



DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE  
HANDZEICHNUNGEN UND AQUARELLE  
1785–1860

CLEMENS-SELS-MUSEUM NEUSS

DEUTSCHE UND ÖSTERREICHISCHE  
HANDZEICHNUNGEN UND AQUARELLE  
1785–1860

Bestandskatalog in Auswahl

1

Ausstellung 10. März bis 2. Juni 1985

CLEMENS-SELS-MUSEUM NEUSS

Auswahl und Katalogbearbeitung: Jutta Assel

Redaktion und Ausstellung: Dr. Gisela Götte

Unser besonderer Dank gilt der Feldmühle Aktiengesellschaft, Hauptverwaltung Düsseldorf, die uns das Papier Mediaprint Seidenmatt kostenlos zur Verfügung gestellt hat.

Umschlag-Abbildung: J. E. Scheffer von Leonhardshoff, Romantische Allegorie, um 1820 (Kat. Nr. 48)

Herausgeber: Clemens-Sels-Museum Neuss, 1985

Fotos: Ruth Lauterbach und Walter Klein, Düsseldorf

Druck: Neusser Druckerei und Verlag GmbH, Neuss

## VORWORT

In den 35 zurückliegenden Jahren ihrer Tätigkeit als Direktorin des Clemens-Sels-Museums Neuss hat Frau Dr. Irmgard Feldhaus neben der Ergänzung des von ihr im Jahre 1949 vorgefundenen und durch die Einwirkungen des letzten Krieges arg dezimierten Museumsbestandes energisch den Aufbau einer neuen Sammlung von Kunstwerken des 19. und 20. Jahrhunderts betrieben, deren Bedeutung erst heute richtig erkannt wird. Dies kommt nicht von ungefähr: Ausgestattet mit dem ebenso gesunden wie gebildeten Instinkt einer alten Neusser Kaufmannsfamilie hat Irmgard Feldhaus in ihrer Sammlungspolitik genau dasjenige Verhalten an den Tag gelegt, das wir heute in der Konjunkturpolitik gemeinhin als antizyklisch zu bezeichnen pflegen; im souveränen Wissen darum, daß auch die kunsthistorischen Bewertungstendenzen der 50er, 60er und 70er Jahre ihre Zeit haben würden, hat sie den Spott so manch eines Kollegen – und auch Neusser Mitbürgers! – in Kauf genommen und sich primär auf solche Kunstrichtungen und Künstler konzentriert, die damals, wenn nicht gar belächelt, so doch wenigstens kaum beachtet wurden, sich heute dagegen einer solchen Nachfrage erfreuen, daß es unserem Museum bzw. dem durch Irmgard Feldhaus „verwöhnten“ Rat der Stadt immer schwerer fällt, die noch bestehenden Lücken in dieser Sammlung zu füllen. Daß Irmgard Feldhaus dabei aus der Not (meist knapper Ankaufsmittel) eine Tugend machte, schmälert ihre Verdienste keineswegs. Mit ihrer Ankaufspolitik hat sie nicht zuletzt das Leitmotiv heutiger Neusser Kulturpolitik schlechthin gefunden: Die „Nischenpflege“, d. h. die Pflege solcher künstlerischer Bereiche, um die sich heute, insbesondere im Kreis der umliegenden Großstädte, niemand oder kaum jemand kümmert; um auf diese Weise – im Stillen – einen eigenständigen Beitrag zu unserer Kulturlandschaft zu leisten, ohne laut lärmend „mithalten“ zu wollen. „Was wächst, macht keinen Lärm“ lautet eine Devise von Irmgard Feldhaus.

Lautlos gewachsen ist denn da in der Tat eine beachtliche Sammlung an Kunstwerken u. a. der Nazarener, Präraffaeliten, Symbolisten, des Jugendstils und des rheinischen Expressionismus. Der graphische Anteil dieser Bestände ruht naturgemäß im Verborgenen und kann nur hin und wieder in Auswahl vorübergehend gezeigt werden. Eine der wichtigsten Aufgaben des Museums wird es daher künftig sein, diese Sammlung sowohl zu ergänzen und abzurunden als auch systematisch zu erschließen und der Öffentlichkeit durch Sonderausstellungen und eine Reihe von begleitenden Auswahlkatalogen zugänglich zu machen. Diese Arbeit – und Kosten! – schuldet die Stadt nicht nur ihrem Museum, sondern auch ihrer scheidenden Museumsdirektorin, deren Arbeit anders wohl kaum eine bessere Würdigung finden könnte. Die von uns beabsichtigte, höchst ökonomische Koppelung von Bestands- und Ausstellungskatalog dürfte nicht zuletzt auch auf ihre Weise Zeugnis von der „Ära Feldhaus“ ablegen.

Es ist eine glückliche Fügung, daß pünktlich zum Wechsel der Museumsleitung von Frau Dr. Irmgard Feldhaus auf Herrn Dr. Max Tauch und Frau Dr. Gisela Götte der vorliegende erste Band der neuen Reihe von Auswahlkatalogen erscheint und von einer entsprechenden Sonderausstellung begleitet wird. Die Voraussetzungen hierfür hat noch Irmgard Feldhaus selbst geschaffen. Jutta Assel gebührt für die sorgfältige wissenschaftliche Erschließung des Handzeichnungskomplexes und Gisela Götte für die Redaktion des Kataloges und Besorgung der Ausstellung unser herzlicher Dank. Ausstellung wie Katalog geben Anlaß zu der berechtigten Hoffnung, daß diese wichtige Arbeit auch künftig ihre Fortsetzung findet.

Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff  
Kulturdezernent

## EINLEITUNG

Das starke Interesse, das seit vielen Jahren der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts allgemein entgegengebracht wird, dokumentiert sich auch in einer Reihe umfangreicher Ausstellungs- und Bestandskataloge, welche öffentliche wie private Sammlungen dieser Kunstperiode der Forschung und dem breiten Publikum zugänglich machen. Auch die reichen Bestände der Zeichenkunst des vorigen Jahrhunderts in den Graphischen Sammlungen Deutschlands sind inzwischen teilweise und auf unterschiedliche Art erschlossen: Der Bestandskatalog Stuttgart (1976) erfaßt die Zeichnungen des 19. Jahrhunderts vollständig (auch in Abbildungen), wobei nur vom Blatt ablesbare Informationen gegeben werden; Karlsruhe (1978) bietet den Gesamtbestand, Düsseldorf (1978, 1980) als ersten Teil den großen Komplex der Zeichnungen der Düsseldorfer Schule, zusätzlich mit ausführlicher Kommentierung der Blätter; München (1979), ähnlich auch Basel (1982) wählte für einen ersten Auswahl-Band die kombinierte Form von Bestands- und Ausstellungskatalog. Alle genannten Graphischen Sammlungen basieren auf Gründungen des 18. bzw. 19. Jahrhunderts; sie verfügen – langsam gewachsen und bis in die letzten Jahre ergänzt – über viele Tausende von Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Es versteht sich von selbst, daß mit diesen großen alten Sammlungen<sup>1</sup> die kleine, den Bestand an Gemälden etc. ergänzende graphische Abteilung des 1950 wiedereröffneten Clemens-Sels-Museums nicht verglichen werden kann.

Nach der Zerstörung des „Städtischen Museums Neuss“, 1944, lagerten dessen Restbestände in den Räumen des Obertors, einer mittelalterlichen Torburg. Im April 1950 konnte hier unter der Leitung der jungen Kunsthistorikerin Dr. Irmgard Feldhaus das Museum unter neuem Namen eröffnet werden. Seit nunmehr 35 Jahren prägt sie als Direktorin das Sammlungskonzept des Clemens-Sels-Museums, das von Anfang an programmatisch besonders die zeitliche Erweiterung der ehemals nur bis ca. 1800 reichenden alten Sammlungsbestände vorsah<sup>2</sup>. Das Programm umfaßt die Kunst des 19. Jahrhunderts bis hin zur klassischen Moderne, wobei früh schon eigenwillige, dem Museum Profil gebende Sammlungsschwerpunkte gelegt wurden<sup>3</sup>: das Interesse des Museums gilt bis heute hauptsächlich der Kunst der Symbolisten, der Präraffaeliten, der Nazarener sowie der Sonderform der Rheinischen Expressionisten<sup>4</sup>. Die seit 1950 erworbenen Gemälde und Skulpturen dieser Gruppierungen sind in den Schauräumen des 1975 eröffneten Museumsneubaus ständig zu sehen, dagegen können die ergänzenden graphischen Bestände nur selten und ausgewählt in Sonderausstellungen gezeigt werden.

Die in den vergangenen Jahrzehnten zusammengetragenen Blätter aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit wenigen Vorläufern im ausgehenden 18. und Ausläufern in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts – wurden bis auf wenige Ausnahmen noch nie in einem Katalog erfaßt und der Öffentlichkeit präsentiert. Bewußt wurde im Sammlungskonzept von Anfang an darauf verzichtet, eine Dokumentation aller bedeutenden künstlerischen Stilrichtungen der ersten Jahrhunderthälfte anzustreben<sup>5</sup>. Der Sammlungsschwerpunkt liegt bei den Nazarenern; die Erwerbungen (meist von Einzelblättern) waren darauf gerichtet, das künstlerische Schaffen der Lukasbrüder, ihrer Schüler und befreundeten Kunstgenossen im Bereich der religiösen Kunst exemplarisch zu belegen. Das bedeutet auch gattungsmäßig die Beschränkung auf figurative Kompositionen; die allgemein höher geschätzte nazarenische Porträt- und Landschaftskunst ist kaum vertreten.

Bis auf wenige – allerdings empfindliche – Lücken konnte das Konzept von Irmgard Feldhaus verwirklicht werden: In der Sammlung sind vertreten die Lukasbrüder Friedrich Olivier, Friedrich Overbeck, J. E. Scheffer von Leonhardshoff, Julius Schnorr von Carolsfeld, Johannes und Philipp Veit; die in Rom mit ihnen befreundeten bzw. z. T. in ihrem Sinn arbeitenden Künstler J. A. Ramboux, Franz Nadorp, Franz Riepenhausen; die wichtigsten Nazarener der Schülergeneration, Josef von Führich, Edward von Steinle sowie Ernst Deger, Franz Ittenbach, Carl Müller als rheinische Vertreter. Desiderata sind Arbeiten von Peter von Cornelius und Wilhelm von Schadow (auch eine nazarenische Komposition von Overbeck), die hoffentlich künftig der Sammlung zur Abrundung eingegliedert werden können. Die zur Ergänzung angelegte druckgraphische Abteilung enthält zahlreiche Blätter nach ihren Werken. Die wenigen Arbeiten klassizistischer Künstler – darunter so bedeutende wie Asmus Jakob Carstens – dienen der zeitlichen und kunsthistorischen Verknüpfung der Nazarenerkunst mit der ihr vorangehenden Kunstperiode.

Das Übergewicht der im Rheinland tätigen Meister entspricht dem lokalen Interesse auch des privaten Sammlers Dr. Günther Rehbein, der den größten Teil seiner Graphiksammlung 1981 dem Clemens-Sels-Museum vermachte. Ihr entstammen u. a. Blätter von Künstlern der „Düsseldorfer Schule“, die den Neusser Zeichnungsbestand sinnvoll ergänzen, wie z. B. die Arbeiten von C. F. Lessing und Caspar Scheuren in Bezug auf das umfangreiche J.-W.-Schirmer-Konvolut des Museums.

Ein vollständiger wissenschaftlicher Bestandskatalog kann – unter Wahrung heute üblicher wissenschaftlicher Maßstäbe – für das Neusser Museum in absehbarer Zeit nicht erstellt werden. Daher plant das Clemens-Sels-Museum<sup>6</sup> in größeren Zeitabständen die Herausgabe einer Reihe von Auswahlkatalogen, die im Zusammenhang mit Ausstellungen erscheinen und einen Querschnitt durch die verschiedenen Museumsbereiche geben sollen. Diese Publikationsserie hat also die Funktion von Ausstellungskatalogen mitzuerfüllen, was auch die Auswahlkriterien und die Katalogbearbeitung modifiziert; sie möchte nicht nur den Besuchern dienen, sondern darüber hinaus die wichtigsten Sammlungsbestände in übersichtlicher Auswahl der Forschung erschließen.

Dieser erste Band, der einen repräsentativen Überblick über die Zeichnungsbestände aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt, möchte zugleich Dokumentation der Sammlungstätigkeit der nun scheidenden Direktorin, Frau Dr. Irmgard Feldhaus, sein. Die an Umfang verhältnismäßig bescheidene Werkauswahl ermöglicht – durch die Konzentration der Sammlung auf wenige Aspekte, die dafür breiter belegt werden konnten – eine erstaunlich umfassende, informative Darstellung besonders der religiösen Kunst der Lukasbrüder, ihrer Schüler und Freunde, die mit zahlreichen hervorragenden Blättern im Clemens-Sels-Museum vertreten sind.<sup>7</sup>

☆

Der Handzeichnung kommt in den meisten der parallel verlaufenden Kunstströmungen der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung zu. Sie ist nicht mehr wie vorher nur Skizze oder Vorstudie für Gemälde oder Fresko, Skulptur, Architektur – sondern erhält autonomen Charakter, d. h. sie wird als in sich vollendetes Kunstwerk gewertet. Schon J. A. Carstens – auch hierin ein Vorläufer der kommenden Generation – ist wie Genelli, Franz Horny u. v. a. hauptsächlich als Zeichner bekannt. Die vorgenommene Werkauswahl bietet Beispiele für alle Zeichnungs-Arten von der Ideenskizze bis zur endgültigen Form eines Werkes.

Der klare Umriß wurde – wieder einmal – zur Dominante der Komposition erhoben. Bei den Lukasbrüdern bestimmt die sachliche, doch ausdrucksstarke „beseelte“ Linie den Stimmungswert der Darstellung; sie verzichten weitgehend auf malerische Modellierungen und Tonabstufungen, was in späteren Jahren jedoch ihre Schüler wieder einführten. Im Rückblick schildert Ludwig Richter die zeichnerische Praxis des römischen Nazarenerkreises<sup>8</sup>: *Wir „hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umriss bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten . . . und suchte mit fast minutiösem Fleiß auszuführen, was er vor sich sah . . . , ein jeder war bemüht, den Gegenstand möglichst objektiv, treu wie im Spiegel, wiederzugeben“*. Erstaunt über die sich dennoch zeigende Eigen-Art der Zeichnungen der einzelnen Künstler findet Richter die Erklärung darin, *„daß die Kunst nur der beseelte Widerschein der Natur aus dem Spiegel der Seele sei“*.

Zeitlich am Beginn der Überschau (und des als Einheit konzipierten Handzeichnungskomplexes des Clemens-Sels-Museums) steht die Komposition Asmus Jakob Carstens', des repräsentativen deutschen Künstlers des reifen Klassizismus (Kat. Nr. 3)<sup>9</sup>. Seine fast ausschließlich gezeichneten Figuren-Kompositionen stehen in bewußtem Gegensatz zu den zeitgenössischen Gemälden des akademischen Klassizismus; sie betonen die Bedeutung der Idee, des Gehalts<sup>10</sup> vor den formalen, regelgerechten, technischen Qualitäten des Kunstwerks. Carstens, Mittelpunkt eines ihn verehrenden Freundeskreises, kämpfte selbstbewußt – in Anlehnung an Klopstock, Wieland und Dichter des Sturm und Drang – um seine Freiheit als Künstler. In Rom wiederholt zur Rückkehr in sein Berliner Professorenamt aufgefordert, schrieb er 1796 den berühmten Brief: *„Übrigens muß ich . . . sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat, die höchstmögliche Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen . . . Ich kann mich nur hier unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden . . . um meine Pflicht gegen die Menschheit und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertrauet; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein“*<sup>11</sup>. Carstens, der in Rom vierundvierzigjährig an der Schwindsucht starb, hatte im eigentlichen Sinn keine Schüler, doch blieb er einigen Künstlerfreunden zeit lebens vorbildhaft in Ethos, Formensprache, Betonung des Bildgedankens, dem Zug zum Monumentalen – wie auch im Kampf gegen den Dogmatismus der Kunstakademien. Diese Freunde (darunter Thorwaldsen und die Landschaftler J. A. Koch und J. Chr. Reinhart) vermittelten die Kenntnis seiner Werke weiter – so in Rom an G. Schick, J. Abel (Kat. Nr. 1) und F. Tieck (Kat. Nr. 70) – und feierten ihn als Schöpfer eines neuen Kunstideals.

Eberhard Wächter, der ebenfalls zur „Sekte“ der „Anhänger der Totalität im Kunstwerk“ um J. A. Carstens gehörte<sup>12</sup>, übersiedelte wegen der revolutionären Unruhen 1798 von Rom nach Wien, wo er zurückgezogen an seinem 1797 begonnenen Hauptwerk „Hiob und seine Freunde“ arbeitete. Wohl schon Ende 1806<sup>13</sup> hatten junge Schüler der Wiener Akademie, Friedrich Overbeck (Kat. Nr. 41), Franz Pfaff und einige ihrer Freunde seine Bekanntheit gesucht. Abgestoßen vom akademischen Lehrbetrieb, der sich in der Vermittlung erstarrter Formeln eines Zopf-Klassizismus erschöpfte<sup>14</sup>, lehnten sie die postulierte Vorbildlichkeit der Antike ab und wählten ihre Vorbilder in der altdeutschen und altitalienischen Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance, besonders in Dürer und Raffael. Auch ihre Themen suchten sie – angeregt durch romantische Dichter und Theoretiker – in der Bibel, der deutschen Literatur und Geschichte und nicht mehr in der antiken Stoffwelt. An Eberhard Wächter, der ihnen die künstlerischen und ethischen Prinzipien Carstens' vermittelte, beeindruckte die jungen Künstler vor allem sein sittlicher Ernst, doch ist auch formal-künstlerisch sein Einfluß z. B. auf frühe Arbeiten Overbecks sichtbar<sup>15</sup>. Die karge Strenge des „Hiob“, den er als biblische Historie besonders hochschätzte, pries Overbeck seinem Vater als vorbildlich<sup>16</sup>. Doch das entscheidende Moment, das die ernst strebenden Kunstjünger in den Werken der alten Meister, Wächters und Carstens' – doch nicht in den routinierten Arbeiten der Akademiker fanden, war „Herz, Seele und Empfindung“<sup>17</sup>. 1805 hatte Heinrich Meyer, der Weimarer Kunstgelehrte und Goethe-Freund, über Carstens Werke geschrieben: *„In den letzten Arbeiten webt durchgehends ein inniges zartes Fühlen, eine lebendige Seele, auf einige ließe sich das Wort der Italiener ‚fatto con l'anima‘ schicklich anwenden, . . . ein selten gewordenes und dadurch desto köstlicheres Verdienst“*<sup>18</sup>.

Herz, Seele und Empfindung in ihren schlicht nach dem Vorbild der alten Meister komponierten Werken auszudrücken, erstrebten auch Friedrich Overbeck und Franz Pfaff, die sich als Freunde eng aneinander angeschlossen, immer mehr von der Akademie entfernt hatten und im selbstgewählten Studium der altdeutschen und altitalienischen Werke, der Bibel und der Natur ihren eigenen Weg zu einer Erneuerung der Kunst suchten. Das Interesse an den religiösen, patriotischen und künstlerischen Erneuerungsgedanken war um 1800 durch Romantiker wie Novalis, Wackenroder und Friedrich Schlegel besonders in den Kreisen der akademischen Jugend geweckt worden. Overbeck und Pfaff entwickelten ein Kunstideal, das in Anlehnung an die

Romantik die Verbindung von Kunst und Christentum erstrebte; Vorbedingung für die von ihnen angestrebte Erneuerung war der sittliche Lebenswandel des Künstlers. *„Der junge Maler also wache vor allen Dingen über seine Empfindungen, er lasse nie so wenig ein unreines Wort über seine Lippen, wie einen unreinen Gedanken in seine Seele kommen. Wodurch kann er sich aber davor bewahren? – Durch Religion, durch Studium der Bibel . . .“*<sup>19</sup>. Dieses 1808 seinem Vater mitgeteilte Lebensprogramm blieb nicht nur für Overbeck, sondern für viele der Lukasbrüder und ihre Schüler über Jahrzehnte vorbildlich.

Bald nachdem ihr Mentor Eberhard Wächter Wien verlassen hatte, schlossen sich am 10. Juli 1808 Overbeck und Pfaff mit den befreundeten Kunst- und Gesinnungsgenossen Joseph Wintergerst, Ludwig Vogel, Johann K. Hottinger und Joseph Sutter zu einer lockeren Arbeits- und Gesprächsgemeinschaft zusammen. Gemeinsam zeichneten sie nach Modellen, stellten sich Kompositionsaufgaben und besprachen die fertigen Arbeiten. Am Jahrestag 1809 gründeten sie unter dem Schutz des Malerpatrons förmlich den Lukasbund. Der Text ihres Bundesbriefs lautet: *„Zur beständigen Erinnerung an den Hauptgrundsatz unseres Ordens: die Wahrheit, und an das geleistete Versprechen: diesem Grundsatz lebenslang treu zu bleiben, für sie zu arbeiten mit allen Kräften und hingegen jeder akademischen Manier eifrig entgegenzuwirken, und zugleich als ein Zeichen unsrer Liebe und Hochachtung, mit der wir Ihn jedem neuen Mitgliede des Ordens für immer zur freundlichen und brüderlichen Aufnahme empfehlen, schriebens unserm Freunde und Bruder . . . die Mitglieder des Ordens . . .“* (hier folgen Zeichen, Unterschriften und Devisen der Bundesbrüder)<sup>20</sup>.

Die Übersiedlung von vier Mitgliedern nach Rom 1810 (Wintergerst und Sutter konnten erst später nachfolgen) brachte den Lukasbrüdern, die ihr Ideal brüderlicher Gemeinschaft durch gemeinsames Wohnen und Arbeiten im aufgelassenen Kloster S. Isidoro auf dem Ponte Pincio zwei Jahre lang verwirklichen konnten, fruchtbare Anregungen durch die dortigen Kunstwerke und Künstler. Ihr Interesse galt nicht – wie bei den vorhergehenden Künstlergenerationen, die zur Ausbildung nach Rom kamen – der Kunst der Antike, sondern Raffael und den sog. Primitiven, den Malern des Quattrocento und Trecento, die den Einfluß der altdeutschen Kunst allmählich verdrängten. Die meist religiösen Werke dieser alten italienischen Meister (besonders Fra Angelico, Perugino, Pinturicchio) wurden den Lukasbrüdern nicht nur zum ästhetischen, sondern auch zum religiösen Erlebnis. Ihre geistige Nachfolge, nicht ihre Nachahmung wurde in der Erneuerung der christlichen Figurenkunst erstrebt. Viele der jungen Künstler konvertierten in der Folge zum katholischen Glauben.

Abends traf sich die klösterliche Werkgemeinschaft zu Modellstudien, Kompositionskritik, Kunst- und theologischen Gesprächen wie auch gemeinsamer Lektüre, die der Klärung ihrer Kunstauffassung und deren künstlerischem Ausdruck dienten. Bald nahmen auch andere gleichgesinnte Künstler an diesen Sitzungen teil, die vereinzelt – nach Prüfung ihrer „Würdigkeit“ – in den folgenden Jahren in den Lukasbund aufgenommen wurden: Wilhelm Schadow, Johannes Veit (Kat. Nr. 72), Peter Cornelius<sup>21</sup>, Philipp Veit (Kat. Nr. 73), J. E. Scheffer v. Leonhardshoff (Kat. Nr. 48), Julius Schnorr v. Carolsfeld (Kat. Nrn. 63–67), Friedrich Olivier (Kat. Nrn. 39, 40) u. a. In den 1820er Jahren stießen u. a. J. A. Ramboux (Kat. Nrn. 42, 43), Franz Nadorp (Kat. Nr. 38), Edward Steinle (Kat. Nrn. 68, 69), Josef Führich (Kat. Nrn. 6–11) und Ludwig Richter (Kat. Nr. 46) zum schon verminderten Kreis der Lukasbrüder um Friedrich Overbeck, deren Arbeiten ihre thematische und formale Abhängigkeit von den Werken der Nazarener belegen. Zum Teil schlossen sie sich wie August Lucas (Kat. Nr. 20) auch an den befreundeten Landschaftler J. A. Koch an, dem die nazarenische Landschaftskunst viel verdankt.

Die Lukasbrüder (denen in Rom bald der Name „Nazarener“ beigelegt worden war), ihre Weggenossen und Schüler verband – bei all ihrer stilistischen Verschiedenheit – ein gemeinsames Ziel: Der Wiedergeburt Deutschlands nach den Napoleonischen Befreiungskriegen sollte eine Wiederbelebung der deutschen und christlichen Kunst entsprechen. Der Wille zur Popularisierung der Künste, um auf Nation und Volk Einfluß zu nehmen, führte nach mittelalterlichem Vorbild zur Erneuerung der monumentalen Wandmalerei in religiösen und profanen Zyklen. Ähnliche kunst- und volkerzieherische Tendenzen verfolgten sie auch mit ihren graphischen Bildzyklen zu biblischen und bedeutenden deutschen und klassischen Stoffen der Literatur und Geschichte. Die römischen Freskenzyklen der Nazarener: Casa Bartholdy 1816/17, Museo Chiaromonti im Vatikan 1818/19, Villa Massimo 1818–28 (Kat. Nr. 8) – wie die seit 1811 konzipierten Bilderbibel-Projekte<sup>22</sup> (Kat. Nrn. 39, 63–65) – bilden als erste bedeutende Zeugnisse ihres gemeinsamen Kunstwillens nur den Auftakt zu den umfangreichen Werken, die sie und ihre Schüler nach ihrer Rückkehr aus Rom in den folgenden Jahrzehnten in Deutschland ausführen konnten. Diese Bereiche nazarenischen Schaffens sind im Katalog – neben den Andachtsbildern – mit zahlreichen Kompositionsentwürfen und Studien belegt.

Die von Rom ausgehende Kunst der Nazarener war in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zwar nicht die einzige<sup>23</sup>, jedoch die umfassendste künstlerische Bewegung, deren Wirkungen auch im Ausland bis in unser Jahrhundert reichen. Die Lukasbrüder, die sich einst in Opposition gegen die Kunstakademien formiert hatten, besetzten seit ca. 1820 zunehmend – gemeinsam mit Anhängern und Schülern – die akademischen Lehrstellen an den Kunstschulen Deutschlands. In München, Düsseldorf, Frankfurt, Dresden hatten Cornelius, W. Schadow, Ph. Veit und J. Schnorr die Direktorenstellen inne, während Overbeck weiterhin in Rom einen Kreis von Schülern um sich sammelte. Ihr Stil wurde akademisch und mündete im Eklektizismus, doch das Gemeinschaftsideal lebte fort in ihren Schülerwerkstätten, die sie an ihren großen, christliche und nationale Stoffe illustrierenden Freskenprojekten und anderen Arbeiten beteiligten.

Die Kgl. Preuß. Kunstakademie in Düsseldorf, die 1819 neu gegründet und unter die Leitung von Peter Cornelius gestellt worden war<sup>24</sup>, entwickelte sich erst unter dem Direktorat seines Nachfolgers W. v. Schadow seit 1826 zu einer der angesehensten Kunstschulen des 19. Jahrhunderts. Schadows organisatorische und pädagogische Fähigkeiten sowie seine künstlerische Toleranz ermöglichten es ihm, hier mit Hilfe seiner ihm aus Berlin gefolgt Schüler Eduard Bendemann (Kat. Nr. 2), Hildebrandt, Julius Hübner (Kat. Nr. 14), Carl Friedrich Lessing (Kat. Nrn. 18, 19) und Karl Anton Mücke (Kat. Nr. 26) ein neues künstlerisches Zentrum und damit die „Düsseldorfer Malerschule“ zu schaffen.

Schadow, der seine entscheidende künstlerische Prägung im römischen Kreis der Lukasbrüder erhalten hatte, interessierte sich besonders für die religiöse Historienmalerei, die er in Düsseldorf nachdrücklich förderte. Für die seiner nazarenischen Richtung folgenden Schüler Ernst Deger (Kat. Nr. 5), Andreas und Carl Müller (Kat. Nrn. 27–37) sowie Franz Ittenbach (Kat.

Nrn. 15, 16) bemühte er sich um den Auftrag zur Ausmalung der neugotischen Kirche St. Apollinaris in Remagen. Die Künstler bereiteten sich in Rom im Umgang mit Overbeck mehrere Jahre auf die monumentalen Wandbild-Zyklen vor, die sie 1842–51 ausführten.

Auch Außenseiter wie Theodor Mintrop (Kat. Nrn. 22–25) und Alfred Rethel (Kat. Nrn. 44, 45) fanden unter Schadow Aufnahme an der Akademie und konnten ihre individuelle künstlerische Eigenart entfalten.

Durch die Einrichtung einer Landschaftsklasse, die J. W. Schirmer (Kat. Nrn. 50–62) seit 1829 als Lehrer, seit 1839 als Professor leitete, konnte sich in Düsseldorf dieses als akademische Disziplin nur an wenigen Kunstschulen geduldete Fach mit gutem Erfolg entwickeln: zusammen mit C. F. Lessing hatte Schirmer 1827 einen „Landschaftlichen Komponierverein“ gegründet; auf Wanderungen in der Eifel, im Ahrtal und anderen Orten fertigten sie mit ihren Schülern für die später im Atelier komponierten Landschaften neben den Zeichnungen schon Ölstudien nach der Natur an – Vorbote eines Realismus, der sich erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Düsseldorfer Landschaftsmalerei durchsetzen konnte.

Jutta Assel

<sup>1</sup> Andere große Sammlungen wie Frankfurt, Hamburg, Bremen u. a. haben noch keine Bestandskataloge.

<sup>2</sup> Kat. Mus. Neuss 1979, Von Ensor bis Ernst, Druckgraphik, Vorwort I. Feldhaus

<sup>3</sup> Die Wahl dieser damals unpopulären, daher im Erwerb relativ billigen Sammlungsgebiete wurde bedingt durch den niedrigen Etat des kleinen Museums, das gezwungen war, Marktlücken und ein Alternativprogramm zu den nahegelegenen großen rheinischen Museen zu finden.

<sup>4</sup> Als weiteres Sondergebiet baute I. Feldhaus seit 1965 eine Naiven-Abteilung auf, welche die umfangreichste und bedeutendste öffentliche Sammlung naiver Kunst in der BRD ist.

<sup>5</sup> Auch hier wurde die Spezialisierung vom Kunstmarkt mitbestimmt: Blätter der Romantiker (mit den Gattungen Landschaft, Porträt u. a.) liegen bis heute preislich wesentlich höher als die religiösen Darstellungen der Nazarener.

<sup>6</sup> Vorbild ist die im ersten Band vorliegende Katalogreihe der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Die Verf. übernimmt D. Kuhrmanns Argumente für die Wahl eines kombinierten Bestands-Ausstellungs-Katalogs (Kat. Ausst. München 1979/80, Vorwort).

<sup>7</sup> Nazarenische Ölgemälde besitzt das Museum von: P. Cornelius, G. Flatz, J. Führich, F. Ittenbach, A. Mücke, C. Müller, W. Schadow und E. Steinle; ergänzende Werke von J. B. Lampi, C. W. Tischbein, E. Wächter; C. F. Lessing, E. Leutze, C. Scheuren, E. K. Pistorius, J. W. Schirmer, C. Steffek u. a. Ein umfangreicher Bestand an Druckgraphik des 19. Jahrhunderts ergänzt und erweitert diesen Sammlungsbereich.

<sup>8</sup> L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Leipzig o. J., S. 177/178

<sup>9</sup> v. Einem, Dt. Malerei des Klassizismus u. der Romantik, 1978, S. 44

<sup>10</sup> Der Gedanke, daß die Idee eines Werkes bedeutsamer sei als die Ausführung, wurde um 1790 durch I. Kant und seine Schule philosophisch begründet. Carstens, ein überzeugter Kantianer, vertrat diese Ansicht in seinen Äußerungen und Bildwerken, deren handwerkliche Mängel von seinen Zeitgenossen z. T. scharf kritisiert wurden.

<sup>11</sup> Brief an den preuß. Minister von Heinitz, 20. 2. 1796. Fernow-Riegel, J. A. Carstens, 1867, S. 141

<sup>12</sup> J. H. Meyer, s. J. W. Goethe, Winckelmann u. sein Jahrhundert, Tübingen 1805, S. 374/75

<sup>13</sup> Howitt, Overbeck, 1886, Bd. 1, S. 60

<sup>14</sup> ebenda, S. 71, Brief Overbecks an seinen Vater vom 27. April 1808: „Das sklavische Studium auf den Akademien führt zu nichts. Wenn seit Rafaels Zeiten . . . kein Historienmaler mehr gewesen ist, der so das Rechte gefunden hatte, so ist nichts Andres Schuld daran als die trefflichen Akademien. Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles; und doch kommt kein Maler heraus.“ Unter die Künstler, die sich nicht akademisch gebildet haben und doch groß geworden sind, zählt Overbeck neben Raffael, Dürer u. a. auch Wächter und Carstens. Wie sie möchte er, den heiligen Gefühlen in seinem Innern gehorchend, „eigne Unternehmungen“ (Kompositionen) vornehmen.

<sup>15</sup> z. B. „Jakob wirbt um Rachel“, 1807/08 (Lübecker Museen f. Kunst, Graphiksg., Inv.-Nr. AB 440): in den schmalen Bühnenraum, den bildparallel eine Wandfläche schließt, sind vereinzelt Figuren nebeneinandergestellt.

<sup>16</sup> s. Anm. 13, ebenda S. 66

<sup>17</sup> ebenda, S. 71

<sup>18</sup> zit. nach v. Einem, s. Anm. 9, ebenda S. 55

<sup>19</sup> s. Anm. 13, ebenda S. 71

<sup>20</sup> Bundesbrief Johannes Veits, in: D. v. Schlegel u. deren Söhne, hg. von Raich, Mainz 1881, Bd. 2, S. 394/395

<sup>21</sup> Peter Cornelius (1783–1867), der nach seiner Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie durch Vermittlung Wallrafs 1807/08 die Kuppel des Neusser St.-Quirinusklosters freskierte, ging 1811 nach Italien. Unter den Lukasbrüdern war er die dynamischste Künstlerpersönlichkeit und übte neben Overbeck künstlerisch den größten Einfluß aus; seinen Bemühungen waren die römischen Freskenaufträge für die Casa Bartholdy und die Villa Massimo zu danken. Kronprinz Ludwig v. Bayern beauftragte ihn 1819 mit der Ausmalung der neuerbauten Glyptothek in München, gleichzeitig erhielt er den Ruf als Direktor der Kgl. Preuß. Kunstakademie in Düsseldorf. Mit seiner großen Schülerwerkstatt führte er in München umfangreiche Freskenzyklen aus, ehe er 1841 nach Berlin ging, wo er bis zu seinem Tod an den Entwürfen für die Ausmalung des geplanten Campo Santo arbeitete.

<sup>22</sup> Vgl. Kat. Ausst. Neuss 1982/83, S. 28 ff.

<sup>23</sup> Wie oben dargelegt, sind die romantische, neugotische und realistische Kunstströmung aus dem Sammlungsgebiet ausgeklammert. Eine romantische Bildschöpfung ist jedoch die Komposition des Lukasbruders Scheffer von Leonhardshoff (Kat. Nr. 48), der hier – zeitlich verspätet – frühromantisches Gedankengut ins Bild umsetzte.

<sup>24</sup> s. Anm. 21. Cornelius' gleichzeitige Tätigkeit an den Münchener Glyptothekfresken war für die Entwicklung der Düsseldorfer Akademie hinderlich, 1826 wurde er Direktor der Münchener Akademie und überließ Schadow die Reorganisation der Anstalt.

## RÜCKBLICK AUF 35 JAHRE SAMMELTÄTIGKEIT IM CLEMENS-SELS-MUSEUM

In diesem Jahr geht für das Clemens-Sels-Museum Neuss eine Epoche zu Ende, die durch die Erwerbungs politik seiner leitenden Museumsdirektorin, Dr. Irmgard Feldhaus, geprägt und verantwortet worden ist. Nach der teilweisen Zerstörung des alten Museumsbestandes durch den Krieg richtete sich die Sammeltätigkeit von Irmgard Feldhaus auf zwei Ziele. Ein Ziel war es, die Lücken des früheren Sammlungsbereiches möglichst zu schließen und darüber hinaus diesen zu erweitern. Das andere Ziel lag in der Aufgabe, dem Museum ein neues Sammlungsprofil zu geben, das sich von den Sammlungsprogrammen der benachbarten rheinischen Museen abhob. In einem Bericht über die ersten 10 Jahre ihrer Tätigkeit am Clemens-Sels-Museum erläuterte Irmgard Feldhaus dieses zweite Ziel, den Ausbau der Abteilung neuerer Kunst: „Grundsätzlich wurde dabei vor allem die Möglichkeit einer Konzentration namentlich auf solche Künstler und Kunstrichtungen ins Auge gefaßt, die infolge der weitgehend einseitigen Bewertungstendenzen unserer Zeit heute weniger Beachtung finden. So erstreckt sich das Sammelprogramm für diese Abteilung des Museums . . . von den Nazarenern, Präraffaeliten, Symbolisten über den Jugendstil bis zu den von dieser Entwicklung bestimmten Künstlern des rheinischen Expressionismus und ihrer Nachfolger in der Gegenwart.“ (Der Niederrhein, 27. Jg., April 1960, Heft 2, S. 43).

Der hier vorliegende Bestandskatalog ausgewählter Handzeichnungen und Aquarelle deutscher und österreichischer Künstler aus den Jahren 1785 bis 1860 zeigt einen kleinen Ausschnitt aus der sammlerischen Lebensarbeit von Irmgard Feldhaus. Einige Mitteilungen über die Geschichte dieser Sammlung mögen kurz Hintergründe, Zusammenhänge und Konsequenzen ihrer Ankaufspolitik erhellen.

Sammeln kann stets nur nach Maßgabe der finanziellen Möglichkeiten des Sammlers betrieben werden. Diese ließen im Blick darauf, daß der ohnehin niedrige Ankaufsetat (1969 beispielsweise betrug er DM 16 000,-) für alle Sammlungsgebiete des Hauses bestimmt war, keine großen Ausgaben für das Teilgebiet der nazarenischen und romantischen Zeichenkunst zu. Überdies war die Konkurrenz auf dem Kunstmarkt nicht unerheblich, andere Museen, Sammler und Händler waren auf den großen Auktionen die Mit- und leider nur allzu oft auch die Überbieter. Immerhin konnte Irmgard Feldhaus 1957 aus der berühmten Sammlung deutscher Romantikerzeichnungen und -gemälde des Konsuls Carl Heumann aus Chemnitz gegen private Bieter wie Dr. Heise, Eduard Trautschold und einen zweiten Händler, sowie gegen bedeutend größere öffentliche Sammlungen Zeichnungen von Carstens (Kat. Nr. 3 a, b), Führich (Kat. Nr. 7), Genelli (Kat. Nr. 12), A. Kauffmann (nicht in der Auswahl des Bestandskatalogs), Mintrop (Kat. Nr. 24), Olivier (Kat. Nr. 39), Schnorr von Carosfeld (Kat. Nrn. 63 und 65), Steinle (Kat. Nr. 39), Veit (Kat. Nr. 74) und das Ölbild „Cornelia“ von Eberhard Wächter erwerben (vgl. Einleitung S. 6/7), das in der ständigen Schausammlung des Clemens-Sels-Museums hängt. Die genannten elf Werke kosteten zusammen (einschließlich 15 % Aufgeld) DM 5669,-, eine Summe, die etwa 1/6 des Gesamtetats ausmachte. Freilich diente der Ankaufsetat des Jahres 1957 in Höhe von DM 30 000,- nicht nur dem „Mehrbedarf für den Ausbau der neuen Abteilung ‚Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts‘“, sondern auch der „Ergänzung und Unterhaltung des Mobiliar-, Sammlungs- und Urkundenbestandes des Stadtarchivs“, dessen Leitung Irmgard Feldhaus bis 1961 gleichfalls innehatte.

Da die damaligen Mittel zum Ankauf von Gemälden nicht ausreichten, sammelte I. Feldhaus parallel zu der Kunst der Nazarener Graphik der Expressionisten, der Nabis und Fauves, um auch die künstlerische Produktion des beginnenden 20. Jahrhunderts möglichst breit – wenn auch zunächst einmal nur im Medium der Druckgraphik und Handzeichnung – zu belegen. (Erst seit den späten 50er, vor allem aber in den 60er und 70er Jahren konnte die Gemäldesammlung des internationalen Symbolismus systematisch aufgebaut werden). Seit 1954 ergänzte sie den wachsenden Bestand der Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts durch druckgraphische Blätter der bereits gesammelten wie der noch fehlenden Künstler (s. Beilage zum Bestandskatalog).

