

Eduard Julius Friedrich Bendemann
(Berlin 1811 – 1889 Düsseldorf)

62 Allegorie des Handels

Bleistift und Feder mit Weißhöhungen 26,8 x 26,2 cm
Signiert rechts unten „E Bendemann“
Bezeichnet Mitte unten „HANDEL“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2145

Provenienz: Kunsthandel Karl & Faber, München

Detailstudie zu einem Gemäldefries in der Aula des von Martin Gropius 1859 erbauten Realgymnasiums in Düsseldorf. Der für die Düsseldorfer Malerei thematisch sowie ikonographisch vorbildlich wirkende Bilderzyklus ist ein Hauptwerk des Künstlers, der nach seiner Tätigkeit von 1838 bis 1859 an der Königlich-Sächsischen Kunstakademie zu Dresden nun als Professor in Düsseldorf verpflichtet worden war. An der Ausführung des sechs Fuß hohen, in den Jahren 1861 – 1866 in Öl auf die Wand gemalten Frieses beteiligte Bendemann die Maler Friedrich Geselschap, Roland Risse und Karl Bertling (I. Markowitz, Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 53). Das Programm der Bilderfolge konzentriert sich auf die Allegorien der Künste und Wissenschaften sowie des Handels und der Industrie, die von Bildnissen ihrer hervorragendsten Vertreter begleitet und durch jeweils seitlich beigeordnete Genreszenen interpretiert werden. „Auf der Südwand ist oberhalb der ersten Thür die zweite Hauptfigur, der Handel, in der Person eines nervigen Weibes dargestellt, welches entschlossenen Blickes in die Ferne schaut; das reiche Gewand, die Perlenschnüre um den Hals und Kopf verkünden den Reichtum, der in ihrem Gefolge ist“ (A. Fahne, Die Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf, in: Zeitschrift für bildende Kunst 7, 1872, S. 113).
B. S.

Literatur: Auktions-Katalog 158 Karl & Faber, München 1981, S. 58, Nr. 350, Abb. Taf. 58.



Eduard Julius Friedrich Bendemann
(Berlin 1811 – 1889 Düsseldorf)

63 Porträt des Malers Ludwig Richter

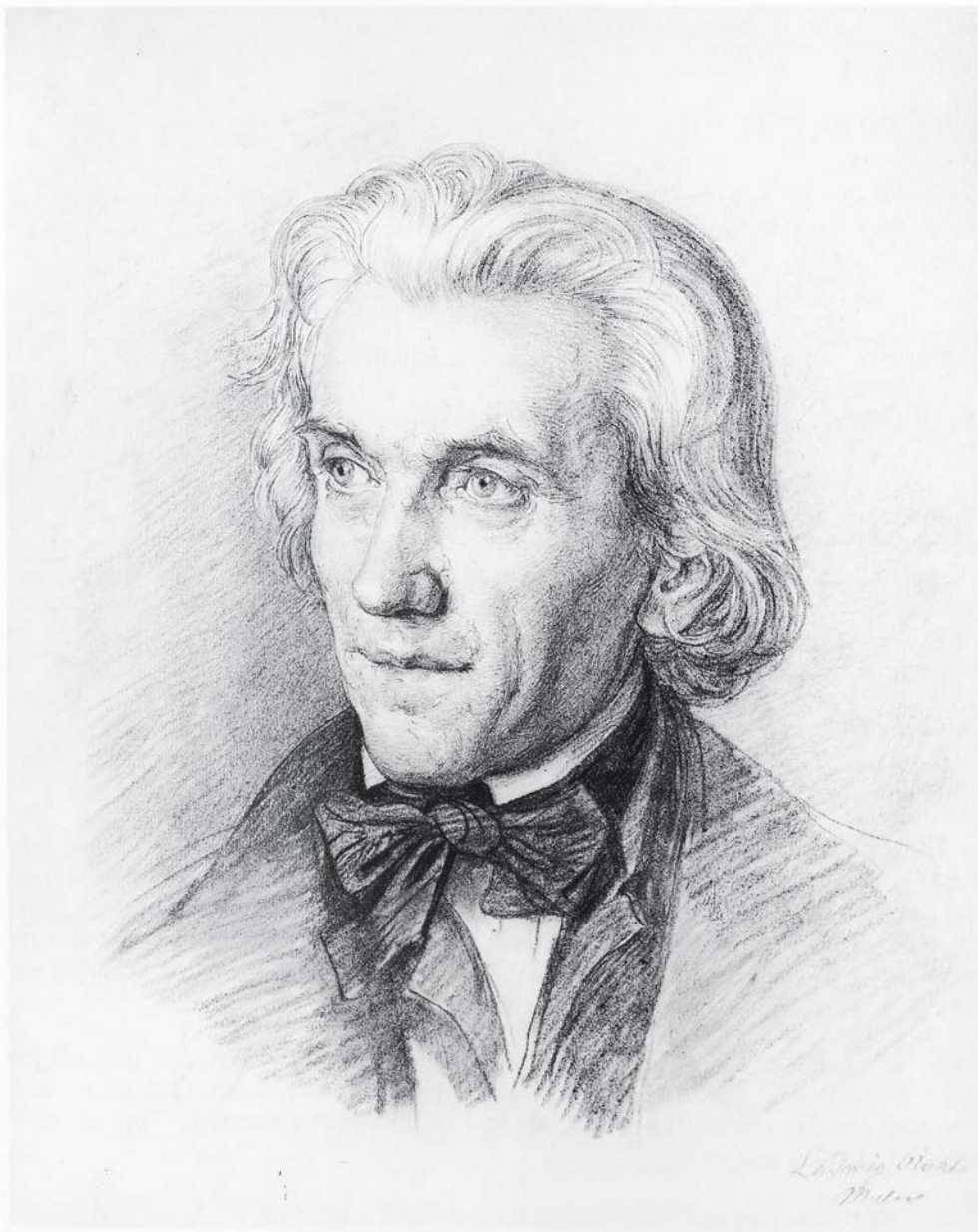
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf getöntem Papier 55,6 x 44,6 cm
Bezeichnet von späterer Hand in Sepia rechts unten „Ludwig Richter, Maler“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1984
Inv. Nr. PHz 2160

Provenienz: Kunsthandel Galerie Förster, Düsseldorf

Das Porträt zeigt Ludwig Richter (Dresden 1803 – 1884) im Alter von 55 Jahren. Das Blatt ist der im Düsseldorfer Kunstmuseum aufbewahrten, signierten und datierten Kohlezeichnung eng verwandt, die Bendemann von seinem Malerkollegen 1858 in Dresden angefertigt hat (vgl. U. Ricke-Immel, *Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Düsseldorfer Malerschule, Teil 1, Die erste Jahrhunderthälfte, Düsseldorf 1980, S. 41 f., Nr. 58, Abb. 101, Inv. Nr. 1917/2*). Aus der Literatur sind zwei weitere Zeichnungen mit dem Bildnis Richters bekannt (H. Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800 – 1830, Berlin 1952, S. 93*), eine davon (Kreide 31,8 x 25,9 cm) im Kupferstich-Kabinett Dresden (Inv. Nr. C 1908-45).

