

LE CLAIR
SEIT 1982
KUNST

NR. 22/I









NR. 22/I

DEUTSCHE ROMANTIK

*Handzeichnungen und Aquarelle
aus der ehemaligen Hamburger Sammlung Arnold Otto Meyer
und aus verschiedenem Besitz*

LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

ELBCHAUSSEE 386 · 22609 HAMBURG · TELEFON: + 49 (0)40 881 06 46 · FAX: + 49 (0)40 880 46 12
LECLAIRE@LECLAIRE-KUNST.DE · WWW.LECLAIRE-KUNST.DE



GIANNA AND THOMAS LE CLAIRE




GERHARD KEHLENBECK

Ein glücklicher Einfall, halbwegs deutlich, und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportionen, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Übereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schein von allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste und das Mittel wodurch es geschehen sollte, wird zu nichts. Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernden Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den echten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesamten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts getan, nicht wieder zurückkehren wird¹.

Johann Wolfgang von Goethe

Die uns vertrauensvoll überlassene Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen der ehemaligen Hamburger Sammlung Arnold Otto Meyer dokumentiert genau diese Facetten kreativer Sammelleidenschaft. Damit können wir nach längerer Zeit wieder einmal ein geschlossenes Angebot aus dem reizvollen Gebiet der Deutschen Romantik präsentieren.

Ursprünglich wurde diese Sammlung in drei Auktionskatalogen der Firma C. G. Boerner in Leipzig im Jahre 1914 angeboten und versteigert². Im Auktionskatalog hieß es schon damals, dass mit dieser Versteigerung die wohl letzte der großen alten Privatsammlungen von Handzeichnungen Deutscher Meister des 19. Jahrhunderts zur Auflösung käme. Einige der Blätter verblieben jedoch in der Familie oder wurden auf der Auktion zurückgekauft, um sie dann jeweils der nächsten Generation zu vererben. Bei den beiden von uns nun publizierten Katalogen handelt es sich um eben diesen verbliebenen Teil der Sammlung. Sämtliche Blätter daraus sind in den Katalogen mit der Sammlermarke  gekennzeichnet³, um sie von den Arbeiten aus unserem eigenen Bestand, die wir als Ergänzung hinzugefügt haben, zu unterscheiden.

Als Besonderheit offerieren wir im Katalog II, dem Charakter der Sammlung Arnold Otto Meyer folgend, kleinere Meister und weniger bedeutende Blätter der großen Meister. Wir hoffen, damit den unterschiedlichen Ansprüchen und Budgets der gesamten Sammlergemeinde – Museen wie privaten Sammlern – gerecht zu werden. Denn wie schrieb schon Moritz von Schwind in einem Brief an den berühmten Sammler Meyer: *Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, dass in unserer Zeit das Wichtigere und Gedankenreichere mehr in Handzeichnungen festgelegt ist als in Bildern⁴.*

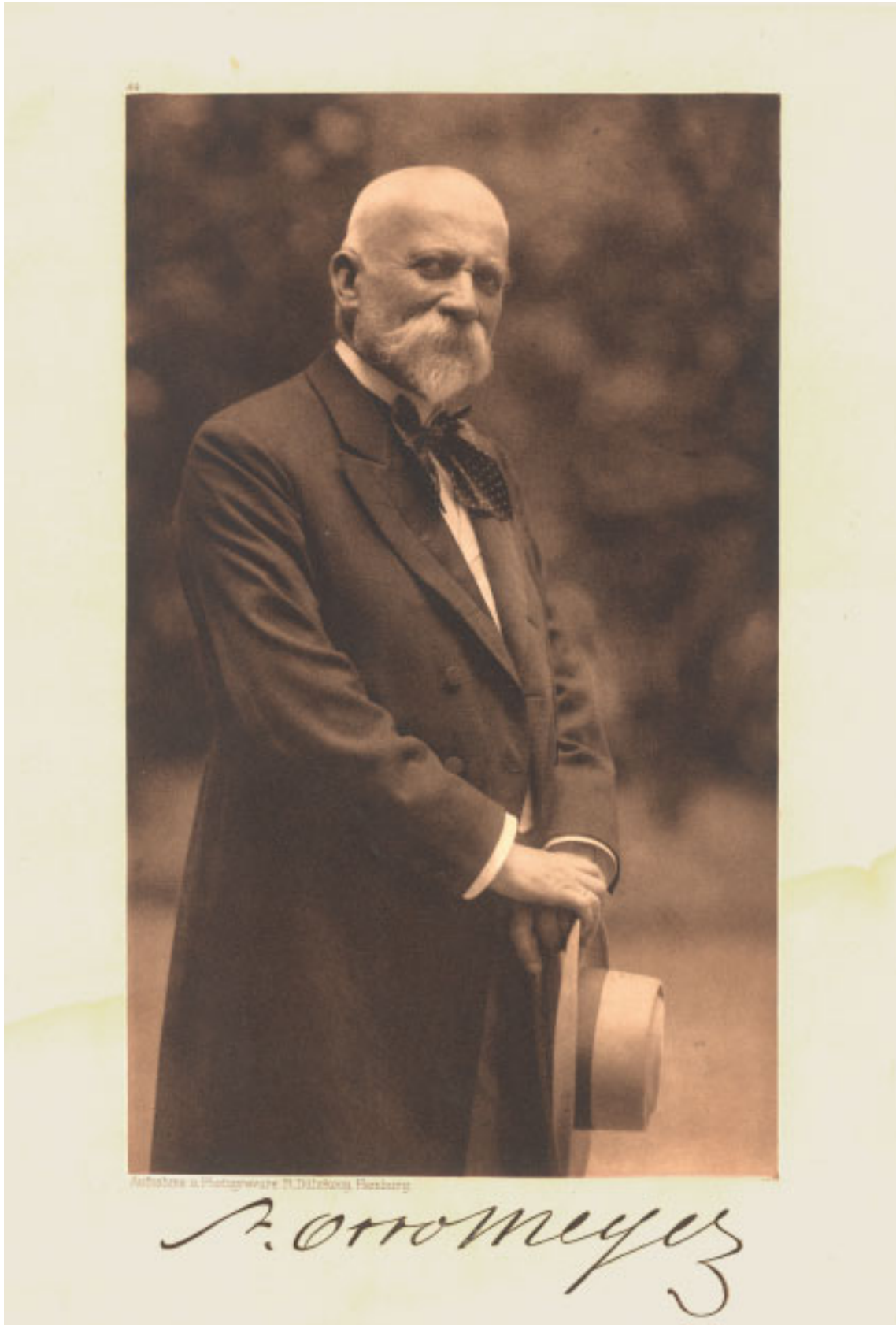
Thomas und Gianna le Claire

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Skizzisten*, aus dem achten Brief seines Kunstgesprächs *Der Sammler und die Seinigen* von 1799, zitiert nach Gerhard Schuster, in: Ausst. Kat., *Der Sammler und die Seinigen – Handzeichnungen aus Goethes Besitz*, Stiftung Weimarer Klassik, Weimar 1999, ohne Seitenzahl.

² Auktion C. G. Boerner, Leipzig, *Handzeichnungssammlung Arnold Otto Meyer Hamburg*, Teil I, *Deutsche Handzeichnungen des XIX. Jahrhunderts*, 16. – 18. März 1914; Teil II, *Alte Meister des XV. – XVIII. Jahrhunderts*, 19. und 20. März 1914; Teil III, *Holzschnitt – Probedrucke, Stiche, Radierungen, Lithographien deutscher Künstler des XIX. Jahrhunderts*, 21. März 1914.

³ Frits Lugt, *Les Marques De Collections De Dessins & D'Estampes*, Amsterdam 1921, S. 363 f., Nr. 1994.

⁴ G. I. Kern im Vorwort des Auktionskataloges C. G. Boerner, op. cit., Teil I.



Portrait Arnold Otto Meyer (1825 Hamburg 1913). Photo: R. Dührkoop, Hamburg

DER SAMMLER ARNOLD OTTO MEYER

Im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in Deutschland keine ausgebildete Tradition des Sammelns von Zeichnungen wie etwa in Frankreich und England. Nur wenige deutsche Fürsten hatten sich dieses eher stillen und nicht für politische Repräsentation geeigneten Kunstzweiges als Sammler angenommen – man denke nur an das Sächsische Königshaus, das Haus Sachsen-Coburg oder die Fürsten zu Waldburg – Wolfegg. Zeichnungen galten für die meisten Sammler immer noch als Nebenprodukte bildkünstlerischen Schaffens, als Übungsstücke und Werkstattbehelf, als spontane, nicht für die Dauer geschaffene Ideenskizzen, deren Rang für den Laien schwer ersichtlich war. Das Anlegen einer Zeichnungssammlung blieb neben den öffentlichen Institutionen einem kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern vor allem aus dem gebildeten Bürgertum vorbehalten. Im Unterschied zur Kunst anderer Europäischer Schulen ist die Deutsche, abgesehen von der Dürerzeit, auch nicht international gesammelt worden, was seit der Jahrhundertwende auch eng mit den politischen Verstrickungen Deutschlands zusammenhängt und heute noch den Nachholbedarf gerade ausländischer Museen erklärt. Deutsche Zeichenkunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts blieb denn auch bis in unsere Zeit die Domäne weniger deutscher Sammler¹.

Arnold Otto Meyer wurde am 1. September 1825 als Sohn des Senators G. C. Lorenz-Meyer in Hamburg geboren und starb am gleichen Ort am 12. März 1913. Was der Großvater, der Hamburger Senator Johann Valentin Meyer, begonnen hatte, führte sein Enkel sammlerisch fort. Der Überlieferung nach war der Berliner Zeichner Daniel Nikolaus Chodowiecki mit Valentin Meyer befreundet², somit gehörten sicherlich zum Erbe des Enkels auch dessen Zuneigung zur Kunst und das Empfinden für Qualität.

Mit vielen der Künstler seiner Sammlung stand Arnold Otto Meyer in persönlich freundschaftlicher Verbindung, so u. a. mit Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Julius Schnorr von Carolsfeld, Edward von Steinle und Philipp Veith. Zahlreiche erhaltene Schriftwechsel aus dem Besitz der Familie geben Zeugnis von der ungezwungenen Art des Umgangs zwischen ihm und den Genannten, darüber hinaus eine anschauliche Vorstellung von dem vornehmen Charakter, den reichen Kenntnissen und den Neigungen des Sammlers³. Für ihn gab es nur gute und schlechte Kunst, die er zu trennen wusste. Zu den Besten seiner Ansicht nach gehörten dabei nicht nur die Nazarener, sondern auch deren „Gegner“, die Klassizisten wie Joseph Anton Koch und andere.

Der kleine Teil seiner Sammlung, die wir in unseren beiden Katalogen präsentieren dürfen, besteht überwiegend aus Zeichnungen der Nazarener wie Josef Ritter von Führich, Johann Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld und Edward von Steinle; zusätzlich aber auch aus Beispielen der Romantiker wie Johann Adam Klein, Friedrich Preller, Carl Rottmann und Moritz von Schwind.

¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen die wenigen bedeutenden Privatsammlungen von Zeichnungen und Aquarellen des frühen 19. Jahrhunderts zum Verkauf: 1908 die Sammlung von Eduard Cichorius, Leipzig, 1911 die Sammlung Baron Adalbert von Lanna, Prag, 1913 die von Alexander Flinsch, Berlin, 1914 die von Arnold Otto Meyer und 1921 die der Fürstin Caroline zu Sayn-Wittgenstein. Hinrich Sieveking, in: Ausst. Kat., *Von Füßli bis Menzel – Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung*, München und New York 1997, S. 9.

² Chodowiecki portraitierte auch die Familie Johann Valentin Meyers mit farbigen Kreiden [562 x 431 mm. Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg]. Vgl. Hinrich Sieveking, in: Ausst. Kat., *L'Age d'or du romantisme allemand – Aquarelles & dessins à l'époque de Goethe*, Paris 2008, S. 66 mit Abb.

³ Der gesamte schriftliche Nachlass von Arnold Otto Meyer befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle.

JAKOB PHILIPP HACKERT

1737 PRENZLAU - SAN PIERO DI CAREGGIO 1807

1 *Ansicht der Seine-Brücke und des Schlosses von Vernon*

Gouache über Bleistift; alt montiert.

Links unten mit schwarzer Feder signiert und datiert: *Jacq. P. Hackert. f. 1767.*

165 x 240 cm

Hackert war im Frühjahr 1765 nach Paris gekommen, wo er sich dem Kreis um den hochangesehenen Graphiker Johann Georg Wille anschloss. Mit seinen Landschafts- und Seebildern hatte er viel Erfolg und fand mehrfach namhafte Förderer. So war er 1766 für mehrere Monate Gast des Bischofs von Le Mans auf dessen Landsitz in Yvry, einem kleinen, westlich von Paris an der Eure gelegenen Ort. Von dort aus begann er seine Reise durch die Normandie, während derer er zahlreiche Skizzen nach der Natur anfertigte. Ein in Weimar aufbewahrtes Skizzenbuch enthält dreiundvierzig Zeichnungen mit Impressionen des ländlichen Lebens, aber auch Ansichten von Burgruinen und Schlössern, die ihm neben zahlreichen ähnlichen Skizzen als Vorlagen für Gouachen oder Gemälde dienten. Eine darin enthaltene 1766 angefertigte Feder- und Pinselzeichnung¹ [Fig. 1] zeigt die gleiche Ansicht von Vernon und ist das direkte Vorbild für die vorliegende Gouache, die der Künstler ein Jahr später im Atelier ausführte. Solche Landschaftsbilder in der populär gewordenen Technik der Gouache fanden in Paris ein weites Publikum und bildeten die Grundlage für Hackerts finanziellen Wohlstand.

Unser Blatt zeigt die mittelalterliche Brücke über die Seine bei Vernon mit der auf einem Brückenbogen über dem Wasser errichteten Mühle, einem dazu gehörenden größeren Gebäude sowie die Türme des Château des Tourelles aus dem 12. Jahrhundert. Mühle und Schloss sind heute noch erhalten und zählen zu den Sehenswürdigkeiten des kleinen Ortes in der Nähe von Giverny.

Der enge Zusammenhang unseres Blattes mit der vor der Natur entstandenen Skizze dokumentiert auch die kunsttheoretische Position Hackerts, denn die Tätigkeit der von Wille unterstützten Künstler stand im Zeichen des Gegensatzes von Naturalismus und Klassizismus. Stärker noch als in Berlin sah sich Hackert in Paris mit diesem Antagonismus konfrontiert, der die Auseinandersetzung um Ideal und Wirklichkeit, Kunst und Natur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmte.

Es waren denn auch keineswegs wirtschaftliche Gründe, die Hackert 1768 veranlassten Paris zu verlassen, sondern es ging ihm, – wie Goethe berichtet – darum, seine „*Studien der schönen Natur in Italiens reizenden Gegenden fortzusetzen und sich in Roms lehrreichen Aufenthalte völlig auszubilden.*“²

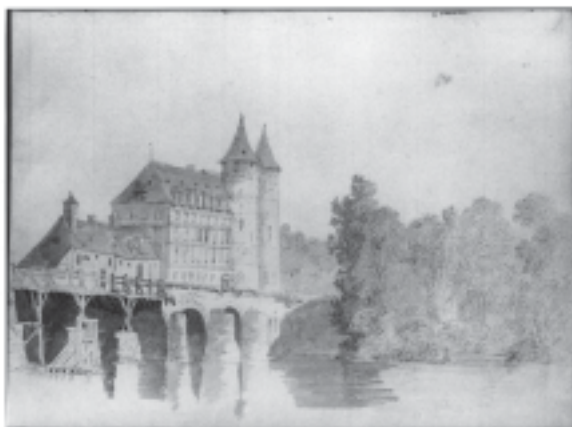


Fig. 1: Jakob Philipp Hackert, *À Vernon*,
Feder und Pinsel, aus dem Weimarer Skizzenbuch



¹ Feder und Pinsel, bezeichnet: *a Vernon*, 170 x 236 mm, Blatt 18 des Skizzenbuchs der Normandie-Reise, Weimar, Kunstsammlungen (Schloss), [Inv.-Nr. KK10671]. Siehe: Claudia Nordhoff und Hans Reimer, *Jakob Philipp Hackert 1737-1807, Verzeichnis seiner Werke*, Berlin 1994, Band II, S. 232, Kat. Nr. 541; Band I, Abb. 235. Wolfgang Krönig und Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert, Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Wien 1994, S. 122, Abb. 125.

