

Aus der Sammlung Mosse

Drei Hauptwerke von Adolph Menzel, Wilhelm Leibl und Ludwig von Hofmann wurden jetzt an die Erben von Rudolf Mosse restituiert – wir freuen uns, mithelfen zu dürfen, mit diesen drei außergewöhnlichen Kunstwerken die Sammlerpersönlichkeit Mosses wieder in den Blickpunkt der Wahrnehmung zu rücken.

Lose 198–200

Stefan Pucks Die bedeutende Kunstsammlung des Verlegers Rudolf Mosse

Rudolf Mosse (1843–1920)



In paradiesischer Unschuld läuft der nackte Jüngling mit zwei leicht bekleideten Mädchen Arm in Arm am Strand entlang, ein Frühlingssturm bauscht die farbenprächtigen Kleider der jungen Frauen, Bänder flattern im Wind – es liegt etwas von Aufbruch, von Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen in der Luft. Ludwig von Hofmanns großformatiges Gemälde „Frühlingssturm“ (Los 200) sicherte sich der Berliner Verleger Rudolf Mosse im Herbst 1898, nachdem sich die Nationalgalerie nicht zu einem Ankauf hatte durchringen können. Das Bild wurde zum Hauptwerk des Jugendstils und auch der Mosse'schen Kunstsamm-

lung, die sich auf deutsche Kunst des späten 19. Jahrhunderts spezialisierte und mit Adolph Menzels Pastell „Emilie in roter Bluse“ und Wilhelm Leibls Gemälde „Bildnis des Appellationsrates Stenglein“ zwei weitere Glanzstücke deutscher Malerei aufwies.

Das Interesse für die bildende Kunst war Rudolf Mosse nicht in die Wiege gelegt worden. Geboren am 8. Mai 1843 in Graetz bei Posen, verbrachte Rudolf seine Kindheit inmitten einer 14-köpfigen Geschwisterschar und erfuhr früh, wie schwer es seinem Vater Markus Mosse wurde, als Arzt die große Familie zu ernähren. Als wichtigste Güter gab der Vater seinen Kindern preußische Tugenden wie Fleiß und Bescheidenheit, eine liberale Gesinnung und ein selbstbewusstes Eintreten für ihr Judentum mit auf den Weg. Rudolf zog 1861 nach einer Buchhändlerlehre in Posen nach Berlin. Dort übernahm er die Anzeigenvertretung für das Familienblatt „Die Gartenlaube“ und machte sich 1867 mit der „Annoncen-Expedition Rudolf Mosse“ selbstständig. Die Zeit war günstig, Berlin entwickelte sich nach der Reichsgründung von einem preußisch-provinziellen Beamtennest nicht nur zu einer Haupt-, sondern zu einer wahren Weltstadt. Rudolf Mosse ergriff seine Chance mit großem Gespür und nicht minder großem Fleiß. Im Dezember 1871 erschien seine erste eigene Zeitung, das „Berliner Tageblatt“, das schnell zum Flaggschiff des liberalen Berliner Bürgertums wurde. Zu den Zeitungen, die Mosse schließlich herausgab, zählen die „Berliner Morgen-Zeitung“, die „Berliner Volks-Zeitung“ und die „Allgemeine Zeitung des Judentums“. Er verlegte außerdem gut 130 Fachzeitschriften und Bücher wie den „Bäder-Almanach“ und das „Deutsche Reichs-Adreßbuch für Industrie, Gewerbe und Handel“. Mit einem Vermögen von 40 Millionen Mark und

einem Jahreseinkommen von 2,54 Millionen Mark galt der Verlagsbuchhändler Rudolf Mosse 1912 als zweitreichster Mann Preußens.

Bereits 1882 war er so wohlhabend, dass er in der Mitte Berlins, am Leipziger Platz 15, ein Palais im Stile französischer Hotels von den Architekten Ebe und Benda errichten ließ, die zuvor schon die repräsentativen Häuser für den Eisenbahnunternehmer Rudolf Pringsheim, den Vater von Thomas Manns Schwiegervater Alfred Pringsheim, in der Wilhelmstraße 67 und für den Montanindustriellen Franz Hubert Graf von Tiele-Winckler im Tiergartenviertel gebaut hatten. Mosses

neobarockes, dreigeschossiges Stadtpalais, zum Leipziger Platz hin bekrönt von Max Kleins Relief „Die Erhebung des deutschen Genius“, wurde 1884 vollendet, doch die an der Voßstraße gelegenen, den „Cour d'honneur“ umschließenden Seitenflügel brauchten nach Umbauwünschen des Bauherrn noch vier Jahre länger. Dafür war hier nun, im ersten Stock des östlichen Flügels, ein „Bildersaal“ entstanden, in dem schon 1889 „eine kleine Anzahl werthvoller Gemälde“ hing. Dazu könnten die Gemälde „Der Gorner Grat“ von Eugen Bracht und ein „Seestück“ von Eugen Dücker gehört haben, beide fast gleich groß und 1888 entstanden.

In den ersten Jahren mag der Bildersaal zur Aufnahme der Kunstsammlung genügt haben. Einen Schub zur Vergrößerung der Kollektion gab es wohl 1897, als das türkische Konsulat die Mietwohnung im zweiten Geschoss räumte. Spätestens 1902 wiesen Nachschlagewerke auf die Kunstsammlung Rudolf Mosse hin, 1904 mit dem Hinweis „Gemälde und Bildhauerwerke moderner Meister (O. Achenbach, W. Gentz, C. Gussow, Knaus, Leibl, Lenbach, A. Menzel, Max Liebermann, E. Bracht, Hans Thoma, Kallmorgen etc.)“. 1908 erschien der erste Katalog der Sammlung, der inventarartig die in 20 Sälen vorhandenen Werke aufzählte. Der Besuch der Sammlung war „nach vorhergehender Anmeldung gestattet“. Adolph Donath, ein eher konservativer und es mit jüdischen Künstlern und Sammlern sehr wohlmeinender Kunstschriftsteller, war 1909 einer der ersten Besucher, doch schon er hatte „die Empfindung, als störte manchmal ein Stück, das nicht den Charakter entscheidener Güte trägt, die Harmonie der Säle“. Er erklärte sich dieses Ungleichgewicht damit, dass „menschliche Motive“ in der Mosse'schen Ankaufspolitik eine Rolle spielten, sprich: der Wunsch, nicht nur Werke bedeutender Künstler, sondern auch inhaltlich berührende Bilder zu erwerben sowie unbekanntere, junge Künstler durch einen Ankauf finanziell zu unterstützen. Und mit Recht wies Donath auch darauf hin, dass Mosse in jenen Jahren seine Galerie vergrößerte, „die nicht Jahre ergiebiger Kunsternte waren“.

Mosse folgte mit dem Aufbau einer repräsentativen Kunstsammlung einem Trend der Gründerzeit. Seine Kollektion enthielt zeitgenössische deutsche Kunst, aber auch Gemälde alter Meister, ägyptische Altertümer und Benin-Bronzen. Im Unterschied zu anderen namhaften Berliner Kunstsammlern wie dem Kohlenmagnaten Eduard Arnhold oder dem Maler Max Liebermann interessierte sich der Verleger nicht für den französischen Impressionismus, der in der Hauptstadt seinen Siegeszug antrat, nachdem Hugo von Tschudi 1896 die ersten Bilder von Manet und Monet für die Nationalgalerie erworben hatte. Ob Rudolf Mosse überhaupt alle Kunstwerke persönlich auswählte, bleibt fraglich. Er ist nämlich einer der ersten Kunstsammler, der, zumindest zeitweise, einen Berater hatte: den seit 1897 beim „Berliner Tageblatt“ arbeitenden Kunstkritiker Fritz Stahl (1864–1928). Aber wie sollte es auch anders sein? Die Kunst hatte in Mosses Kindheit keine Rolle gespielt, und er lebte in einer Zeit, in der sich erfolgreiche Unternehmensleiter kaum Zeit für die eigene Familie, geschweige denn für die Betrachtung von Bildern nahmen.

