



Figur und

Werke des 19. Jahrhunderts aus zwei
Hamburger Privatsammlungen

Landschaft





Figur und

Werke des 19. Jahrhunderts aus zwei
Hamburger Privatsammlungen

Landschaft



Figur und

Werke des 19. Jahrhunderts aus zwei
Hamburger Privatsammlungen

Landschaft

Herausgegeben von Andreas Stolzenburg und Peter Prange

Inhalt

- 12** **Privatsammlungen in Hamburg**
Verborgene Schätze im Blick der Kunsthalle
Andreas Stolzenburg und Peter Prange
- 16** **Katalog der Werke**
Peter Prange, Jan Steinke, Andreas Stolzenburg
- 266** **Bibliographie**
- 281** **Künstler*innenverzeichnis**
- 282** **Impressum**
- 284** **Bildnachweis**

Privatsammlungen in Hamburg

Verborgene Schätze im Blick der Kunsthalle. Ein Vorwort zum Katalog

Fast alle öffentlichen Sammlungen, die heute in den Museen der Welt präsentiert werden, haben ihren Ursprung in der Sammelleidenschaft einzelner Personen. Um in Deutschland zu bleiben, verdanken sich die großen Sammlungen in München, Berlin oder Dresden meist einzelnen Menschen bzw. Fürsten- und Königshäusern. Über Generationen setzten die Wittelsbacher, die preußischen und sächsischen Könige Kunst als Medium der Repräsentation ein und schufen so einzigartige, heute weltberühmte Sammlungen. Mit der Formierung der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert trat auch zunehmend das Bürgertum als Sammler auf – in Nürnberg etwa gab es bereits eine lange bürgerliche Sammeltradition, in Frankfurt, Leipzig und in Köln entstanden bedeutende Sammlungen und auch in der Freien und Hansestadt Hamburg traten um 1800 bedeutende Sammler auf.¹ Erinnert sei an die Kupferstichsammlung des Kaufmanns Garlieb Sillem (1728–1801), deren Katalog 1781 Daniel Chodowiecki (1726–1801) aus Berlin verfasst hatte.² Aus der Sammlung Gerhard Joachim Schmidts (1742–1801) hatte bereits 1779 Johann Gottlieb Prestel einzelne Zeichnungen faksimiliert³, und als die Sammlung 1818 versteigert wurde, führte der Katalog über 2.000 Zeichnungen auf – darunter auch Werke von Philipp Otto Runge (1777–1810). Die bekannteste und qualitativ erlesenere Sammlung aber war die Zeichnungssammlung des Kaufmanns und späteren Senators Johann Valentin Meyer (1747–1811), der bevorzugt Werke von Künstlern seiner Generation sammelte.⁴ Mit vielen von ihnen stand Meyer in freundschaftlichem Kontakt – etwa mit dem bereits erwähnten Chodowiecki oder Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829), dem Goethe-Tischbein, der nach seiner Vertreibung aus Neapel nach 1800 für einige Zeit in Hamburg ansässig war. Mit der Versteigerung der Sammlung 1812 nach Meyers Tod war deren Schicksal – die Verbreitung in verschiedene Hände – eigentlich entschieden, doch erwarben die Nachkommen Meyers die Zeichnungen kurzerhand zurück. Später gelang es dem Senator Christian Georg Lorenz Meyer (1787–1866) die auf verschiedene Angehörige der Familie Meyer verteilten Zeichnungen in seiner Hand zu vereinen und geschlossen an seinen Sohn Arnold Otto Meyer (1825–1913) zu vererben. Arnold Otto wiederum sammelte nicht die Künstler seines Großvaters, sondern wie dieser Arbeiten zeitgenössischer Künstler und baute eine der bedeutendsten Zeichnungssammlungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts auf, die nach seinem Tod versteigert wurde.⁵

Doch wir greifen den Ereignissen gerade vor und kehren noch einmal in die Zeit nach 1800 zurück – infolge der Entstehung zahlreicher Sammlungen in Hamburg um und nach 1800 entwickelte sich auch eine blühende Kunstmarktszene, zu deren bedeutendsten Vertretern ein Auktionator wie Johannes Noodt

(1781–1851) gehörte, der u. a. die Sammlung von Johann Valentin Meyer versteigerte. Noch bedeutender insbesondere für die Hamburger Kunsthalle war allerdings der aus dem damals dänischen Altona stammende Georg Ernst Harzen (1790–1863), der seit 1821 als Kunstmakler und Auktionator in Hamburg tätig war. Er baute neben seinem Geschäft, das er seit den 1840er Jahren zunehmend seinem Compagnon Johannes Matthias Commeter (1791–1869) überließ, eine erlesene Kupferstich- und Zeichnungssammlung auf, die er der Stadt Hamburg mit der Auflage vermachte, ein Gebäude für die Sammlung zu errichten.⁶

Harzens Vermächtnis ist die Geburtsstunde der Hamburger Kunsthalle – seine umfangreiche Graphische Sammlung wurde in der 1869 eröffneten Kunsthalle mit der städtischen Kollektion von Gemälden, die schon vorher in den Börsenarkaden präsentiert wurden, vereinigt. Auch die Gemälde waren stets Schenkungen Hamburger Bürger gewesen. Diese frühe Mischung verschiedenster Privatsammlungen und die darauffolgende Ergänzung durch gezielte Erwerbungen und weitere Schenkungen aus Hamburger Bürgerhäusern – oft natürlich auch zeitgenössische Kunst – ergab in den vergangenen 150 Jahren das heute international hochgeschätzte Profil der Kunstsammlungen der Hamburger Kunsthalle.

Die Kunsthalle und insbesondere das Kupferstichkabinett haben eine lange Tradition, neben dem eigenen Bestand und vielen kuratierten Künstler- oder Thementausstellungen auch ausgewählte Privatsammlungen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Bereits zehn Jahre nach Eröffnung der Kunsthalle fand 1879 eine erste Ausstellung mit Gemälden und Zeichnungen aus Hamburger Privatbesitz statt⁷, es folgten – um nur einige zu nennen – 1896 Präsentationen der hauptsächlich aus holländischen Gemälden bestehenden Sammlung Adolf Glitza (1820–1894)⁸ und 1918 der Sammlung des Kaufmanns Henry B. Simms (1861–1922)⁹, der beispielsweise insgesamt 15 frühe Werke Max Beckmanns besaß.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es besonders das Kupferstichkabinett, das verschiedene Privatsammlungen in Ausstellungen präsentierte, die der Initiative von Wolf Stubbe (1903–1994) verdankt wurden, dem ehemaligen Leiter des Kupferstichkabinetts. 1958 zeigte er deutsche Zeichnungen der Goethezeit aus der Sammlung des Münchner Sammlers Alfred Winterstein (1895–1976)¹⁰, fünf Jahre später folgten – inzwischen auch internationaler orientiert – italienische Zeichnungen aus der Sammlung von János Scholz (1903–1993), einem bekannten, aus Ungarn stammenden und nach New York emigrierten Cellisten.¹¹ Eine für damalige Verhältnisse logistische Meisterleistung gelang Stubbe 1965, als er aus über zehn Privatsammlungen die Wanderausstellung »Zeichnungen alter Meister aus deutschem



Privatbesitz« organisierte¹², darunter auch Werke aus damaligen Hamburger Sammlungen wie der von Richard Tüngel (1893–1970), des gebürtigen Hamburgers Herbert List (1903–1975) oder der von Werner Gramberg (1896–1985), aus dessen Graphiksammlung ein großer Teil zwei Generationen später, 2021, von Grambergs Enkelin ans Kupferstichkabinett geschenkt wurde. Zuletzt war es 2016 die von den Herausgebern unter dem Titel »Spurenlese« präsentierte Sammlung des gebürtigen Hamburgers und Kunsthistorikers Hinrich Sieveking, der über Jahrzehnte eine exquisite Sammlung internationaler Zeichenkunst von 1600 bis 1900 zusammengetragen hat.¹³

In dieser Tradition steht auch die aktuelle Ausstellung »Figur und Landschaft«, in der das Kupferstichkabinett nun Werke aus zwei heutigen Privatsammlungen der Hansestadt zur Kunst des 19. Jahrhunderts präsentiert, die in ihren verschiedenen Schwerpunkten einander wunderbar ergänzen. Die Ausstellung ist das Ergebnis eines langen Austauschs mit den beiden Sammlerinnen Petra Wohlfarth und Helga Wormsbächer, auch eines Begleitens ihrer Tätigkeit als Sammlerinnen über viele Jahre hinweg. Helga Wormsbächer kam bereits früh in der Familie mit Kunst in Verbindung – sie ist verwandt mit Wolf Stubbe, dem ehemaligen Leiter des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle, und mit Christian Dräger, dem großen Sammler deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts in Lübeck. Petra Wohlfarth kam, durchaus angeregt durch Helga Wormsbächer, erst später zum Sammeln von Kunst. Beide sind nun seit weit über 20 Jahren in Hamburg aktiv und erwerben dem jeweils ganz eigenen Profil ihrer Kollektionen entsprechend ihre Werke bei Hamburger Händlern ebenso wie im nationalen und internationalen Kunsthandel sowie auf Auktionen und beispielsweise auch auf dem alljährlich im März stattfindenden Salon du Dessin in Paris, der wohl renommiertesten internationalen Kunstmesse für Zeichnungen.

Wir sind höchst dankbar, dass die Sammlerinnen sich bereit erklärt haben, auf Zeit auf ihre Kunstwerke im privaten Umfeld zu verzichten und sie dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle für diese Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Die Leihgaben kommen zu Besuch ins Harzen-Kabinett, um so eine breitere Öffentlichkeit an der Schönheit der Zeichnungen und Gemälde im kleinen Format teilhaben zu lassen und sie fürs Kunstsammeln zu begeistern. Die sonst im Privaten verborgenen, qualitätvollen Werke lassen, wie der Titel der Ausstellung vermuten lässt, deutlich die persönlichen Vorlieben der Sammlerinnen erkennen, die beide seit vielen Jahren auch aktive Mitglieder des Fördervereins »Die Meisterzeichnung. Freunde des Hamburger Kupferstichkabinetts e. V.« sind. Der Verein versteht sich als Förderverein für das Kupferstichkabinett, dessen Jahresbeiträge und Spenden zur gezielten Erweiterung der Sammlung des Kupferstichkabinetts verwendet werden, aber vor allem auch als Forum für alle an den graphischen Künsten Interessierten, das den Austausch untereinander fördert und Sammler begleitet.

Wie dieses private Engagement für das Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle und die Ausstellungstätigkeit derselben mit Privatsammlungen Früchte trägt, zeigt die bereits getroffene Entscheidung von Helga Wormsbächer und ihrem Mann, die zwei Landschaftszeichnungen des Künstlers Konrad Hottinger (Kat.-Nr. 66 und 67) dem Kupferstichkabinett nach Ende der Ausstellung zu schenken. Herzlichen Dank dafür!

Gezeigt werden in verschiedensten künstlerischen Techniken eindrucksvolle Landschafts- und Figurenbilder italienischer, französischer, deutscher sowie einiger englischer Künstler*innen. Die insgesamt 114 ausgestellten Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle und kleineren Gemälde – darunter eine Reihe reizvoller Ölstudien – stammen aus dem späten 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Liste der 73 Künstler*innenamen, unter denen sich beispielsweise Giovanni Domenico Tiepolo, Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Reinhart, Carl Gustav Carus, Johan Christian Dahl, Franz Ludwig Catel, Ludwig Richter, Adolph Menzel, Oswald Achenbach, Charles-François Daubigny, Max Liebermann, Édouard Vuillard, aber auch die der Künstlerinnen Joséphine Sarazin de Belmont, Berthe Morisot und Suzanne Valadon befinden, ist lang und beeindruckend (vgl. S. 281).

Bei der Vorbereitung der Ausstellung wie des Kataloges ist zunächst und allen voran den beiden Sammlerinnen ganz herzlich zu danken. Sie haben nicht nur die Ausstellung und den Katalog gemeinsam finanziert, sondern sich über einen langen Zeitraum immer wieder den vielen, oft bohrenden und nicht nachlassenden Fragen der Herausgeber stellen müssen. Sie taten dies immer freundlich und mit Langmut und stets an den Dingen der Kunst zutiefst interessiert.

Unser Dank für hilfreiche Auskünfte gilt auch den beiden Hamburger Kunsthändlern Thomas le Claire und Martin Moeller-Pisani sowie F. Carlo Schmid von C. G. Boerner, Düsseldorf.

Unser herzlicher Dank gilt auch Jan Steinke, der als Assistent-Kurator dankenswerterweise einige der Katalogeinträge übernommen und uns bei der Vorbereitung von Ausstellung und Katalog sehr unterstützt hat.

Es ist immer eine technische Herausforderung an gutes Bildmaterial von Kunstwerken in Privatbesitz zu kommen. In unserem Falle gelang dies sehr gut und frühzeitig durch die wunderbaren Aufnahmen des Hamburger Fotografen Christoph Irrgang, der, dabei unterstützt von Juliane Au, in zwei aufwändigen Tagesproduktionen vor Ort bei den Sammlerinnen für das benötigte Bildmaterial in höchster Qualität sorgte. Ihm ist dafür ganz herzlich zu danken!

Bei Recherchen war stets das Bibliotheksteam mit Katharina Gietkowski, Monika Wildner und Frieda Weber freundlich unterstützend tätig.

Für die konservatorische Betreuung der Ausstellung ist für die Graphik Sabine Zorn und für die Gemälde Eva Keochakian

zu danken. Dank auch an Ursula Sdunnus, Sören Schubert und Anja Zuschke vom Kupferstichkabinett.

Die Registrar-Abteilung mit ihrer Leiterin Meike Wenck und mit Christin Conrad organisierte den sicheren Transport der Werke in die Kunsthalle. Ihnen ist ebenso zu danken, wie dem Aufbauteam vom Art Handling der Hamburger Kunsthalle, namentlich Jochen Möhle, Ulugbek Ahmedov, Sebastian Conrad, Oliver Meier und Joshua von Sassmannshausen. Ins konservatorisch rechte Licht wurden die Werke in bewährter Manier von Heinrich Meier gesetzt. Die graphische Gestaltung der Ausstellung übernahm Jochen Möhle, dem dafür neben seiner Vielzahl an anderen Aufgaben zu danken ist. Dankbar erwähnt seien auch die vielen anderen Kolleg*innen der Hamburger Kunsthalle, die stets zum Gelingen einer Ausstellung ihren gewichti-

gen Teil beitragen. Dies sind die Abteilungen Öffentlichkeitsarbeit, Marketing, Engagement & Partnerschaft sowie Bildung und Vermittlung.

