



HAMBURG

ALTE UND NEUE MEISTER

GALERIE
HANS

in memoriam

Wolf Stubbe
Christian Zwang

HAMBURG

ALTE UND NEUE MEISTER

Katalog

Michael Thimann und Iris Wenderholm

mit Beiträgen von

Anne Auber, Werner Busch, Chenxin Ge, Silke Reuther,
Cornelia Vagt-Beck

**GALERIE
HANS**



KÜNSTLERVERZEICHNIS

- 65, 70** Ahlers-Hestermann, Friedrich
46 Carmiencke, Johann Hermann
60, 61, 62 Eitner, Ernst
79 Erhorn, Adolf
21 Faber, Johann Joachim
76, 77 Flinte, Fritz
36 Gensler, Johann Günther
38, 39, 40, 41, 42, 43, 44 Gensler, Johann Jacob
45 Gensler, Martin
05, 06 Gröger, Friedrich Carl
47, 48, 49 Gurlitt, Louis
23, 24, 25 Haeselich, Georg
02, 03 Hardorff, Gerdt d.Ä.
72, 73, 74, 75 Hauptmann, Ivo
53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 Herbst, Thomas
63 Kallmorgen, Friedrich
09, 29, 30, 31, 32, 33 Kauffmann, Hermann
78 Kayser, Paul
18, 19 Koopmann, Johann Carl Heinrich
22 Lorentzen, Carl Friedrich Adolph
13 Milde, Carl Julius
34, 35 Morgenstern, Christian
66, 67, 68, 69 Nölken, Franz
08 Oldach, Julius
80, 81 Rée, Anita
71 Rosam, Walter
50, 51 Ruths, Valentin
04 Runge, Philipp Otto
64 Siebelist, Arthur
10, 11, 12 Speckter, Erwin
52 Speckter, Hans
37 Speckter, Otto
20 Steinfurth, Hermann
07 Suhr, Christoffer
01 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm
26, 27, 28 Vollmer, Adolf
14, 15, 16, 17 Wasmann, Friedrich

VORWORT

Hamburg als Stadt der Künste Einleitende Gedanken

Als Samuel Beckett im Jahre 1936 nach Hamburg reiste, widmete er sich ganz der Kunst dieser Stadt, in der Kunsthalle und in den Ateliers, er besah begeistert die Kunst des 19. Jahrhunderts und die der Hamburger Secessionisten. Am 28. November 1936 bilanzierte er: „I shall be surprised & lucky if I find such energetic underground of painting in other parts of Germany“. Ziel dieser Ausstellung und dieses Kataloges ist es genau diesen „energetischen Untergrund“ des malerischen Schaffens der Vergangenheit in Hamburg umfassend freizulegen. Seit meinen Anfängen als Sammler und Kunsthändler ist mir als Kind dieser Stadt die besondere „hanseatische“ Malerei ans Herz gewachsen.

Vor zehn Jahren konnte ich eine Auswahl meiner Sammlung Hamburger Kunst in der Partnerstadt St.Petersburg, im dortigen Stroganov Palais zeigen – damals vor allem Künstler des Hamburger Künstlerclubs. Es ist für mich eine besondere Freude, daß ich diese Werke nun kombinieren kann mit ihren oftmals bedeutenden Vorgängern des 19. Jahrhunderts, deren Namen längst nicht nur unter Kennern eine besondere Wertschätzung genießen.

Die Hamburger Kunsthalle hat dank Markus Bertsch und Iris Wenderholm mit dem Katalog zur „Hamburger Schule“ im Jahre 2019 nachdrucksvoll zeigen können, daß diese Schule in Qualität und Breite den Vergleich mit den ganz anders gearteten Malerschulen des 19. Jahrhunderts von Düsseldorf über Berlin und Dresden bis München nicht scheuen muß, obwohl es hier keine eigene Akademie gegeben hat. Deshalb waren es in den meisten Fällen die im Ausland erworbenen Fertigkeiten, die die Maler in ihrer Heimatstadt zur Vollendung oder zur Reife brachten. Unsere Ausstellung spannt einen Bogen von den frühen Meistern der Hamburger Romantik um Erwin Speckter und Jacob Gensler bis hin zu den Secessionisten um den Matisse Schüler Franz Nölken bis hin zu Anita Rée.

Vier besondere Werke möchte ich Ihnen kurz vorstellen. Zuallererst „Die Tarantellen“ von Friedrich Wasmann. Das großformatige Bild zeigt eine Tanzszene in den Sabiner Bergen, vermutlich auf dem Plateau vor der Casa Baldi im legendären Olevano, der Pilgerstätte der deutschen Künstler der Romantik. Als Kunsthändler das Bild von Wasmann in Rom 1834 kaufen wollten, schickte er sie nach Hause, er wollte sich davon nicht trennen und trug es über die Alpen nach Hause zurück und versah es dort mit einem prächtigen Rahmen, der glücklicherweise erhalten geblieben ist. Vor etwa 35 Jahren tauchte dieses Hauptwerk Wasmanns in einem Nachlaß auf. Die Hamburger Kunsthalle besitzt eine vorbereitende Ölstudie zu dem Werk, es existieren zudem zahlreiche Zeichnungen, in denen Wasmann die Komposition genau erprobte. Schaut man auf das Bild, meint man die Musik hören zu können, nach der die italienischen Landsleute auf dem Bild tanzen.

Das zweite Werk, das ich Ihnen vorstellen möchte, stammt aus derselben Periode, es ist das „Portrait einer Italienerin“ von Erwin Speckter, das 2019 auch in der Ausstellung „Hamburger Schule“ in der Kunsthalle hing und sich glänzend behauptete zwischen den beiden „Römerinnen“ von Speckter. Unsere bildnismäßige Ölstudie bezaubert durch die Unfertigkeit, durch die elegante Nonchalance, mit der das Tuch die nackten Schultern bedeckt und durch den so stolzen wie verhaltenen Blick der Dargestellten, der nicht nur den Maler, sondern auch uns Betrachter zu durchschauen scheint. Seit vielen Jahren lasse ich mir nur von ihr tagtäglich bei meiner Arbeit über die Schulter schauen.

Eine Ölstudie von frappierender Modernität hat der Hamburger Künstler Adolph Vollmer bei Finkenwerder mit Blick auf Blankenese geschaffen. Wer seine Werke kennt, weiß um seine technischen Fertigkeiten. Aber bislang ist noch kein Werk von Vollmer auf uns gekommen, in dem er sich des Pinsels in solch einer freien und

zukunftsweisenden Weise bedient wie hier. Direkt vor der Natur entstanden, ist die Studie fast mit den furiosen Wolkenstudien von John Constable und Richard Parkes Bonington zu vergleichen, ja insgesamt spricht das Werk eine fast angelsächsisch dynamische Sprache.

Zuletzt möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein Werk lenken, das Ihnen sicherlich sofort ins Auge springen wird. Sie alle kennen die besonders intensiven und melancholischen Selbstportraits von Anita Rée aus der Hamburger Kunsthalle. In unserer Ausstellung darf ich Ihnen nun ein Werk aus dem Schlüsseljahr der Moderne, aus dem Jahre 1913 präsentieren, das offenbar im unmittelbaren Einfluß von Henri Matisse entstanden ist. Doch Rée verwandelt die Impulse ihres Lehrers in eine eigene Bildsprache, sie setzt sich selbst wie aus Dutzenden farbigen Puzzlesteinen neu zusammen, ein Werk von besonders kühner, autonomer Ausdruckskraft. Es steht am Ende dieser Ausstellung und erzählt symbolisch von jener Energetik, die Samuel Beckett an der Hamburger Kunst schon 1936 so bewunderte.

Mein ganz besonderer Dank gilt einerseits Frau Chenxin Ge, die seit einem Jahr meine neue Mitarbeiterin in der Galerie ist und die Fotografie und Gestaltung des gesamten Kataloges sowie einige Beiträge verantwortet hat.

Genauso dankbar bin ich Iris Wenderholm und Michael Thimann, die nicht nur die Kuratoren der Ausstellung sind, sondern sich auch bereiterklärt haben, für die meisten der ausgestellten Werke wissenschaftliche Katalogbeiträge zu verfassen.

Für aufschlußreiche Textbeiträge und hilfreiche Hinweise danke ich ferner Anna Ahrens, Anne Auber, Helena Bair, Sandro Bendig, Werner Busch, Birte Graff Krauer, Dietrich Hölz, Florian Illies, Michael Mohr, Ute Prügner, Silke Reuther, Henry Smith, Cornelia Vagt-Beck, Jana Zarlung, Paul Ziegler u.a..

Lassen Sie sich anstecken von der besonderen Kraft der Hamburger Kunst.

Mathias F. Hans

EINLEITUNG

Regionale Internationalität

Hamburger Malerei zwischen Klassizismus und Moderne

Die Klage, dass Hamburg keine bedeutenden Künstler hervorgebracht habe, ist ebenso alt wie die Forderung nach einer Korrektur dieser Auffassung. Bemühungen der letzten Jahrzehnte wie die große Retrospektive zu Philipp Otto Runge in der Hamburger Kunsthalle (2010) und zuletzt die Ausstellung zur Hamburger Schule ebendort (2019) haben deutlich gemacht, dass in Hamburg nicht nur noch Entdeckungen gemacht werden können, sondern dass hier immer wieder Kunstwerke entstanden sind, die dem überregionalen Vergleich mit Spitzenwerken aus der jeweiligen Epoche standhalten können. Mit einer besonderen regionalen Verbundenheit nahmen Malerinnen und Maler aus Hamburg an nationalen und internationalen Strömungen teil, wie die Geschichte der Kunst überhaupt in dem hier repräsentierten Zeitraum nur international und über die Grenzen hinweg gesehen werden kann. Das gilt für den Klassizismus ebenso wie für die Romantik, für den Realismus ebenso sehr wie für den Impressionismus und die Moderne. Alfred Lichtwarks Projekt einer Sammlung Hamburger Malerei, um deren Eigenarten zu dokumentieren, huldigte gewissermaßen einem Paradox: Nämlich der damals auf breite kunsthistorische Zustimmung stoßenden Auffassung, dass sich in der Kunst eines bestimmten Ortes immer auch eine unbedingte regionale Eigenheit ausspreche, sie also immer auch eine Art Heimatkunst ist und von patriotischem Charakter zeugt. Zugleich hegte Lichtwark aber immer auch den verborgenen Wunsch, dass die Hamburger Malerei auch einem internationalen Vergleich standhalten könne. Die Ausstellungen der letzten Jahre haben auch für Hamburg unter Beweis gestellt, dass das Postulat einer genuinen Hamburger Malerei ein kunsthistorisches Konstrukt ist, das unter bestimmten politischen Vorzeichen entstanden ist. Deutlich wurde, dass die Hamburger Künstlerinnen und Künstler aktiv alle möglichen Anregungen rezipiert haben und ebenso aktiv an den wichtigsten künstlerischen Zentren ihrer Zeit – in Dresden, München, Düsseldorf, Rom und Paris – tätig waren. Es lohnt sich daher, in immer neuen Versuchen das erhaltene Material und auch bisher unbekannt gebliebene Werke zu betrachten, die unser Bild von der Hamburger Malerei im 19. Jahrhundert verändern.

Die Sammlung Mathias F. Hans spiegelt die Geschichte der Hamburger Malerei in sorgsam ausgewählten Werken. Darunter befinden sich Hauptwerke wie Friedrich Wasmanns Tanz nach der Weinlese (1834) und Friedrich Ahlers-Hestermanns eindringliches Portrait von Franz Nölken (um 1902), aber auch Fundstücke und Neuentdeckungen sowie Werke, die persönliche Akzente markieren. Das Auge des Sammlers sieht andere Bezüge und notiert andere Intensitäten als sie die Generalerzählung der Kunstgeschichte anbietet. Die hier ausgestellten Bilder sind daher Hauptwerke oder Nebenwerke, Meisterwerke oder provinzielle Werke – es kommt allein auf die Perspektive an, aus der man auf sie blickt, und erst dann gerät die Sammlung in Schwingung, offenbart ihre Geheimnisse und Korrespondenzen, ihre Wahlverwandtschaften und Unverträglichkeiten, vor allem aber ihre innere Struktur, die maßgeblich von der Persönlichkeit des Sammlers geprägt ist.

Gescheiterte Hoffnung?

Die ältesten Werke in der Sammlung spiegeln die Dominanz von kirchlicher und bürgerlicher Auftragskunst in der Hansestadt im späten 18. Jahrhundert, nämlich Altarbilder und Portraits. Bedeutendes Zeugnis für das 1906 verbrannte Hochaltarbild der Michaeliskirche ist ein Ölbozzetto der Auferstehung Christi von Johann Heinrich Tischbein d. Ä., der um 1763 im Zuge der Vorbereitung des großen Gemäldes entstanden sein dürfte. Bewusst wählte man den berühmten Historienmaler und Professor an der neugegründeten Akademie in Kassel und überließ den wichtigen Auftrag keinem heimischen Handwerker aus dem Hamburger Maler-Amt. Mit Gerdt Hardorff d. Ä. betritt die vermutlich wichtigste Künstlerfigur in Hamburg um 1800 die Bühne. Dies gilt jedoch wohl weniger für seine eigenen Werke als für den weitreichenden Einfluss, den der in Dresden bei Giovanni Battista

Casanova ausgebildete Maler auf die Hamburger Romantiker-Generation ausübte. Der am Johanneum und der Zeichenschule der Patriotischen Gesellschaft tätige Hardorff war der Zeichenlehrer unzähliger Hamburger Maler, unter ihnen Louis Asher, Johann Wilhelm David Bantelmann, Johann Gottfried Eiffe, Günther Gensler, Jacob Gensler, Georg Haeselich, Franz Heesche, Hermann Kauffmann, Henri Lehmann, Carl Julius Milde, Julius Oldach, Philipp Otto Runge, Karl Schlesinger, Emil Gottlieb Schuback, Hermann Wilhelm Soltau, Erwin Speckter, Otto Speckter, Hermann Steinfurth, Heinrich Stuhlmann und Friedrich Wasmann. Hardorff war Klassizist, und man muss ihn wohl als einen Praktiker bezeichnen, der dennoch die Idee des Guten, Wahren und Schönen vor sich her trug und seine Schüler in die Gedankenwelt Homers, Winckelmanns und Flaxmans einführte. In dem von ihm gezeichneten Portrait des Altertumsforschers Johann Joachim Winckelmann verdichten sich die Tendenzen seiner Zeit, der wiederum die meisten der jungen Hamburger Romantiker wie die Brüder Speckter oder Gensler skeptisch bis ablehnend gegenüberstanden.

An den Akademien in Dresden und München, an denen seit etwa 1820 die meisten Hamburger Maler ihre akademische Ausbildung absolvierten, nachdem sie bei Hardorff elementaren Zeichenunterricht erhalten hatten, wurde ein neuer Stil gepflegt, nämlich derjenige der ‚neu-deutsch religiös patriotischen Kunst‘, wie ihn 1817 Goethe und Heinrich Meyer abwertend titulierte hatten. Die Mitglieder und Nachfolger des 1810 in Wien gegründeten Lukasbundes hatten nun schon Positionen an den Akademien im deutschsprachigen Raum erhalten. In Dresden wurde Carl Christian Vogel von Vogelstein zum einflussreichsten Lehrer, in München war Peter Cornelius die überragende Gestalt, die auch den Hamburger Studierenden das nazarenische Ideal der christlichen Historienmalerei eröffnete. Erwin Speckters Entwurfszeichnung der Predigt Johannes des Täufers ist das sprechende Relikt dieser Erfahrung, denn fast alle seiner Projekte für Historienbilder verblieben in der Zeichnung und im Entwurf, da namentlich in Hamburg kaum ein Bedarf für religiöse Bilder von derart anspruchsvoller ikonographischer und künstlerischer Vollendung bestand. Die Ernüchterung, das bei Cornelius und anderen Malern Erlernte nach der Rückkehr nach Hamburg kaum anwenden zu können, findet sich häufig in den Briefen der Künstler zum Ausdruck gebracht. Namentlich nach der Rückkehr aus Italien, wohin es eine Reihe der in der Ausstellung vertretenen Maler wie Carl Julius Milde, Erwin Speckter, Johann Joachim Faber oder Friedrich Wasmann zog, war die Diskrepanz zu der in der Portraitpraxis erstarrten Hamburger Auftragskunst zu groß. In Rom hatten sie sowohl die sozial ungebundene und vom patriotisch-politischen Freiheitspathos erfüllte Gemeinschaft der Künstlerrepublik als auch die Werke der italienischen Maler des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in ihrer formalen Reinheit und Perfektion kennengelernt. Das Arbeiten aus der Idee, um ein großes Historienbild vornehmlich christlichen Inhalts zu schaffen, war das in Rom vor allem von Friedrich Overbeck vertretene Ideal künstlerischen Schaffens. In unserer Ausstellung repräsentiert dies ein nahezu unbekannter Hamburger Nazarener, der Hardorff-Schüler Johann Heinrich Carl Koopmann, der um 1825 in Rom als die größte Hoffnung für die Erneuerung der Historienmalerei galt.

„es drängt sich alles zur Landschaft“

Doch in der Historienmalerei lag keineswegs die Zukunft der ‚Hamburger Schule‘: Neue Wege wurden vor allem in der Landschaftsmalerei beschritten, und hier war es der maßgebliche Einfluss des Kunsthistorikers Carl Friedrich von Rumohr, der eine ganze Reihe der jungen Hamburger Landschaftsmaler unterstützte und intellektuell förderte. Rumohr ist es wohl zu verdanken, dass sich in Hamburg das akademische Landschaftskonzept hin zur Freilichtmalerei öffnete. Christian Morgenstern wurde von Rumohr angeleitet, Studien in der holsteinischen Natur anzufertigen; diese Praxis übernahmen auch die Hamburger Landschaftsmaler Johann Jacob Gensler, Adolf Friedrich Vollmer, Hermann Kauffmann und Georg Haeselich. Von ihnen sind bedeutende und künstlerisch vollendete Ölskizzen in der Sammlung vertreten. Bezeichnend ist, dass sie das Material für ihre Studien nicht mehr an den berühmten Stätten Italiens suchen mussten, sondern in Hamburg und seiner Umgebung: die Elbe bei Blankenese, der Oberlauf der Alster, die Hügellandschaft Ostholsteins oder die Küste der Probstei und Dänemarks wurden als besonders ergiebig für das Skizzieren vor dem Motiv entdeckt. Spontaneität in der Erfassung der Natur und flüssiger Farbauftrag sind gewöhnlich nicht die Stärken der deutschen Malerei, doch Adolf Friedrich

Vollmers Blick über die Elbe von Finkenwerder aus nach Blankenese lässt sich der internationalen Entwicklung an die Seite stellen. John Constable und Richard Parkes Bonington erweiterten zeitgleich die Möglichkeiten einer direkten Umsetzung des Natureindrucks in die Ölstudie; Vollmers Wolkenhimmel offenbart eine vergleichbare Freiheit in der Fixierung der rasant wechselnden Wettersituationen. Blankenese und Hampstead Heath: An beiden Orten wurde die Wolkenmalerei auf ihre Weise neu erfunden.

Die beiden Wolkenstudien von Hermann Kauffmann wiederum sind während der Studienzeit in München entstanden und zeugen von einer großen künstlerischen Freiheit in der spontanen Erfassung der Natur, die seinen späteren Ölgemälden oft nicht mehr eigen ist. Ebenso verhält es sich mit dem aus Altona stammenden Louis Gurlitt, der in seinen langen Wanderjahren, die ihn von Norwegen bis Süditalien führten, immer wieder nach Hamburg zurückkehrte und in den umliegenden Gegenden, vor allem in Ostholstein, Studien machte. Seine Auffassung markiert den Wandel vom romantischen Konzept zur realistischen Landschaftskunst, wie sie von den Vertretern der Düsseldorfer Schule kultiviert wurde. Die Andacht zum Unbedeutenden, wie sie Gurlitts Skizze eines Kreidefelsens auf der Insel Møn offenbart, weicht immer mehr einer akademischen Prospektmalerei und einem technisch hochgerüsteten Hang zur Monumentalität, die seine großen Ölbilder seit den 1840er Jahren kennzeichnet. Der für Hamburg bedeutendste Absolvent der Düsseldorfer Schule im Landschaftsfach wurde jedoch der Schirmer-Schüler Valentin Ruths, der ebenfalls vor allem in seinen Ölskizzen Zeugnis von einer ungemein großen Sensibilität für sämtliche Erscheinungen der Natur, insbesondere für Waldböden, Bachläufe und Bäume, abgelegt hat. In Hamburg ist er mit den acht großen Gemälden der Tages- und Jahreszeiten im Treppenhaus der Kunsthalle, die er ab 1880 zusammen mit Arthur Fitger schuf, nach wie vor präsent, auch wenn seine einstige immense Popularität heute nur noch eine historische Erinnerung sein dürfte. Die in der Ausstellung gezeigte Monumentalzeichnung des Parks von Ariccia aus dem Jahr 1855 zeigt Ruths noch ganz im Banne der Freilichtmalerei seines Lehrers Schirmer; zusammen mit Louis Gurlitt erwanderte er in diesen Jahren die klassischen Stätten im Umland von Rom und sammelte dasjenige Material, was er noch für Jahrzehnte in seinen Landschaftsbildern verwenden sollte.

„Meine Herren, malen Sie hamburgische Landschaft!“

Das Interesse für die norddeutsche Landschaft, das die Hamburger Romantiker hervorbrachten und welches die Realisten weiterhin kultivierten, wurde gegen Ende des 19. Jahrhundert konzeptionell neu gefasst. Der Kunsthallendirektor Alfred Lichtwark übte einen nachhaltigen Einfluss auf eine Gruppe junger Hamburger Maler aus, die sich im Hamburgischen Künstlerklub von 1897 formierten. Er soll den Künstlern den Rat gegeben haben: „Meine Herren, malen Sie hamburgische Landschaft!“ Julius von Ehren, Ernst Eitner, Arthur Illies, Friedrich Schaper, Julius Wohlers und der zwanzig Jahre ältere Thomas Herbst markieren den Beginn der Moderne in Hamburg, auch wenn ihre Werke auf uns heute den Eindruck eines gemäßigten Impressionismus machen, der stärker von Max Liebermann als von Manet, Monet und Degas geprägt wurde. Namentlich unter der Anleitung von Arthur Siebelist, der 1899 eine Malschule gründete, die sich ausschließlich der Freilichtmalerei verschrieb, wurden die internationalen Anregungen des Impressionismus in den Norden geholt und mit einer regionalen Ausprägung kultiviert, die vielleicht einen entscheidenden Einfluss mit der 1905 in diesen Räumen veranstalteten Van Gogh Ausstellung bei Paul Cassirer erhielt. Zu diesem Kreis gehörten Maler wie Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken, Fritz Friedrichs, Walter Alfred Rosam, Walter Voltmer, die mit herausragenden Arbeiten in der Sammlung Mathias F. Hans vertreten sind. Selbst Anita Rée, die zeitlich den Abschluss der Ausstellung und als Mitbegründerin der Hamburger Secession von 1919 entschied die Position der Moderne markiert, wurde noch von Siebelist unterrichtet. Eine der schönsten Arbeiten in der Ausstellung ist sicherlich die Portraitstudie von Friedrich Ahlers-Hestermann, die Siebelist um 1902 in Vorbereitung des Gruppenbildes Meine Schüler und ich (Hamburger Kunsthalle) angefertigt hat. Die Formierung der Gruppe und die Wahl des eigentlich unbedeutenden Dorfes Hittfeld am Rande der Nordheide sind sprechend für den unbedingten Willen der jungen Hamburger Maler, mit der gemeinsamen Hinwendung zur heimischen Landschaft eine eigene Position im internationalen Geschehen zu markieren. Das Farbenspiel der späteren Werke von Ernst

Eitner, Franz Nölken und Ivo Hauptmann legt aber um 1900 wieder Paris als Bezugspunkt der künstlerischen Bemühungen fest. Mit dem außergewöhnlichen Selbstbildnis von Anita Rée wird das Fenster in die Moderne des 20. Jahrhunderts aufgestoßen: Der flächig gehaltene Farbauftrag und die starken Kontraste der Buntfarben knüpfen an Matisse an und zeugen von der Internationalität der Avantgarde, die das Regionale nicht mehr kennt.

Epilog

In der Sammlung Mathias F. Hans begegnet uns die Hamburger Kunstgeschichte in ausgewählten Objekten. Keine museale Vollständigkeit ist angestrebt, auch huldigt der Sammler keinem kunsthistorischen Dokumentationszwang. In die Sammlung kommen lediglich Werke, deren künstlerische Qualität auch jenseits des Bezugs auf Hamburg zu überzeugen vermag. Betrachtet man nun die Hamburger Kunst des ‚langen 19. Jahrhunderts‘, wie es der Historiker Reinhart Koselleck für den Zeitraum von 1789 bis 1914 definiert hat, so ist es erstaunlich, welche Vielfalt an künstlerischen Hervorbringungen sich nachweisen lässt. Die Hamburger Kunst partizipiert am internationalen Gang der Dinge, sei es an der romantischen Entdeckung der Landschaft, der Wiederbelebung der christlichen Historienmalerei, der realistischen Naturabschrift oder der Autonomisierung der Mittel wie sie Impressionismus und Avantgarde zur Aufgabe machten. Kein Hinweis darauf, dass in Hamburg nicht auch und immer wieder an den drängenden Aufgaben der Zeit mitgearbeitet wurde. Die Provinz aber – eine Erfindung der Kunstgeschichte?

Michael Thimann

UM 1800



Auferstehung eines verlorenen Gemäldes

Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722 Haina – Kassel 1789)

01 Auferstehung Christi, um 1762

Öl auf Leinwand

40,4 x 30 cm

Provenienz: Michael Mohr, Frankfurt a. M.

Literatur: unveröffentlicht

Das kleine Gemälde ist ein hochbedeutender Baustein für die Geschichte des verlorenen Hochaltarbildes der Hamburger Hauptkirche Sankt Michaelis, das zugleich ein Hauptwerk Tischbeins auf dem Gebiet der religiösen Historienmalerei war. Für den zweiten Neubau des Hamburger Michel wurde Tischbein, der mit Friedrich Gottlieb Klopstock befreundet war und enge Kontakte in die Hansestadt unterhielt, mit dem Hochaltargemälde beauftragt, das er im Altarbildformat mit halbrundem Abschluss schuf. Das monumentale Gemälde für die großen Kirchenbau ist in zahlreichen graphischen Ansichten des 19. Jahrhunderts überliefert, so etwa auf einem Aquarell des Malers Jes Bundsen von 1824 (Hamburg, Staatsarchiv). Dieses Aquarell vermittelt einen Eindruck der Dimensionen des Tischbein-Gemäldes, das bei der Weihe des Neubaus am 19. Oktober 1762 bereits installiert war. Am 3. Juli 1906 wurde der Hochaltar bei dem verheerenden Brand des Michel zerstört; Versuche, das Gemälde im bereits brennenden Kirchenbau noch aus seinem Rahmen zu schneiden, schlugen fehl.

Das vorliegende Gemälde gibt die Komposition in annähernd identischer Form wieder, auch wenn es auf den halbrunden Abschluss verzichtet. Zudem gibt es kleinere ikonographische Abweichungen zu der zeitgleich von Tischbein selbst angefertigten Radierung nach dem Altarbild (hier in einem frühen Zustand vor der Schrift) sowie zu der eigenhändigen Replik, die sich in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. 563) befindet. Das Auferstehungsthema mit Christus im Zentrum, der auch durch die Lichtregie hervorgehoben wurde, war für die Ausstattung eines lutherischen Kirchenbaus zwingend. Auf die Christusliebe und Christusfrömmigkeit der Gläubigen bezogen, repräsentierte das Gemälde den Kerngehalt des Glaubens bei jedem Gottesdienst und jeder Abendmahls-

Auferstehung Christi, 1763

Radierung

44,8 x 31,2 cm (Blattgröße)

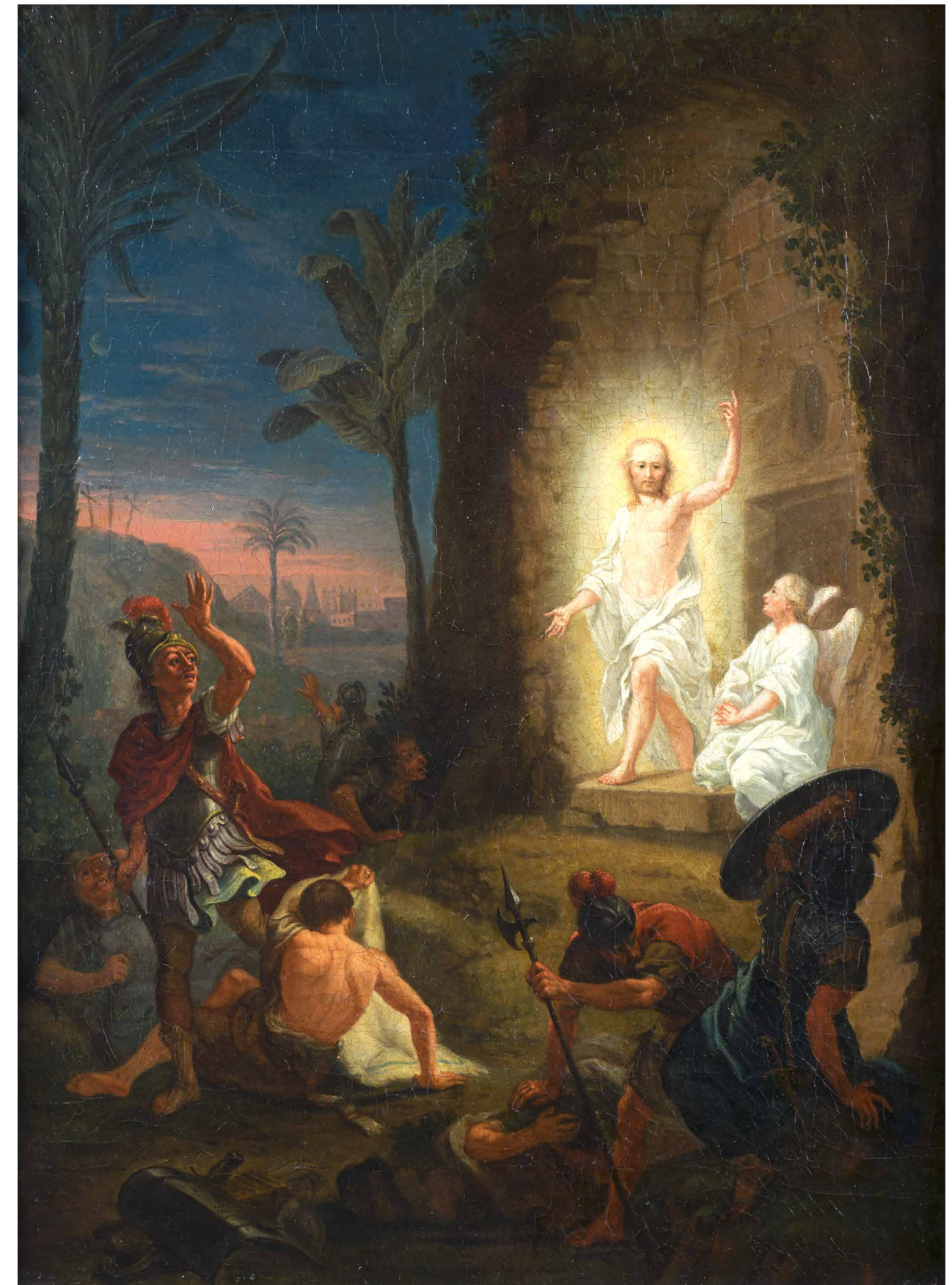
Bez. unten links: J. H. Tischbein Pinx: et Sculp:

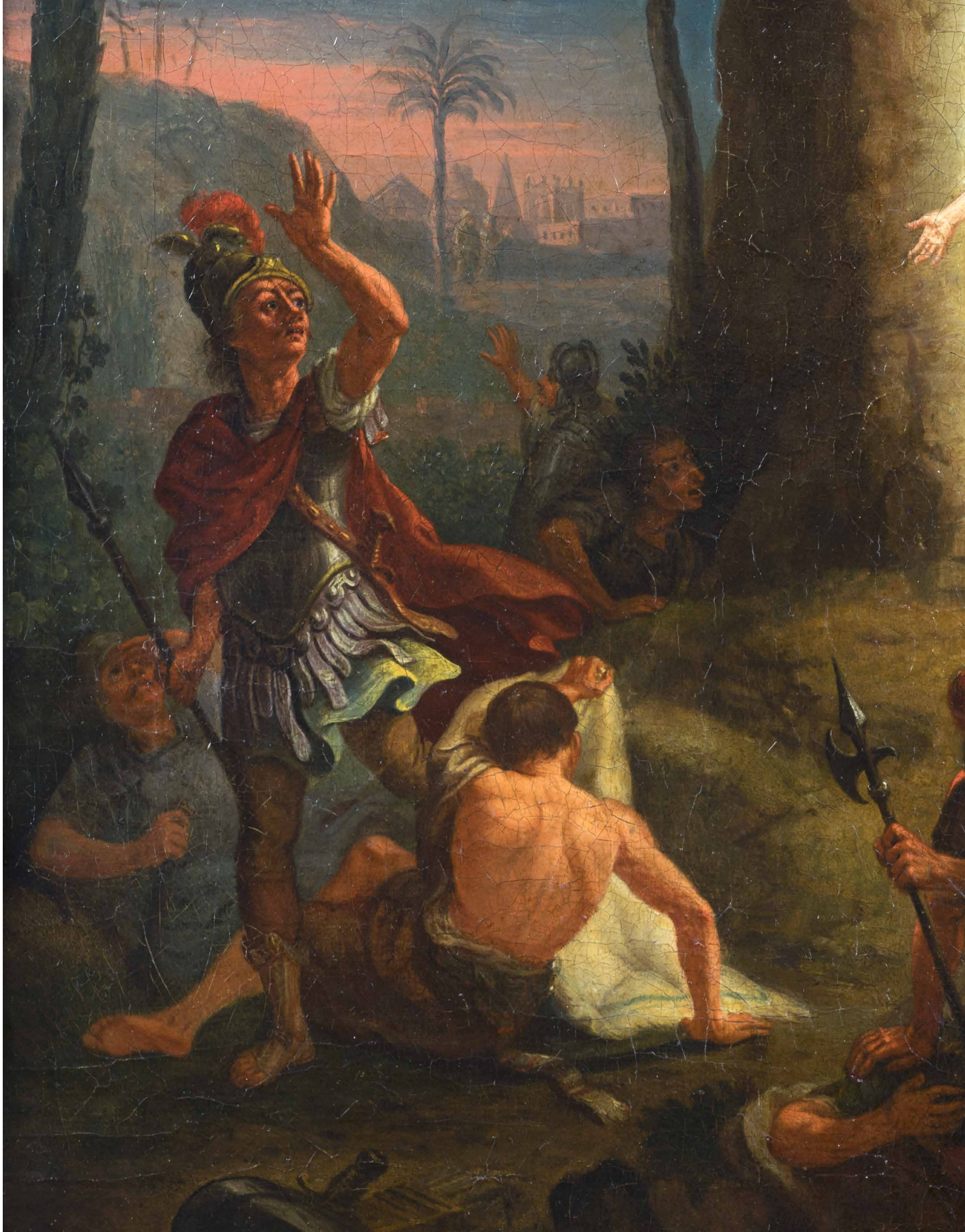
1763

feier am Hochaltar: Opfer, Auferstehung von den Toten und die Hoffnung auf das Ewige Leben. Das vorliegende Gemälde offenbart kleine ikonographische Abweichungen von der Ausführung: So erscheint hier neben Christus nur ein Engel, während auf dem Altar und den anderen Reproduktionen des Gemäldes zwei Engel vorhanden sind. Ein weiteres Detail betrifft die Situierung der Szene und den Ausblick in die Landschaft mit dem Hügel von Golgatha. Auf der Replik der Hamburger Kunsthalle ist das Auferstehungsszenario in die Grabeshöhle selbst verlegt, wogegen sich auf dem vorliegenden Gemälde und dem Altarbild die Landschaft auf der linken Bildhälfte öffnet. Die Vegetation mit den beiden markanten Palmen entspricht auf dem vorliegenden Gemälde wiederum dem Altarbild selbst. Aus diesen Beobachtungen lässt sich folgern, dass es sich bei dem Gemälde um eine eigenhändige Arbeit handelt, die als Replik oder alternativer Entwurf im Sinne einer vorbereitenden Ölfassung zu klassifizieren ist. Tischbein war als Kasseler Hofmaler ein Spezialist für kleine bis mittelgroße Galeriebilder mit mythologischen Darstellungen oder Szenen aus der römischen Geschichte. Doch war er auch als Kirchenmaler gefragt und schuf Altarbilder in Stralsund, Haina und Kassel. Der Hochaltar für die Michaelis-Kirche wird an ihn als Historienmaler allein aufgrund der ungewohnten Dimensionen und der Prominenz des Ortes erhöhte Ansprüche hinsichtlich der Ausarbeitung der Komposition gestellt haben. Die noch erhaltenen Fassungen könnten in diesen Werkprozess gehören und sind damit wichtige Dokumente für ein verlorenes Hauptwerk der Kirchenmalerei des 18. Jahrhunderts in Norddeutschland.

MT

Weiterführende Literatur: Frank/Groschek/Hering/Reißmann 2006, Tiegel-Hertfelder 1996





Gerdt Hardorff d.Ä. (1769 Steinkirchen – Hamburg 1864)

02 Porträtmedaillon Winckelmanns (1717-1768) nach Casanova

Schwarze Kreide

20,7 x 16 cm (Blattgröße), 13,7 x 11 cm (Oval)

Bez. auf dem Passepartoutgrund vom Urenkel Otto Hardorff: gez. v. G. Hardorff sen.

Provenienz: Privatbesitz Hamburg; bis ca. 1982 Nachlass Siegen (Linie Julius Theodor Hardorff); bis ca. 2018

Privatbesitz Siegen; bis 2021 Privatbesitz Speyer

Literatur: Vagt 1984, S. 180, Kat. 30

Johann Joachim Winckelmann, der dem Überladenen und Verspielten von Barock und Rokoko die griechische Antike als Ideal entgegenstellte und die Anforderung an die Kunst in eben dieser „edlen Einfalt und stillen Größe“ sah, war damit für die klassizistisch-eklektizistische Ausbildung an den Akademien im 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts ein Wegbereiter gewesen. Seine archäologischen und kunstwissenschaftlichen Forschungen, die sich im 18. Jahrhundert als bahnbrechend erwiesen hatten, haben in vielen Bereichen noch heute ihre gültige Berechtigung. Während seiner Zusammenarbeit mit Giovanni Battista Casanova an den *Monumenti Antichi Inediti* in Rom, für die Casanova die Kupferstiche fertigte, hatte Winckelmann diesem den Auftrag zu seinem Porträt in Zeichnung und Stich erteilt (Vogel 1900, Abb. S. 92 (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv.-Nr. J 567, Bleistift, 16,1 x 11,8 cm); zur Auftragserteilung an Casanova siehe Winckelmann 1954, S. 300, Nr. 545 und Winckelmann 1956, S. 17, Nr. 634). Es ist zu vermuten, dass die Zeichnung Casanovas bis Ende 1764 vollendet war, da er in diesem Jahr von Rom nach Dresden wechselte und sie zudem die Inschrift trägt: „JOH: WINKELMAN – JOH: CASANOVA AD VIVUM DEL:“ (Vogel 1900, S. 93) Der nach dieser Zeichnung von dem venezianischen Kupferstecher Bartholo Folin gefertigte Stich

erschien im Jahre 1766 als Titelblatt der *Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften und Freyen Künste* (III. Bandes I. Stück). (Vogel 1900, S. 92)

Die Kopie, die Gerdt Hardorff d.Ä. von diesem Porträt Winckelmanns anfertigte, darf ziemlich sicher in Hardorffs Dresdener Akademiejahre zwischen 1789–1794 datiert werden. Es spricht Einiges dafür, die Anfangsjahre anzunehmen, da der akademische Unterricht an den Akademien mit der Elementarklasse begann, in der üblicherweise Stiche, Zeichnungen und Gemälde, aber eben auch Werke des Lehrers kopiert werden mussten. Dieses Bildnismedaillon Winckelmanns von Hardorff in schwarzer Kreide zeigt nicht nur, wie überaus exakt er dem Original folgte, sondern darüber hinaus, dass er förmlich in der Manier des Meisters arbeitete. „Er übernahm die Schraffenführung Casanovas so exakt, daß förmlich ein Duplikat entstand [...] Jedoch kopiert Hardorff im Unterschied zum Original nur das Medaillon selbst ohne dessen Einfügung in eine rechteckige Blattgestaltung. Stattdessen gibt er dem Oval am rechten Rand einen Schatten bei, so daß der Eindruck eines plastisch auf einem Grund liegenden Medaillons entsteht.“ (Vagt 1984, S. 27)

CV-B

Weiterführende Literatur: Vogel 1900, Winckelmann 1954, Bd. 2: 1759-1763, Winckelmann 1956, Bd. 3: 1764-1768



Seelenverwandtschaft

Gerdt Hardorff d.Ä. (1769 Steinkirchen – Hamburg 1864)

03 Forschungen verbündeter Seelen, 1788

Bleistift

20,5 x 25,5 cm

Bez. Forschungen verbündeter Seelen, am oberen Bildrand rechts. Signiert unten rechts mit G.H.

Provenienz: Privatbesitz Hamburg; bis ca. 1982 Nachlass Siegen (Linie Julius Theodor Hardorff); bis ca. 2018

Privatbesitz Siegen; bis 2021 Privatbesitz Speyer

Literatur: Vagt 1984, S. 260, Kat. 210 a

Die bislang nicht bekannte, von Künstlerhand bezeichnete Zeichnung *Forschungen verbündeter Seelen* zeigt ein junges Paar über Eck an einem kleinen Altar. Der knappe Ausschnitt gibt sie als Brustbild wieder, beide Köpfe im Profil, der Oberkörper der vorne befindlichen jungen Frau in Dreiviertelansicht, der des jungen Mannes frontal. Kompositionell den Altarkanten folgend, fangen sie mit dieser geschlossenen Anordnung ihrer Oberkörper den Blick des Betrachters förmlich ein und fokussieren ihn auf die Gesichter der Dargestellten. Der grob skizzierte Alte mit den feierlich vor der Brust gekreuzten Armen scheint überflüssig und wird von dem jungen Paar genauso wenig wahrgenommen wie vom Betrachter, der unweigerlich ihrer konzentrierten Blickrichtung in das aufgeschlagene, aufrecht an einen Kreuzesbalken gelehnte Buch folgt. Vor diesem liegt ein Kranz aus Rosenblüten, „der in diesem Kontext (...)“, wie in seiner Kreisform versinnbildlicht, ein Symbol ewig währender Liebe“ darstellen könnte, „die sich unter demselben Glaubensbekenntnis zu verbinden beabsichtigt.“ (Vagt 1984, S. 17) Denn in einer weiteren, späteren Fassung dieses Themas wird in dem Buch als Zusammenfassung der Gebote zu lesen sein: „Liebe Gott über alles und deinen Nächsten als dich selbst.“ (Vagt 1984, S. 139, Anm. 27) Auch wenn in der Familie Hardorff die Überlieferung lebt, es handele sich bei den beiden Dargestellten um ein Selbstbildnis Gerdt Hardorffs mit seiner Jugendliebe und späteren Frau Juliane Magdalena Mielck, zeichnet Hardorff keine Porträts im strengen Sinne, sondern bedient sich einer idealisierten Darstellung der Gesichter zugunsten einer romantisierenden Aussage: Hier sind zwei junge Menschen in ihrem Glauben an Gott und an die Nächstenliebe als Seelenverwandte wiedergegeben.

Innerhalb seines Oeuvres muss diese Zeichnung Gerdt

Hardorffs d.Ä. als eine von sehr wenigen benannt werden, die sich vorsichtig dem in der Zeit aufkeimenden romantischen Ideengut annähern, weist doch sein Schaffen eine überwiegende Prägung durch seine akademische Ausbildung in Dresden bei Giovanni Battista Casanova (1722-1795) zum Porträt- und Historienmaler auf. Nicht umsonst war er um 1800 und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein angesehener Porträtmaler Hamburger Persönlichkeiten und hoch geachteter Künstlerlehrer Hamburgs. Parallel unterrichtete er an mehreren Schulen zur gleichen Zeit und wurde zum Lehrer vieler der bekannten Hamburger Künstler, wie zum Beispiel der Gebrüder Jacob und Günther Gensler, Carl Julius Milde, Julius Oldach, Gottfried Semper, der Gebrüder Erwin und Otto Speckter und auch Philipp Otto Runge.

Das vorliegende Blatt ist insofern besonders interessant, als es auch die sich ankündigende Zeitenwende in der Kunst widerspiegelt. Es vereint die klassischen Ideale, wie in den Gesichtern, der Haartracht und Gewandung unschwer zu erkennen ist, zu einer ersten zaghaften zutiefst romantischen Gesamtidee, wie wir sie kurz darauf in reinster Vollendung bei seinem Schüler Philipp Otto Runge (1777-1810) finden.

Die bereits angesprochene weitere, ebenfalls signierte und mit 1789 datierte Fassung dieses Themas befindet sich im Nachlass der Familie in Hamburg (Vagt 1984, S. 260, Kat. 210) und lässt im Gegenüber den Schluss zu, dass es sich bei dem hier abgebildeten Blatt um eine erste Version von Hardorffs Idee handelt. Dafür spricht auch, dass die Zeichnung skizzenhafter, das Motiv umreißen angelegt ist. In dieser Endfassung hingegen zeigt die geöffnete Buchseite nun den Text lesbar und verdeutlicht unmissverständlich den Hintergrund der Seelenverwandtschaft. Zusätzlich ver-



zichtet Hardorff in ihr auf den Alten hinter dem jungen Paar zugunsten einer größeren Konzentration auf die zentrale Aussage, die innige seelische Vereinigung des jungen Paares in ihrem Glauben an Gott.

Dass es zwei Versionen dieses Themas gibt, war schon mit Erscheinen der Hardorff-Monographie 1984 bekannt. Jedoch stellte sich 2018 mit Auftauchen einer Mappe mit Werken von Gerdt Hardorff d.Ä. und seinen Söhnen Julius Theodor, Gerdt d.J. und Hermann Rudolph heraus, dass noch eine dritte Version dieses Themas existiert, nämlich die hier abgebildete aus Siegener Privatbesitz. Die zweite, bereits in der Hardorff-Monographie aufgeführte Version (Vagt 1984, S. 259, Kat. 209), befand sich ebenfalls im Siegener Familienbesitz der Hardorffs und ist seit

1970 nach wie vor verschollen. Eine schlechte Fotokopie beweist immerhin, dass sie unten rechts mit „G.H. inv. 1788“ signiert und in Feder gezeichnet war. Das Motiv des Alten mit feierlich vor der Brust verschränkten Armen entspricht der hier abgebildeten Bleistiftzeichnung, so dass davon ausgegangen werden darf, dass diese beiden Blätter 1788 als Vorstufen für die Version von 1789 ohne den Alten im Hintergrund entstanden. Diese mehrfache Ausformulierung seiner Entwürfe in unterschiedlichen Techniken ist keineswegs als Besonderheit im Schaffen Hardorffs zu sehen, sondern muss als ein wiederkehrendes Merkmal seiner Arbeitsweise betrachtet werden (Vagt 1984, S. 18).

CV-B

Weiterführende Literatur: Vogel 1900, Winckelmann 1954, Bd. 2: 1759-1763, Winckelmann 1956, Bd. 3: 1764-1768

Philipp Otto Runge (1777 Wolgast – Hamburg 1810)

04 Porträt des Bruders Jakob Runge (?), April/Mai 1801

Schwarze und weiße Kreide auf braunem Papier

52,5 x 39,5 cm

Provenienz: Privatbesitz

Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2010, Kat. 61, Stolzenburg 2013

Auf der Hamburger Runge-Ausstellung 2010 konnte zum ersten Mal eine bisher unbekannte Porträtzeichnung von Runge präsentiert werden, die sich als zu einer Gruppe von Porträtzeichnungen Runges mit Familienmitgliedern gehörig erwies, die in Zusammenhang steht mit dem geplanten Familienbildnis *Heimkehr der Söhne*. Dazu existieren vier Kompositionsentwürfe. Geplant war die Ausführung offenbar in Fresko an der Längswand im Haus seines Bruders Jakob in Wolgast, es ist nicht zur endgültigen Ausführung gekommen.

Erste Ideen zu dem Projekt entstanden am Beginn von Runges Kopenhagener Studienaufenthaltes Ende 1799. Es spricht alles dafür, dass die in Format und Technik mehr oder weniger identischen Zeichnungen – etwas über 50 x 40 cm groß, in schwarzer und weißer Kreide auf braunem Papier – bei Runges Rückkehr aus Kopenhagen, die ihn über Hamburg nach Wolgast zu seinen Eltern und den zahlreichen Geschwistern führte, im April und Mai 1801 entstanden sind. Während die Porträts der Eltern eindeutig zuzuordnen sind, bleibt bei der Identifizierung zweier weiterer zugehöriger Zeichnungen ein wenig unklar, um welchen der jeweiligen Brüder es sich handelt.

Die ersten drei Kompositionszeichnungen weisen keine Porträtähnlichkeit auf, es geht um die Gesamtanordnung und ihre Rhythmisierung in Gruppen. Anders bei der vierten ausführlichsten Zeichnung, sie lässt auch auf Grund von zeitgenössischen Beschreibungen und Briefschilderungen eine Reihe von direkten Zuordnungen und weitere versuchsweise Identifizierungen zu. Nun hatte Runge mit den Gruppierungen Schwierigkeiten, Personen und ganze Gruppen wandern hin und her – das macht die Identifizierung individueller Personen nicht einfacher trotz gewisser Porträtzüge des Entwurfs.

Interessant ist die Bestimmung des gewählten Bildtypus für das geplante *Heimkehr*-Bild, das sich auf die gemeinsame Rückkehr Philipp Otto Runges und seines Bruders und Unterstützers Daniels in den Schoß der Familie bezieht. Die Forschung hat als mögliche Vorbilder auf Greuzes *L'Accordée de Village* (1761, Paris, Louvre) und auf Tischbeins *Rückkehr*-Zeichnung (1786/88) verwiesen. Anderes wäre zu nennen. Entscheidend ist jedoch, dass Runge den Anspruch erhebt, ein derartiges privates Thema darzustellen, das immerhin im Format von zwei mal drei Metern ausgeführt und 15 Personen, samt den imaginierten Bräuten der Brüder umfassen sollte und damit trotz des privaten Rahmens geradezu offizielle Ansprüche stellte, die traditionellerweise eher adligen oder höfischen Familien vorbehalten waren. Wir können von einem deutlichen Verbürgerlichungsschub ausgehen, der den auf Zuneigung beruhenden Familienzusammenhang beruft, wie er auch in Freundschaftsbildern der Zeit seinen Ausdruck findet. Man denke nur an Overbecks und Pforrs wechselseitige Porträts ebenfalls mit imaginierten Bräuten.

Die eigentliche Vorstufe zum Typus findet sich allerdings in England im 18. Jahrhundert bei den sog. „conversation pieces“, zuerst kleinformatische Bilder von Familien mit Freunden beim Spiel, in Gesprächen, beim Tee in vertrauter und unkonventioneller Atmosphäre, zumeist aus den 1730er und 1740er Jahren. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts emanzipiert sich der Typus, wird großformatiger mit ausgeprägteren Porträtzügen der Dargestellten, macht auch nicht vor adligen und höfischen Kreisen Halt und raubt ihnen damit tendenziell ihre Dominanz und gesellschaftlichen Ansprüche. Erwähnt sei nur Goyas Bildnis der spanischen Königsfamilie von 1801 (!), das aller Idealisierung entsagt und auch nicht vor individueller Hässlichkeit zurückschreckt. Zudem gehört zu besagtem Typus eine ausgeprägte Zuwen-



derung der Dargestellten zueinander und auch ein freies Spiel der Kinder, sie sind keine kleinen Erwachsenen mehr. Runges dritter Entwurf zeigt eine Fülle derartiger Details.