Wann und wo genau Mosse die Kunstwerke erwarb, ist unbekannt – er machte es, wie es viele Kunstsammler gern machen: Er brachte aus Städten, in denen er beruflich zu tun hatte, Bilder und Skulpturen als Andenken mit. Gern kaufte er auf den großen Ausstellungen in Berlin und München, dagegen kaum bei Kunsthändlern. Mit dem Ersten Weltkrieg scheint Rudolf Mosse seine Sammeltätigkeit abgeschlossen zu haben, und da auch sein Schwiegersohn die Sammlung nicht mehr veränderte, war die Sammlung zwanzig Jahre lang so zu sehen, wie sie Max Osborn 1912 beschrieb. Nach einem Umbau im Inneren des Mosse-Palais durch den Regierungsbaumeister Alfred Breslauer, den Vater der späteren Fotografin Marianne Breslauer, und nach der Neuaufrichtung der Kunstwerke durch Fritz Stahl wurde der Eintretende im Empfangssaal im Erdgeschoss begrüßt von Wilhelm Leibls „Bildnis des Appellationsrats Stenglein“. Außerdem sah man eine



Das Haus der Sammlungen Rudolf Mosses in Berlin

„Nana“ von Anselm Feuerbach, „einen feinen Spitzweg: ‚Eremit und Rabe‘, Stucks reliefartig stilisierten ‚Tanz‘, einen von Lichtern flimmernden ‚Schweinestall‘ Liebermanns“. In dem wenige Meter entfernt am Pariser Platz wohnenden Max Liebermann, Anführer einer realistischen, auch „niedere“ Bildthemen wie einen Schweinestall aufgreifenden Kunstrichtung, „erblickte Rudolf Mosse den ihm verwandten fortschrittlichen Geist“, wie es später etwas erklärend hieß. Liebermanns Schwenk zum Impressionismus machte Mosse nämlich nicht mit: 1899, in dem Jahr, als die von Liebermann angeführte Berliner Secession ihre erste Kunstausstellung zeigte, ließ sich Mosse den Speisesaal mit dem riesigen, historisierenden Wandbild „Das Gastmahl der Familie Mosse“ ausmalen, und zwar von Liebermanns Antipoden Anton von Werner, dem kaisertreuen Direktor der Königlichen Akademie der Künste und des Vereins Berliner Künstler. Als außerordentliches Mitglied dieses Vereins fühlte sich Mosse augenscheinlich dem konservativen Künstlermilieu enger verbunden als der Avantgarde, die sich in der Berliner Secession traf.

Als ein Programmbild für Mosses Kunstverständnis kann das Gemälde „Durch die Nacht zum Licht“ des jüdischen Malers Jozef Israëls aus den Niederlanden aufgefasst werden: Der tote Familienvater wird im Sarg von der Dorfgemeinschaft zur Tür hinausgetragen, seine weinende Frau bleibt verzweifelt zurück, hilflos getröstet von ihrer kleinen Tochter. Solche Bilder, die an das Mitleid mit den Armen und an den Glauben an eine bessere Zukunft appellierten, liebte das Ehepaar Mosse, aber es beließ es nicht beim Kunstkauf. Das Mosse-

Stift in Wilmersdorf, 1893–1895 erbaut und mit einem Stiftungskapital von 2,5 Millionen Mark ausgestattet, nahm Hunderte von jüdischen und christlichen Waisenkindern auf. Mosses Spenden und Stiftungen galten vor allem sozial karitativen Zwecken, hinter denen wissenschaftliche Projekte oder die Förderung einzelner Künstler zurücktreten mussten. Aber keine Bitte um eine Spende blieb ungehört. Für Rudolf Mosse war die „Zedaka“, die Verpflichtung eines jeden Juden, Bedürftige zu unterstützen, selbstverständlich. Er engagierte sich auch in der jüdischen Reformgemeinde, die sich zum Beispiel für die Deutschsprachigkeit der Gebete, das Stimmrecht für Frauen und für die Orgelmusik im Gottesdienst einsetzte. Für wie wichtig Mosse den Zugang zur Bildung hielt, zeigt die Tatsache, dass er 1913/14 die Bibliothek des verstorbenen Germanisten Erich Schmidt erwarb, einen Bibliothekar einstellte und die Bücher im Erdgeschoss des Wohnhauses am Leipziger Platz für die Öffentlichkeit zugänglich machte.

Neben dem Bild von Israëls hing das einzige Gemälde, das Mosse von Adolph Menzel besaß, als der große deutsche Künstler 1905 starb: ein frühes, heute verschollenes Gemälde, „Der Werber“. Nach Menzels Tod erwarb Mosse „mehrere kostbare Gouachen“, womit Osborn außer dem Porträt eines ganz in sich versunkenen „Sitzenden Herrn“ auch unser ergreifend schönes Pastell der ebenfalls mit sich allein sein wollenden „Emilie in roter Bluse“ meint. Vorbei an einigen Skulpturen, darunter die Büste des Hausherrn von Fritz Klimsch und die ägyptisierende Kalksteinfigur eines „Ruhenden Löwen“ von August Gaul, und vorbei an Bildern wie



Franz von Lenbach, Porträt Rudolf Mosse, 1898, Öl auf Leinwand, 108 x 82 cm ; Jüdisches Museum Berlin, Schenkung von Georg L. Mosse

Arnold Böcklins „Die hehre Muse“ und Carl Blechens „Blick auf das Kloster Santa Scolastica“ ging es durch eine „Flucht schön gegliederter Säle“, bis man in einen Kuppelraum mit einer Skulptur gelangte, die für Rudolf Mosse ebenfalls Programm war: die „Caritas“, die Nächstenliebe, in belgischen Granit gehauen von Hugo Lederer, dem Bildhauer des Bismarck-Denkmal in Hamburg. Überhaupt die plastischen Arbeiten, sie machen in ihrer Anzahl und Qualität eine Besonderheit der Mosse'schen Kunstsammlung aus. In einem reinen Skulpturensaal stand nach der Beschreibung Osborns „als Hauptstück Reinhold Begas' ‚Susanna‘ ...“, eine seiner zartesten und lebendigsten Gestalten. Sie wird umgeben von der ‚Salome‘ von Fritz Klimsch, einer sehr lebenswürdigen Gruppe von Eberlein ‚Amor und Psyche‘ aus der Zeit vor seinem Phrasenbombast, und einigen älteren Stücken.“

„Auch in den oberen Stockwerken, wo die Kunstwerke teils, wie im Parterre, in geschlossenen museumsartigen Sälen gehängt, teils in Privaträumen des Besitzers verteilt sind, erhält die Sammlung ihren Stempel durch die beste deutsche Kunst der letzten Jahrzehnte“, schrieb Max Osborn 1912, freilich mit der Einschränkung, „soweit sie bis zur Schwelle des Impressionismus führte.“ Unter den heute oft vergessenen Künstlern ragen aber auch hier Bilder heraus von Malern wie Max Liebermann (das Pastell „Lesendes Mädchen“), Walter Leistikow (das Gemälde „Buchenwald“) und Fritz von Uhde, der mit einem seiner populärsten Gemälde, dem „Gang nach Bethlehem“, vertreten war. Und wo fand man Ludwig von Hofmanns „Frühlingssturm“? Im Musiksaal, der durch das Gemälde einen „festlich-heiteren Klang“ erhielt.

