsten Abenteuer, die der Held bestehen musste, um nach zehn Jahren auf seine Heimatinsel Ithaka zurückzukehren. Der Sockelfries war dagegen ausschließlich den Ereignissen im Palast des Odysseus auf Ithaka gewidmet: „Die Geschichte im Haußе des Helden die so unendlich reich u manigfaltig ist, beschäftigt mich jetzt einzig u allein, da die Abentheuer abgethan sind“, schreibt Preller im Juni 1859 (Weinrautner 1997, S. 77). Zwanzig Jahre lang war Odysseus von seiner Heimat abwesend und wurde längst für tot gehalten. Seine Irrfahrt nach Beendigung der Kämpfe um Troja dau-

erte zehn Jahre. Währenddessen wurde Odysseus' Anwesen von den Freiern belagert, die seine Habe verprassten und die Hand der Penelope gewinnen wollten, doch diese blieb in ehelicher Treue zu ihrem Gatten standhaft. Mit Listen und der Hilfe Athenas, seines Sohnes Telemachos, seines Vaters Laërtes und des Schweinehirten Eumaios gelingt es Odysseus, die Freier zu überwinden und zum großen Teil zu töten. Die Entwürfe sind in Bleistift und im Konturstil ausgeführt und damit schon ganz auf die Realisierung als monochrome rotfigurige Malerei vor schwarzem Grund hin gedacht. In der strengen Reihung der Figuren und der fehlenden Raumtiefe werden klassizistische Gestaltungsprinzipien reaktiviert (ausgeführte Vorzeichnungen zum Fries in Heidelberg, Kurpfälzisches Museum; Reproduktion des gesamten Frieses: Jordan 1875). Preller hat die Odyssee immer wieder intensiv gelesen und viele Szenen für den Sockelfries komponiert, die nicht realisiert wurden. Dazu gehörten auch die vorliegenden vier Entwurfszeichnungen, in denen Preller die Ereignisse nach der Rückkehr des Odysseus thematisiert, welche die Reinigung seines Hauses von den Freiern und ihren Sympathisanten betreffen.

Blatt 1: Im Gegensatz zu Eumaios hatte der Schafhirt Melanthios die Seiten gewechselt und Odysseus nicht die Treue gehalten. Er wusste um den Ort der Waffenkammer im Palast und wollte die Ausrüstung für die Freier beschaffen. Dabei wurde er von Odysseus und seinen Getreuen ertappt. Eumaios und der Rinderhirt Philoitios führen den Befehl ihres Herrn aus, indem sie den gefangenen Melanthios fesseln und zur Strafe am Dachstuhl aufhängen, damit er lange vor seinem grausamen Tod leide (Odyssee, XXII, 135-200).

Blatt 2: Zwölf der Mägde des Hauses waren der Herrin Penelope und der Amme Eurykleia während Odysseus' Abwesenheit untreu geworden und hatten sich den Freiern hingegeben. Nachdem sie die Leichen der getöteten Freier aus dem Saal entfernen und diesen säubern mussten, wurden sie von Telemach mit einem Strick erhängt (Odyssee, XXII, 419-473). Preller zeigt sechs der untreuen Mägde, die von Eumaios und Philoitios zusammengetrieben werden.

Blatt 3: Das nächste Blatt zeigt Odysseus bei der Begegnung mit den übrigen Mägden, die ihm und seiner Gattin die Treue gehalten hatten. Mit einer Fackel in der Hand, die Odysseus zusammen mit Schwefel zur Reinigung des blutgetränkten Saales erbeten hatte, führt Eurykleia die treuen Mägde zu ihrem Herrn. Odysseus' Haltung verrät die Rührung, die ihn bei diesem Wiedersehen nach langer Zeit ergreifen sollte: „Packte Odysseus ein süßes Sehnen nach Weinen und Stöhnen, / Konnte er doch durch Besinnen sie alle wieder erkennen." (Odyssee, XXII, 496-501).

Blatt 4: Eupeithes war der Vater des Antinous, des Anführers der Freier. Unter Athenas Führung kämpfen Odysseus, sein Vater Laërtes und sein Sohn Telemach gegen Eupeithes, der sich nach dem Tod seines Sohnes gegen den Hausherren erhoben hatte. Eupeithes stirbt dann durch die Hand des Laërtes (Odyssee, XXIV, 464-471).

Preller hat diese Szenen im August 1859 gezeichnet: „Seit Goslar habe ich 13 neue Zeichnungen gemacht, darunter freilich einige, die schon da waren, aber mir durchaus ungenügend. […] 5. Die Bestrafung der Mägde. […] 7. Melantheus wird gebunden. […] 9. Kampf zwischen Eupeithes und Laaerthes. […]"; „Ein anderes habe ich noch vollendet: die Eurykleia führt die treuen Mägde dem Od. vor, der sie willkom[m]en heißt. Dies das Gegenstt. zu den gefesselten Mägden. Ueber den Melantheus muß ich Ihnen noch sagen, daß die Scene kein Kampf sein darf, das böse Princip muß erliegen, die Strafe sichtbar sein, eben so gut als bei den Mägden u den Freiern. Dem Fatum läßt sich nichts abhandeln, die Götter selbst standen nicht daüber." (zitiert nach Weinrautner 1997, S. 186). Diese vier Zeichnungen sind vornehmlich grausamen Schilderungen der Ereignisse gewidmet, die Odysseus' Heimkehr und die Reinigung seines Hauses von den Freiern begleitet haben. Nur Blatt 3 wurde in veränderter Form ausgeführt, und es ist zu vermuten, dass Preller eingedenk der klassizistischen Harmonie und Illusion einer schönen Antike auf die Darstellung der inhumanen Taten des Helden und seiner Begleiter verzichtet hat.

MT

GEGENWELTEN

DIE KUNST DER ROMANTIK

Carl Gustav Carus (zugeschrieben)
1789 Leipzig – Dresden 1869

56 Ruine des Klosters Paulinzella in Thüringen von Osten im Mondschein, um 1820-30

Öl auf Leinwand

36 x 46 cm, unbez.

Provenienz: Sammlung Major von Breseler, Danzig

Literatur: Galerie Hans, Caspar David Friedrich und Umkreis, Hamburg, 2006, S. 72

Carl Gustav Carus näherte sich der Ölmalerei als Autodidakt. 1817/ 1818 lernte er Caspar David Friedrich kennen. Die beiden freundeten sich an und Friedrich wies Carus in die Technik der Ölmalerei ein, insbesondere in die Kunst der Lichteffekte: *„Friedrich empfahl mir einst ein Experiment....Ein Mondscheinbild fand er einst auf meiner Staffelei. Da bat er mich eine dunkle Lasur auf die Palette zu nehmen und außerhalb des Mondes und der nächsterleuchteten Stelle alles, und je mehr gegen den Rand des Bildes umso dunkler, damit zu übertuschen...Ich tat es, und das Bild war mit eins ein anderes geworden; nun erst war die Illusion der Mondbeleuchtung deutlich...“* (Carus 1865/66, Bd. 1,S. 207). Carus' erste Ölbilder sind sowohl thematisch als auch malerisch recht düster. Dies wird mit dem frühen Tod seines Sohnes Ernst Albert in Verbindung gebracht. Er vermochte mit und durch die Kunst seinen seelischen Schmerz auszudrücken und zu bewältigen. Auch mit Goethe verband Carus eine enge Freundschaft ab dem Jahr 1818. Grundlage dieser Verbindung war ihre geistig-wissenschaftliche Übereinstimmung im Bereich der Naturanschauung. Trotz ihres Altersunterschieds von vierzig Jahren suchte Carus den Kontakt zu Goethe, den er bereits vor ihrer persönlichen Bekanntschaft durch dessen Schriften als seinen „Lebensgenius“ ansah. Auch was ihre jeweiligen Theorien über den Zusammenhang von Wissenschaft und Kunst anbelangte, gab es eine gemeinsame Basis, die in einem regen schriftlichen Austausch vertieft wurde. Die 1832 publizierte Schrift von Carus „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ beginnt mit einem Brief von Goethe als Einleitung. Die gegenseitige Wertschätzung ist hoch: *„... überhaupt gehört der Briefwechsel zwischen Goethe und Carus zu den schönsten und erhabensten Zeugnissen der Begegnung zweier großer Persönlichkeiten.“*. (Meffert 1999, S.61). 1821 erhielt Carus einen Abguss der Goethe-Büste von Christian Daniel Rauch (siehe Kat Nr. 8) die *„täglich vor seinem Blick steht“*, wie er in einem Brief vermerkt. Auf Bitten Goethes sendet Carus einige seiner Landschaftsbilder für die ständige Ausstellung nach Weimar. Insgesamt 12 Landschaftsbilder werden an Goethe zwischen 1820-1823 übermittelt. Einige davon behielt Goethe privat bei sich am Frauenplan.

Wäre ihm das vorliegende Gemälde zugesandt worden, hätte er es vermutlich ebenfalls für seine Privatsammlung behalten. Goethe kannte die Klosterruine Paulinzella und war tief beeindruckt von den malerisch anmutenden Resten der verfallenen Klosteranlage. Er verbrachte seinen 68. Geburtstag in der Ruinen-Anlage. Das Benediktiner Doppelkloster Paulinzella wurde zwischen 1102-1105 gegründet. Stifterin und zugleich Namensgeberin war eine sächsische Adelige namens Paulina. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Carus die Klosterruine jemals besucht hätte. Da diese aber als eine der bedeutendsten Ruinen des Landes in dem 1816 erschienenen „Führer“ von Martini und Hesse *Die Ruinen der Thüringer Klöster und Burgen* hervorgehoben wird, kann man davon ausgehen, dass ihm die Anlage dadurch bekannt war. So zumindest mutmaßt Jens Christian Jensen in seinem Gutachten vom 12.01.1999. Carus nutzt die Bildgestalt, um die zeichnerisch angelegte Architektonik mit malerischen Mitteln äußerst stimmungsreich auszufüllen.

Er schafft damit die seinen Mondscheinbildern aus der Zeit um 1820-30 charakteristische romantische Atmosphäre. Der Mond erscheint oberhalb der Ruine. Durch den niedrig mittig gesetzten Fluchtpunkt erzeugt Carus eine immense Tiefenwirkung, die durch die sich nach vorne öffnende Ruinenfront verstärkt wird.

Eingebettet in das diffuse Mondlicht scheint sich die Ruine vor dem Auge des Betrachters zu erheben. Der Blick wird von der Vierung über das Langschiff in die Tiefe geleitet, wo er sich nicht verliert, sondern am rückseitigen Portal abprallt und wieder in den Bildvordergrund gelangt. Hier setzt der Künstler das Mondlicht geschickt als gestalterisches Mittel ein, um die Ruine in die Landschaft einzubetten, die bereits von dem sich im Verfall befindenden Gemäuer Besitz ergriffen hat. Überall ragen Bäume und Büsche aus dem Mauerwerk hervor. Die „Göttliche Natur“ und die „von Menschenhand erschaffene“ Architektur sind bereits symbiotisch miteinander verbunden.