Bendemann hatte 1838 einen Ruf als Professor an die Königlich-Sächsische Kunstakademie in Dresden angenommen. Hier war er vor allem durch seine Fresken im Thronsaal sowie im Ball- und Konzertsaal des Schlosses hervorgetreten. Daneben hatte Bendemann vielbeachtete Porträts geschaffen und war durch Zeichnungen für Buchillustrationen bekanntgeworden, an denen sich vielfach auch andere Künstler in Gemeinschaftsarbeit beteiligten, wie es Ludwig Richter in seinen „Lebenserinnerungen“ geschildert hat. B. S.

Literatur: Verkaufskatalog Nr. 9 der Galerie Förster, Düsseldorf: *Handzeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts, Mai/Juni 1984, Nr. 7.*



Franz Ludwig Catel
(Berlin 1778 – 1856 Rom)

63a Blick vom Ponte Vecchio im Morgenlicht

Gouache auf Pergament 11,6 x 21,6 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1985
Inv. Nr. PHz 2161

Provenienz: Slg. Dr. Lothar Carlowitz, Berlin
Kunsthandel Galerie Förster, Düsseldorf

Auf höchst originelle Weise macht sich Catel die Arkaden des Ponte Vecchio in Florenz zunutze, um den Blick über den Arno auf den Ponte alle Grazie im Mittelgrund und die Hügel in der Ferne am Rande der Stadt einzufangen. Im dunstigen Blau ist auf der höchsten Erhebung, im Zentrum des Bildes, die schlichte Renaissancekirche San Salvatore al Monte zu erkennen, die bereits Michelangelo liebevoll „la bella villanella“ (das schöne Landmädchen) nannte. Das im äußersten linken Bogenausschnitt zuerst sichtbare Gebäude ist die an das Flußufer vordrängende Stirnseite der Uffizien Vasaris, von dem der ebenfalls im 16. Jahrhundert erbaute Verbindungsgang zum Palazzo Pitti über den Ponte Vecchio führt. Die hier in der Gouache wiedergegebenen Arkaden stützen diesen „corridoio“ zwischen den auf beiden Seiten angesiedelten Ladengeschäften der Goldschmiede in der Mitte der Brücke und lassen eines der berühmtesten Flußpanoramen der Welt vor den Augen des Betrachters erscheinen.

Merkwürdigerweise hat der Künstler die sanfte Stimmung eines frühen Morgens, bevor die Sonne hoch über den Häusern steht, vollkommen ohne Figurenstaffage angelegt, so daß der Zauber des kleinen Blattes allein durch die Harmonie des großartigen Dreiklangs der Architektur mit den atmosphärisch zarten Farbabstufungen bewirkt wird. Ihr Zusammenspiel mit den vielfältigen Lichtreflexen verleiht der Komposition zudem die räumliche Tiefe und ihre Suggestionskraft.

Es ist nicht bekannt, wann Catel sich in Florenz aufhielt. Marianne Prause, der auch die Zuschreibung an den Meister zu verdanken ist, weist die Gouache aus stilistischen Gründen der Zeit um 1840 zu und nimmt sie in das von ihr vorbereitete Werkverzeichnis des Künstlers auf.

Neben den etwa gleichaltrigen Malerkollegen Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Friedrich Schinkel ist der aus der französischen Kolonie in Berlin stammende Catel einer der bedeutendsten Romantiker Deutschlands. Nachdem er schon 1811 nach Rom übergesiedelt war, hatte er sich in Italien vor allem als Veduten- und Genremaler einen Namen gemacht und konnte dank internationaler Anerkennung als erster „Deutschrömer“ mit seiner Kunst sogar ein bedeutendes Vermögen zusammentragen, das er in seinem Vermächtnis jungen deutschen Künstlern in Rom als Stiftung, heute „Pio Istituto Catel“, hinterließ.

B. S.



Literatur: Verkaufskatalog der Galerie Förster, Düsseldorf, Handzeichnungen und Aquarelle des 17.–19. Jahrhunderts, Juni/August 1985, Nr. 13, Abb. S. 19.

Das Blatt wurde erst nach Beginn der Drucklegung erworben.

Deutsch, Mitte 18. Jahrhundert

64 Hausierer mit Schmuckgegenständen

Pastell auf Pergament 11,2 x 12,5 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PHz 2152

Provenienz: Kunsthandel, Bern, 1877

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Die Miniatur zeigt einen fahrenden Bijouteriewarenhändler, der seine edlen Schmuckstücke und kostbar verzierten Uhren, Kästchen und Dosen in den Adelshäusern feilbot. Das Kostüm des Mannes läßt durch die Mode der breiten Rockaufschläge eine Datierung in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu. Der große runde Hut über dem offenen langen Haar, die gefaltete Bluse unter der roten Weste und das umgeschlungene Tuch sind typisch für die Kleidung der fahrenden Händler, Ausrufer und Angehörigen verwandter Berufe.

B. S.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 169, Nr. 579.



Fritz Erler

(Frankenstein bei Breslau 1868 – 1940 München)

65 Studienkopf einer Italienerin

Rötél und schwarze Kreide, weiß gehöht, auf Pappe 59,5 x 46,5 cm

Signiert und datiert rechts unten „Erler 97“

Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981

Inv. Nr. PHz 2148

Nach seinem Studium an der Académie Julian in Paris in den Jahren 1892–1894 hatte sich Erler in München niedergelassen und als Mitarbeiter der 1896 gegründeten Zeitschrift „Jugend“ und später als Gründungsmitglied der Künstlervereinigung „Scholle“ den avantgardistischen künstlerischen Bewegungen angeschlossen. 1911–1913 arbeitete er an den Wandbildern des großen Festsaaes im neuen Rathaus von Hannover, für dessen Ausstattung unter der Bauleitung Gustav Halmhubers eine Reihe angesehener, modern gesinnter Künstler herangezogen wurde.