Das alles schmückte das Mosse-Palais am Leipziger Platz. Was sich auf Mosses Landsitzen, den Rittergütern Schenkendorf bei Königs Wusterhausen und Dyrotz im Osthavelland sowie auf dem Gut Gallun im Kreis Teltow, befand, wissen wir nicht. Einiges überließ er wohl seiner Adoptivtochter Felicia, die mit ihrem Ehemann Hans Lachmann ein Haus in der Maaßenstraße in Schöneberg bewohnte. Sein Schwiegersohn, der sich Lachmann-Mosse nannte, übernahm nach dem Tod des Firmengründers am 8. September 1920 den Konzern. Auf künstlerischem Gebiet interessierte sich Lachmann-Mosse weniger für die Malerei als vielmehr für Musik und Architektur. Er war es, der den Architekten Erich Mendelsohn beauftragte, das im Spartakusaufstand zerstörte Verlagshaus an der Ecke Jerusalem/Schützenstraße wieder aufzubauen – und Mendelsohn schuf 1921 und 1923 mit dem dynamisch-abgerundeten, expressionistischen Eingangsbereich ein Stück Architekturgeschichte. Die Galerie Mosse dagegen wurde „wie ein Monument in Ehren gehalten“, sie war 1929 „noch in dem gleichen Zustand wie an dem Tage, da ihr Gründer von uns ging“ (Donath). Beweis dafür ist der Katalog „Haus der Sammlungen Rudolf Mosse“, der auf Deutsch und Englisch erschien und wahrscheinlich 1929, möglicherweise auch erst aus Anlass der Weltwirtschaftskonferenz 1932 in Berlin erschien. Sie wurde am 30. April mit einem Empfang im Mosse-Palais eröffnet. Ein halbes Jahr später musste der Mosse-Konzern aufgrund der Weltwirtschaftskrise Konkurs anmelden.

Die Nationalsozialisten zerschlugen kurz nach der Machtübergabe an Hitler am 30. Januar 1933 das angeschlagene Firmenimperium. Hans Lachmann-Mosse musste im April 1933 nach Frankreich emigrieren und konnte nur aus der Ferne zusehen, wie die von den Nationalsozialisten eingesetzte „Rudolf Mosse-Treuhandverwaltung“ – welch bittere Ironie steckt in diesem Wort! – die Kunstsammlung seines Schwiegervaters am 29. und 30. Mai 1934 bei Rudolph Lepke in Berlin versteigern ließ (und eine Woche später seine eigene im Berliner Auktionshaus „Union“). Unfreiwillig setzten die Nationalsozialisten Rudolf Mosse mit diesem Katalog, der nicht einmal alle, sondern nur die besten Werke der Sammlung enthielt, ein Denkmal: als einem patriotischen Deutschen, der zugleich ein Beispiel dafür war, dass „nicht jedes Mitglied des jüdischen Großbürgertums moderne [französische] Malerei und Skulptur bevorzugte“ (Peter Paret). Die drei restituierten, nun zur Versteigerung gelangenden Kunstwerke, Adolph Menzels „Emilie in roter Bluse“, Wilhelm Leibl's „Bildnis des Appellationsrats Dr. Stenglein“ und Ludwig von Hofmanns „Frühlingssturm“, zeugen von der überragenden Bedeutung von Rudolf Mosses Sammlung moderner deutscher Malerei.

198 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Emilie in roter Bluse. Um 1850

Pastell auf braunem Papier. 21×28 cm (8 ¼×11 in.).

Tschudi 252 („Frau in roter Bluse“). [3023] Gerahmt.

Provenienz

Graf Pourtalès, München (um 1905/06) / Rudolf Mosse, Berlin (spätestens 1908, bis 1920) / Emilie Mosse, Berlin (1920–1924) / Hans und Felicia Lachmann-Mosse, Berlin (1920–1934) / Ludwigs Galerie (Inh. Fritz Nathan), München (1934) / Oskar Reinhart, Winterthur (erw. 1934 bei Nathan, bis 1940) / Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur (Inv.-Nr. 545; seit 1940, 2015 an die Erben nach Rudolf Mosse restituiert)

EUR 300.000–400.000

USD 341,000–455,000

Ausstellung

Von Caspar David Friedrich bis Ferdinand Hodler. Meisterwerke aus dem Museum Stiftung Oskar Reinhart. Berlin, Alte Nationalgalerie; Los Angeles, County Museum of Art; New York, The Metropolitan Museum of Art; London, The National Gallery, und Genf, Musée d'art et d'histoire (Musée Rath),1993–95, Kat.-Nr. 67, Abb. S. 156 („Kostümstudie einer Sitzenden, Menzels Schwester Emilie“)

Literatur und Abbildung

Katalog der Rudolf Mosse'schen Kunstsammlung. Berlin 1908, S. 10 (Zimmer XIX, „Sitzendes Mädchen“) / Gustav Kirstein: Das Leben Adolph Menzels. Leipzig, E. A. Seemann, 1919, hier 2. Aufl. (9.-14. Tausend), Abb. S. 54 („Menzels Schwester Emilie“) / Katalog 2075: Kunstsammlung Rudolf Mosse, Berlin. Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 29./30.5.1934, Kat.-Nr. 70, Abb. Tf. 3 („Dame in roter Bluse“) / Konrad Kaiser: Menzel. München, Bruckmann, 1975, Abb. S. 10 / Rolf Hochhuth: Menzel. Maler des Lichts. Frankfurt a.M. u. Leipzig, Insel Verlag, 1991, (seitenverkehrte) Abb. S. 80

Das Pastell wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Rudolf Mosse angeboten.



Abbildung in Originalgröße

Werner Busch **Was Adolph Menzel Bildnis der „Emilie“
zu einem Meisterwerk macht**

Nie ist Menzel französischer als in seinen Pastellen um 1850, nie persönlicher als in den Bildnissen seiner Schwester. Es ist hinreißend, wie er hier mit der Pastellkreide ein Bild reiner Anmut und größter Intimität erzeugt.



Adolph Menzel, um 1849, „Emilie, schlafend“, Ölstudie, Hamburg, Kunsthalle



English version available at:
www.grisebach.com/en/mosse

Niemanden hat Menzel so oft dargestellt wie seine Schwester. Sie war die Person, die ihm nach dem Tod seiner Mutter am nächsten stand und die ihn, den Kleinwüchsigen, Zeit seines Lebens umsorgt hat, auch nach ihrer Heirat. In Gemälden, Pastellen und Zeichnungen, selbst in der Druckgrafik taucht sie auf. Sie ist mit Zuneigung gesehen, dient ihm aber auch als Modell für größere Arbeiten, etwa beim berühmten „Flötenkonzert“. Es existiert eine Reihe von Pastellen, auf denen sie allein dargestellt ist. Die Forschung, das schlägt sich schon in der Betitelung nieder, ist sich unsicher, welchen Status sie haben. So ist das hier angebotene Pastell vom Vorbesitzer „Kostümstudie einer Sitzenden, Menzels Schwester Emilie“ benannt worden. Ja und nein. Um zu verstehen, welche Bedeutung Menzel einem derartigen Blatt beigemessen hat, gilt es, etwas weiter auszuholen. Zu beantworten sind die Fragen, warum Menzel das Medium Pastell wählt, warum er es primär auf bräunlichem Papier zur Anwendung bringt, welchen Themen es dient und für wen Derartiges gedacht sein konnte.