AA

Caspar David Friedrich
1774 Greifswald– Dresden 1840

57 Das Kreuz an der Ostsee, 1815

Öl auf Leinwand auf einem Dresdner Keilrahmen
26 x 19,3 cm, unbez.
Provenienz: Galerie Hans, Hamburg
Literatur: Galerie Hans 2006, Kat. Nr. 2, S, 16; Jensen 2007, Nr. 56, S. 141-154; Rößler 2013, S. 250-307

Für Goethe und Johann Heinrich Meyer repräsentierte Caspar David Friedrich mit seinen „mystisch-allegorischen Landschaften“ (MA 11.2, S. 334-335) fraglos den falschen Weg der neueren Kunst, dennoch sind die Berührungen des Malers mit dem Dichter vielfältig und von gegenseitiger Anteilnahme geprägt gewesen (vgl. Grave 2011 mit älterer Literatur; Rößler 2013). Bei aller Anerkennung für Friedrichs künstlerische Fertigkeit in der Anfertigung von Naturstudien und der Ausführung landschaftlicher Kompositionen, blieb Goethe die christlich-allegorische Überhöhung der Landschaft jedoch fremd.
Insgesamt sechs Fassungen des Kreuzes an der Ostsee sind bisher bekannt geworden, von denen die Version im Berliner Schloss Charlottenburg den Anspruch behauptet, das ‚Original‘ zu sein (vgl. Börsch-Supan/Jähnig 1973, S. 330, Nr. 215). Schon aus zeitgenössischen Quellen ist jedoch zu erfahren, dass Caspar David Friedrich aufgrund der starken Nachfrage seiner Bilder wiederholt Repliken seiner eigenen Kompositionen angefertigt hat. Jens Christian Jensen hat mit guten Gründen nachgewiesen, dass es sich bei dem vorliegenden Gemälde um eine solche eigenhändige, jedoch kleinere Zweitfassung handelt, die als ein Original von Friedrichs Hand zu gelten hat (Jensen 2007). Werner Sumowski ist in einem Gutachten zu einem vergleichbaren Ergebnis gekommen (Gutachten vom 10. April 1999). Neben der hohen malerischen Qualität der vorliegenden Fassung sind es vor allem Bilddetails wie die diagonal im Bild liegenden Stangen zum Heranziehen der Beibringerboote, welche nur in der Berliner und der vorliegenden Fassung korrekt gezeichnet sind; auf den Kopien der Komposition sind diese Details sinnentstellend als Seile wiedergegeben. Die Tatsache, dass die vorliegende Fassung auf einen Dresdner Keilrahmen aufgezogen ist, wie ihn auch Friedrich verwendet hat, macht den Entstehungsort Dresden mehr als wahrscheinlich. Jensen und Sumowski sind sich einig, dass im vorliegenden Gemälde, auch aufgrund des kleineren, privaten Formats, jene für „eine Freundin“ Louise Seidlers bestimmte Fassung erkannt werden muss, welche aus den Quellen bekannt ist. Das Gemälde führt mit seiner hervorgekehrten Symbolik direkt in das religiöse Selbstverständnis Caspar David Friedrichs, indem es die Motive von Glauben und Hoffnung (Kreuz und Anker) mit der Metaphorik der Lebensschifffahrt verbindet. Berühmt sind die Worte, die Friedrich selbst zu der Komposition in einem Brief an Louise Seidler vom 9. Mai 1815 geäußert hat: „Das Bild für ihre Freundin ist bereits angelegt, aber es kommt keine Kirche darauf, kein Baum, keine Pflanze, kein Graßhalm. Am nackten steinigten Meeresstrande steht hoch aufgerichtet das Kreutz, denen so es

Das Kreuz an der Ostsee
Öl auf Leinwand, 45 x 33,5 cm
Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten,
Schloss Charlottenburg

sehn ein Trost, denen so es nicht sehn ein Kreutz.“ (Friedrich 2005, S. 96). Friedrich spielt hier gedanklich mit den Möglichkeiten des gegenständlichen Sehens und der Erkenntnis des „Wahren“. Die Motive deuten darauf hin, dass die Komposition als ein Gedächtnisbild angelegt wurde, indem die Lebensfahrt mit der Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung verbunden wird (vgl. zuletzt Grave 2011a, S. 50). Die trostspendende Metaphorik der Komposition lässt das Gemälde als ein privates Andachtsbild erscheinen, das der persönlichen Kontemplation dienen sollte. Wie gesagt blieb Goethes Verhältnis zu derart deutlichen christlichen Allegorisierungen der Landschaft im Werk Friedrichs reserviert. Erst kürzlich ist aber eine Beschreibung der Komposition von Johann Heinrich Meyer bekannt geworden, der diese vermutlich 1816 in Augenschein genommen hatte. Diese Beschreibung ist durchaus positiv gestimmt und würdigt das Gemälde als die „einfache Einkleidung“ christlich-allegorischer Vorstellungen in „landschaftl Bilder“: „Von dem Kreutz dem allg. Christenzeichen auf Felsen errichtet hoch ragend festgegrundet ein sicherer Wegweiser ist die Bedeutung an sich schon klar und daß am Fuß desselben Anker und Gestänge hingelegt sind, gleichsam ruhend und wie nach vollendeter Schiffarth ist in der vorhin gemeldeten Beziehung auf Leben und Daseyn ein wahrthaft schöner Gedanke heißen (sic!). Das Gemälde wird dadurch in Betracht der Erfindung zu einem wohl gerundeten in sich abgeschloßenen Gedicht und um soviel schätzbarer je seltener Verdienste solcher Art vorzukommen pflegen.“ (zitiert nach Rößler 2013, S. 283-284).

MT

Caspar David Friedrich
1774 Greifswald – 1840 Dresden

58 Landhaus im Laubwald, um 1797

Feder in Schwarz und Aquarell
21,4 x 27,5 cm, unbez.
Provenienz: Harald Friedrich, Hannover; Kunsthalle Mannheim, 1924 (Stempel verso); Amsler & Ruthardt 1924, Berlin;
Kunsthaus Lempertz, Köln; Gustav Engelbrecht, L. 1148
Literatur: Katalog Amsler & Ruthardt, Auktion 105, Berlin 1924, Nr. 138, Abb. Tafel 16; Siegrid Hinz, Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnung und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde, Dissertation Greifswald, 1966 (Typoskript), Nr. 99; Werner Sumowski, Caspar David Friedrich-Studien, Wiesbaden 1970, S. 54 Anm. 88; Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgrafik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 238, Nr. 11 mit Abb.; Marianne Bernhard (Hg.), Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk, mit einem Nachwort von H. Hofstätter, München 1974, Abb. S. 78; Ausst. Kat. Caspar David Friedrich, Linien und Transparenz, Centre Culturel du Marais Paris 1984, Nr. 3, Abb. 15.; Hermann Dickel, Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier. In: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, 6 Bde., hrsg. von Manfred Fath, Weinheim 1991, Bd. 3, S. 37 Anm. 17. Ausst. Kat. Caspar David Friedrich - Die Erfindung der Romantik hrsg. von Hubertus Gaßner, Kunsthalle Hamburg 2006, S. 362, Abb. S. 106; Ausst. Kat. Caspar David Friedrich und Umkreis, Galerie Hans, Hamburg 2006, Kat. Nr. 3, S. 22f. mit Abb.; Helena Cortes Gabaudan, Johann Wolfgang Goethe - Las Afinidades Electivas - Caspar David Friedrich, Madrid 2010, S. 55 und S. 262; Christina Grummt, Caspar David Friedrich, Die Zeichnungen, Das gesamte Werk, Band I, C.H. Beck Verlag München 2011, S. 84, Nr. 38

Goethes Verhältnis zu Caspar David Friedrich war geprägt von Bewunderung und Ablehnung zugleich. Frank Büttner erklärt diese Zwiespältigkeit in seinem Aufsatz *Abwehr der Romantik* in *Goethe und die Kunst, 1994* mit dem Umstand, dass Goethe in Friedrich einen „Künstler von einzigartigem Talent auf falschem Weg“ (Schulze, 1994, S. 459) sah. Und er versuchte, den talentierten Künstler zu bekehren.
Im Herbst 1816 bat Goethe Caspar David Friedrich, ihm Wolkenstudien auf der Grundlage der Systematik von Luke Howard anzufertigen. Dieser lehnte jedoch ab, da er in „derartiger“ Kunstauffassung einen Umsturz der Landschaftsmalerei sah. Man kann vermuten, dass Goethe mit seiner Bitte pädagogisch auf den Romantiker einwirken wollte. Indem er ihn bat sich mit der wissenschaftlich Betrachtung der Natur zu beschäftigen, erhoffte er sich Friedrich von dessen „mystisch-allegorischer“ Auffassung der Landschaftsmalerei (die Goethe entschieden ablehnte) abzubringen. Angeblich gab es mehrere dieser Bekehrungsversuche.
Das *Landhaus im Laubwald* weist noch keine Anklänge der im späteren Werk Friedrichs zuweil düster-mystizistisch anmutenden Strukturen auf. Laut Börsch-Supan lässt sich der dargestellte Laubwald in eine Gegend um Kopenhagen situieren, wo sich der Künstler während seiner Akademiezeit befand. Das Aquarell gehört zu einer Reihe früher malerisch ausgeführten Landschaftszeichungen, die der Künstler um 1797 fertigte.

Ähnlich wie bei der *Louisenquelle in Frederiksdah*l, 1797 (Grummt Bd. I, Nr. 37, S. 83), entscheidet sich Friedrich für das Hinzufügen einer Figurengruppe im linken Bildvordergrund, bestehend aus einem Jäger mit Hund, der einem Wanderer etwas zeigt oder ihm den Weg weist. Diagonal nach rechts versetzt ragt in der Bildmitte der Dachfirst des Landhauses aus dem dichten Laubwald heraus. Das offene Tor könnte darauf verweisen, dass es sich dabei um das Hei des Jägers handelt, der gerade herausgetreten ist. Das Blatt hat eine helle, luftige Farbgebung und strahlt eine freundliche, heitere Stimmung aus, wie man sie im späteren Werk Caspar David Friedrichs selten findet.

AA

Carl Friedrich von Rumohr
1785 Reinhardtsgrimma bei Dresden – Dresden 1843

59 Der Überfall

Feder in Schwarz auf Papier
34 x 48,7 cm
Auf altem Untersatz-Karton eigenhändig bezeichnet: „Carl v. Rumohr fecit 1825“
Provenienz: E. Sudbrock, Münster
Literatur: unveröffentlicht

1815 hatte Carl Friedrich von Rumohr Goethe in Weimar besucht; im Todesjahr 1832 würdigte Rumohr Goethe als einen großen Anreger, der die bildende Kunst wieder ins Zentrum des Interesses gerückt hatte (Rumohr 1832, S. 18). Doch berührten sich Goethe und Rumohr ideell am engsten in ihren eigenen Bemühungen um die Zeichnung. Goethe wie Rumohr waren beide dilettierende Zeichner; beide interessierten sich in ihrem zeichnerischen Werke gleichermaßen für die Landschaft, wobei Rumohr die holländische Tradition des 17. Jahrhunderts im Stile Ruisdaels favorisierte und Goethe den idealen Weg von Claude Lorrain, Poussin und Hackert einschlug. 1811 lobte Goethe die Zeichenkunst Rumohrs, da er verstehe, „mit Feder und Pinsel zu handthieren“ (zit. nach Sieveking 2012, S. 3). Rumohr war Kunsthistoriker, Sammler und Mäzen, der sich als Förderer der jüngeren Generation von romantischen Künstlern und Landschaftsmalern wie Erwin Speckter, Franz Horny, Friedrich Salathé, Christian Morgenstern und Friedrich Nerly große Verdienste erwarb. Viele Jahre verbrachte er, der finanziell weitgehend sorgenfrei war, in Italien und arbeitete dort an seinem großen Projekt einer quellenbasierten Erforschung der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Deren Ergebnisse legte Rumohr in den drei Bänden der *Italienischen Forschungen* (Berlin und Stettin 1827-31) nieder. Das vorliegende Blatt von anspruchsvollem Format fügt sich in die Reihe der Landschaftszeichnungen des Autodidakten Rumohr, die er zumeist mit der Feder nicht vor der Natur, sondern aus seiner Phantasie zeichnete. Viele seiner Werke, vor allem seine Karikaturen, sind spontane Kritzeleien und wurden von ihrem Schöpfer kaum als vollwertige Kunstwerke betrachtet. Unser Blatt fällt hier insofern heraus, als es mit ausgesprochener Sicherheit und mit dynamischem Strich voll durchgezeichnet ist und zudem eine für Rumohrs Zeichnungen seltene figürliche Staffage aufweist. Hier ist ein Überfall auf Reisende oder Landleute gezeigt, die Gepäck und Leben verlieren. Rumohr selbst war 1819 in der Casa Baldi in Olevano das Opfer von Räubern („briganti“) geworden, die den Freiherrn entführen wollten (Rumohr 1832, S. 211-224; Riccardi 1988). Unklar, ob die Wahl des figürlichen Motivs damit in einem Zusammenhang steht. Die Landschaft zumindest ist ein eigentümlicher Hybrid aus Italien und dem Norden zugleich. Erinnern die steil aufgipfelnden Felsen an die Gegend von Olevano oder die Albaner Berge, so deuten die Fichten in der rechten Bildhälfte eher auf das deutsche Mittelgebirge, den Harz oder Thüringen hin. Hier erweist sich Rumohrs Landschaftskunst als ein poetisches Spiel, das mit Versatzstücken aus der Natur operiert, die er mit seiner sehr eigentümlichen zeichnerischen Handschrift, die sich vor allem aus hastig gesetzten Schraffuren aufbaut, wiedergibt.