Unter den vorbereitenden Studien für die Gemälde der frühen Münchner Zeit finden sich Zeichnungen, die nicht nur in stilistisch verwandter Manier und Technik, sondern auch nach demselben Modell ausgeführt sind. Eine Studie aus dem Jahre 1896 für das Gemälde „Eva“ sowie ein zweites Blatt von 1897, das den Frauenkopf nach links gewendet wiedergibt, sind in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ von 1898 nachzuweisen. Fritz von Ostini, der Autor einer schon 1921 erschienenen Monographie über Fritz Erler führte dazu schwärmerisch aus: „Es gibt schwarzweiße und in Rötél ausgeführte Köpfe von ihm, Bildnis- und Modellstudien, anspruchslos nach der Natur geschaffen, die einen Ehrenplatz in jeder graphischen Sammlung verdienen. Ein 1897 gezeichneter Studienkopf nach einer rassistigen Italienerin steht da mit obenan.“

B. S.



Eugène Fromentin

(La Rochelle 1820 – 1876 St. Maurice bei La Rochelle)

66 Zwei Araber, Halbfigurenstudien im Profil und in Rückansicht

Schwarze Kreide, mit Deckweiß gehöht und teilweise aquarelliert, auf grauem Papier
24 x 20,5 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHz 2133

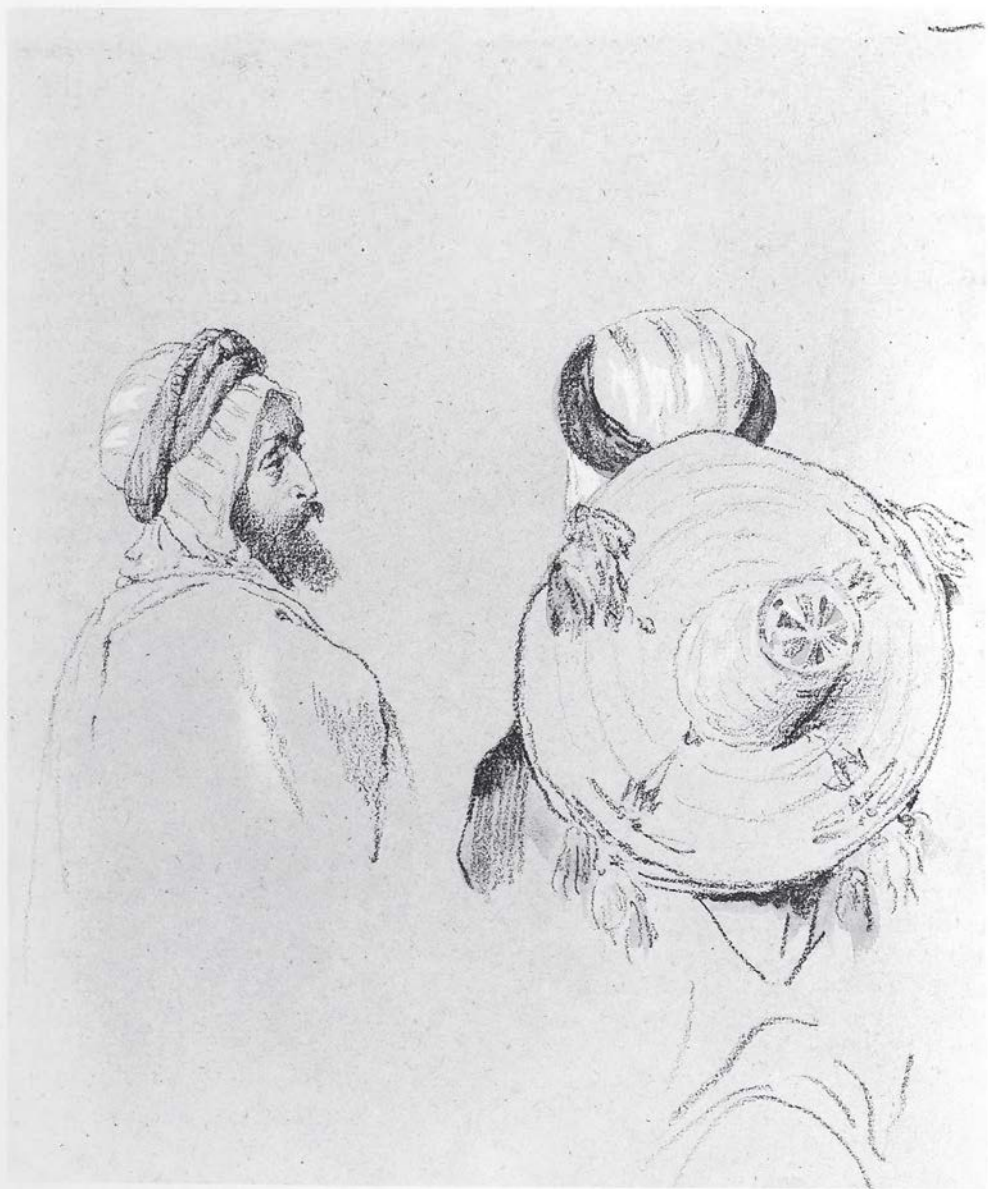
Provenienz: Kunsthandel Galerie Grünwald, München

Fromentin, der ursprünglich die Juristenlaufbahn eingeschlagen hatte, wandte sich ab 1840 der Malerei zu und entdeckte auf einer ersten Nordafrikareise, der manche folgen sollten, 1846 Algerien für seine Bilderwelt. Neben seiner künstlerischen entwickelte er auch eine fruchtbare schriftstellerische Begabung („Dominique“, „Die Meister der Vergangenheit“, u. a.).