² Zitiert nach Hans Reimer, in: Claudia Nordhoff und Hans Reimer, *op. cit.*, Bd. I, S. 3.

JOHANN CHRISTIAN REINHART

1761 HOF - ROM 1847

2 *Die Ruinen der Burg Hartenberg bei Meiningen*

Gouache auf Papier. Um 1784-89.

Rückseitig von alter Hand mit Feder bezeichnet: *le Vieux Chateau de Hartenberg / Reinhart*, mit Bleistift die Nummer: 374 und die spätere Bezeichnung eines Besitzers: *Karol Hoffmann 1845*. 690 x 545 mm

Johann Christian Reinhart studierte von 1782 bis 1784 zunächst unter Adam Friedrich Oeser in Leipzig und später an der Dresdner Akademie zusammen mit Christian Klengel und Conrad Gessner. Im Frühjahr 1784 unternahm er erste Wanderungen durch Thüringen, das Voigtland und Böhmen. 1786 kam er in die Thüringer Residenzstadt Meiningen, wo er Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen kennenlernte, der sein Land im Sinne des aufgeklärten Absolutismus regierte. Während Reinhart 1784 ein briefliches Angebot, in die Dienste des Herzogs zu treten, abgelehnt hatte, entschied er sich nunmehr zu bleiben, ohne jedoch eine feste Anstellung bei Hofe anzunehmen. Reinhart wurde mit der Ausgestaltung von Innenräumen beauftragt und schuf Fresken für das fürstliche Schloss. Darüber hinaus war er vermutlich auch als Zeichenlehrer des Herzogs tätig und soweit dies über die Standesunterschiede hinweg möglich war, entwickelte sich zwischen ihm und dem gleichaltrigen Fürsten eine enge Freundschaft.¹ Beide Männer standen Friedrich Schiller und somit den Idealen des *Sturm und Drang* nahe und der Herzog schätzte die unkonventionelle Art und die ehrlichen Meinungsäußerungen Reinharts. Im Frühjahr und Sommer des Jahres 1787 unternahm er gemeinsam eine Studienreise an den Rhein, um dort zu zeichnen.² Die Männer verband auch eine Vorliebe für mittelalterliche Ruinen. So ließ der Herzog 1784 die Ruinen der südwestlich von Meiningen gelegenen Burg Henneberg sichern um dort, im Sinne der beginnenden Romantik, Feste auszurichten. Reinhart hat die Ruinen dieser Burg in einem 1786 datierten Aquarell festgehalten.³

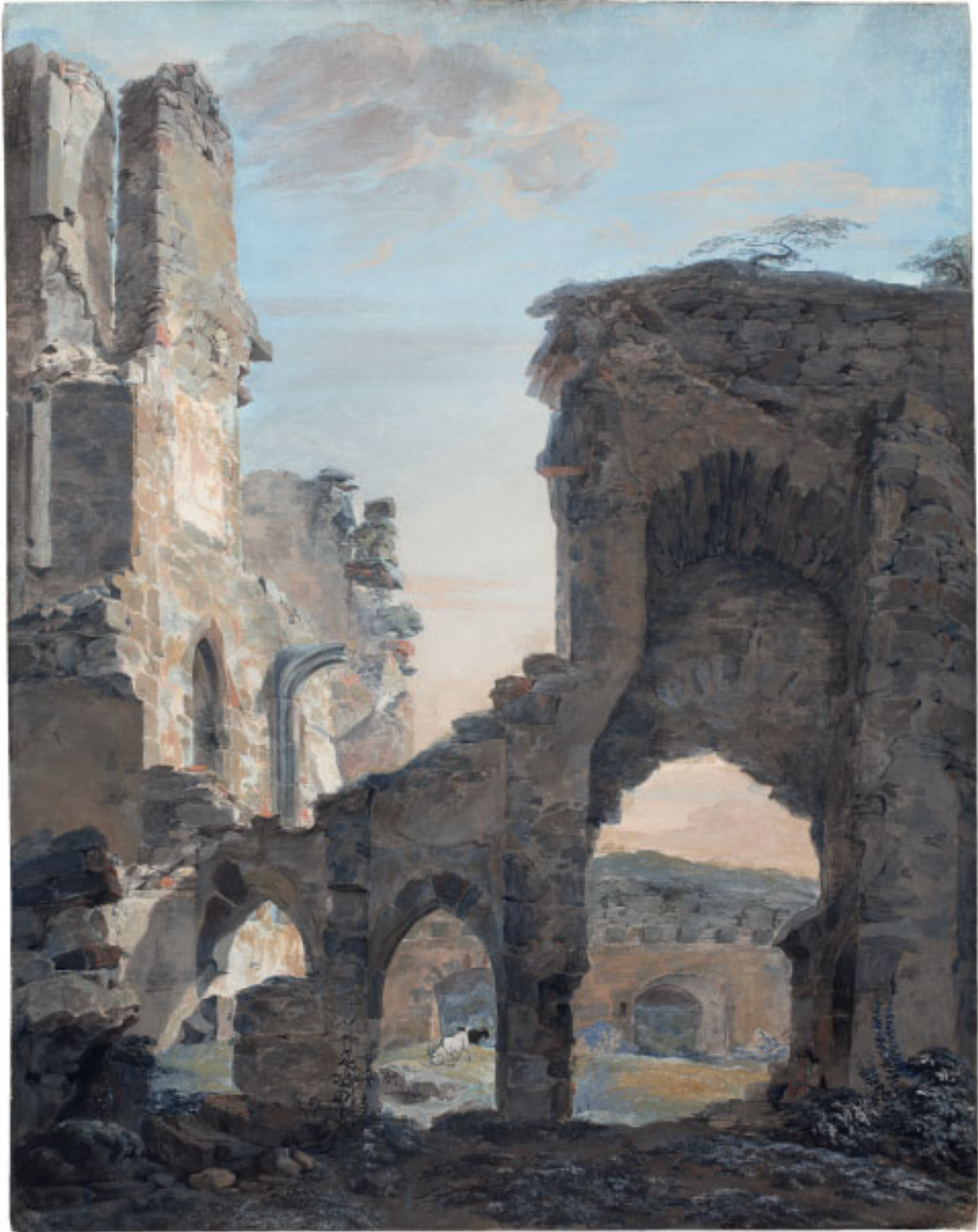
Das Studium der Landschaft war immer eines der vordringlichsten Anliegen Reinharts und so durchstreifte er auch alleine die Umgebung von Meiningen. Die Zeichnungen des ab 1787 geführten sogenannten *Thüringer Skizzenbuchs*⁴ geben einen Einblick über seine Wanderungen. Reinhart zeichnete reine Landschaften, aber auch Dorfansichten, Wassermühlen und immer wieder Ruinen, wie zum Beispiel die Überreste der Kirche von Grimmenthal oder der Burg Henneberg.

Auch die vorliegende bildmäßige Gouache stammt aus Reinharts Frühwerk, entstanden vor der Übersiedelung nach Italien 1789, wo der Künstler zu einer der zentralen Figuren der deutschen Künstlerkolonie in Rom werden sollte. Die großzügige, sichere Handschrift, die überzeugende Wiedergabe des verfallenden, aus Steinen unterschiedlicher Färbung bestehenden Gemäuers und nicht zuletzt die rechts unten sitzende Gestalt eines Bauern, belegen überzeugend die alte Zuschreibung an Reinhart.

Das Blatt zeigt die südöstlich von Meiningen auf einem Vorhügel des Großen Gleichberges gelegene Burgruine Hartenberg bei Römhild. Die aus dem 11. Jahrhundert stammende Burg, die 1179 den Grafen von Henneberg und 1276/78 den Herren von Hartenberg gehörte, war eine der großen Wehrbauten des südthüringisch-fränkischen Raumes. Die Burg wurde 1465 aufgegeben und 1680 teilweise abgebrochen. Die Ruine hatte wohl gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch eine beträchtliche Größe, heute sind davon keine Überreste mehr erhalten.

In stilistischer Hinsicht markiert das Blatt einen Wendepunkt im Werk des Künstlers. Einerseits steht es in der Tradition des 18. Jahrhunderts, was besonders in der Gestaltung des Himmels und der Wolken, aber auch in der Vegetation und der Staffage spürbar ist. Die Vorbilder Giovanni Battista Piranesi und Charles-Louis Clérisseaus wirken hier noch nach. Andererseits weisen das Hell-Dunkel der Mauern und das genau beobachtete Spiel des Lichts auf den Steinen schon auf die kommende Freilichtmalerei hin. Vergleichbare Blätter aus Reinharts Frühwerk sind eine aquarellierte Pinselzeichnung der *Dornburg in Thüringen* und eine Gouache mit einer Ansicht der *Ruine des Hospitals Turnau bei Bayreuth* aus den Jahren 1783/84.⁵

Wir danken Herrn Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan für die Bestätigung der Autorschaft und seine Hilfe bei der Katalogisierung der Gouache.



-
- ¹ Zur Biographie Reinharts und speziell seiner Zeit in Meinigen siehe: F. Carlo Schmid, *Naturansichten und Ideallandschaften - Die Landschaftsgraphik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis*, Berlin 1998, S. 87 f. – Inge Feuchtmayr, *Johann Christian Reinhart, Monographie und Werkverzeichnis*, München 1975, S. 18 f.
- ² Zu acht während dieser Rheinreise entstandenen Aquarellen siehe: F. Carlo Schmid, *Johann Christian Reinhart, Rheinansichten 1787*, Aust. Kat., C. G. Boerner, Düsseldorf 2002.
- ³ Aquarell, 402 x 335 mm, bezeichnet: *auf Hemenberg d. 28. Oct. 1786*. Ehemals: Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg. 2006 von der Kulturstiftung Meinigen für die Meininger Museen erworben.
- ⁴ Kestner-Museum Hannover. Siehe: Inge Feuchtmayr, op. cit., S. 353 f., Z 138/F1-F33.
- ⁵ Feuchtmayr, op. cit., Z 376, Abb.138 und Z 46, Abb.139.

JOSEF ANTON KOCH

1768 OBERGIBLEN - ROM 1839

3 *Landschaft mit Abraham und den drei Engeln bei der Eiche von Mambre*

Feder und Pinsel in Braun, weiß gehöht, auf rötlich braunem Papier mit Wz.: *Wappen mit Einhorn*.

Rechts unten signiert und datiert: *Comp. par Coch 1797*.

540 x 750 mm

PROVENIENZ: Martin Gropius (Architekt 1824-1880), Berlin. – Heinrich Delbrück (Ehemann von Lisbeth und später von Bertha Gropius, Töchter des oben genannten), Leipzig. – Aus dem Nachlass an dessen Sohn, der seit 1922 in Sandpoort (Niederlande) lebte und an E. van der Vossen-Delbrück, Amsterdam. – Privatsammlung, Deutschland.

LITERATUR: Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch 1768-1839*, Berlin 1940, S. 302, Z 964 b. – Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk*, Wien/München 1985, S. 325, Z 964 b. – Christian von Holst, *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur*, Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, 1989, S. 172-173, Kat.-Nr. 44, Abb. 108.

Koch ist neben Caspar David Friedrich der bedeutendste deutsche Landschaftler zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Als Sohn armer Tiroler Bauern geboren, wird sein zeichnerisches Talent schon früh entdeckt. Der Bischof von Augsburg ermöglicht ihm eine Lehre bei dem Bildhauer Martin Ignatz Ingerl. Von 1785-1791 besucht Koch die Hohe Karlsschule in Stuttgart, wo Karikaturen und Studien nach der Natur entstehen. Die Freiheitsideale der Zeit verfechtend flieht er 1791, wie neun Jahre vor ihm Friedrich Schiller, aus der Schule und geht in die Schweiz. Auf ausgedehnten Wanderungen in den Alpen entstehen Zeichnungen und Aquarelle nach der Natur, die für sein späteres Schaffen eine wichtige Grundlage bilden.

Unterstützt von dem Engländer Sir George Nott geht Koch 1795 nach Rom und befreundet sich mit Johann Christian Reinhart, Bertel Thorvaldsen und Asmus Jakob Carstens, deren strenger klassischer Stil einen starken Einfluss auf ihn ausübt. In Landschaftsansichten und Illustrationen zu Shakespeare, Sophokles, Homer und Dantes Göttlicher Komödie entwickelt sich Koch in seinen ersten Jahren in Italien zum reinen Zeichner. Erst 1803 unter der Anleitung des Stuttgarter Malers Gottfried Schick entstehen erste Ölgemälde. 1804 unternehmen die beiden eine Wanderung in den Sabiner Bergen. Überwältigt von der strengen Schönheit dieser Landschaft und beeinflusst von den Vorbildern Claude Lorrains und Nicolas Poussins entwickelt Koch seine heroischen Landschaftsbilder.

Die vorliegende prachtvolle Zeichnung entstand während der ersten Jahre in Rom und gehört zu einer Reihe von großformatigen, bildmäßigen lavierten Zeichnungen¹, die für Koch einen hohen Stellenwert einnahmen. Seine Vorstellung von Landschaft kommt darin schon klar zum Ausdruck. Die Zeichnungen zeigen gleichermaßen eine unmittelbare Betroffenheit von der Natur wie eine aus der Tradition abgeleitete Idealität und haben damit Modellcharakter auch für Kochs spätere Werke. Erst 1803 bekommt auch das malerische Oeuvre eine große Bedeutung für ihn.²

Unser Blatt zeigt den greisen Abraham bei der majestätischen Eiche von Mambre, der sich vor den von Gott gesandten Engeln anbetend auf die Knie wirft. (1. Moses 18, 1-5)³. Sarah beobachtet die Szene staunend von der Tür ihres Hauses aus. Nach links windet sich der Weg hinab zu einer weiten Ebene mit schneebedeckten Bergen im Hintergrund. Die Figuren in Kochs Landschaften stammen meistens aus dem Alten Testament oder aus der mythologischen arkadischen Welt der Antike, wobei beide Epochen für ein Goldenes Zeitalter und einen Idealzustand der Menschheit stehen⁴.

Koch erwähnt die vorliegende Zeichnung in einem Brief vom 25. Juli 1797 an den Kunsthändler und Verleger Johann Friedrich Frauenholz⁵ in Nürnberg, in dem er von seiner Arbeit in Rom berichtet⁶.