MT

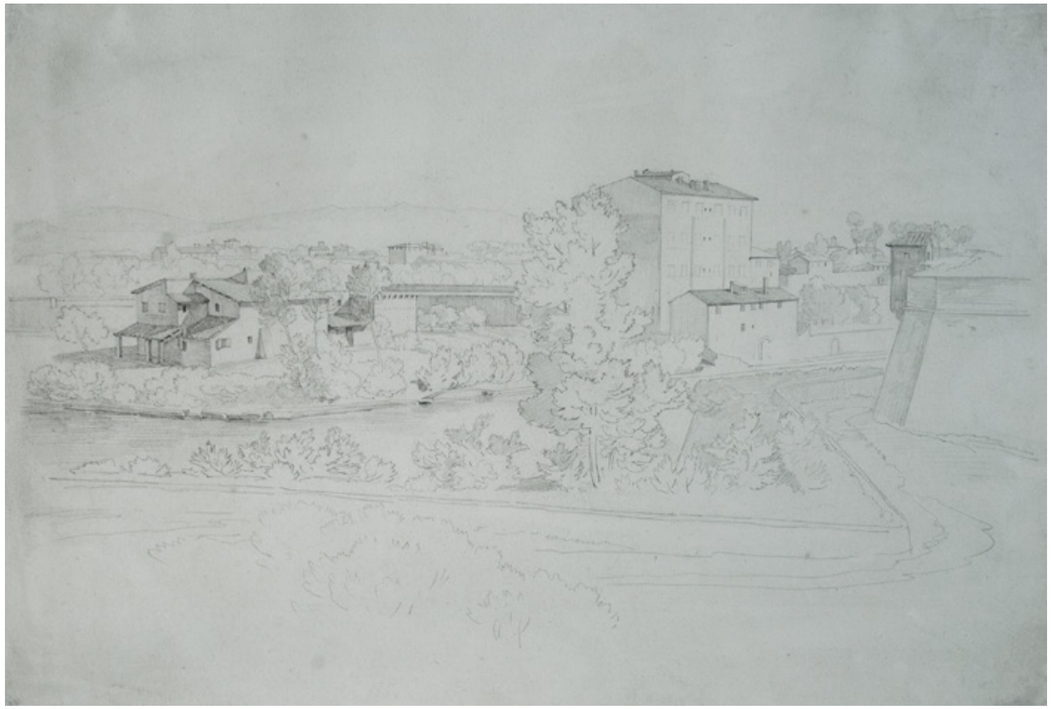
Heinrich Reinhold
1788 Gera – Rom 1825

60 Landschaft mit Häusern

Bleistift auf Papier
31,2 x 46,1 cm
Provenienz: Lempertz, Köln, Auktion vom 4. Dezember 1999, Los Nr. 1619
Literatur: unveröffentlicht

Heinrich Reinhold war Schüler der Dresdner Akademie, arbeitete seit 1809 für fünf Jahre als Graphiker für Dominique-Vivant Denon in Paris und lernte ab 1814 in Wien die Romantiker um Julius Schnorr von Carolsfeld, Ferdinand Olivier und Joseph Anton Koch kennen. Enge Freundschaft verband ihn zudem mit Johann Christoph Erhard und Johann Adam Klein, mit denen er 1818 das Salzkammergut bereiste. 1819 ging er zusammen mit Erhard nach Rom, bereiste zwischen 1820 und 1824 Neapel, Sizilien, Livorno, Florenz, Sorrent und vor allem Olevano. Das vorliegende Blatt aus einem Skizzenbuch dürfte auf einer dieser Reisen entstanden sein. Es besticht durch die spontane Aufnahme eines nicht weiter durch eine Sehenswürdigkeit oder eine besondere Naturschönheit ausgezeichneten Ortes. Reinhold interessieren hier vor allem die klaren architektonischen Strukturen hinter einem Wasserlauf im Mittelgrund, die er mit geradezu nazarenischer Präzision erfasst, wogegen Vorder- und Hintergrund ganz skizzenhaft bleiben. Es handelt sich möglicherweise um eine italienische Hafenstadt mit einer befestigten Zitadelle am rechten Bildrand. Das vorliegende Blatt besitzt bis in das Motiv hinein große Ähnlichkeit mit den 1820 auf einer Reise in Livorno und Pisa entstandenen Zeichnungen. Auf diesen Blättern interessiert sich Reinhold für die schlichte Tektonik der italienischen Bauten und wählt des Öfteren eine leichte Draufsicht, als hätte er die Skizze von einem erhöhten Punkt aus aufgenommen (vgl. Ausst. Kat. Gera, S. 56-58, Kat. Nr. 49-58). Reinholds große Begabung lag in den Studien, die er in Bleistift oder in Öl aufnahm. Wie sein engster Freund Erhard, der 1822 den Freitod wählte, starb auch Reinhold schon als junger Mann in Rom.

MT



Johann Adam Klein
1792 Nürnberg – München 1875

61 Zwei Eichen, 1810

Tusche in Braun auf Papier
52,5 x 42 cm
Bez. unten links: „J. A. Klein 1810“
Provenienz: Privatbesitz, Hameln
Literatur: unveröffentlicht

LEIHGABE

In die Mitte des großformatigen Blattes setzte Johann Adam Klein zwei große alte Laubbäume, die aufgrund der Blattform als Eichen zu bestimmen sind. In dem wechselhaften Spiel von belaubten und abgestorbenen Ästen und dem arabesk-schlängelnden Wuchs der beiden Bäume liegt ein hoher ästhetischer Reiz. Auf felsigem Grund vor einer Überschaulandschaft situiert, ist hier aber wohl mehr gemeint als ein bloßes Baumportrait, wie wir es in der Landschaftsmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in Werken von Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Klengel und vor allem Johann Christian Reinhart kennen, der einzelne Bäume aus der Villa Borghese in Rom zum Gegenstand großformatiger Ölgemälde machte. Hackert gab als Studienmaterial für junge Künstler sogar eine Folge radierter Baumportraits heraus und stellte Regeln auf, um das Schönste in den Bäumen zu erkennen und auszuwählen (vgl. Mildenberger 2008). Johann Adam Klein, ein Nürnberger Landschafts- und Tiermaler, der hier noch am Beginn seiner Karriere steht, ist hinsichtlich der Zeichentechnik noch ganz vom 18. Jahrhundert und seiner ersten Lehrer wie Georg Christoph von Bemmel geprägt. Doch mag im Jahre 1810, kurz vor Ausbruch der Befreiungskriege, in die Wahl des Motivs der sich einander zuneigenden Eichen ein patriotischer Gedanke eingeflossen sein, galt die Eiche doch seit dem 18. Jahrhundert, seit Klopstock und dem Göttinger Hainbund, als nationales Symbol der Stärke, Beständigkeit und des freien Vaterlandes. Caspar David Friedrich, Georg Friedrich Kersting und andere Romantiker haben diese Symbolik intensiv in ihren zeitgenössischen Arbeiten genutzt. Vorliegendes Blatt entstand noch vor der Reise nach Wien, wohin sich Klein 1811 begab, um an der Akademie zu studieren. Bei seinem zweiten Aufenthalt in Wien ab 1817 stieß er auf den Kreis der Romantiker um Joseph Anton Koch. Zu seinen engsten Freunden gehörten Johann Christoph Erhard und Heinrich Reinhold, mit denen er gemeinsam 1818 eine Studienreise in das Salzburger Land unternahm. Dieser Künstlerfreundschaft unter Landschaftsmalern widmete Klein 1819 sein wohl berühmtestes druckgraphisches Blatt, die Radierung *Die Maler auf der Reise*, eine Inkunabel für den Freundschaftskult und die Naturandacht der Romantik.

MT

Carl Blechen
1798 Cottbus – Berlin 1840

62 Zwei betende Frauen vor einer Marienstatue

Öl auf Leinwand auf Karton
15 x 14 cm
Bez. auf der Rückseite mit einer handschriftlichen Echtheitsbestätigung des Kunsthistorikers Guido Joseph Kern (1878-1953): „*Bescheinigung* / Diese Arbeit: 2 Mädchen oder Frauen, eine mit blauem Kleid, eine mit rotem Rock, (Öl auf Pappe*) vor einem Bildstock mit der Gottesmutter und Kind betend; Landschaft: Waldweg, in der Mitte hell von einem Sonnenstrahl beschienen, halte ich für eine eigenhändige Arbeit von *Karl Blechen*, was ich dem Besitzer hiermit auf Wunsch gern bescheinige. / Prof. G. J. Kern / Berlin, d. 11. VI. 1929 / * (Maße: 15 x 14 cm)“
Provenienz: H. C. Krüger, Berlin
Literatur: Rave 1940, Nr. 1889

Die kleine Ölstudie ruft zentrale Motive romantischer Ikonographie auf, die Blechen in verschiedenen Gemälden und Aquarellen immer wieder bearbeitet hat. Zwei junge Frauen sind während eines Spaziergangs auf einem Waldweg vor einem Bildstock niedergekniet und halten Andacht vor einer Marienstatue mit dem Jesuskind. Der Bildausschnitt mit dem Waldrand links und dem Bergrücken rechts deutet darauf hin, dass dieses Marienbild inmitten der Landschaft steht und den vorbeiziehenden Wanderer zur Gottesfurcht ermahnen soll. Das Motiv der Andacht überträgt sich von dem christlichen Symbol auf die Natur selbst, die der Betrachter als Schöpfung Gottes ehren soll. Nicht ohne Grund hat Blechen das Madonnenbild in einem gotischen Tabernakel platziert. Das Marienbild stiftet nicht nur die religiöse Andacht, sondern auch eine ehrfurchtsvolle Erinnerung an die mittelalterliche Vergangenheit, als im Sinne der Romantiker Kultur, Natur und Glauben noch eine Einheit bildeten. Blechen hat den Kontrast der Jugend der beiden Mädchen mit dem Alter des Madonnenbildes kunstvoll genutzt, um seine Phantasie vom Geborgensein des Menschen im Glauben und in der Natur anschaulich zu machen.
Nicht nur im Oeuvre Blechens, sondern auch in der Malerei der Spätromantik generell, etwa bei Carl Friedrich Lessing, war das Motiv von betenden Rittern, Wanderern und Frauen vor Bildstöcken im Wald sehr populär. Man denke hier nur an Blechens Gemälde *Pilger im Klosterhof* (Berlin, Schloss Charlottenburg) von etwa 1830, das mit der vorliegenden Ölstudie in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist (vgl. Schuster 1990, S. 113, Kat. 38). Goethe stand den frommen Gehalten und diffusen religiösen Stimmungen der romantischen Kunst jedoch ablehnend gegenüber, da diese durch gezielten Einsatz von christlichen Motiven lediglich eine emotionale Rührung des Betrachters erzeuge, ihm aber kein klassisches Ideal, ja wohl noch nicht einmal eine klare religiöse Richtung weise (vgl. dazu u.a. von Lorck 1936; Kemper 1993; Büttner 1994). Goethes Kritik an der Mittelaltersehnsucht der Romantik richtete sich vor allem gegen Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), die Goethe für ein Werk seines Erzfeindes Ludwig Tieck hielt. Für Goethe markierte das „klosterbruderisierende-sternbaldisierende“ Unwesen eine Verfehlung der Künstler, die für ihn wesentlich durch Tiecks und Friedrich Schlegels Schriften über die christliche Kunst ausgelöst worden war und die Künstler auf einen falschen Weg geführt hatte, nämlich denjenigen der Nachahmung und Wiedereinsetzung christlicher Symbolik statt der heiteren Griechenwelt aus dem Geiste Homers.

MT

Originalgröße

Carl Blechen
1798 Cottbus – Berlin 1840

63 Waldfriedhof im Schnee
Bleistift, weiß gehöht auf grauem Papier
21,5 x 28 cm
Provenienz: Konsul Fritz Schleif, Berlin
Literatur: Rave 1940, Kat. Nr. 183, Abb. S. 160

Wohlkalkuliert hat Blechen auf diesem Blatt, dessen Entstehung Paul Ortwin Rave vor der Italienreise von 1828/29 ansetzt, das winterliche Szenario eines kleinen Waldfriedhofs ins Bild gesetzt. Eine von wenigen Bäumen umstandene Lichtung, deren Boden von Schnee bedeckt ist, wird ihm zum Ort des Todes. Ein offenbar durch Vernachlässigung und mangelnde Pflege in Schieflage geratenes Kreuz deutet auf ein darunter verborgenes Grab hin, das nun unter dem kalten Schnee zum Sinnbild der Lebensferne wird. Am linken Bildrand blickt aus leeren Augenhöhlen ein Schädel frontal und direkt aus dem Bild, womit dem Betrachter unweigerlich deutlich wird: Mit der Menschenleere auf dem Blatt ist auch eine Lebensferne angezeigt, die den Tod zu einer Erfahrung von unerbittlicher Härte und Hoffnungslosigkeit macht. Blechen hat mit wenigen und überlegt gesetzten bildlichen Mitteln diese Aussage verstärkt, indem die dargestellte Natur auf diese Erfahrung von Vergänglichkeit direkt reagiert. Die Bäume sind abgestorben, entlaubt oder, wie die kleine Tanne im rechten Vordergrund, von Schnee bedeckt und damit Chiffren des ‚Schlafes der Natur' und Lebenswinters, als welcher der Tod in allegorischer Tradition galt. In Blechens zeichnerischem Oeuvre ist der großflächige Einsatz von Weißhöhungen zwar selten, doch folgt er hier dem ikonographischen Konzept einer trostlosen Winterlandschaft. Größte motivische Verwandtschaft besteht zu der 1827 entstandenen Zeichnung eines *Klosterfriedhofs im Schnee*, die als Vorlage für eine Lithographie diente (Schuster 1990, S. 142-143, Kat. Nr. 118). Auch dort hat Blechen mit Weißhöhungen auf braunem Papier effektvoll die Winterlandschaft evoziert. Blechens Neigung zu schaurigen Motiven, die mit dem Fundus der romantischen Ikonographie bisweilen auch spielerisch und überzeichnend umgeht, findet auf diesem Blatt ihren Ausdruck, das ohne Frage in die Gruppe von Winterlandschaften und Klosterhöfen im Schnee gehört, die Blechen in dieser Zeit beschäftigt haben.