Kreidestudien dieser Art, die nicht immer direkt auf ausgeführte Gemälde zu beziehen sind, obwohl sie ihnen zugrunde liegen, brachte der Künstler in großer Zahl vom dritten Algerienaufenthalt 1852–1853 mit. Sein Biograph Louis Gonse beschreibt sie dergestalt: „Sie unterscheiden sich von den anderen auf den ersten Blick, und sind außerdem viel persönlicher als die der vorhergehenden Reisen. Sie sind sämtlich in gewischer schwarzer Kreide, oft weißgehöht, auf sehr grobem grauen Papier, oder mit schwarzer Conté-Kreide ausgeführt . . . Es sind Studien nach der Natur, schnellgezeichnet und entsprechend locker, summarisch, übersichtlich, ja selbst gewalttätig angelegt, von klarem und bestimmten Charakter, gesteigert in ihrer Wirkung. Die Gliedmaßen, Hände und Füße sind kaum angegeben, aber die Bewegung darin ist echt, fließend, von einer stets vorzüglichen Aussagekraft . . . Sein Kreidestift trifft auf Anhieb mit einer Gewißheit des Empfindens, die mich tief beeindruckt, den eigentlichen Genius der algerischen Lande, d. h. des Orients in seiner nobelsten und vollends geläuterten Ausprägung“ (L. Gonse, Eugène Fromentin, peintre et écrivain, Paris 1881, S. 54 f.).

Die Rundfalten am Rücken des rechten Arabers auf der Zeichnung rühren, wie vergleichbare Gemälde (z. B. „Cavaliers arabes“, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, Inv. Nr. 88, s. Ausst. Kat. Fromentin, le peintre et l'écrivain 1820–1876, Bibliothèque Municipale, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle 1970, S. 78, Nr. 20 mit Abb.) zeigen; vom Umriß der hohen Lehne des algerischen Pferdesattels her; die Figuren sind also auch hier als beritten vorgestellt. M. T.

Literatur: Kat. Galerie Grünwald München, Winter 1980/81, Nr. 57 (mit Abb.); M. Trudzinski, Die italienischen und französischen Handzeichnungen. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (im Druck).



Max Klinger

(Leipzig 1857 – 1920 Großjena bei Naumburg)

67 Am Thor

Feder 41 x 27,1 cm (Bildgröße), 57,2 x 41,3 cm (Blattgröße)

Signiert und datiert in schwarzer Tusche rechts unten „Max Klinger fc. 1882“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PHz 2153

Provenienz: Kunsthandel Voß, Verden, 1885

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Die Federzeichnung ist die Vorzeichnung zu Blatt 3 der zehnteiligen Folge „Eine Liebe, Opus X“, die Klinger 1887 in Berlin im Selbstverlag herausgegeben und auf dem Titelblatt Arnold Böcklin gewidmet hat. Der Zyklus schildert den Verlauf einer Liebe, die – den jüngsten Interpretationen zufolge durch eine illegale Abtreibung – mit dem Tod der Frau tragisch endet. Die frühesten Probedrucke aus dem Jahre 1880 belegen, daß Klinger sehr lange an den Radierungen gearbeitet hat, obwohl eine Folge von sechs Blättern bereits für 1883 nachweisbar ist. Hierzu gehört die ein Jahr zuvor gezeichnete Szene am Tor, die allerdings durch den Künstler eigenhändig bei der Umsetzung auf die Kupferplatte variiert wurde. Er hat kaum eine Stelle exakt wiederholt. Die Parkbäume zeigen veränderten Wuchs, das voluminöse Rankenwerk über dem Tor ist stark reduziert, das Gitter strenger komponiert und der Pfosten mit der Maske rechts neben der Tür sogar in einen bloßen Stein verwandelt. Vor allem jedoch ist der Ausdruck der Frau um eine wichtige psychologische Nuance dem unheimlichen Ausgang der Geschichte angepaßt. Aus dem kokett-raffinierten Lächeln, mit dem sie ihren Arm dem zum Handkuß gebückten Mann überläßt, ist in der Radierung ein sphinxhaft-ahnungsvoller Gesichtsausdruck geworden, der nun durch die großen Augen im Schatten der jetzt größer gestalteten Hutkrempe bestimmt wird. Der fröhlich-erotischen Anlage der Zeichnung wird unter der Hand des Künstlers eine strengere und gefährlichere Komponente verliehen.

Den Angaben Singers zufolge (H. W. Singer, Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin 1909, S. 63, Nr. 159) existieren von Blatt 3 der Folge sieben verschiedene Zustände, von denen der erste mit dem Datum 28. März 1882 links unten handschriftlich signiert ist. Auf diesem Blatt trägt die Frau ebenfalls wie noch auf der Zeichnung ein schwarzes Schleifchen am Halsausschnitt und hat „sehr schwarze Augen und blickt geradeaus“. Ab dem dritten Zustand ist neben anderen Veränderungen „ihr Gesicht neu und sehr fein modelliert und mit helleren Augen und ohne das Schleifchen. Sie blickt etwas nach links.“ Der Künstler hat also noch auf der Platte letzte Korrekturen vorgenommen, um den erwünschten Effekt zu erzielen. B. S.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 132, Nr. 445.



Carl Friedrich Lessing
(Breslau 1808 – 1880 Karlsruhe)

68 Walter und Hildegund auf der Flucht

Bleistift mit Wasserfarben laviert 39 x 33,5 cm
Signiert und datiert rechts unten „C. F. L. Dcbr. 1831“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2141

Provenienz: Slg. Oberbergrat Bendemann, Berlin
Rheinischer Privatbesitz
Kunsthandel Galerie Grünwald, München

Die Zeichnung gehört als drittes Blatt zu einem Zyklus von fünf Zeichnungen zum Waltharilied. Nach Uechtritz hat Lessing den Stoff der seinerzeit dem Ekkehard von St. Gallen zugeschriebenen mittellateinischen Versdichtung „Walter und Hildegund“ in der Nachdichtung von Gustav Schwab kennengelernt, die 1829 in einem Sammelband seiner Gedichte erschienen war. Dargestellt ist die Rast auf einem Hügel während der Flucht Walters von Aquitanien und seiner Braut Hildegund von Burgund vom Hofe Attilas, wohin sie als Geiseln verschleppt worden waren. Es heißt dazu bei Schwab: „Die schweren Waffen legt’ er zum ersten Male nieder, Er warf auf weichen Boden die wegemüden Glieder, Bei ihm saß Hildegunde, sein Haupt lag ihr im Schoß; O was er süßer Ruhe da bei der Braut genoß! Er sprach: Auf diesem Hügel ich lasse dir die Hut, Und deine klaren Augen, die sehen weit und gut, Drum wenn du Staub siehst wallen drunten im ebenen Land, Nicht hastig du mich wecke, du sollst es tun mit sachter Hand.“

Außer Lessing hat kein anderer Künstler des 19. Jahrhunderts das Thema aufgegriffen. Da er einige Zeichnungen wiederholt hat, zum Teil erst viele Jahre später, konnte Vera Leuschner insgesamt neun Blatt als zugehörig benennen. Allerdings identifizierte sie die Hannoveraner Zeichnung nicht als ihre verschollen benannte Nr. 204, wie es nach Boetticher als sicher gelten muß, sondern ordnete sie dem Nachtrag bei.