Unser besonderer Dank gilt Aurelio Fichter von der Edition Fichter in Frankfurt am Main, der den Katalog in sein ambitioniertes kunsthistorisches Verlagsprogramm aufgenommen hat und Benedikt Ockenfels für die ansprechende Gestaltung des Buches. Wir freuen uns, es hier im Auftrag der Hamburger Kunsthalle veröffentlichen zu dürfen.

Andreas Stolzenburg
Leiter des Kupferstichkabinetts
Kurator der Ausstellung

Peter Prange
Kurator der Ausstellung

¹ Zum Sammeln in Hamburg vgl. allgemein *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001.

² Verzeichniss einer Sammlung von Kupferstichen aus allen Schulen und verschiedenen gebundenen Kupferwerken gesammelt von Herrn Sillem Kaufmann in Hamburg. Aufgesetzt von Daniel Chodowiecki 1781, Berlin 1782.

³ Dessins des meilleurs peintres des Pays-Bas, d'Allemagne et d'Italie du Cabinet de M. Gérard Joachim Schmidt à Hambourg, gravés d'après les originaux de même grandeur par J. T. Prestel peintre, Wien 1779.

⁴ Vgl. Peter Prange: Die deutschen »Altmeisterzeichnungen« im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Sammlungen und Sammeln in Hamburg, in: Peter Prange, *Deutsche Zeichnungen 1450–1800. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle Kupferstichkabinett*, Bd. 1 (in 2 Bdn.), hrsg. v. Andreas Stolzenburg und Hubertus Gaßner, Köln, Weimar und Wien 2007, S. 1–25, spez. S. 1–2.

⁵ *Handzeichnungssammlung Arnold Otto Meyer*, Hamburg; Band I. *Deutsche Handzeichnungen des XIX. Jahrhunderts und einige moderne Blätter: berühmte Sammlung von Handzeichnungen und Ölgemälden Moritz von Schwind's; umfangreiche Spezialsammlungen der Werke von Franz-Dreber, Anselm Feuerbach, Buonaventura Genelli, Friedrich Preller, Ludwig Richter, Schnorr von Carolsfeld, Eduard von Steinle*, C. G. Boerner, Leipzig, Auktion CXXIII, 16.–18. März 1914; und Band II: *Alte Handzeichnungen des XV.–XVIII. Jahrhunderts aus der Sammlung Arnold Otto Meyer*, Hamburg, aus altem Leipziger und anderem Besitz;

berühmte Spezialsammlung von Handzeichnungen Anton Graff's ..., Leipzig, C. G. Boerner, Auktion CXXIV, 19.–20. März 1914.

⁶ Andreas Stolzenburg: »Hauptzierde des Museums«. Der Hamburger Kunsthändler Georg Ernst Harzen und die Entstehung des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle, in: *Zeichnungssammlungen in Wien und Mitteleuropa*, hrsg. v. Christoph Metzger, Stephanie Sailer und Sebastian Schütze, Berlin 2023, S. 121–146 (im Druck; mit weiterführender Lit.).

⁷ Ausstellung von neueren Gemälden und Zeichnungen aus Hamburgischen Privatbesitz (zum Besten des Lessing-Denkmal), Hamburg 1879.

⁸ *Katalog der deutschen und holländischen Meister der Sammlung Glitza. Gedächtnisausstellung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*, Hamburg 1896.

⁹ *Ausstellung einer Gemäldesammlung aus Hamburger Privatbesitz*, Hamburg 1918.

¹⁰ *Deutsche Zeichenkunst der Goethezeit. Handzeichnungen und Aquarelle aus der Sammlung Winterstein*, München, München 1958.

¹¹ *Italienische Meisterzeichnungen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert aus amerikanischem Besitz. Die Sammlung János Scholz*, New York, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1963.

¹² *Zeichnungen Alter Meister aus deutschem Privatbesitz*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1965.

¹³ *Spurenlese. Zeichnungen und Aquarelle aus drei Jahrhunderten*, hrsg. v. Peter Prange und Andreas Stolzenburg, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 2016.



KATALOG DER WERKE

Autoren

Peter Prange (PP)

Jan Steinke (JS)

Andreas Stolzenburg (AS)





PIERRE-HENRI DE VALENCIENNES

1750 Toulouse – 1819 Paris

1 Ansicht des Nemi-Sees mit Blick auf Genzano in den Albaner Bergen bei Rom

Öl auf Karton, 24,4 × 32,7 cm

Verso bezeichnet: »7ième« (Feder in Braun)

Sammlung Wormsbäcker, Hamburg

Prov.: Privatbesitz, Frankreich; seit 2012 im Besitz der Galerie Terrades, Paris; von dort 2013 erworben auf dem Salon du Dessin in Paris

Lit.: Gallo 2017, S. 44–45, Abb. 38 auf Tafel 23 (als »Privatbesitz«)

Der aus Toulouse im Languedoc stammende Pierre-Henri de Valenciennes ist zweifellos der einflussreichste französische Landschaftsmaler des späten 18. Jahrhunderts. Er erhielt nach einer ersten musikalischen Erziehung ab 1770/71 seine male-riche Ausbildung bei Jean-Baptiste Despax (1709–1773) an der Académie royale seiner Geburtsstadt und auf Fürsprache des Herzogs Étienne François de Choiseul (1719–1785) ab 1772 an der Académie des Beaux-Arts in Paris bei dem Historienmaler Gabriel-François Doyen (1726–1806). Valenciennes unternahm in Südfrankreich zahlreiche Reisen und war ab 1769 mehrfach in Rom.¹ In Paris lernte er den Maler Hubert Robert (1733–1808) kennen, der ihn mit seiner an italienischen Motiven orientierten Malerei stark beeinflusste. Schon 1778 hatte Valenciennes in Paris eine erste Ausstellung seiner Werke. 1777 bis 1785 war er überwiegend in Rom tätig, wo er engen Kontakt zu den Rom-Stipendiaten der Académie de France an der Villa Medici auf dem Pincio unterhielt. 1779 reiste er für mehrere Monate auch nach Neapel und nach Umbrien. Er widmete sich dem Studium der Antike, entdeckte aber besonders die ihn beeindruckende italienische Landschaft für sich und seine Kunst und begann mit seiner Spezialität, der vor dem Motiv gezeichneten Skizzen und der vor Ort gemalten Ölstudie, mit deren Hilfe er im Atelier dann seine Bilder ausführte. 1785 kehrte Valenciennes nach Paris zurück, 1787 wurde er zum Mitglied der Académie royale de peinture et de sculpture gewählt und nahm beginnend in demselben Jahr mit dem historischen Landschaftsgemälde »Cicero entdeckt das Grab des Archimedes« fortan erfolgreich an den Ausstellungen des Pariser Salons teil.² Valenciennes unterrichtete Malerei mit dem Schwerpunkt auf Landschaft und Perspektive an der Pariser Akademie sowie an der École polytechnique und der École impériale des Beaux-Arts.

Hervorragende und in die Moderne weisende Landschaftsmaler wie Jean-Victor Bertin (1767–1842), Louis-François Lejeune (1775–1848), Achille Etna Michallon (1796–1822) und Louis Étienne Watelet (1780–1866) gingen aus seinem Atelier hervor. Von Valenciennes' Freilichtmalerei ausgehend entwickelte sich die moderne Landschaftsmalerei von der »Schule von Barbizon« über Camille Corot (1796–1875) und Gustave Courbet (1819–1877) bis zum Impressionismus eines Claude Monet (1840–1926) oder eines Camille Pissarro (1830–1903).

Besondere Bedeutung kommt dabei Valenciennes' kunsttheoretischer Schrift »Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, Paris 1799« zu, die lange als das Standardwerk zur modernen Landschaftsmalerei galt und ungezählte europäische Künstler beeindruckte und anleitete. Hervorzuheben ist die frühe deutsche Übersetzung von 1803, die von Künstlern des Spätklassizismus, der Romantik und des frühen Realismus wie beispielsweise Johann Christian Reinhart (1761–1847) oder Carl Blechen (1798–1840) rezipiert wurde und auch hier die moderne Landschaftsmalerei stark beförderte.³

Die hier präsentierte Ölstudie auf Papier mit der Ansicht des Lago di Nemi in den Albaner Bergen bei Rom, wohin Valenciennes häufig zum Freilichtmalen reiste, ist eine der eigenhändigen Wiederholungen des Künstlers nach seinen ersten Natureindrücken, die er selbst als »Études de ressouvenir« (»Studien der Wiedererinnerung«) bezeichnete und die er seinen Schülern als wichtige Übung der Landschaftsmalerei empfahl. Von diesem Motiv des auch »Spiegel der Diana« genannten pittoresken Sees vulkanischen Ursprungs mit den Bäumen an den steilen Ufern und der Ortschaft Genzano an der gegenüberliegenden Seite als Blickpunkt, existieren neben der Studie in Hamburg zwei weitere Versionen im Musée du Louvre in Paris⁴, wo sich die umfangreichste Sammlung an Ölstudien des Künstlers befindet (»Valenciennes-Galerie«)⁵, sowie in einer weiteren Privatsammlung.⁶ AS



¹ Zu Valenciennes siehe: Schultze 1996; Ausst.-Kat. Spoleto 1996; Gallo 2017; Trey 2019.

² Cicero entdeckt das Grab des Archimedes, 1787, Öl auf Leinwand, 119 × 162 cm, Toulouse, Musée des Augustins; Ausst.-Kat. Toulouse 2000, S. 238, Nr. 115, Abb. S. 89.

³ Pierre-Henri de Valenciennes: Ratgeber für Zeichner und Mahler besonders im Fache der Landschaftsmalerei (...) übersetzt (...) von Johann Heinrich Meyer, Hof 1803; siehe dazu ausführlich Denk 2019, spez. S. 73–97.

⁴ Beide Studien stammen aus dem Nachlass des Künstlers 1819; vgl. Ausst.-Kat. Paris 1976, [S. 3], Nr. B 16 (Inv.-Nr. RF 3023) und C 12 (Inv.-Nr. RF 2923).

⁵ Vgl. eine weitere im Motiv etwas variierte Version in Paris: Ansicht des Nemi-Sees, Öl auf Papier (auf Karton aufgezogen), 25,2 × 33,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 2996 (aus dem Nachlass des Künstlers 1819); Ausst.-Kat. Spoleto 1996, S. 140, Nr. 47 (Beitrag Geneviève Lacambre), Abb. S. 93.

⁶ Ansicht des Nemi-Sees, Öl auf Papier (auf Karton ausgezogen), 22 × 30 cm, Privatsammlung; Ausst.-Kat. Toulouse 2003, S. 237, Nr. 119. Es ist nicht auszuschließen, dass die vorliegende Studie mit der hier veröffentlichten identisch ist. – Ein ähnliches Motiv des Sees, gesehen von der anderen Seite aus, bereicherte Valenciennes mit der antiken Figur eines Flötenspielers; Ausst.-Kat. Toulouse 2003, S. 237, Nr. 111, Abb. S. 86.

FRANZ LUDWIG CATEL

1778 Berlin – 1856 Rom

9 In Gedanken versunkener Mönch in den Ruinen der Caracalla-Thermen in Rom mit Blick auf die Albaner Berge, um 1835/40

Öl auf Leinwand, 51 × 63 cm, unbezeichnet
Sammlung Wormsbäcker, Hamburg
Prov.: Privatbesitz, Frankreich; erworben 2021 von der Galerie Jean Luc Baroni und dem Kunsthandel Marty de Cambiaire, Paris
Lit.: Stolzenburg 2020, S. 72–77, Nr. 14

Der Berliner Maler, Zeichner, Aquarellist und Radierer Franz Ludwig Catel kam 1811 nach Rom, wo er sich bis an sein Lebensende 1856 künstlerisch wie finanziell höchst erfolgreich der Landschafts- und Genremalerei widmete.¹ Nach dem Studium an den Akademien von Berlin (1794–1797) und Paris (1798–1800) und einem dazwischenliegenden Aufenthalt in der Schweiz (1797) erlernte er – 1806 zum Mitglied der Berliner Akademie ernannt – ab 1807 für mehrere Jahre in Paris die Ölmalerei. Zwischen 1798 und 1806 hatte er von Berlin und Paris aus zahlreiche Illustrationszeichnungen für die zeitgenössische deutsche und französische Buch- und Almanach-Produktion geliefert, u. a. zu den Werken Goethes (»Herrmann und Dorothea«, 1799) und Schillers (»Don Karlos«, 1801), zu Johann Joachim Campe (»Robinson der Jüngere«, 1801), zu Johann Heinrich Voss sowie dem Franzosen Jacques Delille, dessen »L'Homme de Champs« er 1805 illustrierte.

Ende 1811 in Rom angekommen, schloss er sich zunächst freundschaftlich den Nazarenern um Friedrich Overbeck (1789–1869) an, denen er Unterricht im Perspektivzeichnen gab, ohne sich aber von deren religiösen Idealen in irgendeiner Weise einnehmen zu lassen. Er heiratete 1814 nach notwendiger Konversion vom französischen Hugenotten zum Katholizismus in zweiter Ehe die Römerin Margherita Prunetti (Tochter des Kunstschriftstellers Michelangelo Prunetti); seine erste Frau Sophie Frederike Kolbe (Schwester des Malers Carl Wilhelm Kolbe und Nichte des »Eichen-Kolbe«) war 1810 verstorben, was dem Künstler sicher den erstmals schon 1797 geplanten Aufbruch gen Süden erleichtert hat. Mit seiner römischen Ehefrau führte er, inzwischen zu Reichtum gelangt, ab 1818 ein gastliches Haus an der Piazza di Spagna, wo zu Soireen und Salons weit über 30 Jahre lang viele europäische Sammler, Künstler (u. a. 1824 Karl Friedrich Schinkel), Literaten und Musiker (u. a. 1839/40 Fanny Mendelssohn mit ihrem Mann, dem Maler Wilhelm Hensel) ein und aus gingen. Catel lebte bis zu seinem Tod



Abb. 1 | Franz Ludwig Catel, In Gedanken versunkener Mönch in den Ruinen der Caracalla-Thermen [...], um 1838 (?), Aquarell und Gouache über Bleistift, 215 × 287 mm, unten links signiert und bezeichnet: »Catel Rom« (Feder in Rot), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 22944

1856 an der Piazza di Spagna in Rom, wo er in der Kirche Santa Maria del Popolo begraben wurde.