MT

Friedrich Preller d. Ä.
1804 Eisenach – Weimar 1878

64 Landschaft mit Kruzifix bei Franzensbad, um 1846
Öl auf Holz
10,5 x 15,5 cm
Provenienz: Kehlmeier, Berlin; Bassenge, Auktion 96, Berlin 2011, Lot 6128
Literatur: Gensel 1904, S. 72, Abb. 72 (Sepiazeichnung); Weinrautner 1997, S. 277-278, Kat. Nr. 159 (Ölgemälde in Weimar)

Die Ölskizze zeigt einen Landstrich in der Umgebung von Franzensbad in Böhmen, wo sich Preller 1846 zur Kur aufhielt. Über den Feldern scheint ein Sommergewitter aufgezogen, die Luft ist bewegt und von rechts ziehen dunkle Wolken heran. Die Studie wird durch ländliche Staffagefiguren und ein windschiefes Wegkreuz belebt, womit gewissermaßen die Einheit von Natur, Mensch und christlichem Glauben betont und an das Gottvertrauen der einfachen Landbevölkerung erinnert wird. Wegkreuze wurden an Wegen, Feldrändern und gefährlichen Stellen namentlich zum Schutz der Wanderer und Bauern vor Unwettern errichtet. Die Ölskizze dürfte als Vorarbeit zu dem Gemälde von 1846 entstanden sein, das sich seit 1878 in den Weimarer Kunstsammlungen befindet (eine zweite Fassung von 1867 in Leipzig, Museum der bildenden Künste, vgl. Weinrautner 1997, S. 371, Kat. Nr. 324). Das Gemälde wurde durch eine heute verschollene Sepiazeichnung vorbereitet. Mehrere Zeichnungen, eine weitere Ölstudie im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg (Weinrautner 1997, S. 279, Kat. Nr. 160) sowie eine Radierung machen deutlich, dass sich Preller wiederholt mit dem Motiv beschäftigt und dieses mitunter auch variiert hat.

MT

Friedrich Wasmann
1805 Hamburg – Meran 1886

65 Tanz nach der Weinlese, 1834

ÖL auf Leinwand
86 x 115 cm
Bez. mittig unten: „F. Wasmann fec. in Rom“
Provenienz: Nachlass F. Wasmann, Meran; Wasmann Erben, Meran / Hamburg
Literatur: Wasmann1915, S. 135; Nathan 1954, S. 70-71

Das Gemälde in der Sammlung Hans ist eines von nur zwei Ölgemälden, die Friedrich Wasmann in Rom ausgeführt hat. Davon ist das Gemälde *Neapolitanische Dudelsackpfeifer im winterlichen Rom* von 1833 im Jahre 1936 für die Hamburger Kunsthalle erworben worden, wogegen der *Tanz nach der Weinlese* von 1834/35 bisher als verschollen galt und noch nie reproduziert wurde. Wasmann, ein gebürtiger Hamburger, der sich aus gesundheitlichen Gründen in Meran in Tirol niederließ, war nach dem Studium an der Münchner Akademie von 1832 bis 1835 in Rom. Dort trat er unter dem Einfluss Overbecks, der sein Firmpate wurde, zum Katholizismus über. Das Gemälde *Tanz nach der Weinlese* lässt sich als die Summe der vom italienischen Landleben gewonnenen Erfahrungen betrachten. Wasmann machte zusammen mit Victor Emil Janssen von Rom aus zahlreiche Ausflüge in die Campagna sowie in die Sabiner und Albaner Berge, hielt sich in Olevano auf und studierte das Leben der Landbevölkerung, worüber sein Tagebuch Zeugnis ablegt, wenn er etwa vom Besuch eines Volksfestes in Frosinone berichtet: „Es war ein schöner Anblick, der mich ganz entzückte; die weite, von Bergen umgrenzte Ebene war von der fröhlichen Menge belebt, die in Zelten schmauste, scherzte und tanzte. Dazwischen tönte der feste Takt des Tambourins und der klagende Ton der Ritornelle.“ (Wasmann 1915, S. 127). Das Gemälde führte er am Ende seiner römischen Zeit aus: „Leider hatte die letzte Stunde meines römischen Aufenthaltes geschlagen und die Stipendienzeit ihr Ende erreicht. Ich war mit der Vollendung eines großen Genrebildes beschäftigt, das für einen Konvertiten schlecht paßte, nicht sowohl wegen des Gegenstandes als wegen der Auffassung, nämlich vigneroli, die nach der Weinlese in einem Garten sich mit Tanz belustigen, indem ich die Schönheit der antiken Körperformen in strenger Zeichnung auf meine Kunst hinüberzutragen bemüht war, darüber im Kolorit zurückblieb und unsicher zu Werke ging. Pater De la Croix, als ihm das Stück zu Gesicht kam, fragte nach dem Preise, vielleicht in der gutmütigen Absicht, mir den längeren Aufenthalt in Rom zu ermöglichen; aber Overbeck, dem ich es erzählte, wehrte aus allen Kräften, weil er die schleunige Entfernung von Rom für das beste Mittel hielt, mich vor Schlimmerem zu bewahren.“(Wasmann 1915, S. 135). Eines von Wasmanns Hauptwerken als Genremaler kann hier präsentiert werden und beweist erneut die Vermutung, dass der Maler auf diesem Gebiet die Anerkennung als Künstler gesucht hat (Schlink 1972). Eine Ölstudie auf Papier befindet sich im Besitz der Hamburger Kunsthalle (Öl auf Papier, 23,3 x 34,1 cm), diese gibt die Komposition bereits weitgehend der ausgeführten Fassung entsprechend wieder (Kat. Hamburg 1941, s.p.; Nathan 1954, S. 136, Kat. 236). Die Gegensätze von Ruhe und Bewegung in der naiv-gelassenen Kontemplation der Herumsitzenden und der kontrastreichen Verschränkung der beiden Tanzenden machen den Reiz dieser Komposition aus, die Wasmann im Detail auch zeichnerisch mit Figurenstudien vorbereitet hat.

MT

Joseph Wintergerst (zugeschrieben)
1783 Wallerstein – Düsseldorf 1867
nach
Franz Pforr
1788 Frankfurt am Main – Albano Laziale 1812

66 Zwei Kompositionen zu Goethes „Götz von Berlichingen“

1. Götz und Bruder Martin (1. Akt, 2. Szene)
20,6 x 14,1 cm
Gouache mit Goldhöhungen über Blei auf dünnem Papier, auf Karton aufgelegt

2. Nürnberger Kaufleute vor Kaiser Maximilian und Weislingen (3. Akt, 1. Szene)
21,7 x 15,4 cm
Gouache mit Goldhöhungen über Blei auf dünnem Papier, auf Karton aufgelegt

Provenienz: Neumeister, München, Auktion 118, 28./29. April 1999, Los 591; Dorotheum, Wien, 31. März und 27. Oktober 2008, Los 179 und Los 171
Literatur: Büttner 2002, S. 31

Der frühverstorbene Franz Pforr, der engste Vertraute und Studienfreund von Friedrich Overbeck, verkörperte im Wiener Lukasbund den altdeutschen Part und wollte die Historien- und Schlachtenmalerei der Dürerzeit wiederbeleben. Pforr besaß, im Gegensatz zu dem ganz auf die religiöse Malerei ausgerichteten Overbeck, ein großes Interesse an der Illustration von poetischen Stoffen und Themen aus der mittelalterlichen Legende. Seit 1809 beschäftigte er sich mit einer Folge von Zeichnungen zu Goethes Drama *Götz von Berlichingen* von 1773, das ihn aufgrund seiner mittelalterlich-altdeutschen Thematik herausforderte. Götz als Kraftnatur aus alter Zeit war für Pforr die Verkörperung von „Wahrheit“ und gerade angesichts der napoleonischen Besatzung auch ein Musterbild des deutschen Nationalcharakters, auf dessen Erneuerung sich die Zukunft richtete.
Am Beginn der Entwürfe dürften fünf lavierte Federzeichnungen gestanden haben (unterschiedliche Eigentümer). Offenbar plante Pforr, eine druckgraphische Folge von 12 Blättern mit Titel- und Schlussblatt herauszugeben. Zehn nur in Umrissen ausgeführte Bleistiftzeichnungen schickte Pforr noch vor dem Aufbruch nach Rom im April 1810 an Goethe (Weimar, Klassik Stiftung, Kunstsammlungen). Dort wurden die Zeichnungen nicht negativ, aber reserviert aufgenommen und veranlassten Goethe zu einer eher allgemein kritischen Entgegnung über die Neigung der Jugend zum Mittelalter: „Die Zeichnungen des Herrn Pforr leisten viel, indem sie zugleich viel versprechen.“ (zitiert nach Benz 1941, S. 27). Goethe sah in der patriotischen Kunst der Romantiker immer nur eine Zeittendenz, die es zu überwinden galt.
Es haben sich insgesamt sechs mehr oder weniger komplette Serien der Götz-Zeichnungen erhalten, die Pforr eigenhändig ausgeführt hat (vollständige Liste bei Büttner 2002). Neben den Federzeichnungen und der Weimarer Serie gibt es noch zwei Wiederholungen mit ikonographischen Abweichungen und verschiedenen Formaten (Berlin, Kupferstichkabinett), eine Serie von Pausen (ehemals Sammlung Lahmann, heute Bremen, Kunsthalle; Dresden, Kupferstichkabinett) und eine in Rom angefertigte, aber nicht vollendete Folge von Reinzeichnungen, die vom Konturstil Abstand nehmen und in altdeutscher „Stechermanier“ auch die Binnenzeichnung der Figuren und Bildgegenstände ausführen (Frankfurt am Main, Städel Museum). Der Konturstil wie ihn die an Goethe geschickten

Originalgröße

Blätter zeigen, war also nicht das ästhetische Ziel, sondern Pforr sah darin gar einen „Verderb der Kunst“ (Pforr an Johann David Passavant, Juli 1811) und wollte die Umrisse in jedem Fall ausarbeiten. Das schließt nicht aus, dass für Pforr auch gemalte Ausführungen der Zeichnungen denkbar gewesen sind.
Die beiden vorliegenden Blätter sind den bekannten Folgen nun hinzuzufügen. Es handelt sich um die einzigen kolorierten Exemplare der Götz-Illustrationen. Da es innerhalb der bekannten Serien immer leichte motivische Veränderungen, etwa in der Hintergrundgestaltung, gibt, lassen sich die beiden Gouachen motivisch einwandfrei der Weimarer Serie zuweisen. Nur dort finden sich identische Gestaltungen z.B. des architektonischen Hintergrundes in *Götz und Bruder Martin*. Mit Pforrs eigener malerischer Produktion lassen sich die Gouachen jedoch stilistisch nicht überzeugend verbinden. Sie sind souverän ausgeführt, entbehren jedoch in Farbauftrag und Handhabung der Gouache-Technik, die in der Tupfmanier noch an die Praxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts denken lässt, der Härte und lasierenden Malweise sowie dem starken Lokalkolorit des altdeutschen Stils, wie ihn Pforr in seiner Ölmalerei schon um 1810 kultiviert hat. Jens Christian Jensen hat in einem Gutachten vom 10. Mai 2001 die gemeinsame Autorschaft von Pforr und Joseph Wintergerst, ebenfalls Mitglied des Lukasbundes in Wien, vorgeschlagen, in den die Lukasbrüder die Hoffnung gesetzt hatten, dass aus ihm ein neuer Michelangelo werden könne. Über Wintergersts malerische Aktivität um 1810 ist bisher wenig bekannt, das Arbeiten im Kollektiv, der Austausch und die gegenseitige Nutzung von Bildideen wurde aber von den Lukasbrüdern, die die mittelalterliche Werkstattgemeinschaft wiederbeleben wollten, programmatisch betrieben. Jensen argumentiert, dass die Vorzeichnungen eigenhändige Pausen von Pforr seien, wogegen Wintergerst für das Kolorit verantwortlich zeichne. Möglich ist auch, dass die Gouachen in Weimar von unbekannter Hand nach den Umrissen ausgeführt wurden. Kaum zu bezweifeln ist zumindest, dass die beiden Blätter allein aufgrund der gewählten Technik zeitlich in unmittelbarer Nähe zu Pforrs Zeichnungen entstanden sein müssen und damit kunsthistorisch hochbedeutende frühe Zeugnisse für eines der ambitionierten Projekte ‚patriotischer’ Kunst aus dem Kreis der Lukasbrüder sind.

