

LE CLAIRE

KUNST SEIT 1982



NR. 28

GOETHEZEIT & ROMANTIK



NR. 28

GOETHEZEIT & ROMANTIK

Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen von 1778 bis 1893

LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

ELBCHAUSSEE 386 · 22609 HAMBURG · TELEFON: +49 (0)40 881 06 46 · FAX: +49 (0)40 880 46 12

LECLAIRE@LECLAIRE-KUNST.DE · WWW.LECLAIRE-KUNST.DE



KAROLINE VON KÜGELGEN

THOMAS UND GIANNA LE CLAIRE

GERHARD KEHLENBECK

GOETHEZEIT & ROMANTIK ist das Thema unseres aktuellen Kataloges, in dem wir eine Reihe bedeutender Arbeiten – Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen – der Zeit zwischen 1778 und 1893 offerieren. Zum Teil stammen die Blätter aus einer hessischen Privatsammlung, die durch die intellektuellen Interessen des Sammlers, charakterisiert durch seinen humanistischen Bildungshintergrund, seine berufliche Tätigkeit und seinen hohen Bildungsanspruch, ihre besondere Prägung erhielt.

Im fortschreitenden 21. Jahrhundert wird es für den Kunsthandel immer schwieriger, wesentliche Werke der führenden deutschen Künstler des späten 18. und 19. Jahrhunderts zu finden und zu erwerben. Wir schätzen uns daher glücklich, mit unserem Katalog die Facetten kreativer künstlerischer Ausdruckskraft dieser Zeitspanne zu dokumentieren und wieder ein in sich schlüssiges Angebot aus dem reizvollen Gebiet der Deutschen Romantik zu präsentieren.

Wir hoffen, den unterschiedlichen Ansprüchen und Budgets der gesamten Sammlergemeinde – Museen wie privaten Sammlern – gerecht zu werden. Denn wie schrieb schon Alfred Lichtwark, ehemaliger Direktor der Hamburger Kunsthalle: *„Sammeln gehört zu den unerlässlichen Vorbedingungen der höchsten Bildung, denn es weckt und entwickelt Kräfte der Seele und des Geistes, die sonst ruhen, es gewährt Fühlung mit dem geheimnisvollen Wesen der Wissenschaft und der Kunst (...) und es erfüllt mit einem ruhigen, alles durchdringenden (...) Glücksgefühl, ...“*.

Bei der Erstellung unseres Kataloges waren wir wiederum auf die Kenntnisse und Hilfe von Experten und Freunden angewiesen, die uns mit Enthusiasmus und wissenschaftlichem Detailwissen unterstützt haben. Dank gebührt dabei insbesondere Gerd Bartoschek, Alexander Bastek, Alexandra Nina Bauer, Antoine Bechet, Helmut und Eva Börsch-Supan, Stefan Borchardt, Geertje Foth, Kilian Heck, Anneke Kehlenbeck, Hansjörg Krug, Vera Leuschner, Dietmar Linke, Marcus Marschall, Claudia Nordhoff, Peter Prange, Peter Pröschel, Marie-Ursula Riemann-Reyher, Elisabeth Rittinger, Gerlinde Römer, Birgit Sander, Carlo Schmid, Elisabeth Schröter, Stefan Seeliger, Kyoko Shimono, Hinrich Sieveking, Andreas Stolzenburg, Norbert Suhr, Christine Szkiel und Thomas Zwang.

Thomas und Gianna le Claire

ANTON GRAFF

1736 WINTERTHUR - DRESDEN 1803

1 *Bildnis eines jungen Mädchens im Profil*

Feder in Grau, Silberstift und roter Farbstift, auf grundiertem Papier, im gezeichneten Oval.
109 x 85 mm (Blattmaß)

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Anton Graff, berühmt für seine Portraits, die besonders den Charakter und die Seele der Dargestellten erfassen, hat mit seinem Werk die Konventionen des vorrangig auf Repräsentation angelegten Rokoko-Portraits hinter sich gelassen. Sein Hauptaugenmerk lag darauf, den Menschen als Individuum zu begreifen und seine natürliche Erscheinungsweise darzustellen. Dank seiner Fähigkeit, seine Modelle quasi beiläufig posieren zu lassen, war er bei Aristokratie und Bürgertum gleichermaßen gefragt. Graffs Portraitkunst ist ein wichtiges Zeugnis für die Zeit der Aufklärung, die damit zusammenhängende Verbürgerlichung des Adels und den Aufstieg des ökonomisch erfolgreichen und gebildeten Bürgertums.

Seit 1766 lehrte Graff an der Akademie in Dresden. Den größten Teil seines künstlerischen Werkes nehmen die lebensgroßen, gemalten und gezeichneten sowie in Miniatur angelegten Portraits ein. Vor allem die oft als Andenken oder Freundschaftsbilder verwendeten Miniaturen waren Ende des 18. Jahrhunderts außerordentlich beliebt. Die Technik der Silberstiftzeichnung hatte Graff 1783 während eines Aufenthaltes im böhmischen Kurort Teplitz vom französischen Künstler Jean-Baptiste Carville erlernt. Dieser hatte das Zeichnen in Silberstift perfektioniert und verdiente sich seinen Lebensunterhalt mit dem Portraitieren der Badegäste. In den folgenden Jahrzehnten hat Graff ebenfalls eine größere Zahl solcher Miniaturportraits angefertigt. Die verfeinerte Technik der Silberstiftzeichnung erfordert eine hohe Sicherheit des Zeichners, denn Raum für Korrekturen ist kaum gegeben. Graffs Blätter zeichnen sich durch ihre besondere Akkuratess aus.¹

Die meisten dieser Portraits sind im Profil gehalten. Profile und Silhouetten galten als schnellste, aber auch objektivste Art und Weise, die individuelle Physiognomie der Dargestellten zu erfassen. Die weitverbreiteten *Physiognomischen Fragmente* des Schweizer Gelehrten Johann Caspar Lavater, zu deren Illustrationen Profilbildnisse verwendet wurden, machten diese Art der Darstellung sehr populär.²

Das junge Mädchen auf unserem Portrait bleibt eine Unbekannte. Graff hat ihr hübsches Gesicht und die für das ausgehende 18. Jahrhundert typische Haarfrisur sehr lebendig gezeichnet. Die in hellen Farben gehaltene Kleidung und schlichte Haartracht, der lediglich aus bunten Bändern bestehende Schmuck deuten darauf hin, dass unsere Dargestellte an der Schwelle zum gesellschaftlichen Debüt und zum Erwachsenwerden stand. Eine vergleichbare Miniaturzeichnung befindet sich in der Sammlung Dräger/Stubbe in Lübeck.³



(Originalgröße)

JAKOB WILHELM MECHAU

1745 LEIPZIG - DRESDEN 1808

2 *Der Tempel der Minerva Medica in Rom mit badenden Mädchen*

Aquarell und Gouache auf Papier, auf Holz aufgezogen. 1778.

Unten rechts bezeichnet, signiert und datiert *Tempio della Minerva medica a Roma J. Mechau f. 1778.*

355 x 495 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Schweiz

Der 1745 in Leipzig geborene Jacob Wilhelm Mechau konnte 1776 mithilfe eines Stipendiums nach Rom gehen. Dort entwickelte sich sein Interesse an der klassisch-idealen Landschaftsmalerei nach dem Vorbild von Claude Lorrain oder Jakob Philipp Hackert. Seit 1790 unterhielt er in Rom eine sehr erfolgreiche Werkstatt. Seine Stiche und Zeichnungen waren besonders bei den aus England kommenden Reisenden gesucht. Gemeinsam mit Johann Christian Reinhart und Albert Christian Dies schuf Mechau die berühmte Folge der *Mahlerisch-radierten Prospekte aus Italien*, die 1792-98 bei Frauenholz in Nürnberg erschien und ein großer Publikumserfolg wurde. Nach der Besetzung Roms durch Napoleon blieben die Touristen aus und Mechau war gezwungen, nach Deutschland zurückzukehren. Bis zu seinem Tod 1808 lebte er in Dresden.

Mechaus Kunst bildet ein wichtiges Bindeglied zwischen Klassizismus und Romantik. Während in seinem Frühwerk noch der Einfluss der akademisch arrangierten Landschaften mit klassischer Staffage erkennbar ist, entwickeln sich später freiere Kompositionen im Stil der Empfindsamkeit auch vor heimisch sächsischer Kulissenlandschaft. Hiermit hat Mechau die seit dem Barock gültigen Bildtraditionen in eine Form der Ideallandschaft transferiert, die von den Anhängern der klassischen wie auch der romantischen Landschaft hoch gelobt wurde.¹ Unser Werk ist ein außerordentlich gelungenes Beispiel dafür, wie Mechau einen neuen, unmittelbaren und natürlicheren Zugang zur Landschaft gefunden hat. Der direkte und persönliche Eindruck der Natur Italiens wird zu einer idealen Landschaft komponiert, in der die Staffagefiguren eine wichtige Rolle einnehmen, denn sie geben der Komposition eine allgemein verständliche symbolische Bedeutung.

Der unter dem Namen der *Minerva Medica* bekannte Rundtempel bei Rom wurde im frühen vierten Jahrhundert erbaut und diente ursprünglich als Nymphaeum. Seinen Namen erhielt das Gebäude, weil man bei Ausgrabungen in seinen Ruinen Statuen der Minerva und Weihgeschenke gefunden hatte. Zu der Zeit, als Mechau den Tempel malte, wurde der Tempel irrigerweise den *Licinischen Gärten* zugeordnet. Er war ein beliebtes Ziel der Rombesucher; seine symbolträchtige Architektur hat die Phantasie der Künstler seit jeher inspiriert.² Auch Piranesi hat eine Ansicht des Tempels in seine berühmte Folge der *Vedute di Roma* aufgenommen [Fig. 1].

Mechau verlegte den Tempel in eine idyllische, ja arkadische Landschaft. Ganz offensichtlich war er sich über die tatsächliche Bedeutung des Gebäudes im Klaren, denn er komponierte einen See und einen Felsen mit plätscherndem Wasserfall dazu, möglicherweise inspiriert durch den Fluss Anio, der in der Nähe verläuft. Kühe und Schafe grasen einträchtig auf den fruchtbaren Wiesen, die den Tempel umgeben und drei Nymphen genießen ein unschuldiges Bad im See.



Fig. 1: Giovanni Battista Piranesi,
Veduta del Tempio ottagonale di Minerva Medica.
Aus *Vedute di Roma*. Kupferstich, 460 x 700 mm.



ALBERT CHRISTOPH DIES

1755 HANNOVER – WIEN 1822

3 *Ansicht von Castel Gandolfo*

Schwarze Feder, braun laviert und brauner Pinsel über Bleistift auf Bütten mit Wasserzeichen: *Bekröntes Papstwappen*. Alt auf grünen Karton montiert.

Unten links signiert und datiert: *A. C. Dies f. 1778*. Im Oberrand bezeichnet: *Castel Gandolfo. + Villa Papale. – Palazzo del Cardinale. A. Albani – Strada, che conduce a Marino*. Vereinzelt Farbbezeichnungen in Bleistift innerhalb der Darstellung.

332 x 449 mm

PROVENIENZ: Dr. Maximilian von Andrenyi, München – Auktion seiner Sammlung bei Sotheby's München, *Deutsche und Österreichische Malerei und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts sowie eine Privatsammlung bedeutender Zeichnungen und Aquarelle*, 10. Dez. 1992, Nr. 185 – Privatsammlung, Hessen

Nach einer dreijährigen Malerlehre und dem Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie reiste Dies nach kurzen Aufenthalten in Mannheim und Basel nach Rom und blieb von 1775 bis 1796 in Italien. In den ersten Jahren war er mit Jacques-Louis David bekannt, arbeitete bei Giovanni Volpato in der Radierwerkstatt und wurde von Giovanni Battista Piranesi und Lord Bristol gefördert. Dies spezialisierte sich auf Landschaftsdarstellungen aus der Umgebung Roms und hatte damit bald großen Erfolg. Meist handelte es sich dabei um lavierte Sepia-Zeichnungen, oft mit Motiven aus den Albaner Bergen, die der Künstler häufig besuchte. Einige der Blätter sind reine Naturstudien, oft Baum- oder Felslandschaften, bei anderen, wie auch bei unserem Blatt, steht das topographische Interesse im Vordergrund.

Die bildmäßig ausgeführte Zeichnung zeigt ein Panorama des auf dem Kraterand eines erloschenen Vulkans gelegenen Castel Gandolfo, das seit 1628 den Päpsten als Sommerresidenz diente. Dies wählte dazu einen Standpunkt nördlich des Ortes in der Nähe der nach Marino hinabführenden Straße. Am linken Rand erscheinen die Festungsmauern der Stadt mit den vorgelagerten Terrassen der päpstlichen Gärten, davor erstrecken sich Villen und Gehöfte. Im Zentrum der Komposition erscheint, vom abendlichen Licht hell beleuchtet, ein Gebäude, das nach der Bildinschrift dem kunstsinnigen Kardinal Alessandro Albani gehörte.¹ Die Darstellung wird durch eine Kutsche und vereinzelt Staffagefiguren belebt. Insbesondere in der effektvollen abendlichen Beleuchtung kommt eine über das Vedutenhafte hinausgehende, gefühlsbetonte Wahrnehmung der Landschaft zum Ausdruck.

Die Vorzeichnung unseres Blattes ist direkt vor der Natur entstanden, wie die verbliebenen Farbangaben belegen. Offenbar dachte der Künstler zunächst an eine spätere Kolorierung. Im Atelier entschloss er sich dann doch für die Ausarbeitung und Lavierung in Sepia. Solche Veduten waren besonders bei Reisenden der Grand Tour beliebt. Auch Goethe besuchte Dies im Juli 1787 bei seinem Aufenthalt in Rom und ließ seine Zeichnungen bei ihm kolorieren.² Zwei vergleichbare Sepiazeichnungen von 1778, dem Entstehungsjahr unserer Darstellung, befinden sich in der Sammlung Dräger/Stubbe in Lübeck.³

Landschaftsdarstellungen in der Art unserer Zeichnung waren die Voraussetzung, dass Johann Christian Reinhart den Künstler 1792 aufforderte, zusammen mit Jakob Wilhelm Mechau an seinem Projekt der *Mahlerisch radierten Prospekte von Italien* mitzuarbeiten. Es handelt sich dabei um die berühmte Serie von 72 Landschaftsradierungen mit Motiven aus der Umgebung von Rom, die zwischen 1792 und 1798 bei dem Nürnberger Verleger Frauenholz erschien. Dies lieferte 24 Motive, die seine Bekanntheit bis heute begründen. Der weitere Weg des Künstlers führte 1796 nach Salzburg, wo er in die Dienste des Erzbischofs trat. Im folgenden Jahr wurde er als Lehrer für Landschaftsmalerei an die Wiener Akademie berufen, später war er Direktor der Galerie des Fürsten Esterhazy.

Città di Arezzo - Veduta dalla Rocca - Palazzo del Governatore - Palazzo di Palazzo - Palazzo di Palazzo - Palazzo di Palazzo



JAKOB PHILIPP HACKERT

1737 PRENZLAU – SAN PIERO DI CAREGGIO 1807

4 *Der Herkules-Tempel in Cori bei Velletri*

Gouache auf Papier, auf Karton montiert; mit grau gouachierter Einfassung.

Links über dem unteren Fenster des Gebäudes mit brauner Feder bezeichnet: *Le temple d'Hercule a Cori* und unten auf dem Weg in der Mitte signiert und datiert: *Ph. Hackert f. 1783*.

348 x 470 mm

PROVENIENZ: Auktion, Phillips, London, 5.12.1988, Nr. 187 – Galerie Lingenauber, Düsseldorf 1989 – Privatsammlung, Hessen

LITERATUR: *Weltkunst*, 59/5, 1989, Abb. S. 617 – Claudia Nordhoff und Hans Reimer, *Jakob Philipp Hackert 1737-1807, Verzeichnis seiner Werke*, Berlin 1994, Band II, S. 78, Kat. Nr. 173; Band I, S. 437, Farbabb. 21.

GRAPHIK: Gleichseitige Radierung von Balthasar Anton Dunker, unter der Aufsicht des Künstlers hergestellt und im Verlag von Georg Hackert (dem Bruder des Künstlers) 1785 in Neapel erschienen. Mit Widmung an den Prinzen Francesco (zweiter Sohn Ferdinands IV. von Neapel) [Fig. 1].

Jakob Philipp Hackert war einer der angesehensten und erfolgreichsten Landschaftsmaler des Klassizismus. Ein gewandeltes Verhältnis zur Natur und eine neue Wahrnehmung landschaftlicher Schönheit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führten dazu, dass Hackerts topographisch getreue Landschaftsbilder in großen Teilen Europas hoch begehrt waren. Die vorliegende Gouache nimmt durch ihre feine und detaillierte Ausführung, die klare Zeichnung und besonders durch die lebhaft und leuchtende Farbgebung eine herausragende Stellung im Werk des Künstlers ein.