Pastelle waren besonders im Frankreich des 18. Jahrhunderts beliebt. Spezialisten wie Maurice Quentin de la Tour oder Jean-Étienne Liotard widmeten sich primär dieser Technik, doch auch für Watteau spielte sie eine wichtige Rolle, bei ihm allerdings in einer besonderen Form, die die Franzosen „aux trois crayons“ nennen, Pastelle, entstanden allein aus drei Kreiden: Weiß, Schwarz und Rot. Das sind zweifellos auch die Farben, die auf Menzels Pastell vorherrschen. Es

ist schwer zu sagen, ob Menzel Pastelle von Watteau im Original gesehen hat, doch ist dies auch nicht nötig: Denn Pastelle in Trois crayons-Technik konnten im 18. Jahrhundert im Dreifarbendruck reproduziert werden, nach Boucher, Watteau oder van Loo in sogenannter Kreidemanier, einer neu erfundenen druckgrafischen Technik. Eine andere Quelle allerdings scheint für Menzel wahrscheinlicher: Der große Vorläufer für die Trois crayons-Technik ist Rubens, und er bringt seine Porträts, vor allem aus dem Familienkreis, mit den drei genannten Kreiden auf dunklem Papier zur Darstellung. Er ist auch in Menzels Briefen das viel berufene Vorbild. Eine Differenz zu Menzel ist allerdings festzuhalten, und sie betrifft auch die meisten französischen Blätter: Rubens' Pastelle bewahren den Handzeichnungscharakter vor allem dadurch, dass der Grund des Zeichnungspapiers in starkem Maße mitspricht. Bei Menzel ist der Charakter des farbigen Bildes stärker, bei ihm ist das Pastell in seiner Erscheinung etwas näher am Gemälde als an der Zeichnung. Dennoch: Da auch

Rubens bräunliches Papier benutzt, kommen bei ihm wie bei Menzel vier Farben zur Wirkung. Das erinnert an eine berühmte, in zahllosen kunsttheoretischen Traktaten erwähnte Anekdote zum antiken Maler Apelles, die sich zuerst in der Naturgeschichte des Plinius findet. Apelles habe sich über Farb- und Prunksucht moderner Künstler beschwert und für sich in Anspruch genommen, mit nur vier Farben alles darstellen zu können. Das sei die eigentliche Kunst. Und er nennt die vier Farben auch: Rot, Gelb (gemeint offensichtlich ein Ockerton), Schwarz und Weiß. Nimmt man noch hinzu, dass für Tizian überliefert ist, dass er zuerst in

einem Mittelton auf der Leinwand einen Farbklumpen als Farbbett aufgetragen und von hier aus durch Beimischung die Farben aufgehellt oder verdunkelt haben soll, dann wird der Gesamtzusammenhang jener Tradition deutlich, in der auch Menzel noch steht. Der mittlere Ton, der den Grundton bildet, ist ein bräunlich gelber Ockerton, ein Erdton, aus dem alles gebildet wird. So wie Gott den Menschen aus Lehm geformt hat, so schafft entsprechend auch der Künstler. Damit ist das Pastell entschieden nobilitiert.

Doch schaut man Menzels Blatt genau an, so stellt man fest, dass die vier Farben zwar eindeutig vorherrschen und auch der Grundton an verschiedenen Stellen durchscheint und damit zur Gegenstandsfarbe wird. An den Händen und im Gesicht jedoch hellt Menzel den ockerbraunen Ton auf, und auch beim in der Taille gerüschten roten Jäckchen von Emilie kommt es zu einer kaum merklichen Farbvermehrung. Da, wo das überraschend von rechts kommende Licht aufsitzt, fügt Menzel minimale gelbe und hellblaue Strichelchen hinzu. Letztere finden sich auch im abgeschatteten Teil der Jacke. Ihre Funktion ist eindeutig, sie dienen der Verlebendigung, so wie die starke Verwendung von Weiß auf dem Kleid, am Kragen und an der Manschette, an der man im Übrigen gut erkennen kann, dass Menzel schwach mit spitzem schwarzen Kreidestift vorgezeichnet hat. Doch die Verwendung von gelben und blauen Farbstrichelchen auf der roten Jacke ist kein Zufall: Mit Rot, Gelb und Blau ist die aristotelische Farbtrias aufgerufen, gerahmt von den beiden sogenannten Nichtfarben Weiß und Schwarz. Damit ist das gesamte Farbspektrum anwesend, und zwei farbtheoretische Auffassungen durchdringen sich.

Emilie sitzt auf einer Art hölzernem Kasten, stützt sich mit der Linken ab, während die Rechte auf dem Knie ruht. Ihr Blick ist gesenkt, sodass wir ihre Züge nur erahnen können. In der Tat liegt das Hauptaugenmerk auf der Pose und dem Gewand an sich. Menzel lässt durch leichtes Verwischen die Darstellung zum linken und rechten Rand hin verschwimmen, dadurch wird unser Blick auf das Zentrum fokussiert. Schaut man die zeichnerischen und malerischen Wiedergaben von Menzels Schwester durch, so erkennt man schnell, dass es Menzel darauf ankam, sie in unbeobachteten Momenten, in ungewöhnlichen und transitorischen Posen zu erhaschen, als würde er damit mehr von ihrem Wesen erfassen können. Auch insofern gehört das Pastell in unmittelbare Nähe zur Hamburger Ölskizze mit der schlafenden Emilie von 1849. Andererseits ist alles, was Menzel zeichnet, für ihn Studienmaterial. Häufig nicht für einen bestimmten Zweck gefertigt, sondern „auf Vorrat“, bei Bedarf kann er darauf zurückgreifen. Bei einer gelungenen Formfindung in der Zeichnung findet sich nicht selten ein Kreuzchen am Rand, das die Zeichnung als besonders geeignet zur Wiederverwendung deklariert. Doch die Pastelle sind anspruchsvoller, sie sind vollgültige Werke, allerdings mit einer doppelten Einschränkung: Zum einen erzählen sie keine Geschichte, sie sind Zustandsschilderungen, und zum anderen verbleiben sie im privaten Rahmen, sind ursprünglich nicht für den Verkauf gedacht. Dem entspricht ihr Status zwischen Zeichnung und Gemälde. Es sind keine reinen Studien, aber auch keine offiziellen Kunstgegenstände. Das macht ihren besonderen Reiz aus. Wir schauen Menzel beim Arbeiten zu, können den Werkprozess nachvollziehen, und die Blätter erlauben es uns zugleich, einen Blick in Menzels sorgsam gehütetes Privatleben zu tun.

Das vorliegende Blatt ermöglicht es uns so, Menzel ein Stück weit zu verstehen. Einerseits nimmt er alles, was er sieht, so nüchtern und genau wie nur möglich auf, und andererseits lässt er seine Gefühle nur in abgeschirmter Privatheit zu. So dürfte auch dieses Blatt im Familienkreis verblieben sein. Das macht den Blick auf die Schwester so anrührend. Zugleich handelt es sich um ein Meisterwerk sondergleichen, wie es nur noch selten auf dem Markt erscheint.



Ausschnitt, Adolph Menzel, Emilie Menzel, die Schwester des Künstlers, in roter Bluse, um 1850

199 Wilhelm Leibl

Köln 1844 – 1900 Würzburg

Bildnis des Appellationsrats Stenglein. 1871

Öl auf Leinwand. 51,5 × 42 cm (20 ¼ × 16 ½ in.).

Oben rechts signiert: W. Leibl. Waldmann 119

(„Bildnis des Appellationsrats Stenglein“). [3023] Gerahmt.

Provenienz

Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin / Rudolf Mosse, Berlin (spätestens 1908, bis 1920) / Emilie Mosse, Berlin (1920–1924) / Hans und Felicia Lachmann-Mosse, Berlin (1924–1934) / Fritz Nathan, St. Gallen (um 1936/1946) / Privatsammlung, Schweiz (bis 1987) / Galerie der Stadt Sindelfingen (1987 für die Sammlung Lütze II erworben, 2016 an die Erben nach Rudolf Mosse restituiert)