MT

Originalgröße

Joseph Anton Koch
1768 Obergiblen/Tirol – Rom 1839

67 Vier Radierungen zu Dantes *Divina Comedia*, 1808

1. Dante erschreckt sich beim Anblick der drei wilden Tiere (*Inferno*, Canto I, 31-60)
Radierung
32,9 x 37,9 cm

2. Der mit den Seelen beladene Kahn des Charon auf dem Styx (*Inferno*, Canto II, 82-136)
Radierung
32,9 x 37,7 cm

3. Dante überquert auf dem Rücken des Kentauren Nessus den Blutfluss der Tyrannen und Mörder (*Inferno*, Canto XII, 98-139)
Radierung
39,8 x 31,4 cm

4. Der Streit des Teufels mit dem Hl. Franz von Assisi um die Seele von Guido da Montefeltro (*Inferno*, Canto XXVII, 67-132)
Radierung
39,8 x 31,7 cm

Literatur: Andresen 1878, Nr. 21-24; Lutterotti 1985, S. 404; Ausst. Kat. London 1994, S. 153-160, Kat. Nr. 101-104

Goethe besaß in seiner Graphiksammlung zwei Radierungen dieser Folge, die Koch dem Dichter handschriftlich gewidmet hatte (Schuchardt 1848, S. 129, Nr. 256). Joseph Anton Koch, Hauptrepräsentant der heroisch-idealistischen Landschaftsmalerei in Rom, war ein begeisterter Leser und Interpret Dantes. Er plante einen umfassenden Illustrationszyklus der *Divina Comedia*, wofür er ab 1802 über dreißig Zeichnungen ausgeführt und Hunderte von Skizzen angefertigt hatte. Ursprünglich sah er für jeden der 33 *Canti* des *Inferno* eine Illustration im Stile der vorliegenden Graphiken vor, wogegen er *Purgatorio* und *Paradiso* nicht bearbeitet hat. Die 1808 gedruckten Radierungen sind der mit lediglich fünf ausgeführten Platten Fragment gebliebene Versuch, das Projekt druckgraphisch zu realisieren. Davon liegen hier vier Blätter vor (Andresen 1878, Nr. 21-24; nicht vorhanden Nr. 25: Die Strafe der Diebe im Tal der Schlangen und Drachen). Der Druck verdankte sich wesentlich dem Ansporn durch den wohlhabenden Förderer Franz Xavier Dell'Armi, der sich jedoch von der Zusammenarbeit mit Koch zurückzog. Erst 1825-27 konnte Koch zu seinem Dante-Projekt zurückkehren und Szenen aus dem *Inferno* im monumentalen Maßstab als Freskomalereien im Casino Massimo auf dem Lateran realisieren. Der Freskenzyklus italienischer Nationaldichtungen war ein Auftrag des Marchese Carlo Massimo an die Lukasbrüder gewesen. Zunächst war Peter Cornelius für das Dante-Zimmer ausgewählt worden, während Overbeck Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* und Julius Schnorr von Carolsfeld Ariosts *Orlando Furioso* bearbeiteten. Cornelius wurde dann durch Koch und Philipp Veit ersetzt. Koch kannte große Teil der *Divina Comedia* auswendig und hörte in Rom die Erklärungen der komplexen christlich-allegorischen Dichtung, die Carl Ludwig Fernow in seinem Lesezirkel in den späten 1790er Jahren gab. Koch war vor allem von den tragischen und schrecklichen Szenen aus der Hölle ergriffen und hat seine Illustrati-

onstätigkeit auf das *Inferno* konzentriert. Hier gab es die schaurigsten Marterszenen und bizarrsten Strafen, die bildkünstlerisch eine große Herausforderung darstellten und erfinderische Kühnheit verlangten. Von der Stilwahl her hob sich Koch bei seinen Illustrationen aber von den enorm erfolgreichen Umrissen John Flaxmans ab. Sowohl Kochs Begeisterung für Dante wie auch der Stil seiner künstlerischen Interpretation mit Konzentration auf muskulös-michelangeleske Körper sind wesentlich von Asmus Jakob Carstens geprägt worden, mit dem Koch befreundet war. Er selbst gab zudem an, dass ihn das Studium der Trecento-Malerei Italiens, vor allem Giottos und Orcagnas, zu seinem Vorhaben stimuliert habe, die mittelalterliche Poesie Dantes zu illustrieren. In jedem Fall bleibt Kochs Beitrag eine äußerst eigenwillige Position in der langen Illustrationsgeschichte der *Divina Comedia*.

MT

Johann Nepomuk Strixner
1782 Altötting – München 1855

68 Die Sammlung Alt-Nieder und Ober-Deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Mit Nachrichten über die Altdeutschen Maler von den Besitzern, Stuttgart 1821 – München 1834

59 Lithographien aus dem Gesamtwerk von 39 Lieferungen à 3 Tafeln

Provenienz: Antiquariat Kellner, Karlsruhe, K. F. Kramer, Karlsruhe

Literatur: Ausst. Kat. Neuss 1980; Ausst. Kat. London 1994, S. 191-192, Kat. Nr. 127

Johann Nepomuk Strixner war ein Pionier der Lithographie, die 1797 von Alois Senefelder erfunden worden war. Als Kupferstecher ausgebildet, eignete er sich die junge Technik an und publizierte 1808 die Randzeichnungen Albrecht Dürers für das Gebetbuch Kaiser Maximilians (*Albrecht Dürers Christlich-mythologische Handzeichnungen*, München 1808). Diese Publikation war eine Pionierleistung für die Wiederentdeckung der Kunst der Dürerzeit um 1800 und wurde auch von Goethe in einer Rezension für die *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* in den höchsten Tönen gelobt (vgl. Rümann 1936). Goethe selbst empfahl Peter Cornelius, sich Strixners Lithographien der Randzeichnungen zum Vorbild für seine Illustrationen zum *Faust* zu nehmen, was sich insbesondere in der Gestaltung des Titelblattes niedergeschlagen hat.

Strixners Nachfolgeprojekt war die lithographische Veröffentlichung der berühmten Gemäldesammlung der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Baptist Bertrams, welche diese in Köln zusammengetragen hatten und dann im eigens angemieteten Palais Sickingen in Heidelberg Besuchern zugänglich machten (vgl. Ausst. Kat. Neuss 1980; Heckmann 2003). Im Zuge der napoleonischen Besatzung waren zahlreiche Klöster säkularisiert worden, deren künstlerische Ausstattung und Altäre auf den Kunst- und Trödelmarkt kam. Hier bedienten sich die Brüder Boisserée und erwarben bedeutende Werke der altniederländischen und altdeutschen Malerei, darunter Gemälde von Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Hans Memling und Albrecht Dürer sowie von Stephan Lochner und der Kölner Schule. 1819 verlagerten die Brüder Boisserée die Sammlung nach Stuttgart, wo Strixner 1821 die Arbeit an der Publikation begann. Eigens zog er für die Anfertigung der Lithographien, die er in Kombination von Kreide- und Federmanier sowie mit Einsatz von Tonplatten ausführte, in Begleitung eines Zeichners und zweier Drucker nach Stuttgart. Nach Ankauf der Sammlung durch Ludwig I. von Bayern 1827 beendete Strixner das Publikationsprojekt 1834 in München. Die Gemälde der Sammlung bilden heute einen Kernbestand der Alten Pinakothek.

Strixners Lithographien, von denen hier eine umfangreiche Sammlung vorliegt, sind vollständig in der Abteilung *Galleriewerke und Sammlungen* in Goethes Graphiksammlung vorhanden (Schuchardt 1848, S. 216, Kat. Nr. 1). Goethe, ein Freund von Sulpiz Boisserée, kannte die Heidelberger Sammlung von Besuchen in den Jahren 1814 und 1815 und hat sich mit ihr im Rahmen seiner kunstgeschichtlichen Studien intensiv befasst. Die „unbekannte Welt von Farben und Gestalten“ beeindruckte Goethe zutiefst und schien ihn kurzzeitig „aus dem alten Gleise meiner Anschauungen und Empfindungen“ heraus zu zwingen (zit. n. Ausst. Kat. Neuss 1980, S. 9). Für ihn war die alte Malerei im Gegensatz zu den Romantikern jedoch nicht als Vorbild für die Gegenwart interessant, sondern ausschließlich als historisches Studienobjekt. In seinem Bericht über die Sammlung Boisserée, erschienen 1816 im ersten Heft von *Über Kunst und Alterthum*, wurde für die Romantiker auf bestürzende Weise deutlich, dass sich Goethe keineswegs zur altdeutschen Richtung bekehrt hatte, sondern lediglich den kunsthistorischen Rang der Bilder zu bestimmen versuchte - dies jedoch weiterhin gemessen am Ideal von Klassizität und künstlerischer Autonomie, wie es für ihn vor allem Raffael verkörpert hat.

MT

Friedrich Overbeck
1789 Lübeck – Rom 1869

69 **Portrait Martin Schongauer**

Bleistift auf bräunlichem Papier
36,5 x 31,5 cm
Handschriftl. Echtheitsbestätigung auf einem aufgeklebten Zettel von dem Düsseldorfer Maler und Freund Overbecks Friedrich Geselschap (1835-1898): „Originalzeichnung von Friedrich Overbeck Geselschap".
[Geselschap, der sich von 1866 bis 1871 in Rom aufhielt, war am 12. November 1869 zur Todesstunde Overbecks anwesend und zeichnete sein Bildnis auf dem Totenbett].
Provenienz: Dorotheum, Wien 19.3.2002
Literatur: unveröffentlicht

Diese konzentrierte Gesichtsaufnahme einer historischen Künstlerpersönlichkeit dürfte zu den Vorarbeiten zum Frankfurter Programmgemälde *Triumph der Religion in den Künsten* (1829-1840) zu zählen sein. Dort erscheint der spätgotische Maler und Kupferstecher Martin Schongauer (um 1445-1491) in unmittelbarer Nähe zu dem allein Raffael gleichrangigen Künstlerhelden Albrecht Dürer und markiert damit einen Höhepunkt in der vorreformatorischen Kunst des Nordens. In der 1840 gedruckten Erklärungsschrift zum Gemälde präzisiert Overbeck die Bedeutung Schongauers als Vorläufer Dürers für die Entwicklung des Kupferstiches und erläutert so die gemeinsame Darstellung italienischer und deutscher Künstler um den Nürnberger Meister auf dem Gemälde: „Lucas von Leyden ist es, der dem Mantegna die Hand reicht, und zwischen beiden ragt Albrecht Dürer hervor, die freundliche Begrüßung beider gleichsam vermittelnd, während der erste von Martin Schön [= Schongauer] begleitet erscheint, und der letztere von Marc Anton." (Overbeck 1840, S. 8-9). Overbeck hat das fein durchgeführte Portrait wohl nach einer seitenverkehrten graphischen Vorlage gearbeitet, die nach dem seit 1825 in der Alten Pinakothek in München (Inv. Nr. 1027) befindlichen Gemälde eines wohl schwäbischen Meisters entstanden sein dürfte. Dieses Gemälde, das immer wieder Hans Burgkmair d. Ä. zugeschrieben wurde, ist inschriftlich als posthumes Portrait Schongauers gekennzeichnet und ist der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von graphischen Reproduktionen, die schon im 18. Jahrhundert vorlagen. Jens Christian Jensen hat die Zuschreibung der Zeichnung an Overbeck zuerst mündlich geäußert, sie kann hier ohne Frage bestätigt werden. Von der gleichmäßigen Strichführung und der objektiven Distanz zum Dargestellten her, mit der im Bildnis der nazarenischen Forderung nach der „Wahrheit" entsprochen wurde, lässt sich die Zeichnung problemlos den Bildniszeichnungen einfügen, die Overbeck um 1830 angefertigt hat. Mit dem präzisen Umriss korrespondiert eine gleichmäßig weitgehend aus Kreuzschraffuren aufgebaute Binnenstruktur, die den Bildnissen Overbecks ihre eigentümliche Tektonik verleiht. Es ist bekannt, dass Overbeck bei den Vorbereitungen für das Gemälde, das als Programmbild für die Frankfurter Städelschule die vorbildlichen historischen Künstler unter der Personifikation der christlichen Poesie versammelt, intensive Bildnisstudien betrieben und kunsthistorisches Material gesammelt hat. Davon ist außer einer Anzahl von künstlerisch unbedeutenden Pausen nur wenig erhalten geblieben (Jensen 1969, S. 48, Kat. Nr. 165; Hinz 1979). Aus diesem Grunde kommt der vorliegenden Zeichnung, von der Overbeck fast alle Details in die seitenverkehrte Ausführung übernommen hat, eine besondere Bedeutung für die Werkgenese des wohl bedeutendsten Gemäldes des Künstlers zu.