Hackert hatte seine erste Ausbildung in Berlin erhalten. Erste Reisen führten ihn nach Stralsund, Rügen und Stockholm. 1765 ging er nach Paris, wo er mit seinen in Gouache ausgeführten Landschaftsbildern so viel Erfolg hatte, dass er sich zusammen mit seinem Bruder Johann Gottlieb den lange ersehnten Aufenthalt in Italien leisten konnte. 1768 kamen die beiden in Rom an, und Jakob Philipp Hackert erkundete zunächst die Umgebung der Stadt. Auf der Suche nach immer neuen landschaftlichen Schönheiten dehnte er seine Reisen mit der Zeit aus. 1770 hielt er sich erstmals für mehrere Monate in Neapel auf. Sieben Jahre später folgte die große Sizilienreise, die er zusammen mit den Engländern Charles Gore und Richard Payne Knight unternahm. 1784 erhielt Hackert von König Ferdinand IV von Neapel den Auftrag, vier Gouachen mit Landschaftsmotiven aus der Umgebung von Neapel zu malen.¹ Es dürfte kein Zufall sein, dass es solche Landschaftsbilder des kleinen, intimen Formats in der Technik der Gouache waren, die mit ihrem besonderen Reiz dem neuen ungewohnten Anblick einer „Landschaft nach der Natur“ zum Erfolg verhalfen. Es folgten weitere Aufträge des Königs von Neapel, die 1786 zur festen Anstellung als Hofmaler führten und zur endgültigen Übersiedlung Hackerts nach Neapel. In den Jahren 1786/87 trafen sich Jakob Philipp Hackert und Johann Wolfgang von Goethe mehrfach in Neapel und Rom. Sie unternahmen gemeinsam Ausflüge, und Goethe ließ sich von dem Künstler im Zeichnen unterrichten. Später schrieb Goethe die erste Biographie Hackerts.² Erst die politischen Unruhen des Jahres 1799 – die Flucht des Königshauses nach Sizilien und der Einmarsch der Franzosen – beendeten diese intensive und mit Aufträgen reich bedachte Schaffenszeit.



Claudia Nordhoff schreibt in ihrem Werkverzeichnis über die vorliegende Gouache: *Die Bekanntschaft mit dem König von Neapel und die Aufträge, die dieser dem Künstler erteilte, hatten zur Folge, dass Hackert, der nach wie vor Arbeiten für seine Kunden in Rom ausführte, in den Jahren zwischen 1782 und 1786 ständig zwischen Rom und Neapel hin- und herreiste. Auf einer dieser Wanderungen, deren Route den Maler entweder entlang der Küste oder, wie in diesem Fall, über die Albaner Berge in Richtung Gaeta und von dort weiter südwärts führte, ist die vorliegende Gouache entstanden. Cori liegt südöstlich von Velletri und Albano in 384 m Höhe und ist vor allem durch seinen Hercules-Tempel bekannt, der im 1. Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. von den Duumvires M. Manlius und L. Turpilius errichtet worden war [Fig. 2].*



Fig. 2: Der Herkules-Tempel in Cori.

Hackert zeigt die Vorhalle (Pronaos) mit vier dorischen Säulen in der Front und jeweils drei in der Längsseite, darüber das umlaufende Gebälk und den Giebel; dahinter erhebt sich der Campanile der heute zerstörten kleinen Kirche S. Pietro, während links und rechts Häuser anschließen. Und weiter urteilt sie: Die Gouache ist von derselben Klarheit und Bestimmtheit der Formen, die auch die drei im Vorjahr entstandenen Gouachen für Ferdinand IV auszeichnen³; deutlich sichtbar, ja fast fühlbar sind die unterschiedlichen Oberflächen der unregelmäßigen und verwitterten Mauer des Hauses neben dem Tempel und seine roten, tönernen Dachziegel, die von anderer Qualität sind als die im unteren Teil facettierten, im oberen Teil kannelierten Säulen des Heiligtums, des massiv und gedrungen dahinter aufragenden Campanile oder der rechts anschließenden Gebäude. Aus einer kleinen Tür ist ein Wanderer mit Hund auf die Straße getreten, die den fernen Monti Lepini entgegenführt. Sie erinnert an den größeren Zusammenhang, in den auch dieses Bild eingebettet werden kann, denn es dokumentiert nur einen bestimmten Abschnitt von Hackerts Wanderung.



Fig. 3: Jakob Philipp Hackert, *Eine Quelle des Flusses Licenza auf dem Colle Rotundo*, Gouache, 1780, 320 x 440 mm; aus der Folge: *Zehn Aussichten bei dem Landhaus des Horaz*, Goethe-Museum, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf.



Fig. 1: Balthasar Anton Dunker (1746-1807) nach Jakob Philipp Hackert, *Ansicht des Herkules-Tempels in Cori bei Velletri*, um 1785, Radierung, 395 x 490 mm.

Unser Blatt ist auch vergleichbar mit den 1780 geschaffenen *Zehn Aussichten bei dem Landhaus des Horaz*. Diese berühmte Folge von Gouachen, von der Goethe in seiner Lebensbeschreibung des Malers Philipp Hackert berichtet, war von der Königin von Neapel als Geschenk für ihre Schwester, die Erzherzogin Marie Christine von Brüssel, erworben worden. Auch von diesen Blättern hatte Balthasar Anton Dunker Radierungen angefertigt. Lange Zeit glaubte man, die Originale seien beim Transport mit dem Schiff untergegangen, bis sie 1982 überraschend im Wiener Kunsthandel wieder auftauchten. Sie wurden kurz darauf für die Bundesrepublik Deutschland erworben und befinden sich als Dauerleihgabe im Goethemuseum in Düsseldorf.⁴ Hackert publizierte die radierte Folge zusammen mit einer Landkarte, mit deren Hilfe Wanderer die dargestellten Landschaften in der Natur aufsuchen konnten. Blatt neun der Folge [Fig. 3] zeigt eine vornehme Reisegesellschaft, die genau das zu tun scheint. Sie ist bei einer Rast an einer Quelle inmitten der Natur dargestellt, ein Teil der Gruppe ist in eben jene Landkarte vertieft. Der Herr rechts in weißem Kostüm, Hut und rosafarbenem Mantel, ebenfalls von Hunden begleitet, taucht auch auf unserer Gouache auf. Es könnte der Maler selbst sein, der sich einmal als Begleiter der Reisegruppe und einmal auf seiner Wanderung zwischen Rom und Neapel allein mit seinem Hund bei dem antiken Monument dargestellt hat.

WILHELM FRIEDRICH GMELIN

1760 BADENWEILER – ROM 1820

5 *Die Grotte des Neptun in Tivoli*

Feder und Pinsel in Braun, laviert, über Bleistift; auf Velin. 1789.

Unten mittig signiert, bezeichnet und datiert *W. F. Gmelin fec. Romae 1789*.

740 x 533 mm

6 *Der Wasserfall von Terni*

Feder und Pinsel in Braun, laviert, über Bleistift, auf Velin. 1794.

Unten mittig bezeichnet, signiert und datiert *à Terni W. F. Gmelin 1794*.

PROVENIENZ: Galerie Arnoldi-Livie, München (1982) – Privatsammlung, Hessen

LITERATUR: *Vom Manierismus bis in die Goethezeit. Bilder und Zeichnungen*. Galerie Arnoldi-Livie, München, 1982, Kat.-Nrn. 51 a und b, Abb. – *Wilhelm Friedrich Gmelin. Veduten und Ideallandschaften der Goethezeit*. Kunststiftung Hohenkarpfen, 2010, Kat.-Nrn. 24 und 44, Abb. S. 24 und 26.

GRAPHIKEN: *Die Grotte des Neptuns mit den Tempeln der Vesta und Sibylle in Tivoli*, 1793, und *Der Wasserfall von Terni*, 1795. Jeweils Radierung und Kupferstich, 535 x 385 mm. [Fig. 1 und Fig. 2].

Wilhelm Friedrich Gmelin wurde als viertes von zehn Kindern in Badenweiler im Schwarzwald geboren. Seine erste Lehrstelle trat er im Alter von 16 Jahren im Atelier des Basler Kupferstechers und Verlegers Christian Mechel an, wo er in den folgenden 10 Jahren vornehmlich Bildnisse und Landschaften anfertigte. 1787 zog er nach Rom, wo er bald von Hackert eingeladen wurde, dessen Landschaften in Kupfer zu stechen. Einige Jahre später kehrte Gmelin dann nach Rom zurück, um sich als Stecher und Verleger mithilfe des Erbes des inzwischen verstorbenen Vaters selbständig zu machen. Bis auf eine kurze Rückkehr nach Deutschland, auf der Flucht vor der Invasion der Franzosen, sollte Gmelin bis zu seinem Tod 1820 in Rom bleiben.

Gmelin hat keine klassische Ausbildung als Maler oder Zeichner genossen. Dennoch fertigte er seine Stiche meist nach eigenen Sepiazeichnungen an, die an malerischen Orten in und um Rom entstanden. Diese höchst vollendeten Zeichnungen und Radierungen waren oft großformatig und als Bildpaare angelegt. Als Kupferstecher war er ebenfalls sehr gesucht, seine Stiche nach Poussin und Lorrain wurden allgemein gepriesen. Trotz einer Phase der Animositäten zwischen ihm und seinem engsten Konkurrenten Reinhart, der Gmelin nicht an den *Mahlerisch-radierten Prospekten* teilhaben lassen wollte, war Gmelin unter seinen Künstlerkollegen in Rom anerkannt und beliebt und vor allem wirtschaftlich sehr erfolgreich. 1814 wurde er zum ordentlichen Mitglied der römischen Akademie San Luca und auch der Münchener Akademie ernannt. Sieben Jahre nach seinem Tod erwarb die Calcografia Camerale aus dem Nachlaß 23 Druckplatten für den damals äußerst hohen Preis von 10.500 Scudi.¹



5 Die Grotte des Neptun in Tivoli

Goethe lieferte in seinen *Propyläen*² eine lange Besprechung von zwei Landschaftszeichnungen Gmelins. Unter weiteren Zeitgenossen, die Gmelin überschwänglich lobten, ist Elisa von der Recke: *Gmelin, ein Deutscher, ist eben so fleißig als talentvoll. In der Kunst, Landschaften in Kupfer zu stechen, hat er sich unter seinen Mitbewerbern einen unbestrittenen Rang erworben. Seine Zeichnungen sind höchst korrekt, geistvoll, klar und lebendig. Zwar hat er sich jeder landschaftlichen Zusammenstellung gleich mächtig bemeistert, doch glänzen besonders seine Wasserpartien hervor, in allen Abwechslungen, wie die Natur sie darbietet. Die Durchsichtigkeit der klaren Fluth, das sanfte Hinfließen des Baches, der mächtige Sturz des Wasserfalls, der davon aufdampfende Staubregen, hinter welchem die Gegenstände wie im Nebel erscheinen: Alles ist mit ergreifender Wahrheit aufgefasst.*³

Friederike Brun, berühmt für Ihre Reisebeschreibungen, war von Gmelins Kunst derart hingerissen, dass sie fast poetisch wurde: *„Er hat den Sturz des Velino festgehalten, die Fluten des Anio geschöpft, die Felsen abgeformt. Er gießt diese reizenden, sanftwogenden Gewässer herab; Alles ist da; der Fels trotz, die Gebüsche flüstern, das Gewässer rauscht, schäumt, spritzt und sprudelt, und Du siehst und hörst die immerfort stürzenden Fluten. Die Sepia färbte sich vor meinen Augen und ich vergaß, wie beim Geräusch der Wasserfälle selbst, dass ich taub bin.*⁴

Die Wasserfälle von Terni und Tivoli gehörten zu Gmelins bevorzugten Bildmotiven und wurden mit der Zeit zu einer Art Markenzeichen. Er war sehr berühmt für seine besonders lebendige Art und Weise, fließendes und fallendes Wasser darzustellen. Hierfür hatte er seine spezielle Fischschuppen-Manier erfunden. Mindestens 13 Drucke in verschiedenen Größen aus der Zeit von 1791 bis 1816 legen nahe, dass Gmelin beide Orte wiederholt aufgesucht haben muß.



Fig. 1: Die Grotte des Neptuns mit den Tempeln der Vesta und Sibylle in Tivoli, 1793.
Radierung und Kupferstich, 535 x 385 mm.



Fig. 2: Der Wasserfall von Terni, 1795.
Radierung und Kupferstich, 535 x 385 mm.



6 *Der Wasserfall von Terni*

PETER BIRMANN

1758 - BASEL - 1844

7 *Der Titusbogen in Rom*

Aquarell und schwarzbraune Feder über Bleistift auf Bütten. Um 1781/1790.

Unten rechts mit schwarzbrauner Feder signiert: *P. Birmann. ad. nat. fecit.* Alt auf Karton montiert und mit braunen Einfassungslinien versehen.

715 x 533 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Peter Birmann studierte zunächst in Basel und Porrentruy und arbeitete 1775 bei dem Verleger A. Wagner in Bern. Für seine künstlerische Karriere entscheidend war jedoch die Gesellenzeit bei Johann Ludwig Aberli in Bern, die seine Hinwendung zur Vedutenkunst brachte. Die Jahre 1791 bis 1890 verbrachte Birmann in Italien, wo er in den Ateliers von Abraham-Louis-Rodolphe Ducros und Giovanni Volpato arbeitete. Für seine weitere Entwicklung war aber auch die Begegnung mit der Landschaftskunst Jakob Philipp Hackerts wichtig. Auf Grund zahlreicher Aufträge konnte sich Peter Birmann 1784 selbständig machen. Besonders gefragt, vor allem bei der englischen und russischen Aristokratie, waren seine Veduten aus Rom und der Umgebung, wofür unser Blatt mit dem Titusbogen ein typisches Beispiel ist. Doch auch in deutschen Sammlerkreisen machte er sich zunehmend einen Namen; nicht nur Goethe, mit dem er seit 1787 in langjähriger Beziehung stand, sondern auch die Herzogin von Weimar schätzte seine Arbeiten. Nach seiner Rückkehr nach Basel 1790 gründete Birmann eine sehr erfolgreiche Kunstverlagsanstalt, die vor allem Darstellungen Schweizer Landschaften publizierte.

Der Titusbogen steht am höchsten Punkt der Via Sacra, die vom Forum Romanum zum Kolosseum führt. Er wurde Ende des ersten Jahrhunderts zu Ehren des Kaisers Titus für dessen Sieg über die Aufständischen in Judäa und die Eroberung Jerusalems im Jahre 70 gestiftet. Um das Jahr 1000 wurde er zu einem der Eingangstore der Festung der Adelfamilie Frangipani umgestaltet. Später lehnte sich der mit einem Turm überbaute Titusbogen an das Klostergebäude von Santa Maria Nuova an. Erst der Architekt und Archäologe Giuseppe Valadier entfernte 1822 die mittelalterlichen Bauteile und rekonstruierte das antike Erscheinungsbild.

Der Triumphbogen zählt seit der Renaissance zu den am häufigsten dargestellten Monumenten der römischen Antike.¹ Im 18. Jahrhundert wurde der Durchblick mehrfach von Gaspar van Wittel und Bernardo Bellotto auf Gemälden dargestellt.² Auch A.-L.-R. Ducros hat das Bauwerk um 1782-1787 auf einem großformatigen Aquarell abgebildet.³ Vermutlich kannte Birmann dieses Werk seines Meisters. Es hat ihn offenbar angeregt, ebenfalls eine großformatige Ansicht des Bogens mit dem Durchblick auf das Kapitol zu schaffen und zwar, *ad naturam* (vor der Natur) wie der Künstler in seiner Signatur betont.



WILHELM VON KOBELL

1766 MANNHEIM – MÜNCHEN 1853

8 *Bildnis des Bruders Innozenz*

Bleistift, grau laviert und Aquarell auf Bütten. Um 1790.

Rückseitig eine vorbereitende Skizze für das Bildnis in Bleistift mit grauer Lavierung. Von fremder Hand bezeichnet: *Grosswater*, und rückseitig: *Innozenz*.

462 x 272 mm

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers – Familie des Künstlers, Süddeutschland – Auktion, Sotheby Parke Bernet & Co., *Important Nineteenth Century European Drawings and Watercolours*, London, 19. Juni 1980, Kat.-Nr. 178 – Privatsammlung, Hessen

LITERATUR: Siegfried Wichmann, *Wilhelm von Kobell, Monographie und kritisches Verzeichnis der Werke*, München 1970, S. 181, Nr. 109, mit Abb.

Das Blatt gehört zu einer Reihe von Bildniszeichnungen aus den späten 1780er und 1790er Jahren, die den jungen Künstler als einen der begabtesten Portraitisten seiner Zeit kennzeichnen.

Wilhelm von Kobell (der Sohn von Ferdinand Kobell 1740-99) war zunächst zusammen mit seinem Vater in Mannheim tätig. 1792 wurde er von Kurfürst Karl Theodor als Hofmaler nach München berufen, wohin er 1793 zusammen mit seiner ganzen Familie übersiedelte. Genau in diesen Jahren entstand ein Zyklus von Familienportraits.

In den frühesten Studien zeigt Kobell die Figuren noch eingebettet in den sie umgebenden Raum, doch gegen Ende der 1780er Jahre wird – vermutlich auch durch den Einfluss Lavaters – das Physiognomische zum Hauptthema erhoben, das Räumliche wird zweitrangig.

Wilhelm von Kobell wählt die Vorbilder seiner Darstellungen fast ausschließlich aus dem Kreis der engeren Familie und weniger Freunde. Er beobachtet seine Modelle genau und strebt dabei nach größtmöglicher Ähnlichkeit, wobei die Stimmung der Dargestellten im Vordergrund steht. Diese intimen und zugleich ausdrucksstarken Portraits besitzen nicht nur künstlerisch einen hohen Rang, sondern geben gleichzeitig Auskunft über das Leben der Familie im ausgehenden 18. Jahrhundert.¹

Auf unserer Zeichnung zeigt Wilhelm von Kobell seinen Bruder Innozenz in lässiger Haltung seitlich auf einem Stuhl sitzend. Um sich abzustützen, hat er den Arm über die Rückenlehne gelegt. Den Kopf hält er leicht geneigt, und schräg über die Schulter gewandt schaut er den Betrachter ruhig an. Der Ausdruck ist ganz auf den fein ausgearbeiteten Kopf konzentriert, der Körper ist skizzenhafter dargestellt. Der Raum bleibt im Unklaren, lediglich eine schmale Lavierung hinter dem Kopf deutet den Schatten des Kerzenlichtes auf einer Wandfläche im Hintergrund an.