Das lässt auch die wiederaufgetauchte Runge-Zeichnung, bei der es sich mit einiger Wahrscheinlichkeit um die Wiedergabe seines Bruders Jakob handelt, in anderem Licht erscheinen. Seine vorgeschlagene Identifizierung mit der vorn im vierten Entwurf knieen-

den Figur erscheint wenig wahrscheinlich, eher dürfte es sich um die große Figur am rechten Rand handeln. Denn auf seine individuellen Züge mit der hoch sitzenden, knochigen Nase, der flachen Stirn – Züge, die kaum schönheitlichen Normen entsprechen – ist nicht verzichtet. Das macht das Blatt zu einem eindrücklichen Dokument bürgerlicher Emanzipation.

WB

Weiterführende Literatur: Traeger 1975, Kat. 114-120, Paulson 1975, S. 121-136, 152-58, Ausst. Kat. Hamburg 1977, S. 151-154, Kat. 112-117, Ausst. Kat. London 2009, Ausst. Kat. Hamburg 2010, S. 96-105, Kat. 54-62

Abb.: Philipp Otto Runge, Die Heimkehr der Söhne (Kompositionsentwurf), 1800/01, 44,7 x 63,2 cm, Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 34128



Friedrich Carl Gröger (1766 Plön – Hamburg 1838)

- 05 Bildnis des Heinrich Wilhelm Souchay, um 1807**
Öl auf Leinwand
82 x 64 cm
Provenienz: Nachlass Familie Souchay
Literatur: Souchay 1958, S. 30–40

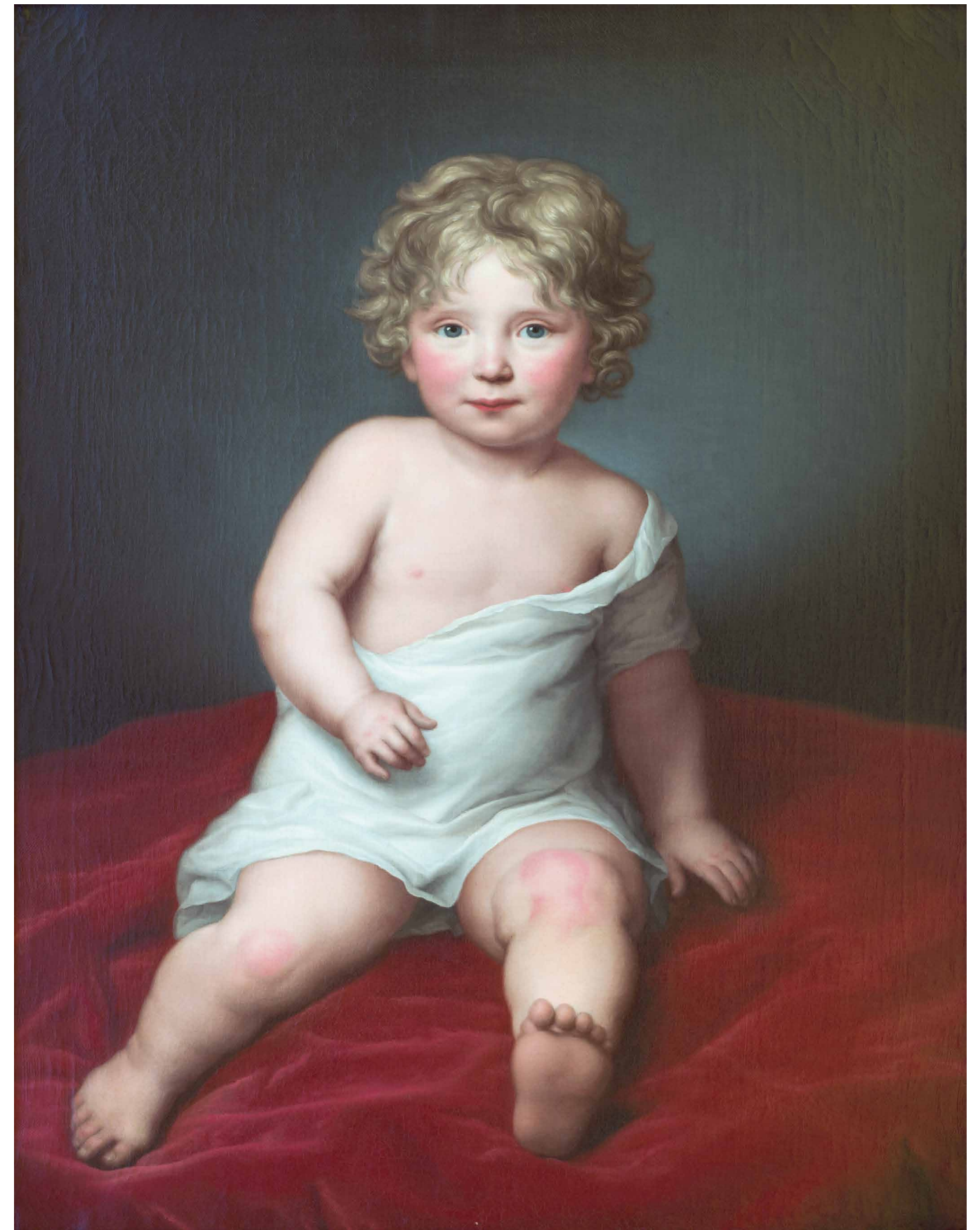
Friedrich Carl Grögers Gemälde ist ein anrührendes Kinderbildnis. Es zeigt Heinrich Wilhelm Souchay, der 1803 als drittes Kind des Marc André Souchay und der Cornélie Hugues verw. Siemsen in Lübeck geboren wurde. Die Souchay waren aufgrund ihres protestantischen Glaubens aus Frankreich emigrierte Hugenotten, die zunächst in Hanau siedelten, bevor sich Marc André Souchay als erfolgreicher Kaufmann mit einer Import-Export-Handlung in Lübeck etablieren konnte und die junge Hamburger Witwe ehelichte. Gröger hatte bereits kurz nach der Geburt Wilhelms in einem standesgemäßen und doch intimen Familienbild die Souchay, die zu den reichsten Bürgern der Stadt zählten, mit einer Tochter und zwei Söhnen porträtiert (1803, Behnhaus Drägerhaus Lübeck, Leihgabe der Hamburger Kunsthalle).

Der kleine Wilhelm dürfte das Lieblingskind der Familie gewesen sein, der, wie der Vater in seinen 1810 verfassten *Familien- und Lebenserinnerungen* schrieb, „gar niedlich wurde und uns durch seine Munterkeit, sein einnehmendes Wesen und liebevolle Anhänglichkeit viele, viele unbeschreiblich glückliche Stunden verursachte; er war, wenn ich mich ausdrücken soll, unser Spielmann, und wie oft pries ich nicht Gott im Stillen für das Geschenk, das er uns in diesem Kinde gemacht hatte.“ Gröger verlieh dem kleinen Wilhelm mit seinen blonden Locken und dem rosigen Gesicht das Aussehen eines Engels oder sogar – wie durch seinen frontalen, fixierenden Blick suggeriert – die Anmutung eines Christusknaben. Auch die für einen Bürgersohn gänzlich unrepräsentative Beklei-

dung, ein um den Körper geschlungenes Leinentuch, das die Speckärmchen und kindlichen Rundungen preisgibt, scheinen auf einen christlichen Kontext zu verweisen. Dass es sich bei dem Knabenporträt um das Erinnerungsbild eines jüngst verstorbenen Kindes handelt und die christlichen Konnotationen nicht zufällig sind, erweist erst ein Blick in die Geschichte der Familie Souchay. Die *Familien- und Lebenserinnerungen* sind dafür ein kostbares, sehr privates Dokument, gewähren sie doch Einblick in die Gefühlswelt eines überraschenderweise äußerst sentimental, protestantischen Kaufmanns. Über den Dreijährigen schreibt der Vater, er „war gesund, groß und stark, schön wie ein Engel und stets so munter wie einschmeichelnd“ und die Eltern hingen in „leidenschaftlicher Liebe an ihm“ – ein erschütternder Verlust war es, als Wilhelm im April 1807 im Alter von dreieinhalb Jahren an einem Nervenfieber starb. Gröger vermochte jedoch mit seinem Bildnis den Knaben in lebendiger Erinnerung zu erhalten, fast scheint es, dieser wolle aufstehen und seine für das Porträt eingenommene Pose verlassen. Mit größter malerischer Raffinesse stellt Gröger die Lebendigkeit des Blicks dar, die zarte Haut und den ungestümen, liebreizenden Charakter des Kleinen. Das Bildnis wird von einem Erinnerungs- zu einem Trostbild, das die quirlige Lebensfülle des Kindes, von der wir durch die ungewöhnlich offene Schilderung des Vaters wissen, immer wieder aufs Neue in der Betrachtung entstehen lässt.

IW

Weiterführende Literatur: Vignau-Wilberg 1971



Friedrich Carl Gröger (1766 Plön – Hamburg 1838)

06 Bildnis der Lina Gröger, um 1825

Öl auf Blech

12 x 10,2 cm

Provenienz: Nachlass Heinrich Jacob Aldenrath, Hamburg; Privatbesitz, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Mit offenem Blick schaut eine elegant gekleidete junge Frau aus dem Bild, selbstbewusst den Betrachter musternd. Angetan mit einem dunkelblauen Samtkleid, trägt sie einen fein gefalteten Kragen aus durchscheinendem Schleierstoff, der auch ihr Dekolleté bedeckt. Das sorgfältig frisierte, braune Haar ist in sanfte Wellen gelegt und rahmt den porzellanhaften Teint der Dargestellten.

Das Brustbild dürfte von der Hand Friedrich Carl Grögers oder seines Lebensgefährten Heinrich Jacob Aldenrath sein, aus dessen Nachlass es stammt. Dabei spricht für Letzteren das kleine Format, da Aldenrath vor allem als Miniaturmaler tätig war, Gröger hingegen eher großformatigere Bildnisse norddeutscher Patrizier und Damen anfertigte. Auf eine Autorschaft Grögers hingegen deutet die Behandlung des Stoffes und der sorgfältig modellierten Locken. Die Maler studierten an der Berliner Akademie sowie in Dresden und Paris, hatten bis 1807 ein gemeinsames Atelier in Lübeck und ließen sich später, nach Aufenthalt in Kopenhagen und Kiel, 1814 in Hamburg nieder. Dass es sich bei der Dargestellten um Lina

Gröger (1800 – 1852) handelt, ist anzunehmen. Sie war die illegitime Tochter von Grögers jüngeren Bruder Johann Conrad und wurde als Kind von dem Paar adoptiert. Als geliebte Pflege Tochter, der beide Maler sehr zugetan waren, stellte Gröger sie gerne dar: In dem Familienbild (um 1804, Hamburger Kunsthalle), das sie als Kleinkind im Kreis ihrer beiden Pflegeväter vor der Staffelei zeigt sowie in dem berühmten Porträt der 15jährigen, einer Ikone der biedermeierlichen Malerei (1815, Hamburger Kunsthalle). Diesem Bildnis des jungen Mädchens ist unser Bild nahe verwandt und ist in der Kleidung, der Haartracht und der Zugewandtheit der Lina als junger Frau auf sie bezogen.

Der Bildträger unseres Bildes ist ungewöhnlich, nutzen Aldenrath und Gröger für Miniaturen doch klassischerweise Elfenbein. Die Ausführung auf einfachem Blech spricht dafür, dass es sich um ein Bildnis für den privaten Gebrauch der Maler handelt und nicht für eine solvente Auftraggeberin angefertigt wurde.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Kat. 5, S. 138, Kat. 6, S. 140, Ausst. Kat. Hamburg 1996, S. 115-116, Kat. 40



[Originalgröße]

Das befreite Hamburg

Christoffer Suhr (1771 Hamburg – Hamburg 1842)

07 Baschkiren in Hamburg nach der napoleonischen Besetzung im Jahr 1814

Aquarell über Bleistift

49,3 x 63,8 cm

Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Kat. 13, S. 155, Lichtwark 1893, S. 26

Christoffer Suhrs Aquarell ist ein beeindruckendes Zeugnis, das sich mit der Hamburger Franzosenzeit (1806-1814) als einer Epoche größten Elends in der Hansestadt auseinandersetzt. Die Gebrüder Suhr, die sich in ihrer künstlerischen Produktion auf die Darstellung von Panoramen und Schilderungen des städtischen Lebens fokussierten (*Kleidertracht und Gebräuche in Hamburg*, ab 1800; *Der Ausruf in Hamburg* (1806/07)), treten hier als Historiker der französischen Schreckensherrschaft und ihres glücklichen Ausgangs hervor: Das Aquarell von Christoffer Suhr zeigt baschkirische Reiter, die die russischen Truppen bei der Befreiung Hamburgs unterstützt hatten.

In ihren exotisch anmutenden Kleidern lagern sie im Bildvordergrund, während im Hintergrund der Blick auf die rauchenden Trümmer der Kirche St. Pauli und der Gegend der Hamburger Berge freigegeben wird. Das Blatt stellt die Vorlage für ein druckgraphisches Werk dar, das Christoffers Bruder Cornelius in der familieneigenen Druckerei fertigte. Es gehört zu einer Serie von vier großen Blättern, die sich mit den zeithistorischen Umständen der Befreiung Hamburgs von den napoleonischen Truppen auseinandersetzen.

IW



Julius Oldach (1804 Hamburg – München 1830)

08 Porträt Charlotte Witthauer

Blei

12,6 x 17,8 cm

Bez. links unten in Blei: Frau Charlotte Witthauer geb. Limpricht in Lübeck, rechts in Feder: Soll meine [liebe] Mutter sein v[on] Hennig

Provenienz: Nachlass Julius Oldach, Hamburg; R. Wirkner, Hamburg; Privatbesitz, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Die Zeichnung zeigt eine milde blickende Dame mit gefälteter Haube über den sorgsam gedrehten Stirnlocken. Es handelt sich bei diesem Blatt um eine Vorstudie zu einem Aquarell in Ovalformat, das aus der gleichen Mappe stammt. Die zeitgenössischen, in das 19. Jahrhundert zu datierenden Inschriften geben Rätsel auf: Die linke Aufschrift, die aufgrund der verwendeten Technik vom Künstler selbst stammen könnte, allerdings ziemlich ungenau ist, bezeichnet die Dargestellte als „Frau Charlotte Witthauer geb. Limpricht in Lübeck“. Gemeint sein dürfte, sollte die Identifikation der Inschrift zutreffend sein, Catharina Maria Witthauer geb. Limpricht, die 1764 geboren wurde und 1845 verstarb. Ihr Ehemann, Johann Georg Witthauer, den sie 1788 im angrenzenden an Lübeck gelegenen Bad Schwartau heiratete, war Musiker und Komponist und seit 1797 Organist in St. Jacobi in Lübeck. Die rechte, in Feder ausgeführte Aufschrift weist darauf hin, dass es sich um die eigene, vielleicht bereits verstorbene Mutter handelt. Der Schreibende vermutet, dass „Hennig“ der Zeichner des Blattes war. Damit weist er das Werk Gustav Adolph Hennig (1797-1869) zu, der ähnlich wie

Oldach im Porträtfach tätig war. Aufgrund der topographischen Verortung des vorliegenden Blattes nach Lübeck ist jedoch Oldach der naheliegendere Zeichner, zumal er durch den holsteinischen Kunsthistoriker und Künstlerförderer Carl Friedrich v. Rumohr Kontakte in die Lübecker Gesellschaft haben konnte.

Julius Oldach, der aus einer Bäckerfamilie stammte, hatte sich für Studien und Zusammenkünfte früh an seine Hamburger Künstlerkollegen angeschlossen: Die Erinnerungszeichnung Erwin Speckters zeigt Julius Oldach eng in Freundschaft verbunden mit den Brüdern Speckter, die 1824, anlässlich von Oldachs Abreise nach München an die dortige Akademie entstanden ist (Hamburger Kunsthalle). Zuvor hatte er bereits Unterricht in Hamburg bei Gerd Hardorff d.Ä. gehabt und hatte von 1821-23 an der Dresdener Akademie studiert. Das Blatt dürfte während seiner vereinzelt Aufenthalte in Hamburg 1823/24 oder 1827/29 entstanden sein, da in diese Zeit viele Bildnisse älterer Damen fallen.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Ausst. Kat. Hamburg 1996, S. 126-131, Gerhard Kist in: <https://gedbas.genealogy.net/person/show/1194714883>



[Originalgröße]

Hermann Kauffmann (1808 Hamburg – Hamburg 1889)

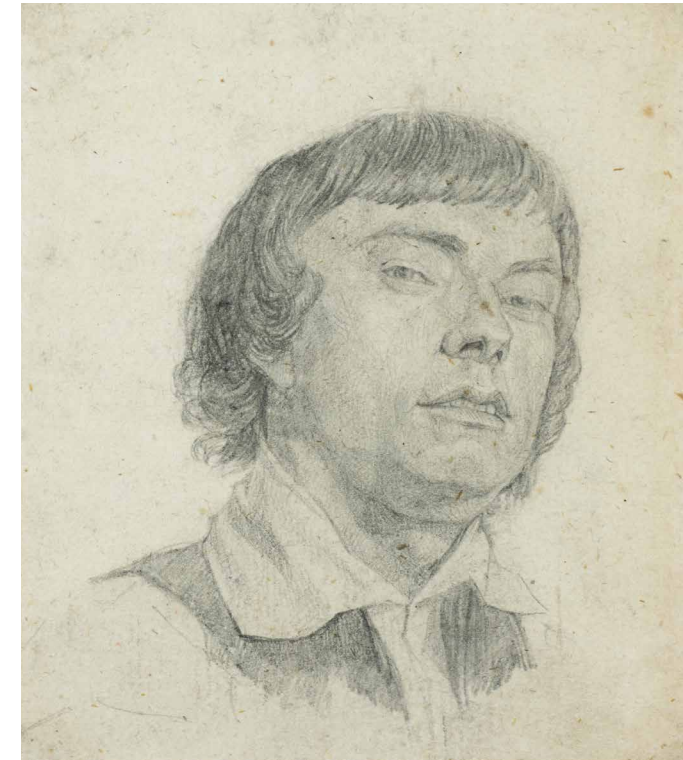
- 09 Bildnis des Kupferstechers Johann Carl Koch, um 1829**
Bleistift, aufgezogen auf braunem Papier
10 x 8,8 cm
Provenienz: Nachlasskonvolut Hermann Kauffmann
Leihgabe

Das fein mit dem Bleistift gezeichnete Künstlerporträt von der Hand Hermann Kauffmanns besticht durch den ungewöhnlichen Blickwinkel auf den Dargestellten. Er erscheint in leichter Untersicht und zudem durch eine direkte Lichtquelle beleuchtet. Diese Inszenierung gibt bereits einen deutlichen Hinweis auf die Entstehung der Zeichnung. Kauffmann erhielt seine erste künstlerische Ausbildung bei Gerdt Hardorf in Hamburg und studierte von 1827 bis 1833 an der Münchner Akademie. Dort war er Teil der Gruppe von Hamburger Künstlern, die vornehmlich bei Peter Cornelius und Heinrich Maria von Hess die religiöse Historienmalerei im Sinne des nazarenischen Ideals erlernten. Kauffmann emanzipierte sich jedoch von dieser Richtung, unternahm Reisen nach Tirol und entschied sich schließlich für die Genremalerei. Um 1830 war er mit Victor Emil Janssen, Franz Heesche, Jacob Gensler, Johann Carl Koch und Georg Haeselich eng befreundet, die sich zum „Köpfezeichnen“ trafen und gegenseitig portraitierten. Jüngere Forschungen von Henry Smith in den Korrespondenzen der Hamburger Maler in München ermöglichen eine präzise Bestimmung der vorliegenden Zeichnung. Es ist überzeugend, dass das vorliegende Bildnis den Zeichner und Kupferstecher Johann Carl Koch zeigt, der sich später auf die Reproduktion nazarenischer Historienbilder spezialisierte und

Hauptwerke von Friedrich Overbeck in die Lithographie übertrug. Der Bendixen-Schüler Koch war fester Bestandteil der Hamburger Gruppe in München. Das Portrait entstand möglicherweise unter der Nutzung einer künstlichen Lichtquelle, wie es ein Brief Jacob Genslers vom 14. Januar 1829 beschreibt: „... da wir Abends nachdem das Aktzeichnen vorbey ist, uns einander Praitramodell [sic] sitzen um uns im Köpfezeichnen zu üben (nächstens wollen wir auch Gewandstudien machen) Kauffmann hat eine gute Lampe, mit der wir das Modell beleuchten und weshalb wir auch bey ihm zeichnen. Die Lampe haben wir mit einem Schirm versehen damit sie die Zeichnenden nicht blende; jeder hält sich sein eignes Licht was auch mit einem Schirm umstellt wird, damit der Schatten des Modells nicht gestört werde. Wir sind unserer sechs, Häselich, Heesche, Kauffmann und ich und 2 Schüler von Bendixen, Janssen und Koch, und es ist auch nur gerade für fünf Zeichnende Platz da, wenn einer Modell sitzt.“. In der Hamburger Kunsthalle werden Portraitzeichnungen von Jacob Gensler und Franz Heesche verwahrt, die Johann Carl Koch zeigen dürften. Mit ihnen besitzt das vorliegende Blatt die größte Ähnlichkeit.

MT

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 63-79



[Originalgröße]

Erwin Speckter (1806 Hamburg – Hamburg 1835)

10 Carl Julius Milde als Hund, um 1820

Bleistift

18,8 x 23,2 cm

Provenienz: Nachlass Julius Oldach, Hamburg; R. Wirkner; Privatbesitz, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Das Format, die fast dilettantenhafte wirkende Zeichenweise und die altertümliche Staffage lassen an ein Albumblatt denken. Provenienz und Entstehungskontext legen jedoch die Autorschaft Erwin Speckters nahe. In jedem Fall ist der Kontext der Zeichnung privat, ja diskret zu nennen, denn hier wird im tierischen Rollenbild eine witzige Aussage über einen Freund und Vertrauten gemacht, deren Pointe wir aus der zeitlichen Distanz nur noch erahnen können, ohne dass sich der Tiervergleich in seiner Tiefendimension erschliesse. Carl Julius Milde, dargestellt als Hund, ja sogar deutlich als ein männliches Tier, als ein Rüde, akzentuiert, sitzt vor einer pittoresk ruinösen Mauer und fixiert uns mit seinem Blick. Als einziges Attribut erscheint ein Spazier- oder Apportierstock neben ihm an die Wand gelehnt. Was verbirgt sich hinter dieser Stilisierung? Die pseudoaristotelische Tradition von Mensch-Tier-Vergleichen ist alt und empfing namentlich in der italienischen Renaissance durch Giambattista della Porta's Publikation *De humana physiognomonica* (1586) neue Energie. Herrscher wurden als Adler- oder Löwenmenschen gezeigt, auch negative Stilisierungen als Pferd-, Esel- oder Katzenmensch fanden Eingang in die Porträtkultur. Durch Johann Caspar Lavater's *Physiognomische Fragmente* blieben die Mensch-Tier-Vergleiche auch noch im Aufklärungsjahrhundert virulent. Unsere Zeichnung ist

davon gedanklich schon weit entfernt, denn auf ihr geht es um einen exklusiv privaten Gesprächshintergrund im Kreis der Freunde Milde, Oldach und Speckter. Möglicherweise sollte hier ein Wesenszug oder das Äußere des Dargestellten herausgehoben werden, das diesen einem Hund gleichkommen ließ. In Privatbesitz hat sich eine weitere Zeichnung Speckters erhalten, welche auf einem Blatt das Portrait Mildes mit der Bleistiftskizze eines Hundes vereint (Ausst. Kat. Hamburg 2016, S. 216, Kat. 87). Sie dürfte 1823 auf der Reise der drei Freunde durch Schleswig-Holstein entstanden sein. Die Beschriftung „Original“ und „Copi“ spielt direkt auf die physiognomische Vergleichbarkeit an: Milde mit vollem Haarschopf und Schnauzbart wird hier dem Tier weitgehend angeglichen. Ob es sich hierbei auch um ein veritables Hundeportrait handelt im Sinne eines konkreten Tieres, dessen Herr Milde war, oder ob es sich um eine aus den Partikularitäten der Natur herausgeschauten Idealvorstellung des Hundes als Typus handelt, bleibt dahingestellt. Das hier erstmals vorgestellte Blatt vereint hingegen Original und Kopie zu einem dezidiert männlichen Hybridwesen aus Tier und Mensch.

MT



Erwin Speckter (1806 Hamburg – Hamburg 1835)

II Bergpredigt oder Predigt Johannes des Täufers, um 1831/34

Feder in Grau über Bleistift

21 x 26,4 cm

Provenienz: Sammlung Tremmel, München; Ketterer, Auktion 282, 21. Mai 2003, Lot 319, München

Literatur: unveröffentlicht

Die vorliegende Skizze ist gut vergleichbar mit religiösen Kompositionen, die Erwin Speckter ab den späten 1820er Jahren im Querformat entwarf. Die Verwendung der Feder könnte auf eine Entstehung in den frühen 1830er Jahren in Rom hindeuten, als Speckter eine Folge von virtuos mit der Feder gezeichneten Randarabesken für Lithographien religiöser Thematik entwarf. Ikonographisch ist die Szene nicht eindeutig bestimmbar. Es kommen sowohl die *Bergpredigt* wie auch die *Predigt Johannes des Täufers* in Frage, die beide in der alten Kunst beliebte Themen war. Speckter knüpft hinsichtlich der Form deutlich an derartige Vorbilder an. Für die *Predigt Johannes des Täufers*, wie sie etwa Andrea del Sarto im Chioostro dello Scalzo in Florenz ausgeführt hatte, spricht die für Christus nicht übliche Darstellung mit nackten Unterschenkeln. Dagegen fehlt wiederum ein deutlicher Verweis auf Johannes etwa in Form des Kreuzstabs. Wie dem auch sei, Speckter hat auf Grundlage älterer Bildformate eine Situation der Unterweisung darstellen wollen, in der die Menge der Zuhörenden durch die Macht des Wortes gebannt wird. Dabei ist das Thema die religiöse Erbauung und die Macht der ‚Wahrheit‘ des christlichen Glaubens. Subtil hat Speckter die Reaktionen des Publikums differenziert: Männer, Greise, Frauen und Kinder nehmen an der Predigt teil, wobei das noch ganz in der taktilen Wahrnehmung ver-

harrende Kleinkind in der Bildmitte von der Macht des Wortes noch nicht erreicht wird. Die Gruppe der Zuhörenden ist von einer durchgehenden Grundstimmung stiller und in sich gekehrter Kontemplation gekennzeichnet. Speckters Bildkonzept schließt sich an eine im deutschrömischen Klassizismus beliebte Darstellung an, in der die poetische und philosophische Unterweisung mit identitätsstiftender Kraft über die gesellschaftlichen Unterscheide hinweg zum Thema wurde. 1806 bis 1808 malte Christian Gottlieb Schick in Rom sein Gemälde *Apoll und die Hirten*, in dem die ästhetische Erziehung der im Naturzustand lebenden Hirten auf vergleichbare Weise zum Thema wurde. Er knüpfte dabei an Bildkonzepte wie *Homer singt den Griechen* von Asmus Jacob Carstens von 1796 an, welche die Macht der Poesie über die Menschen darstellen. Speckter, sicher kein Nazarener, aber religiös ernsthaft und von Sendungsbewusstsein erfüllt, wendet das klassizistische Bildkonzept in eine Darstellung der Offenbarung christlicher Heilswahrheit. Ein Blatt wie der *Märchenerzähler von Posilippo* von 1834 (Hamburg, Kunsthalle) beweist, dass er mit vergleichbaren Kompositionen auch im profanen Kontext experimentiert hat.

MT



Wege nach Italien



Erwin Speckter (1806 Hamburg – Hamburg 1835)

12 Bildnis einer jungen Römerin, 1831

Öl auf Leinwand

45,5 x 36,7 cm

Provenienz: E. F. Mutzenbecher, Hamburg; Arnold Blome, Bremen

Literatur.: Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 412-413, Kat. 136

Erwin Speckter dürfte die Entstehungslegende dieses ungewohnt freizügigen und erotisch aufgeladenen Bildnisses einer jungen Römerin in einem Brief vom 26. Februar 1831 selbst beschrieben haben. Nach der Besichtigung der Fresken Guercinos im Palazzo Rospigliosi erlebte der Maler im Palastgarten geradezu die Epiphanie italienischer Naturschönheit in der Gestalt eines halbentkleideten Mädchens: „um das Paradiesische noch zu vollenden, sah man von einem Altan, auf dem sehr schöne Tauben saßen, was hier etwas Seltenes, des Gärtners Tochter, ein wunderhübsches Mädchen, in einem kleinen Nebenhofe an einem Bassin Zeug und sich selbst waschen, bei welcher Beschäftigung sie halb nackt war und den schönsten, glühend goldigen, echt römischen Nacken, einen starken, aber fein und graziös geformten Hals und eben so schöne Arme und Brust zeigte; dabei hatte sie das Wenige, was sie anhatte, auf das malerischste in Falten geschlungen, so daß die ganze Figur, wie sie da war, ein Bild eines großen Meisters zu sein schien, großartiger und reizender als Guido's Aurora.“

Der Übergang von Leben in Kunst wird jäh durch den Auftritt der Mutter unterbrochen, welche die jungen Maler-Voyeure des Vertrauensbruches zeih und die Tochter, Primavesa (sic!) genannt, wütend anfährt: „Diese, die uns noch nicht bemerkt hatte, sah sich um und ward nun erst recht reizend, da ihr Gesicht wie

eine blutige Abendsonne glühte und ihre Augen unter dem in ganz dicken und wild gekräuselten Locken und Flechten herunter hängenden rabenschwarzen Haar hervorglühten wie eine schöne Gewitternacht. Mit stolzer Verachtung sah sie uns einen Augenblick an und lief dann, ohne etwas zu sagen, ins Haus.“ (Speckter 1978, S. 72-73)

Speckter hat das Gemälde unvollendet gelassen. In der spontan wirkenden Inszenierung der Blickbeziehung zum Betrachter und der leichten Idealisierung der Naturform hat Speckter seine unerwartete Begegnung in das Bild übertragen und mit einer motivischen Erinnerung an Rubens' *Pelzchen* gleichsam in eine ästhetische Form transformiert. Im Vergleich mit Speckters offiziell wirkender *Albanerin* (Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1223) ist das Gemälde viel stärker von persönlichen Wünschen in Hinblick auf das weibliche Geschlecht erfüllt und damit ein intimes Dokument künstlerischer Italienerfahrung im 19. Jahrhundert. Wolf Stubbe hat das Gemälde, dessen Vorbesitzer die Hamburger Familie Mutzenbecher und der Bremer Kunsthändler Arnold Blome waren, zutreffend als ein eigenhändiges Werk Erwin Speckters wiedererkannt.

MT

Weiterführende Literatur: Speckter 1978, S. 72-73



Hommage an den Süden

Carl Julius Milde (1803 Hamburg – Lübeck 1875)

13 Italienische Landschaft mit Schäfer, 1839

Öl auf Eichenholz

25,5 x 34 cm

Monogr. und dat.: CJM pinx. | 1839.

Provenienz: Hermann Jedding, Hamburg

Literatur: Ausst. Kat. Lübeck 1839, Kat. 301-302, Großkopf-Knaack 1988, S. 49-50, S. 122, Kat. A 14,

Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 398-399, Kat. 129

Carl Julius Milde ist nicht als Landschaftsmaler hervorgetreten und hat sich auch als Zeichner in dieser Gattung eher zurückhaltend gezeigt. Nach den Anfängen als religiöser Historienmaler und Porträtist wandte er sich immer stärker dokumentarischen Projekten zu, die denkmalpflegerisch-alterskundlicher, medizinischer und naturkundlicher Art waren. Das vorliegende Gemälde ist damit eine seltene Ausnahme in Mildes Werk, und es entstand im Jahr 1839 lange nach seinem zweiten Italienaufenthalt in Hamburg oder Lübeck. Im selben Jahr wurde es auf der Ausstellung des Lübecker Kunstvereins gezeigt. Auf seiner zweiten Italienreise hatte Milde sich nicht nur in Rom aufgehalten, sondern auch den Süden Italiens bis Neapel und Salerno bereist. Das Gemälde wirkt wie eine Hommage an Süditalien, auch wenn es sich um ein aus der Erinnerung gemaltes und in hohem Maße komponiertes Bild handelt. Der Vordergrund wird klassisch von zwei Bäumen gerahmt, zwischen denen ein Weg in den Mittelgrund hineinführt. Auf diesem Weg zieht ein Schäfer mit seiner Herde den Hang herab. Den Mittelgrund dominiert ein bewaldeter Bergfelsen, zu dessen rechter Seite eine Ebene bis zum Meer reicht. Dieses Motiv wie auch der stärker verblaute Hintergrund sind aus

der Gattung der heroischen Landschaft bekannt, wie sie Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart und andere Deutsch-Römer gestaltet hatten. Im kontrastreichen Lichtspiel und der möglicherweise auf direktes Naturstudium – auf Zeichnungen und Ölskizzen – zurückgehenden Vegetation des Vordergrundes ergibt sich Milde als Angehöriger einer jüngeren Generation zu erkennen, welche die Wahrheit der Natur der übertriebenen Stilisierung vorzog. Das Gemälde wurde als Pendant zu einem zweiten Landschaftsbild geschaffen (Standort unbekannt, vgl. Großkopf-Knaack 1988, Kat. A 15). Dies waren die einzigen Landschaftsgemälde im Werk des Künstlers überhaupt. Nicht nur durch sein Sujet, das aus der Ferne des Nordens gemalt die Italiensehnsucht eines Hamburger Romantikers deutlich zum Ausdruck bringt, sondern auch mit seiner Provenienz aus dem Privatbesitz von Hermann Jedding, dem ehemaligen Abteilungsleiter für Kunsthandwerk am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, besitzt das vorliegende Gemälde eine besonders enge Beziehung zu der Stadt.

MT



„der feste Takt des Tambourins und der klagende Ton der Ritornelle“

Friedrich Wasmann (1805 Hamburg – Meran 1886)

14 Tanz nach der Weinlese, 1834

Öl auf Leinwand

86 x 115 cm

Bez. mittig unten: F. Wasmann fec. in Rom

Provenienz: Nachlass F. Wasmann, Meran; Wasmann Erben, Meran/ Hamburg

Literatur: Grönvold 1915, S. 135, Nathan 1954, S. 70-71

Das Gemälde ist eines von nur zwei Ölgemälden, die Friedrich Wasmann in Rom ausgeführt hat. Davon ist das Gemälde *Neapolitanische Dudelsackpfeifer im winterlichen Rom* von 1833 im Jahre 1936 für die Hamburger Kunsthalle erworben worden, wogegen der *Tanz nach der Weinlese* von 1834/35 als verschollen galt und noch nie reproduziert wurde. Der Hamburger Wasmann, der sich aus gesundheitlichen Gründen in Meran in Südtirol niederließ, war nach dem Studium an der Münchner Akademie von 1832 bis 1835 in Rom. Dort trat er unter dem Einfluss Overbecks, der sein Firmpate wurde, zum Katholizismus über. Das Gemälde *Tanz nach der Weinlese* lässt sich als die Summe der vom italienischen Landleben gewonnenen Erfahrungen betrachten. Wasmann machte zusammen mit Victor Emil Janssen von Rom aus zahlreiche Ausflüge in die Campagna sowie in die Sabiner und Albaner Berge, hielt sich in Olevano auf und studierte das Leben der Landbevölkerung, worüber sein Tagebuch Zeugnis ablegt, wenn er etwa vom Besuch eines Volksfestes in Frosinone berichtet: „Es war ein schöner Anblick, der mich ganz entzückte; die weite, von Bergen umgrenzte Ebene war von der fröhlichen Menge belebt, die in Zelten schmauste, scherzte und tanzte. Dazwischen tönte der feste Takt des Tambourins und der klagende Ton der Ritornelle.“ (Grönvold 1915, S. 127). Das Gemälde führte er am Ende seiner römischen Zeit aus: „Leider hatte die letzte Stunde meines römischen Aufenthaltes geschlagen und die Stipendienzeit ihr Ende erreicht. Ich war mit der Vollendung eines großen Genrebildes beschäftigt, das

für einen Konvertiten schlecht paßte, nicht sowohl wegen des Gegenstandes als wegen der Auffassung, nämlich vigneroles, die nach der Weinlese in einem Garten sich mit Tanz belustigen, indem ich die Schönheit der antiken Körperformen in strenger Zeichnung auf meine Kunst hinüberzutragen bemüht war, darüber im Kolorit zurückblieb und unsicher zu Werke ging. Pater De la Croix, als ihm das Stück zu Gesicht kam, fragte nach dem Preise, vielleicht in der gutmütigen Absicht, mir den längeren Aufenthalt in Rom zu ermöglichen; aber Overbeck, dem ich es erzählte, wehrte aus allen Kräften, weil er die schleunige Entfernung von Rom für das beste Mittel hielt, mich vor Schlimmerem zu bewahren.“ (Grönvold 1915, S. 135). *Der Tanz nach der Weinlese* ist Wasmanns Hauptwerk als Genremaler und bestärkt die Vermutung, dass er auf diesem Gebiet die Anerkennung als Künstler gesucht hat (Schlink 1972). Eine Ölstudie auf Papier befindet sich im Besitz der Hamburger Kunsthalle (Öl auf Papier, 23,3 x 34,1 cm), diese gibt die Komposition bereits weitgehend der ausgeführten Fassung entsprechend wieder (Kat. Hamburg 1941, s.p.; Nathan 1954, S. 136, Kat. 236). Die Gegensätze von Ruhe und Bewegung in der naiv-gelassenen Kontemplation der Herumsitzenden und der kontrastreichen Verschränkung der beiden Tanzenden machen den Reiz dieser Komposition aus, die Wasmann im Detail auch zeichnerisch mit Figurenstudien vorbereitet hat.

MT

Weiterführende Literatur: Deutsch-Italienische Gesellschaft zu Hamburg 1941, Schlink 1972



Friedrich Wasmann (1805 Hamburg – Meran 1886)

15 Junger Mann mit Gitarre, um 1832/35

Bleistift auf Bütten

30,8 x 22,6 cm

Sign. unten rechts: Fr. Wasmann

Provenienz: Grisebach, Auktion 237, 3. Juni 2015, Lot 167, Berlin

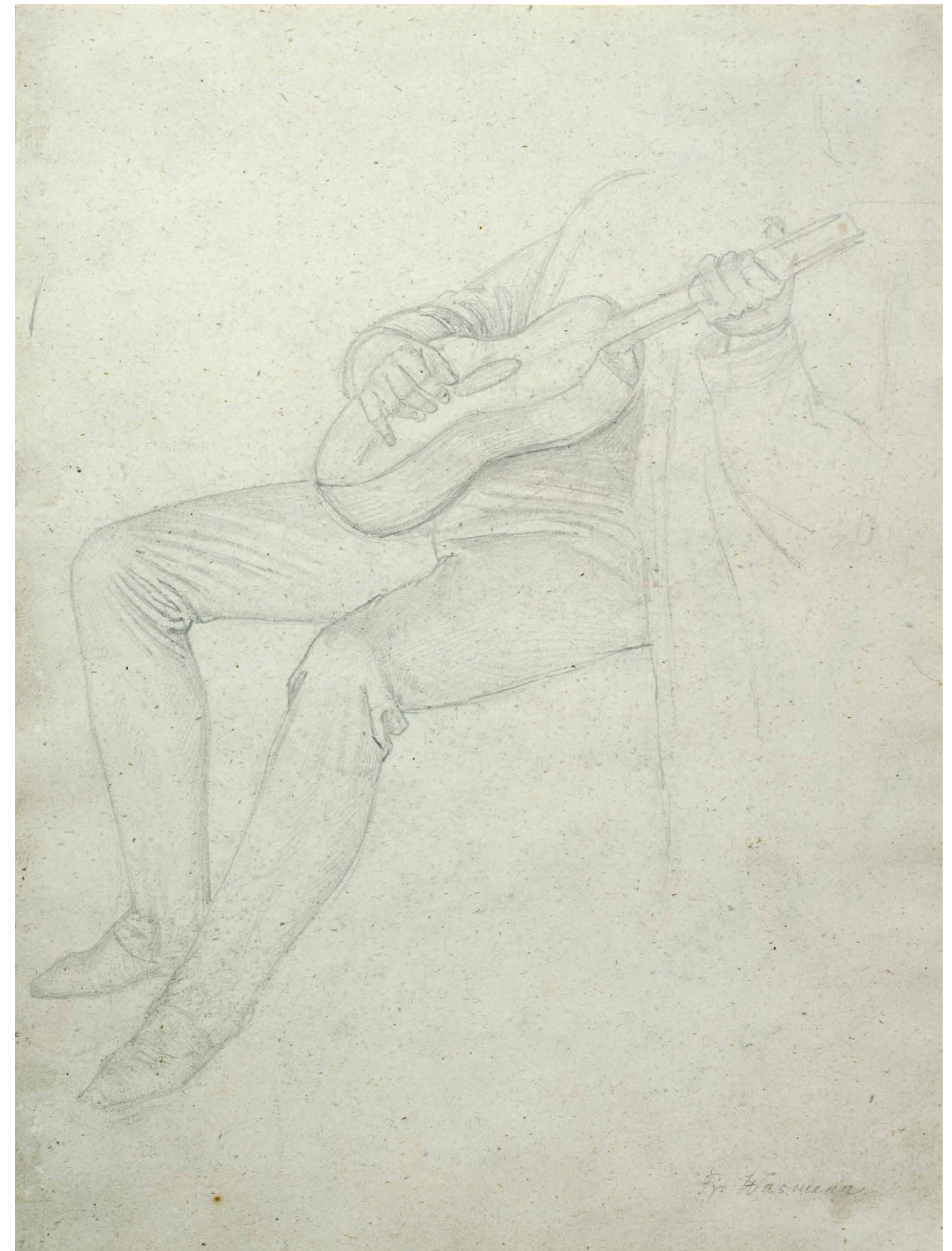
Literatur: unveröffentlicht

Die charmante Studie eines lässig zurückgelehnten jungen Mannes, der Gitarre spielt, dürfte in der römischen Zeit zwischen 1832 und 1835 entstanden sein. Darauf deutet nicht nur das Sujet, sondern auch der geradezu nazarenische Zeichenduktus mit einer ausgeprägten Konturlinie und einer zart zurückhaltenden Binnenmodellierung. Wasmann konzentrierte sich ganz auf die Körperhaltung des Gitarristen, wogegen er das Gesicht unausgeführt ließ. Das Blatt fügt sich gut in die größere Gruppe von Studien zu italienischen Dudelsackpfeifern, den Pifferari, und anderen Musikanten, die Wasmann in Rom angefertigt und zum Teil auch in seine wenigen Ölbilder übernommen hat. Für die vorliegende Studie lässt sich

kein direkter Bezug zu einer Ölskizze oder einem ausgeführten Gemälde feststellen, doch ähnelt die Figur in Haltung und Thematik dem Mandolinenspieler auf dem Gemälde *Tanz nach der Weinlese* von 1834 (Kat. 14), das als Hauptwerk Wasmanns auf dem Gebiet der Genremalerei zu gelten hat. In der Albertina in Wien hat sich zu dieser Figur eine Vorzeichnung in Bleistift und schwarzer Kreide erhalten (Inv. Nr. 24624; vgl. Nathan 1954, S. 150, Kat. 527), die hinsichtlich der Stimmung gut vergleichbar ist. In ihrer introvertierten Harmonie ist die vorliegende Studie eine Preziose romantischer Zeichenkunst.

MT

Weiterführende Literatur: Nathan 1954



Friedrich Wasmann (1805 Hamburg – Meran 1886)

16 Bildnis eines Mädchens mit Zopffrisur, um 1832

Bleistift

12 x 11 cm

Bez. von unbekannter Hand am Rand: Volta

Provenienz: Nachlass F. Wasmann, Meran; Hamburg, Ernst Hauswedell, Auktion 14./15 November 1952, Nr. 1484

Literatur: Grönvold 1915, Abb. bei S. 46, Nathan 1954, S. 148, Kat. 473

Diese einnehmende Studie ist mit hoher Wahrscheinlichkeit um 1832 in Italien entstanden. Unter äußerst sparsamer Verwendung der zeichnerischen Mittel fängt Wasmann das schüchterne Wesen eines etwa zehnjährigen Mädchens ein. Wie beiläufig wirkt die indezente Frontalität, die nach klassischer Portraitauffassung vermieden werden sollte, im Kinderbildnis der Romantik aber als Formgelegenheit entdeckt wurde, um die Naivität und Natürlichkeit des Kindes anzudeuten. Die eigentliche Gesichtspartie ist verschattet, als blicke das Kind von unten herauf zu dem erwachsenen Maler, der es zeichnet. In der italienischen Zeit widmete sich Wasmann mit großer Hingabe dem Landleben in der Campagna und den Albaner Bergen. Neben vielen Tierstudien und ländlichen Szenen, oftmals nur in konturbetonten Umrissen skizziert, finden sich immer wieder ausgearbeitete Zeich-

nungen von arbeitenden Bauern, Dorfbewohnerinnen in Tracht oder Kindern. Auf dem vorliegenden Blatt liegt der Fokus deutlich auf der kunstvoll geflochtenen Frisur, der gegenüber die individuellen Züge des Mädchens zur Nebensache werden. Es gibt noch eine ganze Reihe ähnlicher Frisurenstudien mit wechselnden Modellen. Wasmann scheint diesem Detail eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt zu haben. Dies könnte seine Praxis als Porträtist berühren, in der er die Wiedergabe von Haaren und kunstvoll geflochtener Biedermeierfrisuren perfektionierte, naheliegenderweise dürfte es aber seiner Absicht gedient haben, sich in Italien zum Genremaler auszubilden, der dieser Gattung die Schönheit antiker Form zu verleihen versucht hat (s. Kat. 14).

MT



[Originalgröße]

Friedrich Wasmann (1805 Hamburg – Meran 1886)

17 Bildnis der Frau Trafojer, 1862

Öl auf Leinwand

53 x 40 cm

Bez. Wasmann fec. 1862

Provenienz: Bernt Grönvold; Oskar Reinhart, Winterthur; Auktion Karl & Faber, München (13.5.2011, Lot 236)

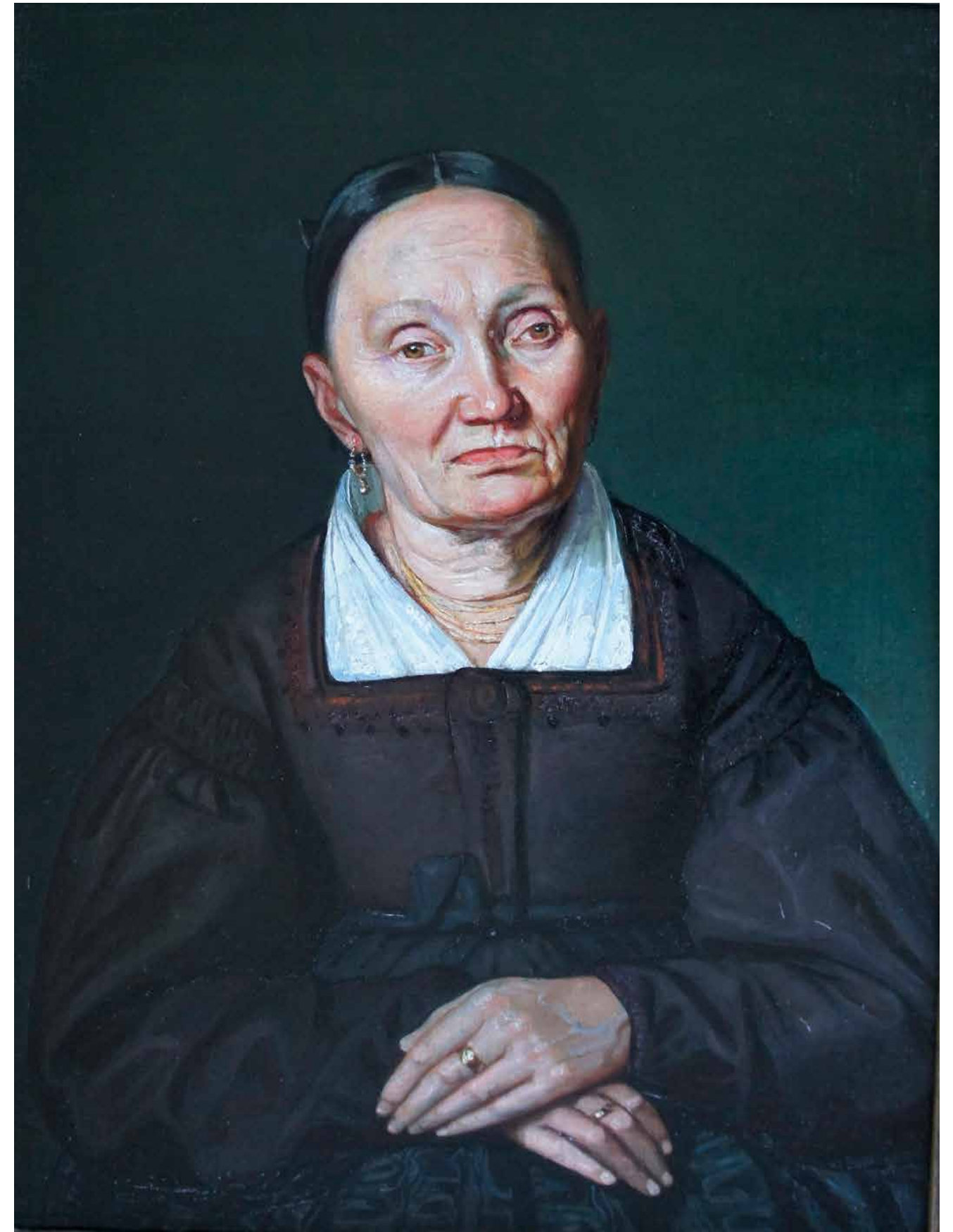
Literatur: Grönvold 1915, Tf. 28, Nathan 1954, Kat. 124

Friedrich Wasmann nimmt als Porträtist unter den Hamburger Künstlern einen bedeutenden Platz ein, war jedoch lange vergessen. Auch der erste Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, der sich um die Erschließung der Hamburger Malerei des 19. Jahrhunderts verdient gemacht hatte, hat Wasmann zunächst nicht gekannt. Ausgebildet an der Dresdener Akademie, führte er nach Aufenthalten in München und Rom ab 1846 mit seiner Familie ein zurückgezogenes, frommes Leben in Meran. Es ist dem norwegischen Künstler Bernt Grönvold (1859-1923) zu verdanken, der zufällig auf den künstlerischen Nachlass sowie Wasmanns unveröffentlichte Autobiographie stieß, den Maler der Vergessenheit entrissen zu haben. Aus Grönvolds Nachlass stammt das signierte und datierte Werk.

Das Bildnis der Frau Trafojer ist ein charakteristisches Beispiel für Wasmanns Porträtmalerei. Kunstvoll und zugleich schonungslos stellt er die Bozenerin dar. Entgegen seiner Porträtpraxis seit den späten 1840er Jahren dürfte es sich hierbei nicht um

ein Bildnis nach einer Fotografie bzw. Daguerreotypie, sondern nach dem Leben handeln. Das Gesicht der Frau strahlt Weisheit und Lebenserfahrung aus, jede Falte ist eine Linie gelebten Lebens. Die Haare streng gescheitelt, blickt sie mit leicht asymmetrischem Blick. Fromm hat sie ihre überraschend feinen Hände übereinander gekreuzt, ihr Alter und das arbeitsame Leben zeigt sich an den bläulichen, leicht durchschimmernden Adern. Angetan mit Ohrringen, einer Kette und in dunkler Festtagstracht gekleidet, ist sich Frau Trafojer ihres Standes durchaus bewusst. Die auch „Stiegelwirtin“ genannte Dargestellte besaß ein Gasthaus in Bozen, das zugleich Poststation war, wo die Pferde gewechselt wurden. Gegründet 1850, ist das Gasthaus noch heute im Besitz der Familie Trafojer. Der wirtschaftliche Erfolg, den auch die Dargestellte mitzuverantworten gehabt haben dürfte, zeigt sich daran, dass das Gasthaus, zu dem ein großer Park gehört, im Jahr 1898 mit prachtvoller Jugendstilfassade neu erbaut wurde.