In einer Zeichnung aus dem Nachlaß Lessings im Cincinnati Art Museum, Ohio, ebenfalls signiert, jedoch schon Februar 1831 datiert, ist das Motiv bereits weitestgehend ausgearbeitet (Ausst. Kat. Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1980, Nr. 9 mit Abb.). Hier sind die Kostüme noch schlichter gehalten und die Waffen sowie das Sattelzeug fehlen. 1838 hat Lessing diese Szene in einem Gemälde noch einmal aufgegriffen und spiegelbildlich variiert sowie in den historischen Bezügen mit größerem Detailreichtum versehen (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1677, 36,2 x 38,4 cm, aus rheinischem Privatbesitz; vgl. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1970, S. 148). B. S.

Literatur: F. Lucanus, Carl Friedrich Lessing, in: Kunst-Blatt 20, 1839, S. 185 ff.; F. v. Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Bd. 1, Düsseldorf 1839, S. 373; W. Müller von Königswinter, Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren, Leipzig 1854, S. 112 f.; Ausstellungskat. „Carl Friedrich Lessing“, Nationalgalerie Berlin 1880, Nr. 145; F. v. Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Dresden 1895, S. 850, Nr. 42; V. Leuschner, Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880, Die Handzeichnungen, II. Teilband, Köln-Wien 1982, Nr. 204 und Nachtrag 11.



Adolph von Menzel
(Breslau 1815 – 1905 Berlin)

69 Damenporträt

Bleistift 16,1 x 8,9 cm

Signiert und datiert links oben „A. M. 97“

Rückseite bedruckt als Einladungskarte

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHz 2144

Provenienz: Slg. Grethe Benrowitz, Bad Schwartau

Das Porträt der Dame mit Federhut im Dreiviertelprofil stellt ein autonomes Bildnis dar, das neben den zahlreichen Studienköpfen und vorbereitenden Skizzen des Künstlers einen besonderen Rang einnimmt. Menzel hat mit weichem Bleistift, der eine Fülle gewischter Grautöne zuläßt, direkt nach dem Modell auf eine Karte gezeichnet, die er als Einladung des Vereins für Aquarien- und Terrarienkunde „Triton“ zur Vorbesichtigung einer Ausstellung am 12. 6. des Jahres, wohl 1897, erhalten hat. Auf höchst meisterliche Weise ist das vorgegebene Format der schlanken Karte mit ihren abgerundeten Ecken für das lebensnahe Damenporträt genutzt. B. S.



Julius Erdmann Naue
(Köthen 1833 – 1907 München)

70 Vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse

Aquarell, drei Teile, zusammen 110 x 500 cm
Signiert und datiert rechts unten auf dem Stein „J Naue 1867“
Geschenk der Klosterkammer Hannover 1978
Inv. Nr. PHZ 2121 a – c

Provenienz: Slg. Oskar Mooyer, Berlin
Slg. Mooyer, Detmold
Slg. von Busikist, Söcking
Slg. Schnelle, Dreieich

Zwischen den Waldbäumen des Harzes ist ein fünfteiliger Gobelinfries aufgehängt, der Szenen aus der Harzsagen-Trilogie von der Prinzessin Ilse zusammen mit legendären Episoden aus dem Leben des sächsischen Königs Heinrich I. (876 – 936) darstellt. Zu beiden Seiten sitzen am Fuße mächtiger Eichenstämme zwei allegorische Frauengestalten: Links die „Sage“, die dem lauschenden „Märchen“ aus ferner Vergangenheit erzählt, sowie rechts die von einer Schriftrolle aufschauende „Geschichte“. Die Bilder des Teppich-Frieses zeigen von links nach rechts folgende Szenen: 1. Der junge Heinrich begegnet auf der Jagd in einer Grotte der Prinzessin Ilse, einer Fee. 2. Die Prinzessin Ilse unterweist den lauschenden Heinrich und weihet ihn als zukünftigen König der Deutschen in die Staatskünste ein. 3. Das Hauptbild zeigt König Heinrich I. als „Städtebauer“, der die Einwohner gebrandschatzter Höfe und Dörfer in eine neuerbaute Stadt Einzug halten läßt. 4. Prinzessin Ilse schwebt mit schützend ausgebreiteten Armen über dem von Burgen und Städten gesäumten Fluß im friedlichen Ilsetal. 5. Über dem Sterbebett Heinrichs schwebt die Prinzessin Ilse. Zu Füßen des Sterbenden sitzt trauernd seine zweite Gemahlin Mathilde, zu seinen Häupten stehen die erwachsenen Prinzen Otto, der Nachfolger auf dem Thron, und Heinrich, Herzog von Bayern; neben dem Vater kniet der jüngste Prinz Bruno, später Erzbischof von Köln.

Zwölf Blätter mit Entwürfen und Detailskizzen in Bleistift und Tuschfeder besitzt das Münchner Stadtmuseum. Die lebhaft zeichnerische Freiheit dieser Vorarbeiten ist jedoch im Aquarellfries weitgehend zurückgenommen und läßt nun stärker die schülerhafte Bindung Naves an seinen Lehrer Moritz von Schwind hervortreten, in dessen Werkstatt er von 1860 – 1866 tätig war.

Sogleich nach Fertigstellung wurde der Fries 1867 im Münchner Kunstverein, auf der 3. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Wien 1868 sowie auf der Internationalen Kunstausstellung in München 1869 gezeigt. B. S.

Literatur: Leipziger Illustrierte Zeitung 9. Mai 1868, Nr. 1297, S. 328/9; Kunstchronik III, Nr. 15, 8. Mai 1868, S. 127; F. v. Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 2, Dresden 1898, S. 125, Nr. 3; Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Die bildenden Künstler, Leipzig-Berlin 1898, S. 482; L. Schreiner, Julius Naue, Heinrich I. und Prinzessin Ilse. Eine Harzsage in Bildern, Broschüre zur Ausstellung „Im Blickpunkt 8“, Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1979; H. Ludwig u. a., Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. III, München 1982, S. 214.