Sehr typisch ist auch die Verwendung verschiedenartiger Materialien, mit denen Kobell seine Zeichnungen oft belebte. Bei unserem Blatt sind es die zarten Aquarellierungen im Bereich des Kopfes, mit denen er eine malerische Qualität schafft, die die Zeichnung über ihre linearen Begrenzungen hinaus ins Koloristisch-Dreidimensionale führen.

Kobell hat seinen Bruder Innozenz mehrfach portraitiert. Es existieren drei Pofilbildnisse und drei Skizzen, die den jungen Mann schlafend auf einem Stuhl zeigen.²



FRANZ KOBELL

1749 MANNHEIM - MÜNCHEN 1822

9 *Weidendickicht*

Brauner Pinsel, laviert, auf Bütten mit Wasserzeichenfragment: *Münze* mit Inschrift [MAXIMIL] IAN JOSEPH KOENIG VON [BAYERN].

171 x 217 mm

10 *Weg durch eine Waldlandschaft*

Brauner Pinsel, laviert auf Bütten.

168 x 211 mm

PROVENIENZ: Christian Hammer, Stockholm (Lugt 1237) – Prof. Dr. Einar Perman, Stockholm – Sammlung Unicornio, Amsterdam [Inv.-Nr. 275]

AUSSTELLUNG: *Grenzeloos Goed, Tekeningen uit de Unicornio Collectie*, Haags Historisch Museum, Den Haag 2001, Kat.-Nrn. 52 b und c.

Franz Kobell, der jüngere Bruder Ferdinand Kobells, war zu Lebzeiten wegen seiner brillant ausgeführten arkadischen Ideallandschaften geschätzt. Daneben entstand aber auch eine große Zahl von Landschaftsstudien ganz anderen Charakters. Unsere beiden Blätter gehören zu einer Gruppe von Pinselzeichnungen, die durch ihre Anspruchslosigkeit in Bezug auf die Motive, durch die Spontaneität und Unmittelbarkeit in der Darstellung und durch eine moderne, für die Zeit ganz ungewöhnliche Sicht auf die Natur überraschen. Mit schwungvollen Pinselhieben und feinsten Abstufungen des braun-grauen Sepiatones hat Franz Kobell hier in seiner unverkennbaren Handschrift die beiden Waldlandschaften angelegt. Sowohl die dunklen Baumstämme mit ihrer spröden, knorrigen Rinde als auch das lebendige Spiel des Sommerlichts im vibrierenden Blattwerk werden unmittelbar erlebbar.

Kobell hat diese Blätter nur selten signiert oder mit Ortsangaben versehen. Da die Studien alle von Motiven der Münchner Umgebung und des Voralpenlandes ausgehen, wo der Künstler nach seiner Rückkehr aus Rom bis zu seinem Tod als Kurfürstlicher Pensionär lebte, müssen sie zwischen 1784 und 1822 entstanden sein.

Anders als bei den sorgfältig ausgearbeiteten Landschaftskompositionen, die wegen ihrer routinierten Perfektion heute weniger Anhänger finden, kann sich der Betrachter dem Reiz dieser flott ausgeführten und spontanen Pinselzeichnungen mit ihren unkonventionellen Bildausschnitten schwer entziehen.¹



ANTON RADL

1774 WIEN - FRANKFURT AM MAIN 1852

11 Die Ruine der Burg Hardenberg

Gouache auf Papier. Vor 1802.

Rückseitig von alter Hand mit Feder bezeichnet: *le Vieux Chateau de Hardenberg / Reinhart*, mit Bleistift nummeriert: 374 und mit der späteren Bezeichnung eines Besitzers: *Karol Hoffmann 1845*.

690 x 545 mm

GRAPHIK: Anton Radl, *Le Vieux Chateau de Hardenberg*, Aquatinta, 1802 im Verlag von J. G. Prestel in Frankfurt a.M. erschienen. [Fig. 1].

Der aus Wien stammende Künstler Anton Radl war 1794 im Alter von 20 Jahren nach Frankfurt gekommen, wo er im Hause des renommierten Kupferstechers und Verlegers Johann Gottlieb Prestel (1739-1808) aufgenommen wurde. Radl arbeitete für den Verlag als Reproduktionsstecher und lieferte eigene Vorlagen, die dann druckgraphisch umgesetzt wurden.

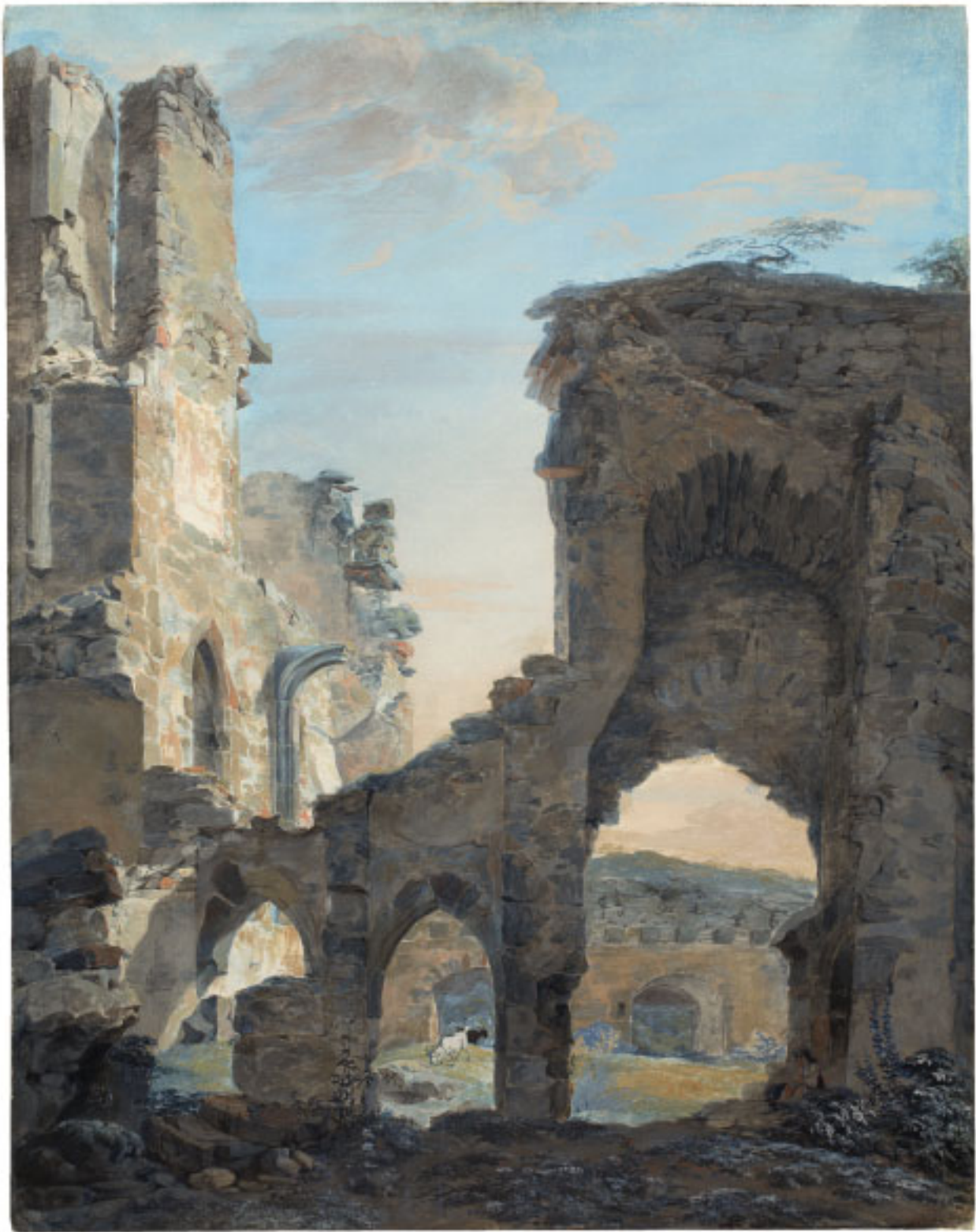
Die vorliegende Gouache gehört zu einer Ende der 1790er Jahre entstandenen Folge mit Darstellungen von Burgruinen, die Radl auf Ausflügen in die Umgebung Frankfurts gemalt hatte und die er später unter Anleitung Prestels in Aquatinta umsetzte. Zu der Folge gehören neben der Burg Hardenberg auch Darstellungen der Burgruinen von Hain, Henneberg und Freudenberg, die Kirchenruine der Hubertuskirche in Bergen und die zur Frankfurter Stadtbefestigung gehörende Sachsenhäuser Warte.¹

Dargestellt ist die auf einem Felsen gelegene Ruine der Burg Hardenberg im heutigen Nörten-Hardenberg bei Göttingen. Die Burg wurde um 1000 vom Erzbischof von Mainz erbaut und 1375 an die Hardenbergs übereignet. Im 15. Jahrhundert wurde der Bau zu einer Doppelburg ausgebaut. 1698 stürzten Teile der vorderen Burganlage ein, der hintere Teil der Burg war noch bis 1720 bewohnt und zerfiel danach, bis um 1840 die Ruinen gesichert und restauriert wurden. *Das Ruinenthema gehörte seit Mitte des 18. Jahrhunderts in der Malerei und in der ästhetischen Theorie zum Vokabular erhabener Landschaftskunst. Zunächst galt im Zeichen der Rückbesinnung und Bewunderung für das klassische Altertum antiken Ruinen besondere Aufmerksamkeit. In der Romantik bezog sich dann das Interesse auch auf mittelalterliche Ruinen als Metaphern für Vergänglichkeit und Geschichtlichkeit allen Menschenwerks. [...] Wie nun setzte Radl das Ruinenthema für den Verlag Prestel um? Die gerade in ihrem ruinösen Zustand imposanten architektonischen Bauten wurden bildfüllend in Szene gesetzt, nie wurde ihre Lage in landschaftlich reizvollem Ambiente ausgeschmückt. Auf Stimmungsgehalt und atmosphärische Wirkung verzichtete Radl ebenso wie auf minutiöse Detailtreue. Durch die Untersicht, das frontale Gegenüber und raffinierte Hell- und Dunkelkontraste steigerte er die Präsenz, den imposanten Eindruck und die Dramaturgie der Ruinenanlagen.*²



Fig. 1: *Le Vieux Chateau de Hardenberg*, Aquatinta. 1802.

Die Gouache steht noch in der Tradition des 18. Jahrhunderts, spürbar besonders in der Gestaltung des Himmels und der Wolken, aber auch in der Vegetation und der Staffage. Was die bildfüllende Komposition und die starke Untersicht betrifft, so wirken hier die bekannten Vorbilder Giovanni Battista Piranesi und Charles-Louis Clérisseaus nach. Andererseits weisen das Hell-Dunkel der Mauern und das genau beobachtete Spiel des Lichts auf den Steinen schon auf die kommende Freilichtmalerei hin. Deutlich spürbar ist auch das Vorbild Johann Christian Reinharths, dem das Blatt, der alten rückseitigen Bezeichnung folgend, zeitweise zugeschrieben war.



MARKUS DINKEL

1762 EIKEN IM FRICKTAL (AARGAU) - BERN 1832

12 *Liegendes Mädchen mit Tambourin*

Aquarell auf Bütten, alt montiert.

Unten mit brauner Feder signiert: *Dinkel pinx.*

208 x 329 mm

PROVENIENZ: Privatbesitz, Frankfurt a. Main

Der im Schweizer Fricktal geborene Porträtmaler Markus Dinkel hatte ab 1885 mehrere Aufträge von dem Schriftsteller Johann Caspar Lavater erhalten, der durch sein Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-78) bekannt geworden war. Besonders originell ist Dinkels in Aquarell ausgeführtes Bildnis des auf einem Stuhl eingeschlafenen Lavater im Berliner Kupferstichkabinett.¹ 1793 übersiedelte Dinkel nach Bern, wo er mit dem Vedutenmaler Gabriel Lory (1763-1840) zusammenarbeitete und sich mehrfach und meistens mit Aquarellen an den jährlichen Berner Kunstausstellungen beteiligte.

Nach Angabe des Vorbesitzers soll es sich bei unserem Aquarell um ein Bildnis der Elisabeth Grossmann handeln, die berühmte *Schöne Schifferin vom Brienzersee*, die um 1814 Reisende aus ganz Europa über den Brienzersee zum Giessbach ruderte und wegen ihrer besonderen Schönheit von mehreren Malern portraitiert wurde. Auch wenn sich diese Vermutung nicht belegen lässt, so handelt es sich doch um eine besonders charmante Darstellung.

Eine Bleistift-Vorzeichnung zu dem Aquarell befand sich 2009 im Schweizer Kunsthandel [Fig. 1].



Fig. 1: Markus Dinkel, *Liegendes Mädchen mit Tambourin*, Bleistift, 210 x 315 mm, August Laube, Zürich.



FRANZ UND JOHANNES RIEPENHAUSEN

1786 GÖTTINGEN – ROM 1831 / 1788 GÖTTINGEN – ROM 1860

13 *Wer kauft Liebesgötter?*

Bleistift, weiß gehöht, auf zwei Bögen aneinandergesetztem grauen Papier. Um 1808.

1300 x 925 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, England – Galerie Carroll, München (1978) – Privatsammlung, Hessen

LITERATUR: Ulrike Eichler, *Wer kauft Liebesgötter? Eine neuentdeckte Riepenhausen-Zeichnung in der Galerie Carroll, München*. In: *Die Weltkunst*, 1978, S. 896-7, Abb. – Ausst.-Kat., *Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Stendal, Winckelmann-Museum, 2001, unter Nr. VI.5, S. 186.

Die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen erhielten ihre erste Ausbildung durch ihren Vater, den Göttinger Stecher Ernst Ludwig Riepenhausen. Bereits im Jahr 1800 erschienen ihre in einem klaren und linearen Stil gehaltenen Stiche nach den Illustrationen zu den Werken von Homer von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. 1804 studierten sie unter Ferdinand Hartmann in Dresden, wo sie auch Ludwig Tieck kennenlernten. Dessen romantische Dichtung *Leben und Tod der Heiligen Genoveva* gab den Anstoß zur 14-teiligen Bildfolge mit Umriss-Stichen, die 1806 in Frankfurt erschien und die als erstes Beispiel eines von der romantischen Dichtung direkt beeinflussten Bildwerkes wegweisend war.¹ 1805 ließen sich Franz und Johannes Riepenhausen in Rom nieder, wo sie bis an ihr Lebensende bleiben sollten. Schnell ergaben sich enge Freundschaften mit den anderen Mitgliedern der deutschrömischen Künstlergemeinschaft, besonders mit Joseph Anton Koch und dem Bildhauer Berthel Thorwaldsen. Nachdem sie im Jahr 1804 zum Katholizismus konvertiert waren, wurden auch religiöse Themen in der Art der Italienischen Renaissancekünstler zunehmend wichtig, allen voran Raffael, dessen Werk sie besonders bewunderten und studierten. Daraus entstand die (unvollendete) Folge *Leben Raphael Sanzio's*, herausgegeben 1816 von Friedrich Wenner, die nach ihrer ersten Veröffentlichung in unzähligen Neuauflagen gedruckt wurde.²



Der Einfluß Raffaels ist auch im vorliegenden Werk deutlich. Unter den 12 Drucken der Brüder Riepenhausen, die das *Leben Raphael Sanzio's* illustrierten, ist auch der Stich nach einer Umrisszeichnung der *Madonna del Cardellino* aus den Uffizien in Florenz [Fig. 1].³ Die Komposition *Wer kauft Liebesgötter*, besonders die Verkäuferin mit ihren nur wenig unter dem langen Kleid hervorschauenden nackten Füßen und ihrer Frisur, als auch die Figur des zwischen ihren Beinen stehenden Amors nehmen deutlichen Bezug auf das Vorbild.

Fig. 1: F. u. J. Riepenhausen, nach Raffael, *Madonna Cardellino*, um 1819.

Radierung (Probedruck), 290 x 224 mm, Schiller-Nationalmuseum, Cotta Archiv, Marbach.



Das Motiv der Liebesgötter verkaufenden Venus führt zurück auf ein 1759 aufgefundenes Wandgemälde in Stabiae, das sehr beliebt bei den Künstlern zu dieser Zeit war.⁴ Mit der Umsetzung des religiös besetzten Themas der Madonna mit Kind in dieses profane Thema bewiesen die Brüder Riepenhausen ihr Talent, verschiedene Einflüsse der Kunst der Antike und Renaissance zu verbinden und zu einer genuin neuen Kompositionsform zu finden, deren klassizistische Manier bereits die Kunst der Nazarener vorwegzunehmen scheint.