MT

LITERATURVERZEICHNIS

Ahrens 2010
Anna Ahrens: „Von der ‚Gabe zu sehen' - Annäherungen an Carl Friedrich von Rumohr als Künstler", in: Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte, hg. von Alexander Bastek und Achatz von Müller, Ausst. Kat., Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 19. September 2010 - 16. Januar 2011, Petersberg 2010, S. 37-57

Akademieausstellung 1848
Akademieausstellung 1848: Verzeichniss der Werke lebender Künstler, welche zu Berlin 1848 in den Sälen des Königlichen Akademie-Gebäudes ausgestellt sind, Berlin 1848 (Faksimile, in: Die Katalog der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, hg. von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1971, Bd. 2)

Amsler & Ruthardt 1924
Auktion 105, Berlin 1924, Nr. 138, Abb. Tafel 16

Andresen 1878
Andreas Andresen: Die Deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Leipzig 1878

Arnswaldt 1839
Bernhard von Arnswaldt: Erinnerung an Ilmenau und seine Umgebungen. In lithographirten und colorirten Blättern, 2 Hefte à 3 Blatt, 1839

Ausst. Kat. Bautzen 2005
Im Reich der schönen, wilden Natur. Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle, bearbeitet von Anke Fröhlich und Olga Großmann,

Ausst. Kat. Sorbisches Museum, Bautzen, 4. September - 13. November 2005, Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau, 27. November 2005 - 2. Januar 2006, Kulturhistorisches Museum Görlitz, 3. Februar - 2 April 2006, Bautzen 2005

Ausst. Kat. Breslau 1933
Deutsche Landschaftskunst 1750-1850. Zeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Heumann, Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau 1933

Ausst. Kat. Chemnitz 1930
100 Jahre deutsche Zeichenkunst 1750-1850. Sammlung Konsul Heumann, bearbeitet von Josef Müller, Ausst. Kat. Chemnitz, Kunsthütte zu Chemnitz im Städtischen Museum, 11. April - 1. Juni 1930, Chemnitz 1930

Ausst. Kat. Dresden 2009
Carl Gustav Carus. Natur und Idee: AK Staatl. Kunstsammlung Dresden und Staatl. Museen zu Berlin, Berlin München 2009

Ausst. Kat. Gera 1988
Heinrich Reinhold (1788-1825). Italienische Landschaften. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen, Gemälde. Eine Ausstellung aus Anlaß seines 200. Geburtstages in der Kunstgalerie Gera, bearb. von Gerhard Winkler, Ausst. Kat. Gera, Kunstgalerie, Gera 1988

Ausst. Kat. Neuss 1980
Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram lithographiert von Johann Nepomuk Strixner, bearbeitet von Irmgard Feldhaus, Ausst. Kat. Neuss, Clemens-Sels-Museum, 19. Oktober - 28. Dezember 1980, Neuss 1980

Ausst. Kat. London 1994:
German Printmaking in the Age of Goethe, hg. von Antony Griffiths und Frances Carey, Ausst. Kat. London, British Museum, 1994 u.a.a.O., London 1994

Ausst. Kat. Hamburg 1974
Johann Heinrich Füssli 1741-1825, hg. von Werner Hofmann, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 4. Dezember 1974 - 19. Januar 1975, München/Hamburg 1974

Ausst. Kat. Stuttgart 1980
Dante - Vergil - Geryon. Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst, hg. von Christian von Holst, Ausst. Kat. Stuttgart, Staatsgalerie, 27. September - 23. November 1980, Stuttgart 1980

Ausst. Kat. Zürich 2006
Füssli - The Wild Swiss, hg. von Franziska Lentzsch, Ausst. Kat. Zürich, Kunsthaus, 14. Oktober 2005 - 8. Januar 2006, Zürich 2005

Ausst. Kat. Zürich 2010
Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730-1788), hg. von Bernhard von Waldkirch, mit Beiträgen von Wiebke Röben de Alencar Xavier, Anke Fröhlich, Anett Lütteken, Sabine Weisheit-Possél, Mechthild Haas, Valentine von Fellenberg, Bernhard von Waldkirch, Kat. Ausst., Zürich, Kunsthaus Zürich, 2010.

Barta Fliedl 1994
Ilsebill Barta Fliedl: „Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft", in: Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1994, Frankfurt am Main/Ostfildern-Ruit 1994, S. 192-217

Barth/Oppel 1992
Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar, bearbeitet von Renate Barth und Margarete Oppel, Ausst. Kat., Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 27. September - 29. November 1992, Schleswig 1992

Bauer 1984
Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki (Danzig 1726-1801 Berlin). Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten, 2. Aufl., Hannover 1984

Benz 1941
Goethes Götz von Berlichingen in Zeichnungen von Franz Pforr, hg. von Richard Benz, Weimar 1941

Berckenhagen 1967
Ekhart Berckenhagen: Anton Graff. Leben und Werk, Berlin 1967

Bergsträsser 1952
Gisela Bergsträsser: „Illustrationen von C. Ph. Fohr zu Fouqués Zauberring und Tiecks Melusine", in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 6, 1952, S. 187-206

Bernhard 1974
Marianne Bernhard (Hg.), Caspar David Friedrich. Das gesamte graphisch Werk, mit einem Nachwort von H. Hofstätter, München 1974, Abb. S. 78

Bertsch 2011
Markus Bertsch: „Wirkung und Rezeption Goethes in der zeitgenössischen Kunst", in: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart 2011, S. 219-264

Beyer 2006
Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Klassik und Romantik, Band 6, Hrsg. von Andreas Beyer, Prestel und DTV München, 2006, S. 308

Beyer 2011
Andreas Beyer: „Füssli, Johann Heinrich", in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 481-483

Börsch-Supan/Jähnig 1973
Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973

Boetticher 1891-1901
Friedrich von Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, 2 (in 3) Bde., Dresden 1891-1901

Birke/Kertész 1992-1997
Veronika Birke/Janine Kertész: Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis, Wien/Köln/Weimar 1992-1997

Buschhoff 2013
Lass Dich von der Natur anwehen. Landschaftszeichnung der Romantik und Gegenwart, hg. von Anne Buschhoff, Ausst. Kat. Bremen, Kunsthalle, 7. September 2013 - 12. Januar 2014, Bremen/Bielefeld 2013

Büttner 1994
Frank Büttner: „Abwehr der Romantik“, in: Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1994, Frankfurt am Main/Ostfildern-Ruit 1994, S. 456-467,

Büttner 2002
Frank Büttner: „Ein konservativer Rebell - Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes ‚Götz von Berlichingen‘“, in: Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, hg. Karl Möseneder und Gosbert Schüssler, Regensburg 2002, S. 9-38

Brunsiek 1994
Sigrun Brunsiek: Auf dem Weg der alten Kunst. Der „altdeutsche Stil“ in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts, Marburg 1994

Carus 1865/66
Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen, 2 Bände, 1. Band. Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1966. Carus, Carl Gustav: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Nach der zweibändigen Originalausgabe von 1865/66 neu herausgegeben von Elmar Jansen, Weimar 1966

Castle/Peyer-Thurn 1923-1924
Eduard Castle/Rudolf Peyer-Thurn: Die Sammlung Lavater. Mappe I: Lavater und die Seinen. Mappe II: Goethe und sein Kreis, Zürich/Leipzig/Wien 1923-1924

Dilly 2000
Heinrich Dilly: Dresden, 18. Mai 1755 oder Winckelmanns erster Interpret: Adam Friedrich Oeser, in: Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik, hg. von Kai-Uwe Hemken, Köln 2000, S. 192-205

Egger 1889
Karl Egger, Rauch und Goethe, Berlin 1889

Eissenhauer 2008
König Lustik!? Jérôme Bonaparte und der Modellstaat Westphalen, hg. von Michael Eissenhauer, Ausst. Kat. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel im Museum Friedericianum, 19. März - 29. Juni 2008, München 2008

Engelmann 1926
Wilhelm Engelmann: Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen, Berlin 1926

Femmel 1958-1971
Corpus der Goethezeichnungen, hg. von Gerhard Femmel, 6 Bde., Leipzig 1958-1971

Femmel 1980
Gerhard Femmel: Goethes Graphiksammlung. Die Franzosen. Katalog und Zeugnisse, Leipzig 1980 (= Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft)

Fett/Kalusok 1994
Die Künstlerfamilie Nahl. Rokoko und Klassizismus in Kassel, hg. von Sabine Fett und Michaela Kalusok, Kassel 1994 (= Staatliche Museen Kassel. Monographische Reihe; 5)

Förster 1987
Galerie Sabrina Förster, Katalog Nr. 14: Handzeichnungen und Aquarelle 1500-1900, September/Oktober 1987, Düsseldorf 1987

Friedrich 2005
Caspar David Friedrich: Die Briefe, hg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005

Fröhlich 2008
Anke Fröhlich: „Einer der denkendsten Künstler unserer Zeit“. Christoph Nathe 1753-1806. Monographie und Werkverzeichnis der Handzeichnungen und Druckgraphik, Bautzen 2008

Funck 1901
Heinrich Funck: Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher, Weimar 1901 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft; 16)

Ganz 1947
Paul Ganz: Die Zeichnungen Hans Heinrich Füsslis (Henry Fuseli), Bern/Olten 1947

Galerie Hans 2006
Galerie Hans, Caspar David Friedrich und Umkreis, Hamburg, 2006

Gauß 1976
Ulrike Gauss: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1976

Gensel 1904
Julius Gensel: Friedrich Preller d. Ä. Mit 134 Abbildungen und einem Titelbilde, Bielefeld & Leipzig 1904 (= Künstler-Monographien 69)

Gessner 1988
Salomon Gessner, Idyllen. Kritische Ausgabe, hg. von E. Theodor Voss, Stuttgart, 1988.

Giesen 1998
Sebastian Giesen: „Den Faust, dächt‘ ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk“. Goethes „Faust“ in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss., Aachen, Technische Hochschule, Aachen 1998

Goethe 1811
Johann Wolfgang von Goethe: Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen, Tübingen: Cotta, 1811

Goethe 1812
Johann Wolfgang Goethe: Philipp Hackert. Biographisches Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen, Wien: Anton Strauss, 1812

Goethe 1830
Goethes Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd 29, Bd. 37, Stuttgart und Tübingen, 1830

Goethe, Gedenkausgabe
Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, 24 Bde. u. 3 Ergänzungsbde., Zürich 1948-1954 u. 1960-1971

Goethe, Italienische Reise
Johann Wolfgang Goethe: Italienische Reise, hg. von Herbert von Einem, München 1981 (= Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 11)

Goethe MA
Goethe, Werke: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter und Herbert G. Göpfert, 20 Bde., München 1985-1998

Gräf 1924
Hans Gerhard Gräf: „Wandrers Nachtlied ‚Über allen Gipfeln'. Eine Anregung für Zeichner und Maler", in: ders.: Goethe. Skizzen zu des Dichters Leben und Werken, Leipzig 1924, S. 286-289

Grave 2006
Johannes Grave: Der „ideale Kunstkörper". Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen, Göttingen 2006 (= Ästhetik um 1800; 4)

Grave 2011
Johannes Grave: „Friedrich, Caspar David", in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 476-481

Grave 2011a
Johannes Grave: Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik, Zürich 2011

Grosche 2001
Stefan Grosche, Zarten Seelen ist gar viel gegönnt. Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe, Göttingen 2001

Grubert 1975
Beate Grubert: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: „Homer nach Antiken gezeichnet", Phil. Diss., Ruhr-Universität Bochum, Hannover 1975

Grummt 2011
Christina Grummt, Caspar David Friedrich, Die Zeichnungen, Das gesamte Werk, Band I, C.H. Beck Verlag München 2011, S. 84, Nr. 38

Güse/Mildenberger 2009
Johann Wolfgang Goethe. Landschaftszeichnungen, hg. von Ernst-Gerhard Güse und Hermann Mildenberger, Frankfurt am Main/Leipzig 2009

Hagedorn 1762
Christian Ludwig von Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey [1762], Hildesheim, 1997, 2 Bde.