EUR 120.000–150.000

USD 137.000–171.000

Ausstellung

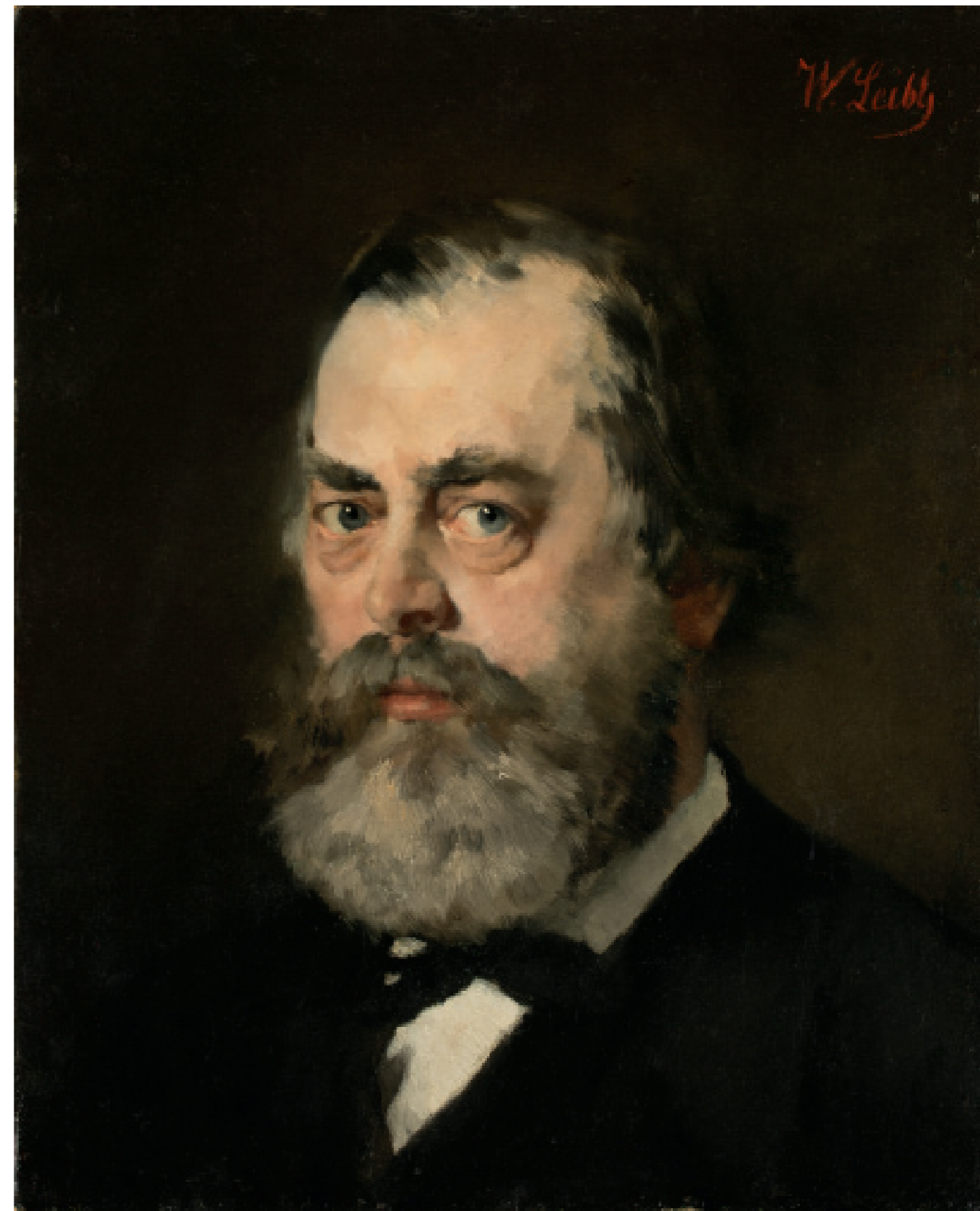
Wilhelm Leibl. Gemälde, Zeichnungen, Radierungen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, und Berlin, Preußische Akademie der Künste und Galerie Matthiesen, 1929, Kat.-Nr. 55, Abb. Tf. XXXVIII / Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz 1500–1900. Winterthur, Kunstmuseum, 1942, Kat.-Nr. 172, Abb. Tf. XXV / Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, und Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1994, Kat.-Nr. 62, mit ganzseitiger Farbabbildung

Literatur und Abbildung

Franz Hermann Meißner: Wilhelm Leibl. In: Deutsche Kunst, II. Jg., Nr. 2, 16.10.1897, S. 21–25, Abb. S. 23 / Katalog der Rudolf Mosse'schen Kunstsammlung. Berlin 1908, S. 4 (Zimmer VIII, „Männerbildnis“) / Emil Waldmann: Wilhelm Leibl. Eine Darstellung seiner Kunst. Gesamtverzeichnis seiner Gemälde. Berlin, Cassirer, 1914, Kat.-Nr. 107, Abb. 88 / Katalog 2075: Kunstsammlung Rudolf Mosse, Berlin. Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 29./30.5.1934, Kat.-Nr. 50, ganzseitige Abb. Tf. 1 („Bildnis des Appellationsrats Stenglein“) / Fritz Nathan: 10 Jahre Tätigkeit in St. Gallen, 1936–1946. St. Gallen 1946, o. S., mit Abbildung / Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts. Berlin 1976, S. 222 (in der Beschreibung des dort verwahrten frontalen „Porträts des Appellationsrates Stenglein [Der Amtmann]“ erwähnt) / Bestandskatalog: Süddeutsche Kunst des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts. Sindelfingen, Galerie der Stadt, Lütze-Museum, 1990, S. 39

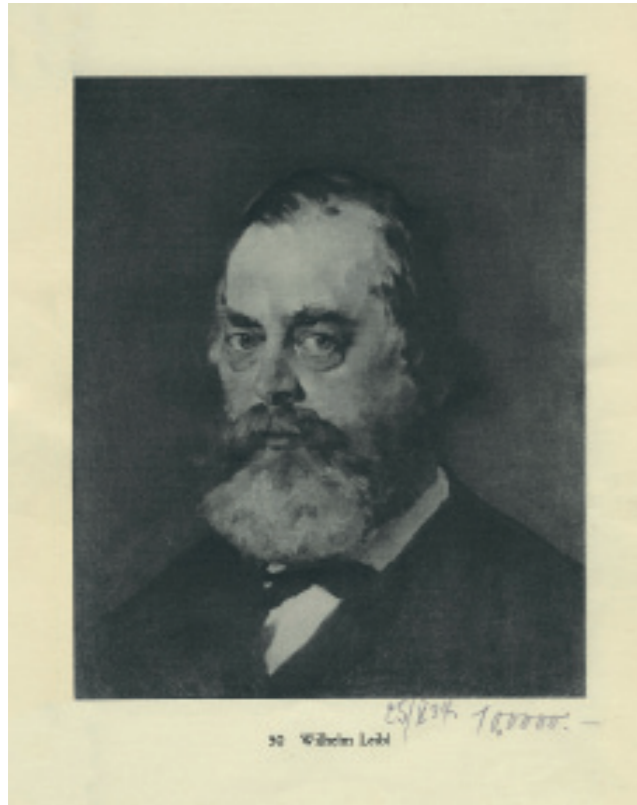
Das Gemälde wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Rudolf Mosse angeboten.

Das ist höchste Porträtkunst, so nah am Menschen war seit Holbein kein deutscher Maler. Eigentlich haben wir nur einen alten Mann mit Bart vor uns, einen längst vergessenen „Appellationsrat“, aber dank Leibls Genialität wird daraus etwas ganz anderes: pure Malerei und ein Augenpaar, das man nicht mehr vergisst.



Wie Wilhelm Leibl eine Gesichtslanschaft entwirft aus dem brodelnden Gegensatz von Haut und Haar

Florian Illies



Auszug aus dem Versteigerungskatalog von 1934

Der „Appellationsrat Stenglein“ ist längst vergessen, selbst mit den Mitteln der modernen Internet-Suchmaschinen lassen sich keine Spuren zu ihm finden – und doch wird er die Zeiten überdauern, denn der große Wilhelm Leibl hat ihn im Jahre 1871 gemalt. Und dieses Bildnis erzählt bis heute vor allem von der technischen Meisterschaft des Künstlers, seinem psychologischen Blick, seiner meisterhaften Farbbehandlung. Und er hat jenem Appellationsrat zwei Augen gemalt, die einen so eindringlich und durchdringend anschauen, dass man sie nie wieder vergisst.