Sehr beeindruckend ist das große Format des vorliegenden Werkes, besonders wenn man es mit den deutlich kleineren Gemälden des gleichen Themas vergleicht. Hier haben die Riepenhausen ihre *prima idea* auf einem Karton niedergelegt, der so detailliert ausgeführt ist, dass man von einem eigenständigen Kunstwerk sprechen muss.⁵ Seit Jakob Asmus Carstens werden gerade die großformatigen, vollständig durchkomponierten Kartons als vollendete Kunstwerke eigenen Ranges betrachtet. Besonders die Nazarener betonten die Wertschätzung der Zeichnung gegenüber dem Gemälde; sehr oft übertraf auch die Zeichnung in Hinsicht auf den Ausdruck und die Geschlossenheit der Komposition das vollendete Gemälde. Auch diese Tradition führt wiederum zurück in die Renaissance, namentlich zu Leonardo oder zu Michelangelo, die ihre Kartons gleichberechtigt neben den Gemälden dem Publikum vorführten. Unter Sammlern waren gerade die Kartons sehr gesucht, um deren verfeinerte Zeichenkunst im Vergleich zu den ausgeführten Gemälden präsentieren zu können.⁶



Fig. 2: *Wer kauft Liebesgötter*, nach 1810.
Öl auf Holz, 53,2 x 41,8 cm. Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum
(Dauerleihgabe).



Fig. 3: *Wer kauft Liebesgötter*. Um 1806.
Öl auf Holz, 52 x 40,5 cm,
Museumslandschaft Hessen-Kassel.

Offensichtlich ist unser Werk das erste von wahrscheinlich vier Versionen in unterschiedlichen Medien⁷: Das Germanische Nationalmuseum besitzt ein Gemälde, in dem die drei Putten im Hintergrund in einen Käfig gesteckt wurden, vergleichbar mit den meisten anderen Darstellungen dieses Themas [Fig. 2], ähnlich auch in der Version in Kassel [Fig. 3]; letztere Fassung trägt eine Inschrift, die sich direkt an den Betrachter wendet: *Chi compra? – Wer kauft??* In beiden Gemälden sind die Figuren in einem Raum platziert mit Blick in eine weite Landschaft, der stehende Amor lehnt sich an die Beine der Sitzenden, statt dazwischen zu stehen. Eine Radierung von Heinrich Lips nach einer Zeichnung der Riepenhausen wurde im Taschenbuch für Damen 1810 publiziert [Fig. 4].⁸

Der enge kompositorische Bezug zu Raffaels *Madonna Cardellino* ist einzigartig im vorliegenden Werk, aber insgesamt bleibt Raffael das große künstlerische Ideal. Dessen Erfindung, die monumentale Dreiecksformation der zentralen Figurengruppen, ist besonders in viele Werke eingeflossen, die dem jüngeren Bruder Johannes Riepenhausen zugeschrieben werden, der als der innovativere der beiden gilt, wenn es um die Umsetzung der Formensprache der Antike und Renaissance in eine klassizistische und frühromantische Manier geht.⁹

Elisabeth Schröter, Mainz, bestätigt die Authentizität des vorliegenden Werkes.



Fig. 4: Johann Heinrich Lips (nach Riepenhausen),
Die Amorettenhändlerin, 1809, Radierung, 93 x 64 mm,
Kunsthhaus Zürich, Lips-Album IV, 1275c.

FRANZ LUDWIG CATEL

1778 BERLIN - ROM 1856

14 *Italienische Landschaft mit zwei Frauen bei einem Brunnen*

Schwarze Feder, braun laviert, über Bleistift auf Büttchen mit Wasserzeichenfragment: [JOHA] NNOT / S. Zwischen 1811 und 1818 entstanden. Auf dem grünen Unterlagekarton vom Künstler mit brauner Feder signiert: *Catel*.

244 x 211 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Franz Ludwig Catel stammte aus einer hugenottischen Familie in Berlin, wo er auch seine erste Ausbildung bei Johann Daniel Chodowiecki erhielt. Er war zunächst als Illustrator zeitgenössischer Romane und Almanache erfolgreich. 1797 lernte er Goethe kennen und illustrierte u. a. dessen Epos *Hermann und Dorothea*. 1806 wurde Catel Mitglied der Berliner Akademie. Von 1807 bis 1810 studierte er in Paris und widmete sich seitdem vorwiegend der Ölmalerei. Nach dem Tod seiner ersten Frau ging er 1811 zusammen mit seinem Bruder, dem Architekten Ludwig Friedrich Catel, nach Rom. Er schloss sich zunächst dem Kreis der nazarenischen Künstler um Friedrich Overbeck an. Deren frömmelnde Lebensweise und Werke lagen dem weltoffenen und lebenslustigen Künstler jedoch nicht. Auch die idealen oder heroischen Landschaften Josef Anton Kochs oder Johann Christian Reinharts hatten kaum Einfluss auf ihn. Catel suchte nach einer moderneren Art der Landschaftsmalerei und kam dabei durch den engen Kontakt mit den in Rom lebenden französischen Malern, wie François-Marius Granet, zur direkt in der Natur gemalten Ölstudie. Catel blieb dauerhaft in Italien und besuchte Deutschland nur noch gelegentlich. Mit seiner zweiten Frau Margerita Prunetti führte er über Jahrzehnte hinweg ein offenes gastfreundliches Haus an der Piazza di Spagna, in dem das intellektuelle und künstlerische Europa ein und aus ging. 1830 erwarb er zusätzlich ein Gut bei Macerata in den Marken. Durch seine Kunst gelangte er zu beträchtlichem Wohlstand, so dass er eine Stiftung für junge Künstler in Rom ins Leben rufen konnte, die als *Pio Istituto Catel* bis heute besteht.¹

Catel reiste von Rom aus mehrfach in den Süden Italiens, nach Neapel und Sizilien und erforschte zeichnend fast 40 Jahre lang die römische Campagna. Die vorliegende Zeichnung ist in den ersten Jahren nach Catels Ankunft in Italien entstanden. Mit ihrer exakten perspektivischen Konstruktion und der sorgsamten Ausführung unterscheidet sie sich deutlich von den schnell und locker umrissenen Bleistiftzeichnungen des Künstlers aus späterer Zeit.

Die Darstellung steht einerseits noch in der Tradition klassizistischer Vorbilder, andererseits zeigt sich bereits Catels Vorliebe für die naturalistische Landschaft, die er gern mit pittoresken Genremotiven aus dem italienischen Landleben bevölkerte. Das kräftige südliche Licht und die Atmosphäre eines heißen Sommertages kommen besonders schön in der kontrastreichen Sepia-Lavierung zum Ausdruck. Die strenge perspektivische Konstruktion der Brunnenanlage, von der teilweise noch die feinen mit Bleistift gezogenen Hilfslinien sichtbar sind, könnte auf den Einfluss von Catels Bruder zurückzuführen sein. Dieser war allerdings nur bis zum Mai 1812 in Italien geblieben. Wahrscheinlicher ist aber der Einfluss Christoffer Wilhelm Eckersbergs. Zu auffällig sind die Parallelen zwischen unserer Zeichnung und den zwischen 1813 und 1815 entstandenen römischen Veduten des Dänen, in denen die streng konstruierte Perspektive, die harte Lichtführung und ungewöhnliche Blickpunkte eine ähnlich bedeutende Rolle spielen.² Eckersberg lebte zu dieser Zeit in der gegenüber von Catels Unterkunft in Rom gelegenen *Casa Buti*, einer Künstlerherberge, in der auch Catel regelmäßig verkehrte. Vielleicht hatten sich beide sogar schon 1810 in Paris kennengelernt. Man kann daher mit Sicherheit davon ausgehen, dass der Künstler Eckersbergs Kompositionen kannte.³

Innerhalb von Catels Werk sind bisher kaum vergleichbare Zeichnungen bekannt. Am ähnlichsten ist noch eine lavierte Federzeichnung mit einer Darstellung des Heidelberger Schlosses, die wir vor vielen Jahren in die Sammlung Dräger/Stubbe in Lübeck vermitteln konnten.⁴



JOHANN CHRISTIAN REINHART

1761 HOF - ROM 1847

15 *Castello Odescalchi bei Santa Marinella westlich von Rom*

Bleistift und Aquarell auf Bütten. Um 1820/30 entstanden.

Rückseitig mit Bleistift bezeichnet: *Reinhart*.

148 x 281 mm

PROVENIENZ: Adolf von Heydeck (1787-1856); Geschenk des Künstlers; Heydeck war Schüler Reinharts in Rom (Lugt 2519) – Auktion, R. Weigel, Leipzig, 25. Mai 1857, Nr. 1479 – C. G. Boerner, Düsseldorf (1982) – Privatsammlung, Hessen

LITERATUR: Inge Feuchtmayr, *Johann Christian Reinhart 1761-1847. Monographie und Werkverzeichnis*. München, 1975, S. 383. [*Waldige Küstenlandschaft, rechts ein Schloss, in der Ferne das Meer*].

Johann Christian Reinhart gehört zu den wichtigsten und einflussreichsten deutschen Landschaftsmalern um 1800.

Unsere Zeichnung ist ein hervorragendes Beispiel für die Landschaftsportraits Reinharts, im Gegensatz zu den klassisch-idealen Landschaften mit ihrer deutlichen Einteilung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, Staffagefiguren und architektonischen Versatzstücken. Die Zeichnung vermittelt einen klaren Eindruck der Ansicht, die der Künstler tatsächlich gehabt haben wird. Von einem etwas erhöhten Standpunkt aus, vielleicht einem niedrigen Hügel, geht der Blick ins Weite: über eine Gruppe von Büschen und niedrigen Bäumen an einem Flüsschen entlang, das von einer Brücke überspannt ist, zu einer großen, an der Steilküste gelegenen Villa. Die detaillierte Schilderung des Vordergrundes entfällt, eine Staffagefigur, die die Erfassung der Dimensionen erleichtern würde, ist weggelassen worden. Stattdessen konzentriert sich die Zeichnung auf die Schilderung der Atmosphäre, des harmonischen Zusammenklanges von Architektur und Landschaft.



Fig. 1: *Castello Odescalchi*, Ansicht vom Anfang des 20. Jahrhunderts.

Reinhart hat seine Zeichnungen als wichtige Vorarbeit für die Konzeption und Kompositionen seiner Gemälde genutzt. In einem Brief von 1819 an seinen Schüler, Freund und den ehemaligen Besitzer dieser Zeichnung, Adolph von Heydeck, gibt er Anweisungen und Erklärungen, wie eine gute und nützliche Zeichnung angelegt sein soll: *Nehmen Sie sich bei dem, was Sie nach der Natur machen (malen oder zeichnen) für zu viele Ausführung in Acht, denn nicht gerechnet, dass man gewöhnlich mehr in die Studien macht, als man, wenn man sie hernach gebrauchen will, zur Verfertigung eines Gemäldes nöthig hat, kosten sie soviel Zeit, dass man nur wenig machen kann. Halten Sie*



sich also blos an das Bedeutende und lassen Sie alle Kleinigkeiten und zuviel Detail weg. Mässigen Sie sich in zu fleissiger Ausführung der Studien. Richtiger Ton und Charakter muß da sein, aber nehmen Sie sich in Acht, zu sehr ins Detail zu gehen und suchen Sie lieber große Formen. Sie werden das erst recht einsehen, wenn Sie Bilder malen, wieviel man bei den Studien weglassen muss, wenn man sie brauchen will.“¹

Aus dieser Anweisung ist zu verstehen, dass die vorliegende Zeichnung keinesfalls „unvollendet“ ist, wie es der Verkaufskatalog der Firma Weigel von 1857 glauben machen will. Es ist ganz im Gegensatz dazu ein vollendetes Beispiel für ein Werk, in dem sich der Künstler auf das Wesentliche beschränkt und weniger Wichtiges weglässt, aber dennoch die besondere Atmosphäre der Szenerie einzufangen vermag. Die grelle Mittagssonne, die auf die Landschaft fällt, ist auch ohne den detailliert gezeichneten Himmel sichtbar, der undefinierte Vordergrund wird vom Betrachter unbewusst ergänzt. Das kleine Aquarell vermittelt meisterhaft die Atmosphäre der Mittagshitze eines Sommertages, der durch eine leichte mediterrane Brise, die durch Büsche und Bäume streift, erträglich wird.

Das Castello Odescalchi wurde über den Fundamenten der antiken Villa des römischen Rechtsgelehrten Ulpian errichtet und lag noch im 19. Jahrhundert in Alleinlage an der un bebauten Küste. Heute markiert der Bau das Zentrum von Santa Marinella, einem kleinen Ort westlich von Rom [Fig 1].

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

1794 LEIPZIG – DRESDEN 1872

16 *Jünglingsakt mit Muschel*

Bleistift auf Velin.

Unten rechts datiert: *d. 23n Januar 1820.*

435 x 260 mm

Julius Schnorr von Carolsfeld wird allgemein zu den besten Zeichnern des 19. Jahrhunderts gezählt; innerhalb der Künstlergruppe der Nazarener gilt er unzweifelhaft als der genialste und innovativste in dieser Hinsicht. Als Zeichner wird er oft mit Jean-August-Dominique Ingres verglichen, den er aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1818 und 1820, kurz nach seinem Eintreffen in Rom, kennengelernt hatte.¹ Unter den Nazarenern hat vor allem Schnorr der Aktstudie höchste Bedeutung beigemessen und sein Beitrag zu diesem Genre zu Anfang des 19. Jahrhunderts muß als bahnbrechend gewertet werden.

In Rom teilte sich Schnorr seit 1820 eine Wohnung im Palazzo Caffarelli mit Theodor Rehbenitz und Friedrich Olivier. Hier trafen sich die Nazarener zum Aktzeichnen. Hierzu wurden Laienmodelle verpflichtet, die natürlicher posierten als die professionellen Modelle, die für die Akademien arbeiteten.² Ein größtmöglicher Kontrast zu den „akademischen“ Zeichnungen bildet auch die Verwendung des harten Zeichenstifts auf glattem weißem Papier statt der weich modulierenden Kreide auf farbigem Bütten. Den Nazarenern konnte der Zeichenstift kaum hart und spitz genug sein, was ein hohes Maß an zeichnerischer Sicherheit erforderte, denn wie bei der Stichtechnik oder der Silberstiftzeichnung waren Korrekturen dadurch kaum möglich.

Unsere Zeichnung ist im Januar 1820 entstanden. Eine zarte, mit sicherer Hand gezogene Umrisslinie begrenzt die Statur des Jünglings. Licht und Schatten modellieren den Körper und verleihen der Figur einen statuarischen Charakter. Schnorr behandelt die Schattierungen wie in einem Kupferstich. Eng nebeneinander gesetzte Lineaturen und Schraffuren über ganz leicht tonig gewischem Grund erzeugen einen zarten silbrigen Schein und schaffen dadurch das Körpervolumen. Die Darstellung des versonnen schauenden Jünglings, der dem vermeintlichen Meeresrauschen in der großen Muschel lauscht, ist ein überaus gelungenes Beispiel für Schnorrs Hauptanliegen: Naturbeobachtung, Stilisierung und Idealisierung miteinander zu verbinden und damit ein reelles Vorbild in eine Darstellung von Anmut, idealer Schönheit und hier auch verhaltener Erotik zu steigern.



Inspiziert durch die Natürlichkeit, Würde und Schönheit seiner jungen Laienmodelle entstanden während dieser frühen Jahre in Rom herausragende eigenständige Werke, die nicht, wie die Fülle der späteren Aktzeichnungen, als vorbereitende Studien für monumentale Wandgemälde dienten.³ Diese autonomen Aktzeichnungen stellen einen Höhepunkt in Schnorr von Carolsfelds Zeichenkunst dar. Sie sind in einem eng begrenzten Zeitraum während der frühen Jahre in Rom entstanden und nur äußerst selten auf dem Markt zu finden. Vergleichbar ist unter anderem der *Sitzende Jünglingsakt* aus einer Münchener Privatsammlung [Fig. 1].

Fig. 1: *Sitzender Jünglingsakt*, 1821.
Bleistift auf Bütten, 442 x 283 mm.
Privatsammlung, München.



D. 204 C. 100
1820.

JOSEPH RITTER VON FÜHRICH

1800 KRATZAU IN BÖHMEN - WIEN 1876

17 *Der Gang nach Emmaus*

Schwarze Feder über Bleistiftvorzeichnung auf festem Velin.

Rückseitig eine Kopf- und zwei Figureskizzen in Bleistift. Um 1820.

Von Arnold Otto Meyer mit Bleistift bezeichnet: *Originalzeichnung von Joseph Ritter von Führich mir von ihm geschenkt; vide seinen Brief an mich, Arnold Otto Meyer, datiert Wien d. 3 April 1872.*

175 x 259 mm

PROVENIENZ: Geschenk des Künstlers an Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994). – Auktion, C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 222. – Deutsche Privatsammlung

LITERATUR: Friedrich von Bötticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, (Erstausgabe: Dresden, 1891-1901), unveränderter Nachdruck: Hofheim, 1974, Bd. I (1), S. 367, Nr. 132. – Heinrich von Woerndle, *Joseph Führich's Werke*, Wien 1914, S. 21, Nr. 122.

Nach dem Lukasevangelium (Kap. 24, Verse 13-29) waren zwei der Jünger am Ostersonntag auf dem Weg von Jerusalem nach Emmaus und während sie noch über die Ereignisse der letzten Tage redeten, schloss sich ihnen der auferstandene Christus an und legte ihnen die Schrift aus. Sie waren aber mit Blindheit geschlagen und erkannten ihren Begleiter erst später beim gemeinsamen Abendmahl.