-
- ¹ Vergleichbar sind u. a. folgende Zeichnungen: *Landschaft mit dem Parisurteil*, ca. 1796, Berlin. (Lutterotti Nr. Z 71. Ausst. Kat., *The Romantic Spirit, German Drawings, 1780-1850, from German Democratic Republic*, The Pierpont Morgan Library, New York 1988, S. 69, Nr. 9). – *Landschaft mit Apoll unter den Hirten*, 1797, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart [Inv. no. 5659], (Lutterotti Nr. Z 624. Christian von Holst, op. cit., S. 171, Nr. 43). – *Oedipus und Antigone*, Graphische Sammlung Albertina, Wien [Inv. no. 17329], (Lutterotti Nr. Z 941. Christian von Holst. op. cit., S.173, Nr. 45).
- ² Die *Landschaft mit dem Dankopfer Noahs* von 1803 gilt als malerisches Hauptwerk Kochs und als das wohl früheste Werk nach seinem Neuanfang in der Ölmalerei. (Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, [Inv. Nr. 767.]). Vergl., Ausst. Kat., Stuttgart 1989, op. cit., S. 200, Nr. 64.
- ³ Koch stellte das gleiche Thema noch einmal in einer Zeichnung (Lutterotti Z 566) und 1807 in einem Ölgemälde (Lutterotti G. 11) dar.
- ⁴ Christian von Holst, op. cit., S. 52 ff.
- ⁵ Frauenholz hatte 1796 Kochs erste Radierung *Der Schwur der 1500 Republikaner* (Andresen no. 28) publiziert. Der Kontakt war wahrscheinlich durch Reinhart vermittelt worden, der bei Frauenholz seinen Radierzyklus *Malerisch-radierte Prospekte* verlegt hatte.
- ⁶ Der Brief ist abgedruckt in: Otto R. von Lutterotti, *Joseph Anton Koch 1768-1839*, Berlin 1940, S. 137-138.

CHRISTOPH HEINRICH KNIEP

1755 HILDESHEIM - NEAPEL 1825

4 *Arkadische Landschaft mit Apoll*

Braune Feder, braun laviert.

640 x 900 mm

PROVENIENZ: Privatbesitz, Paris

Knies, der seit 1781 in Rom lebte, siedelte 1785 in die Gegend von Neapel über. Mit kurzen Unterbrechungen blieb er bis zu seinem Tod in Neapel, einem „Eldorado“ für Landschaftszeichner.¹ 1787 begleitete er Johann Wolfgang von Goethe als Zeichner auf dessen Sizilienreise. Den Kontakt hatte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Neapel vermittelt. Die Zeichnungen, die Knies für Goethe anfertigte, begründeten seinen Nachruhm.²

Knies zeichnete aber nicht nur Ansichten nach der Natur, sondern schuf auch ideale Landschaften, wie die vorliegende³. Im Vordergrund der großformatigen Darstellung befindet sich Apoll zwischen fünf Frauen und Schafen. Dabei handelt es sich um eine Vermischung der im ausgehenden 18. Jahrhundert beliebten Themen *Apoll bei den Hirten* und *Apoll als Musenführer*⁴. Hinter den Figuren öffnet sich eine weite Ideallandschaft, die außerordentlich reich mit unterschiedlichen Bäumen, aber auch Bauwerken ausgestattet ist. So steht am Ufer des Gewässers eine Pyramide, und am Hang erhebt sich ein Bauwerk in der Art des Pantheon. Das Motiv griff Knies in zwei weiteren Zeichnungen auf. Eine reine Umrisszeichnung bereitete die Komposition vor, während eine 1798 datierte Zeichnung im Landesmuseum Oldenburg geringfügig von der vorliegenden Zeichnung abweicht, beispielsweise befindet sich an der Stelle des Pantheon ein anderer Gebäudekomplex⁵. Die zeichnerische Genauigkeit, mit der Knies die südliche Landschaft und die darin gelegenen antiken Denkmäler erfasste sowie die anmutigen Staffagen, machten seine Zeichnungen zu einem beliebten „Souvenir“ für Italienreisende auf der *Grand Tour*.

Kunsttheoretisch bewerteten Knies und seine Zeitgenossen die Ideallandschaften höher als die präzisen Landschaftswiedergaben. Im Nachruf auf Knies, der am 18. und 22. August 1825 im *Kunstblatt* Ludwig Schorns abgedruckt wurde, heißt es diesbezüglich: *In einer guten Schule und unter unablässigem Studiren einer wunderschönen Natur, so wie der auserlesensten Kunstwerke jeder Gattung, machte Knies Riesenschritte und erhob sich vom Vedutenzeichner zum trefflichen Componisten*.⁶

¹ *Neapel, dieses leibhaftige Eldorado, diese unerschöpfliche Goldgrube für den Landschaftsmaler und Zeichner, war lange schon der Gegenstand von Knies's tiefster Sehnsucht gewesen.* (Nachruf 1825, zitiert nach Georg Striehl, *Der Zeichner Christoph Heinrich Knies (1755-1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption*, Hildesheim 1998, S. 6).

² Ausst. Kat., *Christoph Heinrich Knies – Zeichner an Goethes Seite. Zwischen Klassizismus, Realismus und Romantik*, Roemer-Museum Hildesheim, hrsg. von Manfred Boetzkes, Lamspringe 1992.

³ Eine vergleichbare großformatige Ideal-Landschaft befindet sich im J. Paul Getty Museum, Los Angeles: *A Shepherd and Muses by a Waterfall*, schwarze Feder, braun laviert über Bleistift, 66,5 x 50,8 cm. – Siehe: Nicholas Turner, *The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, European Drawings 4, Catalogue of the Collections*, Los Angeles 2001, S. 110 f., Nr. 38.

⁴ Hermann Mildener, *Faunenfamilie. Anmerkungen zur Ikonographie der klassizistischen Idylle*. in: *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*, hrsg. von Bazon Brock und Achim Preiß, München 1990, S. 125-138.

⁵ Georg Striehl, op. cit., S. 362, Nr. 434, Abb. 259 und S. 377 Nr. 578.

⁶ Zitat nach Georg Striehl, op. cit., S. 306.



ADRIAN ZINGG

1734 ST. GALLEN - LEIPZIG 1816

5 *Ansicht von Herrnskretschan an der Elbe*

Schwarze Feder, braun laviert auf Velin.

500 x 664 mm

PROVENIENZ: Johannes Lehmann, Leipzig. – Prof. Hans-Siegfried und Jutta Schuster, Köln.

Adrian Zingg war Schüler von Ludwig Alberli in Bern und arbeitete danach mehrere Jahre bei Johann Georg Wille in Paris. 1766 wurde er als Lehrer für Kupferstich an die neu gegründete Dresdner Akademie berufen und 1803 zum Professor für Landschaftsmalerei ernannt. Zingg war für die Entwicklung der mitteldeutschen Landschaftskunst von großer Bedeutung. Zahlreiche Wanderungen führten ihn in die Umgebung Dresdens, wo er vor der Natur zeichnete. Mit seinen Ansichten, die er überwiegend im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts schuf, wurde er zum eigentlichen „Entdecker“ der sächsischen Landschaft. Dabei kommt Zingg das Verdienst zu, die Dresdner Umgebung nicht mehr in zusammengesetzten Ideallandschaften wie Dietrich oder als Veduten wie Thiele wiederzugeben, sondern reale wiedererkennbare Gegenden zu präsentieren¹.

Auf unserem Blatt ist das Elbtal bei Herrnskretschan (Hřensko) in der Böhmisches Schweiz dargestellt. Von dem kleinen Schiffer- und Fischerort an der Kamnitzmündung sind nur das stattliche Mauth- oder Zollhaus und das Wirtshaus, die *Hornskratschm*, sichtbar, die am Elbufer direkt unterhalb eines steilen Felsmassivs lagen. Der Ort markierte das südliche Ende des historischen Malerweges, der von Dresden entlang der Elbe und durch die Sächsische Schweiz führte. Auch Adrian Ludwig Richter und Johann Carl August Richter haben den Blick vom jenseitigen Ufer auf den Ort dargestellt.² Eine größere Gruppe vergleichbarer Zeichnungen von Adrian Zingg mit Ansichten der sächsischen Landschaft befindet sich in der Albertina in Wien, darunter auch eine Variante der Ansicht von Herrnskretschan, die den Ort aus einem ganz ähnlichen Blickwinkel zeigt, jedoch mit abweichenden Landschaftsdetails und anderer Staffage³. Diese Ansicht hat Zingg auch in einer etwas kleineren Umrissradierung wiedergegeben.⁴

Alle diese Blätter sind charakterisiert durch den unverwechselbaren Zeichenstil des Künstlers, den Mareike Hennig folgendermaßen charakterisiert: *Eine besondere Klarheit fällt dem Betrachter der Zeichnungen von Adrian Zingg sofort ins Auge. Es ist eine lichte Ordnung und Überschaubarkeit, [die seine Zeichnungen] bestimmt, ohne daß die Landschaften dadurch flach oder ausdruckslos wirken. Zingg zeichnet mit durchgängig feinem Strich, den er innerhalb des Blattes zudem so variiert, daß er von vorn nach hinten zarter wirkt. Zu der solchermaßen systematisierten Linie kommt eine ebenfalls planvoll eingesetzte Lavierung in verschiedenen Helligkeitsstufen eines Grau- oder Brauntönen, die mit der Strichführung korrespondiert, indem sie eine grundsätzliche Aufhellung zum Hintergrund hin schafft und damit den Eindruck von Raumtiefe erzeugt. Doch vermag die Pinsellavierung noch mehr: sie faßt größere Bildpartien in Schatten- und Lichtzonen zusammen und verhindert so das Auseinanderfallen der kleinteiligen Darstellungen in ihre Einzelteile. Zudem beleben einzelne, in dunklere Zonen eingefügte, sehr helle Gebiete die Szenerie und erzeugen den Eindruck eines fast gleißenden Sonnenlichts, das an einem klaren Tag die Landschaft neben den kontrastierenden Schatten geradezu leuchten läßt; ein Effekt, der für Zingg typisch ist.*⁵

Wir danken Frau Sabine Weisheit-Possél für Ihre Mithilfe bei der Katalogisierung der Zeichnung.

¹ Ausst. Kat., *Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städelschen Kunstinstitut*, bearbeitet von Mareike Hennig, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Graphische Sammlung, Frankfurt 2003, S. 80.

² Frank Richter, *Der historische Malerweg. Die Entdeckung der Sächsischen Schweiz im 18./19. Jahrhundert*, Dresden 2006, S. 74 f., Abb. 85 und 86.

³ *Zollstation und Magazine von Herrnskretschan an der Elbe*, schwarze und braune Feder, braun laviert, 486 x 657 mm, bezeichnet: A. Zingg ad Nat. dl. Albertina, Wien, [Inv. Nr. 15024]. Siehe: Maren Gröning und Marie Luise Sternath, *Die Deutschen und Schweizer Zeichnungen des späten 18. Jahrhunderts*, Albertina, Wien 1997, S. 294, Nr. 1014.

⁴ Kupferstichkabinett, Dresden [Inv. Nr. A 131944], 300 x 430 mm, mit dem Künstlerstempel von Adrian Zingg.

⁵ Mareike Hennig in: Ausst. Kat., *Mit freier Hand*, op. cit., S. 80.



WILHELM VON SCHADOW

1789 LÜBECK – ROM 1869



6 *Joseph Wintergerst im weiten Mantel, stehend, die Hände übereinander gelegt*

Bleistift auf Büttchen. Zwischen 1811 und 1813 entstanden.

295 x 220 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994). – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 554 (als: *Johann Friedrich Overbeck*). – Deutsche Privatsammlung.

Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel, die Gründer der sogenannten Lukasbrüderschaft, bezogen im September 1810 für zwei Jahre das leerstehende Kloster San Isidoro in Rom. Wintergerst und Wilhelm von Schadow kamen 1811 nach Rom und schlossen sich dem Kreis um Overbeck an. Die Lukasbrüder trafen sich meist abends im Refektorium zum gemeinsamen Zeichnen. Pforr besaß einen weiten Mantel, in welchem die Freunde sich abwechselnd Modell standen. Dass Wintergerst das Modell dieser Zeichnung ist, bezeugen die Bildnisse, die wir von ihm kennen, besonders das Porträt von der Hand Overbecks in der Alten National-Galerie Berlin, das Wintergersts charakteristischen Kopf zeigt.¹ Da Wintergerst nach dem Tod Franz Pforrs im Februar 1813 Rom verließ, um nach Deutschland zurückzukehren, muss die Studie zwischen Mai 1811 und Anfang 1813 entstanden sein. Vergleichbare Zeichnungen aus den ersten Jahren des Lukasbundes von Peter von Cornelius, Friedrich Overbeck und Franz Pforr befinden sich in den Kabinetten von Berlin, Düsseldorf und Hamburg, zwei von ihnen zeigen ebenfalls Joseph Wintergerst als Modell.² Diese Mantelstudien gehören zu den persönlichsten gemeinsamen Arbeiten der Lukasbrüder.

Die vorliegende Zeichnung zeichnet sich durch eine detaillierte Ausarbeitung von Gesicht und Hand des Modells sowie durch plastische Werte erreichende Licht- und Schattengebung aus. Darin unterscheidet sie sich von vergleichbaren Zeichnungen Cornelius', Overbecks und Pforrs. Norbert Suhr hat das lange Zeit Friedrich Overbeck zugeschriebene Blatt mit überzeugenden Argumenten Wilhelm von Schadow zugeschrieben, denn wenige Jahre später (1818) verwendete Schadow diese Studie nahezu wörtlich für die Gestalt des Josephs von Arimathia in seiner *Grablegung* für die römische Kirche S. Andrea delle Fratte. In dem Ölgemälde musste er selbstverständlich auf jegliche Portraitnähe verzichten, doch setzte er dem Freund Joseph Wintergerst, unter dem Aspekt der Namensgleichheit besonders sinnig, in der Gestalt des Josephs von Arimathia mittelbar ein Denkmal. Diese Grablegung ist Teil eines Kreuzweges, den der mit den Nazarenern befreundete Geistliche Luigi Maria Canestrari in Auftrag gab. Außer einigen italienischen Malern beteiligten sich Wilhelm Schadow sowie Johannes und Philipp Veit an dem Projekt.³

Wir danken Prof. Dr. Jens Christian Jensen und Dr. Norbert Suhr für Ihre Hilfe bei der Katalogisierung dieser Zeichnung.

¹ Hans Geller: *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830*, Berlin 1952, Nr. 1568, Abb. 580.

² Peter von Cornelius: *Gewandstudie (Josef Wintergerst)*, Hamburg, Kunsthalle [Inv. Nr. 1943/29] und *Gewandstudie*, Berlin Kupferstichkabinett [Inv. Nr. 101/25124]. (Abb. in: Marianne Bernhard (Hrsg.), *Deutsche Romantik. Handzeichnungen*, München 1993, Bd. I, S. 132 und 133). – Johann Friedrich Overbeck: *Joseph Wintergerst Modell sitzend*, Düsseldorf, Kunstmuseum [Inv. Nr. FP 5888]. (Abb. in: Marianne Bernhard, op. cit., Bd. II, S. 1074) und 4 Zeichnungen: *Männliche Figuren im Mantel*, Berlin, Kupferstichkabinett [Overbeck 120–123]. (Abb. in: Ausst. Kat., *Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik aus der Nationalgalerie Berlin/DDR*, hrsg. von Gottfried Riemann und Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum Länderbank Wien 1990, München 1990, S. 120 f., Nrn. 48–51.) – Franz Pforr: *Overbeck-Johannes*, Berlin Kupferstichkabinett [Inv. Nr. 3/8007]. (Abb. in: Marianne Bernhard, op. cit., Bd. II, S. 1146).

³ Literatur zu dem Kreuzweg: Alfred Neumeyer, *Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 50, 1926. – F. A. Salvagnini, *La Basilica di S. Andrea delle Fratte*. Roma (1957), S. 49. – Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners*, Weinheim 1991, S. 64 f.



CARL BARTH

1787 EISEFELD – KASSEL 1853

7 *Portrait von Peder Hjort*

Bleistift auf Velin. Um 1818/19.

95 x 93 mm

PROVENIENZ: Alexander Flinsch, Berlin (Auktion, Leipzig, C. G. Boerner, 29.-30.11.1912, Nr. 173, mit Abb.). – Dr. M. K. H. Rech, Bonn (Lugt 2745 a). – Deutsche Privatsammlung.