Seine höchst umfangreiche malerische wie zeichnerische Produktion spannt den Bogen von der modernen Freilichtmalerei mit ihren spontanen Ölstudien vor dem Motiv, zu vollständig ausgeführten Landschaftskompositionen mit eingebetteten pittoresken Genreszenen. Auch einige ambitionierte historische Kompositionen hat er geschaffen, u. a. »Rudolf von Habsburg und der Priester« (1818 nach Schillers Ballade von 1805) und »Szenen aus dem Leben Torquato Tassos« (ab 1826).

Im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle befindet sich ein vom Künstler signiertes Aquarell, das die zweifelsfreie Zuschreibung des vorliegenden Gemäldes an den Berliner Künstler neben den klar erkennbaren stilistischen Eigenheiten der Farbwahl und der Pinselführung der Malerei auch motivisch sicher in der Topographie des Motivs wie im Werk des Künstlers verortet (Abb. 1).² Beide Werke, sowohl das kleine Aquarell wie auch das hier vorzustellende Gemälde, zeigen eindeutig dieselbe Ruinenlandschaft, in der jeweils ein in Gedanken versunkener Mönch in Meditation sitzt. Die topographische Bestimmung des



Motivs auf dem Hamburger Aquarell war bis heute einigen Irrtümern unterworfen. Es handelt sich aber wohl recht sicher um einen Blick in die Landschaft aus den Ruinen der Caracalla Thermen und nicht um die Ruinen der Hadriansvilla in Tivoli oder die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom, wie auch der Verfasser selbst noch 2007 und 2015 dachte.³

Durch einen großen, die gesamte Bildbreite überspannenden ruinösen Bogen aus Terrakottaziegeln, unter dem sich ein schmaler Streifen, gleich einer Theaterbühne, befindet, blickt man weit hinaus in die Rom umgebende Landschaft der Campagna. Auf dieser Bühne sitzt links ein Mönch – wohl in Kartäusertracht –, die Kapuze tief ins Gesicht gezogen. Er sitzt auf einem Kapitell an einer Mauer und stützt sich gedankenverloren auf diese mit dem linken Arm auf. Die Sonne beleuchtet ihn von hinten. Auf der rechten Seite liegen im gleißenden Sonnenlicht monumentale Fragmente von antiken Kapitellen und Gebäckstücke. Ein volutenartiges Kapitell, das auf der Seite liegt und auf dessen Säulenschaft man von vorn schaut, befindet sich in gleicher Weise auch auf dem Hamburger Aquarell des Motivs, auf dem der Mönch in weißer Kartäusertracht mit zurückgeschlagener Kapuze auf der rechten Seite des Bildes zu finden ist.

Im Mittelgrund blickt man hinab in tiefe Ruinenschluchten und rechts auf eine schräg in den Bildraum gestellte hohe, von Rundbögen durchbrochene ehemalige Wand der Caracalla-Thermen, die sich über steil abfallendes Gelände hinweg weiter hinten fortsetzt. Der Hintergrund des grandiosen Ausblicks wird durch einen schmalen, von der Sonne hell erleuchteten Streifen der Campagna und darüber durch die majestätischen Albaner Berge mit ihrem höchsten Punkt am Rande des Albaner Sees, dem Monte Cavo, beschlossen. Interessant erscheint im Mittelgrund links hinter einer Baumgruppe jenseits eines Tals (dem Valle delle Camene) gelegen, ein größerer Gebäudekomplex,

neben dem man einen Obelisken erkennt. Es handelt sich hier zweifellos um die Villa Mattei (auch Villa Celimontana genannt) auf dem Monte Celio. Der 1582 vom Ciriaco Mattei geschenkte *Obelisco Matteiano* war im 18. Jahrhundert umgestürzt und zerbrochen, er wurde 1820 wieder restauriert und am Südrand des Parks platziert.

Das Gemälde ist ein hervorragendes Beispiel für Catels Bilder der Mönchsromantik in der Tradition des befreundeten, 1802 bis 1824 in Rom tätigen François-Marius Granet (1775–1849) (vgl. Kat.-Nr. 24–25), die bei den zeitgenössischen europäischen Sammlern neben den ebenso erfolgreichen mit Genreszenen aus dem römischen Volk belebten Landschaften einen wichtigen Teil seines Œuvres ausmachen (vgl. Kat.-Nr. 36).⁴ AS

¹ Zu Leben und Werk des Künstlers siehe Stolzenburg 2007; Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 2015.

² Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 448, Nr. 120, Abb. S. 329. Das Aquarell stammt aus der Sammlung der Hamburgerin Susanne Elisabeth Sillem (1785–1865), die es auf ihrer um 1838 stattgefundenen Romreise sicher direkt vom Künstler erworben hat. Es kam 1866 als Legat an die Freie und Hansestadt Hamburg und ist seit 1869 im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Das Aquarell war traditionell »um 1820« datiert, wird aber viel eher um 1838 entstanden sein, da Catel sich in den 1830er Jahren verstärkt der Aquarellmalerei widmete und Elisabeth Sillem bei ihrem Besuch sicher ein vor nicht allzu langer Zeit entstandenes Blatt beim Künstler erworben haben wird. Zu Sillemes Romreise vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2021, S. 567, bei Nr. 131, Anm. 1 (Beitrag Andreas Stolzenburg).

³ Mein Dank für Hilfe bei der Identifizierung der Topographie gilt Arnold Esch, Rom. Zum Aquarell vgl. Stolzenburg 2007, S. 103, Abb. 59 auf S. 104 (hier als Hadriansvilla in Tivoli); Ausst.-Kat. Hamburg 2015, S. 448, Nr. 120, Abb. S. 329 (hier als Kaiserpaläste auf dem Palatin).

⁴ Zu Catel und Granet vgl. Stolzenburg 2017.



OSWALD ACHENBACH

1827 Düsseldorf – 1905 Düsseldorf

37 Bucht von Neapel bei Mondschein, 1886

Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen, 240 × 315 mm, monogrammiert und datiert unten rechts: »OA 86« (Pinsel in Schwarz)
Sammlung Wormsbäcker, Hamburg
Prov.: Köln, Kunsthaus Lempertz, Auktion 920 v. 17. 5. 2008 (Nr. 1355); München, Daxer & Marschall (2009); Hampel Kunstauktionen, München, Auktion v. 13. 12. 2013 (Nr. 1128); erworben 2014 von Kunkel Fine Arts, München
Lit.: Aukt.-Kat. Köln, Lempertz 2008, o. S., Nr. 1355; Lager-Kat. München, Daxer & Marschall 2009, S. 42–43, Farbabb.; Aukt.-Kat. München, Hampel 2013, S. 201, Nr. 1128

Oswald Achenbach konzentrierte sich im Gegensatz zu seinem Bruder Andreas, der im Laufe seines langen Lebens Italien nur streifte, nahezu ausschließlich auf die Bildwelt Italiens und hat mit seinen Ansichten von Venedig, Florenz, Rom und Neapel das Italienbild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich mitbestimmt. Seit er im Sommer 1845 zusammen mit seinem Freund Albert Flamm (1823–1906) Oberitalien zum ersten Mal besucht hatte, war seine Leidenschaft für Italien entflammt: Insgesamt siebenmal bereiste er das gelobte Land zwischen 1845 und 1895; 1857 war er erstmals nach Neapel gekommen, wo – so sein Biograf Heinrich Schmidt – »sein künstlerisches Schicksal entschieden wurde.«¹ Seine Tochter Caecilie erzählt, dass er bei seiner Ankunft im Hafen von der quirligen Stadt schlichtweg überwältigt wurde: »Nie vergesse ich den Eindruck, den ich empfang, als ich zum ersten Male im Hafen von Neapel landete! Kein späteres Bild hat die Erinnerung an diese überwältigende Herrlichkeit erreichen können. Der Himmel, der Strand, das Meer, der Vesuv hatten eine Färbung, die ich nirgendwo anders gesehen. Dieser Eindruck war entscheidend für mein Leben und meine Kunst.«²

Tatsächlich hat Achenbach der Vesuv-Malerei gegenüber der spätromantischen Tradition neue Wege erschlossen – er führt in seinen Gemälden ein Drama der Landschaft auf. Es sind die vielfältigen Farben und dramatisch aufgeladenen Stimmungen des Südens, die Achenbach zum Thema seiner Malerei machte – so hat er die Bucht von Neapel immer wieder gemalt: Im klaren Licht des Morgens, in der glühenden Mittagssonne oder bei Nacht im Mondschein wie auf unserem Gemälde. Fischer haben sich am Strand um ein Feuer versammelt, der Blick geht über die Bucht, in der wie ein U-Boot das verschattete Castel dell'Ovo

liegt, zur wolkenverhangenen Silhouette des Vesuvs, aus dem leichte Rauchschwaden in den bewölkten Himmel aufsteigen. Der Mond bricht durch die Wolkendecke, taucht die Bucht in ein fahles Blau und spiegelt sich im Meer vor dem Castel in strahlendem Weiß – es ist ein Drama der Farbe, in dem sich Gegenständliches aufzulösen beginnt, in dem die Lichter – Mondlicht, Lagerfeuer, Feuer auf dem Boot und die Laternen der Straßenbeleuchtung – als Bestandteil einer inszenierten Nachtstimmung miteinander wetteifern, in der künstlerische Imagination und Naturbeobachtung einander begegnen. Nacht, Meer und Himmel sind so miteinander verwoben, dass eine fast schon symbolistisch aufgeladene Stimmungslandschaft entsteht.

Dies alles ist locker in brantigen Brauntönen und rot-bläulichen Farben nass in nass vorgetragen, mit schnellen, gleichwohl sicheren Pinselstrichen, gleichzeitig von einer Skizzenhaftigkeit im Gegenständlichen und einer koloristischen Finesse, dass man Achenbach zu den Wegbereitern der koloristischen Moderne zählen muss.³ Diese besondere Fähigkeit, mit nur wenigen Pinselstrichen oder -tupfern koloristische Effekte wie das Feuer auf dem Boot zu erzeugen, hat ein Schüler Achenbachs anschaulich beschrieben: »Auf einmal sprang er auf, griff nach meiner Palette, öfters auch nur nach einer Tüte Zinnober, Kadmium oder Kremserweiß und setzte mit der Spachtel oder dem Daumen einen leuchtenden Klecks ins Bild hinein. Dann atmete er erleichtert auf. »Ja, das fehlte«, sagte er, und wir sahen mit Staunen, das vordem leblose Bild war erwacht.«⁴

Das Motiv der Bucht von Neapel im Mondlicht ist für Achenbach eine Art Lebensthema geworden – immer wieder hat er es gemalt, u. a. auch 1886 in einer weiteren Ölstudie⁵, und in einem größeren Ölgemälde⁶, für das unsere Version als Vorlage diente. PP

¹ Schmidt 1944, S. 26.

² Zit. nach Kern 2009, S. 72.

³ Cohen 1924, S. 13.

⁴ Zit. nach Potthoff 1995, S. 95.

⁵ Italienische Küste bei Nacht, Öl auf Leinwand, 28 × 34 cm, Villa Grisebach, Berlin, Auktion 222 v. 28. 5. 2014 (Nr. 179).

⁶ Die Bucht von Neapel im Mondlicht, Öl auf Leinwand, 66 × 101 cm; Lempertz, Köln, Auktion 920 v. 17. 5. 2008 (Nr. 1354).



JOHANN CARL BAEHR

1801 Riga – 1869 Dresden

40 Blick auf Pozzuoli und die Halbinsel Nisida bei Neapel, 1828

Bleistift, braun und hellgelb aquarelliert, 238 × 390 mm, unten rechts bezeichnet und datiert: »Pozzuoli il 16: Magio 28. / al Ponte di Caligula.« (Bleistift)
Sammlung Wormsbäcker, Hamburg
Prov.: Erworben 2018 von H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt/M.
Lit.: Unveröffentlicht

Der aus Riga stammende Johann Carl Baehr, Nachfahre George Baehrs (1666–1738), des Erbauers der Dresdner Frauenkirche, war im Herbst 1825 über den Umweg Paris gemeinsam mit Camille Corot (1796–1875) erstmals nach Rom gekommen und hielt sich dort von 1827 bis 1829 erneut auf. Während dieses Aufenthalts traf er seinen Studienfreund Carl Oesterley (1805–1891) aus Göttingen wieder, mit dem er in Dresden im Haus ihres gemeinsamen Lehrers, des Galeriedirektors Johann Friedrich Matthäi, gewohnt hatte. Zusammen mit Oesterley unternahm er Expeditionen in die nähere Umgebung von Rom und reiste mit ihm Anfang April 1828 nach Neapel, wo sie sich bis Ende Mai aufhielten. Am 16. April brachen sie nach Pozzuoli in den Campi Flegrei auf, wo Baehr – so vertraut er es seinem Tagebuch an – »so herrlich und geschmückt noch nie Gottes Erde gesehen [hatte]. Tief unten das brausende, dunkle Meer; in duftender Morgenbeleuchtung die Insel Capri rechts, und die Küste von Sorrent mit dem Cap Campanella.«¹ Sein Weggefährte Oesterley berichtet, dass sie sich in Pozzuoli in der Locanda da Ponte di Caligula einquartierten, von der sie »die Trümmer des Riesenwerks einer Brücke [sahen], die weit ins Meer hineingehen.«² Diese Reste einer Brücke, die dem römischen Schriftsteller Sueton, berühmt durch seine Kaiserviten, zufolge Caligula 39 n. Chr. zwischen Pozzuoli und Baia aus aneinander gereihten Frachtschiffen hatte errichten lassen, um den Golf von Pozzuoli auf dem Pferd überqueren zu können, zeigt auch Baehrs Ansicht von Pozzuoli. Der Blick geht über die Reste der steinernen Substruktionen, die heute zum Molo Caligoliano verbaut sind, auf die Stadt, die wie eine verschachtelte Burg über dem Meer thront. Die kleinteiligen, vor- und zurückspringenden, sich überschneidenden Kuben mit der direkt am Ufer liegenden, vorgelagerten Chiesa dell'Assunta a Mare schildert Baehr so genau und detailliert, dass man vermeint, das orientalisch anmutende Gewirr der Gassen durchschreiten zu können. Die verdichtete Stadt kontrastiert zur spiegelglatten Oberfläche des Meeres und der ruhigen Silhouette rechts, in der im Hintergrund nacheinander Capo Posilippo, Vesuv und die vorgelagerte Insel Nisida aufgereiht sind.