Woerndle (op. cit.) datierte die schön komponierte und durch ihre klare Linienführung bestechende Komposition *ungefähr 1820*. Demnach wäre es die früheste Fassung dieses Themas in Führichs Werk. Ein Vergleich mit dem um 1822 entstandenen Gemälde der Sammlung Bělský¹ – tatsächlich ein Jugendwerk des Künstlers – macht aber deutlich, dass unsere Zeichnung später entstanden sein muss. Die römische Landschaft des Hintergrunds und die ausgereifte Figurenkomposition sind vor dem Italienaufenthalt 1827-29 nicht denkbar. Unsere Zeichnung scheint vielmehr im Zusammenhang mit dem 1837 datierten Gemälde in der Bremer Kunsthalle [Fig. 1]² – einem Hauptwerk des Künstlers – entstanden zu sein. Auch wenn es Unterschiede in Details der Landschaft und der Draperie der Figuren gibt, so handelt es sich doch nur um Varianten ein und derselben Komposition. Das Blatt diente weiterhin als Vorlage für einen Holzschnitt in kleinerem Maßstab (140 x 200 mm) [Fig. 2], von dem ein auf Büttten gedrucktes Exemplar unserer Zeichnung beigegeben ist.



Fig. 1: *Der Gang nach Emmaus*, 1837, Öl auf Leinwand, 29 x 44 cm, Kunsthalle Bremen.



Fig. 2: *Der Gang nach Emmaus*, 139 x 200 mm, Holzschnitt.



JOHAN CHRISTIAN DAHL

1788 BERGEN – DRESDEN 1857

18 *Partie aus dem Großen Garten bei Dresden*

Öl auf Papier, auf Karton aufgelegt.

Unten in der Mitte datiert: *d. 22 August 1822*; auf der Holzunterlage von fremder Hand mit Bleistift beschriftet: *Partie aus dem großen Garten bei Dresden | Studie von Professor J. C. Dahl | d. 22ten Aug. 1822.*

17,3 x 20,7 cm

PROVENIENZ: General S. Bull, Christiania – Assessor Reinholdt, Oslo – Liva Reinholdt

LITERATUR: Andreas Aubert, *Maleren Johan Christian Dahl*, Kristiania 1920, S. 452 – Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857, Life and Works*, Oslo 1987, Bd. 2, S. 139, Nr. 385, Abb. Bd. 3, Taf. 155.

Die vorliegende Ölskizze entstand im August 1822 in Dresden, ein Jahr nach Dahls Rückkehr aus Italien. Die Reise war äußerst bedeutungsvoll für die weitere Entwicklung des Künstlers, jedoch nicht wegen der großen römischen Tradition, sondern (acht Jahre vor Blechen) wegen des Erlebnisses der südlichen Sonne und deren Einfluss auf die Dynamik der Farben. Wie er selbst schreibt ging es ihm in seinen Ölskizzen darum, *große Massen zusammenzuhalten und Farbtöne und Beleuchtungen zu studieren*. Ein überraschend modernes Konzept also, das außer den Engländern wie Constable, Bonington und Turner damals kein anderer europäischer Landschaftsmaler so bewusst anstrebte.¹ Diese von den Fesseln der Konvention befreiten Naturstudien waren das wichtigste Ergebnis des Italienaufenthaltes und diese Freiheit äußerte sich auch in Dahls sächsischen Naturstudien.

Der Dresdner *Große Garten* wurde 1676 vom späteren Kurfürst Johann Georg III südöstlich vor den Toren der Stadt in Auftrag gegeben. In den folgenden Jahrzehnten entstand unter seinen Nachfolgern ein repräsentatives Gartenkunstwerk mit Alleen, Kavaliershäusern, Rennbahnen und einem Palais für höfische Festlichkeiten. Diese Anlage wurde jedoch 1760 im Siebenjährigen Krieg und 1813 bei den Kämpfen gegen Napoleon weitgehend zerstört. 1814 wurde der Garten im englischen Landschaftsstil neu gestaltet und für die Öffentlichkeit freigegeben. Dahl hat den Garten öfters besucht, bereits 1818 erwähnt er in seinem Tagebuch einen Spaziergang: *Am Mittwochabend war es herrliches Wetter. Landschaftsmaler Friedrich und ich gingen lange und spazierten im Großen Garten vor der Stadt; dort gibt es viele schöne Baumpartien der verschiedensten Art...*²

Dahls Gemälde zeigt wenig von der Gartenanlage. Das Bild ist mit schnellen Pinselstrichen gemalt und widerspricht allen Regeln der akademischen Landschaftskomposition. Von einem am unteren Bildrand angedeuteten Sandweg blickt man auf einen abgestorbenen Baum, dessen Stamm sich diagonal durchs Bild zieht, einige Äste ragen bizarr in den Bildraum. Den Hintergrund bildet ein von sommerlichem Licht durchfluteter Laubwald und nur oben in der Mitte wird ein kleines Stück des milchig-blauen Himmels sichtbar. Dahls Interesse gilt den atmosphärischen Erscheinungen, dem Spiel des Lichts im Grün der Blätter, den Sonnenflecken auf dem Weg und deren Reflexionen auf dem Stamm des Baumes. Gerade an einer solchen frischen Ölskizze wird Dahls Modernität innerhalb der gleichzeitigen europäischen Kunst besonders deutlich.



(Originalgröße)

LUDWIG EMIL GRIMM

1790 HANAU - KASSEL 1863

19 *Bildnis eines vierzehnjährigen Mädchens*

Bleistift auf Papier.

Rechts unten mit Bleistift bezeichnet: *geb. 1824. zu Cassel | del. ad viv Octob. 1838. | Cassel.*

Alte Montierung auf grauem Papier.

155 x 135 mm

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers – Maria von Eschwege (Urenkelin des Künstlers) und General Otto Viktor Kühne – Privatsammlung, Hessen

Die Zeichnung zeigt das Brustbild eines jungen Mädchens im Halbprofil nach links. Während der Kopf und das Haar sehr sorgfältig mit feinen Schraffuren ausgearbeitet wurden, sind Körper und Arme nur angedeutet. Dennoch erkennt man am ausgeschnittenen Kleid eine Bordüre, den gekrausten Ärmelansatz und am Kopf eine Krone und die Andeutung eines Schleiers. Das Mädchen hat das Haar in der Mitte gescheitelt, zwei Haarsträhnen sind seitlich zu Zöpfen geflochten, die bogenförmig unter das Ohr gelegt und dahinter festgesteckt sind. Das übrige Haar ist zu einem Haarkranz geflochten, der am Hinterkopf hochgesteckt ist.

Auch ohne Signatur lässt sich das Blatt aufgrund stilistischer Merkmale, des autographischen Befundes und der alten Montierung (durch den Ehemann der Urenkelin des Künstlers, General Otto Viktor Kühne) zweifelsfrei als eine eigenhändige Zeichnung von Ludwig Emil Grimm (1790-1863) bestimmen.

Das unbekanntes junge Mädchen, das 1824 in Kassel geboren wurde, zeichnete Grimm offensichtlich im Hinblick auf seine historische Komposition *Die Mohrentaufe* von 1841 [Fig. 1] (heute: Brüder Grimm-Museum Kassel, WV 1, S. 404-07, Ö 52). Abweichend von einer frühen Entwurfszeichnung von 1838 (WV 1, 1990, S. 270, H 151) führte Grimm in späteren Entwurfsvarianten die Figur der Taufpatin ein, einer Prinzessin, die ihre Hand auf den Rücken des knienden Afrikaners legt. Für diese Figur hat wohl auch das Mädchen der vorliegenden Zeichnung posiert, worauf Krone und Schleier hinzudeuten scheinen. Es existieren noch weitere Studien zur Figur der Prinzessin nach anderen weiblichen Modellen (WV 1, 1990, S. 279, H 181-184), darunter eine, die laut Beschriftung ein Bildnis der Hedwig von Scholley, geb. von Münchhausen zeigt (1822-1889). Aufgrund des abweichenden Geburtsdatums und anderer Physiognomie kann sie nicht mit dem vorliegenden Modell identifiziert werden. Bisher konnte noch keine Vermutung geäußert werden, wen Grimm hier porträtiert hat, zumal die Informationen in den Briefen und in den *Lebenserinnerungen* für das Jahres 1838 sehr mager sind.

Dr. Vera Leuschner



Fig. 1: *Mohrentaufe*, Öl auf Leinwand, 118 x 164 cm, Brüder-Grimm-Museum, Kassel.



(Originalgröße)

JOHAN CHRISTIAN DAHL

1788 BERGEN - DRESDEN 1857

20 *Landschaft bei Dresden im Abendlicht*

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgelegt.

Links unten monogrammiert und datiert: *JD Okt 1832.*

10,0 x 12,3 cm

PROVENIENZ: Aus der dänischen Adelsfamilie Rosenkrantz
(die Holzunterlage mit dem Siegel: *Stamhuset Rosenkrantz's ejendom*)

Die Studie zeigt eine Landschaft in der Nähe von Dresden im letzten Licht eines Oktobertages. Die Sonne ist schon fast hinter dem Horizont versunken, nur ein schmaler orangefarbener Streifen ist noch sichtbar, der die Federwölkchen am ansonsten klaren Abendhimmel hell aufleuchten lässt. In der sich rasch abkühlenden Luft über den abgeernteten Feldern breitet sich Nebel aus. Die Häuser im Hintergrund und die hoch aufragenden Pappeln sind nur noch als Silhouetten erkennbar. Dahl hat dieses flüchtige Naturschauspiel sehr genau beobachtet und mit unvergleichlicher malerischer Souveränität wiedergegeben. Die hohe Sensibilität bei der Farbgebung und die gleichzeitige Leichtigkeit des Malstils machen diese Naturstudie zu einem Meisterwerk.

Das Bild gehört zu dem umfangreichen Fundus meist kleinformatiger Natur- und Wolkenstudien, die nach Dahls Rückkehr aus Italien in Dresden entstanden. Sie bilden einen eigenständigen Teil seines Oeuvres und wurden bereits von den Zeitgenossen hoch geschätzt. Eine vergleichbare Studie aus demselben Jahr befindet sich in der Nationalgalerie, Oslo¹ [Fig. 1].



Fig. 1: Johann Christian Dahl,
Wolkenstudie über der Elbe mit Pappeln, 1832.

Öl auf Papier, 21,5 x 26,0 cm.

Nationalgalerie, Oslo.

Dahls besonderes Interesse am Himmel, der Wolkenbildung und an anderen atmosphärischen Erscheinungen wurde wohl durch Gespräche ausgelöst, die er schon kurze Zeit nach seinem Eintreffen in Dresden mit Carl Gustav Carus geführt haben muss. Carus wiederum war durch einen Aufsatz Goethes über Luke Howards Klassifikation der Wolkenformen² auf das Problem hingewiesen worden. In seinen *Neun Briefen über Landschaftsmalerei* forderte Carus vom Künstler die *eigentümlichen Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen, die verschiedenartige Natur der Wolken, ihrer Bildung und Auflösung, wie ihrer Bewegung* zu studieren. Soweit ist ihm Dahl auch in der Praxis gefolgt. Nicht identifizieren konnte er sich mit der romantisch-idealistischen Himmelsauffassung, wie sie von Carus und Friedrich vertreten wurde; ihn interessierte an den Himmelsphänomenen die rein ästhetische Dimension.³

Von seinem Atelierfenster im fünften Stock des Hauses *An der Elbe Nr. 33* hatte Dahl einen freien Blick über das Elbtal, was seine Vorliebe für Himmelsstudien beflügelt haben mag. Der Übergang zwischen den Natur- und Wolkenstudien ist dabei oftmals fließend. Meistens bleibt, schon durch die flache oder sanft hügelige Elblandschaft bedingt, dem Himmel ein größerer Raum auf der Bildfläche vorbehalten, wobei der Himmelsraum zum eigentlichen Bedeutungs- und Stimmungsträger der Darstellung erhoben wird. Andreas Aubert schrieb dazu: *Dahl malte die schönsten Stimmungen, die bezauberndsten Himmel, in Sonne und Regen, in Mondlicht und Morgentau; oft nur Luftstudien ohne Landschaft, oft fertig abgerundete Bilder von einem Reichtum und einer Schönheit, an dem wir uns nicht satt sehen können. Er hat den Himmel Dresdens von seinem „Luftschloss“ aus und auf seinen Wanderungen studiert, seine Stimmungen in den feinsten Nuancen wiedergegeben, so dass der, welcher Dahls Studien kennt, unwillkürlich jeden Tag, jeden Abend, besonders bei den großen Sonnenuntergängen bei Dresden an seine feine und echte Kunst erinnert wird.*⁴



(Originalgröße)

FRIEDRICH PRELLER DER ÄLTERE

1804 EISENACH - WEIMAR 1878

21 *Portrait des Malers Jan Antoon Verschaeren (1803 - Antwerpen - 1863)*

Bleistift auf festem Bütten.

Unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: *FP / Rom / 1829*; in der Mitte mit den späteren Bezeichnungen: *† / J. Verschaeren / Professor d. Akademie in Antwerpen*.

Rückseitig das Fragment einer italienischen Landschaftszeichnung in Bleistift.

184 x 176 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994) – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 590 – Deutsche Privatsammlung

Das Künstler-Freundschaftsbildnis stammt aus der Zeit von Prellers erstem Italienaufenthalt. Durch die Vermittlung Goethes hatte Friedrich Preller vom Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach ein Stipendium erhalten, das es ihm ermöglichte, zunächst in Antwerpen und später in Mailand und Rom zu studieren.¹ Vermutlich hatte Preller den nur ein Jahr älteren Maler Jan Verschaeren bereits zwischen 1824 und 1826 während seiner Zeit an der Antwerpener Akademie kennengelernt.

Die beiden Künstler trafen sich aber spätestens 1829 in Rom, wo sich Preller schon seit September 1828 aufhielt. Das vorliegende Bildnis, das Verschaeren im Alter von 26 Jahren zeigt, muss kurz nach dessen Ankunft in Rom entstanden sein. Beide fanden Anschluss an den Kreis der Künstler um Koch, Reinhart und Overbeck, die ihr weiteres Schaffen beeinflussten. Während Preller 1831 nach Weimar zurückkehrte, blieb Verschaeren bis 1838 in Rom. Er machte sich als Historien-, Bildnis- und Landschaftsmaler einen Namen und wurde 1842 Professor an der Akademie in Antwerpen. Das später zum Namen des Dargestellten hinzugefügte Kreuz und die Berufsbezeichnung im Unterrand der Zeichnung deuten darauf hin, dass sich das Blatt noch bis nach Verschaerens Tod 1863 als Erinnerungstück in Prellers Besitz befand.



(Originalgröße)

FRIEDRICH NERLY

1807 ERFURT - Venedig 1878

22 *Terracina*

Bleistift und graubrauner Pinsel, graubraun laviert, auf Velin. Um 1833.

Unten rechts signiert: *F. Nerly fece.* Unten links bezeichnet: *Terracina.*

Rückseitig Bleistiftskizze eines sich anlehnenen Mädchens.

270 x 361 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Friedrich Nehrlich, der seinen Namen später italienisierte und sich Nerly nannte, wurde 1807 in Erfurt geboren. Nach dem frühen Tod seines Vaters wurde er von Verwandten in Hamburg aufgezogen. Sein erster Zeichenlehrer war sein Onkel, Heinrich Herterich, der auch den jungen Philip Otto Runge unterrichtet hatte. Ab 1823 übernahm der Schriftsteller und Kunstsammler Carl Friedrich von Rumohr die Erziehung des jungen Mannes, um zu verhindern, dass sein Talent zur Naturbeobachtung von der Akademie-Tradition der Zeit beeinträchtigt würde.

Im Sommer 1827 begleitete Nerly seinen Mentor Rumohr auf eine ausgedehnte Reise nach Italien. Während seiner Ausflüge in die Umgebung Roms, nach Neapel und Süditalien, fertigte Nerly Gemälde, vor allem aber Ölskizzen und Zeichnungen an, von denen viele den Einfluss seines Freundes Johann Christian Reinhart zeigen.

Ein Aufenthalt Nerlys in der zwischen Rom und Neapel gelegenen Küstenstadt Terracina ist für 1833 dokumentiert. Der Katalog der Nerly-Ausstellung der Bremer Kunsthalle führt zwölf Zeichnungen mit Motiven aus der Umgebung der Stadt auf.¹ Auch das Angermuseum in Erfurt, das Nerlys künstlerischen Nachlass verwahrt, besitzt mehrere Darstellungen. Zwei dieser Blätter zeigen den gleichen oberhalb der Via Appia gelegenen Hang mit den palastartigen Gebäuden, Loggien und vereinzelt Palmen [Fig. 1].²

Bei der rückseitigen Bleistiftskizze eines sich anlehnenen Mädchens handelt es sich um eine Studie zu einem Aquarell zweier Mädchen im Angermuseum in Erfurt mit der ironischen Inschrift: *crudel prussiano tu sei con me* (Grausamer Preuße du bist bei mir).



Fig. 1: *Terracina*, Aquarell über Bleistift, 311 x 435 mm, Angermuseum Erfurt.



CARL GEORG ANTON GRAEB

1816 - BERLIN - 1884

23 *Der Vestatempel in Tivoli*

Schwarze Kreide, braun und grau laviert auf Papier.

Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und betitelt: *Carl Graeb / Vestatempel Tivoli / 6. August 1843.*

278 x 405 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Carl Graeb gehörte zu den führenden Berliner Architekturmaler. Er studierte bei dem Hoftheatermaler Johann Gerst und an der Berliner Akademie bei Karl Blechen. Reisen führten ihn in die Schweiz, nach Frankreich und Italien.