Literatur: Walter Vontin, *Carl Barth - Ein vergessener deutscher Bildniskünstler*, Hildburghausen 1938, S. 179. – Stephan Seeliger, *Daniel Albert Freudweilers „Römisches Portraitbuch“*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Band 62, Heft 2/05, 2005, S. 70, mit Abb.

Der Zeichner und Kupferstecher Carl Barth studierte von 1805 bis 1810 bei Johann Gotthardt von Müller in Stuttgart und stach dort den Großteil der Tafeln für die Riepenhausen'sche *Geschichte der Malerei in Italien*¹. 1810 zog er nach Frankfurt, wo er Peter von Cornelius traf. Über München kam Carl Barth 1817 nach Rom und genoss bald im Kreise der Nazarener um Johann Friedrich Overbeck hohes Ansehen. In freundschaftlicher Zusammenarbeit mit Samuel Amsler und Johann Anton Ramboux und in Anlehnung an die Graphik Dürers und Marc Antonio Raimondis entwickelte er seinen eigenen Reproduktionsstil. Ähnlich wie Samuel Amsler zeichnete auch er zahlreiche Portraits seiner römischen Freunde.² Diese kleinformatigen, autonomen Zeichnungen, die als Erinnerungsblätter oder Freundschaftsbeweise konzipiert waren, gehören zu den Meisterwerken nazarenischer Bildniskunst.

Die vorliegende Zeichnung zeigt den einflussreichen dänischen Schriftsteller und Kunstkritiker Peder Hjort, der sich zwischen 1818 und 1819 in Rom aufhielt und dort zu Barths Freundeskreis gehörte.³ Das Portrait ist knapp ins Bild gesetzt und auf Kopf und Schultern beschränkt, es sucht seine Erscheinung mit größtem Ernst zu erfassen. In einer kleinen, 1818 erschienenen Schrift, formulierte Peter Hjort – nach einem Besuch in Berthel Thorvaldsens Atelier – zum ersten Mal den Wunsch, eine Sammlung von Thorvaldsens Skulpturen in Kopenhagen aufzubauen. Nicht zuletzt seiner Initiative ist es zu verdanken, dass 1848, zehn Jahre nach des Bildhauers Heimkehr aus Italien, das Thorvaldsen Museum in Kopenhagen eröffnet werden konnte.⁴

¹ Franz und Johannes Riepenhausen, *Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung*, Tübingen 1810/11. Darin enthalten ist eine Folge von zwölf Kupferstichen von Carl Barth zum Leben Raffaels. Siehe: Ausst. Kat., *Unter Glas und Rahmen*, Landesmuseum, Mainz 1993, no. 51.

² Barth war eng befreundet mit dem Dichter Friedrich Rückert und schrieb selbst Gedichte. Er erscheint zusammen mit Rückert und mit dem Architekten Johann Buck auf einer Portraitstudie Carl Philipp Fohrs zu dem Gemälde *Die deutschen Künstler im Café Greco*. Auch Ramboux und Schnorr von Carolsfeld haben Carl Barth portraitiert. Siehe: Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830*, Berlin 1952, Nrn. 18, 19 und 21.

³ Auch Samuel Amsler zeichnete ein Portrait Peder Hjorts. Siehe: Colin Bailey, *Samuel Amsler's Portrait Album in the Ashmolean Museum*, in: *The Burlington Magazine*, XXXIII, 9/1991, S. 660, Nr. XX.

⁴ Peder Hjort, *Et par Ord om Thorvaldsen* [Einige Worte zu Thorvaldsen]. Siehe: Ausst. Kat., *Künstlerleben in Rom. Berthel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1992 et al., S. 120-126, 346, 347 und 352.



JOSEPH RITTER VON FÜHRICH

1800 KRATZAU IN BÖHMEN - WIEN 1876



8 Der Gang nach Emmaus

Schwarze Feder über Bleistiftvorzeichnung auf festem Velin.

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

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

175 x 259 mm

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

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

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

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

Wir danken Herrn Dr. Stephan Seeliger und Frau Mag. Elisabeth Rittinger für freundliche Auskünfte.



Fig. 1: Josef Ritter von Führich, *Der Gang nach Emmaus*, Öl auf Leinwand. Kunsthalle Bremen.



Fig. 2: Josef Ritter von Führich, *Der Gang nach Emmaus*, Holzschnitt.



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

JOHANN FRIEDRICH OVERBECK

1789 LÜBECK - ROM 1869



9 Männlicher Kopf, nach links

Schwarze Kreide, weiß gehöhlt auf bräunlichem Bütten. Um 1820/25.

Rückseitig mit den Nummern: 6042/AZ und 752 a.

220 x 165 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 557. – Deutsche Privatsammlung.

Overbeck war neben Carl Philipp Fohr und Julius Schnorr von Carolsfeld der bedeutendste Bildniszeichner der Nazarener. Die Portraits von seinen Freunden Colombo, Pforr, Sutter, Veit und Wintergerst gehören zum Besten deutscher Bildniszeichnung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹

Auch die vorliegende Kreidezeichnung besticht durch ihre außerordentliche Qualität und lineare Genauigkeit. Overbeck hat gern und oft mit Kreide gezeichnet, die er in einer Weise verwendete, dass der Strich sich in Feinheit und Präzision vom gespitzten Bleistift nur durch stärkere Weichheit, Materialität und Wärme unterscheidet.²

Sehr ähnlich ist in Technik und zeichnerischer Anlage das um 1831 entstandene *Portrait des Domenico Lollo* im Museum Georg Schäfer [Fig. 1]³. Jensen datiert unsere Zeichnung etwas früher, um 1820/25, denn Weißhöhungen hat Overbeck nur in der Frühzeit und dazu selten benutzt. Außerdem ist unsere Zeichnung sparsamer im Lineament. Auch der *Jünglingskopf im Profil* der alten Nationalgalerie Berlin steht der vorliegenden Zeichnung sehr nahe.⁴

Wir danken Prof. Dr. Jens Christian Jensen für die kunsthistorische Einordnung des Blattes.



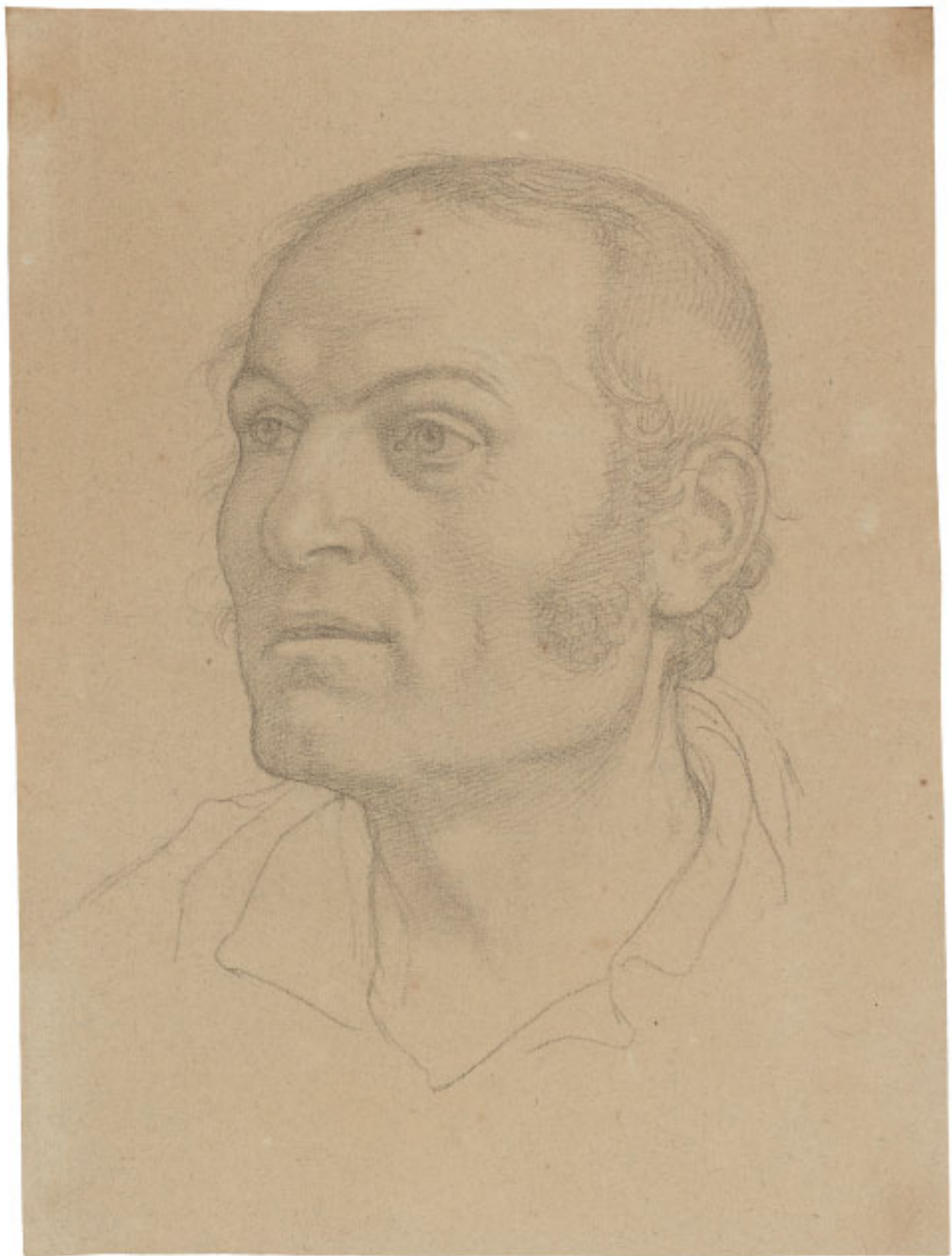
Fig. 1: Johann Friedrich Overbeck,
Bildniskopf Domenico Lollo,
schwarze Kreide.

¹ Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830*, Berlin 1952.

² Jens Christian Jensen, in: Ausst. Kat., *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen*, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, München 2000, S. 158.

³ Ausst. Kat., *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen*, op. cit., S. 158 f. Nr. 53, Taf.

⁴ Carl Georg Heise (Hrsg.), *Overbeck und sein Kreis*, München 1928, Nr. 24, Abb.



JOSEPH RITTER VON FÜHRICH

1800 KRATZAU IN BÖHMEN - WIEN 1876



10 *Eintritt der Sündflut*

Braune Feder, graubraun laviert mit Deckweißhöhlungen auf blauem Bütten mit Wz.: *Wappen mit Horn*. Im äußersten linken Rand entlang einer vertikalen Markierung mit Bleistift bezeichnet: *fällt weg* (wohl eine Anweisung für die spätere Übertragung auf den Holzstock). Rückseitig von Arnold Otto Meyer mit Bleistift bezeichnet: *Originalzeichnung von Joseph Ritter von Führich mir von ihm geschenkt | vide seinen Brief an mich datiert Wien d. 3 April 1872. Arnold Otto Meyer*.

234 x 372 mm

PROVENIENZ: Geschenk des Künstlers an Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994). – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 224. – Deutsche Privatsammlung.

LITERATUR: Führich, *Briefe*, S. 10, Rom 6. April 1827. – Hamburg, *Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen aus dortigem Privatbesitz*, Hamburg 1879. – Friedrich von Bötticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, (Erstausgabe: Dresden, 1891-1901), unveränderter Nachdruck: Hofheim, 1974, Bd. I (1), S. 366, Nr. 128. – Heinrich von Woerndle, *Joseph Führich's Werke*, Wien 1914, S. 45, Nr. 247.

Schöne und durch das blaue Papier sehr wirkungsvolle Zeichnung aus der römischen Zeit. Woerndle (op. cit.) beschreibt das Thema des Blattes mit folgenden Worten: *Noah, seine Frau und sechs Kinder treten ein in die Tür der Arche. Gott Vater schließt die Tür hinter ihnen, zugleich den Engeln in der Luft befehlend, die Wasserströme loszulassen; auf Erden wird getanzt, getrunken und gefreit*.

Führich hatte 1826 durch die Vermittlung des Fürsten Metternich ein Reisestipendium für Italien erhalten. Im Januar 1827 traf er in Rom ein, wo er Anschluss an den Kreis der Nazarener fand. Noch im selben Jahr erhielt er den Auftrag die Fresken in dem von Friedrich Overbeck begonnenen *Tasso-Saal* im Casino Massimo in Rom zu beenden. Die Wandgemälde spiegeln Führichs Bewunderung für die italienische Renaissance wieder, besonders für Raffaels Stenzen im Vatikan, dessen Einfluss auch im Figurenstil unserer Zeichnung wahrnehmbar ist. Das Blatt muss daher um 1827 entstanden sein.

In der handschriftlichen Auflistung seiner zwischen Oktober 1829 und September 1831 geschaffenen Werke erwähnt Führich an erster Stelle zwei Bleistiftzeichnungen im Besitz des Fürsten Metternich, darunter *Noa an der Arche*. Obwohl von einer Bleistift- und nicht von einer Federzeichnung die Rede ist, hielt es Woerndle für denkbar, dass es sich dabei um das vorliegende Blatt handelt.¹ Dagegen spricht aber, dass sich unsere Zeichnung noch im Besitz des Künstlers befand, als dieser das Blatt am 3. April 1872 Arnold Otto Meyer schenkte. Man muss also wohl eher davon ausgehen, dass Führich 1829 eine Variante des gleichen Themas für den Fürsten Metternich anfertigte, auch wenn ein solches Blatt nicht mehr nachweisbar ist.²



Die vorliegende lavierte Federzeichnung diente als Vorlage für einen Holzschnitt [Fig. 1] in kleinerem Maßstab (160 x 227 mm), von dem zwei auf China gedruckte Exemplare beigegeben sind.³

Wir danken Herrn Dr. Stephan Seeliger und Frau Mag. Elisabeth Rittinger für freundliche Auskünfte.

Fig. 1: Joseph Ritter von Führich, *Eintritt der Sündflut*, Holzschnitt.



¹ Woerndle, op. cit., S. 171, Führichs Aufschreibung: „Seid dem Ocktober des Jahres 1829 bis in den Septembr des Jahres 1831 habe ich gearbeitet: 1. Zwey Bleistiftzeichnungen Christus im Sturme und Noa an der Arche | hat F. Metternich.“ | (282 und 247?).

² Erst um 1874/75, griff Führich die Geschichte Noahs in einem sieben Kompositionen umfassenden Zeichnungszyklus wieder auf, darunter auch eine Szene, die den *Einzug in die Arche* darstellt. Zu dieser Zeit entstanden auch die beiden Bleistiftzeichnungen mit dem Titel *Vorfluthliche Optimisten*, die Noah als Warner vor der kommenden Flut zeigen. Siehe: Woerndle, op. cit., Nrn. 754/1-7 (Sammlung Wackerle, Innsbruck), 759 (Nationalgalerie, Berlin) und 759 a (Österreichische Staatsgalerie, Wien).

³ Woerndle, op. cit., Nr. 247 a. Der Autor erwähnt ein Exemplar des Holzschnitts im Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden, kennt jedoch weder den Namen des Holzschnegers noch den Verwendungszweck der Reproduktion.

KARL BLECHEN

1798 COTTBUS - BERLIN 1840

11 *Klosterruine im Walde*

Schwarze Feder, laviert und Aquarell auf Velin. Um 1824.