Abb. 1 | Johann Carl Baehr, Pozzuoli, Bleistift und Pinsel in Grau, 190 × 300 mm

Laut Beschriftung ist das Blatt erst am 16. Mai 1828 entstanden – tatsächlich hatten Baehr und Oesterley im April nur wenig Gelegenheit zu zeichnen³, denn am nächsten Morgen ging es bereits weiter an der Küste (vgl. Abb. 1) bis Cap Miseno, doch war er Mitte Mai in Begleitung von Carl Wilhelm Götzloff (1799–1866) nach Pozzuoli zurückgekehrt, wo sie die ersten Tage gutes Wetter hatten »und ich konnte noch drei Zeichnungen machen«, wie Baehr berichtet.⁴ Eine dieser drei Zeichnungen ist unser Blatt, das für den Zeichner Baehr charakteristisch ist – die Verwendung eines weicheren Bleistifts zielt bereits auf malerische Wirkung, in der die von der Natur abstrahierende Lavierung genauso wie der helle Papiergrund als gestalterisches Mittel eingesetzt wird. Baehr stand dem Kreis der Nazarener nahe, denen vor allem Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) mit seinen Sepiazeichnungen im »Römischen Landschaftsbuch« neue Wege in die Landschaft gewiesen hatte. In dieser Tradition steht auch Baehrs Ansicht, in der er zu einer ganz eigenen, von der Natur abstrahierenden Ausdrucksweise gelangt, die vor allem in der malerischen Auffassung von Zeichnung auch den Einfluss von Corot verrät. PP

¹ Zit. nach Zschoche 2015, S. 52–53.

² Brief v. 21. 4. 1828; zit. nach Zschoche 2013, S. 100.

³ Beide haben am 16. und 17. April nahezu identische, im Ausschnitt enger gefasste Ansichten von Pozzuoli mit der Chiesa dell'Assunta a Mare geschaffen; zu dem am 17. April entstandenen Blatt Baehrs vgl. Aukt.-Kat. Berlin, Grisebach 2021, o. S., Nr. 105, Abb.; zu Oesterleys am Tag zuvor entstandener Fassung vgl. Senf 1957, S. 184, Nr. 29, Abb. 36.

⁴ Zschoche 2015, S. 64.



*Paqueta a N. N. de la Cruz
al Puerto de Caligula.*

THOMAS FEARNLEY

1802 Halden, Norwegen – 1842 München

43 Straße in Sorrent, 1834

Aquarell über schwarzer Kreide (Recto), auf Papier aus einem Skizzenbuch, 268 × 196 mm, unten rechts bezeichnet:

»Sorento. [sic] 13. Juny [1834].« (Feder in Schwarz); verso: Studien zu Fischern am Strand und in einem Boot, Bleistift (Abb. 2) Sammlung Wormsbächer, Hamburg

Prov.: Nachlass des Künstlers; Hofjägermeister Thomas Fearnley (1841–1927; Sohn des Künstlers; dessen Verzeichnis, Nr. 20, hier 1833 datiert); Reeder Thomas Fearnley (1880–1961; Enkel des Künstlers); Elisabeth Fearnley (1932); Ingeborg Fearnley; weiter in Familienbesitz bis 2011; erworben 2014 von Day and Faber, London

Lit.: Willoch 1932, Abb. S. 119; Ausst.-Kat. Oslo 1966, Nr. 111 (als »Fra Sorrento«); Jackson 2012, S. 40, Abb. 23

Nach einer abgebrochenen militärischen Ausbildung im Landkadettenkorps in Christiania 1814 bis 1819 begann Fearnley ein Kunststudium in der Zeichenschule von Christiania (heute Oslo).¹ 1821 bis 1823 lernte er an der Kunstakademie in Kopenhagen, wohl bei Christian August Lorentzen (1749–1828), 1823 bis 1827 war er an der Kunstakademie in Stockholm bei Johan Fahlcrantz (1774–1861). Es folgten Studienreisen durch Norwegen und Schweden. 1829 war er als Schüler bei Johan Christian Dahl (1788–1857) in Dresden, dessen Naturwiedergabe ihn besonders beeindruckt und dessen begabtester Schüler er war (vgl. Kat.-Nr. 80–81). Auch Caspar David Friedrich (1774–1840) wurde für seine Malerei wichtig. 1830 bis 1832 Aufenthalt in München, danach bis 1835 in Rom und Neapel. Anschließend folgte eine Reise in die Schweiz und nach England. 1838 im Herbst Rückkehr nach Christiania, wo Fearnley 1840 heiratet, anschließend Hochzeitsreise mit einjährigem Aufenthalt in Amsterdam. Im Herbst 1841 ist der Künstler in München, wo er an Typhus erkrankt und 1842 früh stirbt.

In Italien verkehrte er in den Kreisen der skandinavischen, deutschen und englischen Künstler und schuf eine Reihe bedeutender Gemälde mit italienischen Motiven, u.a. im August 1834 das Bild »Terrasse mit Steineiche. Sorrento«, ein Motiv, das auch Franz Ludwig Catel (1778–1856), Jacob Wilhelm

Götzloff (1799–1866) und der Russe Sylvester Feodossijewitsch Schtschedrin (1791–1830) gemalt hatten.

Zwei Monate zuvor entstand das vorliegende Aquarell in Sorrent, das eine von Sonnenlicht durchflutete Straße mit Haus und einem ummauerten Garten zeigt, in dem ein großer, über die Mauer reichender Baum steht. Im Mittel- und Hintergrund zeichnete er einige Staffagefiguren, die die Straßenszene beleben. Auf einer schmalen, sich über der Mauer erhebenden Terrasse befindet sich eine Frau, deren Kleid, das Hellblau der Mauer ebenso aufnimmt, wie die Mütze des vorn stehenden Mannes. Ansonsten verwendete Fearnley leichte Grau- und Brauntöne in seinem sicher *en plein air* ausgeführten Aquarell. Die Komposition hängt mit einem 1841 wohl in München entstandenen Atelierbild einer Straße in Sorrent in der Hamburger Kunsthalle zusammen, bei dem man meint, dass beide Orte nicht weit voneinander entfernt gewesen sein können (Abb. 1). Auf dem Hamburger Bild sitzt vorn links ein Maler auf seinem tragbaren Stuhl und hält die sich vor ihm ausbreitende Szene zeichnerisch fest, während ihm ein Sorrentiner Fischer von hin-



Abb. 1 | Thomas Fearnley, Straße in Sorrent, 1841, Öl auf Leinwand, 38 × 44 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-5613





Abb. 2 | Verso von Kat.-Nr. 43: Studien von Fischern am Strand und in einem Boot an der Küste



Abb. 3 | Thomas Fearnley, Fischer an der Küste in Sorrent, 1834, Öl auf Leinwand, 32,5 × 51 cm, Privatsammlung

ten neugierig über die Schulter schaut. Dieser Maler wurde in der Literatur mit dem befreundeten, 1833 bis 1835 in Italien lebenden englischen Maler Charles West Cope (1811–1890) identifiziert², den Fearnley wohl auch auf seinem bekannten Bild »Der Maler und der Junge« von 1834 festgehalten hat.³

Die Studien auf der Rückseite (Abb. 2) lassen sich motivisch mit dem einen Monat später entstandenen Bild »Fischer in Sorrent« vom 18. Juli 1834 verbinden (Abb. 3),⁴ was auf eine Entstehung des Blattes in diesem Jahr hinweist.

Das hervorragende Sorrentiner Aquarell der Sammlung Wormsbächer gehört zu den in und um Neapel entstandenen Studienblättern Fearnleys, mit denen er später in Christiania und in München weitere Kompositionen mit italienischen Motiven schuf und das über viele Generationen in der Familie Fearnley in Norwegen bewahrt wurde. AS

¹ Zur Biographie vgl. Haverkamp 2003; Zschoche 2022.

² Smith 2012, S. 103, Abb. 78. Zu Cope vgl. Bissell 1999.

³ Der Maler und der Junge, 1834 (?), Öl auf Papier (auf Leinwand aufgezogen), 26,5 × 37 cm, Oslo, Nationalmuseum og Art, Architecture and Design; Smith 2012, S. 99, Abb. 75; vgl. Der Maler unter dem Sonnenschirm, Capri, 1834, Öl auf Karton, 25 × 24,5 cm, Privatsammlung; Smith 2012, S. 98, Nr. 74.

⁴ Willoch 1932, Abb. S. 129.



CASPAR JOHANN NEPOMUK SCHEUREN

1810 Aachen – 1887 Düsseldorf

55 Studie eines alten Eichenbaums

Aquarell über Bleistift, 515 × 325 mm, unbezeichnet
Sammlung Wormsbäcker, Hamburg

Prov.: Van Ham Kunstauktionen, Köln, Auktion 262 v. 13. 2. 2008 (Nr. 940); erworben 2009 von James Mackinnon Fine Paintings and Drawings, London

Lit.: Aukt.-Kat. Köln, Van Ham 2008, S. 109, Nr. 940

Der Begriff »Rheinromantik« als eine spezielle Ausprägung der Romantik ist auch mit dem Namen Caspar Scheurens verbunden, der wie kaum ein anderer mit seinen Ansichten Bild und Rezeption des Rheintals geprägt hat. Für eine ganze Künstlergeneration war der Rhein mit seinen Felsen und Burgruinen, den damit verbundenen Sagen und Märchen Inspiration und auch für Scheuren wurde der Rhein zu einem seiner Hauptmotive, in denen er Sagen, Geschichten und Burgen berühmter Rheingegenden behandelte. Neben Carl Friedrich Lessing (1808–1880) und seinem Lehrer Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) gehört Scheuren zu den frühen, noch romantisch beeinflussten Vertretern der Düsseldorfer Malerschule.

Bei Schirmer hatte sich Scheuren an der Düsseldorfer Kunstakademie von 1829 bis 1835 zum Landschaftsmaler ausbilden lassen, doch gab er gegen Ende der 1830er Jahre die Ölmalerei auf, um sich nach seinem Umzug 1839 nach Düsseldorf nur noch dem Aquarell zu widmen. Auch als Aquarellist hat Scheuren mit seinen Alben und Folgen wie dem »Fischerleben« Wesentliches zur Rheinromantik beigetragen, doch bevor er mit seinen allegorisch aufgeladenen, fantasievollen Ansichten und Illustrationen reüssierte, steht ein Baumporträt wie das vorliegende.

Lessing und Schirmer hatten kurz bevor Scheuren 1829 in die Akademie kam, einen »Landschaftlichen Componierverein« gegründet, der sich dem Naturstudium und daraus resultierend der Freilichtmalerei verpflichtet fühlte. Lessing und Schirmer unternahmen mit anderen gemeinsamen Wanderungen in die nähere Umgebung, bei denen sie u. a. das Neandertal entdeckten, mach-

ten Studien und Skizzen vor der Natur, machten spröde Pflanzen, abgestorbene Bäume oder karg-schroffe Felsen zum Thema ihrer Studien. In die Reihe solcher Studien wird auch Scheurens großformatiges Aquarell gehören, auf dem er eine Eiche blattfüllend ins Bild setzt. Der Baum ist nicht vollständig, die Baumkronen sind abgeschnitten, nur einzelne Äste mit Blättern bilden eine lichte, fast transparente Folie aus Grün-, Blau- und Gelbtönen für den kräftigen Stamm, der sich nach oben dreifach verzweigt hat. Auf ihn konzentriert sich Scheurens locker und luftig ausgeführtes Aquarell, unter dem stellenweise noch die Bleistiftzeichnung durchscheint, er folgt genau dem Wuchs des knorri-gen Stamms mit seiner rauen, teilweise grindigen Rinde mit ihren Riefelungen, ihren Aushöhlungen und Verwachsungen. Das von links einfallende Licht taucht den Stamm in ein abwechslungsreiches Spiel aus Licht und Schatten, einzelne Partien liegen im Licht, erscheinen dann wieder im Schatten und geben dem Stamm so zusätzliche Tiefe und Plastizität.

Von Scheuren existiert eine ganze Folge von solch großformatigen, »fragmentierten« Eichenstudien, die er wohl noch in den 1830er Jahren unter dem Einfluss Schirmers, möglicherweise auf Ausflügen des »Componiervereins«, geschaffen hat.¹ In Schirmers Werk spielten Wälder und einzelne alte Bäume eine wichtige Rolle, bei der er auf die Tradition der holländischen Landschaftsmalerei, namentlich Anthonie Waterloo (1609–1690) und Jacob van Ruisdael (1628–1682), zurückgriff. PP

¹ Baumstudie, Aquarell in Ocker, Braun und Grün über Bleistift, 512 × 316 mm, Düsseldorf, Kunstpalast, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. K 1971–1869; vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2009, S. 251; Studie einer Eiche, Aquarell über Bleistift, 515 × 318 mm, Villa Grisebach, Berlin, Auktion 193 v. 30. 5. 2012 (Nr. 100); Studie einer Eiche, Aquarell über Bleistift, 515 × 315 mm, Van Ham Kunstauktionen, Köln, Auktion 308 v. 1. 2. 2012 (Nr. 1120).