Einen besonders glücklichen Griff stellte der Erwerb eines Konvoluts von über 100 Zeichnungen und Aquarelle von J. W. Schirmer dar (s. Kat. Nrn. 50–62), die Irmgard Feldhaus 1956 bei Hauswedell in Hamburg für DM 2000,- ersteigern konnte. Da das Konvolut neben biblischen Figurenkompositionen, Naturstudien und Skizzenbuchblättern der Reisen des in Jülich geborenen Schirmers nach Italien und die Schweiz auch topographische Skizzen mit niederrheinischen Landschaftsmotiven aus der näheren Umgebung seines Studienortes Düsseldorf enthielt – u. a. Oberort und Zolltor in Neuss –, war besonders die regionale Bedeutung der Zeichnungen für den Erwerb ausschlaggebend. Das überaus positive Echo auf die ein Jahr nach dem Ankauf, 1957, veranstaltete Ausstellung der Blätter, die des 150jährigen Geburtstages Schirmers gedachte, spiegelte – der thematischen Vielfalt der Zeichnungen entsprechend – unterschiedliche Publikumsinteressen wider. Von einem prominenten Neusser Bürger wurde der Ankauf der Zeichnungen als eine Sicherstellung „im Dienste unseres Heimatgedankens“ verstanden (Brief vom 3. 11. 1957), während der Landschaftsverband Rheinland die Ausstellung als einen „schönen Beitrag zur Topographie unserer rheinischen Heimat“ wertete (Brief vom 4. 11. 1957). Der Direktor der Bibliotheca Hertziana in Rom, Franz Graf Wolff Metternich, erweiterte die zitierten Aspekte um einen dritten, indem er schrieb: „Zwei Gründe sind es neben der hohen Qualität, die mir diese Zeichnungen besonders lieb machen: Einmal die vielen schönen Erinnerungen an das Rheinland und dann die glänzenden Zeichnungen aus Rom und der Campagna, die uns Bilder und Zustände übermitteln, die längst von

dem Moloch der Riesenstadt verschlungen sind.“ (Brief vom 6. 11. 1957). Auch der persönliche Blickwinkel einer Vorbesitzerin der Zeichnungen, der Enkelin des Künstlers, mag hier interessieren. Lisel Schirmer schreibt am 3. 11. 1957: „Sehr geehrtes Frä. Dr. Feldhaus! Für die liebenswürdige Übersendung des Katalogs, die kürzlich von Ihnen gesteigerte Schirmer-Mappe betreffend, möchte ich Ihnen herzlich danken. Gleichzeitig möchte ich Ihnen meine vollste Anerkennung aussprechen, in welcher vorzüglichen Weise Sie diesen Katalog aufgestellt haben. Es war mir, wie Sie sich gewiß vorstellen können, ein sehr harter Entschluß gewesen, mich von diesem prächtigen Werk meines Großvaters zu trennen . . . Der Preis – materiell gesehen – entspricht nicht dem Wert. Aber ich gebe mich zufrieden, weil ich das Werk nun in so guten und berufenen Händen weiß und es nun auch aller Welt zugänglich gemacht wird, während es bei mir ja nur ein Schattendasein führte, einzig hie und da angesehen von mir und daran interessierten Freunden.“

Hatte der Erwerb der Schirmer-Blätter eine Ausstellung zur Folge, so konnte umgekehrt eine Ausstellung den Kauf oder die Stiftung von Werken des ausgestellten Künstlers nach sich ziehen. 1963 zeigte Irmgard Feldhaus eine Auswahl von Zeichnungen Theodor Mintrops (vgl. Kat. Nr. 22–25). Auch auf diese Ausstellung war das Echo in der Öffentlichkeit groß. Gottfried Sello honorierte am Ende seines Artikels „Ein ländlicher Raffael, Theodor Mintrop, ein durchschnittlicher Maler, aber ein Genie der Zeichnung“ die Wiederentdeckung dieses Künstlers mit den Worten: „In Neuß am Rhein, im Clemens-Sels-Museum, wo Frau Dr. Irmgard Feldhaus umsichtig und mit Sinn fürs Besondere residiert, sind 30 Zeichnungen von Theodor Mintrop ausgestellt . . . Ob Mintrop jetzt, nachträglich, in die Reihe der großen deutschen Zeichner des 19. Jahrhunderts aufgenommen wird? Vielleicht auch nicht. Vielleicht wird man ihn wieder total vergessen. Um ihn in fünfzig oder hundert Jahren wieder mal auszugraben und zu bestaunen.“ (DIE ZEIT, 12. 7. 1963). Bereits 1957 konnte das Museum auf der Heumann-Auktion in Stuttgart eine Zeichnung dieses Künstlers erwerben (Kat. Nr. 24). Nach der 1963 veranstalteten Ausstellung kamen noch drei weitere Blätter hinzu (Kat. Nrn. 22, 23, 25).

Auch die persönlichen Beziehungen der Neusserin Irmgard Feldhaus zu ihren Mitbürgern spielten beim Erwerb einiger Blätter eine Rolle. Werke von Ittenbach (Kat. Nr. 16) und seinem Freund Carl Müller (Kat. Nr. 27) gelangten aus dem Besitz der Neusser Verwandten dieser Künstler in das Museum. Bemerkenswert ist auch, daß durch den Erwerb der Zeichnung „Joseph und seine Brüder“ von Carl Müller (Kat. Nr. 36 a, b) bei Karl und Faber in München (1964) die Aufmerksamkeit eines Freiburger Sammlers auf das Clemens-Sels-Museum gezogen wurde, so daß auf Grund seiner Verkaufsangebote so wichtige Werke wie die Karton-Zeichnungen für die Apollinaris-Kirche in Remagen, die Porträtzeichnungen nach Müllers Schwester und Bruder u. a. m. (s. Kat. Nrn. 27–37) für die Sammlung erworben werden konnten. Die Qualitätsebene des Neusser Bestandes veranlaßte Dr. Günther Rehbein den größten Teil seiner mehrere Jahrhunderte umfassenden Graphischen Sammlung dem Clemens-Sels-Museum testamentarisch zu vermachen. Einzelne seiner Blätter aus dem hier behandelten Zeitraum fügten sich dem vorhandenen Bestand glücklich ein, z. B. die beiden Zeichnungen von Schnorr von Carolsfeld (Kat. Nrn. 65, 66) oder setzten neue Akzente (Kat. Nrn. 2, 4, 13, 17, 44, 45, 46, 49, 75).

Die Erwerbungen, die Irmgard Feldhaus in den Jahren 1950 bis 1985 getätigt hat, zeigen nicht nur die abwägende Überlegung eines systematischen Sammelns, sondern gleichermaßen einen eminenten Spürsinn, dem es zu verdanken ist, daß der hier zum ersten Mal veröffentlichte Handzeichnungskomplex des Clemens-Sels-Museums auch das persönliche Profil der Sammlerin trägt.

Gisela Götte

## KATALOG

Bearbeitet von Jutta Assel

Die für die Biographien und Legenden benützten Nachschlagewerke wurden nicht eigens verzeichnet, falls weiterführende Literatur vorhanden ist. Es fehlen Papier- und Wasserzeichenbestimmungen. Bei den Maßen steht Höhe vor Breite. Mit Ausnahme der Zeichnung Kat. Nr. 22, die sich wegen der Zartheit und Dichte des Strichs als nicht reproduzierfähig erwies, sind alle Blätter abgebildet.

### JOSEPH ABEL

Aschach 1764–1818 Wien

Seit 1782 an der Wiener Akademie bei Heinr. F. Füger und F. A. Zauner; 1792 Stipendiat; es entstanden Porträts und Historienbilder nach antiken Stoffen und klassizistischen Kompositionsmustern, jedoch – in Anlehnung an Füger – mit am Barock orientiertem Kolorit. 1795/96 Zeichenlehrer in Polen; seit 1799 Pensionär der Akademie; 1801 mit einem Stipendium nach Rom, wo er – von A. Canova offiziell künstlerisch betreut – mit J. A. Koch und J. Chr. Reinhart im Künstlerkreis um den dänischen Maler L. Lund lebte, deren verpflichtendes Vorbild der kurz zuvor verstorbene A. J. Carstens war. Die an französischen Klassizisten und Carstens geschulten Werke Gottlieb Schicks, der demselben Künstlerkreis angehörte, wurden für Abel beispielhaft. Der befreundete Reinhart malte in seine in Rom geschaffenen Gemälde die Landschaften, so in seinem 1803–07 entstandenen Hauptwerk „Klopstock im Elysium“. Nach seiner Rückkehr nach Wien im Dezember 1807 erhielt Abel zahlreiche Aufträge für Porträts, Altar-, Andachts- und Historienbilder; sie alle sind der klassizistischen Tradition verpflichtet, doch finden sich in den Kirchenbildern Rückgriffe auf barocke Elemente, im Porträt ein vorausweisender Realismus. – Bekannt wurde Abel auch als Radierer.

Lit.: H. Aurenhammer, J. Abel, in: Mitt. d. Österr. Galerie, Wien 1966, S. 3–26; Andresen, D. dt. Maler-Radierer III, 1866, S. 70–73

1

Abb. 1

#### Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. 1807

Feder in Schwarz, braun laviert, weiß gehöht auf blaugrauem Papier, fein gerändert. – 41 x 54 cm. – Bezeichnet r. u.: *Jos. Abel fc. Rom 1807*

Inv. Nr. Gr 295. – Erworben 1958 bei Karl und Faber, München. – Vorbesitzer: Sammlung Prinz Joh. Georg v. Sachsen (Inv. Nr. I/39905)

Lit.: Verst.-Kat. Karl und Faber 66, München 1958, Nr. 194; Ölbild vgl.: Nagler I, 1835, S. 5; Bötticher I, 1, 1891, S. 1, Nr. 14; Thieme-Becker I, 1907, S. 19

Das bildmäßig ausgeführte Blatt dürfte dieselbe Komposition wie ein themengleiches verschollenes Ölgemälde wiederge-

ben<sup>1</sup>. Die nächtliche Szene zeigt zwei musizierende Engel, die Maria und das in ihrem Schoß liegende Kind in den Schlaf gesungen haben. Die zwei Figurenpaare sind vor einer antikisierenden Säulenarchitektur in harmonischer Symmetrie und statischer Größe gegeben. Rechts hinter Maria, die bei ihrem Reisegepäck sitzt<sup>2</sup>, sieht man im bleichen Licht des Mondes eine ideale Landschaft, links hinter den Engeln erkennt man im Dunkel des ruinösen Gebäudes die als Wanderer gekennzeichnete Gestalt Josefs und den Esel. Quelle des Lichts ist symbolhaft das Kind mit Maria; die Verbindung der beiden mit einer antiken Ruine deutet an, daß das Christentum aus der Antike erwuchs und sie überwand.

Die Flucht nach Ägypten ist im Matthäus-Evangelium (II,14) nur kurz erwähnt, wurde aber in Apokryphen und Legenden ergänzt. Darstellungen der Ruhe auf der Flucht gibt es erst seit dem Ende des 14. Jahrhunderts; sie ist in nachmittelalterlicher Zeit ein beliebtes Bildthema<sup>3</sup>. Interessant ist ein Vergleich mit der fast gleichzeitigen „Ruhe auf der Flucht“ Runge<sup>4</sup>. Dieser zeigt die Rast der Hl. Familie auf der Flucht beim Aufgang des Morgenlichts in einer Landschaft, wobei im Bild die Wechselbeziehungen zwischen Figuren und Naturgeschehen – die „Konvergenz der Inhalte von historischer Komposition und landschaftlichen Phänomenen“<sup>5</sup> – anschaulich werden: das aufgehende Licht, das Jesuskind und Maria beleuchtet, ist Runge Gleichnis für Christi Erscheinen in der Welt als Erleuchtung der Welt, als Beginn eines neuen Weltalters; nur Josef bleibt (wie auch der Esel) im Dunkel und kann das Wunder nicht sehen. Auch bei Abel ist das Jesuskind mit Maria im Licht, sind Josef und der Esel im Dunkeln – doch es ist die bei Nachtszenen traditionelle Lichtführung<sup>6</sup>, und das Heilsgeschehen wird nicht durch Naturgeschehen sinnfällig. Im Vergleich zu Runge bleibt seine Komposition konventionell, doch fand sie bei Zeitgenossen verdienten Lob.

<sup>1</sup> Vgl. Nagler I, S. 5; Thieme-Becker I, S. 19

<sup>2</sup> Zur Maria vgl. Abels Radierung „Die ausruhende Frau“, 1813 (Andresen III, S. 73, Nr. 15), welche die Figur isoliert wiedergibt.

<sup>3</sup> Maria und Kind schlafend mit einem musizierenden Engel gibt es z. B. auf Caravaggios „Ruhe auf der Flucht“, 1595/96.

<sup>4</sup> 1805/06. Heute Hamburger Kunsthalle, vgl. Kat. Ausst. Hambg. 1977/78: Runge u. seine Zeit, Nr. 145 ff, Abb. S. 57 (vgl. auch J. Traeger, Ph. O. Runge u. seine Werke, München 1975, S. 381 ff.)

<sup>5</sup> Hanna Hohl, ebenda S. 176, deren Interpretation ich mich hier anschließe.

<sup>6</sup> Vgl. Abels Kopien nach Caravaggio!

### EDUARD JULIUS BENDEMANN

Berlin 1811–1889 Düsseldorf

Unterricht bei Julius Hübner, dann bei Wilh. v. Schadow, zuerst an der Berliner, seit 1827 an der Düsseldorfer Akademie. Herbst 1830–31 zusammen mit Schadow und befreundeten Künstlern in Rom; erste Erfolge mit Historienbildern wie „Die trauernden Juden“ und „Zwei Mädchen“; Meisterklasse Schadows. 1837 wieder in Berlin, Verheiratung mit einer Tochter Gottfried Schadows. 1838–59 Professor an der Akademie in Dresden, wo er im Schloß große Freskenaufträge ausführte; verkehrte im Freundeskreis um Ludw. Richter;

1859–67 als Nachfolger seines Schwagers Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie. Bendemann war ein Hauptvertreter der lyrisch-romantischen Richtung der Düsseldorfer Schule; er schuf Gemälde bevorzugt nach Themen aus dem Alten Testament.

Lit.: Thieme-Becker 3, 1909, S. 300 f.; Bötticher I. 1, 1941, S. 74–77; Kat. Ausst. Berlin (Nat. Gal.) 1890, Eduard Bendemann.

2

Abb. 10

### Weibliche Porträtstudie. Um 1833

Entwurf für das Gemälde „Zwei Mädchen“

Bleistift, weiß gehöht, auf hellbraunem Papier. – 20,5 x 18,5 cm.

Inv. Nr. Gr 701. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Es handelt sich um eine vorbereitende Studie für das Gemälde „Zwei Mädchen“ von 1833<sup>1</sup>, das von den Zeitgenossen als Aufsehen erregendes Werk des jungen Künstlers gefeiert wurde; es ist in der Nachfolge der nazarenischen Freundschaftsallegorien (z. B. Overbecks „Italia und Germania“) zu sehen<sup>2</sup>. Die Komposition zeigt zwei Mädchen frontal als Ganzfiguren vor südlichem Himmel sitzend: links die Dunkelhaarige, lebhaft-bewegt vor einer weiten südlichen Landschaft mit Meeresküste, daneben, versonnen-träumend, die Blonde an einem Brunnen unterm Strauch; ihr melancholisch-weiches Gesicht zeigt die Porträtstudie<sup>3</sup>. Nach Raczynski<sup>4</sup> stellen die beiden Mädchen entgegengesetzte Gemüter dar, die Heiterkeit und den Trübsinn.

1 Heute Kunstmus. Düsseldorf, vgl. Kat. Ausst. Düsseld. 1979, Düsseld. Malerschule, Nr. 27 u. Farbt. V

2 Klaus Lankheit, Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952

3 Vgl. auch den ähnlich melancholisch-sinnenden Ausdruck des Mädchens mit dem Psalter rechts außen auf seinem berühmten Bild „Die trauernden Juden im Exil“, 1832 (Wallraf-Richartz-Mus., Köln)

4 A. Graf Raczynski, Gesch. d. neueren dt. Kunst I, 1836, S. 168

## ASMUS JAKOB CARSTENS

St. Jürgen b. Schleswig 1754–1798 Rom

Studium an der Kopenhagener Akademie 1776–83 (bei N. A. Abildgaard); künstlerische Auseinandersetzung mit der Antike, Michelangelo und der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Erste Italienreise 1783 aus Geldmangel nur bis Mailand und Mantua; lebte dann einige Jahre – mit Kompositionsstudien nach antiken Stoffen und Ossian, sowie Allegorien beschäftigt und seine theoretischen und literarischen Kenntnisse vertiefend – in Lübeck, bis er durch die Unterstützung u. a. des Bürgermeisters Overbeck (der Vater Friedrichs) 1788 nach Berlin übersiedeln konnte. Teilnahme an den Akademie-Ausstellungen; Dekorationsarbeiten; Illustrationsentwürfe für H. W. Ramlers „Mythologie des Alterthums“ (1790) und K. Ph. Moritz' „Götterlehre“ (1791); gefördert durch Christian und Janus Genelli (Oheim und Vater Bona-

venturas); 1790 Professor an der Berliner Akademie, wo er zwei Jahre später das ersehnte Italien-Stipendium erhielt. Nach Michelangelo-Studien in Florenz ab Oktober 1792 in Rom, wo er in einem kleinen Kreis von Freunden und Bewunderern verkehrte (neben K. L. Fernow, seinem späteren Biographen, einige Hauptmeister des Klassizismus wie Eberh. Wächter, Thorwaldsen, J. A. Koch); über deren Vermittlung galt Carstens noch den späteren Lukasbrüdern und Bonav. Genelli als Vorbild und „Erneuerer der deutschen Kunst“. Entschlossen, Rom nicht zu verlassen, obwohl sein Stipendium abgelaufen war, kämpfte er gegen die Institution Akademie und für die Freiheit und Autonomie des Künstlers. 1795 veranstaltete er eine Ausstellung seiner ausschließlich gezeichneten römischen Figurenkompositionen, in denen er Themen aus der antiken Stoffwelt und philosophisch-ethische Ideen in Allegorien darstellte (z. B. „Zeit und Raum“, „Geburt des Lichts“); die Exposition löste eine Kontroverse zwischen seinen Freunden (Fernow in Wielands „Neuem Deutschen Merkur“) und den Weimarer Klassikern (Kritik in Schillers „Horen“) aus. Bruch mit der Akademie. Carstens großes Leitbild Michelangelo wurde allmählich durch Raffael verdrängt. Sein Hauptwerk, der Karton „Die Nacht mit ihren Kindern“ entstand in den folgenden Jahren; durch seinen frühen Tod blieben viele seiner großen Pläne Entwurf.

Lit.: K. L. Fernow/H. Riegel, Carstens, 1867; A. F. Heine, A. J. Carstens 1928; A. Kamphausen, A. J. Carstens, Neumünster 1941; G. Lammel, Michelangelo-Rezeption, Dresden 1981

3a

Abb. 2

### Die vier Elemente. Um 1785

Entwurf zu dem 1788 in der Berliner Kunstakademie ausgestellten, verschollenen Gemälde

Feder in schwarz über Bleistift auf starkem, gelblichem Papier. – 46,8 x 59 cm (Darstellung 40 x 57,5 cm). – Bezeichnet r. u.: *Squize von J. Carstens*

Inv. Nr. Gr 225a

3b

Abb.

### Die vier Elemente

Federzeichnung desselben Entwurfs, geriffelt, auf mit Röteln grundiertem dünnem Papier; mit einigen Zutaten in der Binnenzzeichnung. – 44 x 60 cm (Darstellung 40,5 x 58,3 cm). – Später bezeichnet: S. Leben A. J. Carstens v. Fernow, S. 84

Inv. Nr. Gr 225 b. – Erworben 1957 bei R. N. Ketterer in Stuttgart. Vorbesitzer: Sammlung Heumann, Chemnitz (Sammelerzeichen a. d. Rückseite, Lugt 2841 a); aus der Familie Carstens im Erbgang überkommen an eine Hamb. Patrizierfamilie, bis etwa 1860.

Lit.: Verst. Kat. R. N. Ketterer 29, Stgt. 1957, Nr. 24, m. Abb. S. 13; Kat. Ausst. Leipzig 1934, Nr. 14; Kat. Ausst. Wiesbaden 1937, Nr. 19; K. L. Fernow/H. Riegel, Carstens, Leben und Werke, 1867, S. 75, 205–207, 348, 399 („Weimarer Kopie nach d. verscholl. Original“); A. F. Heine, A. J. Carstens, Straßburg 1928, S. 57 ff.; A. Kamphausen, A. J. Carstens, Neumünster 1941, S. 67 ff. (m. Abb. der nicht eigenhändigen Weimarer Durchzeichnung)

Diese Darstellung der „Vier Elemente“ ist die noch Kamphausen unbekannt Originalzeichnung Carstens zur Weimarer Durchzeichnung<sup>1</sup> und dem verschollenen Ölbild. Die in seinen Lübecker Jahren entstandene<sup>2</sup> allegorische Komposition ist ein frühes Beispiel für Carstens' personifizierendes Ausgestalten eines Begriffs oder einer Idee. H. Riegel<sup>3</sup> erklärt Car-

stens' Vorliebe für Allegorien aus der Beeinflussung durch Werke Michelangelos und die Schrift Winckelmanns über die Allegorie. Das verschollene Gemälde – eines seiner wenigen Ölbilder – hatte Carstens als Probearbeit an den Kurator der Berliner Akademie, Minister von Heinitz, gesandt, mit dem Hinweis, das Stück sei so „viel zu klein“, es hätte „eine große Wand erfordert“<sup>4</sup>; Carstens wollte also seine Ideen als monumentale Wandbilder ausführen – ein Anliegen, das dann viel später den ihm als Vorbild nacheifernden Nazarenern möglich war. Die Berliner Akademie-Ausstellung 1788 zeigte, neben Zeichnungen von ihm, das Bild mit eigener Erläuterung des Künstlers<sup>5</sup>: „Die Malerei stellt die vier Elemente vor. Das Feuer hält seine Fackel an die Erde, um anzudeuten, daß durch ihn Leben und Wärme verbreitet werden muß. Die Erde unterstützt das Wasser. Die Luft wird von dem Wasser getränkt und theilt es der Erde wieder mit.“

Das Thema der vier Elemente hat – wie die Viererfolgen der Tageszeiten, Erdteile und Lebensalter, zu denen es ebenfalls Kompositionen von Carstens gibt – eine lange Tradition, deren einem Darstellungstypus (Personifikation) er folgt<sup>6</sup>. Die vier Figuren mit ihren Attributen (bei der weiblichen Figur = Erde ist das Füllhorn mit Blumen und Früchten – siehe Durchzeichnung b – zu ergänzen) sind in reinen abstrakten Konturlinien gegeben; ihr Ausdruck ist, wie oft bei Carstens, ruhig, fast melancholisch. Der Bildraum ist nicht bezeichnet, sondern wird durch die Verbindung der Figuren erst geschaffen. Diese Abneigung gegen Milieuangaben – wie gegen Porträthaftigkeit und Farbigkeit – verweist ebenso wie seine Vorliebe für allegorische Figurenkompositionen und deren plastische, auf das Wesentliche konzentrierte Gestaltung auf Carstens' Vorbild Michelangelo; auch Einflüsse Rubens' dürfen angenommen werden.

1 Vgl. Kamphausen, J. A. C., 1941, S. 67 ff.

2 Fernow/Riegel, Carstens, 1867, S. 75

3 Carstens Werke, hg. v. H. Riegel, 2. Band, enthaltend 36 Tafeln in Stichen. . . , Leipzig 1874, S. 4–5. Der Nachstich der „Vier Elemente“ von W. Müller, Tafel 3, zeigt die in der Neusser und der Weimarer Durchzeichnung eingefügten Ergänzungen.

4 Fernow/Riegel, S. 205 u. Anm. 25

5 Ebenda S. 206, Kat. Nr. 142; vgl. ebenda S. 348

6 Vgl. RDK IV, 1958, Sp. 1226 ff.

## KARL CLASEN

1812 – Düsseldorf – 1886

Schüler der Düsseldorfer Akademie unter W. v. Schadow seit 1830; blieb in seinem Geburtsort ansässig. Beteiligung an dem Fresken-Fries im Elberfelder Rathaus 1843 mit Heinrich Mücke, H. Plüddemann, J. Fay. Schuf hauptsächlich religiöse und profane Historienbilder im Stil der Düsseldorfer Nazarener, so drei Altarbilder für die Geburtsgrube in Bethlehem um 1878; ferner entwarf er mehrere Glasfenster, u. a. für Dom und Peterskirche in Aachen; Clasen ist auch als Radierer und Lithograph bekannt.

Lit.: Thieme-Becker 7, 1912, S. 56; Bötticher I. 1, 1941, S. 181

4

Abb. 22

### Aktstudie eines Jünglings

Schwarze Kreide und Bleistift auf grauem Papier, quadriert. – 44,5 x 22 cm. – Bezeichnet l. und r.: (Numerierung von) 1–12.

Inv. Nr. Gr 702. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Diese Aktstudie ist beispielhaft für die Arbeitsweise der Schadow-Schule: für eine genau erarbeitete Komposition wurden für jede Figur Studien nach dem gestellten Akt sowie Kopf-, Hand- und Gewandstudien angefertigt, um die Haltung, Ausdruck und anatomisch exakte Verkürzungen etc. zu erfassen; mittels quadriertem Papier und Pausen wurde die so präparierte Figur auf den maßstabgerechten Karton des Gemäldes bzw. Freskos übertragen.

Der Stab in der rechten Hand und der angewinkelte linke Arm, der ein andeutungsweise skizziertes Kind hält, zeigen, daß es sich hier um eine Modellstudie für die Figur eines Hl. Joseph oder Hl. Antonius von Padua handelt; als Einzeldarstellungen tragen beide als Attribut einen Lilienstengel (Stab) und halten meist das Jesuskind auf dem Arm. Vielleicht handelt es sich um eine Vorstudie für das Altarbild des Hl. Joseph in Bude- rich.

## ERNST DEGER

Bockenem b. Hildesheim 1809–1885 Düsseldorf

Erste Studien 1828 an der Berliner Akademie (W. Wach); 1829 nach Düsseldorf zu W. v. Schadow; 1834–50 Meisterklasse. 1837–41 in Italien zur Vorbereitung des Freskenzyklus für die vom Kölner Dombaumeister Zwirner im neugotischen Stil erbaute St.-Apollinaris-Kirche in Remagen zusammen mit Andreas und Carl Müller und Franz Ittenbach; in Rom Anschluß an den Nazarenerkreis um Fr. Overbeck; Studium der ital. Renaissancekunst (zahlr. Kopien); 1843–51 Ausführung seines Freskenanteils mit Themen zum Leben Jesu (Hauptbilder: „Geburt Christi“, „Kreuzigung und Auferstehung“). Der große Erfolg des Unternehmens brachte Deger den Auftrag, 1851–59 die Schloßkapelle in Stolzenfels auszumalen. Seit 1860 Lehrer, 1869 Professor der relig. Historienmalerei an der Düsseldorfer Akademie. Deger war der Führer der rheinischen Nazarener; seine Fresken und Tafelbilder zählen zu den wichtigen Werken der religiösen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.

Lit.: Thieme-Becker 8, 1913, S. 546/47; Bötticher I. 1, 1941, S. 224/25; K. Koetschau, Einige Kartons und Bilder von E. Deger, Düsseldorf 1925

5

Abb. 21

### Zwei musizierende Engel in einem Spitzbogen

Feder in Braun über Bleistift auf bräunlichem Papier. – 33 x 20,5 cm (Darstellung 28,3 x 19,5 cm). – Bezeichnet l. u.: E. Deger; r. o.: IV

Inv. Nr. Gr 236 a. – Geschenk von B. Cremer 1957.

Vorarbeit für einen der zahlreichen kirchlichen Aufträge Degers; wahrscheinlich Entwurf für die Freskierung einer Stichkappe.



## JOSEF VON FÜHRICH

Kratzau (Böhmen) 1800–1876 Wien

Nach anfänglicher Unterweisung durch seinen Vater Wenzel 1819 an die Prager Akademie (J. Bergler). Wienreise 1826; beeinflusst durch Dürers Holzschnitte; neben Altarbildern entstanden Illustrationen zu relig. und literar. Stoffen. Während seines Romaufenthaltes 1827–29 lebte er im Kreis der Nazarener und arbeitete am Freskenzyklus der Villa Massimo in Gemeinschaft mit Julius Schnorr, Philipp Veit, J. A. Koch; Führich vollendete Fr. Overbecks Tasso-Zimmer. Rückkehr nach Prag; 1834 Kustos der Wiener Akademie-Galerie; 1840–72 dort Professor für Historienmalerei. Umfangreiches Œuvre im Bereich der christlichen Kunst (Fresken, Altar- u. a. Gemälde; zahlreiche Illustrationsfolgen). Führich gilt als bedeutendster österreichischer Vertreter des Nazarenismus.

Lit.: J. v. F., Briefe aus Italien an seine Eltern (1827–29), hg. v. L. v. Führich, Freiburg 1883; M. Dreger, J. Führich, Wien 1912 (mit Führichs Autobiographie, S. 67–134); H. v. Wörndle, J. Führichs Werke. Nebst dokumentarischen Beiträgen u. Bibliographie, Wien 1914; L. v. Führich, J. v. Führich, Ein Lebensbild, in: Die Graph. Künste, Jg. VIII, H. 2 u. 3, Wien 1886

6

Abb. 8a

### Graf Siegfried findet die als tot beweinte Genoveva wieder. 1824/25

Bleistift, schwarz getuscht und weiß gehöht auf braunem Papier. – 38,7 x 56 cm. – Bezeichnet r. u.: *Jos. Führich inv.*

Inv. Nr. Gr 296. – Erworben bei Karl und Faber, München 1958. – Vorbesitzer: Sammlungen G. J. Manz, Regensburg; F. Stein; Dr. Mich. Berolzheimer; E.-J. O. (Lugt 873 b)

Lit.: Wörndle, Führichs Werke, 1914, Nr. 198; Verst. Kat. Weinmüller, München März 1939, Nr. 583; Verst. Kat., Karl und Faber 66, München 1958, Nr. 265, Abb. Tafel L

Zahlreiche Künstler des 19. Jahrhunderts behandelten Themen aus der Genoveva-Legende, die besonders durch Ludwig Tiecks Dramatisierung des Volksbuchstoffes um 1800 bekannt wurde<sup>1</sup>. Die Pfalzgräfin Genoveva wird verleumderisch des Ehebruchs bezichtigt und verstoßen. Mit ihrem Sohn Schmerzensreich lebt sie einsam und fromm im Wald mit einer Hirschkuh, die sie ernährt und später ihren Gatten zu ihr führt. „Tiecks ‚Genoveva‘ schien mir der Gegenstand zu sein, an dem ich selbst und meine romantische innere Welt . . . zur Anschauung bringen konnte“, schreibt Führich in seinen Lebenserinnerungen<sup>2</sup> für die Jahre 1824/25, als er sein „Vaterunser“ und Kompositionen zu Bürgers „Wildem Jäger“ fertiggestellt hatte. Die 1826 einem Freund nach Wien gesandten Genoveva-Zeichnungen brachten ihm von Gönnern ein Reisestipendium für Italien. Nach seiner Rückkehr aus Rom 1829 arbeitete Führich die Bildfolge entsprechend seiner durch den Kontakt mit den Nazarenern veränderten Kunstauffassung für den 1831 erschienenen Radierzyklus um. Die Neusser Darstellung ist, nach Wörndles Werkverzeichnis<sup>3</sup>, die einzige ihm bekannte vorrömische Komposition zur Genoveva<sup>4</sup>. Ein Vergleich mit dem 12. Blatt der von

Führich selbst radierten Folge zeigt entscheidende Änderungen (Abb. 8b): Die in eine Waldlandschaft eingebettete rührende Szene, wie Genoveva den reumütig vor ihr knienden Siegfried aufzurichten versucht, wurde groß in den Vordergrund gebracht und pathetisch inszeniert. Genovevas Nacktheit wurde verhüllt, der noch sehr ‚alt-deutsche‘ Faltenwurf geglättet und der neugierig beobachtende Schmerzensreich dezent in den Hintergrund geschoben. Die römischen Jahre hatten Führich u. a. zwar größere technische und kompositorische Fertigkeit gebracht, doch seine Fähigkeit zur schlichten, beseelten romantischen Gestaltung war verlorengegangen.

1 Z. B. die radierte Bilderfolge der Brüder Riepenhausen, 1808; auch zahlreiche Kompositionen zu diesem Stoffkreis von Düsseldorf Malern wie Jul. Hübner, Mücke, Deger. Führichs Radierfolge der „Genoveva“ ist im Besitz des Clemens-Sels-Museums.

2 M. Dreger, J. F., S. 89 (Autobiogr.)

3 Wörndle, Führichs Werke, 1914, S. 36, Nr. 198; bei Nr. 200 handelt es sich, da die Pausen nach dieser gezeichneten Folge für die Radierungen benutzt wurden, um die erst 1830 entstandene Version.

4 Wörndle, Nr. 222, erwähnt noch 1 Ölbild, 1826; vgl. eine weitere frühe Fassung – zu Blatt 9 – bei L. v. Führich, 1886, S. 36/37; vgl. eine Umrißzeichnung der Genoveva mit Schmerzensreich im Wald, 1824, in der Wiener Albertina (Bernhard, Dt. Romantik Handz., Abb. S. 434).

7

Farbtafel 2

### Maria und Josef auf Herbergssuche. Um 1828

Aquarell mit Goldhöhnung. – 27,5 x 25 cm (Darstellung 26 x 24 cm).

Inv.Nr. Ma 24. – Erworben bei Ketterer, Stuttgart, 1957. – Vorbesitzer: Sammlung Heumann, Chemnitz; Anny von Rittinger, Innsbruck (Enkelin des Künstlers)

Lit.: H. v. Wörndle, Führichs Werke, Wien 1914, Nr. 263; Verst.-Kat. R. N. Ketterer 29, Stgt. 1957, Nr. 80, Abb. Taf. 11; Kat. Ausst. Chemnitz 1930, Nr. 67; Kat. Ausst. Leipzig 1934, Nr. 54; Kat. Ausst. Wiesbaden 1937, Nr. 97

Die nur selten dargestellte Szene aus der volkstümlichen Marienlegende, wie Maria und Josef in Bethlehem bei der Herbergssuche abgewiesen werden, ist von Wörndle um 1828 sicherlich richtig datiert, da die Figuren in ihrer detaillierten Durchbildung<sup>1</sup> noch Führichs Schulung an Werken altdeutscher Meister zeigen. Das um 1840 entstandene themengleiche Gemälde der Berliner Nationalgalerie<sup>2</sup> ist stark verändert in der Komposition und zeigt Führichs idealisierenden Stil der späteren Jahre<sup>3</sup>.

1 Vgl. besonders die Gewandfalten und die realistische Porträthaftigkeit der Männerköpfe

2 Wörndle, Führichs Werke, Nr. 442; dazu Studie Nr. 482. Abb. in: P. O. Rave, D. Malerei d. 19. Jahrh., 240 Bilder nach Gemälden der Nat. Gal. Berlin, 1945, Taf. 49 (Kupferst. v. Leop. Beyer in Wien als Prämienblatt für den Kunstverein Böhmen 1841)

3 Auffällig ist die Verwandlung der „altdeutschen“ Jungfrau Maria in den idealen Typus der (schwangeren) Gottesmutter, die nun als Zentralfigur des Bildes auf dem Esel sitzt. Interessant auch die Umgestaltung der österr.-italienischen in eine arabische Weinlaube, die nun den Bildraum knapp hinter Maria und Josef begrenzt und nur links einen schmalen Ausblick auf eine kullisshafte Stadtarchitektur freigibt. Zum Bildtypus der Herbergssuche vgl. G. M. Lechner, Maria Gravida, Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst, München/Zürich 1981, S. 155–62

8

Abb. 6

### Bildnis der Principessa Maria Gabriella di Savoya. 1828

Vorzeichnung zu ihrem Porträt auf dem Fresko „Die Kreuzfahrer am Hl. Grab“ im Casino Massimo in Rom

Bleistift. – 35 x 23,7 cm.

Inv.Nr. Gr 536. – Dauerleihgabe des Bundesschatzministeriums 1967 (ehem. Reichsbesitz)

Lit.: Wörndle, Führichs Werke, 1914, Nr. 253/4; K. Gerstenberg/P. O. Rave, Die Wandgemälde d. dt. Romantiker im Casino Massimo zu Rom, Berlin 1934, S. 113, Abb. 97

Schon am Anfang seines römischen Aufenthaltes 1827 wurde Führich von Friedr. Overbeck zur Mitarbeit an der Ausmalung des Casino Massimo (zweites monumentales Gemeinschaftswerk der bedeutendsten Nazarener, nach Themen aus der altital. Dichtung) aufgefordert: Führich sollte die Vollendung von Overbecks Tasso-Zimmer nach eigenen Kompositionen übernehmen. Julius Schnorr hatte eben seinen Ariost-Saal beendet, und J. A. Koch malte noch – als Auftragsnachfolger von P. Cornelius und Ph. Veit – im Dante-Zimmer. Führich hatte drei große Wandbilder und den größten Teil des Sockelfrieses zu entwerfen und auszuführen. Der Wunsch des Fürsten Massimo, mit seiner Familie in effigie auf einem der Bilder zu erscheinen, nötigte Führich zur Fertigung ihrer Bildnisstudien im Sommer 1828<sup>1</sup>: „Ich wurde in der Konzeption meines Hauptbildes in der Villa, das den siegreichen Einzug der Kreuzfahrer und die Lösung des Gelübdes Gottfried von Bouillons am Hl. Grabe vorstellt, durch den Umstand gestört, daß ich die Porträte, nicht nur des alten Fürsten Kamillo Massimi und seiner Gemahlin, . . . sondern auch seiner Kinder, Schwiegersöhne und Töchter anbringen mußte. Ich wußte den Hauptgegenstand nur dadurch zu retten, daß ich die Bildnisse in eine bestimmte Gruppe zusammendrängte . . .“<sup>2</sup>

Die 4 weiblichen Bildniszeichnungen Führichs sind allgemein flüchtiger gehalten als die Männerporträts<sup>3</sup>; doch ist das mokante Gesicht der Principessa mit klaren Konturlinien und feinen Schatten gut charakterisiert; die Haare rahmen (als geschlossene Oberfläche) das Gesicht; Schulterpartie u. Kleidung sind nur flüchtig angedeutet.

1 Zur Geschichte der Massimofresken vgl. Gerstenberg/Rave, 1934; über Führichs Anteil S. 100–117; zur Datierung s. S. 108

2 M. Dreger, J. F., 1912, S. 113; vgl. Abb. 87 u. 89 bei Gerstenberg/Rave

3 Vgl. Gerstenberg/Rave, Abb. 88, 90–97

9

Abb. 5

### Zug von zwölf heiligen Frauen und Jungfrauen. Um 1839

Pause zu/nach Blatt 9 des von ihm radierten Zyklus „Der Triumph Christi“ Bleistift auf Pauspapier; die Figur der hl. Cäcilie quadriert. – 27,5 x 44 cm. – Bezeichnet r. o.: IX

Inv.Nr. Gr 103. – Erworben bei C. G. Boerner, Düsseldorf 1954.

Lit.: Variante zu Nr. 326, Wörndle, Führichs Werke, 1914.

Die sorgfältig ausgeführte Zeichnung gibt Tafel 9 des eigenhändigen Radierzyklus „Der Triumph Christi“ (erschienen 1839) wieder. Führich begann mit der Komposition der Folge um 1831, nach seiner Rückkehr aus Italien, wo er sich durch den Einfluß Overbecks besonders der christlichen Kunst zugewandt hatte; er wollte<sup>1</sup> – nach dem Vorbild von Tizians Behandlung desselben Gegenstandes in Holzschnitten(?) – die „Geschichte des Christentums, seine Bedeutung und Beziehung zur gesamten Menschheit“ in Form eines friesartig fortlaufenden Zuges darstellen.

Führich benutzte stets zur Herstellung seiner Radierungen eigenhändige Pausen nach seinen Kompositionen<sup>2</sup>; wahrscheinlich ist die Neusser Zeichnung als Vorarbeit für die Radierung um 1839 entstanden. Die Erläuterung der „historischen und symbolisch ehrwürdigen Gestalten“, die „die christliche, d.h. die ewige und einzige Wahrheit in ihrem Triumph“ repräsentieren, gibt Führich selbst<sup>3</sup>: „Dass Gott auch in den Schwachen mächtig ist, zeigen so viele starke Frauen und Jungfrauen, welche die heilige Geschichte an uns vorüber führt . . . Die heilige Helena, Constantins Mutter, geht voraus, das Zeichen der Erlösung, das wahre Kreuz, tragend. Die christlichen Heldinnen und Märtyrer-Jungfrauen Thekla, Barbara, Catharina, Cäcilie und Agnes folgen . . . Auch die heilige Magd Notburga erscheint in dieser Gruppe als schönes Zeichen, dass in jedem Stande Gott verherrlicht werden kann und soll. Die Büsserinnen Magdalena und Margarita von Cortona, gefallene aber büssende und dadurch versöhnte Kinder Gottes, zeigen den Weg, der zum Heil führt, wenn die Unschuld verloren ging.“

1 J. Führichs Vorbemerkungen zum „Triumph Christi“, München 1839 (Ausgabe im Besitz des Clemens-Sels-Museums)

2 Wörndle, Führichs Werke, 1914, z. B. Nr. 200; vgl. Nr. 326: Die originalen Zeichnungen zum „Triumph Christi“ waren schon Wörndle unbekannt.

3 s. Anm. 1

10

Abb. 4

### Die heilige Ursula. Um 1824

Feder in Schwarz, laviert und aquarelliert auf gelblich getöntem Papier. – 20,3 x 13,9 cm. – Bezeichnet r. u.: *J. Führich inv.*; im Nimbus: *Sancta Ursula Virgo*

Inv.Nr. Gr 61. – Erworben bei Ketterer, Stuttgart 1953. – Vorbesitzer: Sammlg. Fürst von Liechtenstein, Schloß Vaduz; Verlag J. Manz, Regensburg

Lit.: Wörndle, Führichs Werke, 1914, Nr. 813 (dazugehörige Lithogr. Nr. 553); Verst. Kat. R. N. Ketterer 18, Stgt. 1953, Nr. 1072; Verst. Kat. Nachlaß Manz, München 1896, Nr. 124

Bei Wörndle ist die Darstellung der Heiligen unter den „verschollenen Werken“ als mögliche Vorlage zu einer Lithographie von P. Deckers von 1851 verzeichnet<sup>1</sup>. Er datiert sie „ungefähr 1840“. Aufgrund der stark an altdeutsche Graphiken angelehnten Gestaltung<sup>2</sup> halte ich eine Entstehung vor seinem Romaufenthalt für wahrscheinlicher; 1823/24 schuf Führich Heiligendarstellungen in derselben Manier und Technik.<sup>3</sup>

1 Wörndle, Führichs Werke, 1914, Nr. 813 u. 553

2 Vgl. z. B. Martin Schongauers kluge und tönliche Jungfrauen

3 Wörndle, z. B. Nr. 179, 182 b, 183

### Ein Engel in Ornamentrahmen hält die Schrifttafel: „*Liberalium Artium Vota Academiae Gratae*“

Feder in Schwarz. – 22,5 × 22,5 cm. – Bezeichnet r. u.: *Jos. Führich fecit.*

Inv.Nr. Gr 151. – Erworben bei Karl u. Faber, München 1956. – Vorbesitzer: Sammlungen Fürst Metternich, dann Wayer u. J. G. v. Sachsen (rückseitig Sammlerzeichen Lugt 1466)

Lit.: Verst. Kat. Karl u. Faber 56, München 1956, Nr. 255 (die dort angegeb. Nr. bei Würndle gibt es nicht)

Wahrscheinlich ist dies der Entwurf für eine Gebrauchsgraphik; der Text lautet (in freier Übersetzung): Kunstgaben der dankbaren Akademie.