260 x 333 mm

Karl Blechen war aus finanziellen Gründen zunächst gezwungen eine Banklehre zu absolvieren. Erst 1822 gab er diese ungeliebte Tätigkeit auf, um an der Berliner Akademie ein Studium zu beginnen. Er war dort Schüler von Anton Dähling und dem Landschaftsmaler Peter Ludwig Lütke, der jedoch nur wenig Verständnis für den jungen Maler aufbrachte. Von Juli bis September 1823 reiste Blechen nach Dresden und in die sächsische Schweiz. Die dortige Begegnung mit Caspar David Friedrich und Johann Christian Dahl hatte nachhaltigen Einfluss auf sein künftiges Werk. Zwischen 1824 und 1827 war er auf Anregung Schinkels als Bühnenmaler für das Königstädtische Theater in Berlin tätig. Die romantischen Bühnenwerke der Zeit boten ihm mit ihren phantastischen Motiven ein reiches Betätigungsfeld. Blechen besuchte die Ostsee und Rügen. Entscheidend für seine Entwicklung wurde aber der Aufenthalt in Italien von September 1828 bis Oktober 1829. Dort entwickelte er eine völlig neue Naturauffassung, sowohl was die Kompositionen, als auch die Behandlung des Lichts betrifft. Seine italienischen Skizzenbücher und Ölstudien markieren einen Durchbruch auf dem Weg zur Plein-Air-Malerei.

Bei unserem Blatt handelt es sich um die Aquarellfassung zu dem 1931 im Münchner Glaspalast verbrannten Gemälde *Felsentor* aus dem Besitz der Berliner Nationalgalerie [Fig. 1], mit dem Carl Blechen 1824 auf der Berliner Akademie-Ausstellung erstmals auftrat. Die Besprechung aus der Vossischen Zeitung vom 8. November 1824 belegt eindeutig, dass es sich um das Gemälde handelt, das Paul Ortwin Rave 1940 in seinem Verzeichnis der Werke Blechens unter Nr. 163 aufgenommen hat.¹ In einigen Einzelheiten weicht das Gemälde von der Zeichnung ab. Das Grabkreuz im Wasser fehlt, und das Kreuz an der hohen fast fensterlosen Kirchenwand sitzt an etwas anderer Stelle. Vor allem aber hat Blechen der Komposition die vordere Kulisse eines Felsbogens hinzugefügt.

Der nervöse Zeichenstil entspricht völlig demjenigen anderer Blätter aus den Jahren 1822-1824. Das Motiv eines verlassenem Klosters, in das Wasser eindringt, kommt im Werk Blechens immer wieder vor und gehört zu den zentralen, depressiven Bildgedanken. Hier begegnet es uns zum ersten Mal. Die sparsam eingesetzte gelbe Aquarellfarbe bei den Bäumen gibt diesen einen herbstlichen Charakter und verstärkt damit die melancholische Stimmung.

Wir danken Herr Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan für seine Hilfe bei der Katalogisierung der Zeichnung.



Fig. 1: Karl Blechen, *Felsentor*, Öl auf Leinwand (1931 verbrannt).

¹ Paul Ortwin Rave, *Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk*, Berlin 1940, Nr. 163, mit Abb. auf S. 152: *Felsentor. Blick durch ein Felsentor auf ein teilweise unter Wasser stehendes altertümliches Gebäude, neben dem Bäume aufragen*. Öl auf Leinwand, 53 x 65 cm.



FRIEDRICH PRELLER DER ÄLTERE

1804 EISENACH - WEIMAR 1878



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

Bleistift auf festem Bütten.

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

Rückseitig das Fragment einer italienischen Landschaftszeichnung in Bleistift.

184 x 176 mm

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

Das Künstler-Freundschaftsbildnis stammt aus der Zeit von Prellers erstem Italienaufenthalt. Durch die Vermittlung Goethes hatte Friedrich Preller vom Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach ein Stipendium erhalten, das es ihm ermöglichte, zunächst in Antwerpen und später in Mailand und Rom zu studieren.¹ Vermutlich hatte Preller den nur ein Jahr älteren Maler Jan Verschaeren bereits zwischen 1824 und 1826 während seiner Zeit an der Antwerpener Akademie kennengelernt. Die beiden Künstler trafen sich aber spätestens 1829 in Rom, wo sich Preller schon seit September 1828 aufhielt. Das vorliegende Bildnis, das Verschaeren im Alter von 26 Jahren zeigt, muss kurz nach dessen Ankunft in Rom entstanden sein. Beide fanden Anschluss an den Kreis der Künstler um Koch, Reinhart und Overbeck, die ihr weiteres Schaffen beeinflussten. Während Preller 1831 nach Weimar zurückkehrte, blieb Verschaeren bis 1838 in Rom. Er machte sich als Historien-, Bildnis- und Landschaftsmaler einen Namen und wurde 1842 Professor an der Akademie in Antwerpen. Das später zum Namen des Dargestellten hinzugefügte Kreuz und die Berufsbezeichnung im Unterrand der Zeichnung deuten darauf hin, dass sich das Blatt noch bis nach Verschaerens Tod 1863 als Erinnerungstück in Prellers Besitz befand.

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



†
J. Verschuren
Professeur d'Arithmétique à Anvers

Ⓢ
Rom
1829.

CARL ROTTMANN

1797 HEIDELBERG - MÜNCHEN 1850



13 Die Ruinen der Kaiserpaläste in Rom

Bleistift und Aquarell auf festem Velin. Um 1830-31. Verso: in Bleistift 5 Additionsnotizen, die Skizze einer Turmarchitektur und eine weitere kleine Rohskizze.

235 x 292 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 705. – Deutsche Privatsammlung.

LITERATUR: Hugo Decker, *Carl Rottmann*, Berlin 1957, S. 69, Nr. 263.

Die teilaquarellierte Zeichnung steht in Zusammenhang mit Carl Rottmanns Vorarbeiten zu dem 28 Motive umfassenden Italien-Zyklus, den der Künstler in der Zeit von 1830 bis 1833 für den bayerischen König Ludwig I. unter den Münchner Hofgartenarkaden ausführte.

1826/27 hatte Rottmann eine erste Reise nach Italien unternommen, die ihn über Rom und Neapel bis nach Sizilien führte. 1828 schuf er das Gemälde *Palermo*¹, von dessen Gelingen der König den Auftrag für den Freskenzyklus unter den Hofgartenarkaden abhängig machen wollte. 1829 bereiste Rottmann Italien ein zweites Mal, offenbar aber nur kurz und mit dezidierten topographischen Wünschen des Königs.

Von den Vorarbeiten zu dem Italienzyklus sind – abgesehen von diversen Landschaftsaufnahmen und einigen Entwurfsskizzen – überraschend wenige nachweisbar. Wichtig sind jedoch die Kartons als direkte Entwürfe in Kohle für die Fresken, von denen sich die meisten heute im Darmstädter Landesmuseum befinden. Der Karton zu Rottmanns *Ruinen Roms (Kaiserpaläste)* ist allerdings verschollen und seine Existenz ist nur durch ein Photo belegt.² Die Kartons sind auch deswegen interessant, weil der Vergleich zwischen ihnen und den ausgeführten Wandbildern deutlich macht, dass Ludwig I. bei einigen Motiven noch Änderungen wünschte. Heute befindet sich der unvollständige Freskenzyklus in der Münchner Residenz.³

Bereits 1826/27 hatte Rottmann die *Ruinen Roms* in einer relativ großen Bleistiftstudie⁴ vor Ort aufgenommen. Der Vordergrund ist noch weitgehend ungegliedert und der sich links anschließende Ausblick auf die Stadt weiter gefasst. Für die Zeit um 1830 ist eine quadrierte Kompositionsskizze erhalten⁵, die bereits das auf die antiken Ruinen konzentrierte Motiv mit Akzentsetzungen innerhalb des Architekturprospekts zeigt. Der weiträumige Vordergrund mit der Baumreihe als Abschluss links im Mittelgrund und dem rechts sich anschließenden Gebäude sowie dem Bau in der Senke davor entspricht bereits ebenso der endgültigen Komposition, wie der rechts rampenförmig in die Darstellung hineinragende, flache Ruinenteil, der, mit einer Baumgruppe versehen, einem Hirten als Weide für seine Herde und als Aussichtspunkt dient. Im Unterschied aber zu der endgültigen Komposition fehlt in der rechten vorderen Ecke die lagernde Tiergruppe, bei der es sich auf dem Karton⁶ noch um Stiere und eine Ziege handelt. Auf der vorliegenden, teilaquarellierten Zeichnung wiederum ist dieser Teil ganz entsprechend der endgültigen Wandgemäldefassung [Fig. 1] mit der sitzenden Gestalt, der Ziege und den lagernden Tieren skizziert.



Fig. 1: Carl Rottmann, *Die Ruinen der Kaiserpaläste in Rom*, Fresko, Residenzmuseum München.



Es ist also davon auszugehen, dass unsere aquarellierte Zeichnung zeitlich zwischen dem Karton und dem ausgeführten Wandbild 1831 entstanden ist. Die Strichführung der Bleistiftzeichnung weist alle Merkmale auf, die für Rottmanns Stil in dieser Zeit charakteristisch sind. Von bemerkenswerter Qualität ist insbesondere auch die farbige Gestaltung des Himmels, wohingegen die mit Sicherheit authentische Kolorierung der Komposition im Ruinenbereich insofern eine Besonderheit darstellt, als bisher kaum entsprechende Vergleichsbeispiele innerhalb der Vorarbeiten für den Italiencyklus bekannt geworden sind. Am ehesten vergleichbar in Funktion und Ausführung ist das teilaquarellierte Blatt zu *Cefalu*⁷.

Wir danken Frau Prof. Dr. Erika Rödiger-Diruf für die kunsthistorische Einordnung und ausführliche Beschreibung des Blattes.

¹ Hamburger Kunsthalle, [Inv. Nr. 2472]. – Siehe: Erika Bierhaus-Rödiger, *Carl Rottmann 1797-1850. Monographie und kritischer Werkkatalog*, mit Beiträgen von Hugo Decker und Barbara Eschenburg, München 1978, WV 159.

² Erika Bierhaus-Rödiger, op. cit., WV 211, mit Abb.

³ Schon im 19. Jahrhundert hatte er unter der aufsteigenden Mauerfeuchte und mutwilliger Beschädigung stark gelitten, vor allem aber durch die unsachgemäße Restaurierung durch Carls Bruder Leopold Rottmann. Kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs wurden die Fresken aus der Wand heraus gesägt und in Sicherheit gebracht.

⁴ Erika Bierhaus-Rödiger, op. cit., WV 87.

⁵ Erika Bierhaus-Rödiger, op. cit., WV 210.

⁶ Erika Bierhaus-Rödiger, op. cit., WV 211.

⁷ Erika Bierhaus-Rödiger, op. cit., WV 271.

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

1794 LEIPZIG - DRESDEN 1872



14 *Rüdiger von Bechelaren und König Etzel*

Bleistift und rote Kreide auf Velin. Mit Bleistift quadriert. Um 1829-33.

Links unten mit schwarzer Feder monogrammiert *JSC*; oben links mit Bleistift nummeriert: 30.

236 x 155 mm

PROVENIENZ: Emil Geller, Dresden (Lugt 1126). – Adalbert Freiherr von Lanna, Prag (Lugt 2773). – Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 741 (als: *König Etzel und Dietrich von Bern*). – Deutsche Privatsammlung.

Auf Geheiß König Ludwigs I. kam Schnorr 1827 nach München um die Ausmalung des durch Leo von Klenze errichteten Königsbaus der Residenz zu übernehmen. Sicher angeregt durch Karl Simrocks 1827 erschienene Neuübertragung des Nibelungenliedes, hatte der König das frühmittelalterliche Epos zum Thema eines großformatigen Freskenzyklus gewählt, der die fünf Säle des Erdgeschosses schmücken sollte. Bereits 1828 hatte Schnorr in zwei Briefen an Ludwig I. das Bildprogramm entwickelt und der Künstler nutzte die Anfangszeit um das Projekt durch Studien und Kartons vorzubereiten, denn die Ausmalung konnte erst 1831 nach Fertigstellung des Gebäudes beginnen.

Unser Blatt stammt aus dieser ersten Arbeitsphase, die bis 1835 dauerte.¹ Es ist der Entwurf für das Figurenpaar des Markgrafen Rüdiger von Bechelaren und König Etzels, dargestellt im rechten Fresko [Fig. 1] auf der südlichen Fensterwand des als Eingangsraum konzipierten *Saals der Helden*, in dem Schnorr die Hauptakteure des Nibelungenliedes vorstellt. Das ausgeführte Wandbild entspricht in allen wesentlichen Details unserer Zeichnung und die Quadrierung lässt vermuten, dass das Blatt die Vorlage für einen zweiten Karton war, der für die Übertragung des Motivs auf die Wand benutzt wurde.²

Eine von Schnorr monogrammierte und auf den 20. Juli 1828 datierte, gleich große Federzeichnung in der Hamburger Kunsthalle zeigt eine frühere Variante des Motivs mit ausgearbeitetem Hintergrund, auf der König Etzel links und Rüdiger rechts erscheint.³ Es handelt sich dabei um den Entwurf für den später verworfenen Karton (verschollen) aus dem Jahr 1829. Auch der Gemäldeentwurf der südlichen Fensterwand in der Karlsruher Kunsthalle zeigt noch die frühere Figurenkomposition.⁴ Unsere Zeichnung, die die weiterentwickelte und endgültige Fassung zeigt, dürfte demnach zwischen 1829 und 1833 entstanden sein.

Wir danken Herrn Dr. Stephan Seeliger für seine freundliche Auskunft zur kunsthistorischen Einordnung des Blattes.



Fig. 1: Schnorr von Carolsfeld,
Rüdiger von Bechelaren und König Etzel,
Fresko, *Saal der Helden*, Residenz, München



- ¹ Danach musste Schnorr auf Weisung des Königs die Arbeit in den Nibelungensälen unterbrechen und die Ausmalung der Kaisersäle im Festsaalbau der Residenz übernehmen. Erst 1843 konnte die Ausmalung der Nibelungensäle fortgeführt werden, da Schnorr aber 1846 nach Dresden berufen wurde, übertrug er ab 1848 die Hauptlast der Arbeit an seine Mitarbeiter, die den Zyklus bis 1867 vollendeten.
- ² Vgl.: die 1865 angefertigte photographische Wiedergabe des Freskos durch den Königl. Bayer. Hofphotographen Jos. Albert. – Zu den Nibelungensälen und dem Saal der Helden siehe: Inken Nowald, *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchener Residenz. 1827-1867*, Kiel 1978.
- ³ Hamburger Kunsthalle, [Inv.-Nr. 380.75], 218 x 150 mm. – Siehe: Ausst. Kat., Leipzig 1994, op. cit., Kat.-Nr. 175. – Inken Nowald, op. cit., Nr. 20, Abb. S. 326.
- ⁴ *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert*, bearbeitet von Jan Lants und Werner Zimmermann, Karlsruhe 1971, S. 226.

CARL JULIUS VON LEYPOLD

1806 DRESDEN - 1874 NIEDERLÖSSNITZ



15 *Hofansicht einer Burgruine im Winter*

Aquarell über Bleistiftzeichnung.

Links unten in Bleistift signiert und datiert: *Leypold 1832*

195 x 280 mm

LITERATUR: Friedrich von Bötticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, (Erstausgabe: Dresden, 1891-1901), unveränderter Nachdruck: Hofheim, 1974, Bd. I (2), S. 898, Nr. 28.

AUSSTELLUNG: Dresdner Aquarell-Ausstellung, Dresden 1877, Nr. 77.