IW



Johann Carl Heinrich Koopmann (1797 Altona – Heidelberg 1894)

18 Bildnis des preußischen Gesandtschaftspredigers Richard Rothe, 1829

Öl auf Leinwand

50,5 x 38 cm

Bez. unten links: JHC Koopmann | pi. Rom. 1829.

Provenienz: Privatbesitz

Literatur: Redlefsen 1965, S. 185, Baader 2018, S. 34, Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 416-417, Kat. 138

Leihgabe

Das Gemälde ist eine bedeutende Wiederentdeckung für die Geschichte der Hamburger Malerei und für das Werk des in Altona geborenen Malers Johann Carl Heinrich Koopmann, der sich von 1824 bis 1828 in Rom aufhielt. Koopmann hatte an der Dresdener Akademie studiert und galt als eine außerordentliche Persönlichkeit, zum einen als Zeichner und religiöser Maler – auch wenn wir kaum Gemälde von ihm kennen –, zum anderen als Musiker und intellektuelle Instanz in Fragen der Kunst. Friedrich Overbeck und Julius Schnorr von Carolsfeld erkannten in Koopmann eine der größten Begabungen unter den deutschrömischen Künstlern. Auch war er im musikalischen und religiösen Leben der protestantischen Maler in Rom, der sog. Kapitoliner, engagiert und Mitglied des Kirchenchores, den Christian Carl Josias Bunsen für den evangelischen Gottesdienst in der preußischen Gesandtschaftskappelle des Palazzo Caffarelli vornehmlich aus Künstlern begründet hatte. Zeitweise war Koopmann dort auch als Organist tätig und besaß neben einer herausragenden Stimme auch genug Kenntnisse, um als Kapellmeister und Pianist eingesetzt zu werden (vgl. Schulte-Wülwer 2009). Das Bildnis von Richard Rothe, das Koopmann offensichtlich unvollendet mit nach Hamburg nahm und erst dort auf das Jahr 1829 datierte, führt direkt in das Zentrum der deutschrömischen Künstlerkolo-

nie. Richard Rothe (1799-1867), der als Heidelberger Professor und Autor der *Theologischen Ethik* später einer der bedeutendsten evangelischen Theologen des 19. Jahrhunderts wurde, war von 1824 bis 1828 preußischer Gesandtschaftsprediger auf dem Kapitol und engagierte sich insbesondere für die religiöse Bildung der Künstler. Er hielt Vorlesungen über Kirchengeschichte und erklärte den Künstlern, unter ihnen auch Julius Schnorr von Carolsfeld, Theodor Rehbenitz, Friedrich Olivier und Ludwig Richter, die Bibel. Seine römischen Predigten waren außerordentlich beliebt und wurden vollständig publiziert. Koopmann, der als eifriger Protestant in religiösen Fragen sehr bewandert war, knüpfte eine enge Freundschaft mit Rothe und stand auch noch später mit ihm in Kontakt. Die Bedeutung des vorliegenden Gemäldes als Freundschaftsbild, das Eigentum des Künstlers blieb, wird nicht nur dadurch bestätigt, dass es erst vor kurzem aus dem Besitz der Nachfahren in den Kunsthandel kam, sondern auch durch die Tatsache, dass es auf einem gezeichneten Selbstbildnis Koopmanns mit seiner Gattin aus dem Jahr 1832 (Privatbesitz) unmittelbar hinter dem Künstler auf der Atelierwand erscheint.

MT

Weiterführende Literatur: Esch 1995, Schulte-Wülwer 2009



„ein eifriger Protestant“

Johann Carl Heinrich Koopmann (1797 Altona – Heidelberg 1894)

19 Verkündigung, 1878

Tusche in Grau über Bleistift mit Weißhöhungen
61 x 70, 8 cm (Blatt), 51 x 61 cm (Darstellung)
Sign. und dat. unten rechts: 1878. | HKoopmann.
Provenienz: Dr. Ute Prügner, Hamburg
Literatur: unveröffentlicht
Leihgabe

Johann Carl Heinrich Koopmann wurde 1797 in Altona geboren und erhielt in Hamburg seine erste künstlerische Unterweisung, bevor er an der Dresdener Akademie studierte und den Weg eines religiösen Historienmalers einschlug. Schon in Wilhelm von Kügelgens *Lebenserinnerungen eines alten Mannes* wird Koopmann im Kreis der Dresdener Künstler eine herausragende Stellung zugeschrieben, die sich vor allem auf seine große Musikalität als Sänger und Pianist gründete. Koopmann war mit Julius Oldach und anderen Malern der Hamburger Romantiker-Generation befreundet und ging 1824 über München nach Rom, wo er als bedeutender Zeichner galt, in den Johann Friedrich Overbeck und Julius Schnorr von Carolsfeld die größten Hoffnungen unter der jüngeren Generation setzten (s. Kat. 8). Von den in Rom ausgeführten Gemälden, die wie eine Heilige Familie viel Lob erhielten, ist bisher keines bekannt geworden, so dass wir unsere Kenntnis von Koopmanns Fähigkeiten als Historienmaler vor allem von seinem Spätwerk aus bilden müssen, das durch seinen vor wenigen Jahren in den Kunsthandel gelangten Nachlass an Kontur gewinnt. 1828 war Koopmann nach Hamburg zurückgekehrt und führte zunächst das freudlose Dasein eines Portraitisten, bevor er am Polytechnikum in Karlsruhe eine Stelle als Professor für Zeichenkunst erhielt. Die Heirat mit Mathilde Benecke 1832 brachte ihn in Verbindung mit

England und der Familiengeschichte des Soziologen Max Weber. In späteren Jahren zog er nach Heidelberg, wo er hochbetagt im Jahre 1894 verstarb. Bis zu seinem Tode hielt Koopmann an den nazarenischen Grundsätzen fest, wovon auch die vorliegende *Verkündigung* Zeugnis ablegt. Es ist eine ganze Reihe von vergleichbar großformatigen und bildmäßigen ausgeführten Zeichnungen erhalten, in denen Koopmann offenbar ältere Kompositionen wiederholte. Ihnen haftet zweifellos, bei noch sichtbarer zeichnerischer Meisterschaft, ein Hang zur Erstarrung der nazarenischen Form an, der für viele Künstler seiner Generation und Ausrichtung typisch ist. Koopmanns Bildkonzept ist jedoch theologisch hochreflektiert, er schrieb selbst eine Abhandlung *Der evangelische Cultus und die evangelische Kunst* (Darmstadt 1854) und zeichnete sich schon im deutschrömischen Künstlerkreis durch große Bildung und ein hohes Reflexionsniveau in religiösen und kunsttheoretischen Fragen aus. Koopmann war überzeugter Protestant, wie sein Malerfreund Carl Oesterley schon am 26. März 1828 schreibt: „Sein Urteil über Poesie und Philosophie ist das gediegenste, das ich kenne. Dabei, wie es natürlich ist, ist er so religiös fromm wie wenige, ein eifriger Protestant.“ (zitiert nach Schulte-Wülwer 2009).

MT

Weiterführende Literatur: Schulte-Wülwer 2009



Hermann Steinfurth (1823 Hamburg – Hamburg 1880)

20 Kain und Abel

Bleistift

23,2 x 17,5 cm

Bez. auf dem Verso oben links: Steinfurth, Hamburg

Provenienz: Privatbesitz, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Die Zeichnung deutet in ihrem nazarenisch-linearen Duktus und mit ihrem alttestamentlichen Thema auf die Studienzeit Steinfurths an der Düsseldorfer Akademie. Dort studierte Steinfurth, der in Hamburg bei Gerdt Hardorff d. Ä. seine erste Ausbildung erhalten hatte, ab 1841 als Privatschüler im Portraitfach bei Karl Ferdinand Sohn, darauf aber in der Malklasse von Wilhelm von Schadow auch die Historienmalerei. Das vorliegende Blatt könnte aus dieser Zeit stammen. Nach Reisen nach Belgien und in die Niederlande kehrte er 1847 nach Hamburg zurück. 1848 gewann er dort den Wettbewerb um den Auftrag für den Hochaltar der Hauptkirche St. Petri. Hier konnte er als Schadow-Schüler seine Erfahrungen in der religiösen Historie voll zum Einsatz bringen. Wie viele Werke der Kirchengestaltung in Hamburg ist der Altar durch Kriegseinwirkung heute nur noch fragmentarisch vorhanden. So haben sich von Steinfurths Altar für St. Petri, der ein Auftrag des Hamburger Künstlervereins war, nur die beiden Seitenflügel mit den Aposteln Petrus und Paulus erhalten, während das Mittelbild der Auferstehung Christi zerstört

wurde. Kunsthistorisch markierte Steinfurths Altar eine moderne Form der Kirchenmalerei in Hamburg, hatte er doch die Erfahrungen an der Düsseldorfer Akademie zu nutzen versucht und einen letztlich von Schadow inspirierten Stil nach Hamburg getragen, der entgegen der strengen nazarenischen Linie Overbecks wieder ein gewisses Maß von Realismus in der gleichwohl stilisierten Darstellung religiöser Szenen zuließ. Die Szene von Kain und Abel hingegen, die im Übrigen häufig im Repertoire von Akademie-Schülern im 19. Jahrhundert zu finden ist, da sie sich offenbar für die bildliche Umsetzung der Aktdarstellung anbot, weist noch die stärker stilisierte Konturlinie der Nazarener auf. Als Pathosfigur wohnen dem von der Bluttat wegstürzenden Kain auch noch klassizistische Reminiszenzen inne, die Steinfurth auch in seinen Galeriebildern wie der *Erziehung des Jupiter auf dem Berg Ida* von 1846 (zuletzt Wien, Dorotheum) souverän einzusetzen verstand.

MT



Freilichtmalerei



Johann Joachim Faber (1778 Hamburg – Hamburg 1846)

21 Der Jenischpark in Flottbek, 1830

Öl auf Leinwand

61,6 x 75 cm

Sign. und dat. unten rechts

Provenienz: Ida Schleiden, geb. Speckter, Hamburg; Willi Graumann, Ada Bierich, Hamburg

Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Kat. 59, S. 255

Mächtige Eichen rahmen das Bild und geben den Blick frei auf eine idyllische Szenerie: Das Gemälde zeigt den Süderpark, den späteren Jenischpark, mit seinen verschlungenen Wegen und kleinen Brücken. Abwechslungsreich ist die Vegetation bis in das Unterholz hinein, mit Laub- und Nadelbäumen sowie einem Rhododendron am rechten Bildrand. Das reetgedeckte Fachwerkhaus erinnert an ein englisches rustic cottage. In der Entstehungszeit des Bildes war das Gelände großen Veränderungen unterworfen. Seit 1785 hatte der Kaufmann Caspar Voght (1752-1839) mehrere vernachlässigte Höfe ersteigert und im Sinne einer „ornamented farm“ umgestaltet. Sich immer mehr von seiner Handelstätigkeit distanzierend, interessierte sich Voght zunehmend für die englische Landschaftsgestaltung und den Ackerbau, den er auf zahlreichen Reisen studierte. Sein in Flottbek errichteter Gutsbetrieb nach englischem Vorbild, der aus wirtschaftlichen Erwägungen heraus und nach ästhetischen Prinzipien gestaltet war, zog viele Besucher an. Das Betreten des Geländes war für ein kleines Eintrittsgeld gestattet, das an Bedürftige gespendet wurde („Tein Penn för de Armen“); hier zeigt sich

auch Voghts Rolle für die Reform der Armenfürsorge. 1828 erwarb der Senator und Bankier Martin Johan Jenisch das Mustergut und gestaltete das Gelände in seinen Sommersitz um.

Johann Joachim Faber zeigt im Zentrum des Bildes die Begegnung einer antikisierend gekleideten Dame und eines Mannes, der einer agrarischen Tätigkeit nachgeht. Es ist die Begegnung an einem Ort, der wie kein zweiter geeignet schien, zwei Welten zu vereinen, die des *utile* und des *dulce*: die landwirtschaftliche Welt des Mustergutes in Flottbek und die ästhetische, von aufklärerischen Gedanken geprägten Welt des Reimarus-Kreises, dem Voght angehörte.

Es existiert eine Vorzeichnung des Gemäldes im Hamburger Staatsarchiv (Hinweis Paul Ziegler). Jacob Gensler fertigte im Auftrag von Jenisch ein Aquarell an, das eine vergleichbare, für den Park charakteristische Weidengruppe zeigt (1837, Hamburger Kunsthalle).

IW

Weiterführende Literatur: Klée Gobert 1959, S. 208–212, Paul Ziegler, Jenischparkverein, brieflich



Blankeneser Idylle

Carl Friedrich Adolf Lorentzen (1801 Hamburg – Schleswig 1880)

22 Dünen bei Blankenese, 1846

Öl auf Holz

28 x 34 cm

Sign. und dat. unten mittig: C.F.A.Lorentzen. | 1846.

Provenienz: H. Weinrich, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Carl Friedrich Adolf Lorentzen ist bekannt für seine charaktervollen Studien der Landschaft Norddeutschlands. Ausgebildet an der Königlichen Akademie in Kopenhagen und Mitglied im Hamburger Künstlerverein von 1832, gehörte er zu den Künstlern, die der norddeutschen Heimat einen besonderen Reiz abgewannen. Zu beliebten Motiven zählen romantische Flusslandschaften, Mühlen im Bergedorfer Land, Blicke in die Fischbeker Heide und Bauerngehöfte mit Ziehbrunnen. Seine Staffagefiguren, die seine Landschaftsporträts beleben, sind Menschen, die einfachen Tätigkeiten nachgehen und eins mit der Natur zu sein scheinen. Das Gemälde „Dünen bei Blankenese“ zählt zu diesem Themenkreis. Eingebettet in eine hügelige Landschaft, liegt ein Bauernhaus, verschattet von mächtigen Eichen. Ein sandiger Hohlweg, gesäumt von Birken, führt zu dem Gehöft, vor dem eine wassertragende Frau in Tracht und spielende Kinder zu sehen sind. Das Bild strahlt die friedvolle Stimmung eines Sommernachmittags aus. Der Überlieferung

nach zeigt das Gemälde das seit den 1830er Jahren von Hamburger Künstlern wiederentdeckte und zu einem beliebten Bildmotiv gemachten Blankenese. Auf einer Lithographie des Lars Julius August Helleisen nach Friedrich Wilhelm Alexander Nay aus dem Jahr 1859, die einen Blick auf Blankenese und den Süllberg zeigt, findet sich auf der rechten Bildseite ein vergleichbares Bauernhaus wie bei Lorentzen in einer ganz ähnlichen landschaftlichen Situation, so dass der Bildtitel von Lorentzens Werk korrekt sein könnte. Das Fischerdorf entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem gerne besuchten Ausflugsziel, da hier nicht nur weitgehend unberührte Natur, sondern auch das einfache Landleben der Fischer zu bestaunen war. Die Ursprünglichkeit, die man hier in der Natur und den Menschen zu finden glaubte, war für die Bewohner der industriell wachsenden Stadt Hamburg äußerst anziehend.

IW



Georg Haeselich (1806 Hamburg – Hamburg 1894)

23 Die Eppendorfer St. Johannis Kirche im Mondlicht
Öl auf Papier, montiert auf Karton
28,5 x 36 cm
Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg
Literatur: unveröffentlicht

Haeselich war 1834 aus München zurückgekehrt, wo er im Kreise anderer Hamburger Künstlerfreunde an der 1808 gegründeten Akademie studiert hatte. Seine enge Verwurzelung in der Hansestadt zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er noch im selben Jahr dem Hamburger Künstlerverein beitrug, in dem er viele Künstlerfreunde seiner Münchner Zeit – allen voran Hermann Kauffmann und Jakob Gensler wiedertraf. Mit diesen und drei anderen hatte er bereits in München die „Akademie des Abends“ gegründet, wo sich die Hamburger Künstler in einer privaten Initiative nach dem offiziellen Akademiestudium abends zum Zeichnen und gegenseitigen Porträtieren trafen.

Die Kirche St. Johannis in Eppendorf, die sich im frühen 19. Jahrhundert noch vor den Toren Hamburgs befand, war ein beliebtes Motiv für die Malergeneration. So haben sich von ihr einige Bleistiftzeichnun-

gen und Aquarelle Haeselichs und Kauffmanns u.a. in der Hamburger Kunsthalle erhalten. In dem vorliegenden Blatt bezieht sich Haeselich zudem auf die niederländische Tradition des Mondscheinbildes, wie er es aus dem Werk des Aert van der Neer (1603/04-1677) kennen konnte. Still, ohne jede Dramatik, ruht die Kirche umstanden von hohen Bäumen, nur die Mondsichel beleuchtet die Szenerie. Silberig wirft das Wasser die Strahlen des Mondes zurück und lässt die Untiefen des Alsterlaufs nur erahnen. Die Kirche, deren Gestalt seit 1751 durch einen barocken Turmhelm geprägt wurde, ist eine der ältesten Gründungen nordelbischer Pfarrkirchen. Für die Hamburger Maler der Zeit dürfte sie mit ihrer ländlichen Einfachheit einen idyllischen Gegenpol zu der zunehmend wachsenden Innenstadt geboten haben.

IW

Weiterführende Literatur: Abel-Danlowski 1997, S. 15, Anm. 66, Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 63-79



Mühleneinsamkeit

Georg Haeselich (1806 Hamburg – Hamburg 1894)

24 Die Aumühle, 1830

Öl auf Holz

9,3 x 15 cm

Sign. und dat.: G. Haeselich 1830

Provenienz: Edza Holst, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Satte grüne Wiesen, locker bewaldet, umfassen die Mühle im Zentrum des Bildes. Das Wasser ergießt sich sprudelnd sanft in den Mühlenteich. Nichts deutet auf die arbeitsreiche und entbehrungsvolle Tätigkeit der Mühlenbetreiber hin, die beiden weiblichen Staffagefiguren sind vor allem zur Belebung der ländlichen Idylle gedacht. Das Fachwerkhaus mit gepflegtem Äußeren, das den Wohlstand seiner Bewohner verrät, liegt im Schatten einer mächtigen Eiche.

Die Aumühle war im frühen 19. Jahrhundert ein beliebtes Bildmotiv, die in frühen Reiseführern als „herrschaftliche Kornmühle“ Erwähnung findet. Auch von Adolf Friedrich Vollmer und Heinrich Stuhlmann sind Zeichnungen und Ölgemälde überliefert, vor allem Georg Haeselich scheint jedoch von dem Ort im Osten Hamburgs angezogen gewesen zu sein. So sind von ihm selbst mehrere Ölgemälde und Zeichnungen mutmaßlich zwischen 1847 – als eine „Ansicht der Aumühle“ von Haeselichs Hand bei der

Verlosung am 17. Dezember erwähnt wird – und 1875, auf welches Jahr eine Waldstudie in Aumühle (Hamburger Kunsthalle) datiert ist, entstanden. Eine weitere in der Hamburger Kunsthalle bewahrte Federzeichnung (Inv. 31590) zeigt einen ganz ähnlichen Blickwinkel auf die landschaftlich reizvoll gelegene Mühle wie das vorliegende Gemälde.

Die inschriftliche Datierung des vorliegenden Werkes auf 1850 deutet auf Haeselichs Schaffenszeit nach seiner Ausbildung an der Münchener Akademie, wo er mit Jacob Gensler und Franz Heesche studierte und der Hamburger Künstlergruppe nahestand. Seine nach der Münchener Zeit entstandenen Werke zeichnen sich – wie das kleine Ölbild – durch ihre durchgearbeiteten Kontraste, die Lichteffekte und ihre atmosphärische Wirkung aus.

IW

Weiterführende Literatur: Abel-Danlowski 1997, S. 55-59, Ausst. Kat. Hamburg 1996, S. 118-119



[Originalgröße]

Licht und Schatten

Georg Haeselich (1806 Hamburg – Hamburg 1894)

25 Norddeutsche Landschaft

Bleistift

32 x 46 cm

Bez. rechts oben: Licht sehr besch[.] Farbe unten wenig grau | mehr roth, links unten: einzelne Schilfhalm[e]n | und im Licht gegen Schatten, rechts unten: Hinter dem Weidenbusch Licht

Literatur: unveröffentlicht

Bei dem Blatt handelt es sich um die Vorzeichnung für ein Ölgemälde, wie sich aus den Aufschriften des Künstlers erschließen lässt. Georg Haeselich gibt sich in diesen leicht in Blei hingeworfenen Beschriftungen als ein Zeichner zu erkennen, der sehr genau die Lichtverhältnisse beobachtet und für die Ausführung in Öl berücksichtigt. Vor allem das atmosphärisch aufgeladene Gegenlicht scheint ihn an dem Landschaftsmotiv interessiert zu haben, wie aus den Bemerkungen „Farbe ... mehr rot“, „im Licht gegen Schatten“ und „Hinter dem Weidenbusch Licht“ hervorgeht. Aufgrund dieser Aufschriften ist zu vermuten, dass es Haeselich um das Einfangen einer Abenddämmerung mit einer bereits tief stehenden Sonne ging.

Es dürfte sich bei der Studie, von der Vegetation und der Bodenstruktur her zu schließen, um die Wiedergabe einer Landschaft im Umland von Hamburg handeln. Ob es sich bei dem sanften Hügel um einen künstlich geschaffenen Deich oder eine natürliche Erhebung handelt, ist schwer zu beurteilen. Die beiden landwirtschaftliche Geräte tragenden Staffagefiguren, der in der Ferne zu erkennende Kirchturm sowie die tiefstehende Sonne verweisen darauf, dass Haeselich das Ende eines Tages einfangen möchte, der arbeitsam verlief und ganz im Einklang von Natur und Mensch steht.

IW

Weiterführende Literatur: Abel-Danlowski 1997



Adolph Friedrich Vollmer (1806 Hamburg – Hamburg 1875)

26 Die Bille bei Reinbek, 1826

Öl auf Holz

19,8 x 26,2 cm

Sign. und dat.: AV (ligiert) 1826

Provenienz: Dr. Otto Beneke, Reinbek

Literatur: unveröffentlicht

Licht sickert durch die Blätter der Bäume und lässt diese in frischen Grüntönen leuchten, leichte Schleierwolken ziehen am Himmel, das Wasser liegt ruhig und glänzend. Doch am Ufer, wo Weiden ins Wasser hängen und Schilf steht, lassen sich Untiefen erahnen. Adolph Friedrich Vollmers Gemälde zeigt, wie die Aufschrift auf der Rückseite verrät und auch die Überlieferung besagt, die Bille, einen Nebenfluss der Elbe, im Vorwerksbusch bei Reinbek. Seinen Namen hat der Fluss wohl von dem slawischen *biely*, was auf die weiße, helle Farbe seines Wassers verweist. Das Bild zeugt von Vollmers Begegnung mit und Prägung durch Carl Friedrich von Rumohr 1826, der viele junge norddeutsche Künstler um sich versammelte und ihnen zum intensiven Studium der Natur mit gleichzeitiger poetischer Aufladung des Gegenstandes riet.

Vollmer hat den Platz in seinem kleinen Gemälde dargestellt, an dem sich eine der schönsten und traurigsten Liebesgeschichten der Gegend ereignet hatte, wie die handschriftliche Notiz auf der Gemälderückseite besagt: Am 8. Juli 1811 hatten sich an eben dieser Stelle der 19jährige Emil von Lowtzow und die 16jährige Karoline Flickwier gemeinsam das Leben genommen. Es ist eine Liebesgeschichte, wie sie die Generation um 1800 aus der Literatur kannte und in der Imagination selbst durchlebt hatte, sei es in Goethes *Leiden des jungen Werther* (1774) oder sei es – mehr noch – in Schillers *Kabale und Liebe* (1784).

Denn der Standesunterschied und die unnachgiebigen Eltern waren es, die aus der leidenschaftlichen Liebe von Emil und Karoline eine mit tragischem Ausgang machten. Emil, Sohn des Amtsmanns und von adliger Geburt, war der Müllerstochter Karoline sozial überlegen – wie in Schillers Trauerspiel hat diese Konstellation der unerfüllbaren Liebe eine besondere poetische Tiefe. Die Liebenden, die sich erst im Sommer 1811 kennengelernt und sogleich von der Unüberbrückbarkeit der gesellschaftlichen Schranken erfahren hatten, gingen bei Vollmond ins Wasser. In eine Buche am Rand des Flusses soll Emil noch „Treue Liebe“ und seine Initialen geschnitzt haben. Als Vollmer das Gemälde, ein intimes Erinnerungsstück, anfertigte, war er ebenso alt wie Emil von Lowtzow, was zu seiner besonderen Identifikation mit dem Gegenstand beigetragen haben dürfte. Die tragische Liebesgeschichte wurde nicht vergessen: Noch heute gibt es historische Postkarten mit dem Motiv der Liebesbuche, ein 1901 uraufgeführtes Theaterstück, die Korrespondenz der Liebenden sowie zahlreiche Publikationen, die von der festen Verankerung der Legende in der Reinbeker Region künden. Vollmers Gemälde kommt in dieser Perspektive der Erinnerungskultur eine zentrale Rolle zu und bewahrt mit seinem Blick auf den authentischen Ort den Zauber der unglücklichen Liebe.

IW

Weiterführende Literatur: Brandt 2009, Gerhardt 2010, Bavendamm 1996, S. 96



Adolph Friedrich Vollmer (1806 Hamburg – Hamburg 1875)

27 Elbwiesen vor Hamburg

Bleistift, Tusche in Grau

22,4 x 33,5 cm

Provenienz: Valentin Ruths, Hamburg; Hans Wrage, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Das Blatt gehört in die große Gruppe von Zeichnungen, Ölstudien und Gemälden, die Vollmer in der Umgebung Hamburgs, namentlich in den Gegenden an der Elbe angefertigt hat. Berühmt geworden sind vor allem seine Ansichten der Elbe bei Blankenese, wo er die fulminanten Natur- und Wolkenstudien durch eine lebhafte Staffage von Segel- und Fischerbooten in der Tradition der holländischen Marine-malerei des 17. Jahrhunderts bereicherte. Die vorliegende Zeichnung trägt ganz den Duktus der frühen Freilichtmalerei, an die Vollmer durch Carl Friedrich von Rumohr herangeführt wurde, und die er nach seiner Studienzeit in Kopenhagen vor allem in München im Umfeld von Christian Morgenstern und Carl Rottmann praktizierte. 1839 nach Hamburg zurückgekehrt, nahmen lokale Ansichten den Hauptteil seines Schaffens ein. Eine genaue Datierung der Elbwiesen bei Hamburg muss Spekulation bleiben. Schon Alfred Lichtwark schätzte Morgensterns und Vollmers frühe Zeichnungen und Ölskizzen, die zwischen 1826 und 1829 im Hamburger Umland entstanden, als revolutionär für ihre Zeit ein (Lichtwark 1893, S. 54). Es

ist zutreffend, in den Freilichtstudien Vollmers die eigentliche Leistung des Künstlers zu sehen. Auch das vorliegende Blatt besticht durch die spontane Erfassung der Naturphänomene in der stadtnahen Kulturlandschaft, die man aufgrund der Perspektive auf die Kirchtürme Hamburgs mit der Michaeliskirche ganz links wohl im Südosten, etwa im Bereich der Süderelbe, lokalisieren dürfte. Der Augenpunkt des Zeichners liegt betont niedrig, gerade so, als sitze er am Ufer des Grabens oder Weiher, in dem ein Fischer seinen Kahn belädt. Pferde und eine Baumreihe rhythmisieren den Mittelgrund, wogegen sich im Hintergrund die Silhouette Hamburgs deutlich abhebt und die Tiefenflucht des Raumes abschließt. Spektakulär ist die Formung der tiefhängenden Wolken, die Erinnerungen an holländische Landschaftsmalerei wachrufen, aber auch von Vollmers vor allem in den Ölskizzen greifbarer Fähigkeit künden, Wind und Wetter ohne Idealisierung bildlich wiederzugeben.

IW



Adolph Friedrich Vollmer (1806 Hamburg – Hamburg 1875)

28 Blick über die Elbe von Finkenwerder aus nach Blankenese
Öl auf Leinwand
34 x 45,5 cm
Provenienz: H. Stinnes, Hamburg
Literatur: unveröffentlicht

Dieses mit unglaublicher malerischer Freiheit aufgefasste Landschaftsgemälde ist ein Rätselbild. Der bewegte, wie zwischen zwei Unwettern sich eben lichter Himmel passt so überhaupt nicht in die Malerei der Hamburger Schule, so dass man spontan eher an John Constable oder einen virtuosen französischen Landschaftler und Wolkenmaler des 19. Jahrhunderts denken möchte. Dennoch, die Zuweisung an einen Hamburger Maler wird durch das bestimmbarere Motiv nahegelegt. Der Blick fällt von dem einstigen Fischerdorf Finkenwerder auf der Südseite der Elbe hinüber nach Blankenese und die sich dort über dem Fluss erhebenden Geesthänge, die geradezu bergartige Formationen bilden und noch heute im Sillberg kulminieren. Diese Hänge waren im frühen 19. Jahrhundert noch nicht so stark bewaldet wie heute, sondern durch heideartige Vegetation und Sandböden charakterisiert. Ins Monumentale gesteigert erhält die Landschaft einen geradezu heroischen Charakter, der durch das dramatische Wettergeschehen und die auf bewegtem Wasser segelnden Boote unterstrichen wird. Ein weiteres Indiz für die Darstellung Blankeneses und Finkenwerders sind die im Vordergrund und rechts auf dem Wasser erkennbaren Fischerboote, bei denen es sich um Blankeneser Pfahlewer handelt. Auch angesichts der flüchtig wirkenden Ausführung wird man kaum von einer Ölskizze sprechen können.

Vielmehr ist die Komposition weitgehend ausformuliert und die Stimmung des Bildes definiert. Gewissermaßen ein Gegenstück in größerem Format, nämlich den Blick von Blankenese aus auf die vom Wind bewegte Elbe, stellt das Gemälde Die Elbe bei Blankenese in der Hamburger Kunsthalle dar, das 1844 entstanden ist. Dieses im Galerieformat ausgeführte Gemälde besitzt einen vergleichbar bewegten Himmel und gibt auch die Hänge an der Elbe auf ähnliche Weise wieder. Eine kleine Ölstudie desselben Themas in der Kunsthalle (Inv. Nr. HK-1284) besitzt einen ähnlich spontanen Duktus im Himmel und den flüssig gemalten Partien des Vordergrundes. Es spricht daher einiges dafür, das vorliegende Gemälde ebenfalls Adolf Friedrich Vollmer zuzuschreiben. Vollmer, der seine erste Unterweisung bei Christoph Suhr in Hamburg erhielt, gehörte wie Christian Morgenstern zu den von Carl Friedrich von Rumohr geförderten und zum direkten Naturstudium ermunterten Künstlern. Gerade in der Frühzeit seiner Karriere als Landschafts- und Marinemaler schuf er in Hamburg und Holstein Landschaftsstudien von großer Spontaneität und Unmittelbarkeit in der Wahrnehmung der Natur und des Wechsels von Licht und Atmosphäre.

MT



Über den Wolken

Hermann Kauffmann (1808 Hamburg – Hamburg 1889)

29 Wolkenstudie, 1830

Öl auf Karton, 13,7 x 30,3 cm

Bez. links unten in Blei: Schliers[ee] Sept. 1830

Provenienz: Nachlass Louis Gurlitt, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

30 Wolkenstudie

Öl auf Karton, 9,2 x 19,9 cm

Provenienz: Nachlass Louis Gurlitt, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Die Blätter sind in Hermann Kauffmanns Münchener Zeit entstanden, ausgehend von der Bleistiftaufschrift vielleicht in dem südlich von München gelegenen Schliersee. Hier, in regem Austausch mit seinen Hamburger Künstlerfreunden Georg Haeselich, Jacob Gensler und Christian Morgenstern, besuchte er die Akademie, verbrachte aber auch viel Zeit mit den anderen Malern beim gemeinsamen Zeichnen im Freien. Das Einfangen unmittelbarer Eindrücke der stets der Veränderung unterworfenen Natur, besonders der Wolken und des Lichts, war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgeblich von den Gedanken Pierre-Henri de Valenciennes befördert worden. Dieser hatte einen Ratgeber für Landschaftsmaler verfasst, die *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes [...] particulièrement sur le genre du Paysage* (Paris 1799/1800), die drei Jahre nach ihrer französischen Ausgabe auch in deutscher Übersetzung herausgegeben wurde. Spektakulär neu war

darin die Empfehlung enthalten, zu reisen, um Eindrücke zu sammeln, sich in die Natur zu begeben und vor dieser die eigenen Eindrücke in Ölskizzen festzuhalten. Neben dem kunsttheoretisch versierten Carl Friedrich von Rumohr, mit dem die Künstler in ihrer norddeutschen Heimat Umgang pflegten, dürfte der in München einflussreiche Maler, Akademieprofessor und Einrichter der Pinakothek Johann Georg von Dillis eine gewichtige Rolle für die Übermittlung von Valenciennes' Gedanken gespielt haben.

Kauffmanns Wolkenstudien sind in ihrer flüssig hingetuschten Aquarellausführung und der nur angedeuteten bergigen Umgebung wunderbare Beispiele für die künstlerische Eigenständigkeit, die diesen Studien vor der Natur zugestanden wurde.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Kat. 117, S. 372, Denk 2019



Der Blick des Kutschers

Hermann Kauffmann (1808 Hamburg – Hamburg 1889)

31 Pferdefuhrwerk in der Heide, 1850er Jahre

Öl auf Leinwand

40 x 52 cm

Sign.: H. Kauffmann

Provenienz: Galerie Commeter, Hamburg; Elli Zoellmer, Hamburg

Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1989, Nr. 55, S. 134-135

Es ist ein aufgerissener, karstiger Grund, auf dem das Pferdefuhrwerk zum Stehen gekommen ist. Hermann Kauffmann hat der trockenen Struktur des Bodens mit den vielen Steinen, dem borstigen Heidekraut und der sandigen Oberfläche eine große Rolle für den Gesamteindruck des kleinen Gemäldes eingeräumt, nimmt sie doch gut ein Drittel des Bildganzen ein und bildet eine haptisch erfahrbare Grenze zum Betrachterraum. Hinter dieser Heidestruktur und geleitet durch die Rückenfigur des Kutschers wird der Blick weit und gleitet über eine liebliche Landschaft mit einem waldumstandenen Weiher. Nur eine Kirchturmspitze ragt aus den Bäumen heraus. Ein hoher Himmel mit leichten Schönwetterwolken verleiht dem Ausblick eine heitere Grundstimmung. Der Blick des Betrachters vor dem Bild wird durch die Figur des Kutschers gedoppelt – durch diesen wird

der von Kauffmann gezeigte Landschaftsausblick zu einem Bild im Bild.

Kauffmann, der aus einer aus Frankfurt nach Hamburg gezogenen Kaufmannsfamilie stammte, war durch seine Heirat mit der Kaufmannstochter Marianne Spengel fest im wohlhabenden Bürgertum der Stadt verankert. Hier hatte er sich als Landschafts- und vor allem als Genremaler einen Namen gemacht. Äußerst beliebt dürften die Bilder gewesen sein, die ländliche Tätigkeiten in Feld und Flur zeigen, hier haben sich zahlreiche Varianten in Federzeichnungen, Aquarellen und Radierungen sowie wenige Gemälde in Privatbesitz und der Hamburger Kunsthalle.

IW



Es war einmal in Eppendorf

Hermann Kauffmann (1808 Hamburg – Hamburg 1889)

32 In der Schwemme, 1845

Graubraune Tusche über Bleivorzeichnung

36 x 45,7 cm

Bez. unten Mitte: 1845 Ölgemälde selbe Größe Besitz von Ullmann noch v. d. Ausstellung 20 Feb; verso Studien

Literatur: unveröffentlicht

Die Szene zeigt einen Blick in ein längst vergangenes Stück Hamburg, das die Industrialisierung und die mit ihr wachsende Stadtgesellschaft bald überholen sollte: das ländlich geprägte Eppendorf an seinem Übergang zu Winterhude. Damals waren beide Dörfer noch dem bäuerlichen Umland Hamburgs zugehörig. Und so dürfte auch diese Zeichnung zu dem Themenkreis zählen, über den Kauffmann in seinem Tagebuch am 8. Mai 1839 schreibt: „ein Bildchen, Pferdeschwemme, Winterhuder Brücke aufgezeichnet.“ Die von Kauffmann eingefangene Szene beschreibt einen idyllischen Moment, in dem bäuerliche Tätigkeiten im Einklang von Natur und einfachem Leben gezeigt werden. Ernst, sich der Bedeutung seines Tuns bewusst, schaut ein Bauernjunge aus dem Bild. Er hat seine Pferde zur Schwemme geführt, damit diese hier trinken können. Am rechten Bildrand ist ein Schäfer mit seinem Hund und einigen Ziegen zu sehen. Das Gehöft im Zentrum hat Kauffmann nur angedeutet, es scheint von einer gewissen Größe und Bedeutung zu sein. Überfangen wird die Szenerie von einer Dorfkirche, die über allem wacht.

Das Motiv der Schwemme mit Bauernjungen beschäftigte Hermann Kauffmann in den 1840er Jahren mehrfach. So sind ein Gemälde und ein Aqua-

rell im Besitz des Altonaer Museums sowie mehrere Zeichnungen der Hamburger Kunsthalle bekannt, die eng verwandte Variationen des Themas darstellen. Nur in der vorliegenden Zeichnung blickt der Junge jedoch aus dem Bild heraus. Besonders markant ist in der Zeichnung zudem die Kirche dargestellt, von der in den anderen Fassungen die Kirchturmspitze nurmehr als Andeutung zu erkennen ist. In der Forschung wurde am Aquarell des Altonaer Museums die Vermutung aufgestellt, nach der es sich bei der Kirche um die Eppendorfer Johanniskirche handelt. Dies lässt sich anhand der vorliegenden Zeichnung bestätigen, ist hier die Kirche mit ihrem charakteristischen Turmabschluss doch gut erkennbar. Die Tatsache, dass Kauffmann sich mit diesem Motiv lange beschäftigte, legen auch seine Tagebucheinträge nahe. So ist am 19. Mai 1839 ein Spaziergang in Eppendorf und Winterhude dokumentiert; am 10. Juli heißt es: „G[anzen] T[ag] Pferdeschwemme gem[alt].“ und am 10. Dezember 1840, parallel gesetzt mit den beginnenden Geburtswehen seiner Frau: „G[anzen] T[ag] etwas an dem Bilde: Der tränkende Fuhrmann geändert.“

IW



Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1989, Nr. 56-60, S. 136-143

Faszination Schwarzwald

Hermann Kauffmann (1808 Hamburg – Hamburg 1889)

33 Zum Stern im Höllental im Schwarzwald, 1856

Schwarze Feder, grau laviert

36,6 x 45,5 cm

Aufschrift r. u.: Zum Stern im Höllental im Schwarzwald, Studie v. Kauffmann 1856

Provenienz: B. Goos, Hamburg (Nachlasstempel verso)

Literatur: unveröffentlicht

Drei Häuser mit tief hinunter gezogenen Dächern, die sich in die Landschaft zu ducken scheinen, sind die Protagonisten dieser ansprechenden Federstudie. Sie entstand während Kauffmanns Reise in den Schwarzwald, die er 1856 unternahm. Hier wanderte er durch das zwischen Freiburg und Donaueschingen gelegene Höllental, dessen Wildheit und landschaftlicher Reiz ihn fasziniert haben dürfte. Das heute noch existierende Hotel Hofgut Sternen in Höllsteig ist am Eingang zur Ravenschlucht gelegen, an dem auch die ursprüngliche Bebauung gelegen haben dürfte.

Das Blatt gehört der gleichen Werkgruppe an wie die Zeichnungen in der Hamburger Kunsthalle (u.a. Studie eines Hauses in Häusern, Schwarzwald, 1856; Dorfweg bei Höllsteig im Schwarzwald, 1856). Die verwendete Technik von brauner Feder, Bleistift und grauer Lavierung ist charakteristisch für Kauffmanns Zeichnungen, ebenso die schnell hingeworfenen, nur angedeuteten Details der Häuser. Die Aufschrift dürfte nicht vom Künstler selbst stammen.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1996, S. 121



Christian Morgenstern (1805 Hamburg – München 1867)

34 Försterhütte im Ilsental, 1829

Feder und Blei, grau laviert

48,8 x 45,5 cm

Monogr. u. dat. links unten: CM (ligiert), Ilsenthal 1829

Provenienz: Engelbert Sudbrock, Münster

Literatur: unveröffentlicht

Christian Morgenstern, der Großvater des berühmten Dichters, gehört zu den bedeutendsten Hamburger Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts. Der Künstler hatte seine Ausbildung zunächst in der Hamburger Grafikwerkstatt der Gebrüder Suhr erhalten. Mit Cornelius Suhr bereiste er Deutschland sowie 1822 Russland, bevor er bei Siegfried Bendixen in Hamburg in die Lehre und 1827/28 an die Kopenhagener Akademie ging. Wie Adolph Vollmer, die Gebrüder Speckter und Friedrich Nerly stand auch Morgenstern in engem Kontakt zu dem Kunsthistoriker und Künstlerförderer Carl Friedrich von Rumohr, dessen Kritik an der akademischen Ausrichtung der Zeit die jungen Maler in den 1820er Jahren maßgeblich beeinflusste. Die *Försterhütte im Ilsental* ist ein Beispiel für die von Rumohr vertretene Überzeugung, nach der auch und besonders der Landschaftsstudie eine besondere Rolle im Werk eines Künstlers zukam. Nach Rumohr dient die Studie nicht unbedingt der konkreten Vorbereitung eines Gemäldes, sondern vor allem der ungebrochenen, spontanen Auseinandersetzung des Künstlers mit der Natur.

Wie sehr Morgensterns Studien ein Suchen und Finden des geeigneten Ortes zugrunde liegt, lassen bereits seine brieflichen Äußerungen an Otto Speckter im Juni 1826 erahnen. So heißt es hier, man müsse „ein bisschen suchen, um eine vollkommen schöne Landschaft zu finden, wie kann das aber ein Maler auch immer verlangen?“ Nicht nur auf seiner Reise nach Norwegen 1827, sondern auch auf seiner Harzreise im Jahr 1829 scheint Morgenstern fündig geworden zu sein: Ungleich lieblicher als die wilde, erha-

bene Natur der norwegischen Wasserfälle bot das Ilsental eine Vielzahl von Motiven für Morgenstern (vgl. v.a. die dem vorliegenden Blatt eng verwandte *Landschaft im Harz*, München, Graphische Sammlung, Nr. 1908:48). In diesen Zeichnungen zeigt sich, dass die Ausbildung an der Kopenhagener Akademie ihn geprägt hatte, denn nicht zu übersehen sind die Einflüsse von Christoffer Eckersberg in der Art der zeichnerischen Durcharbeitung und von Johan Christian Dahls Landschaftsauffassung.

Friedlich liegt das Försterhaus, umrahmt von hohen Buchen, an einer Lichtung. Einige Staffagefiguren, eine Mutter mit Kind sowie zwei Waldarbeiter im Gespräch beleben die Szenerie. Stolz ragt eine riesige Tanne empor, ein typischer Baum des Bergmischwalds. Aufgrund ihrer schlanken und spitz zulaufenden Form bildet sie einen schönen Kontrast zu den kugeligen Buchen. Morgensterns Interesse liegt weniger in der Darstellung des einfachen, idyllischen Lebens als im Licht- und Schattenspiel der mächtigen Bäume. Den Eindruck, den der Maler vor der Natur empfängt, hat Morgenstern mit freien Tuschen und lebhaft vibrierenden Federstrichen wiedergegeben. Gerade die Identifizierbarkeit der individuellen Baumarten und die vielseitig angewandte Technik – Feder und Blei mit Lavierungen – sprechen dafür, dass Morgenstern auch Rumohrs Ratschläge ernst genommen hat: Ihn interessiert weniger die Vorbereitung einer Komposition als die Schönheit der Naturerscheinungen.

IW

Weiterführende Literatur: Mauß 1969, S. 145 ff., 240 ff.



Pionier der Freilichtmalerei

Christian Morgenstern (1805 Hamburg – München 1867)

35 Landschaft bei Etzenhausen, 1856

Blei auf Papier

40,8 x 65,2 cm

Bez., sign. und dat. unten links: den 11 August 1856 | Etzenhausen | CM; bez. in der Darstellung:

Silberton hell | blau grün gr | breunlich Acker

Literatur: unveröffentlicht

Morgenstern wechselte sich nach einer Ausbildung zum Graphiker in der Hamburger Werkstatt der Gebrüder Suhr in das Fach der Malerei und wurde 1824 Schüler von Siegfried Bendixen in Hamburg. 1827/28 studierte er an der Kopenhagener Akademie. Durch Bendixen lernte er Carl Friedrich von Rumohr kennen, der sich der Förderung des jungen Morgenstern annahm. Durch Rumohr dürfte Morgenstern das Arbeiten vor dem Motiv in der Natur und die Anfertigung von Ölskizzen kennengelernt haben, womit er zu einem Pionier der Freilichtmalerei wurde. Er blieb dieser Arbeitsweise, auch nach seiner professionellen Ausbildung zum Landschaftsmaler und seiner Übersiedlung nach München, zeit seines Lebens treu. Auch wenn Morgenstern 1839 nach Hamburg zurückkehrte, hielt er sich immer wieder für längere Zeit in München, dem eigentlichen Zentrum der modernen Landschaftsmalerei, und in verschiedenen Regionen Bayerns auf. Ab 1853 verbrachte er die Sommer zumeist in Dachau, dessen Umgebung als pittoreske heimatliche Natur auch von Morgensterns Freund Eduard Schleich und von Carl Spitzweg entdeckt worden war. Die vorliegende Zeichnung entstand auf einem dieser sommerlichen Aufenthalte im

August 1856. Das Blatt dürfte in seiner ausgeführten zeichnerischen Form ein Gemälde vorbereiten. Über das Skizzenhafte hinausgehend ist das Motiv bereits komponiert; auch die Farbangaben in der Darstellung weisen auf die geplante Ausführung als Gemälde. Deutlich wird hier, dass Morgenstern trotz seiner Praxis als Freilichtmaler der akademischen Landschaftskunst verbunden blieb: Er ordnete sein Landschaftsbild nach dem Prinzip der drei Gründe und wies diesen bestimmte Farbwerte zu. Ganz konventionell soll die Vordergrundbühne, die den Einstieg in das Bildmotiv erlaubt, der Aufschrift nach in Brauntönen gehalten werden. Etzenhausen war ein kleines Dorf bei Dachau, das Morgenstern häufig besuchte und so zum Mitglied der dort ansässigen Malerkolonie wurde. In der Neuen Pinakothek in München hat sich die Ölstudie Gehöft bei *Dachau-Etzenhausen im Morgenlicht* aus dem Jahr 1855 erhalten, die dem vorliegenden Blatt in dem Interesse an der von bauerlicher Kulturtätigkeit geprägten Landschaft vergleichbar ist.

IW

Weiterführende Literatur: Rady 1977, S. 241-245, 265-268, Mauss 1969



Die Künstlerfamilie Gensler



Grundriss des Brand, Sept. 10. 41.



Schweiningen, Sept. 21. 41.

Freundschaft und Brüderlichkeit

Johann Günther Gensler (1803 Hamburg – Hamburg 1884)

36 Bildnis Johann Jacob Gensler

Blei, weiß gehöht

16,3 x 13,2 cm

Bez. rechts unten: Jacob Gensler

Provenienz: Galerie Bock & Söhne; Auktion Schopmann 5.4.2006, Lot 32

Literatur: unveröffentlicht

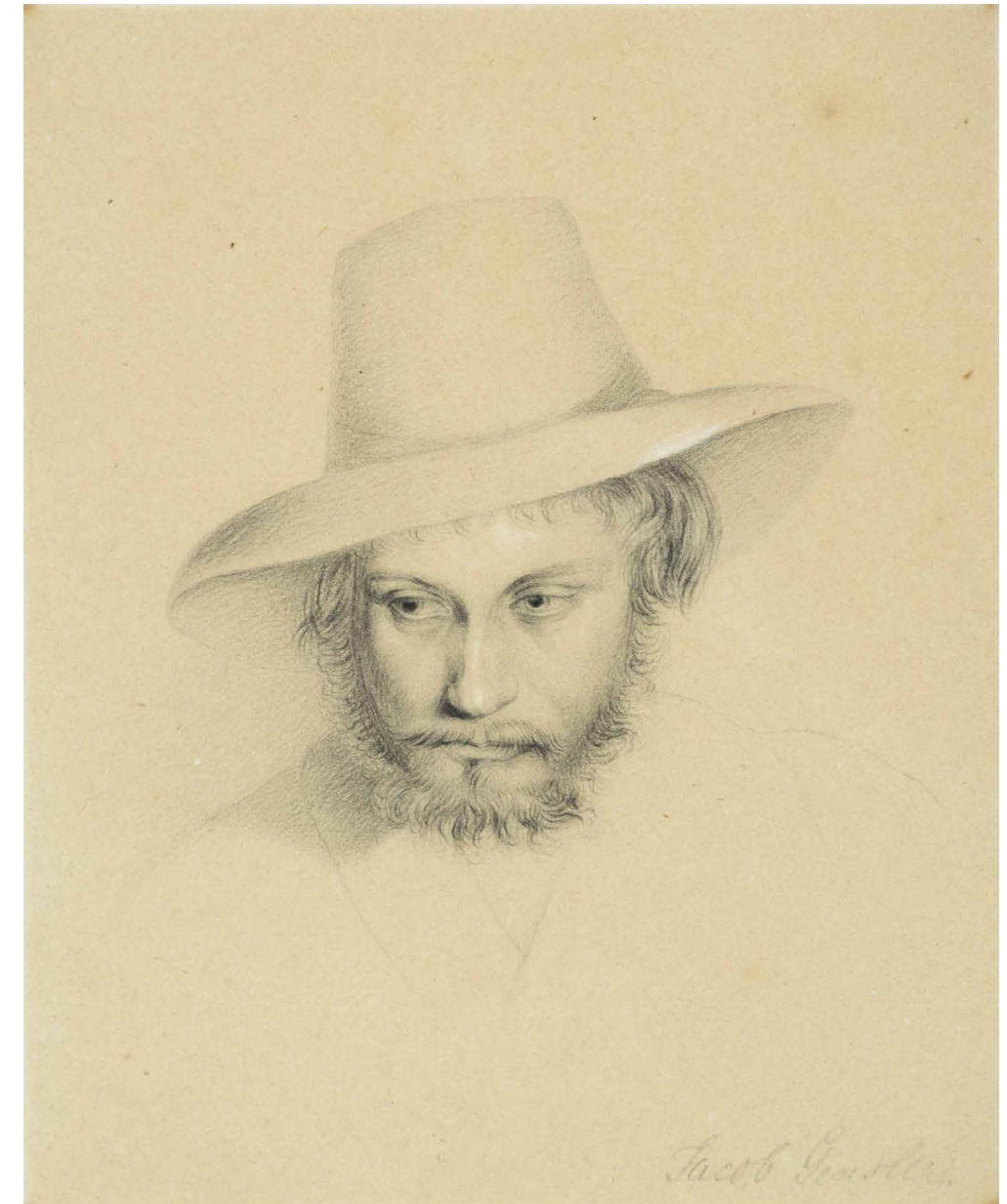
Versunken in die eigenen Gedanken, blickt ein junger, bärtiger Mann zu Boden. Der Sonnenhut und der Schattenwurf auf seine rechte Schulter verraten, dass das Porträt vermutlich *en plein air* gezeichnet wurde. Die Augen des Mannes sind deutlicher konturiert als die übrige Gesichtspartie, so dass sie besonders auffallen. Das Blatt zeigt, wie die Aufschrift verrät, Jacob Gensler, den jüngeren Bruder des Zeichners. Es ist nicht nur ein Stück Hamburger Kunstgeschichte und ein intimes Zeugnis der brüderlichen Beziehung, sondern verweist in der verwendeten Technik auf die besonders in der Romantik unter Künstlern beliebte Praxis, voneinander Bildnisse als Dokumente der Freundschaft und gegenseitigen Verbundenheit anzufertigen.