Pierre-Cécile Puvis de Chavannes
(Lyon 1824 – 1898 Paris)

71 Der Holzfäller, Studie zum Wandbild „Die hl. Genovefa als Kind im Gebet“ im Pantheon zu Paris

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier (im Passepartout-Ausschnitt gebräunt), quadriert, 40,7 x 25,3 cm
Signiert links unten „P. P de C.“, Rahmungsanweisungen von Sammlerhand am Rand, rückseitig Ziffern
Geschenk aus Privatbesitz 1983
Inv. Nr. PHZ 2156

Zeichnerische Entwürfe spielten im Schaffen des Pierre-Cécile Puvis, des Erneuerers der monumentalen Wandmalerei in Frankreich, eine bedeutsame Rolle. Da er nicht schwindelfrei war, malte er seine Riesenbilder zu ebener Erde auf Leinwände, die er in seinem Atelier im Boden versenken konnte, und ließ sie erst im fertigen Zustand am Bestimmungsort anbringen, ein Verfahren, das eine äußerst minuziöse und systematische Vorbereitung verlangte. Der Karton bedeutete ihm nach eigenem Bekunden gleichsam die Partitur, die Farbe der Malerei die danach sich richtende Musik (vgl. L. Bénédite, in: *La Revue de l'art ancien et moderne* VII, 1900, S. 18). Dementsprechend gibt es von seiner Hand keine freien Zeichnungen, dagegen stets zahlreiche Studien, die, verschiedentlich abgewandelt und zunächst in einer Gesamtkomposition vereinigt, dem Bild vorausgehen. Die häufige Quadrierung ist Anzeichen des Arbeitsprozesses.

Dieses Blatt und Kat. 72 – in ihrer strichelnden, die plastischen Details der Körper in lockeren Parallelschraffen nur summarisch angehenden, die Körperkonturen hingegen kräftig herausstellenden Zeichenweise unverwechselbare Zeugnisse des Stils, den Puvis in den siebziger Jahren fand – sind beide Vorarbeiten für sein Hauptwerk, den Zyklus zur Legende der hl. Genovefa im Pariser Pantheon, und zwar für den Komplex der sog. ersten Phase, in der von 1874 bis 1878 vier Gemälde zum Thema „Die Kindheit der Heiligen“ sowie ein zugehöriger Fries mit Darstellungen von „Glaube, Hoffnung und Liebe an der Wiege der Heiligen“ und einer „Prozession von Heiligen aus der Frühzeit des französischen Christentums“ entstanden (eine zweite Phase datiert 1893 bis 1898). Die erste Zeichnung zeigt die nur spärlich bekleidete Rückenfigur eines Holzfällers mit einem Hut in der Hand, die im äußersten rechten der vier Monumentalbilder, betitelt „Die hl. Genovefa als Kind im Gebet“ (von den übrigen durch eine Säule getrennt, vor ihnen beendet und bereits 1876 im Salon ausgestellt), zusammen mit der Gestalt einer Frau, die ein Kind trägt, auf einer Vordergrundsböschung wiedererscheint, um das im Mittelgrund in beträchtlicher Entfernung vor einem Baum betend kniende heilige Mädchen erstaunt zu betrachten. Puvis selbst hat die Szene so beschrieben: „Considérant le premier panneau comme une sorte de prologue, j'ai fait apparaître la petite sainte à un groupe rustique composé d'un bûcheron et de sa femme portant un enfant . . .“ (vgl. Ph. de Chennevières, in: *L'Artiste* I, 1885, S. 88). Die fromme Überraschung in der Haltung des Mannes angesichts des (in der Zeichnung nur in schwächsten Umrissen angedeuteten) Mädchens nennt auch die dem Gemälde



beigefügte Inschrift beim Namen: „... . Sans cesse en prières, elle frappait de surprise et d'admiration ceux qui la voyaient“.

Die Endfassung weicht, was den Holzfäller betrifft, von diesem Entwurf kaum mehr ab; zu beachten ist allerdings, daß zur Rechten des Mannes, wo später die Frau ihren Platz findet, hier noch freie Landschaft angezeigt ist.

In Verbindung zum „Prolog“ der Genovefa-Serie stehende sonstige Puvis-Zeichnungen befinden sich u. a. im Louvre zu Paris, in Rotterdam und im Musée Sainte-Croix von Poitiers; eine gegenüber dem Originalformat von 4,62 x 2,21 m stark reduzierte, 1879 gemalte Replik bewahrt das Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. (vgl. J. Foucart im Ausst. Kat. Puvis de Chavannes 1824–1898, Paris, Grand Palais, November 1976 – Februar 1977, Ottawa, The National Gallery of Canada, März – Mai 1977, Paris 1976, S. 136 und Kat. 110 bis 113. Ebda. Abb. des Wandbildes, Schema der Gesamtdécoration der ersten Phase S. 134). Eine gedruckte Liste von ehemals im Pariser Musée National du Luxembourg ausgestellten Zeichnungen des Künstlers, im Archiv des Cabinet des Dessins des Louvre aufbewahrt und dort als nicht erschienene Fortsetzung des Aufsatzes von L. Bénédite (a. a. O.) bezeichnet, erwähnt unter Nr. 51 bis 56 eine Federskizze und eine Farbskizze zum „Prolog“, eine Studie zur betenden Heiligen sowie drei Kreidezeichnungen zum Holzfäller mit jeweils veränderten Armhaltungen.

M. T.

Literatur: M. Trudzinski, Die italienischen und französischen Handzeichnungen. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (im Druck).