CARL GUSTAV CARUS

1789 Leipzig – 1869 Dresden

57 Waldstudie bei Dresden

Öl auf Papier (auf Karton aufgezogen), 145 × 210 mm

Sammlung Wohlfarth, Hamburg

Prov.: Van Ham Kunstauktionen, Köln, Auktion 247 v. 6.–8. 4. 2006 (Nr. 1702); erworben 2008 von C. G. Boerner, Düsseldorf

Lit.: Aukt.-Kat. Köln, Van Ham 2006, S. 85, Nr. 1702

Auf kleiner Fläche, kaum größer als eine Postkarte, zeigt Carl Gustav Carus, neben Caspar David Friedrich (1774–1840) und Johan Christian Dahl (1788–1857) der dritte Hauptmeister romantischer Landschaftsmalerei in Dresden, ein wenig spektakuläres Stück Wald, das aber für sein malerisches Werk weit charakteristischer ist als die Gemälde, die unter dem Einfluss seines engen Freundes Friedrich stehen. Bereits vor knapp hundert Jahren hat Paul Ferdinand Schmitt über das Verhältnis von Friedrich und Carus bemerkt, dass »man wohl zu viel Nachdruck auf den Einfluss [legt], den er, der Reifere, der berufsmäßige Künstler, auf den dilettierenden Arzt ausübte. [...] Carus ist in allem Naturnachahmenden als ernsthafter Schüler von Klengel und weit mehr im Wettstreit mit Dahl und Öhme [sic] als mit Friedrich zu achten.«¹ Tatsächlich ist auch vorliegende Naturstudie geeignet, dieses Urteil zu bestätigen: Zwar stand Carus dem Werk des Norwegers nicht vorbehaltlos gegenüber, doch schrieb er 1820 anlässlich eines Besuches in dessen Atelier an seinen Freund Gottlob Regis, dass Dahl »mit ganz außerordentlicher Fertigkeit und sehr reinen etwas bunten Farben die mannigfaltigsten Landschaften [malt]. Immer hatte ich die ausnehmende Kraft und Gewandtheit in der Führung des Pinsels, die Fertigkeit in richtiger Brechung der Farben und die Wahrheit vieler einzelner Gegenstände, besonders die Vordergründe in seinen Bildern bewundert.«²

Der Vordergrund hat auch hier seinen eigenen Wert – durch und über die belaubten Äste eines Baumes wirft Carus den Blick auf einen ansteigenden Waldhang, bewachsen von Kiefern, Tannen und Birken. Die ins Bild »hineinwachsenden« Äste heben die Distanz zwischen nah und fern auf, alles ist mit gleicher Intensität und Genauigkeit beobachtet, um die sich Carus genauso bemüht wie um die farbliche Differenzierung der Grüntöne. Mit diesem homogenen, auch harmonischen Farbbild konkurrieren die Reflexe des Lichts auf den Blättern und Zweigen, vor allem im Vordergrund und in der Bildmitte, wo die Gruppe der Birken im Licht der Sonne steht und der braune Grund »erdlebenshaft«

heraus leuchtet. Die lockere, spontane Ausführung betont die Unmittelbarkeit des Natureindrucks, als malerischen Ausdruck des Gesehenen.

In seinen »Briefen über Landschaftsmalerei«, an denen er in den 1820er Jahren arbeitete, hatte Carus den Begriff des »Erdlebensbildes« geprägt, um zu betonen, dass nicht nur große Kompositionen, sondern »jede, auch die stillste und einfachste Seite des Erdlebens, wenn nur ihr eigentlicher Sinn, die in ihr verborgene göttliche Idee richtig erfasst ist, ein würdiger und schöner Gegenstand der Kunst«³ ist, und präzisiert: »Der stillste Waldwinkel mit seiner mannichfach treibenden Vegetation, der einfachste Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen, vor bläulicher Ferne mit duftig blauem Himmel umwölbt, wird das schönste Erdlebensbild gewähren können, welches, sei es nun in kleinem oder großem Räume ausgeführt, wenn nur mit Seele erfasst, nichts zu wünschen übrig lassen wird.«⁴

Eine gewisse Beseeltheit und Innerlichkeit wird man unserer Studie nicht absprechen, die die Möglichkeit zur Kontemplation über die Erscheinungen der Natur enthält. Viele solcher Studien mit unscheinbarer Vegetation oder Landschaft, in denen Carus seine Seherfahrten unmittelbar umsetzt, werden in die Zeit nach etwa 1835 datiert, nachdem Carus 1832 ein Landhaus am Rande von Pillnitz erworben hatte. Carus war 1827 zu einem der königlichen Leibärzte des sächsischen Königs ernannt worden und hatte infolgedessen häufig Dienst in dessen Sommerresidenz Schloss Pillnitz. Der Erwerb des Landhauses brachte ihn nicht nur in die unmittelbare Nachbarschaft zu seinem Dienstherrn, sondern bot ihm auch die Gelegenheit zu ausgedehnten Wanderungen in die Umgebung, auf denen er zahlreiche Möglichkeiten fand, sich den vielfältigen Erscheinungen der Natur zu nähern. PP

¹ Schmidt 1928, S. 77.

² Carl Gustav Carus an Gottlob Regis, Brief v. 19. 2. 1820; vgl. C. G. Carus an Regis. Eine Brieffolge von 1814–1853 (Abschrift), Transkription von Marianne Prause, Typoskript Leipzig 1956, S. 88; Digitale Sammlungen: [1814 – 1827, Brief 1 – 116] C. G. Carus an Regis (slub-dresden.de; letzter Aufruf: 4. 9. 2023).

³ Siebter Brief über Landschaftsmalerei; vgl. Carus 1831, S. 119.

⁴ Ebd., S. 119–120.



ERNST WELKER

1784 Gotha – 1857 Wien

74 Mädchen vor einer Felsenklause am Hochufer eines Flusses bei aufziehendem Gewitter, um 1820

Aquarell über Bleistift auf Vélín-Papier, 230 × 316 mm, verso von fremder Hand in neuerer Zeit bezeichnet: »Ernst Welker« (Bleistift) und ein zweites Mal: »Welker« (Bleistift); Sammlerstempel Woldemar Kunis (Lugt 2635)
Sammlung Wormsbächer, Hamburg
Prov.: Sammlung Woldemar Kunis (1872–nach 1943), Dohna/Sachsen (Lugt 2635); erworben 2019 von H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt/M.
Lit.: Unveröffentlicht

Als Sohn des Geheimen Archivars Philipp Friedrich Welker (1738–1792) aus Gotha erhielt Ernst Welker seine Ausbildung am Weimarischen Freien Zeicheninstitut beim Kupferstecher Johann Christian Ernst Müller (1766–1824). Anschließend studierte er 1804 bis 1808 an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Welker, dessen Lebensmittelpunkt meist die Hauptstadt Wien war, nahm als Freiwilliger Lützwower Jäger an den Befreiungskriegen teil und war Augenzeuge des Todes von Theodor Körner (1791–1813).

Gemeinsam mit den Brüdern Heinrich Reinhold (1788–1825) und Philipp Reinhold (1779–1840) sowie dem Nürnberger Zeichner Johann Christoph Erhard (1795–1822) reiste Welker nach Niederösterreich und in die Gegend des Schneebergs. 1818 folgte erneut eine Reise, bei der auch ein weiterer Nürnberger Künstler, Johann Adam Klein (1792–1875), mit von der Partie war. Diesmal bereiste man das Salzkammergut. Johann Christoph Erhard zeichnete unterwegs das als »Welkers Ruh« bekannte Blatt, das Klein und Welker erschöpft vom Wandern bei einer Jause an einem Holztisch, umgeben von ihrem aufgehängten Wandergepäck, zeigt (Abb. 1). Johann Adam Klein radierte nach der Reise die Künstlergesellschaft mit ihren Wander- und Zeichnungsutensilien in einem vielfach reproduzierten Gruppenbildnis¹ und Erhard schuf ein eindrucksvolles Aquarell, das ihn selbst und Welker im Schneesturm auf der Edderalpe zeigt.²

In den Jahren 1818 bis 1819 war Welker am Hof der Anna Charlotte Dorothea Medem (1761–1821), Herzogin von Kurland, im thüringischen Löbichau als Zeichenlehrer tätig.³ 1821 bis 1828 lebte er dem Sehnsuchtsziel vieler deutscher Künstler folgend in Rom, wohin er Wilhelmine von Sagan begleitete, eine



Abb. 1 | Johann Christoph Erhard, Ernst Welker und Johann Adam Klein auf der Rast während der Salzburgreise der Künstler (Welkers Ruh), 1818, Bleistift auf bläulichem Papier, 170 × 216 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 23055

Tochter der Herzogin von Kurland. Danach war er wieder in Wien und unternahm von dort aus 1837 eine weitere Reise in die Länder des Nahen Ostens.

Welker, dessen Werk bislang nur teilweise erforscht ist, schuf meist Landschaften und Architekturansichten aus der Umgebung Wiens und den bereisten österreichischen Gegenden sowie aus Italien und dem Nahen Osten.⁴ In Löbichau entstanden auch zahlreiche Porträts, u. a. eine ungewöhnliche Sammlung von Bildnissen in Form von Vogeldarstellungen.

Ernst Welkers bislang unveröffentlichte Aquarelle der Sammlung Wormsbächer zeigen wohl österreichische Motive und bestechen besonders durch ihre starke Farbigkeit. Sie werden daher wohl noch in den frühen Schaffensjahren, vor der Reise nach Rom entstanden sein. Die hoch über einem breiten Fluss – wohl die Donau – gelegene Felsenklause ist äußerst pittoresk und ungewöhnlich in den Felsen gebaut. Sie erscheint am steilen Felsen kaum zugänglich, doch im Bereich vor der Tür steht ein sich bückendes, junges Mädchen mit roten Haaren, einem strahlend roten Rock, einer weißen Bluse sowie einer darüber gezogenen,



ERNST WELKER

1784 Gotha – 1857 Wien

75 Baumbeständenes Gehöft mit Holzwerkstatt, um 1820

Aquarell über Bleistift auf Vélín-Papier, 198 × 286 mm, auf einem separaten Papier wohl von fremder Hand bezeichnet
»Welcker [sic] fec.« (Bleistift)

Sammlung Wormsbächer, Hamburg

Prov.: Erworben 2020 von der Galerie Gerda Bassenge, Berlin, Auktion 115 v. 5. 6. 2022 (Nr. 6790)

Lit.: Aukt.-Kat. Berlin, Galerie Gerda Bassenge 2020a, S. 133, Nr. 6790, Abb. S. 132

blauen Weste. Das Mädchen klettert spielerisch auf den Felsen herum. Rechts im Hintergrund, am anderen Ufer des Flusses befindet sich eine nicht identifizierte monumentale Burganlage. Auch wenn man eigentlich davon ausgehen muss, dass Welker immer selbst Gesehenes ins Bild setzte, kommen bei dieser ungewöhnlichen Topographie dennoch Zweifel an einer solchen Annahme, so dass es sich auch um eine erfundene Örtlichkeit handeln könnte.

Das wohl am Rand eines Waldes gelegene Gehöft mit der Holzwerkstatt eines Tischlers erscheint da schon realistischer wiedergegeben und wird wohl irgendwo auf einer der Reisen durch Österreich von Welker gesehen und mit dem Bleistift skizziert worden sein. Die Aquarellierung solcher Blätter entstand meist nicht vor Ort, sondern wurden nachträglich auf die Bleistiftskizzen von den Künstlern aufgebracht, meist abends in den Unterkünften. **AS**

- ¹ Johann Adam Klein, Die Maler auf der Reise, 1819, Radierung, 247 × 303 mm (Platte), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 16725; Ausst.-Kat. Hamburg 2018, S. 253, Nr. 12, Abb. S. 140 (Welker steht rechts vorn in der Künstlergruppe).
- ² Johann Christoph Erhard, Die Maler Erhard und Welker im Schneesturm auf der Edderalpe, 1818, Aquarell, Deckfarben, über Spuren von Bleistift, 167 × 197 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 23069; Ausst.-Kat. Nürnberg 1996, S. 182–183, Nr. 86.
- ³ Zu Welkers Leben am Musenhof von Löbichau vgl. Hofmann 2015; Hofman 2022.
- ⁴ Ein erster Überblick zum Werk Welkers bei Huberty 2022.



LÉON-VICTOR DUPRÉ

1816 Limoges – 1879 Paris

90 Erntelandschaft mit rastender Bäuerin

Öl auf Leinwand, 15,6 × 21,5 cm, unten links signiert:

»Victor Dupré« (Pinsel in Braun)

Sammlung Wohlfarth, Hamburg

Prov.: Erworben 2003 von Maier & Co. Fine Art (Kunsthandlung

Thomas Maier & Co. OHG), Stuttgart

Lit.: Unveröffentlicht

Léon-Victor Dupré verbrachte seine Jugendzeit nördlich von Paris auf dem Lande in Parmain, einem kleinen Dorf in der Nähe von L'Isle-Adam, wo der Vater des Malers, François Dupré, eine kleinere Porzellanfabrik führte. Seinen ersten Unterricht erhielt er bei seinem älteren Bruder, dem Landschaftsmaler Jules Dupré (1811–1889).¹ Dieser gilt als herausragende Figur im Umfeld der Schule von Barbizon, einer Gruppe französischer Landschaftsmaler, die sich zwischen 1830 und etwa 1870 in der Nähe des Dorfes Barbizon in Frankreich versammelte, um die Natur zu studieren. Die Künstlergruppe legte den Grundstein für den Realismus sowie den Pleinairismus in der Landschaftsmalerei und war ein Vorläufer der späteren Impressionisten. Der fünf Jahre jüngere Victor Dupré trat früh in die Fußstapfen des Bruders und verkehrte als dessen Schüler im Umfeld der Schule von Barbizon. So verbrachte Dupré die Sommer malend an den Ufern der Seine und der Oise und bereiste die Regionen Indre, Landes und Berry. In letzterer Landschaft verbrachte er 1833 zusammen mit Jules André (1807–1869), Constant Troyon (1810–1865) und seinem Bruder einen ganzen Sommer im Dorf Le Fay. 1839 debütierte er im Pariser Salon und stellte dort bis kurz vor seinen Tod 1879 regelmäßig aus.² 1850 ziehen sich die beiden Brüder zusammen, zeitweise auch mit Théodore Rousseau (1812–1867), in ein kleines Atelier nach L'Isle-Adam im Val d'Oise zurück.³ Victor Dupré konnte nie die gleiche Bekanntheit wie sein Bruder erreichen, aber er hatte dennoch eine geachtete Rolle im Kunstgeschehen seiner Zeit, die sich auch in der Re-

präsentation Duprés Landschaften in zahlreichen öffentlichen Sammlungen bemerkbar macht.

Die kleine, zurückhaltende Landschaft in Öl aus der Sammlung Wohlfarth zeigt eine typische französische Landschaft aus der Dupré vertrauten ländlichen Umgebung von Paris. Sie ist ein schönes Beispiel dafür, dass die Maler von Barbizon nicht nur ihre Landschaften mit neuen Augen betrachteten, sondern diese Auffassung auch auf den Menschen zu übertragen versuchten. Duprés zentral im Vordergrund arbeitenden und rastenden Bauern sind hier weder Staffage noch erzählen sie eine Anekdote; stattdessen sehen wir Feldarbeiter*innen, die auf einem flachen Feld zur Erntezeit arbeiten. Im Hintergrund rechts liegt ein Bauerngehöft, das am Bildrand von knochigen alten Bäumen gerahmt wird. Links öffnet sich die Landschaft zu einem freien Horizont, dessen Linien sich klar gegenüber dem aufgerissenen Wolkenhimmel abgrenzen. Der Himmel nimmt zwei Drittel der Komposition ein und ist charakteristisch für die Arbeit dieses Künstlers. Die Sonne, die den bewölkten Himmel zu durchbrechen versucht, lenkt den Blick wieder auf die arbeitenden Figuren, die der Künstler hier sonnenbeschieden in klarer, reduzierte Palette andeutet und die dem Bild ihre wohldurchdachte Ausgewogenheit geben. Auffällig ist das subtile Blau im Rock der zentralen, aufrechten bäuerlichen Gestalt, das auf den ersten Blick zufällig wirkt, aber den Eindruck einer natürlichen Würde erzeugt und eine klare Verbindung zum niedrigen Horizont und des atmosphärischen Himmels der Darstellung zieht. J5

¹ Pomarède 2002.