„Leibl ist kein Landschafts- sondern in erster Linie ein Menschenmaler gewesen“, so schreibt Hermann Beenken, „doch Natur ist für ihn ein Mosaik farbig stofflicher Werte“. In unserem Bildnis ist es vor allem der Gegensatz zwischen den Hautpartien, die Leibl aus einer Hundertschaft von feinen Fleischton-Nuancen entwickelt, und den Haarpartien am Kinn und am Kopf. Die Flüchtigkeit gegen das fein gekräuselte, das Farbige gegen ein schillerndes Meer aus Grau. Darum geht es ihm in diesem Bild – darum auch ist der Hintergrund so schwarz wie der Frack des Justizbeamten. Sie sind nur die Folie, vor der Leibl das Gesicht zu einem Erprobungsfeld seiner virtuellen Darstellung von Stofflichkeit macht. Im Zentrum das dunkle Rot der Lippen.

Das Bildnis gehört zu den Auftragsporträts, die Leibl 1871 nach seiner Rückkehr aus Paris schuf, wo er entscheidende künstlerische Impulse für sein weiteres

Schaffen empfangen hatte. Es steht in einer Reihe mit dem Bildnis des Möbelfabrikanten Pallenberg in Köln und dem des Bürgermeisters Klein in der Alten Nationalgalerie in Berlin. Während dieses zweiten Münchner Aufenthaltes entstehen wenige Bilder, nur 27 sind verzeichnet zwischen 1871 und 1873, und zwar fast ausschließlich Porträts. Es war eine besonders grüblerische Zeit für den ohnehin vergrübelten Leibl. Im Oktober 1870 war sein Vater gestorben, was den 27-jährigen stark bedrückte. Und doch entwickeln die Porträts jener Zeit eine ganz besondere Suggestionskraft, weil sich Leibls Malstil lockert und die Menschen lebendiger werden, die französische Kunst, die er in Paris gesehen hatte, brodelte nun auch unter den Oberflächen seiner Leinwände. Wenn auch natürlich, wie immer bei Leibl, ganz subtil. Und doch ist der Parisaufenthalt sicherlich zwingend notwendig gewesen, damit Leibl diese ungeheure malerische Souveränität erlangen konnte, die aus dem Bildnis des „Appellationsrates Stenglein“ spricht.

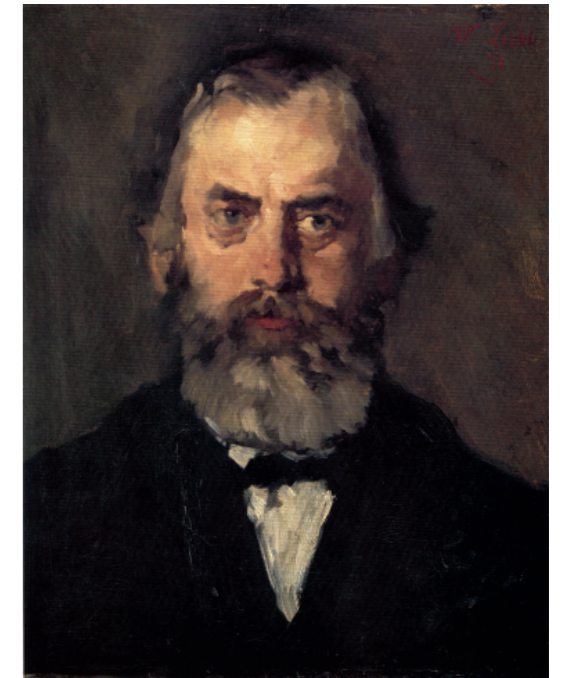
Es sind eigentlich weniger diese großbürgerlichen Porträts, für die Leibl berühmt wurde, als vielmehr seine Hinwendungen an die oberbayerische Landbevölkerung, an die Haushaltshilfen und die Jäger und die Frauen in der Kirche, die er fünfzehn, zwanzig Jahre später in Bildnissen von größter Härte und sprödem Realismus erfasste. Seit Holbein hatte eigentlich kein deutscher Maler mehr so sehr Gesichter als Dokumente der Menschheitsgeschichte erfasst, unbarmherzig

und zugewandt zugleich. Doch in den Spitzenbildern der frühen 1870er Jahre, wie in diesem Bildnis, ist die ganze malerische Meisterschaft Leibls bereits enthalten.

Es hat sich eine Variante/Studie zum Porträt aus der Sammlung Mosse erhalten, die heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin verwahrt wird (Inv Nr. NG 818), die demonstriert, dass Leibl den Dargestellten in mehreren unterschiedlichen Perspektiven festgehalten hat. Die frontale Darstellung der Studie schien Leibl offenbar zu konfrontativ für die endgültige Umsetzung. Unser Bild, das eine geschlossener Malstruktur als das Bild in der Nationalgalerie zeigt, dürfte direkt im Anschluss entstanden sein, wie es auch der Werkverzeichnisautor Emil Waldmann in der zweiten Auflage korrigierte. Der Appellationsrat Stenglein ist im Dreiviertelporträt nach links blickend dargestellt. Es wurde vermutet, dass die veränderte Position des Gesichts auf einen Einspruch des Dargestellten zurückzuführen sei. Doch da sich dieselbe Verfahrensweise auch für die beiden Porträts der Gräfin Treuberg nachweisen lässt, könnte es auch einen Einblick in die künstlerische Praxis von Leibl gewähren, der offenbar die direkte Frontalperspektive in der Darstellung brauchte, um zu einer für ihn schlüssigen Komposition zu kommen.

Das Foto vom 30. April 1932 aus dem Mosse-Palais ist eines der ganz seltenen Fotografien, die der Nachwelt einen Eindruck vermitteln von der Hängung in der Sammlung des legendären Rudolf Mosse. Bei einem Empfang von Mosses „Berliner Tagblatt“ zur Welthandelswoche stehen Geheimrat Heck und Berthold Israel vor Leibls Gemälde „Bildnis des Appellationsrats Stenglein“. Es ist heute unvorstellbar, dass nur zwei Jahre später, also kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, die gesamte Sammlung Mosses in Berlin zwangsversteigert wird – darunter dieses Bild Leibls. Brutaler kann man kaum zeigen, in welcher Geschwindigkeit das jüdische Fundament der deutschen Kultur zu zerstören versucht wurde. Bereits 1933 emigrierten Hans Lachmann-Mosse und Felicia.

Wir zeigen die Abbildung aus dem Versteigerungskatalog von Rudolf Lepke von der Auktion am 24. Mai 1934, bei dem der Leibl die „Tafel 1“ darstellt – er war nach dem Kunstverständnis der frühen dreißiger Jahre das bedeutendste Gemälde von Mosses Sammlung, und die 10.000 Mark, die es erlöste, spiegeln diese Werteschilderung wider. Es hat fast hundert Jahre gedauert, bis Wilhelm Leibl endlich in den Augen der Kenner wieder denselben Grad an Bedeutung erlangt hat, den ihm Rudolf Mosse einst zugemessen hat.



Wilhelm Leibl, Porträt des Appellationsrats Stenglein, 1871, Öl auf Leinwand, Berlin, Alte Nationalgalerie



Geheimrat Heck und Berthold Israel 1932 vor dem Gemälde „Bildnis des Appellationsrats Stenglein“ von Wilhelm Leibl im Hause Mosse

200 Ludwig von Hofmann

Darmstadt 1861–1945 Pillnitz

Frühlingssturm. 1894/95

Öl auf Leinwand. 145×197 cm (57 ⅞×77 ½ in.).
Kleinere Retuschen. [3023] Gerahmt.