## BONAVENTURA GENELLI

Berlin 1798 – 1868 Weimar

Entstammt einer Berliner Künstlerfamilie; nach dem Tod seines Vaters, des Landschaftsmalers Janus G. künstlerische Ausbildung durch seinen Onkel, den Architekten Hans Christian G. und J. E. Hummel; früh vertraut mit der Antike, den Ideen Winckelmanns und Werken von A. Carstens, der ihm zeit lebens Vorbild blieb; auch sein Studium an der Berliner Akademie (Akt bei Gottfr. v. Schadow) wies ihn den Weg zu seinem vorwiegend klassizistisch orientierten Œuvre. 1822–32 in Italien; dort im Kreis um J. A. Koch, Freundschaft mit Carl Rahl. Studien nach Michelangelo, Raffael u. a. Werken der Renaissance und Antike. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland zerschlug sich ein Freskenauftrag für das „Römische Haus“ des Buchhändlers Härtel in Leipzig. 1836–59 lebte Genelli unter finanziell schwierigen Lebensbedingungen in München, meist ohne Aufträge, beschäftigt mit dem Zeichnen von graphischen Zyklen nach Dante, Homer und zu eigenen poetischen Stoffen (Aus dem Leben eines Wüstlings – einer Hexe – eines Künstlers); die Blätter wurden teilweise von ihm in Umrissen radiert. 1856 fand er in dem Grafen Schack einen Gönner und folgte 1859 einem Ruf an die neugegründete Weimarer Kunstschule. B. Genelli war der letzte Figurenmaler des Klassizismus; mit klaren, fließenden Konturlinien schuf er plastische Formen, auf Farbe meist verzichtend; seine auch in Kleinformaten monumentalen Kompositionen schließen an die Kunst von A. J. Carstens an.

Lit.: H. Ebert, B. G., Weimar 1971; ders., Über B. G. und seine künstlerische Gestaltungsweise, in: Wiss. Ztschr. d. Karl-Marx-Univ. Leipzig 1963; ders., Verzeichnis der Werke B. Genellis nach Themen geordnet, Kunsthist. Inst. d. Karl-Marx-Univ. Leipzig, 1959, Masch.-Ms (konnte nicht benutzt werden)

### Melpomene und Sphinx. 1845

Bleistift, feine Umrandung. – 31,3 x 46,5 cm. – Bezeichnet r. u.: B. Genelli fecit. – Sammlerzeichen r. u.: Engelbrecht (Lugt 1148)

Inv.Nr. Gr 226. – Erworben 1957 bei Ketterer in Stuttgart. – Vorbesitzer: Heumann, Chemnitz (rücks. Sammlerzeichen, Lugt 2841 a); G. Engelbrecht, Hamburg (bis 1924); Lanna, Prag (rücks. Sammlerzeichen, Lugt 2773)

Lit.: Verst. Kat. R. N. Ketterer 29, Stgt. 1957, Nr. 93; Kat. Ausst. Chemnitz 1930, Nr. 76; Kat. Ausst. Leipzig 1934, Nr. 14; Abb. in: Belvedere, Wien 1930, S. 38; Verst. Kat. Amsler u. Ruthardt, Berlin 1924, Nr. 153

Die Datierung des Blattes ergibt sich<sup>1</sup> aus einem ehemals in der Sammlung Heumann befindlichen Brief des Künstlers an eine unbekannte Dame, 1845; die Neusser Zeichnung ist also eine frühe Fassung der mit Abänderungen mehrfach wiederholten Komposition<sup>2</sup>; diese gehört nach Ebert<sup>3</sup> zu einer Themengruppe, „die Genelli wohl im Sinne antiker Mythologie gestaltete, die aber durchaus eigene Erfindungen darstellen . . .“ Gegenstand ist die Muse der Tragödie, Melpomene (mit Maske sowie Keule, welche die tragische Gewalt symbolisiert), die sich von der Sphinx in der Lösung psychischer Rätsel unterweisen läßt. Der mit großen Schwingen versehene Pantherleib hat ein aufmerksam-freundliches Menschenantlitz, das sich der seitlich lagernden Melpomene zuwendet. Die in leicht geschatteter Umrißzeichnung gegebene Zweifigurenkomposition wirkt – durch den tiefen Horizont mitbedingt – monumental; sie steht in der Tradition des Klassizismus, doch wird ihr durch die „Beseelung“ der Figuren ein romantisches Element hinzugefügt.

1 nach den Angaben des Versteigerungs-Kataloges der Sammlung Heumann, Ketterer 1957

2 Vgl. Ebert, 1971, Anm. 166 u. 167: spätere Fassungen befinden sich in Essen, Museum Folkwang; München, Städt. Gal. Lenbachhaus; Gelsenkirchen, Städt. Kunstsammlungen; das Neusser Blatt nicht aufgeführt. Vgl. auch Ebert, Werkverz. 1959: Versionen WV 418–430.

3 Ebert, 1971, S. 114 ff.

## HERMANN VON HANSTEIN

Löwenberg i. d. Mark 1809–1878 Berlin

An der Berliner Akademie Schüler W. Herbig's; mehrjähriger Aufenthalt in Düsseldorf; endgültige Niederlassung in Berlin, wo er besonders als Porträtist, doch auch mit Genrebildern und Landschaften 1828–77 auf den Akademie-Ausstellungen vertreten war. Ernennung zum Hofmaler (Nobilitierung 1870).

Lit.: Thieme-Becker 16, 1923, S. 15; Bötticher I. 1, S. 483

### Junge Frau im Reitkostüm mit ihrem Begleiter zu Pferd. 1852

Bleistift. – 25,8 x 20,5 cm. – Bezeichnet r. u.: *H. Hanstein* (H und H ligiert) *fec. 1852*

Inv. Nr. Gr 703. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Das sehr konventionelle Bleistiftporträt gibt die Dame im Reitkostüm vor angedeuteter Baumkulisse als Hüftstück im Profil nach links; ihr berittener Begleiter taucht schemenhaft aus dem Hintergrund auf. Hanstein war als Porträtist viel beschäftigt, besonders beim preussischen Adel (vgl. sein Bildnis des Kronprinzen Wilhelm von 1856, Kunsthalle Karlsruhe Inv. P. K. I 675–3–74).

## JULIUS BENNO HÜBNER

Oels 1806 – 1882 Loschwitz b. Dresden

Seit 1821 Studium an der Berliner Akademie bei Gottfr. v. Schadow, ab 1823 im Atelier dessen Sohnes Wilhelm; folgte diesem 1826 – wie Lessing, Mücke u. a. – nach Düsseldorf, wo er zum engen Kreis dieses einem romantischen Nazarenertum verpflichteten Meisters gehörte. 1829 Heirat mit der Schwester seines Malerfreundes Bendemann. 1829–31 mit Schadow und seinem Kreis in Rom (Landschaftsskizzen); 1831–33 in Berlin; Rückkehr nach Düsseldorf, bis er 1839 einem Ruf an die Dresdener Akademie folgte; seit 1842 dort Professor für Historienmalerei; 1871–82 als Nachfolger Jul. Schnorrs Direktor der Kgl. Gemäldegalerie. Hübner war ein bedeutender Porträtist; er gilt als Mitbegründer und einer der profiliertesten Vertreter der Düsseldorfer Schule und des romantisch-poetischen Genres – sowohl in Werken nach literarischen Stoffen wie auch im religiösen Historienbild.

Lit.: Jul. Hübner, Aus meinem Leben, in: Rubezahl, Schlesische Provinzblätter, 76. Jg. (N. F. 11) 1872, S. 443–51; E. Scheyer, Jul. Hübner, in: Aurora, Eichendorff-Almanach 23, 1963; Kat. Ausst. Berlin (Nat.Gal.) Dez. 1925 bis Jan. 1926, J. Hübner.

### Maria mit Kind vor südlicher Landschaft. 1852

Aquarell und Deckfarben. – Ø 18 cm. – Bezeichnet r. Mitte: *18 JH* (ligiert) *52*

Inv.Nr. Ma 57. – Erworben 1963 aus Neusser Privatbesitz.

Das sehr raffaelisch anmutende kleine Tondo von harmonisch gedämpfter Farbigkeit ist beispielhaft für Hübners idyllische Kompositionen, deren Figuren gerne elegisch gestimmt scheinen: die anmutig gestaltete Maria, die sinnend auf den nackt vor ihr sitzenden Jesusknaben blickt, kniet vor den Stufen des Hauses; eine Steinbrüstung, auf die sie sich stützt, gibt links den Blick frei auf eine ideale, minutiös gegebene südliche Landschaft. Das genrehafte Andachtsbildchen ist überlegt komponiert: Hübner charakterisierte die junge Mutter mit Kind nur durch die Farbgebung des Mariengewandes, die ideale Nacktheit des Knaben und durch symbolische Pflanzen<sup>1</sup> als heilige Personen.

1 Die Blutnelke, die der Knabe vorne abgepflückt hat, brachte wahrscheinlich Maria zum Nachsinnen; sie verweist auf seinen Opfertod, ebenso wie der Weinstock. Auch der Rosenstrauch, ein Mariensymbol, rankt sich um zwei kreuzförmig verbundene Stöcke.

## FRANZ ITTENBACH

Königswinter 1813 – 1879 Dresden

Nach autodidaktischen Anfängen seit 1831 an der Düsseldorfer Akademie (W. v. Schadow, Th. Hildebrandt); er gehörte zum Kreis um Ernst Deger, der besonders das religiöse

Historienbild pflegte; 1849–65 Meisterklasse. Beteiligt an dem durch Schadow vermittelten Auftrag des Freiherrn von Fürstenberg zur Ausmalung der Wallfahrtskirche St. Apollinaris in Remagen; Okt. 1839 – Ostern 1842 in Italien zu vorbereitenden Studien mit den drei anderen Beteiligten Andreas und Carl Müller, Ernst Deger. Anschluß an den Overbeck-Kreis in Rom; zahlreiche Studienfahrten (Florenz, Siena), um die verehrten altitalienischen Meister kennenzulernen. Ausflüge auch mit J. W. Schirmer zu Landschaftsstudien. Auf der Rückreise 1842 erlernte er in München als Gehilfe J. Schradolphs die Freskotechnik (Mitarbeit an den Heinrich Heßschen Wandbildern in der Bonifatiusbasilika). 1843–49 Ausführung der Fresken in St. Apollinaris: von Ittenbach stammen die Großfiguren Petrus und Apollinaris nebst den 4 Evangelisten im Chor, ferner die Nebenszenen unter den Hauptbildern von Deger und Carl Müller. In den folgenden Jahren malte er zahlreiche kirchliche Wandbilder (1856 ff. Bonn, St. Remigius; 1864 Neuss, St. Quirinus, Madonnenbild „Ego dilecto“ u. a.), Altar- und Andachtsbilder und entwarf Kompositionen für religiöse Druckgraphik. Ittenbach ist einer der namhaftesten Vertreter des Düsseldorfer Nazarenertums.

Lit.: H. Finke, Der Madonnenmaler Franz Ittenbach, Köln 1898; P. J. Kreuzberg, Franz Ittenbach, M'gladbach, 1911; A. Koller, D. Ideal der Nazarener, Emsdetten (1935), bes. S. 16–18 u. S. 34 ff.

### Thronende Muttergottes mit Kind, zu Seiten zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen. 1841/42

Braune Kreide, weiß gehöht auf braunem Papier, gerändert mit halbrundem Bogenabschluß. – 56,5 x 37,5 cm.

Inv.Nr. 60/82. – Erworben 1982 bei Lempertz, Köln.

Lit.: Finke, 1898, S. 41/42; Verst. Kat. 588, Kunsthau Lempertz, Köln 1982, Nr. 377.

In H. Finkes Biographie<sup>1</sup> sind an Arbeiten Ittenbachs in Italien für den Winter 1841/42 notiert: „... ein Entwurf: die Madonna mit Jesuskind, zu Seiten zwei Engel, von denen einer die Dornenkrone, der andere die drei Nägel hält. Er hatte die Ausführung, zu der es leider nicht gekommen ist, für ein Altarbild in Königswinter bestimmt. Die Zeichnung fand den besonderen Beifall des so schwer zu befriedigenden Overbeck.“

Den Typus der „Maestà“, der thronenden Muttergottes (z. T. mit flankierenden Engeln und Heiligen), den besonders die byzantinisch beeinflusste Malerei der Sieneser des Duecento und Trecento (z. B. Duccio) zeigen, hat Ittenbach in Siena intensiv studiert. Auch Stephan Lochners Dombild in Köln, das Ittenbach gekannt haben wird, folgt diesem Typus, der von dem Nazarener Heinrich Heß um 1830 bereits in der Münchener Allerheiligen-Hofkirche für sein monumentales Chorfresko aufgenommen und populär gemacht worden war<sup>2</sup>. Ittenbachs Altarbild in St. Remigius in Bonn, 1858, zeigt eine thronende Muttergottes, die sich im formalen Aufbau und Ausdruck von dem frühen Entwurf stark unterscheidet.

1 Finke, F. I., S. 41/42

2 Das Chorfresko war Ittenbach bestimmt bekannt (s. seine Vita); die Darstellung wurde mehrfach reproduziert.

## Männlicher Studienkopf. Um 1860

Kreiden in Schwarz, Weiß, Rot auf hellbraunem Papier. – 26,5 x 26,5 cm. – Bezeichnet r. u.: F. Ittenbach. Widmung auf Passepartout: Zur Erinnerung an ihren am 30. Nov. 1879 verstorbenen Onkel Franz Ittenbach der lieben Gunda von ihrer Tante Elise (des Künstlers Frau)

Inv.Nr. Gr 319. – Erworben 1959 von Karl-Peter und Annemarie Baudisch, geborene van Endert.

Die Kopfstudie ist eine Vorarbeit zum Hl. Josef für Ittenbachs häufig wiederholte Komposition „Die heilige Familie“<sup>1</sup>. Ein Auftrag der Fürst Liechtensteinischen Familie, 1857, für 3 Altarbilder der Kirche in Eisgrub (Mähren), deren mittleres eine Hl. Familie darstellen sollte, regte Ittenbach zur Auseinandersetzung mit diesem von ihm anfangs für ein Altarbild abgelehnten Thema an; statt dessen brachte er eine thronende Muttergottes, „*allein, oder mit zwei Engeln daneben*“ (s. o. Kat. Nr. 15)<sup>2</sup> in Vorschlag. Den dann doch ausgearbeiteten Kompositionstypus der „Hl. Familie“ zeigen: ein Reisealtärchen, 1860, als Vorentwurf; 1861 ein Altarbild für die Schloßkirche in Baden-Baden; 1862 (1865?) das große Altarbild für Eisgrub u. a.<sup>3</sup>

1 Version 1 mit dem stehenden Jesuskind, vgl. Kreuzberg, F. Ittenbach, Tafel XXI

2 Finke, F. I., 1898, S. 61 ff.

3 ebenda, Werkverzeichnis, S. 92

## J. W. LEMMEL

Unbekannter Künstler

## Zwei Kinderporträts. 1832

Bleistift, Feder in Rotbraun, aquarelliert; doppelt gerändert. – 16,6 x 22,7 cm. – Bezeichnet r. u.: J. W. Lemmel. 6. Oct. 32; l. u.: Schnorr v. C.

Inv.Nr. Gr 704. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Informationsblatt Cl.-S.-Mus. 1983, Ausstellung einer Auswahl aus der Schenkung G. Rehbein, Nr. 12 (als Ludwig Schnorr v. C.)

Die linke Bezeichnung „Schnorr v. C.“ läßt möglich erscheinen, daß es sich hier um Bildnisse zweier Kinder Julius Schnorr v. Carolsfelds handelt. Friedrich v. Olivier porträtierte 1836 Franca und Carl Schnorr v. C. (vgl. L. Grote, Die Brüder Olivier, Berlin 1930, S. 320, Abb. 203), die hier vier Jahre früher gezeichnet sein könnten. Eventuell handelt es sich auch um zwei Kinder seines Bruders Ludwig in Wien.

Breslau 1808 – 1880 Karlsruhe

Verlebte seine Jugend in Pol.-Wartenberg; entscheidende Eindrücke durch die dortige karge Landschaft. Seine Begabung als Landschaftler trat früh hervor. Seit 1822 Studium an der Berliner Bauakademie; Zeichenunterricht bei A. Dähling und Rösel. Gab bald die Architektur auf und wurde Maler. Durch seinen Freund C. Sohn wurde Lessing mit W. v. Schadow bekannt, dem er an die Düsseldorfer Akademie folgte; 1827 mit J. W. Schirmer Gründung eines „Landschaftlichen Komponiervereins“ – nach dem Vorbild des Komponiervereins der Historienmaler. Auf gemeinsamen Eifelwanderungen realistische Landschafts- und Naturstudien, daneben entstanden romantische Historienbilder. 1829/30 beteiligt an der Ausmalung eines Saales in Schloß Heltorf durch Schadow-schüler (eigene Ausführung: Schlacht bei Ikonium). Nach seinen romantischen Anfängen entwickelte Lessing den Bildtypus der „Historischen Landschaft“, wurde aber auch zum Begründer der realistischen und gesellschaftskritischen Richtung in der Düsseldorfer Malerei (vgl. seine historischen Ereignisbilder aus dem Leben von Huß und Luther, die starkes positives wie negatives Echo fanden). 1858 wurde er in Karlsruhe Galeriedirektor und 1863-66 Nachfolger Schirmers als Leiter der dortigen Kunstschule.

Lit.: V. Leuschner, C. F. L., Die Handzeichnungen, Teilband 1 u. 2, 1982; J. Jenderko-Sichelschmidt, Die Historienbilder C. F. Lessings, 1973; Kat. Ausst. Karlsruhe (Staatl. Kunsthalle) 1980, C. F. L., Handz. a. d. Cincinnati Art Museum, Ohio.

## Königstochter auf hohem Söller über dem Rhein stehend. 1833

Bleistift, laviert mit grauer und blauer Tusche. – 28,8 x 34,5 cm. – Bezeichnet l. u.: C. F. Lessing. April. 1833

Inv.Nr. Gr 705. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981. – Vorbesitzer: Handzeichnungssammlg. A. Köster, Leipzig (bis 1924).

Lit.: Verst. Kat. CXLV, C. G. Boerner, Leipzig, 1924, Nr. 249; V. Leuschner, C. F. Lessing, Die Handzeichnungen, 2. Teilbd., Nr. 213 („Verbleib unbekannt“); Informationsblatt Cl.-S.-Mus. 1983, Ausstellung einer Auswahl aus der Schenkung G. Rehbein, Nr. 17

Seit etwa 1826 bis in die 1830er Jahre beschäftigte sich Lessing häufig mit literarischen Themen; besonders zum mitteleuropäischen Waltharilied zeichnete er zahlreiche, dem Neusser Blatt sehr verwandte Kompositionen<sup>1</sup>. In dieser Phase spätromantischer Bilderfindungen, die geprägt sind von der bei den Düsseldorfer Malern sich damals neu formulierenden sentimental Trauerattitüde<sup>2</sup>, gehört auch die Darstellung der auf ihrem hohen Söller vor einer Lilie (Zeichen der Reinheit, Jungfräulichkeit) wehmütig sinnenden Prinzessin<sup>3</sup>.

1 Leuschner, C. F. Lessing, Die Handz., 2. Teilbd., Nr. 193, 201 ff.; ebenso Kat. Ausst. Düsseldorf, 1976, the Hudson and the Rhine, Nr. 90 f.

2 vgl. Lessings großes Figurenbild des „Trauernden Königspaares“, 1830 (nach Uhlands Gedicht „Das Schloß am Meer“); Bendemanns „Trauernde Juden“, 1832 u. v. m.

3 Die historische oder literarische Quelle konnte leider nicht ermittelt werden.

## Die Loretto-Kapelle bei Freiburg i. Br. 1873

Schwarze und weiße Kreide, Pinsel in Grau und Braun auf braunem Papier. – 35 x 49 cm. – Bezeichnet r. u.: CFL 1873.

Inv.Nr. Gr 706. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Kat. Ausst. Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1972, Topogr. Motive in der Malerei, Nr. 29; V. Leuschner, C. F. L., D. Handz., 2. Teilbd., Nr. 139; Informationsblatt Cl.-S.-Mus. 1983, Ausst. e. Ausw. a. d. Schenkung G. Rehbein, Nr. 18

Die späte, sehr düstere Landschaftskomposition zeigt einen Hügel mit Kapelle unter hohen Bäumen, die sich dunkel vor dem stark bewölkten, hell scheinenden Himmel abhebt. Die Kapelle hat etwa die Gestalt der Loretto-Kapelle bei Freiburg; auf dem Weg zu ihr Fußgänger. Die Zeichnung kombiniert – wie häufig bei Lessing – Naturstudien, die er zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten anfertigte<sup>1</sup>; sie entspricht seinem weichen, malerischen, etwas flauen Spätstil.

1 V. Leuschner, C. F. L., D. Handz., Nr. 182 u. Nr. 210

Frau Dr. Leuschner danke ich herzlich für ihre freundlichen Hinweise.

## AUGUST LUCAS

1803 – Darmstadt – 1863

Erster Unterricht bei F. H. Müller an der Museumszeichenschule in Darmstadt; 1825 zur Weiterbildung nach München (P. Cornelius); Schweizreise mit Daniel Fohr; ab 1826 wieder in Darmstadt, 1829 erste Ölbilder; im selben Jahr (bis 1834) zum Studienaufenthalt nach Italien, wo er von Rom aus viele Wanderungen unternahm (Studien nach der Natur) und besonders durch J. A. Koch und Friedr. Preller beeinflusst wurde. Zurück in Darmstadt, verarbeitete er seine italienischen Skizzen zu Ölbildern. Ab 1841 Zeichenlehrer an der Real- und Gewerbeschule; 1850 zweite Italienreise.

Lit.: A. Franzke/B. Bott, A. Lucas, Darmstadt 1972; Kat. Ausst. Darmstadt 1978/79, Darmstadt i. d. Zeit des Klassizismus u. d. Romantik; Kat. Ausst. Darmstadt 1953, A. Lucas; B. Lade, A. Lucas, Sein Leben u. seine Werke, Darmstadt 1927

## Dudelsack blasender Ziegenhirte unter einer Eiche. Um 1840

Aquarell über Bleistift. – 14 x 17,5 cm. – Bezeichnet r. M.: AL (ligiert)

Inv.Nr. Gr 707. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Informationsblatt Cl.-S.-Mus. 1983, Ausst. e. Ausw. a. d. Schenkung G. Rehbein, Nr. 19 (dort als Aug. Löffler, München, nach Zuschreibung des Sammlers)

August Lucas' „Landschaft aus der Serpentara bei Olevano“ in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover<sup>1</sup>, datiert 1840, zeigt – in der Serpentara mit dem Blick auf Olevano in

der Ferne – im Vordergrund sitzend ein ländliches Paar mit Spinnrocken und Dudelsack, daneben einen liegenden Hirtenhund; entfernter steht ein Hirte mit Ziegen. Ein Vergleich mit dem Neusser Aquarell macht anschaulich, wie Lucas seine 1829-34 in Italien gesammelten Naturstudien<sup>2</sup> später in immer neuen Kombinationen verwertete: Der verkleinerte Bildausschnitt gibt einen Dudelsack blasenden Hirten mit zwei „Maremmani“ (ital. Hirtenhunden) und Ziegen wieder<sup>3</sup>; auch der alte Eichbaum zwischen Felsbrocken ist – verkleinert und vereinfacht – auf beiden Bildern derselbe. Statt des staffierten Landschaftsgemäldes fertigte Lucas hier aus denselben Veratzstücken ein italienisches Genrebildchen.

1 Kat. Mus. Hannover (Nieders. Landesgal.) 1973, D. Gemälde d. 19. u. 20. Jhs., Bd. 1 u. 2, Nr. u. Abb. 662 (KM Nr. 164)

2 vgl. dazu A. Franzke, A. L., 1972, Abb. S. 33 u. S. 139, Z. 207

3 nach denselben Naturstudien

## ANDREAS MAYR

1820 – Unterthingau (Schwaben) – 1893

Zunächst Unterricht beim Maler Lochbühler in Wertach; ab 1839 tätig in Kempten und Kaufbeuren als Bildnismaler; seit 1843 an der Münchner Kunstakademie (H. Heß, J. Schlottbauer). 1846–53 Gehilfe J. Schraudolphs bei dessen Wandbildzyklus im Speyrer Dom; führte nach Schraudolphs Entwürfen dort u. a. den „Tod Mariens“ und die „Begegnung des Kaisers Konrad III. mit dem Hl. Bernhard“ aus. In München entstanden u. a. Entwürfe für 6 Fenster der Paulskirche in Cambridge. Nach Reisen in die Niederlande und Italien kehrte er in seinen Geburtsort zurück und malte in der dortigen Gegend Fresken und Altarbilder.

Lit.: J. Baum, Romantische Malerei Oberschwabens. Ulmer Schriften z. Kunstg. 8, Ulm 1932, S. 20, 31/32, Abb. 19 u. 20; Festgabe des Vereins f. christl. Kunst, München 1910, S. 110 f.; Thieme-Becker 24, 1930, S. 462.

## Die Anbetung der Engel im Stall von Bethlehem. 1855

Bleistift, Feder und Pinsellavierung in Braun; Segmentbogenabschluß; Montierung in Papierrahmen mit Goldprägung. – 28,8 x 35,1 cm (Darstellung 26,3 x 32,2 cm). – Bezeichnet l. u.: A Mayr 1855.

Inv.Nr. Gr 79. – Erworben 1953 bei Theo Hill, Köln.

Die Wahl des Themas und seine beseelte Darstellung, der Segmentbogenabschluß und die Technik der feinen, sorgfältig ausgeführten Zeichnung verweisen auf Mayrs Schulung durch nazarenische Meister wie Heinrich Heß und J. Schraudolph, dessen Gehilfe er lange Jahre bis kurz vor Entstehung des Blattes war. Die Engelhuldigung in szenischer Verbindung mit der Geburt Christi folgt dem traditionellen Typus: um das im Zentrum in der Krippe liegende Kind gruppieren sich

Maria (deren Wanderstab und -bündel noch im Vordergrund liegen), die drei anbetenden Engel und der erschöpft schlafende Josef, der das Wunder nicht sieht; die Szene ist dargestellt in einem ruinösen Gebäude als Stall von Bethlehem mit Ochs und Esel; der Ausblick auf eine Landschaft im Hintergrund zeigt die Verkündigung an die Hirten.

## THEODOR MINTROP

Gut Barkhoven b. Werden (Ruhr) 1814–1870 Düsseldorf

Arbeitete auf dem väterlichen Hof, bis der Maler Geselschap seine künstlerische Begabung entdeckte und sich für seine Aufnahme an die Düsseldorfer Akademie einsetzte (1844; bei W. v. Schadow und Carl Sohn); seit 1850 Meisterklasse. Bemerkenswert sind in seinem Œuvre besonders die großformatigen, vitalen, vielfigurigen Zeichnungen der Jahre 1854–63, in denen er religiöse und mythologische Szenen und Themen aus dem Alltagsleben darstellte, während seine offiziellen Werke (Madonnenbilder z. B. für die Kirche von Werden, allegorische Darstellungen u. a.) im akademischen, nazarenisch-akribischen Stil gehalten sind.

Lit.: R. Klapheck, Th. Mintrop, Das Wunderkind der Romantik, Dortmund 1923; W. Cohen, Mintrop, Handzeichnungen, in: Ztschr. f. b. K. 53, 1918, S. 203–14; Kat. Ausst. Neuss 1963, Th.-Mintrop-Zeichnungen

22

### Puttenchristbaum. 1849

Bleistift. – 87 × 105,5 cm. – Bezeichnet M. o. (auf einem von Putten gehaltenen Band): *Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohl...*; r.u.: *Th. Mintrop 1849*

Inv.Nr. Gr 606a. – Erworben 1970 aus Neusser Privatbesitz.

Lit.: Bötticher II, 1, S. 62, III. Handzeichnungen, Nr. 3 (? ohne Angaben von Maß und Technik)

Mintrop griff häufig das Thema spielender, tanzender, musizierender Putti auf – so in seinen Kinderbacchanalien, Erosfriesen<sup>1</sup>, Christbäumen u. a.; ähnlich, wenn auch nicht so reich in der Komposition wie der minutiös gezeichnete, phantasievoll ausgestaltete Neusser Puttenchristbaum ist z. B. die Zeichnung „Der Wein“ von 1854, die einen von vielen Putten belebten Baum zeigt<sup>2</sup>. Das Thema des Weihnachtsbaumes behandelte Mintrop mehrmals<sup>3</sup>, so 1854 mit dem ins Monumentale gesteigerten „Großen Christbaum“ des Kunstmuseums Düsseldorf<sup>4</sup>: In seinen Zweigen thront, von Engeln umgeben, die Madonna mit dem Kind, während zu Füßen des Baumes sich Menschengruppen gläubig und freudig nähern. Der Neusser Tannenbaum ist nicht nur „für eine Allegorie des Winters benutzt“<sup>5</sup>, sondern zeigt an der Stelle der späteren Mariendarstellung den Jesusknaben mit Lamm und Auferstehungsfahne, verweist also bei der Feier der Geburt des Kindes auf ihn als den Erlöser.

- 1 Kat. Mus. Düsseldorf 1978/80, Handzeichnungen d. 19 Jhs., Bd. 1 u. 2, Nr. 491, Abb. 655; Nrn. 543, 544, 582 r., Abb. 694–96
- 2 R. Klapheck, Th. M., 1923, Abb. 26
- 3 Vgl. Bötticher II, 1, S. 62 f.
- 4 Kat. Mus. Düsseldorf. 1978/80, Handz., Nr. 505, Abb. 735
- 5 ebenda Bd. 2, S. 182, Bildlegende Nr. 505

23

### Rheinflößer. 1858

Rohrfeder in Braun über Bleistift, grau laviert. – 44,5 × 59,3 cm. – Bezeichnet M. u.: *Th. Mintrop 20ter Novbr 1858.*

Inv. Nr. Gr 606. – Erworben 1970 bei Venator, Köln.

Die groß angelegte, mit Licht und Schatten plastisch durchmodellerte Komposition gehört in eine Reihe von Darstellungen aus Arbeitswelt und Alltag zwischen 1858 und 1863<sup>1</sup>. Für den „überraschend genialischen Duktus“<sup>2</sup> der Zeichnungen verweist R. Klapheck auf Vorbilder aus dem Bereich der italienischen Renaissance und des manieristischen Frühbarock. Die ins Monumentale gesteigerten, ausdrucksstarken athletischen Figuren der an Steuerrudern und mit Stangen angestrengt arbeitenden Rheinflößer – mit der überhöhten Gestalt ihres Kommandanten – werden durch ihre Nacktheit idealisiert<sup>3</sup>; sie kontrastieren auffällig mit dem karikaturistisch überzeichneten, verummteten dickbäuchigen Herrn mit Fernrohr und Rheinpanorama-Karte, der wohl so als Nicht-Arbeitender (Schiffseigner, Tourist) gekennzeichnet wird<sup>4</sup>. Der in der Ferne zwischen kulissenhafter Rheinlandschaft sichtbar werdende Raddampfer scheint – gefahrdrohend – die hektische Arbeit auf dem Floß auszulösen. Vielleicht verweist Mintrop hiermit kritisch auf die neue Zeit der Dampfkraft, die auch der alten Rheinflößerei ihr Ende bereitete.

- 1 Vgl. dazu den Bestandskatalog des Kunstmuseums Düsseldorf (Kat. Mus. 1978/80, D. Handz. d. 19. Jhs., Düsseldorfer Malerschule, Tl. 1 u. 2, z. B. Nr. 708, 781–86, 789–814), das den größten Teil dieser Zeichnungen besitzt.
- 2 Kat. Ausst. Neuss 1963, Th. M., S. 3 (M. Engels)
- 3 „Heroen“ der Arbeit u. Aktivität – vgl. dazu W. Hütt, Düsseldorfer Malerschule, 1964, S. 129, der in diesem Zusammenhang auf Mintrop als Vorläufer der neuidealistischen Kunst H. v. Marées verweist.
- 4 Vgl. dazu auch Mintrops „Bauarbeiter auf dem Gerüst“, 1858 (Kat. Ausst. Neuss 1963, Th. M., Abb. 11), wo neben den nackten Arbeitern ein dicker, mit Zipfmütze und Umhang bekleideter Mann steht, dem ein (Bau-)Plan gezeigt wird, u. zahlreiche weitere Beispiele (Kat. Mus. Düsseldorf 1978/80, Nrn. 783, 791, 796 u. a. m.).

24

### Der kleine Schulmeister

Rohrfeder und Pinsellavierung in Braun über Bleistift. – 25,9 × 29,3 cm. – Bezeichnet r. u.: *Th. Mintrop*

Inv.Nr. Gr 227. – Erworben 1957 bei Ketterer, Stuttgart. – Vorbesitzer: Sammlung Heumann, Chemnitz (rücks. Sammlerzeichen Lugt 2841 a), B. Jolles (Sammlerzeichen Lugt 381)

Lit.: Verst. Kat. 29, R. N. Ketterer, Stgt. 1957, Nr. 207; Verst. Kat. 19, Weinmüller, München 1939, Nr. 746; Verst. Kat. 36, H. Helbing, München 1895, Nr. 1147.

Abb. 18

Die karikaturistische Szene mit ihrem zügigen Zeichenstil gehört zur Gruppe der zwischen 1854 und 1863 entstandenen Blätter. Dergleichen humorvolle Genreszenen mit karikierender Nachahmung von Erwachsenen gibt es von mehreren Düsseldorfer Künstlern, so z. B. die „Spielenden Pfarrkinder“ von J. P. Hasenclever, 1846/47 (Kunstmus. Düsseldorf Inv.Nr. 1921/193). Eine kleinere Zeichnung „Der kleine Gelehrte“ von Mintrop besitzt auch die Nationalgalerie in Berlin (vgl. L. v. Donop, Kat. d. Handz., Berlin 1902, Nr. 419).

25

### Bergpredigt. Um 1860–65

Rohrfeder u. Pinsel, Lavierung in Braun über Bleistift auf braunem Papier (mit korrigierenden Papierüberklebungen). – 65 × 89,3 cm (Darstellung 64 × 80,5 cm). – Bezeichnet r. u.: *Mintrop*

verso: Verkündigung an die Hirten  
Bleistift. – Bezeichnet r. i. Randverlauf: *Nr. II Bergpredigt von Th. Mintrop. Eigentum von B. Budde Maler*

Inv.Nr. Gr 650. – Erworben 1971 aus Düsseldorfer Privatbesitz.

Viele Künstler des 19. Jahrhunderts haben die Bergpredigt Christi (Matth. 5, 1 ff.) dargestellt, ein Thema, das besonders die an der religiösen Unterweisung des „einfachen Volkes“ interessierten Nazarener wie Fr. Overbeck beschäftigte. Von Mintrop gibt es zahlreiche Versionen, deren früheste ein 1858 datiertes Aquarell ist<sup>1</sup>. Klapheck<sup>2</sup> gibt als spätestes Datum eine große aquarellierte Federzeichnung von 1865, so daß anzunehmen ist, daß auch das Neusser Blatt in den 1860er Jahren entstanden ist.

- 1 Die gesamten Varianten sind aufgezählt in: Kat. Mus. Düsseldorf 1978/80, 1. Teilbd., Nr. 624 (Abb. Teilbd. 2, 741, Zeichnung von 1863)
- 2 R. Klapheck, Mintrop, 1923, S. 157, Nr. VIII, 29 (zahlreiche Versionen, jedoch nicht die Neusser)

## HEINRICH KARL ANTON MÜCKE

Breslau 1806 – 1891 Düsseldorf

In Breslau Schüler H. Königs; seit 1824 an der Berliner Akademie bei W. v. Schadow, dem er 1826 nach Düsseldorf folgte; 1833/34 Romaufenthalt als preußischer Pensionär; seit 1836 Meisterklasse; 1844 Lehrer, ab 1849 Professor an der Düsseldorfer Akademie. Mücke war 1829–38 maßgeblich an den Fresken in Schloß Heltorf beteiligt (Hohenstaufenzyklus); neben weiteren Monumentalmalereien schuf er zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Radierungen mit religiösen wie profanen Themen; er zählt zu den führenden Meistern der Düsseldorfer Historienmalerei.

Lit.: Thieme-Becker 25, 1931, S. 211; Bötticher II, 1, S. 83–85; Nagler 11, S. 54–57

Abb. 19

26

### Studienkopf eines Jünglings

Schwarze Kreide auf braunem Papier. – 23,5 × 25,3 cm. – Bezeichnet r. u.: *Mücke*

Inv.Nr. Gr 708. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981

Die mit Licht und Schatten plastisch modellierte Kopfstudie zeigt ein idealisiertes Jünglingsantlitz, wie es auf Mückes Historienbildern öfters zu finden ist – so in seinem 1829/30 ausgeführten ersten Wandbild in der Halle des gräflich Speeschen Schlosses zu Heltorf: „Kniefall Heinrichs des Löwen vor Kaiser Barbarossa in Erfurt“ (vgl. die links vom Kaiser stehende und zu ihm aufblickende Jünglingsgestalt mit Schwert)<sup>1</sup>.

- 1 Vgl. Koetschau, A. Rethels Kunst, 1929, S. 89–91, Abb. 48; Schaarschmidt, Gesch. d. Düsseld. bild. K., S. 93 ff.; D. Graf, D. Fresken von Schloß Heltorf, in: Kat. Ausst. Düsseldorf 1979, S. 112–21.

## CARL MÜLLER

Darmstadt 1818 – 1893 Neuenahr

Nach erster Ausbildung bei seinem Vater Franz Hubert Müller (Galerie-Inspektor und Lehrer an der Zeichenakademie in Darmstadt) seit 1835 Schüler der Düsseldorfer Akademie (Carl Sohn, W. v. Schadow). 1839–43 Studienaufenthalt in Italien zur Vorbereitung der Fresken für die Apollinaris-Kirche in Remagen – in Gemeinschaft mit seinem Bruder Andreas, E. Deger und Ittenbach. Von Rom aus, wo Overbeck als verehrtes Haupt der Nazarener großen Einfluß ausübte, Ausflüge nach Florenz, Perugia, Siena u. a., wobei zahlreiche Kopien nach den bewunderten Meistern der Frührenaissance u. a. gefertigt wurden; Studienwanderungen auch mit J. W. Schirmer. 1844–50 Ausführung der Apollinaris-Fresken; Hauptbilder: „Geburt Mariens“ mit den „Vorbildlichen Frauen“; „Himmelfahrt und Krönung Mariens“. 1849 Meisterschüler, 1857 Professor, seit 1883 Direktor der Düsseldorfer Akademie. Carl Müller ist einer der Hauptvertreter des Düsseldorfer Nazarenismus.

Lit.: H. Finke, Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen, Köln 1896; A. Koller, Das Ideal der Nazarener, Emsdetten (1935), bes. S. 32 ff.

27

### Die Jünger am leeren Grab Mariens. 1845

Vorbereitender Karton für den unteren Teil des Freskos „Die Krönung Mariens“ in der St. Apollinaris-Kirche in Remagen

Schwarze und weiße Kreide auf quadriertem, graubraunem Papier. – 128,5 × 166,7 cm. – Bezeichnet r. u.: *Carl Müller Düsseldorf 1845.*

Inv. Nr. Gr 141. – Erworben 1955 von der Familie Lonnes/van Endert, Neuss

Schon im ersten römischen Winter seines Studienaufenthaltes in Italien (d. i. frühestens Januar 1840) begann Carl Müller mit der Arbeit am Karton der „Krönung Mariens“<sup>1</sup>, eines der

Abb. 11

Abb. 24

ihm für ein großes Wandbild zugeteilten Themen für St. Apollinaris in Remagen<sup>2</sup>. Schadow, Schirmer und sein Bruder Andreas äußerten sich sehr lobend über die Komposition. Auch die dafür benötigten Einzelstudien (Akte, Gewand-, Kopf-, Pflanzen-, Landschaftsstudien) fertigte er zum Teil dort an. Im Frühjahr 1844 begann er – in Gemeinschaft mit den am Auftrag beteiligten Künstlern (s. o.) – mit der Ausführung der Fresken nach seinen Entwürfen: Im ersten Jahr entstanden die Triumphbogenbilder (Apokalyptisches Lamm; Engelscharen auf beiden Seiten des Bogens), 1845 freskierte er an der Südwand des östlichen Vorchorraumes der Kirche den oberen Teil seines ersten Bildes aus dem Marienzyklus, die Krönung Mariens durch Christus mit beidseitigen Engelchören, 1846 malte er dann unter der Krönung die am offenen, blumengefüllten Grab Mariens teils stehenden, teils knienden 14 Figuren der Apostel mit Paulus u. a. Heiligen.

Müller verpflichtet in dieser Komposition, Raffaels Vorbild folgend (Krönung Mariens, 1503, Vatikan), die Bildtypen der Himmelfahrt (unterer Teil) mit der Krönung Mariens<sup>3</sup>, wozu er noch das traditionell verbundene Motiv der Gürtelspende an den knienden Apostel Thomas fügte (realer Beweis für die vollzogene Himmelfahrt). Die himmlische und irdische Zone verknüpfte er rahmend durch herabschwingende Engelgewänder und aufsteigende Felskulissen. Als künstlerische Vorbilder, nach denen er u. a. kopierte, sind ferner namhaft zu machen Peruginos „Himmelfahrt Christi“ (die auf der Hinreise nach Italien mit Schadow in Lyon auf Ittenbach und Carl Müller einen überwältigenden Eindruck gemacht hatte<sup>4</sup>), dessen „Himmelfahrt Mariens“ sowie Fra Angelicos – ein von ihnen besonders verehrter Künstler – „Krönung Mariae“ in Florenz u. v. m.

Der wie üblich im Winter vor der Ausführung gearbeitete Karton mit den Aposteln am Grabe zeigt gegenüber dem Fresko und dem bildmäßig ausgeführten Aquarell (Nachlaßverwaltung Graf v. Fürstenberg-Stammheim, heute als Dauerleihgabe im Diözesanmuseum Köln) beträchtliche Unterschiede hauptsächlich in Anordnung und Kennzeichnung der Apostel sowie dem noch leeren Steinsarkophag, dem auf dem Wandbild die symbolischen Marienblumen (Rosen, Lilien – vgl. Raffaels Vor-Bild) entsproßen; ferner ist für die rechts hinten noch fehlende Gestalt ein jugendlicher Apostel im Profil eingefügt. Den zentralen stehenden Figuren Petrus und Paulus wurde links Johannes gleichgeordnet, auch achtete Carl Müller bei der Ausführung auf eine noch strenger symmetrische Kreisgruppierung der Apostel.

Schon im Entstehen fand das Werk begeistertes Lob bei den Zeitgenossen; so prophezeite J. W. Schirmer seinem Freund eine glänzende Zukunft, nachdem er die „wundervolle Composition von wahrhaft rafaelischer Schönheit“<sup>5</sup> gesehen hatte.