² Ebd.

³ Ebd.



MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

95 Der Birkenweg im Garten des Künstlers in Wannsee, um 1924

Pastell auf Papier aus einem Skizzenblock, 234 × 299 mm, unten rechts signiert: »M Liebermann« (Bleistift)
Sammlung Wohlfarth, Hamburg
Prov.: Privatbesitz, Schweiz; erworben 2014 von Le Claire Kunst, Hamburg
Lit.: Ausst.-Kat. Berlin 2008, S. 65, Nr. 11; Ausst.-Kat. Houston 2010, S. 57, Nr. 16, o. Abb. (»Collection of Thomas Le Claire, Hamburg«)

Max Liebermann ließ sich ab September 1909 am Wannsee südwestlich von Berlin in der Großen Seestraße 24 (heute Colomierstraße 3) ein Sommerhaus errichten, das nach einer wechselvollen, dramatischen Geschichte seit 2006 als Museum dient und von einem privaten Verein mit umfangreichem kulturellem Programm mit Ausstellungen, Vorträgen und Konzerten getragen wird.¹

Sowohl bei der Architektur des Hauses wie bei der Neugestaltung des großen, etwa 7000 m² umfassenden Gartengrundstücks mit wunderbarem Seeblick nahm der Künstler, der damit den Gartenarchitekten Albert Brodersen (1857–1930) beauftragte, selbst großen Anteil. Beim Garten wurde er unterstützt vom befreundeten damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852–1914). Dieser war mit den aktuellen Entwicklungen der Reformgartenkunst seit den 1890er Jahren bestens vertraut. Vorbild waren im nach hinten zum Wannsee gelegenen Teil die schnörkellosen, mit gradlinigen Wegen und Sichtachsen ausgestatteten Gärten der Reformbewegung und im vorderen zur Straße gewandten Bereich die zweckdienlichen norddeutschen Bauerngärten.

Die Birken bildeten in dieser geometrisch einfachen Anlage eine Ausnahme. Als Liebermann das Grundstück erwarb, stand im hinteren Bereich ein kleines Birkenwäldchen, das er zum Teil wegen des ansonsten verstellten Blicks auf das Wasser abholzen ließ. Einen schmalen, mit Birken bestandenen Streifen an der Südgrenze des Grundstücks ließ er aber stehen. Durch diese Birken wurde ein schnurgerader Weg angelegt, sodass einzelne Bäume mitten auf diesem standen. Liebermann und mit ihm Lichtwark sahen darin eine reizvolle Spannung zwischen der Natur und der sie überformenden Kultur. Der Birkenweg wurde ab 2002 von der Liebermann-Gesellschaft gärtnerisch rekonstruiert.² Eine weitere Birkengruppe befindet sich am Seeufer in direkter Blickachse von der Gartenterrasse des Hauses.³

Liebermann malte bis zu seinem Tod im Jahr 1935 seinen Wannseegarten, der in den Sommermonaten zu seinem Lieb-

lingsaufenthaltort wurde, immer wieder. Die Birkenallee ist dabei eines der häufig festgehaltenen Motive sowohl in farbigen Pastellen und Aquarellen, wie in Ölbildern. Eine im Motiv vergleichbare Aquarellstudie kam 2018 bei Grisebach in Berlin zur Auktion.⁴

Im Jahr 1924, in dem auch das vorliegende Pastell entstanden sein wird, malte der Künstler eine ganze Gruppe von Ansichten des reizvollen Birkenwäldchens auf seinem Grundstück, die meist den Blick vom Haus aus in Richtung des Wannsees mit Segelbooten angelegt sind.⁵ Auch zwei Radierungen des Birken Gartens sind überliefert.⁶

Auf dem Pastell blickt man von der großen Wiese auf etwa ein Dutzend größere Birken mit ihren typischen weißgrauen Stämmen über den schmalen Weg hinweg auf die dichte Hecke des südlichen Nachbargrundstücks. Die Sonne strahlt zwischen den Bäumen bzw. den lichten Baumkronen intensiv hindurch, ihre Strahlen erscheinen wie ein Lichtspiel, das wie ein lodern-des Feuer im Wind wirkt. Dieses Motiv findet sich sehr ähnlich auf dem ebenfalls 1924 gemalten, im Format relativ kleinen Bild »Die Birkenallee im Wannseegarten nach Südwesten«, wobei der Standpunkt in etwas weiterer Entfernung auf der Wiese und in einem schrägeren Blickwinkel zum Weg zu denken ist.⁷ Das Pastell könnte in direktem künstlerischem Zusammenhang mit dem Gemälde entstanden sein. AS

¹ Zu Liebermanns Wannseegarten vgl. Teut 1997; Ausst.-Kat. Hamburg 2004; Faass/Wandrey/Lennemann 2010; Braun 2011. Zum Birkenweg spez. vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2008.

² Vgl. Eckert 2008.

³ Vgl. Birken am Seeufer nach Norden, 1918, Öl auf Leinwand, 70 × 90,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1600; Eberle 1995, Bd. 2, S. 962, Nr. 1918/18; Ausst.-Kat. Berlin 2008, Abb. 2 auf S. 12.

⁴ Die Birkenallee nach Nordwesten, um 1920, Aquarell, Pastell auf bräunlichem Papier, 260 × 342 mm, Verbleib unbekannt; Aukt.-Kat. Berlin, Grisebach 2018, S. 34, Nr. 522.

⁵ Öl auf Leinwand, 96 × 115 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie; Eberle 1995, Bd. 2, S. 1118, Nr. 1924/30; vgl. Eberle 1995, Bd. 2, S. 1117–1118, Nr. 1924/27, 1924/28, 1924/29, 1924/31, 1924/32.

⁶ 1918, Radierung, 180 × 239 mm (Platte), Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1924–498; 1922, Kaltnadel, 231 × 172 mm (Platte), Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1922–172.

⁷ Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm, Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen; Eberle 1995, Bd. 2, S. 1116, Nr. 1924/25. Vgl. den Blick von Westen nach Osten direkt entlang des Weges; Eberle 1995, Bd. 2, S. 1116–1117, Nr. 1924/26.



GUSTAV HEINRICH NAEKE

1786 Frauenstein – 1835 Dresden

103 Porträt eines jungen Mädchens

Bleistift, grau laviert auf braunem Papier, 244 × 200 mm, unbezeichnet
Sammlung Wohlfarth, Hamburg
Prov.: Sammlung Wolfgang Ratjen (1943–1997), München;
erworben 2007 von Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg
Lit.: Unveröffentlicht

Der im sächsischen Frauenstein geborene Künstler Gustav Heinrich Naeke, für den vom Vater eigentlich ein Studium der Rechtswissenschaften vorgesehen war, erhielt aufgrund seines jugendlichen Zeichentalents bereits ab 1801 neben dem Jura-studium eine private zeichnerische Ausbildung beim akademischen Inspektor und Maler Gaetano Toscani (1742–1815) an der Dresdener Akademie. In der Dresdner Galerie und dem Kupferstichkabinett kopierte er u. a. nach Raffael (1483–1520) und Nicolas Poussin (1594–1665).¹ Nur zwei Jahre später entschied er sich dazu, sich vollends der künstlerischen Ausbildung zu widmen und wurde Student an der Akademie in den Klassen von Portraitmaler Joseph Grassi (1757–1838), einem Schüler Heinrich Friedrich Fügers (1751–1818), und des Historienmalers Ferdinand Hartmann (1774–1842). Letzterer stand den Ideen der noch jungen Romantik aufgeschlossen gegenüber und übte entscheidenden Einfluss auf Naeke aus. In dessen Klasse lernte Naeke auch Philipp Otto Runge (1777–1810) und Moritz Retzsch (1779–1857) kennen. Es war vor allem Retzsch, der mit Arbeiten im Kontext der Dramen Shakespeares und Goethes bekannt geworden war, der Naekes Interesse an Themen der klassischen und zeitgenössisch-romantischen Literatur weckte.² Beiden Lehrern gemein war ein künstlerisches Interesse an Italien, das auch Naeke bereits früh teilte.³ Aufgrund finanzieller wie familiärer Probleme konnte der Maler aber erst 1817 seine erste Reise in den Süden antreten. In Rom traf er wenige Wochen vor Julius Schnorr von Carolsfeld

(1794–1872) ein, ein deutscher Romantiker, der neben Friedrich Overbeck (1789–1869) zu den bekanntesten Vertretern der nazarenischen Kunst gehörte. Naeke, der sich bis 1824 in Rom aufhielt, knüpfte in diesen Jahren enge, freundschaftliche Kontakte zu den vor Ort arbeitenden Nazarenern, u. a. zu Philipp Veit (1793–1877).⁴ Einige der schönsten Portraitszeichnungen Naekes entstanden während dieser Zeit.⁵

Wann die vorliegende Bildniszeichnung aus der Sammlung Wohlfarth entstanden ist, ist unklar. Sie zeigt das Portrait eines jungen Mädchens. Diese hält den Kopf leicht gesenkt und schaut mit fast geschlossenen Augen zurückhaltend nach unten. Das höchst präzise gezeichnete Portrait wurde als Schulterstück im Halbprofil nach rechts wiedergegeben und kann – isoliert auf dem leeren Blatt Papier – als ein typisches Beispiel für den Künstler wie für die befreundeten Nazarener gelten. Während die Schultern und die Brust der jungen Frau nur vage angedeutet wurden, sind vor allem die Haare um den Haarreif, um den sich feine Locken wallen, und das Gesicht der Dargestellten sehr fein wiedergegeben. Auffällig ist das madonnengleiche Gesicht des Mädchens, dessen Nähe zu den Madonnenbildern Raffaels sicher nicht zufällig ist. Es ist vorstellbar, dass den Künstler hier nicht nur Galeriebesuche in Rom, sondern auch dessen frühe Kopien nach dem alten Meister in der Dresdener Galerie maßgeblich beeinflussten. JS

¹ Heise 2015.

² Vgl. Neidhardt 1993, S. 32.

³ Ebd. S. 36.

⁴ Heise 2015.

⁵ Vgl. Neidhardt 1993, S. 36.



AUGUST MACKE

1887 Meschede – 1914 Perthes-lès-Hurlus (Champagne)

109 Zwei Freundinnen, um 1912

Bleistift auf transparentem Papier (aufgezogen auf Karton),
320 × 272 mm, verso Nachlassstempel des Künstlers auf der
Montierung (Lugt suppl. 1775b)
Sammlung Wohlfarth, Hamburg

Prov.: Nachlass des Künstlers, verso Nachlassstempel des Künstlers auf der Montierung (Lugt suppl. 1775b); Villa Grisebach, Berlin, Auktion v. 28. 11. 2014 (Nr. 436; verkauft); erworben 2015 von Martin Moeller Kunsthandel, Hamburg
Lit.: Nicht bei Heiderich 1993; Aukt.-Kat. Berlin, Grisebach 2014, S. 41, Nr. 436.

Der im Sauerland geborene und in Bonn aufgewachsene Maler und Zeichner August Macke begann seine künstlerische Entwicklung mit einem Schulabbruch: 1904 verließ der junge Mann das Gymnasium in der zwölften Klasse, um an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf Kunst zu studieren. Nur ein Jahr später, die akademische Lehre ablehnend, wechselt er an die örtliche, von Peter Behrens (1868–1940) geleitete Kunstgewerbeschule. Das erste Skizzenbuch des Künstlers geht auf den Sommer dieses Jahres zurück. Dabei entstand die früheste bekannte Zeichnung einige Jahre zuvor in der Schulzeit Mackes, im Juli 1901. Bis zu seinem frühen Tod – der Künstler ist 1914 in den Schützengräben des 1. Weltkriegs gefallen – entstehen ca. 6000 dicht bezeichnete Seiten in zahlreichen und überallhin mitgeführten Skizzenbüchern. Hinzu kommen etwa 3000 Einzelblätter.¹ Der Vielzeichner Macke hinterließ mit seinem frühen Tod ein herausragendes zeichnerisches Œuvre, das vor allem in Anbetracht der nur zehn Jahre währenden Schaffenszeit des Künstlers seinesgleichen sucht und heute ebenso autonom betrachtet wird, wie dessen Gemälde. Auch zeigt sich, dass Macke seine zentralen Sujets, Menschen in der Stadt, Akte, Landschaften und Szenen von Tanz und Zirkus, allesamt zeichnerisch nicht nur vorbereitete, sondern in allen möglichen Variationen ausführte.² Mackes wichtigstes Bildmotiv waren flüchtige Konstellationen von vorübergehenden Fußgängern, auf der Straße, vor dem Schaufenster oder im Park.³

Auch die vorliegende Zeichnung der Sammlung Wohlfarth dürfte sicher unter dem Einfluss einer solchen Gelegenheit entstanden sein. Die beiden, mit weichem Bleistift gezeichneten Figuren, zwei junge Mädchen, bewegen sich, die eine hat der anderen locker die Hand auf die Schulter gelegt, auf dem leeren Blatt in Richtung des linken Bildrandes. Dass die rechte Seite des gelblichen Papiers nahezu frei bleibt, betont die leicht fortschreitende Haltung der beiden Mädchen. Und verleiht der Gesamtkomposition trotz formaler Unausgewogenheit einen ausgesprochen stimmigen Charakter. Die gestische Zuwendung des linken Mädchens und die einander zugewandten, feiner ausgearbeiteten Gesichter der Dargestellten deuten Vertrautheit ein, wie sie schon im Titel der Arbeit angedeutet wird: »Zwei Freundinnen«. Betrachtet man die gesenkten Augen der Einen und das eingefrorene Gesicht der Anderen, scheint die melancholische Verbundenheit sogar noch zu wachsen. Es scheint das Zwischenmenschliche zu sein, das den Künstler in dieser Zeichnung interessiert und das vermutlich auf eine Beobachtung im Alltag des Zeichners zurückgeht. Dem Thema des Verweilens und des Vorübergehens widmet sich Macke vor allem ab 1912⁴, was die zeitliche Einordnung der Arbeit um das Jahr 1912 sinnvoll erscheinen lässt. Aus dem gleichen Jahr stammt die etwas kleinere Zeichnung »Drei Mädchen mit Hüten«⁵ aus der Sammlung des Westfälischen Landesmuseums in Münster.⁶ JS

¹ Vgl. Heiderich 1993, S. 9–11.