Carl Julius von Leypold besuchte zunächst die Dresdner Akademie und wurde dann Atelierschüler Johan Christian Dahls. Aber im Gegensatz zu der temperamentvollen Schnellmalerei seines Lehrers bevorzugte er schon früh eine überaus sorgfältige Naturschilderung. Daher ist sein überkommenes Œuvre, trotz einer relativ langen Schaffenszeit, schmal. Seine melancholisch gestimmten, jedoch nie symbolisch zu lesenden Landschaftsgemälde, oft Herbst- oder Winterlandschaften, wurden früher bisweilen Caspar David Friedrich zugeschrieben, der den jungen Künstler seit 1826 stark beeinflusste.¹

Leypold trat 1828 auf der Dresdner Akademie-Ausstellung erstmals mit eigenständigen Ölgemälden in Erscheinung und fand damit sogleich Anerkennung. Der Sächsische Kunstverein erwarb ein Gemälde mit dem Titel *Innenseite eines alten Stadtores*. Damit war auch bereits der Themenkreis angegeben, den er von nun an mit Vorliebe behandelte, nämlich verfallendes altes Gemäuer, das an vergangene Zeiten erinnert. In seinen sächsischen Landschaften und Architekturstücken traf konservatorisch-historisches Interesse mit einem ausgeprägten Sinn für das Pittoreske zusammen.² Obgleich Leypold 1857 zum Ehrenmitglied der Dresdner Akademie ernannt wurde, geriet sein Werk, besonders das frühe, das uns heute wegen der Nachbarschaft zu Friedrich am meisten zusagt, bald nach seinem Tod in Vergessenheit.

Erst Werner Sumowski hat 1971 in einem Aufsatz im *Pantheon* (Jg. XXIX, Heft 6, S. 497-504) alle ihm erreichbaren Werke Leypolds zusammengestellt und sieben Gemälde, zwei Stichreproduktionen nach verschollenen Gemälden, ein Aquarell und eine Zeichnung abgebildet. In einer Anmerkung hat er zudem alle im Dresdner Kupferstichkabinett befindlichen Aquarelle und Zeichnungen, insgesamt 25, erwähnt und die zwölf frühen, im Stil noch Friedrich nahestehenden aufgelistet. Größtenteils handelt es sich hier um Darstellungen sächsischer Schlösser. In diesen Zusammenhang gehört auch das vorliegende Blatt, in dem auch Leypolds romantisches Empfinden für die Poesie des Winters besonders zum Ausdruck kommt.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan für seine Hilfe bei der Katalogisierung der Zeichnung.

¹ So zum Beispiel Baumdarstellungen mit filigranem Geäst im Wallraf Richartz-Museum in Köln, im Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten in Winterthur und ehemals in der Sammlung Ernst Henke in Essen.

² Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig/Wiesbaden 1976, S. 185 f.



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

1794 LEIPZIG - DRESDEN 1872



16 *Der Wiederaufbau des Tempels zu Jerusalem unter Esra und Nehemia*

Schwarze Feder über Spuren von Bleistift auf Velin.

Mit brauner Feder monogrammiert: JSC und mit schwarzer Feder datiert: d. 3 Apr. 47.

148 x 143 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994). – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 747. – Deutsche Privatsammlung.

LITERATUR: Stephan Seeliger, *Kunsthistorische Wege und Ziele. Anmerkungen zur heutigen Schnorr-Forschung*, in: Ausst. Kat.: *Julius Schnorr von Carolsfeld, Zeichnungen*, Landesmuseum Mainz und Bayerische Vereinsbank, München, München/New York 1994, S. 26, Anm. 8.

Die ausgeführte Zeichnung im kleineren Format ist die Vorlage für eine der 42 Illustrationen für die 1846-50 bei Cotta in Stuttgart erschienene Bibel¹. Dargestellt ist eine Szene aus dem Buch *Esra*, Kap. 3, Verse 10-11.: *Und da die Bauleute den Grund legten am Tempel des Herrn, standen die Priester in ihren Kleidern mit Drommeten und die Leviten, die Kinder Asaph, mit Zimbeln, zu loben den Herrn mit dem Gedicht Davids, des Königs über Israel. Und sangen um einander und lobten und dankten dem Herrn, daß er gütig ist und seine Barmherzigkeit ewiglich währet über Israel. Und alles Volk jauchzte laut beim Lobe des Herrn, daß der Grund am Hause des Herrn gelegt war.*

Die Idee, die Heilige Schrift zu illustrieren, stammte ursprünglich von Overbeck, der an eine Gemeinschaftsarbeit dachte und diesen Plan bereits 1815 Sutter in einem Brief mitteilte. Das Projekt blieb jedoch unausgeführt.² Angeregt durch die biblischen Deckengemälde von Michelangelo und Raffael unternahmen Schnorr, Passavant, Amsler, Barth und Böhmer 1819 in Rom einen nächsten Anlauf zur Herausgabe einer gemeinsamen Bilderbibel. 1821 gründeten sie dazu einen Künstlerverein, der den Bibelplan fortführen sollte, aber schon nach einem Jahr ins Stocken geriet. Nach weiteren erfolglosen Anläufen kam Schnorr 1824 offenbar erstmals auf den Gedanken, eine Bilderbibel nur aus eigenen Kompositionen zusammenzustellen. Als er 1827 nach München übersiedelte, hatte er bereits 40 Kompositionen in einem Sammelband vereinigt. Es wurde sogar mit der Ausführung begonnen, in Form von Radierungen, die Schnorr aber so wenig befriedigten, dass er von einer Weiterführung absah. 1834 wurde das Vorhaben fortgeführt und die Zahl der Blätter auf etwa 200 festgelegt.

1843-49 beteiligte sich Schnorr dann als leitender Illustrator an der von Cotta in Stuttgart herausgegebenen Bibel. Für die Holzschnittillustrationen entwarf er 42 Bilder, die er auch selbst auf den Holzstock zeichnete. Die übrigen Illustrationen stammen von seinen Schülern und Freunden. Diese Arbeit hielt Schnorr zwar von seinem eigentlichen Ziel einer reinen Bilderbibel ohne Text ab, doch entwickelte er dabei eine Zeichentechnik, die sich als Vorlage für den Holzstich eignete. Die Illustrationen der *Cotta-Bibel* blieben zwar weitaus weniger bekannt als diejenigen zu Schnorrs *Bilderbibel*, aber auch sie erschienen in größerer Auflage. Die Holzschnitte fanden weitere Verbreitung in der 1851 erschienenen *Allioli-Bibel* des Verlages Vogel und wurden noch 1870 in den Bibeln des Verlages Brockhaus nachgedruckt.³

Schnorr illustrierte das Ereignis später noch einmal in der 1860 abgeschlossenen *Bilderbibel*. Dabei veränderte er die Komposition nur unwesentlich. Um das breitere Format zu füllen, vergrößerte er die Figurengruppen an den Rändern. Die beiden Handwerker im Vordergrund, die auf unserer Zeichnung noch bei der Arbeit gezeigt werden, ersetzte Schnorr durch zwei kniende Figuren, die in dem feierlichen Moment des Dankes innehalten und den Blick zum Himmel erheben.



¹ *Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther. Mit Holzschritten nach Zeichnungen der ersten Künstler Deutschlands*, Stuttgart/München 1850, S. 571.

² Adolf Schahl, *Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr v. Carolsfeld*, Phil. Diss., Leipzig 1936, S. 10. – Eine Zusammenfassung der Geschichte der Bilderbibel auch im Ausst. Kat., *Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, bearbeitet von Eva Maria Krafft, Kunstmuseum Basel, 1982, S. 235-237.

³ Zur Geschichte der Cotta-Bibel mit einem Standortnachweis der ihm bekannten Vorzeichnungen siehe: Stephan Seeliger, op. cit., S. 26, und Anm. 8.

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

1794 LEIPZIG - DRESDEN 1872



17 *Elias erweckt den Sohn der Witwe zu Zarpath vom Tode*

Schwarze Feder auf Bütten.

Monogramiert: JS und datiert: d. 28 Octobr 42.

217 x 261 mm

PROVENIENZ: Adalbert Freiherr von Lanna, Prag (Lugt 2773). – Auktion: *Sammlung Lanna, Vierter Teil*: R. Lepke, Berlin, 19.-21.5.1911, Nr. 562. – Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994). – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 744. – Deutsche Privatsammlung.

Besonders fein ausgeführte Vorzeichnung für den gleich großen Holzschnitt des Illustrationszyklus *Die Bibel in Bildern, 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Illustration zu: 1. Buch *Könige*, Kap. 17, Vers 17-22: *Und nach diesen Geschichten ward des Weibes, seiner Hauswirtin, Sohn krank, und seine Krankheit war so sehr hart, daß kein Odem mehr in ihm blieb. Und sie sprach zu Elia: Was hab ich mit dir zu schaffen, du Mann Gottes? Du bist zu mir hereingekommen, daß meiner Missetat gedacht, und mein Sohn getötet würde. Er sprach zu ihr: Gib mir her deinen Sohn! Und er nahm ihn von ihrem Schoß, und ging hinauf auf den Söller, da er wohnte, und legte ihn auf sein Bette, und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, hast du auch der Witwe, bei der ich ein Gast bin, so übel getan, daß du ihren Sohn tötetest? Und er maß sich über dem Kinde dreimal, und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, laß die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen! Und der Herr erhörte die Stimme Elias; und die Seele des Kindes kam wieder zu ihm, und es ward lebendig.*

Schnorrs erste Zeichnungen zur *Bilderbibel* entstanden Mitte der 1820er Jahre und über 30 Jahre hinweg entwickelte er ein Bildprogramm, wobei das frühzeitig beschlossene Format von ca. 22 x 26 cm stets beibehalten wurde. Nach verschiedenen verworfenen Experimenten mit dem Kupferstich und der Lithographie entschied sich der Künstler für den Holzschnitt als Vervielfältigungstechnik, eine Wahl, die auch Konsequenzen für seine Zeichentechnik hatte. So sind die späteren Entwürfe, zu denen das vorliegende und die beiden folgenden Blätter gehören, in grauschwarzer Tusche gezeichnet und suggerieren damit schon die Schwarz-Weiß-Wirkung des Holzschnitts¹.

Nach Abschluss der Arbeiten an der Cotta-Bibel widmete sich Schnorr seit 1849 mit neuem Eifer seiner eigenen Bilderbibelsammlung. 1851, als er zu definitiven Entschlüssen über die Veröffentlichung kam, setzte er sich mit dem Leipziger Buchhändler Georg Wigand in Verbindung, der die Herausgabe als eine Art nationaler Ehrensache ansah.² Ohne weitere Korrekturen dienten die Zeichnungen unmittelbar zur Übertragung auf die Holzstöcke, die in der Werkstatt A. Garbers geschnitten wurden. Das Werk umfasste jetzt 240 Holzschnitte, jeweils mit kurzem erläuterndem Text in der Legende. Die Veröffentlichung erfolgte zwischen 1852 und 1860 in 30 Lieferungen zu je acht Blättern. Die erste vollständige Ausgabe erschien 1860. Das Buch wurde schon bald zu einem populären Hausbuch und die Verbreitung übertraf die Erwartungen des Künstlers bei weitem. Weder die *Volksbilderbibel* von Friedrich Olivier von 1836, noch die 1846-52 erschienenen *Darstellungen aus den Evangelien* von Friedrich Overbeck konnten einen ähnlichen Erfolg verzeichnen.

¹ Vgl.: Stephan Seeliger, *Die Bibel-Illustrationen*, in: Ausst. Kat., *Julius Schnorr von Carolsfeld, Zeichnungen*, Landesmuseum Mainz und Bayerische Vereinsbank, München, München/New York 1994, S. 133.

² Adolf Schahl, *Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr v. Carolsfeld*, Phil. Diss., Leipzig 1936, S. 67 f.



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

1794 LEIPZIG - DRESDEN 1872



18 *Gott zeigt Abraham die Sterne als Hinweis auf seine zahlreichen Nachkommen*

Schwarze Feder über Spuren von Bleistift auf Bütten mit Wz.: *G. Pfister*, links und unten angestückt mit Velin.

Rechts unten bezeichnet und datiert: *1 Mose cap. 15. v. 5. und d. 1 März 55*; oben rechts in brauner Feder nummeriert: *24*.

217 x 258 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 754. – Deutsche Privatsammlung.

Ebenfalls eine Vorzeichnung für den Holzschnitt aus dem 1860 bei Georg Wigand in Leipzig erschienenen Illustrationszyklus *Die Bibel in Bildern*. Illustration zu: 1. Buch Mose, Kap. 15, Vers 5: *Und er hieß ihn hinausgehen, und sprach: Siehe gen Himmel, und zähle die Sterne; kannst du sie zählen? Und sprach zu ihm: Also soll dein Same werden.*

Die eindrucksvolle Komposition ist offenbar im Laufe des Schaffensprozesses von Schnorr selbst verändert worden. Dazu hat er die Zeichnung mit Gottvater und den Engeln entlang einer durch die Figur des Abraham verlaufenden vertikalen Linie beschnitten, dann das Blatt am linken und unteren Rand durch Papieranfügungen wieder auf das einheitliche Maß der Illustrationen ergänzt und die fehlenden Partien neu gezeichnet. Kleinere Korrekturen sind auch am Arm und an den Beinen des rechten Putto zu erkennen.



J. More sculp. 16. v. 5.

G. J. Massé del.

JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

1794 LEIPZIG - DRESDEN 1872



19 *Elias am Bach Krith, von Raben gespeist*

Schwarze Feder über Spuren von Bleistift auf bräunlichem Velin.

Monogrammiert und datiert: *18 JSC 58 / den 26. Sept.*; oben rechts in brauner Feder nummeriert: *114*
222 x 279 mm

PROVENIENZ: Adalbert Freiherr von Lanna, Prag (Lugt 2773). – Auktion: *Sammlung Lanna, Vierter Teil*: R. Lepke, Berlin, 19.-21.5.1911, Nr. 561. – Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 759. – Deutsche Privatsammlung.

Eine weitere vollkommen ausgeführte Vorzeichnung für den Holzschnitt aus dem 1860 bei Georg Wigand in Leipzig erschienenen Illustrationszyklus *Die Bibel in Bildern*. Illustration zu: 1. Buch *Könige*, Kap. 17, Vers 2-6: *Und das Wort des Herrn kam zu ihm, und sprach: Gehe weg von hinnen, und wende dich gegen Morgen, und verbirg dich am Bach Krith, der gegen den Jordan fließt; Und sollst vom Bach trinken; und ich habe den Raben geboten, daß sie dich daselbst sollen versorgen. Er aber ging hin, und tat nach dem Wort des Herrn, und ging weg, und setzte sich am Bach Krith, der gegen den Jordan fließt. Und die Raben brachten ihm Brot und Fleisch des Morgens und des Abends, und er trank des Bachs.*



FRIEDRICH PRELLER DER ÄLTERE

1804 EISENACH - WEIMAR 1878



20 *Emilia (Weiblicher sitzender Akt)*

Bleistift auf festem Velin.

Unten links monogrammiert und datiert: *18FP60 / Roma* und unten rechts bezeichnet: *Emilia / Roma 26 Dechr / 1860*. Rückseitig mit der Nummer *163*.

242 x 188 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. Mit dessen Sammlerstempel (Lugt 1994). – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 609. – Deutsche Privatsammlung.