Die Gensler, die einer Hamburger Handwerkerfamilie entstammten, tauchen in der Kunstgeschichte nur im Plural auf: Johann Günther Gensler war der älteste von drei künstlerisch tätigen Brüdern. Günther ging zunächst bei seinem Vater Johann Jakob in die Lehre, der Goldplättnermeister war, bevor er bei dem an der Dresdner Akademie ausgebildeten Maler Gerdt Hardoff zeichnen lernte. Seine Brüder Johann Jacob (1808-1845) und Johann Martin (1811-1881) unterrichtete Günther zunächst selbst im Zeichnen.

Die Brüder blieben einander lebenslang eng in einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft verbunden. Von Günther gingen dabei die wesentlichen geistig-intellektuellen Anregungen aus, denn bereits in jungen Jahren war er als Sammler von Kupferstichen und Büchern tätig. Das Porträtzeichnen wurde in der Familie Gensler von früh auf praktiziert, wobei sich gerade Günther von Beginn an in dieser Gattung hervortat. Das Bildnis Jacob Genslers ist eines von mehreren, welche Günther von seinem Bruder anfertigte: So wird etwa in der Hamburger Kunsthalle eine Zeichnung in schwarzer Kreide bewahrt, die Jacob als Knabe von 14 Jahren zeigt. Prominent begegnen uns die drei Brüder in dem Gruppenbildnis der *Mitglieder des Hamburger Künstlervereins von 1832* (1840, Hamburger Kunsthalle) von der Hand Günther Genslers. Im Zentrum des Bildes sitzt Jacob Gensler, der gemeinsam mit seinen Brüdern zu den Gründungsmitgliedern des Vereins zählte und dessen Vorsitzender war; die vorliegende Zeichnung – die Jacob wie auf dem Gemälde mit schattenwerfendem Hut zeigt – scheint etwa in der Zeit des Gruppenbildnisses, wenn nicht sogar in unmittelbarer Beziehung mit diesem entstanden zu sein.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Ausst. Kat. Hamburg 1999



[Originalgröße]

Otto Speckter (1807 Hamburg – Hamburg 1871)

37 Porträt Günther Gensler, 1854

Öl auf Leinwand

95 x 74 cm

Bez. und dat.: Günther Gensler et[at]is suae 51, Otto Speckter pinx[it] Hamb., A[nn]o 1854

Literatur: unveröffentlicht

Otto Speckter und Günther Gensler verband eine lange Freundschaft. Dies verrät das Porträt in der Hamburger Kunsthalle, welches Günther Gensler von Otto Speckter um 1831 angefertigt hatte und das als Ausdruck ihrer engen Vertrautheit verstanden werden kann. Mit fixierendem Blick und locker aufspringendem Kragen präsentiert Gensler seinen Freund Otto dort nah und zugewandt. Viel offizieller und auf die äußere Form bedacht ist das hier gezeigte, 23 Jahre später entstandene Bildnis ausgefallen, in dem die beiden die Rollen tauschen. Hier ist es Speckter, der Gensler porträtiert: In selbstbewusster Pose, in einem aufgeschlagenen Buch blättern und gedankenverloren in die Ferne blickend, ist Gensler eher als Gelehrter und Kunstkenner denn als Künstler dargestellt. Auch Speckter selbst kehrt hier durchaus selbstbewusst seinen Bildungshintergrund hervor, signiert er doch in der lateinischen Standardformulierung: „Günther Gensler im Alter von 51 Jahren, Otto Speckter malte es zu Hamburg im Jahr 1854.“

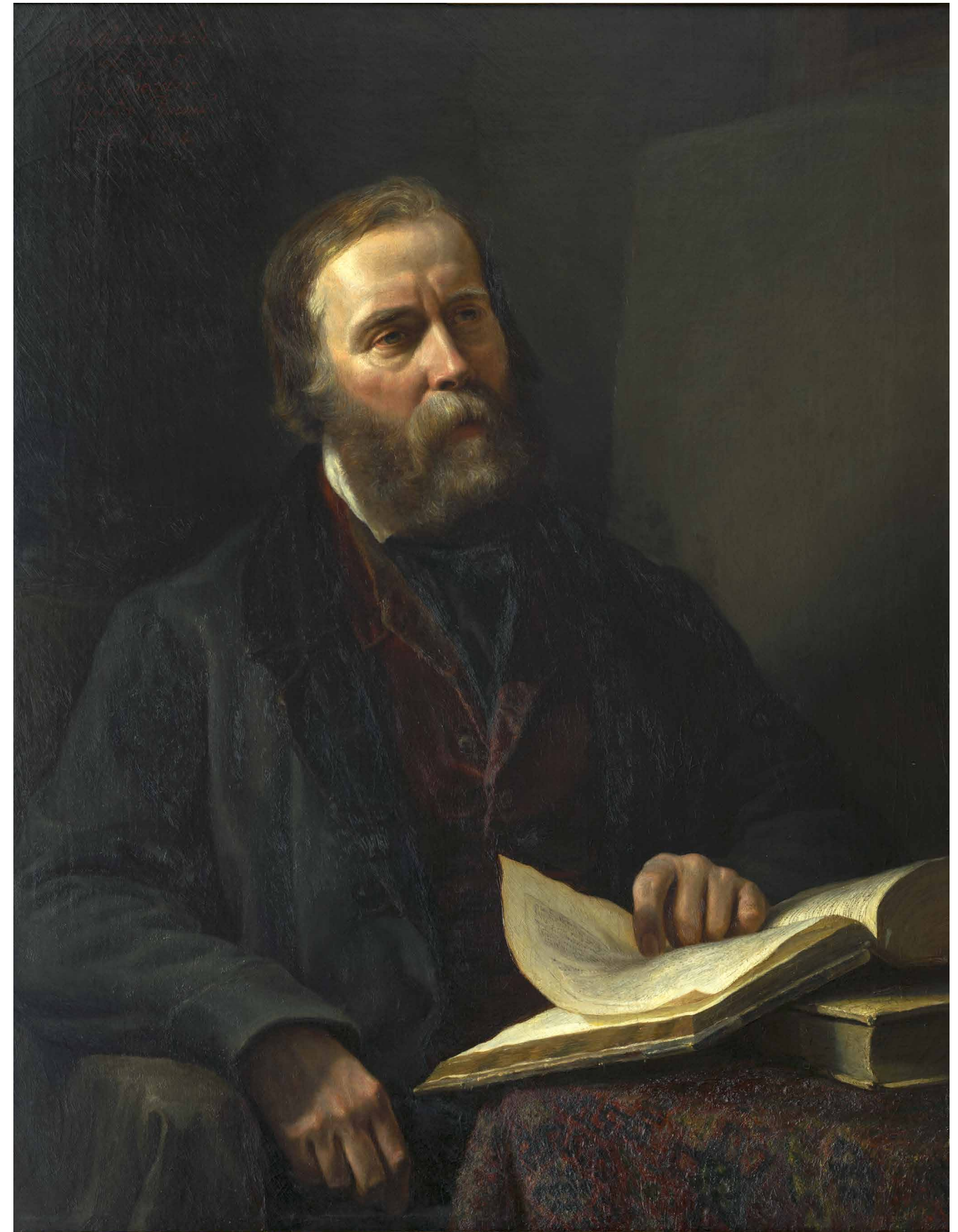
Der gelehrte Anstrich ist charakteristisch für die Art und Weise, die sich seit dem repräsentativen Gruppenbildnis der Mitglieder des Hamburger Künstlervereins von der Hand Günther Genslers durchgesetzt hatte (1840, Hamburger Kunsthalle). Auch das 1859,

ebenfalls von Gensler gemalte Gruppenbildnis des Künstlervereins, auf dem Speckter hinter Gensler stehend gezeigt wird, ist diesem verwandt. Beide Gruppenbilder zeigen nicht das Arbeiten an Kunstwerken als vielmehr das gemeinsame Gespräch und die intensive, gelehrte Diskussion. Eine gewisse Erstarrtheit der Dargestellten lässt sich durch den Umstand erklären, dass das damals moderne Medium der Daguerreotypie, eine frühe Form der Fotografie, oftmals als Grundlage für diese Porträt Darstellungen verwendet wurde.

Das vorliegende Gemälde ist nicht nur ein besonderes Dokument, weil der Maler von 1831 hier als Modell und das Modell von einst als Maler auftritt. Für Otto Speckters Werk stellt es insofern eine Besonderheit dar, als er zunächst lediglich als Illustrator und Graphiker und nicht in Ölfarben gearbeitet hatte. Erst seit 1847 erhielt er Unterricht in der Malerei bei William Bottomley. Sein zweiter Lehrer war kein Geringerer als Günther Gensler, welchen er hier porträtiert. Und so kehren sich die Verhältnisse um: Der Lehrer wird zum Modell und der Schüler zum Maler. Der Freund bleibt aber der Freund.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1999



Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

38 Bildnis Ambrosius Mayr, um 1834

Öl auf Pappe

15,8 x 13,1 cm

Bez. u. dat. rechts unten: ambros. Mayr den [...] | [...] august 18[...]

Provenienz: Galerie Abrahams, Hamburg

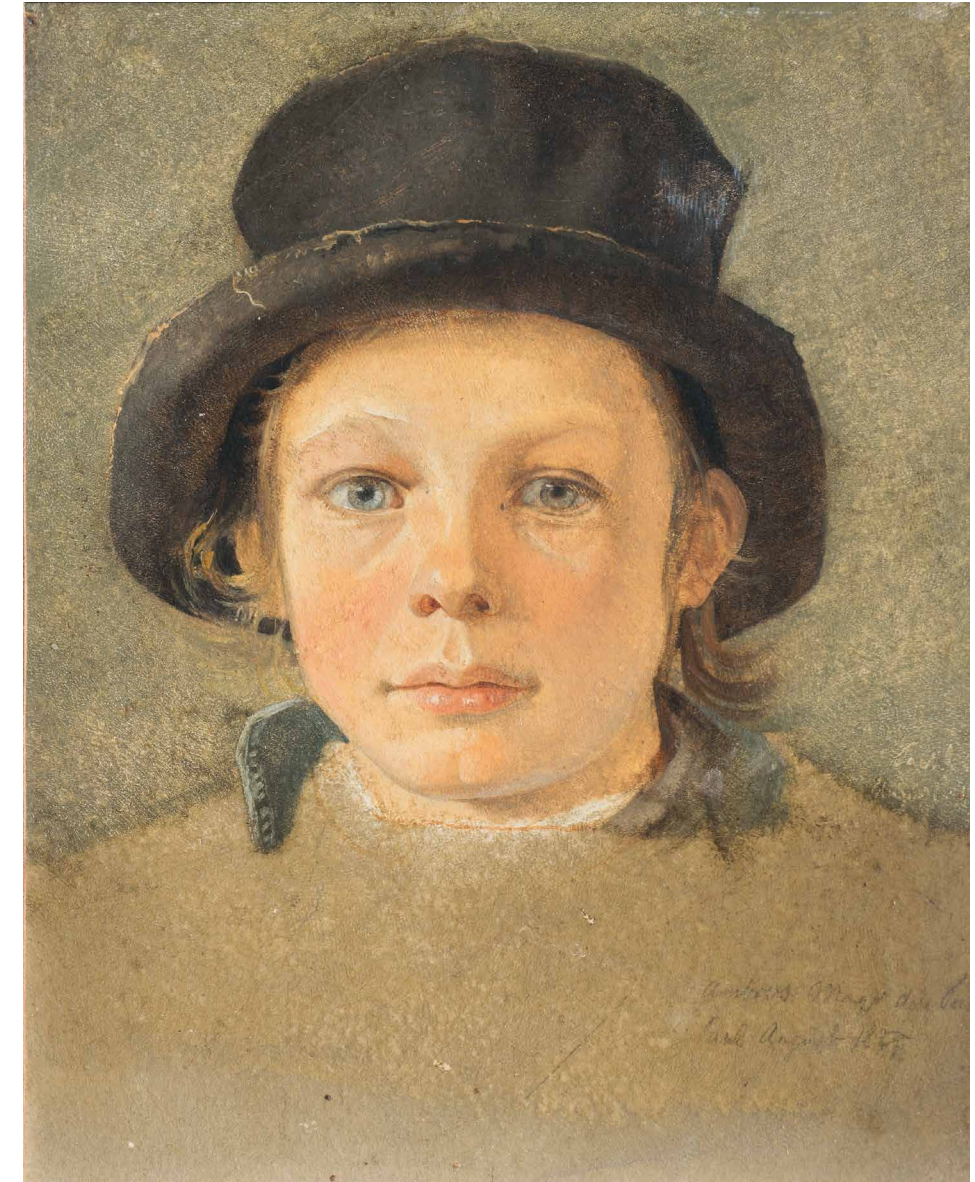
Literatur: Reuther 1998, WVZ-Nr. 179

Im Sommer 1833 lud Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) Jacob Gensler nach Lübeck ein (Reuther 1998, S. 71-72). Der Kunsthistoriker und Mäzen legten dem jungen Maler die Ostseeküste als Motiv für zukünftige Gemälde ans Herz. Im Juli des darauffolgenden Jahres bereiste Gensler die ostholsteinische Probstei und wurde von Hermann Kauffmann (1808-1889) begleitet. Entlang der Küste zwischen Schönberg und Laboe skizzierten die befreundeten Maler die landschaftliche Umgebung und die dort lebenden Menschen (Reuther 1998, S. 77-83). Aus dem reichen Studienmaterial komponierten sie in den nachfolgenden Jahren ihre Bildmotive rund um die Themen Fischfang und das Leben an der Küste.

Die in lockeren Zeichnungen festgehaltenen Beobachtungen verdichteten sich bei Gensler oft noch vor Ort zu konkreten Bildideen, für die er sich dann gezielt seine Modelle suchte. Gegen Zahlung eines kleinen Honorars saßen ihm die Fischer und ihre Familien in seinem Quartier oder am Strand für weitere, vielfach in Öl ausgeführte Studien Modell.

Im August 1834 porträtierte Gensler den schätzungsweise sieben Jahre alten Ambrosius Mayr. Der Fokus der kleinen nass-in-nass gearbeiteten Ölstudie liegt auf dem wachen und ernststen Blick des Jungen, der mit deutlichem Stolz unter einem etwas zu großen schwarzen Hut hervorschaut. Gensler benutzte diese Arbeit noch im selben Jahr für das Gemälde *Fischer vor ihrer Hütte in Hobesberg* (1834, 42 x 52 cm, Öl/Holz, Hamburg, Altonaer Museum, Inv. 1982/73; vgl. Reuther 1998, WVZ-Nr. 198). Darauf ist ein kleiner Junge zu sehen, der barfüßig und mit großen Schritten neben einem mit Netzen beladenen Mann herläuft und ihn am Hosenbein zupft. Für die Figur des Kindes verwendete Gensler das Porträt von Ambrosius Mayr in leichter Drehung nach links. Der zu große Hut schließt sich mit der dargestellten Familienszene erzählerisch zusammen. Er unterstreicht den drängenden Wunsch des für den Fischfang noch viel zu kleinen Jungen, zur Erwachsenenwelt zu gehören und den Mann und mutmaßlichen Vater auf das Meer zu begleiten.

SR



[Originalgröße]

Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

39 Figurenstudie

Bleistift, Tusche

25,9 x 35,6 cm

Bez. li. u. Zandvoorter Strand, Aug. 10.41; re. u. Scheveningen Agst. 21.41. JG

Provenienz: Des Arts (verso Stempel), Hamburg; Antonia Kleinert, Hamburg

Literatur: Reuther 1998, WVZ-Nr. 352a

Den Mittelpunkt des Studienblattes bildet die Skizze eines jungen Mannes, der auf einem hölzernen Anker sitzt und in die Ferne blickt. Mit sicherem Strich sind die Konturlinien der Figur ausgeführt und die Schlichtheit seiner Kleidung erfasst. Auf eine detaillierte Darstellung legte Gensler bei diesem offenbar schnell festgehaltenen Eindruck keinen Wert. Mit Hilfe von Lavierungen führte er die Verteilung von Licht und Schatten sparsam aus und hob den dunklen Ton der Jacke hervor. Gensler versuchte die Stimmung des sich ausruhenden Jungen einzufangen, vermutlich, um sie für spätere Bildideen zu bewahren. Das Blatt nutzte er darüber hinaus noch für weitere Studien von mehreren am Strand sitzenden kleinen Kindern. Auch hier liegt der Fokus nicht auf der differenzierten Darstellung einzelner Personen, sondern auf dem schnellen zeichnerischen Umreißen von Körper-

haltungen und angedeuteten Bewegungen. Das Herausarbeiten der tragenden Linien markiert die künstlerische Zielsetzung, nur das Wesentliche zu erfassen und mehrere Einzelstudien zu einer Art Bewegungs- oder Handlungsablauf zu verdichten. Mit Hilfe von Lavierungen präzisiert Gensler auch hier seine Beobachtungen, wobei er einige der Skizzen offenbar wieder verwarf, die lediglich als rudimentäre Bleistiftzeichnungen auf dem Blatt stehen blieben. Der auf dem Studienblatt hervorgerufene Eindruck einer am Strand skizzierten Gruppe täuscht. Genslers Notizen belegen, dass er in Zandvoort mit ersten Zeichnungen begann und das Blatt einige Tage später wieder zur Hand nahm, als er in Scheveningen angekommen war.

SK

Weiterführende Literatur: Reuther 1998



Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

40 Eselstudie, 1834

Bleistift, Feder, Tusche laviert

25 x 18 cm

Provenienz: Rebecca Hans, Hamburg

Literatur: Reuther 1998, WVZ-Nr. 162

Die Zeichnung eines Esels mit einem Tragsattel auf dem Rücken stellt ein Tier dar, das sich ausruht. Die Ohren sind entspannt nach hinten gedreht und ein Hinterbein ist zur Entlastung des Rückens auf die Hufspitze gestellt. Der lockere und skizzenhafte Bleistiftstrich lässt Korrekturen und Überarbeitungen an den Ohren und den Hinterbeinen erkennen. In der späteren Ausarbeitung der Skizze setzte Gensler kräftige Lavierungen ein, die die Verteilung von Licht und Schatten an dem im hellen Sonnenlicht stehenden Tier hervorheben. Die Konturlinien sind mit der Feder nachgearbeitet. Schraffierungen in Feder betonen die Schatten am Hals des Esels, an der rechten Seite der Kruppe und am Sattel. Das etwas zottelige Fell des Tieres ist mit kurzen und lebendigen Federstrichen haptisch erfasst.

Die Zeichnung entstand in derselben Zeitspanne wie Studien des Tanzbären und des Dromedars (Kat. 41 u. 42). Wahrscheinlich geht sie ebenfalls auf den vermu-

teten Besuch eines Jahrmarktes zurück, der Gensler zu den anderen Tierstudien inspirierte. Gemeinsam mit seinem Künstlerfreund Hermann Kauffmann (1808-1889) befasste er sich 1834 intensiver mit einer solchen Szene. Während die Eselstudie in Genslers Oeuvre allein steht und er das eher italianisierende Motiv auch nicht für den Kompositionsentwurf seiner Schaustellerszene mit den exotischen Tieren verwendete, ist ein Esel in Kauffmanns Gemälde *Bären-tanz im Dorf* von 1836 in exakt dieser Körperhaltung und mit identischer Zäumung als Lastentier zu sehen. Ob die beiden Künstler den Esel in Norddeutschland tatsächlich nach der Natur zeichneten, ist ungeklärt. Axel Feuß vermutet in seinen Forschungen zu Kauffmann, dass er auf Arbeiten der Münchner Malerschule zurückgeht, die Gensler und Kauffmann während ihrer Studienzeit in Bayern gesehen haben könnten (Ausst. Kat. Hamburg 1989, Kat. 68, S. 150).

SK

Weiterführende Literatur: Reuther 1998, Ausst. Kat. Hamburg 1989, Kat. 68, S. 150



Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

41 Zwei Bärenstudien, 1834

Bleistift, Feder, Tusche laviert

25 x 25,5 cm

Provenienz: Wolf Stubbe, Hamburg; Esther Kleinert, Hamburg

Literatur: Reuther 1998, WVZ-Nr. 160

1834 legte Jacob Gensler mehrere Skizzen von einem Tanzbären an. Sie gehören zu einer Serie von Tiermotiven, die auf einen Jahrmarktbesuch oder die Begegnung mit Schaustellern und ihren Tieren zurückgehen. Diese beiden Studien zeigen den Bären im Halbprofil nach rechts und in variierten Bewegungen. In der Pose mit dem gesenkten Kopf umfängt ein zarter Bleistiftstrich die Kontur des Bären. Die Pfoten und das Hinterbein sind stark vereinfacht dargestellt. Eine lockere Schlangenlinie markiert den Verlauf der Halswirbelsäule. Die sichtbaren Korrekturen an den Ohren und dem Hinterleib offenbaren das schnelle Festhalten eines Tieres in Bewegung. Mit zarten Lavierungen ist die Verteilung von Licht und Schatten festgehalten.

Auch der zweiten Studie liegt eine knappe Entwurfszeichnung mit Korrekturen an den Ohren und den Vorderbeinen zugrunde. Flächige Lavierungen über dem Bleistiftkontur setzen die Schatten und betonen das Volumen des Körpers. Zarte Pinselstriche in mehrfacher Überlagerung veranschaulichen den dichten Pelz des Bären. Die Auslassungen im Bereich der Ohren und der Rückenlinie heben Helligkeiten im Fell des Tieres hervor, die an eine Szene im Sonnenschein denken lassen. Abschließend überarbeitete Gensler seine Zeichnung mit der Feder. Gestrichelte Linien betonen die haptische Qualität des Fells an Kopf, Hals und Brust. Markant sind die Krallen an den Pfoten herausgearbeitet. Geradezu sanft scheint das Auge über einen metallenen Maulkorb hinwegzublicken, an dem ein Nasenring und eine Kette befestigt sind.

Das Kupferstichkabinett in der Hamburger Kunsthalle bewahrt ein ähnliches Blatt mit vier weiteren Studien dieses Tieres (3. Feb. 1834, 34,0 x 21,4, Bleistift, Feder, Inv. 31661, vgl. Reuther 1998, WVZ-Nr. 158). Die Zeichnungen der Bären und des Dromedars (siehe Kat. 42) waren Vorarbeiten für einen Kompositionsentwurf zu einer Jahrmarktszene, die sich ebenfalls im Kupferstichkabinett befindet. Während sich von Gensler nur diese vorbereitenden Zeichnungen erhalten haben, führte Hermann Kauffmann mit dem *Bärenanzug auf dem Dorf* 1836 ein Gemälde aus, das auf die gemeinsamen Studien mit Gensler zurückgeht (Johann Jacob Gensler, Zwei Bären, ein Kamel und zwei Affen, 1834, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 44625, vgl. Reuther 1998, WVZ-Nr. 161). Warum Gensler die Gemäldefassung des Jahrmarktmotivs offenbar wieder verwarf, ist nicht bekannt. Dass er ein Konkurrerieren mit Kauffmann vermeiden wollte, gilt als unwahrscheinlich, denn die beiden Maler arbeiteten seit ihrer gemeinsamen Zeit in München sehr eng zusammen. Sie skizzierten dieselben landschaftlichen Motive und Figuren, aus denen sie dann Gemälde komponierten, die ihre freundschaftliche Verbundenheit und die intensive Zusammenarbeit spiegeln und die beide als eine Art belebende Konkurrenz empfanden (Reuther 1998, S. 157-158).

SK

Weiterführende Literatur: Reuther 1998



Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

42 Zwei Dromedare
Bleistift, Tusche laviert
31,1 x 26,3 cm
Dat. rechts unten: Feb. 5.34.
Literatur: unveröffentlicht

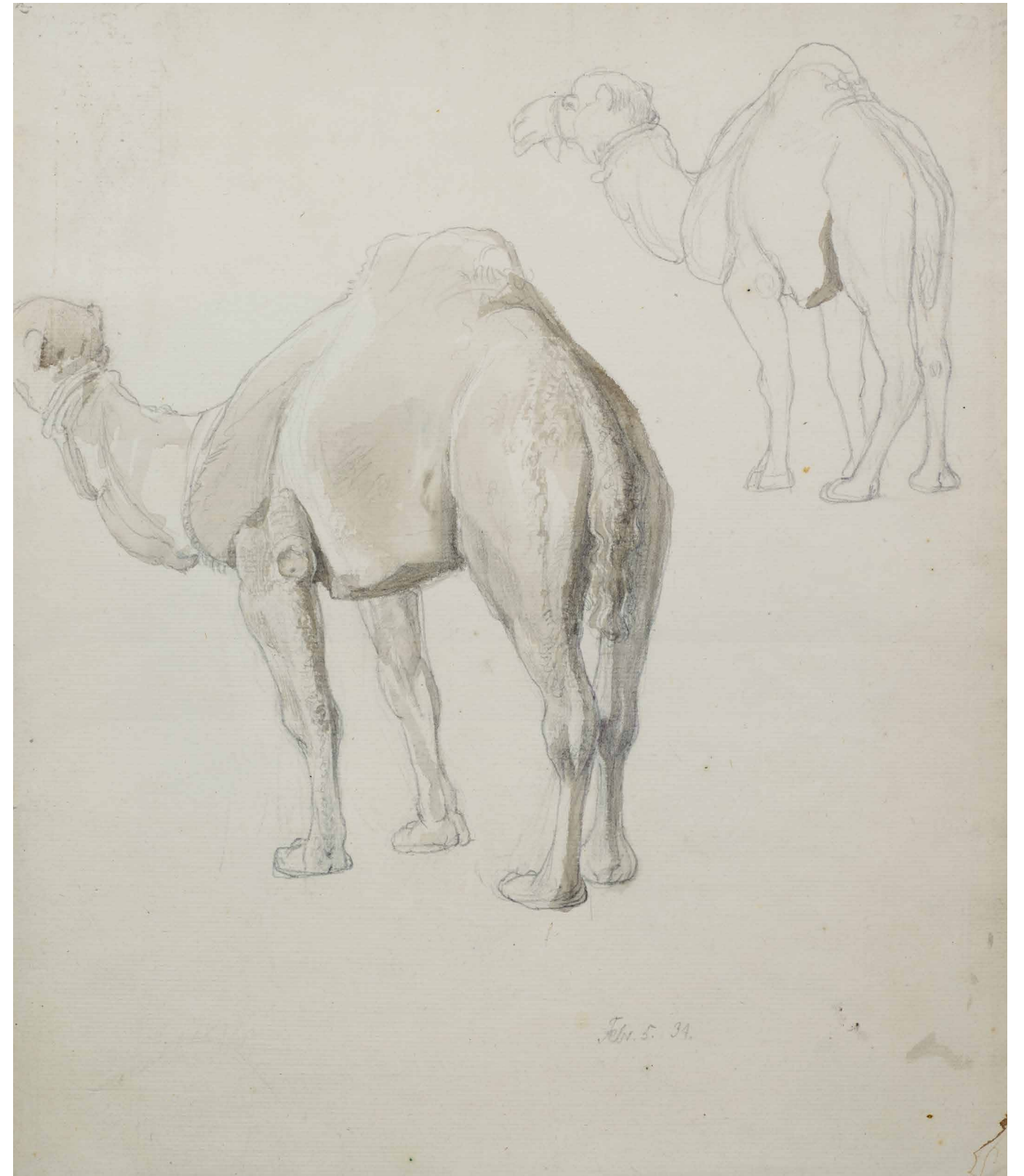
Auf der vom Bildrand links überschrittenen Zeichnung ist ein Dromedar in zwei verschiedenen Ansichten schräg von hinten zu sehen. Mit lockerem Strich probierte Gensler die skizzenhafte Darstellung zweier variiertes Schrittstellungen aus. Betrachtet man die beiden über die Diagonale gestaffelten Studien als zusammengehörig, so ergibt sich daraus eine ange-deutete Fortbewegung.

Gensler setzte einen kräftigen Strich für die Konturierungen der Körper und die Markierungen der elementaren Binnenformen ein. Mittels laviertes Tusche arbeitete er in der unteren Studie das körperliche Volumen des Tieres heraus und setzte kräftige Schatten. Akzentuierte Striche mit dem spitzen Pinsel heben das zottelige Haarkleid des sich offenbar im Fellwechsel befindlichen Dromedars hervor. Die Konturierungen und Binnenzeichnungen, die ein zartes Gespinnst aus Bleistiftlinien überlagern, lassen vermuten, dass die nach der Natur aufgenommenen

Skizzen später mit dem Pinsel überarbeitet wurden.

Gensler hat diese Studien in Begleitung seines Künstlerfreundes Hermann Kauffmann (1808-1889) angefertigt. Beide beobachteten 1834 eine Jahrmarktszene oder wandernde Schausteller mit ihren Tieren und skizzierten sie „nach dem Leben“. Während Gensler es dann bei seinen zeichnerischen Überlegungen beließ und seine Tierstudien lediglich in einem Kompositionsentwurf zu einer Jahrmarktszene zusammenfasste (Kat. 41), realisierte Kauffmann 1836 das Gemälde *Bärentanz im Dorf* (1836, Hamburger Kunsthalle, Inv. HK 2720) vor norddeutscher Kulisse. Eine Federzeichnung zum Dromedar befindet sich in der Sammlung des Kupferstichkabinetts (Hamburger Kunsthalle, Inv. 1968-153, siehe dazu: Ausst. Kat. Hamburg 1989, Kat. 68, S. 150).

SK



Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

43 Zandvoorter Strand, 1841

Tusche, Feder über Bleistift

25,2 x 34 cm

Verso bez. u. dat. 41

Literatur: Reuther 1998, WVZ-Nr. 184

Mitte der 1830er Jahre hatte Jacob Gensler sich motivisch auf die norddeutsche Küstenlandschaft fokussiert und war mit seinen an der Ostsee und am Elbstrand bei Blankenese angesiedelten Genremälden sehr erfolgreich. Auf der Suche nach neuen Motiven fuhr er 1841 mit dem Schiff von Hamburg nach Amsterdam. Von dort reiste er über Haarlem in das Fischerdorf Zandvoort. In seinen Briefen an die Familie schilderte Gensler seine ersten Eindrücke. „Ich fand am Strande und im Dorf so viel zu thun für mich, dass ich beschloss, hier einige Zeit zu bleiben. Das Wetter war fortwährend schlecht als möglich, aber ich machte aus der Noth eine Tugend und sammelte Studien zu einem Sturmbild.“ (Reuther 1998, S. 114.)

Mit wenigen Bleistiftstrichen skizzierte Gensler einen Pfad, der zum Meer führt. Zarte Lavierungen betonen die Schatten am Fuß einer kleinen Düne und die tiefen Radspuren im Sand. Ein am Strandsaum liegendes Boot ist lediglich in seinen Konturlinien erfasst und markiert die Blickrichtung hin zur offenen See. Mit bräunlicher Tusche arbeitete Gensler in diesem kleinen Naturausschnitt die zarttonigen Schattierungen heraus, die das Spiel von Licht und Schatten oder die Feuchtigkeit des sandigen Grundes

hervorriefen. Mit kurzen spitzen Pinselstrichen legte er das Dünengras auf der Anhöhe an. Für den krautigen Bewuchs rechts des Weges wählte er eine deutlich weichere Strichführung. Zarte Federstriche betonten einzelne aufragende Halme in den tief verschatteten Partien am Fuß der Düne. Der zeichnerische Duktus, die Auslassungen und die minimalen Markierungen des Landschaftsraumes vermitteln einen Eindruck von Genslers Arbeitstempo in der freien Natur. Sein Blick war nur auf winzige Naturausschnitte gerichtet, die er später frei zu Landschaften komponierte.

Von Zandvoort reiste Gensler weiter nach Scheveningen. Dort entstanden erste Tuschkupferstichzeichnungen, in denen er die weitere Verwendung seiner Studien ausprobierte. Das Kupferstichkabinett in der Hamburger Kunsthalle bewahrt eine *Ansicht von Scheveningen*, in der die kleinen Dünenstudien mit dem Sandweg Verwendung gefunden haben könnte (Ansicht von Scheveningen 1841, 32,2 x 43,3, Bleistift, Feder, Tuschen weiß gehöht, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 44692, vgl. Reuther 1998, WVZ-Nr. 347).

SK

Weiterführende Literatur: Reuther 1998



Die Meisterschaft der Ölskizze

Johann Jacob Gensler (1808 Hamburg – Hamburg 1845)

44 Starnberger See mit Blick auf Schloss Ammerland, 1829

Öl auf Papier

11,7 x 19 cm

Provenienz: Nachlass Julius Oldach, Hamburg; R. Wirkner, Hamburg; Privatbesitz, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Den ersten Sommer seines zweijährigen Aufenthaltes in München nutzte Gensler für ausgedehnte Studienausflüge in die Umgebung, bei denen er von Hermann Kauffmann (1808-1889) begleitet wurde. Im Mai 1829 brachen die beiden Maler nach Felderfing am Starnberger See auf. Obwohl Gensler von der reizvollen Natur fasziniert war, kam er vergleichsweise wenig zum Malen. Der Grund war das anhaltend schlechte Wetter, über das er sich in den Briefen an die Familie beklagte. Trotz der widrigen Umstände betrachtete Gensler die Reise als einen künstlerischen Gewinn. Er entdeckte die Schönheit der Vorgebirgslandschaft unter bewölktem Himmel oder bei aufziehenden Gewittern und hielt die für ihn einzigartige Stimmung in der Natur auf kleinen Freilichtstudien fest.

Die vorliegende Ölstudie gibt den Blick von Felderfing über den Starnberger See wieder. Am gegenüberliegenden Ufer sind Schloss Ammerland und die Ortschaft Münsing auf dem Höhenzug zu sehen. Das 1680 von Caspar Feichtmayr (1639-1704) erbaute Schloss zählt bis heute zu den Sehenswürdigkeiten in der Region. Seine Berühmtheit erlangte es unter dem

Grafen Franz von Pocci (1807-1876), der die Münchner Künstlerszene dorthin einlud. Für Gensler scheint das sogenannte Pocci-Schloss aber nur eine untergeordnete Bedeutung gehabt zu haben, denn in seiner Studie ist es lediglich eine Landmarke am fernen Seeufer. Sein Interesse richtete sich auf die Bewölkung über der waldreichen Wiesenlandschaft. In der aufreißenden Wolkendecke ist ein Stück blauen Himmels von Wolkenrändern in sanften Rosé-Tönen umrahmt. Markant hebt es sich vom dunklen Grau der Regenwolken ab. Die zarte Farbigkeit des abendlichen Lichtes spiegelt sich im Wasser. Getrennt werden diese beiden Farbfelder von der in dunklen und lichterem Grüntönen festgehaltenen Uferlandschaft. Für den Vordergrund griff Gensler das kühle Grün noch einmal auf und legte den Bewuchs des diesseitigen Ufers in der für ihn skizzenhaften Pinselführung an. Der lebendige Duktus der in trockener Ölfarbe ausgeführten Studie verdeutlicht sein Arbeitstempo. Ohne Untermalung und nass-in-nass ausgeführt, nutzte Gensler die offenbar kurzen Momente der Wetterberuhigung zum Malen.

SK



Die Schönheit des Verfalls

Martin Gensler (1811 Hamburg – Hamburg 1881)

45 Das Marburger Schloss (?)
Aquarell über Bleistift
46,5 x 37,4 cm
Literatur: unveröffentlicht

Mildes Licht fällt auf einen verwitterten, verwinkelten Sandsteinbau, dessen architektonische Formen und Materialität ihn als Gebäude der deutschen Spätrenaissance erscheinen lassen. Die Steine wirken pulsierend warm, eine Widmungstafel mit unleserlicher Schrift, die auf einem Mauervorsprung abgestellt ist, zeugt von einer glorreichen Vergangenheit. Dass diese lange vorbei ist, darüber kann auch der liebevoll eingefangene Blick nicht hinwegtäuschen: Ausgetretene Stufen, fehlendes Mauerwerk, vergilbter Putz und ein schiefes Schindeldach zeigen einen in die Jahre gekommenen Bau. Martin Gensler war ein Meister darin, den Reiz der schönen Ruinen darzustellen. In seiner Heimatstadt Hamburg hatte er viele Gelegenheiten, den stetigen Verfall und Abriss historischer Gebäude zu verfolgen. Die Hamburger Kunsthalle besitzt ein großes Konvolut meist aquarellierter Zeichnungen, die von Martin Genslers Hand stammen. Der Maler und Graphiker, der bei seinen Brüdern Johann Jacob und Günther Gensler lernte, vielleicht auch kurz an der Düsseldorfer und Münchener Akademie, kann als Dokumentar der vergangenen

Größe der Hansestadt gelten. Er wurde in eine Zeit des Umbruchs hineingeboren: Denn während bereits zu Beginn des Jahrhunderts die Reste des Hamburger Doms niedergelegt worden waren, wurde er selbst Zeuge des Verfalls und Abrisses 1829 der Kirche St. Johannis und ab 1837 des ehemaligen Johannisklosters. Auch den Großen Hamburger Brand 1842 erlebte und dokumentierte er. Gensler, der als Pionier der Denkmalpflege gilt, wurde vom Hamburger Senat mit denkmalpflegerischen Aufgaben betraut und war Mitglied der Baukommission sowie an der Gründung des Museums für Hamburgische Geschichte und des Museums für Kunst und Gewerbe beteiligt. Das vorliegende Blatt kann nicht sicher, wie bisher angenommen, mit dem Marburger Schloss identifiziert werden. Gensler reiste viel in Mitteldeutschland, so dass ein Gebäude in Nordhessen, Thüringen oder Sachsen in Frage kommt – vielleicht Schloss Rochsburg, wo sich 1837 der gut mit Gensler bekannte Hamburger Maler Hermann Carmiencke aufhielt.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Kat. 77-79, 82, Ausst. Kat. Hamburg 1999





Realismus um 1850

Johann Hermann Carmiencke (1810 Hamburg – Brooklyn, N.Y. 1867)

46 Blick auf Regensburg und die Donau, 1843

Öl auf Leinwand

33 x 47 cm

Bez. und dat. unten: Carmiencke | Wechselburg 1843, 6.6.

Literatur: unveröffentlicht

Carmiencke, aus einfachen Verhältnissen in Hamburg stammend, wurde stark von Johan Christian Clausen Dahl beeinflusst, den er 1830 und 1836 in Dresden besuchte; zudem studierte er ab 1834 an der Kopenhagener Akademie und ließ sich später dort nieder. Doch war Carmiencke ein stetig sich auf Reisen befindender Wanderkünstler, der sich viele Regionen Europas wie Sachsen, Schlesien, Schweden, Dänemark, Südtirol und Italien zu Fuß erschloss. Auf einer dieser Reisen müssen die Vorarbeiten zu dem Gemälde entstanden sein. Dieses ist mit dem Entstehungsort „Wechselburg“ bezeichnet: Auf Schloss Wechselburg bei Rochlitz hatte sich Carmiencke 1836/37 als Zeichenlehrer der Kinder der Gräfin Emilie Schönburg aufgehalten und war dorthin – möglicherweise auf seiner Reise nach Liegnitz 1843 – gelegentlich wieder zurückgekehrt.

Von Dahl hatte Carmiencke zwar die Technik des Ölmalens vor dem Motiv in der Natur gelernt und 1832/33 bedeutende Ölskizzen im Hamburger Raum angefertigt – etwa die *Alster bei Poppenbüttel* (Hamburger Kunsthalle); doch wandelte er sich zunehmend zu einem Landschaftsmaler, der seine Studien im Atelier zu ausgearbeiteten Kompositionen zusammensetzte. Ins Zentrum dieser Veduten setzte er gerne mittelalterliche Kastelle und Burgruinen, die der pittoresken Umgebung einen historischen Charakter verleihen sollten. Aus diesem Konzept speist sich auch die vorliegende Komposition, die Stadtvedute und Überblickslandschaft zum grandiosen Panorama einer historischen Landschaft verbindet. Der Blick fällt von Südwesten und von erhöhtem Standpunkt aus den felsigen Höhen der Oberpfalz auf Regensburg und das Donautal. Vor dem Auge entfaltet sich eine Überschaualandschaft von erheblicher Tiefe, deren verschatteter Vordergrund mit der detaillierten

Schilderung des Felsengrundes und der kleinteiligen Pflanzenwelt des Bergmischwalds an die Dresdener Erfahrungen bei Dahl und Caspar David Friedrich erinnert. In der hell erleuchteten Ebene schlängelt sich die Donau vorbei an der markanten Erhebung des Scheuchensbergs in die Tiefe des Bildraums, dessen Hintergrund die sanften Hänge des Bayerischen Waldes bilden. Die Vedute von Regensburg ist leicht identifizierbar, weil der 1275 begonnene und um 1500 vorerst abgeschlossene Dom noch nicht mit seinen durchbrochenen neugotischen Turmhelmen versehen ist, die der Bau erst zwischen 1859 und 1869 erhielt. Seit der Frühen Neuzeit waren die unvollendeten Turmstümpfe mit zwei einfachen Zeltdächern abgeschlossen, die auch auf Carmienckes Gemälde deutlich zu erkennen sind. Die freie Reichsstadt Regensburg war ein geschichtsträchtiger Ort in Mittelalter und Reformationszeit, von 1663 bis 1806 tagte dort der Immerwährende Reichstag. Bemerkenswert ist, dass der Maler links der Stadt auf dem Hügel auch die Burgruine Oberstauf und die 1842 von Leo von Klenze vollendete Walhalla, die Ehrenhalle der Deutschen, eingefügt hat. Das Gemälde spiegelt also die jüngste und maßgeblich von Ludwig I. von Bayern angetriebene Veränderung des Donaulaufs zu einer historischen Erinnerungslandschaft aus dem Geiste des romantischen Patriotismus. Auch wenn Carmiencke solch politische Lektüren der Landschaft eher ferngelegen haben dürften, verbindet sich in dem Gemälde der romantische Blick auf die alte Kulturlandschaft des Mittelalters doch mit dem jüngsten Denkmalkult der postnapoleonischen Epoche, der Natur und Geschichte zunehmend zu nationalen Gedächtnisorten der ‚Deutschen‘ verklären sollte.

MT

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, Kat. 77-79, 82, Ausst. Kat. Hamburg 1999



Louis Gurlitt (1812 Altona – Naundorf 1897)

47 Kreidefelsen auf der Insel Möen, 1842

Öl über Bleistift auf Malpappe

15,7 x 34,8 cm

Nachlassstempel im Rund unten rechts: Nachlass Louis Gurlitt | 1842 / 2

Literatur: unveröffentlicht

Ihren besonderen Reiz besitzt die vorliegende Studie in ihrem scheinbar bewusst unvollendet belassenen Zustand. Zunächst hat Gurlitt auf dem grundierten Malkarton die Bleistiftskizze angebracht, dann das Motiv aus dem Hintergrund in alla prima belassener Ölmalerei farblich entwickelt. Dabei lassen sich vor allem an der subtil farblich abgestuften Meeresoberfläche der Ostsee die einzelnen, regelmäßig geführten Pinselzüge ablesen. Einzelne Partien des Kreidefelsens mit seinem Bewuchs hat Gurlitt mit der Farbe bereits sorgfältig ausgeführt, wogegen im Vordergrund der Bildträger mit der leichten Bleistiftskizze voll ansichtig wird. Die Ölstudie ist ein Musterbeispiel für den Wahrnehmungs- und Werkprozess des Künstlers, der bei Naturstudien häufig diese Vorgehensweise nutzte. Die Nadellöcher in den beiden unteren Ecken könnten darauf hindeuten, dass Gurlitt den Bildträger im Deckel des aufgeklappten Malkastens angeheftet vor sich hatte und direkt vor dem Motiv gearbeitet hat. Die Studie steht kunsthistorisch im Zusammenhang mit einem bedeutenden Werkkomplex in Gurlitts Oeuvre. Im Mai 1841 eröffnete Gurlitt, der Absolvent der Kopenhagener Akademie, dem

dänischen König Christian VIII. die Idee, großformatige Gemälde von idealtypischen dänischen Landschaften zu erstellen (vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1997, S. 57-67). Der König erwarb ein Gemälde und gab eine *Landschaft aus der Umgebung von Skanderborg* in Auftrag. Für diesen nationalromantisch motivierten Auftrag, der viel Missgunst unter den dänischen Künstlern erregte, stellte Gurlitt seine Reisepläne für Italien zunächst zurück. Nachdem Gurlitt auch eine *Landschaft beim Himmelberg in Jütland* an den König verkaufen konnte, gab dieser 1842 ein weiteres Bild in Auftrag, woraufhin Gurlitt eine Reise auf die Insel Möen machte. Die vorliegende Studie dürfte in das Gemälde *Kreidefelsen auf Möen* von 1842 (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) eingegangen sein, dessen rechter Vorder- und Mittelgrund eine vergleichbare Partie zeigt. Mit diesem Gemälde und seinem Ankauf für die Königliche Gemäldegalerie in Kopenhagen wurden die Kreidefelsen in den Rang eines dänischen National- und Naturdenkmals erhoben.

MT

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1997, S. 27-144



Am Oberlauf der Alster

Louis Gurlitt (1812 Altona – Naundorf 1897)

48 Blick auf Hamburg von Norden aus, 1863

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen

25 x 31,5 cm

Sig. und dat. unten rechts: L. Gurlitt. 63.

Provenienz: Privatbesitz

Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 250-251, Kat. 57.

Leihgabe

Louis Gurlitt, in Altona geboren und in Hamburg ausgebildet, führte als erfolgreicher Landschaftsmaler ein intensives Wanderleben. Reisen führten ihn nach Italien, Spanien, England, Norwegen und Griechenland, zeitweise ansässig war er in Kopenhagen, Düsseldorf, Rom, Wien und Gotha, kehrte aber auch zeit seines Lebens immer wieder in den Norden und nach Hamburg zurück. Zwischen 1861 und 1864 unternahm er von Gotha aus mehrere Sommerreisen nach Schleswig-Holstein, die ihn über Hamburg führten. Zahlreiche Gemälde ostholsteinischer Landschaften, teilweise in großem Format, vollendete Gurlitt in diesen Jahren (Ausst. Kat. Hamburg 1997). Auf einer dieser Studienreisen dürfte 1863 auch das vorliegende Gemälde entstanden sein. In Öl auf Papier ausgeführt und nachträglich auf Leinwand aufgezogen, trägt es noch den Charakter einer Ölskizze, die Gurlitt virtuos und in großer Stückzahl angefertigt hat. Der lockere Pinselduktus im Vordergrund bestätigt diesen Befund. Dem Betrachter eröffnet sich der Blick

auf die Stadt Hamburg von Norden aus. Während sich Gurlitt in der Vordergrundzone vornehmlich für die Morphologie des Flusslaufes interessiert und gekonnt Spiegelungen auf dem Wasser wiedergibt, öffnet sich im Mittelgrund eine weite Ebene, welche die Silhouette Hamburgs im Hintergrund abschließt. Deutlich ist rechts der barocke Turmhelm der Michaelis-Kirche zu erkennen, wogegen der Turmstumpf in der Mitte ohne Helm die Petrikirche bezeichnen könnte, deren Turm nach dem Brand von 1842 noch nicht wiederhergestellt war. Mit dieser Perspektive auf die Stadt lässt sich der Standort des Malers im Norden am Oberlauf der Alster bestimmen. Ob sich Louis Gurlitt selbst als liegender Betrachter am linken Flussufer in das Bild hereingemalt hat oder die unbestimmte Figur eines in Kontemplation befindlichen Wanderers die eigentümliche Schönheit der norddeutschen Landschaft betonen soll, bleibt dahingestellt.

MT

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1997, S. 145-160



„Großartiger Hintergrund und seltener Reiz“

Louis Gurlitt (1812 Altona – Naundorf 1897)

49 Blick auf die Elbe bei Blankenese, 1863

Bleistift

52 x 85 cm

Sign., dat. und bez. unten rechts: Blankenese d. 14. Aug. 63 | bei H. Schmanns | L. Gurlitt

Provenienz: Nachlass Gurlitt, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Schon im Mai 1835 beschrieb der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen auf seiner Reise von Berlin nach England die eigentümlichen landschaftlichen Reize, die den Lauf der Elbe westlich von Hamburg aus bestimmen, als eine von Menschenhand gestaltete Kulturlandschaft: „Am Sonntage besuchte ich in der Gesellschaft von Chateauf und seiner Familie die berühmten Elbgegenden, welche sich auf dem rechten Ufer des Strohms hinziehen. Bei den Anlagen der reichen Hamburger daselbst ist das bewegte Terrain mit Sinn und Geschmack benutzt. Der Ausblick auf den großen von Schiffen belebten Strohm, die Anhöhen, welche jenseits im tiefblauen Ton den Horizont abschließen, geben zugleich allen diesen Parks, von denen sich die der Herren Bauer und Parish am meisten auszeichnen, einen großartigen Hintergrund und einen seltenen Reiz.“ Auch Louis Gurlitt, ein Erbe der romantischen Generation, der deren landschaftliches Bildkonzept in den Realismus überführte, ist eben diesem Reiz der Elblandschaft erlegen. Auf seiner bemerkenswert großformatigen Panorama-Zeichnung, die in weiten Partien in der Skizze verblieb, möglicherweise aber ein nie ausgeführtes Gemälde der Elbe bei Blankenese vorbereiten sollte, wählte er bewusst einen erhöhten Standpunkt am rechten Elbufer, um das sich vor Blankenese verbreiternde Flussbett mit seinem Tiefensog ins Bild zu setzen.

1863, als diese Zeichnung entstand, hatte der Wandel Blankeneses vom Fischerdorf zum Villenvorort bereits begonnen. Fährschiffverkehr und Ausflugslokale belebten den pittoresken Ort, welchen die erste Generation der Hamburger Romantiker um Jacob Gensler und Adolph Friedrich Vollmer als ursprüngliches Fischerdorf entdeckt hatte. Der Hügelrücken im Vordergrund wirkt noch vergleichsweise wüst und ist nicht parkartig gestaltet, womit unklar bleibt, wo sich der Zeichner exakt befand. Aufgrund der Perspektive lässt sich sein Standort am ehesten auf Höhe des heutigen Bismarcksteins auf dem Waseberg vermuten. Der Blick geht über die Wittenbergener Heide hinweg in Richtung Rissen. Der nahe des Ufers gelegene Schornstein dürfte zu dem 1859 in Betrieb gegangenen Pumpwerk am Boursberg gehören, mit dem die Trinkwasserversorgung von Altona auf eine neue technische Stufe gehoben wurde. Dieses heute verloren gegangene, aber ehemals weithin sichtbare Element des neoromanischen Baues lässt sich auf einer zeitgenössischen Lithographie nachweisen. Gurlitts eigenhändige Lokalisierung „bei H. Schmanns“ lässt sich allerdings bisher nicht eindeutig mit einem bestimmten Anwesen in dieser Gegend verknüpfen.