Handrick 1966
Willy Handrick: Johann Joseph Schmeller. Ein Maler im Dienste Goethes, Berlin/Weimar 1966 (= Beiträge zur deutschen Klassik; 18)

Hasse 1824
F. Ch. A. Hasse, Das Leben Gerhards von Kügelgen, Leipzig 1824

Hecht 1982
Wolfgang Hecht: Goethe als Zeichner. Mit zweihundertzwei Goethezeichnungen, München 1982

Heckmann 2003
Uwe Heckmann: Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827, München 2003

Hellermann 2001
Dorothee von Hellermann, Gerhard von Kügelgen (1772-1820). Das zeichnerische und malerische Werk, Berlin 2001

Heilmann 1991
Johann Georg von Dillis 1759-1841. Landschaft und Menschenbild, hg. von Christoph Heilmann, Ausst. Kat. München, Neue Pinakothek, 29. November 1991 - 9. Februar 1992, München 1991

Hildebrandt 1906
Edmund Hildebrandt: Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik, Leipzig 1906

Hildebrandt-Schat 2004
Viola Hildebrand-Schat: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens, Würzburg 2004 (= Epistemata; Bd. 511)

Hinz 1979
Berthold Hinz: „Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks ‚Werk und Wort' im Widerspruch seiner Zeit", in: Städel-Jahrbuch, 7, 1979, 149-170

Hinz 1966
Siegrid Hinz, Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnung und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde, Dissertation Greifswald, 1966 (Typoskript), Nr. 99

Hirschberg 1925
Leopold Hirschberg: Moritz Retzsch. Chronologisches Verzeichnis seiner graphischen Werke, Berlin 1925

Hüttel 2008
Richard Hüttel: Das Evangelium des Schönen. Zeichnungen von Adam Friedrich Oeser (1717-1799), Ausst. Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 10. April - 24. August 2008, München 2008

Holler/Knebel 2011
Goethes Wohnhaus, hg. von Wolfgang Holler und Kristin Knebel, Weimar 2011

Jensen 1969
Jens Christian Jensen: Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung, Lübeck o. J. [1969] (= Lübecker Museumshefte; 8)

Jensen 2007
Jens Christian Jensen in Artibus et Historiae, 2007, Nr. 56, Replik oder Kopie - die Frage der Eigenhändigkeit im Werk Caspar David Friedrichs am Beispiel des „Kreuz an der Ostsee", S. 141-154

Jericke 1964
Alfred Jericke: Goethe und sein Haus am Frauenplan, 2. Auflage, Weimar 1964

Jordan 1875
Friedrich Preller's Figuren-Fries zur Odyssee. Sechzehn Compositionen in vierundzwanzig farbigen Steindruck-Tafeln. Mit erläuterndem Text aus der Odyssee, Vossische Übersetzung, hg. von Max Jordan, Leipzig 1875

John 2001
Timo John: Adam Friedrich Oeser (1717-1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit, Beucha 2001

Kat. Bern 2004
Galerie Kornfeld Bern, Auktion 233 vom 17. Juni 2004: Sammlung Heumann Chemnitz. Deutsche und österreichische Arbeiten auf Papier des 18. und 19. Jahrhunderts, Bern 2004

Kat. Hamburg 1941
Friedrich Wasmann. Ein Hamburger Maler in Italien (1832-1835), hg. von der Deutsch-Italienischen Gesellschaft zu Hamburg, Hamburg 1941, s. p. (zur Ölstudie in der Hamburger Kunsthalle)

Keller 1971
Harald Keller: Goethe, Palladio und England, München 1971 (= Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse; 1971, Heft 6)

Kemper 1993
Dirk Kemper: „Goethe, Wackenroder und das ‚klosterbrudrisirende, sternbaldisirende Unwesen'“, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1993, S. 148-168

Kiermeier-Debre/Vogel 2008
Kunst kommt von Prestel. Das Künstlerehepaar Johann Gottlieb und Maria Katharina Prestel, Frankfurt, London. Die Sammlung Dr. Walter Prestel, Schwelm, hg. von Joseph Kiermeier-Debre und Fritz Franz Vogel, Ausst. Kat. Memmingen, MEWO-Kunsthalle, 5. Oktober 2008 - 31. Mai 2009, Köln 2008

Killy 1990
Walther Killy (Hrsg.) Wilhelm v. Kügelgen, Bürgerleben. Die Briefe an den Bruder Gerhard 1840-1867. München 1990

Knorr 2003
Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737-1806). Maler, Pädagoge, Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis, Phil. Diss. Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena 2003

Koopmann 2002
Helmut Koopmann: Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe, München 2004

Koetschau 1930
Karl Koetschau: „Goethe und Claude Lorrain“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, N.F., 1, 1930, S. 261-268

Körner 2006
Gudrun Körner: Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Ausst. Kat. Marbach am Neckar, Literaturmuseum der Moderne, 7. September - 22. Oktober 2006, Marbach am Neckar 2006 (= Marbacher Magazin; 114)

Kötz 2013
Sebastian Kötz: Die vergessene Bibliothek. Spurensuche zu Biographie und Büchersammlung von Victor Manheimer, Köln 2013

Krönig 1990
Wolfgang Krönig: „Baum-Bilder von Philipp Hackert (1737-1807). Der einzelne Baum als Thema seiner Kunst“, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32, 1990, S. 209-235

Krüger 2009
Eva Krüger: Bilder zu Goethes „Faust“. Moritz Retzsch und Dante Gabriel Rossetti, Hildesheim 2009 (= Studien zur Kunstgeschichte: Bd. 179)

Kruse 1989
Joachim Kruse: Johann Heinrich Lips 1758-1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe, Ausst. Kat. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 30. Juli - 5. November 1989, Coburg 1989

Kunst des Sammelns 1994
Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Carraci, hg. von Katrin Achilles-Syndram und Rainer Schoch, Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 3. März - 15. Mai 1994, Nürnberg 1994

Kügelgen 1924
Wilhelm v. Kügelgen, Jugenderinnerungen eines alten Mannes, Leipzig 1924

Kunze 1977
Johann Joachim Winckelmann und Adam Friedrich Oeser. Eine Aufsatzsammlung, hg. von Max Kunze, Stendal 1977 (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft; 7)

Lehr 1924
Fritz Herbert Lehr: Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924

Lemmer 1988
Klaus J. Lemmer: „Moritz Retzsch und seine Illustrationen zu Goethes Faust“, in: Aus dem Antiquariat, 1988, S. A322-A325

Lorck 1936
Carl von Lorck: „Goethe und Lessings ‚Klosterhof im Schnee'“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 9, 1936, S. 205-222

Lutterotti 1985
Otto R. Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk mit einem vollständigen Werkverzeichnis, Wien/München, 1985

Maaz 1995
Bernhard Maaz: Christian Friedrich Tieck 1776-1851. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Bildnisschaffens, mit einem Werkverzeichnis, Berlin 1995 (= Bildhauer des 19. Jahrhunderts)

Maaz 1997
Bernhard Maaz: Friedrich Tieck - Briefwechsel mit Goethe, Berlin 1997

Maaz 2006
Bernhard Maaz (Hrs.), Nationalgalerie Berlin, Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen, Leipzig 2006, Bd. 2, Kat. 657-662

Maaz 2011
Bernhard Maaz: „David d'Angers, Pierre Jean (1788-1856)“, in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 471-472

Mahr 1855
[Johann Christian Mahr:] „Goethes letzter Aufenthalt in Ilmenau, nach einer Mittheilung des Herrn Berginspektor Mahr zu Kammberg bei Ilmenau“, hg. von Ludwig Preller, in: Weimarer Sonntags-Blatt, 15. Juli 1855, Nr. 29, S. 123-124

Maisak 1994
Petra Maisak: „Der Zeichner Goethe oder ‚die practische Liebhaberey in den Künsten'“, in: Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1994, Frankfurt am Main/Ostfildern-Ruit 1994, S. 104-148

Märker 2015
Peter Märker: Carl Philipp Fohr 1795-1818. Monographie und Werkverzeichnis, München 2015

Meffert 1986
Ekkehard Meffert, Carl Gustav Carus. Sein Leben - seine Anschauung von der Erde, Stuttgart 1986

Meffert, 1999
Ekkehard Meffert, Carl Gustav Carus, Arzt-Künstler-Goetheanist. Eine biographische Skizze, Basel 1999

Merkel Guldan 1988
Margarete Merkel Guldan: Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893-1934, Wien 1988

Merkel Guldan 1988a
Margarete Merkel Guldan: „Ludwig Pollak. Un ammiratore di Goethe fra i collezionisti romani“, in: Goethe a Roma, hg. von Paolo Chiarini, 1988, Rom 1988, S. 189-202

Messerer 1961
Richard Messerer: „Georg von Dillis. Leben und Werk“, in: Oberbayerisches Archiv, 84, 1961, S. 7-186

Meyer 1799
Heinrich Meyer: „Chalkographische Gesellschaft zu Dessau“, in: Propyläen. Eine periodische Schrift, Bd. 2, Tübingen 1799, S. 124-161

Meyer/Goethe 1802
Heinrich Meyer/Johann Wolfgang von Goethe: „Weimarische Kunstausstellung von 1801 und Preisaufgaben für 1802“, in: Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1802, Jena 1802, Bd. 1, S. III-XXVIII

Michelmann 1938
Emil Michelmann: Carl Künzel. Ein Sammler-Genie aus dem Schwabenland, Stuttgart 1938

Michels 1996
„…Waren des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus“. Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft in Dessau, hg. von Norbert Michels, Ausst. Kat. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Schloß Mosigkau, 5. Oktober - 17. November 1996, Weimar 1996

Michels/Winzeler 2007
„Mit der Natur innig vertraut“. Christoph Nathe, Landschaftszeichner der Vorromantik, hg. von Norbert Michels und Marius Winzeler, Ausst. Kat., Görlitz, Museum Barockhaus, 29. Juni - 2. September 2007; Dessau, Anhaltische Galerie, 15. September - 4. November 2007, Görlitz 2007

Mildenberger 2008
Hermann Mildenberger: „Die Baumporträts“, in: Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit, hg. von Hubertus Gaßner und Ernst-Gerhard Güse, Ausst. Kat. Weimar, Klassik-Stiftung, 25. August - 2. November 2008; Hamburger Kunsthalle, 28. November 2008 - 15. Februar 2009, Ostfildern 2008, S. 269-283

Miller/Nordhoff 1997
Norbert Miller/Claudia Nordhoff: Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert. Bestandsverzeichnis der Gemälde und Graphik Jakob Philipp Hackerts in den Sammlungen des Goethe-Nationalmuseums Weimar. Briefwechsel zwischen Goethe und Hackert. Kunsttheoretische Aufzeichnungen aus Hackerts Nachlaß, München 1997 (= Stiftung Weimarer Klassik bei Hanser)

Miss/With 2000
Stig Miss, Gertrud With: Asmus Jacob Carstens‘ og Joseph Anton Kochs vaerker i Thorvaldsens Museum, Kopenhagen 2000

Mraz/Schögl 1999
Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, hg. von Gerda Mraz und Uwe Schögl, Wien 1999 (= Edition Lavater; 1)

Müller-Wolff 2007
Susanne Müller-Wolff: Ein Landschaftsgarten im Ilmtal. Die Geschichte des Herzoglichen Parks in Weimar, Köln/Weimar 2007 (= Schriftenreihe des Freundeskreises Goethe Nationalmuseum; 3)

Nathan 1954
Peter Nathan: Friedrich Wasmann. Sein Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, München 1954

Nordhoff/Reimer 1994
Claudia Nordhoff/Hans Reimer: Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke, 2 Bde., Berlin 1994 (= Acta humaniora)

Osterkamp 2011
Ernst Osterkamp: „Lorrain, Claude“, in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 513-516

Osterkamp 2011a
Ernst Osterkamp: „Raffael“, in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 545-546

Overbeck 1840
Johann Friedrich Overbeck: Friedrich Overbeck’s Triumph der Religion in den Künsten. Oelgemälde, im Besitz des Städel’schen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main. Erklärung vom Meister selbst, Frankfurt am Main 1840

Poensgen 1949
Georg Poensgen: „Die Begegnung Goethes mit der Sammlung Boisserée in Heidelberg“, in: Goethe und Heidelberg, hg. von der Direktion des Kurpfälzischen Museums, Heidelberg 1949, S. 145-195

Prestel 1780
Johann Gottlieb Prestel: Dessins des meilleurs peintres d’Italie, d’Allemagne et des Pays-Bas, du Cabinet de Monsieur Paul de Praun à Nuremberg. Gravés d’après les originaux de meme grandeur, Nürnberg 1780