1 H. Finke, C. M., 1896, S. 40

2 Nach längeren Schwierigkeiten erhielten die Schadow-Schüler Ernst Deger, Andreas und Carl Müller, Franz Ittenbach den im Mai 1839 endgültig vom Auftraggeber Graf Egon von Fürstenberg-Stammheim unterzeichneten Kontrakt zur Ausmalung der sich im Neubau befindlichen Apollinaris-Kirche in Remagen. Zur Arbeit der vier Künstler (1843–54) in der vom Kölner Dombaumeister E. F. Zwirner 1839–42 in neugotischen Formen erbauten Wallfahrtskirche vgl. Anm. 1, ebenda S. 21–48; A. Koller, *Das Ideal der Nazarener*, S. 29 ff., bes. S. 58–96; D. Graf, *Die Düsseld. Spätnazarener in Remagen* . . . , in: *Kat. Ausst. Düsseldorf/Darmstadt 1979*, S. 121–27 (m. Abb.)

Die Kirche ist über dem Grundriß eines griechischen Kreuzes erbaut und kreuzrippengewölbt. Der östliche Kreuzarm dient als Vorchor und öffnet sich in einen Triumphbogen nach dem leicht eingezogenen polygonalen Chor. Alle Wandflächen sind oberhalb einer Sockelszene bemalt mit zyklischen Darstel-

lungen aus drei Themenkreisen: Leben Jesu (von E. Deger), Marienleben (Carl Müller), Leben des hl. Apollinaris (u. Schmuckornamentierungen: Andreas Müller), begleitende Nebenszenen u. a. (F. Ittenbach).

3 Aus dem bevorzugten Bildtypus des Marienbildes mit der gleichzeitigen Aufnahme ihrer Seele in den Himmel entwickelte sich allmählich das in der italienischen Renaissance entscheidend ausgeformte Thema der Himmelfahrt Mariens; Fra Angelico hatte um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Krönung Mariens durch Christus hinzugefügt. Carl Müller schuf durch die bildparallele Ausrichtung des Sarkophages, den symmetrischen, ansteigenden Apostelkreis und die Verschleifung der Erd- und Himmelszone an den Rändern eine harmonische, die vorbildhafte Komposition Raffaels glättende Version des Themas. Ittenbach hatte unterhalb als Nebenszenen Tod und Begräbnis Mariens gemalt. Auf der gegenüberliegenden nördlichen Querwand vollendete 1847 Deger das korrespondierende Fresko „Auferstehung Christi“.

4 H. Finke, Ittenbach, 1898, S. 24

5 L. Kaufmann, C. M., in: *D. Kunst für Alle*, 7. Jg., H. 2, S. 3

28

Abb. 25

### Die vorbildlichen Frauen. Winter 1848/49

(Eva, Sarah mit Isaak, Rachel, Abisang, Esther, Abigail, Judith, Bathseba).

Schwarze und weiße Kreide auf quadriertem, braunem Papier, r. angestückt. – 87 x 144 cm.

Inv. Nr. Gr 510. – Erworben 1965 aus Privatbesitz Freiburg i. Br.

Der von Carl Müller in St. Apollinaris ausgeführte marianische Bilderzyklus beginnt – betritt man den Kirchenraum durch das Westportal – an der Südwand des westlichen Kreuzarms mit der Geburt Mariens. Es ist das letzte der von ihm dort geschaffenen Fresken: Der obere Teil, die Geburt Mariens, entstand Frühjahr bis Herbst 1848<sup>1</sup>. Den unteren Teil freskierte er 1849; darauf sind vor einem Vorhang – mittelalterlicher Tradition folgend – die „vorbildlichen Frauen“ (d. h. die Maria präfigurierenden Frauen des Alten Testaments, vgl. dazu Führich, *Kat. Nr. 9*)<sup>2</sup> in lockerer Rhythmisierung zur Rechten und Linken der mädchenhaft-demütigen Abisang aufgereiht.

Der Karton stimmt mit dem Fresko weitgehend überein und dürfte die im Winter 1848/49 gefertigte Vorlage zum vergrößerten Wandbild sein<sup>3</sup>; nur noch die Hintergrunddraperie und die Namen der Frauen wurden der Komposition hinzugefügt. Den formal nicht aufgezeigten Zusammenhang des oberen mit dem unteren Bildteil deutete Carl Müller durch die Umschrift im Rahmen des Bildes an: „Sicut liliū inter spinas sic amica mea inter filias“<sup>4</sup>. – Wie hoch die zeitgenössische Kritik gerade diese Komposition von ihm wertete, belegt ihre Aufnahme unter die Haupttypen des 19. Jahrhunderts in Wilhelm Lübkes „Denkmäler der Kunst“, 1856<sup>5</sup>; dieser zählte das Werk wegen seines „hohen Adels, seiner reinsten Anmuth des Stiles und der malerischen Vollendung“ zu den besten Leistungen der modernen Freskomalerei.

1 Vgl. H. Finke, C. M., 1896, S. 44/45; A. Koller, *D. Ideal der Naz.*, S. 62/63. Einen Entwurf für das Gesamtfresko besitzt das Kunstmus. Düsseldorf. (vgl. *Kat. Mus. Düsseldorf*, 1978/80, 1, Nr. 729; 2, Abb. 926)

2 Führichs „Triumph Christi“ von 1839 war besonders im römischen Nazarenerkreis sofort bekannt und ist als Motivvorbild wahrscheinlich; auch darf ein Einfluß von Peruginos Cambio-Wandbildern in Perugia angenommen werden, wie in den Frauengestalten Müllers Studium des späten Raffael, Pinturicchios u. a. deutlich wird; er orientierte sich in Italien also nicht nur, wie Overbeck es vorschrieb, an prä-raffaelischen Künstlern.

3 Vgl. dazu die stark abweichende Formulierung auf dem Düsseldorfer Gesamtentwurf um 1845 (s. Anm. 1)

4 In Müllers Interpretation: „Wie aber der Schatten nur seiner äußern Gestalt nach seinem Vorbilde ähnlich, nicht aber seinem Wesen nach ihm gleich ist, so ist die h. Jungfrau zugleich erhabener als alle ihre Vorbilder“ (Finke, s. Anm. 1)

5 Lübke, W./J. Caspar, *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges* . . . bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Neue Ausg. i. 2 Bdn, Stgt. 1858, S. 22, II (Malerei), Tafel XLVII, E XVI, 122.

29

Abb. 27

### Porträtsstudie eines jungen Mädchens nach links. (Müllers Schwester Agnes). 1835

Bleistift auf Pauspapier. – 21,5 x 18,5 cm. – Bezeichnet r. u.: *MC* (ligiert) *Agnes Ahrweiler 24/10 35*

Inv. Nr. Gr 509. – Erworben 1965 aus Freiburger Privatbesitz.

Nach dem Tod des Vaters übersiedelte seine Mutter im Herbst 1835 mit den Kindern nach Ahrweiler, wo die Familie ein kleines Weingut besaß<sup>1</sup>. Carl Müller wird die zarte Porträtszeichnung seiner Schwester Agnes vor seiner Übersiedelung an die Düsseldorfer Akademie gefertigt haben, wohin er seinen Brüdern Andreas und Constantin<sup>2</sup> im Wintersemester desselben Jahres folgte.

1 L. Kaufmann, *Bilder aus dem Rheinland*, Köln 1884; Abschnitt: Jugenderinnerungen an Ahrweiler, S. 101 ff.

2 Andreas ist der spätnazarenische Historienmaler (vgl. seine Beteiligung in St. Apollinaris), Professor und Leiter des Kupferstichkabinetts a. d. Düsseld. Akademie (Kassel 1811–1890 Düsseldorf); Constantin (1815–49) wurde Kupferstecher; er arbeitete hauptsächlich nach Vorlagen von Nazarenern (Overbeck, Ph. Veit, E. Steinle).

30

Abb. 26

### Studie eines sitzenden jungen Mannes in weitem Umhang. (Raphael Schall). 1837

Bleistift weiß gehöht, auf bräunlichem Papier. – 29 x 22 cm. – Bezeichnet r. u.: *Soñntag 5ter März 1837 nach R. Schall*

Inv. Nr. Gr 502. – Erworben 1964 aus Freiburger Privatbesitz.

Raphael Schall<sup>1</sup> gehörte als Student der Düsseldorfer Akademie wie Müller zum Kreis der sich besonders der religiösen Historienmalerei zuwendenden Schüler um Ernst Deger<sup>2</sup>; diese zeichneten gemeinsam nach der Natur bei Ausflügen in das Ahrtal und die Eifel sowie in einem Kompositionsverein. Müller schuf in jenen Lehrjahren zahlreiche Porträtszeichnungen von seinen Freunden; die Draperiestudie nach Schall<sup>3</sup> zeigt in Kontur und Schraffur noch anfängerhafte Unsicherheit.

1 1814 – Breslau – 1859; 1834–42 in Düsseldorf. Schuf religiöse Historienbilder in der Nazarener-Nachfolge, Porträts und Stilleben.

2 H. Finke, C. M., 1896, S. 17 ff.

3 Vgl. die zahlreichen Draperiestudien nach den Freunden im römischen Lukasbrüderkreis, dem Vorbild der Düsseldorfer Spätnazarener.

31

Abb. 28

### Studie einer nach rechts sitzenden jungen Italienerin. 1840

Schwarze Kreide und Bleistift. – 23,2 x 27,8 cm. – Bezeichnet r. u.: *Roma 17/2 1840*

Inv. Nr. Gr 507. – Erworben 1965 aus Freiburger Privatbesitz.

Mit ihrem Lehrer Wilh. v. Schadow reisten Carl Müller und Ittenbach im Herbst 1839 nach Italien, um sich wie Ernst Deger und der Bruder Andreas Müller – die bereits seit 1837 in Rom waren – für den gemeinsamen Freskenauftrag in St. Apollinaris vorzubereiten. Carl Müllers umfangreiches Studienmaterial nach der Natur (Herbst 1839–1842) umfaßt Landschafts- und Architekturskizzen sowie zahlreiche Zeichnungen nach „Realien“, Modellen und Akten<sup>1</sup>. Diese Studien, auf die von den schulbildenden Lukasbrüdern besonders Wilhelm Schadow großen Wert legte, wurden dann für die Komposition stilisiert (idealisiert) und als „naturwahre Destillate“ übernommen.

Die Modellstudie der nach rechts bequem sitzenden, nachdenklich den Kopf mit der Linken auf ihr angewinkeltes linkes Bein stützenden Italienerin zeigt die klaren Konturlinien nazarenischer Zeichnungen, doch schraffierte Müller die Schattenpartien unterschiedlich kräftig, wodurch er farbige Werte erzielte<sup>2</sup>.

1 H. Finke, C. M., 1896, S. 32–40

2 Zum Stützmotiv der sitzenden Italienerin vgl. Fr. Overbecks „Vittoria Caldoni“ (München, Neue Pinakothek bzw. Wuppertal, Von der Heydt-Museum; letztere Fassung blieb im Besitz Overbecks und war Müller ev. bekannt).

32

Abb. 30

### Porträtstudie eines jungen Mädchens im Profil nach links. 1840

Schwarze Kreide und Bleistift. – 29 x 22,5 cm. – Bezeichnet l. M.: *Roma 20 Maggio 1840*

Inv. Nr. Gr 506. – Erworben 1965 aus Freiburger Privatbesitz.

Wie die Studie vom 17. Februar (s. o.) entstand diese Bildniszeichnung ziemlich am Anfang von C. Müllers römischem Aufenthalt (Ankunft in Rom: 22. Dez. 1839), als er bereits an seinem Karton der „Krönung Mariens“ für Remagen arbeitete; vielleicht handelt es sich um eine vorbereitende Studie, doch läßt sie sich keinem der Wandbilder zuordnen.

Das Porträt in seiner umrißbetonten graphischen Gestaltung steht in der Tradition nazarenischer Bildniskunst. Das Gesicht spricht sich vor allem in der klaren Profillinie und den aus dem nur angedeuteten Hemd aufsteigenden Hals-, Schulter- und Nackenlinien aus, wie auch durch den in die Ferne gerichteten Blick. Eine aus der summarisch gegebenen Frisur herausgelöste, das Gesicht rahmende feine Haarsträhne bildet mit Halslinie und angedeuteter Perlenkettenschnur eine gebrochene Wellenlinie, welche die ebenmäßige geschlossene Profilkontur merkwürdig irritiert. Die feine Binnenzeichnung modelliert Augenpartie, Nase, Mund, Kinn und Ohr, doch bleibt die Wiedergabe der Haut weitgehend flächig, da sich

Licht- und Schattenpartien frei über die Körperformen hinwegsetzen – so bilden z. B. die Schattenschraffuren nicht die plastische Rundung des Halses nach, sondern geben realistisch die sich dort durch Lichteinwirkung abzeichnende Schattenfigur. Die Wiedergabe von malerischen Effekten unterscheidet die Bildniszeichnungen von Spätnazarenern wie Carl Müller von denen der ihnen vorbildhaften Lukasbrüder<sup>2</sup>: die klare Umrißkontur wird nun, unabhängig von den Körperformen, durch Licht- und Schattenverteilung farbig belebt.

1 H. Finke, C. M., 1896, S. 40

2 Vgl. z. B. das Fohr zugewiesene Profilbildnis einer jungen Italienerin (Kat. Ausst. München 1979/80, Staatl. Graph. Samml., Nr. 24, Abb. 26)

33

Abb. 29

### Weiblicher Rückenakt. Januar 1841

Bleistift. – 32,8 x 24 cm. – Bezeichnet r. u.: *Roma 22 Genajo (!) 1841*

Inv. Nr. Gr 508. – Erworben 1965 aus Freiburger Privatbesitz.

Die zahlreichen Aktstudien Carl Müllers wie anderer Düsseldorfer Schadow-Schüler<sup>1</sup> und Schadows selbst<sup>2</sup> belegen, wie wichtig letzterer ausführliche Naturstudien auch nach dem nackten weiblichen Modell bei der Vorbereitung von Kompositionen einschätzte. Nach altem akademischem Brauch lehrte er, nackte Modelle in der Stellung, in der die Figuren im Bild erscheinen sollten, zu zeichnen, so daß eine Komposition sich aus der Summe einzelner Bewegungsstudien nach der Natur zusammensetzte. Bei ihrem Aufenthalt in Rom zeichneten die Remagener Künstler gemeinsam nach dem Akt<sup>3</sup>; so gibt es in Andreas Müllers Nachlaß (heute – noch unbearbeitet – im Diözesanmuseum Köln) die Apollinaris-Fresken vorbereitende Aktstudien u. a. vom 18. und 21. Januar 1841 – wohl nach demselben Modell „Mimicuscia“<sup>4</sup>. Carl Müllers weiblicher Rückenakt erscheint in keinem seiner Remagener Wandbilder, doch legt das von der Frau im rechten Arm gehaltene Bündel nahe, daß die Studie für eine bestimmte Komposition angefertigt wurde.

1 H. Finke, C. M., 1896, S. 37/38; vgl. Kat. Nr. 4 (Karl Clasen); Kat. Mus. Düsseld. 1978/80, Nrn. 454, 460 f., 476 u. a. (E. Deger); Nr. 727 (A. Müller)

2 Kat. Ausst. Düsseld. 1962, W. v. Schadow, Nrn. 256 ff. u. v. a.

3 A. Koller, D. Ideal d. Naz., 1935, bes. S. 55 f.

4 Vgl. Kat. Mus. Düsseld. 1980, Textband, S. 251 f. (Nr. 727)

34

Abb. 31

### Gewandfigur in weitem Umhang mit Stock (Andreas Müller). 1841

Schwarze Kreide und Bleistift; l. u. r. seilt. schwach sichtbare Skizzen. – 27,5 x 20,5 cm. – Bezeichnet r. M.: *Rom 13 Mai 1841 nach Andreas*

Inv. Nr. Gr 500. – Erworben 1964 aus Freiburger Privatbesitz.

Nicht nur das Akt-, sondern auch das Gewandstudium betrieben die vier Remagener Künstler in Rom gemeinsam, letzte-

res wöchentlich im Atelier Overbecks unter seiner Leitung. Wie die Lukasbrüder einst standen sie sich dabei gegenseitig Modell.

Müller setzte bei dieser streng konturierten Gewandfigur Licht- und Schattenkontraste ein, die geeignet sind – trotz flächiger Wiedergabe des schweren Umhangs, der mit wenigen großen Falten den Körper bezeichnet – ihre Plastizität und Räumlichkeit sichtbar zu machen<sup>1</sup>. Andreas, obwohl nach rechts in Bewegung, wendet sein Gesicht voll dem Betrachter zu. Wahrscheinlich steht er hier als Wanderer (Pilger, Hirte?) Modell; eine Komposition, die diese Studie verwendet, wurde nicht gefunden.

1 Dem dunkel-flächigen Teil (den Wechsel in den Schraffurlagen und tiefe Faltschatten beleben) kontrastiert er einen lichthellen Streifen an Andreas' rechter Seite, wo der Mantel den bewegten Körper in klaren Konturlinien nachzeichnet oder mit Falten umspielt.

35

Abb. 23

### Lilie. 1880

Schwarze Kreide, weiß gehöht auf grauem Papier. – 39 x 19,5 cm. – Bezeichnet r. M.: *C. M. Düsseldorf 6/7 1880* (links Farbangaben zu Blüten, Blättern, Stengel)

Inv. Nr. Gr. 497 a. – Erworben 1964 aus Freiburger Privatbesitz.

Plastisch hebt sich der sorgfältig studierte Lilienstengel vor dem dunkel schattierten Hintergrund ab; detaillierte Naturstudien zur Vorbereitung seiner Gemälde erarbeitete sich Müller selbst noch als alter Künstler; er begnügte sich nicht mit der routinierten Wiedergabe häufig gezeichneter Realien, Gewandfalten etc.

36a

Abb. 33

### Joseph und seine Brüder in Ägypten. 1841

Schwarze Kreide. – 30,2 x 48,5 cm. – Bezeichnet r. u.: *MC (ligiert) Roma 9 Dez. 1841.*

Inv. Nr. Gr 491. – Erworben 1964 bei Karl und Faber, München.

Lit.: Verst. Kat. Karl u. Faber 92, München 1964, Nr. 794; H. Finke, C. M., 1896, S. 39 f.

36b

Abb. 33

### Joseph und seine Brüder in Ägypten. 1842

Eigenhändige freie Kopie nach 36 a

Bleistift auf bräunlichem Papier; gerändert. – 19,5 x 29 cm. – Bezeichnet r. u.: *Carl Müller 1842*

Inv. Nr. Gr 491 a. – Erworben in den 50er Jahren vom Antiquariat Vetter, München. Vorbesitzer: Prinz J. G. v. Sachsen (Inv. Nr. SI/14 253; dort als Karl Friedr. Joh. von Müller); vgl. a. d. Untersatz dessen eigenh. Hinweis: „1842 in Rom gefertigt. Joseph und seine Brüder. Gruppe von 14 Figuren. Mit dem Stiff in Overbecks Manier. Vorzügliches Blatt. . . (unleserlich) aus von Hillers Album entnommen.“

Schon bald nach ihrer Ankunft in Rom hatten Deger und Andreas Müller mit Ed. Steinle und F. v. Rohden einen sich schnell vergrößernden Kompositionsverein gegründet, um sich durch Kompositionsübungen zu fördern (Febr. 1838)<sup>1</sup>: wöchentlich wurde ein Thema gegeben und die Kompositionsentwürfe dann gemeinsam besprochen. 1841 nahmen neben den vier mit den Apollinaris-Fresken beschäftigten Künstlern u. a. zeitweilig J. W. Schirmer, I. A. Settegast und der Düsseldorfer Kupferstecher Jos. Keller daran teil.

Carl Müllers Entwurf aus der Josephsgeschichte für einen der Kompositionsabende<sup>2</sup> illustriert die Textstelle 1. Mose 44, Vers 14–34: Joseph, von den Brüdern noch nicht erkannt, weist auf Benjamin, welchen er als Sühne für einen angeblich geraubten Pokal bei sich behalten will – Juda aber bittet ihn, an seiner Statt bleiben zu können, um dem alten Vater den Verlust seines zweiten Sohnes zu ersparen.

Die Komposition orientiert sich im Bildaufbau stark an dem 25 Jahre zuvor geschaffenen Fresko „Die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder“ von Peter Cornelius in der Casa Bartholdy in Rom, wo die Lukasbrüder ihr erstes monumentales Gemeinschaftswerk schufen. Müller übernimmt den schmalen, durch Arkaden gegliederten Bildraum, der Ausblick in die Landschaft gestattet; er behält links Josephs getreppten Thron bei sowie die Gliederung der Brüder in zwei Gruppen, wovon die linke von rechts ansteigt. Auch zeigt die Gestalt Josephs Anklänge an Schadows Bartholdy-Fresko „Traumdeutung Josephs“, doch sind die anderen Gestalten durchaus eigenständig charakterisiert.

1 A. Koller, D. Ideal d. Naz., 1935, S. 53, Anm. 204

2 H. Finke, C. M., 1896, S. 39 f.

37

Abb. 32

### Mariae Tempelgang nach Spinello Aretino (S. Croce, Florenz). 1840/41

Schwarze Kreide. – 31,3 x 21,8 cm (Darstellung 25 x 20,5 cm).

Inv. Nr. Gr 504. – Erworben 1964 aus Freiburger Privatbesitz.

In Italien betrachteten die vier Remagener Künstler das Studium der alten Meister als vordringliche Aufgabe und widmeten den Kopien, Pausen und Gesprächen über deren Werke die meiste Zeit<sup>1</sup>. Die später nachgekommenen beiden Jüngeren, Carl Müller und Ittenbach, folgten den ihnen von Deger und Andreas M. vorrangig empfohlenen Studien nach den schlichten Kompositionen von präraffaelischen Meistern – wie sie auch den mit Friedrich Overbeck sorgfältig erarbeiteten Ausmalungsplan für Remagen mit der Themenauswahl, -anordnung und Raumverteilung akzeptierten. Ursprünglich hatte Deger im Westkreuzarm als Gegenstück für seine Geburt Christi Mariens Darstellung im Tempel durch Carl Müller vorgesehen, doch fand Overbeck das Thema für ein Wandbild nicht wichtig genug und schlug die Geburt Mariens vor<sup>2</sup>. Vielleicht ist Carls Interesse an dieser frühen Darstellung des Themas noch damit in Zusammenhang zu sehen, denn die Künstler arbeiteten auf ihren Studienfahrten bevorzugt nach in Remagen zu behandelnden Themen<sup>3</sup>. Carl Müller war im Sommer 1840 und 1841 in der Toskana und Umbrien, wo er zahlreiche Kopien fertigte; das Blatt wird damals entstanden sein.<sup>4</sup>

1 A. Koller, D. Ideal d. Nazarener, S. 47 ff.

2 H. Finke, C. M., 1896, S. 29

3 ebenda, S. 35; Koller, ebenda, S. 45, 47

4 Vgl. Heinrich Decker, Renaissance in Italien. Wien und München 1967, Tafel 6

## FRANZ NADORP

Anholt/Westf. 1794 – 1876 Rom

Durch Vermittlung seines Landesherrn Fürst zu Salm-Salm, 1814-27 Studium an der Prager Akademie unter Joseph Bergler; 1827 als Begleiter des Prinzen zu Salm-Salm nach Italien; 1828 nach Rom, das er mit Ausnahme eines Deutschlandaufenthaltes 1862 nicht mehr verließ. In Rom, wo er seinen Prager Studienfreund Joseph Führich wiedertraf, schloß auch er sich dem Kreis der Nazarener an, von denen er sich jedoch in seinen späteren Arbeiten durch einen freien, mehr malerischen Zeichenstil unterscheidet. Er wurde anregendes Mitglied und Mitbegründer des römischen Künstlerbundes (1829) und des deutschen Künstlervereins (1845). Zunehmend ohne Aufträge, verdiente er seinen Lebensunterhalt als Zeichenlehrer, bis ihm kurz vor seinem Tod sein Anholtscher Landesherr eine Pension aussetzte, wofür ihm Nadorps Nachlaß zukam, der bis heute im Anholter Schloß verblieben ist.

Lit.: Kat. Anholt 1976, Der Zeichner Franz Nadorp 1794-1876, ein romantischer Künstler aus Anholt. Werke aus dem Besitz der Fürsten zu Salm-Salm in Anholt ausgewählt und bearbeitet von einer Projektgruppe d. Kunsthist. Inst. d. Univ. Groningen unter Leitung von Henk van Os.

38

Abb. 34

### Kreuzabnahme. Um 1830

Bleistift mit Weißhöhlungen auf hellbraunem Papier, Segmentbogen-Abschluß und Eckverzerrungen. – 61 x 41,5 cm. – Bezeichnet l. u.: *F. Nadorp inv. Romae* Inv.Nr. Gr 700. – Alter Museumsbestand aus den 20er Jahren.

Nadorps religiöse Kompositionen sind fast alle in seiner Prager Akademiezeit und den ersten römischen Jahren entstanden, als er unter dem Einfluß seines Lehrers Bergler<sup>1</sup>, des Studienfreundes Führich und des Nazarenerkreises um Friedrich Overbeck stand.

Zur Datierung der sorgfältig ausgeführten Zeichnung kann eine Gruppe seiner in Anholt aufbewahrten Darstellungen herangezogen werden, die sämtlich religiöse Themen wiedergeben<sup>2</sup>; ihnen ist gemeinsam ein Segmentbogen-Abschluß und ornamentale Ausgestaltung der zwei übrigbleibenden Eckflächen<sup>3</sup>. Stilistisch eng verwandt mit der Kreuzabnahme zeigt sich ein September 1830 datiertes Blatt „Gott gibt Satan Macht über Hiob“, wo sich vergleichbare Umrißkonturierung, Schraffuren und weich und schlaff hängende Gewandfalten und -säume finden.<sup>4</sup>

Die durch tiefen Horizont und durch Großfiguren-Reihung auf schmalen Terrain monumental wirkende Komposition zerfällt in drei Teile: In der Mitte gruppieren sich um den in idealer Nacktheit gezeichneten Leichnam Christi symmetrisch die trauernde Maria und Johannes, Jos. v. Arimathia und ein weiterer Helfer; vorne kniet Maria Magdalena und küßt die Füße des Herrn. Nikodemus steht hinter dem Kreuz auf der Leiter und hält, die Balken von oben umgreifend, Seil und Leinentuch – die am Leichnam nirgends befestigt sind (an ihrer Funktionslosigkeit wird sinnfällig, wie eklektisch das Bild gebaut ist). Die einzelnen Kompositionsteile haben verschiedene künstlerische Vorlagen: Die Mittelgruppe findet sich auf italienischen Pietà-Darstellungen um 1500<sup>5</sup>, Nikodemus ist auf niederländischen Kreuzabnahmen des 17. Jahrhunderts<sup>6</sup> und Magdalena auf frühitalienischen Beweinungen sehr ähnlich dargestellt. Nadorp kombinierte in dieser Kreuzabnahme<sup>7</sup> (bemüht, aber z. T. ohne Sinn) Teile aus unterschiedlichen Bildtypen; vielleicht war es hauptsächlich ein Mangel an Erfindungsvermögen, der ihn als Künstler scheitern ließ.

1 Bergler behandelte in seiner akademischen Manier häufig christliche Themen, vgl. seine Radierfolge zur Bibel um 1805.

2 Kat. Mus. Anholt 1976, Nrn. 49–53

3 Die sinnigen Eckverzerrungen der Kreuzabnahme zeigen links die Paradieschlange mit Apfel – Hinweis auf die Erbsünde, die Christus durch seinen Kreuzestod büßt; rechts einen Widderschädel mit Kreuz – Hinweis auf die praefigurierende Szene der Opferung Isaaks durch Abraham im Alten Testament.

4 Kat. Mus. Anholt 1976, Nr. 53

5 Meist ohne die äußeren Assistenzfiguren – Vgl. z. B. Darstellungen von Perugino oder Gaudenzio Ferraris Pietà in Turin, Accademia Albertina

6 Vgl. bes. Rembrandts Kreuzabnahmen (1633 u. 1634) sowie diejenige v. Rubens in Antwerpen; Nadorp entstammte einer niederländ. Künstlerfamilie, so daß die Kenntnis von Stichen nach diesen Werken angenommen werden darf. Doch sei auch verwiesen auf Fra Angelicos Kreuzabnahme um 1440.

7 Andresen, D. dt. Malerradire, 1866, II, S. 281, Nr. 4 verzeichnet eine in der Komposition verschiedene Radierung einer Kreuzabnahme Nadorps.

## FRIEDRICH WOLDEMAR OLIVIER

1791 – Dessau – 1859

Erste Ausbildung bei dem Dessauer Hofbildhauer F. Hunold; mit seinem Bruder Ferdinand 1811 zum Studium der Malerei nach Wien, wo sie im Romantikerkreis um Friedrich Schlegel verkehrten. 1813/14 im Befreiungskrieg beim Lützower Freikorps; anschließend Reisen; Rückkehr nach Wien, Einfluß nazarenischer Kunst; 1816 gemeinsame Salzburgreise mit Jul. Schnorr und seinem Bruder Ferdinand. 1818 mit J. Schnorr und Th. Rehbenitz nach Rom; lebte mit diesen in engem Kontakt mit dem Nazarenerkreis um Overbeck und Cornelius; es entstanden neben Zeichnungen nach landschaftlichen und architektonischen Motiven Entwürfe zu einer Bilderbibel, die ab 1834 erschien. Nach einem Winaufenthalt 1822–29 (dort Heirat der ältesten Stieftochter seines Bruders, deren Schwester J. Schnorr ehelichte) nach München, wo er Schnorrs Mitarbeiter wurde bei der Ausführung der Nibelungenfresken u. a. im Königsbau der Residenz. 1850 Übersiedlung nach Dessau.

Lit.: Ludwig Grote, Die Brüder Olivier u. d. dt. Romantik, Berlin (1938)

39

### Adam und Eva nach der Verstoßung. 1822

Bleistift, Tuschfeder; mit einer Doppellinie gerändert. – 20,3 × 23,3 cm. – Bezeichnet r. u.: FO (ligiert); 1822 (außerhalb der Doppellinie)

Inv.Nr. Gr 235. – Erworben 1957 bei Ketterer, Stuttgart. Vorbesitzer: Sammlung Heumann, Chemnitz (rücks. Sammlerzeichen Lugt 2841 a)

Lit.: Verst. Kat. R.N. Ketterer 29, Stgt. 1957, Nr. 237, Taf. 8; Kat. Ausst. Wiesbaden 1937, Nr. 191; L. Grote, D. Brüder Olivier, 1938, S. 250 f. u. Abb. 155; G. Zick, Als Adam grub, in: Neusser Jb. 1978, S. 24–37, Abb. S. 25

Im römischen Kreis der Lukasbrüder gab es – initiiert durch Overbeck – seit den Anfängen Versuche, als Gemeinschaftswerk eine volkstümliche Bilderbibel zu schaffen<sup>1</sup>. Die Nazarener, die in Anlehnung an die Romantik die Verbindung von Kunst und Christentum erstrebten, wollten durch ihre Werke kunst- und volkerzieherisch wirken; dies glaubten sie hauptsächlich durch religiöse wie profane monumentale Wandbild- und graphische Illustrationszyklen zu erreichen. Wiederaufgenommen wurde der Plan einer nazarenischen Bilderbibel 1819 u. a. durch Julius Schnorr von Carolsfeld, der das Projekt am konsequentesten weiterverfolgte; im April 1821 wurde ein Künstlerverein gegründet, dessen Mitglieder – darunter Friedrich Olivier, J. D. Passavent, J. A. Koch – monatlich mehrere Themen aus dem Alten und Neuen Testament zu komponieren und den Freunden zu gemeinsamer Kritik vorzulegen hatten. Die von Schnorr erhaltene, „3. May (18)21“ datierte Bleistiftzeichnung der „Erschaffung Evas“ (s. Kat. Nr. 63) dürfte zur ersten Sitzung vorgelegen haben<sup>2</sup>, und auch Friedrich Oliviers Komposition wird für den Künstlerverein geschaffen worden sein<sup>3</sup>, der sich bereits ein Jahr später wieder auflöste. Die Herausgabe einer gemeinschaftlichen Bilderbibel realisierte sich nie; doch veröffentlichte Olivier 1834 ff. seine „Volksbilderbibel in 50 Darstellungen aus dem Neuen Testamente“<sup>4</sup>, wobei die frühe Zeichnung keine Verwendung finden konnte<sup>5</sup>.

Oliviers Komposition nach der Genesis (1. Mose 3, 17–23) zeigt in karger Landschaft die isolierten Figuren von Adam und Kain, Eva mit Abel, die alle konzentriert ihre Arbeit verrichten<sup>6</sup>. Kompositions- und Darstellungsmittel sind nazarenisch: die vereinfachte, unkomplizierte Ikonographie sowie die klare, flächige Komposition sollen auch Ungebildeten das Verständnis ermöglichen; die reine Umrisslinie der Zeichnung, die durch leichte Schraffierungen modelliert und belebt wird, bringt den Bildgedanken schlicht zum Ausdruck; erzählerische Momente erleichtern einem ungeschulten Betrachter die Beschäftigung mit der biblischen Illustration.

1 J. Assel, Deutsche Bilderbibeln im 19. Jahrhundert, insbesondere nazarenische Bilderfolgen, in: Kat. Ausst. Neuss 1982/83, J. Schnorr v. C., Die Bibel in Bildern, S. 28 ff.

2 ebenda S. 7

3 Von ihm gibt es eine gleichzeitige Illustration zum N. T., „Christus bei Maria und Martha“, ebenfalls ehem. Sammlg. Heumann, Chemnitz (heute: Sammlg. Schäfer, Schweinfurt).

4 s. Anm. 1, ebenda, S. 30

5 Julius Schnorr und Friedrich Overbeck publizierten ihre eigenen biblischen Zyklen erst um 1860 – s. ebenda, S. 30–32 u. 6 ff.

6 G. Zick, Als Adam grub, in: Neusser Jb. 1978, S. 24 ff.

Abb. 36

40

### Bildnis seiner Gattin Fanny geb. Heller. Um 1827

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, auf bräunlichem Papier; Rand ringsum ergänzt. – 35,5 × 27,5 cm.

Inv.Nr. Gr 149. – Erworben 1955 bei Ketterer in Stuttgart.

Lit.: Verst.Kat. R. N. Ketterer 22, Stuttgart 1955, Nr. 610; Neusser Jb. 1964, Abb. auf dem Vorsatz.

Eine ältere Notiz auf der Rückseite des Porträts bezeichnet sicherlich richtig die Dargestellte als Fanny geb. Heller, gezeichnet von ihrem Gatten Friedrich Olivier in der ersten Zeit ihrer Ehe um 1827 – wie das Ölporträt in der Neuen Pinakothek, München<sup>1</sup> – und nicht als deren Schwester Marie Schnorr von Carolsfeld, „wie die Familientradition wissen wollte“. Beim Kauf lag der Zeichnung das Foto nach einem Gemälde Julius Schnorrs bei (monogrammiert und datiert 1830), welches das Brustbild seiner jungen Frau Marie wiedergibt<sup>2</sup>, deren starke Ähnlichkeit<sup>3</sup> mit ihrer älteren Schwester Fanny wohl zu der Verwechslung Anlaß gab; auch Theodor Rehbenitz' Doppelporträt der beiden Schwestern am Klavier von 1833<sup>4</sup> zeigt diese Familienähnlichkeit.

Die Stieftöchter Ferdinand Oliviers, Fanny und Marie, führten nach ihrer Verheiratung (1825 bzw. 1827) mit den Künstlerfreunden Friedrich Olivier und Julius Schnorr einen gemeinsamen Haushalt in München, dem sich 1833 noch Ferdinand Olivier mit seiner Familie anschloß. Um die beiden anregenden Frauen bildete sich bald ein romantischer Kreis, zu dem u. a. die Philosophen F. W. J. Schelling, F. Baader, der Mediziner J. N. Ringseis, J. Görres, Emilie Linder und viele Malerkollegen wie M. Schwind, K. Eberhard gehörten, die sich gerne zum gemeinsamen Musizieren trafen.

Den Porträttypus der Bildnisbüste im Dreiviertelprofil, den das Neusser Blatt zeigt, hatte Julius Schnorr im Anklang an die Florentinische Renaissance in seinen zahlreichen Porträtzeichnungen entwickelt<sup>5</sup>; an dessen Bildniskunst orientierte sich Friedrich Olivier<sup>6</sup>, der nach seiner Rückkehr aus Italien in Wien ab 1822 hauptsächlich als Porträtist tätig war. Das Fehlen jeglicher Bezeichnung auf Porträts ist für Olivier nicht so ungewöhnlich<sup>7</sup> wie die weiche Modellierung des Bildnisses fast ausschließlich mit dem Pinsel<sup>8</sup> und die abgestufte Tönung mittels der warm wirkenden Sepia, welche dem Blatt einen bildmäßigen, an ein Gemälde erinnernden Charakter geben. Für Friedrich Olivier als Künstler des Porträts – nicht nur als Kopist nach Schnorr – spricht die Ähnlichkeit mit seinem Profilbildnis Fannys<sup>9</sup>, wozu es eine Vorarbeit sein könnte; typisch für seine Bildnisse ist auch die objektive, sachliche, nicht schmeichelnde Wiedergabe der Dargestellten, die gegen Schnorrs eher subjektive, idealisierende Deutung steht.<sup>10</sup>

1 Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Inv. 10 673 (z. Z. im Depot): geführt als Ferdinand (!) Olivier, obwohl L. Grote (Die Brüder O., Berlin 1938, S. 317, Abb. 201) das monogrammierte und 1827 datierte Profilbildnis Fannys als Friedrich Olivier führt und abbildet.

2 Böttcher II, 2, 1901, S. 609, Nr. 14

3 Marie Schnorr, deren eigentümliche Schönheit auf dem Nürnberger Dürerfest 1828 gefeiert wurde, und die Zeitgenossen an Leonardo da Vincis „Gioconda“ erinnerte (Grote, Die Brüder O., S. 321) – kann schwerlich die auf dem Neusser Porträt Dargestellte sein, die in ihrer korrekten Kleidung und Frisur hausbacken und etwas gedrungen wirkt. Dagegen hat Schnorr 1830 Maria in deutlicher Anlehnung an das berühmte Bildnis der Mona Lisa porträtiert; schmaler, großäugiger, heiterer als ihre Schwester, hält sie auf dem Brustbild ein

Abb. 35

schimmerndes Tuch um Schultern und Nacken, die entblößt und mit einer Kette geschmückt sind – selbst die zeitgemäßen Locken lösen sich leicht und malerisch.

4 L. Grote, Die Brüder Olivier, S. 319, Abb. 202

5 Vgl. sein „Römisches Porträtbuch“, wo 19 Bildnisse von befreundeten und bewunderten Zeitgenossen zusammengefaßt sind (Kpfstichkabinett d. Akad. d. Bild. Künste in Wien; Hutter/Lhotsky, J. Schnorr, Wien 1973); Ähnlichkeit in der Haltung der Porträtierten zeigen hauptsächlich F. Horny u. C. Begas (ebenda, Abb. S. 51 u. 78), in der malerisch-tonigen Behandlung die Porträts von Ringseis u. W. Müller (ebenda., Abb. S. 15 u. 19).

6 Vgl. z. B. die Bildniszeichnungen beider nach dem Frhn. vom Stein, Rom 1821.

7 Kat. Ausst. München 1979/80, Von Dillis bis Piloty, S. 63, Nr. 69 (1. Bildniszeichnung nach dem Frhn. von Stein, Stadel, Frankf.) Eventuell befand sich früher eine Bezeichnung am unteren gesockelten Rand des Bildes, ehe der Rand ringsum ergänzt wurde.

8 Bei Olivier wie bei Schnorr sind die Konturen der Porträts sonst scharf umrissen und wird die plastische Modellierung durch feine, z. T. dichte stechermäßige Schraffurlagen gegeben. Dadurch wirken die Bildnisse kantiger und spröder als die sanft gerundete „Fanny“.

9 s. Anm. 1

10 s. Anm. 7, ebenda S. 64, mit Anm. 11

## JOHANN FRIEDRICH OVERBECK

Lübeck 1789 – 1869 Rom

Sohn des Liederdichters und späteren Lübecker Bürgermeisters Christian Adolf O.; erster Zeichenunterricht bei dem Maler J. Nicolaus Peroux (1804 bis Frühjahr 1806). Im Mai 1806 zur weiteren Ausbildung an die Wiener Kunstakademie (H. Füger); Freundschaft mit Franz Pfors; da ihm der Lehrbetrieb nicht genügte, Anschluß an den Carstens-Schüler E. Wächter und eigene Studien, auch nach altdeutschen Werken. 1809 mit den gleichgesinnten Studienfreunden Pforr, Hottinger, Sutter, J. Vogel und Wintergerst Gründung des Lukasbundes: Ziel war – in Anlehnung an die literarische und philosophische Romantik – die Erneuerung der Kunst auf religiöser, sittlicher und vaterländischer Grundlage nach dem Vorbild der alten Meister, in gemeinsamer kritischer Arbeit. Im Juni 1810 Ankunft von Overbeck, Pforr, Hottinger, Vogel in Rom; ab September 1810 bis Herbst 1812 gemeinschaftliches Wohnen und Arbeiten der Lukasbrüder im Kloster S. Isidoro; sie werden nun „Nazarener“ oder „Klosterbrüder“ genannt. 1813 Konversion Overbecks zum katholischen Glauben. 1816/17 Freskierung der Casa Zuccari (Bartholdy) durch die Lukasbrüder Cornelius, Overbeck, W. Schadow, Ph. Veit; 1817–29 als zweites großes Gemeinschaftswerk die Ausmalung des Gartenkasinos für den Fürsten Massimi mit Themen aus der altitalienischen Literatur (Overbeck – später mit Führich – das Tassozimmer). Mit Ausnahme von Deutschlandreisen 1831 und 1855 blieb Overbeck in Rom, wo er als Haupt der Nazarener religiöse Fresken, Tafelbilder und graphische Zyklen schuf und einen großen Schülerkreis nachhaltig beeinflusste.

Lit.: Margaret Howitt, Friedrich Overbeck, Sein Leben und Schaffen, hg. v. Franz Binder, Bd. 1 u. 2, Freiburg i. Br. 1886; Jens Christian Jensen, Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung, Lübeck 1969 (Lübecker Museumshäfte, 8)

## Kinderbildnis im Oval. 1805

Pinsel in Braun über Bleistift; Ovale: schwarze Tusche; Ecken des Rechtecks: hellblau aquarelliert, auf Büten (im ehemaligen Ovalausschnitt gebleicht). – 22,7 × 17,9 cm. – Bezeichnet r. u.: J. F. Overb. fec. 1805. Rückseitig alte Bezeichnung: Großtante Marianne Kook als 4jähriges Kind. Lite's Eigentum (geb. 1878).