IW

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1997



Valentin Ruths (1825 Hamburg – 1905 Hamburg)

50 Bäume im Park des Palazzo Chigi in Ariccia, 1855

Rohrfeder in Schwarz

66,5 x 97 cm

Bez. unten rechts: Ariccia | 1855; Nachlassstempel auf dem Recto und dem Verso

Provenienz: Nachlass Valentin Ruths (Nachlassstempel); Antiquariat Tautenhahn, Lübeck

Literatur: unveröffentlicht

Leihgabe

Valentin Ruths war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der wohl erfolgreichste Hamburger Landschaftsmaler. 1855 reiste er nach Italien, wo er bis 1857 blieb. Er hielt sich vornehmlich in Rom auf und erkundete die Umgebung der Albaner Berge, zumeist in Begleitung von Louis Gurlitt, den er in Italien kennengelernt hatte. Die Nähe dieser beiden Künstler hinsichtlich ihres Verständnisses von Skizze und Naturstudie ist in diesen Jahren besonders groß. Im Sommer 1855 war Ruths in Ariccia, wovon die vorliegende Zeichnung Zeugnis ablegt. Das Blatt ist kunsthistorisch bemerkenswert, weil sich von der Italienreise kaum Studien erhalten haben. Lediglich in der Hamburger Kunsthalle wird eine ähnliche Federzeichnung (Inv. 2013-31) in vergleichbarem Großformat verwahrt, die Ruths 1856 von einem Berghang bei Olevano angefertigt hat. Das vorliegende Blatt beeindruckt nicht nur in seiner schieren materiellen Größe, sondern auch durch den spontan gewählten, gänzlich „unkomponiert“ erscheinenden Bildausschnitt, der wie zufällig das Spiel der Äste in Untersicht einfängt. Der Zeichner steht in dem bei den deutschen Malern sehr beliebten Park unterhalb des Palazzo Chigi in Ariccia, dessen bauliche Struktur am rechten Bildrand durch die Bäume scheint. Gianlorenzo Bernini und Carlo Fontana hatten dem weißgetünchten Palast seine bis auf den heutigen Tag erhaltene Form gegeben. Der Park war für die Schönheiten seiner Bäume, vornehmlich Steineichen, Ahorne, Hainbuchen und Lorbeerbäume, bekannt; schon Goethe lobt in der *Italienischen Reise* die „Wildnis“ des einst

der Diana geweihten *Nemus aricinum*. Maler und Zeichner wie Camille Corot und Ernst Fries schufen hier meisterhafte Ölskizzen und Aquarelle, die das sommerliche Spiel von Licht und Schatten in dem waldartig verwilderten Gelände einzufangen suchen. Ruths war also vermutlich schon mit einer gewissen Erwartung an den Ort gekommen, doch wandelt sich der Naturausschnitt unter seiner Hand zu einer ganz eigentümlichen Bildgestalt, mit der er die von seinem Düsseldorfer Lehrer August Wilhelm Schirmer vermittelten Regeln des unmittelbaren Naturstudiums befolgt. Bemerkenswert ist, dass Ruths die Zeichnung im Riesenformat eines gefalteten Bogens offenbar vor Ort, also unter freiem Himmel, angefertigt hat. Statt des bei den deutschen Zeichnern beliebten Bleistifts für solche Studien, verwendete er die Feder, die er mit energischem Strich bei gleichzeitig hoher Mimesis einsetzt. Die Zeichnung ist eine beachtliche Naturstudie, die Ruths mit monumentaler bildhafter Wirkung angelegt hat. Sie hebt sich wiederum ab von den durchkomponierten Italienbildern, die er dann nach seiner Rückkehr in Hamburg aus dem Gedächtnis und auf der Basis seiner Studien schuf. Diese Gemälde wie die *Landschaft im Sabinergebirge* von 1857 (Hamburger Kunsthalle) sind akademisch komponiert und entbehren der Unmittelbarkeit, welche die vorliegende Federzeichnung in aller Frische noch heute offenbart.

IW

Weiterführende Literatur: Schug 1964, Ausst. Kat. Hamburg 2019, S. 97-105



Valentin Ruths (1825 Hamburg – 1905 Hamburg)

51 Kühe auf der Weide (bei Hamburg), 1888

Aquarell

15,8 x 24,4 cm

Sign. und dat. unten rechts: Val. Ruths 1888

Literatur: unveröffentlicht

Im Vergleich mit den *Bäumen im Park des Palazzo Chigi in Ariccia* (Kat. 50) markiert das Aquarell der *Kühe auf der Weide* den anderen Pol im Schaffen des Künstlers. Dieselbe Hingabe an die Landschaft und die Verhältnisse von Licht und Wetter, die seine Italienstudien offenbaren, findet sich auf den Darstellungen norddeutscher Landschaften, die sich Ruths im Hamburger Umland und in Ostholstein auf der Motivsuche erschloss. Dargestellt ist eine ländliche Idylle bei Hamburg, die von den verheerenden Auswirkungen des Klimawandels und von intensiver Landwirtschaft noch nichts weiß: Eine saftig grüne Wiese bietet sozusagen den natürlichen Teppich, auf dem sich die Kühe ganz selbstverständlich als Akteure bewegen. Das Wasserloch mit einer Weidengruppe bildet das Zentrum der Komposition. Hier versammelt sich das Vieh, um zu dösen und zu trinken. Es ist Frühsommer und noch nicht allzu spät im Jahr. Die Luft ist frisch und noch nicht zu heiß. Ein leichter Wind geht und die Dinge werfen vergnügt ihre Schatten auf die in ewiger Selbstbetrachtung

daliegende Natur. Die Kate im linken Hintergrund deutet an, dass die Landschaft eine Kulturlandschaft ist, die ihre Gestalt bereits wesentlich der Einwirkung des Menschen schuldet. Doch akzentuiert Ruths die Einheit von Natur und Kultur und folgt darin, auch in der vergleichsweise niedrig angesetzten Horizontlinie, den alten Meistern der holländischen Landschaftsmalerei. Ruths war mit derartigen Motiven sehr erfolgreich. Sein malerisches Oeuvre von mehreren Hundert Gemälden ist nur ansatzweise erfasst, wobei die Ölskizzen und Studien heute mehr Aufmerksamkeit erregen als seine Gemälde im Galerieformat. Dass er die Landschaft aber nicht nur im Sinne seines Lehrers August Wilhelm Schirmer als Reservoir für Studien betrachtete, offenbaren seine monumentalen Tages- und Jahreszeitenbilder im Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle (1881-1884). Mit ihnen hat er die meisterliche Detailstudie mit dem allgemeingültigen allegorischen Anspruch zur Deckung gebracht.

IW

Weiterführende Literatur: Schug 1964



Hans Speckter (1848 Hamburg – Lübeck 1888)

52 Studie eines Knaben, um 1883 (?)

Öl auf Karton

36 x 20,3 cm

Provenienz: Thomas Herbst, Hamburg; Gustav Grundstedt, Hamburg

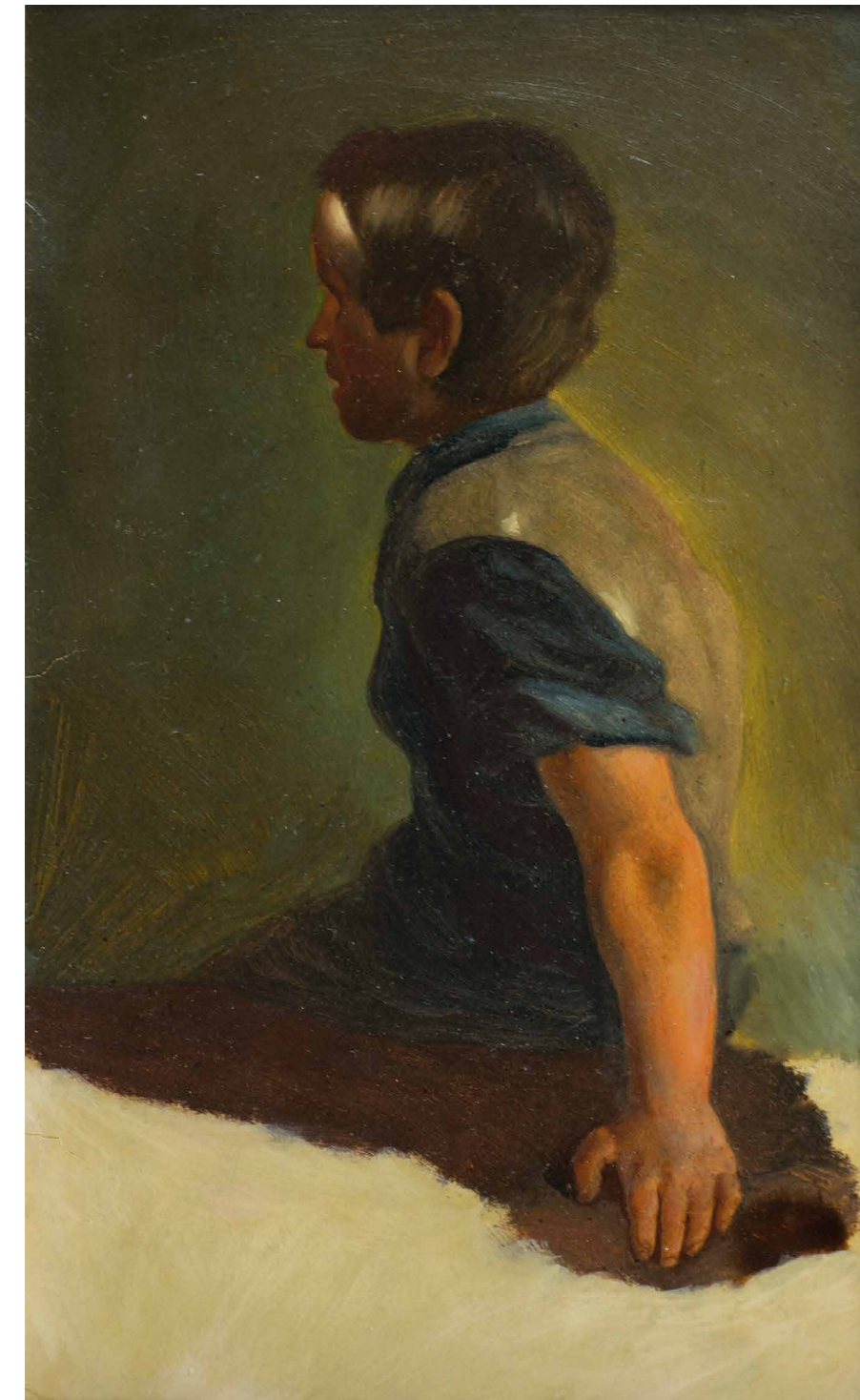
Literatur: unveröffentlicht

Hans Speckter, der Sohn von Otto Speckter und Neffe von Erwin Speckter, war ein bemerkenswerter Genre-maler, dessen großes Talent der genauen Beobachtung von Menschen der unteren Gesellschaftsschichten nur in wenigen ausgeführten Werken dokumentiert ist. Insbesondere die Ölstudie *Auf der Galerie im Hamburger Stadttheater* (Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr.: HK-1440), die um 1880 entstanden sein dürfte, zeugt von seiner großen Befähigung, die Komödie des Lebens der einfachen Leute in einer anspielungsreichen Theatermetapher festzuhalten. Nach einer künstlerischen Ausbildung bei Louis Asher und Martin Gensler in Hamburg studierte er unter anderem auch bei dem belgischen Historienmaler Ferdinand Pauwels. Auf sein Kolorit und den erhöhten Realismus seiner Studien dürfte dies entscheidenden Einfluss genommen haben. 1876/77 machte Speckter zudem eine Reise nach Italien und hielt sich längere Zeit in Rom im Kreis der Deutschrömer auf. Die vor-

liegende Ölstudie ist malerisch delikat. Vor einem grünen Hintergrund erscheint im verlorenen Profil das wie zufällig beobachtete Bild eines jungen Mannes, der über blauem Hemd eine Weste trägt. Die hochgekremelten Ärmel und das möglicherweise aus Leder bestehende Wams deuten auf einen Handwerker oder Arbeiter hin, der hier als Modell diente. In der Hamburger Kunsthalle hat sich ein Konvolut von Zeichnungen erhalten, die Hans Speckter um 1883 für das gedruckte Festbild zum fünfzigjährigen Jubiläum der Hamburger Schriftgießerei Genzsch & Heyse schuf. Für dieses Bild schuf Speckter zahlreiche Studien nach Modellen aus den benachteiligten Bevölkerungsschichten. Die Arbeitskleidung des hier dargestellten Jünglings legt nahe, dass die Studie in diesen oder einen verwandten Zusammenhang gehört.

IW

Weiterführende Literatur: Schapire 1910, S. 36-37



The painting depicts a rural landscape. In the foreground, a green field is filled with several cows, including a brown one on the left and a white one with brown spots in the center. The middle ground features a line of trees and a few houses with red roofs. The sky is filled with large, white, textured clouds against a blue background. The overall style is impressionistic, with visible brushstrokes and a focus on light and color.

Der Hamburgische
Künstlerclub

Kein großartiges Ideal?

Thomas Herbst (1848 Hamburg – Hamburg 1915)

53 Kälbchen, um 1880

Öl auf Karton

22,5 x 19,5 cm

Provenienz: Wilhelm Leibl, München; Ada Bierich, Hamburg

Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, S. 199, WZ-Nr. 436, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 23

54 Kühe

Bleistift auf Papier

19,5 x 23,5 cm

Provenienz: Nachlass Thomas Herbst, Hamburg; Friedrich Pfannstiel, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Hätte man dem jungen Thomas Herbst prophezeit, dass er einst einen Großteil seines Lebens damit verbringen würde, Kühe in epischer Breite zu zeichnen und zu malen, hätte er dies wohl kaum für möglich erachtet. In seinem ersten Lehrjahr am Städelschen Kunstinstitut 1865 war er als angehender Künstler und junger Bursche von gerade einmal 17 Jahren der festen Überzeugung, dass das Genre der Tiermalerei von untergeordneter Bedeutung in den Gattungen der Kunst sei. Seine Meinung zu künstlerischen Themen teilte er seinem Vater in regelmäßigen Briefen in oftmals großspurigen Worten mit: „In einer kauenden Kuh oder einem schlafenden Esel kann auch ein P. Potter kein großartiges Ideal hineinlegen. Es ist eine weit untergeordnete Art des Genrebildes“. Historienmaler wollte er werden und „Landschafter“ (Küster 1999, S. 14).

Zugleich ödete ihn jedoch der akademische Lehrbetrieb schnell an, der überwiegend im Antikensaal stattfand und darin bestand, Gipsabgüsse antiker Skulpturen zeichnerisch wiederzugeben. Dann würde er doch viel lieber Kuhfüße zeichnen, wie er in einem seiner Briefe an die Eltern kundtat. Es scheint, als hätte er ungeachtet seiner Meinung dem Tierstück gegenüber bereits eine Affinität zu den Wiederkäuern entwickelt. Auch wird in seinem zukünftigen Künstler-Dasein die Historienmalerei keinen Platz mehr finden, der Landschaft hingegen widmete er weiterhin seine volle Aufmerksamkeit.

1873, nachdem er bereits einige „Lehrjahre“ in Berlin und Weimar absolviert hatte, reiste Thomas

Herbst nach Düsseldorf, um den für seine Tierbilder bekannten Maler Carl Seibel, dessen Werke ihn tief beeindruckten, kennenzulernen. Es kam jedoch zu keiner persönlichen Begegnung, da Seibel bereits aus gesundheitlichen Gründen die Stadt verlassen hatte. Stattdessen schloss er während seines dreijährigen Aufenthalts im Rheinland Bekanntschaft mit Richard Burnier, einem ebenfalls namhaften Tiermaler. Mit diesem unternahm der junge Hamburger Studienreisen nach Holland, wo er die atmosphärische Freilichtmalerei der Haager Schule studierte und auch hinsichtlich Tonalität und Farbauftrag sehr viel mehr Inspiration fand als bei den geschätzten Kollegen der Düsseldorfer und Münchner Schule. Die große Ausnahme war Wilhelm Leibl, den Herbst verehrte. Der „größte Erfolg“ seines Lebens, wie Herbst selbst konstatierte, war die Bitte seines Vorbilds, ihm eine seiner Kuh-Studien zu vermachen. Natürlich kam Herbst dieser Bitte nur allzu gerne nach und war voller Stolz, dass sein Idol fortan eines seiner Werke im Malkasten mit sich führte. Aufgrund der Provenienz der vorliegenden Studie kann davon ausgegangen werden, dass es sich um unser *Kälbchen* handelt. (Ausst. Kat. Hamburg 2015)

Das *Kälbchen* wird wie die meisten seiner Ölstudien direkt auf der Weide entstanden sein. Den Bildträger fast gänzlich ausfüllend, ist das Jungtier monumental in Szene gesetzt und verliert trotz dieser Nahansicht nichts von seiner anrührenden Fragilität. Herbst schafft es durch die Wiedergabe der Haltung des Kalbs, wie es steif auf noch unsicheren Beinen steht, dessen „Frischlings-Dasein“ einzufangen



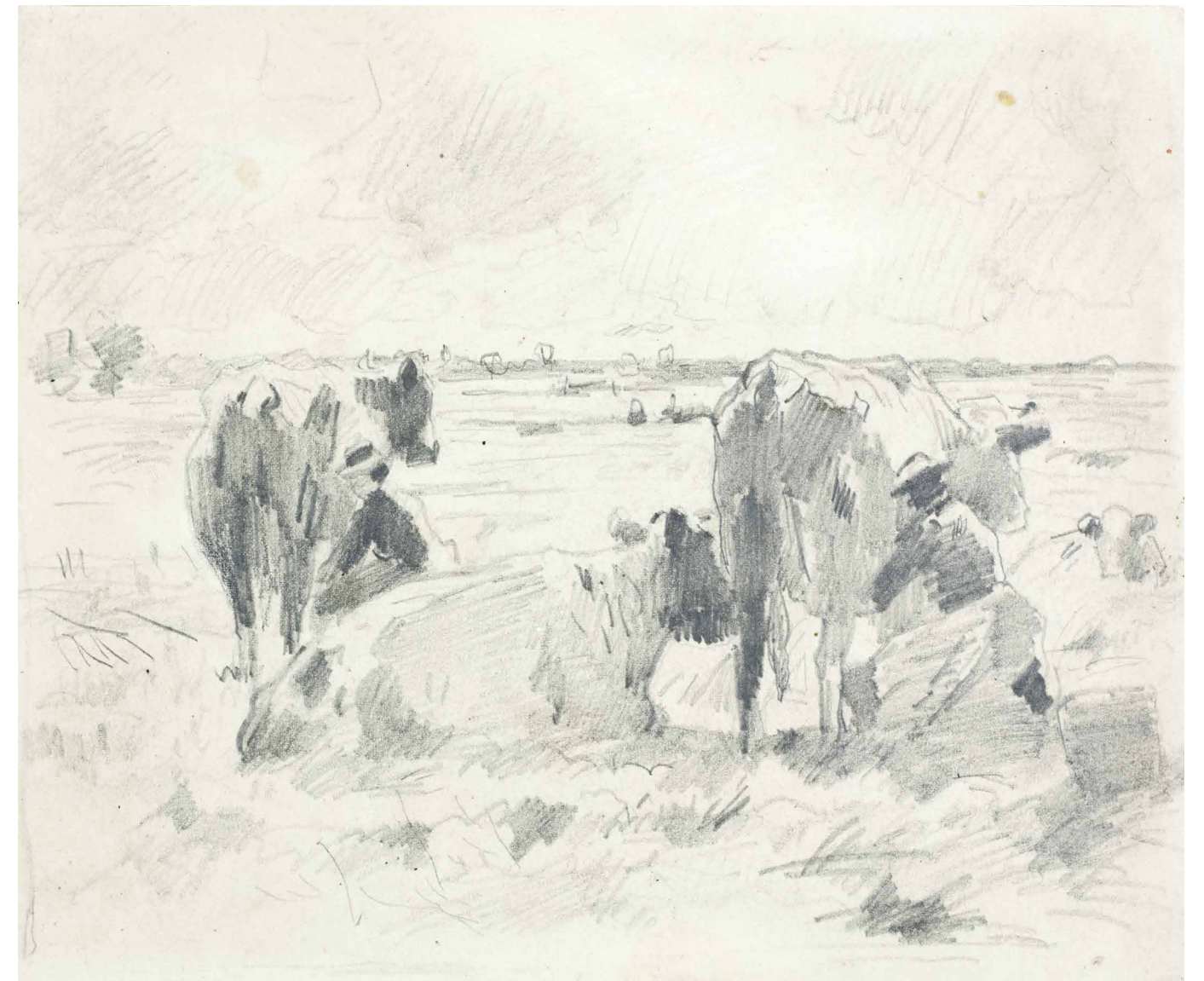
und zu transportieren. Man kann sich vorstellen, wie der Maler möglichst still und leise, um das *Kälbchen* nicht zu verschrecken, auf seinem Klapphocker seitlich hinter dem Jungtier saß, um es mit schnellen, groben Pinselstrichen einzufangen, bevor es sich auf stelzigen Beinen davonmacht. Eine zeitliche Datierung ist nur grob aufgrund gewisser biographischer Abschnitte und stilistischer Merkmale möglich, da Thomas Herbst selbst die wenigsten seiner Bilder datiert hat. Aufgrund der Farbpalette und des vergleichsweise pastosen Auftrags lässt sich diese kleine Ölstudie Mitte der 1880er Jahre ansiedeln.

Nach seiner Rückkehr 1884 nach Hamburg pflegte Herbst, abgesehen von seinem gesellschaftlichen Umgang, einen eher zurückgezogenen Lebensstil und unternahm vielfach alleine Ausflüge ins Hamburger Umland, wo er es nicht müde wurde, in unzähligen Ölstudien sich immer und immer wieder mit einem bestimmten Motiv, z.B. dem der Kühe, zu beschäftigen. Arthur Illies, ein Malerkollege aus dem Hamburgischen Künstlerclub von 1897, beschrieb die Motiv-Suche des Älteren leicht süffisant mit folgenden Worten: „Thomas Herbst macht auf der Kuh-Weiden eine merkwürdige Figur. Da er viel zu Gesellschaften eingeladen wird, hat er ältere Frackanzüge, die er nun beim Malen aufträgt. Hinten hat er einen Pinselvorrat stecken und vorne auf der Brust streicht er die Pinsel aus, so daß seine Vorderansicht genauso mit Farbe verkrustet ist wie seine Palette. So sieht man ihn mit seinem roten Bart, fliegenden Rockschoßen und einem dreibeinigen Feldstuhl hinter sich zur Freude der Milchmädchen hinter den Kühen rumsausen.“ Neben den kleinformatischen Ölstudien bezeugen auch die erhaltenen Blätter aus seinen Skizzenbüchern seine künstlerische Konzentration auf einige wenige Themen.

Die Zeichnung *Kühe* aus dem Thomas Herbst-Nachlass ist exemplarisch für seine Skizzen-Zeichnungen. Im Blattmaß 19,5 x 23,5 cm fast identisch mit der kleinen Ölstudie des *Kälbchen*, blicken wir auf eine idyllische Melk-Szene. Im Bildvordergrund einer sich

weit in den Hintergrund ausdehnenden Wiesen-Landschaft, fängt der Künstler eine Vierergruppe Kühe ein, von der zwei liegend und zwei stehend wiedergegeben sind. Die stehenden Kühe werden von zwei seitlich neben den Kühen knienden Frauen gemolken. Am rechten Bildrand, schräg hinter der rechten Frau, steht ein Eimer, was darauf schließen lässt, dass die liegenden Kühe bereits ihre „Arbeit getan“ haben. Die Stimmung ist entspannt und hat etwas Friedliches – Mensch und Tier in einem harmonisch respektvollen Umgang miteinander in einem natürlichen Umfeld. Auch der stille Beobachter im Hintergrund, der diesen Moment einfängt und in seinem Skizzenbuch einfriert, scheint ein Teil davon zu sein. Am linken und unteren Blattrand erkennt man die für seine Zeichnungen ganz typischen Einrahmungsstriche, mit denen Herbst seine Skizzenblätter vorab eingrenzte. Gekonnt modelliert der Künstler die Darstellung, indem er den Blei- und Graphitstift unterschiedlich einsetzt. Mit zarten Linien, festen Strichen, reinen Umrisslinien und dunklen, Fläche füllenden Schraffuren erschafft und belebt Herbst die Melk-Szene mit rein graphischen Gestaltungsmitteln. Ohne die Zeichnung malerisch auszuführen, gelingt es dem Künstler eine atmosphärisch dichte Szenerie zu erschaffen. Vor allem in seinen Zeichnungen kommt zum Ausdruck, um wie viel moderner Thomas Herbst im Vergleich zu seinen Künstlerkollegen der Düsseldorfer und Münchner Schule war.

AA



Weiterführende Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, Ausst. Kat. Hamburg 2015, Küster 1999, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, Ahlers-Hestermann 1986, Galerie Herold 2007, Ahlers-Hestermann 1986 (1916), Rosenhagen 1918

Abb.: Thomas Herbst „auf der Jagd“, Foto von Arthur Illies, um 1894, in: Küster 1999, S. 49

Mehr als eine Studie

Thomas Herbst (1848 Hamburg – Hamburg 1915)

55 Kopf eines Widders

Öl auf Karton

32 x 38,3 cm

Verso: Landschaft

Provenienz: Ursula Grundstedt, Hamburg; Privatbesitz, Sylt

Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, S. 226, WZ-Nr. 546

Leihgabe

Der *Kopf eines Widders* stammt aus der ehemaligen Sammlung Grundstedt. Gustav Grundstedt, ein Hamburger Kunsthändler, fungierte seinerzeit als Nachlassverwalter von Thomas Herbst. Nachdem er den Bestand aus dem Atelier des Künstlers gesammelt von den Schwestern erworben hatte, fixierte er einige der losen, auf Papier gemalten Ölstudien auf Karton und versah diese mit einem Nachlass-Stempel. Dass es sich bei unserem *Kopf eines Widders* um ein von Thomas Herbst selbst auf Karton gemaltes Ölbild handelt, bezeugt die Rückseite, die eine Landschaftsstudie aufweist.

Im Werkverzeichnis von Carsten Meyer-Tönnemann findet sich neben unserem Karton nur noch ein weiterer Widderkopf aufgeführt in der Kategorie „Schafe“. Diese ist mit 14 Gemälden und Öl-Studien im Vergleich zu den über 250 erfassten Kuh-Bildern übersichtlich und es sind hier neben einigen wenigen Schafherden hauptsächlich einzelne Schafstudien versammelt. Mit den Maßen 32 x 38,5 cm ist der *Kopf*

eines Widders vergleichsweise groß und bekommt dadurch eine gewisse Gewichtung. Auch die detailgenaue Ausführung spricht dafür, dass der Kopf mehr als nur eine Studie war. In Profilansicht wiedergeben, füllt der Kopf fast den kompletten Karton aus. Der Hintergrund ist mit einigen wenigen grünen Pinselstrichen nur ansatzweise ausgeführt, wie wir es auch bei einigen Kuhkopfstudien finden. Umso detaillierter ist der Kopf des Tieres mit seiner charakteristischen Hörnung ausgeführt. Auf jegliche Umrisslinie verzichtend, modelliert Herbst Pinselstrich für Pinselstrich den Widderkopf und lässt ihn aus dem rudimentären Hintergrund heraus ohne Halsansatz erscheinen. Betrachtet man den zweiten bekannten Widderkopf, der eindeutig einen Studiencharakter aufweist, verstärkt sich der Eindruck, dass es sich bei unserem Exemplar um mehr als eine flüchtige Studie handelt.

AA

Weiterführende Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, Ausst. Kat. Hamburg 2015, Küster 1999, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, Ahlers-Hestermann 1986, Galerie Herold 2007, Ahlers-Hestermann 1986 (1916), Rosenhagen 1918



Thomas Herbst (1848 Hamburg – Hamburg 1915)

56 Wiese bei Hittfeld, 1902

Öl auf Karton

22 x 29,5 cm

Provenienz: Nachlass Thomas Herbst, Hamburg; Heinrich Stinnes, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

57 Kohlfeld, um 1900

Öl auf Leinwand

58 x 76 cm

Sign. rechts unten

Provenienz: Max Lieberman, Berlin; Otto Modersohn, Worpswede; Gustav Grundstedt; Hamburg

Literatur: Meyer-Tönnemann 1985, S. 155 f., Meyer-Tönnemann 2015, S. 19, S. 26, S. 100, WZ-Nr. 19,

Ausst. Kat. Hamburg 2015, S. 37, Küster 1999, S. 145, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 30, Ahlers-

Hestermann 1986, Titelbild, Galerie Herold 2007, Ahlers-Hestermann 1986 (1916), Rosenhagen 1918

Wollte der 17jährige Kunststudent noch Historienmaler werden, formuliert der 19jährige sein künstlerisches Streben nunmehr anders. Er möchte „mit Erfolg nach der Natur, nach Landschaft und Tier malen“, so Thomas Herbst. Das sei das „wirklich Wahre“, wie er in einem Brief feststellt. 1866 wechselte der angehende Künstler nach einjährigem Studium am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main zur privaten Malschule von Carl Steffek in Berlin. Hier lernte er Max Liebermann kennen, mit dem ihn später eine lebenslange Freundschaft verband und mit dem er sich 1876 über ein halbes Jahr ein Atelier in Paris teilte. Dieser Aufenthalt und die Begegnung mit der Kunst aus dem Kreis der „Schule von Barbizon“ erweiterte den künstlerischen Horizont von Thomas Herbst ungemein und schlug sich in seinem Kunstschaffen nieder. Ahlers-Hestermann schrieb in seinem Aufsatz über Thomas Herbst in *Kunst und Künstler* 1916 über diese Paris-Erfahrung: „Er blieb kaum ein Jahr dort, aber diese Zeit genügte ihm, seiner Kultur, seinem Geschmack, seiner Urteilskraft eine ganz erstaunlich sichere Basis zu geben, sodass man späterhin den Eindruck hatte, er habe etwa ein Jahrzehnt in dieser komplizierten Welt zugebracht.“ (S. 5). Namentlich die Werke von Camille Corot beeindruckten den Hamburger sehr und es finden sich besonders in einigen der in den 1880er Jahren entstandenen Landschaften Anklänge an dessen malerischen Stil.

Lange vor der durch den französischen Impressionismus verbreitete Pleinairmalerei gab es in Hamburg bereits ab dem frühen 19. Jahrhundert die Tradition der Freilichtmalerei. Einige der hier im Katalog versammelten Künstler wie die Gebrüder Gensler, Adolph Vollmer, Georg Haeselich u.a. gehörten zu den Hamburger Frührealisten, die sich in ihrer Bemühung um die Erneuerung der Landschaftskunst direkt in die Natur begaben, um in natürlichen Lichtverhältnissen ein möglichst wirklichkeitsgetreues Abbild ihrer Beobachtungen zu schaffen (Meyer-Tönnemann 1985, S. 155 f.) *Die Wiese bei Hittfeld* wird wahrscheinlich 1902 während eines Studienaufenthalts in Hittfeld entstanden sein. Gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Friedrich Schaper, ebenfalls ein Gründungsmitglied des Hamburgischen Künstlerclub von 1897, durchstreifte Herbst während dieser Reise die Gegend um Meckelfeld und Hittfeld. Arthur Siebelist entdeckte ebenfalls während eines Studienaufenthaltes im Sommer 1912 mit seiner Malklasse Hittfeld für sich und seine Schüler und der Ort wurde zeitweilig zu einer Künstlerkolonie.

Herbst baut die weitläufige Landschaft in pastosem, pinseldefiniertem Farbauftrag in klassischer Dreiteilung auf. Der Bildvordergrund wird von einer Weidefläche eingenommen, auf der sich bis in den Bildmittelgrund nach hinten gestaffelt ein paar Kühe befinden. Die Bildmitte gestaltet sich in einem vergleichsweise schmalen Streifen durch die Wieder-



gabe einer dörflichen Ansiedlung. Durch Bäume und Büsche blickt man auf vereinzelte Häuser. Zwischen den in Varianten monochrom gehaltenen Erdtönen des Bildvordergrunds und dem blau, weiß, grau strukturierten Himmel blitzen die roten Hausdächer regelrecht hervor und setzen unerwartete Akzente. Obwohl über zwei Drittel des Bildes aus Wiese und Himmel bestehen, schafft Herbst durch die facettenreiche Strukturierung der Farbflächen eine abwechslungsreiche, stimmungsvolle Landschaft mit malerischem Charakter.

Gänzlich anders in Wirkung und Ausdruck begegnet uns das *Kohlfeld*. Die Farbigkeit und das Sujet sind nahezu singular im überlieferten Werk von Thomas Herbst, was eine Datierung erschwert. Der Malaktus und die Farbpalette sind noch sehr viel stärker in impressionistischere Manier als *Die Wiese bei Hittfeld*, was für eine Datierung um oder vor 1900 spricht. Es ist eines der wenigen signierten Werke des Künstlers und hat eine prominente Provenienz.

Thomas Herbst war eines der Gründungsmitglieder des Hamburgischen Künstlerclub von 1897. Mit 57 Jahren war er um die 20 Jahre älter als die „Jungen Hamburger“ der Hamburger Kunstszene der 1890er Jahre. Dennoch scharten diese „Jungen“ sich um ihn. „Diese Künstler suchten – wohl unbewusst – in Herbst ein Bindeglied zur Tradition der großen Malerei und außerdem fesselte sie die sprühend-lebendige Persönlichkeit, deren Überlegenheit sich nie etwa in einer professoralen Art bemerkbar machte, sondern ganz beiläufig, oft unter halber Selbstironie versteckt, das gab, was sie geben konnte“, wie Ahlers-Hestermann konstatiert. (Ahlers-Hestermann 1986 (1916), S. 6). Auf Anraten und Zuspruch Alfred Lichtwarks, des damaligen, sehr ambitionierten Kunsthallendirektors, schlossen sich die „Jungen Hamburger“, zu einer oppositionellen Künstlergruppe zusammen. Die von Lichtwark geförderten und vom französischen Impressionismus inspirierten Künstler sahen sich einem großen Widerstand in der Hansestadt ausgesetzt. Sie stießen mit ihrer modernen Malweise sowohl beim Kunst-Publikum als auch bei den traditionellen Kollegen auf Unverständnis und Ablehnung, was 1896 im „Gewitter eines Kunstfrühlings“ (Ahlers-Hestermann, in Meyer-Tönnemann 1985, S. 104) gipfelte. Bei einer legendären Mitgliederversammlung im März 1896 kam es zu tumultartigen Szenen, ob der Thematik der neuarti-

gen Kunstszene. „Die Versammlung endet schließlich mit einem allgemein Ablehnungsbeschluß aller neuzeitlichen Kulturbestrebungen in Hamburg durch den gesamten Kunstverein.“, wie sich Arthur Illies, ein Gründungsmitglied des Hamburger Künstlerclubs, erinnerte (Arthur Illies, Lebenserinnerungen, in Schiefer/Schack 1970, S. 181/182). Der Kontakt und das gemeinsame Arbeiten mit diesen „Jungen Hamburgern“ veranlasste Herbst zu einer Erweiterung seiner Farbpalette. Er überwand die Tonmalerei in grau, grün, braun und ließ stattdessen mit Blautönen und gelben Akzenten Licht in seine Bilder fließen. Das *Kohlfeld* lässt sich als exemplarisch für diese experimentelle Zeit von Thomas Herbst ansehen. Eine fast identische Farbpalette und ein ähnlicher Pinselduktus finden sich in den Werken *Dorfstraße* (um 1897) von Julius von Ehren und *Straße in Billwerder* (um 1895) von Ernst Eitner, woraus sich eine gegenseitige Befruchtung der Künstler schließen lässt. Die Farbe Lila in der Großflächigkeit und Intensität, wie sie uns in dem *Kohlfeld* begegnet, finden wir in keinem weiteren Bild von Thomas Herbst mehr. Mit großen wolkigen Pinselstrichen platziert Herbst den violetten Rotkohl, inmitten eines Grünkohlfeldes, im vorderen Bild Drittel mittig ins Bild. Die in gebückter Haltung nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutete Figur mitten im Kohlfeld geht im Feld fast unter, da Herbst für deren Kleidung fast dieselbe Farbe wie für den Rotkohl wählt. Ein in der Komplementärfarbe Ockergelb gehaltener undefinierter Streifen in der Bildmitte unterstreicht die Leuchtkraft des Lila und bildet den Übergang zu einer saftig grünen Wiese, auf der sich ein Bauernhaus befindet. Das überdimensional tiefe Dach des Hauses bildet in einem kräftigen Ziegelrot eine weitere Farbmarkierung. Die sich hinter dem Haus auftuende Baumlandschaft in Dunkelgrün verstärkt wiederum die Leuchtkraft des hellen Wiesengrüns. Der Himmel ist dagegen zurückhaltend als weißlich graue, vergleichsweise homogene Fläche mit wenig Blauanteil gestaltet und stellt damit das Gegengewicht zu dem stark strukturierten Bildvordergrund dar. Es entsteht fast der Eindruck als würde das Bild aus zwei Teilen bestehen: Die untere Bildhälfte von dem berauschten, von seinen Künstlerkollegen inspirierten, experimentierenden Thomas Herbst gestaltet, die obere Bildhälfte hingegen in alt-hergebrachter Manier, mit feinem Pinsel gemalt.

AA



Weiterführende Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, Ausst. Kat. Hamburg 2015, Küster 1999, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, Ahlers-Hestermann 1986, Galerie Herold 2007, Ahlers-Hestermann 1986 (1916), Rosenhagen 1918

Thomas Herbst (1848 Hamburg – Hamburg 1915)

58 Junge im Wald

Öl auf Papier, nachträglich auf Karton aufgezogen

71,5 x 52,5 cm

Provenienz: Nachlass Thomas Herbst, Hamburg; Ernst Michael Winter, Hamburg

Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, S.138, WZ-Nr. 146

59 Junge Magd, um 1900

Bleistift

23,1 x 18,4 cm

Provenienz: Gustav Grundstedt, Hamburg

Literatur: Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 14

Thomas Herbst war ein Einzelgänger. Er vertrat die Meinung, dass es für einen Künstler abträglich sei, sich zu verheiraten und eine Familie zu gründen, da diese Verpflichtungen eine zu große zeitliche Belastung darstellen würden. Konsequenterweise blieb er zeitlebens ungebunden. Gleichwohl begab er sich gerne in Gesellschaft. In den elitären Häusern der Hamburger Gesellschaft war er ein gern gesehener Gast. Zeitweilig unterrichtete er an der Gewerbeschule für Mädchen die Töchter der feinen Gesellschaft. Trotz immerwährender Geldnot verweigerte er sich aber bis auf wenige Ausnahmen der Auftragskunst, zu der auch das Porträtieren der Hamburger Honoratioren zählte. Dementsprechend finden sich in seinem Oeuvre nur wenige Porträt-Studien und figürliche Malerei. Aus den frühen Jahren sind einige bäuerliche Bildnisse bekannt, die in seinem späteren Werk in dieser ausschließlichen Form keinen Platz mehr finden. Wenn er sich dem Sujet der figürlichen Malerei widmet, dann in Form einer Landschaftsszenarie mit figürlicher Staffage, oder in Form von Kinderdarstellungen, auch diese meist in eine Landschaft eingebettet. So auch der *Junge im Wald*. Das Motiv einer an einen Baumstamm gelehnten Figur findet sich noch zweimal im Werkverzeichnis von Carsten Meyer-Tönnemann (Kat. Nr. 142 und 180). Der *Junge im Wald* sticht daraus hervor, da es wie ein ausgeführtes Gemälde in den Maßen 70 x 50 cm anmutet. Allerdings spricht die Ausführung auf Papier dafür, dass Herbst das Bild als Studie angefangen hat. Herbst legte großen Wert auf die Unterscheidung zwischen Studie und Gemälde. Letzteres führte er ausschließlich als Bildkomposition im Atelier aus.

Zeitlich ist der *Junge im Wald* zwischen 1900/1905 anzusiedeln, da Herbst hier bereits wieder zur tonigen Malerei zurückkehrt, aber die Errungenschaften der impressionistischen Stimmungsmalerei beibehält. Der Junge, der mit einer Hand in der Hosentasche entspannt an einen Baumstamm gelehnt steht, blickt direkt aus dem Bild heraus, als würde er mit dem Betrachter in Kontakt treten wollen. Seine gepflegte Kleidung weist ihn als bürgerlichen Sohn aus. Der „Meister des Grüns“ schafft trotz des vorherrschenden dunklen Grundtons eine lichte Waldatmosphäre. Fast verschämt setzt Herbst einige winzige Rotakzente: die Ohren und Lippen des Jungen sowie links vom Baumstamm ein roter Streifen.

Die figürliche Zeichnung nimmt bei Thomas Herbst eine untergeordnete Stellung ein. Herbst verwendet die Zeichnung ausschließlich zum Einfangen möglicher Motive, als Bausteine, die er in einer malerisch umgesetzten Komposition verwenden könnte. Damit verbleiben sie oftmals skizzenhaft, mit schnellen, sicheren Strichen gezeichnet, aber mit eindeutigem Studiencharakter. Die *Junge Magd* hingegen erscheint fast malerisch. Mit zarten Schraffuren und weichen Umrisslinien scheint der Künstler mehr anzudeuten als auszuführen. Virtuoso nutzt er die frei gelassenen Flächen, um der monumental das Blatt ausfüllenden Figur Plastizität zu verleihen. Diese erscheint dadurch wuchtig und zart zugleich. In altmeisterlich anmutenden Stil arbeitet er den Faltenwurf des Kleides der jungen Frau heraus, die wohl auf einem nicht dargestellten Schemel sitzend in seitlicher Rückenansicht dargestellt ist. Ihr rechter Arm liegt entspannt



in ihrem Schoß. Den linken Arm streckt sie aus als wäre sie im Begriff etwas zu tun. Für Herbst spielte ihre Tätigkeit keine Rolle, genauso wenig ihre Sitzgelegenheit, die er ausspart. Es wäre ihm ein Leichtes gewesen mit wenigen Strichen einen Schemel zu skizzieren. Er aber verzichtet darauf, da es ihm um die Momentaufnahme geht. Jedes überflüssige Detail könnte die Stimmung, die er mit der Zeichnung einzufangen versucht, zerstören. Denn, wie Hans Rosenhagen, der den Künstler persönlich kannte und mehrmals auf seinen Exkursionen begleitete, feststellt: „Dazu war der Künstler ein Licht- und Stimmungsmaler ersten Ranges. Und er besaß, was den meisten neueren Malern abgeht: Gemüt. Nicht in dem üblen

sentimentalen Sinne, sondern in der Form von großer Herzenswärme. Das, was er malte, sah er nicht nur mit den schärfsten Augen an – er war, wenn es ihn als Maler anzog, auch immer regelrecht darin verliebt. Ob es sich um eine Kindergestalt, um ein im Lichte glänzendes Kuhfell, um das charakteristische Gesicht eines alten Fischers, um eine baufällige Dorfkate, einen Weidenweg, eine anmutige Landschaft oder ein vom Metzger aufgehängtes geschlachtetes Kalb handelte – wenn ihm etwas gefiel, verschwendete er sein ganzes Können daran, um auch den letzten Reiz der Erscheinung zu fassen.“ (Rosenhagen 1918).

AA

Weiterführende Literatur: Meyer-Tönnemann 2015, Ausst. Kat. Hamburg 2015, Küster 1999, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, Ahlers-Hestermann 1986, Galerie Herold 2007, Ahlers-Hestermann 1986 (1916), Rosenhagen 1918



Ernst Eitner (1867 Hamburg – Hamburg 1955)

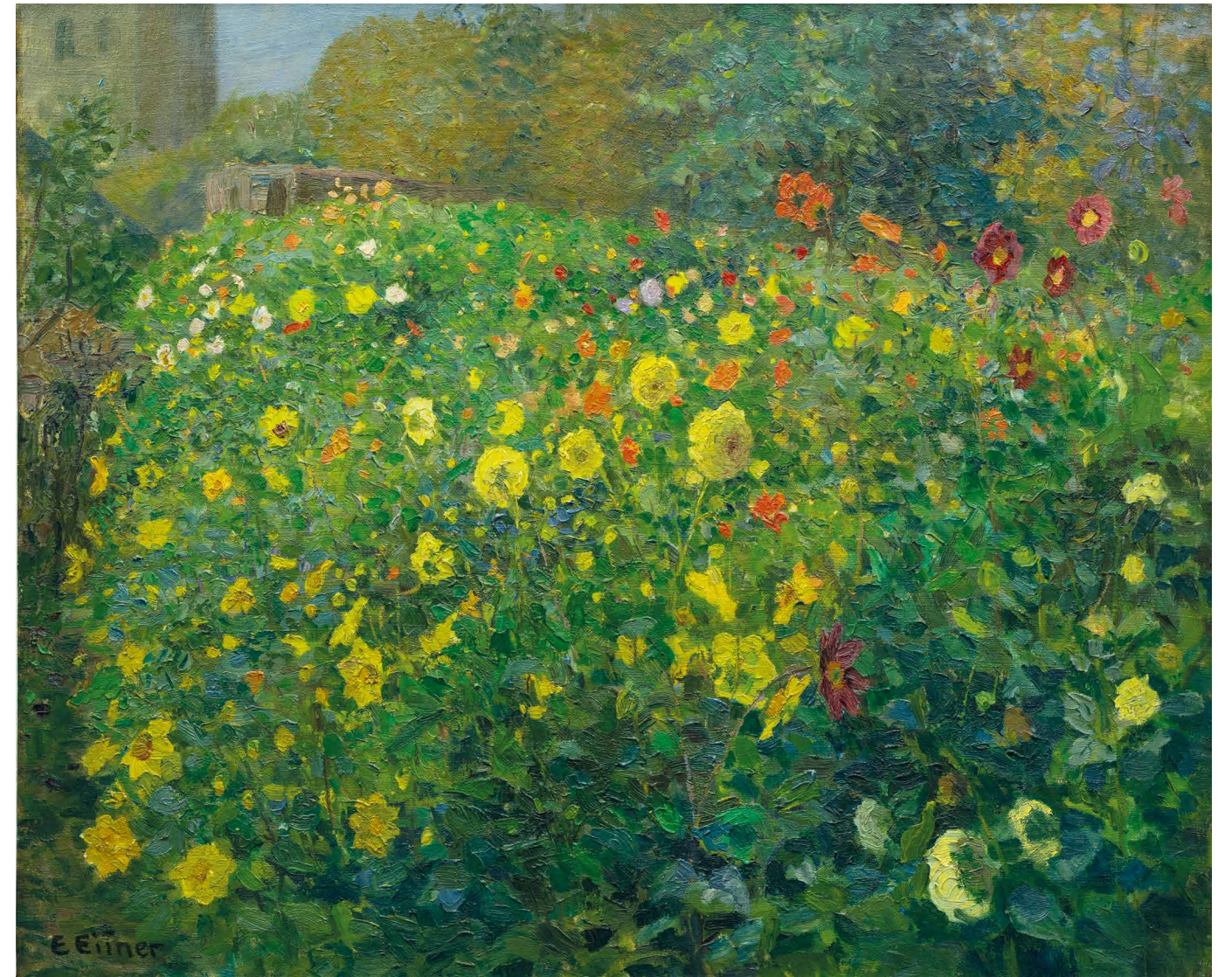
60 Blumengarten
Öl auf Leinwand
59,5 x 68 cm
Sign. unten links: E. Eitner
Literatur: unveröffentlicht

Der Blumengarten kann auf einen Blick verdeutlichen, warum dem Hamburger Maler Ernst Eitner der Beiname eines „Monet des Nordens“ verliehen wurde. Offenbar hat Eitner hier seine noch stärker im Realismus fußenden Themen und die dunklere Palette seiner Anfänge überwunden, um die vegetabile Natur als ein Spektakel von Farbe und Licht in das Gemälde zu überführen. Die Grundlage dafür bot die von Alfred Lichtwark angeleitete und im Hamburgischen Künstlerclub von 1897 in die Praxis überführte Freilichtmalerei, welche die Gruppe junger Hamburger Maler um Arthur Siebelist in damals revolutionärer Weise ausübte. Im Studium der Natur und der Anfertigung von Ölskizzen vor dem Motiv liegt die Grundlage für Eitners immer stärker zum Impressionismus neigende künstlerische Entwicklung, welche das Gemälde des Blumengartens auf sprechende Weise in Szene setzt. Der Gegenstand des großen Bildes eigentlich nebensächlich: die kleine Wiese eines von Hecken und einem Bretterverschlag umzirkelten Gartens wird zum Ort eines farblichen Spektakels, welches die Natur nur für sich selbst hervorzubringen scheint. Gelbe und violette Blumen – Rosen und Dahlien – überragt von roten Mohnblüten breiten sich wie

ein Teppich über das satte Grün der Wiese aus. Der Augenpunkt des Malers ist bewusst tief gewählt, die pastos gemalte Blumenwiese füllt etwa Dreiviertel der Bildfläche aus und gestattet kaum einen Blick in die Raumentiefe. Wie ein zweckfreies Ornament treibt die Natur selbst ihr Spiel mit den Farben und lässt dem Maler lediglich die Aufgabe übrig, diesen flüchtigen Eindruck einzufangen. Von Claude Monet sind ganz ähnliche Bilder bekannt, man denke etwa an das *Mohnfeld von Argenteuil* aus dem Jahre 1873 (Paris, Musée d'Orsay). Es ist durchaus denkbar, dass Eitner auf seinen Reisen nach Paris 1895 und 1900 derartige Gemälde im Original gesehen hat und diese ästhetische Erfahrung in seine Formensprache übertrug. Mit gutem Recht lässt sich zuletzt annehmen, dass die Blumenwiese ein Motiv aus dem eigenen Garten in Billwerder bei Hamburg ist, wo das Ehepaar Eitner von 1894 bis etwa 1903 lebte. Wie Monet und Liebermann, die ihre privaten Gärten ins Zentrum ihrer Bildwelten rückten, hat auch Eitner den eigenen Garten immer wieder porträtiert.

IW

Weiterführende Literatur: Schulte-Wülwer 2017, Schulte-Wülwer/Leppien/Meyer-Tönnemann/Schiefler/Stock/Wolters 2020



Schatten, von Licht erfüllt

Ernst Eitner (1867 Hamburg – Hamburg 1955)

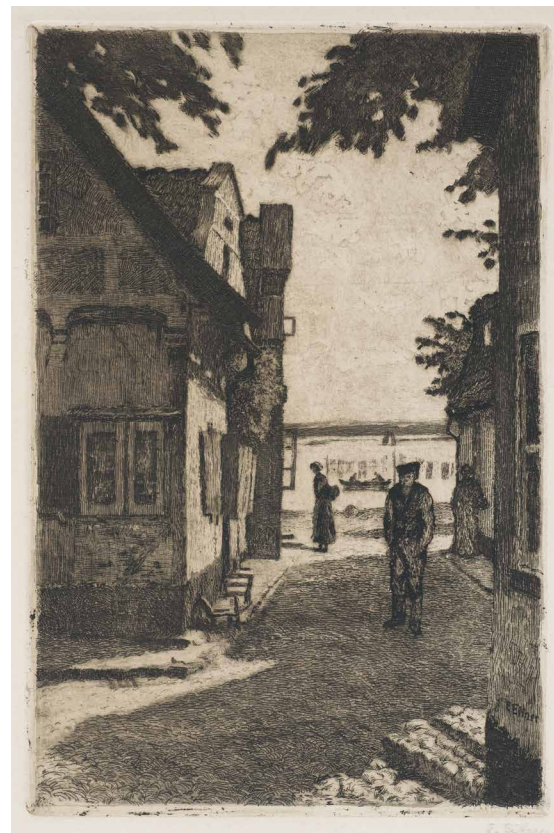
61 Gasse in Travemünde
Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Karton
54 x 42 cm
Sign. links unten: E. Eitner
Literatur: unveröffentlicht

Travemünde, schon seit 1802 als Seebad ausgezeichnet, hatte in seinem Dorfkern um 1900 noch ganz den Charakter eines alten Fischerdorfes an der Ostsee bewahrt. War am Meer 1898/99 eine großzügige Strandpromenade errichtet worden, an der sich Hotels und 1913 auch der Jugendstil-Neubau eines Spielkasinos für die Badeurlauber ansiedeln sollten, so blieb der eigentliche Dorfkern kleinteilig bebaut und von engen Gassen charakterisiert. Den Durchblick durch eine solche Gasse auf die Trave, die hier in die Ostsee mündet, zeigt Eitners Gemälde. Zu erkennen ist auch das Ufer der dahinter gelegenen Halbinsel Priwall. Das freundliche Sonnenlicht eines Sommertags lässt die Häuser lange Schatten werfen, und eben genau dieses Phänomen macht Eitner zum eigentlichen Thema seines Bildes. Wie zufällig gewählt erscheint der Ausschnitt, doch bietet er dem Maler die Gelegenheit, die hell erleuchtete und weiß getünchte Hauswand in direktem Kontrast zu dem verschatteten Vor- und Mittelgrund zu setzen. Von besonderem Reiz ist die Tatsache, dass Eitner dieses Motiv auch in etwas abgewandelter Form für eine eigenständige Radierung genutzt hat (vgl. Abb. Kat. 61a), die nun im graphischen Medium des Schwarz-Weiß das Spiel des Sommerlichtes in reine Tonwerte übersetzt. Man möchte das Gemälde in die frühe Phase von Eitners Werk datieren, die ganz im Zeichen der Freilichtmalerei stand, welche im Hamburgischen Künstlerclub von 1897 praktiziert wurde. Eitner war neben Thomas Herbst, Arthur Siebelist, Pauls Kayser und anderen Gründungsmitglied dieser Vereinigung, welche die norddeutsche Landschaft um Hamburg als Motivwelt entdeckte und sich durch gemeinsame Studien in der Natur intensiv erschloss. Eitner war schon seit etwa 1890 häufig in Lübeck, woher seine Ehefrau

Gasse in Travemünde
Radierung
23,2 x 15,8 cm
Sign. rechts unten: E. Eitner
Literatur: unveröffentlicht

Antonia Bißling stammte. Er hielt sich mehrfach in der Künstlerkolonie Gothmund auf und hat auch Travemünde immer wieder besucht. Das noch ganz von der Gegenstandsfarbe dominierte, stärker an Liebermann erinnernde Kolorit trägt noch nicht den konsequenten impressionistischen Duktus, welchen Eitners Kunst nach der intensiven Begegnung mit der französischen Moderne annahm.