Provenienz

Rudolf Mosse, Berlin (1898/99–1920) / Emilie Mosse, Berlin (1920–1924) / Hans und Felicia Lachmann–Mosse, Berlin (1924–1934) / Dr. Arthur Bankwitz, Berlin (am 29.5.1934 auf der Auktion bei Lepke erworben, bis ca. 1934/35) / Johannes Trapp, Berlin/Baden–Baden (um 1934/35 von Bankwitz erworben, bis 1941) / Städtische Kunstsammlung, Darmstadt (Inv.-Nr. MA 592; erworben von J. Trapp am 15.12.1941, 2016 an die Erben nach Rudolf Mosse restituiert)

Ausstellung

Berlin, Kunstsalon Fritz Gurlitt, 1898 (?) / Darmstadt, Freie Vereinigung Darmstädter Künstler, 1899 / Jubiläums–Ausstellung Ludwig von Hofmann und Adolf Beyer. Gedächtnis–Ausstellung Hugo Kunz. Darmstadt, Städtisches Ausstellungsgelände, Mathildenhöhe, 1941, Kat.–Nr. 2, m. Abb. / Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976. 5 Bde. Darmstadt, Kunsthalle, 1976/77, hier Bd. 3, Kat.–Nr. 46a, m. ganzseitiger Farbabb. / Frühlings Erwachen in der Kunst um 1900. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 1997, S. 52, Kat.–Nr. 17, m. ganzseitiger Farbabb. S. 53 / Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. 2 Bde. Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2001/02, Bd. I u. II m. Farbabb. auf dem Umschlag u. auf dem Innentitel, Bd. II, S. 9, Farbabb. S. 11, u. S. 575, Kat.–Nr. 0.1 / Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne. Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2005/06, Kat.–Nr. 30, ganzseitige Farbabbildung S. 112, S. 191, S. 351–353 m. Abb. 127 (Foto des Gemäldes mit dem Originalrahmen) u. Abb. 128 (Foto von der Darmstädter Ausstellung 1941), S. 355–357

EUR 200.000–300.000

USD 228.000–341.000

Literatur und Abbildung: fst (= Friedrich Stahl): Aus den Kunstsalons (u. a. Eröffnung der Ausstellung „L. v. Hofmann“ bei Keller und Reiner; erwähnt, aber nicht ausgestellt). In: Berliner Tageblatt, XXVII. Jg., Nr. 615, 4.12.1898, S. 10 / PAN, Jg. IV, H. 4, 1898, ganzseitige Abb. vor S. 209 / Paul Schultze–Naumburg: Ludwig von Hofmann. In: Die Kunst für Alle, 14. Jg., H. 14, 15.4.1899, S. 212–215, hier S. 215) / H. W.: Die zweite Ausstellung der „Freien Vereinigung Darmstädter Künstler“. In: Die Kunst für Alle, 15. Jg., H. 4, 15.11.1899, S. 80–84, hier ganzseitige Abb. nach S. 80 / Antoine Rous de la Mazelière: La peinture allemande au XIXe siècle. Paris, Plon–Nourrit et Cie, 1900, S. 379, ganzseitige Abb. zw. S. 378 u. S. 379 / Max Osborn: Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1901 (= Das

Deutsche Jahrhundert, hrsg. v. George Stockhausen, Abteilung II), S. 293 / Alfred Koeppen: Die moderne Malerei in Deutschland. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1902 (= Sammlung Illustrierter Monographien, hrsg. i. V. m. Anderen von Hans von Zobeltitz, Bd. 7), S. 138 und S. 139, Abb. 135 / Oskar Fischel: Ludwig von Hofmann. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 1903 (= Künstler–Monographien, i. V. mit Andern hrsg. von H. Knackfuß, Bd. LXIII), S. 14, Abb. 12, und S. 29 / Katalog der Rudolf Mosse’schen Kunstsammlung. Berlin 1908, S. 8 (Festsaal XV) / Richard Graul: Deutsche Kunst in Wort und Farbe. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1911, S. 88 / N. N.: Neue Arbeiten von Ludwig von Hofmann. In: Die Kunst für Alle, 30. Jg., H. 5/6, 1.12.1914, S. 103–106, hier S. 104 / Ulrich Thieme und Felix Becker (Hrsg): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bände. Leipzig, Verlag E. A. Seemann, 1907–1950, hier Bd. 17, 1924, S. 273 / Katalog 2075: Kunstsammlung Rudolf Mosse, Berlin. Berlin, Rudolph Lepke’s Kunst–Auctions–Haus, 29./30.5.1934, Kat.–Nr. 41, Abb. Tf. 13 / Versteigerungskatalog: Gemälde alter und moderner Meister [...] aus verschiedenem Privatbesitz. Berlin, Versteigerungshaus „Union“, 19.2.1941, Kat.–Nr. 136, ganzseitige Abb. Tf. 9 / Paul Clemen: Ludwig von Hofmann. Zu seinem 80. Geburtstag. In: Die Kunst für Alle, 56. Jg., H. 12, September 1941, S. 279–288, hier S. 282 / Hermann Beenken: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft. München, Verlag F. Bruckmann, 1944, S. 232 u. Abb. 60 / Ausst.–Kat.: Stilkunst um 1900 in Deutschland. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Nationalgalerie, 1972, Kat.–Nr. 73 (erwähnt) / Richard Hamann und Jost Hermand: Stilkunst um 1900. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973 (= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4, zuerst Berlin 1967), Abb. S. 207 / Dolf Sternberger: Über Jugendstil. Frankfurt a.M., Insel Verlag, 1977 (= Insel taschenbuch 274), ganzseitige Farbabbildung 15 zw. S. 64 u. S. 65 / Herta Hesse–Frielinghaus (Hrsg.): Gerhart Hauptmann – Ludwig von Hofmann. Briefwechsel 1894–1944. Bonn, Bouvier Verlag, 1983, S. 188–189, Brief 240, und S. 213–214, Brief 269 / Annette Wagner–Wilke: Ludwig von Hofmann und das Wandbild. Freiburg i. Br., Univ., Diss., 2010/11, S. 41, 42, 47, 107 u. 139 (Textband), Farbabb. 1.18/a (<https://www.freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:8636/datastreams/FILE1/content>; Abfrage am 11.4.2016) / Ausst.–Kat.: Ludwig von Hofmann (1861–1945). Sehnsucht nach dem Paradies. Freital, Städtische Sammlungen, 2011, Farbabb. S. 20

Das Gemälde wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Rudolf Mosse angeboten.



Das ist ein, wenn nicht das große Symbolbild des deutschen Jugendstils, es ist ein Bild des Bejahens, des Genießens der inneren Freiheit inmitten der Natur.

Hofmanns Bild steht für die Überwindung der deutschen Romantik, die das 19. Jahrhundert prägte, das Bild ist Ausdruck des dynamischen Geistes von Lebensreform und Jugendbewegung, der bald darauf das Kaiserreich eroberte.

Früh inspirierte von Hofmann Stefan George, Rainer Maria Rilke oder Thomas Mann mit seinen, wie Mann sie nannte, „arkadischen Schönheitsphantasien“. Er hat diese vielleicht nie so vollendet und rein ausgelebt wie hier.



Alexander Cammann „Der Frühlingssturm“ – im Epochenbild Ludwig von Hofmanns weht der frische Wind der Freiheit und der Sehnsucht

English version available at:
www.grisebach.com/en/mosse

Aus dem Süden kommt das Licht. Das wusste ein junger Maler, 33 Jahre alt, als er, wie so viele deutsche Künstler vor ihm, 1894 nach Rom ging. In seinem Gepäck nach Rom vielleicht, jedenfalls dort dann wohl 1894/95 vollendet, hatte er ein Bild, das Aufbruch und Neuanfang verhieß – für den Künstler und für seine Epoche. Drei Gestalten schreiten gemeinsam an einer Küste über dem Meer entlang, kräftig und zugleich anmutig, durch Wind und Sonnenlicht: ein vollkommen nackter Jüngling in der Mitte, im Arm zwei Mädchen, die eine barbusig in blauem Rock und mit siegesgöttinnenhaft hinterherwehendem grünen Tuch, die andere in rotem Rock und einem Hemdchen in Orange. Die Nacktheit leuchtet hier ebenso wie die farbigen Gewänder, in fröhlicher Konkurrenz untereinander; man spürt die Luft, die durch die Haare der drei wirbelt, und hört das Meer ein paar Schritte entfernt, die Wolken am Himmel scheinen sich an der ganzen Szene zu erfreuen. „Frühlingssturm“ nannte Hofmann sein Bild, das zu einem Hauptwerk des deutschen Jugendstils werden sollte, und tatsächlich weht hier ein frischer Wind: voller Sehnsucht, Freiheit, Selbstbewusstsein und spielerischer Zuversicht. Der dynamische Geist von Jugendbewegung und Lebensreform, der ein paar Jahre später das Kaiserreich eroberte, nimmt hier bereits Gestalt an. Auf diesem Bild sah der deutsche Bürger plötzlich erwachende, spielerische Körperlichkeit und Nacktheit – in freier Natur und nicht wie üblich im Boudoir. Und er fand südliche Luft und Wärme – und neu abgemischt die knalligen Gewänderfarben der Nazarener mit den mediterranen Licht-, Erd- und Meerestönen von Hackert bis Blechen.