Die Aktstudie entstand während Prellers zweiter Italienreise (1859-1861). Zusammen mit seiner Familie besuchte der Künstler neben Rom auch die Insel Capri und die Amalfi-Küste. Die Reise diente als Vorbereitung zur Ausführung der Odysseelandschaften, die er im Auftrag des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar als Wandbilder in der Loggia des neuen Museums in Weimar ausführen sollte.¹ Neben zahlreichen Studien der südlichen Landschaft und Vegetation, die den Hintergrund der Szenen abgeben sollten, entstanden auch Figurenstudien und eine Reihe von Aktzeichnungen zur Vorbereitung seiner Figurenkompositionen. Preller war überzeugt, *dass die genaue Kenntnis des menschlichen Körpers die unerlässliche Grundlage der bildenden Kunst sei, auf der sich alles Weitere leicht aufbauen lasse.*²

Schon für die Nazarener in Rom war das Aktzeichnen eine wichtige Voraussetzung für die Verwirklichung ihrer künstlerischen Anliegen auf dem Gebiet der figürlichen Historienmalerei. Bei den katholischen Lukasbrüdern im Kloster San Isidoro gab es allerdings, ähnlich wie an den Akademien, kein Studium des nackten weiblichen Körpers. Man zeichnete nach jugendlichen männlichen Modellen, die nicht professionell tätig waren. Dies änderte sich erst in der zweiten Generation der Nazarener in dem protestantischen Kreis um Julius Schnorr von Carolsfeld, wo seit 1819 bei den regelmäßigen Abend-Akademien in einem eigens für diese Zwecke gemieteten Saal auch nach dem weiblichen Modell gezeichnet wurde.³ Diese Aktstudien gehören zu den Meisterleistungen der nazarenischen Zeichnung. Auch Schnorr hatte die Figuren seiner Wandbilder durch Aktstudien bis ins Detail vorbereitet und seine Arbeiten sind meist mit dem Namen des Modells bezeichnet.⁴

Ganz in dieser Tradition stehen auch die Aktstudien Friedrich Prellers. Offenbar hatte er im Winter 1860/61 in Rom weibliche Aktmodelle engagiert, die ihm und seinen Begleitern zum Zeichnen saßen. In seinen Tagebucheinträgen hebt er hervor, *wie die mit auffallender Schönheit begnadeten Mädchen so gar keine Gefallsucht oder Eitelkeit zeigten.*⁵ Viele dieser Studien wurden als direkte Vorlage für die Figuren der Odyssee-Bilder benutzt.⁶ Wie aus dem Versteigerungskatalog von C. G. Boerner hervorgeht, besaß Arnold Otto Meyer ehemals sechs weitere Aktstudien Prellers aus den Jahren 1860/61, darunter Studien zur Nausikaa, Leukothea und zu einer Bacchantin.⁷ Auf letztgenanntem Blatt findet sich nochmals der Name des Modells *Emilia*, diesmal mit der Altersangabe: *aet. 13*.

¹ 1832/34 hatte Preller einen ersten Zyklus von 7 *Odysseelandschaften* für das *Römische Haus* des Dr. Härtel in Leipzig geschaffen. Seit 1856 entstand ein zweiter Zyklus zur *Odyssee* in Form von 16 Kohlezeichnungen (Kupferstichkabinett, Berlin), die den Anlass für den Auftrag des Großherzogs gaben, der auch die Mittel zu einem längeren Italiaufenthalt bereitstellte. Nach seiner Rückkehr nach Weimar schuf Preller die Kartons zu 16 Kompositionen (Museum, Leipzig) und führte ab 1863 die Gemälde für das Weimarer Museum in Wachsfarben auf Zementkalktafeln aus, die in die Wände eingelassen wurden.

² Zitiert nach Julius Gensel, *Friedrich Preller d. Ä.*, Bielefeld und Leipzig 1904, S. 15 f.

³ Hinrich Sieveking in: Ausst. Kat., *Julius Schnorr von Carolsfeld, Zeichnungen*, Landesmuseum Mainz und Bayerische Vereinsbank, München, München/New York 1994, S. 66.



⁴ Als Beispiele seien genannt: *Sitzender Weiblicher Akt*, um 1822, Hamburger Kunsthalle, [Inv. Nr. 42261] als Vorstudie für die Figur der Alcina des Freskos im Ariost-Saal des Casino Massimo, Rom. (Siehe: Ausst. Kat., *Von Runge bis Menzel, 100 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 2003, S. 72 f., Nr. 31.) *Weiblicher sitzender Akt (Therese)*, 1835, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt als Vorstudie für eine Fee auf einem Fresko des dritten Nibelungensaales der Münchner Residenz. (Siehe: Ausst. Kat., *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen*, bearbeitet von Jens Christian Jensen, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, München 2000, S. 198, Nr. 73.)

⁵ Zitiert nach Julius Gensel, op. cit., S. 114.

⁶ *Aktstudie zur Leukothea* und *Aktstudie zu den Sirenen*. (Julius Gensel, op. cit., S. 101, Abb. 105 und S. 104, Abb. 108.)

⁷ C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nrn. 608, 610 und 611.

MORITZ VON SCHWIND

1804 WIEN - NIEDERPÖCKING 1871



21 *Florens und Bertrand bei Marcebille und Roxane*

Graue Feder, Aquarell und Gouache über Bleistift auf blaugrauem Papier. Um 1832.

Rückseitig von fremder Hand bezeichnet: *Moritz von Schwindt (sic) Hochzeitsgeschenk an Mutter Meta zur Hochzeit 12.1.1888.*

209 x 286 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Alexander und Meta Baur (geb. Meyer), Hamburg (zur Hochzeit am 12.1.1888). – Deutsche Privatsammlung.

LITERATUR: Ausst. Kat., *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Museum der bildenden Künste Leipzig, Karlsruhe 1996, S. 131, Nr. 120. – Barbara Rommé, *Moritz von Schwind – Fresken und Wandbilder*, Hrsg. Landesbildstelle Baden und Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1996, S. 22.

Bei dem vorliegenden Aquarell handelt es sich um eine Vorzeichnung für das gleichnamige Fresko [Fig. 1] im Tieck-Zimmer der königlichen Residenz in München.¹ Da die Wandbilder im zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört wurden, ist die Aquarellstudie, die unverändert als Vorlage für die Ausführung des Freskos diente, ein besonders wertvolles Dokument.

Zwischen 1826 und 1831 wurde im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern der sog. *Königsbau* der Münchner Residenz unter der Leitung des Architekten Leo von Klenze errichtet. Gleichzeitig wurden auch schon Aufträge für die Ausmalung des Gebäudes vergeben. Für die Säle des Erdgeschosses war das Nibelungenlied als Thema vorgegeben und Julius Schnorr von Carolsfeld wurde als Ausführender bestimmt. Für die Wohnräume im ersten Stock waren Bilder zur deutschen Dichtung für die Säle der Königin und zur griechischen für den König vorgesehen.² 1832 erhielt Schwind den Auftrag für die Fresken in dem Zimmer zu Ehren des Dichters Ludwig Tieck. Da der Raum als Bibliothek genutzt werden sollte, standen allerdings keine großen Wandflächen zur Verfügung und die Ausmalung beschränkte sich auf die Wand- und Deckenfelder, die durch Klenzes pompejanische Dekoration vorgegeben waren.³ Als Themen wählte Schwind drei Schauspiele und verschiedene Märchen des Dichters. In seinen Briefen



Fig. 1: Moritz von Schwind, *Florens und Bertrand bei Marcebille und Roxane*, Fresko, ehemals Residenz, München.

¹ Otto Weigmann. *Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen*, Stuttgart und Leipzig 1906, S. 101.

² Zur Geschichte der Ausmalung des Tieck Zimmers siehe: Barbara Rommé, op. cit., S. 20-22.

³ Eine Abb. des Tieck-Zimmers im Vorkriegszustand bei Barbara Rommé, op. cit., S. 20, Abb. 1.



berichtet Schwind von seinen Bemühungen um eine sinnvolle Verteilung der Szenen und von seinen zahlreichen Papierarbeiten zur Vorbereitung: *Tieck wird gemalt in das Bibliothekszimmer der Königin und ist recht glücklich eingeteilt. Fünf Felder, die zusammengehören, wiederholen sich dreimal, geeignet für „Fortunat“, „Genoveva“ und „Oktavian“. Zwei kleine mögen den „gestiefelten Kater“ enthalten, rote Figuren auf schwarzem Grund im Vasenstil; anders weiß ich dieses Teufelszeug nicht zu behandeln [...] Für jetzt will ich die fünf Felder der Genoveva mit Wasserfarben ausführen.*⁴ Im Juli 1833 berichtet Schwind an seinen Freund Schober von der Vollendung der fünf Fresken zum *Kaiser Oktavian* der nördlichen Deckenbahn⁵, und im August 1834 waren auch die übrigen Arbeiten vollendet. Schwind erntete mit seinem ersten öffentlichen Auftrag große Anerkennung und seine hier gesammelten Erfahrungen führten zu den großen Freskenaufträgen für die Kunsthalle in Karlsruhe und auf der Wartburg.

Schwind wählte für seine Fresken fünf ritterlich-höfische Episoden aus Tiecks volkstümlichen Lustspiel *Kaiser Oktavianus* von 1804. In einem Brief vom 20. Juli 1833 teilt er mit, er habe *Florenz und seinen Freund, aus dem Wasser steigend dargestellt, von den Türkinnen empfangen*, – in einer Szene, die zu dem ganzen des Ritterwesens durchaus nötig ist. Man ist mit diesem Bild besonders zufrieden.⁶ Das Motiv ist dem zweiten Teil des *Octavianus* entnommen, in dem die Liebesgeschichte von Florens und Marcebille entfaltet wird. Florens, Sohn der Felicitas und Held des Christenheeres, ist in bald erwideter Liebe zu Marcebille, der amazonenhaften Tochter des Sultans von Babylon, entbrannt. Da sie feindlichen, kriegführenden Heeren angehören, kann Florens nur heimlich in das Lager der Marcebille an der Seine gelangen. Mit seinem Freund Bertrand durchschwimmt er in voller Rüstung den Fluss, wo er Marcebille, die gemeinsam mit Roxane Ausschau gehalten hat, begrüßt: *Endlich seh' ich diese Augen, / Endlich wieder nach dem Scheiden, / Und das liebste Glück weht spielend / Wonne mir nach Angst und Leiden.* (Bd. 1, S. 330). Die glückliche Ankunft und die Bewegung des Wiedersehens spiegeln sich in dem weit ausgreifenden Schritt, mit dem Florens das Ufer gewinnt, in den lebhaften Gesten der hoch erhobenen Arme und den fliegenden Gewändern.⁷

Von Schwinds Vorzeichnungen für die Freskenkompositionen sind nur wenige Blätter bekannt.⁸ Zu dem Fresko *Florens und Bertrand bei Marcebille und Roxane* existiert aber neben unserem Aquarell eine Kohlezeichnung, die in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München aufbewahrt wird.⁹ Barbara Rommé vermutet, dass es sich dabei um den Karton für das Fresko handelt, obwohl das Blatt die Komposition seitenverkehrt zeigt. Das vorliegende Aquarell hält auch sie für die Vorlage für die farbige Ausmalung.¹⁰

⁴ Otto Stoessel (Hrsg.), *Moritz von Schwind – Briefe*, Leipzig 1924, S. 77 f., Brief an Franz von Schober, München 28. Nov. 1832.

⁵ Otto Stoessel (Hrsg.), op. cit., S. 85, Brief an Franz von Schober, München 10. Juli 1833.

⁶ Otto Stoessel (Hrsg.), op. cit., S. 85.

⁷ Zitiert nach Doris Strack, in: *Ausst. Kat., Karlsruhe 1996*, op. cit., S. 131.

⁸ Einen Überblick über die bekannten Studien gibt Barbara Rommé, op. cit., S. 112, Anmerkung 38.

⁹ [Inv. Nr. 37848]

¹⁰ Barbara Rommé, op. cit., S. 22.



MORITZ VON SCHWIND

1804 WIEN - NIEDERPÖCKING 1871



22 *Drei Blatt Studien zu: Die Rückkehr des Grafen von Gleichen. Um 1848/49.*

a) *Studien zur reitenden Prinzessin Melechsala und zum Knappen mit Pferd*

Braune Feder, partiell braun laviert, auf gelblichem Velin mit Wz. Fragment: TTE. 206 x 338 mm.

b) *Kopf- und Figurenstudien zur Prinzessin Melechsala und zum Knappen*

Braune Feder auf gelblichem Velin mit Wz. Fragment: REU. 205 x 337 mm.

c) *Kopfstudie zum Knappen*

Braune Feder auf gelblichem Büttin mit Wz. Fragment: Stern.

Rückseitig vom Künstler mit Bleistift signiert, datiert und bezeichnet: *Graf Gleichen / Moritz von Schwind – 1863* und *Der lieben kleinen Meta* (der Tochter Arnold Otto Meyers) gewidmet. 153 x 126 mm.

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 114. – Deutsche Privatsammlung.

LITERATUR: Ausst. Kat., *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und Museum der bildenden Künste Leipzig, Karlsruhe 1996, S. 203 f, Nr. 332 und 333.

Bei den drei Zeichnungen handelt es sich um Vorstudien für das 1863-64 entstandene Gemälde *Die Rückkehr des Grafen von Gleichen* in der Schack-Galerie, München [Fig. 1].¹ Das ausgeführte Bild zeigt in einer thüringischen Waldidylle die Gräfin von Gleichen, die ihrem aus dem Kreuzzug heimkehrenden Gatten mit ihren Kindern und zahlreichem Gefolge entgegengekommen ist und ihn mit einer innigen Umarmung empfängt. Hinter dem Grafen aber wartet die sarazenische Prinzessin zu Pferde, die ihm zur Freiheit aus mohammedanischer Gefangenschaft verhalf, mit ihm floh, in Rom zum christlichen Glauben übertrat und durch diesen Schritt den Papst bewog, ihre Verbindung mit dem bereits verheirateten Grafen von Gleichen als Ehe zu legalisieren. Die Sultanstochter, der Ehen mit mehreren Frauen nicht fremd sind, öffnet mit der Linken den Schleier zum Gruß und hält völlig zwanglos einen Palmzweig des Friedens. Die thüringische Gräfin aber muss aus Gattenliebe und aus Dankbarkeit gegenüber der fremdländischen Retterin die neue Doppelhehe tolerieren.²



Fig. 1: Moritz von Schwind,
Die Rückkehr des Grafen von Gleichen,
Öl auf Leinwand, Schack-Galerie, München

¹ Öl auf Leinwand, 229 x 188,5 cm, Schack-Galerie, München [Inv. Nr. 11444]. Siehe: *Gemäldekataloge*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bd. II: *Schack-Galerie*, bearb. von Eberhard Ruhmer u. a., München 1969, S. 403-408, Nr. 11444, Abb. 49.

² Zu dem Schwind'schen Gemälde und der Tradition des Themas siehe: Friedrich Gross: *Zum Nutzen oder Nachteil der Gegenwart? Geschichte in Bildern Schwinds*, in Ausst. Kat., Karlsruhe 1996, op. cit., S. 33 f. und S. 203 f.