1843 war das Jahr von Graeb's Italienreise. Von März bis Ende Juli hielt sich der Künstler in Rom auf.¹ Die vorliegende Zeichnung ist auf den 6. August 1843 datiert, also kurz nach Graeb's Abreise aus Rom entstanden. Dargestellt ist eine Ansicht von Tivoli mit den Ruinen des römischen Vestatempels, der sich auf einer Anhöhe über der Schlucht des Aniene befindet. Mit seinen zahlreichen Wasserfällen gehörte der Ort zu den beliebtesten Motiven der Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts. Ganz ungewöhnlich ist aber der Blickpunkt, den Carl Graeb für seine Darstellung wählte. Offenbar stand er unterhalb der 1835 eingeweihten Ponte Gregoriano an einer Stelle, die wenige Jahre zuvor kaum zugänglich war. Nach dem katastrophalen Hochwasser des Aniene von 1826, das zahlreiche Gebäude der Stadt fortgerissen hatte, entschloss man sich die Gefahr für den Ort zu beseitigen, indem man den Fluss durch einen 280 m langen unterirdischen Tunnel umleitete. Noch heute ergießt sich der größte Teil des Wassers aus einer Felsenöffnung abseits der Stadt in die Schlucht. Gleichzeitig wurde eine neue Brücke über das alte Flussbett gebaut. Diese Arbeiten fanden unter dem Pontifikat Papst Gregors XVI zwischen 1832 und 1835 statt. Seit dem flossen nur noch kleinere Wassermengen durch den alten Flusslauf und man konnte die Schlucht gefahrlos betreten.

Unser Blatt zeigt am linken Felsabhang einen Weg, der im oberen Teil noch befestigt ist, unten aber in einer lückenhaften Reihe quer über eine Rinne gelegter Bretter endet. In der Felswand links ist eine ummauerte Öffnung zu sehen. Die Reste des halbrecherischen Bretterweges und die sich im Vordergrund öffnende Schlucht, aus deren Grund sich ein grauer Nebel erhebt, steigern die Dramatik der Ansicht. Der Standpunkt des Betrachters liegt scheinbar bodenlos über dem Abgrund.

Ein auf der vorliegenden Zeichnung basierendes Aquarell des Künstlers mit einer Ansicht des gleichen Motivs war 1982 im Münchner Kunsthandel.²

Beide Blätter zeigen noch die Zerstörungen der Flut von 1826, die den Weg in seinem unteren Teil schwer beschädigt und das am Ende auf einer Terrasse liegende Bassin ganz fortgerissen hatte. Der Weg und das Bassin, die zum Beispiel noch auf dem um 1760 entstandenen Gemälde und einer Zeichnung Jean-Honoré Fragonards zu sehen sind³, wurden später rekonstruiert.

Trotz der dramatischen und effektvollen Inszenierung ist das vorliegende Blatt wohl direkt vor der Natur entstanden. Genau wie schon sein Lehrer Carl Blechen in den berühmten Blättern des *Amalfi-Skizzenbuches*⁴, nimmt auch Graeb die Phänomene von Licht, Schatten und Atmosphäre in den Blick. So lässt er an den Rändern zwischen zwei aneinander angrenzenden Lavierungen kleine Bereiche weißen Papiers stehen, wodurch sich ein Effekt einstellt, der das harte Sonnenlicht auf den Felsen und das Flimmern der Atmosphäre in der Schlucht wunderbar beschreibt. Das vorliegende Blatt gehört damit zum Besten, was Graeb in dieser Hinsicht geleistet hat.



FRANÇOIS-ÉDOUARD BERTIN

1797 - PARIS - 1871

24 *Ansicht von Tivoli*

Schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier.

Rechts oben und rechts unten in schwarzer Feder betitelt: *Tivoli*.

Links unten mit dem Atelierstempel (Lugt 238 a).

Rückseitig mit Bleistift bezeichnet: *Tivoli no. 123*.

462 x 337 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, München

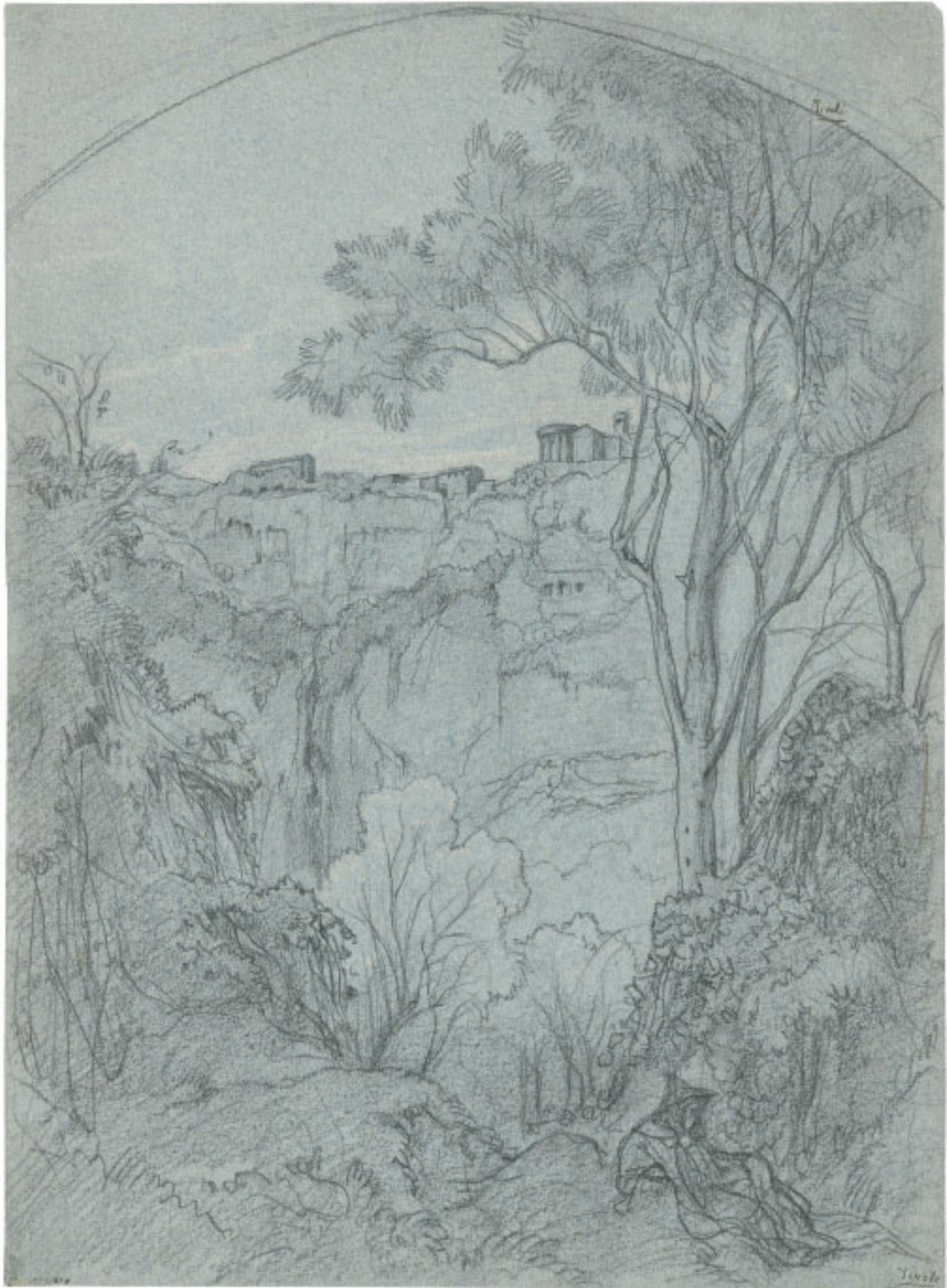
LITERATUR: Pierre Miquel, *Le paysage français au XIXe siècle, 1824-1874, l'école de la nature*, Maurs-la-Jolie 1975, Bd. 2, S. 98, Abb. auf S. 99.

AUSSTELLUNGEN: *Aspects du paysage néo-classique en France de 1790 à 1855*, Galerie du Fleuve, Paris, 1974, Nr. 37 – *French Drawings Post Neo-Classicism, Spring Exhibition 1975*, Colnaghi, London, Nr. 16 – *Kunst in Frankreich 1800-1870. Von Prud'hon bis Puvis de Chavannes*, Galerie Arnoldi-Livie, München 1976, Nr. 1

François-Édouard Bertin war der Sohn von Louis-François Bertin, dem Gründer des *Journal des débats*, dessen eindrucksvolles Portrait Ingres 1832 auf einem seiner realistischsten Gemälde überlieferte.¹ Als er 1854 die Geschäftsleitung der Zeitschrift seines Vaters übernahm, lag bereits eine erfolgreiche Karriere als Künstler hinter ihm. Bertin begann sein Studium 1815 an der École des Beaux-Arts und war Schüler von Girodet-Trioson, Bidauld und Ingres. Von 1821 bis 1823 besuchte er erstmals Italien, kehrte aber auch später mehrfach in das Land zurück. In Rom lernte er Alligny und Corot kennen, mit denen er sich später im Wald von Fontainebleau niederließ. 1827 stellte er zwei italienische Landschaften im Pariser Salon aus und war dort bis 1853 mit seinen Bildern vertreten.

Bertin ist einer der bedeutendsten Landschaftsmaler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gemeinsam mit Louis Cabat (1812-75) ist er der Meister des poetischen Realismus in den 1830er Jahren. Auch wenn seine Ansichten der Natur zutiefst romantisch sind, stehen sie doch auch in der Tradition der klassischen Landschaften Poussins. Erst mit den Jahren befreite er sich von akademischen Vorbildern und begann direkt vor der Natur zu malen und zu zeichnen.

Zwei vergleichbare Zeichnungen mit Ansichten von Sorrent und Castel Gandolfo, beide mit einer bogenförmigen Einfassung im Oberrand, wurden 1873 von der Witwe des Künstlers dem Musée de Picardie in Amiens gestiftet.² Das Musée de Pontoise erwarb 1972 eine Ansicht von Tivoli.³ Eine weitere Zeichnung mit einer Landschaft aus der Umgebung Tivolis befindet sich im Museum of Fine Arts, Boston.⁴



CASPAR JOHANN NEPOMUK SCHEUREN

1810 AACHEN – DÜSSELDORF 1887

25 *Studie einer Eiche*

Aquarell über Bleistift.

Links unten mit brauner Feder monogrammiert: C. Sch.

515 x 318 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Rheinland

Caspar Scheuren erhielt eine erste Ausbildung im Atelier seines Vaters Johann Peter Scheuren. 1829 wurde er in die Düsseldorfer Kunstakademie aufgenommen. Wegweisend für ihn waren seine Lehrjahre bei Wilhelm Schirmer und Carl Friedrich Lessing, die kurz zuvor einen *Landschaftlichen Componierverein* gegründet hatten. Schon 1835 eröffnete Scheuren ein eigenes Atelier in Düsseldorf. In den folgenden Jahren führten ihn Reisen in die Schweiz und nach Italien, die aber nur wenig Einfluss auf sein Schaffen hatten. Im Auftrag des preußischen Hofes schuf er 1842/43 die bekannte Folge von 53 Aquarellen mit Ansichten des Schlosses Stolzenfels.¹ Weitere Aquarellfolgen mit Motiven aus der Umgebung von Düsseldorf schlossen sich an. 1848 zählte Scheuren zu den Gründungsmitgliedern des Künstlervereins *Düsseldorfer Malkasten*. 1855 wurde er zum Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie ernannt. Als Schwerpunkt seiner Arbeiten kristallisierten sich rheinische Bildthemen heraus, für deren gestalterische Ausformulierung er gleichermaßen Anregung in der realen Landschaft, wie auch in dem reichen Schatz literarischer oder sagenhafter Überlieferung fand.

Die Eiche galt bei vielen indogermanischen Völkern seit jeher als heiliger Baum. Wegen ihrer majestätischen Gestalt und ihrer Eigenschaft Blitze anzuziehen, war sie in Griechenland Zeus, bei den Römern Jupiter und in Germanien Donar geweiht. Sie galt als Symbol für Leben und Unsterblichkeit, da ihr Holz, wie man im Mittelalter glaubte, nicht verwest. Spätestens seit Caspar David Friedrich und Carl Gustav Carus gehört die Eiche auch zu den zentralen Motiven der deutschen Romantik.

Scheuren setzt den Baumstamm blattfüllend und quasi das Format des Papierbogens sprengend ins Bild, wodurch er seine monumentale Wirkung erhält. Von der Umgebung sind nur ein Gewässer und Teile der Uferböschung im Vordergrund angedeutet. Über breiten, bemoosten Wurzeln ragt der Stamm mit seiner rauen Rinde, den Aushöhlungen und Verwachsungen hoch empor und teilt sich schließlich in zwei großen Astgabeln. Die Lichtflecken der schräg von rechts oben einfallenden Sonne geben dem Baum zusätzliche Plastizität und vermitteln etwas von der sommerlichen Atmosphäre. Das frische Grün der Blätter, die oben hinter den Ästen zum Vorschein kommen, verleiht der Komposition Tiefe. Insgesamt zeichnet sich das Aquarell durch eine große malerische Freiheit aus. Ähnliche Eichenstudien Scheurens befinden sich im Düsseldorfer Museum Kunst Palast² und in einer Hamburger Privatsammlung.

Die vorliegende Baumstudie gehört zu einer kleinen Gruppe von Aquarellen, die Scheuren wohl in den 1830er Jahren unter dem Einfluss seines Lehrers Johann Friedrich Schirmer geschaffen hat. Schon in Schirmers Gemälden, Zeichnungen und Radierungen spielten Waldlandschaften und einzelne alte Bäume eine wichtige Rolle, wobei der Künstler selbst auf die Tradition holländischer Landschaftsdarstellungen des 17. Jahrhunderts und insbesondere auf Kompositionen Jakob van Ruisdaels zurückgriff. Als Beispiele seien Schirmers *Landschaft mit Waldkapelle* (1829) genannt, ein Gemälde, das Scheuren später zweimal kopierte³, oder das um 1832 entstandene Aquarell *Der Wald mit dem Hirschaar* in der graphischen Sammlung des Frankfurter Städels, ein Motiv, das 1839 auch als Radierung publiziert wurde.⁴



EDUARD GAERTNER

1801 - BERLIN - 1877

26 *Ansicht einer Villa mit großem Garten*

Bleistift auf Papier.

Unten rechts signiert und bezeichnet: *E Gaertner fec.*

220 x 296 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Die künstlerische Laufbahn von Eduard Gaertner nahm ihren Anfang in der Berliner Porzellanmanufaktur, in der er von 1814 bis 1821 als Malerlehrling tätig war. Nach einer Beschäftigung beim Hoftheatermaler Carl Gropius und einem mehrjährigen Studienaufenthalt in Paris¹ war Gaertner ab 1827 vornehmlich in Berlin tätig, wo er sich als Architektur- und Vedutenmaler der Zeit des Vormärz und Biedermeier rasch einen Namen machte. Zahlreiche Reisen durch die verschiedenen Preußischen Provinzen und bis nach Moskau und St. Petersburg und regelmäßige Aufträge durch das preußische Königshaus belegen die Bedeutung, die Gaertner im kulturellen Leben seiner Zeit innehatte. Gaertners künstlerischer Verdienst liegt in der durchaus bahnbrechenden Kombination von genauer Erfassung architektonischer Details in Verbindung mit ungewöhnlichen Perspektiven und lebendiger Umsetzung der *Plein-Air*-Malerei, die seinen Werken eine Allgemeingültigkeit verleihen, die weit über die Dokumentation lokalhistorischer Gegebenheiten hinausweist.

Unser Blatt zeigt die Ansicht einer bisher noch nicht näher identifizierten Villa. Das im klassizistischen Stil erbaute Haus öffnet sich auf einen parkartigen Landschaftsgarten. In diesem steht ein charakteristischer gotisierender Staffagebau an einem großen Teich, möglicherweise handelt es sich um ein Badehäuschen oder einen Teepavillon. Im Hintergrund rechts ist das Nachbargebäude zu sehen, offenbar eine größere Anlage. Die durch die Bäume schimmernde Kuppel erinnert an die des Schlosses Sanssouci in Potsdam.²

Besonders reizvoll in unserer Zeichnung ist die unterschiedliche Behandlung der verschiedenen Partien. Bei der für Gaertner typischen, sehr genauen Zeichnung der Architektur des Herrenhauses handelt es sich mit Sicherheit um eine Art Haus-Portrait, vielleicht vom Besitzer des Anwesens in Auftrag gegeben; trotz des kleinen Formates sind unter anderem die Verzierungen der Fassade, die Formen der Gauben, die Anlage der Treppe zum Garten wie auch das gotische Häuschen äußerst genau erfasst. Die landschaftlichen Partien sind zwar etwas summarischer behandelt, dennoch erschließt sich dem Betrachter die sorgfältige Gestaltung des Gartens in der Vielfalt der Bepflanzung mit Pappeln, Trauerweiden, sowie verschiedensten Laub- und Nadelbäumen.

Die Erfassung der sommerlichen Atmosphäre, des sanft-hügeligen, im Stile eines englischen Landschaftsgartens natürlich gestalteten Terrains in Zusammenklang mit einer Architekturvedute ist Eduard Gaertner in dieser dicht ausgeführten Zeichnung meisterhaft gelungen.



ADOLPH VON MENZEL

1815 Breslau – Berlin 1905

27 Gehöft hinter Bäumen

Bleistift, teilweise gewischt, auf Papier.

Unten links signiert und datiert: A. Menzel 45.