Inv.Nr. 1983/108. – Erworben bei Carola von Ham, Köln 1983

Lit.: Verst. Kat. Kunsthaus am Museum, Carola von Ham 96, Köln 1983, Nr. 1656

Das Bildnis ist vielleicht eine Vorarbeit zu dem von M. Howitt im Werkverzeichnis (Bd. 2, S. 399) erwähnten Kopf eines kleinen Mädchens, in Kreide; bezeichnet „F.O. 1805“.

Das Bildnis des kleinen Mädchens, das Kopf und Blick dem Betrachter zuwendet, gehört zu einer Gruppe von Porträtzeichnungen, die der sechzehnjährige Overbeck in Lübeck als Schüler des Historien- und Porträtmalers J. N. Peroux fertigte. Die Lübecker Graphiksammlung besitzt aus derselben Zeit die Bildnisse seines Bruders Hans und seines Vaters<sup>1</sup>, die Nationalgalerie in Berlin das Porträt seiner Schwester Charlotte<sup>2</sup>, das in Porträtaufassung und -gestaltung dem Neusser Blatt sehr verwandt ist; Margaret Howitt führte 1886<sup>3</sup> weitere Bildnisdarstellungen nach Angehörigen und Bekannten auf. Sonst sind aus dieser frühen (Lehr-) Zeit, ehe Overbeck im März 1806 nach Wien zum Besuch der Kunstakademie übersiedelte, nur noch Studien nach Gipsen und Kopien nach diversen Vorlagen bekannt.<sup>4</sup>

Das weich und tonig in Braunabstufungen modellierte Köpfchen, dessen Locken das von den weit geöffneten Augen bestimmte Gesicht erfassen, ist reizvoll in das rahmende Oval einbeschrieben. Overbeck zeigt sich hier noch der Porträtgestaltung seines Lehrers Peroux verpflichtet, ehe er in Wien und Rom gemeinsam mit den befreundeten Lukasbrüdern die nazarenische Bildniskunst entwickelte.

1 J. Chr. Jensen, Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung, Lübeck 1969, S. 17, Nr. 83, 84; S. 18, Nr. 85 (m. Abb.)

2 Kat. Mus. Berlin (Nat. Gal.) 1902, S. 433, Nr. 10: Charlotte Overbeck, 1806, Sepia, Wasserfarben, 18,5 × 15,2 cm (Abb. S. 1067 in: M. Bernhard, Dt. Romantik-Handzeichnungen, Bd. 2)

3 M. Howitt, Fr. O., Bd. 2, S. 399

4 s. Anm. 1, S. 9–15

## JOHANN ANTON RAMBOUX

Trier 1790 – 1866 Köln

Seit 1803 Unterricht bei dem Malermönch Abraham in Florenville; 1808–12 Studien in Paris im Atelier von J. L. David; 1812–15 als Porträtmaler in Trier. 1815 kurzes Studium an der Münchner Akademie, ehe er 1816–22 über die Schweiz nach Italien reiste. In Rom in engem Kontakt mit den Lukasbrüdern, wo er bald Kompositionen in der Art der Nazarener fertigte. In seiner Landschaftskunst schloß er sich J. A. Koch an. 1818/19 zum Studium der Quattrocentisten Reisen nach Florenz, Mittel- und Süditalien. 1822 über München Rückkehr

nach Trier, wo er 1823–29 an der Lithographienfolge „Ansichten von Trier“ und 1828 an Fresken im Stadthaus arbeitete. 1832–42 wieder in Italien: legte eine bedeutende Sammlung von Aquarellkopien und Durchzeichnungen nach altitalienischen Fresken, Mosaiken und Tafelwerken an. 1843–66 tätig als Konservator und Restaurator der Wallraf'schen Sammlung in Köln, unterbrochen 1854 durch eine Jerusalemreise.

Lit.: Kat. Ausst. Trier 1935, J. A. Ramboux, 1790–1866 (H. Eichler); Kat. Ausst. Köln (W.-R.-Mus.) 1966/67, J.A.R., Maler u. Konservator 1790–1866; H. Eichler, J.A.R., Nazarener u. Realist, in: Beitr. z. Rhein. Kunstgesch. u. Denkmalpflege II, Düsseldorf 1974, S. 227–43, m. Abb.

## Verkündigung. 2. Hälfte der 1820er Jahre

Aquarell- und Deckfarben auf Pergament; Segmentbogen-Abschluß, Schmuckrahmen. – 21,1 × 15,5 cm. – Bezeichnet r. u.: JAR (ligiert) in f.; unten innerhalb der Schmuckrahmung: Sey gegrüßt, du Hochbegnadigte! der Herr ist mit dir! Siehe! ich bin des Herrn Magd, mir geschehe, wie du gesagt.

Inv.Nr. Ma 63. – Erworben von T. Schweikert, Mönchengladbach 1964.

Lit.: Kat. Ausst. Trier 1935, Nr. 115; Allerlei Neuerwerbungen, Neuss 1964, m. Abb.; Kat. Ausst. Köln 1966/67, Nr. 75, Abb. 9; Clemens-Sels-Museum Neuss, Braunschweig 1984 (Reihe Museum), Abb. S. 61

Das durch leuchtenden Farbklang und altmeisterliche Miniaturtechnik sich auszeichnende kleine Andachtsbild gibt die häufig dargestellte Szene des Lukasevangeliums in Anlehnung an niederrheinische Werke des 15. Jahrhunderts<sup>1</sup> und Reminiszenzen an das italienische Quattrocento<sup>2</sup>. Ein Ölbild Ramboux's „Die Ruhe auf der Flucht“<sup>3</sup>, zeigt viel Ähnlichkeit mit dem Neusser Aquarell.

1 Vgl. das mit genrehaften Einzelheiten ausgestattete Wohn-Schlaf-Gemach Mariens.

2 Übernommen wurde das hier architektonisch völlig ungeklärte „Zitat“ einer Säulenarkade, welche z. B. die Verkündigungen des von den Nazarenern hochgeschätzten Fra Angelico gerne zeigen, jedoch auch viel ältere Werke.

3 Ehemals Kaiser-Friedrich-Museum, Magdeburg (Abb. in Cohen/Koetschau, Rhein. Malerei der Biedermeierzeit, Düsseldorf 1926, S. 27 u. Abb. S. 157)

## Gretchens Ohnmacht im Dom. Späte 1820er Jahre

Deckfarben auf Karton. – 26 × 17,3 cm. – Bezeichnet r. u.: AR (ligiert) f.

Inv. Nr. Ma 64. – Erworben von T. Schweikert, Mönchengladbach 1964.

Lit.: Kat. Ausst. Trier 1935, Nr. 106; H. Eichler, Bilder zu Goethes Faust von J.A.R., in: Trierischer Volksfreund 26. 8. 1949 (m. Abb.); A. Verbeek, Architektur auf Historienbildern der dt. Romantik, 1964, S. 287–302, Abb. 2; Kat. Ausst. Köln 1966/67, Nr. 77, Abb. 10 (Kat.bearb. v. J. Hiller)

Die miniaturartige Gouache illustriert aus Goethes Faust I<sup>1</sup> die Szene im Dom, wo Gretchen – nach den Worten „Nachbarin! Euer Fläschchen!“ – in Ohnmacht sinkt. Die harmonische, um eine Mittelachse symmetrisch angelegte Komposition wird empfindlich gestört durch die nach rechts gerückte dämonische Figur Mephistos (Verkörperung des Disharmonisch-

Bösen). Der Nachweis Verbeeks, daß Ramboux hier die Franziskanerkirche in Salzburg getreu wiedergibt<sup>2</sup> und ein gesicherter Salzburg-Aufenthalt Ramboux' am 24./25. September 1826 machen J. Hillers Zuordnung der Faust-Illustration zu einer kleinen Dante-Zeichnung von 1826 – auch stilistisch – wahrscheinlich<sup>3</sup>.

1 Der „Faust“ zählte zu den beliebtesten literarischen Vorbildern der romantischen Künstlergeneration.

2 Verbeek, Architektur auf Historienbildern, 1964, S. 289

3 Kat. Ausst. Köln 1966/67, J.A.R., Nr. 78 (Legende)

## ALFRED RETHEL

Diepenbend b. Aachen 1816 – 1859 Düsseldorf

Erster Zeichenunterricht in Aachen bei J. B. Bastiné; von 1829–36 an der Düsseldorfer Akademie bei W. v. Schadow, Th. Hildebrandt, H. Chr. Kolbe; beeinflusst von C. F. Lessings Historienbildern. Weiterbildung 1836–47 in Frankfurt als Schüler von Ph. Veit, wo er sich um 1840 von Düsseldorfer Schuleinflüssen befreite und zu seinem kraftvollen Zeichenstil fand. Seit 1847 Ausführung seiner Fresken im Krönungssaal des Aachener Rathauses, vorher Wandbilder in Frankfurt und Dresden. Tätig auch als Illustrator zum Rheinischen Sagenkreis (1834), den Nibelungen (1840); Auch ein Totentanz (1848) u. a.; 1844/45 und 1852/53 Italienreisen; von 1853 bis zu seinem Tod lebte Rethel in geistiger Umnachtung. Seine Wandbilder in Aachen gelten als der bedeutendste Beitrag zur deutschen Monumentalmalerei im 19. Jahrhundert.

Lit.: J. Ponten, A. R., des Meisters Werke, Stgt./Lpz. 1911; H. Schmidt, A. R. 1816–1859, Neuss 1959 (Rhein. Verein f. Denkmalpflege u. Heimatschutz, Jg. 1958); Kat. Ausst. Aachen (Suermond-Mus.) 1959, A. R., eine Ausstellung ... zur Erinnerung an sein Todesjahr 1859.

## Gustav Adolfs Tod bei Lützen. 1830

Bleistift. – 17,9 × 20,8 cm. – Bezeichnet l. u. (wohl echt, aber nachträglich): AR 1830

Inv.Nr. Gr 709. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981. Vorbesitzer: Enkelin Rethels, dann Erbgemeinschaft.

Lit.: Neue Lagerliste 49, C. G. Boerner, Düsseldorf 1968, Nachgelass. Zeichnungen v. A. Rethel, Nr. 10 (das Datum als 1833 gelesen); Kat. Ausst. Düsseldorf 1956, A. Rethel, Auch ein Totentanz, Nr. 13 (Datum 1830); Informationsblatt Cl.-S.-Mus. Neuss, 1983, Auswahl a. d. Schenkung Rehbein, Nr. 13

Schon vor seinem Eintritt in die Düsseldorfer Akademie 1829 als Dreizehnjähriger beschäftigte sich Rethel mit Kampfdarstellungen in bewegten Massenszenen, darunter bis in die 1840er Jahre mit dem Thema von Gustav Adolfs Tod<sup>1</sup>. Zu

den zum Teil noch recht kindlich ausgeführten Schlachtkompositionen gehört auch die Neusser Skizze, eine Vorarbeit zur größeren, themengleichen Darstellung des Aachener Suermond-Museums<sup>2</sup>, auf der die Formenüberfülle der Kämpfenden in gekonnterer Anordnung um einen zentralen freien Kampfplatz mit der berittenen Hauptfigur gruppiert ist.

1 Bernd Lasch, Schlachtkompositionen des jungen Alfred Rethel, in: Karl Koetschau, von seinen Freunden u. Verehrern zum 60. Geburtstag 1928, S. 147 ff.

2 Ebenda, Abb. S. 151, von B. Lasch datiert „um 1830“, Szene in Breitformat

## Zwei hintereinanderstehende Bildnisfiguren: Selbstporträt und Rethels Schwager. Um 1851

Bleistift. – 21,4 × 21,1 cm.

Inv. Nr. Gr 710. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Neue Lagerliste Nr. 49, C. G. Boerner, Düsseldorf 1968, Nr. 66; Kat. Ausst. Galerie Heinemann, München 1916 (A.-R.-Ausstellung), Nr. 110

Von Interesse ist die feine Zeichnung durch das karikierende Selbstbildnis Rethels. Unter seinen Arbeiten gibt es zahlreiche Karikaturen<sup>1</sup>, wovon eine, 1851 vor dem Ausbruch seiner Geisteskrankheit gezeichnete, Ähnlichkeit mit dem Neusser Blatt aufweist<sup>2</sup>.

1 Vgl. J. Ponten, A. R., 1911, Abb. S. 34, 165 u. a.

2 H. Schmidt, A. R., 1959, Abb. S. 151

Im Herbst 1851 heiratete Rethel Marie Grahl, Tochter des Malers August Grahl, mit der er sich im Frühjahr in Dresden verlobt hatte; vielleicht entstand das Blatt mit dem ihm (fordernd ver-) folgenden Schwager (Bestimmung durch Boerner, s. o. Lit.) bei einer dieser Gelegenheiten.

## LUDWIG RICHTER

Dresden 1803 – 1884 Loschwitz b. Dresden

Erster Unterricht bei seinem Vater Carl August R.; Studienreisen 1820/21 nach Südfrankreich, 1823–26 nach Italien. In Rom beeinflusst besonders durch die Landschaftskunst J. A. Kochs, E. Oehmes und von J. Schnorr. 1828–35 Zeichenlehrer an der Meißner Porzellanmanufaktur. 1836–76 Lehrer (seit 1841 Professor) für Landschaftsmalerei an der Dresdener Akademie. Nach seiner Rückkehr aus Italien wertete Richter seine italienischen Studien aus; seit ca. 1835 gab er deutsche Landschaften wieder, meist mit genrehafter, gemütvoller Staffage. Populär wurde Richter durch seine seit etwa 1836 entstehenden zahllosen Zeichnungen für den Holzschnitt in volkstümlichen Ausgaben.

Lit.: L. R., Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen. Hg. v. Heinr. Richter, Bd. 1–2, Frankfurt a. M. 1885; V. P. Mohn, L. R., Bielefeld/Leipzig 1896; H. J. Neidhardt, L. R., Wien/München 1969



## Abendruhe. 1857

Entwurf zum 13. Holzschnitt zu Schillers „Lied von der Glocke“

Bleistift. – 10,2 × 17,7 cm. – Rückseitig Sammlerstempel Kurt Klemper und CD (nicht bei Lugt)

Inv.Nr. Gr 711. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981

Lit.: Hoff/Budde, S. 107, Nr. 395; Informationsblatt Cl.-S.-Mus. Neuss 1983, Ausw. aus der Schenkung Rehbein, Nr. 14

Wie für zahlreiche romantische Künstler ist es auch noch für Richter ein Anliegen, Literatur Volk und Kindern durch Anschauung vertrauter zu machen. Seine „unklassische“ Interpretation gibt Schillers Gedicht in poetischen Szenen des bürgerlichen Familienlebens von der Taufe bis zum Tod<sup>1</sup>. Die Folge der 16 Zeichnungen wurde von seinem Schwiegersohn A. Gaber in Holzschnitt ausgeführt und erschien 1857 in Dresden.

Die Stuttgarter Staatsgalerie besitzt zur selben Szene weitere Vorzeichnungen<sup>2</sup>, die der Endfassung näher stehen als die Neusser Skizze, die eine junge Bauernfamilie zeigt, welche in hügeliger deutscher Landschaft hinter einer Schafherde mit Hirtenjungen ihrem fernen Dorf zugehen. Die breitformatige Skizze wird in zwei Stuttgarter Blättern in die hochformatige Komposition transformiert, welche dem Holzschnitt ziemlich nahe kommt<sup>3</sup>. Die anspruchslose Entwurfsskizzen-Sequenz gibt Einblick in Richters intensive Arbeitsweise; in seinen Kompositionen werden – sich im ganzen ähnlich bleibende – Landschaftsausschnitte und Staffagefiguren zu immer neuen harmonischen Szenen kombiniert, wobei Natur und Menschen sich gegenseitig ergänzen.

1 Richter scheint die Diskrepanz zwischen Dichtung und Bild selbst bemerkt zu haben, wenn er am 1. Nov. 1857 seinem Freund, dem Stecher Julius Thäter schreibt: „Ich wollte dem Dinge erst den Titel geben: 'Lebensbilder nach Motiven aus Schillers Glocke', weil ich ganz frei gegangen und auf meine Weise die Gegenstände aufgefaßt, aber mich nicht in die Schillersche Anschauung versetzt habe.“ (P. Mohn, L. R., 1896, S. 76)

2 Kat. Mus. Stuttgart (Staatsgalerie) 1976, D. Zeichnungen des 19. Jh.s, S. 163, Nrn. 1212-1214

3 Das Ludwig Richter Album, Sämtliche Holzschnitte, Einleitung v. Wolf Stubbe, Herrsching o. J., Bd. 1, Abb. S. 113

## JOHANNES RIEPENHAUSEN

Göttingen 1788 – 1860 Rom

Gemeinsame Ausbildung mit seinem Bruder Franz (Göttingen 1786–1831 Rom) bei seinem Vater, Wilhelm Tischbein und seit 1804 in Kassel bei J. H. Tischbein – alle drei Vertreter des bürgerlichen Klassizismus. Fortsetzung ihrer Studien 1805 in Dresden, wo sie mit der Kunst der Romantiker in Berührung kamen. Im selben Jahr gingen sie mit Rumohr und den Brüdern Tieck nach Rom, wo 1806 als erste romantische Arbeit Genoveva-Blätter nach Tieck erschienen. Später fanden sie dann schnell Anschluß an die nach Rom übersiedelten Lukasbrüder, und schufen – bis zu Franz R.s Tod in

Abb. 41

ständiger engster Zusammenarbeit – religiöse und profane Historienbilder und Illustrationsfolgen, teilweise in Anlehnung an die Nazarener.

Lit.: O. Deneke, Die Brüder Riepenhausen, Göttingen 1936 (Göttingische Nebenstunden)

47

## Die Mildtätigkeit. 1830er Jahre

Aquarell über Bleistift, mit Goldrändchen. – 28,2 × 38 cm (Darstellung 24,7 × 36,5 cm). – Bezeichnet r. u.: J. Riepenhausen

Inv.Nr. 1980/104. – Erworben 1980 bei Hauswedell in Hamburg.

Lit.: Verst. Kat. Hauswedell, Hamburg 1980, Nr. 325 (Abb. S. 107); Nagler XIV, 1924, S. 471 (Ölbild, 1837)

Das bildmäßig ausgeführte Aquarell ist wohl eine Wiederholung des verschollenen themengleichen Ölbildes von 1837<sup>1</sup>, oder eine wenig zuvor (nach 1831) entstandene Vorarbeit dafür.

Eva Börsch-Supan<sup>2</sup> zeigte am Beispiel des „Mädchens aus der Fremde“ der Brüder Riepenhausen, das noch in vier Gemälden nachweisbar ist, vorbildhaft auf, welche Veränderungen diese Komposition zwischen 1807/10 und 1837 erfuhr; d. h. sie führte vor, wie durch die Bild-Wiederholungen bei den Riepenhausen die „Entleerung einer Bildform“<sup>3</sup> vor sich ging. Die „Mildtätigkeit“ übernimmt den Kompositionstypus des „Mädchens aus der Fremde“: auf der Szene gruppieren sich<sup>4</sup> bildparallel um eine durch Stellung, Farbigkeit und Größe im Bildzentrum hervorgehobene, Gaben verteilende Frauengestalt stehende, kniende und sitzende Menschen verschiedenen Geschlechts und Alters. Dieselbe Bildanlage zeigt auch das 1822 datierte Ölbild „Das Rosenwunder der heiligen Elisabeth“ (Sammlung Schäfer<sup>5</sup>), das der „Mildtätigkeit“ als unmittlere Vorlage diente: die hoheitsvolle Gestalt der mildtätigen Landgräfin und die sie umringenden Armen stimmen in vielen Details<sup>6</sup> genau miteinander überein. Im Neusser Blatt wurde die heilige Elisabeth zur Personifikation der Tugend der Mildtätigkeit verwendet<sup>7</sup> – das nach einer Heiligenlegende geschaffene Historienbild ist durch wenige Veränderungen (z. B. Einbeziehung von Engeln) zur christlichen Allegorie geworden.

Das von den Riepenhausen für ihre Kompositionen immer wieder variiert eingesetzte Figurenrepertoire speist sich meist – auf Vorbilder von Raffael zurückgehend<sup>8</sup> – aus ihren eigenen älteren Werken: so sind die Typen des Greises mit Knaben und der knienden Mutter mit Kind jeweils wenig verändert in den vier Fassungen des „Mädchens aus der Fremde“, dem „Rosenwunder“ und der „Mildtätigkeit“ zu finden; der in den „Mädchen“-Versionen links ins Bild eilende Hirte ist im Neusser Blatt zum sich auf Stöcken nähernden Krüppel geworden; der rechts mit dem Brotkorb stehende Engel ist die nazarenisierte Form eines Entwurfs um 1816<sup>9</sup>, die Mutter mit Kind hinten rechts wohl eine Reminiszenz an Baroccos Dresdener „Hagar und Ismael“.

Von den früheren Kompositionen unterscheidet sich die „Mildtätigkeit“ hauptsächlich durch ihren Stil: der Gesamteindruck der stark idealisierten Darstellung ist – trotz klassizistischer und implizit raffaelischer Anklänge – nazarenisch<sup>10</sup>. Das Blatt

Farbtafel 3

erinnert an Werke des Nazarenerkreises nicht nur seiner christlichen Thematik wegen, sondern durch die verhaltene Stimmung des Bildes, die sich in der ruhigen Ausgewogenheit der Komposition und in der konzentrierten Gläubigkeit und Innerlichkeit der Figuren ausdrückt. E. Börsch-Supan sieht in den Fassungen des „Mädchens aus der Fremde“ (nach Schillers Gedicht) den Versuch einer möglichen Synthese klassizistischer und romantischer Elemente durch die Brüder Riepenhausen. Dem religiösen Thema adäquat suchte dann Johannes in seiner Darstellung der „Mildtätigkeit“ in den 1830er Jahren seinem klassizistischen Formengut nazarenische Elemente zu verschmelzen.

1 Nagler XIV, 1924, S. 471; Andresen III, S. 94

2 Das Mädchen aus der Fremde, in: Jb. d. Staatl. Kunstsammlungen i. Baden-Württemberg, Bd. 12, München/Berlin 1975, S. 225–60

3 Ebenda, S. 238

4 Die schmale Raumbühne ist links und rechts von Wandstücken gerahmt und läßt in der Mitte einen breiten Freiblick auf den Himmel, vor dem sich die Personengruppe reliefartig abzeichnet.

5 Kat. Ausst. Nürnberg 1965, Klassizismus und Romantik, Nr. 140 (m. Abb.). Dargestellt ist der Moment aus der Legende, als der Landgraf im Korb seiner wider seinen Willen karitativ tätigen Frau statt des erwarteten Brotes Rosen findet.

6 Der Typus der matronenhaften, statischen Gestalt der Elisabeth/Mildtätigkeit und die weich fließenden, am Boden drapierten Gewänder aller Frauen erscheinen sonst nirgends im Werk Riepenhausens.

7 Durch übereinstimmende Züge in der Legende wurde die hl. Elisabeth gerne für Darstellungen der 7 Werke der Barmherzigkeit benutzt (vgl. z. B. M. Schwinds Wartburg-Zyklus). Auch Riepenhausen deutet in seiner „Mildtätigkeit“ die Vielzahl ihrer barmherzigen Werke an: sie trinkt und speist Arme (der vom Engel gehaltene Brotkorb verweist auf das „Rosenwunder“), pflegt Kranke (Medizinkästchen) und kleidet sie (Spinnrocken).

8 S. Anm. 2, ebenda S. 232

9 F. u. J. Riepenhausen, Bilder aus dem Leben Raphael Sanzio's von Urbino, Frankfurt (1816), Blatt 3 (Abb. s. Anm. 2, ebenda S. 236)

10 Um 1810 lebten die Riepenhausen in engem Kontakt mit den Lukasbrüdern, der sich aber bald lockerte; die Nazarener entwickelten in den folgenden Jahren ihren an den Werken altdeutscher und besonders altitalienischer Meister ausgerichteten Stil, den besonders F. Overbeck in Rom jahrzehntelang vorbildhaft vertrat; auch die Riepenhausen konnten sich ihrem Einfluß nicht entziehen.

JOHANN EVANGELIST SCHEFFER  
VON LEONHARDSHOFF

1795 – Wien – 1822

Studium an der Wiener Akademie unter Hubert Maurer; seit etwa 1811 unter dem Einfluß des in Wien verbliebenen Lukasbruders Joseph Sutter Abkehr vom akademischen Kunstbetrieb; 1812 Reise nach Venedig; neben der Kopiertätigkeit nun Naturstudien und religiöse Kompositionen. Sein Gönner Fürstbischof Xaver Salm-Reifferscheidt ermöglichte ihm 1814–16 einen Studienaufenthalt in Italien, wo er in engem Anschluß an Friedrich Overbeck im Kreis der Lukasbrüder lebte und arbeitete; im Oktober 1815 Aufnahme in den Lukasbund. 1816 Rückkehr nach Klagenfurt; Krankheit und finanzielle Not; 1819–20 Übersiedelung nach Wien, es entstanden Werke wie das „Votivbild Vargemont“ und die „Orgel spielende h. Cäcilie“, die ihn bekannt machten. Nach kurzem

Aufenthalt in Klagenfurt, wo ihn Cäcilie Bontzak in schwerer Krankheit pflegte, 1820–21 wieder in Rom, wo er sein Hauptwerk, die „Tote hl. Cäcilie“ malte. Im Sommer 1821 wieder in Wien, wo er am 12. Januar 1822 starb.

Lit.: Kat. Ausst. Wien (Oberes Belvedere) 1977, J. E. Scheffer v. L. 1795–1822 (Bearbeiter: Mich. Krapf); R. Bachleitner, Die Nazarener, München 1976, S. 109–118; M. Krapf, J. E. Scheffer v. L., Ein Beitrag zur Rolle der Nazarener innerhalb der Kunst der Romantik, in: Wiss. Ztschr. d. Greifswalder E. M. Arndt Univ., XXVIII, 1979, S. 79–84

48

Abb. 43

## Romantische Allegorie. Um 1820

Feder in Graubraun über Bleistift, mit der Feder über Bleistift gerändert. – 30 × 37,5 cm. – Bezeichnet r. u. (auf Steinblock): JS (ligiert); rücks. Sammlerzeichen E.-J. O. (Lugt 873 b) und alte Zuschreibung: J. Schnorr v. Carolsfeld: Der Tod und die (unleserlich) Sterbende.

Inv.Nr. Gr 297. – Erworben 1958 bei Karl und Faber, München. Vorbesitzer: Sammlungen L. v. Donop; G. Geisberg, Berlin; E.-J. O.

Lit. Verst. Kat. Karl und Faber 66, München 1958, Nr. 430 (m. Abb.); Verst. Kat. Amsler u. Ruthardt, Berlin 20. X. 1913, Nr. 487 (m. Abb.); Clemens-Sels-Museum Neuss, Braunschweig 1984 (Reihe Museum), Abb. S. 62/63

Mit dieser bedeutenden Komposition kann für die Scheffer-Forschung ein „missing link“ publiziert werden<sup>1</sup>, das nunmehr die sichere Zuordnung einiger Studien des Künstlers erlaubt. Schon M. Krapf<sup>2</sup> bezweifelte 1977 K. Andrews<sup>3</sup> und R. Bachleitners<sup>4</sup> Zuweisung einiger Scheffer-Zeichnungen mit liegenden Frauenfiguren zum „Cäcilien“-Werkkomplex<sup>5</sup>, doch kam auch er zu keiner richtigen Deutung<sup>6</sup>. Nach Andrews und Bachleitner sind die zwei undatierten Zeichnungen des Historischen Museums der Stadt Wien (Inv. Nr. 80356 und 115075) Vorstudien zu Scheffers Hauptwerk „Die tote heilige Cäcilie“ von 1820/21, während Krapf die erste richtig als hl. Magdalena deutet.

Nun findet sich aber diese einprägsame, auf dem Rücken mit zurückgebogenem Kopf liegende Frauengestalt in Scheffers Werk schon 1817 auf seinem Aquarell „Schlafende Familie“<sup>7</sup>, wo sie im Bett vom Gatten umarmt und von Engeln bewacht schläft. Auch aus Scheffers römischem Freundeskreis der Lukasbrüder gibt es eine Komposition, welche eine überraschend ähnliche Mädchengestalt zeigt: die schein tote Julia auf einer Zeichnung des Romeo-Julia-Zyklus von Peter Cornelius<sup>8</sup>, den er als Ergänzung zu seinen Faust- und Nibelungenfolgen in Rom zwischen 1811 und 1819 komponierte. Die schöne Julia liegt, todesgleich schlafend, in der Gruft auf ihrem Sarg, schräg an den eben durch einen Gifttrank gestorbenen Romeo gelehnt. Ihre Beine sind starr ausgestreckt, die Arme – seitlich um den Leib gelegt – schließen sich im Schoß in ihren gefalteten Händen, die ein kleines Kreuz halten; ihr Haar ist mit einem Kranz geschmückt. Die vergleichbare Mädchengestalt ist auf Scheffers einer Zeichnung des Wiener Historischen Museums (s. o., Inv. Nr. 80356) dargestellt; diese Studie übernahm er dann für die Neusser Komposition<sup>9</sup>. – Diè gegenseitige Beeinflussung Cornelius' und Scheffers ist kaum zu klären; vielleicht zeichneten beide bei Scheffers Romaufenthalt 1814/15 nach demselben Modell und verwerteten ihre Skizzen später – oder einer übernahm des anderen geglückte Studie, wie es im römischen Nazarenerkreis häufig vorkam<sup>10</sup>.

Die Datierung des Neusser Blattes um 1820 empfiehlt sich nicht nur wegen des komplexen, schwierigen Bildprogramms, sondern auch die Technik ist für Scheffers späte Zeichnungen typisch<sup>11</sup>: Die mit der Tuschfeder sorgfältig überarbeitete Bleistiftzeichnung gibt die Binnenmodellierung der klar umrissenen Formen durch z. T. lang durchgezogene Kreuzlagen-Schraffen; eine Technik, die an alteutsche Graphik wie auch an Zeichnungen Julius Schnorrs aus jener Zeit erinnert. Die Komposition mit ihrer im Dreieck aufgebauten Figurengruppe vor vielgestaltiger Landschaft wurde von Scheffer bildmäßig – d. h. als autonome Darstellung – ausgeführt<sup>12</sup>. Sie entstand wohl nach dem „Votivbild Vargemont“, zur Zeit seiner Arbeit an der „Orgelspielenden hl. Cäcilie“<sup>13</sup> oder wenig danach, als er durch Karoline Pichler (1769–1843)<sup>14</sup> in Kontakt mit einem Kreis von Dichtern, Literaten und Malern kam und durch Büchergaben wie Ludwig Tiecks „Sternbalds Wanderungen“ zur Beschäftigung mit romantischer Literatur angeregt wurde.

Durch seine sich seit 1815 immer wieder lebensbedrohend äußernde Krankheit (Lungenschwindsucht) beschäftigte sich Scheffer in Tagebuchaufzeichnungen und Bildern häufig mit Todesgedanken und -motiven, wie er auch seine Liebessehnsucht vielfältig ausdrückte<sup>15</sup>. Zu diesen Ängste und Wünsche verarbeitenden Äußerungen gehört auch die Neusser Komposition, deren romantisch empfundener Inhalt von Scheffer in eine allegorische Darstellung umgesetzt wurde, die in Bild-erfindung und Stil sich von seinen früheren nazarenischen Werken deutlich unterscheidet und z. T. auf seine „Tote hl. Cäcilie“ vorausweist<sup>16</sup>.

Hier kann nur eine vorläufige Beschreibung der mit romantischem Gedankengut befrachteten Darstellung gegeben werden, als deren Prinzip erkannt werden muß, daß ihre Vieldeutigkeit nicht im einzelnen und restlos aufgelöst werden kann. Scheffer verarbeitete hier in der Weise der Frühromantiker offensichtlich zahlreiche literarische und theologische Wissensbestände zu einer eigenständigen chiffrierten Komposition, deren Gesamtsinn je nach Deutung der in ihr in Beziehung gesetzten Einzelelemente variiert. Vielleicht folgt das Werk auch darin frühromantischen Mustern, daß sich der Gesamtzusammenhang – je nachdem von welchen Elementen die Deutung ausgeht – je anders und neu stellt.

Eine Deutung steht aus (und wird vorbereitet). Ideengeschichtlich läßt sich ein Zugang zur Komposition z. B. von Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ her finden. Auffällig ist, daß der Sinn der Darstellung von christlichen Bildern her entwickelt wird, ohne daß Christus selbst erscheint; vermutlich wird die Kreuzestheologie existentiell ausgelegt.

Um ein im Todesschlaf liegendes Mädchen, dessen Körper in einer leichten Kurve (bildparallel nach links abfallend) im Vordergrund ausgestreckt ist, gruppieren sich im Halboval vier Figuren, von denen die beiden mittleren stehen, die linke im Profil zu ihren Füßen sitzt, die rechte sich kniend von hinten über sie beugt, sie mit beiden Armen umfassend. Der rosenbekränzte Kopf der Liegenden ruht erhöht am Fuße eines parallel zum rechten Bildrand stehenden Kreuzes, auf dem die kleine Statue einer Mater dolorosa angebracht ist; die bloßen Arme der jungen Frau rahmen ihren Leib und sind im Schoß gefaltet; ihr weites Kleid ist in reichen Falten hochgerafft und läßt ihre Beine frei. Der seinen Kopf schmerzerfüllt auf ihre Brust legende Jüngling ist als ein – von seiner Reise zurückkehrender – (Lebens-)Pilger gekennzeichnet. Die beiden Gestalten (ein zusammengehöriges Paar) sind so ineinander

ander verflochten, daß sie gemeinsam eine Kreisform bilden<sup>17</sup>.

Im Bildzentrum steht, aufrecht und alle überragend<sup>18</sup>, der gewappnete Tod; er als einziger ist frontal gegeben und blickt den Betrachter aus hohlen Augenhöhlen an – ein gleichartig appellatives Moment wie das Memento-mori-Zeichen auf seinem Helm („Gedenke, daß du sterben wirst“). Als Helmzier trägt er die Dornenkrone; seine Linke hält einen Pilgerstab mit Kreuz und Band als Auferstehungs- und Erlösungszeichen, seine Rechte liegt auf dem knapp vor ihm an seiner rechten Seite stehenden Erzengel.

Der ebenfalls gerüstete und beflügelte, jugendlich-schöne Erzengel Michael, die Symbolfigur der ecclesia militans, trägt auf der Brust die Zeichen (Kreuz mit INRI), in deren Namen er für den Sieg kämpft(e). Sein Schwert steckt in der Scheide, er stützt sich auf seine Lanze und blickt sinnend nieder auf das junge Paar zu seinen Füßen<sup>19</sup>.

In der linken unteren Bildecke sitzt – in Profilansicht – in weitem Umhang und gelöstem Haar eine Frauengestalt, deren mit Gesetzestafeln und Kreuz versehene Krone sie als Ecclesia ausweist. In ihrer Rechten hält sie, flach auf den Boden gelegt, ein Schwert, auf dem „Lex“ zu lesen ist; ihre Linke umfaßt die Kette mit den Fußschellen, die um die Fesseln des vor ihr liegenden Mädchens gelegt sind. Sie blickt hinauf zur Mater dolorosa am Kreuz, mit der sie (obwohl ihr entgegen-gesetzt) durch Blick und Kompositionsanordnung verbunden ist.

Auch die überlegt komponierte Landschaft ist im romantischen Sinn Bedeutungsträger; Scheffer gab auch hier opposite Elemente, die – miteinander und mit den Figuren in Beziehung gesetzt – vielfältiger Deutung offen sind.

Die stillebenhafte Figurengruppe im Vordergrund der Darstellung hebt sich wie ein Relief vor der Landschaft ab. Sie befindet sich innerhalb eines eingegrenzten Geländes (zivilisierte Natur, evtl. Kirchhof) mit sanftwelligen Wiesen; links schließen Kirchengebäude (ein heimisch romanisch-gotischer und ein italienisch frühchristlicher Bau) das Bild ab, rechts führt eine Mauer in den Hintergrund, wo diesseits die nördlichen Laubbäume, außerhalb (in der freien Natur) südländische Zypressen zu sehen sind; eine Gebirgslandschaft (erhabene Natur) bildet den Abschluß. Nur wenige Pflanzen wachsen; links hinter der Ecclesia ein Gewächs unfruchtbarer Bodens, die Agave; rechts beim Kreuz – über dem Haupt der Liegenden – treibt üppig ein alter Strauch.

1 Als eine der bedeutendsten Zeichnungen des Cl.-S.-Museums wurde sie während der Vorarbeiten zu diesem Katalog bereits als Abbildung für den eben erschienenen Museumsführer ausgewählt.

2 Kat. Ausst. Wien 1977, Scheffer, S. 185, Nrn. 85 u. 86. M. Krapfs Beiträgen verdanke ich wertvolle Informationen.

3 Scheffer v. L., in: Kat. Ausst. Schloß Laxenburg 1968, Romantik und Realismus in Österreich, S. 54.

4 Die Nazarener, 1976, S. 117. Wie für Andrews ist für ihn besonders die erste der mit zurückgeworfenem Kopf liegenden Frauengestalten „mit Kranz und Kreuz . . . schon fast eine hl. Cäcilie“.

5 Scheffer arbeitete 1820/21 an seinem Hauptwerk „Die tote hl. Cäcilie“, zu der er zahlreiche Studien anfertigte; Cäcilie wurde von ihm nicht auf dem Rücken, sondern gekurvt auf ihrer linken Seite liegend dargestellt, vgl. Kat. Ausst. Wien 1977, Nr. 93, Abb. 31.

6 s. Anm. 2, ebenda S. 185.

7 ebenda Nr. 41, Abb. 12: Dieser Zusammenhang wurde bisher nicht gesehen; in idealer Bildung erscheint die junge Frau auf dem Neusser Blatt als allegorische Gestalt im Todesschlaf, umfassen von der idealen Gestalt eines jungen Pilgers.

8 nach Shakespeare; Böttcher I, 1, S. 191, Nr. 27/5; ausgeführte Federzeichnung von 1819 im Städelschen Institut, Frankfurt; gestochen von E. E. Schäffer 1837 für den Münchner Kunstverein.

9 Die Liegende Scheffers hat im Unterschied zu Cornelius' Julia nackte Beine, wie sie – in anderer Stellung – seine „Magdalena“ (Wien, Hist. Mus., Inv.Nr. 115075) zeigt.

10 Eine weitere Möglichkeit ist, daß Scheffer bei seinem Münchenbesuch im Juni 1821 bei Cornelius die Romeo-Julia-Komposition gesehen hat und sich davon anregen ließ; das Blatt wäre dann 1821 zu datieren.

11 vgl. dazu Kat. Ausst. München 1979/80, Nr. 99. M. Krapf setzte die im Duktus ähnliche Münchner Darstellung „Grabender Mönch“ um 1819 an.

12 Die rechte untere Ecke, wo er sein Monogramm anbrachte, blieb un bearbeitet, wie häufig auf seinen Zeichnungen (vgl. Kat. Ausst. Wien 1977, Nr. 80., S. 182)

13 Kat. Ausst. Wien 1977, Nr. 62, Abb. 19 u. S. 94 f.

14 ebenda S. 96

15 ebenda S. 78 ff., 90, 97 ff; Nr. 80, 86, 89 ff.

16 Der Erzengel Michael des Neusser Blattes ist z. B. dem linken Engel auf der „Toten hl. Cäcilie“ verwandt.

17 vgl. Platon, Symposion, Rede des Aristophanes, Die ursprüngliche Natur des Menschen (Sämtl. Werke II, Hamburg 1957, S. 221). Danach gab es ursprünglich ein mannweibliches Geschlecht, dessen Gestalt rund (= vollkommen) war. Scheffer wird diesen populären Gedanken gekannt haben.

18 Der Tod bildet die Spitze des Dreiecks, zu dem die Figuren angeordnet sind; er ist die „Einstiegsfigur“ für die Interpretation der Darstellung.

19 Michael, der auch als Schutzpatron der Sterbenden gilt, wurde von Scheffer eng mit der Gestalt des Todes verzahnt (buchstäblich unter seine Hand gegeben). Auch mit der Figur der Ecclesia steht er in engem Kontakt: die Beine berühren sich.

## JOHANN CASPAR NEPOMUK SCHEUREN (zugeschrieben)

Aachen 1810 – 1887 Düsseldorf

Erste Ausbildung durch seinen Vater Peter Sch.; seit 1829 an der Düsseldorfer Akademie in der Landschafterklasse J. W. Schirmers; mit diesem Studienwanderungen. Anregungen durch C. F. Lessing; seit 1832 Schüler Schadows; seit 1835 Arbeit im eigenen Düsseldorfer Atelier. Scheuren war ein außerordentlich produktiver Künstler; er wurde besonders durch seine dekorativen druckgraphischen Blätter einer der erfolgreichsten und populärsten Vertreter der Rheinromantik. 1855 Ernennung zum Professor.

Lit.: C. E. Köhne, Caspar Scheuren, in: Ztschr. d. Aachener Geschichtsvereins, Bd. 59, Jg. 1938 (m. Werkverzeichnis); ders., C. Sch. (1810–1887) der Maler der rheinischen Romantik, Bonn 1938; Kat. Ausst. Aachen 1980, C. Sch. (1810–1887), Ein Maler und Illustrator der deutschen Spätromantik (R. Puvogel)

49

### Felslandschaft mit Waldsee

Feder in Schwarz über Bleistift, Pinsellavierungen in Grau- und Brauntönen. – 37,5 x 30,5 cm.

Verso: Pflanzenskizzen in Bleistift

Inv.Nr. Gr 712. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Informationsblatt Ausst. 1983, Cl.-S.-Mus. Neuss, Ausst. e. Ausw. d. Schenkung G. Rehbein, Nr. 20

Die alte Zuschreibung der Landschaftszeichnung an Caspar Scheuren wurde von Frau Dr. Leuschner bestätigt, die das Blatt eventuell für eine Kopie nach oder zumindest für eine freie Zeichnung nach C. F. Lessing hält<sup>1</sup>. Scheuren hat Lessing noch als reifer Maler verehrt und viel nach ihm kopiert<sup>2</sup>. Sicherlich gibt das Blatt eine Komposition und keinen realen Naturausschnitt wieder; ähnliche Felsformationen – die auf einer Studienfahrt ins Ahrtal gezeichnet sein können – verwandte Scheuren z. B. auf seinem Ölgemälde der Burg Eitz von 1840<sup>3</sup>. Einzelne Motive wie das Schilf im Vordergrund tauchen auch auf Arbeiten J. W. Schirmers auf<sup>4</sup>, durch den sich Scheuren ebenfalls häufig bei seinen Landschaften anregen ließ.