Pierre-Cécile Puvis de Chavannes
(Lyon 1824 – 1898 Paris)

72 St. Crispin und St. Crispinian, Studie zur „Prozession der Heiligen“
im Pantheon zu Paris

Schwarze Kreide auf blaugrauem Papier, quadriert, 49 x 31,5 cm
Nachlaßstempel PPC rechts unten, rückseitig Sammlungsnummerierung
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHZ 2140

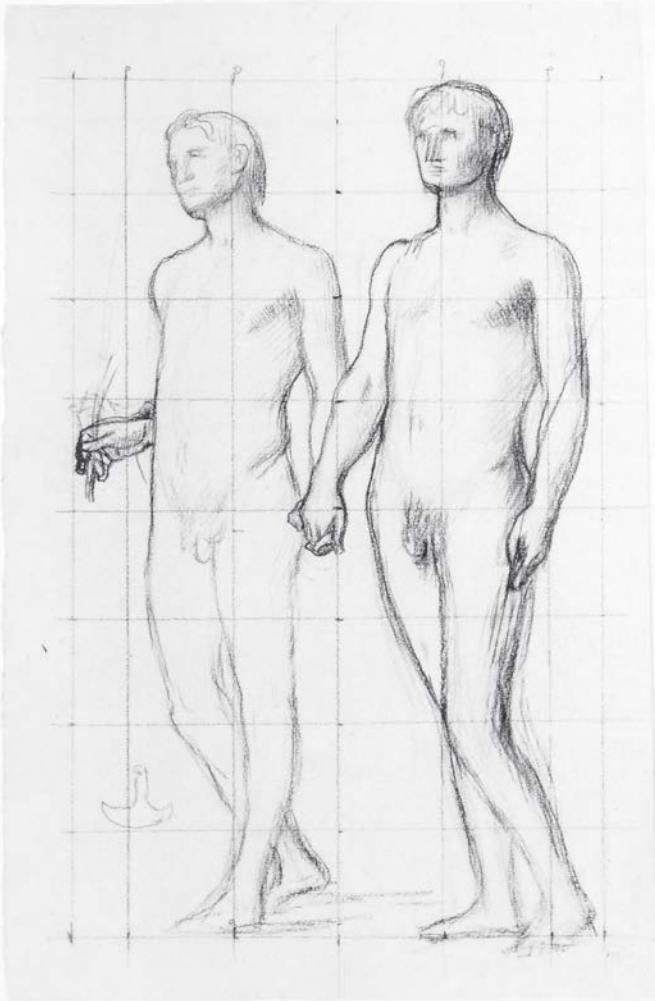
Provenienz: Kunsthandel Galerie Arnoldi-Livie, München

Die Zeichnung ist auf die „Prozession der Heiligen“ im Fries über den drei zusammenhängenden Monumentalbildern zur Kindheit der hl. Genovefa (vgl. Kat. 71) zu beziehen. Die Wahl des Themas stand seit dem 12. Mai 1874 fest, dargestellt werden sollten ursprünglich 22 namentlich in einer undatierten Notiz aufgeführte französische Heilige der ersten 400 Jahre n. Chr. (Die Dokumente dazu zitiert von Foucart a. a. O., S. 135). Die Anzahl wurde später verringert, das ausgeführte Programm enthält nur noch 20 Heilige. Zur Jahreswende 1877/78 konnte die Leinwand des Frieses – 2,25 m hoch, in drei Abschnitte von 2,80 m, 3,475 m und noch einmal 2,80 m Breite unterteilt, die den Breitenmaßen der darunterliegenden Gemälde entsprechen und wie diese durch eine einzige Girlandenrahmung zusammengefaßt sind – auf die Wand aufgezogen werden. Wie Namenszusätze im Fries belegen, handelt es sich bei dem Heiligenpaar am rechten Rand des Mittelabschnitts, deren Gestaltung in diesem Blatt vorbereitet wird, um Crispin und Crispinian, zwei vornehme Römer, die nach Soissons gezogen waren, um das Christentum zu predigen, dabei ihren Lebensunterhalt als Schuster verdienten und unter Maximilian den Märtyrertod erlitten.

Puvis stellt die Jünglinge im Planungsstadium als Aktfiguren vor, während sie im Bild lange, über die Knie reichende Tuniken tragen, die ihre Stiefel sichtbar lassen, was dazu dient, sie als Patrone der Schusterzunft kenntlich zu machen. Ihre Haltung ist gegenüber der Zeichnung in manchen Details verändert, die Beinstellung ist gleichförmiger, die Körper sind enger zusammengerückt, der rechte Arm des linken Heiligen hängt locker herab, der Kopf des rechten ist ins Profil gewendet, die Märtyrerpalmen fehlen, große Nimben umgeben, wie bei den übrigen Gefährten des Zuges, die Häupter.

Eine Kreidezeichnung im Louvre (Inv. R. F. 2212), die zwar ebenfalls die Jünglinge noch unbekleidet und mit Palmzweigen in den Händen wiedergibt, steht bereits der Malerei näher, da sie im übrigen die wesentlichen Abwandlungen vorwegnimmt. Ihr Strichduktus ist summarischer als derjenige der vorliegenden Zeichnung, die aufgrund der größeren Individualität der Gesichter, der feineren Modellierung der Muskeln sowie der flüchtigen Pentimente an Händen, Knien und Schultern durchaus den Charakter einer direkten Modellstudie besitzt.

In der in Kat. 71 erwähnten Liste des Musée du Luxembourg kommen unter Nr. 64–68



verschiedene Studien zu Heiligen des Frieses vor. Unter Nr. 64, auf einer farbigen Gouache mit Gold, tauchen Crispin und Crispinian zusammen mit drei weiteren männlichen Nachbargestalten auf, Nr. 65 gilt ihnen allein. Weitere Hinweise auf Vorstudien zum Fries und zu Repliken gibt Foucart a. a. O., S. 136: Karton in der Sammlung Norton Simon, Los Angeles; Kat. 121 f.: Gruppen- und Einzelstudie anderer Heiliger in Privatbesitz; Kat. 120: Gesamtreplik von 1879 im Museum of Art, Philadelphia. Ebda. eine gegenüber älterer Literatur verbesserte Namensliste aller Heiligen (allerdings nicht völlig korrekt, da eine der fünf Frauen darunter fehlt). In einigen von ihnen hat Puvis verschiedene Freunde verewigt, der vorletzte Heilige des Zuges (St. Trophime) ist ein Selbstporträt.

M. T.

Literatur: Galerien Maximilianstraße München. Angebote. Gemeinsamer Katalog der Galerien in der Maximilianstraße, München, 2. April 1981; Galerie Arnoldi-Livie. Aquarelle und Zeichnungen 1750–1900, o. S. (mit Abb.); M. Trudzinski, Die italienischen und französischen Handzeichnungen. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (im Druck).