Purdy 2008
Daniel L. Purdy: „The Building in Bildung: Goethe, Palladio, and the Architectural Media“, in: Goethe Yearbook, 15, 2008, S. 57-73

Rave 1940
Paul Ortwin Rave: Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk, Berlin 1940 (= Denkmäler deutscher Kunst)

Rechberg-Heydegger 1973
Brigitte Rechberg-Heydegger: Ludwig Sigismund Ruhl (1794-1887). Leben und Werk, Phil. Diss. Universität Giessen, Giessen 1973

Riccardi 1988
Domenico Riccardi: „Entführung aus der Casa Baldi. Eine wahre Malergeschichte aus Olevano”, in: Ein Zeichner der Romantik. Friedrich Salathé 1793-1858, Ausst. Kat. Basel, Kunstmuseum, 13. Februar - 4. April 1988 u. a. a. O., Basel 1988, S. 23-40

Riegel/Fernow 1867
Carl Ludwig Fernow: Carstens, Leben und Werke, hg. und ergänzt von Herman Riegel, Hannover 1867

Riessner 1978
Gli autografi Goetheani della raccolta Pollak, hg. von Claus Riessner, Rom 1978

Röben de Alencar Xavier 2006
Wiebke Röben de Alencar Xavier, Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung, Genf, 2006

Rößler 2013
Johannes Rößler: „Annäherung in der Entfremdung. Caspar David Friedrich und die Weimarischen Kunstfreunde im Kontext neuer Quellen“, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 2013, S. 250-307

Roethlisberger 1983
Marcel Roethlisberger: Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, Ausst. Kat. München, Haus der Kunst, 12. März - 29. Mai 1983, München 1983

Rollett 1883
Hermann Rollett: Die Goethe-Bildnisse. Biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt, Wien 1883

Rümann 1936
Arthur Rümann: „Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland", in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 3, 1936, S. 134-148

Rietschel 1908
Westermanns Monatshefte. Illustrierte deutsche Zeitschrift für das geistige Leben der Gegenwart. 52. Jahrgang, April und Juni 1908, S. 98-107, 435-448, D. Georg Rietschel, „ Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, Zur Geschichte seiner Entstehung."

Rumohr 1832
Carl Friedrich von Rumohr: Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832

Saché 1933
Marc Saché: „David d'Angers et Goethe. Weimar Août 1829", in: La Province D'Anjou, 8, 1933, S. 1-44

Schaeffer 1914
Emil Schaeffer: Goethes äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Leipzig 1914

Schaeffer 1914
Goethes äussere Erscheinung, Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Hrsg. von Emil Schaeffer, Insel Verlag, Leipzig, 1914, S. 54

Scheidig 1958
Walter Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805, Weimar 1958
(= Schriften der Goethe-Gesellschaft; 57)

Schenk zu Schweinsberg 1930
Eberhard Schenk zu Schweinsberg: Georg Melchior Kraus, Weimar 1930 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft; 43)

Schlegel 1871
Caroline. Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Gotter, F. L. W. Meyer, A. W. und Fr. Schlegel, F. Schelling u. a. nebst Briefen von A. W. und Fr. Schlegel u. a., hg. von Georg Waitz, 2 Bde., Leipzig 1871

Schleicher 1929
Märchenfrau und Malerdichter. Briefwechsel zwischen Malvida von Meysenburg und Ludwig Sigismund Ruhl, hg. von Berta Schleicher, München 1929

Schlink 1972
Wilhelm Schlink: Friedrich Wasmann als Genremaler. Über ein neuaufgefundenes Bild im Behnhaus zu Lübeck, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 34, 1972, S. 369-378.

Schmid 1998
F. Carlo Schmid: „'...das Glück, einen wahren Freund zu haben.' Anmerkungen zu den römischen Künstlerfreunden Johann Christian Reinhart, Albert Christoph Dies, Joseph Anton Koch und Johann August Nahl, dem Jüngeren", in: Ars et amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher zum 60. Geburtstag am 3. Juni 1998, hg. von Ferdinand von Ingen und Christian Juranek, Amsterdam 1998
(= Chloe. Beihefte zum Daphnis; 28), S. 623-643

Scholl 2011
Christian Scholl: „Historisierter Klassizismus. Die Odyssee-Landschaften Friedrich Prellers d. Ä. und ihre zeitgenössische Rezeption", in: Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, hg. von Ernst Osterkamp und Thorsten Valk, Berlin/Bosten 2011 (= Klassik und Moderne. Schriftenreihe der Klassik Stiftung Weimar; 3)

Schroedter 2008
„... denn lebensgroß gezeichnet und vermessen stehst Du im Künstlerbuch." Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik, bearbeitet von Beate Schroedter, Ausst. Kat. Stendal, Winckelmann-Museum, 17. März - 25. Mai 2008, Ruhpolding 2008

Schuchardt 1848
Schuchardt, Christian: Goethe's Kunstsammlungen, Bd. 1: Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Schwarzkunstblätter, Lithographien und Stahlstiche, Handzeichnungen und Gemälde, Jena 1848

Schulte-Strathaus 1910
Die Bildnisse Goethes, hg. von Ernst Schulte-Strathaus, München 1910 (= Propyläen-Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken; Supplement Bd. 1)

Schuster 1999
Weimarer Klassik. Wiederholte Spiegelungen. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, hg. von Gerhard Schuster u.a., München 1999 (= Stiftung Weimarer Klassik bei Hanser)

Schlink 1972
Wilhelm Schlink: Friedrich Wasmann als Genremaler. Über ein neuaufgefundenes Bild im Behnhaus zu Lübeck, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 34, 1972, S. 369-378.

Schuster 1990
Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, hg. von Peter-Klaus Schuster, Ausst. Kat. Berlin, Nationalgalerie, 31. August - 4. November 1990, München 1990

Schuster / Gille 1999
Wiederholte Spiegelungen, Weimarer Klassik, 1759.1832, ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, Band 1, Hrsg. Von Gerhard Schuster und Caroline Gille, Carl Hanser-Verlag München-Wien 1999, S. 267, S. 394, 395

Schulze 1994
Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1994, Frankfurt am Main/Ostfildern-Ruit 1994

Schwarz 1965
Heinrich Schwarz: „Heinrich Reinhold in Italien", in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 10, 1965, S. 71-96

Segebrecht 1978
Wulf Segebrecht: Johann Wolfgang Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh" und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik, München 1978
(= Reihe Hanser. Literatur-Kommentare; 11)

Sieveking 1991
Hinrich Sieveking: „Im Unvollendeten vollendet. Der Zeichner und Aquarellist Dillis", in: Johann Georg von Dillis 1759 -1841. Landschaft und Menschenbild, hg. von Christoph Heilmann, Ausst. Kat. München, Neue Pinakothek, 29. November 1991 - 9. Februar 1992, München 1991, S. 60-65

Sieveking 2012
Hinrich Sieveking: Carl Friedrich von Rumohr als bildender Künstler. Vortrag, Frankfurt am Main 2012

Simson 1996
Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog, Berlin 1996 (= Bildhauer des 19. Jahrhunderts)

Struckmeyer 2013
Nina Struckmeyer: „Tieck, Christian Friedrich", in: Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Bd. 1: 1793 - 1843, hg. von France Nerlich und Bénédicte Savoy, Berlin/Boston 2013, S. 288-292

Stummann-Bowert 1994
Ruth Stummann-Bowert: „Ludwig Sigismund Ruhl (1794-1887). Ein Künstler und Schriftsteller der Grimm-Zeit in Kassel“, in: Jahrbuch der Brüder Grimm-Gesellschaft, 4, 1994, S. 167-220

Sucrow/Reindl 1994
Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“, hg. von Peter Reindl und Alexandra Sucrow, Ausst. Kat. Oldenburg, Landesmuseum, 25. September - 27. November 1994, Oldenburg 1994

Schiff 1973
Gert Schiff: Johann Heinrich Füssli 1741-1825, Zürich 1973 (Oeuvrekatalog Schweizer Künstler)

Tischbein 1801-1823
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Homer nach Antiken gezeichnet. Mit Erläuterungen von Christian Gottlob Heyne (fortgesetzt von Ludwig Schorn), Göttingen: Heinrich Dieterich resp. Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1801-1823

Tischbein 1958
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Aus meinem Leben, hg. von Kuno Mittelstädt, Berlin 1956

Tschoeke 2006
Romantische Entdeckungen. Johann Adam Klein 1792-1875. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, hg. von Jutta Tschoeke, Ausst. Kat. Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Grafische Sammlung, 28. Juli - November 2006, Nürnberg 2006

Ulrich 1907/08
O. Ulrich: Eine bisher unbekannte Radierung Goethes, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, 11, 2, 1907/1908, p. 283-286.

Varenne 1952
Gaston Varenne: „Goethe et Claude Lorrain“, in: Revue de littérature comparée, 12, 1952, S. 5-29

Wahl 1925
Hans Wahl: Goethe im Bildnis, Leipzig 1925

Wandschneider 2005
Carl Hummel 1821-1907, hg. von Andrea Wandschneider, Ausst. Kat. Paderborn, Städtische Galerie, 2. Juli - 30. Oktober 2005, Paderborn 2005

Warnke 2008
Martin Warnke: „Goethe beschreibt sein Gegenbild. Zur Struktur seiner Hackertbiographie“, in: Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800, hg. von Andreas Beyer, Lucas Burkart und Achatz von Müller, Göttingen 2008, S. 271-277

Wasmann 1915
Friedrich Wasmann: Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert, hg. von Bernt Grönvold, Leipzig 1915

Weber / Bircher 1982
Bruno Weber und Martin Bircher, unter Mitwirkung von Bernhard von Waldkirch, Salomon Gessner, Zürich, 1982.

Weidner 2011
Thomas Weidner: „Hackert, Jakob Philipp (1737-1807)“, in: Goethe Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart/Weimar 2011, S. 487-490

Weinrautner 1997
Ina Weinrautner: Friedrich Preller d. Ä. (1804-1878). Leben und Werk, Münster 1997

Wille 1967
Hans Wille: Deutsche Zeichnungen des 16.-18. Jahrhunderts, Hannover 1967 (= Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover. Handzeichnungen, Bd. 3)

Wolf 2007
Mareike Wolf: „Zeichnungen italienischer Landschaften von Heinrich Reinhold (1788-1825). Ein unveröffentlichter Bestand in der Kunsthalle zu Kiel“, in: Nordelbingen, 76, 2007, S. 111-144

Wolter 1994
Bettina-Martine Wolter: „Die Weimarer Preisaufgaben des Jahrgangs 1801“, in: Goethe und die Kunst, hg. von Sabine Schulze, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 1994, Frankfurt am Main/Ostfildern-Ruit 1994, S. 323-336

Wenzel 1999
Michael Wenzel: Adam Friedrich Oeser. Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus, Weimar 1999

Weinglass 1982
David H. Weinglass: The Collected English Letters of Henri Fuseli, New York 1982

Yarrow 2015
Liv Marriah Yarrow: „Ulysses's Return and Portrayals of Fides on Republican Coins“, in: FIDES. Contributions to Numismatics in Honor of Richard B. Witschonke, hg. von Peter G. van Alfen u.a., New York 2015, S. 335-356

Zarncke 1890
Friedrich Zarncke, Kurzgefaßtes Verzeichnis der Original-aufnahmen von Goethes Bildniss. In: Abhandlungen der Philologisch-Historischen Classe der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 11, Leipzig 1890

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
Mathias F. Hans

WISSENSCHAFTL. BEARBEITUNG
Michael Thimann

KATALOGGESTALTUNG
Anne Auber

KATALOGBEITRÄGE
Anne Auber
Andreas Beyer
Florian Illies
Dorothee von Hellermann
Jutta von Simson
Michael Thimann
Bernhard von Waldkirch

LAYOUT / DRUCKVORSTUFE
Jonathan Schneider

FOTOGRAFIE / BILDBEARBEITUNG
Conrad Rogosch

LEKTORAT
Jana Schlott

DRUCK
HS PRINTHOUSE GmbH

ABBILDUNG UMSCHLAG
Katalog Nr. 1

ABBILDUNGSNACHWEISE
Galerie Hans, Hamburg
The British Museum, Museum Number 1884,0308.49 © Trustees of the British Museum, Abb. S. 26
Gemeinfrei, Abb. S. 14-15, S. 148

ISBN 978-3-00-064055-1

© 2019 GALERIE HANS

JUNGFERNSTIEG 34 III | D-20354 HAMBURG | TELEFON + 49 (0)40 35 30 09
OFFICE@GALERIEHANS.DE | WWW.GALERIEHANS.DE

ÖFFNUNGSZEITEN:
DI. - FR. 11 - 13 UHR UND 15 - 18 UHR
UND NACH VEREINBARUNG