IW



Weiterführende Literatur: Schulte-Wülwer 2017, Schulte-Wülwer/Leppien/Meyer-Tönnemann/Schiefler/Stock/Wolters 2020

Ernst Eitner (1867 Hamburg – Hamburg 1955)

62 Jungfernstieg in Hamburg, 1899
Öl auf Leinwand
41 x 49 cm
Sign. unten rechts: E. Eitner
Provenienz: Privatbesitz
Literatur: unveröffentlicht
Leihgabe

Eitners Ansicht des Jungfernstiegs zeigt den Hamburger Künstler ganz im Banne des französischen Impressionismus. Es ist bezeichnend, dass Eitner ein prägnantes Großstadtmotiv wählte und den Bildgegenstand zugleich nutzte, um das Spiel von Licht und Farbe an einem heiteren Sommertag zur Anschauung zu bringen. Eitner dürfte sich mit seiner Staffelei am Ballindamm postiert und das mit lockerem Pinselstrich gemalte Bild schon vor Ort weitgehend ausgeführt haben. Im steilen Winkel geht der Blick nach Nordwesten, wo sich als beherrschendes Motiv der dunkle architektonische Komplex des Hotels Hotels Hamburger Hof wie eine Monet'sche Kathedrale der Zivilisation erhebt. Eitners Hauptaugenmerk gilt jedoch den Reflexionen des Lichts auf dem Wasser der Binnenalster, auf dem zugleich die bunten Dampfer wie Agenten einer geschäftigen Lebendigkeit an- und ablegen. Im späteren 19. Jahrhundert hatte sich der Jungfernstieg zum eigentlichen Boulevard der wachsenden Großstadt Hamburg entwickelt. Hier befand sich mit Sillem's Basar auch das erste Einkaufszentrum in Deutschland, hier flanieren die Hamburger Bürgerfamilien am Wochenende und führten ihre unverheirateten Töchter, die Jungfern, aus. Einen deutlichen Akzent setzte ab 1883 der in rotem Mainsandstein errichtete Bau des Grand Hotels Hamburger Hof, dem gegenüber,

direkt am Wasser gelegen, der Alsterpavillon liegt, der den Flaneuren die Möglichkeit zur Einkehr bot. Die französischen Impressionisten, allen voran Édouard Manet mit seinen Bildern vom Ufer der Seine und den dortigen Bootsanlagestellen, hatten bereits ähnliche Motive großstädtischer Sommerfrische gewählt. Durch Alfred Lichtwark, den beständigen Förderer der Maler des Hamburger Künstlerclubs von 1897, wurde die französische Moderne in Hamburg bekannt gemacht. Nicht nur auf den sogenannten Frühjahrsausstellungen seit 1895 waren Werke der französischen und deutschen Impressionisten wie Liebermann, Leistikow und Skarbina zu sehen; auch die Ankäufe moderner Malerei für die Hamburger Kunsthalle, beginnend 1896 mit einem Stilleben von Claude Monet, nahmen erheblich zu. Lichtwark dürfte auf die Themenwahl Eitners einen erheblichen Einfluss ausgeübt haben, auch reiste der Maler schon im Jahr 1895 selbst nach Paris, um die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Malerei zu studieren. Das Gemälde vom Jungfernstieg ist ein bemerkenswertes Dokument der intensiven Rezeption der französischen Freilichtmalerei durch die Hamburger Künstler um 1900.

IW

Weiterführende Literatur: Schulte-Wülwer 2017, Schulte-Wülwer/Leppien/Meyer-Tönnemann/Schiefler/Stock/Wolters 2020



Friedrich Kallmorgen (1856 Altona – Grötzingen 1924)

63 Am Großneumarkt in Hamburg, 1904

Bleistift

25 x 32 cm

Bez. rechts unten: Hamburg | am Großneumarkt. 15/9/1904. Fr. Kallmorgen

Literatur: in einer Mappe als Lichtdruck erschienen

Der Großneumarkt ist ein Platz inmitten der sog. Hamburger Neustadt, die bis heute in gewissem Sinn ihren historischen kleinstädtischen Charakter gewahrt hat, auch wenn sich die Bebauung um den Platz stark verändert hat. Allein aus diesem Grund kommt Kallmorgens Zeichnung ein hoher dokumentarischer Wert zu. Der Großneumarkt bildete einst das Zentrum des Wohngebietes zu Füßen der Michaeliskirche. Bereits im 17. Jahrhundert endeten alle Straßen, die in die Hamburger Neustadt führten, auf dem „großen Neumarkt“, woher sich der Name ableitet. Der ab 1624 geschaffene Platz war schon im späten 17. Jahrhundert vollkommen bebaut, wovon auch die Barockhäuser auf der Zeichnung Zeugnis ablegen. Über einen langen Zeitraum diente er als Exerzier- und Budenplatz für Schausteller und Trödler, zudem waren hier Marktstände zu finden. Kallmorgen hält einen scheinbar beiläufigen Augenblick auf diesem Platz am 15. September 1904 fest. Im Vordergrund werden Waren angeboten und mit kritischem Blick geprüft. Eine Frau zieht ihr scheinbar widerspensti-

ges Kind über den Platz, und reges Treiben herrscht an den Ständen im Hintergrund. Für Kallmorgen spricht eine ungewöhnliche Spontaneität aus dem Blatt, die ihn zum feinen Beobachter des Alltagsgeschehens werden lässt. An der Düsseldorfer Kunstakademie unter anderem noch von Andreas Müller und Ernst Deger, zwei Spätnazarenern, akademisch ausgebildet, wechselte er nach Karlsruhe und wandte sich zunehmend der Stilleben- und Landschaftsmalerei zu. Bekannt wurde er für seinen impressionistischen Städte- und Landschaftsbilder, unter denen Szenen aus dem Hamburger Hafen einen bedeutenden Platz einnehmen. Auch das vorliegende Blatt gehört in diese Werkgruppe und offenbart in seiner wie zufällig wirkenden Ausschnittwahl und dem Sinn für die Poesie des Nebensächlichen die andauernde Haltung eines akademisch und realistisch geschulten Impressionisten.

IW

Weiterführende Literatur: Galerie Herold 1981, Eder 1991



Ein Dandy in Hittfeld

Arthur Siebelist (1870 Dresden-Loschwitz – Hittfeld bei Harburg 1945)

64 Bildnis des Malers Ahlers-Hestermann, 1902

Blei

41,8 x 24 cm

Eigenhändig bez. unten rechts: A Siebelist | Hittfeld. 1902 | Sommer.

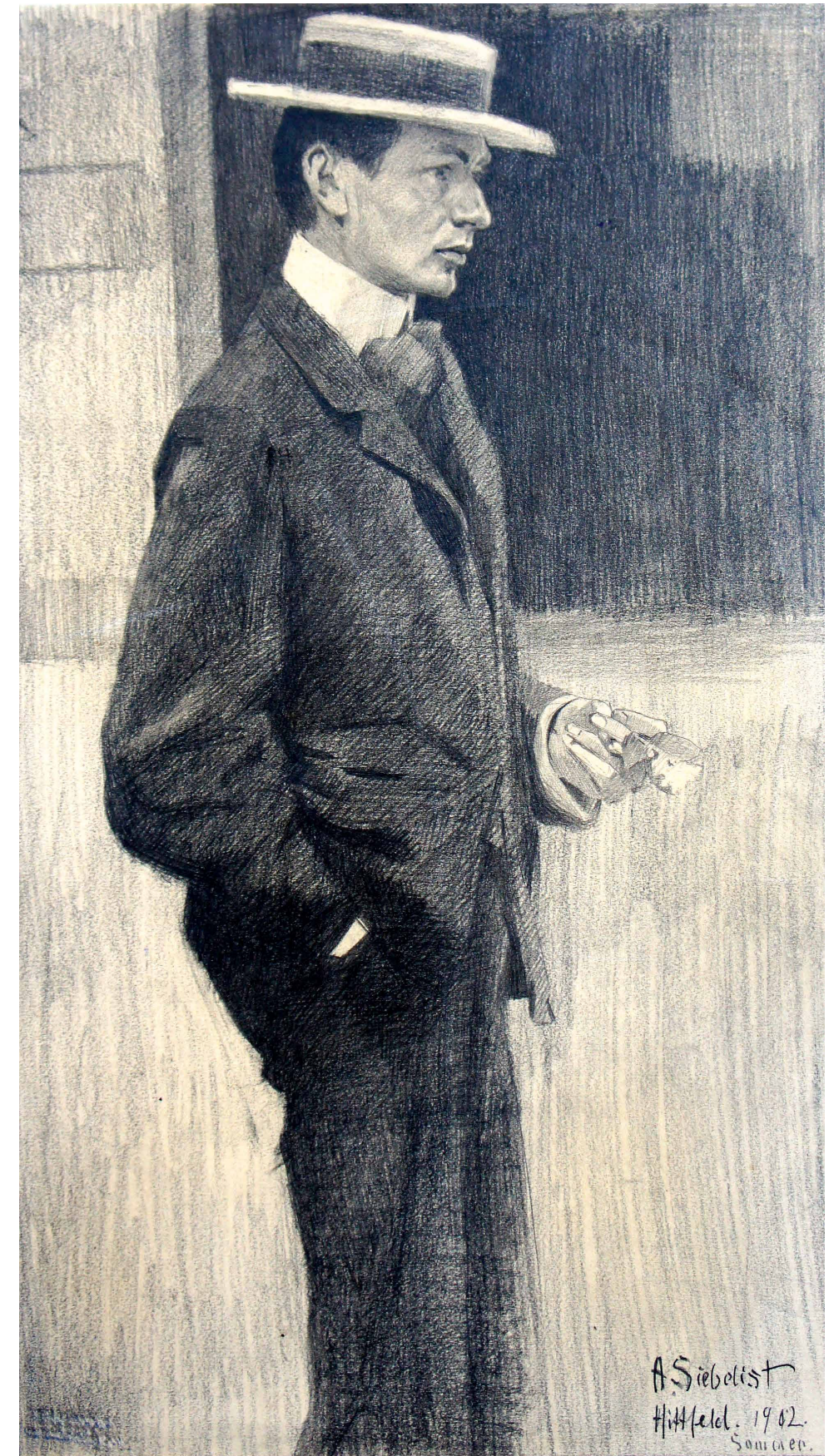
Literatur: Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 30

Die grandiose Zeichnung mit ihren tiefschwarzen Partien, die Siebelist durch eng aneinander liegende Striche mit dem Stift erzeugt hat, lässt an Kohlezeichnungen von Georges Seurat denken. Dennoch ist sie weniger ein eigenständiges Werk als vorbereitendes Studienmaterial für das 1902 entstandene Monumentalgemälde *Der Künstler und seine Schüler* (Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. HK-1764), das Lichtwark für seine Sammlung von Bildern aus Hamburg erwarb. Das gezeichnete Kniestück von Friedrich Ahlers-Hestermann, der zu Siebelists Schülerkreis zählte, dürfte wie eine Reihe von Ölstudien mit hoher Wahrscheinlichkeit als ein Werk der Freilichtmalerei vor Ort entstanden sein. Die eigenhändige Lokali-

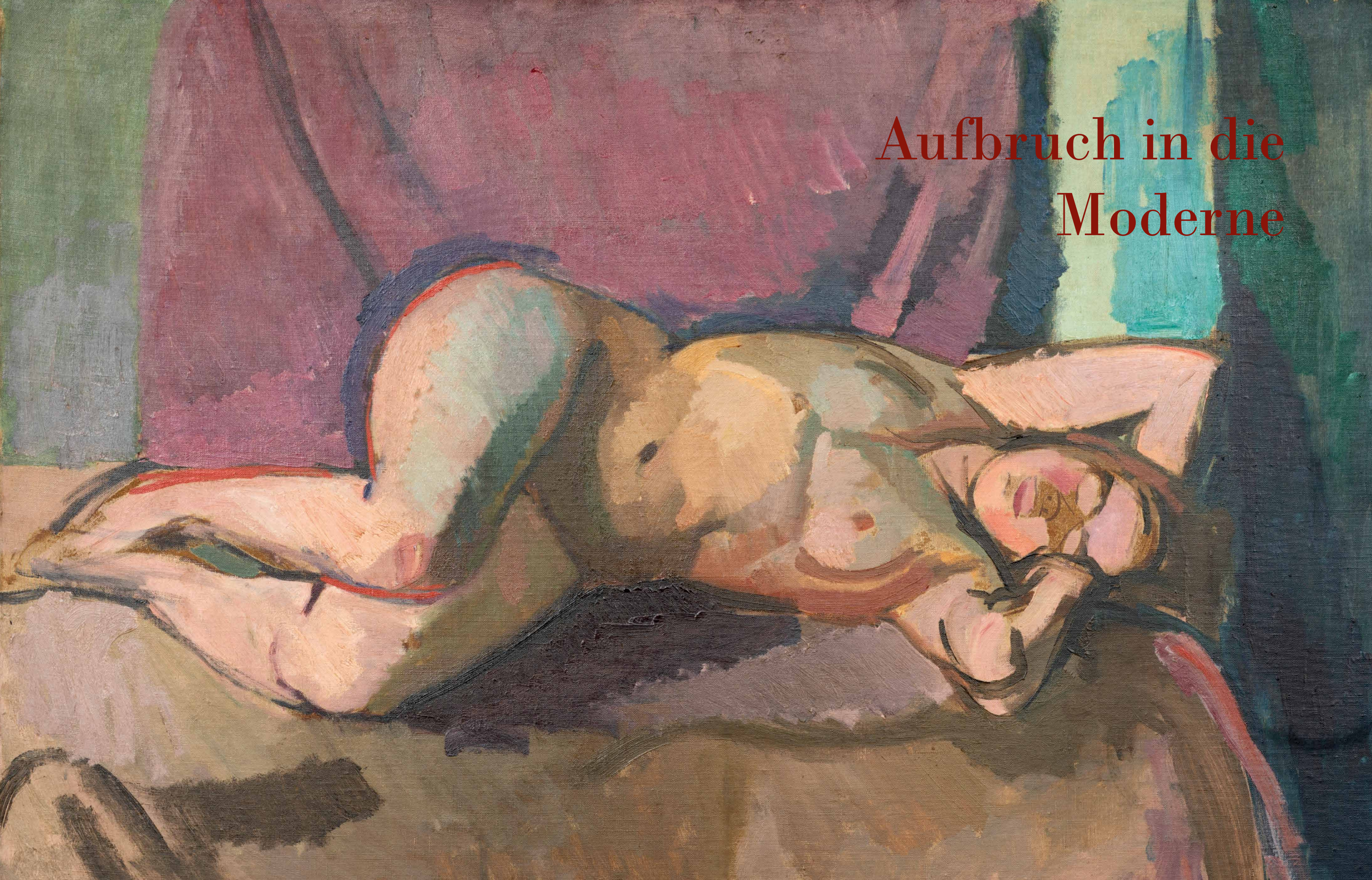
sierung „Hittfeld“ deutet darauf hin. Das Dorf Hittfeld im Kreis Harburg am Nordrand der Lüneburger Heide entwickelte sich ab 1902 zu einer Künstlerkolonie Hamburger Maler. Namentlich Siebelist selbst, Gründungsmitglied des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897, entdeckte Hittfeld als Motiv für seine Studien und zog später auch dorthin. Siebelist hatte eine Reihe von Schülern, mit denen er in die Natur zog, um die impressionistische Freilichtmalerei zu betreiben. Davon zeugt auch die vorliegende Zeichnung, die Ahlers-Hestermann im lässigen Straßenanzug und mit Strohhut als dandyhaften Großstädter in die ländliche Umgebung versetzt. Siebelist hat die Studie in ähnlicher Weise, jedoch seitenverkehrt für das Gemälde verwendet. Die ältere Annahme, das große Gemälde sei als ein Werk der Freilichtmalerei vor Ort entstanden, lässt sich wohl nicht halten. Dagegen ist nachweisbar, dass sowohl der Bildhintergrund wie auch die Porträts durch Studien vorbereitet und von Siebelist erst im Atelier zu einer Komposition zusammengefügt wurden. Auf dem Gemälde, das einem unakademischen Ideal jugendlicher Männlichkeit in norddeutscher Kulturlandschaft huldigt, erscheint Siebelist in lockerer Gemeinschaft mit seinen Schülern Fritz Friedrichs, Albert von Clauswitz, Franz Nölken, Walter Voltmer, Walter Rosam und Friedrich Ahlers-Hestermann. Das Gemälde verbildlicht den Gedanken von freundschaftlicher Verbundenheit und Lässigkeit im Umgang des Lehrers mit seinen Schülern.

MT

Abb.: Arthur Siebelist, *Der Künstler und seine Schüler*, 1902, 184 x 205 cm, Öl auf Leinwand, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1764



Aufbruch in die
Moderne



Friedrich Ahlers-Hestermann (1883 Hamburg – Berlin 1973)

65 Porträt Franz Nölken, um 1902

Öl auf Leinwand

86 x 94 cm

Provenienz: Nachlass des Künstlers; Tatjana Hestermann, Hamburg

Literatur: Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 33, Ausst. Kat. Hamburg 1984, Abb. S. 2

Das Bildnis ist ein magistrales Zeugnis einer tiefen Künstlerfreundschaft. Friedrich Ahlers-Hestermann und Franz Nölken (1884-1918) kannten sich bereits zu Schulzeiten, hatten sie doch beide das Johanneum in Hamburg besucht. Während Nölkens Vater als Musiklehrer an dem humanistischen Gymnasium tätig war, stammte Ahlers-Hestermann aus einer Hamburger Kaufmannsfamilie. Ahlers-Hestermann war seit 1899 der erste Schüler von Arthur Siebelist gewesen, der entgegen der akademischen Gepflogenheiten seine Schüler im Freien unterrichtete. Franz Nölken folgte ihm 1900, nachdem er die Schule abgebrochen hatte. Das berühmte Gruppenbildnis von Arthur Siebelist *Meine Schüler und ich* (1902, Hamburger Kunsthalle) zeigt Ahlers-Hestermann und Nölken im Kreise der jungen Künstlerkollegen. Elegant gewandet, Fremdkörper in dem Heidedorf, stehen sie vor ihren Bildmotiven – den Dorfbewohnern in Hittfeld, den Reetdachhäusern und der ländlich schönen Natur südlich

von Hamburg. Als Mitglieder des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897 konnten sie regelmäßig in der Galerie Commeter ausstellen.

Das gleichzeitig zu Siebelists Gruppenbildnis entstandene Porträt, das Nölken in schwarzem Anzug und Krawatte mit Vatermörder zeigt, fängt einen Moment der kreativen Pause des Malers ein. Auf einem grünbezogenen, norddeutschen Biedermeiersofa mit geschnitzten Füllhörnern sitzend, lässig die Füße auf einem Stuhl abgelegt, zeigt Ahlers-Hestermann seinen Künstlerfreund rauchend und gedankenverloren. Trotz der entspannten Haltung wirkt Nölken kraftvoll, das leuchtende Blau der Tapete hinterfängt ihn und betont die Künstlerhand. Jäh sollte die Freundschaft Jahre später enden, da Nölken in den letzten Tagen des Ersten Weltkriegs in Frankreich fiel.

IW



Franz Nölken (1884 Hamburg – La Capelle, Département Aisne, Frankreich 1918)

66 Selbstporträt, um 1904

Öl auf Leinwand

38,6 x 32 cm

Provenienz: Nachlass Nölken, Hamburg; Familie Grobb, Hamburg

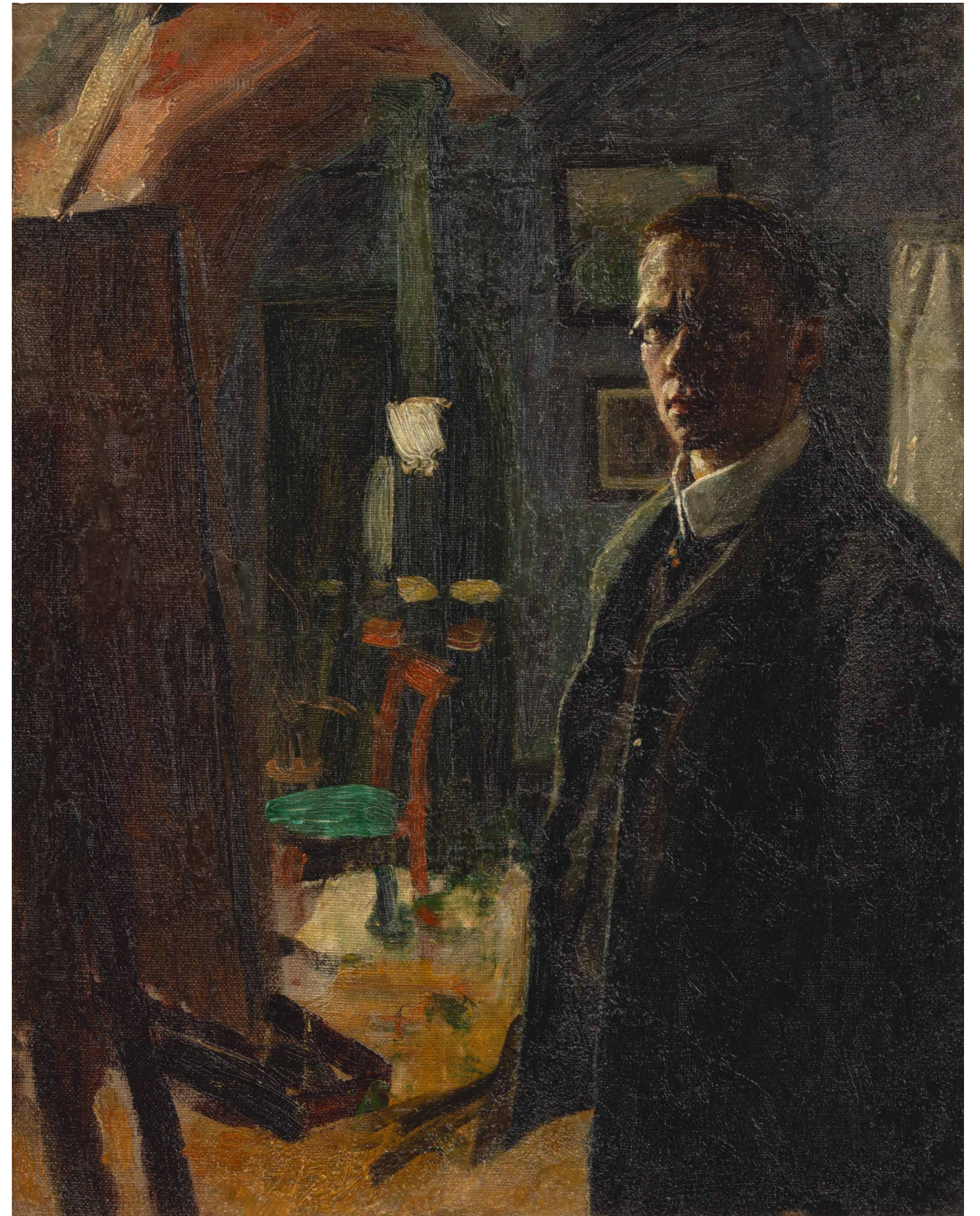
Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 2018-2019, S. 28

In den Bombennächten des Jahres 1943 verbrannte der Großteil von Nölkens Nachlass in seinem Hamburger Atelier. Als ein Beispiel der wenigen Werke, die dieses Unglück überstanden, gilt das vorliegende Selbstbildnis, das den Künstler in seinem Atelier zeigt. Das Interieur ist dunkel inszeniert, zwei gerahmte Bilder an der Wand im Hintergrund sind kaum erkennbar. Von links fällt Licht auf die rechte Gesichtshälfte des Künstlers und bildet einen scharfen Hell-Dunkel-Kontrast, der größtenteils sein Gesicht verschattet, zugleich jedoch den sinnenden Ausdruck mit gerunzelter Stirn akzentuiert.

1904 schuf der Künstler ein weiteres Selbstbildnis, das sich heute in der Hamburger Kunsthalle (Inv. Nr. HK-2739) befindet. Die beiden Bilder dürften aus dem gleichen Atelierraum stammen, da sich auf beiden nicht nur der abfallende Dachbalken, sondern auch der schlichte Biedermeier-Stuhl mit grüner Sitzfläche wiederfinden lassen. Die beiden Bildnisse zeigen jedoch jeweils eine sehr unterschiedliche Seite

des künstlerischen Seins: Mit großer Feinheit gemalt, zeigt das Porträt der Kunsthalle Nölkens Atelier, seinen Künstlerumkreis, sich selbst und vor allem seine künstlerische Fertigkeit. Im Gegensatz dazu scheint das vorliegende Bild durch den skizzenhaften, ja sogar chaotisch anmutenden Farbgebrauch noch unvollendet zu sein. Der Künstler ist in seinem Schaffensprozess vor der Leinwand gezeigt, er blickt in den Spiegel und kalkuliert den nächsten Pinselstrich. Handelt es sich bei dem Kunsthallen-Porträt um eine öffentliche Präsentation des künstlerischen „Ich“, so fängt das vorliegende Bildnis ein aktives Moment während des Kunstschaffens ein, in dem das künstlerische „Selbst“ gezeigt wird. Zugleich erscheint ein intimer Moment wiedergegeben zu sein, in dem der Künstler in seiner Kunstwelt isoliert ist. Nölken gestattet dem Zuschauer den Einblick in sein Atelier und lässt ihn dadurch an seinem künstlerischen Schaffen teilhaben.

CG



Meisterhafter Neuling

Franz Nölken (1884 Hamburg – La Capelle, Département Aisne, Frankreich 1918)

67 Knabenporträt, 1903

Öl auf Leinwand

42 x 40 cm

Monogr. und dat. rechts unten: F.N. 03

Literatur: Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 38

Wann immer man über Franz Nölken sprach, wurde seine unverkennbare Begabung erwähnt. Er stammte aus einer Musikfamilie und war er ein Wunderkind am Klavier. Im Alter von sechs Jahren konnte er bereits die schwierigsten Kompositionen bewältigen. Seine Leidenschaft wandte sich auf dem Gymnasium jedoch plötzlich der Malerei zu. Auf den Rat des Kunsthallendirektors Alfred Lichtwark hin besuchte er seit 1900 zusammen mit seinem Klassenkameraden Friedrich Ahlers-Hestermann die Malschule von Arthur Siebelist. Dort entwickelte er sich in dem für ihn neuen Bereich ebenfalls zügig. Leichtigkeit und Sicherheit zeigen sich schon in seinen ersten Arbeiten. Ahlers-Hestermann sprach oftmals über die Abwesenheit von „dem Reiz der Naivität und des Ringens“ in den frühen Bildern Nölkens – „Nölkens akademisches Können war schlechterdings vollendet, er kannte keine Schwierigkeiten, seine fabelhafte Hand glitt über die Fläche mit derselben leichten Herrscher-geste wie über die Tasten des Pianos.“ (Ahlers-Hestermann 1996 (1919), S. 9)

1903 reiste Nölken in die Schweiz nach Basel. Dort beeindruckte ihn der sachliche, forschende Stil Hans Holbeins d.J. (um 1497-1543) besonders. Nach seiner

Heimkehr schuf er mehrere Porträtgemälde, darunter das Brustbild eines Knaben. Die sanft rosa Farbe seines Kleides komplementiert den bläulichen Grünton des Hintergrunds. Von diesem Farbklang hebt sich deutlich das leuchtende Zinnoberrot seiner Korallenkette ab, welches auf den rosigen Wangen des Jungen widerstrahlt.

Im Gegensatz zu den anderen Bildnissen dieser Zeit, in denen die Dargestellten sich entweder in einer eindeutig markierten Räumlichkeit oder in freier Natur befinden, ist der Hintergrund dieses Bildes undefiniert und monochrom und schließt damit an die Tradition nordeuropäischer Renaissanceporträts an. An Holbein erinnern zudem die in die Ferne blickenden Augen und die zusammengekniffenen Lippen des Jungen. Diese männlich wirkende Nachdenklichkeit wird jedoch durch die einfallsreiche Kostümierung und das impressionistische Kolorit ausgeglichen. Das Wechselspiel zwischen naturgetreuer Sachlichkeit des Objekts und ausdrucksvoller Zuspitzung von Farbe und Form steht stets im Mittelpunkt von Nölkens Kunstschaffen.

CG

Weiterführende Literatur: Ahlers-Hestermann 1919



Franz Nölken (1884 Hamburg – La Capelle, Département Aisne, Frankreich 1918)

68 Liegender weiblicher Akt, 1916

Öl auf Leinwand

76 x 101 cm

Literatur: Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 43, Ausst. Kat. Hamburg 2018-2019, S. 89

Als die herkömmlichste künstlerische Aufgabe der Académie Matisse galt die Modellstudie. Im Studiosaal wurde im Zentrum des Raumes ein etwa 1,50 Meter hohes Podest für das Modell aufgestellt, von dem die über vierzig Schüler aus unterschiedlichen Perspektiven Studien anfertigten. Für die Ausführung hatten sie zwei Wochen Zeit, bevor der Meister die Korrektur vornahm. Matisse schätzte die Aktstudie als notwendigen Teil der künstlerischen Ausbildung. Dies traf sich in besonderem Maße mit der Neigung Nölkens, da das wichtigste Motiv in seinen Arbeiten der weibliche Körper war. Oft erforschte er zuerst im Medium der Zeichnung die individuelle Körperhaltung, akzentuierte dann den aussagekräftigen Teil der Form mit Aquarellfarbe oder Buntstift, um schließlich den fertigen Entwurf auf Leinwand zu realisieren. Somit entstand in seiner Kunstwelt eine Vielzahl mannigfaltiger Frauengestalten – sitzend oder liegend, badend oder sich ankleidend, vereinzelt oder in Gruppen.

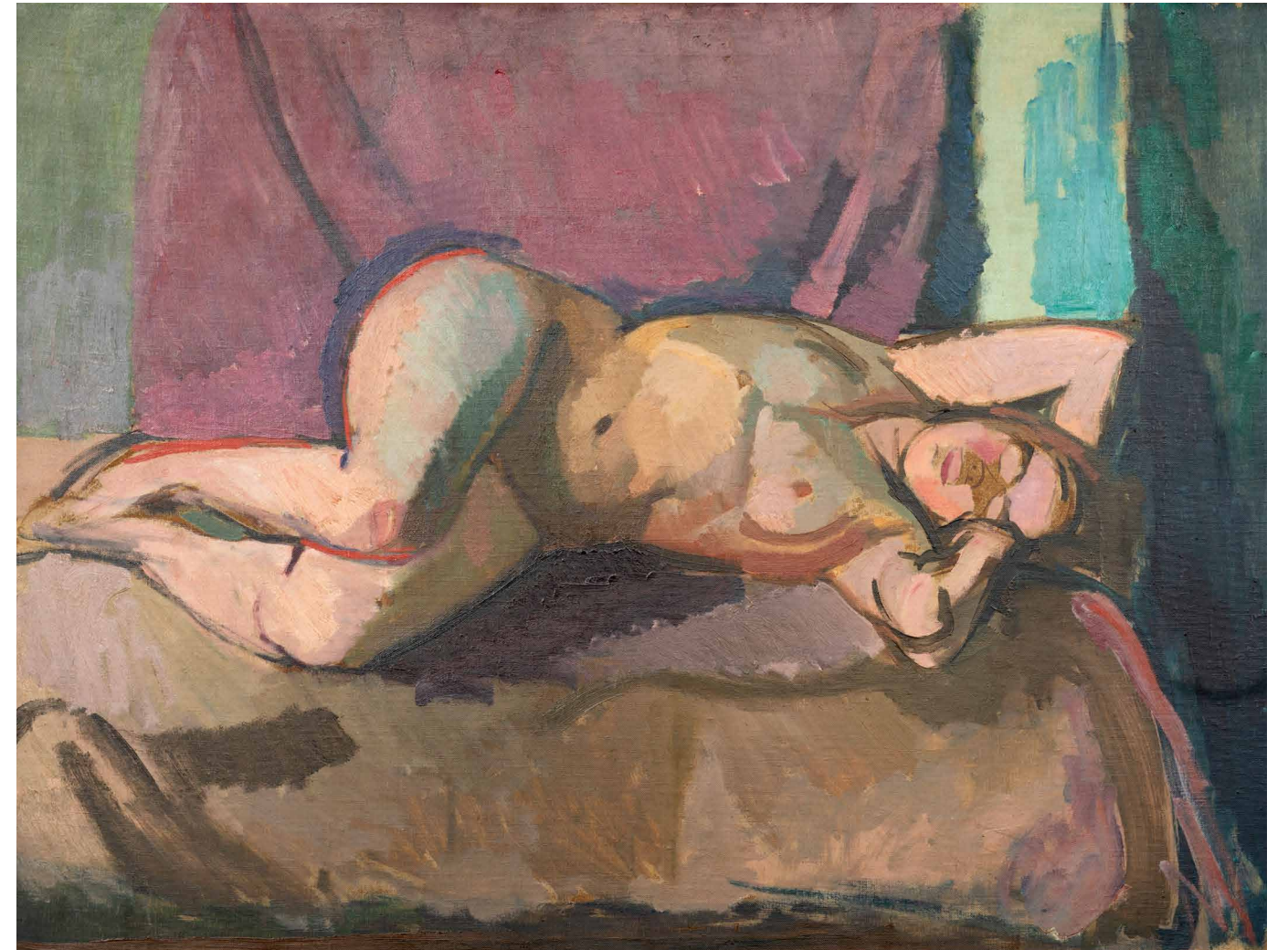
Die Auseinandersetzung mit Matisse und seinem Werk schlägt sich auch in der vorliegenden Arbeit nieder, die einen waagrecht hingelagerten, weiblichen Akt zeigt. Die Frau ist auf der Seite liegend dargestellt, sie räkelt sich mit geschlossenen Augen auf dem aufgespannten Tuch, die Arme hinter dem Kopf verschränkt. Ein dunkelroter Vorhang im Hintergrund betont die gewölbte Form ihrer Hüfte. Die gesamte

Darstellung besitzt einen skizzenhaften Charakter. Nur wenige Linien deuten flüchtig die Gesichtszüge der Dargestellten an. Die mehrfache Korrektur des Umrisses an der Hüfte und dem linken Ellenbogen bezeugt die behutsam-tastende Annäherung des Künstlers an sein Motiv. Bemerkenswerterweise verwendete Matisse seit 1916 mehrfach eine ähnliche Haltung mit verschränkten Armen in seinen Arbeiten (Luzi 1971, Nr. 200, 217, 230, 267). So stellte er etwa sein italienisches Modell Lorette als Akt im Atelier im Quai Saint-Michel dar (1916/17, Öl auf Leinwand, 96 x 196 cm, siehe Faure 1920, Nr. 21 u. Luzi 1971). Im Vergleich zeigen beide Bilder nicht nur eine vereinfachte Komposition, in der die Dargestellte das Zentrum dominiert, sondern auch in der spezifischen Gestaltungsweise des Modells auffallende Übereinstimmungen. Seit 1911 unterrichtete Matisse jedoch nicht mehr und es gibt kein Dokument, das Nölkens Anwesenheit in Paris im Jahr 1916 nahelegt. So bleibt die Verbindung des vorliegenden Bildes mit dem Meister rätselhaft.

1916 gilt auch als das letzte Jahr für Nölkens intensives Kunstschaffen, da er 1917 als Soldat einberufen und an der Westfront eingesetzt wurde. Am 4. November 1918 ist er in Frankreich gefallen, mit einem Entwurf eines Badebilds in der Tasche.

CG

Weiterführende Literatur: Ahlers-Hestermann 1918, Ahlers-Hestermann 1975 (1949), Galerie Herold 1984, Faure 1920, Nr. 21, Luzi 1971, Nr. 200, 217, 230, 267



Franz Nölken (1884 Hamburg – La Capelle, Département Aisne, Frankreich 1918)

69 Zwei Vasen mit Blumen, 1914

Öl auf Leinwand

53 x 42 cm

Provenienz: Privatbesitz, Hamburg

Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1989, S. 62, Galerie Herold 1984, S. 47, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 42

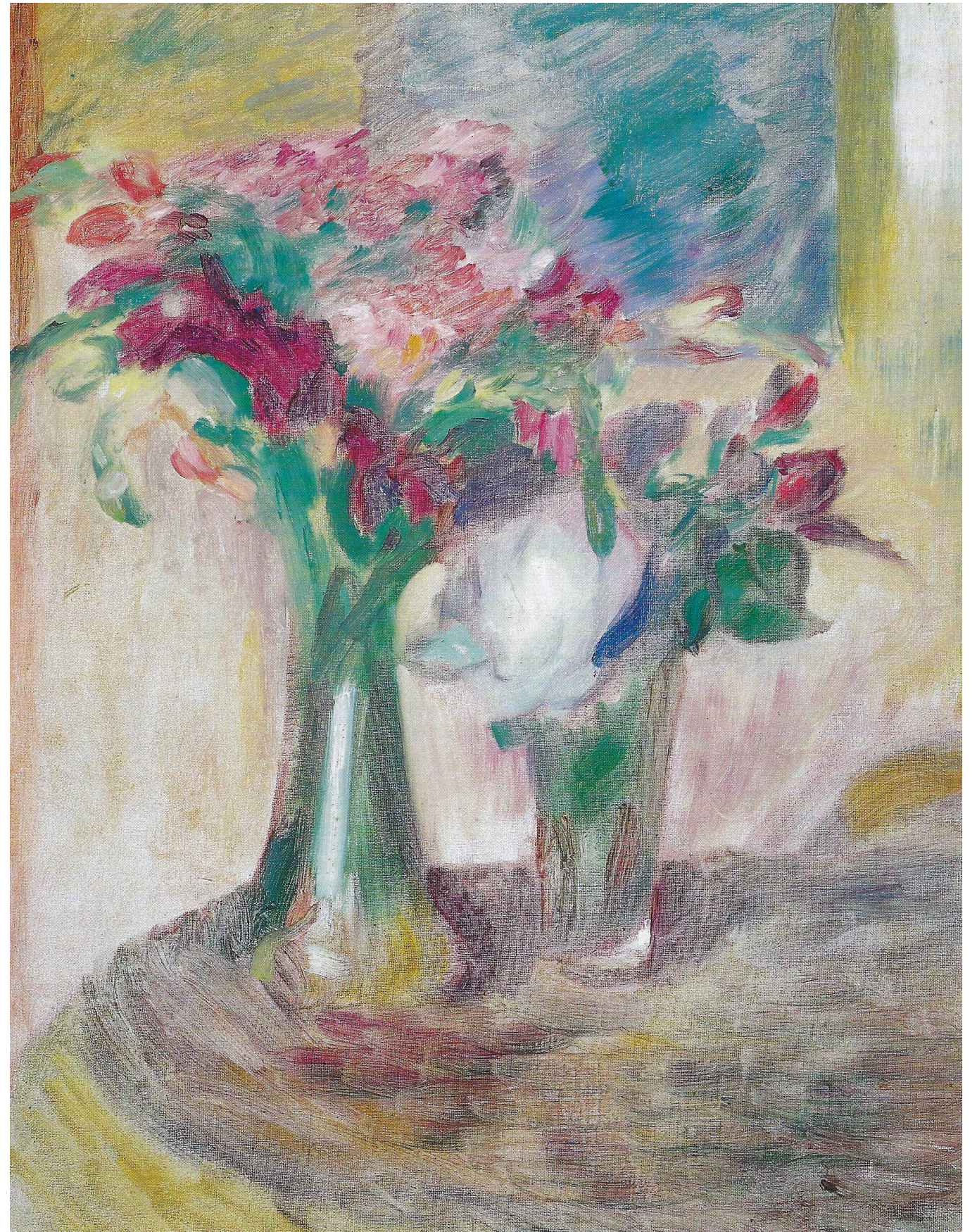
„Man könnte sagen, es gehe bei [Nölken] äusserlich umgekehrt zu wie bei den meisten andern Maler-Entwicklungen“, schreibt Hestermann: „Leichte Beherrschung steht am Anfang, und erst später wird das Tasten und Suchen offenbar und darin die Ursprünglichkeit seiner Empfindungen.“ (Ahlers-Hestermann 1919, S. 410) Nach dem Verlassen der Siebelist-Schule wich Nölken allmählich von den technischen und stilistischen Vorgaben der Freilichtmalerei des Naturalismus ab. Die große Anzahl von Reisen und Studienaufenthalten u.a. in Heikendorf (1905), Berlin (1906 u. 1908), Paris (1907, 1909-10 u. 1914) und Dresden (1908) zeigt seine Suche nach einer eigenen künstlerischen Handschrift. Hier dürfte sein zweiter Paris-Aufenthalt in den Jahren 1909-1910, als er in die Académie Matisse eintrat, am prägendsten gewesen sein. Die Académie Matisse war auf Betreiben einiger junger Künstler als private Malschule gegründet worden, in der Henri Matisse unterrichtete. In der Académie ging es nicht um eine dogmatische Nachahmung seines Stils, sondern um künstlerischen Rat für junge Künstler. Für Nölkens weitere Entwicklung war Matisse entscheidend: Der junge Hamburger Maler erfuhr viel über die Lebendigkeit der Farben und die Schönheit einer ausgewogenen Gestaltung, wodurch sein Suchen der letzten Jahre ein Ende hatte. Die leuchtenden, pastosen Farben berlinischer Prägung wurden nun eher gewischt und durch Einfachheit, die auf einem substanziellen Verhältnis von Anschauung

und Empfindung basiert, ersetzt.

Diesen Wunsch nach Einfachheit hatte Nölken bereits in einem Brief um 1905 formuliert: „[...] ich teile keine Farbe mehr, übersehe alle Einzelheiten, die nicht gerade hochnotwendig sind und achte nur darauf, daß mein Bild mit den einfachsten bildmäßigen Mitteln geschlossen und gefüllt wird.“ (Ahlers-Hestermann 1996 (1919), S. 107) Diese Worte charakterisieren nahezu prophetisch den sich von der Form lösenden Duktus des vorliegenden Stillebens. Nölken konnte seine künstlerischen Vorstellungen der frühen Jahre mit den bei Matisse gelernten technischen und theoretischen Grundlagen verwirklichen. Auf Matisse' Rat zurückgreifend, dient die Farbe in diesem Bild nicht als bloße Beschreibung der Natur, sondern als Ausdrucksmittel der Empfindungen. Ohne deutliche Kontur besteht das gesamte Bild ausschließlich aus schemenhaften Farbstrichen. Nölken verzichtet auf die gegenständliche Darstellung der Einzelheiten im Hintergrund, der zu einer atmosphärischen Illusion abstrahiert ist. Während die weiße Blume und die geschlossene Blütenknospe in der kleineren Vase auf der rechten Seite eine edle Stille vermittelt, zeigt die Vase auf der linken Seite eine Explosion farbiger Spontaneität, die die Lebendigkeit der Blätter und den Blütenduft akzentuiert.

CG

Weiterführende Literatur: Ahlers-Hestermann 1918, Ausst. Kat. Hamburg 2018-2019, Levy/Tohmfor 1988



Friedrich Ahlers-Hestermann (1883 Hamburg – Berlin 1973)

70 Flusslauf in der Provence

Aquarell über Blei

48,3 x 38,6 cm

Provenienz: Theo Garve, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Das Aquarell bezeugt die enge Verbindung von Friedrich Ahlers-Hestermann zu Frankreich und der französischen Kunst. 1907 hatte er, gemeinsam mit seinem Freund und Ateliergenossen Franz Nölken, seine erste Parisreise unternommen, die ihn in Verbindung mit Gertrude und Leo Stein sowie mit Pablo Picasso brachte. In Paris suchte Ahlers-Hestermann neue künstlerische Impulse: War er zunächst in seiner Ausbildung bei dem Hamburger Maler Arthur Siebelist auf eine naturalistische Wiedergabe der Bildgegenstände konzentriert gewesen, so ist bei ihm seit 1906 eine Abwendung von dem „strengen Naturalismus“ zu bemerken. Zunehmend interessierte ihn die impressionistische Ausdrucksweise der Malerei, wie es auch das vorliegende Blatt zeigt. In leichten Grüntönen mit flüssigem Pinselstrich fängt Ahlers-Hestermann die Stimmung an einem Fluss ein, dessen Ufer von dichter Vegetation bewachsen ist. Spiegelnde Wasseroberflächen werfen die Farben zurück und verändern sie, die Formen der Bäume werden weicher. Das Blatt atmet eine leicht sumpfige, kühle Atmosphäre, die durch die starken Variationen in blassem Grün und Blau befördert wird.

Kenntnis hatte Ahlers-Hestermann von impressionistischen Kunstwerken bereits vor seiner Ankunft in Paris. Hier ist etwa die Galerie Commeter zu erwähnen, die die „Jungen Hamburger“ durch Ausstellungs-

möglichkeiten förderte und neuere und neueste künstlerische Strömungen aus Frankreich zeigte. Zudem hatte Ahlers-Hestermann durch die enge Beziehung zur Hamburger Kunsthalle die Möglichkeit, französische Malerei zu studieren. Alfred Lichtwark, der erste Direktor der Kunsthalle, hatte für sein Haus als eines der ersten Kunstmuseen in Deutschland bereits 1896 ein Stilleben von Claude Monet erworben. Mit der 1895 realisierten Frühjahrsausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle zeigte er dem Hamburger Publikum die wichtigsten französischen Impressionisten. Lichtwark ermunterte die jungen Hamburger Künstler wie Ahlers-Hestermann und Nölken, in Hamburg bei Siebelist zu lernen und ihren Teil zur Schaffung einer Hamburger Kunst beizusteuern – mit der Gründung der *Sammlung von Bildern aus Hamburg* im Jahr 1889 hatte Lichtwark selbst dazu den ersten Impuls gegeben. Das Aquarell zeigt die Begeisterung von Ahlers-Hestermann für den französischen Impressionismus und seine spezifischen Effekte, wie sie auch Lichtwark im Hinblick von Monets Bildern beschrieben hatte: „[Monet] will nicht erfinden, aber er findet. [...] Es ist ein Teich, dessen Spiegel bis zur Mitte des Bildes hinaufreicht. [...] Der Spiegel fängt alles auf, sodass alle Silhouetten umgekehrt noch einmal erscheinen.“

IW

Weiterführende Literatur: Bertsch 2021



Walter Alfred Rosam (1883 Hamburg – Kowel (Ukraine) 1916)

71 Stilleben mit Frühstücksgedeck, 1906

Öl auf Leinwand

78 x 67 cm

Sign. und dat. rechts unten: W. A. Rosam 06

Literatur: unveröffentlicht

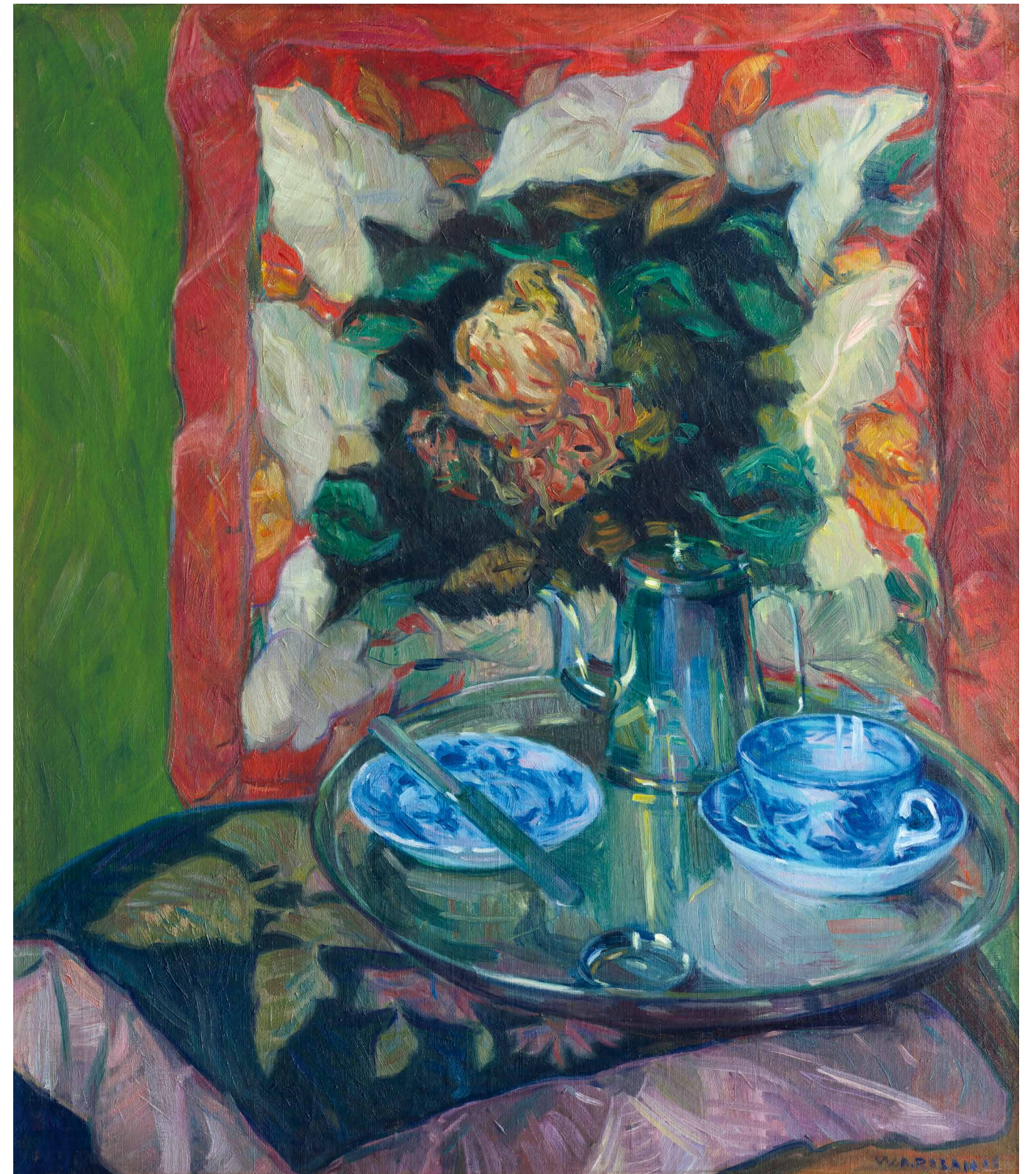
Wie Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken, Fritz Friedrichs und Walter Voltmer zählte auch Walter Alfred Rosam zur ersten Generation der Malerschule Arthur Siebelists. 1907 unternahm Rosam gemeinsam mit Nölken und Ahlers-Hestermann eine Studienreise nach Paris, wo sie 1909 in die Académie von Henri Matisse eintraten. In Paris wurden die drei, die oft im Café du Dôme verkehrten, als „die drei Hamburger“ bezeichnet. Im Gegensatz zu der Bekanntheit des Namens Walter Alfred Rosam sind seine Werke auf dem Kunstmarkt heutzutage kaum zu entdecken, da aufgrund unglücklicher Umstände nur wenige Bilder aus seinem Oeuvre erhalten sind. Rosam wurde in der Ausstellung *Neben dem Expressionismus: Drei Maler zwischen Hamburg und Paris* (Kunstverein zu Hamburg 1959) nicht berücksichtigt, sondern statt seiner der Künstler Fritz Friedrichs – nach Ahlers-Hestermann die „schmerzlichste Lücke dieser Ausstellung“.

Das vorliegende Stilleben gilt als eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse seines Frühwerks. Es zeigt ein Gedeck nebst zwei Kissen. Das leere Porzellangeschirr

verweist auf ein beendetes Frühstück, als hätte sich der Künstler gleich nach dem Genuss des Morgenkaffees von dem malerischen Komplex vor seinen Augen inspirieren lassen. Die Darstellung unterschiedlicher Oberflächen, wie die Stickerei mit Floramotiv, die zarten Porzellane und das spiegelnde Zinn, offenbart seine Fähigkeit, verschiedene Materialien zu zeigen. Das Bild entstand im Jahr 1906, kurz vor seiner Reise nach Paris. Nichtsdestoweniger verweist die kontrastvolle Palette mit leuchtenden Farben deutlich auf seine Anlehnung an die neoimpressionistische Farbgestaltung der modernen französischen Kunst. Bereits vor seinem Parisaufenthalt konnte er auf die zeitgenössische Kunst Frankreichs treffen, etwa in der großen Van-Gogh-Ausstellung, die der Kunstsalon Cassirer 1905 veranstaltete. Pioniergalerist Paul Cassirer hatte als Erster dem deutschen Publikum die Kunst Van Goghs bekannt gemacht. Rosams kräftige und pastose Pinselführung dürfte seinen direkten Eindruck der französischen Kunst widerspiegeln.