1 Brief vom 10. 12. 84 – „Der Umrißstrich ist lockerer, z. T. auch schematischer als bei Lessing.“ Frau Dr. Leuschner sei herzlich gedankt für ihre Hilfe.

2 Vgl. V. Leuschner, C. F. Lessing 1808–1880, Die Handzeichnungen, Köln/Wien 1982, Teilbd. 1, S. 27, S. 350, 354, 355 (Briefdokumente 199, 209, 210)

3 Kat. Ausst. Aachen 1980, C. Sch., Nr. 13, Farbtafel 3

4 Kat. Ausst. Düsseldorf 1976, the Hudson and the Rhine, Nr. 148 (m. Abb.): nahsichtige Studie einer mit Schilf und Pflanzen verwachsenen Bachschleuse, wohl vor der Natur um 1830 entstanden; diente den Studenten der Landschafterklasse als Studienmaterial (vgl. auch Schirmers spätere „Grotte der Egeria“)

## JOHANN WILHELM SCHIRMER

Jülich 1807 – 1863 Karlsruhe

Nach einer Buchbinderlehre bei seinem Vater in Jülich Studium an der Düsseldorfer Akademie seit 1825 (P. v. Cornelius, H. Chr. Kolbe); W. v. Schadow übernahm nach seinem Direktorsantritt 1826 von den Akademieschülern zunächst nur Schirmer, Sonderland und Hosemann. Großen Einfluß hatte auf ihn C. F. Lessing, der ihn auf gemeinsamen Wanderungen in die Umgebung Düsseldorfs zu Naturstudien anregte; 1827 gründeten sie gemeinsam einen „Landschaftlichen Componierverein“. Die erfolgreiche Ausstellung seines ersten Gemäldes „Deutscher Urwald“ in Berlin 1828 machte ihn bekannt. 1829 wurde er zum Lehrer (1839 dann zum Professor) der neu eingerichteten Landschafterklasse ernannt; mit seinen Schülern erhielt er 1831 ein Staatsstipendium für eine Studienreise ins Ahrtal und in die Eifel, um vor der Natur zu arbeiten (bereits auch Ölstudien). Schirmer unternahm viele Studienfahrten: 1830 Belgien, 1835 und 1837 Schwarzwald und Schweiz, 1836 Normandie, 1839/40 Italien u. a. m.; seine zahlreichen Naturstudien sind dem Frührealismus zuzuordnen, sie waren jedoch nie als finale Kunstwerke gedacht, sondern als grundlegende Studien für großformatige Kompositionen, Gemäldehintergründe etc. Seine realistische, von Lessing beeinflusste Landschaftsauffassung wandelte sich seit 1840 unter dem Eindruck der italienischen Landschaft, Werken von J. A. Koch, Poussin, Lorrain: Schirmer vollzog die Entwicklung zur „heroischen“ Landschaft bei zunehmend malerischem Stil. 1854 wurde er Direktor der neugegründeten Kunstschule in Karlsruhe.

Lit.: P. Kauhausen, Die Lebenserinnerungen des J. W. Sch., Niederrheinische Landeskunde, Bd. 1, Krefeld 1957; K. Zimmermann, J. W. Sch., Saalfeld 1920 (Diss. Kiel); Kat. Ausst. Neuss (Cl.-S.-Mus.) 1957, J. W. Sch. 1807–1863, Zeichnungen und Aquarelle; Kat. Ausst. Jülich 1982, J. W. Schirmer 1807–1863

Das Clemens-Sels-Museum besitzt ein Konvolut von 118 Blatt Aquarellen, Bleistift- und Sepiazeichnungen Schirmers aus den Jahren 1823 bis ca. 1850 mit Naturstudien, Skizzen, Figuren- und Landschaftskompositionen, die teilweise signiert sind. Sie stammen aus dem Besitz verschiedener Nachkommen des Künstlers und bilden vier größere Gruppen:

1. frühe Blätter der Jugend- und Akademiezeit mit topographischen Skizzen und – meist biblischen – Figurenkompositionen
2. Skizzenbuchblätter einer Studienreise 1835 in den Schwarzwald und die Schweiz
3. Skizzenbuchblätter der Italienreise 1839/40
4. Einzelblätter mit größtenteils Naturstudien der Jahre 1839 bis ca. 1851

Inv.Nr. Gr 82. – Erworben 1956 bei Hauswedell in Hamburg.

Lit.: Verst. Kat. 71 Ernst Hauswedell, Hamburg, 24. 11. 1956, Nr. 513; Kat. Ausst. Neuss 1957, J. W. Sch., Zeichnungen und Aquarelle (m. zahlr. Abb.); viele der Blätter sind enthalten im Œuvreverzeichnis von K. Zimmermann (Z), J. W. Sch., Saalfeld 1920

## 50 Abb. 46

### Vor einer Hütte in tropischer Vegetation umarmt ein Mann einen Knaben. 1827

Bleistift, z. T. gerändert. – 26 × 26 cm. – Bezeichnet r. u.: *W. Schirmer 1827*. Lit.: Z 375; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 6

Die kleine Kompositionsskizze entstand im zweiten Studienjahr bei Schadow wohl im Zusammenhang mit Ideen zu seinem ersten Ölbild „Deutscher Urwald“, wozu Schirmer in den Sommerferien 1827 in Jülich die ersten Studien fertigte<sup>1</sup>; dieses zeigte zwischen Eichen, Buchen und Sumpfgelände im Vordergrund einen Wilddieb, der auf einen Hirschen anlegt<sup>2</sup>. Das Neusser Blatt, das eine Illustrationsübung sein könnte<sup>3</sup>, muß früher entstanden sein – ehe Schirmer „auf Lessings Rat“ mit Naturstudien, d. h. dem Zeichnen von „Details von Blättern und Stämmen der Bäume . . . bald in nächster Nähe, bald in größter Entfernung“ begann, da es noch die „bisher geübte Manier des Baumschlages“ zeigt<sup>4</sup>. Auch weisen Zeichnungen wie z. B. bei den Beinen des Mannes auf anfängerhafte Unsicherheit.

1 Kauhausen, Lebenserinnerungen J. W. Sch.s, S. 61. Er zeichnete im Winter den Karton und malte bis Sommer 1828 das Bild, welches auf der Berliner Kunstausstellung mit großem Erfolg gezeigt und durch Vermittlung Schadows verkauft wurde. (Bötticher II, 2, S. 566, Nr. 1; eine Zeichnung dazu s. Kat. Ausst. München, Galerie Heinemann, 1919, S. 20, Nr. 59)

2 Abb. Titelblatt Kat. Ausst. Jülich 1982, Anm. S. 17 (R. Theilmann). Der Katalog liefert zu den abgebildeten Werken leider keinerlei Legenden.

3 s. Anm. 1, ebenda S. 59 u. 60 (Kompositionsübungen nach Literatur-Vorlagen)

4 s. Anm. 1, ebenda S. 60

## 51 Abb. 45

### Landschaft mit Hirten und Kühen. 1827

Schwarze Feder über Bleistift, gewischt, mit Weißhöhlungen. – 22,4 × 37 cm. – Bezeichnet auf dem Untersatzkarton: *Erste landschaftliche Composition 1827* verso: Szene mit drei Männern im Wald, Bleistift

Lit.: Z 478; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 11, Abb. S. 20

Die (eigenhändige?) Bezeichnung legt nahe, daß es sich bei dieser „ersten landschaftlichen Composition 1827“ um eine der in der Autobiographie erwähnten Zeichnungen „Erinnerungen aus der Umgebung Jülichs“ handelt, welche Schirmer als erste Gegenstände in dem etwa alle 14 Tage stattfindenden, soeben mit Lessing gegründeten „Landschaftlichen Componierverein“ vorlegte. Bäume und Pflanzen sind noch sehr schematisch behandelt, der Zeichenstil zielt eher auf effektvolle Wirkung als auf Genauigkeit in der Wiedergabe der Natur und der Licht-Schatten-Verhältnisse.

## 52 Abb. 49

### Die Vermählung des jungen Tobias mit Sara. 1828

Schwarze Feder über Bleistift, gerändert. – 17,7 × 19,8 cm. – Bezeichnet r. u.: *1828*

Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 23

Mit flüchtigen Feder-Konturstrichen präzierte Schirmer die summarisch mit schattenden Bleistiftstrichen modellierten Gestalten und den skizzenhaft angedeuteten, ins Freie geöffneten Raum mit der gedeckten Hochzeitstafel im Hintergrund. Die Kompositionszeichnung gibt eine selten dargestellte Szene<sup>1</sup> des bei Künstlern seit dem Mittelalter beliebten Tobias-Stoffes, den auch die Nazarener gerne behandelten. 1827 hatte sich Lessing mit einem Motiv des Tobias-Buches beschäftigt<sup>2</sup>, so daß die Anregung durch diesen Freund erfolgt sein mag.

Schirmer wählte den Moment, wo Raguel die Hand seiner Tochter Sara in die Rechte des jungen Tobias legt (Tobias 7, 10–12). Allen seinen frühen biblischen Kompositionen ist gemeinsam, daß sie keine dramatischen oder bewegten Szenen illustrieren, sondern einfache Vorgänge schildern, die für die Zukunft der Figuren bedeutsam sind: Die Bewegungen sind innerliche und spiegeln sich allenfalls im Gesicht der Dargestellten (s. Raguels angstvollen Ausdruck).

1 Die Wahl ausgefallener Motive bei biblischen Kompositionen zeigt, daß der junge Künstler um Eigenständigkeit bemüht war. Zu besonderen Leistungen wurde er sicherlich auch dadurch angespornt, daß er sich in jener Zeit unter den mit Schadow aus Berlin nach Düsseldorf gekommenen Kunstschülern als der „Geduldete, arme talentlose Letzte unter den Besten“ empfand (Kauhausen, Lebenserinnerungen J. W. Schirmers, S. 66).

2 Bötticher II, 2, 1941, S. 850, Nr. 40 (Karton „Abschied des Tobias“, 1828); Kauhausen, Lebenserinnerungen J. W. Sch.s, S. 55. In jenen Jahren führten fast alle Düsseldorfer Kunstschüler religiöse Kompositionen aus, da für W. v. Schadow der religiösen Historienmalerei die bedeutendste Rolle unter den Kunstdisziplinen zukam.

## 53 Abb. 48

### Samuel salbt Saul zum König. 1828

Bleistift. – 21,3 × 20,8 cm. – Bezeichnet r. u.: *1. B. Samuelis 10.1 Vers. 1828* Lit.: Z 359; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 18

1828 beschäftigte sich Schirmer mehrmals mit Themen aus den alttestamentarischen Büchern Samuel<sup>1</sup>. Es wäre denkbar, daß er eigenständig an eine zyklische Behandlung der Geschichte Sauls und Davids dachte; doch ist es wahrscheinlicher, daß während seiner Düsseldorfer Studienzeit entweder

an der Akademie oder in einem Kompositionsverein – nach dem Vorbild des römischen Nazarenerkreises – gemeinsame Kompositionsübungen zur Bibel in ihrer festgelegten Abfolge gemacht wurden<sup>2</sup>.

Die Darstellung der Salbung Sauls zum ersten König von Israel (1028 v. Chr.) ist äußerst textgetreu: Die beiden Männer, allein vor der Stadt am frühen Morgen, haben angehalten auf dem Weg zur Höhe, wo sie opfern wollen<sup>3</sup>. – Die Figuren weisen auf sorgfältiges Akt- und Gewandstudium und können die Abhängigkeit von Schadow und Hübner nicht leugnen. Auffallend sind die starken Schattenschraffuren, die der Zeichnung durch ihre Abstufungen malerischen Charakter und den Gestalten Plastizität verleihen; dagegen sind Stadtarchitektur und Natur nur flüchtig skizziert, doch versuchte Schirmer eine räumliche Stufung und Einbindung der Figuren.

1 Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 18, 20–24

2 Folgt man Schirmers Entwürfen, wurden 1828 Themen des AT vom Buch Ruth bis zum Buch der Könige behandelt (s. Anm. 1, ebenda S. 7/8)

3 1. Samuel 9, 26 u. 27

## 54 Abb. 47

### David und Jonathan. 1828

Bleistift. – 18,5 × 15 cm. – Bezeichnet M. u.: *1. B. Samuelis 20.41–42, V. David und Jonathan*

Verso: Skizze zu Kat.Nr. 53, Bleistift

Lit.: Z 363; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 22

Die Zeichnung entstand zur gleichen Zeit wie Kat. Nr. 53. Nach dem 1. Buch Samuel ist hier der alttestamentliche Freundschaftsbund zwischen David und Jonathan dargestellt. König Saul trachtete David nach dem Leben, da dieser von Samuel zum König gesalbt wurde – Jonathan schützte ihn selbstlos vor seines Vaters Verfolgungen und rettete ihm das Leben. Im Kreis der Nazarener wurde dieses biblische Thema als Freundschaftsallegorie besonders geschätzt<sup>1</sup>.

1 Vgl. K. Lankheit, Das Freundschaftsbild der Romantik, Heidelberg 1952, S. 14 f., S. 162

## 55 Abb. 50

### Naemi mit dem Kind Obed zwischen Ruth und Boas und den Nachbarn. Um 1833

Bleistift, gerändert, Segmentbogen-Abschluß. – 19,5 × 23 cm (Darstellung 15,5 × 20 cm). – Bezeichnet oben: *Buch Ruth, Cap. IV. 16.17*; unten: *Und Naemi nahm das Kind u. legte es auf ihren Schoß u. ward seine Wärterin. Und ihre Nachbarinnen gaben ihm einen Namen u. sprachen: „Naemi ist ein Kind geboren!“ u. hießen ihn Obed.*

verso: unvollendete Kopie nach Blatt 2 von J. Führichs „Gebet des Herrn“ (Radierfolge), Prag 1826; Feder in Schwarz über Bleistift  
Lit.: Z 357; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 16

Schirmer wählte aus dem damals für biblische Kompositionen beliebten Buch Ruth ein selten dargestelltes Motiv<sup>1</sup>; er schmückte die figurenreiche, lebhaft bewegte Szene mit genrehaften Zügen aus und gab ihr den beliebten Bogenabschluß. Die Anregung zur Beschäftigung mit der Ruth-Thema-

tik erhielt Schirmer schon früh durch Julius Hübner. „Während des Winters (1827) kopierte ich ein in Miniatur ausgeführtes Aquarell Hübners ‚Naemi und Ruth‘, wofür ich drei abgelegte, alte, seidene Westen erhielt“ – notierte er in seinen Lebenserinnerungen<sup>2</sup>. Obwohl das Blatt in der Figurengestaltung mit Zeichnungen Hübners aus den späten 1820er Jahren Ähnlichkeit zeigt<sup>3</sup>, steht es sicherlich in keinem Zusammenhang mit der Kopie, sondern ist eine selbständige, einige Jahre später entstandene Komposition – weniger reliefmäßig streng und linear als Hübners und seine eigenen früheren Arbeiten, lebendiger in der Gruppierung und Stellung, reicher in den Bewegungsmotiven, „farbiger“ in der Modellierung der Gestalten. Auch legt die vor einem Baum im Bildzentrum sinnend sitzende Naemi nahe, daß E. J. Bendemanns „Trauernde Juden im Exil“ (1832) wie auch die „Zwei Mädchen“ (1833)<sup>4</sup> Schirmer bekannt waren.

1 Ruth, die Frau ihres verstorbenen Sohnes, die mit ihr aus dem Land der Moabiter nach Bethlehem zog, hat in zweiter Ehe mit Boas ein Kind geboren, das für Naemi die Sicherung ihres Alters und das Weiterleben ihres Stammes (David) garantiert.

2 Kauhausen, Lebenserinnerungen J. W. Sch.s, S. 64

3 Kat. Mus. Düsseldorf 1978/80, D. Handz., Tl. 1 u. 2, Nr. u. Abb. 594 u. 596. Das Aquarell zeigte wahrscheinlich – wie der Titel nahelegt – die gleiche Komposition wie das 1830 entstandene Ölbild „Ruth begleitet ihre Schwiegermutter Naemi in die Fremde“.

4 Beide Bilder haben ebenfalls Rundbogen-Abschluß, verwandte Kompositionen (zentral vor einem Baum bzw. Weinstock sitzende Gestalten) und fallen auf durch den sinnenden Ausdruck jeweils einer weiblichen Figur.

## 56 Abb. 52

### Studie eines wandernden Malers (Joh. Heinr. Schilbach). 1835

Bleistift (auf festerem Papier als die übrigen des rekonstruierten Skizzenbuchs). – 21,5 × 11,6 cm. – Bezeichnet l. u.: *1835* (von fremder Hand)

Lit.: Z 393; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 46/S. 21

Anfang Juli 1835 begann Schirmer mit dem Darmstädter Landschaftsmaler Johann Heinrich Schilbach (1798–1851) seine Studienwanderung in die Schweiz; sie führte über Heidelberg, den Schwarzwald, Freiburg ins Berner Oberland und an den Thuner-, Briener-, Zuger- und Vierwaldstätter See. Die Route läßt sich anhand des ersten (rekonstruierten)<sup>1</sup> Neusser Skizzenbuches verfolgen. Das Skizzenbuch enthält neben topographischen Blättern Kostüm- und Tierstudien, ferner zwei Porträtskizzen von Wanderern, die sich durch ihre – zusätzlich zum Ränzel – umgeschnallten Utensilien als Maler ausweisen. Das eine Blatt ist „Berghammer“ (?) bezeichnet und zeigt einen jüngeren, großen Mann im weiten gegürteten Mantel mit hohem Hut, Handschuhen, langem Stock und Zeichenmappe hinter dem Rücken<sup>2</sup>. Die zweite, unbezeichnete Studie legt – nach einem Vergleich<sup>3</sup> – nahe, daß es sich bei dem Dargestellten um Schirmers Begleiter Schilbach handelt. Stilistisch gehört diese Zeichnung sicherlich zu den Blättern aus dieser Zeit.

1 Kat. Ausst. Neuss 1957, S. 3, S. 9–12, Nr. 46/S. 1–60

2 ebenda Nr. 46/S 31, m. Abb. In den Schülerlisten (Kat. Ausst. Jülich 1982, J. W. Sch., S. 70) nicht verzeichnet. H. Appel (J. W. Sch. u. die Landschaft um Altenahr, in: Beiträge zur Rhein. Kunstg. u. Denkmalsplf. II, Düsseldorf 1974, S. 254, Abb. 230) identifiziert im Skizzenbuch der 3. Ahrreise Schirmers 1831

einen ähnlich exzentrisch gekleideten Teilnehmer unter den wandernden Malerschülern als „Bachta“.

3 Jugendporträt Schilbachs von A. Hopfgarten im Hess. Landesmus., Darmstadt (Abb. Kat. Ausst. Darmstadt 1977, S. 97): übereinstimmend die auffällig gekennzeichneten großen dunklen Augen, geraden Brauen und die am Kinn spitz zulaufende Gesichtsform. Schilbach ist 1835 allerdings schon 37 Jahre alt.

57

### Blick auf Heidelberger Schloß und Neckartal. 1835

Aquarell, Tuschkfeder in Schwarz, Bleistift. – 23 × 16,2 cm. – Bezeichnet r. u.: *Heidelberg 9. Juli 35* (8 in 9 umgeändert)

verso: Kirchturm im (bezeichnet) *Kinzingen Thal*, Aquarell

Lit.: Z 408; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 46/S. 4 (Skizzenbuch Schwarzwald und Schweiz 1835); Kauhausen, Lebenserinnerungen J. W. Sch.s, Abb. Taf. VIII.

Nach der Gründung des „Landschaftlichen Componiervereins“ 1827 (gemeinsam mit Lessing) entstanden auf zahlreichen Studienwanderungen ins Rhein- und Ahrtal, in die Eifel, Schweiz u. a. O. Skizzen und Studien nach der Natur, die Schirmer später im Atelier in großen Landschaftskompositionen verwertete.

Sein Ölbild „Abendlandschaft mit Blick auf das Heidelberger Schloß“ von 1839 (Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. GK 445) paraphrasiert die Skizze von 1835 frei und läßt die Schloßruine in der Ferne als dunkle Silhouette vor hellem Hintergrund aus üppiger Vegetation erwachsen. Von Schirmer gibt es weitere Skizzen des viel bewunderten, malerischen Bauwerks, doch ist auffällig, daß wie im Neusser Aquarell auch in der Ölfassung das Schloß hinter einer links rahmend ins Bild ragenden Esche erscheint, auf der rechten Seite der aus mehreren Teilen kombinierten „heroischen“ Ideallandschaft wachsen die von Schirmer sonst bevorzugten Eichen.

1 Der Standpunkt der Ölbildfassung liegt weiter rechts, hangabwärts; zur Komposition gehörige Zeichnungen besitzt das Kurpfälzische Museum Heidelberg (Inv. Z 1489) und das Kupferstich-Kabinett der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe (Kat. Mus. Karlsruhe 1978, I/II, Nr. u. Abb. 3263).

58

### Kostümstudie eines Mädchens vom Hasliberg (Berner Oberland)

Bleistift. – 21,7 × 14,5 cm. – Bezeichnet l. u.: *1835* (von fremder Hand)

Lit.: Z 397; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 46/S. 35

Aus dem Berner Oberland – besonders der Gegend um Meiringen – stammen zahlreiche der Skizzenbuchblätter. Ein zu dieser Kostümstudie gehöriges Blatt mit zwei weiblichen Figuren<sup>1</sup> ist von Schirmer „Ober Haslytracht“ bezeichnet und zeigt neben einer – nur im Umriß skizzierten – Frau dasselbe Mädchen in Rückenansicht, deren reich gefalteter Rock und Trachtenhut sorgfältiger ausgeführt sind.

59

### Studie nach einem italienischen Burschen, der aus einem Wasserschlauch trinkt. 1839

Bleistift. – 28,7 × 15,5 cm. – Bezeichnet u. l.: *Civitella 3. Sept.*

Lit.: Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 52

Am 23. Juli 1839 war Schirmer zu einer Studienreise nach Italien aufgebrochen, am 12. August in Rom angekommen. Zehn Tage später zog er mit dem Düsseldorfer Landschaftler Ernst Willers über Tivoli nach Civitella<sup>1</sup>, wo er bis 23. September fünf große Ölstudien, zehn kleinere und 20 Zeichnungen fertigte<sup>2</sup> (er wiederholte den Besuch Mai bis Juli 1840). Licht- und Schattenpartien des posierenden „Modells“ werden durch dichte, auch sich kreuzende Schraffurlagen neben hellen Flächen kräftig voneinander abgesetzt; Gesicht, Hutkrempe etc. erhalten durch fast stechermäßige Behandlung der Schattenpartien ihre plastische Rundung.

1 C., das heutige Bellagra, liegt nördlich von Olevano.

2 Eine Ölstudie „Bei Civitella“ vom 4. Sept. 1839 besitzt z. B. die Karlsruher Kunsthalle (Inv. Lg 71), weitere das Düsseldorfer Kunstmuseum (z. B. vom 21. Sept. 1839, Inv. Nr. 2218).

60

### Studie nach einer italienischen Spinnerin im Sitzen und im Stehen. 1839

Bleistift. – 28,5 × 36. – Bezeichnet r. o.: *Civit. 17. Sept.*

Lit.: Z 429; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 53

Dergleichen Figurenstudien wurden gezeichnet, um später zur Staffierung der komponierten Landschaften einen Vorrat an figürlichen Motiven zu besitzen.

61

### Partie an der via Nomentana. 1840

Feder in Schwarz über Bleistift. – 25 × 34,8 cm. – Bezeichnet r. u.: *Ponte Nomentano 16. Jan.*

verso: das gleiche Motiv

Lit.: Z 411; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 49/S. 12 (verso: S. 11)

Das italienische Skizzenbuch<sup>1</sup>, dem diese Landschaftsstudie zugehört, benutzte Schirmer zwischem dem 7. Aug. 1839 (Genua, Tag vor der Abfahrt nach Civitavecchia) und 15. Mai 1840 in z. T. großen zeitlichen Abständen. Skizzen aus Rom, der Campagna, Neapel, den Sabiner Bergen, Kopien nach Poussin sind bunt gemischt.

Die von Rom nach Nordosten (Nomentum, heute Mentana) führende, an der Porta Pia beginnende antike via Nomentana überquert mit dem Ponte Nomentano den Aniene; seit dem 16. Jahrhundert ist die Brücke ein beliebtes Motiv für Künstler.

Abb. 54

Schirmers Bezeichnung ist irreführend; das Blatt zeigt nicht die turmbewehrte mittelalterliche Brückenüberbauung, sondern eine wahrscheinlich an der via Nomentana liegende Partie in der Campagna<sup>2</sup>.

1 Zur Rekonstruktion des Buches vgl. Kat. Ausst. Neuss 1957, S. 3; die Skizzen ebenda Nr. 49/S. 1–40, chronologisch geordnet; zahlreiche Abb. – Ein weiteres italienisches Skizzenbuch 1958 bei Karl und Faber (Verst. Kat. 66, Nr. 432 a), ein anderes im Besitz der Nat.Gal. Berlin (Kat. Mus. Berlin 1902, Nr. 493)

2 Vgl. die Ölstudie vom 20. März 1840 in der Karlsruher Kunsthalle, die einen ähnlichen Landschaftsausschnitt zeigt (Kat. Mus. Karlsruhe 1971, Inv. Nr. 1349).

62

### S. Costanza. 1840

Aquarell über Bleistift. – 25,2 × 70,5 cm (Doppelblatt). – Bezeichnet r. o.: *Sta. Costanza 22 März*

Lit.: Z 416; Kat. Ausst. Neuss 1957, Nr. 49/S. 28, 29

Die Via Nomentana führt vorbei an S. Costanza, einem bedeutenden Zentralbau, der als Mausoleum zu Beginn des 4. Jahrhunderts durch Costanza, die Tochter Kaiser Konstantins, errichtet wurde neben der ursprünglichen Kirche S. Agnese fuori le Mura.

Schirmer wählte die traditionelle Westansicht der Anlage, wo links im Anschluß an den Rundbau von S. Costanza (hier rekonstruierte er z. T. den fehlenden rundumlaufenden Kolonnadenring!) die mächtige Ruine der alten und im Hintergrund der Turm der neuen S. Agnesen-Basilika (7. Jh.) zu sehen ist. Das in leuchtenden Farben mit Licht- und Schattenpartien malerisch gestaltete Aquarell zeigt eine – für Schirmer typische – weite Landschaft, in die die Architektur harmonisch eingebunden ist.

## JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD

Leipzig 1794–1872 Dresden

Zuerst Schüler seines Vaters Hans Friedrich Veit Sch. v. C.; seit 1811 an der Wiener Akademie, daneben Studien im Kreis der Brüder Olivier; Einfluß J. A. Kochs und altdeutscher Werke. 1817–27 Aufenthalt in Italien; seit 1818 im Kreis der Lukasbrüder in Rom, an deren Studien und Gemeinschaftsprojekten er teilnahm (seit 1820 im Casino Massimo Fresken im Ariost-Zimmer; Kompositionsentwürfe für eine gemeinschaftliche Bilderbibel); zunehmend geprägt durch Werke der italienischen Renaissance (bes. Raffaels). 1827 Berufung nach München, wo er im Auftrag König Ludwigs I. bis 1867 im Königsbau der Residenz den Freskenzyklus der Nibelungensäle und 1835–42 im Festsaalbau die Fresken aus der Geschichte der deutschen Kaiser entwarf und teilweise ausführte. Ab 1846 Akademieprofessor und Galeriedirektor in Dresden. Neben seinen monumentalen Wandbildfolgen und

Tafelbildern entwarf Schnorr Illustrationen zu religiösen und literarischen Themen; 1843 und 1867 erschienen die Nibelungenausgaben, 1860 die „Bibel in Bildern“ mit 240 Holzschnitten.

Lit.: J. Schnorr v. C., Briefe aus Italien, geschrieben i. d. Jahren 1817 bis 1827, Gotha 1886; ders., Künstlerische Wege und Ziele, hg. v. Franz Schnorr v. C., Leipzig 1909; H. W. Singer, J. Schnorr v. C., Bielefeld/Leipzig 1911; Kat. Ausst. Neuss Nov. 1982–Febr. 1983, J. Schnorr v. C. und andere bibl. Bilderfolgen der Nazarener.

63

### Erschaffung der Eva. 1821

Bleistift, gerändert. – 15,8 × 18 cm. – Bezeichnet l. und r. u.: *18 IS 21* (IS ligiert) *Rom d. 3<sup>1</sup> May*

Inv. Nr. Gr 234. – Erworben 1957 bei Ketterer in Stuttgart. Vorbesitzer: Sammlungen v. Passavant-Gontard, Frankf. a. M.; Heumann, Chemnitz (Lugt 2841a)

Lit.: Verst. Kat. Hugo Helbing, Frankf., Dez. 1931; Verst. Kat. 29, R.N. Ketterer, Stgt. 1957, Nr. 323, Abb. Taf. 8; Kat. Ausst. Leipzig 1934, Nr. 177, Abb. Taf. XXI. – A. Schahl, Geschichte der Bilderbibel von J. Schnorr v. C., Diss. Leipzig 1936, S. 15 f.; S. 30, Nachweis Nr. 6; S. 152 f.; Kat. Ausst. Neuss 1982/83, J. Schnorr v. C., Nr. 4, Abb. S. 7

Ein im Kreis der Lukasbrüder seit 1815 gefaßter Plan, gemeinsam eine volkstümliche Bilderbibel herauszugeben (vgl. Kat. Nr. 39)<sup>1</sup>, schien sich nach mehreren vergeblichen Ansätzen im April 1821 wieder zu konkretisieren: die Freunde gründeten einen Künstlerverein, wo in regelmäßigen monatlichen Sitzungen jeder Teilnehmer mehrere Zeichnungen zum Alten und Neuen Testament vorzulegen hatte, deren inhaltliche und formale Kriterien festgelegt worden waren<sup>2</sup>.

Nach Schahl<sup>3</sup> stellt Schnorrs Beitrag zur ersten Sitzung „unzweifelhaft die auf den 3.V.21 datierte . . . Bleistiftzeichnung der ‚Erschaffung der Eva‘ dar“, der zwei weitere Blätter im Dresdner Kupferstichkabinett<sup>4</sup> zuzuordnen sind; dies sind die frühesten biblischen Kompositionen Schnorrs. Als künstlerisches Vorbild der „Erschaffung Evas“ nennt Schahl Michelangelos themengleiches Fresko an der Decke der Sixtina und L. Ghibertis Relief an der Paradiesestür des Baptisterium in Florenz<sup>5</sup>. Das Blatt fand in Schnorrs erst 1852–60 in Holzschnitt publizierter „Bibel in Bildern“ keine Aufnahme. In diesem 240 Darstellungen umfassenden biblischen Zyklus blieb nicht nur das Thema ausgespart, sondern die schlichte (durch fließende Umrißlinien und gleichmäßige Schattenschraffuren geprägte) Zeichenweise Schnorrs änderte sich im Laufe der Jahre zu kraft- und schwungvollem, häufig pathetischem Duktus.

Eine zarte, manchmal suchende Linienführung umschreibt den Umriß der nackten Gestalten Adams und Evas<sup>6</sup>; gleichmäßig parallele oder auch gekreuzte Schattenlagen innerhalb des Umrißkonturs von Gottvater, der Landschaft und Engelswolken schaffen als feinen Kontrast dunklere Flächen.

1 Auf Vorschlag des in Rom verbliebenen Lukasbruders Joseph Sutter an Overbeck im Frühjahr 1815, vgl. Howitt, Overbeck I, S. 346 f.

2 Vgl. Kat. Ausst. Neuss 1982/83, J. Schnorr v. C., S. 28 u. 7 f.

3 Schahl, Geschichte der Bilderbibel, S. 15

4 4. V. „Adam u. Eva nach der Verstoßung“, 6. V. 1821 „Verstoßung“

5 Schahl, s. Anm. 3 u. Kat. Ausst. Neuss 1982/83, S. 6/7

6 Sparsamste feine Schraffuren unterstützen die Modellierung, die bereits durch die abstrakte Linie gegeben scheint.

Abb. 58

Abb. 56

Abb. 55

Abb. 57

Abb. 51

Abb. 53

## Elieser wirbt für Isaak um Rebekka. 1825

Feder in Braun über Bleistift. – 22 × 26 cm. – Bezeichnet r.u.: 18 IS 25 (IS ligiert).

Inv. Nr. Gr 192. – Erworben 1956 bei Ketterer in Stuttgart.

Lit.: Kat. Sonderaukt. R.N. Ketterer, Stgt. 1956, Nr. 289; Schahl, Gesch. d. Bilderbibel, S. 30, Nr. 26

Nachdem der 1821 gegründete Künstlerverein (s. Kat. Nr. 63) sich nach einem Jahr aufgelöst hatte, stiftete Schnorr gemeinsam mit Heinrich Heß und Carl Begas im März 1824 einen neuen Komponierverein<sup>1</sup>, um das Bilderbibelprojekt weiter zu verfolgen. Schnorr plante nun die eigenständige Herausgabe eines vollständigen biblischen Zyklus – vorerst des Alten Testaments – was die Vereinheitlichung der Kompositionen in Format, Technik und Gleichmäßigkeit der Ausführung nötig machte.

Am 2. Juni 1825 schreibt er an seinen Vater<sup>2</sup>: „Eine ergiebige Erwerbsquelle hat sich für mich eröffnet durch den Verkauf von Zeichnungen, die ich in meinen Nebenstunden und Nebentagen mache. Ich habe nämlich schon seit länger als einem Jahre einen Cyklus aus dem Alten Testament zu bearbeiten angefangen, veranlaßt durch eine kleine Gesellschaft, die so lange unter uns besteht, in welcher monatlich Aufgaben gegeben und bearbeitet werden.“ Die Originalkompositionen, die ihn „nie länger als einen Tag beschäftigen“, verkaufte er zum Teil an Engländer, doch machte er sorgfältige Durchzeichnungen, die „bei der einstigen Herausgabe einer Bilderbibel alle jemals gemachten Zeichnungen mit Leichtigkeit ersetzen . . . können. Sie sind in einer leichten Art, mit der Feder gezeichnet“, so daß sie später von Hilfskräften auf Kupfer übertragen werden können. „Die Gegenstände habe ich bisher nach Lust und Laune gewählt . . . Zwanzig Blätter ohngefähr sind beisammen, ein Teil davon allerdings nur in Durchzeichnungen.“

Zu den wenigen erhaltenen biblischen Originalkompositionen aus dieser Zeit zählt das Neusser Blatt<sup>3</sup>. Schahl blieb es für sein Verzeichnis der Bilderbibel-Entwürfe unbekannt; als früheste Fassung führt er eine gleichgroße Federzeichnung zum Thema von 1826<sup>4</sup> auf. Gegenüber der Zeichenweise der frühesten Bibelkomposition von 1821 ist eine spürbare Zunahme des Plastischen festzustellen. Nicht mehr der Kontur ist Träger der Gestalt, sondern die Binnenzeichnung modelliert die Körperlichkeit der Figuren wie die Formen der Landschaft u. a.

Die Darstellung illustriert 1. Mose 24, 17 u. 18: für Isaak, den Sohn Abrahams, wählt Elieser ein Weib; es ist Rebekka, die ihm bei seiner Ankunft vor der fremden Stadt Nahors als erste am Brunnen begegnet und zu trinken gibt. Die Komposition von 1825 änderte Schnorr für seine Bilderbibel (Blatt 29) um 1850 ab.

1 Schahl, Gesch. d. Bilderbibel, S. 27

2 Schnorr, Briefe aus Italien, S. 293/94

3 Weitere Blätter besitzen z. B. die Staatsgalerie Stuttgart, Inv. 5576; die Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. 1956/115; die Sammlung der Zeichnungen, Berlin DDR, Nr. 4

4 Schahl, S. 137, Nr. 29 u. S. 39/40; das Blatt ist links unten bezeichnet.

## Kain erschlägt Abel. 1826

Feder in Braun mit leichten Bleistiftkorrekturen, auf Pauspapier (aufgezogen). – 22,2 × 26,2 cm. – Bezeichnet r.u.: 18 IS 26 (IS ligiert)

Inv.Nr. Gr 228. – Erworben 1957 bei Ketterer in Stuttgart. Vorbesitzer: Sammlungen Prof. Dr. Ludw. Schnorr v. C., Berlin; Heumann, Chemnitz.

Lit.: Verst. Kat. 29, R.N. Ketterer, Stgt. 1957, Abb. S. 75; Schahl, Gesch. d. Bilderbibel, S. 30, Nr. 13; S. 136 f., Nr. 13a; Kat. Ausst. Neuss 1982/83, Nr. 6, Abb. S. 14

Bei der eigenhändigen Durchzeichnung, deren Originalvorlage nicht bekannt ist, handelt es sich wahrscheinlich um eines der Blätter, die Schnorr vor dem Verkauf durchpauste, um für die geplante spätere Bilderbibel-Ausgabe die Komposition festzuhalten (s.o. Kat. Nr. 64). Die Darstellung des Brudermordes (1. Mose 4,8) im einfachen Umrißkontur wurde für die Holzschnittausgabe entscheidend verändert: Schnorr steigerte durch heftige, überzeichnete Bewegungen und starke Hell-Dunkel-Kontraste die Dramatik der Szene ins Theatralische<sup>1</sup>.

1 Kat. Ausst. Neuss 1982/83, S. 14/15 (Abb. beider Kompositionen)

## Joseph deutet Pharaos Träume. 1852

Vorzeichnung zum Holzschnitt der „Bibel in Bildern“, Blatt 39

Feder in Schwarz (montiert auf braunem Karton mit handschriftlichem Bibeltext). – 21,9 × 26 cm. – Bezeichnet r.u.: 18 JSK 52 (JSK ligiert) Mai

Inv.Nr. 713 – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Schahl, Gesch. d. Bilderbibel, S. 30, Nr. 39; Nr. 40; Kat. Ausst. Neuss 1982/1983, Nr. 7, Abb. S. 16

Schnorrs „Bibel in Bildern“ erschien seit 1852 in Holzschnittlieferungen, 1860 lagen die 240 Blätter vor. Weit verbreitet, prägten sie entscheidend die religiösen Bildvorstellungen vieler Generationen und wurden zum Volksbuch (besonders in der protestantischen Familie), wie es in ihrer Jugend die Lukasbrüder von einer gemeinschaftlichen Bilderbibel erhofft hatten. So erreichte Schnorr – wenn auch spät – das nazarenische Ziel, durch „die Mittel der bildenden Kunst Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen“<sup>1</sup>.

Auch dieses Thema hatte Schnorr schon in Rom behandelt. Aus seinen Tagebuchnotizen ist ersichtlich<sup>2</sup>, daß er die Komposition 1852 am 22. I. in einer Skizze festgelegt, am 7. V. dann fertiggestellt hatte für die Verwendung in der Bilderbibel. Der Einfluß von Peter Cornelius' themengleichem Fresko in der Casa Bartholdi in Rom (1816/17) ist deutlich, doch charakterisiert Schnorr Pharaon anders<sup>3</sup> und aktiviert Joseph. Den Zeichenstil des Blattes kritisiert er selbst in seinem Tagebuch<sup>4</sup>: „Ich habe (das Blatt) . . . zu eng in den Schraffuren gehalten, weshalb es eine wenig klare Wirkung macht.“

1 Schnorr im Vorwort zur „Bibel in Bildern“, 1860. Abgedr. in: ders., Wege und Ziele, 1909, S. 212

2 Schahl, Gesch. d. Bilderbibel, S. 86

3 Typus Hagen v. Tronje, nach seinen gleichzeitigen Münchner Nibelungenfresken

4 Schahl, s. Anm. 2, S. 81

## Jesus reinigt den Tempel. 1852

Vorzeichnung zum Holzschnitt der „Bibel in Bildern“, Blatt 162

Feder in Schwarz (montiert auf braunem Karton mit handschriftlichem Bibeltext). – 22 × 26 cm. – Bezeichnet l. u.: 18 JSK 52 (JSK ligiert)

Inv.Nr. Gr 714 – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein 1981.

Lit.: Schahl, Gesch. d. Bilderbibel, Nr. 180; Kat. Ausst. Neuss 1982/83, Nr. 8, Abb. S. 11

Laut Tagebuchnotiz Schnorrs (s.o.) war die endgültige Zeichnungsvorlage am 23. III. 1852 vollendet.

## EDWARD VON STEINLE

Wien 1810–1886 Frankfurt

Schüler der Wiener Akademie seit 1823 (L. Kupelwieser, V. G. Kininger); 1828–33 in Rom im Kreis der Nazarener um Friedrich Overbeck, dessen Gehilfe er bei der Freskierung der Portiuncula-Kapelle in Assisi 1829 war; autodidaktische Weiterbildung (Studium der altital. Malerschulen); religiöse Kompositionen. 1833 in Wien, 1837 Reise nach Frankfurt und an den Rhein; Freskenauftrag für die Schloßkapelle auf Rheineck, der ihn bis 1840 beschäftigte. 1838 in München bei Cornelius in der Ludwigskirche die ersten Proben al fresco; Freundschaft mit Clemens Brentano, zu dessen Werk er in den folgenden Jahren zahlreiche Kompositionen schuf. 1839 Übersiedlung nach Frankfurt, wo er durch Ph. Veit im Städel'schen Kunstinstitut ein eigenes Atelier erhielt. Beteiligt an den Fresken im Kaisersaal des Frankfurter Römers; 1843–46 Fresken im Chor des Kölner Domes (Engelscharen). 1850 Professor für Historienmalerei am Städelschen Institut in Frankfurt; im selben Jahr und 1853 Parisreise. 1856 Auftrag, 1861–63 Ausführung der Fresken im Treppenhaus des Wallraf-Richartz-Museums in Köln; in denselben Jahren weitere Aufträge für kirchliche Wandmalereien in Köln, Straßburg, Frankfurt, Aachen u. a.; daneben entstanden Werke zu religiösen und literarischen Stoffen. Steinle führte inhaltlich und formal – auch in seiner Gebundenheit an den linearen „Kartontil“ – die nazarenische Tradition weiter.

Lit.: Edward von Steinles Briefwechsel mit s. Freunden, Hg. v. A.M. v. Steinle, 2 Bde., Freiburg 1897; A.M.v. Steinle, E. v. Steinle, Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen, Kempten/München, 1910

## Tobias mit dem Engel. 1842

Bleistift, braun laviert u. aquarelliert, mit Weißhöhlungen auf braunem Papier, gerändert. – 32 × 22 cm. – Bezeichnet r.u.: ES (ligiert)

Inv.Nr. Gr 150. – Erworben 1955 bei Ketterer in Stuttgart.