² Firmenich 1992a, S. 10.

³ Heiderich 2015.

⁴ Vgl. Firmenich 1992b, S. 122.

⁵ Drei Mädchen mit Hüten, 1912, Bleistift auf Papier, 139 × 86 mm, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Inv.-Nr. 77–173/27.

⁶ Aukt.-Kat. Berlin, Grisebach 2014, S. 41.



FERDINAND HODLER

1853 Bern – 1918 Genf

112 Bezauberter Knabe, um 1893/94

Bleistift, teilweise gewischt, 298 × 252 mm,
Wasserzeichen: »PL BAS«
Sammlung Wohlfarth, Hamburg
Prov.: Privatbesitz, Schweiz; erworben 2020 von
Le Claire Kunst, Hamburg
Lit.: Unveröffentlicht

Ferdinand Hodler ist der bekannteste und bedeutendste Schweizer Maler des Symbolismus und des Jugendstils. Um die Mitte der 1880er Jahre löste Hodler sich von seinen frühen künstlerischen Vorbildern und schuf fortan Bilder im von ihm entwickelten Stil des Parallelismus. Hodler orientierte sich dabei an den parallelen Mustern der Natur, in der oft symmetrische Formen vorherrschen.

Die vorliegende Bleistiftzeichnung ist eine Studie nach dem Kopf von Hodlers fünfjährigen Sohn Hector (1887–1920), die er in mehreren seiner gleichzeitig entwickelten Gemäldekompositionen verwendete. Hodler malte um 1893/94 zwei, in Format und Gestaltung abweichende Fassungen des Gemäldes »Bezauberter Knabe« (früher auch: »Die Kindheit« genannt), unsere Studie verbindet sich direkt mit dem größeren Bild in Zürich (Abb. 1).¹

Der verträumt und andächtig dreinschauende Junge mit dem seitlich geneigten Kopf steht auf einer Wiese, die von Wegwarten übersät ist und hält in seinen durchgestreckten Händen jeweils einen Blütenstängel dieser Pflanze.² Das Kind und die satte grüne Wiese mit den blauen Blumen sollen die Einheit des Menschen mit der Natur symbolisieren. Das träumerische Motiv fand Anklang, weshalb es, wie erwähnt, mehrere gemalte Wiederholungen und auch ein nachgestelltes Foto mit dem Jungen in dieser Pose, der hier Getreideähren in den Händen hält, gab.

Hector Hodler, der nur zwei Jahre nach seinem Vater an Tuberkulose verstarb, engagierte sich stark für die weltumspannende Esperanto-Sprache und wurde einer ihrer größten Förderer. AS

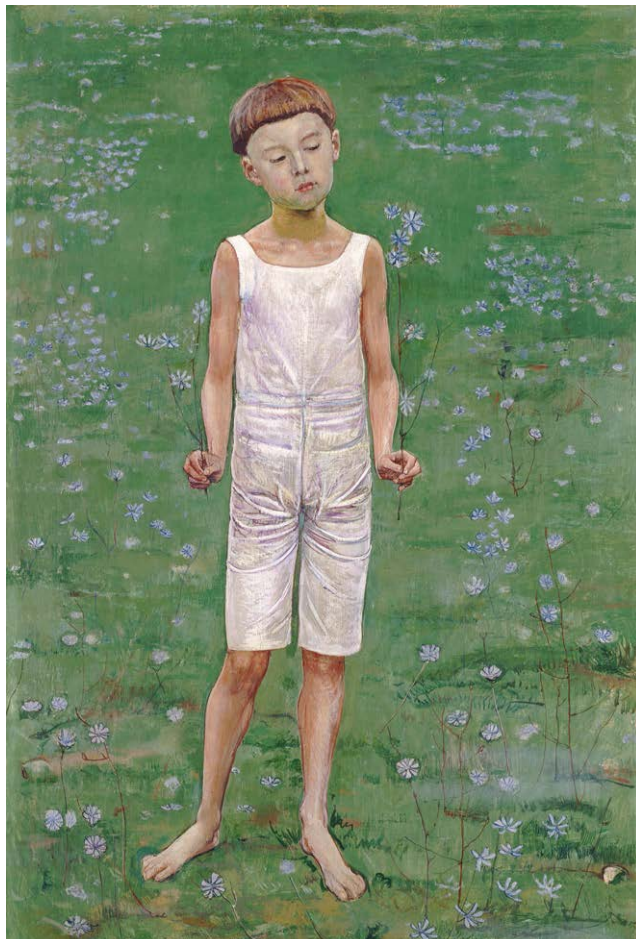


Abb. 1 | Ferdinand Hodler, Bezauberter Knabe, 1893/94, Öl auf Leinwand, 106 × 70 cm, Kunsthaus Zürich, Gottfried Keller-Stiftung, Bundesamt für Kultur, Bern, 1914, Inv.-Nr. 1042.

¹ Bättschmann/Müller 2017, S. 227, Nr. 1227 (Beitrag Monica Brunner). Vgl. Bezauberter Knabe, um 1894, Öl auf Leinwand, 50,5 × 33 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire; Bättschmann/Müller 2017, S. 228, Nr. 1228 (Beitrag Monica Brunner). Unter dem Titel »Kindheit« gibt es in Frankfurt eine weitere, eng verwandte Komposition; Öl auf Leinwand, 50 × 31,2 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum; Ziemke 1972, Bd. 1, S. 152, Bd. 2, Taf. 279.

² Vgl. Bättschmann/Müller 2017, S. 227, Anm. 4.



(lots 151 à 203), dessins et croquis (lots 201 à 213bis), tableaux et dessins par divers (lots 214 à 243), gravures et lithographies (lots 235 à 237), objets d'art et de curiosité (lots 238 à 258), Aukt.-Kat. Paris, Hôtel Drouot 1872, Auktion v. 9.-12. 4. 1872, Paris 1872

AUKT.-KAT. PARIS, HÔTEL DROUOT 1924

Catalogue d'une importante collection d'aquarelles et dessins par V.-J. Nicolle (1754 + 1826) [...]. Composant la Collection de A. E. M..., Aukt.-Kat. Paris, Hôtel Drouot, Auktion v. 31. 3. und 1. 4. 1924, Paris 1924

AUKT.-KAT. PARIS, HÔTEL DROUOT 1929

Aquarelles et dessins pa V. J. Nicolle, Collection de Madame la Baronne Félix Oppenheim, Aukt.-Kat. Paris, Hôtel Drouot, Auktion v. 21. 11. 1929, Paris 1929

AUKT.-KAT. PARIS, O. DOUTREBENTE S.A.R.L. 2022

Ancienne collection de M. et Mme Lonchamp, Aukt.-Kat. Paris, O. Doutrebente S.A.R.L., Auktion v. 25. 3. 2022, Paris 2022

AUKT.-KAT. PARIS, PIASA 2005

Dessins anciens du XVI au XIXe Siècle, Aukt.-Kat. Paris, Piasa S. V. V. (Drouot-Richelieu, Paris), Auktion v. 18. 3. 2005, Paris 2005

AUKT.-KAT. PARIS, TAJAN 2000

Tableaux – Dessins et Sculptures des XIXe et XXe Siècles, Aukt.-Kat. Paris, Tajan, Auktion v. 26. 6. 2000, Paris 2000

AUKT.-KAT. PARIS, TAJAN 2011

Dessins anciens et modernes, Aukt.-Kat. Paris, Tajan, Drouot-Richelieu, Auktion v. 11. 5. 2011, Paris 2011

AUKT.-KAT. SALISBURY WOOLLEY & WALLIS 2018

Old Masters, British & European Paintings, Aukt.-Kat. Salisbury, Wiltshire, Woolley & Wallis, Auktion v. 7. 3. 2018, Salisbury 2018

AUKT.-KAT. WIEN, DOROTHEUM 1999

Art on Paper. Alte, moderne und zeitgenössische Zeichnungen und Druckgraphik, Dorotheum Wien, Auktion v. 29. 4. 1999, Wien 1999

AUKT.-KAT. WIEN, DOROTHEUM 2011

Meisterzeichnungen, Druckgraphik bis 1900, Aquarelle und Miniaturen. Aukt.-Kat. Wien, Dorotheum, Auktion v. 4. 11. 2011, Wien 2011

Lagerkataloge

LAGER.-KAT. DRESDEN/BRESLAU, ERNST ARNOLD 1921

Handzeichnungen deutscher Meister, Graphisches Kabinett, Galerie Ernst Arnold, Dresden, Breslau, Lagerkatalog, Mai 1921, Dresden 1921

LAGER-KAT. FRANKFURT, H. W. FICHTER 1995

Fremde Schönheit. Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts, Gezeichnete Kunst Bd. 9, H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt am Main 1995

LAGER-KAT. HAMBURG, LE CLAIRE KUNST 2008

Deutsche Romantik. Handzeichnungen und Aquarelle aus der ehemaligen Hamburger Sammlung Arnold Otto Meyer und aus verschiedenem Besitz, Le Claire Kunst, Katalog 22/I, Hamburg 2008

LAGER-KAT. HAMBURG LE CLAIRE KUNST [2009]

Johann Christian Dahl 1788–1857. Zehn Ölskizzen, Lager-Kat. Hamburg, Le Claire Kunst, Katalog 24, Hamburg [2009]

LAGER-KAT. HAMBURG, LE CLAIRE KUNST 2010

Goethezeit & Romantik. Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen von 1778 bis 1893, Le Claire Kunst, Katalog 28, Hamburg 2010

LAGER-KAT. HAMBURG, LE CLAIRE KUNST 2013

Cavalier d'Arpino to Nolde. Watercolours, Drawings and Oil Sketches by European Masters, Lager-Kat. Hamburg, Le Claire Kunst, Katalog 31, Hamburg 2013

LAGER-KAT. HAMBURG, LE CLAIRE KUNST 2014A

From Salviati to Calder, Lager-Kat. Hamburg, Le Claire Kunst, Katalog 32, Hamburg 2014

LAGER-KAT. HAMBURG, LE CLAIRE KUNST 2014B

Modern Line. New Acquisitions: Works on Paper, Sculptures, Paintings, Lager-Kat. Hamburg, Le Claire Kunst, Katalog 33, Hamburg 2014

LAGER-KAT. HAMBURG, DR. MOELLER & CIE 2012

Arbeiten auf Papier/Works on Paper, Lager-Kat. Hamburg, Dr. Moeller & Cie, Katalog X, Hamburg 2012

LAGER-KAT. HAMBURG, DR. MOELLER & CIE. 2015

Zeichnungen, Aquarelle/Drawings, Watercolours – Ölstudien/Oil Studies, Lager-Kat. Hamburg, Dr. Moeller & Cie., Katalog XII, Hamburg 2015

LAGER-KAT. HAMBURG, MOELLER & ROTERMUND KUNSTHANDEL 2003

Klassische Moderne, Lager-Kat. Hamburg, Moeller & Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2003

LAGER-KAT. LONDON, STEPHEN ONGPIN 2022

Stephen Ongpin: »A World caught with the Eye and held by the Pencil«. Drawings by Adolph Menzel, Lager-Kat. London, Stephen Ongpin Fine Art, London 2022

LAGER-KAT. MÜNCHEN, DAXER & MARSCHALL 2009

Oil Sketches and Paintings 1750–1920. Recent Acquisitions, Daxer & Marschall Kunsthandel, München 2009

LAGER-KAT. NEW YORK, C. G. BOERNER 2013

Neo-Classicism to Late Romanticism. A Selection of Drawings and Paintings 1780–1900, C. G. Boerner, Neue Lagerliste 131, New York 2013

LAGER-KAT. NEW YORK, W. M. BRADY 2015

Old Master and 19th-Century Drawings 1540–1890, Lager-Kat. New York, W. M. Brady & Co., New York 2015

Künstler*innenverzeichnis

- Oswald Achenbach: 27, 37, 38
Johann Carl Baehr: 10, 40
Giovanni Battista Bassi: 53
Achille Bénéouville: 22, 52
Samuel Birman: 68
Jean Jacques de Boissieu: 59
Carl Gustav Carus: 54, 57
Franz Ludwig Catel: 8, 9, 33, 35, 36, 99
Jean-Antoine Constantin: 4
Salomon Corrodi: 14, 15
Johan Christian Dahl: 80, 81
Charles-François Daubigny: 89
Simon-Joseph-Alexandre-Clément Denis: 2
Albert Christoph Dies: 65
Johann Georg von Dillis: 31, 32, 69, 70
Léon-Victor Dupré: 90
Christoffer Wilhelm Eckersberg: 82
Johann Joachim Faber: 7, 28, 29
Thomas Fearnley: 43, 83
Anthony Vandyke Copley Fielding: 86
Ercole Gigante: 42
Pierre Girard: 34
François-Marius Granet: 23, 24, 25
Louis Gurlitt: 45
Jakob Philipp Hackert: 50
Henri Joseph Harpignies: 96
Maximilian Albert Hauschild: 46
Thomas Herbst: 91
Ferdinand Hodler: 112
Hans Thorvald Emilius Hoppensach: 13
Johann Konrad Hottinger: 66, 67
Franz Kobell: 71, 72, 73
Carlo Labruzzi: 30
Janus La Cour: 47
Thorald Læssøe: 56
Eugène Modeste E. Poidevin, gen. Le Poittevin: 58
Louis Lesueur (Le Sueur): 60
Max Liebermann: 94, 95, 106, 107, 108
Ascan Lutteroth: 48
August Macke: 109
Adolph Menzel: 92, 93, 105
Georges Michel: 61
Christian Ernst Bernhard Morgenstern: 77
Berthe Morisot: 110
Carl Wilhelm Müller: 79
Rudolph Müller: 17, 18, 19
Gustav Heinrich Naeke: 103
John Newbott: 11
Victor-Jean Nicolle: 3, 5
Friedrich Olivier: 16
Emil Orlik: 114
Gustav Wilhelm Palm: 12
Friedrich Preller d. Ä.: 101, 104
Joseph Rebell: 44
Johann Christian Reinhart: 6, 51
Adrian Ludwig Richter: 78, 102
Friedrich Salathé: 76
Louise Joséphine Sarazin de Belmont: 20, 21
Kaspar Johann Nepomuk Scheuren: 55
Niels Simonsen: 49
Giovanni Domenico Tiepolo: 98
Paul-Désiré Trouillebert: 88
Suzanne Valadon: 111
Pierre-Henri de Valenciennes: 1
Félix Valloton: 113
Albert Venus: 39
Achille Vianelli: 41
Édouard Vuillard: 97
Robert Thorne Waite: 87
Ernst Welker: 74, 75
Alexander Clemens Wetterling: 100
William Wyld: 84, 85
Adrian Zingg: 62, 63, 64
- Die Zahlen verweisen auf die Katalognummern