Ludwig von Hofmann traf den Nerv seiner Zeit. Denn die saturierte wilhelminische Welt sehnte sich immer stärker auch nach dem Anderen, jenseits von prosperierender Industrialisierung im Machtstaat, jenseits von Eisenwalzwerk und Salon. Im „Frühlingssturm“ konnte Hofmann da wie niemand sonst die Herzen Gleichgesinnter erobern: die der großen Dichter und Autoren seiner Zeit. Er brachte die Wortkünstler dazu, in Bildern zu empfinden und regte deren visuelle Phantasie an wie kein anderer zeitgenössischer Maler. Im April 1898 besuchte ihn Stefan George mehrfach in seinem römischen Atelier. Hofmann las seit zwei Jahren Georges „Blätter für die Kunst“, und der Dichter widmete dem Maler, höchst außergewöhnlich für diesen von der Idee des Auserwählten Besessenen, zwei Gedichte aus seinem Zyklus „Teppich des Lebens“: „Feld vor Rom“ und „Südliche Bucht“. George und Hofmann haben offenbar gemeinsam Ausflüge in die Campagna unternommen, vielleicht auch weiter nach Süden. „Auf wehem grün der welligen ebene fliegend / Frascati bleicher an den berg sich schmiegend...“ heißt es im ersten Gedicht; während im zweiten ein antiker Morgen am Mittelmeer gefeiert wird: „An grünen Klippen laden selige Gärten / Wo blumen sich mit blauen wogen mengen“. Solche Motive entsprachen der Bilderwelt Hofmanns, der viele nackte, junge Menschen sich in farbenprächtigen, lichdurchfluteten, oft antikisierenden südlichen Gefilden in der Natur tummeln ließ. Für George gehörte Ludwig von Hofmann zum Kreis, zumindest zeitweise.

Allerdings waren die Kreise Hofmanns weiter. Rainer Maria Rilke und er verbanden Illustration und Gedichte in einem Zyklus inklusive „Schwanenweiher“ und „Küssendem Paar“, erschienen 1898 in der Kunstzeitschrift PAN. Hugo von Hofmannsthal schreibt 1905 seinen „Prolog zu Ludwig von Hofmanns Tänzen“, wiederum antike Szenerien und anmutige Figuren, dahinter oft jene „Konturen der Inseln, die leierförmigen südlichen Buchten auftauchen im Duft des Morgens“, die der

Ludwig von Hofmann, Studie zum „Frühlingssturm“, aus der Grisebach Auktion, 2015



Dichter beschreibt, als er beim Maler seine imaginäre, utopische Antike findet. Die Antike lässt Hofmann nicht los; 1907 unternimmt er mit Gerhart Hauptmann eine Reise durch Griechenland. Hauptmann war es auch, der zwanzig Jahre später die künstlerisch vielleicht folgenreichste Spur Hofmanns im Werk eines großen Schriftstellers entdeckte. „Das ist ja L. v. H. ganzes Werk“, notierte der Dramatiker bei der Lektüre an den Rand von Thomas Manns „Zauberberg“. Im berühmten „Schnee“-Kapitel imaginiert Hans Castorp in seinem Traum auf mehreren Seiten reihenweise Szenen von Hofmanns Bildern und Zeichnungen, ohne dass Mann natürlich die Inspiration für diesen Traum offenbaren würde. Der Schriftsteller kannte das Werk Hofmanns ausgezeichnet und hatte noch mal in Monographien über ihn nachgeblättert. „Wie hübsch, gesund, klug und glücklich sie sind!“, staunt Castorp über jene nackten, jungen Menschen, die ihm in seiner utopisch-südlichen Vision mitten im Schnee erscheinen.

Thomas Mann und Ludwig von Hofmann: das ist eine besondere Künstlerbeziehung, obwohl sie sich wahrscheinlich nie persönlich begegnet sind. Denn Hofmanns Gemälde „Die Quelle“ mit seinen nackten Jünglingen hing bis zum Tod des Autors in dessen Arbeitszimmer, über alle Lebensstationen inklusive kalifornischem Exil hinweg. Anfang Juli 1914 hatte er es vom Künstler zu einem Freundschaftspreis erworben, nachdem er es in der Münchner Galerie Caspari gesehen hatte. „Ich liebe die hohe, neue, festliche Menschlichkeit Ihrer Kunst von Jugend auf, ich fand und liebte sie in jeder Leinwand, in jedem Blatt und Blättchen, das mir von Ihnen zu Gesichte kam“, hatte er den Maler danach umgarnt, mit Erfolg. Auf die freien, ungezwungenen Körper dieses Bildes schaute Mann fortan tagtäglich.

Seit 1916 lehrte Hofmann in Dresden an der Akademie, nach seiner Emeritierung 1928 lebte er in Pillnitz bis zu seinem Tod im August 1945. Allmächtig war er in die zweite Reihe gerückt, denn seine „arkadische Schönheitsphantasie“ (Thomas Mann) passte nicht mehr in das neue Zeitalter von Schützengraben und Weltbürgerkrieg, das im August 1914 angebrochen war. Hofmann malte eben auch die Utopie seiner Generation: er war wie Hauptmann und George, Richard Strauss, Harry Graf Kessler, Max Weber oder Werner Sombart in den 1860er Jahren geboren; die späteren Jahrgänge um 1890 – Benn, Benjamin, Heidegger – erlebten härtere Prägungen. „Ich fühle mich der Natur gegenüber demütig, will sie nicht vergewaltigen“: so lautete das Motto Ludwig von Hofmanns. Und der „Frühlingssturm“? 1898 wurde es in Berlin gezeigt, die Nationalgalerie erwägte einen Ankauf, schließlich erwarb es Rudolf Mosse für seine bedeutende Kunstsammlung, die sich im Mosse-Palais am Leipziger Platz befand; dort hing es im Musikzimmer. 1933 geriet das Bild in den Sturm einer Epoche, in der von seinem einstigen utopischen Glanz nichts mehr übrig blieb: Im Mai 1934, da waren die Besitzer längst in die Schweiz geflohen, wurde es vom Berliner Auktionshaus Rudolph Lepke für 2.242,50 Reichsmark zwangsversteigert; der Katalog schwärmte von dieser „Fanfare des Jugend- und Liebesglücks“. 1941 erwarb dessen Heimatstadt Darmstadt das Gemälde, wo es auf der Mathildenhöhe als Hauptwerk des deutschen Jugendstils hing, bis es jetzt an die Erben der rechtmäßigen Eigentümer zurückging. Sie sind weit geschritten, der Jüngling und die beiden Mädchen aus der Familie von Hofmanns „Sonnen- und Meereskindern“ (Thomas Mann), und wir können vielleicht jetzt neu auf jene Aufbruchstimmung um 1900 zurückschauen, mit dem Wissen, was danach kam.



Frühlingssturm in seiner Originalrahmung aus dem Musiksaal Rudolf Mosses