Lit.: Verst. Kat. R.N. Ketterer 22, 1955, Nr. 650; Neusser Jb. 1967 als farbige Bildbeigabe; Wurzbach, Steinle, 1879, S. 60, Nr. 412; Steinle, Briefwechsel II, Werkverzeichnis S. 470; Bötticher II, 2, 1901, S. 829, Nr. 31

Unter den Bildformulierungen zur Tobias-Geschichte war das Thema der Reise des jungen Tobias in Begleitung des Erzengels Raphael (Apokryphen, Tobias 5 u. 6) besonders beliebt in der italienischen Malerei der Frührenaissance, die Steinle im Anschluß an die Nazarener sich zum Vorbild nahm. Es gibt viele Darstellungen des Stoffes aus diesem Kreis, konnten die jungen Künstler doch hier ihre Erfahrungen und Empfindungen bei Abschied, Reise, Wiederkehr umsetzen. Steinles Schutzengel-Bild gibt die Zweifigurengruppe monumental, bildparallel das Blatt füllend, mit sparsamster Andeutung einer Wasserfläche im Hintergrund. Ein anderes Tobias-Motiv behandelte er, technisch und formal ähnlich, 1851<sup>1</sup>.

1 A.M. v. Steinle, E. v. Steinle, 1910, Abb. 15. Auch im Frankfurter Kompositionsverein mit Philipp Veit u. a. wählte er zur Lösung der gestellten Aufgabe „Freude“ die Heimkehr des jungen Tobias (ebenda, Abb. 17).

## Petrarca als Augenzeuge der Johannisfeier der Kölnischen Frauen und Mädchen. 1861

Reinzeichnung eines Sockelbildes im Treppenhaus des Wallraf-Richartz-Museums, Köln

Bleistift, gerändert. – 32,5 × 52. – Rückts. Nachlaßstempel (Lugt, Suppl. 2312 a)

Inv.Nr. Gr 230. – Erworben 1957 bei Ketterer in Stuttgart. Vorbesitzer: Sammlg. Heumann, Chemnitz (rückts. Sammlerzeichen Lugt 2841 a)

Lit.: Verst. Kat. R.N. Ketterer 29, Stuttgart 1957, Nr. 351

Die Ausmalung des Treppenhauses im neuen Kölner Museumsbau, der 1861 eingeweiht werden konnte, plante der Stifter J. H. Richartz schon 1856: der Auftrag für das vorgesehene Freskenprogramm aus der Kultur- und Kunstgeschichte Kölns erging durch Vermittlung des Konservators J. A. Ramboux an den ihm befreundeten Ed. Steinle, der 1845 im Domchor die Zwickelbilder geschaffen hatte und damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Steinle schuf die 4 großen Wandbilder mit jeweils 4 kleinen Sockelbildern 1860–64.

Das 2. große Bild des Zyklus behandelt wichtige Ereignisse und Personen Kölns im Spätmittelalter; es zeigt neben dem unvollendeten Dombau Gelehrte, Künstler und Schriftsteller, darunter Petrarca, der Köln 1333 besuchte. – Petrarca's Reiseindrücke, niedergelegt in seinen Briefen<sup>1</sup>, sind die einzige Quelle für den schwierig zu deutenden Kölner Johannisbrauch, dessen Zeuge er am Ufer des Rheins wurde: eine Schar schöner, mit Blumen und Kräutern geschmückter Frauen tauchte „einem alten Brauch folgend, Hände und Arme in die rinnende Flut . . . Mit dieser Abspülung wäre drohendes Unheil im Laufe des Jahres ferngehalten“<sup>2</sup>.

Diese Szene stellte Steinle im ersten der Sockelbilder dar, die als Grisailen das Fresko ergänzend begleiten<sup>3</sup>. Der Dichter ist, geführt von einem Kölner Bürger, aus dem Stadttor getreten, und betrachtet – wie die Quelle besagt – die geschmückten Kölnerinnen, die kniend ihre bloßen Arme in den Rhein tauchen bzw. sich die Ärmel des Gewandes hochkrepeln. Die klare, ungeschattete Umrißzeichnung ist ein Beispiel für die sog. Carton-Manier der Nazarener.

1 Briefe des Francesco Petrarca, Eine Auswahl, Berlin 1931, S. 35 ff u. Anm. S. 354 f.

2 A. Farinelli, Petrarca und Deutschland in der dämmernden Renaissance, Köln 1933, S. 9, Anm. S. 29 f.

3 Die Farbskizzen waren 1859, die Cartons 1861, die Fresken im Treppenhause Herbst 1863 vollendet und fanden sehr geteiltes Echo (vgl. A. M. v. Steinle, E. v. Steinles Briefw. m. s. Freunden, S. 76–79, 91–92 u. 96–97).

Zu den Fresken vgl. Wurzbach, Ein Madonnenmaler, 1879, S. 16, Werkverzeichnis, S. 33–35 (Fresken) Nr. 6, S. 39–40 (Cartons u. Farbskizzen) Nr. 22–37, S. 85–94 (ausführliche Beschreibung der Fresken); A. M. v. Steinle, E. v. Steinle, 1910, Johannisfeier: Werkverzeichnis Nr. 608 mit Abb. S. 29.

## CHRISTIAN FRIEDRICH TIECK

1776 – Berlin – 1851

Seit 1789 Bildhauerlehre bei S. Bettkober, 1794 an die Berliner Akademie zu Gottfried Schadow; verkehrte durch seinen Bruder, den Dichter Ludwig Tieck, im Kreis der Berliner Romantiker. 1797 wegen der oberitalienischen Kriegsunruhen als Stipendiat nicht nach Rom, sondern nach Paris in das Atelier J. L. Davids, wo er zeichnete, modellierte, und sich auch mit Malerei befaßte. Neben Büsten und Reliefkompositionen entstanden gezeichnete Darstellungen klassischer Themen in Sepia. 1805 mit Rumohr und den Brüdern Riepenhausen nach Rom, wo er mit Ausnahme kleiner Reisen bis 1819 blieb und zahlreiche Aufträge ausführte. 1819 Gründung der Staatlichen Bildhauerwerkstatt in Berlin gemeinsam mit F. Schinkel und Chr. D. Rauch. Tieck fertigte Bau- und Monumentalplastiken, Reliefs und kunstgewerbliche Arbeiten in klassizistischem Stil. 1830 Direktor der Skulpturensammlung der Berliner Museen.

Lit.: E. Hildebrandt, F. Tieck, Leipzig 1906

70

Abb. 66

### Oknos, der Seifflechter. 1808

Feder und Pinsel in Braun. – 21 × 16,7 cm. – Bezeichnet r.u.: *Fr: Tieck 1808*.

Inv.Nr. Ma 77. – Erworben 1965 bei Bassenge in Berlin.

Lit.: Verst. Kat. 5, G. Bassenge, Berlin 1965, Nr. 904

In seiner Beschreibung des Unterwelt-Gemäldes des Polygnotos in der Lesche zu Delphi sagt Pausanias<sup>1</sup>: im Hades „sitzt da ein Mann, und die Beischrift besagt, der Mann sei Oknos. Er ist ein Seil flechtend dargestellt, und eine Eselin steht dabei und frißt das gerade geflochtene Stück des Seils. Dieser Oknos, sagt man, sei ein fleißiger Mann gewesen und habe eine verschwenderische Frau gehabt; und was er auch durch seine Arbeit erworben habe, wurde nicht viel später von ihr wieder aufgebraucht.“

Tieck schuf hier also ein Sinnbild für ewig sinnloses Tun. Doch zur Darstellung angeregt wurde er nicht durch die antike literarische Quelle<sup>2</sup>, sondern er übernahm fast identisch eine Komposition des ihm seit 1798 in Paris befreundeten Gottlieb Schick<sup>3</sup>, mit dem er auch in Rom in enger Beziehung stand<sup>4</sup>. Schicks „Oknos“ – Federzeichnung zeigt auf der Rückseite

des Blattes die Darstellung einer trauernd sitzenden Frau als „Roma“: diesen Entwurf verwendete Tieck – ebenfalls in einer Pinselzeichnung von 1808 – zur Illustration der Elegie „Roma“ von A. W. Schlegel.<sup>5</sup> Auch das Neusser Blatt wird als Illustration geplant gewesen sein – eventuell für dieselbe Publikation, da es im Maß übereinstimmt.

1 Pausanias, Beschreibung Griechenlands, übers. u. hg. v. E. Meyer, München 1972, Bd. 2, Buch X, 29, 1–2 (vgl. auch Prop. 4, 3, 21 f.). Pausanias Deutung des Oknos als „kleinbürgerliches“ Gegenstück zu den heroischen Büßern wie Tantalos und Sisyphos ist wohl die bekannteste Interpretation der Sage.

2 Gerade die Schilderung der Polygnotischen Gemälde des Pausanias hatte wenige Jahre zuvor weite Beachtung gefunden: die Tieck befreundeten Brüder Franz und Johannes Riepenhausen hatten den Versuch unternommen, diese längst verschwundenen Gemälde in Zeichnungen zu rekonstruieren, und den Zyklus 1803 an Goethe gesandt, der sie auf der Weimarer Kunstausstellung zeigte und – dadurch angeregt – am 1. Jan. 1804 in der jenaischen Literaturzeitung eine ausführliche Darstellung der Bilder zu beiden Seiten der Lesche gab. Die Riepenhausen veröffentlichten 1805 ihre Rekonstruktion der rechten Seite in Stichen. – Die Darstellung des Oknos befand sich links. – Schick dürfte in Rom durch Tieck mit der Sache bekannt geworden sein.

3 Die Abhängigkeit Tiecks von Schick ist überzeugend belegt durch eine Folge von Zeichnungen im Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jh.s, Kat. Mus. Stuttgart 1976, Nrn. und Abb. 1285–87 (Schicks Oknos Nr. u. Abb. 1285).

4 Nach Thieme-Becker war Tieck 1808 in München u. in Coppet bei Mme. de Staël.

5 Nat. gal. Berlin, Ost, Sammlg. der Zeichn. Nr. 1, 21 × 16,6 cm, bez. r.u. Fr.: Tieck 1808.

## UNBEKANNTER KÜNSTLER

71

Abb. 17

### Landhaus mit Garten

Aquarell und Tempera über Bleistift, – 22,3 × 32,8 cm.

Alte Bezeichnung auf dem Untersatz: Landhaus, von uns im Jahre 1813 zu Gutenbrunn bey Baden (Österreich) bewohnt.

Inv.Nr. Ma 75. – Erworben 1965 bei Bassenge in Berlin.

Lit. Verst. Kat. 5, G. Bassenge, Berlin 1965, Nr. 672

Die bildmäßig ausgeführte Gouache zeigt – rechts begrenzt von der Gartenfront eines herrschaftlichen Palais mit Freitreppe – dessen „Paradiesgärtlein“ an einem sonnigen Sommertag: einen biedermeierlich empfundenen Hausgarten mit Gewächshaus und einem schmucken Nebengebäude, das dem unbekanntem Künstler oder Besteller der Ansicht 1813 zur vorübergehenden Wohnung diente. Zeittypisch ist die ‚biedermeierliche‘ Bildordnung, die den Betrachter mit in den umhagten Bezirk einbezieht und in großer Detailtreue gestaltete Gartennatur wiedergibt.

Der in der Art der Wiener frühbiedermeierlichen Vedutisten arbeitende Kleinmeister<sup>1</sup> betonte den familiären Charakter der Darstellung durch die im Garten spielenden Kinder und die aus den Fenstern auf den Künstler/Betrachter schauenden Bewohner des Landhauses.

1 Vgl. Kat. Ausst. Wien (Histor. Mus. der Stadt) 1969, Wien 1800–1850, Nr. 397, Abb. 15

## JOHANNES VEIT

Berlin 1790–1854 Rom

Ging nach anfänglicher kaufmännischer Ausbildung 1808 mit seinem Bruder Philipp an die Dresdener Kunstakademie zu J. F. Matthäi, 1810 nach Wien, wo seine Mutter Dorothea (Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn) in zweiter Ehe mit Friedrich Schlegel lebte. 1811 zur Weiterbildung nach Rom. Dort schloß er sich im Kreis der Lukasbrüder (Mitglied im Lukasbund 1816) Friedrich Overbeck aufs engste an und half häufig aus finanziellen Nöten. Mit Ausnahme eines Berlinaufenthaltes 1819–22 blieb er für den Rest seines Lebens in Rom. Nur wenige Werke des langsam und mühsam arbeitenden Künstlers sind bekannt: neben Kopien nach prae-raffaelschen Meistern ein Altarbild „Die Anbetung der Hirten“ (Hedwigskirche in Berlin), „Bildnis der Familie Pulini“ (Karlsruher Kunsthalle; Vorzeichnung im Behnhaus, Lübeck); Christus vor Pilatus (S. Andrea delle Fratte in Rom).

Lit.: J. M. Raich (Hg.), Dorothea v. Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, Briefwechsel, Mainz 1881, Bd. 1 u. 2; A. M. v. Steinle, E. v. Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden, 1897, Bd. 1, S. 227–241 (Johannes und Flora Veit in Rom an Steinle 1834–52); M. Howitt, Overbeck, 1886, Bd. 1, S. 165–68, 218, 250–51, 317 (u. a., s. Register)

72

Farbtafel 5

### Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes. 1820er Jahre

Deckfarben und Gold, z. T. lasiert. – 22 × 15,5 cm.

Inv. Nr. Gr 63. – Erworben 1953 bei Ketterer in Stuttgart. – Vorbesitzer: Prinz Johann Georg von Sachsen (auf der Rückseite des alten Untersatzes Sammlerzeichen Lugt 1466, Inv. S. I, Nr. 32 636)

Lit.: Verst. Kat. 18, R. N. Ketterer, Stuttgart 1953, Nr. 1308

Zuschreibungen an Johannes Veit werden erschwert durch die äußerste Seltenheit seiner Arbeiten. Will man die alte Zuweisung des Neusser Andachtsbildchens an Veit durch einen Vorbesitzer, den kenntnisreichen Handzeichnungssammler Prinz Johann Georg von Sachsen, erläutern, so sprechen für ihn als Autor: Thema<sup>1</sup> und Technik<sup>2</sup> des Blattes, ferner die Gestaltung der Figuren, die bei ihm vollkommen statisch und ideal, gleichsam ohne Körper unter den Gewändern (d. h. ohne Kenntnis der Anatomie) gebildet sind. Dies tadelte schon 1813 der um seine Weiterbildung bemühte Freund Overbeck an Veits Arbeiten<sup>3</sup>: „Ein Abweg für ihn ist die Beiseitesetzung des Wissenschaftlichen (Naturstudien), wovon ich ihn häufig gewarnt habe, und welches er auch wohl als falsch erkennt, aber ein wenig träge ist auszugleichen“. Johannes Veit, ein scheuer, von Selbstzweifeln gequälter Künstler, durch väterliches Vermögen bald unabhängig, vollendete die meisten Werke nicht, die er plante und begann. Doch war er Overbeck und anderen Nazarenern in Rom ein zuverlässiger, stets hilfsbereiter Freund.

Die Gouache zeigt bildparallel vor der Bogenöffnung einer Kirchenruine mit dem beliebten Ausblick auf eine südliche Ideallandschaft den von Elisabeth gehaltenen kleinen Johannes in Anbetung des auf dem Schoße Mariens sitzenden

Jesusknaben. Die reliefmäßige Komposition ist von stumpfer Farbigkeit. Sie erinnert in manchen Teilen an eine Jugendarbeit seines Bruders Philipp von 1813<sup>4</sup>, die Johannes sicherlich gekannt und vielleicht frei verwendet hat. Friedrich Overbeck vollendete 1824 ein themengleiches Gemälde.

1 Johannes schuf bevorzugt Marienbilder, die „durch Anmuth und selige Milde“ sich auszeichneten (F. Reber, Gesch. d. neueren dt. Kunst, 1879, S. 220); auch die Beifügung eines verehrenden Johannesknaben (Namenspatron Veits) darf bestätigend gewertet werden. Nicht lesbar sind Zeichen auf dessen Wasserflasche, die eventuell Veits Monogramm zeigen.

2 Eine Madonnendarstellung „mit Pastell- und Aquarellfarben“ von Joh. Veit – was der Technik des Neusser Blattes im kreidigen Charakter ähnlich sein dürfte – war 1926 auf der Lübecker Nazarener-Ausstellung zu sehen (Programm Buch u. Kat. zur 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit, S. 163, Nr. 554)

3 M. Howitt, Overbeck I, S. 317, Brief an Sutter vom 13. Mai 1813. Es fehlt z. B. der linke Arm des Jesusknaben, so daß das kleine Kreuz in der Luft schwebt.

4 M. Spahn, Philipp Veit, Bielefeld/Leipzig 1901, Abb. 7; vgl. bes. die Architektur, doch auch die Figurenkomposition zeigt Ähnlichkeit.

## PHILIPP VEIT

Berlin 1793–1877 Mainz

Mit seinem Bruder Johannes 1808 an die Dresdener Akademie; dort bis 1811 Studium bei J. F. Matthäi. 1811–13 in Wien, wo erste Porträts entstanden und er im Haus seines Stiefvaters Friedrich Schlegel bekannt wurde mit Romantikern wie Theodor Körner, Fouqué und Eichendorff; 1813 mit diesen im Lützowschen Freikorps im Kampf gegen Napoleon; 1815 Rückkehr nach Wien zu weiteren Kunststudien. Übersiedlung nach Rom; Anschluß an die Nazarener, 1816 Mitglied des Lukasbundes; Beteiligung an den Freskenaufträgen in der Casa Bartholdy und im Casino Massimo. Es entstanden wenige religiöse Werke, bis er 1829 als Direktor an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt berufen wurde; 1843 Niederlegung des Direktorats wegen des Ankaufs von K. F. Lessings „Huß vor dem Konzil“ für das Städel; zahlreiche religiöse Auftragswerke entstanden, bis er 1853 nach Mainz als Direktor der Städt. Galerie berufen wurde, wo er 1859–64 Entwürfe für die Freskierung und die Glasfenster des dortigen Doms fertigte, die seine Schüler ausführten.

Lit.: J. M. Raich (Hg.), Dorothea v. Schlegel und deren Söhne Johannes u. Philipp Veit, Briefwechsel, Mainz 1881, Bd. 1, 2; N. Valentin, Ph. Veit, in: Über Kunst, Künstler, Kunstwerke, S. 147–71; M. Spahn, Ph. Veit, Bielefeld/Leipzig 1901; Kat. Mus. Mainz 1977/78, Philipp Veit Porträts

73

Abb. 68

### Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen. 1816

Bleistift, doppelt gerändert. – 15,9 × 13,3 cm.

Inv. Nr. Gr 65. – Erworben bei Ketterer in Stuttgart 1953.

Lit.: Verst. Kat. 18, R. N. Ketterer, Stuttgart 1953, Nr. 1310

Der heilige Georg, als einer der 14 Nothelfer und Schutzpatron der Krieger, Bauern und Kaufleute stets beliebter Bildgegenstand, wurde in der Zeit der Freiheitskriege gegen Napoleon für einige der jungen Künstler des Lukasbundes zum aktuellen, aussagekräftigen Thema. Dieser jugendliche Reiterheilige bot ihnen die Möglichkeit zur Identifikation, er erlaubte ihnen, in der künstlerischen Darstellung seines Kampfes mit dem Drachen ihre religiösen, politischen und persönlichen Wünsche und Überzeugungen – auch Teile ihres bruderschaftlichen Programms – auszudrücken: der heilige Georg wird traditionell als Symbol des siegreichen Kampfes der Kirche gegen das Heidentum verehrt; als völkermordenden Drachen, den es zu bekämpfen galt, schmähte Klopstock schon 1800 das französische Revolutionsheer<sup>1</sup>. Der Kampf für den „wahren“ Glauben und das Vaterland<sup>2</sup> war den Lukasbrüdern – im Anschluß an die romantische Bewegung – Programm, für das sie sich mit Leben und Werk einsetzten. Als Philipp Veit 1813 – wie viele seiner Freunde – als Freiwilliger an den Befreiungskämpfen teilnahm, hatte er in der Völkerschlacht bei Leipzig in Todesgefahr der Muttergottes ein Bild gelobt und im Quartier konzipiert: auf seiner Entwurfsskizze einer „Madonna della Pace“ kniet er als gerüsteter Georg neben anderen Heiligen vor dem Thron Mariens<sup>3</sup>. Seit November 1815 lebte er mit seinem Bruder im Kreis der Lukasbrüder in Rom, wurde 1816 in ihren „Orden“ aufgenommen und war mit Cornelius, Overbeck und W. Schadow an der Freskierung der Casa Bartholdy beteiligt. Am 25. Juni 1817 kommentierte Dorothea Schlegel<sup>4</sup> in einem Brief aus Wien an ihre Söhne „schöne Zeichnungen von Euch und Euren Kunstgenossen“, die eine aus Rom zurückgekehrte Freundin mitgebracht hatte: „Dein Georg, mein Philipp, hat ein schönes Gesicht und eine edle Haltung, aber sein Bein sowohl wie die beiden Beine des Pferdes scheinen mir zu grade. Das Unthier ist greulich genug.“ Diese kritische Bemerkung Dorotheas trifft genau die Schwächen der Neusser Georgs-Komposition, die stilistisch in Ph. Veits Frühzeit (vor den Bartholdy-Fresken) gehört und sich durch die nazarenische Zeichenkunst der Freunde<sup>5</sup> beeinflusst zeigt. Einen weiteren Beleg für Veits Autorschaft liefert sein 1833 in Frankfurt ausgeführtes Altargemälde „St. Georg“ in der Pfarrkirche St. Georg zu Bensheim an der Bergstraße<sup>6</sup>: zwar zeigt die Hauptszene nicht mehr den Drachenkampf des berittenen Heiligen, sondern gibt monumental die Georgsfigur in der Pose des Siegers (!) über dem toten Drachen; doch rechts im Hintergrund kniet klein vor einer gehöhlten Felswand die aufgerichtet betende Margaretha in sehr ähnlicher Komposition.

Angeregt wurde Veit zu der Drachenkampf-Zeichnung offensichtlich in Rom durch das themengleiche kleine Ölbild Franz Pforrs<sup>7</sup>, das der 1812 jung verstorbene, von allen bewunderte Lukasbruder ca. zwei Jahre vor seinem Tod ausführte. Auch Pforrs Darstellung feiert Georg als kämpfenden Ritter – eine Rolle, die ihm zu seinem Schmerz in den Freiheitskriegen versagt geblieben war. Veit übernahm in seiner sehr ähnlichen Komposition mit dem Hochformat die bildparallele, keine Bewegung gestattende Ausrichtung des Pferdes und des davor sich bäumenden Drachens, doch ist sein Georg kriegerischer, der Kampf bewegter. Auch Joh. Ev. Scheffers 1815 in Rom gemalter „Drachenkampf“<sup>8</sup> (den Veit gekannt haben mußte) fußt auf Pforrs Komposition, doch zeigt er sich stärker durch die – gemeinsame – Bildquelle Raffaels beeinflusst in Komposition und Stil.

- 1 „Der neue Python“, in: Klopstocks Oden in Auswahl, Stgt. o. J., S. 93 f.
- 2 Die Lukasbrüder kämpften auch für die Wahrheit in der Kunst, so daß der Drache, den es zu besiegen galt, auch für die unechte akademische Manier figurieren konnte – vgl. später Kaulbachs Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München.
- 3 Spahn, Ph. Veit, Abb. S. 8 – Vielleicht darf auch bei dem Neusser Blatt an eine programmatische Selbstdarstellung Philipps gedacht werden?
- 4 Raich, Briefwechsel 1, S. 430
- 5 Vgl. besonders Overbecks Zeichnungen, die z. T. diese stechermäßig feinen und dichten Parallel- und Kreuzschraffuren zeigen, jedoch zeichnerisch unvergleichlich besser sind – über den Einfluß von Pforrs Werken s. o.
- 6 Spahn, Ph. Veit, Abb. 45, S. 50
- 7 Heute Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Inv.-Nr. SG 419; Abb. s. Kat. Ausst. Frankfurt 1977, Die Nazarener, S. 62, B 12, Abb. S. 72. Pforrs vorbereitende Studien s. ebda, S. 234, Abb. E 43 u. E 44; die auffälligen Kompositionsunterschiede finden ihre Erklärung durch die zwei verschiedenen Bildquellen, die ihnen zugrundeliegen: die querformatige frühere Version stützt sich in der Hauptszene auf Martin Schongauers Stich, während die hochformatige Darstellung auf Raffaels Komposition (heute National Gallery, Washington) zurückgeht.
- 8 Kat. Ausst. Wien 1977, J. E. Scheffer v. L., Nr. 25, Abb. 9

## PHILIPP VEIT (zugeschrieben)

74

Abb. 67

### Christus und die Samariterin am Brunnen. Um 1820 (?)

Aquarell und Deckfarben. – 33 × 27 cm.

Inv. Nr. Ma 23. – Erworben 1957 bei Ketterer in Stuttgart.

Lit.: Verst. Kat. 29, R. N. Ketterer, Stuttgart 1957, Nr. 363, Abb. Tafel 11; Verst. Kat. 195, C. G. Boerner, Leipzig 1937, Nr. 274, Taf. XIV

Das von den Nazarenern gerne gestaltete Thema<sup>1</sup> aus dem Neuen Testament (Johannes 4, Vers 5–27) ist hier textgetreu dargestellt: Christus sitzt vor der Stadt Sichar am Brunnen im Gespräch mit der Samariterin; das Ende dieser Unterhaltung wird gezeigt, denn die Samariterin hört den Lehren Christi bereits nachdenklich zu, und in der Ferne sieht man die Jünger, die vom Essenskauf in der Stadt zurückkehren. Die alte Zuschreibung an Philipp Veit ist problematisch, gibt es doch ein nahezu identisches Ölbild seines langjährigen Schülers und Schwagers Christian Becker<sup>2</sup> in der Karlsruher Kunsthalle (Inv. Nr. 1370), das K. K. Eberlein um 1839 datierte<sup>3</sup>. Becker ist bekannt als Maler religiöser Historienbilder und als Reproduktionsgraphiker vor allem nach nazarenischen Werken. Sein ebenfalls in der Karlsruher Kunsthalle befindliches Ölbild „Hagar und Ismael in der Wüste“ (Inv. Nr. 1371) zeigt so erstaunliche Übereinstimmung mit dem themengleichen Werk des Lukasbruders Joseph Sutter – das er auf seiner Studienreise nach Italien 1838 in München gese-

hen haben muß<sup>4</sup> – daß es kaum als eigenständige Komposition gewertet werden kann. Dieses reproduktive Verfahren läßt durchaus möglich erscheinen, daß es sich auch bei seinem Gemälde „Christus und die Samariterin“ um die Übernahme einer fremden Komposition handelt, d. h. um die kopistische Verwertung einer frühen Arbeit seines Lehrers Ph. Veit, dessen Entwürfe er in Frankfurt und im Besitz der Familie in Rom kennenlernen konnte. Für die Zuweisung der Neusser Gouache an Veit als frühe römische Komposition spricht folgendes: in fast allen seinen Werken gibt Veit – ausschließlicher als die anderen Nazarener – nach den Forderungen seines Stiefvaters in den „Gemäldebeschreibungen“<sup>5</sup> „keine verworrene(n) Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet“. Die Zweifigurenkomposition seines monumentalen Frühwerks „Joseph und die Frau des Potiphar“ in der Casa Bartholdy ist der Neusser Szene in vielen Punkten<sup>6</sup> verwandt. Eine starke Orientierung an Werken Overbecks ist deutlich nicht nur in der hügeligen Mittelgrundlandschaft mit Staffagefigürchen, sondern besonders in der Anlehnung an dessen „Christus bei Maria und Martha“<sup>7</sup>. In der kreidigen, um malerische Effekte bemühten Farbigkeit mit den starken Lichthöhungen erinnert das Blatt – besonders in der schematischen Baumgruppe und Architektur im Hintergrund<sup>8</sup> – eher an eine Wandmalerei im Kleinen als an die für die Nazarener typischen ‚kolorierten‘ Umrißzeichnungen. – Von 1816–22 hat sich Philipp Veit hauptsächlich mit figuralen Wandmalereien beschäftigt; seine künstlerischen Vorbilder waren die Werke der ital. Renaissance und Friedrich Overbecks. In diesem Zeitraum oder wenig danach könnte das Neusser Blatt entstanden sein.<sup>9</sup> Differenzen der beiden Fassungen lassen sich hauptsächlich in Gesichtsbildung und -ausdruck der Samariterin (auch Christi), in der Färbung und in den nicht so durchgängigen Lichthöhungen im Ölbild feststellen – Punkte, in denen sich die individuelle Handschrift des Malers zeigt. Die Möglichkeit, daß Christian Becker – von dem keine dem Neusser Blatt vergleichbaren Arbeiten vorliegen – sich die Eigenheiten des Meisters zu eigen gemacht und das Blatt im Zusammenhang mit seinem Ölbild anfertigte, ist nicht ganz auszuschließen.

1 Themengleiche Gemälde gibt es z. B. von Scheffer von Leonhardshoff, Friedrich Olivier, J. D. Passavant, Theodor Rehbenitz; die Gouache zeigt besonders Ähnlichkeit mit Scheffers Werk (Sammlung Schäfer, Schweinfurt).

2 Christian Becker (1809 – Frankfurt – 1885); Ausbildung am Städtischen Institut in Frankfurt, 1830–38 als Schüler Philipp Veits. 1838–43 mit einem Stipendium nach Rom, wo er Veits Schwägerin Giulia Pulini heiratete. 1843 Rückkehr nach Frankfurt; lebt im Kreis um Veit im Deutschherrenhaus.

3 In: Die Rheinlande XXII, 1922, S. 74. Abbildungen von Beckers Gemälden: Kat. Mus. Karlsruhe 1972, Neuere Meister, Bd. 1 u. 2, Nr. 1370 u. 1371.

4 Grote, J. Sutter, 1972, Abb. Taf. 13, Nr. 5. Sutter malte das Bild 1836 in München.

5 Fr. Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris . . . , 1802–04, in: ders. Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Krit. Neuausgabe, 4. Bd., 1959, S. 14

6 Auf beiden ist die Figurengruppe in ihren Posen erstarrt. Die Frau des Potiphar wie die Samariterin sind sinnlich-körperliche Gestalten und von demselben Gesichtstypus, der in Veits Komposition immer wieder erscheint. Die kunstvoll über den Boden gebreitete, körperunabhängige Gewanddrapierung taucht (wie die stumpfe Felsformation) bis in Veits Spätwerk auf.

7 1815, heute Nat. Gal. Berlin, Inv. Nr. II 483, NG 1488

8 Von Philipp Veit gibt es kaum Landschaftsskizzen, wie er auch in seinen Kompositionen auf gestaltete landschaftliche Hintergründe verzichtete bzw. sie sehr schematisch behandelte.

9 Keinerlei Verbindung läßt sich herstellen zu seinem Altargemälde mit der körperlosen Gestalt der „Immaculata“ für S. Trinità dei Monti in Rom, 1827/28.

## ANTON ALEXANDER VON WERNER

Frankfurt/Oder 1843–1915 Berlin

1859 zum Studium an die Berliner, 1862 an die von J. W. Schirmer geleitete Karlsruher Akademie, wo er in den Ateliers von C. F. Lessing u. A. Schrödter studierte; beeinflusst auch durch A. Canon. Betätigte sich seit 1863 hauptsächlich als Illustrator von Werken Viktor von Scheffels. Studienreisen 1867 nach Paris, 1868/69 nach Rom. Im Winter 1870/71 war er während des deutsch-französischen Krieges als Zeichner im deutschen Hauptquartier; die dort geschaffenen Skizzen verwertete er in den kommenden Jahrzehnten zu Historienengemälden, Dioramen, Panoramen, 1871 Übersiedelungen nach Berlin; 1875 Direktor der Akademie und Leiter eines Meisterateliers.

Lit.: A. Rosenberg, A. v. Werner, Bielefeld/Leipzig, 1895.

75

Abb. 69

### Felsige Berglandschaft, 1869

Bleistift, Lavierung in Braun- und Grautönen. – 27 × 39,5 cm. – Bezeichnet r. u.: A. v. W. Serpentara 29. Juni 1869.

verso: 2 Porträtstudien; bezeichnet l. u.: Annetta Baldi 21. July 1869; M. u.: A. v. W. Olevano; r. u.: Franz Ruben aus Wien.

Inv. Nr. Gr 715. – Vermächtnis Dr. Günther Rehbein.

Den Karlsruher Akademieschüler regten seine dortigen Lehrer C. F. Lessing zu Historienbildern, A. Schrödter zur Illustrationstätigkeit an. Sein Buchschmuck zu Viktor von Scheffels „Frau Aventure“, „Juniperus“, „Gaudeamus“, „Rodensteinlieder“, machte Anton Werner schnell bekannt; 1869/70 ging er nach Rom und Capri, um Scheffels populärstes Werk, den „Trompeter von Säckingen“, dort zu illustrieren, wo er entstanden war<sup>1</sup>, und wo auch der letzte Teil des Gedichtes spielt. Seine italienischen Landschaftsskizzen konnte er für diese Ausgabe nicht verwerten, doch schuf er in den folgenden Jahren Genrebilder und Illustrationen, in denen er sich z. T. dieser Studien bediente<sup>2</sup> – ehe er zum offiziellen Berichterstatter des Deutsch-Französischen Krieges und des preußischen Kaiserhauses und -hofes wurde.

1 Vgl. Scheffels „Zueignung“: „... 's war in Rom. Schwer lag der Winter auf der Stadt der sieben Hügel . . . Da stieg wie ein Traum der Schwarzwald vor mir auf . . .“

2 Anders als andere deutsche Italienreisende schien Werner die Ähnlichkeit der Landschaften zu interessieren (vgl. z. B. die Naturstudie aus der Serpentara mit seiner Landschaftswiedergabe in der Illustration zu Scheffels „Ekkehard“: Ankunft der St. Gallener Mönche auf dem Hohentwiel).

## LITERATURVERZEICHNIS (AUSWAHL)

- Allgemeine Deutsche Biographie. 56 Bde. Leipzig 1875–1912
- Andresen, A.: Die deutschen Maler–Radierer (peintres-graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig 1878
- Andrews, K.: The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome. Oxford 1964
- Appel, H.: Johann Wilhelm Schirmer und Landschaft um Altenahr. In: Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalspflege II, Beiheft 20. Düsseldorf 1974
- Aurenhammer, H.: Joseph Abel. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Wien 1966, S. 3–26 (m. 18 Abb. auf Tafeln)
- Bachleitner, R.: Die Nazarener. München 1976
- Bernhard, M.: Deutsche Romantik. Handzeichnungen. 2 Bde. München 1973
- Baum, J.: Romantische Malerei Oberschwabens (Ulmer Schriften zur Kunstgeschichte 8). München 1932
- Becker, W.: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. München 1971
- Benz, R./A. v. Schneider: Die Kunst der deutschen Romantik. München 1939
- Börsch-Supan, E.: Das Mädchen aus der Fremde. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. Bd. 12. München/Berlin 1975
- Bötticher, Fr. v.: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. 4 Bde. Dresden 1891–1901
- Christoffel, U.: Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. München 1920
- Cohen W./K. Koetschau/B. Lasch: Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit. Düsseldorf 1926
- Deneke, Otto: Die Brüder Riepenhausen. Göttingen 1936 (Göttingische Nebenstunden 15)
- Donop, L. v.: Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der Kgl. National Galerie. Berlin 1902
- Dreger, M.: Joseph Führich. Wien 1912 (Text- und Tafelband)
- Ebert, H.: Buonaventura Genelli. Leben und Werk. Weimar 1971
- Eichler, H.: J. A. Ramboux, Nazarener und Realist. In: Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II, Düsseldorf 1974
- Einem, H. v.: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760–1840. München 1978
- Fernow, K./H. Riegel: Carstens, Leben und Werke, herausgegeben und ergänzt von Hermann Riegel. Hannover 1867
- Festgabe des Vereins für christliche Kunst. München 1910
- Finke, H.: Der Madonnenmaler Franz Ittenbach. Köln 1898 (Vereinsschr. d. Görres-Ges.)
- Finke, H.: Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen. Köln 1896 (Vereinsschr. d. Görres-Ges.)
- Franzke, A./B. Bott: August Lucas 1803–1863. Die Anfänge der Landschaftsmalerei in Darmstadt und August Lucas. Darmstadt 1972 (Kunst in Hessen und am Mittelrhein, H. 12)
- Führich, L. v. (Hg.): Joseph Ritter v. Führich. Ein Lebensbild aus der Selbstbiographie und eigenen Erinnerungen zusammengetragen von L. v. F. In: Die Graphischen Künste VIII, H. 2 u. 3. Wien 1886
- Führich, L. v. (Hg.): Joseph von Führichs Briefe aus Italien an seine Eltern (1827–1829). Freiburg/Br. 1883
- Gerstenberg K./O. Rave: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin 1934
- Graf, D.: Die Düsseldorfer Spätnazarener in Remagen und Stolzenfels. In: Kat. Ausst. Düsseldorf/Darmstadt 1979, S. 121–29
- Grimschitz, B.: Die österreichische Zeichenkunst im 19. Jahrhundert. Zürich/Wien/Leipzig 1928
- Grote, L.: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik. Berlin 1938
- Grote, L.: Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke. München 1972 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 14)
- Heine, A.-F.: Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes. Straßburg 1928 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 264)
- Hildebrandt, E.: Friedrich Tieck. Leipzig 1906
- Hoff, J. Fr./K. Budde: Adrian Ludwig Richter, Maler und Radierer. Verzeichnis seines gesamten graphischen Werkes. Freiburg i. Br. 1922<sup>2</sup>
- Howitt, M.: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und anderen Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert. . . 2 Bde. Freiburg i. Br. 1886
- Hütt, W.: Die Düsseldorfer Malerschule 1819–1869. Leipzig 1964
- Hutter, H./W. Lhotsky: Julius Schnorr v. Carolsfeld. Römisches Porträtbuch. Katalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Wien 1973
- Jensen, J. Chr.: Die Zeichnungen Overbecks in der Lübecker Graphiksammlung. Lübecker Museumshefte H. 8. Lübeck 1969
- Kamphausen, A.: Asmus Jacob Carstens. Neumünster i. Holstein 1941
- Kaufmann, P.: Auf den Pfaden nazarenischer und romantischer Kunst. Was meine Bilder erzählen. Berlin 1922
- Kaufmann, P.: Bilder aus dem Rheinland. Köln 1884
- Kaufmann, P.: Carl Müller. In: Die Kunst für Alle. 7. Jg. H. 2
- Kauhausen, P.: Die Lebenserinnerungen des Johann Wilhelm Schirmer. Krefeld 1957 (Niederrheinische Landeskunde, Bd. 1)
- Klapheck, R.: Theodor Mintrop. Das Wunderkind der Romantik. Dortmund 1923
- Köhne, C. E.: Caspar Scheuren. In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 59, 1939, S. 153–94
- Koetschau, K.: Einige Kartons und Bilder von Ernst Deger. Düsseldorf 1925
- Koetschau, K.: Alfred Rethels Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit. Düsseldorf 1939
- Koller, A.: Das nazarenische Kunstideal der Meister der Apollinariskirche. Diss. Bonn, Teildruck Emsdetten 1935
- Kreuzberg, P. J.: Franz Ittenbach. Des Meisters Leben und Kunst. München-Gladbach 1911 (Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst, Bd. I)
- Lade, B.: August Lucas. Sein Leben und seine Werke. Darmstadt 1924 (Jahresgabe der Ges. hess. Bücherfreunde)
- Lammel, G.: Michelangelo-Rezeption deutscher Maler um 1800. In: Bethhausen, Peter (Hg.), Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800. Dresden 1891, S. 79–93
- Lasch, B.: Schlachtkompositionen des jungen Alfred Rethel. In: Karl Koetschau, von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag 1928. Düsseldorf 1928, S. 147–52
- Leuschner, V.: Carl Friedrich Lessing, 1808–1880. Die Handzeichnungen. 1. u. 2. Teilbd., Köln/Wien 1982 (Diss. zur Kunstgeschichte, 14)
- Lugt, F.: Les marques des collections de dessins et d'estampes. Amsterdam 1921, Supplément Den Haag 1956
- May, H.: Zu Schnorr v. C. künstlerischer Entwicklung. In: Wallraf-Richartz-Jb. 12/13, 1943, S. 259–98
- Mohn, V. P.: Ludwig Richter. Bielefeld/Leipzig 1896
- Müller, W. v. Königswinter: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe. Leipzig 1854
- Nagler, G. K.: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. 22 Bde. München 1835–52
- Neue Lagerliste Nr. 49, C. G. Boerner, Düsseldorf 1968. Nachgelassene Zeichnungen von A. Rethel 1816–1859
- Ponten, J.: Alfred Rethel. Des Meisters Werke. Stuttgart/Leipzig 1911
- Raczynski, A. Graf: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. 1–3. Berlin 1836–41
- Raich, J. M. (Hg.): Dorothea von Schlegel und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel. . . 2 Bde. Mainz 1881
- Rave, P. O.: Die Malerei des XIX. Jahrhunderts. 240 Bilder nach Gemälden der National-Galerie. Berlin 1945 (Meisterwerke der Berliner Museen)
- Richter, L.: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Leipzig o. J.
- Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte. Einleitung v. W. Stubbe. München 1968
- Riegel, H. (Hg.): Carstens' Werke. 2. Bd., enthaltend 36 Tafeln in Stichen. . . Leipzig 1874
- Rosenberg, A.: Anton von Werner. Bielefeld/Leipzig 1895
- Singer, H. W.: Julius Schnorr von Carolsfeld. Bielefeld/Leipzig 1911
- Spahn, M.: Philipp Veit. Bielefeld/Leipzig 1901
- Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert. Düsseldorf 1902
- Schahl, A.: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld. Diss. Leipzig 1936
- Scheyer, E.: Julius Hübner (1806–1882). Vom Biedermeier zur Akademie. In: Aurora, Eichendorff Almanach 1963, H. 23, S. 55–76
- Schmidt, J. H.: Alfred Rethel. Neuss 1958 (Jb. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege und Heimatschutz)
- Schnorr v. Carolsfeld, J.: Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Gotha 1886
- Schnorr von Carolsfeld, F. (Hg.): Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig 1909
- Steinle, A. M. v.: Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen. Kempten/München 1910
- Steinle, A. M. v. (Hg.): Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben und durch ein Lebensbild eingeleitet von A. M. v. S. 2 Bde. Freiburg i. Br. 1897
- (Thieme-Becker) Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker. 37 Bde. Leipzig 1907–1950, ab Bd. 16, 1923, hg. v. Hans Vollmer
- Valentin, V.: Über Kunst, Künstler und Kunstwerke. Frankfurt 1889
- Verbeek, A.: Architektur auf Historienbildern. In: J. Hoster/A. Mann, Festschrift für Willy Weyres zur Vollendung seines 60. Lebensjahres. Köln 1964, S. 287–302
- Wörndle, H. v.: Josef Führich's Werk nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie. Wien 1914
- Wurzbach, C. v.: Ein Madonnen-Maler unserer Zeit (Edward Steinle). Wien 1879
- Zick, G.: Als Adam grub und Eva spann. In: Neusser Jahrbuch 1978, S. 25–37
- Zimmermann, K.: Joh. Wilh. Schirmer. Saalfeld 1920 (Diss. Kiel)
- Kat. Ausst. Düsseldorf 1971
- Handzeichnungen und Aquarelle 1800–1850 (D. Graf). Düsseldorf 1971
- Kat. Mus. Düsseldorf 1978/80
- Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule. Tafel- und Textband (U. Ricke-Immel). Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf III, 3/1,2. Düsseldorf 1978/80
- Kat. Ausst. Düsseldorf/Darmstadt 1979
- Die Düsseldorfer Malerschule. Düsseldorf 1979
- Kat. Ausst. Essen (Museum Folkwang) 1966
- Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts I (J. Schultze). Essen 1966
- Kat. Ausst. Frankfurt (Städel) 1977
- Die Nazarener. Frankfurt 1977
- Kat. Ausst. Hamburg (Kunsthalle) 1977/78
- Runge in seiner Zeit. München/Hamburg 1977
- Kat. Mus. Hannover (Niedersächs. Landesgalerie) 1973
- Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover. Text- u. Tafelband. München 1973
- Kat. Ausst. Jülich 1982
- Johann Wilhelm Schirmer 1807–1863. Jülich 1982
- Kat. Mus. Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle) 1971
- Katalog neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert. Text- und Tafelband (J. Lauts u. W. Zimmermann). Karlsruhe 1971
- Kat. Mus. Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett) 1978
- Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Text- und Tafelband (R. Theilmann, E. Ammann). Karlsruhe 1978
- Kat. Ausst. Karlsruhe (Staatl. Kunsthalle) 1980
- Carl Friedrich Lessing 1808–1880. Handzeichnungen aus dem Cincinatti Art Museum. Ohio/U.S.A. Karlsruhe 1980
- Kat. Ausst. Köln (Wallraf-Richartz-Mus.) 1966/67
- Johann Anton Ramboux, Maler und Konservator, 1790–1866. Köln 1966
- Kat. Mus. Köln 1967
- Katalog ausgewählter Handzeichnungen und Aquarelle im Wallraf-Richartz-Museum (H. Robels). Köln 1967 (Kataloge des W.-R.-Mus. IV)
- Kat. Ausst. Laxenburg (Schloß) 1968
- Romantik und Realismus in Österreich. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Schweinfurt 1968
- Kat. Ausst. Leipzig 1934
- Bildnis und Komposition 1750–1850. Zeichnungen und Aquarelle. Aus der Sammlung Heumann, Chemnitz. Leipzig 1934
- Kat. Ausst. Lübeck 1969
- Deutsche Zeichnungen 1800–1850 aus der Sammlung Winterstein. Lübeck 1969
- Kat. Ausst. Mainz (Mittelrhein. Landesmus.) 1977/78
- Philipp Veit Porträts (N. Suhr). Mainz 1977
- Kat. Ausst. München (Galerie Heinemann) 1919
- J. W. Schirmer 1807–1863. München 1919
- Kat. Ausst./Mus. München (Staatl. Graphische Sammlung) 1979/80
- Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790–1850 aus eigenem Besitz (G. Scheffler, B. Hartwig). München 1979
- Kat. Ausst. Neuss (Clemens-Sels-Mus.) 1957
- Johann Wilhelm Schirmer 1807–1863. Zeichnungen und Aquarelle. Neuss 1957
- Kat. Ausst. Neuss (Clemens-Sels-Mus.) 1963
- Theodor Mintrop-Zeichnungen (Bildheft). Neuss 1963
- Kat. Ausst. Neuss (Clemens-Sels-Mus.) 1982/83
- Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener. Neuss 1982
- Informationsblatt des Clemens-Sels-Museums Neuss, 1983
- Schenkung Dr. Günther Rehbein. Eine Auswahl von graphischen Blättern. Neuss 1983
- Kat. Ausst. Nürnberg 1966
- Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Schweinfurt 1966
- Kat. Ausst. Roma 1981
- I Nazareni a Roma. Roma 1981
- Kat. Mus. Stuttgart (Staatsgalerie) 1976
- Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1976
- Kat. Ausst. Trier 1935
- Johann Anton Ramboux 1790–1866 (Hans Eichler). Trier 1935