173 x 232 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Hessen

Mitte der 1840er Jahre, als das vorliegende Blatt entstand, hatte Menzel vor allem dank seiner Illustrationsfolgen *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch Preussischen Geschichte*, zu Adalbert Chamissos *Peter Schlemihl*, und vornehmlich durch die 1840-42 erschienenen Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* einen großen Bekanntschaftsgrad erreicht. Neben den zunehmenden Aufträgen durch das preußische Königshaus für repräsentative Historienbilder, wahrte sich Menzel doch stets seine Unabhängigkeit und widmete sich der ständigen Erforschung seiner Welt mit dem Mittel der Zeichnung.

Bereits in dieser frühen Zeichnung ist Menzels Meisterschaft erkennbar, lediglich mit Bleistift und der Technik des Verwischens eine breite Palette von malerischen Tonwerten zwischen samtigem Schwarz und fast transparentem Grau zu erzeugen. Geradezu revolutionär ist die Anordnung der verschiedenen Bildebenen. Anstatt die Zeichnung seitlich einzurahmen, wie es die klassische Landschaftsmalerei vorgegeben hätte, stellt der Künstler dem Betrachter einen großen Baum in den Weg, der, leicht links neben die Bildmitte gerückt, die Komposition trägt und den Blick zu den weiter zurück liegenden Häusern links sowie zum in die Ferne führenden Bach in der rechten Bildhälfte führt. Die gleiche Art der Bildaufteilung findet sich im Jahr darauf entstandenen Gemälde *Bauplatz mit Weiden*, in dem ebenfalls eine Baumreihe, hier die berühmten Weiden am Schafgraben, die zentrale und gliedernde Position in der Komposition einnimmt [Fig. 1].

Eine Reise zur Verwandtschaft in Schlesien im Frühjahr 1844 und das Erlebnis der dortigen Landschaft scheint für Menzel eine Art Schlüsselerlebnis gewesen zu sein. Ein neues malerisches Sehen resultierte aus diesen Natureindrücken und noch Jahre später verglich er Wolkenschatten, Sonnenflächen und Farben mit Ähnlichem in Schlesien.¹ Das wohl wichtigste und bekannteste Werk dieser Zeit, *Das Balkonzimmer* von 1845,² reduziert sich weitgehend auf die Inszenierung von Licht und Luftbewegung in einem scheinbar spärlich und asymmetrisch möblierten Raum. Die in unserer Zeichnung umgesetzte Kontrastierung von Nähe und Ferne, sonnenbelegten und verschatteten Partien weist in die gleiche Richtung. Der Blick des Künstlers konzentriert sich in diesen Jahren weniger auf einzelne Gegenstände, sondern auf größere Zusammenhänge: An die Stelle der Naturbeobachtung tritt nun die Landschaft, an die Stelle des Gegenstandes tritt der Innenraum.³



Das Motiv für unsere Zeichnung wird Menzel während eines Ausfluges in die Umgebung von Berlin gefunden haben. In dieser etwas kargen, märkischen Landschaft entstanden in den späteren 1840er Jahren einige Landschaftszeichnungen mit einem eigenen malerisch-atmosphärischen Zug, die ihre Entsprechung in den vorimpressionistischen Berliner Stadtlandschaften finden.⁴

Fig. 1: *Bauplatz mit Weiden*, 1846. Öl auf Leinwand, 41 x 55 cm. Berlin, Nationalgalerie.



RUDOLF VON ALT

1812 - WIEN - 1905

28 *Ansicht des Kolosseums vom Konstantinsbogen aus gesehen, Rom*

Aquarell über Spuren von Bleistift, weiß gehöht; 1872/73 entstanden.

Links unten signiert: *R. Alt.*

225 x 420 mm

PROVENIENZ: Privatsammlung, Rheinland





Rudolf von Alt, der Sohn des Landschaftsmalers Jakob Alt, lernte zunächst bei seinem Vater und studierte ab 1826 an der Wiener Akademie. In dieser Zeit erhielt er seine ersten Aufträge für Aquarell-Interieurs, die ihn bald als „Stubenmaler“, wie er es nannte, bekannt machten. Auf Wanderungen durch Österreich, Bayern und die Schweiz entstanden aber auch zahlreiche Landschaftsaquarelle und Zeichnungen. 1833 reiste Rudolf von Alt in Begleitung seines Vaters durch Norditalien nach Venedig; zwei Jahre später besuchten sie Rom, Neapel und Capri. Unter dem Eindruck der italienischen Landschaft wurde von Alts Palette noch reicher; er erlangte zunehmende Fertigkeit in der Wiedergabe anspruchsvoller architektonischer Motive und erreichte höchste Meisterschaft in der Darstellung von Licht und Atmosphäre.

Erst 1865, dreißig Jahre nach seinem ersten Aufenthalt in Rom, besuchte Rudolf von Alt die Stadt wieder und zwei weitere Aufenthalte folgten 1867 und 1872/73. Während dieses letzten Besuches – zwischen Dezember 1872 und Februar 1873 – ist das vorliegende Aquarell entstanden. In einem Brief vom 19. Januar 1873 beschreibt der Künstler seine Gefühle bei der Arbeit in Rom: *Machen doch diese Empfindungen, wenn ich so an einem heiteren, sonnigen Tage am Forum Romanum, am Campo Vaccino oder beim Colosseum mich befinde, alles andere schweigen, und so nach Muse malen zu können, das sind Empfindungen, die kein Kaiser, kein König, kein Rothschild kennt, der zu allem einen Plach braucht; Empfindungen, wie sie eben nur noch der Poet hat, ...*¹

Rudolf von Alt zeigt das Kolosseum aus einer ungewöhnlichen Perspektive. Die massiven Außenwände des Gebäudes füllen den Hintergrund und berühren dabei fast den linken Rand des Blattes. Von rechts schiebt sich ein Ausschnitt des Konstantinsbogens blockartig bis weit in das Bild hinein und teilt damit die Komposition abrupt. Auch das seitlich am Bogen angebrachte Relief wird vom rechten Bildrand angeschnitten. Solche Kompositionen sind charakteristisch für Alts Werke aus den 1860er und 1870er Jahren. Er vermeidet trichterartige Perspektiven. Die Darstellungen breiten sich vor den Augen des Betrachters aus, verlaufen weitläufig von links nach rechts oder entwickeln sich in der Fläche.² Die willkürlichen Bildausschnitte waren zur Entstehungszeit unseres Aquarells etwas ganz Neues; solche modernen Kompositionen kannte man bis dahin allenfalls von Edgar Degas.

Auf der Grundlage des vorliegenden Aquarells fertigte Alt 1899 eine größere Fassung des gleichen Motivs an³ [Fig. 1]. Während die Proportionen und der Blickwinkel nahezu unverändert blieben, fügte der Künstler ein paar Staffagefiguren in den Vordergrund ein, am auffälligsten die beiden Priester rechts vor dem Sockel des Konstantinsbogens. Otto Benesch beschreibt diese Variante im Katalog seiner Alt-Ausstellung von 1955 in der Wiener Albertina: *Obwohl Alt in so hohem Alter nicht mehr reiste und lediglich aus der Erinnerung schöpfen mußte, hat er eine Licht- und Farbenvision von bezwingender Größe und Natürlichkeit geschaffen. Seit Corot hat kein Künstler das Gemäuer des Colosseums so überzeugend gemalt.*⁴



Fig. 1: Rudolf von Alt, *Blick auf das Colosseum in Rom vom Konstantinsbogen*, Aquarell u. Deckweiß, 1899, 353 x 676 mm. Ehemals Sammlung Dr. Thomas Stonborough, Wien.



ADOLPH VON MENZEL

1815 Breslau – Berlin 1905

29 *Blick in ein Tal mit einer Brücke, Franken*

Zimmermannsbleistift, teilweise gewischt und mit aus dem Graphit gekratzten Lichtern auf Papier.

Monogrammiert und datiert: *A.M. / 93*.

310 x 227 mm

PROVENIENZ: Nachlass des Künstlers – Neffe des Künstlers – Gustav Engelbrecht, Hamburg (Lugt 1148) – Privatsammlung, Schweiz

AUSSTELLUNG: *Ausstellung von Werken Adolph von Menzels*, Königliche National-Galerie, Berlin 1905, Nr. 1984.

Die Sommerreise des Jahres 1893 führte Menzel über Dresden, Bad Kissingen, Salzburg, Kassel und Hamburg. Menzel war ein unermüdlicher Zeichner und er nutzte seine zahlreichen Reisen um neue Motive zu finden. Die vorliegende Landschaftszeichnung stammt aber keineswegs aus einem der Skizzenbücher, die der Künstler ständig mit sich führte, um seine Beobachtungen festzuhalten, es ist eine ausgeführte Zeichnung auf einem einzelnen Blatt, wie Menzel es nur selten auf seinen Reisen benutzte. Unsere Zeichnung ist darüber hinaus ein besonders schönes und charakteristisches Beispiel einer großformatigen Zeichnung aus dem Spätwerk des Künstlers. Im hohen Grad der Ausführung kommt Menzels ganze Virtuosität als Zeichner zum Ausdruck.¹ Er nutzt dabei das reiche Spektrum von Grau- und Schwarztönen und steigert einzelne Nuancen zu einem Höchstmaß an Intensität. Dabei nutzt er die Eigenschaften des weichen Zimmermannsbleistifts als Ausdrucksmittel. Durch Wischen und Kratzen steigert er noch die Vielfalt von Tönen und erreicht so eine höchst differenzierte und fein strukturierte Oberfläche. Zwar verwendet er eine ähnliche Technik in vielen späteren Werken, aber nur auf den großen Blättern nutzt er die Möglichkeiten des Herauskratzens von Lichtern aus dem Graphit und das atmosphärische Verwischen von Linien.²

Menzel hatte wenig Interesse an malerischen Ansichten oder ausgedehnten Panoramen, wie sie die romantische Landschaftsdarstellung im frühen 19. Jahrhundert hervorgebracht hatte. Sein zeichnerisches Auge war eher fasziniert von den kleinen, oft fragmentarischen Details der Landschaft und von vielschichtigen oder ungewöhnlichen Raumsituationen. Er bevorzugte Ansichten, bei denen Objekte im Hintergrund den Blick verstellen, oder er wählte Blickwinkel, die durch knorrige Bäume, verlassene Häuser oder verwitterte Felsen eingeengt werden.³ Besonders in den Jahren nach 1880 richtete sich seine Aufmerksamkeit eher auf das Nebensächliche, auf die unscheinbaren Gegenstände oder Gebäude, die er mit der ihm eigenen, feinsinnigen Originalität erforschte.⁴

Die vorliegende Zeichnung entstand wohl in der Nähe von Bad Kissingen, einem beliebten fränkischen Kurort, in dem auch Menzels kranke Schwester Emilie Krigar-Menzel regelmäßig zu Gast war. Menzel, der den Ort ebenfalls häufiger besuchte, kam aber weniger wegen der Heilquellen, sondern nutzte die Zeit, um den Ort und dessen Umgebung zu erkunden. Hier fand er eine Fülle von Motiven. Als Beispiel sei nur das 1874 entstandene Gemälde *Der Biergarten in Bad Kissingen* genannt.⁵ Daneben entstanden Landschaftszeichnungen, darunter eine 1888 entstandene *Ansicht von Aura bei Kissingen*, auf der ein vergleichbares Brückenmotiv erscheint.⁶



FUSSNOTEN

ANTON GRAFF

- ¹ Ekhart Berckenhagen, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin, 1967, S. 19.
- ² Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig und Winterthur 1775-78.
- ³ Ausst.-Kat., *Goethezeit und Romantik – Einhundert Meisterzeichnungen aus einer Privatsammlung*, Hannover und Lübeck, 1990-91, Nr. 3, mit Abb.

JAKOB WILHELM MECHAU

- ¹ Vgl. Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig und Wiesbaden, 1976, S. 22 ff.
- ² Bereits Raffael verwendete den Tempel im Hintergrund seines Gemäldes der *Heiligen Familie unter dem Eichbaum*. Ein auf 1510 datierter Kupferstich des Meister IB mit dem Vogel zeigt Leda und ihre Kinder vor dem Tempel, ein Stich von Giovanni Mercati, publiziert in der Folge *Alcune Vedute et Prospettive di Luoghi Dishabitati di Roma*, 1629, zeigt den Tempel auf dem Esquilin, seinem tatsächlichen Standort, mit Nachbarbauten. Vgl. Ausst.-Kat., Kurt Zeitler, *Wege durch Rom. Druckgraphische Veduten aus drei Jahrhunderten*, Staatliche Graphische Sammlung München, 1999, Nrn. 2 und 24.

ALBERT CHRISTOPH DIES

- ¹ Alessandro Albani (1692-1779) errichtete 1760 die *Villa Albani* in Rom, in der er römische und griechische Kunst sammelte. Die künstlerische Ausgestaltung der *Villa Albani* wurde von Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs vorgenommen.
- ² In seiner *Italienschen Reise* erwähnt Goethe in einem Eintrag vom 22. Juli 1787: *Jetzt habe ich etwas vor, daran ich viel lerne; ich habe eine Landschaft erfunden und gezeichnet, die ein geschickter Künstler, Dies, in meiner Gegenwart koloriert; dadurch gewöhnt sich Auge und Geist immer mehr an Farbe und Harmonie.*
- ³ Brigitte Heise (Hg), *Zum Sehen geboren. Handzeichnungen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts. Die Sammlung Dräger/Stubbe*, Leipzig 2007, S. 36 f. mit Abb.

JAKOB PHILIPP HACKERT

- ¹ Claudia Nordhoff und Hans Reimer, op. cit., Nrn. 164-167.
- ² Johann Wolfgang von Goethe, *Philipp Hackert. Biographische Skizze. Meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen von Goethe*, erschienen 1811.
- ³ Siehe: Claudia Nordhoff und Hans Reimer, op. cit., Nrn. 164-167.
- ⁴ Claudia Nordhoff und Hans Reimer, op. cit., Nrn. 144-153. – Siehe auch: Wolfgang Krönig, in: Ausst.-Kat., *Philipp Hackert. Zehn Ansichten von dem Landhause des Horaz*, Goethe-Museum Düsseldorf 1983.

WILHELM FRIEDRICH GMELIN

- ¹ Stefan Borchardt, in: Ausst.-Kat., *Wilhelm Friedrich Gmelin, Veduten und Ideallandschaften der Goethezeit*, Kunststiftung Hohenkarpfen 2010, S. 89.
- ² *Propyläen*, III, Teil I, 1800, S. 150-2.
- ³ Elisa von der Recke, *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806*, hg. von Karl August Böttiger, Bd. 2, Berlin 1815, D. 407.
- ⁴ Friederike Brun, *Römisches Leben*, Bd. 2, Leipzig 1833, S. 352 f.

PETER BIRMANN

- ¹ Zur Bildtradition siehe: Lisa Oehler, *Rom in der Graphik des 16. bis 18. Jahrhunderts: Ein niederländischer Zeichnungsband der graphischen Sammlung Kassel und seine Motive im Vergleich*, Berlin 1997, S. 137-141.
- ² Siehe: Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel*, Mailand 1996, S. 160-162, Nrn. 76-83, mit Abb. – Siehe: Stefan Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto, genannt Canaletto*, Band II, Katalog, Recklinghausen 1972, S. 54-55, Nrn. 72-73 mit Abb.
- ³ A.-L.-R. Ducros, *Der Titusbogen*. Feder, Aquarell und Gouache auf Büttten, 103 x 67 cm; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; [Inv. 816]. Siehe: Ausst.-Kat., *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. A Swiss Painter in Italy*, National Gallery of Ireland, Dublin 2003, Nr. 12, S. 55, mit farb. Abb.

WILHELM VON KOBELL

- ¹ Der Vater Ferdinand mit Hausmütze und in Unterjacke ist eine oft dargestellte Figur. Wilhelm zeigt ihn mit aufgestütztem Arm und gesenkten Augenlidern in kontemplativem Verharren oder nachdenklich mit an die Stirn gelegter Hand, beim Schreiben eines Briefes. Auch die Geschwister werden in alltäglichen Situationen gezeigt, etwa Geige spielend, strickend, lesend oder beim Kartenspiel. Der Künstler hat auch keine Scheu, sie mit Zahnschmerzen, in übermüdetem Zustand oder eingeschlafen auf einem Stuhl oder Sofa zu portraituren. In allen diesen Bildnissen ist keinerlei barocke Repräsentation mehr spürbar. Die intimen Szenen und das zwanglose Verhalten sind vielmehr ein

Reflex der aufkommenden Sturm- und Drangperiode und dem damit verbundenen gesteigerten Interesse am Menschlichen. Siehe Wichmann, op. cit. Nrn. 106, 108, 112, 114, 137, 182, 244, 269, 270 und 283.

² Siehe Wichmann, op. cit. Nrn. 251, 253, 268, 287 sowie 283, 284 und 292.

FRANZ KOBELL

¹ Dorothee Zanker von Meyer, in: Ausst.-Kat., *Ideal und Natur. Aquarelle und Zeichnungen im Lehnbachhaus 1780-1850*, Städtische Galerie im Lebnachhaus, München 1993, Nrn. 77-80.

ANTON RADL

¹ Siehe Ausst.-Kat., *Anton Radl (1774-1852). Maler und Kupferstecher*, Museum Giersch, Frankfurt am Main, Petersberg 2008, Kat. Nrn. 36-45. Dort sind den Aquatinten der Ruine Henneberg, Freudenberg und der Sachsenhäuser Warte die entsprechenden Gouachevorlagen gegenübergestellt.