CG

Weiterführende Literatur: Ahlers-Hestermann 1975 (1949), Ausst. Kat. Achberg 2008, Ausst. Kat. Ahlen 2004, Ausst. Kat. Kaiserslautern/Regensburg 1988, Gautherie-Kampka/Küster 1996, Meyer-Tönnemann 1985



Ivo Hauptmann (1886 Erkner b. Berlin – Hamburg 1973)

72 Stilleben mit zwei Hummern, 1909

Öl auf Leinwand

39 x 46 cm

Bez. links unten: I.H.09

Literatur: Südkamp 1994, Bd. 2, G. 42, F. 28, dort mit falschen Größenangaben

In den Jahren 1909 bis 1912 setzte Ivo Hauptmann seine künstlerische Ausbildung in Frankreich fort. Außer dem Unterricht an der Académie Ranson verbesserte er seine künstlerischen Fertigkeiten während vieler Studienreisen. Bereits im Sommer 1909 fuhr er mit zwei deutschen Malerkollegen gemeinsam nach Camaret bei Brest, einen kleinen Fischerort im Nordwesten von Frankreich. Die Lebensfreude des bretonischen Alltags hinterließ einen starken Eindruck, woran er sich später in seiner Autobiographie erinnerte: „Es waren tollkühne Männer, die mit ihren Booten auf den Atlantischen Ozean hinausfuhren, bis zur Biskaya segelten, um in spanischen und portugiesischen Gewässer Hummer zu fangen, die sie in Holzbehältern, die vom Seewasser durchspült waren, nach Hause brachten. [...] Ich malte viel. Ein großer Hummer landete im Eßzimmer meines Vaters in Agnetendorf neben einem Stilleben mit Makrelen.“ (Hauptmann 1976, S. 45)

Das vorliegende Stilleben ist eine Variation des oben genannten Bildes, das sich einmal im Haus Gerhard Hauptmanns befand. Es zeigt einen alltäglichen Anblick des Hafenlebens: Auf einem Esstisch befinden sich zwei Hummer – während der rechte mit leuchtendem Dunkelblau frisch gefangen scheint, zeigt die kräftige rote Farbe des linken, dass er schon gekocht wurde. Eine hellviolette Kanne befindet sich hinter den Hummern. Die Räumlichkeit ist schlicht inszeniert und lichtdurchflutet; nur einige senkrechte Streifen mit dunkelrosa Farbe sind auf der Wand im Hintergrund zu sehen. Die gesamte Komposition definierte der Künstler zuerst mit Skizzen in Preußischblau. Dann trug er kurze und rasante Farbstiche auf dem restlichen Bereich auf. Dass an mehreren Stellen die unterliegende Leinwand noch sichtbar ist, zeigt

ein schnelles Arbeitsverfahren, das die Aufnahme des Frischezustands des Dargestellten ermöglicht.

Die kräftige, kontrastvolle Farbauswahl dieses Bildes orientiert sich stark an Paul Sérusiers Farbtheorie. Obwohl die Farbenlehre Sérusiers bis zur Entstehungszeit von Hauptmanns Zwei Hummer noch nicht ausgereift war, wurde sein Farbkreis wahrscheinlich 1909 bereits in etwa der Form entwickelt, welche dem jungen Künstler aus der Académie Ranson bekannt sein sollte. Jedoch folgte Hauptmann seinem Lehrer nicht unüberlegt, sondern mischte „im Gegensatz zur Empfehlung von Sérusier“ – so erzählte der Künstler selbst – „jeden Fleck etwas anders als den vorhergehenden, um eine gewisse Lebendigkeit hervorzubringen“ (ebd.). So ist hier der hell definierte Hintergrund insbesondere in den Schattenzonen auch mit Farbwerten aus variierenden Graustufen gezeigt.

Die Zwei Hummer zeichnen sich dadurch aus, dass eine variierende Perspektive eingenommen wird: Während die Darstellung der Kanne in Frontalan-sicht gemalt ist, gibt der Maler die Meerestiere von einem erhöhten Standpunkt auf dem Tisch wieder, um ihren Anteil an der Gesamtkomposition zu vergrößern und „ihnen mehr Ausdruck zu verleihen“ (ebd.). Diese Darstellungsweise einer wechselnden Perspektive lässt Hauptmann mit den Vorbildern des französischen Neo-Impressionismus wie z.B. Cézanne verbinden. Sie verleiht dem Bildeindruck eine gewisse Dynamik, da dem Betrachter die Vorstellung vermittelt wird, dass der Künstler sich während des Werkprozesses ständig bewegt hätte.

CG



Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1976, Ausst. Kat. Hamburg 1994, Ausst. Kat. Hamburg 2007, Hauptmann 1976, Sérusier 2016, Südkamp 1994, Bd. 1, S. 164, Bd. 2, G. 44, F. 29

Südliches Idyll

Ivo Hauptmann (1886 Erkner b. Berlin – Hamburg 1973)

73 San Gimignano, um 1907

Pastell

22 x 32 cm

Provenienz: Nachlass Hauptmann, Berlin

Literatur: unveröffentlicht

Im Überblick über das Gesamtwerk Ivo Hauptmanns entstanden die Pastelle fast ausschließlich in der Anfangsphase seines Kunstschaffens, vor allem zwischen 1900 bis 1909. Zu dieser Zeit hatte er bereits seine erste Kunstausbildung an der Académie Julian in Paris (1903) und der Kunstakademie Weimar (1904-08) erhalten. Als ältester Sohn des berühmten Schriftstellers Gerhart Hauptmann (1862-1946) stand Ivo schon früh dem Künstlerumkreis seines Vaters nahe und schloss Bekanntschaft mit vielen Berühmtheiten: Lovis Corinth, Edvard Munch, Ludwig von Hofmann sowie mit den Kunstsammlern Julius Elias und Harry Graf Kessler. Besonders durch Kessler, der Weimar als neues Kulturzentrum der Moderne in Deutschland zu etablieren versuchte, begegnete Hauptmann Werken der französischen Impressionisten, Neoimpressionisten und der Nabis.

Das vorliegende Blatt spiegelt die vielfältigen künstlerischen Eindrücke wider und zeigt die Experimentfreude und variierenden Stillagen, die charakteristisch für die frühen Werke Hauptmanns sind. Hier baut der Künstler eine südliche Berglandschaft aus Konturen und schemenhaften Farbflächen auf. Ein Gebirgszug hinterfängt die leicht hingeworfenen Bäume und Häuser, die die flächenfüllende Darstellung strukturieren. Während das Blatt vorwiegend von der Berglandschaft dominiert wird, öffnet sich der obere Bildrand zu einer schmalen Aussicht auf den Himmel.

Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1988, Ausst. Kat. Hamburg 1994, Ausst. Kat. Hamburg 2007, Hauptmann 1976, Südkamp 1994

Die Zeichnung stammt aus dem Jahr 1907, als Hauptmann über Wien nach Griechenland und Italien reiste. Ludwig von Hofmann, der damals Hauptmanns Lehrer an der Kunstakademie Weimar war, begleitete seinen jungen Schüler während des Aufenthalts in Griechenland. Das Blatt zeigt eine stilistische Orientierung an Hofmanns Pastellarbeiten, da Hauptmann in der Bildkomposition auf Fluchtpunkte und perspektivische Durchgestaltung verzichtet. Auch die idyllische Farbauswahl mit Lila, Grün und Gelb in verschiedener Stärke erinnert an Hofmanns Palette in seinen symbolistischen Arbeiten. Der Einsatz verschiedener, geschwungener Farbflächen verrät ihre Orientierung an Arbeiten der französischen Meister wie Émile Bernard und Paul Gauguin. Jedoch folgte der junge Hauptmann in seinen anfänglichen Arbeiten nicht systematisch dem Prinzip einer bestimmten Kunstschule, sondern zeigte eine impulsive Empfänglichkeit, wie er selbst über sein Kunstschaffen dieser Zeit schrieb: „Ich malte damals [...] in freier Erfindung mit neo-impressionistischen Vorzeichen, ohne mir über die Gesetzmäßigkeit dieser Form der Malerei im Klaren zu sein, rein instinktiv.“ (Hauptmann 1976, S. 42).

CG



Ivo Hauptmann (1886 Erkner b. Berlin – Hamburg 1973)

74 In Goethes Garten, 1910

Aquarell über Blei

22,6 x 25,1 cm

Bez. rechts unten: 14. Ju. 10 (?)

Provenienz: Nachlass Hauptmann, Berlin

Literatur: unveröffentlicht

Während die Pastellmalerei bis 1909 eine dominierende Rolle in den Landschaften Hauptmanns spielte, experimentierte er seit seiner zweiten französischen Studienzeit häufiger mit Aquarellfarbe und einer pointillistischen Arbeitsweise. Diese materielle und stilistische Wandlung sollte seiner Bekanntschaft mit Paul Signac (1863-1935) zu verdanken sein, der nach dem frühen Tod Georges Seurats (1859-1891) im französischen Neo-Impressionismus die Vorreiterstellung übernahm. Die Begegnung der Maler fand unter der Brücke Pont Royal in Paris statt, wo beide gemeinsam die Seine aquarellierten. Signac zeigte Hauptmann auch seine Aquarelle aus der Gegend von St. Tropez, wohin Hauptmann ab April 1909 reiste.

In St. Tropez, das Hauptmann als „einen malerisch kaum zu überbietenden Platz“ beschreibt, intensivierte er seine Beschäftigung mit dem pointillistischen Ausdrucksmittel und Theorien der Komplementärfarben. Mitte Juni desselben Jahres reiste er kurz nach Weimar, wo das vorliegende Blatt entstand. Die technischen Erkenntnisse aus seinem französischen Studium übertrug er in seine erste künstlerische Heimat. Er schafft mit gebrochenen, kurvigen Pinselstrichen eine reiche Komposition, deren Inhalt erst nach genauer Betrachtung dechiffriert werden

kann. Von der linken unteren Ecke führt ein Pfad den Blick des Zuschauers zu einem sommerlich bewachsenen Garten, inmitten dessen sich der sogenannte „Stein des guten Glücks“ befindet. Hierbei handelt es sich um ein Denkmal, das Johann Wolfgang von Goethe 1777 in seinem Garten errichten ließ und das die Beruhigung des unsteten Schicksals symbolisiert. Neben dem Stein am linken Bildrand versteckt sich ein Liebespaar in der vollen Pracht der Vegetation. Die Farbgebung dieses Aquarells orientiert sich stark an Signacs Prinzip, da die Spektralfarben wie Grün, Violett, Zinnober, Orange und Gelb in verschiedener Stärke benutzt werden. Von den Umrissen abgelöst, definiert Hauptmann die Darstellung einzelner Gegenstände über die Farbkomposition hinaus auch durch die Anordnung der Pinselstriche in verschiedenen Richtungen. Somit gelingt keine objektive Wiedergabe der Umwelt, sondern die physische und psychologische Verfassung des Subjekts. Die Verflechtung zahlreicher kurzer Kurven führt zu einer atmosphärischen Täuschung, die wie ein Nachbild des augenblicklichen Lichtreizes einwirkt und nach Schließen der Augen in den Gedanken des Zuschauers schimmert.

CG

Weiterführende Literatur: Südkamp 1994, Ausst. Kat. Hamburg 1976, Hauptmann 1976



Stürmender Fluss

Ivo Hauptmann (1886 Erkner b. Berlin – Hamburg 1973)

75 Blick auf die Elbe, 1913

Aquarell über Blei

26,7 x 39,6 cm

Monogr. re. u.: I. H. verso Nachlass Stempel

Provenienz: Nachlass Hauptmann, Berlin

Literatur: unveröffentlicht

Ich liebte die Elbe. Den breiten Strom, auf dessen Gewässern die kleinen Fischerboote hin- und herkreuzten, bis sie von den Riesen verschluckt wurden.

Ivo Hauptmann,
Erinnerungen (Hauptmann 1976, S. 55)

Das Element Wasser durchzieht das Œuvre Hauptmanns: von dem frühen Pastell der Nordsee, der pointillistischen Seine auf Leinwand bis zur aquarellierten Ilm, dem Hafen von St. Tropez und dem Luganersee auf den späten Ölgemälden. Vielleicht begründet diese Leidenschaft für das Thema Wasser auch seine Verbundenheit mit Hamburg: Bereits als Kind hatte Hauptmann Hamburg und die Umgebung mehrmals besucht. Durch den aus Hamburg stammenden Künstler Otto Illies, mit dem Hauptmann bereits während seiner Weimarer Zeit befreundet war, verstärkte sich seine Verknüpfung mit der Hansestadt, wo er sich seit 1908 häufig für Malstudien aufhielt. Im Jahr 1903 siedelte er mit seiner Frau Erika nach Hamburg über, wo sie bis zum Ausbruch des Krieges blieben. 1919 zog die Familie nach Dresden, kehrte aber 1925 schließlich nach Hamburg zurück.

Wenn der Künstler auf seine Arbeitsweise während des französischen Aufenthalts zurückblickte, erkannte er selbst seine damaligen Mängel: „Ich malte viel, war aber durch Theorien über Komplementärfarben und andere Farbprobleme derartig vollgestopft, daß ich nur noch dachte und nicht mehr sah.“ Nach dem Stu-

dium in Paris war Hauptmann in Deutschland die Kunst des Expressionismus sowie des „Blauen Reiters“ begegnet, woraus allmählich sein eigenständiger Stil erwuchs, der sich von der theoretischen Überfrachtung befreit zeigte. Als ein Beleg dafür kann das vorliegende Blatt mit dem bewölkten Elbblick gelten. Während die unterbrochenen Pinselstriche noch gewissermaßen seinen pointillistischen Ausgangspunkt widerspiegeln, löst er das ordnungsgemäße und bildraumfüllende Ausdrucksmittel, das beispielsweise in dem Gartenquarell (Kat. 74) zu finden ist, hier zu einer freien, losen Pinselführung und Darstellung eines vorwiegend leeren Bildraums. Die ehemals verwendeten Spektralfarben sind jetzt gedämpft eingesetzt und zu farbigen Graustufen geworden, die die Wirkung einer unruhig bewegten Elbe selbstverständlich zum Ausdruck bringen. Die Segel sind stark abstrahiert und verschwinden fast in der überwältigenden Darstellung der Natur. Ohne gegenständlich zu sein, deutet der Künstler mit minimalistisch eingesetztem Pinsel prägnant die charakteristischen Merkmale der Landschaft an, da für ihn alles Vorstellung ist und es auf die Vorstellung allein ankommt: „Die Malerei, die an Gegenstände erinnert, abstrahiert die Gegenstände. Gegenstandslose Malerei spielt mit Formen, Farben und Linien, aber abstrahiert nicht“ (Hauptmann 1957, S. 66).

CG



Weiterführende Literatur: Ausst. Kat. Hamburg 1976, Hauptmann 1957, Hauptmann 1976, Südkamp 1994

Fritz Flinte (1876 Hamburg – Hamburg 1963)

76 Am Strand von Blankenese, 1911

Öl auf Karton

23,8 x 33 cm

Sign. links unten

Provenienz: Galerie Brinke & Riemenschneider, Hamburg; Holger Reiners, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

77 Mütter mit Kindern an der Elbe, 1911

Öl auf Leinwand

24 x 32 cm

Literatur: Ewers-Schultz 2000, S. 26, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, S. 90/91

Ein kleiner Mann, so genügsam und anspruchslos, dass er in schweren Zeiten sogar in einer Schublade in seinem Atelier nächtigte, so lautet eine der wenigen Anekdoten zu dem über Hamburg hinaus weitgehend unbekanntem Künstler. (Ewers-Schultz 2000, S. 21, Anm. 38) Vielleicht war auch seine Bescheidenheit der Grund dafür, warum Flinte zu Lebzeiten der Erfolg verwehrt blieb, der ihm eigentlich aufgrund der Kraft seiner Kunst hätte anheim werden müssen. Als Sohn eines Kunstdrechslers und Stockfabrikanten wuchs Flinte in einer gut situierten Familie und in einem für damalige Verhältnisse liberalen Umfeld auf. Seine drei Schwestern blieben unverheiratet und verdienten sich ihren Lebensunterhalt durch die Ausübung eines Berufs selbst, sein einziger Bruder wanderte nach Afrika aus. Alle seine Geschwister unterstützten den Künstler zeitlebens, soweit es ihnen möglich war.

Fritz Flinte schlug zunächst den Weg des Vaters ein, indem er nach der Mittleren Reife in dessen Betrieb eine Ausbildung zum Kunstdrechsler absolvierte. Er schien aber in der Ausübung dieser Tätigkeit keine Erfüllung gefunden zu haben, sondern in den Zeichenkursen, die er gleichzeitig an der Gewerbeschule besuchte. 1896 kehrte er dem väterlichen Unternehmen den Rücken und schrieb sich an der in Hamburg neu gegründeten Kunstgewerbeschule ein. Die Schule bildete in verschiedenen Handwerken aus, bot aber auch eine Ausbildung zum Maler, Zeichner oder Graphiker an. Der Gründungsdirektor Adolf Stuhlmann hatte eine traditionelle Kunstauffassung, was sich in einer sehr handwerklich orientierten Ausbildung nie-

derschlug. Der Zeichenunterricht bestand aus dem Abzeichnen von Gipsmodellen. Das starre Korsett und die handwerkliche Ausrichtung der Ausbildung gefielen Flinte nicht, so dass er 1898 die Schule verließ. Um seine Ausbildung an einer Kunstakademie fortsetzen zu können, fehlten ihm die finanziellen Mittel und seine Bemühungen um ein Stipendium waren zunächst vergebens. Durch die Vermittlung von Alfred Lichtwark, dem damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, erhielt er 1901 schließlich das ersehnte Stipendium, das ihm ein Studium an der Stuttgarter Kunstakademie ermöglichte. Der Unterricht bei Carlos Grethe und Robert Poetzelberg schien ihm zugesagt zu haben, da er das Studium 1905 ordentlich abschloss. Er kehrte auf direktem Weg nach Hamburg zurück, um in seiner Heimatstadt die ersten Erfahrungen als fertig ausgebildeter Künstler zu machen. Eine überaus prägende Erfahrung ergab sich durch seinen ersten Porträtauftrag. Es entwickelten sich Differenzen zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler und Flinte resümierte, dass er nicht bereit war, seine künstlerische Freiheit zugunsten monetärer Zwecke beschneiden zu lassen.

Ähnlich wie Thomas Herbst konzentrierte sich Fritz Flinte auf einige wenige Motive: Landschaft, Stillleben, Selbstporträts. Es ist erstaunlich, dass Flinte sich nicht dem Hamburgischen Künstlerclub von 1897 anschloss, zumal die Entwicklung seiner Kunst eindeutig darauf hinweist, dass er die Ausstellungsgemeinschaft der Hamburger Moderne, die sich der Pleinairmalerei verschrieben hatte und mehr oder minder vom französischen Impressionismus beein-



flusst war, kannte und auch adaptierte.

Gewürdigt wurde er in seiner ersten großen Ausstellung bei Commeter im Oktober 1911 allerdings für seine traditionelleren Werke. „Weniger glücklich scheint uns Flinte in seiner neuen Richtung zu sein. Zwar atmen seine Strandbilder von Blankenese offenkundig die Sonne wieder aus, die der Künstler beim Schaffen geschaut hat. Sand und Wasser sind z. T. vortrefflich im Farbton. Allein die Behandlung der Figuren, der spielenden Kinder usw. will uns doch noch zu sehr an die „Studie“ erinnern, so wirkungsvoll die Bildchen auch aus der notwendigen Entfernung sich ausnehmen.“ So lautete eine Kritik im Hamburgischen *Correspondenten* anlässlich seiner Ausstellung – herablassend und voller Unverständnis für den „neumodisch impressionistischen Stil“.

Die angesprochenen kleinen Elbstrand-„Bildchen“, zu denen die hier vorgestellten gehören, entstanden im Sommer 1911. Gemeinsam mit seinem Studienfreund Paul Bollmann aus Stuttgarter Zeiten verbrachte Flinte die Sommertage mit seinem Besucher am Wasser. *Am Strand von Blankenese* und *Mütter mit Kindern an der Elbe* fangen in einer Leichtigkeit, die in oben erwähnter Kritik als zu „studienhaft“ abgetan wird, das sommerliche Freizeitvergnügen der „besseren Gesellschaft“ des Hamburger Westens ein. Elegant gekleidete Damen in Begleitung ihrer Kinder und den dazugehörigen Kindermädchen bevölkern den Elbstrand. In kleinen Gruppen sitzend oder am Strand flanierend, setzt Flinte die in kleinen Ausschnitten beobachteten und herausgepickten Personen in Szene.

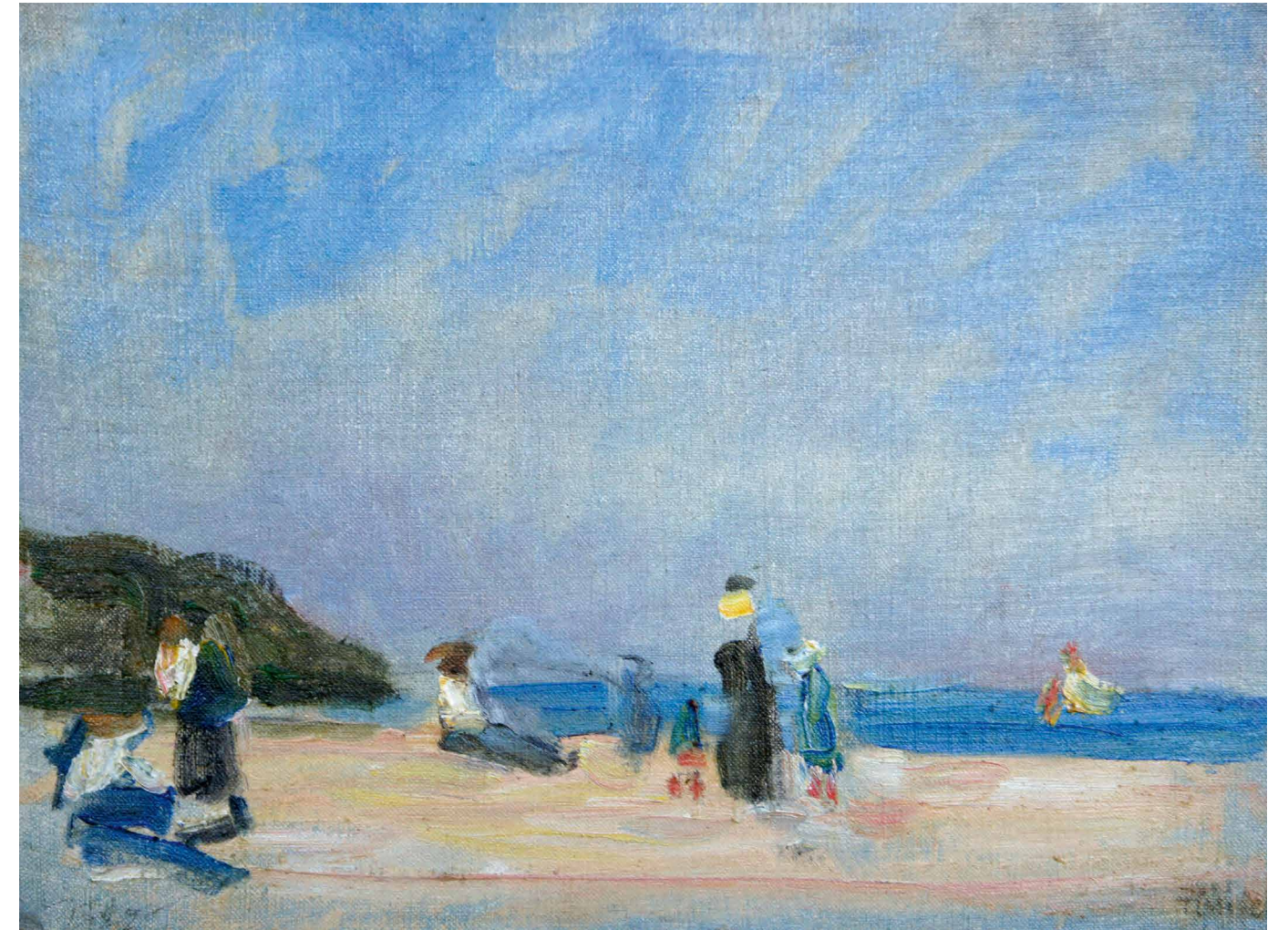
Am Strand von Blankenese besticht durch die virtuose Kombination von der Abwesenheit von Farbflächen, wodurch die flirrende, vibrierende Helligkeit eines strahlenden Sonnenscheins bestens transportiert

wird und den gezielten pastos aufgetragenen pastelnen Farbbereichen. Die grob und rudimentär aufgetragenen Pinselstriche vermögen aus dem Nichts eine geschichtenerzählende Szenerie zum Leben zu erwecken. Hintereinander gestaffelt sehen wir in Rückenansicht drei Figurengruppen, die vom Strand aus ein Segelboot beobachten. In vorderster Reihe zwei flanierende Damen, dahinter eine Gruppe von sitzenden Kindern und in letzter Reihe zwei weitere Damen mit Hut. Strand und Wasser gehen ineinander über, nur angedeutet durch wenige Pinselstriche und doch eindeutig definiert. Eine alltägliche Szene an einem schönen Sommertag an der Elbe.

Genauso die kleine Ölstudie *Mütter mit Kindern an der Elbe*: Die transportierte Stimmung ist dieselbe, ebenfalls der malerische Duktus. Flinte arbeitet hier jedoch mehr mit Farbflächen und weniger mit Ausparungen. Der blaue, mit Schleierwolken durchzogene Himmel nimmt zwei Drittel der Bildfläche ein, in klarer Abgrenzung zum eine Nuance dunkler gehaltenen blauen Elbwasser. Raffiniert setzt Flinte hier den Pinselstrich ein, um die Strömung des Flusses anzudeuten, auf dem gemächlich ein angedeutetes Segelboot schaukelt. Den Strand erzeugt er aus einem Konglomerat aus Farben, die den sandfarbenen Grundton auflockern und den Strandabschnitt definieren, auf dem sich ebenfalls einzelne Figurengruppen tummeln. Im linken Bildmittelgrund erspät man einen Teil des in dunkelgrün gehaltenen Elbhanges, der die ansonsten horizontalen Farbflächen, welche die Landschaft, den Strand und den Himmel definieren, durchbricht. Versierte Hamburger erkennen auch heute noch sofort, dass es sich bei der Darstellung um einen Strandabschnitt in Blankenese handelt.

AA

Weiterführende Literatur: Ewers-Schultz 2000, Ausst. Kat. St. Petersburg 2013, Rump 2013



Jean Paul Kayser (1869 Hamburg – Donaueschingen 1942)

78 Die Seine bei Pont neuf, 1933

Aquarell über Kreide und Blei/Papier

30,7 x 37,4 cm

Sign. u. dat. rechts unten, verso eigenhändig bez.: Die Seine bei Pont neuf

Provenienz: Galerie Hans, Hamburg; Privatbesitz, Hamburg

Literatur: unveröffentlicht

Leihgabe

Jean Paul Kayser, Gründungsmitglied des Hamburger Künstlerclub von 1897 gehört zu den weniger bekannten Mitgliedern dieses Zusammenschlusses. Wie die meisten seiner Künstlerkollegen bezog Kayser seine Motive überwiegend aus seiner Umgebung und dem Hamburger Umland, war aber kosmopolitisch weltoffen in seiner Anschauung und in seinem künstlerischen Ausdruck.

Durch den Vater gezwungen, der auf einer soliden Handwerksausbildung bestand, absolvierte Jean Paul Kayser 1886 zusammen mit Arthur Illies in Hamburg bei der Firma Wirth eine Malerlehre. Wirth hatte sich auf Dekorationsmalerei spezialisiert, so gab es bereits in der ersten handwerklichen Ausbildung Kayzers einen künstlerischen Aspekt. Im Anschluss an die Lehre verließ er Hamburg, um in Dresden an der Kunstgewerbeschule zu studieren. Von dort aus wechselte er nach München, um dort wieder zusammen mit Arthur Illies die Kunstgewerbeschule zu besuchen. Bereits nach einem Semester kehrte er jedoch 1890 nach Hamburg zurück und verdingte sich als Dekorationsmaler. Nebenbei führte er seine künstlerischen Ambitionen autodidaktisch fort und konzentrierte sich ab 1894 gänzlich auf sein Künstlerdasein. Durch die Frühjahrsausstellungen der Hamburger Kunsthalle lernte er andere gleichgesinnte Künstler kennen. Zusammen organisierten sie Studienaufenthalte im Alten Land; der Kern dieser Gruppe gründet den Hamburgischen Künstlerclub von 1897. Wie die anderen Künstler dieser Vereinigung wurde auch Kayser von Alfred Lichtwark, dem damaligen Kunsthallendirektor, protegiert. Dieser erwarb 1897 zwei Gemälde des Künstlers für die Sammlung der Kunsthalle und vermittelte Kayser

Aufträge. Dieser konnte allerdings bei Weitem nicht von seiner Kunst leben und bot ab 1901 Malunterricht für Privatschüler/innen an, um seinen Lebensunterhalt zu sichern. Eine seiner Schülerinnen war Melanie Hertz, eine Senatoren-Tochter aus gehobenen Kreisen. Trotz standesmäßiger Bedenken seitens ihrer Familie heiratete Melanie Hertz den mittellosen Künstler Jean Paul Kayser, den Sohn eines Mechanikermeisters.

Entscheidenden Einfluss übte Albert Marquet auf die Stilfindung Kayzers aus. Marquet, ein Pariser Maler aus dem Kreis der Fauves, verbrachte 1909 zwei Monate in Hamburg, in denen sich eine enge Freundschaft zwischen den beiden Künstlern entwickelte. Die beiden Maler verbrachten viel Zeit miteinander. Marquet war von den Hafensichten des Hamburger Künstlerkollegen fasziniert und versuchte sich unermüdlich selbst an diesem Thema. In Folge dieser Zusammenarbeit hellte sich Kayzers Farbpalette merklich auf. Auch sein Bildverständnis wandelte sich merklich, weg von einer realistisch-gegenständlichen Malerei, hin zu einer einer stimmungsvoll-impressionistischen Bildauffassung. 1933 reiste Kayser erstmalig nach Paris und besuchte Albert Marquet in dessen Heimatstadt. Während dieses Aufenthalts entstand das Aquarell *Die Seine bei Pont neuf*, das signiert und datiert ist. Im Gegensatz zu seinen in grau und in gedeckten Farben gehaltenen Hafenszenen seiner Heimatstadt arbeitete Kayser in Frankreich mit einer Farbpalette, die das helle, flirrende Licht der französischen Hauptstadt reflektiert.

AA

Weiterführende Literatur: Flemming/Kayser 1980, Meyer-Tönnemann 1985



Doch meine Seele folgte dir, dein blautief Auge blieb in mir

Adolf Heinrich Erhorn (1873 Otter bei Tostedt – nach 1916)

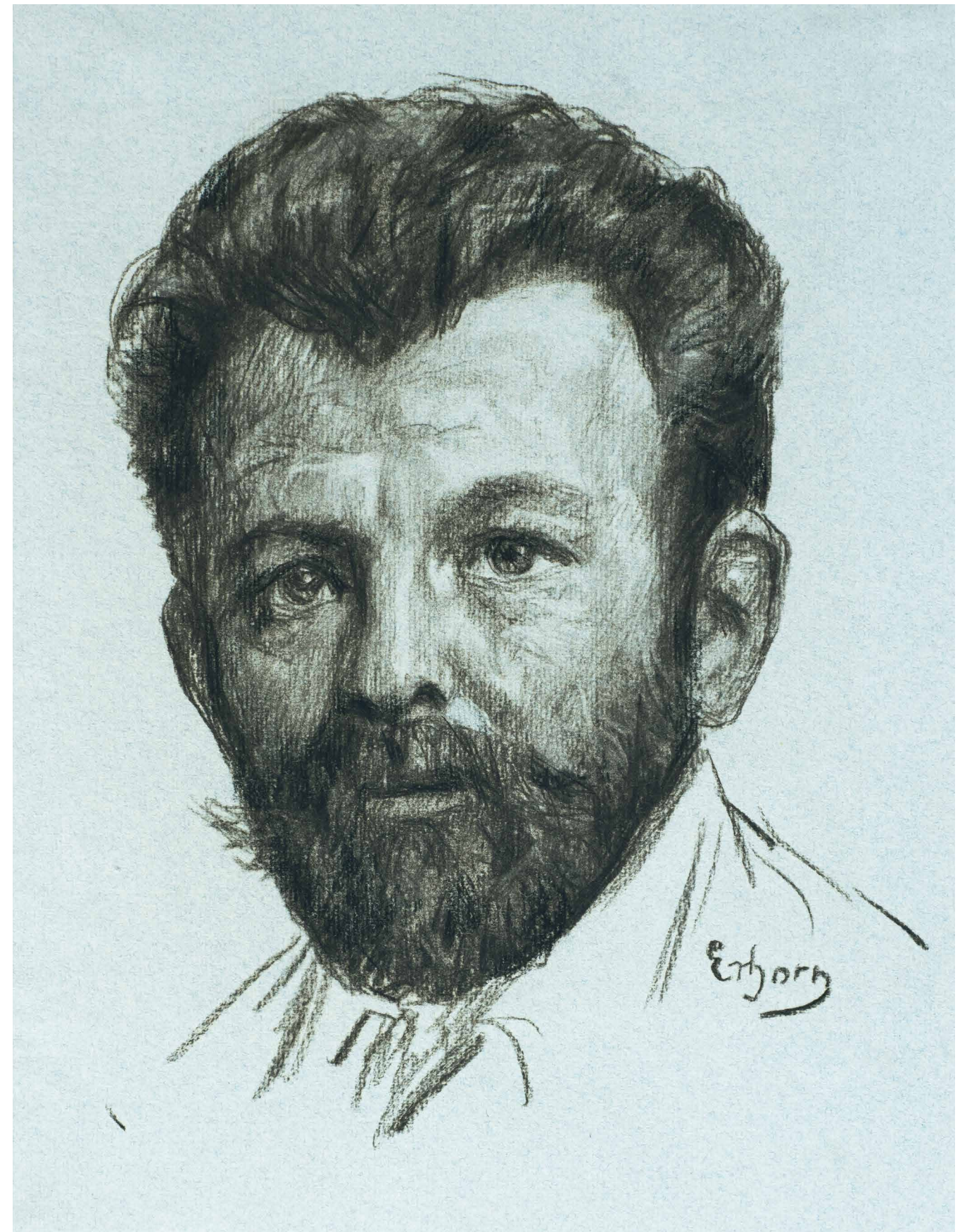
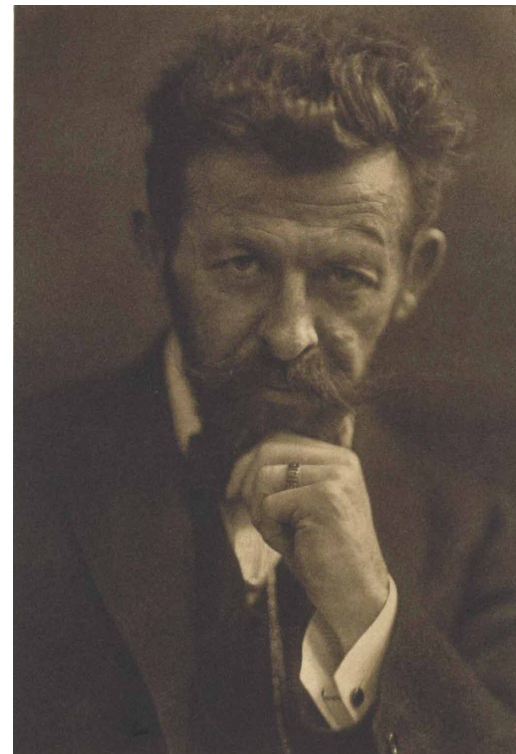
79 Bildnis Richard Dehmel, um 1905/10
Schwarze Kohle auf blauem Büttchen
31,5 x 24 cm
Sign. rechts unten: Erhorn
Provenienz: Tetjus Tügel, Hamburg
Literatur: unveröffentlicht

Die nahsichtige Portraitaufnahme gilt einer celebrity des Hamburger Kulturlebens um 1900. Der zunächst naturalistische, später dem Jugendstil und Expressionismus zugewandte Dichter Richard Dehmel (1863-1920) nahm 1901 in Hamburg seinen Wohnsitz, um seinem Dichterkollegen Detlev von Liliencron räumlich nahe zu sein. Im Zuge seiner Liebesverbindung mit Ida Coblenz, einer Jugendfreundin Stefan Georges, die Dehmel 1905 heiratete, konsolidierte er seine Präsenz in Hamburg, welche in dem 1912 von Walther Baedeker in Blankenese erbauten Wohnhaus ihren Ausdruck fand. Das Dehmel-Haus kann man als ein vom Dichter maßgeblich selbst mitgestaltetes Gesamtkunstwerk der Stilkunst um 1900 bezeichnen, dessen Interieur dem symbolistischen Traum von der Vereinigung von Kunst und Leben Rechnung trägt. Dieses Haus machte das Ehepaar Dehmel zu einem Zentrum der Avantgarde, in dem Schriftsteller, bildende Künstler und Musiker von internationalem Rang verkehrten. Adolf Erhorn dürfte Dehmel in dieser Zeit, um 1905/10, portraitiert haben. Die offenkundige Nähe zu der weitaus berühmteren Portraitphotographie von Rudolf Dührkoop aus dem Jahre 1905 legt eine derartige Datierung nahe.

Über den künstlerischen Werdegang von Adolf Erhorn wissen wir vergleichsweise wenig. Zunächst studierte er an der Weimarer Akademie bei Max Thedy. Eine jüngst im englischen Kunsthandel aufgetauchte Aktstudie ist auf das Jahr 1899 und den Entstehungsort München datiert, was belegt, dass Erhorn dort ab

1898 einen Teil seiner Ausbildung absolviert hat, wie auch aus dem Matrikeleintrag der dortigen Akademie hervorgeht. Sein wichtigster Lehrer in München war Karl von Marr. Gemälde mit Hamburger Motiven sind ebenfalls bekannt, so dass er später offenbar vor allem in der Hansestadt als Maler tätig war.

MT



Weiterführende Literatur: Flemming/Kayser 1980, Meyer-Tönnesmann 1985

Abb.: Richard Dehmel, Aufnahme u. Heliogravure R. Dührkoop, in: Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts, Hamburg 1905, Nr. 1006

Anita Rée (1885 Hamburg – Kampen auf Sylt 1933)

80 Selbstbildnis, um 1913

Öl auf Karton

43 x 32 cm

Eigenhändig bez. rechts unten: Rée; bez. auf dem Verso.

Provenienz: Hauswedell, Hamburg, Auktion 9.5.1959, Lot. 716; Galerie Wolfgang Essen, Hamburg

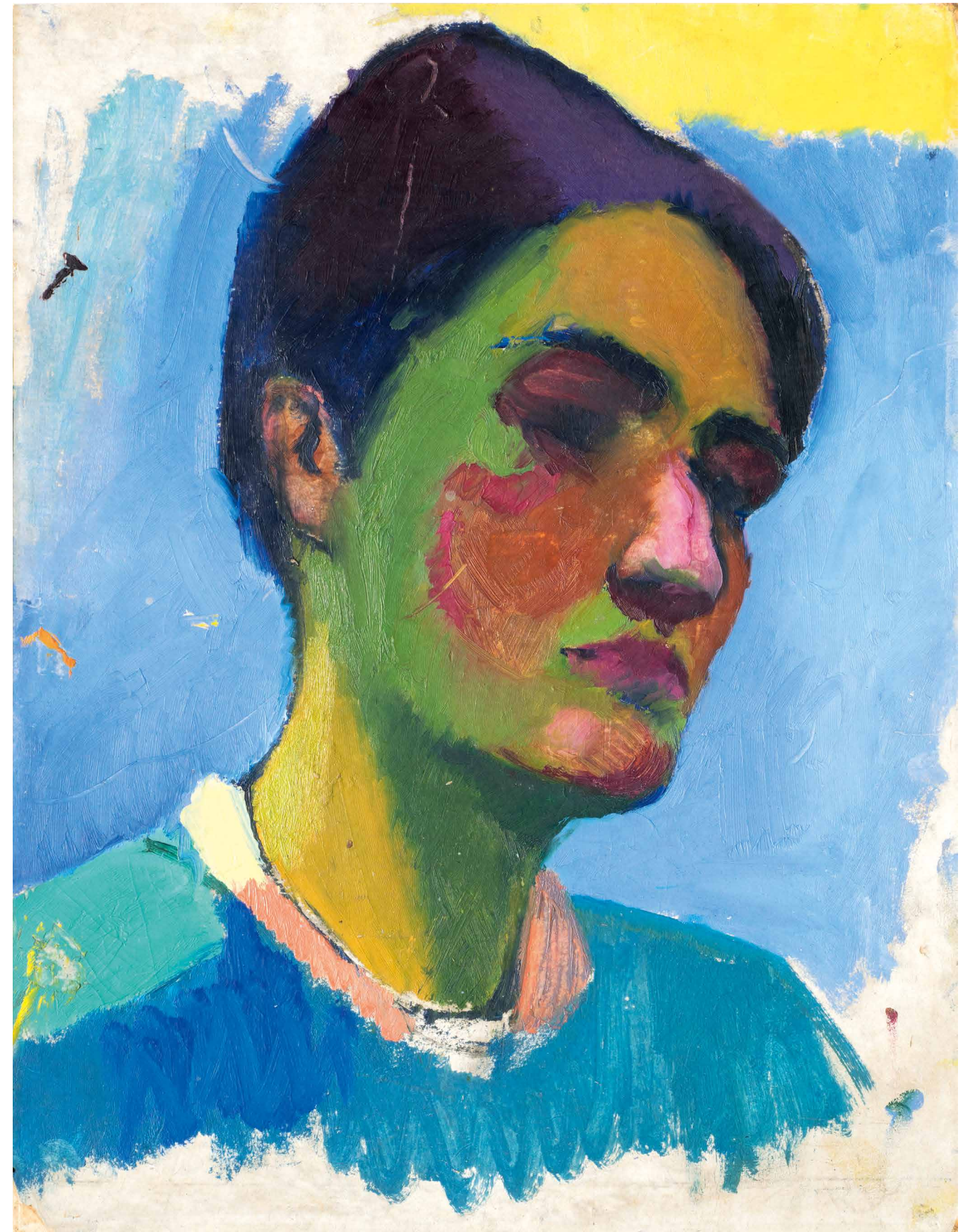
Literatur: Heuer 1982, S. 113, Nr. 174; Bruhns 1986, G 132, S. 270; Bruhns/Schick/Colditz 2018, G. 162, S. 115

Anita Rée hat sich im Medium des Selbstbildnisses immer wieder befragt und dabei sehr häufig die Wendung des Kopfes nach rechts gewählt, entspricht dies doch der Haltung vor dem Spiegel als jenem unverzichtbaren Instrument, das zur Erstellung eines jeden Selbstbildnisses unabdingbar ist. Unser Selbstbildnis hebt sich von den anderen, nach 1911 in dichter Folge entstandenen Portraits durch seine starke Buntfarbigkeit ab. Zu Recht lässt sich in dem ungewohnten Akkord von ungemischten Grundfarben (Blau, Gelb, Rot) und starken Lokalfarben der direkte Einfluss der französischen Avantgarde ausmachen, der Anita Rée auf einer Reise nach Paris im Winter 1912/13 begegnet ist. Für das expressive Selbstbildnis wird man am ehesten Matisse und die Fauves als Referenz nennen müssen. Die flächige Verwendung der Farbe und die starken Kontraste, die unvermittelt nebeneinanderstehen, finden sich in verwandter Form bei Matisse: Damit setzt sich Anita Rée deutlich von ihrer künstlerischen Hamburger Herkunft ab, die zunächst noch im Sinne Max Liebermanns vom Realismus dominiert, dann aber durch ihren Lehrer Arthur Siebelist und die Ateliergemeinschaft mit Franz Nölken

und Friedrich Ahlers-Hestermann stärker impressionistisch und sezessionistisch geprägt war. Nach dem Bruch mit den Hamburger Künstlerfreunden orientierte sich Rée stärker nach Frankreich und nahm neben Matisse auch die Impulse von Picasso, Paul Cézanne und ihrem Pariser Lehrer Fernand Léger auf, der für die Linearität und strengere Tektonik ihrer nun folgenden Arbeiten prägend war. Das Jahr 1913 bezeichnet für Anita Rée den Durchbruch zum künstlerischen Erfolg, der sich nach der Teilnahme an einer Ausstellung in der Galerie Commeter in Hamburg immer stärker abzeichnete; auch gelang es ihr, in den überregionalen Künstler- und Literatenkreis um den Dichter Richard Dehmel zu gelangen. Etwas von dem Optimismus dieser Zeit des Aufbruchs scheint auch in unserem fauvistischen Selbstbildnis aufgehoben zu sein. Es unterscheidet sich deutlich von den vorgängigen, skeptischen Selbstbefragungen der Malerin, die stärker den Zweifel am eigenen Schaffen und an den festgelegten Rollen des männlich dominierten Künstlerberufs im späten Kaiserreich offenbaren.

IW

Weiterführende Literatur: Bruhns 1986, Bruhns 2018



Anita Rée (1885 Hamburg – Kampen auf Sylt 1933)

81 Blinder Bettler in Positano, 1922/25

Aquarell über Kohle

63 x 49 cm

Bez. links oben: Nr. F; bez. rechts unten: AR/ 2. Fassung

Provenienz: Privatbesitz Sylt; Privatbesitz Gräfelting; Villa Grisebach, Berlin, Auktion 190, 25.11.2011, Lot 335; Maïke Bruhns, Hamburg

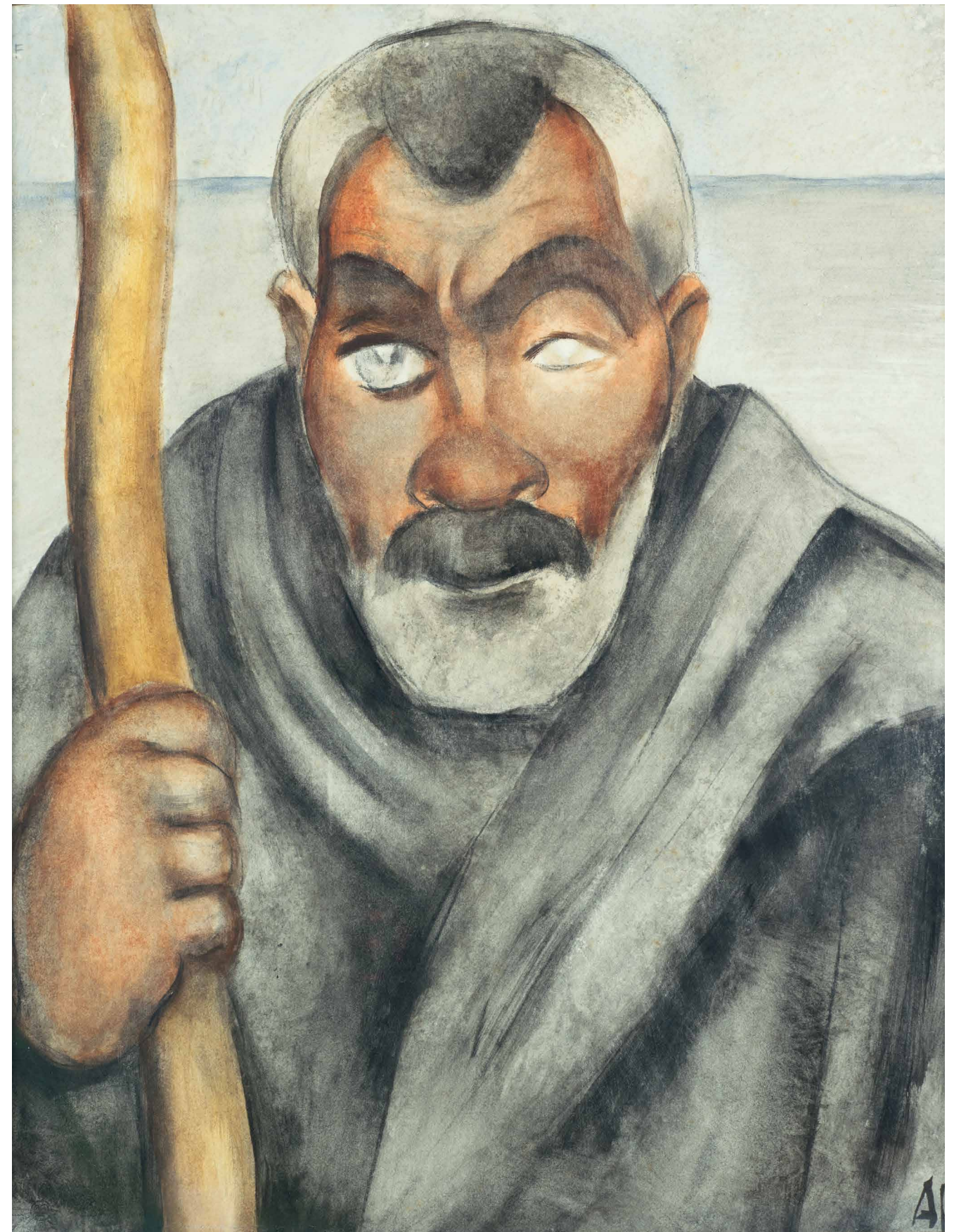
Literatur: Bruhns 1986, A 112, S. 283, Bruhns 2001a, S. 103, Abb. 114, Bruhns/Schick/Colditz 2018, A 119, S. 131

Mit einer unglaublichen Intensität trifft unser Blick auf die erblindeten Augen eines alten Mannes, der, in einen schweren Mantel gekleidet und auf einen Stock gestützt, vordergründig ein Bild des Elends abgibt. Nur in seinem rechten Auge lässt sich noch die Pupille erahnen, die auffordernd auf die ihn betrachtende Zeichnerin gerichtet ist: Sie wird ihn nicht sehend machen, aber macht ihn durch ihre Kunst sichtbar. Anita Rée verbrachte die Jahre von 1922 bis 1925 vornehmlich in Positano an der Amalfiküste und unternahm von dort aus viele Reisen nach Mittel- und Süditalien. Sie beherrschte die italienische Sprache sehr gut und trat in einen engen Austausch mit der lokalen Bevölkerung. Davon zeugen zahlreiche Studienköpfe und auch Gemälde, in denen sie Charaktertypen, namenlose Kinder aber auch Portraits von Personen aus ihrem Umfeld schuf. Künstlerisch bezeichnet der Italienaufenthalt den Wandel von einer noch impressionistisch-sezessionistisch geprägten Frühphase hin zur Neuen Sachlichkeit. Die geforderte Objektivität und den magischen Realismus der neuen Richtung beantwortete Anita Rée aber mit einem eigenen

Bildkonzept. Offenbar stärker von der Malerei der italienischen Frührenaissance wie Piero della Francesca als von der lapidaren Dingwelt des modernen Lebens angeregt, entwickelte sie eine flächige Tektonik im Aufbau ihrer Gesichter. Von dieser ästhetischen Interpretation des neusachlichen Imperativs zur Wirklichkeitsnachahmung zeugt auch der blinde Bettler. Seine sonnengegerbte Haut und sein ergrautes, ja bereits weißes Haar als Spuren des Alters lassen das Gesicht des Fremden fest gefügt erscheinen. Aufgesockelt auf einer breiten Brustpartie wirkt der Namenlose würdevoll und erinnert gar an einen römischen Togatus. Die Intensität der frontalen Begegnung mit dem toten Blick des Bettlers macht das vorliegende Blatt zu einem der bedeutendsten Bildnisse von Anita Rée. Es handelt sich dabei um die zweite Fassung eines Aquarells im Besitz der Lübecker Museen, Museum Behnhaus-Drägerhaus. Die vorliegende Fassung ist jedoch kontrastreicher und um eine abstrakte Horizontlinie ergänzt.