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Figur und Landschaft. Werke des 19. Jahrhunderts aus zwei Hamburger Privatsammlungen

Hamburger Kunsthalle, Harzen-Kabinett (Kupferstichkabinett)
17. November 2023 bis 10. März 2024

Herausgeben von Andreas Stolzenburg und Peter Prange für
die Hamburger Kunsthalle

Hamburger Kunsthalle
Stiftung öffentlichen Rechts
Glockengießerwall 5
20095 Hamburg
Deutschland / Germany
Tel. +49 (0) 40 428131-200
www.hamburger-kunsthalle.de

Ausstellung

Kuratoren der Ausstellung: ANDREAS STOLZENBURG,
PETER PRANGE
Assistenz-Kurator: JAN STEINKE
Registrier & Ausstellungsorganisation: MEIKE WENCK,
CHRISTIN CONRAD
Kupferstichkabinett: URSULA SDUNNUS, SÖREN SCHUBERT
Konservatorische Betreuung: SABINE ZORN, EVA KEOCHAKIAN
Buchbinderin: ANJA ZUSCHKE
Photograph & Digitalisate: CHRISTOPH IRRGANG
Bibliothek: KATHARINA GIETKOWSKI, FRIEDA WEBER,
MONIKA WILDNER
Art Handling: JOCHEN MÖHLE, ULUGBEK AHMEDOV,
SEBASTIAN CONRAD, OLIVER MEIER, JOSHUA SASSMANNSHAUSEN,
FENNA WINKLER
Licht: HEINRICH MEYER
Gebäude & Technik: RALF SUERBAUM UND TEAM
Sekretariat: URSULA TRIELOFF, ELISABETH LUTZ-BACHMANN

Bildung & Vermittlung: ANDREA WENIGER UND TEAM
Engagement & Partnerschaften: GESA-THORID HUGET,
ANNA PUNKE-DREESEN, MIRIAM RUNTE, LILIAN ADLUNG-SCHÖN-
HEIT, LISA WARNKE
Marketing: JAN METZLER, ANASTASIA PANAGIOTOPULU
Presse & Öffentlichkeitsarbeit: MIRA FORTE, MAREIKE WACHA
Digitale Medien: MARTINA GSCHWILM
Veranstaltungsmanagement & Programmkoordination: SINA
FUHRMANN, MAREIKE FRIES
Controlling: OLIVER SCHEID
Buchhaltung: KATHRIN VON GÖNNER, OXANA KÖNIGSTUHL
Besucherservice: MALGORZATA TONAK-RENKA UND TEAM

Publikation

Herausgegeben von Andreas Stolzenburg und Peter Prange
Idee & Konzeption: ANDREAS STOLZENBURG, PETER PRANGE
Autoren des Katalogs, Redaktion und Lektorat: PETER
PRANGE, JAN STEINKE, ANDREAS STOLZENBURG

Gestaltung: BENEDIKT OCKENFELS
Druck & Bindung: GRASPO CZ, INC., ZLÍN
Schrift: GESTA, ARNO PRO
Papier: MAGNO SATIN 150 G/M²
Gedruckt in Tschechien

Erschienen im Verlag Edition Fichter
Arndtstr. 51 | 60325 Frankfurt am Main

ISBN 978-3-947313-18-1
WWW.EDITION-FICHTER.DE

© 2023 Hamburger Kunsthalle, Edition Fichter, Frankfurt am
Main, die Autoren

Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur
nach ausdrücklicher Genehmigung durch die Herausgeber.

Hamburger Kunsthalle

Vorstand: ALEXANDER KLAR (DIREKTOR), NORBERT KÖLLE (KAUFMÄNNISCHER GESCHÄFTSFÜHRER)

Referentinnen Direktor: KATHARINA HOINS, OLGA FALLMEIER, CATHARINA JOITHE

Referent Geschäftsführer: OLIVER SCHEID

Assistenz Vorstand: ANJA BREUER, VICTORIA LINDLAR

Caspar David Friedrich 2024

Projektkoordination und -website: PETRA BASSEN

Datenraum Kultur / Website: CHRISTIAN AUFFAHRT, CLARA BLOMEYER, KATHARINA HOINS

Projekt Kupferstichkabinett/Bibliothek/Archiv (KBA) Förderung durch die Hermann Reemtsma Stiftung

Wissenschaftliche Assistenz der Leitung Kupferstichkabinett: JAN STEINKE

Assistenz im Kupferstichkabinett: URSULA SDUNNUS
Restaurator*innen: MARTINA INGOLD, ELLA SOLOMON, HANNAH ZETTNER

Assistenz der Bibliotheksleitung: FRIEDA WEBER

Bibliothekar / Retrokatalogisierung: FABIAN BOEHLKE

Projektassistenz: HENDRIKJE FISCHER-AMLAH

Personalwesen: MARION BLICKE (LEITUNG); KATJA WEISS

Presse & Öffentlichkeitsarbeit: MIRA FORTE (LEITUNG); JULIA SCHMID, MAREIKE WACHA, NELE SCHNEIDER

Engagement & Partnerschaften: GESA-THORID HUGET UND ANNA PUNKE-DRESEN (LEITUNG); MIRIAM RUNTE, LILIAN ADLUNG-SCHÖNHEIT, LISA WARNKE

Sammlung

Alte Meister: SANDRA PISOT; 19. Jahrhundert: MARKUS BERTSCH; Klassische Moderne: KARIN SCHICK; Galerie der Gegenwart: BRIGITTE KÖLLE, CORINNE DISERENS; Ausstellungskuratorin sowie Münzen & Medaillen: ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS; Provenienzforschung & Sammlungsgeschichte: UTE HAUG; Kupferstichkabinett: ANDREAS STOLZENBURG (LEITUNG); Digitalisierungsprojekt: DAVID KLEMM, CHRISTOPH IRRGANG; Wissenschaftliches Volontariat: LAURA FÖRSTER, JOHANNA HORNAUER, JULIA KERSTING, PHILIPP MATTAUSCH, LUISA BIRKE; Projekte: JULIANE AU, NADINE BAUER, ANN-KATHRIN HUBRICH, RUTH STAMM, IFEE TACK, LEONA AHRENS, ELENA SCHMITZ; Kuratorische Assistenz für Projekt- und Ausstellungsumset-

zung: SELVI GÖKTEPE, ELISABETH LUTZ-BACHMANN; Sekretariat: ELISABETH LUTZ-BACHMANN, SELVI GÖKTEPE, URSULA TRIELOFF

Bibliothek & Archiv: KATHARINA GIETKOWSKI (LEITUNG); DANIEL BRANDL, FRIEDA WEBER, MONIKA WILDNER, MICHAELA PENS; ARCHIV JENNY BERINGMEIER

Restaurierung & Kunsttechnologie: SILVIA CASTRO (LEITUNG & ALTE MEISTER); 19. Jahrhundert: EVA KEOCHAKIAN; KLASSISCHE MODERNE: NICOLINE ZORNIKAU; Galerie der Gegenwart: JULIA LANGENBACHER, BARBARA SOMMERMEYER; Graphik-Restaurierung und Fotografie: SABINE ZORN (LEITUNG)

Bildung & Vermittlung: ANDREA WENIGER (LEITUNG); MELANIE FAHDEN, ANJA GEBAUER, UTE KLAPSCHUWEIT, JENNY SAITZEK, SOPHIE WINCKEL UND DAS TEAM DER FREIEN KUNSTVERMITTLER*INNEN

Registraryteilung & Ausstellungsordination: MEIKE WENCK (LEITUNG); Registrare: CHRISTIN CONRAD, KAZUSA HAI, KONSTANZE JÄGER, SHANNON ORT; Medientechnik: TOBIAS BONER; Art Handling: JOCHEN MÖHLE (LEITUNG); ULUGBEK AHMEDOV, SEBASTIAN CONRAD, OLIVER MEIER, JOSHUA SASSMANNSHAUSEN, FENNA WINKLER; Archiv Kupferstichkabinett: SÖREN SCHUBERT, N. N.; Buchbinderei: ANJA ZUSCHKE

Veranstaltungsmanagement & Programmkoordination: SINA FUHRMANN, MAREJKE FRIES

Besucherservice: N. N. (LEITUNG); HASSAN DANESCHWAR, GERHARD KRUSE, PAULETTA PINIANE UND TEAM

Kommunikation & Marketing: JAN METZLER (LEITUNG); ANASTASIA PANAGIOTOPULU; Besucherbüro: JOANNA VON GRAEFE (LEITUNG); SYLVIA KOMTSKE, ANNA-LENA SCHUMACHER

Digitale Medien: MARTINA GSCHWILM (LEITUNG)

Controlling & Finanzen: BUCHHALTUNG LEITUNG KATHRIN VON GÖNNER; OXANA KÖNIGSTUHL KASSENKOORDINATION JÖRG REINHOLZ

Gebäude & Technik: RALF SUERBAUM (LEITUNG); IT & Systemadministration: MATTHIAS HEINE; Haustechnik: ANDREAS HORN, FLORIAN KRAUSE; Hausmeisterei: VOLKER RUGE, CARLOS LEANDRO UND DAS TEAM DER REINIGUNGSKRÄFTE; Hausarbeiter: THOMAS SCHMID

Abbildungsnachweis

Katalognummern:

Kat.-Nr. 1–92, 94–110 und 112–114: © CHRISTOPH IRRGANG, HAMBURG

Kat.-Nr. 93: LE CLAIRE KUNST, HAMBURG

Kat.-Nr. 111: LE CLAIRE KUNST, HAMBURG

Vergleichsabbildungen:

Kat.-Nr. 5, Abb. 1: © CHRISTOPH IRRGANG, HAMBURG

Kat.-Nr. 6, Abb. 1: © HAMBURGER KUNSTHALLE / BPK, FOTO: ELKE WALFORD

Kat.-Nr. 9, Abb. 1: © HAMBURGER KUNSTHALLE / BPK, FOTO: CHRISTOPH IRRGANG

Kat.-Nr. 12, Abb. 1: © CHRISTOPH IRRGANG, HAMBURG

Kat.-Nr. 13, Abb. 1: © [HTTPS://EN.M.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FILE:DITLEV_BLUNCK_-_DANSKE_KUNSTNERE_P%C3%A5_AT_RO_MERSK_OSTERI.JPG](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Ditlev_Blunck_-_Danske_kunstnere_p%C3%A5_at_ro_mersk_osteri.jpg) (18. 9. 2023)

Kat.-Nr. 13, Abb. 2: © GALERIE GERDA BASSENGE, BERLIN

Kat.-Nr. 14/15, Abb. 1: © CHRISTOPH IRRGANG, HAMBURG

Kat.-Nr. 22, Abb. 1: [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:JEAN-ACHILLE_B%C3%A9NOUVILLE-VUE_DE_TIVOLI-MUS%C3%A9E_DES_BEAUX-ARTS_DE_NANCY.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Achille_B%C3%A9nouville-Vue_de_Tivoli-Mus%C3%A9e_des_Beaux-Arts_de_Nancy.jpg) (18. 9. 2023)

Kat.-Nr. 23, Abb. 1: © [HTTPS://WWW.TIBURSUPERBUM.IT/FOTO/STORIA/PORTACROCE.JPG](https://www.tibursuperbum.it/foto/storia/portacroce.jpg) (18. 9. 2023)

Kat.-Nr. 23, Abb. 2: © WIEN, ALBERTINA

Kat.-Nr. 30, Abb. 1: © SIMON C. DICKINSON LTD

Kat.-Nr. 31, Abb. 1: © BPK | BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN, NEUE PINAKOTHEK

Kat.-Nr. 33, Abb. 1: © LONDON, SOTHEBY'S

Kat.-Nr. 35, Abb. 1: © CHRISTOPH IRRGANG, HAMBURG

Kat.-Nr. 40, Abb. 1: © GRISEBACH GMBH, BERLIN

Kat.-Nr. 43, Abb. 1: © CHRISTOPH IRRGANG, HAMBURG

Kat.-Nr. 43, Abb. 2: © SHK / HAMBURGER KUNSTHALLE / BPK, FOTO: ELKE WALFORD

Kat.-Nr. 43, Abb. 3: REPRO AUS WILLOCH 1932, ABB. S. 129

Kat.-Nr. 46, Abb. 1: © GALERIE GERDA BASSENGE, BERLIN

Kat.-Nr. 60, Abb. 1: © PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES

Kat.-Nr. 62, Abb. 1: © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

Kat.-Nr. 74/75, Abb. 1: © HAMBURGER KUNSTHALLE / BPK, FOTO: CHRISTOPH IRRGANG

Kat.-Nr. 77, Abb. 1: © STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUPFERSTICKKABINETT / DIETMAR KATZ)

Kat.-Nr. 93, Abb. 1: © [HTTPS://WWW.HIWIO.COM/DE/ARTIKEL/DAS-MICHAELSTOR-IN-BRIXEN-89](https://www.hiwio.com/de/artikel/das-michaelstor-in-brixen-89) (18. 9. 2023)

Kat.-Nr. 98, Abb. 1: © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK

Kat.-Nr. 99, Abb. 1: © MÜNCHEN, BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN / BPK

Kat.-Nr. 102, Abb. 1: © HAMBURGER KUNSTHALLE / BPK, FOTO: CHRISTOPH IRRGANG

Kat.-Nr. 106, Abb. 1: © KUNSTHALLE BREMEN - LARS

LOHRISCH – ARTOTHEK

Kat.-Nr. 107, Abb. 1: © HAMBURGER KUNSTHALLE / BPK, FOTO: CHRISTOPH IRRGANG

Kat.-Nr. 112, Abb. 1: © KUNSTHAUS ZÜRICH

Umschlag:

Kat.-Nr. 37 (Detail)

Frontispiz und Titelseite:

Kat.-Nr. 3 (Detail)

Details:

S. 2–3: KAT.-NR. 32; S. 4–5: KAT.-NR. 57; S. 6–7: KAT.-NR. 3; S. 8: KAT.-NR. 110; S. 13: KAT.-NR. 53; S. 16–17: KAT.-NR. 107; S. 286–287: KAT. NR- 97; S. 288: KAT.-NR. 109