² Birgit Sander, in: Ausst.-Kat., *Verebelte Wirklichkeit. Der Maler und Kupferstecher Anton Radl*, Frankfurt am Main 2008, op. cit., S. 34 f.

MARKUS DINKEL

¹ Ausst.-Kat., *Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts zwischen Tradition und Aufklärung*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1987, Nr. 53, S. 102 f. mit Abb.

FRANZ UND JOHANNES RIEPENHAUSEN

¹ Anthony Griffiths und Frances Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, London 1994, S. 173 f. Siehe auch, Ausst.-Kat., *Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Stendal 2001, S. 107.

² Ausst.-Kat., *Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz*, Landesmuseum Mainz u.a.O., 1993-4, S. 129 f.

³ In einem Brief vom 28. August 1816 beziehen sich die Riepenhausen auf dieses Werk von Raffael: *Der Besuch der Maria und die Madonna von Rafael haben wir selbst radirt, und die Probedrucke davon beigelegt, wir würden auch die Platten mitgeschickt haben wenn wir sie schon geendigt hätten*. Zitiert nach Elisabeth Schröter, *Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer "Geschichte der Malerei in Italien" (1810)*, Göttingen 1994, S. 261.

⁴ Unter anderem Canova, Füßli und J. H. W. Tischbein, dessen Werke die Brüder illustriert hatten, verwendeten dieses Motiv und sorgten für dessen Verbreitung. Siehe Ulrike Eichler, *Wer kauft Liebesgötter? Eine neuentdeckte Riepenhausen-Zeichnung in der Galerie Carroll, München*, in: *Die Weltkunst* 1978, S. 896-7.

⁵ Ob unser Karton als Vorstudie für ein heute nicht bekanntes Gemälde verwendet wurde, kann nicht belegt werden, Ulrike Eichler erwähnt in ihrem 1978 erschienenen Aufsatz Reste von Quadrierungen (*Weltkunst*, op.cit.). Brigitte Kuhn-Forste wiederholt dies in ihrem Artikel im Ausstellungskatalog *Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen*, Winkelmann-Museum Stendal 2001, S. 184 ff. Bei genauer Untersuchung des Blattes heute lassen sich jedoch keinerlei Spuren oder Reste einer Quadrierung feststellen.

⁶ Vgl. Petra Kuhlmann-Hodick, *Monumentale Zeichnungen – Die Idee des Freskos im Karton*, in: Ausst.-Kat., *Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder in der Münchner Residenz*, Dresden 1999-2000, S. 36-47.

⁷ Die Brüder Riepenhausen haben ihre Bilderfindungen oft mehrfach angewendet und variiert. Vgl. Elisabeth Schröter, *Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen* (op.cit.), Göttingen 1994, S. 215/6.

⁸ *Die Amorettenhändlerin*, 1809, Radierung und Kupferstich von Johann Heinrich Lips nach einer Zeichnung der Brüder Riepenhausen, veröffentlicht in *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1810*, Tübingen, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. Vgl. Joachim Kruse, in: Ausst.-Kat., *Johann Heinrich Lips 1758-1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe*, Coburg 1989, Kat.-Nr. 310c, S. 371, Abb.

⁹ Eva Börsch-Supan, *Riepenhausen*, in: Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art*, 26, S. 374 f; z. B. Johannes Riepenhausen, *Venus und Adonis*, um 1837, Öl auf Leinwand, Kopenhagen, [Inv.-Nr. B 182]; Johannes Riepenhausen, *Amor unterrichtet zwei Mädchen in der Liebeskunst*, um 1837, Öl auf Leinwand, Kopenhagen, Thorwaldsen Museum [Inv.-Nr. B 153]; Johannes Riepenhausen, *Poesie*, Bleistift, Aquarell in Braun, Göttingen, Städtisches Museum.

FRANZ LUDWIG CATEL

¹ Zu Leben und Werk Catels siehe: Andreas Stolzenburg, in: Ausst.-Kat., *Der Landschafts- und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856)*, Casa di Goethe, Rom 2007, S. 10-131.

² Vergleichbare Zeichnungen Eckersbergs sind beschrieben bei: Erik Fischer, in: Ausst.-Kat., *Tegninger af C. W. Eckersberg*, Den Kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1983, Kat.-Nrn. 50-74, meist mit Abb. – Entsprechende Gemälde Eckersbergs bei: Philip Conisbee, Kasper Monrad, Lene Bøgh Rønberg, Ausst.-Kat., *Christoffer Wilhelm Eckersberg 1783-1853*, Washington 2003, S. 84-103, Nrn. 14-23.

³ Zur *Casa Buti* und dem Einfluss Eckersbergs auf Catels Werk siehe: Andreas Stolzenburg, op. cit., S. 25 f.

⁴ *Vor dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses*, Feder in Braun, grau und schwarz laviert, über Bleistift, 344 x 462 mm, Inv.-Nr. 2000/319. – Siehe: Brigitte Heise (Hg), *Zum Sehen geboren. Handzeichnungen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts. Die Sammlung Dräger/Stubbe*, Leipzig 2007, S. 25 f. mit Abb. Das Blatt wird von Andreas Stolzenburg um 1797 datiert, in seinem Katalogtext hält er aber eine spätere Datierung um 1807 (auf dem Weg nach Paris) ebenfalls für möglich.

JOHANN CHRISTIAN REINHART

- ¹ Inge Feuchtmayr, *Johann Christian Reinhart, Monographie und Werkverzeichnis*, München, 1975, S. 94.

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

- ¹ Vgl. Ausst.-Kat., *Julius Schnorr von Carolsfeld. Zeichnungen*. Mainz, Landesmuseum und München, Bayerische Vereinsbank, 1994/95, S. 68.
- ² Es gibt einige Beispiele, wo Schnorr und Rehbenitz dasselbe Modell zeichneten, allerdings aus verschiedenen Perspektiven. Vgl. Julius Schnorr von Carolsfeld, *Sitzender Jünglingsakt*, 1821, Privatsammlung München [Fig. 1], und Theodor Rehbenitz, *Sitzender Jünglingsakt, mit erhobenem linken Arm einen Stab haltend, von vorn*, 1821, Lübeck, MMK, Inv.-Nr. AB 4408, Abb. in: Ausst.-Kat., Telse Wolf-Timm, *Theodor Rehbenitz 1791-1861, Persönlichkeit und Werk. Mit kritischem Werkkatalog*, Kunsthalle zu Kiel, 1991, Nr. 819, S. 361.
- ³ Allein auf den Fresken der Münchener Kaisersäle waren über 300 Akte dargestellt.

JOSEPH RITTER VON FÜHRICH

- ¹ Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm, ungefähr 1822 entstanden. Woerndle, op. cit., Nr. 855. Ehemals Sammlung Dr. W. Ritter v. Bělský, Prag, Auktion: Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 17.11.2007, Nr. 1549 mit Abb.
- ² Öl auf Leinwand, 29,5 x 44,5 cm. Woerndle, op. cit., Nr. 411. Kunsthalle Bremen, [Inv.-Nr. 277-1904/21]. Eine weitere Gemäldefassung des Themas von 1844 (Woerndle, op. cit., Nr. 815) ist verschollen.

JOHAN CHRISTIAN DAHL (Partie aus dem Großen Garten bei Dresden)

- ¹ Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S.162 f.
- ² Zitiert nach Jan Drees, in: Ausst.-Kat., *Wolken Wogen Wehmut. Johann Christian Dahl 1788-1857*, Stiftung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig und Haus der Kunst, München 2002, S. 17.

JOHAN CHRISTIAN DAHL (Landschaft bei Dresden im Abendlicht)

- ¹ [Inv.-Nr. 1530]. – Marie Lødrup Bang, *Johan Christian Dahl 1788-1857, Life and Works*, Oslo 1987, Nr. 698. – Siehe auch Ausst.-Kat., *Wolken Wogen Wehmut. Johann Christian Dahl 1788-1857*, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig und Haus der Kunst, München 2002, Nr. 50.
- ² Luke Howard, *On the modifications of clouds*, 21. Februar 1822. – Siehe auch, Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960, S. 18 ff.
- ³ Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976, S. 165 f.
- ⁴ Andreas Aubert, *Den nordiske Naturfølelse af Professor Dahl. Hans Kunst og dens Stilling i Aarhundredets Utvikling*. Kristiania 1894 [deutsche Ausgabe: *Die nordische Landschaftsmalerei und Johann Christian Dahl*, Berlin 1947], S. 137 f.

FRIEDRICH PRELLER DER ÄLTERE

- ¹ Julius Gensel, *Friedrich Preller d. Ä.*, Bielefeld und Leipzig 1904, S. 13 ff.

FRIEDRICH NERLY

- ¹ Ausst.-Kat., *Friedrich Nerly. Ein deutscher Romantiker in Italien*, Kunsthalle Bremen 1957, Nrn. 107-118.
- ² Ausst.-Kat., *Römische Tage – Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag*, hg. von Wolfram Morath-Vogel, Dessau, Lübeck u. Paderborn 2008, Nrn. 59 mit farb. Abb. – Ausst.-Kat., *Friedrich Nerly und die Künstler um Carl Friedrich von Rumohr*, bearb. v. Thomas Gädeke, Schleswig Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar u. Landesmuseum Mainz 1991, Nrn. 58 u. 59 mit Abb.

CARL GEORG ANTON GRAEB

- ¹ Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Stuttgart 1927, Bd. II, S. 214.
- ² Aquarell über Bleistift, 42 x 32 cm, signiert und bezeichnet, Karl & Faber, Auktion 159, 29./30. Juni 1982, Nr. 595, Taf. 79.
- ³ Die Terrasse vor dem Hintergrund der alten Brücke erscheint auf Fragonards Gemälde *Cascatelles de Tivoli*, 1761-62, Musée du Louvre, Paris [Inv. MI 1110]; das alte Bassin mit den Wäscherinnen auf der Rötelzeichnung *Les lavandières*, 1760, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Paris [Inv. 26652].
- ⁴ Sämtliche 66 Blätter aus Carl Blechens *Amalfi-Skizzenbuch* wurden 2009/10 ausgestellt und publiziert. Siehe: Ausst.-Kat., *Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin*, hg. von Rosa von der Schulenburg, Hamburger Kunsthalle, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin und Casa di Goethe, Rom, Berlin 2009.

FRANÇOIS-ÉDOUARD BERTIN

- ¹ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Louis-François Bertin*, Öl auf Leinwand, [Inv.-Nr. R.F. 1071].
- ² Silvain Boyer, *Dessins français des XVIIIe et XIXe siècles du Musée de Picardie*, Amiens, 1997, S. 97, Nrn. 44 und 44 a.
- ³ *Revue du Louvre*, Nr. 6, Paris 1972, Abb. 7.
- ⁴ Siehe: www.mfa.org: *Landscape, Tivoli*; schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 336 x 277 mm; Lucie Dalbiac Luard Fund, 1987 [Inv.-Nr.: 1987.564].

CASPAR JOHANN NEPOMUK SCHEUREN

- ¹ Ausst.-Kat., Irene Haberland, *Das Stolzenfels-Album von Caspar Scheuren*, Rheinische Landesbibliothek, Koblenz 2003.
- ² Düsseldorf, Museum Kunst Palast, [Inv.-Nr. K1971-1869]. – Siehe: *Auf Papier / On Paper. Von Raffael bis Beuys, von Rembrandt bis Trockel. Die schönsten Zeichnungen aus dem Museum Kunst Palast*, Düsseldorf 2009, S. 251, Kat. Nr. 255, mit farb. Abb.
- ³ Jülich Museum Zitadelle, Dauerleihgabe des Städt. Museums Schloss Rheydt, Mönchengladbach, [Inv.-Nr. 7875]. – Zu Schirmers Original und den beiden Kopien Scheurens siehe: Ausst.-Kat., *Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt*, Neuss, und andere Orte 2010, Bd. 1, Kat.-Nrn. 11, 11b u. 11d, mit Abb.
- ⁴ Städel, Graphische Sammlung [Inv.-Nr. 5407]. – Siehe: Wolfgang Vomm, *Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt*, op. cit., Bd. 1, S. 426 f., Abb. D51 (Aquarell) und D52 (Radierung).

EDUARD GAERTNER

- ¹ Die genaue Dauer von Gaertners Parisaufenthalt ist nicht abschließend erforscht, ebenso, welchem Atelier er sich angeschlossen hat. Es liegt nahe, dass Gaertner wohl einige Zeit als Privatschüler im Atelier des Didaktikers und Landschaftsmalers Jean-Victor Bertin tätig war, der, obwohl nicht Professor an der Akademie, viele Schüler unterrichtete, deren Werke dann bei den Akademie-Ausstellungen und den jährlichen Salons ausgestellt wurden (u. a. Achille-Etna Michallon oder Antoine Patrice Guyot). Vgl. Dominik Bartmann, *Gaertners Parisreise 1825-1828*, in: Ausst.-Kat. *Eduard Gaertner*, Berlin, Stiftung Stadtmuseum, 2001, S. 65 ff.
- ² In Potsdam selbst ist kein Gebäude nachzuweisen, das mit dem hier dargestellten vergleichbar ist. Das hügelige Gelände deutet möglicherweise auf einen Besitz in Westpreußen hin, das Gaertner mehrfach und ausgiebig bereist hat.

ADOLPH VON MENZEL (Gehöft hinter Bäumen)

- ¹ Marie Ursula Riemann-Reyher, in: Ausst.-Kat., *Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Paris, Washington und Berlin, 1996/97, S. 87.
- ² *Das Balkonzimmer*, 1845. Öl auf Pappe, 58 x 47 cm, Berlin, Nationalgalerie [Inf.-Nr. A I 744].
- ³ Ausst.-Kat., *Adolph Menzel, Zeichnungen*. Berlin, Nationalgalerie (Ost), 1955, S. 74.
- ⁴ Sigrid Achenbach, in: Ausst.-Kat., *Menzel und Berlin. Eine Hommage*, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 2005, S. 98f.

RUDOLF VON ALT

- ¹ Ludwig Hevesi, *Rudolf von Alt. Sein Leben und Sein Werk*, Wien 1911, S. 52.
- ² Siehe: Achim Gnann, *Venedig, Rom, Palermo, Neapel und Siena – Die Italienreisen der 1860er und 1870er Jahre*, in: Ausst.-Kat., *Rudolf von Alt 1812-1905*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 2005, S. 227-47.
- ³ Walter Koschatzky u. Gabriela Koschatzky-Elias, *Rudolf von Alt. Mit einer Sammlung von Werken der Malerfamilie Alt der Raiffeisen Zentralbank Österreich AG*, zweite überarbeitete u. erweiterte Auflage, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 396, Nr. AV. 1899/09. – Ausst.-Kat., *Rudolf von Alt 1812-1905. Die schönsten Aquarelle aus den acht Jahrzehnten seines Schaffens*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1984, Nr. 267 mit Abb.
- ⁴ Ausst.-Kat., Otto Benesch, *Rudolf von Alt (1812-1905). Gedächtnisausstellung im 50. Todesjahr*, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1955, Nr. 298, S. 62.

ADOLPH VON MENZEL (Blick in ein Tal mit einer Brücke, Franken)

- ¹ Eckhard Schaar, *Über Menzel, den Zeichner*, in: Ausst.-Kat., *Menzel. Der Beobachter*, Hamburger Kunsthalle 1982, S. 15.
- ² Vgl.: *Der Kurgarten in Bad Kissingen*, 1886, siehe: Ausst.-Kat., *Adolph Menzel. Master Drawings from East Berlin*, New York u. a., Alexandria 1990, S. 192, Nr. 64, mit Abb.
- ³ Annette Schlagenhauff, *Adolph Menzel. Works in Harvard Collections*, Busch-Reisinger Museum, Harvard University 1991, S. 23.
- ⁴ Ausst.-Kat., *Adolph Menzel. Zeichnungen*, Nationalgalerie, Ost-Berlin 1955, S. 240.
- ⁵ Hugo von Tschudi, *Adolph von Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien*, München 1906, Nr. 609, S. 394 f., mit Abb.
- ⁶ Ausst.-Kat., *Adolph Menzel. Radikal real*, München und Berlin 2008, Nr. 84, mit Abb.

INDEX

Alt, Rudolf von	28
Bertin, François Edouard.....	24
Birmann, Peter.....	7
Catel, Franz Ludwig.....	14
Dahl, Johan Christian	18, 20
Dies, Albert Christoph	3
Dinkel, Markus	12
Führich, Joseph Ritter von	17
Gaertner, Eduard	26
Gmelin, Wilhelm Friedrich.....	5, 6
Graeb, Carl Georg Anton.....	23
Graff, Anton	1
Grimm, Ludwig Emil	19
Hackert, Jacob Philipp	4
Kobell, Franz.....	9, 10
Kobell, Wilhelm von	8
Mechau, Jakob Wilhelm.....	2
Menzel, Adolph von.....	27, 29
Nerly, Friedrich	22
Preller, Friedrich	21
Radl, Anton.....	11
Reinhart, Johann Christian	15
Riepenhausen, Franz und Johannes	13
Scheuren, Caspar Nepomuk.....	25
Schnorr von Carolsfeld, Julius	16



© LE CLAIRE
KUNST ARTISTS

Katalogtexte:
Thomas le Claire
Gerhard Kehlenbeck
Karoline von Kügelgen
Vera Leuschner

Photographien:
Christoph Irrgang
Gerhard Kehlenbeck

Umschlaggestaltung:
Patrick Gabler
Gianna le Claire

Druck:
Heigener Europrint GmbH

Hamburg 2010

Preise auf Anfrage – Prices on request

LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

www.leclaire-kunst.de