IW

Weiterführende Literatur: Bruhns 2001b, Ausst. Kat. Hamburg 2017



KÜNSTLERBIOGRAFIEN

AHLERS-HESTERMANN, Friedrich (Hamburg 1883 - 1973 Berlin)

Als Sohn einer Hamburger Kaufmannsfamilie besuchte Friedrich Ahlers-Hestermann das humanistische Gymnasium Johanneum in Hamburg, wo er seinen Freund und späteren Künstlerkollegen Franz Nölken kennenlernte. Durch die Vermittlung Alfred Lichtwarks erlernten sie ab 1900 bei Arthur Siebelist die naturalistische Freilichtmalerei. 1904 trat Ahlers-Hestermann dem Hamburgischen Künstlerclub von 1897 bei und ging 1907 zum Studium nach Paris. 1909 wurde er Schüler an der Académie Henri Matisse. Nach dem ersten Weltkrieg unterrichtete Ahlers-Hestermann an der Kunstschule von Gerda Koppel und war 1919 Gründungsmitglied der Hamburgischen Sezession. Der Künstler erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter das Bundesverdienstkreuz.

CARMIENCKE, Johann Hermann (Hamburg 1810 - 1867 Brooklyn, N.Y.)

Als Sohn eines Hamburger Arbeiters lernte Carmiencke zunächst bei einem Zimmermaler, bevor er 1831 in Dresden Schüler des norwegischen Landschaftsmalers Johan Christian Dahl wurde. Sein Studium setzte er 1834 an der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen fort. Auf der Wechselburg in Sachsen war Carmiencke zwischenzeitlich als Zeichenlehrer für die Töchter der Gräfin Schönburg tätig. In Kopenhagen ließ er sich schließlich als Landschaftsmaler nieder und wurde Hofmaler des dänischen Königs Christian VII. Verschiedene Studienreisen führten den Künstler nach Schweden, München, Tirol und Italien. Der erste Schleswig-Holsteinische Krieg 1848 veranlasste Carmiencke 1851 zur Auswanderung nach New York, wo er Mitbegründer der Brooklyn Academy of Art and Design wurde.

EITNER, Ernst (Hamburg 1867 - 1955 Hamburg)

Nach einer Lithografenlehre bildete sich Eitner an der Kunstgewerbeschule weiter. Durch die Vermittlung Alfred Lichtwarks erhielt er 1887 ein Stipendium der Stadt Hamburg für ein Studium an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe bei dem Landschaftsmaler Gustav Schönleber. Es folgten verschiedene Auslandsreisen und auswärtige Studienaufenthalte. 1894 war er an der Pariser Ausstellung im Salon d’Automne beteiligt. In Hamburg lehrte Eitner an der Malschule für

Damen und gründete 1897 mit Arthur Illies, Arthur Siebelist und anderen jungen Malern den Hamburgischen Künstlerklub. Für seine „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ in der Kunsthalle erwarb Alfred Lichtwark mehrere Werke des Hauptvertreters des deutschen Impressionismus.

ERHORN, Adolf (Otter bei Tostedt 1873 - nach 1916)

Adolf Erhorn studierte zunächst an der Weimarer Kunstschule bei Max Thedy und Carl Frithjof Smith, später bei Carl von Marr an der Königlichen Akademie der Bildenden Künste in München. Er unternahm Reisen in die bayrischen Alpen, nach Thüringen, Wien und in die Schweiz, aber auch nach Norddeutschland, wo er zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Hamburg als Künstler mit eigenem Atelier tätig war. Der Hamburger Kaufmann und Kunstmäzen Ernst Rump lernte Erhorn 1916 bei der Zugfahrt an die Front kennen und erwarb einige Werke des Malers, neben Hamburgensien auch Portraits prominenter Hamburger.

FABER, Johann Joachim (Hamburg 1778 - 1846 Hamburg)

Seine erste Ausbildung erhielt Faber bei dem Hamburger Maler Carl Waagen. Nach Aufenthalt in Dresden und Prag wurde er ab 1802 in Wien zum Historienmaler und Portraitisten ausgebildet. Nach zweijährigem Aufenthalt in Rom kehrte Faber 1808 nach Hamburg zurück und musste aufgrund mangelnder Nachfrage die Historienmalerei zugunsten der Portraitmalerei aufgeben. Ein Stipendium der Averhoff-Stiftung ermöglichte Faber zwischen 1816 und 1827 einen längeren Italiaufenthalt, wo er sich unter dem Eindruck der Deutschrömer Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhardt, Ludwig Richter und Johann Heinrich Schilbach der Landschaftsmalerei widmete. Nach seiner Rückkehr nach Hamburg wandte er sich erneut der Portraitmalerei zu und bekleidete zuletzt eine Lehrstelle an den Zeichenschulen der „Patriotischen Gesellschaft“.

FLINTE, Fritz (Hamburg 1876 - 1963 Hamburg)
Fritz Flinte absolvierte zunächst eine Drechslerlehre in der väterlichen Werkstatt und besuchte nebenbei die Gewerbeschule in Altona, ab 1896 die Kunstgewerbeschule in Hamburg und führte Aufträge als Dekorationsmaler aus. Von 1901 bis 1905 studierte er an der Kunstaka-

demie in Stuttgart bei Oswald Pötzelberger und Carlos Grethe. Nach dem Ersten Weltkrieg, in dem Flinte Kriegsdienst in Rumänien leistete, war er Mitglied der Hamburgischen Sezession, des Hamburgischen Künstlervereins und der Hamburgische Künstlerschaft. In der NS-Zeit war Flinte der Ächtung als „Entarteter“ und „Verfallskünstler“ ausgesetzt. Die Ausbombung 1943 in der Hamburger Hartwicusstrasse führte zum Verlust zahlreicher Werke. Ab 1950 unterstützte ihn die Hansestadt mit einer Ehrenrente und der Künstler erzielte erste finanzielle Erfolge durch den Verkauf seiner Bilder.

GENSLER, Johann Günther (Hamburg 1803 - 1884 Hamburg)

Ausgebildet zum Goldplättner in der Werkstatt seines Vaters, erhielt Günther Gensler Zeichenstunden bei Gerdt Hardorff d. Ä. und dem Tischbein-Schüler Friedrich August Rachau an der gewerblichen Zeichenschule der Patriotischen Gesellschaft. 1824 gründete er eine private Aktklasse und nahm die Brüder Jacob und Martin als Schüler auf. Gensler war Gründungsmitglied des Hamburgischen Künstler-Vereins von 1832. Das Studium der Werke Rembrandts und van Helsts 1837 in Amsterdam zeichnet sich in seinem 1840 fertiggestellten Gruppenbildnis des Hamburgischen Künstlerclubs ab. 1844 reiste Gensler nach Italien. Ab 1850 gab er Zeichenunterricht und hielt kunstgeschichtliche Vorlesungen an der Patriotischen Gesellschaft, die ihn für seine Lehrtätigkeit 1867 mit der Goldmedaille auszeichnete.

GENSLER, Johann Jacob (Hamburg 1808 - 1845 Hamburg)

1821 erhielt Jacob Gensler Zeichenunterricht bei seinem älteren Bruder Günther, bevor er 1824 die private Akademie von Heinrich Wilhelm Tischbein in Eutin besuchte. Mit seinem jüngeren Bruder Martin führte er ab 1825 Freilichtstudien in der Hamburger Umgebung aus. Zusammen mit Georg Haeselich reiste Jacob 1828 über Dresden und Nürnberg nach München, um an der Akademie unter den Nazarenern Peter von Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld Malerei zu studieren. In Hamburg gründete der Landschafts- und Genremaler mit seinen Malerfreunden Georg Haeselich, Heinrich Kauffmann und Franz Heesche die Akademie des Abends und gehörte 1832 zu den Gründungsmitgliedern des Hamburgischen Künstlervereins.

GENSLER, Martin (Hamburg 1811 - 1881 Hamburg)

Mit seinem Bruder Jacob erhielt Martin Gensler ab 1823 Zeichenunterricht bei dem älteren Bruder Günther. Gemeinsam führten sie zunächst Freilichtstudien in der Hamburger Umgebung aus. 1832 gehörte Martin zu den Gründungsmitgliedern des Hamburgischen Künstlervereins. Während sich sein Bruder Günther der Portraitmalerei widmete und sein Bruder Jacob der Landschaftsmalerei, interessierte sich Martin besonders für die Architektur: Nachhaltig beschäftigte er sich bildnerisch mit dem Johanniskloster in Hamburg. Nach dem Großen Brand von 1842 war er zusammen mit dem Architekten Alexis de Chateauneuf an der Bergung der in den Trümmern verbliebenen Kunstschätze beteiligt, dokumentierte sie in seinen Aquarellen und rief die Sammlung Hamburgischer Altertümer ins Leben. Aus dem Studium der mittelalterlichen Kultur entstanden eigene kunstgewerbliche Entwürfe.

GRÖGER, Friedrich Carl (Plön 1766 - 1838 Hamburg)

Der Sohn eines Schneiders bildete sich autodidaktisch zum Maler aus und ließ sich 1785 in Lübeck nieder. Heinrich Jacob Aldenrath wurde sein Schüler und lebenslanger Begleiter. Gemeinsam gingen sie 1789 an die Akademie in Berlin, bevor sie sich zunächst in Lübeck als Miniaturmaler niederließen. In Paris machten sie 1802 Bekanntschaft mit Portraits von Jacques Louis David und der englischen Portraitmalerei. Vor der endgültigen Niederlassung in Hamburg 1816 etablierte sich Gröger als Portraitist für den Adel in Schleswig-Holstein und in Dänemark. Mit seinen Brustbildern vor neutralem Hintergrund wurde Gröger zu einem der gesuchtesten Portraitmaler Norddeutschlands.

GURLITT, Louis (Altona 1812 - 1897 Naundorf b. Schniedeberg)

Seit Mitte der 1820er Jahre nahm Gurlitt Zeichenunterricht an der Altonaer Sonntagsschule bei Jes Bundsen und Friedrich Rosenberg sowie bei Günther Gensler. Von 1828 bis 1832 besuchte er die Malschule von Siegfried Bendixen in Hamburg und studierte im Anschluss daran bei dem Landschaftsmaler Christoffer W. Eckersberg in Kopenhagen. Nach mehreren Reisen durch Nordeuropa ließ sich Gurlitt 1836 in München nieder und schloss sich dem Kreis hamburgischer, dänischer und schleswig-holsteinischer Künstler um Christian Morgenstern an. 1839 wohnte er erneut in Kopenhagen und war Mitglied der Akademie, bevor er 1842 nach Düsseldorf übersiedelte. Zwischen 1844 und

1846 lebte Gurlitt in Rom und war Mitglied des Deutschen Künstlervereins. 1855 war er Präsident des Hamburger Künstlervereins, in Gotha wurde er zum Professor ernannt.

HAESELICH, Georg (Hamburg 1806 - 1894 Hamburg)

Der Sohn eines Amtsmalers erhielt seinen ersten Unterricht bei dem Portrait- und Historienmaler Gerdt Hardorff d. Ä. in Hamburg. Nach dem Besuch der Akademien von Berlin und Dresden studierte Haeselich zusammen mit Jacob Gensler an der Akademie in München. Gemeinsam reisten sie ins bayerische Hochgebirge, nach Tirol und Innsbruck, bevor sie 1834 nach Hamburg zurückkehrten und dem Hamburgischen Künstlerverein beitraten.

HARDORFF, Gerdt der Ältere (Steinkirchen im Alten Land 1769 - 1865 Hamburg)

Hardorff besuchte zunächst in Hamburg das Johanneum und erhielt seinen ersten Zeichenunterricht von Anton Tischbein. 1789-1794 studierte er an der Dresdner Akademie. Seitdem fällt seine Bekanntschaft mir Schiller, Goethe, Herder und dem Grafen Moritz von Brühl. 1795 kehrte er nach Hamburg zurück und wurde von 1796 bis 1822 Zeichenlehrer an der Patriotischen Gesellschaft, 1798 bis 1849 an der Paßmann’schen Armenschule und seit 1802 am Johanneum, wo er fast 50 Jahre lang gewirkt hat. 1832 war er Gründungsmitglied des Hamburger Künstlervereins. Hardorff war Lehrer zahlreicher Künstler der Hamburger Schule, u.a. von Philipp Otto Runge, Carl Julius Milde, Hermann Kauffmann, Georg Haeselich, den Gensler- und Speckter-Brüdern, sowie seinen Söhnen Gerdt d. J., Hermann -Rudolph und Julius.

HAUPTMANN, Ivo (Erkner b. Berlin 1886 - 1973 Hamburg)

Der älteste Sohn Gerhard Hauptmanns studierte 1903 zusammen mit Harry Graf Kessler und Ludwig von Hofmann zunächst an der Académie Julian in Paris, bevor er in Berlin Schüler Lovis Corinths wurde. Nach dem Besuch der Kunstschule Weimar unternahm Hauptmann eine Weiterbildung an der Académie Ranson in Paris und schloss Freundschaft mit Paul Signac und Rainer Maria Rilke. 1913 studierte er bei Arthur Illies an der Kunstgewerbeschule in Hamburg. Im Ersten Weltkrieg leistete er Kriegsdienst in Hamburg und Frankreich. Hauptmann war Mitglied des Deutschen Künstlerbundes, der Dresdner Künstlervereiniung, der Hamburger Künstlerschaft, Grün-

dungsmitglied der Freien Berliner Sezession sowie Mitglied des Altonaer Künstlervereins.

HERBST, Thomas (Hamburg 1848 - 1915 Hamburg)

Nach seiner Schulzeit am Johanneum erhielt der Sohn eines Lehrers ersten Zeichenunterricht bei Günther Gensler. Es folgten Studienaufenthalte am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, in Berlin und Weimar, wo er gemeinsam mit seinem Freund Max Liebermann bei Charles Verlat studierte. 1876/77 teilte Herbst mit Liebermann ein Atelier in Paris und die Bewunderung für die Landschaftsmaler von Barbizon. In München erhielt Herbst Kontakt zum Kreis um Wilhelm Leibl. 1897 war er ältestes Gründungsmitglied des Hamburgischen Künstlerclubs, aus dem er bereits 1903 wieder austrat, aus Protest gegen die Aufnahme der aus seiner Sicht schwachen Siebelist-Schüler. 1904 schloss er Bekanntschaft mit Edvard Munch. Herbst gilt als einer der bedeutendsten deutschen Impressionisten, der die Hamburger Freilichtmalerei maßgeblich beeinflusste.

KALLMORGEN, Friedrich (Altona 1856 - 1924 Grötzingen)

Den ersten Kunstunterricht erhielt Friedrich Kallmorgen bei seinem Onkel Theodor Kuchel in Altona und der dortigen Kunstgewerbeschule, bevor er 1875 an der Düsseldorfer Akademie studierte und ab 1877 an der Karlsruher Akademie, als Schüler des norwegischen Landschaftsmalers Hans Fredrik Gude. Es folgten Reisen nach Italien, Holland, Paris und London, wo zahlreiche Stadtansichten entstanden. Mit seiner Frau, der Malerin Margarethe Hornmuth, zog Kallmorgen 1888 nach Grötzingen bei Karlsruhe und wurde Mitglied der „Grötzinger Malerkolonie“ und ab 1896 Präsident des Karlsruher Künstlerbundes. Eine große Nordlandreise nach Spitzbergen 1898 illustrierte Kallmorgen mit Lithographien für seinen Reisebericht „In’s Land der Mitternachtssonne, Tagebuch eines Malers“. Er erhielt zahlreiche nationale und internationale Auszeichnungen.

KAUFMANN, Hermann (Hamburg 1808 - 1889 Hamburg)

Hermann Kaufmann war Sohn eines Frankfurter Kaufmanns und seiner Frau Alma, einer Cousine Johann Wolfgang von Goethes. 1824 wurde er Schüler Gerdt Hardorff d.Ä. Neben dem klassischen Zeichnen nach Gipsabgüssen antiker Skulpturen führte Kaufmann zusammen mit Georg Haeselich auch Studien vor der Natur aus. 1827 reiste er über Dresden und

Nürnberg nach München, wo er gemeinsam mit Haeselich, Jacob Gensler, Franz Heesche und Christian Morgenstern Naturstudien im Freien ausführte. 1833 schloss er sich dem Hamburger Künstlerverein an. 1890 erwarb Alfred Lichtwark den Nachlass Kaufmanns für die Hamburger Kunsthalle.

KAYSER, Paul (Hamburg 1869 - 1942 Donaueschingen)

Gemeinsam mit Arthur Illies absolvierte Paul Kayser 1886 eine Lehre als Dekorationsmaler bei Wirth und Bay. Seit 1889 besuchte er die Kunstgewerbeschulen in München und Dresden und war bis 1894 als Dekorationsmaler tätig, bevor er durch die Förderung Alfred Lichtwarks als freier Künstler seine Motive besonders in den Vierlanden und dem Hamburger Umland fand. 1897 war Kayser Gründungsmitglied des Hamburger Künstlerclubs. Ab 1906 lehrte er an der Malschule von Gerda Koppel. Seine Begegnung 1909 mit dem französischen Maler Albert Marquet, einem Mitbegründer der Fauves, hinterließ große Wirkung auf Kaysers malerisches Oeuvre.

KOOPMANN, Johann Carl Heinrich (Altona 1797 - 1894 Heidelberg)

Zunächst lernte Koopmann bei Gerdt Hardorff d.Ä., bevor er durch ein Stipendium der Averhoff-Stiftung von 1819 bis 1823 in Dresden und von 1824 bis 1828 in Rom studieren konnte, wo er dem Kreis der Nazarener mit ihren religiösen Sujets nahestand. 1833 erhielt Koopmann eine Professur am Polytechnikum Karlsruhe. Nach seinem Ruhestand war er als Historien- und Bildnismaler in Heidelberg tätig.

LORENTZEN, Carl Friedrich Adolph (Hamburg 1801 - 1880 Schleswig)

Lorentzen lernte zunächst in Schleswig bei dem Maler Peter Goos und führte später sein Studium an der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen fort. Er war Mitglied des Hamburgischen Künstlervereins. In der nord-deutschen Landschaft fand der Künstler seine bevorzugten Bildmotive.

MILDE, Carl Julius (Hamburg 1803 - 1875 Lübeck)

Der Schüler von Christoffer Suhr, Gerdt Hardorff d. Ä. und Siegfried Detlev Bendixen studierte 1824 an der Akademie in Dresden und ging anschließend mit Erwin Speckter nach München, um das Studium bei dem Nazarener Peter Cornelius fortzusetzen. Gemeinsam reis-

ten sie nach Italien. Von 1830 bis 1832 lebte Milde in Rom. In Hamburg war der Bildnismaler 1832 Mitgründer des Künstler-Vereins. Seit 1838 war er Zeichenlehrer am Katharineum in Lübeck, Konservator der Lübecker Altertümer und Initiator des Museums mit seinen bedeutenden mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstschätzen. 1864 wurde Milde festangestellter Konservator der Naturaliensammlung.

MORGENSTERN, Christian (Hamburg 1805 - 1867 München)

Der Großvater des Dichters Christian Morgenstern lernte bereits im Alter von elf Jahren in der Werkstatt der Panoramamaler Suhr. 1824 begann er seine Lehre bei Siegfried Detlev Bendixen in Hamburg. 1827 führte er sein Studium an der Akademie in Kopenhagen unter Christoffer W. Eckersberg fort und unternahm Studienreisen nach Norwegen und Schweden. Auf Anraten Carl Friedrich von Rumohrs ging der Landschaftsmaler 1829 nach München, wo er zu einem der bedeutendsten Künstler des frühen malerischen Naturalismus wurde, der die unberührte Natur des Nordens im südlichen Europa bekannt machte. Alfred Lichtwark charakterisierte ihn als „Vater der Münchner Stimmungslandschaft“.

NÖLKEN, Franz (Hamburg 1884 - 1918 gefallen in Frankreich)

Nach dem Abbruch der Schulausbildung am Johanneum, an dem sein Vater als Musiklehrer tätig war, wurde Nölken ab 1900 Malschüler bei Arthur Siebelist. Gemeinsam mit seinem Freund Ahlers-Hestermann praktizierten sie die naturalistische Freilichtmalerei in Norddeutschland. Ab 1904 war er Mitglied des Hamburgischen Künstlerclubs von 1897. 1905 lernte er den Hamburger Kaufmann und Sammler Ernst Rump kennen, der sein Mäzen wurde und zahlreiche seiner Werke erwarb. Beeindruckt von der französischen Kunst der Neoinpressionisten und van Goghs durch die Ausstellung des Berliner Kunsthändlers Paul Cassirer in seinem Hamburger Kunstsalon, reiste Nölken 1907 erstmals nach Paris, wo er im Künstlerkreis des Café du Dôme verkehrte und 1909 Schüler der Académie Matisse wurde. Er fiel in Frankreich kurz vor Kriegsende.

OLDACH, Julius (Hamburg 1804 - 1830 München)

In Hamburg erhielt Julius Oldach Zeichenunterricht bei Gerdt Hardorff d. Ä. und Christoffer Suhr. 1821-23 studierte er an der Dresdner Akademie Historienmalerei. Im Anschluss

daran setzte er seine Ausbildung an der Münchener Akademie bei Peter Cornelius fort und war an der Ausmalung der Glyptothek beteiligt. Mit Erwin Speckter kehrte er 1827 nach Hamburg zurück. Aus gesundheitlichen Gründen reiste Oldach 1829 nach Italien, wo der junge Künstler mit nur 26 Jahren seiner Schwindsucht erlag.

RÉE, Anita (Hamburg 1885 - 1933 Kampen auf Sylt)

Die Tochter einer jüdischen Kaufmannsfamilie protestantischen Glaubens war Schülerin bei Arthur Siebelist. Gemeinsam mit den Mitschülern Franz Nölken und Friedrich Ahlers-Hestermann bildete sie ab 1910 eine Ateliergemeinschaft. 1912 war sie Schülerin von Fernand Léger in Paris. Rée war Mitgründerin der Hamburgischen Sezession, Mitglied der Hamburger Künstlerschaft und Mitbegründerin der Gemeinschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnenvereine. Von 1922 bis 1925 lebte sie in Positano an der Amalfiküste, wo sie ihre Malerei einer neuen Sachlichkeit entwickelte. In Hamburg war sie als gefragte Portraitistin tätig und führte öffentliche Aufträge für die Hansestadt aus. Aufgrund der politischen Entwicklungen zog die Künstlerin 1932 nach Sylt, wo sie nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Suizid beging.

ROSAM, Walter Alfred (Hamburg 1883 - 1916 Kowel)

Der Sohn eines jüdischen Arztes wurde auf Empfehlung Alfred Lichtwarks 1901 Malschüler bei Arthur Siebelist und 1903 in den Hamburgischen Künstlerclub aufgenommen. 1907 reiste Rosam zusammen mit Franz Nölken und Friedrich Ahlers-Hestermann nach Paris, wo sie gemeinsam ein Atelier bezogen und Anschluss an den Künstlerkreis des Café du Dôme fanden. 1909 besuchten sie die Malschule von Henri Matisse. Es folgten Reisen nach Frankreich und Italien bevor Rosam 1914 seinen Kriegsdienst in Königsberg antrat, in dessen Folge er 1916 in der Ukraine fiel. Der Großteil seines künstlerischen Werks ist verschollen oder vernichtet.

RUNGE, Philipp Otto (Wolgast 1777 - 1810 Hamburg)

Philipp Otto Runge, der als bedeutendster Maler der deutschen Frühromantik gilt, war das neunte von elf Kindern eines Kaufmanns in Wolgast. 1795-1799 erhielt er eine kaufmännische Ausbildung bei Hülsenbeck, Runge & Co. Ab 1798 Zeichenunterricht bei Heinrich Joachim Herterich und Gerdt Hardorff d. Ä. 1799-1801 studierte er an der Königlichen Akade-

mie in Kopenhagen bei Nicolai Abilgaard und Jens Juel. 1801 setzte er seine Studien in Dresden fort. Er begegnete Caspar David Friedrich, Ludwig Tieck und im Jahr 1803 Johann Wolfgang Goethe. 1804 zog er nach Hamburg um. 1810 verstarb er an der Schwindsucht.

RUTHS, Valentin (Hamburg 1825 - 1905 Hamburg)

Valentin Ruths machte zunächst eine kaufmännische Ausbildung, bevor er bei dem Hamburger Maler und Lithographen Carl Friedrich Beer in die Lehre ging. Ab 1846 besuchte er zunächst die Polytechnische Schule, dann die Akademie in München. Johann Wilhelm Schirmer bildete ihn ab 1851 an der Düsseldorfer Akademie zum Landschaftsmaler aus. Seit 1855 lebte Ruths vorwiegend in Rom und Umgebung. 1857 kehrte er nach Hamburg zurück. Studienreisen führten ihn durch Deutschland, in die Schweiz, nach Böhmen und Oberitalien. Ruths erhielt zahlreiche Auszeichnungen, war Mitglied der königlichen Akademie der Künste in Berlin und des Hamburgischen Künstlervereins.

SIEBELIST, Arthur (Dresden-Loschwitz 1870 - 1945 Hittfeld bei Hamburg)

Siebelist absolvierte eine Lehre als Kunstgewerbezeichner bei dem Hamburger Kunsthandwerker Georg Hulbe. 1890 studierte er an der Kunstgewerbeschule in München. Es folgten mehrere Studienreisen durch Europa, bevor er sich 1897 in Hamburg mit mehreren Künstlerkollegen im Hamburgischen Künstlerclub zusammenschloss. 1899 eröffnete Siebelist auf Anraten Alfred Lichtwarks eine eigene Malschule, aus der zahlreiche prominente Künstler hervorgingen. Mit seinen Schülern Friedrich Ahlers-Hestermann, Franz Nölken, Fritz Friedrichs, Walter Rosam und Walter Voltmer bildete er 1902 die Künstlerkolonie in Hittfeld, wo das große Gruppenbildnis „Meine Schüler und ich“ für die Hamburger Kunsthalle entstand.

SPECKTER, Erwin (Hamburg 1806 - 1835 Hamburg)

Der Sohn des Zeichners, Lithographen und Graphiksammlers Johann Michael Speckter erhielt zunächst Zeichenunterricht in der Werkstatt seines Vaters und war danach Schüler von Gerdt Hardorff d.Ä. und Siegfried Bendixen, Friedrich Carl Gröger und Heinrich Joachim Herterich. 1823 wanderte Erwin Speckter mit seinem Bruder Otto und Carl Julius Milde durch Holstein und Schleswig, um auf Anraten Carl Friedrich von Rumohrs Zeichnungen nach den

spätmittelalterlichen Meistern Hans Memling und Hans Brüggemann anzufertigen, die ab 1825 von Otto Speckter als Lithographien in der väterlichen Werkstatt gedruckt wurden. In München studierte Speckter bei dem Nazarener Peter von Cornelius und wirkte an der Deckenausmalung der Loggien in der Alten Pinakothek mit. In Rom vertiefte Speckter seine religiöse Malerei und verfasste die 1846 posthum publizierten „Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien“.

SPECKTER, Hans (Hamburg 1848 - 1888 Lübeck)

Nach dem Besuch der Hamburger Gelehrtenschule Johanneum erhielt der Sohn des Lithographen Otto Speckter zunächst Zeichenunterricht in der Patriotischen Gesellschaft, danach Privatunterricht bei Martin Gensler. Von 1866 bis 1870 studierte er an der Kunstschule Weimar, an der Max Liebermann zeitweilig sein Mitschüler war. Nach mehreren Studienreisen durch Deutschland und einer Italienreise kehrte er 1877 nach Hamburg zurück und trat in den Verein für Hamburgische Geschichte ein, engagierte sich für die Rettung der durch die Entstehung des Freihafens bedrohten Hamburger Kulturdenkmäler und setzte sich neben Justus Brinkmann für die Errichtung eines historischen Museums in Hamburg ein.

SPECKTER, Otto (Hamburg 1807 - 1871 Hamburg)

Otto Speckter, Bruder von Erwin und Vater von Hans Speckter, war Illustrator und Lithograph. Er war zunächst Schüler von Gerdt Hardorff d.Ä. und trat später in die väterliche Werkstatt Speckter & Co. ein. 1823 reiste er gemeinsam mit Erwin Speckter und Carl Julius Milde durch Schleswig-Holstein. 1825/26 und 1827 folgten zwei Aufenthalte in Lübeck. 1828 erhielt er ein zweijähriges Stipendium von der Patriotischen Gesellschaft. 1832 gründete er u.a. mit Carl Julius Milde, den Gensler-Brüdern, Adolf Vollmer und Otto S. Runge im Ratskeller den „Club Hamburgischer Junger Künstler“. 1834 wurde er Teilhaber in der väterlichen Werkstatt. Ab 1847 nahm er Unterricht bei dem Tiermaler William Bottomley und ab 1853 bei Günther Gensler.

STEINFURTH, Hermann (Hamburg 1823 - 1880 Hamburg)

Hermann Steinfurth war Portrait- und Historienmaler. Nach dem Studium bei Gerdt Hardorff d.Ä. studierte er von 1845-1852 an der Kunstakademie in Düsseldorf. 1852/53 unter-

nahm er Studienreisen nach Holland, Belgien und Italien und ließ sich ab 1853 in Hamburg nieder. 1877-1880 unterrichtete er die Aktklasse an der Allgemeinen Gewerbeschule der Patriotischen Gesellschaft. Er war zusätzlich Vorsitzender der Hamburgischen Künstlervereinigung.

SUHR, Christoffer (Hamburg 1771 - 1842 Hamburg)

Christoffer Suhr war zunächst Schüler der Portraitmaler Franz Conrad Löhr und Lorenz Löhnberg in Hamburg, bevor er zwei Jahre bei dem Landschaftsmaler Johann Friedrich Weitsch in Braunschweig studierte. Von 1792 bis 1795 lebte er in Italien. 1796 wurde er Mitglied und Professor extraordinarius der Berliner Kunstakademie, später erhielt er eine Professur in Hamburg. Zu seinen Schülern zählten u.a. Christian Morgenstern, Julius Oldach und Carl Julius Milde. 1820 gründete er gemeinsam mit seinen Brüdern Cornelius und Peter eine Lithographische Anstalt, in der zahlreiche Hamburgensien entstanden. Erfolgreich wurde Suhr mit seinen Aquarell-Panoramen von Hamburg und Umgebung, die mit künstlicher Beleuchtung durch Vergrößerungsgläser betrachtet nahezu natürlich groß erschienen.

TISCHBEIN, Johann Hienrich Wilhelm (Haina 1751 - 1829 Eutin)

Wilhelm Tischbein, genannt der „Goethe-Tischbein“, lernte zunächst bei seinem Onkel, dem Maler und Radierer, Johann Heinrich d. Ä. in Kassel, bevor er 1766 zu seinem Onkel Johann Jacob nach Hamburg wechselte. Ab 1777 war Tischbein als erfolgreicher Hofportraitist in Berlin tätig. 1779 erhielt er ein Italien-Stipendium der Kasseler Kunstakademie und blieb bis 1781 in Rom, wo er die Werke Raffaels und Michelangelos studierte. Durch die Vermittlung Goethes bei Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg konnte Tischbein 1783 erneut nach Rom reisen. Dort machte er die Bekanntschaft von Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs. 1787 begleitete Tischbein Goethe auf seiner „Italienischen Reise“, auf der das berühmte Portrait „Goethe in der Campagna“ entstand.

VOLLMER, Adolf (Hamburg 1806 - 1875 Hamburg)

Vollmer machte eine Ausbildung in der Werkstatt von Christoffer Suhr in Hamburg und ging danach mit dessen Bruder Cornelius drei Jahre auf Reisen. Nach seiner Rückkehr wurde er Schüler des Landschaftsmalers Friedrich Rosenberg in Altona. 1826 lernte Vollmer den

Kunstgelehrten Carl Friedrich von Rumohr kennen, der ihn zum Studium nach der Natur ermutigte. 1831 setzte er sein Studium an der Kopenhagener Akademie bei Christoffer W. Eckersberg fort. 1832 war Vollmer Mitbegründer des Hamburgischen Künstlervereins. Es folgten Reisen an den Bodensee, nach Tirol, Italien, Frankreich und Holland, bevor er 1839 endgültig nach Hamburg zurückkehrte.

Wasmann 1846

WASMANN, Friedrich (Hamburg 1805 - Meran 1886)

Der Sohn des Malers Johann Christian Friedrich Wasmann lernte nach dem Besuch des Johanneums bei dem Hamburger Maler Hermann Wilhelm Soltau. 1828 studierte er ein Jahr in Dresden bei dem Nazarener Gustav Heinrich Naeke und ging danach mit einem Stipendium zu Peter Cornelius nach München. Nach einem Aufenthalt in Meran reiste er 1832 nach Italien und lebte bis 1835 in Rom, wo er sich dem Nazarenerkreis um Friedrich Overbeck anschloss. Nach verschiedenen Stationen in München, Meran und Bozen kehrte Wasmann 1843 nach Hamburg zurück und erhielt zahlreiche Bildnisaufträge, die bald in Konkurrenz zur Daguerreotypie standen. Nach seinem Beitritt zum Hamburger Künstlerverein 1846 übersiedelte er schließlich endgültig nach Meran.

LITERATURVERZEICHNIS

Abel-Danlowski 1997

Abel-Danlowski 1997

Abel-Danlowski 1997
Birte Abel-Danlowski: Das Naturvorbild bei Johann Georg Haeselich (1806-1894), Hamburg 1997

Ahlers-Hestermann 1996

Ahlers-Hestermann 1996 (1919)

Ahlers-Hestermann: „Friedrich. Franz Nölken, zum Gedächtnis“, in: Franz Nölken 1884-1918. Briefe 1906-1918, hg. v. Galerie Herold, Hamburg 1996, S. 7-15

Ahlers-Hestermann 1975

Ahlers-Hestermann 1975 (1949)

Ahlers-Hestermann: Friedrich: Pause vor dem dritten Akt, Hamburg 1975

Ahlers-Hestermann 1918

Ahlers-Hestermann 1918

Ahlers-Hestermann 1918

Ahlers-Hestermann 1918

Ahlers-Hestermann 1918
Ahlers-Hestermann: „Friedrich. Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris“, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Jahrgang 16, Heft 1o, 1918, S. 369-402

Ahlers-Hestermann 1919

Ahlers-Hestermann 1919

Ahlers-Hestermann 1919
Ahlers-Hestermann: „Friedrich. Franz Nölken 1884-1918“, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe. Jahrgang 17, Heft 10, 1919, S. 408-416

Ahlers-Hestermann 1916

Ahlers-Hestermann 1916

Ahlers-Hestermann 1916

Ahlers-Hestermann 1986 (1916)
Friedrich Ahlers-Hestermann: „Thomas Herbst, 1848-1915“, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbeschule XIV (Berlin 1916), in: Norddeutsche Künstler-Monographien 1 (1986), hg. von Galerie Herold, Hamburg 1986, S. 3-14

Ahlers-Hestermann 1986

Ahlers-Hestermann 1986

Ahlers-Hestermann 1986
Friedrich Ahlers-Hestermann: Thomas Herbst, Ein Malerleben von 1848-1915, Neuaufgabe, hg. v. Mathias F. Hans, Hamburg 1986

Ahlers-Hestermann 2008

Ahlers-Hestermann 2008

Ahlers-Hestermann 2008

Ahlers-Hestermann 2008

Ahlers-Hestermann 2008

Ausst. Kat. Achberg 2008
Im Pulse der Moderne. William Straube (1871-1954). Stationen und Weggefährten, hg. v. Kai-Michael Sprenger, Ravensburg, Schloss Achberg, Ravensburg 2008

Ahlers-Hestermann 2004

Ausst. Kat. Ahlen 2004

Die Große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse, Teil III, hg. v. Burkhard Leismann, Kunst-Museum Ahlen, Ahlen 2004

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ahlers-Hestermann 1987

Ausst. Kat. Hamburg 1976

Ivo Hauptmann. Aquarelle und Zeichnungen, Hamburg, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg 1976

Ahlers-Hestermann 1977

Ausst. Kat. Hamburg 1977

Runge in seiner Zeit, hg. v. Werner Hofmann, Hamburger Kunsthalle, München 1977

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Ahlers-Hestermann 1984

Haus, Hamburg 2015

Ausst. Kat. Hamburg 2017

Anita Rée: Retrospektive, hg. v. Karin Schick, Hamburger Kunsthalle, München 2017

Ausst. Kat. Hamburg 2018-2019

Paris im Sinn. Hommage an den Hamburger Franz Nölken (1884-1918), hg. v. Karsten Müller, Hamburg, Ernst Barlach Haus, Hamburg 2018-2019

Ausst. Kat. Hamburg 2019

Hamburger Schule. Das 19. Jahrhundert neu entdeckt, hg. v. Markus Bertsch und Iris Wenderholm, Hamburger Kunsthalle, Petersberg 2019

Ausst. Kat. Hamburg 2021

Impressionismus. Deutsch-französische Begegnungen, Hamburger Kunsthalle, hg. v. Markus Bertsch und Karin Schick, Köln 2021

Ausst. Kat. Kaiserslautern/Regensburg 1988

Matisse und seine deutschen Schüler, Pfalzgalerie Kaiserslautern/Ostdeutsche Galerie Regensburg, Kaiserslautern 1988

Ausst. Kat. London 2009

The Conversation Piece. Scenes of a fashionable life, hg. v. Desmond Shawe-Taylor, Royal Collection London, St. James´s Palace, London 2009

Ausst. Kat. Lübeck 1839

Verzeichniss der vom Lübecker Kunst-Verein veranstalteten Ersten Kunstausstellung in der Catharinenkirche, Lübeck 1839

Ausst. Kat. Lübeck 2010

Kunst, Küche und Kalkül. Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) und die Entdeckung der Kulturgeschichte, Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, Petersberg 2010

Ausst. Kat. St. Petersburg 2013

Hamburger Künstler aus der Sammlung Mathias F. Hans, St. Petersburg, Staatl. Russisches Museum, Stroganow-Palast, St. Petersburg 2013

Baader 2018

Amelie Baader: Deutsche Künstler auf dem Kapitol. Der Palazzo Caffarelli als Ort des künstlerischen und kulturellen Austauschs zwischen 1819 und 1828, unpublizierte Masterarbeit, Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 2018

Bavendamm 1996

Dirk Bavendamm: Reinbek. Eine holsteinische Stadt zwischen Hamburg und Sachsenwald, 2. Aufl., Reinbek 1996

Bertsch 2021

Markus Bertsch: „Paris als Taktgeber. Alfred Lichtwark und der französische Impressionismus“, in: Ausst. Kat. Hamburg 2021, S. 29-47

Deutsch-Italienische Gesellschaft zu Hamburg 1941

Friedrich Wasmann. Ein Hamburger Maler in Italien (1832-1835), hg. Deutsch-Italienische Gesellschaft zu Hamburg, Hamburg 1941

Brandt 2009

Undine Brandt: Der Romantiker und seine Buche, Hamburger Abendblatt, 19.12.2009

Bruhns 1986

Maike Bruhns: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885 – 1933, Hamburg 1986

Bruhns 2001a

Maike Bruhns: Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885–1933. Verein für Hamburgische Geschichte, Hamburg 2001

Bruhns 2001b

Maike Bruhns: Hamburger Kunst im „Dritten Reich“, Kunst in der Krise, Bd. 1, Hamburg 2001

Bruhns 2018

Maike Bruhns: Anita Rée. Das Werk, Hamburg 2018

Bruhns/Schick/Colditz 2018

Maike Bruhns / Karin Schick / Sophia Colditz: Anita Rée (1885–1933). Das Werk, München 2018

Denk 2019

Valenciennes‘ Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800, hg. v. Claudia Denk, München/Berlin 2019

Eder 1991

Irene Eder: Friedrich Kallmorgen 1856–1924. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde und Druckgraphik, Karlsruhe 1991

Esch 1995

Arnold & Doris Esch: „Anfänge und Frühgeschichte der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom 1819–1870“, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und

Bibliotheken, LXXV, 1995, S. 366-426

Ewers-Schultz 2000

Ina Ewers-Schultz: Der Hamburger Maler Fritz Flinte, 1876-1963. Spurensuche, Hamburg 2000

Faure 1920

Elie Faure: Henri-Matisse, Paris 1920

Flemming/Kayser 1980

Hans Theodor Flemming / Jean Paul Kayser: Hamburger Künstler-Monographien zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Hamburg, 1980

Frank/Groschek/Hering/Reißmann 2006

Joachim W. Frank / Iris Groschek / Rainer Hering / Volker Reißmann: Der Michel brennt! Die Geschichte des Hamburger Wahrzeichens, Bremen 2006

Galerie Herold 1981

Friedrich Kallmorgen 1856–1924. Leben und Werk, hg. v. Galerie Herold, Hamburg 1981

Galerie Herold 1984

Franz Nölken: 1884-1918. Mit Werkverzeichnis der Gemälde und Graphik, hg. v. Galerie Herold, Soest 1984

Galerie Herold 2007

Thomas Herbst, 1848-1915, Tagebücher 1898-1912 mit Briefen und Texten von Max Liebermanns und Friedrich Ahlers-Hestermann, hg. v. Galerie Herold, Bremen, 2007

Gautherie-Kampka/Küster 1996

Café du Dôme. Deutsche Maler in Paris 1903-1914, hg. v. Annette Gautherie-Kampka und Bernd Küster, Bremen 1996

Gerhardt 2010

Regine Gerhardt: „Ideen und Theorie. Rumohr und die jungen Künstler Adolph Vollmer und Anton Melbye“, in: Ausst. Kat. Lübeck 2010, S. 152-155

Grönvold 1915

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

Grosskopf-Knaack 1988

Suzanne Grosskopf-Knaack: Carl Julius Milde (1803-1875), 2 Bde., Hamburg 1988

Hauptmann 1957

Ivo Hauptmann: „Über meine Entwicklung“, in: Das Einhorn, Jahrbuch, Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1957, S. 64 ff.

Hauptmann 1976

Ivo Hauptmann: Bilder und Erinnerungen, Hamburg 1976

Heuer 1982

Claudia Heuer: Anita Rée, Hamburg 1885-1933. Ein vorläufiges Werkverzeichnis, Hamburg 1982

Illies 1970

Arthur Illies, Lebenserinnerungen, in: Gustav Schiefler: Das graphische Werk von Arthur Illies, hg. v. Gerhard Schack, Hamburg 1970, S. 181-182

Italiaander 1957

Rolf Italiaander: Ivo Hauptmann, Hamburg 1957

Klée Gobert 1959

Renata Klée Gobert: Die Bau- und Kunstdenkmale der Freien und Hansestadt Hamburg, Bd. II: Altona, Elbvororte, Hamburg 1959

Küster 1999

Bernd Küster: Thomas Herbst (1848-1915), Ein deutscher Impressionist, Bremen 1999

Levy/Tohmfor 1988

Das Café du Dôme und die Académie Matisse, hg. v. Thomas Levy und Carl-Jürgen Tohmfor, Schwetzingen 1988

Lichtwark 1893

Alfred Lichtwark: Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800-1850, München 1893

Luzi 1971

L’opera di Matisse, dalla rivolta ‘fauve all’ intimismo 1904-1928, hg. v. Mario Luzi, Mailand 1971

Mauß 1996

Martina Mauß: Christian E. B. Morgenstern (1805-67). Ein Beitrag zur Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jh., Diss.schrift, Marburg/Lahn 1969

Meyer-Tönnesmann 1985

Carsten Meyer-Tönnesmann: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburg 1985

Meyer-Tönnemann 2015

Carsten Meyer-Tönnemann: Thomas Herbst, 1848-1915, Werkverzeichnis der Gemälde und Aquarelle, München 2015

Nathan 1954

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

Paulson 1975

Ronald Paulson, Emblem and Expression. Meaning in English art of the 18th century, London 1975

Rady 1977

Ottilie Rady: „Etzenhausen als Ort der Künstler“, in: Amperland, 13, 1977

Redlefsen 1965

Ellen Redlefsen: „Schleswig-Holsteiner auf dem Kapitol“, in: Nordelbingen, 34, 1965, S. 174-190

Reuther 1998

Silke Reuther: Johann Jacob Gensler (1808-1845), ein Maler aus Hamburg, Hamburg 1998

Rosenhagen 1918

Hans Rosenhagen: „Thomas Herbst, ein Hamburger Maler“, in: Westermanns Monatsheften (April 1918), o. S

Rump 2013

Der neue Rump, Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Überarbeitete Neuauflage des Lexikons von Ernst Rump (1912), hg. v. Familie Rump, ergänzt, überarbeitet und auf den heutigen Wissensstand gebracht von Maike Bruhns, Neumünster/Hamburg 2013

Schapiro 1910

Hans Speckters Brief aus Italien, hg. v. Rosa Schapiro, Hamburg/Leipzig 1910

Schlink 1972

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

Schug 1964

Bert Schug: „Valentin Ruths. Ein Hamburger Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts“, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 9, 1964, S. 75-113

Schulte-Wülwer 2009

Ulrich Schulte-Wülwer: „Carl Koopmann“, in: Sehnsucht nach Arkadien. Schleswig-Holsteinische Künstler in Italien, Heide 2009, S. 96-101

Schulte-Wülwer 2010

Ulrich Schulte-Wülwer: „Der Landschaftsmaler Johann Hermann Carmiencke (1810-1867)“, in: Nordelbingen, 79, 2010, S. 47-76

Schulte-Wülwer 2017

Ulrich Schulte-Wülwer: Ernst Eitner – Leben und Werk, Fischerhude 2017

Schulte-Wülwer/Leppien/Meyer-Tönnemann/Schiefeler/Stock/Wolters 2020

Ulrich Schulte-Wülwer, Helmut R. Leppien, Carsten Meyer-Tönnemann, Gustav Schiefeler, Wolf-Dietmar Stock, Ernst-Christian Wolters: Ernst Eitner. Ein Hamburger Maler des Lichts, 2. überarbeitete Auflage, Fischerhude 2020

Sérusier 2016

Paul Sérusier: „ABC de la Peinture“, in: ‚ABC de la Peinture‘ von Paul Sérusier. Zur Kunsttheorie der Nabis und ihrer Rezeption in Deutschland, hg. v. Heinz Dehmel und Felix Billeter, Berlin 2016, S. 9-24

Souchay 1958

Marc André Souchay: „Familien- und Lebenserinnerungen 1759-1813“, in: Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Alterthumskunde, 38, 1958, S. 30-40

Speckter 1978

Ein Hamburger Romantiker in Italien. Aus den Briefen von Erwin Speckter. Mit einem Vorwort von Wolf Stubbe, Hamburg 1978

Stolzenburg 2013

Andreas Stolzenburg: „Runges Bildnisstudien zur Heimkehr der Söhne. Zwei wiederentdeckte Porträts der Eltern und ein unbekanntes Porträt des Bruders Jakob“, in: Kosmos Runge: das Hamburger Symposium, hg. v. Markus Bertsch/Hubertus Gaßner/Jenns Howoldt, München 2013, S. 147-157

Südkamp 1994

Elisabeth Südkamp: Ivo Hauptmanns frühe und neoimpressionistische Werke. Mit einem Werkverzeichnis der Gemälde von 1903 bis 1928, 2 Bde., Kiel 1994

Tiegel-Hertfelder 1996

Petra Tiegel-Hertfelder: ‚Historie war sein Fach‘. Mytho-

logie und Geschichte im Werk Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. (1722 - 1789), Worms 1996

Traeger 1975

Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975

Vagt 1984

Cornelia Vagt: Gerdt Hardorff d.Ä. und sein Werk. Monographie und Katalog, Kiel 1984

Vignau-Wilberg 1971

Peter Vignau-Wilberg: Der Maler Friedrich Carl Gröger, Neumünster 1971

Vogel 1900

Julius Vogel: „Nochmals die Bildnisse Winckelmann's“, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, NF XI. Jg., Leipzig/Berlin 1900

Weimar 2019

Friederike Weimar: Die Hamburgische Sezession 1919-1933. Geschichte und Lexikon, Neuaufl., Fischerhude 2019

Winckelmann 1954-1956

Johann Joachim Winckelmann: Briefe, kritisch-historische Gesamtausgabe, hg. v. Hans Diepolder und Walter Rehm, 4 Bde., Bd. 2: 1759-1763 (1954), Bd. 3: 1764-1768 (1956), Berlin 1952-57

Zimmermann 2006

Jan Zimmermann: „Ernst Eitner. Ein Hamburger Maler in Lübeck“, in: Der Wagen 2006. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft, S. 289–301

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Mathias F. Hans

WISSENSCHAFTL. BEARBEITUNG

Michael Thimann

Iris Wenderholm

KATALOGBEITRÄGE

Anne Auber

Werner Busch

Chenxin Ge

Michael Thimann

Silke Reuther

Iris Wenderholm

Cornelia Vagt-Beck

LEKTORAT

Iris Wenderholm

GESTALTUNG / FOTOGRAFIE / BILDBEARBEITUNG

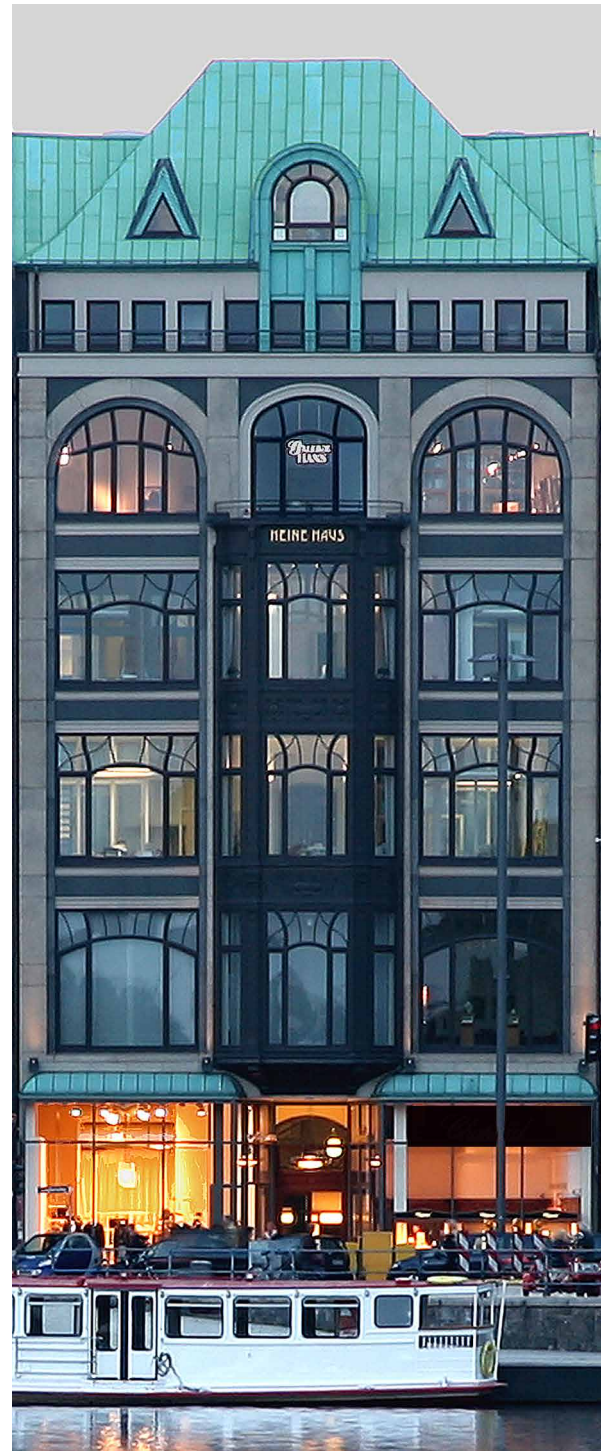
Chenxin Ge

DRUCK

Lehmann Offsetdruck und Verlag GmbH

ABBILDUNG UMSCHLAG

Katalog Nr. 38



ABBILDUNGSNACHWEISE

Galerie Hans, Hamburg

bpk/ Hamburger Kunsthalle/ Christoph Irrgang, Abb. S. 25; bpk/ Hamburger Kunsthalle/ Elke Walford, Abb. S. 152