Kat. Ausst. Wien (Österr. Landesgalerie) 1977  
Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff 1795–1822. Ein Mitglied des  
Lukasbundes aus Wien (M. Krapf). Wien 1977

Kat. Ausst. Wiesbaden 1937  
Zeichenkunst der deutschen Romantik. Wiesbaden 1937  
Verst. Kat. Ernst Hauswedell, Auktion 71, Hamburg 24. 11. 1956  
Verst. Kat. Ernst Hauswedell, Auktion 234, Hamburg 4. 6. 1980  
Verst. Kat. Karl und Faber, Auktion 56, München 17./18. Mai 1956  
Verst. Kat. Karl und Faber, Auktion 66, München 3./4. Nov. 1958

Verst. Kat. Karl und Faber, Auktion 92, München 14.–16. Nov. 1964  
Verst. Kat. R. N. Ketterer, Stuttgarter Kunstkabinett, Auktion 18, Stuttgart 25.  
Nov. 1953  
Verst. Kat. R. N. Ketterer, Stuttgarter Kunstkabinett, Auktion 22, Stuttgart 29.  
Nov. 1955  
Verst. Kat. Sonderauktion R. N. Ketterer, Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart  
1955  
Verst. Kat. R. N. Ketterer, Stuttgarter Kunstkabinett, Auktion 29, Sammlung  
Heumann, Chemnitz, Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, Stuttgart 29. 11.  
1957

## ABBILDUNGEN



Farbtafel 1 (Kat. Nr. 14)



Farbtafel 2 (Kat. Nr. 7)

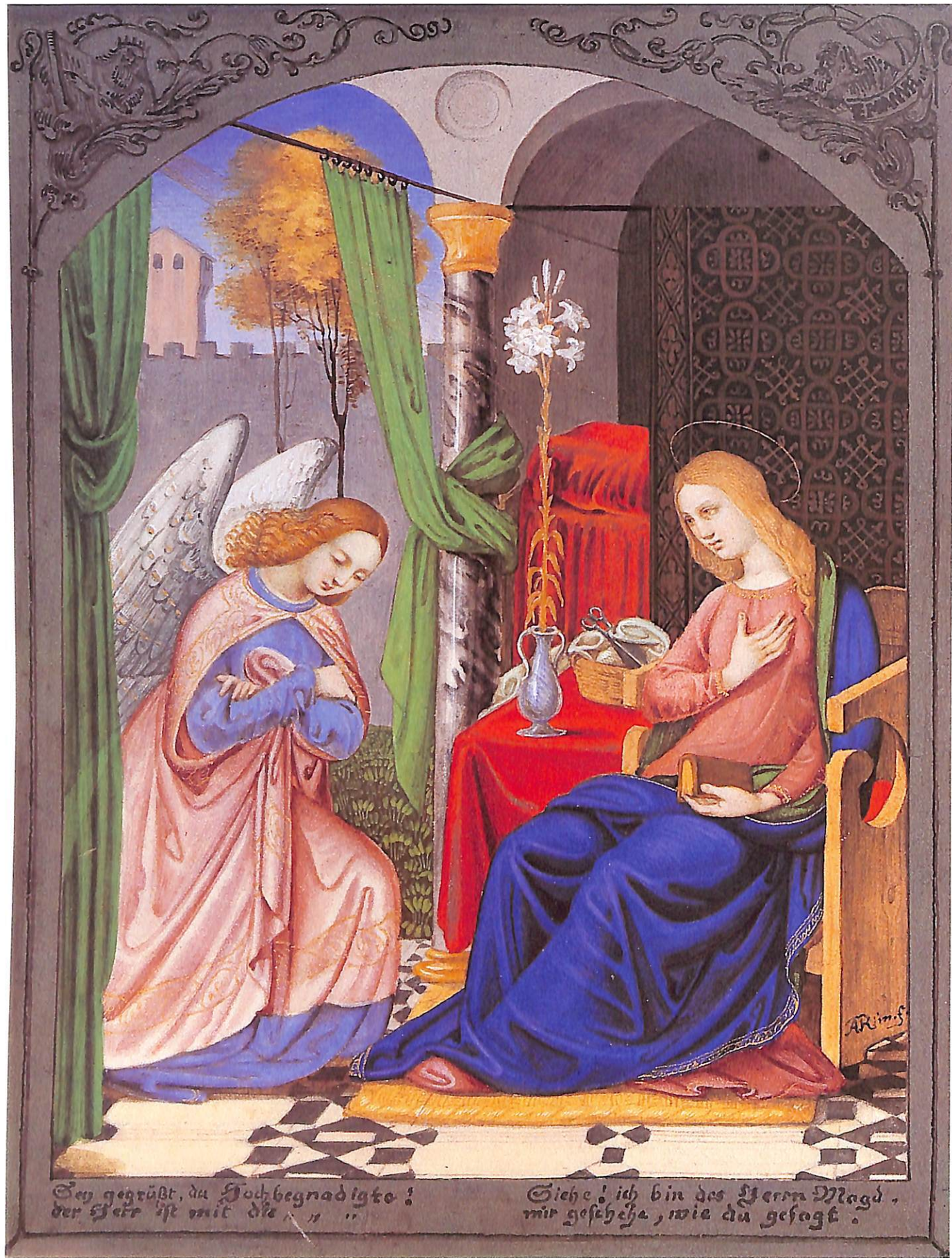
*Im Jahr ...*



Farbtafel 3 (Kat. Nr. 47)

Farbtafel 4 (Kat. Nr. 42) ▷  
 Farbtafel 5 (Kat. Nr. 72) ▷

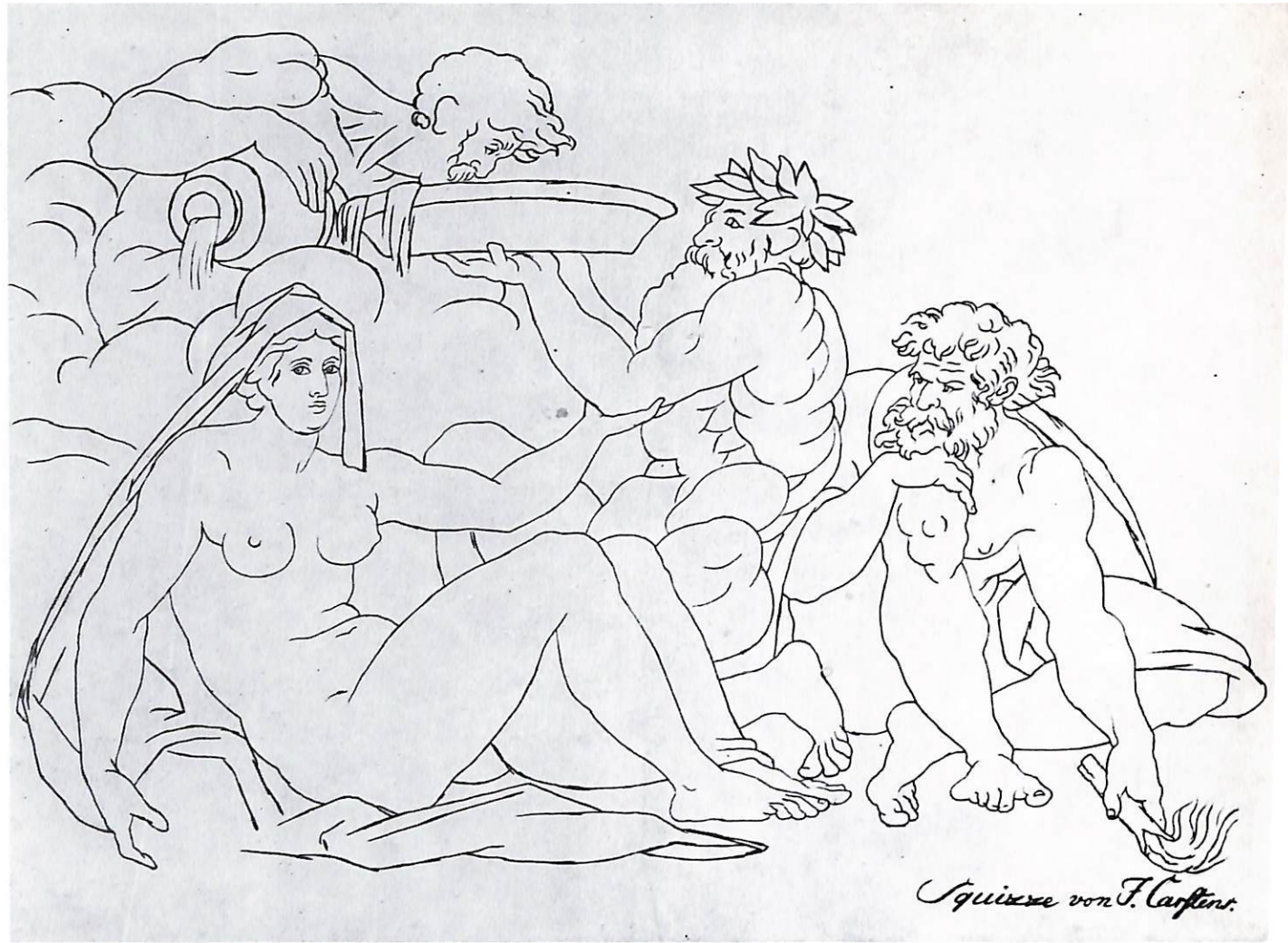
*Pieperhaken, J. - Die Heiligenscheitel, 18...*





1 (Kat. Nr. 1)

117 - Raphael, Madonna Lactans



2 (Kat. Nr. 3a)

Carstens, F. - Die 4 Elemente, um 1780.



3 (Kat. Nr. 12)



5 (Kat. Nr. 9)

◁ 4 (Kat. Nr. 10)



7 (Kat. Nr. 11)

◁ 6 (Kat. Nr. 8)





8a (Kat. Nr. 6) Führich: Josef Siegfried + Genoveva, 1824/25



8b  
Blatt 12 aus:  
Bilder zu Tieck's Genoveva  
von J. Führich



9 (Kat. Nr. 21) Führich: Die Anbetung der Engel im Sta von Betlehem, 1825



10 (Kat. Nr. 2)



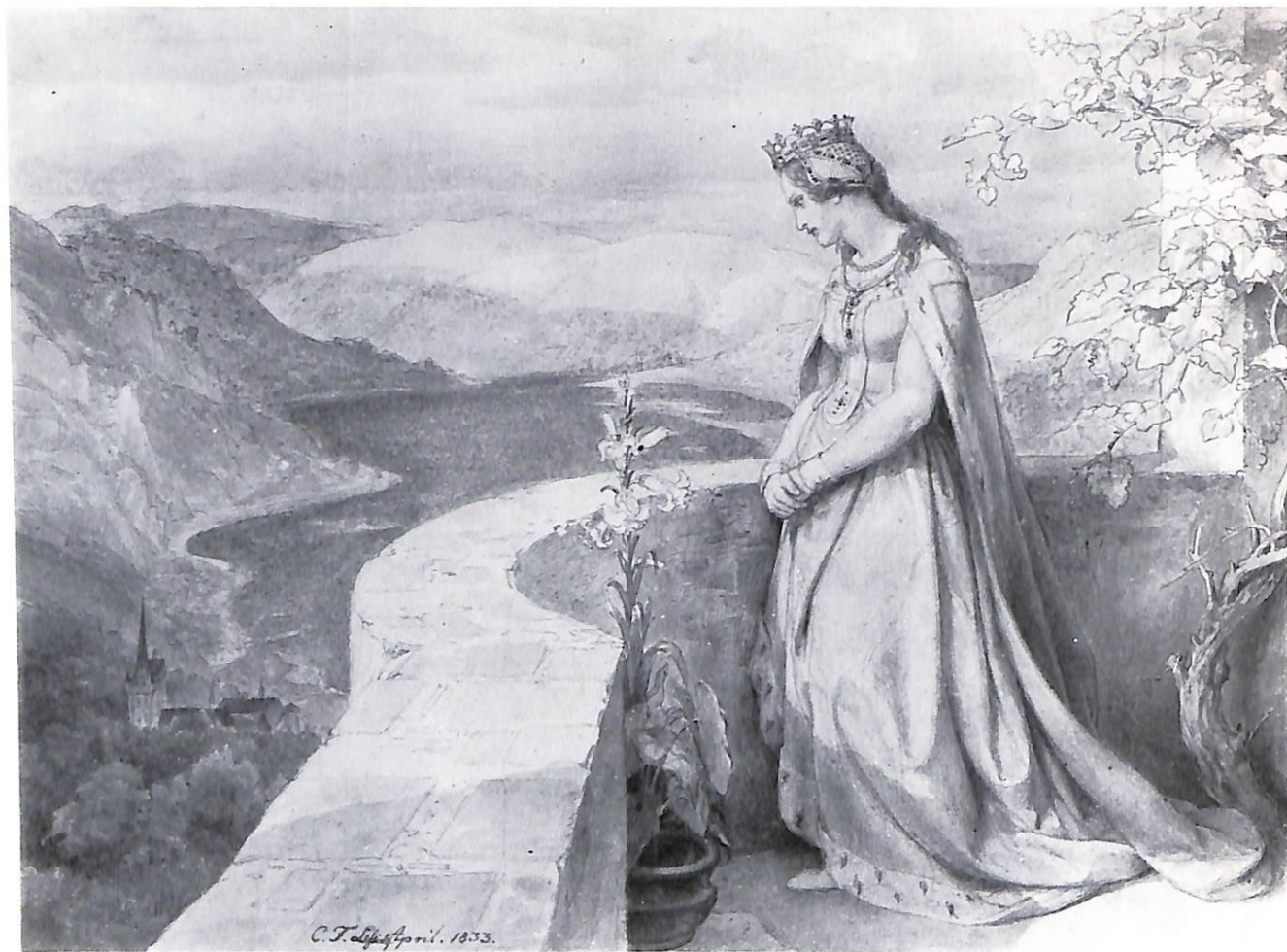
11 (Kat. Nr. 26)



12 (Kat. Nr. 16)



13 (Kat. Nr. 15) ▷



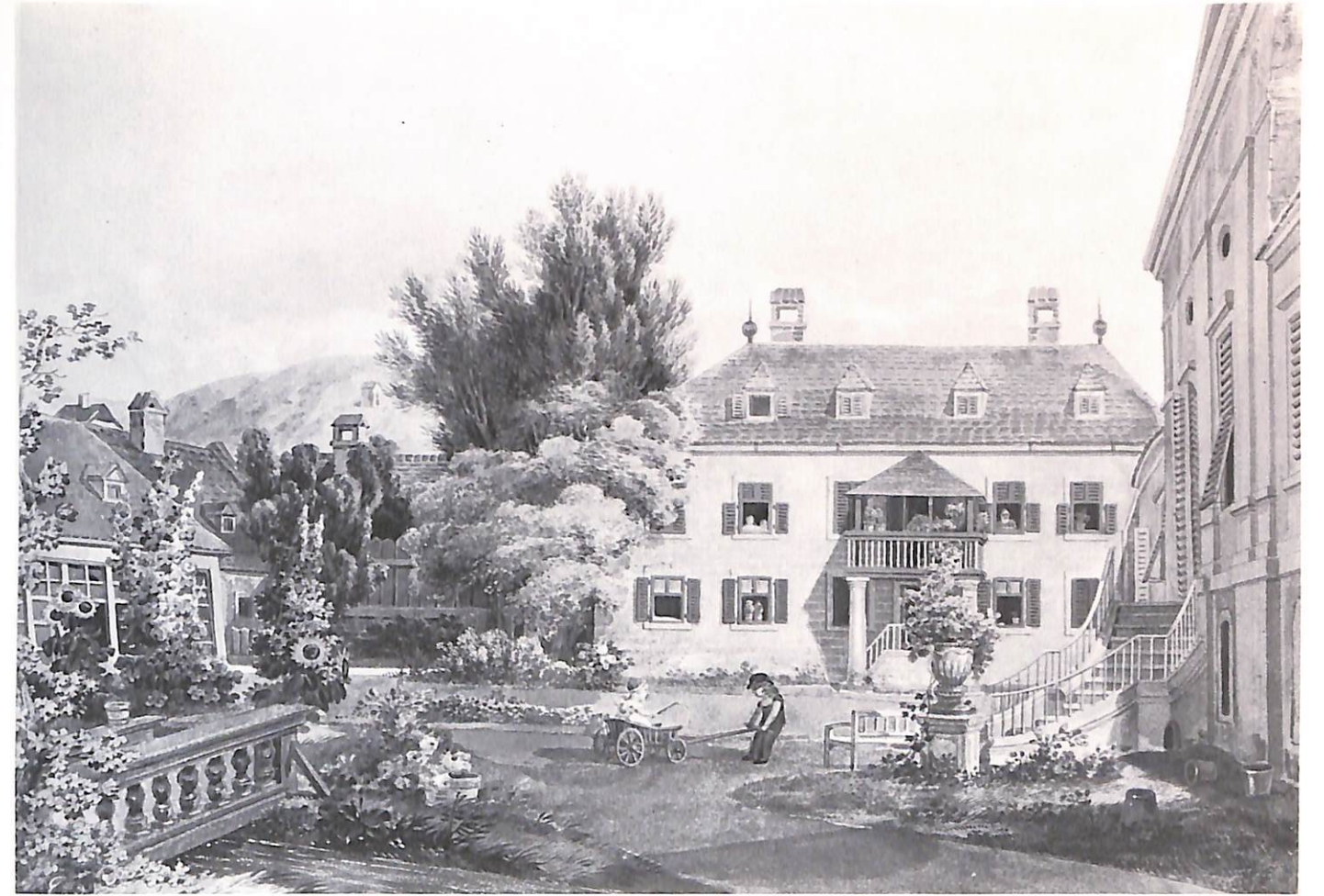
14 (Kat. Nr. 18)



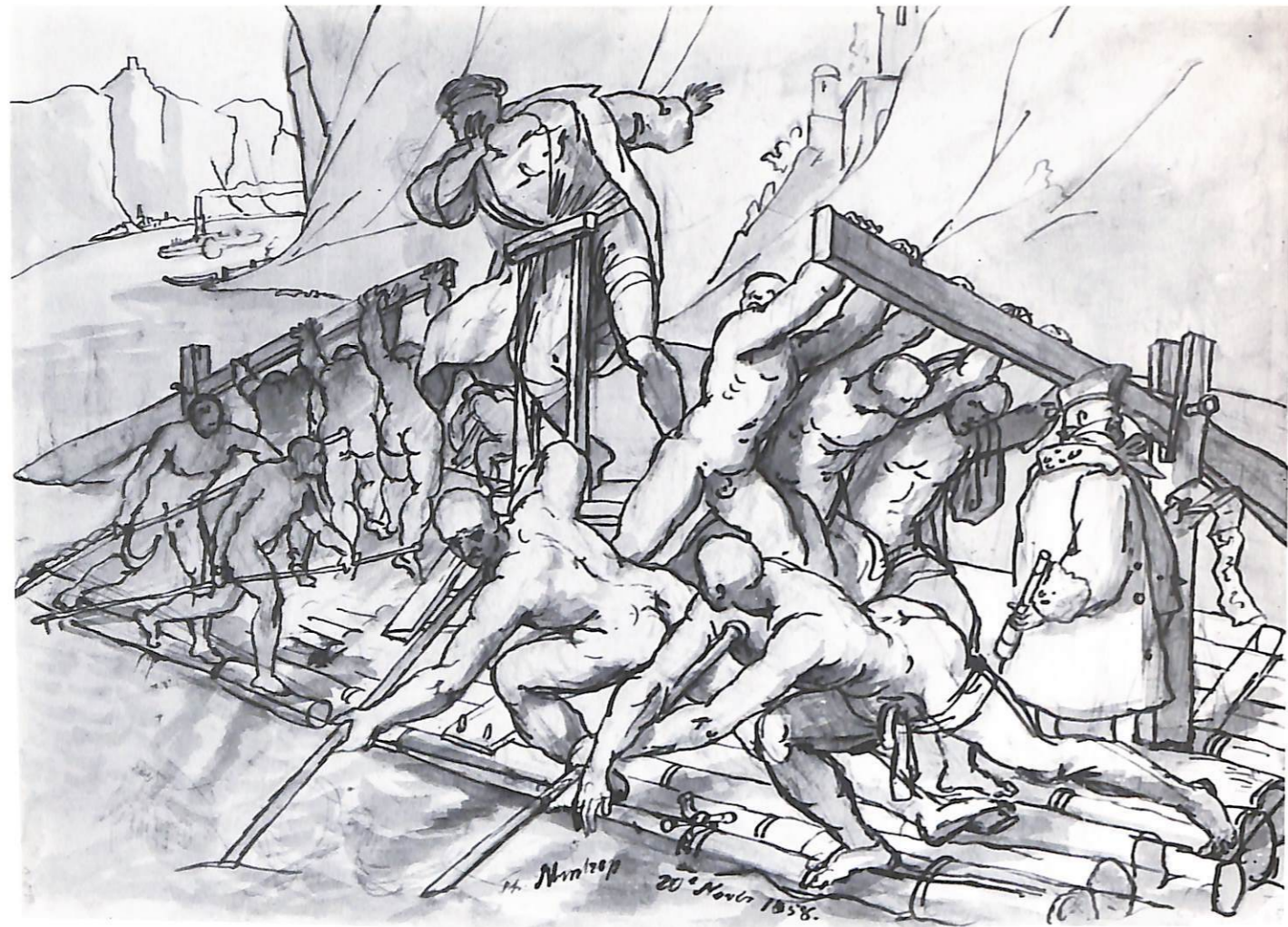
15 (Kat. Nr. 19)



16 (Kat. Nr. 20)



17 (Kat. Nr. 71)



18 (Kat. Nr. 23)



19 (Kat. Nr. 25)



20 (Kat. Nr. 24)



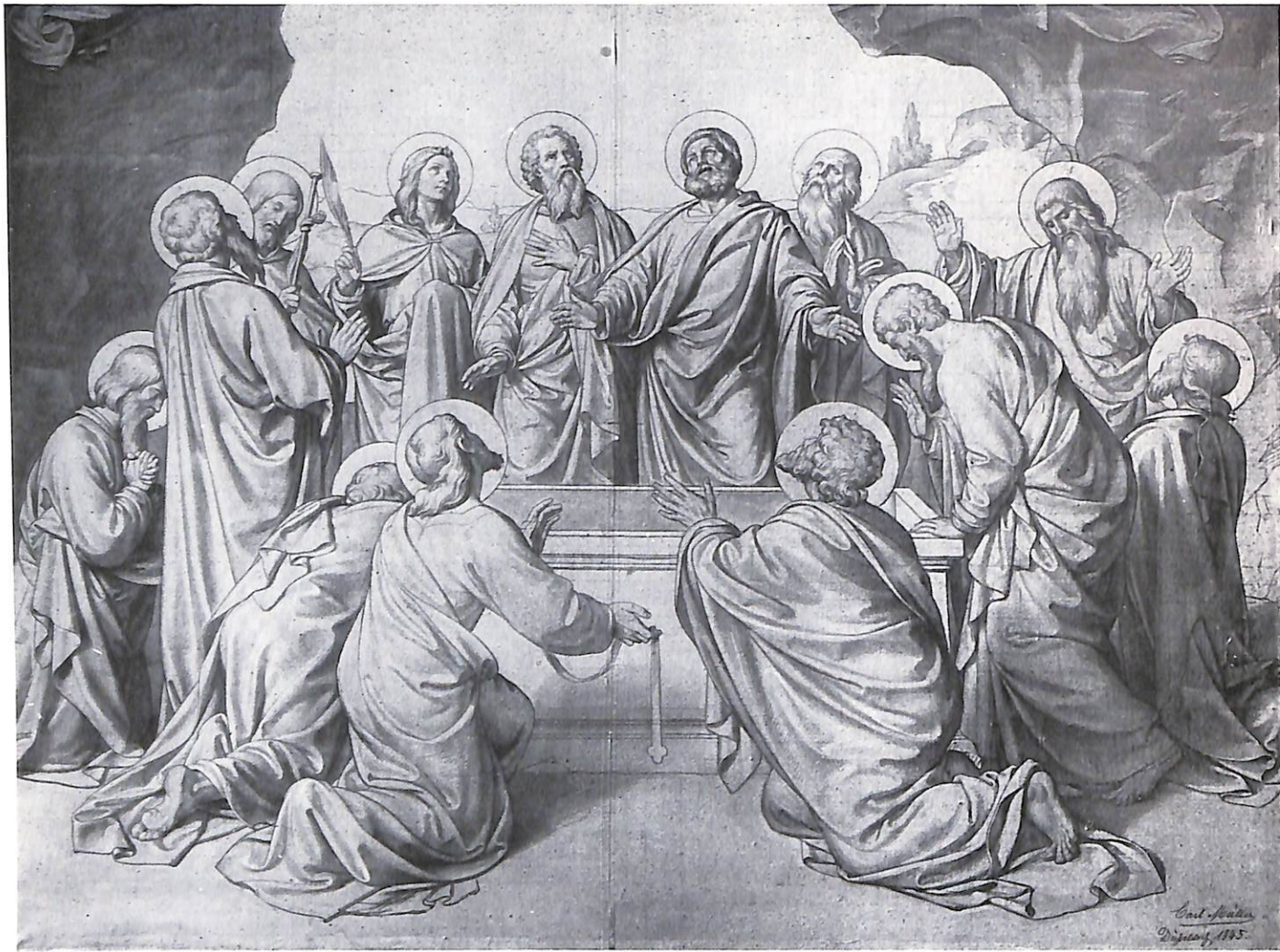
21 (Kat. Nr. 5)  
D. G. L.

23 (Kat. Nr. 35)



22 (Kat. Nr. 4)





24 (Kat. Nr. 27)



25 (Kat. Nr. 28)





26 (Kat. Nr. 30)



27 (Kat. Nr. 29)

29 (Kat. Nr. 33) ▷

28 (Kat. Nr. 31)



30 (Kat. Nr. 32)



Rom 15 Mai 1841  
v. of Ambrosio.



32 (Kat. Nr. 37)

31 (Kat. Nr. 34)



33 (Kat. Nr. 36a)



34 (Kat. Nr. 38) ▷



36 (Kat. Nr. 39) Paul Deshayes Adam und Eva nach der Verführung, 1822

◁ 35 (Kat. Nr. 40) J. J. Oltmanns Die ersten Menschen im Paradies, um 1807



37 (Kat. Nr. 17)

*Philippine - aus Venedig 1800*



38 (Kat. Nr. 41)



39 (Kat. Nr. 45)



41 (Kat. Nr. 46)



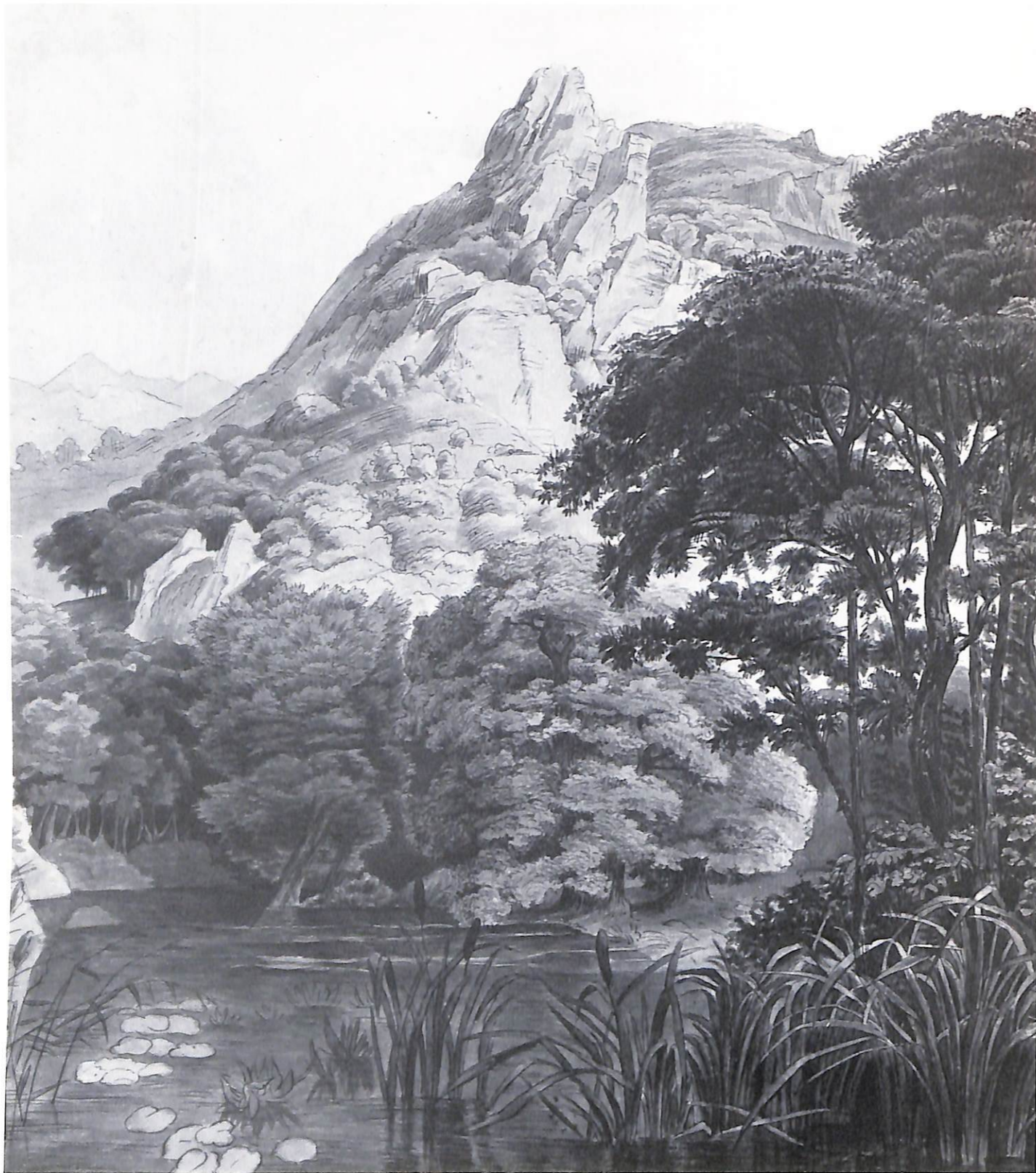
40  
(Kat. Nr. 44)



43 (Kat. Nr. 48)

*St. Barbara und die Heiligen*

◁ 42 (Kat. Nr. 43)



44 (Kat. Nr. 49)



*L. v. Schwaner, Comp. v. d. 1827.*

45 (Kat. Nr. 51)



*1827.*

46 (Kat. Nr. 50)





47 (Kat. Nr. 54)



48 (Kat. Nr. 53)



49 (Kat. Nr. 52)



Und Naemi sagte zu Ruth: "In wem hast du dich gefunden?" Ruth sprach: "Ich habe mich gefunden bei dem Mann, den ich liebte." Und sie sprach: "Wo ist er?" Ruth sprach: "Er ist in der Fremde gestorben." Und sie sprach: "Wo ist er?" Ruth sprach: "Er ist in der Fremde gestorben."

50 (Kat. Nr. 55)



51 (Kat. Nr. 57)

*Handwritten text, possibly a title or description, in cursive script.*



52 (Kat. Nr. 56)

*Handwritten text, possibly a title or description, in cursive script.*



53 (Kat. Nr. 58)

*Handwritten text, possibly a title or description, in cursive script.*



*Castella 3. Sept.*  
N. 457

54 (Kat. Nr. 59)



*Cast. 17. Sept.*

55 (Kat. Nr. 60)

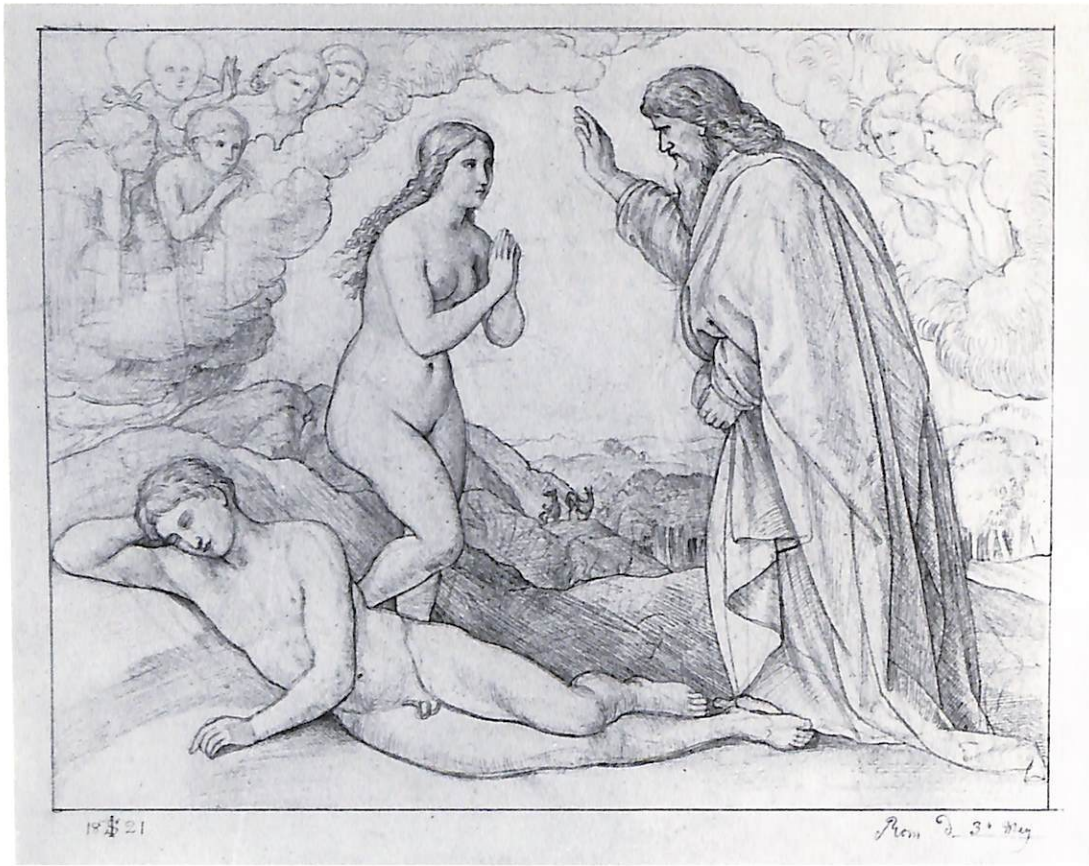


56 (Kat. Nr. 62) *Stromo J. W. 1810*

57 (Kat. Nr. 61) *Stromo J. W. 1810*



*Stromo 16. Jan.*



58 (Kat. Nr. 63)

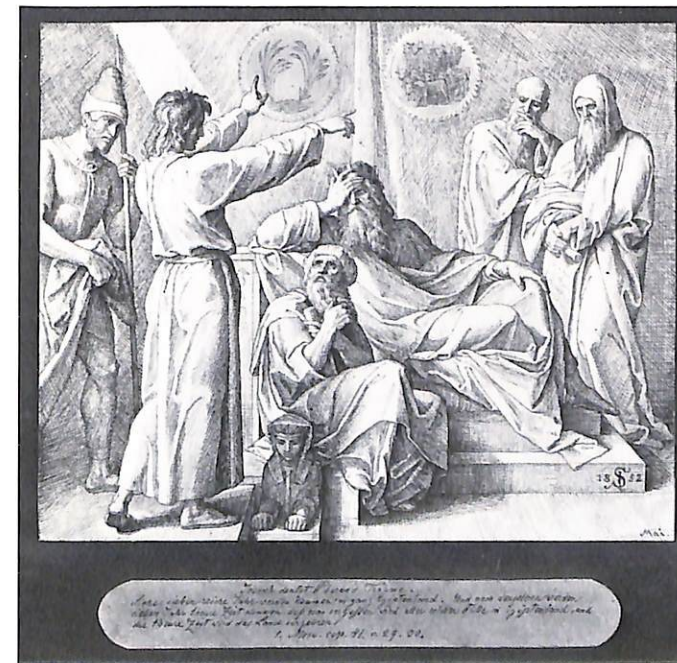


60 (Kat. Nr. 65)

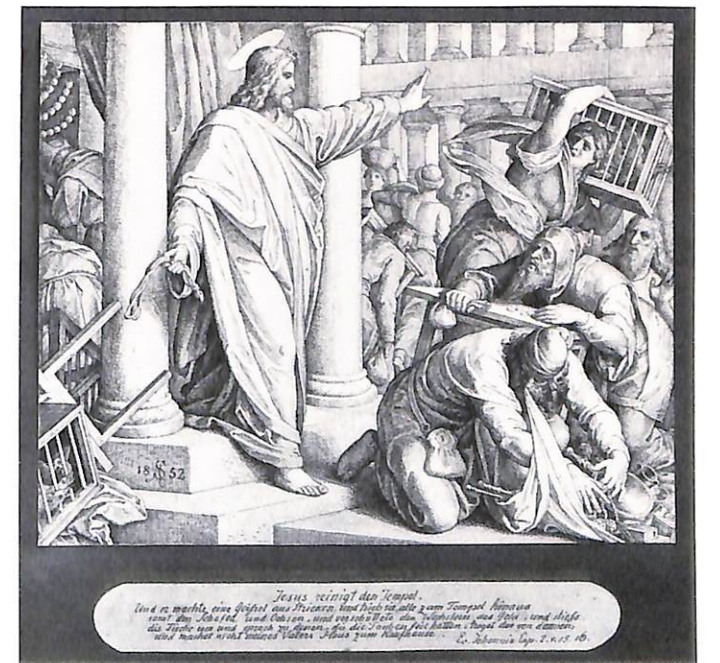


59 (Kat. Nr. 64)

61 (Kat. Nr. 66)



62 (Kat. Nr. 67)





64 (Kat. Nr. 69)  
 Edward's Skizze - Petrusca als Taufzeuge der Johanneis der Königin Frauen und  
 Mädchen, 1861

◁ 63 (Kat. Nr. 68)  
 Petrus - Skizze "oben mit dem Kopf" - 842



65 (Kat. Nr. 13)



66 (Kat. Nr. 70)



67 (Kat. Nr. 74)



68 (Kat. Nr. 73)





69 (Kat. Nr. 75)