Moritz von Schwind
(Wien 1804 – 1871 München)

73 Bildnis eines jungen Mannes mit Lorbeerkranz

Bleistift auf gelblichem Papier 18,7 x 13,7 cm
Signiert rechts unten „M v Schwind“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2143

Provenienz: Maria Baurneind, geb. von Schwind
Kunsthandel R. M. Sturm, München

Die fein ausgeführte kleine Zeichnung könnte der Vorbereitung einer der Gemälde- oder Freskenaufträge mit historischem Thema gedient haben, mit denen Schwind seinen Ruhm als bedeutendster Spätromantiker begründete.

74 Drei Putten mit einem Notenband

Bleistift, hellbraun laviert, weiß gehöht 20,6 x 26,3 cm
Signiert rechts unten „M v Schwind“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2142

Provenienz: Kunsthandel Galerie Dietz, München

Entwurf einer Vignette auf der Adresse an die Hofopernsängerin Sophie Diez in München zu deren fünfundzwanzigjährigem Bühnenjubiläum 1861. Die nur geringfügig variierte Ausführung ist abgebildet bei O. Weigmann, Schwind, Des Meisters Werke (Klassiker der Kunst 9), Stuttgart – Leipzig 1906, S. 563.



Karl Stauffer-Bern
(Trubschachen/Schweiz 1857 – 1891 Florenz)

75 Zwei Studien eines Aktmodells

Kohle 63,4 x 48,4 cm

Signiert und datiert rechts unten „Stauffer Bern. 85.“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHz 2134

Provenienz: Kunsthandel Galerie Biedermann, München

Nach seinem Studium in München war Stauffer-Bern 1880 nach Berlin gegangen, wo er sich vor allem als Porträtist einen Namen gemacht hat. Im Winter 1883/84 nutzte er die Anwesenheit seines Freundes Peter Halm in Berlin, um sich von ihm in die Radierkunst einführen zu lassen. Sein plastisches Empfinden ließ sogar den Wunsch in ihm aufkommen, auch die Bildhauerei zu erlernen. Die größte Souveränität des Künstlers kommt jedoch in der Zeichenkunst zum Ausdruck, die er leidenschaftlich gepflegt hat.

B. S.

Literatur: Ausstellungskat. Aquarelle und Zeichnungen 18. und 19. Jahrhundert, Galerie Biedermann, München, Dezember 1980 – Januar 1981, Kat. Nr. 39 (m. Abb.).



Anton von Werner
(Frankfurt/Oder 1843 – 1915 Berlin)

76 Preußischer Offizier mit Geige

Bleistift mit farbiger Kreide auf bräunlichem Papier 34,2 x 33,2 cm
Signiert und datiert rechts unten „A v W 1865“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2137

Provenienz: Kunsthandel Sabine Helms, München

Schönes Zeugnis der frühen Zeichenkunst des später vor allem durch Historienbilder berühmt gewordenen Meisters. Diese Studie ist vermutlich in Karlsruhe entstanden, wo er nach dem Studium in Berlin seit 1862 die Akademie besuchte. Es ist nicht bekannt, ob die Zeichnung als Vorbereitung für ein Gemälde gedacht war. Dem Autor der jüngsten Monographie über den Künstler (D. Bartmann, Anton von Werner, Berlin 1985) verdanke ich einen motivischen Hinweis aus den unpublizierten Jugenderinnerungen von Werners. Dominik Bartmann teilt in einem Brief an das Landesmuseum folgende Passage mit, die sich auf das Jahr 1865 bezieht: „In Karlsruhe fand ich, als ich im September dahin zurückkehrte, wieder viel musikalisches Leben vor . . . Johannes Brahms . . . hatte sein Trio für Klavier, Violine und Horn in F mitgebracht, und ich spielte eines Abends beim Kapellmeister Levi, in Ermangelung eines Hornbläusers auf dem Cello die Hornpartie, so gut es ging, während der junge David in Leipzig die Violine spielte, Brahms und Levi abwechselnd am Klavier.“

B. S.



Anton von Werner
(Frankfurt/Oder 1843 – 1915 Berlin)

77 Bildnis Kürschner Simon

Bleistift 28,8 x 22,7 cm

Signiert rechts unten „A v W“

Beschriftet rechts oben „Haar dunkel mit etwas Grau, Bart stark mit grauweiß untermischt“ und links unten „Herr Kürschner Simon“ sowie links oben in Blau „20“ und rechts unten „14“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHZ 2136

Provenienz: Nachlaß Anton von Werner
Kunsthandel Sabine Helms, München

Die Porträtstudie diente als eine der Vorzeichnungen für das Wandgemälde mit der „Ankunft seiner Majestät in Saarbrücken“, das Anton von Werner im Auftrag der Stadt Saarbrücken in den Jahren 1877–80 als eines der beiden Hauptbilder für einen lokalgeschichtlich-patriotischen Zyklus im Rathausaal geschaffen hat. Die im Gemälde wiedergegebene Episode ereignete sich noch während des deutsch-französischen Krieges am 9. August 1870, wenngleich in anderer Form, da sich das bei von Werner dargestellte Begrüßungskomitee bereits am 8. August zum Empfang des preußischen Königs am Stadtrand eingefunden und ihn vergeblich erwartet hatte (vgl. D. Bartmann, Anton von Werner, Berlin 1985, S. 55 ff. Hier auch Abbildungen aller Teile der heute ausgelagerten Rathausbilder). Die historische Korrektur des Künstlers hielt die zeitgenössische Kritik jedoch für legitim und auch Rosenberg schrieb, daß der Maler nur die durch Zufall vereitelte Absicht zur Tat gemacht habe.

Bemerkenswert sind die individuell charakterisierten Gestalten im Vordergrund, zu denen auf der linken Seite auch der Kürschner Simon gehört. Wie für alle anderen dargestellten Personen, die sich aus der Volksmenge herausheben, hat der Künstler auch für diesen ernst – auf die von der rechten Bildseite einfahrende Kutsche mit dem König – schauenden älteren Herrn die vorliegende Porträtstudie naturalistisch sorgfältig angelegt – was auch die Farbnotizen am Rand betrifft –, um so eine möglichst hohe Authentizität des historischen Gemäldes zu erreichen.

B. S.

Literatur: A. Rosenberg, A. von Werner (Künstler-Monographien hrsg. von H. Knackfuß IX), Bielefeld–Leipzig 1900, S. 65 ff., Abb. 66 auf S. 69.