Schwind kannte diesen moralisch höchst brisanten Stoff bereits seit seiner Wiener Zeit. 1826 hatte Eduard von Bauernfeld das Opernlibretto *Der Graf von Gleichen* für Franz Schubert verfasst. Bei der Übergabe an Schubert war der mit beiden Künstlern eng befreundete Schwind selbst anwesend.³ Allerdings wurde das Libretto von der Zensur verboten, noch bevor der Komponist seine Arbeit richtig begonnen hatte. Bauernfeld bezog seinen Stoff aus der Sage *Melechsala*, die Johann Karl August Musäus im fünften Teil seiner *Volksmärchen der Deutschen* (1786) erzählt hatte.⁴ Der Stoff wurde später auch von den Brüdern Grimm und Ludwig Bechstein aufgegriffen.⁵ Moritz von Schwind beschäftigte sich über Jahrzehnte hinweg mit dem Thema. 1826 entstand seine erste Zeichnung, die die Begrüßung des Grafen durch seine Ehefrau zeigt, mit der sarazenischen Prinzessin im Hintergrund.⁶ Auf einer Zeichnung von 1833/34, stellte er den Grafen dar, der seine auf einem Pferd sitzende morgenländische Gemahlin geleitet.⁷ Erst Ende der 1840-er Jahre, nachdem er nach München übersiedelt war, rückte das Thema erneut in den Mittelpunkt seines Interesses. Intensiv bereitete er die Gemäldefassung vor, die dann erst 1863/64 für die Sammlung des Grafen von Schack fertig gestellt wurde. Um die topographische Situation kennenzulernen, reiste er 1849 nach Erfurt und Gotha, um die Gleichen-Burgen und den Grabstein des Grafen im Erfurter Dom zu besichtigen. 1848/49 entstanden die beiden Kompositionsentwürfe mit Detailskizzen und eine Figurenstudie in Dresden und Karlsruhe.⁸ In ihnen entwickelte Schwind bereits die Grundkomposition des späteren Gemäldes, und in den Detailskizzen beschäftigte er sich mit den Köpfen des Knappen und der Prinzessin. Diese Studien stehen den vorliegenden drei Zeichnungen stilistisch und motivisch so nahe, dass man auch für unsere Blätter eine Entstehungszeit um 1848/49 annehmen muss.⁹

Besonders hervorzuheben ist, dass sich Schwind in dem behelmten Knappen mit dem markanten Schnurrbart selbst auf ironische Weise portraitiert hat¹⁰ [Fig. 2].

³ Otto Erich Deutsch, *Schubert. A Documentary Biography*, S. 545.

⁴ Eine von Christoph Martin Wieland herausgegebene Musäus-Ausgabe war 1815/16 in Wien neu erschienen und wird Schwind ebenfalls bekannt gewesen sein.

⁵ Die Brüder Grimm, *Deutsche Sagen*, Bd. 2, 1918. – Ludwig Bechstein, *Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes*, Bd. 3, 1837.

⁶ Angermuseum, Erfurt, [Inv. Nr. 3477]. Siehe: Kat., Karlsruhe 1996, op. cit., S. 34, Abb. 1.

⁷ Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett [Inv. Nr. 6480]. Siehe: Ausst. Kat., *Suche nach dem Unendlichen, Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*, Winkelmann Museum Stendal, u. a., München, London, New York 2001, S. 154 f., Nr. 63, mit Abb.

⁸ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett [Inv. Nr. 1914-13]. Siehe: Kat., Karlsruhe 1996, op. cit., Nr. 329, mit Abb. – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, [Inv. Nr. 1946-1 und 1946-2]. Siehe: Kat., Karlsruhe 1996, op. cit., Nrn. 328 und 330, mit Abb.

⁹ Der Katalog der Karlsruher Ausstellung (op. cit.) datiert unsere Zeichnungen nach der Entstehungszeit des Gemäldes um 1863.

¹⁰ Der alte Ritter neben dem betenden Burgkaplan auf dem Gemälde trägt die Züge des mit dem Maler befreundeten Musikers Franz Lachner.



22 b



22 c



Fig. 2: Moritz von Schwind,
Portrait-Photographie aus den 1850-er Jahren.

EDWARD JAKOB VON STEINLE

1810 WIEN - 1886 FRANKFURT AM MAIN



23 *Drei Blatt zu: Friedrich Bülow, Die Deutsche Geschichte in Bildern*

- a) *Heinrich I. am Vogelherd*
- b) *Graf Ulrich im Linzgau und Wendelgard*
- c) *Otto II. rettet sich aus den Händen der Griechen*

Bleistift, hellbraun laviert auf Velin.

Alle drei Zeichnungen im Unterrand mit Bleistift monogrammiert und datiert: 18ES55 bzw. ES 1855.

Je 185 x 232 mm

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Deutsche Privatsammlung.

LITERATUR: Alphons Maria von Steinle, *Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen*, Kempten-München 1910, Abb. 333, 334, 335 und S. 17-18. – Friedrich Bülow, *Die Deutsche Geschichte in Bildern, nach Originalzeichnungen deutscher Künstler*, 3 Bde., Meinhold & Söhne, Dresden 1855/1860.

Bei den vorliegenden Blättern handelt es sich um drei von insgesamt vier bekannten Zeichnungen Edward von Steinles, zu Bülaus *Geschichte der Deutschen in Bildern*. Die zwischen 1855 und 1860 in Dresden erschienenen Bände enthalten insgesamt 232 Holzschnitte nach Zeichnungen der bekanntesten deutschen Künstler der Zeit, darunter Moritz von Schwind, Ludwig Richter und Adolph von Menzel. Die Tafeln illustrieren die europäische Geschichte von 101 v. Chr. bis ins Jahr 1814 in Form eines Bilderalbums. Jedem Holzschnitt folgt ein erklärender Text von Friedrich Bülow zu denkwürdigen und für den Verlauf der deutschen Geschichte maßgebenden Ereignissen. Die vorliegenden drei Zeichnungen zur frühmittelalterlichen Themen erschienen im ersten Band, eine weitere Zeichnung Steinles mit dem Titel *Friedrich der Freudenreiche lässt sein Töchterchen stillen* erschien im zweiten Band. Die sehr fein ausgeführten und effektiv lavierten Zeichnungen gehören zum Besten, was Edward von Steinle im Bereich der Illustration hervorgebracht hat.

Die erste Zeichnung zeigt Heinrich I am Vogelherd. Im Jahr 919 hatten zunächst nur die Franken und Sachsen den Herzog von Sachsen zum Ostfränkischen König gewählt. Der Legende nach wurde ihm die Nachricht bei der Vogeljagd an einem Vogelherd in Dinklar überbracht. In den folgenden Jahren stimmten auch die Schwaben, Bayern und Lothringer seiner Herrschaft zu. Seine Wahl ist der Beginn der sächsischen Dynastie der Liudolfinger, die bis 1024 als deutsche Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches regierten.

Das zweite Blatt stellt ein Ereignis aus dem gleichen Jahr 919 dar. Graf Ulrich, Herr im Linzgau am Bodensee, war beim Einfall der Magyaren in Bayern während eines Gefechtes gefangen genommen und nach Ungarn gebracht worden. Seine Frau Wendelgard glaubte, er sei gefallen und ging nach St. Gallen ins Kloster. Als sie am vierten Todestage des Grafen Almosen verteilte, befand sich Ulrich, der aus der Gefangenschaft entkommen war, unter den Bettlern. Dargestellt ist der dramatische Augenblick, als er sich seiner Frau zu erkennen gibt. Wendelgard wurde ihres Gelübdes entbunden und heiratete den Grafen ein zweites Mal.

Auf der dritten Zeichnung wird Otto II. gezeigt, der sich durch einen Sprung ins Wasser aus den Händen der Griechen rettet. Der Kaiser war 982 mit einem großen Heer nach Süditalien gezogen, um die Sarazenen aus Kalabrien zu vertreiben, das allerdings zum byzantinischen Territorium gehörte. In der Schlacht bei Kap Colonna südlich von Crotona musste er aber eine schwere Niederlage hinnehmen. Er konnte sich nur mit Mühe auf einem fremden Pferd ins Wasser retten und entging dort nur knapp dem Versuch einer griechischen Schiffsbesatzung, ihn als Geisel zu nehmen.



23a



23b



23c

ADRIAN LUDWIG RICHTER

1803 - DRESDEN - 1884

24 *Junge Mädchen auf dem Berg*

Aquarell und braune Feder, mit Deckweiß gehöht, über Bleistift auf grauem Papier.

Rechts unten signiert und datiert: *L. Richter 1873*; rückseitig mit schwarzer Feder bezeichnet und signiert: *Vervielfältigung vorbehalten | L. Richter.*

197 x 342 mm

PROVENIENZ: Geschenk des Künstlers an den aus Schlesien stammenden Louis Prang (1824-1909), der 1850 in die USA ausgewandert war und in Boston eine lithographische Anstalt gegründet hatte, anlässlich der Hochzeit seiner Tochter mit dem Philosophen Karl F. Heinzen im Jahre 1873.

Das Motiv rastender Figuren auf einer Anhöhe in den Bergen hatte Richter bereits in den 1860er Jahren öfters gestaltet. So zum Beispiel in zwei kleinen Gemälden von 1864¹. Am bekanntesten ist das bildmäßig ausgeführte Aquarell *Auf dem Berge* von 1869 im Berliner Kupferstichkabinett², das als direkte Vorlage für den gleichnamigen Holzschnitt der Folge *Gesammeltes* diente³. Eine Variante des Berliner Blattes, jedoch ohne die Kapelle und den Einsiedler befindet sich im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt⁴. Beim Bildaufbau unseres vier Jahre später entstandenen Aquarells griff Richter wieder auf die Berliner Komposition zurück und auch die auf der Bergkuppe lagernden Mädchen gestaltete er ganz ähnlich. Um das breitere Format zu füllen, vergrößerte er den Felsen über der Quelle, fügte etwas Buschwerk im Vordergrund und ein Wegekreuz am rechten Bildrand hinzu.

In einem Brief des Künstlers an seinen Sohn Heinrich vom 15. März 1869 heißt es: *Ich arbeite jetzt an der Mädchengruppe auf den Appenzeller Bergen und werde das Ding noch einmal machen müssen, weil das verwiinschte Papier so schlecht war, daß nichts herauskommt.* Karl Josef Friedrich merkt dazu an, dass Richter die Mädchengruppe 1867 bei Heiden in Appenzell (also während seiner Schweizer Sommerreise) gezeichnet habe, und verweist auf ein Skizzenbuch bei Walter Gottschald.⁵

¹ Karl Josef Friedrich, *Die Gemälde Ludwig Richters*, Berlin 1937, Nr. 90 und 91, Abb. 139 und 140.

² Tuschefeder, Aquarell über Bleistift, 119 x 156 mm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, [Inv. Nr.: SZ 182].

³ *Gesammeltes, 15 Bilder für's Haus von Ludwig Richter*, Dresden 1869.: Siehe: J. F. Hoff, *Adrian Ludwig Richter. Verzeichnis seines gesamten graphischen Werkes*. 2. Aufl., neu bearb. von K. Budde, Freiburg i. Br. 1922, Nr. 562.

⁴ Tuschefeder, Aquarell über Bleistift, 185 x 273 mm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, [Inv. Nr. MGS 1506A]. – Siehe: Ausst. Kat., *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen*, bearbeitet von Jens Christian Jensen, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, München 2000, S. 186, Nr. 67.

⁵ *Dein treuer Vater. Briefe Ludwig Richters aus vier Jahrzehnten an seinen Sohn Heinrich*, hrsg. von K. J. Friedrich, Leipzig 1953, S. 267 f. (Zitiert nach: Ausst. Kat., *Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen*, op., cit., S. 186.)



EDWARD JAKOB VON STEINLE

1810 WIEN - 1886 FRANKFURT AM MAIN



25 Was ihr wollt [William Shakespeare]

Bleistift auf Karton. Mit Spuren ehemaliger Bleistiftquadratur. Um 1868.

Rückseitig in brauner Feder bezeichnet: *No. 279* und von fremder Hand in Bleistift: *Edward v. Steinle, Studie zu Shakespeare Was ihr wollt* | *Kat. Nr. 807*.

PROVENIENZ: Arnold Otto Meyer, Hamburg. – Auktion: C. G. Boerner, Leipzig, 16.-18.3.1914, Nr. 807. – Deutsche Privatsammlung.

Großformatige Bleistiftzeichnung zu Shakespeares gleichnamiger Komödie. Das Blatt ist eine Skizze zu dem kolorierten Karton [Fig. 1], den Steinle für die *Bruckmannsche Shakespeare-Galerie* anfertigte. Der Münchner Verleger Friedrich Bruckmann gab 1867 eine Reihe von Kartons zu Motiven aus Shakespeares Werken in Auftrag, die er im Lichtdruck reproduzieren und als Tafelband veröffentlichen wollte. Neben Steinle konnte er auch Adolf von Menzel, Carl Theodor und Ferdinand Piloty, Eduard von Grützner und andere gewinnen. Steinle lieferte insgesamt drei Bilder zu *Was ihr wollt*, *Der Widerspenstigen Zähmung* und zum *Sommernachtstraum*¹. Der Band erschien allerdings erst 1885 in der Grote'schen Verlagsbuchhandlung, Berlin. Der Original-Karton zu *Was ihr wollt* wurde später von der Königlichen Nationalgalerie in Berlin erworben.

Dargestellt ist eine Situation aus der fünften Szene, die im Hause der Gräfin Olivia spielt. Viola, die als Page verkleidet beim Herzog von Illyrien in Diensten steht, wurde von ihrem Herrn als Liebesbotin zur schönen Gräfin Olivia geschickt. Olivia verschmäht jedoch die Liebe des Herzogs und verliebt sich stattdessen in den hübschen, vermeintlichen Jüngling. Im Hintergrund entfernen sich die beiden Junker Tobias und Christoph, der Haushofmeister Malvolio steht auf dem Treppenabsatz zu Diensten, dahinter sitzt der auf der Laute spielende Narr, während das Kammermädchen Maria hinter dem Vorhang lauscht.

Die vollständige Komposition und die Haltung der Figuren sind bereits in der Skizze festgelegt. Lediglich dekorative Details, wie das Muster des Teppichs, die Form des Schrankes links im Hintergrund, das Stilleben auf dem Tisch, oder Details des Faltenwurfs werden im ausgeführten Karton noch variiert. Die verbliebenen Spuren der ehemaligen Bleistiftquadratur auf unserer Skizze machen es sehr wahrscheinlich, dass das Blatt als direkte Vorlage für den im Format größeren Karton gedient hat.



Fig. 1: Edward Jakob von Steinle,
Was ihr wollt, kolorierter Karton,
Nationalgalerie Berlin

¹ Siehe: Alphons Maria von Steinle, *Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen*, Kempten-München 1910, Abb. 378, 379, 380 und S. 20.



INDEX

Barth, Carl.....	7
Blechen, Karl.....	11
Führich, Joseph Ritter von	8, 10
Hackert, Jakob Philipp.....	1
Kniep, Christoph Heinrich	4
Koch, Josef Anton	3
Leypold, Karl Julius von	15
Overbeck, Johann Friedrich	9
Preller der Ältere, Friedrich	12, 20
Reinhart, Johann Christian	2
Richter, Adrian Ludwig.....	24
Rottmann, Carl	13
Schadow, Wilhelm von	6
Schnorr von Carolsfeld, Julius	14, 16, 17, 18, 19
Schwind, Moritz von	21, 22 a b c
Steinle, Edward Jakob von	23 a b c, 25
Zingg, Adrian.....	5

Preise auf Anfrage

DANKSAGUNG

Bei der Erstellung unseres Kataloges waren wir auf die Kenntnisse und Hilfe zahlreicher Experten und Freunde angewiesen, die uns mit Enthusiasmus und wissenschaftlichem Detailwissen unterstützt haben. Dank gebührt dabei insbesondere Antoine Bechet, Helmuth Börsch-Supan, Sue Cubitt, Patrick Gabler, Barbara Hartwig, Jens Christian Jensen, Olaf Kaldewey, Anneke Kehlenbeck, Marcus Marschall, Martin Moeller-Pisani, Elisabeth Rittinger, Erika Rödiger-Diruf, Gerlinde Römer, Gisela Scheffler, Stephan Seeliger, Kyoko Shiono, Hinrich Sieveking, Georg Striehl, Norbert Suhr, Sabine Weisheit-Possél und Thomas Zwang.

Thomas und Gianna le Claire
Gerhard Kehlenbeck

© LE CLAIRE
KUNST SEIT 1983

Katalogbearbeitung: Gerhard Kehlenbeck
Photographien: Gerhard Kehlenbeck,
Elke Walford, Hamburg
Druck: Heigener Europrint GmbH

Hamburg 2008









LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

www.leclair-kunst.de